

POR SALVAR LA POESÍA ÉPICA: USOS POLÍTICOS DE LA TEORÍA LITERARIA EN LA ILUSTRACIÓN¹

SAVING EPIC POETRY: LITERARY THEORY AS A POLITICAL TOOL IN THE ENLIGHTENMENT

Claudia GARCÍA-MINGUILLÁN

Universidad de Salamanca

cgmt@usal.es

Resumen: Este artículo pretende analizar cómo la teoría de la épica contribuye a la formulación y legitimación de las figuras políticas de una sociedad. Desde los inicios de la Ilustración, se temía que la desaparición del género épico fuera algo inminente. Ante la amenaza de perder el género clásico por excelencia, se producen sendas reacciones: endurecer las normas compositivas o adaptar la épica al desarrollo social. Esta alteración del paradigma clásico propició la traslación de un modelo heroico bélico a uno pacífico, en el que el héroe ya no es el militar ni aquella figura realizadora de proezas, sino el diplomático, el político o el filósofo. Este cambio, inducido por las modificaciones en la teoría literaria, alargó hasta inicios del siglo romántico la vida del género épico.

Palabras clave: Épica, teoría literaria, teoría de los géneros, Ilustración, política

Abstract: This article pretends to analyze how epic's theory contributes to the formulation and legitimation of political roles of a society. From the Enlightenment's beginnings, there was the fear that epic poetry's disappearance was imminent. Faced with losing the ideological literature, there was both consequences: Toughen with literary rules or adapt the epic poetry to the social development. This variation of the classic paradigm favoured a passage from a warlike model to a pacific role, where the hero is not the soldier but the diplomatic, the politician, and even the philosopher. This trade, induced by the literary theory, lengthen epic genre's life until the commence of XIX century.

Keywords: Epic, literary theory, theory of genres, Enlightenment, politics

¹ La realización de este trabajo se ha podido realizar gracias a un contrato predoctoral FPI en el marco del proyecto «Teoría de la lectura y hermenéutica literaria en la Ilustración: edición de fuentes documentales y literarias (1750-1808)» (FFI2016-80168-P) del Ministerio de Economía y Competitividad.

En la obra *Zur Kritik der politischen Ökonomie*, conocida con posterioridad en su conjunto como *Das Kapital* (Hamburgo, 1867), Karl Marx consideraba el género épico un fundamento de las sociedades, del cual reflexionaba:

Ist Achilles möglich mit Pulver und Blei? Oder überhaupt die *Iliade* mit der Druckerpresse oder gar Druckmaschine? Hört das Singen und Sagen und die Muse mit dem Preßbengel nicht notwendig auf, also verschwinden nicht notwendige Bedingungen der epischen Poesie?² (Marx & Engels, 1963, p. 640)

El filósofo, oriundo de la ciudad de Tréveris, reconocía en los géneros antiguos, «acabados» o «envejecidos» como los denomina Bajtin (1989, p. 449) –nosotros preferimos recurrir al término de «clásicos»–, el reflejo de sistemas incompatibles con el desarrollo tecnológico y los avances sociales. Por ello, en lo relativo al género épico, considera al personaje de Aquiles una representación de los valores heroicos por excelencia, incompatible con la pólvora y el plomo, elementos que dejarían en evidencia los límites humanos de un héroe de la antigüedad. La afirmación *marxista* va más allá. En la línea de una perspectiva negacionista, el género épico ha sido considerado un constructo acabado e incompatible, ya no solo con el gusto de la contemporaneidad, sino con el avance social que tanto actuó por frenar la desalienación de los grupos sociales más desfavorecidos perpetuada por el sistema del Antiguo Régimen. En *Dieciocho Brumario de Luis Bonaparte*, publicado en la revista *Die Revolution* (Nueva York, 1852) resuena ya esta ideología:

La revolución social del siglo XIX no puede tomar su poesía del pasado, sino sólo del futuro. No puede empezar consigo misma sino una vez suprimidas todas las supersticiones que atan al pasado. Las anteriores revoluciones necesitaron todas una rememoración histórico-universal para poder engañarse acerca de su propio contenido. La revolución del siglo XIX tiene que dejar que los muertos entierren a los muertos con objeto de poder ella llegar a su propio contenido. (Marx, 2003)

La sentenciada incompatibilidad sincrónica del género fue replicada por las sucesivas voces de la teoría literaria, hasta el punto de considerar la épica una manifestación literaria finalizada. Jean Delormel, autor del tratado *El gran período o el retorno de la edad de oro* (1790), dedica el noveno capítulo a un ficcional viaje en el tiempo en el que César y Cicerón, situados en su contemporáneo siglo ilustrado, se asombran de los avances tecnológicos y sociales y, como Jauss nos indica (2004, p. 55), deben reconocer que «la modernidad ha superado el saber antiguo».

Este tipo de reflexiones no son originales, sin embargo, de estos autores. Ya Voltaire consideraba en el año de 1728, en su obra *Essay on the epic poetry*, que «L'invention de la poudre, celle de la boussole, de l'imprimerie, tant d'autres arts qui ont été apportés récemment dans le monde, ont en quelque façon changé la face de l'univers» (1807, p. 270). La pólvora, la brújula y la imprenta, elementos de la guerra, el viaje y la cultura, conforman un cambio de gran profundidad en la manera

² Traducimos: «[...] ¿es posible Aquiles con la pólvora y el plomo? ¿O, sobre todo, la *Iliada* con la prensa y, incluso, con la máquina de imprimir? ¿Acaso no es cierto que ante la prensa tipográfica desaparecen el canto, la narración, la Musa, se desvanecen las condiciones necesarias para la poesía épica?».

de percibir e interpretar el mundo. El contraste con la afirmación de Marx es evidente, Voltaire no clausura el género épico, más bien acepta esos profundos cambios que luego adaptará en su poema épico.

Tras la incompatibilidad de pareceres, las ideas de estos dos representantes de la historia del pensamiento revelan una dicotomía en la concepción del género. El rechazo de Marx es doble; por un lado, la ideología marxista reconoce en el género épico el abuso del poder de una época de menor desarrollo social y, por lo tanto, no se valora ninguna manifestación nueva del género, por otro lado, las raíces profundamente clásicas de la concepción literaria de Marx generan el rechazo por las manifestaciones contemporáneas y renovadoras. Esto se debe a la gran influencia de Hegel –denominado a veces «apologista del clasicismo» (Schwarzböck, 2008, p. 168)– pues dicho conflicto aparece en la *Estética*, obra en la que los principios clásicos, como indica Gethmann-Siefert, actúan como prejuicio contra el arte coetáneo:

La fixation de Hegel sur le grand art et sa prédilection pour le bel art continuent d’agir comme un préjugé gênant dans la réflexion philosophique. [...] C’est aussi pour cette raison que l’esthétique hégélienne est rejetée comme «inactuelle» [...] Elle s’attache à un part qui n’est pas le nôtre; elle oriente la philosophie vers des phénomènes qui appartiennent au passé (1997, p. 51)

En consecuencia, la concepción troncal del género queda reflejada en la manifestación más fiel al ideal clásico: la epopeya grecolatina. Sin embargo, a comienzos del nuevo siglo, Voltaire recurre a una nueva concepción de los componentes del género y produce una épica «intermedia», una épica hacia lo decimonónico, que presenta progresivas modificaciones para servir al nuevo orden social.

Dos caminos se ofrecen, por tanto, en la reconstrucción de la última épica, aquella producida en los albores del mundo contemporáneo. Por un lado, la tendencia más fiel al ideal clásico reconocida por Hegel, y, por otro, un «épica intermedia» que, a caballo entre la epopeya y su desaparición, renueva sus componentes esenciales en adaptación a las nuevas exigencias del desarrollo social. Es decir, epopeya y épica distan de ser sinónimos para los críticos del periodo ilustrado y esto se verá reflejado en las obras de preceptiva.

1. La teoría de la épica en la Ilustración

En 1675 se publicó en París la obra de teoría de la épica más extensa conocida hasta el momento, *Traité du poëme épique*, compuesta por uno de los referentes de la crítica francesa, René Le Bossu. Por su gran valor para el movimiento clásico de finales de siglo, fue vivamente aplaudida por el conocido «maître du classicisme», Nicholas Boileau-Despreaux. En 1695 se publicó en Londres la traducción al inglés, acompañada de un prólogo de firma anónima que la antecede. Tras el acrónimo anonimato W. J. se esconde una denuncia a la corrupción del género épico producida en los últimos años. Entre las posibles causas de esta degradación, destaca la bajeza del estilo acompañada de una ignorancia deliberada de las normas clásicas. El autor añade, además, la corrupción de la moral de la sociedad como causa principal de la desaparición del género:

First then I say, that one great reason of the general disesteem which Epick Poetry lies under, and of its declining state among the Moderns, seems to be the degeneracy of the present age. We are fall'n at last into such unhappy times, wherein Men are as averse to the precepts of Morality, which the Epick Poet writes [...] (Bossu, 1695, pp. [23,24])

Como indica el traductor del tratado, el poeta épico propone en su epopeya un modelo de moral y virtud con el objetivo de servir de ejemplo a la sociedad de su tiempo. La idiosincrasia del género entra en sintonía con esta utilidad pues se encuentra relacionado, tal y como indica Davis (2000), con el poder imperial de manera casi genotípica. Más allá de la moral, el género aporta cimientos para el reconocimiento de todo un pueblo en unas bases nacionales establecidas. Como indica Hegel (1989, p. 753) el poema épico es el que mejor recoge el conocido *Volkgeist* o «espíritu de los pueblos».

Una vez identificado el valor del género épico para la instrucción moral y el reconocimiento nacional, asentamos las bases para entender el fenómeno generado a finales del siglo XVII, y durante todo el periodo ilustrado, para la recuperación y salvación de la épica. Este fenómeno cultural, surgido a modo de debate teórico y literario, pretendía perpetuar la presencia de un discurso en esencia ideologizado y dirigido a la conciencia de los pueblos. Estos aspectos son tradicionales en el desarrollo de la teoría de la épica, especialmente durante el Renacimiento, pero encuentran, sin embargo, un refuerzo en la teoría de la Ilustración que parte de los principios clásicos de Bossu.

1. 1. René Le Bossu y Hegel: teoría a través de la intertextualidad

No podemos afirmar que los ideales clásicos de Hegel fuesen reforzados por la lectura del *Traité du poëme épique* de Bossu, sin embargo, sí advertimos que el sistema hegeliano de la estética de la poesía épica comparte similitudes y, en numerosas ocasiones, entra en diálogo con dicho tratado. No debemos olvidar la esencia puramente clásica e ilustrada del fenomenólogo alemán, a pesar de su convivencia con un romanticismo ya pleno³. Las ideas literarias que componen *Lecciones de Estética* manifiestan la extensión de la corriente clásica ilustrada. Este germen común desvela el origen del negacionismo de la vigencia del género observado en Marx y Hegel, que parte del rechazo de Bossu a la épica compuesta por sus coetáneos. Bossu advierte que su obra no es una poética para conocer el poema épico actual, pues o bien lo ignora o no considera que albergue interés, ya que las ideas de Virgilio mantienen un carácter universal imposible de superar por un autor contemporáneo. Muy a pesar de la distinción entre una buena y mala épica, es de gran interés que incluso Bossu y Hegel reconozcan el surgimiento de una nueva forma de componer épica.⁴

³ Para entender la compleja convivencia de Hegel y el movimiento romántico, consúltense Legros (1980), Innerarity (1993) y Flaquer (1995).

⁴ Cabe mencionar lo contradictorio de la edición del tratado traducido al inglés que citábamos al inicio del apartado. Esta fue precedida por una dedicatoria a Richard Blackmore, autor de poemas épicos contemporáneos, y compuestos precisamente a la manera actual. Esta condescendencia en el país británico es comprensible pues esta nación sí cuenta con un poeta épico actual de gran prestigio como es John Milton. Más acorde con Bossu se expresará Hegel, pues su *Estética* también mantiene el carácter de poética. En ella, condena la tendencia de «dar fin o seguir cantando un epos a placer, como uno quiera. Aunque este parecer haya sido profesado por hombres plenos de espíritu e instruidos, como, por ejemplo, F. A. Wolf, no por ello resulta menos grosero y bárbaro». Se refiere a Friedrich August Wofl (1759-1824), autor de la obra *Prolegomena zu Homer* (1795).

Como se indica anteriormente, el tratado de Bossu es, en esencia, una réplica de los principios aristotélicos. De acuerdo a esto, el poema épico es un constructo literario encargado de corregir y fijar la moral a partir de su carácter universal, asentado en un sentido puramente alegórico, «non historiqués & singulieres» (Bossu, 1675, p. 8). Este rechazo a «lo histórico y singular» resulta fundamental para entender la épica del siglo ilustrado, pues es precisamente a lo histórico, concretamente a la historia verdadera y reciente, a lo que se da un valor especial para transmitir la moral en esta «nueva épica». Este último aspecto entra en colisión con uno de los principios de Bossu. Según el autor del tratado, importa poco lo auténticos que sean los hechos que narran Lucano o Silio Itálico, o las obras de Estacio para valorar la calidad moral del poema. Estos, autores de las obras, respectivamente, *Farsalia*, *Iliada latina* o *Tebaida* y la inconclusa *Aquileida*, suelen ser los anti ejemplos del buen modelo del poema épico. Como indica el teórico, el buen poema épico cuenta una ficción mientras que aquellas cuentan historias, dado que los tres autores –Lucano, Silio Itálico y Estacio– son «más historiadores que poetas épicos». La fábula épica debe ser el alma del poema y todo debe girar en torno a ella. Por tanto, el poema no debe ser un puzzle de elementos históricos verdaderos con adornos, sino que debe tener una esencia superior. En palabras de Hegel, quien coincide plenamente con Bossu, «el contenido del epos es el todo de un mundo en que acontece una acción individual» (Hegel, 1989, p. 776). Asimismo, añade que la forma del contenido del *epos* da el denominado «tipo fundamental» y excluye por tanto la «intuitivación de la realidad externa» (Hegel, 1989, p. 776). Además, expone que la *Odisea* es el mejor ejemplo. Así, Hegel transforma las reflexiones de Bossu sobre la forma y el contenido del poema a los constitutivos del citado «tipo épico fundamental»:

Ahora bien, si pasamos en segundo lugar al modo y manera en que la poesía épica puede ser autorizada a motivar el curso y proceso de los sucesos, el fundamento de lo que ocurre no debe extraerlo ni del humor subjetivo ni de la mera individualidad del carácter, y con ello invadir la esfera propiamente dicha de lo lírico y dramático, sino que también a este respecto debe mantenerse en la forma de la objetividad, que constituye el tipo épico fundamental. Pues por una parte ya hemos visto varias veces que para la representación narrativa las coyunturas externas no serían de menor importancia que las determinaciones procedentes del interior del carácter. Pues en el epos carácter y necesidad de lo exterior están juntos como igualmente fuertes; y el individuo épico puede por tanto parecer que cede sin perjuicio para su individualidad poética a las coyunturas externas y ser en su actuar el resultado de las circunstancias, de modo que éstas aparezcan por tanto como lo dominante en lugar del carácter exclusivamente eficiente en el drama. (Hegel, 1989, p. 779)

En resumen, Hegel presenta principios del poema épico fundamentados en una circunstancia general, cuyo rasgo poético solo se muestra cuando parece haberse hecho por sí misma. Por tanto, deben surgir de sí tanto las coyunturas como el destino originario sin que queden reveladas las intenciones subjetivas del poeta y se persiga la objetividad. Esto debe quedar reflejado en la apariencia real y en lo sustancial del contenido. De ahí se revelan los temas del *epos* cuando se produce la unión de un acontecimiento particular a una circunstancia genérica del contexto de una nación (Hegel, 1989, p. 782). Por último, el teórico Bossu se posiciona contra el vicio de la multiplicación de fábulas o *polymythie*. La concentración de sucesos implicaba aproximar la fábula épica a una obra histórica, donde la enseñanza moral, según Bossu, quedaba asfixiada por un cúmulo de sucesos inconexos. Veremos cómo Voltaire, tras la alteración del paradigma, plantea una concepción opuesta de la épica.

1. 2. «Cent poétiques contre un poème»: la disidencia de Voltaire

La cohesión de Bossu y Hegel en cuanto a los principios teóricos en torno a la fábula, la historicidad y el tiempo del poema se enfrenta al radical desacuerdo que formulará Voltaire en su obra *Essay on epic poetry*⁵ (1728, Londres). Cabe mencionar que dicha obra dista de establecer normas teóricas de composición y aún menos debe ser considerada una obra de preceptiva. Todo lo contrario, pues la obra fue formulada al modo inglés del ensayo, cultura en la que el autor se encontraba sumergido durante su composición. Sí observamos, como indicábamos en la introducción, una escuela iniciada por Voltaire que parte de unos principios innovadores de composición del poema épico. Esta poética no se conforma a partir de una obra de preceptiva, sino de las múltiples denuncias y quejas que el filósofo francés dirigió a los preceptistas como Bossu, además de las decisiones tomadas para la composición de su poema épico, *La Henriade* (1723, Londres). Este conjunto de cambios altera el paradigma épico formulado por Bossu, y perpetuado por aquellos teóricos que seguían la corriente clásica –Fénélon, Ramsay, Luzán, Klopstock– hasta alcanzar a Hegel.

Para Voltaire, los teóricos, a quienes considera «tyrans», «prétendus législateurs»⁶ o «astronomes qui inventaient tous les jours des cercles imaginaires» (Voltaire, 1807, p. 259), insisten en generar constructos complejos y extremadamente reglados hasta la incomprensión. Su principal reivindicación se dirige a la libertad del genio y a la independencia de las normas de teóricos alejados de entender los principios poéticos. El malestar contra los preceptistas fue uno de los incentivos para el surgimiento de la ya mencionada querrela entre los antiguos y los modernos. Este conflicto, de importancia estructural, permitía a los poetas cuestionar aspectos fundamentales sobre la composición del poema épico. La nueva comprensión de las autoridades clásicas no consiste en el rechazo, sino en una nueva manera de entenderlos –insistirá Voltaire, en la versión original del ensayo, «We should be their Admirers, not their Slaves» (White, 1915, p. 86)–. El elemento histórico, algo ya abarcado por Bossu en su tratado, adquirirá en Voltaire un nuevo sentido, pues en su poema épico reducirá la autoridad de las sociedades antiguas, a las que considera arcaicas y demasiado lejanas para poder transmitir enseñanzas y conocimiento. Recurrirá, por tanto, a un presente reciente –«presente imperfecto» volverá a indicar Bajtin– para el espacio histórico de su *Henriada*.

Voltaire asume una posición contraria a los principios teóricos formulados por Bossu. Proclama que aquellos autores que sigan la norma de Bossu jamás serán leídos. Esta norma que tanta indignación generaba al filósofo francés no era otra que la de la composición de la fábula, mencionada anteriormente. La fábula para Bossu debía ser construida de manera abstracta y universal, recordemos, no histórica ni singular. En cuanto a técnicas de composición esto se traduce en la elección inicial de

⁵ Deben tomarse en consideración las tres versiones del ensayo de Voltaire: la primera, compuesta en inglés por el mismo Voltaire, la segunda, traducida al francés sin autorización del autor y la tercera, traducida al francés, y con modificaciones de contenido, por el mismo Voltaire. Del ensayo citaremos la versión francesa del autor, en una edición de 1807, junto a la versión moderna del original en inglés realizada por Florence Donnell White (1915).

⁶ «Tant de prétendues règles, tant de liens ne serviraient qu'à embarrasser les grands hommes dans leur marche, et seraient d'un faible secours à ceux à qui le talent manque» (Voltaire, 1807, p. 259).

la moral del poema como rasgo esencial del mismo y, de manera muy secundaria, la elección del momento histórico, los personajes y el espacio geográfico.

En apariencia, todo poeta que no siguiese la norma de los teóricos no gozaría del triunfo y del éxito de su poema épico. Sin embargo, podemos observar dos casos próximos en la época, como es el mismo poema de Voltaire, frente a la obra⁷ *Les aventures de Télémaque* del abad Fénélon, publicado en 1699 en París. A la lógica de la normativa clásica, el *Telémaco* inspiró su fábula en una temática antigua. El momento histórico del poema toma de referente los cuatro primeros cantos de *La Odisea*, conocidos como *Telemaquia*, tomando así el prestigio de tratarse de la misma fábula de Homero. Más allá de este signo de autoridad con el que el poema era blindado de entrada, la moral del poema se asociaba direccionalmente a aquella del autor clásico, quedando resueltos los posibles conflictos y flecos que otra decisión pudiera haber generado. A pesar de los esfuerzos de Fénélon, el *Telémaco* no gozó del éxito augurado, pues, muy a pesar de los mensajes dirigidos a la juventud y la posible crítica antimonárquica presentes en el poema, la fábula no fue bien recibida. Precisamente por aquello que denunciaba Voltaire: la reivindicación del presente reciente como verdadero factor de enseñanza. Ya que, por su parte, *La Henriada* sí obtuvo un mayor éxito que el poema de Fénélon⁸. Los rasgos esenciales del poema de Voltaire alteran el paradigma del poema épico tal y como se muestra en su manifestación más fiel al ideal clásico. Su historia, como recientemente indicábamos, se sitúa en un presente reciente, el conflicto entre católicos y hugonotes conocido como Guerras de Religión. El pasado absoluto, rasgo esencial del poema épico reconocido por Goethe y Schiller en su ensayo *Über die Epische und Dramatische Dichtung* (1799), y mantenido por Bajtín en su *Teoría y estética de la novela* (1975 ed. original, 1989), se convierte en un verdadero anacronismo para la moral transmitida a través de un conducto literario. La mirada se vuelve al presente con una visión panorámica y crítica de los sucesos recientes. Se acaba con la distancia y, en consecuencia, con la idealización de aquellos sucesos dignificados por la falta de aproximación que gozaban las sociedades y los personajes de la Antigüedad. El momento histórico también plantea profundas alteraciones del paradigma, ya que el evento histórico de las guerras de religión no es otro más que un enfrentamiento civil entre ciudadanos de la misma nación. Por tradición, el gran objetivo del género épico fue el de unir bajo un mismo signo uno o varios pueblos divididos entre sí, pero unidos por una causa común. Una guerra civil se aleja de la idea de unidad que, por tradición, el poema épico ha generado en las naciones. En este aspecto, debemos recordar las principales críticas a las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas, tomado como anti-ejemplo de lo aconsejable en la composición del poema épico. La fábula de una guerra civil plantea los mismos valores épicos desde otra perspectiva. En el caso de Apolonio de Rodas, la concordia entre los bandos es el elemento que estructura el poema, como han identificado eruditos, entre ellos, Vian (1974) en la traducción de Émile Delage, y Cancela (2011). Lo mismo sucede en el poema épico de

⁷ La obra de Fénélon, denominada como «poema» aun siendo prosa, reabrió el debate en torno al formato del poema épico. Fue considerado, finalmente, como obra poética escrita en prosa.

⁸ Diversos contemporáneos de Fénélon alzaron sus plumas en la defensa del *Telémaco*. Su aprendiz y protegido, Andrew Michael Ramsay (1686-1743), compuso un texto en defensa de la obra, «Discours de la poesie epique, et de l'excellence du poeme de Telemaque» (Fénélon, 1717, pp. vij-lviiij)

Voltaire, del que cabría estudiar en algún momento la relación con la epopeya de Apolonio, a pesar de las duras críticas que recibió por parte del filósofo francés. Pues comparten rasgos comunes como aquel de solucionar conflictos a través del entendimiento y el acuerdo. El héroe de *La Henriáda*, Enrique IV, no es venerado por sus hazañas bélicas ni por su resolución efectiva del enfrentamiento civil, sino por su capacidad de conciliar dos bandos a partir de elementos heroicos pacificadores. El protagonista de este poema épico es un «pacifista», un monarca pacificador, un Eneas en el que el valor «piadoso» neutraliza todo rasgo militar.

Si recopilamos los constitutivos esenciales del poema épico: pasado absoluto, motivo común de unión y belicismo heroico, observamos cómo Voltaire propone un poema épico inspirado en su presente reciente, tomando como referente la moral de un enfrentamiento civil y la resolución pacífica de un conflicto. Esta nueva épica que, como vemos, altera todos los elementos esenciales del paradigma, resurge en otros autores, para los que lo esencial es la capacidad de resolución de un conflicto como nuevo modelo heroico y político.

2. La construcción del héroe bajo la certitud épica de la paz

El género épico ha sido en esencia un constructo de legitimación de gobiernos, enfrentamientos históricos y ocupación de territorios. Esta esencia del género ligada al poder y a la política se ampara en un modelo literario estricto, en una teoría fosilizada que promueve la composición del género en una forma única. Los progresivos cambios del paradigma indican, por tanto, no solo una alteración del modelo literario, sino también una modificación del interés político y gubernamental, ya alejado de las grandes hazañas heroicas y la violencia de esas empresas. El rasgo bélico propio de la epopeya clásica pierde a través de las composiciones, tras el transcurrir de varios siglos, su relevancia dentro de las normas de composición del género. La piedad de Eneas, junto a su capacidad legitimadora de gobiernos, es prolongada y perpetuada por las decisiones tomadas en los poemas épicos venideros hasta llegar a alcanzar el valor normativo dentro del género. A causa de esto, no nos resulta extraño que en el periodo ilustrado se reabra un debate para evitar la desaparición de este constructo discursivo, en esencia ideologizado. Por esa razón resulta de gran interés analizar cómo se perpetúa este discurso, pues estos cambios en el paradigma épico no son casuales ni surgen en exclusiva a merced de la voluntad de Voltaire.

La primera pista se encuentra en aquellos momentos del *Traité du poëme épique* donde Bossu, un poco independizado de los principios aristotélicos, aporta matices de gran innovación. En el capítulo XI del primer libro, la naturaleza de la fábula de la Eneida cobra protagonismo por la razón, a veces evidente, aunque poco advertida, de la contradicción entre el carácter de los héroes y sus acciones. La instrucción de la Eneida, al igual que en Homero, tiene dos partes; en la primera, se canta la cólera y las calamidades que acompañan a los reinos tiránicos y violentos, en la segunda, la felicidad que genera un gobierno moderado y justo.

El conflicto se origina en la materia cultural de la que parten los poetas. Homero tiene dos títulos para desarrollar dos tipos de carácter en ocasiones antagónicas, mientras que Virgilio tiene solo uno. En consecuencia, el mantuano no podía concentrar en la misma figura de su héroe un maniqueísmo que entorpeciera el desarrollo de la trama épica, como indica el mismo Bossu:

Mais Virgile ne pouvoit faire voir en la même personne un héros, qui par ses violences & par ses impiétés perdroit ses Etats, & qui en suite, se rétablirait glorieusement par sa piété, & par sa justice. Cette inégalité de mœurs & de conduite n'eût pas été supportable & sur tout dans la brièveté qu'exige le récit d'un poème épique : l'on n'auroit point dû se fier à un si prompt changement, sans y soupçonner une feinte & sans craindre un plus prompt retour à la tyrannie. (1675, pp. 68-69)

De ahí que la opción por Eneas, el Piadoso, nos dé pie a la apertura de la épica a las figuras pacíficas y no exclusivamente bélicas. Como posible solución al conflicto, el poeta debe crear dos personajes que representen sendos caracteres —«Le poète a donc dû faire deux personnages différens pour soutenir les deux parties de cette instruction exemplaire» (Bossu, 1675, pp. 69)—. Esta interesante salida puede comprender alguna de las razones del surgimiento de la novela, debido a la necesidad de desarrollar más personajes que abarquen todos los perfiles necesarios para reproducir el modelo narrativo conocido hasta ese momento.

Le Bossu valora las decisiones de Virgilio. El poeta se enfrentaba al reto de legitimar la idea de la monarquía, recogida en la figura del emperador Augusto, y por tanto confiar en que la ascendencia de aquella figura no presentase rasgo alguno de tiranía:

Le poète devoit encore représenter son héros tres-éloginé de toute sorte de violence & recherché pour roi par des peuples braves & généreux, qui font gloire de lui obéir, quoi-qu'ils aient la liberté de n'obéir à personne & de se choisir une forme de gouvernement telle qu'ils la veudroient. (Bossu, 1675, pp. 71)

El problema de Virgilio para la composición del personaje era la ausencia de referentes morales en la historia de Roma. Por eso debe buscar tal referencia en la misma cultura de donde parte Homero. Al encontrar dos referentes de la misma autoridad —Aquiles y Odiseo— decide unificar ambos perfiles en Eneas. Como resultado el personaje será un modelo de heroísmo, con momentos coléricos, frente a aquellos en los que refuerza su epíteto épico de piedad.

En el capítulo IX del cuarto libro, propone una interesante disertación sobre el carácter de los héroes de las epopeyas grecolatinas principales. En una primera instancia, Aristóteles propuso el Aquiles de Homero como el modelo de personaje épico, porque es el que mejor ha conseguido que el personaje imitado presente similitudes con el original. Este es uno de los talentos a admirar de Homero. La caracterización del Aquiles histórico implica que el personaje sea colérico e injusto, mas el rasgo de bien común presente en cada héroe permite plasmar a su vez bondad y no condena el vicio cuando no es necesario hacerlo —«la partie du caractère qui rend Achilles semblable à l'idée que le poète s'est formée, quand il a dressé le plan de sa fable» (Bossu, 1675, pp. 81)—. Bossu concluye que los héroes pueden ser presentados en la fábula siendo completamente crueles, conclusión necesaria para no menospreciar la fábula de Homero frente a la de la Eneida. Esta presenta un héroe distinto, más

universal al desarrollo de los tiempos, pues los objetivos del poema eran distintos a los de Homero y su misión era transmitir a los romanos un nuevo modelo de gobierno.

La composición del poema épico se encuentra con un nuevo obstáculo, la importancia de la unidad del carácter del héroe. Bossu analiza el carácter de los héroes, elemento de vital importancia para el alma del héroe y de toda la acción, a partir de la norma horaciana de la simpleza y la unidad. Para alcanzar el equilibrio del carácter en la elaboración del personaje se debe evitar dar a un mismo héroe sentimientos contradictorios. Para Bossu, esta técnica no es suficiente para garantizar la unidad del carácter. Es necesario que el mismo espíritu aparezca en todo tipo de situaciones que le hagan reaccionar de maneras diversas. Cita el ejemplo de Eneas que en la primera parte se muestra piadoso y luego demuestra una valentía heroica en las hazañas bélicas. Este cambio no altera lo que se ha defendido sobre la igualdad en las costumbres y la moral, pero no cumplirá con la unidad y la simplicidad del carácter. Para ello, debe haber un rasgo del carácter que predomine sobre el resto ante cualquier situación.

Debido al peso de los tres grandes ejes de la epopeya grecolatina, se discute la posibilidad de componer un héroe que tenga por igual los valores más representativos de Aquiles, Eneas y Ulises, es decir, la valentía, la piedad y la prudencia:

Mais ne pouroit-on pas y apporter quelque modération & quelque accommodement, donnant à un héros autant de vaillance, autant de prudence & autant de piété qu'un honnête-homme est capable d'en avoir & retranchant de chacune de ces qualitez ce qu'elle pouroit avoir de défectueux & de contraire aux deux autres? (Bossu, 1675, pp. 106)

Bossu introduce un elemento de gran interés, el rasgo esencial que aúna todas las virtudes posibles del héroe: el rasgo del «honnête-homme» (1675, pp. 106-107). Con cierta base en el modelo del cortesano, cuyo origen moderno se remonta a la conocida obra de Baltasar di Castiglione, no se propone una definición y elementos esenciales del nuevo modelo heroico propuesto por Bossu. Estas pequeñas contradicciones resultan dentro de lo cotidiano en un autor del siglo ilustrado, época en la que la dualidad de caminos y maneras de reflexionar provocan esta dicotomía en la mayoría de los grandes pensadores. Al margen de los consabidos rasgos de caballería y honor del *corteggiano*, deducimos que el buen héroe debe reunir los rasgos esenciales de los personajes modelo, Aquiles, Ulises y Eneas, entre los cuales debe predominar aquel de la piedad. Observamos cómo los rasgos pacíficos, aquellos del buen gobierno, destacan progresivamente frente a aquellos más radicales y coléricos. Este rasgo genera un gran interés puesto que se propone un nuevo modelo de héroe, que a su vez es un modelo social como espejo para los monarcas de las naciones. El mismo Bossu reconoce la unión de ambos espacios, pues indica el condicionante del tipo de educación adquirido en la moral, y afirma que la educación depende del tipo de gobierno en el que se viva, «C'est pour cela que les inclinations de tous les personnages de l'Enéide sont unanimement pour le gouvernement d'un seul» (Bossu, 1675, pp. 10). En este orden, reconoce a Eneas como un verdadero capitán, frente a Aquiles como un soldado valiente. Esta es una diferencia instaurada a partir del análisis de la moral de cada poema.

Bossu diserta también sobre los valores ajenos a la poesía. De ellos defiende que el poeta mantiene aspectos en común con oradores y filósofos, a través de los cuales debe parecer sabio, prudente y «honnête-homme». Debe enseñar la virtud y, por lo tanto, debe conocer la moral y ser virtuoso. Parece que el mismo poeta debe cumplir con un perfil de perfección moral para poder escribir poesía:

Le poete a encore ceci de commun avec les orateurs & les philosophes, qu'il doit comme eux paroître sage, prudent & honnête-homme. Pour cette raison & de-plus parce qu'il doit enseigner la vertu, il est obligé de savoir parfaitement la morale & d'être véritablement vertueux. (Bossu, 1675, IV, pp. 24)

El giro en la concepción del modelo heroico supone el destaque de los rasgos para el buen gobierno y la presencia de esos buenos elementos morales, no solo en los personajes de la fábula, sino también en el mismo autor que componga los poemas. En este sentido, el poeta asume los valores heroicos de los personajes que describe y es actante en el proceso de moralización de su sociedad. Esta concepción tan innovadora refuerza la concepción del intelectual y del poeta épico, reconociéndolo como una figura de autoridad en el marco de su tiempo.

2. 1. El monarca pacífico de Voltaire

El poema sobre Enrique IV se asemeja a un campo de pruebas en la innovación del género épico. Compuesto en una época en la que el discurso por la salvación del género era un aspecto recurrente en las poéticas del momento, plantea cambios estructurales en el referente del paradigma del género. Los profundos cambios realizados por Voltaire coinciden con aquellas normas que más duramente criticó a los preceptistas, representados por los nombres de Escalígero y Bossu. Estas alteraciones no son otras que las del momento histórico, la composición de la fábula y la caracterización del héroe. Pues, como apuntábamos anteriormente, Voltaire se decanta por el pasado reciente como espejo de aprendizaje, centra su composición en la figura de un personaje, al que representa con nuevos rasgos heroicos como el de la concordia y la conciliación. Este último cambio, sustentado por los anteriores, es para el autor un recurso para transmitir una de sus mayores preocupaciones, la tolerancia religiosa en la Europa de la Ilustración⁹. Otros objetivos subyacentes indican la gran utilidad y el gran interés de promover e incentivar un nuevo modelo de héroe que, a su vez, asimilaba los rasgos de una figura social ya conocida, el político de corte o el diplomático. Aunque dicho recurso pudiera distar de los objetivos de Voltaire, observamos una redundante repetición de las virtudes de Enrique IV, con el fin claro de dirigir la admiración y la imitación hacia ese carácter. Dicha insistencia se observa desde las variaciones en las múltiples ediciones realizadas del poema¹⁰. Es el ejemplo de una de las primeras ediciones publicada en Amsterdam en 1723, en la que el primer verso, si bien aún mantiene la alabanza a rasgos bélicos, —«Je chante les combats [...] fit trembler l'Ibere»—, plantea la bondad del rey y la

⁹ Voltaire condenó furiosamente los actos de intolerancia religiosa contra el caballero Le Barre, que le afectaron profundamente. En España es conocido el caso de Pablo de Olavide, quien fue perseguido por la Inquisición.

¹⁰ Relación de las ediciones de La Henríada en, al menos, inglés, francés y español.

conquista de la felicidad, «roi généreux / qui força les François à devenir heureux [...]»¹¹. Es de gran interés observar en las distintas ediciones cómo el discurso se modifica, en primer lugar, a la centralización del poema en el héroe, en segundo lugar, al destaque de los valores más apacibles y pacificadores de Enrique IV y, por último, al discurso templado, —«moderado» en jerga política actual—. Del «qui, par le malheur même, a prit à gouverner/persécuté long-tems, sçut vaincre & pardonner»¹² de la edición de Londres de 1734, al «qui par de longs malheurs apprit à gouverner, / calma les factions, sut vaincre et pardonner»¹³ de la edición de París de 1807. Observamos este proceso en dos ediciones, escogidas de manera aleatoria, lo que abre un camino de investigación ecdótica de alto interés en tanto en cuanto a la composición de *La Henriada* y la gestación de la teoría del género épico.

La importancia de la teoría de la épica radica en tratarse de una propuesta de un nuevo modelo heroico para las figuras de poder del siglo XVIII. La sola caracterización del héroe no promueve este cambio, sino las alteraciones de la norma en la historia y el tiempo del poema. Tras mencionar el didactismo que Voltaire atribuye antes a los eventos históricos recientes que a las sociedades antiguas, debemos añadir la insistencia en la veracidad de los hechos. Por este aspecto el autor fue cuestionado en diversas ocasiones, por lo que en muchas ediciones la obra va precedida de un prólogo, una historia abreviada de los acontecimientos y un ensayo sobre las guerras civiles de Francia, compuesto por el mismo Voltaire. En la edición de 1816 todavía aparece en el prólogo la verificación histórica —«Le poeme est fondé sur une histoire connue, dont on a conservé la vérité dans les évènements principaux.» (Voltaire, 1816, p. v)—, tendencia mantenida a lo largo de la historia de la edición del poema. Esta armadura que protege al texto es producto de las numerosas críticas que recibió¹⁴, entre las que destacan el empleo de la maquinaria divina, críticas muy en sintonía a las que la escuela clásica dirigía al poema *Os Lusíadas*, y a las que se suma el lirismo con el que Enrique IV resuelve el conflicto civil que compone la fábula. Uno de los rasgos del héroe es la empatía; el autor transmite el desgarramiento con el que Enrique IV presenciaba el enfrentamiento entre miembros de la misma nación, lo que ha sido considerado como una muestra de debilidad, rasgo lejano a las canónicas figuras de los grandes reyes europeos. Sin embargo, autores como Leigh (2004) observan una táctica para garantizar unos valores

¹¹ «Je chante les combats, & ce roi généreux / qui força les François à devenir heureux; / qui dissipa la Ligue & fit trembler l'Ibère / qui fut de ses sujets le vainqueur & le pere: / dans Paris subjugué fit adorer ses loix, / et fut l'amour du monde, & l'exemple des Rois» (Voltaire, 1723, p. 1)

¹² «Je chante ce héros, qui régna sur la France, / et par droit de conquête & par droit de naissance / qui, par le malheur même, a prit à gouverner / persécuté long-tems, sçut vaincre & pardonner / confondit & Mayenne & la Ligue & l'Ibère, / et fut de ses sujets le vainqueur & le pere» (Voltaire, 1734)

¹³ «Je chante ce héros qui régna sur la France, / et par droit de conquête, et par droit de naissance; / qui par de longs malheurs apprit à gouverner, / calma les factions, sut vaincre et pardonner, / confondit et Mayenne, et la ligue, et l'Ibère, / et fut de ses sujets le vainqueur et le père» (Voltaire, 1807, p. 1)

¹⁴ Dirigidos por Paul Rolli, hubo todo un movimiento contrario a Voltaire. En el mismo año de publicación del ensayo sobre la poesía épica, Rolli publicó *Remarks upon M. Voltaire Essay on the Epick Poetry of the European Nations*, además de participar en la obra colectiva *Voltairemanie* (1738) del abad Desfontaines que recopilaba los escándalos aparecidos en torno a la figura de Voltaire. De este interesante panfleto de fobia a Voltaire, se puede consultar la edición crítica de Waddicor (1983).

humanos que promuevan la aceptación de Enrique IV como nuevo modelo épico y, por tanto, como nuevo modelo monárquico.

Una vez alterado el paradigma del género épico, numerosas voces se alzaron a favor y en contra de Voltaire. Si bien los detractores de *La Henriada* fueron más numerosos en su participación en la literatura crítica para sentenciar esta «herejía literaria» –como la denominó el jesuita Juan Francisco Masdeu (1783, p. 306)– las voces de aceptación generaron una nueva tendencia. Cuestionamos si Voltaire ideó un programa fundacional de una nueva épica o si, más bien, supo identificar una tendencia¹⁵ cuyas manifestaciones aisladas por Europa se hacían progresivamente más patentes. Los cambios producidos bien pueden ser tachados de «movimiento literario europeo» pues en distintos países se promueve el modelo de un héroe más conciliador. Este efecto alcanza la literatura épica española en la figura de unos de los poetas ilustrados más conocidos, Juan Pablo Forner en su poema dedicado a la Paz.

2. 2. Diplomacia y epopeya: Manuel Godoy en la épica de Juan Pablo Forner

La Paz. Canto heroico al exc.^{mo} señor Príncipe de la Paz fue publicado en Madrid, por la oficina de Villalpando, en 1796. Su autor, el polemista por excelencia del siglo XVIII español, Juan Pablo Forner, formula una alabanza en clave épica a la figura del político más influyente del momento, Manuel Godoy, en el marco de la firma de la Paz de Basilea. El poema supone un testimonio casi único de la presencia del género épico en la literatura española de finales del siglo dieciochesco. Uno de los signos de interés es la formulación de un debate sobre la concepción de los géneros, dado que la etiqueta «canto heroico» participa de la confusión entre una amalgama de denominaciones para designar al texto épico. Sin embargo, para nuestro objetivo, el interés radica en la clara extrapolación de las alteraciones del paradigma épico. El poema parte de esta «épica intermedia» iniciada por Voltaire pues, frente a lo normativo de situar la acción en un pasado distanciado, componer una fábula abstracta para transmitir el valor moral y presentar un modelo heroico clásico, Forner sitúa su poema en un presente instantáneo, como es la firma de la paz europea, neutraliza el constructo de la fábula y realiza un himno de alabanza en clave épica para, finalmente, dedicar su poema a una figura heroica destacando sus virtudes diplomáticas.

Esta interesante translación, aun más radical que la de *La Henriada*, hizo que Forner tuviese que componer un prólogo para justificar la elección del tema de su poema. Titulado «Razón de este poema», el texto introductorio es toda una reflexión sobre la historia y la política europeas de los últimos siglos. A modo de balance histórico de Europa, Forner condena las acciones crueles de aquellas naciones que han dedicado sus energías a atacar a otras, en vez de mirar por el progreso colectivo que se consigue a través de épocas pacíficas. En esta tendencia, Forner personifica el mal de España en la ambición de las otras potencias, y condena la tradicional admiración que generaban las antiguas

¹⁵ En el caso de España, no lo podemos confirmar, puesto que *La Henriada* sí fue traducida, y sí encontramos comentarios de literatos del momento. Nos lo confirma Frank Pierce al identificar una mayor presencia de *La Henriada* en la obra de los ilustrados Lista y Reinoso, frente a los poemas épicos de Tasso y Virgilio (Pierce, 1947, p. 34).

hazañas bélicas —«¿cuál gloria más absurda, al parecer, que la que camina a la inmortalidad por medio de cadáveres y destrozos?»—. Por ello narra la firma del Tratado de Basilea (1795) en clave épica y nacional, cuya figura heroica no es otra que la de Manuel Godoy. Por otro lado, para alabar la gestión de política internacional de Godoy, Forner invierte un suceso que, observado desde la «privilegiada atalaya de la perspectiva histórica», como diría Aguilar Piñal, se aleja mucho de ser materia épica. La Paz de Basilea, si bien Forner se empeña en describirla como una victoria política de España frente al mundo, fue la génesis del fin de la preponderancia del imperio hispánico. La resolución del conflicto garantizaba a las potencias restaurar su equilibrio comercial y social, pero implicaba, concretamente para España, la cesión del título de potencia marítima a Inglaterra, además de delegar el protagonismo en la monarquía francesa. En esto, Forner demuestra una soltura discursiva brillante pues reformula una derrota internacional en la conquista de la estabilidad. Para ello, condena la violencia y las pérdidas inútiles que conllevan las guerras. La paz adquiere el espacio de admiración que correspondía otrora a los enfrentamientos bélicos, de ahí declama Forner: «Sola es la Paz, mortales, criadora / esa luz racional que al mundo honora, [...] La guerra iguala al hombre con la fiera: en la Paz ser divino reverbera» (Forner, 1796, p. XXXIII).

Elabora, además, una traslación de las virtudes heroicas admiradas tradicionalmente en los héroes en la figura del político diplomático. Esta traslación se asemeja a la realizada por Rousseau en su discurso *Quelle est la vertu la plus nécessaire aux héros, et quels sont les héros à qui cette vertu a manqué?* (1751), donde la figura del filósofo adquiere los valores heroicos de la virtud, la admiración, el liderazgo —nótese la semejanza con Bossu— y la búsqueda de la felicidad universal. Precisamente la felicidad es otro tema que trata de justificar Forner¹⁶. Ella es el elemento esencial para el desarrollo de la vida de los hombres, y solo se consigue a través de los caminos de la resolución pacífica de los conflictos. Por ello, Godoy es declarado «escudo de la felicidad» de España. La figura heroica queda por tanto relegada a un segundo plano y los poetas ahora claman a las musas que canten «una vez al que conserva los hombres, no al que los destroza. Canten al defensor de la felicidad universal, no a un monopolista político, que quiera para sí exclusivamente las riquezas del Orbe y el derecho de dominarlo» (Forner, 1796). El héroe, en su concepción original, pierde prestigio en la escala de figuras constituyentes de la identidad y admiración nacionales. El poeta consigue su objetivo con técnicas propias del género como es el epíteto épico. Frente a Aquiles «colérico» o Eneas «el Piadoso», surge Godoy como «príncipe de la Paz» precisamente para ser recordado y legitimado a partir de esa construcción e imaginario social.

¹⁶ El protagonismo del concepto de «felicidad» en el prólogo al poema apremia un estudio preliminar de la obra. Un término tan recurrente en el constructo de la Ilustración revela un proyecto de España para el que Forner aporta un poema épico como una propuesta de una nueva identidad, un nuevo nacionalismo pacífico para la nación. Un estudio que englobe estos elementos será realizado junto a la edición crítica del poema que realizamos en estos momentos.

3. Notas finales: los usos de la teoría literaria

Efectivamente, Juan Pablo Forner supo crear un imaginario para transmitir una idea heroica de la persona de Manuel Godoy. Este intento convivió, no obstante, con la conocida «leyenda negra» del político con más influencia del momento en España. Por esta razón, la composición del poema épico *La Paz* sirvió para mejorar la imagen de Godoy, que no gozaba de una buena concepción. El político no fue el único beneficiado, pues, tras la publicación del poema, Forner fue llamado como protegido en su mecenazgo y consiguió la ascendencia social que tanto tiempo persiguió. Como vemos, la teoría literaria sirvió para transmitir la imagen de un político y mejorar la condición de vida del poeta. Este hecho no es otra cosa que el culmen del proceso que se ha analizado en este estudio.

Las alteraciones del paradigma épico se especializan progresivamente en la caracterización del héroe hacia unos nuevos principios heroicos alejados de lo bélico y aproximados a lo pacífico. La traslación de lo heroico a la concordia promueve que la admiración heroica se redirija antes a un político, diplomático o filósofo, que a un conquistador o a un monarca, con el objetivo de favorecer un proyecto de Europa alejado de los enfrentamientos y más próximo a un sistema democrático.

La teoría literaria favoreció la elección de Virgilio como principal nombre del canon épico. El empleo de la *Eneida* como modelo para la composición de la épica durante la Ilustración es una prueba de la recepción de la teoría de la épica formulada durante el Renacimiento donde, como indica Bowra (1962, p. 12) –y estudiado más en profundidad por Vega y Vilà (2010)–, la nueva idea de heroísmo era la presentada por Virgilio en la piedad de Eneas y el discurso fundador de Roma.

En los últimos resquicios de la Ilustración, entre la convivencia con el éxito y la condena a la Revolución Francesa, el discurso épico persiguió promulgar una figura fundacional. Con la desaparición del género, Aquiles ya no es más que un tirano presente en el imaginario admirativo mientras que Eneas, y sus derivados de esta «épica intermedia», perviven en la nueva era contemporánea como fundamento del nuevo modelo de Estado.

Referencias bibliográficas

- Bajtin, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- Bossu, R. L. (1675). *Traité du poëme epique*. Paris: Michel Le Petit.
- Bossu, R. L. (1695). *Treatise of the Epick Poem, containing many curious reflexions, very useful and necessary for the Right Understanding and Judging of the Excellencies of Homer and Virgil*. London: Printed for Tho. Bennet at the Half-Moon in St. Paul's Church-yard.
- Bowra, C. M. (1962). *From Virgil to Milton*. New York: MacMillan Education.
- Cancela Cilleruelo, Á. (2011). Notas sobre la concordia en Apolonio de Rodas. *CFC (g): Estudios griegos e indoeuropeos*, 21, 231-246.
- Davis, E. B. (2000). *Myth and Identity in the Epic of Imperial Spain*. Columbia & London: University of Missouri Press.

- Fénélon, F. d. S. d. l. M. (1717). *Les aventures de Telemaque, fils d'Ulysse*. In (Vol. 1). Paris: Florentin Delaulne.
- Flaquer, J. (1995). *Hegel y el romanticismo: la importancia de la relación*. Barcelona: Cristianisme i Justícia, D. L.
- Forner, J. P. (1796). *La Paz. Canto heroico al excelentísimo señor Príncipe de la Paz de don Juan Pablo Forner* [edición del autor]. Madrid: Oficina de Villalpando.
- Gethmann-Siefert, A. (1997). *Esthétique de Hegel*. In (pp. 49-88). Paris: L'Harmattan.
- Hegel, G. W. F. (1989). *Lecciones sobre la estética* (A. Brotóns Muñoz, Trans.). Madrid: Akal.
- Innerarity, D. (1993). *Hegel y el Romanticismo*. Madrid: Tecnos.
- Jauss, H. R. (2004). *Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética*. Madrid: La balsa de la Medusa.
- Legros, R. (1980). *Le jeune Hegel et la naissance de la pensée romantique*. Ousia: Ministère de la Communauté française de Belgique.
- Leigh, J. (2004). *Voltaire: a sense of history*. In. Oxford: Voltaire Foundation.
- Marx, K. (2003). *El dieciocho Brumario de Luis Bonaparte*. Madrid: Alianza.
- Marx, K., & Engels, F. (1963). *Einleitung zur Kritik der politischen Ökonomie von 1857*. Berlin: Werke in 39 Bänden.
- Masdeu, J. F. (1783). *Historia crítica de España y de la cultura española*. Madrid: Imprenta de Sancha.
- Pierce, F. (1947). *The canto épico of the Seventeenth and Eighteenth Centuries*. *Hispanic Review*, 1, 1-48.
- Rousseau, J.-J. (1751). *Discours sur la vertu du héros*. In <https://www.site-magister.com/prepas/hero.htm#axzz60CbG4ejX>.
- Schwarzböck, S. (2008). *Adorno y lo político*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Vega, M. J. y Vilà, L. (2010). *La teoría de la épica en el siglo XVI (España, Francia, Italia y Portugal)*. Vigo, Academia del Hispanismo.
- Vian, F., & Delage, É. (1974). *Argonautiques. Tome I, Chants I-II. Text établi et commenté par Francis Vian et traduit par Émile Delage*. Paris.
- Voltaire. (1723). *La Ligue, ou Henri le Grand. Poeme epique*. In. Amsterdam: Henri Desbordes, proche le Kalvestraar.
- Voltaire. (1734). *La Henriade avec des variantes et des notes. Et l'Essai sur le poeme epique. Par M^e de Voltaire*. In. Londres: Jacob Tonson.
- Voltaire. (1807). *La Henriade, poëme avec les notes et variantes, suivi de l'essai sur la poésie épique*. In. Paris: Le Prieur.
- Voltaire. (1816). *La Henriade, poeme, avec les notes et variantes, suivi de l'Essai sur la poesie epique*. In. Paris: Stereotype d'Hernan Adrien Égron, imprimeur.
- Waddicor, M. H. (1983). *Desfontaines: La Voltairomanie*. Exeter: University of Exeter.
- White, F. D. (1915). *Voltaire's Essay on Epic Poetry. A study and an edition*. Albany, N. Y.