



**HAL**  
open science

# El triunfo de la emoción produce héroes: construcción, lectura y psicología en la teoría del personaje épico

Claudia Garcia-Minguillan

► **To cite this version:**

Claudia Garcia-Minguillan. El triunfo de la emoción produce héroes: construcción, lectura y psicología en la teoría del personaje épico. Cuadernos de Ilustración y Romanticismo, 2020, 26, pp.67-88. 10.25267/Cuad\_Ilus\_romant.2020.i26.03 . hal-03109505

**HAL Id: hal-03109505**

**<https://hal.science/hal-03109505>**

Submitted on 13 Jan 2021

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



## Cuadernos de Ilustración y Romanticismo

Revista Digital del Grupo de Estudios del Siglo XVIII

Universidad de Cádiz / ISSN: 2173-0687

nº 26 (2020)

# ***EL TRIUNFO DE LA EMOCIÓN PRODUCE HÉROES: CONSTRUCCIÓN, LECTURA Y PSICOLOGÍA EN LA TEORÍA DEL PERSONAJE ÉPICO EN LA ILUSTRACIÓN***

Claudia GARCÍA-MINGUILLÁN

(IEMYRhd-Universidad de Salamanca & Université de Poitiers)

*Recibido: 07-02-2020 / Revisado: 13-07-2020*

*Aceptado: 13-07-2020 / Publicado: 21-12-2020*

**RESUMEN:** Este artículo propone una reconstrucción de las ideas teóricas sobre el personaje épico a partir de tratados literarios de la Ilustración. Se ofrece una nueva lectura que retoma el enfoque genealógico entre la desaparición de la épica y el desarrollo de la novela siguiendo la estela de la construcción del personaje literario. De esta manera, entre la pervivencia del sistema clásico y la tensión con los autores modernos, la construcción de la psicología del héroe avanza hacia valores más sensibles y emocionales, sin dejar de lado su facción racional. Asimismo, se discute la tensión entre dos fuertes influencias, la pervivencia de la lectura de la épica virgiliana como legitimadora del poder y del Estado, frente a la recuperación de la figura del filósofo bajo tintes heroicos. Finalmente, esta reconstrucción plantea no solo la caracterización emocional del personaje, sino también la sensibilidad del poeta y del lector, quienes asumen dichos valores heroicos.

**PALABRAS CLAVE:** héroe, teoría del personaje literario, épica, Ilustración, historia de las emociones, lectura emocional, psicología del personaje literario.

## ***THE TRIUMPH OF EMOTION PRODUCES HEROES: CONSTRUCTION, READING AND PSYCHOLOGY IN THE THEORY OF EPIC CHARACTER***

**ABSTRACT:** This article proposes a reconstruction of the epic character from the literary theory of the Enlightenment. A new reading is offered that takes up the genetic approach between the disappearance of the epic and the appearance of the novel following the trail of the construction of the literary character. In this way, between the survival of the classical system and the tension with modern authors, the construction of the hero's psychology advances towards more sensitive and emotional values, without neglecting its rational component. Also, the tension between two strong influences is discussed; the survival of the Virgilian epic as a legitimizer of political power, in front of the recovery of the figure of Socrates who grants heroic values to the philosopher. Finally, this reconstruction raises not only the emotional characterization of the character, but the transmission of sensitivity to the poet and the reader, who assume these heroic values.

**KEYWORDS:** Hero, Theory of Literary Character, Epic, Enlightenment, History of Emotions, Emotional Reading, Literary Character Psychology.

INTRODUCCIÓN<sup>1</sup>

En 1708 Joseph Trapp fue nombrado profesor de poesía de la universidad de Oxford, y publicó primero en latín (1711-1719) y, más tarde, en inglés (1742) su obra *Lectures on Poetry*. El académico inglés afirmaba que el poema épico era un espacio de confluencia de toda clase de poesía, parangonando la capacidad armónica del género: «is in this Art what the Organ is in Music» (1742: 10). Según esta apreciación, el género épico se concibe como el espacio literario más completo. Es el lugar donde toda corriente poética encuentra su espacio y esta pluralidad, total y perfecta, sirve como medidor de la capacidad literaria del poeta. Como una suerte de obra perfecta, plantea un reto por ser el tipo de creación artístico-literaria que mayor talento requiere y mayor dificultad plantea. Es debido a este último rasgo que esta rica convergencia de modos poéticos ha sido objeto de una constante normalización.

Como si se tratase del lenguaje, el género épico ha intentado ser sometido a una estricta regla poética, a una gramática normativa que recoja sus características esenciales y ofrezca un manual de correcta imitación y composición. Así, desde la antigüedad, los teóricos más próximos a los textos grecolatinos, Platón, Aristóteles y Horacio, promovieron una reflexión analítica sobre aquello reconocible como épico y su consecuente propuesta teórica. Entre los siglos xv y xvi, la teoría del género sufre un verdadero renacimiento como fenómeno europeo, declinando su protagonismo en los inicios del setecientos. A partir de este momento, inicios del siglo xvii, la teoría de la épica decae junto al interés que el género ya no despierta, no sin observar distintos momentos de un ligero resurgimiento. Fue la época del profesor Trapp el periodo en el que el género épico asumió un nuevo rol en las ideas literarias de la plena Ilustración,<sup>2</sup> época en la que asistimos a la actualización de los elementos que componen su gramática. En este sistema literario, confluyeron las corrientes heredadas del siglo anterior —un sistema estrictamente metódico y racionalista— imbuido de una fuerte nostalgia por la antigüedad, junto a un método analítico y crítico que permitió la convivencia y equilibrio entre razón y sentimiento. El legado épico que recibió fue, además, muy contestado dado que se sostenía entre las reconocidas adquisiciones en Italia, con la resonante generación de Ariosto y Tasso —muy lejanos del gusto clásico y corrompidos de fantasía y barroquismo— y los intentos épicos de una Francia tempranamente preparada para la conquista de su teatro.<sup>3</sup> Sin embargo, de esta fallida recepción surgió un nuevo interés por el mayor género literario, muy influido por el discurso de enfrentamiento entre los clásicos y los modernos que de manera inevitable contaba en su epicentro con los autores de las epopeyas clásicas, Homero y Virgilio. En este conocido diálogo entre antiguos y modernos surgió un debate continuo y variado,

<sup>1</sup> Este artículo se ha realizado durante una estancia de investigación en el Centre d'Études de la Littérature Espagnole de l'Entre-deux Siècles (xvii-xviii), y en el laboratorio FoReLLIS de la universidad de Poitiers. Se inscribe en el marco del proyecto de investigación '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. Debo agradecer a los revisores anónimos los comentarios al manuscrito, que han favorecido considerablemente a su calidad.

<sup>2</sup> La literatura épica de la Ilustración es un terreno aún por estudiar; con todo, contamos con valiosos trabajos que favorecen la comprensión de la situación del género en cada espacio nacional, como es el trabajo de Swedenberg (1945) sobre la teoría del género épico en Inglaterra, Csűrös (1999) en el caso francés y Nerlich (1964) en una investigación sobre la epopeya sujeta a principios clásicos en la España dieciochesca.

<sup>3</sup> Italia ofreció al mundo los reconocidos poemas de Ariosto (1516; 1532) y Torquato Tasso (1581). Por esos años, en Francia se dio el poema *La Franciade* (1572) de Ronsard en el contexto poético de *La Pléyade*. Más tarde, *La Pucelle ou la France délivrée* (1656) de Chapelain o los poemas de materia cristiana de Desmarest Saint-Sorlin (1595-1676). Vid. Csűrös (1999, pp. 247-296), quien ofrece un corpus de poemas épicos compuestos en Francia entre los siglos xvi y xviii.

pero se mantuvo siempre la fidelidad a un sistema que, a pesar de su pluralidad y apertura, coincidía en reconocer al poema épico como un modelo de virtud. En términos más renacentistas, este virtuosismo se puede sintetizar en un modelo educativo, casi pedagógico, para todo aquel lector de la obra.<sup>4</sup> Este carácter pedagógico se transmite en esencia a través del personaje protagonista de cada trama. De ahí que el personaje sea considerado un elemento de cercanía en la constante búsqueda de identificación y compenetración con el carácter del lector.

La renovación de la épica durante el siglo XVIII planteó un cambio en la composición de un héroe más acorde con los nuevos tiempos. Esta alteración del paradigma no solo proviene del intercambio dinámico entre lo social y la forma de la obra literaria, sino también de las nuevas corrientes en la poética, y del progresivo debilitamiento de la frontera entre los géneros literarios, posteriormente conocido como «hibridismo». En consecuencia, el siglo ilustrado recibió, tanto en la norma como en la práctica, un héroe en deconstrucción alejado del Olimpo, y más cercano al mensaje institucional, a los eventos históricos y políticos, en constante búsqueda de las vías de conversación con el lector. Lejos de ser un cambio inmediato, esta propuesta se gestó de manera progresiva en los pequeños avances que aparecen en cada intervención literaria sobre el poema épico en obras de preceptiva, prólogos, prefacios, glosas, traducciones, intercambios epistolares y en la prensa dieciochesca.

Este estudio pretende, por tanto, analizar la construcción del héroe épico en su proceso dinámico de acomodación a la nueva crítica, a los cambios en el paradigma, a la adaptación a las nuevas exigencias sociales y a la caracterización progresivamente más emocional y sensible. El marco de análisis debe reducirse necesariamente a la preceptiva literaria, no sin advertir la riqueza que la comunión con aspectos históricos y políticos aportará en futuros trabajos. En primer lugar, se analizará la recepción del héroe clásico y su progresiva transformación de héroe ilustrado a héroe romántico. A continuación, se relatará la teoría del personaje épico según las ideas teóricas del periodo ilustrado, cobrando especial protagonismo obras producidas en Francia, con apuntes de diálogo con Inglaterra para continuar con un repaso de los héroes que aparecen en dos poemas épicos franceses publicados durante el siglo XVIII.<sup>5</sup> Para finalizar, una recopilación de las ideas expuestas anteriormente ayudará a entender cómo y por qué se demanda un carácter más sensible en el héroe épico y cuáles son las técnicas propuestas para esta nueva sensibilidad. Como fin último, este trabajo pretende proponer una teoría del personaje épico, para fomentar un estudio de literatura comparada sobre la épica de la Ilustración y para contribuir a la corriente historiográfica de la representación de las emociones en la historia.

<sup>4</sup> Observamos que el sistema al que responde William Davenant (1606-1668), dramaturgo inglés de la época de la Restauración, es todavía renacentista. Su argumentación dedicada a la capacidad correctiva y educativa de la poesía, a la vez que al acercamiento de la poesía heroica al pueblo, lo sostiene. En el prólogo a su obra, introduce el valor educativo de la poesía, y la capacidad correctiva de sus leyes para el «common Crowd», mucho más efectivos que la corrección a través del castigo. Como solución, Davenant propone acercar la poesía épica a los «common men»: «if the examples it presents prevail upon their Chiefs, the delight of Imitation (which we hope we have prov'd to be as effectual to good as to evil) will rectify by the rules, which those Chiefs establish of their own lives, the lives of all that behold them; for the example of life, doth as much surpass the force of Precept, as Life doth exceed Death» (1651: 13).

<sup>5</sup> A lo largo del trabajo citaré obras a partir de su original impreso, ejemplares que, siendo escritos en francés, inglés y español, y publicados entre los siglos XVII y XVIII, presentan características propias del lenguaje de la época, que he decidido respetar en la transcripción. Para favorecer la lectura de los textos explicaré el contenido y procuraré clarificar aquellos pasajes en los que la ortografía dificulte su lectura.

## RECEPCIÓN Y TRANSFORMACIÓN DEL HÉROE CLÁSICO

La potencia domestica a la potencia y se hace servil. Es curioso que Quirón, el centauro,  
sea portador de sabiduría y Hércules, el hombre, portador de brutalidad.  
Y precisamente Quirón no es un héroe.<sup>6</sup>  
Maurice Blanchot

El héroe, el personaje principal del poema épico a partir del cual se construye y en el que se sostiene la moral de la trama, se ha caracterizado y reconocido universalmente con la figura de los personajes de *La Ilíada*, especialmente con Aquiles.<sup>7</sup> La caracterización de estos personajes detalla las emociones desbordadas; la cólera, la venganza, el orgullo, la celotipia junto a destacadas habilidades bélicas. Frente al carácter más afable de Ulises y Eneas, los personajes de *La Ilíada* han pervivido como la psicología icónica del género. Así es reconocido entre los críticos, puesto que se trata de un rasgo que cumple con la función de despertar la admiración en los lectores. Como afirma Howard (1624-1712), poeta y dramaturgo inglés de los inicios de la Ilustración en su actualización lingüística del poema *The Fairie Queene, Spenser redivivous*, los personajes de Ulises y Eneas no promueven tanto la admiración y, por tanto, el efecto estético de la lectura se reduce debido a su carácter de resistencia interna («fortitude») y prudencia. El héroe épico debe generar, por el contrario, un efecto «superlative and perfect» (1687: 14), de admiración exaltada, en una primera instancia, para generar placer y emoción en el lector, y hacia un efecto prospectivo, para captar la admiración del público venidero y así garantizar la pervivencia del género. Estos rasgos pertenecen a la estructura clásica de la epopeya, cuyo héroe, como ha indicado Lukács (2010: 61), no es nunca *un* individuo, sino un elemento que representa el destino de una comunidad para defender intereses comunes mediante conflictos de corte bélico. Este es el paradigma de héroe heredado de la epopeya en su transmisión y recepción admirativas.

Este paradigma es alterado con la llegada del dogma cristiano. El mismo Howard, valorando la presencia de la maquinaria divina pagana y cristiana, considera que los héroes de poetas cristianos deben renunciar al rasgo clásico de lo semi-divino: «True it is, that according to holy Religion, we must not presume to transform our Hero's into demi-gods» a lo que añade «which I confess was some advantage to the ancients in magnifying their heroicks above the ordinary exaltation and endowment of men» (1687: 17), hecho que supone una importante alteración del código formulado. A esto se suma una progresiva desmilitarización del héroe, fuertemente promovida por el éxito de la alegoría de legitimación política de la epopeya virgiliana. Esta propone un héroe que mantiene un equilibrio entre la *pietas* y el impulso bélico, precisamente para ahondar en aspectos fundacionales del Estado a través de la paz y la estabilidad, generando un terreno donde el personaje épico pueda asentarse y adaptarse a las siguientes demandas históricas y sociales. Nos encontramos en estos momentos en lo señalado por Miller como una progresiva *reconversión* del héroe que produce subgéneros, a los que denomina «“border” epics» (2000: 10-11). Con la menor incidencia en la maquina divina pagana, Miller

<sup>6</sup> Vid. Blanchot (1970 [1969]: 570). En *El diálogo inconcluso* («L'entretien infini» en su título original) Maurice Blanchot trata el fin del mito del héroe en su traslado desde los tiempos primitivos a los modernos, identificando el momento de pérdida de su divinidad y universalidad en la formulación del héroe trágico de Corneille.

<sup>7</sup> Como señala Miller sobre las personalidades homéricas de Aquiles y Odiseo: «Akhilleus remains as a model for the sculptural icon of the fighting warrior-noble; Odysseus the Crafty One displays all the unmistakable stigmata of the trickster-hero» (2000: 71). El clásico estudio de James M. Redfield (2012[1994]) propone una radiografía del carácter trágico de los personajes de *La Ilíada*.

identifica «potential tensions» (*ibid.*: 32) en el proceso de composición y construcción de la personalidad épica, como hemos visto en el caso de Howard en su comentario sobre la construcción del héroe y sus rasgos divinos. Puede que el periodo medieval reforzase la imagen del héroe soldado, que defiende las fronteras del reino y la pervivencia y superioridad de su religión. Sin embargo, el héroe medieval también trajo consigo la vida en el castillo, la formación para ser caballero y, a la vez, para ser hombre de la corte, con el conocimiento de las habilidades más exquisitas y culturales, es decir, el cortesano. Este modelo irrumpió con gran fuerza en el periodo del Renacimiento al combinar la figura del cortesano con la del caballero. Como señala Law (1983: 394), las virtudes heroicas que más sobresalieron fueron precisamente las que combinaban la fuerza y el talento militar, con la inteligencia, la prudencia, el liderazgo, el amor y la piedad.

La imagen típica de héroe entra, por tanto, deformada en la época barroca, dejando, sin embargo, un sedimento de las figuras de *La Ilíada*. En esta tensión, Miller identifica un «range of heroic permutations» (2000: 109), una fricción junto a un debilitamiento entre los bordes de los géneros literarios, como indicábamos anteriormente. De aquí surge la reforzada presencia de las virtudes heroicas en obras dramáticas, con una clara intencionalidad institucional y política, tal y como indica Law en el caso específico del teatro de John Dryden (1631-1700):

In the sixteenth and seventeenth centuries, it was understood that the poet's task was to idealize these interrelated virtues, which had belonged to non-Christian heroes. The pattern-hero that Dryden conceived embodies an ethos which comprises these virtues. In the heroic plays the hero shown acquiring the heroic traits, or, as the dramatic action unfolds, the efficacy of the heroic ideal is revealed. The hero's education is magnanimity parallels the course of the overplot, which concerns the preservation or the restoration of legitimate sovereignty in the state. (1983: 394).

Como nos recuerda Law, Dryden, en la obra dramática *The Conquest of Granada* (1672), dejó indicado que extrajo de la moral de Homero que la unión, es decir, la política, la negociación y el equilibrio, atraen el acuerdo y, por el contrario, la discordia, entiéndase la ira, la cólera o la guerra, lo destruyen. La pervivencia de los clásicos se mantiene por el ejemplo de sus héroes, ya sea por sus rasgos positivos, como por aquellos negativos. Por tanto, ya en estos momentos previos a la Ilustración, el héroe pierde protagonismo para ser un recurso a través del cual se perfila la moral de la obra<sup>8</sup> y se vuelve, como dejó señalado Miller, «self-described, self-contained, isolate, solipsistic» (2000: 109). Asistimos, por tanto, a un desplazamiento o devaluación del héroe clásico para quien el golpe de gracia llegó acompañado de mano de la burla, con el acercamiento del lector al héroe para conocer y apreciar sus defectos. El fin del distanciamiento con el héroe épico fue magistralmente formulado por Miguel de Cervantes, quien, *disparando una larga risa* cervantina contra la materia caballaresca consigue la caída definitiva del héroe épico.

<sup>8</sup> Este elemento se relaciona con lo identificado por Romera como el rechazo de Tomachevski a la exigencia del protagonismo del héroe: «En la literatura clásica, [el héroe] parece jugar un papel de primer orden porque a partir de él se organizan los otros elementos del relato (piénsese en Don Quijote, por ejemplo). Tomachevski, por el contrario, establece una aseveración diferente al afirmar que «el héroe no es necesario a la historia» y que como sistema de motivos se puede prescindir enteramente del héroe y de sus rasgos más característicos» (1980: 132-133). Posteriormente, Torrente Ballester señaló las distintas vías de «destrucción del personaje» hasta alcanzar las reducciones de significado del *nouveau roman*, en la técnica de Robbe-Grillet (1982: 20-22).

Es, en este marco de irrupción y disolución de géneros literarios, de fricción entre sus fronteras, entre adaptaciones de figuras clásicas, donde el héroe crea una nueva identidad con el fin de garantizar su pervivencia en las manifestaciones literarias de los siglos venideros. Así, si repasamos la definición y significado de héroe, entendemos que, en especial desde la novela contemporánea denominamos «héroe» al personaje principal de una historia. Es más, un personaje contrario a los valores heroicos no ha generado una denominación propia, sino que se conoce comúnmente como lo contrario, «antihéroe». El héroe también es considerado personaje «actante», es decir, aquel que actúa o reacciona ante una situación, que cobra el protagonismo de dirigir la trama hacia su resolución. Todavía en 1734, el *Diccionario de Autoridades* definía «héroe» como el «Varón ilustre y grande», que realiza hazañas y que está relacionado con alguna deidad. En *El Criticón* (1653), Baltasar Gracián llamó héroe al «Rei Católico don Fernando». Héroes, además de los reyes, son los conquistadores de las colonias —figuras principales tanto de poemas épicos como de crónicas— y los defensores de la fe católica por el mundo. Y, aún antes, el mismo autor publicó en su primera obra *El héroe* (1637) un retrato de Vincencio Juan de Lastanosa, prohombre en la corte de Carlos II, que sirvió de ejemplo para diseñar una suerte de preceptiva para la formulación del personaje heroico compuesta según la dialéctica tradicional del *speculum principium*.

Ya entrado el siglo ilustrado, el héroe agoniza en su propia polisemia y llega a ser el «famoso predicador» Fray Gerundio de Campazas,<sup>9</sup> personaje al que el padre Isla —gran partícipe de la burla cervantina— denomina en numerosas ocasiones como «héroe»,<sup>10</sup> aunque el nombre del personaje sea «nombre ridículo, nombre bufon, nombre truanesco» (Isla, 1804: 53). Cadalso, en sus *Eruditos a la violeta*, llega a decir que «si Virgilio hizo tan llorón y tan supersticioso a su héroe fue por lisonjear a Augusto, cuyo carácter era muy análogo al fingido de Eneas» (1772: 13) y, en *Cartas marruecas*, aduce que la mayor motivación del héroe es el patriotismo. Y Tomás de Iriarte, en su fábula del escarabajo (LXV) afirma: «Será, pues, un pequeño escarabajo | el héroe de la fábula dichosa | porque conviene un héroe vil y bajo». Este breve repaso anecdótico del empleo del término «héroe» en los ilustrados españoles refleja la amplitud del significado e incluso una posible polisemia en cuanto a matices literarios. Esta apertura fue precedida por un sistema crítico el cual, en un intento por normalizar y encorsetar la norma, reconoció abiertamente algunos rasgos que anunciaban ya la humanización del héroe, su conversión en el protagonista de una historia no divina y encaminado hacia una realidad social, cívica y política.

#### EL PERSONAJE ÉPICO EN LA ILUSTRACIÓN: TEORÍA Y (DE)CONSTRUCCIÓN

En el ámbito de los tratados y las ideas teóricas, el periodo renacentista es una época fértil en la que se recupera la reflexión y se fomenta el estudio sobre los autores de las épocas antiguas, proceso por el cual surge la creación de una reconocida estética clásica como elemento institucional y de legitimación. La recuperación de los clásicos en un rico número de ediciones y traducciones impulsó las figuras de Homero y Virgilio a ser consideradas un referente literario universal. De esta manera, la cuestión en torno a ambos

<sup>9</sup> En el prólogo a la obra el padre Isla escribe: «En el libro I, cap. 8, nº 15 de esta mi historia, que lo es de lo pasado, de lo presente y de lo futuro, me burlo (y a mi parecer con razón) de los que dedican sus obras a personajes de la más soberana elevación, pensando y aun diciéndolos ellos mismos en las dedicatorias[...]» (Isla, 1804: 4).

<sup>10</sup> El autor del *Fray Gerundio* aporta reflexiones de gran interés sobre la concepción del personaje épico y su caricaturización: «Propónse un héroe, ó verdadero ó fingido, para hacerle un perfecto modelo, ó de las armas, ó de las letras, ó de la política, ó de las virtudes morales, que de las evangélicas hartos tenemos verdaderos, si los queremos imitar.» (Isla, 1804: 48).

autores generó debates sobre los principios de composición del poema épico, a la par de una ardua discusión sobre qué sistema épico era preferible. Más específicamente, la teoría del género épico encontró varias voces a lo largo de los siglos xv y xvi —como se ha estudiado en Vega y Vilà (2010)— que, asumiendo las ideas críticas de los comentaristas de Virgilio, promovió la elección del mantuano frente a la épica de Homero. Aquellos que se decantaron por el primero buscaban un mensaje fundacional en un espacio donde se instaba a un *espejo* de gobiernos en el que reflejar a un monarca procedente de una gran dinastía y heredero de rasgos funcionales para regir un reino. Esta épica fue seguida especialmente en la península ibérica, en los reinos de España y Portugal, fuerzas imperiales que necesitaron este tipo de discurso de legitimación que encontramos en *La Eneida*. Sin embargo, con la irrupción del teatro y la corrupción de la poesía, la escuela clásica resurgió para salvar las estructuras del buen gusto y generar un criterio en los poetas bajo el interés común de preservar las buenas prácticas literarias, entre ellas, la composición de la poesía épica a la manera de los clásicos Homero y Virgilio, esta vez, prevaleciendo Homero.

Esta escuela basó su norma en lo dictaminado por Aristóteles y Horacio. El primero, en *De poética*, presentó las cuatro cualidades del carácter de los personajes. Insistía en que la primera y principal es que los personajes sean buenos, actitud o rasgo del carácter que, siempre según Aristóteles, se presenta de manera universal, pero en menor medida en la mujer y el esclavo. El carácter, además de bueno, debe ser apropiado, rasgo que entiende como aquello más cercano a lo varonil y, por tanto, queda descartada la posibilidad de lo heroico en una variante femenina. El tercer rasgo es la semejanza, que Aristóteles a pesar de no definir, insiste en que no se trata ni del carácter bueno ni del apropiado. Por último, sostiene la consecuencia del carácter, es decir, la coherencia en el comportamiento de los personajes (*de Poética* xv, 1454b). El resto de los rasgos secundarios que sostienen el carácter son aquellos que conforman la fábula: una estructura verosímil de los hechos y un desenlace de la trama coherente con lo narrado. Asimismo, Horacio secunda la lección aristotélica para insistir en la importancia del equilibrio en la obra y, especialmente, en los rasgos del héroe. Estos elementos deben ser preservados con coherencia, así, por ejemplo, llama a evitar presentar al personaje principal con un perfil heroico y respetable, para luego hacerle hablar «en el lenguaje humilde y llano // De las tiendas mas viles de la plebe».<sup>11</sup>

Persiguiendo siempre la estela de los críticos, el teórico francés Nicolas Boileau (1636-1711), de corte favorable a los antiguos, publica su horaciana *Art Poétique* (1674). Esta obra es una reformulación de la teoría clásica en un verso a medio camino de la sátira. En relación con el héroe, solicita a los poetas el equilibrio en su caracterización junto a seguir de cerca la enseñanza de Homero y Virgilio. Boileau apela a los poetas a preservar en sus héroes los nombres propios<sup>12</sup> de las lenguas antiguas (1874: 45). Frente a todo lo anterior, reconoce que la trama del poema se transmite a través de «un corps, une âme, un esprit, un visage» (1874: 43), es decir, la figura del héroe acoge en sí todos los aspectos del poema. El crítico de Versalles da un último consejo a los poetas: que su héroe sea magnífico,

<sup>11</sup> «De tal modo las veras con el chiste, // Que aquel Dios, ó aquel Heroe que se viste // De rica grana y oro anteriormente, // Después no se presente // Hablando en el lenguaje humilde y llano // De las tiendas mas viles de la plebe; // O por querer usarle mui lozano, // Y distante versos frívolos, chanceros //» (*El Arte Poética de Horacio, ó Epistolas a los pisones, traducida en verso castellano por D. Tomas de Yriarte, 1777: 36*)

<sup>12</sup> Como sostiene Blanchot, el héroe se hace a sí mismo a través de su nombre, rasgo de origen divino: «[El héroe] Tiene un nombre que le es propio, del que incluso, muchas veces, se apropió —un sobrenombre como se dice, un superego. Tiene un nombre, es un nombre.» (1970[1969]: 570). Este rasgo de la personalidad del héroe es un factor translúcido, como se percibe en los distintos nombres parlantes de las novelas de personajes caballerescos y de los héroes de poemas épicos.

sorprendente, digno de recordar, alejado de la vulgaridad, es decir, un héroe que genere la admiración en el lector:

Voulez vous longtemps plaire et jamais ne lasser?  
Faites choix d'un héros propre à m'intéresser,  
En valeur éclatant, en vertu magnifique;  
Qu'en lui, jusqu'aux défauts, tout se montre héroïque;  
Que ses faits surprenants soient dignes d'être ouïs;  
Qu'il soit tel que César, Alexandre ou Louis;  
Non tel que Polynice et son perfide frère):  
On s'ennuie aux exploits d'un conquérant vulgaire.  
(1874: 46).

#### EL HÉROE SEGÚN RENÉ LE BOSSU EN *TRAITÉ DU POÈME ÉPIQUE* (1675)

Un año después de la aparición de la poética de Boileau, se publicó *Traité du poème épique* (1675), obra del abad de Saint Geneviève René Le Bossu (1631-1680). En este tratado, Le Bossu elabora una glosa de la norma de Aristóteles. Este tratado fue una obra de gran relevancia en los estudios teóricos, reeditada hasta en 14 ocasiones, cuyo autor aparece mencionado como máxima autoridad tras los tratadistas clásicos. Gozó de una buena recepción en Inglaterra, siendo publicada la traducción del tratado en Londres en 1695, además de ser citado por diversos ensayistas ingleses entre los que se encuentran el autor de poemas épicos Richard Blackmore (1654-1729), el crítico Thomas Rymer (c. 1643-1713), Alexander Pope (1688-1744) en los prólogos de sus traducciones a Homero, hasta autores de bien entrado el siglo XVIII como William Hayley (1745-1820). En estas menciones, es tanto admirado como revocado debido a su fuerte dependencia de un método cartesiano-analítico destinado a componer un poema épico. Esta obra supone el colofón a la crítica de la escuela francesa, significando uno de los grandes monumentos a la doctrina clasicista. Sin embargo, muy a pesar del compromiso teórico y casi dogmático a la escuela, Le Bossu no puede evitar ser influido por las nuevas corrientes del pensamiento. Como consecuencia fundamental de este rasgo, se aprecian ocasiones en las que el crítico ofrece variantes al paradigma y, a la hora de realizar una crítica bien construida, se desprende del dogma de la crítica e identifica errores en la estructura del sistema.

Le Bossu limita a cinco las directrices para alcanzar la unidad en el carácter del personaje. La primera, que ejerce a su vez como fundamento de las otras, es formular un carácter cuyos rasgos sean precisos y sensibles, unos rasgos que permitan al personaje adaptarse a todo tipo de situaciones. Consecutivamente, como segundo requisito, el héroe debe ser independiente y demostrar una completa libertad para mostrar y reforzar su carácter y humor con la máxima fuerza y brillantez posible. En la tercera, recuerda que el resto de los personajes pueden asemejarse al héroe del poema, sea para aproximarse o para alejarse, al reformular aquellos rasgos esenciales en otros antagónicos. El cuarto elemento del carácter del personaje advierte que, si bien es posible introducir en otros algunos rasgos opuestos a los del héroe, no debe mostrarse con demasiada fuerza y siempre se debe seguir el principio de moderación, causado preferiblemente, según Le Bossu, por alguna pasión o dependencia como menciona en los celos de Dido o las facciones tiránicas de Mecencio o Turno. La quinta y última anima a interrumpir con algunos episodios el carácter general de la narración con acciones particulares exigidas también por estos rasgos opuestos al héroe.

En un análisis más específico,<sup>13</sup> Bossu plantea si un héroe debe ser construido a la manera de un «honnête-homme».<sup>14</sup> La reflexión, lejos de parecer inapropiada, aporta un debate propio del núcleo de la personalidad del héroe y la moral del poema.

Frente a las virtudes tan admiradas y fantásticas de los héroes, el teórico afirma que «ne contient toutesfois que des violences injustes & des emportemens criminels» (1675: 39-40), aspecto muy alejado de rasgos positivos para la moral y enseñanza. Paradójicamente, los héroes de los autores clásicos, señala, no han querido jamás asemejar a sus héroes a un modelo de perfección, aspecto que no descarta el rasgo divino. El debate es arduo. Un crítico seguidor de la corriente clásica debe ante todo preservar las figuras de Homero y Virgilio intactas de toda crítica. Así, Le Bossu propone una ágil y astuta distinción: la bondad moral y la bondad poética que, a su vez, divide a los personajes en héroes morales —que abarca a Eneas y a Ulises— frente a los héroes poéticos, donde Aquiles y Mecencio siguen representando la personalidad colérica y desmesurada, que Le Bossu bien identifica como errada y difícil de justificar. De igual manera, el crítico ha conseguido igualar y mantener el equilibrio entre los dos referentes de la Antigüedad, a pesar de que la pregunta que da inicio al capítulo, aunque quede sin resolver, apelaba la elección de Virgilio frente a Homero que, como hemos apuntado anteriormente, sucedió durante el Renacimiento.<sup>15</sup>

La definición del carácter entendido como la combinación de la personalidad con rasgos psicológicos es, según Le Bossu, aquello que distingue a un sujeto entre otros, que mantiene su propia singularidad, tanto en las costumbres como en los rasgos del rostro:

On pour mieux dire, ce poëte ne donneroit aucunement à son héros les qualitez de ces deux autres héros. Il y a bien de la différence entre un visage en général & le visage d'Enée: entre un front, un nez, une bouche, & des yeux en général & le front, les yeux, le nez & la bouche d'Achilles.[...] (1675: 103).

La fisiognomía o *lecturas del cuerpo*, como lo ha estudiado Gernert (2019), lleva a interpretar los signos anatómicos y mórficos como una suerte de horizonte de expectativas. En el caso de los héroes épicos, si Aquiles presenta rasgos yertos y nervudos, no dispone de mucho margen para que su personalidad no se corresponda a su físico. Deducimos que el carácter del héroe se formula y teoriza cumpliendo con una tradición que introduce estrictas variables sin demasiada posibilidad de cambio. La búsqueda de Le Bossu por justificar a Homero lo confirma. A pesar de que el teórico plantea y reconoce los beneficios de que el personaje épico tenga rasgos de un «hombre-honesto», vemos desde Aristóteles que «Achilles devoit être colére, injuste & inexorable. La fable exigeoit cela nécessairement, c'est ce qui rend ses moeurs mauvaises & si indignes d'un honnête-homme» (1675: 80-81).

13 El contenido teórico sobre la construcción del personaje se concentra en los libros 4 y 5, especialmente en el libro 4: § v «Si un héros poétique doit être honnête-homme», § viii «Du caracteres des personnages», § ix «Des caractères d'Achilles, d'Ulysse & d'Enée», § x «Le caractère des autres personnages», § xi «Ce que c'est que le caractère», § xii «De l'unité du caractère dans le héros», § xiii «L'unité du caractère dans le poëme», § xiv «De la iustesse du caractère», § xv «Des faux caractères». Y en el libro v, § vi «Si la présence des Dieux des-honnore les héros».

14 Con todo, es necesario matizar por un lado el significado de 'honnête-homme' y por otro el uso del término, ya que en ocasiones Boileau lo utiliza como un hombre letrado, frente a Marolles, que en otro ensayo sobre el poema épico, coincide con Le Bossu, y ofrece una definición más ajustada: «c'est à dire de n'estre pas un fourbe ny vn impie; mais vn honneste-homme, qui ne débite rien contra sa conscience & qui sçait l'art d'instruire aussi bien que de plaire & de diuertir agreablement» (Marolles, 1662: 47). Para conocer una definición más completa del *honnête-homme* y la *honnêteté*, es conveniente acudir a Hazard (1988 [1935]: 268-280).

15 Es habitual encontrar en Le Bossu una nueva justificación a las decisiones literarias de Homero para aplacar sus críticas, que cobraron fuerza tras la «querrela contra Homero» (1714-1719). Véase el trabajo de Hepp (1968) para ahondar en este asunto.

El carácter de Aquiles, formula el teórico, a pesar de sus deformaciones —ya sabemos que tanto su personalidad como en su físico —«est couvert[...].]par l'éclat d'une vaillance merveilleuse» (1675: 94), es decir, genera la admiración por medio de lo maravilloso de sus actos. Si fuese lo contrario, apunta muy acertadamente Le Bossu, el héroe debería transmutar sus rasgos hacia aquellos aspectos reconocibles en un hombre-político (1675: 85).

Este enredo de reconocimiento y ocultamiento de las normas de la teoría del personaje épico dirige a Le Bossu hacia el lugar al que precisamente no quería llegar: contrariar la norma de Aristóteles (1675: 95), tras corregir que el carácter no es solo una virtud en particular, sino una composición de muchas, mezcladas en diferentes grados, a merced de la necesidad de la fábula y su unidad, sin desatender el embellecimiento de la obra.

Le Bossu ahora normaliza la composición de los personajes más afables de la épica. Para ello, dice, los poetas han unido los rasgos de cada personalidad por la lógica de los mismos. Así, la valentía va unida a la cólera, la piedad a la bondad, la prudencia con el disimulo, siendo este último rasgo necesario para el carácter de Ulises. Y, aunque reconozca que un príncipe necesita valentía y cólera para poder superar los obstáculos, define que el rasgo que más prime sea, finalmente, el de un hombre honesto:

Que le premier caractère d'un héros est celui d'un honnête-homme. Ils seroient semblables en tous ces ouvrages, on les verroit tous vaillans à la guerre, prudens au conseil, pieux dans les actes de religion, courtois, civils, magnifiques, en fin, avec toutes les vertus prodiguées du mieux que le poete auroit pu. Tout cela se trouveroit ainsi indépendamment de l'action & du sujet du poeme. [...] Et même cette mauvaise ressemblance seroit non seulement entres les héros, mais encore entre les personnages que l'on auroit voulu faire honnêtes-gens (1675: 107).

Le Bossu permite alguna alteración al paradigma clásico. El héroe debe ser, ante todo, contrariamente a lo expuesto por Homero en Aquiles o por Virgilio en Eneas, «honnête-homme». Bajo este término se acoge el equilibrio y medida en el carácter, las buenas costumbres, la pluralidad de la enseñanza, una destreza diversa en armas y letras; es, en fin, el perfil de caballero renacentista o cortesano, que ha pervivido desde su formulación teórica por Castiglione hasta vencer como modelo de virtud para la composición del héroe épico. Y esto no queda ahí, puesto que Le Bossu en otras ocasiones reconoce que el personaje heroico puede representar «la prodigalité & l'avarice, comme la libéralité & la juste économie d'un bon ménager & d'un honnête bourgeois» (1675: 121). Así, los rasgos alejados de la divinidad y más cercanos a lo social se aproximan a lo terrenal, momento en el que, según distingue Le Bossu, «le héros du temple & du cabinet, ne seroit point celui du combat» (1675: 105-106). La interrupción y presencia de esta alteración se elabora de manera progresiva, siguiendo el ejemplo del mismo Virgilio quien, para suavizar el carácter de Eneas en los momentos de mayor nivel de violencia y actividad bélica interrumpe «les combats par des épisodes tranquilles & tendres, qui font prendre le dessus au caractère du héros.[...]» (1675: 116). Le Bossu menciona el ejemplo de la muerte de Lauso, donde la piedad y la ternura desbordan la escena y reducen el efecto de la guerra —«fait regner la piété & la tendresse au milieu des fureurs de la guerre» (1675: 118)— he aquí una fractura en la estructura de la teoría del personaje. Esta atención de la épica a escenas de menor tensión bélica y, por el contrario, más tiernas, que despiertan en el lector un lado más emocional se percibe también en el sistema crítico inglés. Por ejemplo, Richard Blackmore, médico y, como hemos mencionado anteriormente, autor de cuatro poemas épico-históricos sobre monarcas ingleses; dos sobre el rey Arturo; *Prince Arthur* (1695) y *King Arthur* (1697); uno sobre la reina Isabel, *The Eliza*

(1705) y uno sobre el rey Alfredo, *King Alfred* (1723), además de un conjunto de ensayos en el que diserta sobre el poema épico (1716). En este último trabajo, señala su desacuerdo con la norma clásica que atribuía al género solo personajes ilustres, a lo que Blackmore apunta que aquel tipo de héroe-hombre, muy a pesar de su superioridad, no queda exento de su divertimento y recreación a través de la crueldad y de la maldad (1716: 48). En el prólogo a su *King Arthur*, apunta el grado alto de incompatibilidad entre Homero y Virgilio, siendo ambos poetas tan dispares como lo son sus personajes —«Methinks there is the same Difference between these two great Poets, as there is between their Heros» (1697: xv)—. Por último, contradice la norma general de que el héroe épico debe estar comprometido con alguna gran acción, norma a la que denomina «the Dictates of the Stagyrite», en clara referencia a Aristóteles, y aduce que el personaje principal del poema debe ser aquel que haya vivido una situación de gran sufrimiento, «an eminent Sufferer» (1716: 49-50); sin batallas, ese es el héroe que debe protagonizar la fábula, quizás en referencia al recurso de la tragedia *páthei máthos*, la adquisición del aprendizaje mediante el sufrimiento. Estos episodios tranquilos y *tiernos*, o de acciones importantes llenas de sufrimiento y no de enfrentamientos, serán la clave para la alteración del paradigma del héroe, cuya construcción mantiene siempre el objetivo de preservar un contenido moral. Por eso el punto más difícil e importante a la hora de la composición del poema épico para el que lo compone, pero también para el que realiza la lectura y la crítica es la moral del poema, que depende del arte, de la bondad y de la exactitud del poeta, todo ello condicionado por su conocimiento y puesta en práctica de la virtud. Como recuerda Horacio, la doctrina más importante de la composición es la filosofía moral y esto alcanza hasta el mismo poeta, el que escribe, como señala Le Bossu: «Un Poëte ne doit jamais donner de mauvais exemples: mais il y a bien de la différence entre un mauvais exemple & l'exemple d'une mauvais action, ou d'une mauvais personne» (1675: 121).

#### EL HÉROE EN LA ÉPICA DE LA ILUSTRACIÓN: ENTRE TELÉMACO Y ENRIQUE IV

El debate sobre las normas de composición del género épico se mantuvo en una constante en parte debido al fortalecimiento de la novela. Este nuevo género de profundas raíces en la tradición literaria planteó nuevas cuestiones que obligaron a los teóricos a reformular los principios de la veracidad histórica, la verosimilitud literaria y la ficción. Nos recuerda Álvarez Barrientos (1991: 56-57) que el problema entre historia-novela fue discutido por Francisco Botelho de Morais e Vasconcelos, quien parte del formato de la obra *Las aventuras de Telémaco* (1699) —obra etiquetada como poema épico a pesar de ser compuesta en prosa y no en verso—, además de las características del héroe, para ironizar sobre la atribución del poema de Fénelon al corpus de poemas épicos.<sup>16</sup> Se puede añadir a lo anterior que la obra comienza de una manera abrupta, sin encomio, dedicatoria o alabanza inicial al héroe, ni invocación a las divinidades ni a las musas. Un abrupto inicio «No podía Calipso consolarse sobre la partida de Ulises [...]», indica más bien una consciente continuación del libro IV de *La Odisea*, lo que reduce considerablemente la

<sup>16</sup> La defensa de la obra de Fénelon versaba sobre si realmente era digna de ser considerada épica, debido a que su formato no se correspondía con el tradicional. Su aprendiz, Andrew Michael Ramsay (1686-1743), compuso una defensa, *Discours de la poesie epique et de l'excellence du poeme de Télémaque* (1716). Una de las más conocidas obras que participaron de esta crítica en clave burlesca es la del *abbé* Faydit, *La Télémacomanie, ou la censure et critique du roman intitulé: Les Aventures de Telemaque Fils d'Ulysse, ou suite du quatrieme Livre de l'Odyssée d'Homere* (1700) o *Critique générale des Aventures de Télémaque* de Nicolas Gueudeville, salida de las prensas apenas un año después de la publicación del *Telémaco*. En el ámbito español, el discurso de Ramsay generó algunas reacciones, en concreto la de Linares y Montefrío quien tradujo el *discours* por tratarse de un «caudaloso manantial de erudición y doctrina» («Prólogo al lector», 1756).

capacidad de invención del autor y altera uno de los elementos mandatorios del género como es el encomio a las figuras divinas. Este desacuerdo de Botelho con la construcción del personaje de Telémaco que, con ironía, afirma «va aprendiendo a ser héroe», señala a la obra de Fénelon como una suerte de *Bildungsroman*,<sup>17</sup> en la que el héroe va aprendiendo a ser un buen monarca, a través del aprendizaje que adquiere de distintas experiencias, paradójicamente, ninguna de ellas plenamente bélicas. De hecho, este es un rasgo que sí aparece en las epopeyas homéricas, pero más bien, como indica García Malo en el prólogo a su traducción de *La Iliada*, «admirablemente sembradas» (1788, LXXXVI). En el *Telémaco*, sin embargo, estos rasgos de innovación aparecen de una manera evidente. La fábula transcurre en distintas pruebas y experiencias, en cierta medida paralelas a las narradas en *La Odisea* como parangón de los dos héroes —padre e hijo—, resultando las de Telémaco más pedagógicas e instructivas. Así el héroe es acompañado por el anciano Mentor, que en realidad es la diosa Minerva oculta, que le aconseja, en primer lugar, pasar una vida «de gran deleite en compañía de otros pastores»<sup>18</sup> (Fénelon, 1768: 2). Después, en la secuencia de la isla de Calipso, Mentor indica a Telémaco que un joven que se preste a la gloria y a la virtud debe saber vestir austeramente, «tolerar las fatigas y despreciar los gustos» (1768: 12). El personaje del joven Telémaco se presta también a recibir una enseñanza sobre cómo debe ser el buen reinado de un monarca, así Mentor instruye:

Los reyes, que no piensan sino en hacerse temer y oprimir a sus súbditos para hacerlos así más rendidos, son el azote del linaje humano. Son temidos, como quieren puntualmente serlo, mas son aborrecidos y detestados, y tienen harto más que temer la rebelión de sus súbditos, que sus súbditos tienen que temer su potencia (1768: 36).

A esto le siguen otras enseñanzas que tratan cómo debe Telémaco huir de la avaricia y de la soberbia, y mantener relaciones estables y de convivencia con las naciones vecinas:

Hacedos amar de todos los extranjeros y sufridles también alguna cosa: temed de mover celos con vuestra altivez, sed constante en mantener las reglas del comercio y sean ellas sencillas y fáciles: acostumbraos a observarlas indispensablemente: castigad con severidad los engaños y también las negligencias, y el fausto de los mercaderes que arruinan lo ejercitan, pero especialmente nunca os metáis en inquietar el comercio para regirlo según vuestras ideas. Importa que el príncipe no se entrometa a alterarlo y que deje a sus súbditos todo el provecho[...] (Fénelon, 1768 : 90).

<sup>17</sup> Gerard Genette propone, no sin alguna reticencia, el calificativo al *Telémaco* de Fénelon de «*Bildungsroman ad usum delphini*». Salvo omisión de información por nuestra parte, es en *Palimpsestos* donde originalmente se establece la relación entre el género *Bildungsroman* con el poema de Fénelon, § xxxii (1989 [1962], pp. 224-226).

<sup>18</sup> Esta escena del héroe Telémaco entre pastores es otra manifestación del revelador proceso de hibridación de los géneros literarios. François Vernes (1765-1834), autor del poema épico *La Franciade, ou l'ancienne France* (1789), acompaña su texto con un prefacio en el que pregunta: «[...]j'ai tâché d'en créer un qui eût le double avantage de réunir le sublime de l'Épopée et les grâces naïves et touchantes de la Pastorale.[...] Ne peut-on la concevoir se délassant de ses travaux, au milieu des bocages, dans les bras de quelques bergeres, de quelques amours, qui cachent son casque sous des fleurs, et son baudrier sous la ceinture de Vénus?» (1789, v). Para conocer más sobre esta interesante obra, *vid.* Rosset (2002). No sería, sin embargo, la primera vez que aparecen aspectos bucólicos en una obra épica. Señala Fernández Corte (2006, 546) una «nota bucólica» en el entierro del joven Palas o Palante al inicio del canto xi de *La Eneida*: «haud segnes alii cratis et molle feretrum|arbutis texunt uirgis et uimine querno|exstructosque toros obtentu frondis inumbrant.|hic iuuenem agresti sublimem stramine ponunt:|qualen uirgineo demessum pollice florem|seu mollis uiolae seu languentis hyacinthi,|cui neque fulgor adhuc nec dum sua forma recessit,|non iam mater alit tellus uirisque ministrat» (*En.* xi, 65-70).

La obra también se convierte en espacio de «juegos de galantería» donde Telémaco puede trabajar su destreza en algunas prácticas lúdicas, como sucederá en la celebración de los juegos en el libro v del poema virgiliano. Este espacio se complementa con los celos de Calipo y el enamoramiento de Telémaco por las ninfas.

Las anteriores han sido breves menciones entre muchas de la instrucción que un monarca debe seguir, y aquellos ejemplos que debe evitar. Esta enseñanza fue sin duda la causa de mayor peso por la que la obra de Fénelon fue censurada y, además, fue la principal causa de exilio de su autor, precisamente por poder interpretarse con demasiada facilidad con las actitudes tiranas del monarca francés Luis XIV, además de poder ser considerado como una irrupción en el sistema pedagógico de la nobleza del momento. Al margen de todo lo anterior, el *Telémaco* también presenta una mayor apertura a escenas emotivas y a una lectura más sensible. De esta manera, en el encuentro con un rey, el corazón de este se ablanda con las lágrimas del héroe al haber sido separado de su protector y ante la desesperanza de no poder volver a Ítaca ni encontrar a su padre. Suceden también escenas en las que la ternura conmueve a los personajes, bajo el objetivo de conmover también al lector: «[ante el canto de Mentor] no pudieron tener las lágrimas y cada uno sentía un no sé qué placer en el llanto» (1768: 274). El equilibrio de las emociones, en un intento continuado por huir de las pasiones desbordadas, queda también reflejado en el discurso de Mentor: «Necesitáis placeres que poseáis, pero no de placeres que os posean y os arrebaten. Os deseo placeres moderados y dulces, que no os embaracen la razón y que nunca os truequen en una bestia, agitada con los estímulos del furor.» (1768: 271). De la misma manera, el conquistador, según añade uno de los personajes cumpliendo con la función de un narrador cuyo discurso interviene en plena obra, «es un hombre que indigna a los Dioses contra el linaje humano [...] para destruir los reinos, para difundir el espanto por todas partes, junto con la miseria y con el despecho» para terminar preguntando «¿Cree por suerte que no puede ser digno de algún elogio sino haciendo injusto, violento, altivo, usurpador y tirano de sus vecinos?» (1768: 282-283). Así, la figura del héroe clásico se presenta demonizada e incompatible con un estado de derecho justo con los ciudadanos. Este rechazo del poder autoritario convive, además, con acciones que apremian las muestras de afecto, admiración y acciones sensibles. De esta manera, en un discurso sobre la educación de los niños se anima a que aprendan desde su infancia a «cantar los loores de los héroes» —tanto los héroes antiguos para aprender su *mal* ejemplo como a esta nueva simetría de héroe-emocional—, a desarrollar la destreza musical, a mostrarse *sensiblemente* a los que les rodean. Así, con estos principios educativos «habrá pocos que no se enciendan en amor de la gloria y de la virtud» (1768, 490) y, más adelante, insiste:

Mas he aquí el modo de ejercitar en tiempo de paz el esfuerzo de la nación. Habéis ya visto los ejercicios del cuerpo que hemos establecido, los premios que ejercitarán la emulación, las máximas de gloria y virtud, de las cuales desde la cuna se llenarán los ánimos de los niños y más cantando y oyendo cantar las acciones sublimes de los héroes [...]» (1768: 493).

Esta es una de las vías por las que la parábola del héroe épico delimita en su desarrollo con la ternura y la sensibilidad, tanto en la formulación del héroe, que debe su existencia literaria a un poeta portador de esa misma virtud moral, como a unos lectores, en este caso, niños, que al imitar las acciones y las emociones, se convierten a su vez en héroes, al ser ciudadanos con un gran sentido de la justicia, portadores de un virtuosismo moral.

Otro ejemplo de estos cambios sembrados se manifiesta en el poema épico de Voltaire *La Henriada* (1723). La fábula de este poema consiste en la resolución del conflicto de la guerra de religión que asoló Francia a finales del siglo XVI. El héroe protagonista es Enrique IV, el rey Borbón alabado por conseguir resolver el conflicto primando el diálogo y la concordia entre los dos bandos y así acabar con una guerra civil. La épica de Voltaire sigue, sin embargo, muy de cerca la estela de *La Eneida*, pero el elemento de piedad y la intromisión de escenas tiernas y emotivas se revela con más fuerza en su poema, lo que no restringe la presencia de enfrentamientos bélicos que no llegan a ser, empero, tan representativos. Recuerda Bazán, autor del ya entrado siglo XIX, en el prólogo de su traducción a la *Henriada* que el crítico Laharpe reseñó la falta de elemento dramático en el poema pues, efectivamente, salvo en el encuentro del héroe con la reina Isabel de Inglaterra, no hay apenas más diálogo. Además, señala como punto interesante la escena de la muerte de Valois de alto valor dramático para notar la sensibilidad del héroe (Voltaire, 1816: XII). Bazán intuye esto, ya no solo de las palabras de La Harpe, sino de su propia lectura. De ahí identifica una «heroica calma» en el héroe, un equilibrio entre aspectos buenos y malos, rasgos tanto heroicos como trágicos que «templa y entretiene en el corazón de los espectadores y lectores, con una dulce emoción» (1816: XXIX-XXX). Del personaje, añade Bazán:

Por lo que mira a la sana moral, y a la belleza de los sentimientos, se halla en este poema cuanto puede desearse. El prudente valor de Henrique IV, unido a su humanidad y generosidad, debria servir de ejemplo a todos los reyes y a todos los héroes, que se precian, a veces, fuera de propósito, de su dureza y brutalidad para con aquellos, que el destino de los estados o la suerte de la guerra ha sometido a su poder. Digaseles de paso que la verdadera grandeza no consiste en la inflexibilidad ni en la tiranía, sino más bien en los sentimientos que el autor expresa con tanta nobleza (1816: CVI).

Esta lectura es resultado de la observación de las claras referencias contra la tiranía y la guerra que aparecen sembradas en el texto. Para Voltaire los conflictos bélicos no son más que un «lienzo criminal de hórridos monstruos|que sus guerras abortan intestinas»,<sup>19</sup> como tan literariamente traduce Bazán en el canto primero (1816: 2). También el carácter colérico del héroe se ve templado con escenas en la naturaleza, como la que sigue:

[...]el héroe, que de gloria hervía  
en codicioso celo y en más manos  
teme ver que las suyas repartida  
del triunfo la palma, un dolor vivo  
el oírle sintió. Pasados días  
a su gran alma caros echa menos,  
en que él solo y Condé sin más intrigas,  
ni otro extranjero auxilio que la fuerza  
de su virtud, temblar la Liga hacían,  
mas era necesario ardientes votos

<sup>19</sup> El texto original de *La Henriade* dice «Dis comment la Discorde a troublé nos Provinces,|Dis les malheurs du Peuple & les fautes des Princes» (1728, 2).

satisfacer de un dueño. Se resigna:  
los golpes de su brazo ya suspense;  
y los laureles, que cogido había  
del Sena en la ribera, abandonando,  
su valor a partir violento instiga.  
(1816: 10-11).<sup>20</sup>

La crítica a las potencias cuya política se sostiene en el criterio bélico se mantiene en el segundo canto, política que Bazán traduce como «perversa política que intenta | un despótico imperio sobre el alma: | que racionales pechos solicita | convencer por la fuerza de las armas»<sup>21</sup> (1816: 30), o «brazo despótico [...] la pérfrida política»<sup>22</sup> (1816: 99). También hace referencia a una reacción emocional frente a una política injusta:

La política impía y la discordia,  
asaltan y sorprenden de rebato  
a su augusta enemiga que sus ojos  
inocentes, en lágrimas bañados  
alzaba hacia su Dios, quien su constancia  
por poner más a prueba, la ha entregado  
de las dos implacables enemigas  
al bárbaro furor y juicio insano (1816: 103).<sup>23</sup>

Uno de los grandes objetivos de Voltaire con este poema es precisamente denunciar el fanatismo religioso —«feroz fanatismo» (1816: 127), «le Fanatisme est son horrible Nom» (1728: 95)— y la imposición de culto religioso que conlleva enfrentamientos guiados por la pasión y no por la razón, que dirige una sociedad hacia su fin. El héroe Enrique IV es conocido con el epíteto de «héroe generoso», descrito a partir de la ternura de sus ojos. Este héroe también ha sido designado por San Luis para recibir su presencia, a lo que reacciona: «De gozo a tales voces, aquí el héroe //Tiernas y dulces lágrimas derrama. // Extinguido ya el fuego de su enojo // Deja en su corazón una paz santa» (1816: 168; 1728: 135-136). De la misma manera se introduce el héroe que sabe sufrir:<sup>24</sup> «sin murmurar jamás, en paz llevarán// de príncipes idolatras el yugo, //con sufrimiento heroico y constancia, // sin quejarse jamás ruidosamente, // entre horribles suplicios dan el alma; //y de heridas y sangre llenos todos, // a sus mismos verdugos perdonaban» (1816: 153-154; 1728: 121-122). El monarca es considerado también dentro de la alegoría virgiliana, siendo reconocido como «Augusto defensor». Finalmente, estos rasgos de su carácter quedan reflejados en el epitafio de su tumba:

20 Reza el texto original: «le Héros, qui, jaloux de sa gloire, //craignoit de partager l'honneur de la victoire, //sentit en l'écouter une juste douleur. //Il regretoit ces tems si chers à son grand cœur; //Où, fort de sa vertu, sans secours, sans intrigue, //lui seul avec Condé faisoit trembler la Ligue. // Mais il fallut d'un Maître accomplir les desseins. //Il suspendit les coups qui partoient de ses mains; //Et, laissant ses lauriers cueillis sur ce rivage, //A partir de ces lieux il força son courage» (1728: 8).

21 «Et périsse à jamais l'affreuse politique, |qui prétend sur les cœurs un pouvoir despotique, | qui veut le fer en main convertir les mortels» (1728: 23).

22 Canto IV: «Sous le puissant abri de son Bras despotique |Au fonds du Vatican régnoit la Politique, |Fille de l'Intérêt & de l'Ambition» (1728: 76).

23 Canto IV: «Soudain, la Politique & la Discorde impie, //surprennent en secret leur auguste Ennemie. //Sur son modeste Front, sur ses charmes divins, // Ils portent, sans frémir, leurs sacrileges mains, |Prennent ses Vetemens; &, fiers de cette Injure, //De ses Voiles sacrez ornent leur Tête impure.» (1728: 79-80).

24 Recordemos el «eminent sufferer hero» de Blackmore (*vid.* apartado «El héroe según René Le Bossu en *Traité du poème épique* (1675)»).

Mi hereditario trono, que a lo menos  
Sobre mi tumba un día leerse pueda.  
EL ENEMIGO HENRIQUE GENEROSO  
DE SUS PROPIOS VASALLO NO DESEA  
REINAR TANTO SOBRE ELLOS, COMO QUIERE  
SALVARLOS DE LA MUERTE Y LA MISERIA  
(1816: 291; 1728: 235-236).

A la caracterización pacífica del héroe, le acompañan escenas que dispersan el tema tratado con anterioridad. Así, además de la gran carga y larga descripción política de asambleas y audiencias —en clara sustitución a las escenas bélicas—, también se introducen escenas que apelan la ternura como el canto IX, donde se describe el templo del Amor y la figura alegórica de la discordia donde se «implora su poder para afeminar el valor de Enrique IV» («Canto nono. Argumento» 1816: 243). Es, al igual que Ulises y Telémaco con Calipso, Enrique IV con Madame De Estrée, otra escena tierna y animosa más para humanizar al héroe y endulzar la lectura.

#### EL HÉROE SENSIBLE Y EMOCIONAL: HACIA UNA LECTURA EMOTIVA DEL PERSONAJE LITERARIO

Si se agrupase la norma de la preceptiva, las ideas críticas de los tratados y las variantes de los personajes épicos revisados en un elemento coincidente, sería, sin duda, el de la moral del poema. En este nivel del análisis, la moral o la virtud han sido considerados el rasgo esencial del género, y el pilar con el que sostiene su construcción. Un ejemplo de ello es la interesante atribución, mencionada por Le Bossu en su tratado, de las buenas fábulas, aquellas que contienen mensajes morales, a poetas dignos de esa moral. El abad apunta a una exigencia ético-moral en todo poeta que componga un poema épico. Esto restringe aún más las posibilidades de cualquier escritor de alcanzar el género de mayor reputación del sistema literario, puesto que, además de grandes dotes artísticas, se le exige ser portador de una vida partidaria de grandes valores morales. Este nuevo requerimiento provoca, junto a la mayor presencia de aspectos sensibles en los poemas épicos, que el poeta sea partidario de intervenir más en la obra, de intercambiar su voz con el pensamiento del personaje y, como consecuencia, de elaborar progresivamente fábulas más complejas con una mayor carga psicológica. Este mismo parecer fue retomado en un interesante ensayo de Rousseau. Leído en la Académie de Corse en 1751, *Quelle est la Vertu la plus nécessaire aux Héros; & quels sont les Héros à qui cette Vertu a manqué?*, plantea una comparación entre las virtudes heroicas del sabio, frente a las del héroe distinguidas precisamente por rasgos de un carácter más violento. La virtud moral como elemento básico de cualquier sistema es un aspecto que Rousseau confirma al querer situar el rasgo heroico en un sistema de diversos rasgos morales. De ahí que el heroísmo se desplace del costado del héroe para ser asimilado por otros perfiles, como el del sabio —referencia al filósofo—<sup>25</sup> al que, según Rousseau, «Toutes les vertus appartiennent au Sage» (1762: 46). Al definir el heroísmo, Rousseau coincide con la corrección de Le Bossu al sistema aristotélico:

<sup>25</sup> Ante un posible intento de Rousseau por asumir en su misma persona las virtudes de filósofo y héroe, encontramos la interesante crítica de Carlyle: «[...]A face full of misery, even ignoble misery, and also of the antagonism against that; something mean, and, plebeian there, redeemed only by *intensity*: the face of what is called a fanatic, —a sadly *contracted* hero! [...] The fault and misery of Rousseau was what we easily name by a single word, *egoism*; which is indeed the source and summary of all faults and miseries whatsoever.[...]His books, like himself, are what I call unhealthy[...]» (1885: 176-177).

Il ne faut donc pas se représenter l'Héroïsme sous l'idée d'une perfection morale qui ne lui convient nullement, mais comme un composé de bonnes & mauvaises qualités salutaires ou nuisibles selon les circonstances & combinées dans une telle proportion qu'il en résulte souvent plus de fortune & de gloire pour celui qui les possède (1762: 52).

El sistema que produce el heroísmo sufre un proceso de democratización al considerar sus aspectos accesibles por distintos niveles sociales: «S'il falloit distribuer les vertus à ceux à qui elles conviennent le mieux, j'assignerois la prudence à l'homme d'Etat, la justice au Citoyen, la modération au Sage: pour la force de l'ame, je la donnerois au Héros[...]» (Rousseau, 1762: 67-68). Esta traslación de valores heroicos desplazados del héroe épico paradigmático, y aproximados a los hombres de estado, sabios y filósofos, se produce al insistir e institucionalizar el discurso como medio de autoridad moral. Otro elemento de gran importancia es que Rousseau rompe la cadena de herencia entre el género literario —épica— y su personaje principal —el héroe—, por tanto, el filósofo confirma que el héroe es obra «de la nature, de la fortune et de lui-même», no de la estructura genérica a la que pertenece. Por esta razón no se encuentra tan alejada la relación entre la construcción del personaje de Telémaco por Fénelon como una aproximación temprana al *Bildungsroman*, porque precisamente este personaje se construye a sí mismo a través de experiencias que le transmiten una enseñanza moral. El héroe o los rasgos heroicos adquieren una función moral y, por tanto, ética — aspecto que defenderá Schiller en su ensayo *Über Naïve und sentimentalische Dichtung* (1795-1796) —. Es de gran interés relatar cómo este proyecto ha permanecido latente en el pensamiento francés pues, como apunta Swenberger, ya Du Bellay en sus intentos épicos frustrados apuntaba que el poeta épico debía ser «a moral philosopher» (1945: 67). La irrupción de elementos filosóficos en la materia épica se debe en parte al constante intercambio entre la tragedia y epopeya. Es, precisamente, de mano de los héroes épicos y trágicos,<sup>26</sup> donde se permutan estos elementos en continua combinación. Así puede verse en el personaje de *Hercules furens* de Séneca quien parte de la tragedia<sup>27</sup> para tratar la *hybris*, furia, bajo una óptica estoica.

A resultas de lo anterior, se puede observar que la teoría del personaje épico y el adyacente sistema que la acompaña comienzan a dirigirse indistintamente a los rasgos heroicos y morales tanto del personaje como del responsable de su caracterización, es decir, hacia el autor de la obra. Esta reformulación de lo que es heroico o no, y el mayor peso de la moral, conforman una fractura por donde se filtra la sensibilidad provocando los primeros precedentes de irrupción del sujeto individual en el medio colectivo, permitiendo aflorar una sensibilidad que genera la lectura emocional del héroe en expresiones psicológicas y reflexivas. Llamamos 'lectura emocional' a aquella apreciación lectora y análisis de textos sin elaborar su interpretación a partir de aspectos racionales que pueden ser, aunque no necesariamente, los puntos tratados tradicionalmente por las ideas teóricas y literarias. Más allá, la apelación a las emociones del autor o del lector, la experiencia sensible tras leer o producir el texto pertenecen también a aquello que denominamos «lectura emocional», o experiencia sensible de la lectura. Asimismo, William Hayley, en *Essay on Epic Poetry* (1782), afirma, al analizar los héroes épicos: «we share his feelings [...] all these objects affect us with a variety of pleasing sensations» (1782: 129). De igual

<sup>26</sup> El reciente ensayo de García Gual (2020) *La deriva de los héroes en la literatura griega* recorre la traslación de la caracterización y la ética del héroe a lo largo de los principales géneros literarios de la literatura helena.

<sup>27</sup> Debo las referencias y el análisis de la tragedia senequista a la investigación de González Vázquez (1995).

manera, una lectura del académico Manuel María de Arjona publicada en el periódico *Correo de Sevilla* a propósito de una lectura comparativa entre Virgilio y Tasso, afirma:

el sentimiento práctico es una prueba muy decisiva, y por el que yo he experimentado puedo asegurar que he leído ambos poetas en medio de grandes incomodidades y ambos me las han suavizado, mas con todo observo esta diferencia, que cuando siento el espíritu más vigoroso echo al punto mano de Virgilio y me parezco a mí mismo ya penetrado del espíritu sublime de sus héroes [...] (1806: 36).

Además del héroe y del poeta que lo construye, el sistema afecta también al lector, quien a su vez participa de esta lectura emocional de los textos y sus figuras.<sup>28</sup> Como afirma Álvarez Barrientos, la novela de tintes históricos *Ascanio o el joven aventurero* (1750) contiene muchas desgracias —lo que daría la razón a Blackmore y su «eminent sufferer»— y se da gran valor a la sensibilidad de sus personajes, y, así, «lo heroico se funde con lo sentimental» (1991: 64-65). Siguiendo muy de cerca el ejemplo del *Ascanio*, encontramos que también hay una escena de gran sensibilidad en la que un hombre llora para que el Príncipe lllore con él. Tal y como indica Álvarez Barrientos sobre este «nuevo modelo de héroe», el cual responde a una nueva sensibilidad (1991: 65), sistema que, como hemos visto, ya se venía gestando desde el *Telémaco*, al que podemos catalogar, según el término de Miller, de «human hero».

#### CONCLUSIONES

En ocasiones, la crítica ha seguido la teoría de la invariabilidad de los géneros (Cassirer, 1975: 346). Debido a esto, la épica se ha diseñado como un sistema fuertemente estructurado según las manifestaciones clásicas. Con los datos anteriormente presentados, ha quedado demostrado que el género adoptó cambios y abandonó su categoría de género estático por el que había sido caracterizado por la crítica.<sup>29</sup> Estos cambios fueron motivados por una fuerte atracción generada por esta nueva sensibilidad y, además, por la cada vez más débil frontera entre los géneros literarios. La proximidad y la hibridación entre la tragedia y la épica también permite permutar figuras heroicas entre el tono grandilocuente de la épica con la representación y presencia lírica en el acto dramático. Citamos de manera anecdótica el ya mencionado teatro heroico de John Dryden, quien en su *Apology for Heroic Poetry* (1677) justificaba la irrupción épica en el teatro.<sup>30</sup> Y, antes de él, William Davenant, autor del poema épico *The Gondibert* (1650), compuesto a la estela de Thomas Hobbes, confirma haber seguido las normas del drama renacentista inglés.<sup>31</sup>

<sup>28</sup> Una vez más nos remontamos a Fénelon para vislumbrar el anterior origen de este fenómeno: «Mas he aquí el modo de ejercitar en tiempo de paz el esfuerzo de la nación. Habéis ya visto los ejercicios del cuerpo que hemos establecido, los premios que ejercitarán la emulación, las máximas de gloria y virtud, de las cuales desde la cuna se llenarán los ánimos de los niños y más cantando y oyendo cantar las acciones sublimes de los héroes [...]» (Fénelon, 1768: 493).

<sup>29</sup> Miller (2000: 43) señaló contra Bajtin el poco realismo de su definición absolutista, y por tanto reduccionista, del género novela y su genealogía con la epopeya.

<sup>30</sup> Revela Law que la correspondencia entre lo dramático y lo narrativo formaba parte de la poética neoclásica, resultando para Dryden inevitable adaptar eso a su obra: «Hence, the correspondence between two literary forms, dramatic and narrative, because they share the purposes of raising admiration and providing moral instruction through imitation, was not a forced resemblance that Dryden improvised for the sake of expediency. Rather, it was a part of neoclassical poetics so frequently stated that Dryden hardly could have neglected it while studying the body of critical works to which he often alludes» (1983: 391).

<sup>31</sup> En el prólogo a su poema épico, Davenant afirma lo siguiente: «I cannot discern by any help from reading, or learned men, (who have been to me the best and briefest Indexes of Books) that any Nation hath in representation of great actions (either by Heroicks or Dramaticks) digested Story into so pleasant and instructive a method as the

Como se puede percibir, no es solo la teoría del género épico la que *tambalea* sino también las irrupciones que los géneros literarios provocan al reducir las fronteras entre ellos. Lo que es interesante destacar es cómo estos cambios no tan evidentes coexisten con el descubrimiento del lenguaje corporal, de la expresión de las emociones, comprensibles entre sí de manera universal como indicó Le Faucheur y analiza Goring (2009: 47). Aunque sí es cierto que este fenómeno es mayor y ampliamente reconocible en la nueva sensibilidad de la novela del siglo XIX, como Miller nos indica —«the quintessential romantic hero is young, melancholic (alternating between pale and stoic taciturnity and unchecked, passionate outburst), and sensitive (the French *sensible*)» (2000: 21-22) —, debemos acudir a la novela del XVIII, como bien ha estudiado Álvarez Barrientos (1991), y, aún es posible un poco más, a la poesía épica que debemos considerar como uno de los espacios en los que surgen los precedentes a esta nueva sensibilidad.

El pensamiento de la Ilustración es, en sus aspectos críticos y culturales, eminentemente humanista. La pervivencia de un sistema fuertemente estructurado en valores clásicos y catapultado a la cúspide del buen gusto y del buen razonar genera una fuerte tensión entre su pervivencia y las nuevas irrupciones en el sistema literario y artístico. De esta manera, Homero prevalece por su genio universal, y el modelo épico de Virgilio descolla en un ámbito estrictamente ligado a la tradición y al sistema político, sendas tendencias dirigidas a la delimitación de un valor moral. Sin embargo, cuando nos distanciamos del camino marcado por la tradición y acotamos el siglo XVIII en sus particularidades y rasgos únicos, una nueva pieza en el tablero se revela. El siglo es bien reconocido por renovar algunos aspectos tradicionales de la filosofía, pero también por recuperar otros. Así, retomamos la idea de Rousseau del filósofo como un héroe que, a través de sus virtudes heroicas de adquisición de principios y valores morales, es el responsable de transmitir y garantizar la felicidad universal. Este mismo contenido fue pronunciado con anterioridad por Giambattista Vico en su discurso *De mente heroica* (1723) que, a su vez, recuperaba un elemento fundamental de la doctrina socrática, como ha señalado Lollini:

È vero che il modello filosofico inaugurato da Socrate finisce per mettere in discussione la forma tragica e il modello di eroismo che si trovava nell'epica omerica; occorre tuttavia sottolineare come Socrate si confronti pienamente con l'*areté* eroica e ne mantenga in vita la forza e la potenza, pur adeguandole ad un tipo di virtù intellettuale[...] Il *De mente heroica* di Vico si pone al culmine di quel processo di intellettualizzazione della virtù guerriera avviato da Socrate nell'ambito della filosofia greca e ripreso con forza nell'umanesimo italiano (2003: 80-82).

Es así como la mente ilustrada sobrepasa su estricto referente y persigue aquel que se amolda más a su presente: la figura del filósofo, en la imagen de Sócrates, rebasa a los héroes tradicionales. Acorde con este sistema surge la traducción de Manuel José Fernández Vinjoy<sup>32</sup> a la obra de Filón de Alejandría *El héroe estoico, ó el hombre libre*. En ella, por vía de Platón, menciona que el héroe estoico «ya siglos antes que Filón, había dado muy sublime idea el gran filósofo Sócrates» (1789: XXII).

English by their Drama: and by that regular species (though narratively and not in Dialogue) I have drawn the body of an Heroick Poem: In which I did not only observe the Symmetry (proportioning five Books to five Acts, and Canto's to Scenes, (the Scenes having their number ever governed by occasion) but all the shadowings, happy strokes, secret graces, and even the drapery (which together make the second beauty) I have (I hope) exactly followed: and those compositions of second beauty, I observe in the Drama to be the under-walks, interweaving, or correspondence of lesser design in Scenes, not the great motion of the main plot, and coherence of the Acts.» (Davenant, 1650: 37-38).

<sup>32</sup> Para conocer más sobre esta interesante figura, acúdase a Pérez de Castro (2017).

La construcción de este nuevo héroe se encuentra, por tanto, en una elaboración en constante tensión; por un lado, una tradición dictaminada por los autores clásicos y su refuerzo teórico sostiene un perfil de héroe bélico y conquistador, reforzado además por algunos tratados como el *Príncipe* de Maquiavelo, *De militia* de Leonardo Bruni o, más tarde, *El héroe* de Baltasar Gracián. Del lado opuesto, encontramos la figura del filósofo, que aprovecha la debilidad del héroe bélico para asumir sus rasgos y relevancia y vestir la máscara heroica para sustituir el personaje admirado otrora por su brutalidad, esta vez por su marcado carácter moral y filosófico. Esta combinación es presentada y establecida a través de un sincrético *Hercules furens* en la doctrina senequista. A este forcejeo, se suma el fenómeno que hemos ido relatando de la progresiva sensibilidad y lectura emocional tanto de las obras antiguas, como en la construcción de los personajes épico-narrativo coetáneos. Se comprueba, por tanto, cómo el héroe o el heroísmo son estructuras dinámicas, que adoptan nuevas formas para reflejar el personaje que más empatía o proximidad psicológica genera en los lectores. Se confirma también que, a pesar del predominio de los autores de épica como referentes universales e imperecederos, pierden fuerza y ceden su protagonismo a otras figuras. En definitiva, el héroe ya no es solo aquel que realiza hazañas heroicas, sino el que genera la admiración generalizada y con capacidad de pervivencia. En una época en la que surge una política basada en el equilibrio y el progreso — solo posibles en tiempos de paz y estabilidad— la traslación de la admiración se desplaza a otros focos de atención. Así, el triunfo de la emoción y la caracterización psicológica más sensible genera en sus lectores una asimilación de esos valores heroicos para, así, considerarse a sí mismos los héroes de su vida cotidiana a través de la experiencia lectora. La educación de los niños a través de la lectura de historias de héroes, la formación de los futuros monarcas y la construcción del héroe-filósofo son procesos que se sostienen en el consumo de una literatura que los convierte en ejemplos de virtud, moral y civismo. Es así, en definitiva, cómo el triunfo de la emoción produce héroes.

#### BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín (1991), *La Novela del Siglo XVIII*, Madrid, Ediciones Júcar.
- ARISTÓTELES (1974), *Poética de Aristóteles*. Edición trilingüe por Valentín García Yebra, Madrid, Gredos.
- BLACKMORE, Richard (1695), *Prince Arthur, an heroick poem in ten books*, London, Awnsham and Churchill.
- (1697), *King Arthur: an heroic poem in twelve books*, London, Awnscham and Churchill.
- (1705), *Eliza, an epick poem in ten books*, London, Awnsham and Churchill.
- (1716), *Essays upon Several Subjects*, London, E. Curll and J. Pemberton.
- (1723), *Alfred, an Epick Poem, in Twelve Books*, London, J. Knapton.
- BLANCHOT, Maurice (1970), *El dialogo inconcluso*, Caracas, Monte Avila Editores.
- BOILEAU, Nicolas (1874), *L'Art Poétique de Boileau-Despréaux avec des notes explicatives*, Leipzig, Koch.
- BOSSU, René Le (1675), *Traité du poëme epique*, Paris, Michel Le Petit.
- CARLYLE, Thomas (1885), *The Heroic in History*, New York, John B. Alden.
- CASSIRER, Ernest (1975), *Filosofía de la Ilustración*, México, Fondo de Cultura Económica.
- CSÜRÖS, Klára (1999), *Variétés et vicissitudes du genre épique de Ronsard à Voltaire*, Paris, Honoré Champion.
- DAVENANT, William (1651), *Gondibert, an heroick poem*, London, John Holden.

- FÉNELON, François (1768), *Aventuras de Telemaco hijo de Ulysses, continuación del libro IV de la Odisea de Homero*, Madrid, Imprenta de Don Antonio Mayoral.
- FERNÁNDEZ VINJOY, Manuel José (1789), *El héroe estoico o El hombre libre: discurso en que se prueba que no puede haber verdadera libertad donde no domina la virtud*, Madrid, don Gerónimo Ortega e hijos de Ibarra.
- GARCÍA GUAL, Carlos (2020), *La deriva de los héroes en la literatura griega*, Madrid, Siruela.
- GENETTE, Gerard (1989 [1962]), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, trad. de Celia Fernández Prieto, Madrid, Taurus.
- GERNERT, Folke (2019), *Lecturas del cuerpo: Fisiognomía y literatura en la España áurea*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- GONZÁLEZ VÁZQUEZ, Carmen (1995), «Dos protagonistas en conflicto: Análisis del *Hércules furens* de Séneca», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos*, 8, 1995, pp. 143-155.
- GORING, Paul (2009), *The Rhetoric of Sensibility in Eighteenth-Century Culture*, Cambridge, Cambridge University Press.
- HAYLEY, William (1782), *An Essay on Epic Poetry in five epistles to the Revd. Mr. Mason with notes*, London, J. Dodsley in Pall-Mall.
- HAZARD, Paul (1988 [1935]), *La crisis de la conciencia europea (1680-1715)*, versión española de Julián Marías, Madrid, Alianza Editorial.
- HEPP, Noémi (1968), *Homère en France au XVIIe siècle*, Paris, Klincksieck.
- HOWARD, Edward (1687), *Spencer redivivus containing the first book of the Fairy queen his essential design preserv'd, but his obsolete language and manner of verse totally laid aside deliver'd in heroick numbers / by a person of quality*, London, Thomas Chapman.
- ISLA, José Francisco (1804), *Historia del famoso predicador Fray Gerundio de Campazas, alias Zotes*, vol. I, Madrid, Imprenta de Gabriel Ramirez.
- LAW, Richard (1983), «The Heroic Ethos in John Dryden's Heroic Plays», *Studies in English Literature, 1500-1900*, n° 23, pp. 389-398.
- LINARES Y MONTEFRÍO, Joseph (1756), *Discurso apologético sobre el poema épico, excelencias del poema de Telémaco e impugnación de la llave que corre con el título de 'Llave de Telémaco', escrito en francés por Mr. De Ramsay*, Madrid, Gabriel Ramírez.
- LOLLINI, Massico (2003), «Vico e l'eroismo moderno», *Italian Culture*, n° 21, pp. 79-94.
- LUKÁCS, Georg (2010), *Teoría de la novela. Un ensayo histórico-filosófico sobre las formas de la gran literatura épica*, Buenos Aires, Ediciones Godot.
- MAROLLES, Michel de (1662), *Traité du poëme epique, pour l'intelligence de l'Eneïde de Virgile, le quel doit estre joint aux remarques de la traduction qui en a esté faite*, Paris, Guillaume de Luyne.
- MILLER, Dean A. (2000), *The Epic Hero*, Baltimore & London, The Johns Hopkins University Press.
- NERLICH, Michael (1964), *Untersuchungen zur Theorie des klassizistischen Epos in Spanien (1700-1850)*, Genève, Droz.
- PÉREZ DE CASTRO, José Luis (2017), «Manuel José Fernández-Vinjoy y Pérez de Penafonte (traductor, canónigo y proyectista)», *Cuadernos de Estudios del Siglo XVIII*, 27, pp. 251-283.
- RAMSAY, Andres Michael (1717), «Discours de la poésie épique, et de l'excellence du poëme de Telemaque», *Les aventures de Telemaque, fils d'Ulysse*, Paris, Florentin Delaulne.
- REDFIELD, James M. (2012 [1994]), *La Iliada, naturaleza y cultura*, Madrid, Gredos.
- ROMERA, José (1980), «Teoría y técnica del análisis narrativo», en Jenaro Talens, José Romera Castillo, Antonio Tordera y Vicente Hernández Esteve, *Elementos para una semiótica del texto artístico*, Madrid, Cátedra, pp. 113-156.
- ROUSSEAU, Jean Jacques (1762), *La Reine fantasque, conte par Jean-Jacques Rousseau, citoyen de Genève. Suivi d'un discours du même auteur sur la question, quelle est la vertu la plus nécessaire au Héros? & quels sont les Héros à qui cette vertu a manqué?*, London, Porphyre.

- ROSSET, François (2002), «Un poème pastoral-épique à Genève en 1789: La Franciade de François Vernes», *L'Éveil des Muses. Poétique des Lumières et au-delà*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
- SWEDENBERG, Hugh Thomas (1945), *The Theory of the Epic in England, 1650-1800*, California, California University Press.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo (1982), *Ensayos críticos*, Barcelona, Destino.
- TRAPP, Joseph (1742), *Lectures on Poetry, read in the Schools of Natural Philosophy at Oxford*, London, C. Hitch and C. Davis in Pater-Noster-Row.
- VEGA, María José y VILÀ, Lara (eds.) (2010), *La teoría de la épica en el siglo XVI (España, Francia, Italia y Portugal)*, Vigo, Academia del Hispanismo.
- VERNES, François (1789), *La Franciade ou l'Ancienne France. Poème en seize chants*, Lausanne, Jean Mourer.
- VICO, Giambattista (1723), *De mente heroica dissertatio*. Neapoli: Regiae Universitatis Studiorum Typographus.
- VIRGILIO (2006), *Eneida*, edición de José Carlos Fernández Corte, Madrid, Cátedra.
- VOLTAIRE (1728), *La Henriade de Mr. Arouet de Voltaire, donné au public par lui-meme*, La Haye, P. Gosse & J. Neaulme.
- VOLTAIRE (1816), *La Henriada, poema épico francés traducido en verso español por el doctor D. Pedro Bazán de Mendoza*, Alais, Imprenta de Martín.