

El sangriento furor de Marte: poesía épica del siglo XVIII*

ELENA DE LORENZO ALVAREZ
UNIVERSIDAD DE OVIEDO
lorenzoelena@uniovi.es

Recibido: 09/02/2024
Aceptado: 15/03/2024

RESUMEN:

Como subrayaba Frank Pierce, el corpus de la épica del siglo XVIII es escaso si se compara con los 150 poemas del siglo anterior (1968: 340-369). La cuestión es por qué. Por ello, este trabajo reconstruye los momentos en que se reactivó el género y las razones que movieron a su promoción, reorganiza los testimonios de que la épica es capaz de metamorfosearse conforme a los parámetros de la Ilustración y, en el marco del sistema literario contemporáneo, explora las razones por las que, pese al prestigio que aún se le reconoce, pese a ser considerada una posible vía de renovación poética y pese a las expresas defensas y patrocinios, el género no fraguó.

PALABRAS CLAVE: *Épica, Ilustración, Siglo XVIII, tragedia*

* Este trabajo debe mucho a las certeras apreciaciones de dos anónimos evaluadores; y no menos a la paciencia y buen hacer de Jesús Vázquez Molina.

The Bloody Fury of Mars: Epic Poetry of the 18th Century

ABSTRACT:

As Frank Pierce has noted, the corpus of eighteenth-century epic is meagre compared to the 150 poems of the previous century (1968: 340-369). The question is why. Therefore, this paper reconstructs the moments when the genre was revived and the reasons behind its promotion, reorganises the evidence that the epic is capable of metamorphosis according to the parameters of the Enlightenment and, within the framework of the contemporary literary system, explores the reasons why, despite the prestige it is still recognised, despite being considered a possible path of poetic renewal and despite enjoying express defences and patronage, the genre did not settle down.

KEY WORDS: *Epic, Enlightenment, 18th century, tragedy*

“Y tú, ardiente Batilo, del meonio / cantor émulo insigne, arroja a un lado / el caramillo pastoril y aplica / a tus dorados labios la sonante / trompa, para entonar ilustres hechos. / Sean tu objeto los héroes españoles, / las guerras, las victorias y el sangriento / furor de Marte”. Tal decía Gaspar M. de Jovellanos a Juan Meléndez Valdés en 1776, en la epístola a los salmantinos en que lo insta a abandonar la estética anacreóntica en favor de “más nobles objetos” (1984: 86-93). La anacreóntica, la bucólica y lo pastoril habían supuesto un revulsivo frente a la estética barroca que pervivía en la primera mitad del siglo XVIII y que los ilustrados juzgaban “hinchada y escabrosa, llena de artificio y extravagancias” –(Jovellanos: 1984: 61-62)–, pero mediados los setenta esta era senda trillada que ya había dado frutos señeros, como *El poeta* de Nicolás Fernández de Moratín (1764) y los *Ocios de mi juventud* (1773) de José de Cadalso. La Ilustración exigía del Neoclasicismo una renovación formal, pero también la conformación de un mundo poético acorde con la nueva mentalidad; y, en este contexto, en que el asturiano propone abandonar la temática amorosa y explorar otros territorios, el metapoema señala tres posibles vías de renovación poética: las sátiras, las odas, y la poesía épica.

Visto retrospectivamente, el olfato literario de Jovellanos no falló, porque efectivamente las sátiras y las odas se convirtieron

en seña de identidad de la poesía de la Ilustración, criticando el vicio y ensalzando la virtud y los avances del siglo: las suyas dedicadas *A Arnesto* se convertirían en paradigma de lo satírico, y las odas conformarían poemarios como el de Pedro de Montengón y cristalizarían en el célebre corpus de Manuel José Quintana.

En lo que cabría pensar que iba desencaminado es precisamente en la posibilidad de que la poesía épica pudiera ser un revulsivo y vía de renovación poética en los años setenta; pero todo tiene explicación. Según Jovellanos, una de las causas de la degeneración literaria y el desprestigio social de la poesía se debe al abandono de la sustancia histórica vinculada a las cuestiones colectivas que era cualidad de las obras de los tiempos antiguos; y el retorno a la épica y el talante homérico podría ayudar a recuperar la dignidad y estimación perdidas, que la literatura se había granjeado por “cantar las alabanzas de los dioses y recompensar también con alabanzas las grandes acciones de los héroes y varones virtuosos” (1985: 142-143). Por ello, es tiempo en 1776 de reeditar el *celebrare domestica facta* horaciano, y de volver a ese *furor de Marte* en que resuenan a un tiempo el garcilasiano “Boscán, las armas y el *furor de Marte*” y el canto I de *La Araucana*: “No las damas, amor, no gentilezas / de caballeros canto enamorados / [...] la pluma entregaré al *furor de Marte*”.

La exhortación no es genérica, y Jovellanos enumera a Meléndez un puñado de hazañas bélicas nacionales que podrían constituir materia literaria: los sitios de Sagunto y Numancia, la reconquista, el imperio de Carlos V y las batallas de Brihuega y Almansa; la selección de proezas culmina con la victoria de los Borbones sobre el archiduque, lo que demuestra que la épica es concebida como una útil y eficaz herramienta política.

Por tanto, aunque es dudoso que la poesía épica pudiera realmente ser un camino de renovación poética en las últimas décadas del siglo XVIII, nada extrañan las propuestas de escritura de poemas épicos en el marco de la Ilustración y del Neoclasicismo: el mundo anacreóntico estaba agotado y la poesía –a su enten-

der– desacreditada, y la épica podía ser un revulsivo, porque era el origen de la más alta poesía y razón de su prestigio, porque los poemas épicos respondían al *prodesse et delectare* que era santo y seña de la literatura –y de toda producción cultural– ilustrada, y su temática *doméstica* era útil y encajaba en el proyecto de la Ilustración, tanto por ser capaz de contribuir a la construcción y propaganda de una historia nacional alentada en el marco de la política cultural borbónica, como por poder servir al propio ensalzamiento y legitimación de la monarquía. De hecho, su propuesta pronto se concretará desde el ámbito académico, que constituye entonces una suerte de brazo armado de la política cultural carlotercerista.

Y sin embargo la épica no cuajó, ni como vía de renovación, ni como corpus: como subrayaba Frank Pierce, el de la épica del siglo XVIII es escaso si se compara con los 150 poemas del siglo anterior (1968: 340-369). La cuestión es por qué. Por ello, este trabajo reconstruye los momentos y las razones por las que se reactivó el género, reorganiza los testimonios de que la épica es capaz de metamorfosearse conforme a los parámetros de la Ilustración y, en el marco del sistema literario contemporáneo, explora las razones por las que, pese a las expresas defensas y patrocinios, el género no fraguó.

Para abordar un recorrido por la poesía épica española del siglo XVIII hay que volver siempre la mirada a dos trabajos fundamentales, ambos obra de catedráticos de la Universidad de Sheffield, Frank Pierce y Philip Deacon (1947, 1995); y conviene hacerlo en el marco de la evolución de la poesía del siglo, recordando las advertencias de Joaquín Arce (1966) de que cuando nos referimos a la poesía del siglo XVIII normalmente aludimos a la de su segunda mitad, porque es en ella donde identificamos innovaciones, rupturas y cambios en formas, contenidos y funciones frente a la poesía barroca y bajobarroca (Ruiz Pérez, 2012, 2013), y constatamos que estos son solidarios con la reorganización general del campo literario y sintonizan con una Ilustración y un Neoclasicismo que asociamos con el siglo; y de que todo

es un poco más complicado de lo que parece, porque la poesía del siglo XVIII “no se nos presenta como una masa monótona y monocroma, ni como una sucesiva periodización de tendencias”.

1. La producción épica en la primera mitad del siglo XVIII: Lobo, Luzán, Torres, Navia, Ruiz de León y Saldueña (con algún poema mitológico)

El propio Joaquín Arce (1948) ha analizado en términos de tradición y renovación los más conocidos y estudiados poemas épicos de la primera mitad del siglo XVIII: el *Rasgo épico de la conquista de Orán* y las *Canciones a la conquista de Orán* dedicados por Eugenio Gerardo Lobo e Ignacio de Luzán a la reconquista de Orán (1732). Estrictamente contemporáneos, ambos poemas celebran el rescate de esta fortaleza africana que facilitaba el control sobre el Mediterráneo y era símbolo de la resistencia al imperio otomano, porque siendo española desde 1509 había sido perdida en 1708 y recuperada por el conde de Montemar para Felipe V en 1732.

Pero, siendo contemporáneos y compartiendo asunto, son radicalmente diversos, por lo que han sido interpretados como referentes de la tensión estética y exponentes de la heterogeneidad poética de la primera mitad del siglo: si uno se mantiene en la tradición bajobarroca y en él se aprecia la influencia del gongorismo en sintaxis, adjetivación, figuras o en el gusto por la trimembración del endecasílabo, en el otro se aprecian clasicismo y contención.

Excepción hecha de los estudios que a Lobo ha dedicado Álvarez Amo (2013), la historiografía no ha sido muy proclive a su épica, “la más perversa poesía que se conoce en castellano” a decir de Leopoldo A. de Cueto (1869: XL). Lobo participó en esta expedición y durante ella, en el navío de regreso y ya de vuelta en Barcelona, dedicó al asunto las 170 octavas de su *Rasgo épico de la conquista de Orán* (1732, 2013), como exaltación, una vez más, de Felipe V, “aquel tres veces grande por prudente / rectísimo y marcial, astro brillante”.

Digo una vez más porque este no era el primer poema épico de Lobo, que había apoyado a la facción borbónica con las armas y la pluma durante la Guerra de Sucesión. Había dedicado al recién nacido príncipe de Asturias, el efímero Luis I, el *Sitio, ataque y rendición de Lérida* (1707) –en que había participado– orientándolo a la exaltación de Felipe V, que dirigió al ejército para que “hollasen de Lérida el recinto / vivientes rayos del planeta V”. Pero la épica no era fácil en el contexto de una guerra interna en que la *Seu Vella* fue arrasada: el poeta dirá “y yo, enemigo / lloraré la crueldad”, pero concluirá “muera traidor quien nace mal vasallo”, haciendo de Lérida la “ardiente pira / del monarca español”, ante quien se ofrece “la humillada cerviz de Barcelona”. Además, Lobo dejó inacabado un *Sitio de Campo Mayor* (1712), 56 octavas que no se concluyeron porque, dice, “se levantó el sitio por la continuación de las lluvias”, aunque convengamos que debía de resultar difícil componer poesía épica sobre fracasos militares.

El *Rasgo épico* de Lobo sigue de cerca la estructura clásica, que responde al codificado “ritual introductorio de la épica culta” (Prieto Marín, 1975), con esos versos iniciales en que se concentran los tópicos de la exposición del argumento, la invocación a la musa y la exaltación de la materia tratada, instalándose en la tradición épica. Lobo presenta la invocación a Calíope, la dedicatoria a sus compañeros, la breve exposición del asunto, con una parte de Iberia dominada por la progenie de Ismael, para lanzarse a la prolija descripción de la infantería, caballería, dragones y armada naval, borrascas narradas como campales batallas mitológicas en que Montemar ha de enfrentarse a Eolo y Júpiter (oct. XXXVII-XL), explicita el apoyo de una “bellísima matrona” que simboliza el apoyo de la religión católica (oct. XLVII) y el sobrepajamiento de los capitanes, presentados como Escipiones y Alejandro (oct. XCVIII y CXXXVII). Confluyen en la última estrofa el retorno de las naves y el fin del encomio: “mientras las tropas surcan la región salada”, “ancore en puerto de tranquila espuma / el presuroso rapto de mi pluma”. Pese a la tradición épi-

ca, el despectivamente llamado *capitán coplero* no concede en el poema grandiosidad alguna al enemigo: “un mustafá soberbio, vano, ardiente / árabe monstruo de ambición severa, / mauritano ladrón que, en su dominio, / hacer quiso corona al latrocinio” (oct. XVIII) o “disformes polifemos” (oct. CVII) son algunos de los epítetos que merecen los vencidos “de una empresa del cielo celebrada”.

Por su parte, las dos canciones de Ignacio de Luzán *A la conquista de Orán* (1732) han sido valoradas desde los tiempos más tempranos de la historiografía neoclásica como muestras de un clasicismo acabado y modelo de lo que estaba por venir: de hecho, ya al darse a la luz póstumamente en el *Parnaso español* de Juan José López de Sedano (1770: 33 y 157), se valoraban “por la grandeza del asunto, la dignidad con que le trata, aun tocando tan por mayor los puntos más esenciales y dignos del elogio, por la erudición con que le exorna, y por la propiedad y elegancia del metro con que lo ejecuta”; y Manuel José Quintana, en “Sobre la poesía española del siglo XVIII”, las juzga “exhalaciones hermosas en medio de una oscuridad muy profunda”, en un momento en que “pocos o ninguno estaban todavía en estado de igualarle” (1852: 147a).

Si Lobo había ensayado la épica con insistencia, tampoco las canciones *A la conquista de Orán* son el único intento épico de Luzán, autor de la peculiar fábula épica *Juicio de Paris, renovado entre el Poder, el Ingenio y el Amor* (1746), compuesta con motivo de la coronación de Fernando VI y también dada a conocer póstumamente en *El Parnaso* de Sedano. En cuanto a los perfiles épicos, lo es por su “carácter narrativo, su métrica, su fórmula y evocaciones iniciales (“No la ira del hijo de Peleo, / ni los viajes del sabio Ulises canto”), su ritual apelación a las Musas (vv. 17-24) y su dedicatoria a la persona real de doña Bárbara de Braganza (vv. 25-40), además del contexto regio, los hechos grandes y admirables que se cuentan y el tono elevado” (Sánchez Laílla, 2019: 790; R. Hill, 2001). Pero como ciertamente no era la épica el género más apropiado para celebrar al *rey pacífico* y la unión

de España y Portugal merced a su matrimonio con Bárbara de Braganza, Luzán comienza indicando: “más dulce inspiración, furor más blando / a pacífico asunto el pecho inflama; / el triunfo cantaré con que Fernando / entró en su leal villa, que le aclama”. De hecho, habrá lugar en este poema para la épica, pero no solo: también tienen su lugar la poesía filosófica de corte lucreciano y la bucólica amorosa, en función de las tres opciones que se ofrecen a Paris. Es, en fin, radicalmente original y diverso respecto a la épica anterior; como señalaba Frank Pierce (1947: 24),

It is no longer sufficient to be guided by the time-honoured epic traditions and to abandon one's fantasy to the intoxicating dictates of Calliope; the new, more rationalised precept curbs the flights of exalted lyricism, the form is more balanced, the imagery and expression more sober and deliberate, while what colour and emotion there are run in a narrower channel and in a less turbulent stream, and the whole is draped in a colder elegance.

Al margen de estas obras más conocidas de Lobo y Luzán, hay que recordar *La conquista del reino de Nápoles*, 131 octavas publicadas por Diego de Torres Villarroel [1735] — las aprobaciones están datadas en 20-IX-1735 y 14-X-1735; licencia en AHN, Consejos, leg. 50631 — con motivo de la coronación del infante Carlos como Carlos VII de Nápoles y Sicilia, tras la exitosa campaña militar. Aquí la musa inspiradora es la reina Isabel de Farnesio (oct. V), se canta a “los Españoles inflamados / Fénix de sus cenizas renacidos”, “en cada español canto al mismo Marte”, y el héroe es “Carlos pueril, a quien el Sol concede, / que aun a la flor el fruto se anticipe; / Carlos invicto, Adonis, a quien cede / laureles Febo, cristales Aganipe; / Carlos, a quien amor hace que herede / trofeos de Isabel y de Felipe; / Carlos, en fin, en quien copió blasones / la gloria de Farnesios y Borbones” (oct. XII-XI-II); convenientemente acompañado por “el ministro español más advertido, / Atlante en quien el peso ha descansado” (oct. XX-VIII) — José Moñino —, y los militares de la “Escuela de Belona”

que participan en la campaña (oct. CXIV), que culmina en la rendición de todas las plazas: "Pescara, Caputa, Nápoles, Gaeta / y cuanto el Sol alumbra en su horizonte, / todo se rinde, todo se sujeta / al español, divino Faetonte" (oct. CCXXIX). Como concluye su aprobante, Francisco de Béjar, abad del Monasterio de San Basilio el Grande de Madrid, "siento que se puede dar, y aun agradecer, la licencia que solicita, para que se goce bien cantada una empresa que cede en gloria de nuestro reyes, en aplauso inmortal de nuestro Infante Rey Don Carlos, y en eterna fama de los españoles" (s. p.).

Por otro lado, en el significativo prólogo (s. p.) Torres reconoce que la apoteosis borbónica plantea diversos problemas teóricos y personales: por un lado, "el héroe y la acción son tan modernos que deben sujetarse a las leyes del poema. Lo nuevo de la historia estrecha la invención y los episodios, que son toda la hermosura y ser de los poemas; y por esta razón quieren los épicos que sean señalados los argumentos y asuntos antiguos"; por otro lado, el autor no tenía experiencia épica —"el uso que yo he tenido de lo heroico es nulo"—, nunca fue muy dado al respeto de las reglas —"la observancia de las rigurosas leyes [...] es la que siempre me quitó la pluma de la mano y la osadía de la imaginación"— y su estilo es "humilde, y aun abatido"; pero en un género tan consolidado es consciente de que ha de ceñirse al canon: "voy sucesivo con la narración de la historia, huyendo de todo lo que pueda parecer poema" (léase, ficción).

No obstante, una composición épica también puede proyectar el prestigio del género sobre el propio autor. En este sentido, el segundo aprobante, el basilio Cayetano de Hontiveros, exdefinidor de la provincia de Castilla, demuestra ser inteligente, si no taimado; considerando a Torres como autor que por su actitud rigurosa o emulación sufre "sombras del buen nombre y opinión", entiende que "de esto intenta purificarse, o en el modo virgiliano con que empieza este papel, o en la protección que busca de la reina nuestra señora (que Dios guarde). ¡Discreto modo, por cierto! Así logra nuestro autor el patrocinio supremo de tres reyes

o de tres soberanías heroicas, los nuestros (que Dios prospere) y el rey de las dos Sicilias” (s. p.). El aprobante es consciente de la maniobra que subyace en la publicación de este poema épico, que no es tanto el patriótico canto de la operación militar, como un pago en especies a Felipe V, que en 1734 le había permitido regresar a España, tras el traspies que lo condujo al destierro salmantino, con fugas a Burdeos y Portugal de por medio.

Esta primera etapa de la poesía del siglo XVIII aporta también fábulas épico-mitológicas. Cronológicamente la serie probablemente se abra con el *Tifeo fulminado en Flegra* (1744: 43-47) de Álvarez de Toledo (fallecido en 1714), gigantomaquia en romance endecasílabo aún rabiosamente culteranista: “Infame honor de la crinita plebe, / rígida es sierpe, cuyo acento ronco / en clangor sibilante se introduce, / trompa funesta del certamen loco”; aunque el más conocido hoy es *El Deucalión* (1741) de Alonso Verdugo y Castilla, III conde de Torrepalma.

A caballo entre lo épico y lo mitológico, las 64 octavas del no en vano apodado *el difícil* son una suerte de ampliación de las *Metamorfosis*, presentadas en el marco de la Academia del Trípode, y han de leerse en su contexto. A partir de 1737, este grupo promueve lo que Nicolás Marín llamó la *reforma tradicionalista* o el *tradicionalismo depurado*, marcado por un “culteranismo atenuado”; en palabras de Marín, estos autores aspiran a una restauración poética y “miran al futuro, pero ven ese futuro bajo la sombra del XVII”: lo que los define es “una auténtica restauración del primitivo espíritu nacional, libre todavía de las sombras de la decadencia posterior a 1650” (1963: 7; 1971). Para impulsarla, afrontan en común lecturas, traducciones y la redacción de originales, en su mayor parte, poemas épicos de temática sagrada y mitológica y elogios de héroes de la Antigüedad. Pero, como plantea Aguilar Piñal, escriben “una poesía culta, aristocrática, mitológica y sublime que mira más al pasado que al futuro” (1973: 10; 1995: 43-134). Hay que decir que el poema tardó en trascender, porque no fue publicado hasta su edición por López de Sedano en el ya citado *Parnaso español*.

Sí lo fueron, ya en el ámbito de la epopeya canónica, dos publicadas casi a un tiempo y dedicadas a dos momentos fundacionales para la identidad española: *El Pelayo* (1754) de Alonso de Solís Folch de Cardona, conde de Saldueña, y *La Hernandía. Triunfos de la fe y glorias de las armas españolas*, poema heroico de Francisco Ruiz de León (1755).

El Pelayo (1754) del conde de Saldueña y IV duque de Montellano, a la sazón coronel y brigadier de los Reales Ejércitos, es dedicado a Fernando VI, concibe la invasión como una cruzada frente a la rebelión alentada por Luzbel, a quien se enfrenta “el asturiano Marte religioso” (oct. II) y ensalza el papel histórico de España como nación: “que su altiva monarquía / los límites pasando del Oceano / anochezca las luces del romano” (oct. XLVIII). Tampoco ha suscitado el entusiasmo crítico: decía José María de Cossío que era tenido por “engendro gongorino, no mal versificado y de poco grata lección” y lo juzgaba obra de un “gongorino rezagado” concluyendo que el poema “en conjunto es un error” Cossío (1924: 265); y eso que, como señaló José Miguel Caso González, el conde había atenuado aquí su rabioso gongorismo, bien manifiesto en la *Fábula de Júpiter y Europa* (1981).

Sea como sea, *El Pelayo* presenta tres paratextos que resultan de notable interés, porque permiten calibrar la tensión estética a mediados de siglo. Así, en el militante prólogo explica que se sabe escribiendo en “una era en que los presumidos tratan con indignidad a los mayores hombres, sin que quede un Calderón, un Lope y un Góngora a quien no muerda su diente, encendido en el fuego de su ignorancia”; y sin embargo, en cuanto a la *inventio*, aclara que ha preferido los episodios “más naturales, huyendo del dragón que arroja fuego y así otros que, en cuanto se quieren elevar más se apartan de la verosimilitud”.

Por otro lado, el poema presenta dos aprobaciones. En la firmada el 1 de octubre de 1754 por Diego Torres Villarroel, este se deshace en elogios: “Las leyes, tanto esenciales como accidentales del poema, son dificultosísimas de observar y hasta hoy, que he leído atentamente el de este Señor Excelentísimo, tuve

por imposible su observancia; porque el Tasso, Castelvetro y otros muchos que explicaron la *Poética* de Aristóteles, después de haber dado los cánones y leyes para la fiel y hermosa construcción de los poemas, ellos mismos las atropellaron muchas veces"; pero aquí, "no hay sentencia, verso, ni expresión que no cumpla con los preceptos rigurosos que con razón han asustado a cuantos quisieron pensar en la osadía de emprender tan difíciles asuntos".

Si formalmente era canónico respecto a la preceptiva según Torres, a esta aprobación sigue la del secretario de S. M. y oficial de la Secretaría de Gracia y Justicia, Juan Manuel Crespo y Ortiz, firmada el 23 de agosto de 1754 y en que se percibe con claridad qué partido toma Crespo y dónde ubican *El Pelayo* en la reeditada querrela entre los antiguos y modernos: "Pide de justicia este erudito parto de su ingenio el universal aplauso y reconocimiento de nuestra nación porque resucita las memorias, no bien tratadas en el presente tiempo, de un Príncipe de Esquilache, de un conde de Villamediana y de los demás sabios poetas españoles, a quienes su afición y la mía veneran tanto cuanto parece no aprecian ahora los que por haber leído sus obras muy deprisa no saben o no quieren disfrutar el aprovechamiento que de leerlas resulta a cuantos sin preocupación y por estudio las repasan"; destaca la calidad de un castellano que enriquece el idioma "sin incurrir en los galicismos con que no pocos, de algunos años a esta parte, le desfiguran"; remite a la *Poética* de Horacio, *El Pelayo* de Pinciano, las *Tablas Poéticas* de Cascales, a José Antonio de Salas –editor de Quevedo y autor de *Nueva idea de la tragedia antigua o ilustración última al libro singular de Poética de Aristóteles* (1633)– y al prólogo a la *Proserpina* de Pedro de Silvestre del Campo, sin necesitar de las precisiones de Madama Dacier; renuncia a considerar "si está arreglada al arte el juicio de la crítica moderna" y sus "secuaces", para citar con los *Elementos de la Historia* de Vallemont que "el ejercicio hace oradores, pero la naturaleza poetas", "que el arte era inútil para la poesía", que esta "debe venir del entusiasmo y del furor";

y concluye argumentando que “este tan amplio pasaporte (que por francés será mirado sin ceño en la aduana de la moda)”, no le libraré de la moderna censura “que no ha querido perdonar las mismas ingeniosas producciones que le han servido de norte para el acierto”, si bien “la fortuna que estas corrieron [la censura de los modernos] más debe solicitarla que temerla”. La avalancha de poéticas citadas solo sirve para evidenciar la clamorosa ausencia de la *Poética* de Luzán, amén del desdén hacia *Las causas de la corrupción del gusto* de Anne Dacier, la crítica de los *modernos* y sus *secuaces*.

Lo curioso es que, considerando la entidad de Pelayo y su asociación con los principios de restauración de la patria, no abundan los poemas épicos sobre su figura, que sin embargo es frecuentada en las tablas –cuestión a que volveremos más adelante–. De hecho, puede ser aplicado a este poema épico lo que Sala Valldaura señala para la tragedia neoclásica del ciclo de la reconquista: “La figura de Pelayo reunía, en el imaginario político, una triple condición idónea para ser presentada al público: la de ser español, cristiano y goda. Resultaba fácil convertirlo en un símbolo, su empresa equivalía a la liberación de España contra cualquier poder extranjero (es decir, tiránico)” (2007: 55-56). Algo así, con menos complejidad, debía de pensar Saldueña.

Por último, las 1477 octavas reales del *hijo de la Nueva España* fueron publicadas en Madrid (1755) con apoyo del duque de Alba, y recuperan, tras larga ausencia, la figura de Cortés, que pronto veremos reaparecer, a partir de la *Historia* de Solís en 12 cantos al modo virgiliano. Pese al poco afecto mostrado hacia el poema por la crítica decimonónica, que tiende a subrayar su gongorismo —y calcos que lo acrediten no faltan—, ha merecido estudios más recientes de aquí y allá que lo caracterizan como una fachada ultrabarroca que alberga la “apoteosis del sentimiento monárquico en las postrimerías del régimen colonial”, o matizan su barroquismo advirtiendo que se modula con tonos y esquemas clásicos y razonan que, por su temática, “concluye la experiencia anterior y anuncia el resurgir de la épica que se

producirá en España en la segunda mitad del siglo” (Peña, 1992; Fabbri, 1981).

Estética al margen, se aprecia un predominio de la “escuela histórica” épica —con la lógica excepción de las fronterizas fábulas mitológicas— y muy diversa actitud en cuanto a la glorificación de la guerra, claramente ausente en Luzán y Navia. A decir de J. Beverly, la concepción de la épica como descripción y exaltación de una expedición militar en octavas reales ya se consideraba anacrónica, e incluso desestabilizadora políticamente, en el Barroco (1994: 17-27); pero es lógica en aquellos que son militares o nobleza militar destacada en estas lides: con sus poemas definen su propia imagen como cuerpo aristocrático fundamental para el Estado, pues sus obras literarias ensalzan las empresas imperiales que ellos mismos, o sus antepasados, realizan.

2. Los certámenes de la Academia Española de 1778 y 1779: las naves de Cortés y la toma de Granada

Procurando la restauración de la dignidad de una literatura que se entiende agotada, a partir de 1777 la Academia Española convoca sucesivos premios de elocuencia y poesía (1778-1798; Rodríguez Sánchez de León, 1987), que patrocinan el afianzamiento de la estética neoclásica. Entre sus temas, el elogio de Felipe V, el menosprecio de corte y alabanza de aldea, el encomio de los hombres célebres, la sátira contra los vicios en la literatura española... y, en plena consonancia con la propuesta de Jovellanos de 1776, los dos bien estudiados certámenes poéticos de tema épico nacional, el de 1778 sobre la conquista de México y el de 1779 sobre la toma de Granada, dos acontecimientos míticos en la fundación de la identidad española: la reconquista y la conquista americana.

Como el certamen es oficial, es de interés atender a las formas que académicamente se determinan como válidas: la Academia decide para el primer certamen la octava real, preferida por la épica clásica al ser la utilizada en *La Araucana* de Ercilla —que precisamente se reedita ese año— o *El Bernardo* de Balbuena;

para el segundo concurso, el romance heroico o endecasílabo, quizá buscando una alternancia formal que reconociera dignidad literaria al romancero tradicional, que ya había sido utilizado por Lope en el *Isidro*, convencido de que no solo el verso italiano servía para la épica.

En ambos certámenes se impone José María Vaca de Guzmán sobre los dos Moratines, con *Las naves de Cortés destruidas* y *Granada rendida*. Ello no significa que la Academia pensara que la épica de Vaca tenía un valor canónico; como decía el duque de Villahermosa, miembro del jurado, tras plantear abundantes reparos, “con todo, juzgo que, en atención a que tiene algunas imágenes poéticas y muchos versos y octavas buenas y que es uno de los menos malos que se han presentado, se podría considerar para el premio”. Y, de hecho, en la edición conjunta de 1799 que la Academia imprime de las obras galardonadas (VV. AA. 1782; 1799), se señala que el premio es un medio de “promover el estudio de la lengua castellana”, que los certámenes son un medio “de que todas las naciones cultas se han servido para promover el estudio” y que

quien crea por esto que la Academia ha publicado estas obras para modelos de elocuencia y poesía y ejemplares del puro y castizo lenguaje castellano, hará un agravio a este cuerpo, que cuando fomenta el estudio y premia los adelantamientos, no cree haber tocado ya la cumbre de la perfección (1799: I-II).

Al margen de los poemas premiados —evidentemente los más conocidos—, cada convocatoria constituye un nutrido corpus de notable rentabilidad historiográfica, al coincidir en ellos, como en los poemas épicos sobre la conquista de Orán de Lobo y Luzán, la unidad temática y temporal.

Al premio convocado en *La Gaceta* (n.º 40, 7 de octubre de 1777) para “un canto en octavas cuyo objeto será la valerosa resolución que tomó Hernán Cortés de echar a pique todas las naves en que él y su gente habían llegado a las costas de la Nueva Espa-

ña"¹, se presentaron 43 originales, y entre los 14 seleccionados se hallan, junto al premiado de Vaca, poemas de Nicolás Fernández de Moratín, José Iglesias de la Casa, Cándido María Trigueros y José Viera y Clavijo. Según testimonio de Pignatelli, también Iriarte pensó presentarse al certamen, y llegó a diseñar el plan de la obra y escribir algunos versos (Sebold, en Iriarte, 1978: 34).

El premio fue reñido entre Vaca, Moratín y Trigueros. En el primer informe se señala del poema de Vaca (L): "El Sr. Director dice que tiene poesía y algunas octavas buenas, pero que carece de las reglas que requiere un canto épico. Todos los demás le aprueban para el examen, a excepción de los señores Samaniego y Bails que le reprueban". El de Trigueros (M), según el duque de Villahermosa, "tiene realmente ideas poéticas excelentes y la fábula y la pintura de la destrucción de la armada es admirable", si bien "en el estado en que se halla juzgo que no debe ser coronado el primero"; "le aprueban para el examen los señores Huerta, Vela, Bails, Ramos y Uriarte. Le reprueban los señores Magallón, Montoya, Samaniego, Sancha, Aravaca, Murillo, Guevara y Villahermosa". El de Moratín (N) fue valorado favorablemente por Murillo, Tomás Antonio Sánchez y Uriarte; el de Viera (E) apenas es reseñado, pero al menos no merece críticas como las del de Iglesias de la Casa (I), que Gaspar de Montoya califica de "ridículo" y es reprobado por Tomás Antonio Sánchez.

¹ La bibliografía sobre este certamen y los poemas es ingente. Para el concurso véase fundamentalmente Rodríguez Sánchez de León (1988), que es quien ha reconstruido el corpus presentado; sobre el concurso y los poemas, también Delgado (1948), Dowling (1976, 1977, 1980), Fabbri (1980), Galván González (1991), Tejerina (1993), Aguilar Piñal (2007), O'Hagan (2009); para la figura de Cortés en la épica del siglo XVIII, Yagüe Bosch (1992); y más allá de la épica, los trabajos de Soriano Muñoz (2016, 2017, 2019). Para las ediciones: Vaca de Guzmán (1778); Fernández de Moratín (1785), Vaca de Guzmán (1779); Fernández de Moratín (bajo el pseudónimo de Efrén Lardnaz y Morante, 1779). Las obras premiadas están compiladas en la *Colección de las obras de elocuencia y de poesía premiadas por la Real Academia Española* (1782, 1799).

Como se ve, el jurado entusiasmado no estaba con el corpus que tenía entre manos.

En cuanto a la relación de estos poemas con la tradición épica, resulta significativo que todos los presentados utilicen el motivo del incendio de las naves —llegando a titularse el de Tomás Báguena, *La pyronea*— aunque estas fueran barrenadas; pero, como explica Rodríguez Sánchez de León, esto se debe a que “los poetas interpretaron la proposición académica de acuerdo con sus conocimientos de la tradición épica”, y dicho asunto había sido manejado por Ruiz de León en su *Hernandia* (Ruiz de León, 1745: oct. 109; 1987: 407).

En cuanto a la estética de los poemas, imperó en el jurado el gusto neoclásico, lo que debió de favorecer el que se premiara el de Vaca, un habitual de estos certámenes, de quien puede afirmarse con González Palencia —matizadamente— que “es un verdadero poeta clasicista, frío y académico, preocupado de la corrección y de la forma, un poco duro en la composición y ritmo de sus versos, empapado de mitología, erudito, gramático, de escasa inspiración poética”². El poema de Moratín se inspiraba en los modelos clásicos y especialmente en Virgilio, pero mantenía esquemas propios de la épica áurea, tanto en la extensión —le toma 50 octavas, casi tanto como el poema completo de Vaca, retratar al conquistador y presentar a sus colaboradores—, como en unos modos aderezados con rasgos de Balbuena, Góngora o, incluso, Lope. Tal dista el poema de Moratín el viejo de la nueva estética que en las ediciones de 1784 y 1821 su hijo Leandro revisaría el poema, dejándolo reducido a una versión de 65 octavas en que desaparecen los rasgos barrocos del original (Fabbri, 1980: 56; Dowling, 1977).

Hay que considerar, además, que en los académicos no solo pesarían cuestiones estéticas al decidir la primacía de Vaca sobre Moratín, cuando la elección de Hernán Cortés como asunto poético se produce justo tras la publicación de las obras de De Pauw,

² González Palencia (1931: 293-347). Digo *matizadamente* porque podemos convenir que tal es la poesía de Vaca, pero no la de todo “verdadero poeta clasicista”.

Raynal y Robertson, quienes entre 1768 y, precisamente, 1777, habían apuntalado la leyenda negra como lectura de la conquista de la América española. El poema de Moratín no encajaba con el significado ideológico y propagandístico implícito en la elección de un personaje y un tema que se habían convertido en aquellos años en objeto de violentas polémicas y que estaba sometido a revisión crítica (Dowling, 1977: 460).

Más allá del progreso estético y de la voluntad de revivir un glorioso pasado, la Academia, como institución amparada por la Corona y en los aledaños del poder, promovía la restauración de la imagen de España y la vindicación política de Cortés, deteriorada por las incisivas críticas europeas a la conquista. Y, en este sentido, el poema de Vaca funcionaba mejor que el de Moratín, al exaltar no solo las virtudes militares sino también el talento político y humano de Cortés y, por tanto, el carácter benéfico de la conquista: su Cortés no era solo el español Aquiles, el hombre de armas, sino también aquel héroe ilustrado, “prevenido en los riesgos y prudente”, que levanta “eternas poblaciones” y lleva al Nuevo Mundo “la justicia, la paz y la abundancia”. De hecho, Vaca era consciente de rebatir la leyenda negra: “La fama de dos siglos contradice / de la envidia los bárbaros agravios” (oct. LIV).

La misma finalidad seguirá alentando veinte años después los tres volúmenes de la *México conquistada* del canónigo Juan de Escoiquiz (1798; Fabbri, 1981). El preceptor de Fernando VII, en su momento de mayor apogeo político, entendía bien que épica y política iban de la mano, y que de poco servía ya la exaltación del imperio si no se atendía a la polémica europea: en el prólogo afirma escribir para exaltar el patriotismo nacional cuando leído por españoles “no instruidos”, y también para “satisfacer a las calumnias” cuando leído por “extranjeros preocupados”; y alude directamente a la parcialidad de Robertson y Raynal y la indiscreción de Las Casas. Coherentemente con la justificación religiosa de la conquista a que el poema aspira, se potencian las descripciones del canibalismo y los sacrificios humanos, que Cortés consigue erradicar.

Tales imbricaciones dieron lugar a reivindicaciones ulteriores. Habría sorprendido a Vaca ver cómo su ejercicio poético podía seguir siendo políticamente útil en el tiempo: en la nota inicial a la reedición de la editorial Imperio publicada en la Roma de 1939, Del-fín Escolá, entre reiteradas citas de Ramón Serrano Suñer, el Duce y Sánchez Mazas, procura la identificación de Francisco Franco y, lateralmente del falangismo, con el tercer estadio de una España imperial iniciada por los Reyes Católicos y apuntalada por Carlos I, tres momentos en que “se salvan los símbolos y el espíritu de Roma”; y afirma que “la gesta imperial —Cristo, España y Roma— de Hernán Cortés cobra actualidad con nuestra Victoria”. A fin de cuentas, Vaca hacía a América afirmar: “ya la grandeza adviertes de esta hazaña: / este es Hernán Cortés: esta es España” (oct. LVII).

En el mismo sentido que el poema de Vaca funcionaba también *El segundo Agatocles. Cortés en Nueva España* de Viera y Clavijo. Tiene cierta lógica que se presentara a los certámenes quien era el preceptor del hijo del director de la Academia —el marqués de Santa Cruz, José Bazán de Silva—; y, de hecho, Viera consiguió los premios de elocuencia por los elogios de Felipe V y Alonso Tostado, obispo de Ávila (1779, 1783). En *El segundo Agatocles* Viera compara a Cortés con el tirano de Siracusa y sitúa el punto de vista en Moctezuma y los indígenas: son estos los que tienen noticia de la presencia extraña, casi sobrenatural, los que reciben augurios de sus hados y los que esbozan las cualidades de Cortés. Al conceder amplio espacio en el poema a la nigromancia y la brujería, también Viera ha hecho de Cortés un héroe del siglo ilustrado, que mediante la razón puede salvar a los mexicanos “de sus falsos dioses y de injustos reyes”.

Peor conocemos el certamen de 1779, sobre “la toma de Granada por los Reyes Católicos en un romance endecasílabo de 500 a 600 versos”, pues no se conservan los informes de los académicos ni el dictamen primero de la Academia³. La *Granada rendida*

³ Convocado en la *Gaceta* el 15 de septiembre de 1778 (38), se hace público el fallo el 9 de julio de 1779 (55).

de Vaca triunfa sobre un joven Leandro Fernández de Moratín, que había enviado su poema bajo el anagrama de Efrén de Lardnaz y Morante; se trata del primer ejercicio del poeta, calificado por su padre, según su propio testimonio, como “chafarrinadas de un principiante que puede ser buen pintor” (Gómez Hermosilla, 1855: 112).

En ambos poemas destaca, inevitablemente, la interpretación de la Reconquista como una cruzada. Ya en el inicio, Vaca invoca a la musa para narrar “cómo conquistaron / siendo su tutelar el cielo mismo / los católicos reyes el emporio / en donde muere el Darro Cristalino”, y la propia fe alegorizada exclama: “el cielo manda que en la heroica España / acabe de tener mi trono fijo”. En el poema de Leandro, encabezado por el “*Cesse tudo o que a Musa antiga canta / que outro valor mais alto se levanta*” de las *Lusiadas* de Camoens, se lee “Dios, sí, Dios mismo de rigor armado / a nuestros brazos servirá de guía, / porque ganando su sepulcro santo / se mire el Asia a nuestro pie cautiva”; y en su final, “el sucesor invicto de Pelayo” acompañado de la “excelsa matrona de Castilla” va en una procesión de triunfo, que abren la Fe y la Religión. Pese a que no se conservan las plicas, se ha identificado la autoría de un tercer poema: el que comienza “Para cantar las últimas proezas / con que el valor y la piedad cristiana / supieron debelar la gente mora” es de Viera y Clavijo (editado por Galván, 2009; y Paz Sánchez, 2012), que ese mismo año ganó el premio de elocuencia con el elogio de Felipe V.

Del papel que la Ilustración entiende que estos certámenes podían jugar da buena cuenta la propuesta de Meléndez Valdés quien, como fiscal de la Sala de Alcaldes de Casa y Corte, propone en su *Discurso sobre la necesidad de prohibir la impresión y venta de las jácaras y romances vulgares por dañosos a las costumbres públicas, y de sustituirles con otras canciones verdaderamente nacionales* (1797; en 1821 y ed. de Palacios Fernández, 1997: 223) que la Academia Española convoque premios que patrocinen la constitución de un corpus de “canciones y romances verdaderamente españoles”.

Esta poesía épica popular, “en vez de las indignas jácaras de Francisco Esteban, los bandidos de Toledo, Pedro Cadenas, la Peregrina

y otras mil y mil pestilentes” trataría de los “inmortales hechos y la fidelidad y la honradez de nuestros venerables abuelos”: Pelayo, Ramiro I, Guzmán el Bueno, María Coronel, Hernán Cortés, Santiago, San Isidro, el sitio de Numancia, la toma de Sevilla o la batalla de las Navas de Tolosa son los asuntos propuestos como pasto espiritual de un certamen que no llegó a ser y que nos habría hecho “ricos en romances, canciones y aun cartillas y libros verdaderamente nacionales, que enseñasen entreteniéndolo mil verdades útiles, y lograsen divertir el pueblo en el descanso, no menos que aliviarle en sus trabajos y faenas”.

3. La poesía épica religiosa: Luzbel y los certámenes académicos de 1785 y 1799

“Pareciendo conveniente a la Academia que los ingenios se ejerciten también en asuntos sagrados, será el de poesía la Caída de Luzbel en un canto que no exceda de cien octavas”, decía la convocatoria del certamen de la Academia de 1785, que quedaría desierto⁴. A tal promoción de la épica religiosa respondieron según las fuerzas de cada cual poetas como Meléndez Valdés, Iglesias de la Casa, Donato de Arenzana y Domingo Largo.

Los primeros no vieron sus poemas publicados, y combinaron a un tiempo la fuente bíblica con el *Paradise lost* de Milton, paradigmático poema épico-religioso de amplio predicamento entre los neoclásicos (Pegenaute, 1999; Peers, 1926; Shawcross, 1998): aunque el poema de Milton no sería traducido en su totalidad hasta la edición de Juan de Escoiquiz de 1812, Cadalso había traducido algunos fragmentos en el suplemento a *Los eruditos a la violeta* burlándose de quienes, “a la francesa”, abominaban y decían que Milton deliraba “cuando puso artillería en el cielo, cuando hizo hablar a la muerte, al pecado”; Jovellanos había realizado una adaptación, ceñida al original, del primer canto, que enviaría a Meléndez Valdés en 1777 y volvería a corregir en 1796 —comienza: “Canta la inobediencia ¡oh, santa musa! del padre

⁴ *Gaceta* (96, 30 de noviembre de 1784), 991; *Gaceta* (85, 25 de octubre de 1785), 698.

de los hombres” —; Arteaga en sus *Investigaciones sobre la belleza ideal* citaría un puñado de versos de la traducción de Palazuelos; y se interpola la traducción de otros varios en la versión de 1789 de *La poética* de Luzán.

Dada la incapacidad de Meléndez para leer en inglés, la influencia de Milton en él hubo de ser indirecta, a través de la traducción de Jovellanos y de la edición francesa que dice utilizar para cotejar la que Jovino le envía (Meléndez, 1983: 1059). Aunque *La caída de Luzbel* incurre en rimas imperdonables desde la primera octava —Luzbel “quiso triunfante y orgulloso / junto a la silla de Jehová su silla, / negándose a doblarle la rodilla” —, es buena muestra de la atención mostrada por el principal poeta del siglo a una poesía épica que seguiría interesándole toda su vida y a la que siempre le alentaría, infructuosamente, Jovellanos.

A propuesta del asturiano, Meléndez ensayó una traducción de la *Ilíada*, de la que conservamos los cinco primeros versos: “Canta ¡oh diosa! de Aquiles, de Peleo / la pernicioso ira, que tan graves / males trajo a los griegos y echó al Oreo / muchas ánimas fuertes de los héroes / que las aves y perros devoraron”; e instado por él y Llaguno pensó en afrontar sendos poemas sobre la conquista de Menorca y el sitio de Gibraltar. Además, en la epístola a Ugena “sobre no atreverme a escribir el poema épico de Pelayo”, se representa en un apacible retiro acompañado de la lectura de Homero, Virgilio y Milton —“cano Homero, el culto Mantuano / y el del perdido Edén cantor sombrío” —; y, según su propio testimonio, llegó a tener una traducción muy avanzada de la *Eneida*, que afirma haber perdido⁵.

En el caso de Iglesias de la Casa, cuyo manuscrito se conserva en la Biblioteca Nacional de España, sigue a Milton y explícitamente el *Libro de los proverbios*, y es interesante la argumentación

⁵ Los versos de la *Ilíada* (1983: 1059); la “Epístola IX. Al Doctor Don Plácido Ugena, prebendado de la Iglesia Catedral de Valladolid, sobre no atreverme a escribir el poema épico de Pelayo” (1983: 803); el fragmento de la traducción de la *Eneida* (1983: 1075). Para la poesía épica de Meléndez, véase Demerson (1971: I, 400; II, 189-191).

de la nota introductoria (ms. 19574, fols. 3-8). En ella razona que el asunto no es tratado muy circunstanciadamente en las sagradas escrituras y por tanto hay espacio para la ficción, pero al tiempo subraya la necesidad de “refrenar la imaginación” tratando de “materias tan delicadas” —teológicamente, se entiende—, lo que lo lleva a situar a lo largo de todo el texto notas para “manifestar lo arreglado que procedo en todo él a la Escritura”.

Sí publicaron sus poemas los eclesiásticos Donato de Arenzana y Domingo Largo. *La caída de Luzbel* de Arenzana (1786) se abre con unas aprobaciones que ya no solían incorporarse porque legalmente estaban prohibidas y una encomiástica dedicatoria a Jovellanos —quien nunca lo menciona—, cuya invocación, dice, podrá contener las previsibles críticas del poema. Pese a todo el aparato paratextual legitimador, el *Memorial literario* hubo de advertir en la reseña de los recurrentes errores ortográficos, que no gustarían mucho en la Academia, y “nos obligan a advertir a nuestros lectores que es menester que pronuncien bien a la andaluza, y no lean a la castellana”.

Arenzana reincidió al año siguiente en la épica religiosa con el *Poema épico de la Gracia*, dedicado esta vez a Floridablanca. Cada uno de los tres cantos se abre con versos de Aurelio Prudencio, Claudio Mario Víctor —autor del poema épico *La verdad*, cuya acción abarca desde el Génesis hasta la destrucción de Sodoma y Gomorra— y Alcimo Avito; tales referencias desplazan las habituales a autores del canon épico, y sitúan la obra en la órbita del mundo poético cristiano de la Antigüedad. El poema narra el don, la pérdida y la recuperación de la Gracia, que coincide con la creación, expulsión del Paraíso y augurio de la venida del nuevo Adán sin mancha, cuyo espacio son sucesivos *locus amoenus* y *eremus* dominados por la alegoría de la Gracia, la Justicia, la Misericordia y la Soberbia y sus respectivas huestes, serafines apenas esbozados y males y pecados encarnados en furias mitológicas⁶.

⁶ La reseña en el *Memorial literario* (VIII, 35, noviembre de 1786), 354.

Por su parte, el canónigo Domingo Largo nacido en Valderrábano (Carrión: 1999) editó su *Angelomaquia* (1786) bajo el pseudónimo de *Manuel Pérez de Valderrábano*, indicando en el título que se había presentado al premio “prometido y suspenso” por la Academia. Su epopeya, que también obtuvo su reseña, puramente descriptiva, en el *Memorial literario*⁷, tiene por héroes al tiempo a Luzbel y a Santo Toribio de Liébana, que es quien en la romería narra la caída de Luzbel; juzgue el lector por los versos si la Academia acertaba al negarle los laureles: “pues que todo enmudece y calla todo / cuando Toribio empieza de este modo” (oct. XIV); y finalmente: “Lucifer condenado a fuego eterno / cayó en lo más profundo del infierno. / Decir esto Toribio y sepultarse / en las ondas el sol todo fue uno” (oct. XCVIII, XCIX).

Otro certamen de épica religiosa bien estudiado es el que sobre *La inocencia perdida* fue convocado por la Academia de Letras Humanas de Sevilla en 1796⁸, que tres años después premió las octavas de Félix José Reinoso (1803), con un Luzbel miltoniano, capaz de desfallecer y dolerse ante su pérdida, verdaderamente escindido en Luzbel y Satán, todavía ángel y demonio. Y concedió el segundo lugar a Alberto Lista (1804), que entretanto había leído ante la Academia dos piezas que muestran su interés en el asunto que nos ocupa: la parodia épica *El imperio de la estupidez*, una adaptación del satírico *The dunciad* de Pope, en que hoy precisamente interesan sus valoraciones del canon literario español; y un *Examen del “Bernardo” de Balbuena*, cuyo estilo alaba, si bien censura su plan⁹.

⁷ La reseña en el *Memorial literario* (VIII, 32, agosto de 1786), 452.

⁸ Pegenaute analiza detenidamente los dos poemas y su relación con el de Milton (1999: 329-330); véase también la monografía de Ríos Santos sobre Reinoso (1989: 239 y sigs).

⁹ Balcells (2002: 471-476); Ríos Santos (1989: 239 y sigs). Para el examen del *Bernardo* por Lista, véase la edición de Díaz Rosales (2005: 687-711).

El poema merecería dos interesantes reseñas de Quintana y Blanco White¹⁰, en que se manifiesta —una vez más— el problema de fondo que latía en la épica religiosa: si la teología cristiana era o no asunto a propósito para una poesía épica que se asociaba con la mitología pagana. Es discusión tópica, en que Quintana sigue a Boileau en el siempre citado tercer canto del *Arte Poética*, “*De la foi d’un chrétien les mystères terribles / d’ornements égayés ne sont points susceptibles*”, y cuestiona los resultados poéticos de estos intentos: según Quintana, la limitada extensión que el certamen prescribe no permite un desarrollo adecuado y “el asunto no se presta mucho en nuestro sentir a la imaginación del poeta”, porque precisa ceñirse a la verdad teológica y, por tanto, cabe poca invención. Por su parte, Blanco defiende las posibilidades creativas de la mitología cristiana; que a fin de cuentas era la postura de las propias academias, como prueba el mero hecho de proponer tales convocatorias. Mucho habría de cambiar el mundo, no solo literario, para que el Luzbel de Milton se transformara en el de Blake, Byron, Baudelaire o Rimbaud.

Al margen de los certámenes, cabe destacar dentro de la poesía épica religiosa dieciochesca *El Eustaquio o la religión laureada* (1796) de fray Antonio Montiel¹¹, poema en octavas sobre la conversión y el martirio del general romano Plácido durante las

¹⁰Han de leerse a la luz de la esclarecedora anotación en la edición de Fernando Durán de los *Artículos de crítica e historia literaria* de Blanco White (2010: 301-307 y 3-29); allí también las consideraciones de Alcalá Galiano que se citan luego.

¹¹Hay también reminiscencias épicas en la comedia *La coquiada*, en que Montiel literaturiza las aventuras de James Cook. La obra generó una polémica menor, aunque nutrida en 1798-1800. En 1798 mereció los ataques del “bachiller de la Sierpe”, la *Carta morlaquiiana con el elogio fúnebre del autor del anti-Eustaquio*, firmada por José Cascajares y Palomeque, la *Respuesta crítica del autor del Anti-Eustaquio a los principales, y más serios cargos que se le hacen en la Carta morlaquiiana* de Andrés Pérez Baylon y las *Cartas apoloéticas del poema titulado “El Eustaquio”, que F. G. D. A. dirigía a un amigo suyo. Carta morlaquiiana*; en 1799, una *Respuesta crítica*; y de 1800 se conservan unas *Cartas apoloéticas* manuscritas (Universidad de Granada, Caja B-87-2).

persecuciones de Adriano, “una acción que, si se reflexiona, es la más heroica de cuantas pueden presentarse: tal es el martirio”.

Como tantas veces, lo que más interesa hoy es su paratexto; en la introducción (1796: I-XXVIII), critica Montiel que “los hombres más sabios de nuestra edad” hayan añadido preceptos a los de los antiguos, sobre el tiempo de la acción épica —un año— y la extensión del poema —12000 versos—; lamenta que la épica sea género ya poco practicado; y afirma ceñirse en materia, verosimilitud y unidad de acción a lo que las poéticas recomiendan, citando como referentes a Aristóteles, Horacio, Coluto y Milton. En cuanto al estilo, el propio franciscano se alinea con el Neoclasicismo, reivindicando a Garcilaso y los Argensolas y condenando la “peste” de los “cultos”, desterrada gracias a los “sabios de este siglo”.

4. Épica y política: *La Riada de Trigueros*

Si en los años setenta los certámenes académicos promocionaron la épica y generaron varios ciclos temáticos enraizados en la historia de España, no faltó quien apreciara las virtudes de la trompa épica y la aplicara a la gestión política contemporánea. Cándido María Trigueros, que se había presentado al concurso de 1778 con *Las naves de Cortés*, acepta en 1784 el encargo de redactar *La Riada* (1784; Aguilar Piñal, 1987: 158-164; Lorenzo, 2002: 154-158 y 403-406) con motivo de la inundación de Sevilla, y recurre para ello a unas formas épicas que siempre le interesaron, como muestra su traducción de la *Eneida* en verso pentámetro y el *Plan de la Pelayada*, que contiene el argumento de 18 cantos (Aguilar Piñal, 1987: 27 y 156).

El encargo aboca al poema a convertirse en lo que es: una justificación de la actuación del gobierno, tanto de Floridablanca, a quien, como secretario de Estado, dedica la obra, como de Pedro López de Lerena, entonces asistente de Sevilla. “Cuenta, Musa, a las razas venideras / los furoros del Betis enojado”, comienza épicamente el poema. El argumento es una fábula mitológica en que Juno se venga de los amores de Júpiter con Híspalis y or-

dena a Betis la destrucción de la ciudad, pero Lerena advierte a Híspalis del peligro e intenta salvarla. El eje de *La Riada* no es la descripción de la inundación, sino la representación del suceso como un enfrentamiento entre las fuerzas mitológicas que ordenan que la ciudad sea arrasada y los intentos ilustrados por defenderla de la destrucción. La argumentación de Trigueros en defensa del equipo reformista es que, pese a los desmanes de la naturaleza, se ha evitado una catástrofe. La Sevilla que se pertrecha para defenderse de la inundación se describe según el modelo de la *ciudad afortunada*: el monarca auspicia una paz que propicia en ella el florecimiento de la agricultura, las artes y las ciencias y es defendida por Minerva, mientras Juno envía a la ciudad sucesivas expediciones de Furias. La primera son las fuerzas descontroladas de la naturaleza, los arroyos convocados para inundar la ciudad, cuyo desbordamiento es descrito como una conspiración de los hijos de Abismo; luego, Juno enmascara a la "fatal Indolencia" bajo la apariencia de la "segura Quietud", de modo que la ninfa se entrega a descansar en su seno, y la diosa puede enviar una segunda cuadrilla de Furias, que representan los males contemporáneos que impiden que la ciudad alcance prosperidad y que son los que la Ilustración pretende erradicar: la Indolencia, la Confianza y el Descuido se instalan en Sevilla; por último, envía al Hambre y la Carestía, alegorizadas como verdaderas Furias, "secas", "carcomidas", "flacas", "pálidas", con ojos "azorados", "hundidos", "cavernosos". Finalmente, las furias regresan al Averno pues Lerena consigue vencerlas bajo la protección de Minerva, quien alista en su bando a las virtudes de la Ilustración: la Vigilancia, la Previsión, la Constancia, el Esmero, la Abundancia, el Atrevimiento y la Humanidad.

El poema sería polémico, al escribir Juan Pablo Forner su *Carta de don Antonio Varas al autor de "La Riada"*, que le costó una reprimenda del director de la Academia. Ante tal situación, Jovellanos aconseja a Trigueros, que está por ganar el concurso dramático de la villa de Madrid con *Los menestrales*: "Tómelo usted con cachaza, déjese de hacer poesías, que son la piedra de cho-

que donde tropiezan nuestros aprendices de literatos, y trabaje en las obras proyectadas, de que hemos hablado tantas veces” (1985: 292). Por su parte, Juan Sempere y Guarinos reforzaría el poema, recogiendo noticia en su *Biblioteca* de la polémica con Forner, pero también de las halagadoras consideraciones privadas de Mr. d’Essars y Mr. Florian, que hubieron de ser proporcionadas por el propio Trigueros y cuya autoría extranjera las hacía doblemente legitimadoras (1789: 86-95). Pero los sevillanos volvieron a la carga: Manuel María de Arjona termina diciéndole a Híspalis “Ni temas otra vez ser anegada; / que Jove a Febo así lo ha prometido, / por que no se publique otra *Riada*”; y en el canto II de la adaptación de *The dunciad* de Pope (1797), Lista hace a la Estupidez convocar un certamen poético sobre el Tagarete — arroyo mencionado en *La Riada*—, al que se presenta *Triguerón*: “que inauditas / cosas y maravillas no esperadas / contó a todos del hondo *Tagarete*” (Lorenzo, 2022: 116, 157).

5. La épica científica: Viera y Clavijo

José de Viera y Clavijo fue el más recalcitrante y original poeta épico del siglo. Ya se han mencionado *El segundo Agatocles*, *Cortés en Nueva España* y *La rendición de Granada*, composiciones que presentó a los certámenes de la Academia y que podríamos calificar de convencionalmente épicas; pero insiste en el género en *Los vasconautas* (1766) y en las 13 octavas de *El Can Mayor o constelación canaria de trece estrellas isleñas que han brillado en el firmamento español reinando Carlos IV* (1800). Hay que reseñar, además, que Viera tenía un notable conocimiento del género: ya en las *Cartas del viejo de Daute* (1766) daba noticia de poemas épicos antiguos y modernos griegos, latinos, españoles, italianos, franceses, portugueses, ingleses y alemanes, recogiendo las principales críticas que de ellos se habían hecho; y traduce la *Enriada* de Voltaire (1800), movido, dice, por “un vivo desconsuelo de que por unos cuantos indiscretos pasajes se carezca en España del conocimiento de una obra, de que otra ninguna nación culta ha estado enteramente privada”.

En cuanto a la originalidad de Viera como poeta épico, se concentra en las octavas de los cuatro cantos épicos de *Los aires fijos* (1780; 1997) y *Las cometas* (1812)¹². Decía socarrón Menéndez Pelayo que el canario tenía “la manía de los poemas didácticos”, que “para él toda materia científica era materia poética”, y que “cultivaba las Musas contra toda la voluntad de estas sagradas doncellas” (1886, 1940: 477, nota). Forzáralas o no, queda hoy Viera como máximo exponente de la apertura del campo poético, en que incluso la materia científica es considerada posible objeto literario, en esa labor de modernización temática que los ilustrados exigen.

Ante el ocaso de las grandes hazañas bélicas fundacionales, las antiguas fórmulas de la epopeya dan cuerpo ahora a las nuevas proezas ilustradas: Cook, Jenner, Balmis, Franklin, Huygens, Herschel, Leibniz, Torricelli, Franklin, Buffon, y también Gutenberg, Copérnico, Kepler, Galileo, Descartes, Newton... son los nuevos héroes de la Ilustración, modernos prometeos que han aportado a la humanidad el nuevo fuego, el conocimiento científico. Por ello son ensalzados y deificados, mientras que en el mundo antiguo quienes buscan el conocimiento que los dioses guardan celosos pecan de *hybris* y son castigados —Ícaro, Pandora, Prometeo, Eva—, del mismo modo que pronto haría el Romanticismo, advirtiendo de los males que cabía esperar de los científicos que osan arrogarse el poder de los dioses, como el doctor Frankenstein, a quien precisamente Mary Wollstonecraft

¹² El mejor testimonio de la cronología y las razones de estos poemas lo proporciona el propio Viera y Clavijo en sus *Memorias que con relación a su vida literaria escribió don José de Viera y Clavijo, [...] cuando se le pidieron de Madrid para una nueva edición del artículo de su nombre en la “Biblioteca Española de los mejores escritores del reinado de Carlos III”, escrita por D. Juan Sempere y Guarinos, recogida en el Diccionario de Historia Natural de las Islas Canarias* (1982); y Sempere (1789: 153-158). Con carácter general, para Viera ha de consultarse la monografía citada de Galván (1999); para estos poemas, además, Nuez (1983), Cebrián (1997b y 2004). Para la épica de Viera en el contexto de la poesía del siglo, Lorenzo (2002: 198-200 y 233-238). Para la traducción, Ortiz de Zárate (1991); y los trabajos de Galván (1996 y 2002).

apodaba *el moderno Prometeo*. Desde el punto de vista literario, la narración de hechos acordes a la nueva mentalidad según los mitos clásicos es un recurso con mayor enjundia de la que suele reconocérsele. El mito, como consagración de un momento insuperable, se convierte en medida de la contemporaneidad y borra las dudas, los matices y las contradicciones de la historia, para dar paso a la grandiosidad de la oratoria épica.

En *Los aires fijos* la nueva Clío inspiradora es Sigaud Lafond, el héroe, Priestley, y su hazaña, dominar un “elástico espíritu cautivo”, que mostraba “ser el homicida fiero / del tufo de la cava y del brasero”: el dióxido de carbono. Con la ayuda de la Química, el héroe se embarca en sucesivas aventuras, que aquí son experimentos descritos en clave épica: “la lucha del metal hijo de Marte / calienta el vaso con furor interno / y el olor triste anuncia en toda parte / un aire, aborto de abreviado Averno”; y triunfa luego sobre otros escurridizos *aires*, como el hidrógeno, el óxido nítrico y el oxígeno, “hijo así de la Aurora y de Mercurio”. En la última octava el poeta, tópica y épicamente cansado, exclamará: “¡Deje que otra trompa / cante los aires fijos con más pompa”.

Completó luego Viera el poema con otros dos cantos, uno sobre los aires vegetales, en que el héroe es Ingenhousz, el descubridor de la fotosíntesis, y otro sobre *La máquina aerostática* (1784), en honor de los hermanos Montgolfier, los conquistadores del aire:

Créelo, Posteridad, y no te asombres,
al ver de Elías repetir la historia,
que si un carro es mortal y otro celeste
el fuego transportaba aquel y aqueste.
Moradores de Nesle, ¿qué es aquello
que veis venir rasgando el horizonte?
[...] ¡Es la nave aerostática velera
de Argonautas que surcan la atmosfera!

En una línea temática similar se sitúa *Las bodas de las plantas* (1806), en cuyo título se aprecia el eco del poema épico *The loves of plants* de Erasmus Darwin, si bien aquí sigue la estructura de la canción epitalámica. En el marco de la épica científica queda solo por reseñar *Las cometas de los niños*, escrito ya en su vejez para ensalzamiento de otro héroe del siglo ilustrado. Turgot dijo de Benjamin Franklin: “*Eripuit caelo fulmen, sceptrumque tyrannis*”, arrancó el rayo de los cielos y el cetro a los tiranos, frase que Jean Antoine Houdon cinceló al pie de su busto en 1778; esta imagen de Franklin dominando los rayos y sometiendo a las tormentas es la que aparece en *Las cometas*, donde Franklin es deificado al identificarlo con un nuevo Prometeo, capaz de robar el fuego de los dioses y, vencéndolos, liberar a la humanidad:

Un filósofo, al ver que los nublados
que tronan tanto y que relampaguean,
son de electricidad grandes meteoros,
dotados de energía, horror y fuerza,
dijo: “yo soy capaz de despojarlos
de esta virtud”. [...]

¡Tú, Franklin, fuiste el nuevo Prometeo
que con la más dichosa estratagema
al cielo le robaste el fuego puro!
¡Tú le arrancaste de su airada diestra
a Júpiter el rayo, y enseñaste
el arte de impedir que nos ofendan!

6. El bello sexo y la materia épica

Como decía Josefa Amar y Borbón, en este trabajo aún “restaba que el bello sexo hablase, y se le oyese”. Aunque el afán intelectual de escritoras y lectoras dieciochescas las hacía con frecuencia merecedoras de epítetos como “bachilleras”, “filósofas” o “literatas”, no faltaron autoras que se ocuparan del *furor de Marte*, asunto considerado, en principio, más propio de las “plumas varoniles”.

Es posible que la nómina deba abrirse con el *Italia sibi gratulatur de adventu serenissimi Philippi Borbonii, eumque ut properet invitat* de una jovencísima Irene de Navia Bellet, que fue publicado en marzo de 1742 en la sección de “Nouvelles littéraires” de las acreditadas *Mémoires de Trévoux* y es su única obra conservada (Urzainqui, 2022: 709-731; poema y traducción en 728-731). En él es la propia Italia quien celebra la llegada el infante Felipe “Ergo venit nostras dudum expectatus ad horas / Borbonius, turmasque trahit Bellator Iberas”, a Isabel de Farnesio como madre “heroum genitrix, Regumque creatrix”, en alusión al ya Carlos I de Nápoles y a su héroe, el infante Felipe, que sabrá renovar las gestas bélicas de su padre (“Borboniae pars magna domus, neque nomine solo / ipse Philippus eris, virtute animosus et armis / jam renovare paras quæ gessit dextra Philippi”).

El poema es, como tantos épicos de la primera mitad de siglo, apoteosis de los borbones, pero para explicar tal escritura en hexámetros latinos a los dieciséis años y la publicación del juvenil ejercicio en Francia, seguramente hay que considerar al menos tres variables: su condición de hija del militar Álvaro Navia Osorio, III marqués de Santa Cruz de Marcenado, fallecido en la toma de Orán en 1732; la protección que Felipe V prodigaba a la familia Navia Osorio-Bellet tras el fallecimiento de su padre; y su sólida formación aristocrática, que ya es evidente en 1742, y que en ese año podía ser obra de su preceptor, Bernardo Ward¹³, o del ambiente familiar y responsabilidad de la viuda.

¹³ El *Memorial literario* (mayo, 1786) lo narra así: “Después de la gloriosa muerte del Señor Marqués de Santa Cruz en los campos de Orán, se restituyó a España la Señora Marquesa viuda con los cuatro hijos que la quedaron y, deseando instruirlos con la mayor perfección, les destinó por ayo y maestro a Don Bernardo Ward, [...] el cual, reconociendo el singular talento de su alumna [...] y su afición a las letras, la enseñó la Gramática, Retórica y Filosofía, de la que defendió conclusiones en su casa, con asistencia de varias personas eruditas de esta Corte. Además, aprendió con perfección las lenguas española, francesa, italiana, inglesa y alemana; las traducía, leía, escribía y hablaba, y tuvo bastante conocimiento de la griega”.

Me explico: se desconoce en qué fecha llegó el irlandés a España, lo que sucedió antes de 1750 porque entonces emprende los *viajes económicos* por Real Orden de Fernando VI, y se ha señalado en ocasiones que esto pudo ser a raíz de la rebelión jacobita de 1745; sin embargo, González de Posada afirma en sus *Memorias históricas del Principado de Asturias* que Marcenado, “habiendo descubierto en uno de sus viajes los preciosos talentos de D. Bernardo Ward, le trajo a España para bien de esta corona” (1794: 291), y Marcenado fallece en 1732, que es cuando la viuda regresa a España y busca preceptor para sus cuatro hijos. Esto es: o Ward se afina en España en 1745-1749 y entonces no es obra suya la formación de Navia que ya se manifiesta en *Italia* en 1742; o lo es, y entonces Ward llegó a España antes de lo que pensamos, quizá de mano de Marcenado, como dice González de Posada.

Si la formación de Navia genera dudas, menos es aún lo que sabemos de “una poetisa extremeña” que se presentó al certamen convocado por la Academia Española en 1777 sobre Cortés, de cuyo poema se guarda una copia en la Biblioteca Nacional: en ninguno de los dos figura el nombre de la autora¹⁴ —en estos años solo hay testimonio de “Antonia Araujo y Cid, poetisa extremeña, residente en Toledo”, según oda de Diego Tadeo González a Liseno (1787)—. Son de interés las valoraciones del jurado de las 46 octavas del *Anima sacro*, que comienza “Canto las glorias del moderno Marte / y del héroe mayor hazañas cuento”, por el sesgo que muestran: fue considerado meritorio por el marqués de Santa Cruz por “ser de una mujer”; Montoya lo valoró “solo por serlo”; y Tomás Antonio Sánchez afirmó que “el estilo es femenino” y que en él “no hay poesía”. La extremeña afirmaba no sentir inseguridad ante este auditorio académico, pero no renuncia a la *captatio benevolentiae*: “pues es forzoso se halle la prudencia / en tan benigno cuerpo noble y sabio” y “conozco bien mi grande insuficiencia / pero como extremeña quiero hablarte / de gloria en que yo tengo tanta parte”.

¹⁴RAE: Ms. 1778/B; BNE: MSS 12948/46.

Más significativo es el caso de Margarita Hickey, quien en 1779 y bajo el pseudónimo de *Antonia Hernanda de la Oliva* solicita licencia de impresión para su *Diálogo entre la España y Neptuno*, en elogio del recientemente fallecido Pedro Antonio de Cevallos, virrey del Río de la Plata —la censura favorable es de Nicolás Fernández de Moratín (AHN, Consejos, leg. 5544, exp. 8)—. En él Neptuno, alegoría de la marina, indaga la causa del llanto de España, que no es otra que la muerte del héroe divinizado, cuyas virtudes detalla; en las octavas finales, el poema se orienta a la alabanza de Carlos III, a quien Hickey intentó dedicar la obra.

En el interesante aparato paratextual que precede a la edición (1789; 2006)¹⁵, Hickey manifiesta absoluta independencia literaria —“prevengo y con eso ingenuamente, que no he querido sujetar esta mi obrita al juicio y corrección de nadie” — debido a una notable desconfianza hacia la República de las Letras: “unos por haberlos contemplado muy afectos, otros por poco, y a los más por suponerlos llenos de preocupación contra obras de mujeres, en las que nunca quieren estos hallar mérito alguno, aunque esté en ellas rebosando”. Si el prólogo queda convertido en una auténtica reivindicación de que la escritura femenina no se limite a la sentimental poesía lírica y aborde grandes asuntos —“naturalmente me lleva mi genio a cosas altas y nobles, y a expresarlas noblemente” —, el tópico de la falsa modestia resulta más falso e irónico que nunca:

Al mismo tiempo que hice en mis octavas la debida memoria del excelentísimo Ceballos (aunque no toda, ni tan dignamente como sus grandes méritos lo requerían, dejando el desempeño de esta empresa a las plumas varoniles, que son a las que principalmente corresponde, y no a las mujeriles y débiles como la mía), no me pareció justo ni puesto en razón no hacerla en términos proporcionados de otros héroes del bélico ejercicio, tanto de los existentes y que

¹⁵Sobre M. Hickey, Deacon (1988: 395-421), C. A. Sullivan (1997 y 1997), Álvarez Barrientos (2007), Llosa Sanz (2008).

han dado ya muestras y pruebas de su valor y acertada conducta, como de algunos ya difuntos del presente siglo: entre ellos el memorable Velasco, cuya hazaña y proeza en su gloriosa defensa del Castillo del Morro, tan dignamente celebrada y aplaudida de todos, fue asunto que deseé yo cantar y celebrar desde su acaecimiento. [...] Si no he sabido desempeñar uno ni otro empeño, recíbaseme mi buena voluntad en cuenta de mi poca habilidad y suficiencia, y hagan otros más, que yo con el buen fin y deseo de que los que pueden y saben hagan mucho, he hecho este poco, que es a lo que alcanzan mis fuerzas: y quien hace lo que puede y da lo que tiene ya se sabe que no está obligado a más, ni se le puede más pedir.

Junto al prólogo, las censuras y aprobaciones convierten al poema épico en una vindicación de las escritoras. Francisco de Villalpando señala que “logra también los graciosos elogios de un sexo, que el vulgo cree incapaz de ideas de esta naturaleza”; Fidel de Gordejuela reseña que “si los héroes de España lograran muchas M. H. que inmortalizasen sus hazañas en la posteridad con la viveza de sus pensamientos y conceptos, sin duda nacería en los grandes ánimos la gloriosa ambición de consagrar sus esfuerzos y fatigas al incremento de la Monarquía”; y Antonio de Vitoria afirma:

Estas aprobaciones se dan a la estampa con el poema que las ha motivado, no con el fin de que sirvan para prevenir y captar el elogio de este, cuya diligencia y precaución (de la que no es capaz su autora) sería ociosa e inútil, pues si el poema no es real y verdaderamente bueno en sí, no bastarán todas las aprobaciones imaginables a hacerle parecer tal: danse, pues, a la estampa en obsequio solo del bello sexo en general, y en desagravio o vindicación de la injusticia que el vulgo hace a este en la opinión que de él comúnmente tiene &c.

7. La epopeya burlesca: parodia y sátira

Un género como el épico, con un referente retórico tan estable y con un prestigio literario a la altura de la tragedia, había sido

objeto irresistible de irrespetuosas parodias desde la pionera *Batracomiomaquia*; y también el siglo XVIII siguió la estela de lo épico burlesco codificado en la guerra de las ranas y roedores como reverso del enfrentamiento entre griegos y troyanos en la *Iliada*, aplicando la divinización, el estilo sublime, la erudición mitológica y la maquinaria épica a algún asunto o protagonista menor, *indigno* si se quiere, de los elevados fastos del género¹⁶.

Esta transposición de lo grave al *genus humile* produce una distorsión, un desequilibrio entre forma y contenidos, en que el remedo puede quedarse en amable juego de carácter festivo u orientarse a la crítica de costumbres, y se acerca entonces a las sátiras amables, aquellas que presentan una voz como la de Horacio, moderada e irónica, que *castigat ridendo mores*: mientras que en la sátira moral la crítica razonada de una voz enojada como la de Juvenal exige respuestas e identificación de ideales del receptor, porque *indignatio fecit versos*, estas epopeyas, gracias a la sorpresa, la caricatura y los juegos de ingenio, al menos dejan al lector, como válvula de escape, la risa.

Dada la querencia barroca por la épica burlesca, no es de extrañar su abundante práctica en la primera mitad de siglo, pero la serie dieciochesca de zoomaquias se prolonga incluyendo *burromaquias*, *perromaquias*, *gatomimaquias*, *batracomiomaquias*, *grillomaquias* y una, llamémosla, *¿anapluromaquia?*

Con permiso de los clásicos y la cronología, comenzaremos por la *Gatomiomaquia* de Luzán, recuperada por Sánchez Laílla en 2010 (239-247). Inspirado por Calíope y reivindicando a Homero, Virgilio, Tasso, Ariosto y Milton, Luzán describe a los ter-

¹⁶ Al margen de la bibliografía específica luego citada, junto al trabajo clásico de Balcells sobre la epopeya burlesca en el siglo XVIII (2000), se torna indispensable el volumen *Zoomaquias* en edición de Rafael Bonilla Cerezo y Ángel L. Luján Atienza (2014), en que se editan y estudian buena parte de los poemas que se comentan a continuación. Incluye también la celebrada y muy impresa *Invectiva contra un murciélago alevoso* de Diego T. González, que más que como épica entendemos como un giro a lo burlesco desde la poesía anacreóntica (Lorenzo Álvarez, 2020).

tulianos las sucesivas batallas campales que tienen lugar en su biblioteca entre la gata Miza, “que parecía en todo una condesa / enseñada a bailar a la francesa”, y el ratón Lamilardo, “osado, semidocto y presumido, / que un sermón clausulado de un Bernardo / todo en sola una noche había roído”; o el viejo Macrocolato, que “aficionado a Góngora en extremo / se había ya tragado todo un curso / del sofista Aristóteles supremo, / y llegó, con el hábito y transcurso, / a roer de memoria el *Polifemo*”.

La derrota de los barroquizantes roedores frente a la neoclásica felina sitúa a esta epopeya burlesca en el marco de la renovación literaria que Luzán encabeza, y esta delicia cumple hoy un renovado *prodesse et delectare*, en tanto feliz y eficaz síntesis de las tensiones estéticas que atravesaban el siglo.

Retomando la cronología, el siglo se abre con la *Burromaquia* de Gabriel Álvarez de Toledo (-1714; 1744: 53-84), 150 octavas en romance heroico que una vez más sitúan al poeta en la órbita gongorina, tanto en referentes como en el estilo: dirá “Si vizcaínado merecí algún día / tu burramen, Garnica, pardicano / concédele a mi cántabra poesía / el ronco acento del mejor paisano”, parodiando el “Si arrebatado merecí algún día / tu dictamen, Euterpe, soberano” del *Panegírico al duque de Lerma*; además, las maneras culteranas plagan los dos *rebuznos*, que, pese llamarse *fragmentos*, desarrollan plenamente la acción protagonizada por Burrilda, Archiburro, Grandasno y Jumentorbo (Garau Armengual: 1994). Esta zooépica, afín a *La Moschea* según aprecian Bonilla y Luján (2014: 33), habría sido escrita, según Jiménez Belmonte, durante los años sardos de Álvarez de Toledo, “como una suerte de válvula humorística por la que aliviar y exorcizar los problemas a los que se enfrentaba el gobierno de Montellano, y con esa doble finalidad, (auto)crítica y atenuante, se leyó en alguna de las academias improvisadas en el palacio virreinal” (2015: § 25).

El poema fue apreciado por los neoclásicos: constituye, a decir de López de Sedano (1773: XXIV-XXV), el cuarto poema épico de la célebre serie constituida por la *Gatomaquia* de Lope, la

Mosquea de Villaviciosa y el *Orlando* de Quevedo, y que cierra la *Proserpina* de Pedro de Silvestre del Campo.

El corpus de zoomaquias épicas se completa con dos *perromaquias*. Por un lado, la *Perromaquia* de Francisco Nieto Molina (1765; Bonilla, 2012: 207-248), que tuvo bastante difusión al ser reeditada en varias ocasiones junto a la *Gatomaquia* del Fénix, a quien remite desde el comienzo: “Si los gatos lograron merecer / los aplausos de un Lope singular, / [...] a los perros mi musa ha de aplaudir”; y la *Perromaquia. Invención poética en ocho cantos* de Juan de Pisón y Vargas (1786; Bonilla y Luján, 2012: 193-218), que se aparta de la anterior y de la *Gatomaquia* de Lope, y cuyas silvas cuentan “los sucesos y amores de unos perros / que siguiendo la ley de su destino / con paso peregrino / y pensamiento vano / llegaron al Emporio gaditano / donde Sultana, perra prodigiosa, / tan joven como hermosa / a pesar de sus padres ladradores / se mantuvo constante en sus amores”.

Finalmente, restan los alejandrinos de *El imperio del piojo recuperado* (1784), que el ilustrado gaditano Gaspar de Molina y Zaldívar, III marqués de Ureña, publicó bajo el pseudónimo de Severino Amaro. Decía irónico L. A. de Cueto (1875: CLXVII) que el marqués “no había nacido poeta, pero escribía versos” y, si bien apreciaba su ingenio, tachaba “el desenfado poco ático del asunto y de las ideas” —pudo juzgarlo virtud en el contexto burlesco— y atinaba al señalar “lo premioso y monótono de la versificación”; júzguese por este comienzo: “Que canten en buenhora los genios belicosos / sonoras epopeyas de varones famosos; / [...] yo cantaré las armas y el campeón primero / que me obligó a rascarme debajo del sombrero / [...] que sutil y fecundo en tretas refinadas / se pasea por cima de testas coronadas”.

Las zoomaquias del siglo se cierran con la *Rani-ratiguerra. Poema jocoso dedicado a Juan Rana y dado a la luz por uno de sus más afectos alumnos*, publicada anónimamente en Valencia en 1790, atribuida a José March y Borrás por Juan Pastor Fuster en la *Biblioteca Valenciana* en 1830, pero recientemente identificada por Die Maculet (2019: 69-119) como obra del jesuita Martín Ma-

rín, según la correspondencia de Gregorio Mayans y el conde de Lumières de 1773, quien llegó a proponer la edición a Antonio Sancha.

Se trata de la primera versión publicada en español de la fundacional *Batracomiomaquia*, que lejos de ser mera traducción es –como es frecuente en el siglo– una adaptación –“traducción parafrástica”, dice el anuncio de la *Gaceta*–, en que las andanzas de Hinchacarrillo y Mendrug-Hurto se ven notablemente amplificadas en 113 octavas (Bonilla y Luján, 2013; 2014: 102-114 y 435-475); y ha de comprenderse en el contexto de recuperación de los poemas homéricos pues, como dice el editor, no hay noticia de que se haya publicado cuando ya se han editado la *Iliada* y la *Odisea*.

Noticia de otra traducción anterior que no consta que llegara a las prensas se conserva entre los expedientes de licencia de impresión del Consejo de Castilla (AHN, Consejos, leg. 5530, exp. 28; Floristán, 2022; véase también 2021): el 29 de mayo de 1769 se concedió licencia para imprimir la *Batrachomyomachia* a José Portillo, presbítero de la congregación del Real Oratorio del Salvador de Madrid y “traductor del griego al castellano”, lo que fue previo informe favorable de 20-V-1769 de Antonio Barrio, que la redactó por encargo de la Real Academia Latina Matritense: juzga la traducción realizada con propiedad y energía y entiende que su publicación será muy útil para el estudio de la lengua griega, conque cumplía con todos los requisitos de la censura ilustrada para haber sido publicada.

En cuanto a otras zoomaquias burlescas que permanecieron manuscritas, editan Bonilla y Luján (2014) la *Grillomaquia o La guerra de los grillos* firmada por D. D. M. D. A. C. D. B. a partir del manuscrito *Poesías varias* de la BNE (MSS18471) que reúne composiciones del siglo XVIII. No hay noticia de que se intentara publicar ni llegara a las prensas. Se trata de un romance de 704 heptasílabos distribuidos en 10 cantos que, encabezado por la sentencia “Que a sí mismos se vengán / de sus delitos mismos”, narra la batalla en Grilliria entre dos ejércitos de grillos, fruto

de los cortejos y querellas de Gridulceya y sus dos galanes, Alí Music y el rey Altigrio.

Paralelamente, junto a las zoomaquias se localizan también fábulas mitológicas dispersas. *La Proserpina* (1721) de Pedro Silvestre del Campo —a quien Cossío (1998: 383-384) identificó como Francisco Nicolás Fernández de la Cueva y de la Cerda, XI duque de Alburquerque y VIII marqués de Cuéllar—, cierra según López de Sedano (1773: XXIV-XXV), la serie burlesca que entendía constituida por la *Gatomaquia* de Lope, la *Mosquea* de Villaviciosa, el *Orlando* de Quevedo y la *Burromaquia* de Álvarez de Toledo.

Era un poema bien conocido por sus contemporáneos: Jovellanos lo tenía en su biblioteca sevillana (Aguilar Piñal, 1984: ref. 445) y es el único poema burlesco del siglo que cita meritoriamente en 1805 en una carta a González de Posada (1988: 196) en que por lo demás se manifiesta abiertamente duro con la calidad de la épica española; además, en la edición de 1789 de *La poética* se incluye una referencia a este poema al tratar del estilo jocoso: aunque se alaba el ingenio, se echa en falta que “hubiese usado un estilo más terso y natural, y hubiese moderado un poco el ansia que manifiesta de jugar a cada paso del vocablo, y de ostentar mucha noticia de la mitología, lo que le hace ser unas veces oscuro y otras frío”. Su oscuridad no impide percibir el eje temático de su distorsión: “abjurando de flauta, y sus resabios, / para absolver de jetas a mis labios / instrumento más grave audaz ya templo / y en octavas oliendo a maravillas / canto horrenda una diosa, cuyo templo / el azufre sahúma con pastillas”¹⁷.

Junto a esta *Proserpina* destaca la inconclusa *La Giganteida* de Luzán (-1737): su hijo hablaba de “un poema burlesco muy gracioso [...], en que por el estilo que tiene se conoce quería imitar el de Quevedo en las locuras de Orlando”, pero el manuscrito re-

¹⁷ J. M. Caso González entendía que se refería al “Poema incluido en *Las Obras de Gregorio Silvestre*, Granada, 1582”, pero creo que se refiere a este, por ser a quien citan el resto de neoclásicos y por ser el que tenía en su biblioteca.

cuperado por Aurora Egido (1983) revela una gigantomaquia de mucho más interés. La interpretación de la fábula —“De los Titanes hijos de la tierra / canto el vano y soberbio atrevimiento” — es nítidamente explicada al frente del poema: “Los inferiores no deben provocar a su superior; todos sus esfuerzos serán inútiles, y todas las iras vanas contra el superior armado y prevenido, y que tiene en su mano el poder absoluto para castigarlos y vengarse; el obstinarse y porfiar contra su incontrastable fuerza es caminar por sus pasos al estrago y al escarmiento”.

Por otro lado, dado que *La Giganteida* se redactó al tiempo que la *Poética*, cuyo último libro acoge una teoría de la epopeya, y se conserva la versión completa en prosa a partir de la que Luzán fue elaborando las 32 octavas reales que probablemente constituirían el primer canto, las tres piezas, complementarias, configuran un corpus de excepcional interés para la épica dieciochesca. Según concluye Egido, si en la *Poética* se elogia la *Gatomaquia* de Burguillos-Lope, la *Mosquea* de Villaviciosa, la *Seechia rapita* de Tassoni, el *Orlando* de Berni y el de Quevedo, *La Giganteida* “representa una ruptura y el inicio, hacia 1737, de una interpretación nueva de la épica burlesca, perfectamente acorde con las teorías que se contienen en la *Poética*” y “Luzán sostiene, tras la burla, un útil programa moral”: aun siendo burlesco cumple las normas de la épica que “enseña alguna importante máxima moral” —como buena parte de la poesía ilustrada, y en cierto modo, incluso su *Gatomomaquia*— (1983: 197-231).

Al igual que Luzán, Viera y Clavijo practicó la épica canónica y la burlesca. En *Los vasconautas* (1766) el autor de *El segundo Agatocles. Cortés en Nueva España, La rendición de Granada* y *Los aires fijos* aplica con ingenio la maquinaria épica de los *Argonautas* de Apolonio de Rodas a un asunto menor: la partida del fiscal de la Audiencia hacia Las Palmas. Bajo la ilustrada advocación de la “Filosofía amable” se desarrolla una festiva ficción movida por la amistad que unía a los de la tertulia: San Cristóbal, patrono de La Laguna, se resiste a la partida y, tras pedir ayuda en vano a San Miguel, la detiene temporalmente; por ello, la ciudad de Las Pal-

mas se queja a su patrón, San Pedro Mártir. Varado entretanto, el piloto, Vasco, es conducido al Averno por el príncipe Doramas, quien amenaza funestos males si no hace regresar a esta Helena; pero tras ver salir triunfantes a los canarios de una batalla entre pájaros y ruiseñores, y contar lo visto a Tertulia, esta acepta los hados y la nave parte hacia Las Palmas animada por Anfítrite y Tritón.

Deidades paganas, canarias y cristianas intervienen ante asuntos tan terrenales como la marcha del fiscal, junto a personajes colectivos como los tertulianos y el pueblo, convenientemente alegorizados. Pero el humor ilustrado que va quebrando la pompa épica desde el principio se orienta paulatinamente hacia la crítica. En la octava VI, San Cristóbal propone a San Miguel que el piloto sea castigado asistiendo a unas contradanzas, y el propio Viera, que había organizado más de un baile, anota irónico contra los reaccionarios: "Aseguran algunos demonógrafos o eruditos de aquellos que no pertenecen a ninguna de las academias de Europa que el Diablo fue el inventor de las contradanzas y que suele asistir de incógnito a ellas. ¡Pobres diablos!"; en la octava XV, la intervención de ese peculiar *deus ex machina* que es el patrono queda subrayada por el ripio: "y alzándola del agua (¡oh, Dios, qué asombro!) / le da la vuelta y se la pone al hombro"; y a partir de la XXIX, hace burla del milagro de la transpiración del santo: "Un San Cristóbal fiero y majestuoso / y si él es el que suda ¡qué diluvio! / ¡Dónde habrá poros para tanto efluvio!"; y de los que rehúsan el método científico que el ilustrado había aprendido en sus viajes europeos: "Nadie allí examina / si es efecto de práctica ilusoria, / si la muralla acaso se trasmina / si en la atmosfera [sic] hay niebla transitoria / que se condensa en superficies tales / o si pueden sudar los inmortales"; porque finalmente la superstición hace que si "suda una efigie en que mi amor consagra, / fenómeno no es este, este es milagro".

La parodia de la literatura épica es un juguete en manos ilustradas que quieren manifestar públicamente amistad haciendo gala de un espíritu crítico y festivo, que no siempre fue bien en-

tendido, como muestra la reprobación de Rodríguez de Moure, que veía aquí desenfado, despreocupación y sangrienta burla del milagro, “como si los hechos físico-naturales —si es que este último es uno de ellos— no sirvieran también a los altos fines de los juicios de Dios” (Viera: 1983).

Otro habitual motivo ilustrado de burlas y sátiras es el que solventa trifulcas literarias; aunque su adscripción a la épica burlesca es más dudosa, desde el punto de vista teórico es de interés *La Huerteida* (1785-1787) con que Leandro Fernández de Moratín participa en la polémica contra el *Theatro hespañol* de Vicente García de la Huerta, porque, arremetiendo contra la arrogancia del autor de *La Raquel*, le hace criticar al propio Virgilio: “¿Y Virgilio? Virgilio era un gandumbas. / ¿Acaso no sé yo lo que él sabía?”, “él imitó, como cualquier bolonio / y yo ¿de quién imito? del demonio”. La polémica fue amplísima: si también Forner optó por la octava real en *El Morión*, que juega con la imagen del “loco Huerta” que se estaba consolidando; Jovellanos, sin embargo, opta por el romance: “Cese ya el clarín sonoro / de la Fama vocinglera, / mientras que mi cuerno entona / de Antioro las proezas”¹⁸.

Atención especial merece finalmente el canto *Guerras civiles entre los ojos negros y los azules* de Cadalso (2013: 378-398; y Glendinning, 1962: 29 y ss.), dedicado a las “batallas mujeriles” (v. 344) entre nórdicas y mediterráneas sobre el color de los ojos que convenía a Venus. Al iniciar la junta de ninfas reseña irónico el poeta que su obra comenzará como la *Eneida* virgiliana: “Estoy para empezar con el mantuano / aquello de *arma, virumque cano*” (XXI); ante algún alegato reseña “Sobre materias menos importantes / he visto yo disputas semejantes” (XXXV); ante el griterío alborotado: “¿Quién mete al necio vulgo en este punto / que es solo para doctos digno asunto?” (XLVI); y en las octavas finales (XLIX-L) concluye metapoéticamente, anunciando una

¹⁸ Para Forner y Moratín, Ballcells (1995); para Jovellanos, la edición de Caso González (1984: 202 y ss.); para la polémica, Cañas Murillo (2013).

segunda parte en que añadirá profundas y eruditas reflexiones burlándose de quienes recurren al estilo sublime para tratar asuntos nimios, como él mismo acaba de hacer:

Un hombre, que pronuncia misterioso
con cejas levantadas o arrugadas
en tono magistral y silencioso
de las materias menos elevadas
consigue ser tenido por pasmoso
entre las gentes necias y engañadas;
y el vulgo, que por necio se alucina
del grave necio admira la doctrina.
Pues si es tan fácil, Musa, ser tenido
por hombre sabio, docto e importante,
yo no quiero quedarme deslucido,
sino afectar un aire interesante:
prepárame, lector, tu amable oído,
y admira de mi estilo lo arrogante
en estas discusiones, y ahora acabo
gustoso con que digas: “¡bravo! ¡bravo!”.

Las batallas femeninas fueron también objeto de *La Quicaida* de Gaspar María de Nava Álvarez de las Asturias (1799), quien no en vano decía que “En tono grave canto frioleras” (v. 6). El conde de Noroña comienza así esta sátira de los pechos “mujeriles” que “abrigan iras cual la tuvo Aquiles”: “Canto el enojo y cruel despecho / que produjo una rosa de cien hojas / en el sensible pecho / de la graciosa Quica; sus congojas / sus guerras y su triunfo”. La destronada Quica se enfrenta a Tirsa tras pertrecharse de sus mejores huestes —cosméticos, adornos y perfumes—; y sus campeones, Nuño, Mendo y Pardo, convenientemente animados por el licor de Marsella, se lanzan a una singular empresa: el hurto de las rosas que adornan a Tirsa, y que luego esta recupera, solo para dar lugar a la batalla final. Tras jurar por su abanico —“esta arma, esta defensa, este portento / que nos suele servir en todo even-

to" —, que nunca habrá paz entre ambas, ni cuando "Aquilón su peinado descomponga", Quica se presenta en la tertulia de Tirsa: "preparate al combate, yo te reto"; en las silvas finales los bandos de la tertulia van enfrentándose en justas de versos, malagueñas, fandangos y coqueteos hasta que la rosa es deshojada.

Tan entretenido como el poema es el juicio que Gómez de Herosilla hizo de él (1855, II: 4 y ss), digna parodia de la historia de la literatura: "es una insulsez admirarse de que sean iracundas las mujeres, cuando por su mismo temperamento lo suelen ser más que los hombres", o "la entrada de Tirsa y Marcela en el jardín para apoderarse de la maceta es inverosímil. ¿Cómo penetraron en su recinto sin que nadie se los estorbase? ¿No había un portero, un criado en toda la casa de Quica?".

Noroña juega con cada elemento épico, y raptos, batallas, sueños proféticos y alegorías de vicios y virtudes dan cuerpo a esta ilustrada crítica de salones y tertulias. Algo recuerda en el tema, que no en la inventio, a *El robo del bucle* de Pope, del que García de Arrieta llegó a afirmar que era una imitación, especialmente en los primeros versos en que Belinda se prepara para asistir a Hampton Court y la descripción del salón y la primera batalla con el barón. Al entonar la trompa épica para narrar estas nimias escaramuzas, Noroña ridiculiza los absurdos afanes de estas petimetras que aspiran a un vano reconocimiento en estos nuevos espacios de sociabilidad (Deacon, 1995).

Finalmente, en 1807 se editan dos poemas épico-burlescos del marqués de Ureña y Cayetano María de Huarte, ambos gaditanos y fallecidos el año anterior. *La Posmodia* (Molina, 1807; edición crítica de Jodar Jurado, 2018), obra del autor de *El imperio del piojo recuperado*, es un artefacto burlesco integral, si se considera que el libro se dice publicado en Siam, en la Imprenta del elefante, y satiriza a la nobleza inútil encarnada en los miembros del célebre *Regimiento de la Posma*¹⁹ fundado por el marqués de

¹⁹ Al mismo asunto dedicó también el conde de Noroña sus "Odas I y II. Al Coronel del Regimiento de la Posma" (Nava, 1997: 133-137), en que imagina un

Méritos, a que eran adscritos todos aquellos cuya vida era digna del lema irartiano *hacer que hacemos*. Ureña dedica la obra al tranquilísimo, insulsísimo y serenísimo Señor Coronel de la Posma —el propio Méritos—, en cuyas primeras octavas plantea la parodia del canónico canto: “con canto llano grave y mesurado, / con quietud, con sosiego y poco a poco / de la ropa en mi cama despojado / y a mi candil despabilando el moco / versos entonaré muy de pensado”; del argumento del poema: “Las glorias de la dulce flema quiero / ir paso a paso en verso bostezando”; y de la invocación a las musas, a las que rechaza —“Vos, sabias ninfas de la Grecia asombro, / Erato, Urania, Euterpe y tú, Talía, / y todas las demás que aquí no nombro, / con buena estrepitosa melodía / mientras a mi cojín aplico el hombro, / a cantar podéis iros paso a paso” — en favor de Morfeo: “Y tú, Morfeo tranquilo, que elevaste / de mi mente el pesado promontorio; / y tú que dulcemente me inspiraste / el que voy a cantar disparatorio; / mi cerebro humedece cuanto baste / a ver de tu deidad el consistorio; / y ceñida mi sien de lino y lana / a cantar voy en tono de pavana”.

Menos conocida era *La dulciada*, del canónigo penitenciario de la catedral de Cádiz (Huarte, 1807), editada por Arturo Morgado en su monografía sobre el autor (1991) y recientemente objeto de edición crítica por Rafael Bonilla (2022). Alude en el canto I a su poesía previa, anacreóntica y épica conforme al canon: “Yo, aquel que en algún tiempo canté amores / [...] Yo, que canté de Marte los horrores / [...] ahora que Apolo no me inflama tanto, / canto los Dulces, sus elogios canto”; y en el II invoca a la Musa: “Dime musa el origen que tuvieron / los dulces que hasta ahora se inventaron [...] / quiénes los dulces cándidos hicieron, / y quiénes los de almíbar idearon, / quién inventó bizcochos y tabillas / quién las compotas, cremas y natillas”. Entonces los lares de las confiterías lo inspiran y con sobrepujamientos disparatados, alusiones a Jove, Helena, Eneas o Lepanto, símiles imposibles y

oficio descansado para hombres lentos y vagos y que comienza con una parodia del horaciano ¡Feliz aquel...

efectivos ripios, Huarte procede al ensalzamiento del huevo hilado, la jalea, el huevo mol, el dulce de cuchara, las yemas acarameladas y los merengues. Todo ello épicamente aderezado con su particular *Mosquea* — pues en el canto III son perseguidos por golosas moscas— y con el viaje a los infiernos, que ampara una significativa crítica literaria: allí encuentra a Cañizares plagiando a Lope, a Saraza, que “a cada muerto que Carón pasaba / con catorce sonetos saludaba”, a Benegasi, “inventor de una nueva poesía” cuyo pecado es haber puesto la epopeya en seguidillas, al incomprendible padre Butrón y a Pedro Nolasco de Ocejo, castigado por un célebre ripio. Finalmente, en el canto V, arriba a los campos elíseos, en que convenientemente guiado por el Buen Gusto y tras la preceptiva tormenta, llega el imprescindible vaticinio contra la *nouvelle cousine*: “las Galias idearán nuevas cocinas / con que la antigua en el olvido quede / lamentarán en vano su ruina / la albóndiga y gigote, todo cede / al *pudein*, a la salsa, al *tricandó* / al relleno, a las pastas y al *gató*”.

Cerraría este amplio panorama de la épica burlesca, ya en el período bélico, Sánchez Barbero. El autor de los *Principios de Retórica y Poética* (1805) editaría en Cádiz su *Pepinada ab uno Conciso discipulo Merlinis macarronico-poetaliter facta* (1812): la herencia satírica de las *Macarroneas* que Folengo editó bajo el pseudónimo de *Merlinus cocaius* se conjuga con la épica para eficaz burla de José Bonaparte, a partir de la chanza del supuesto diminutivo del hipocorístico de José (en el contexto poético, Arce, 1981: 57; en el macarrónico, Torres Alcalá, 1984). Estas *pepinadas* eran frecuentes en sátiras y grabados, como en la caricatura que reza al pie: “Ni es caballo, ni yegua, ni pollino / en el que va montado, que es *pepino*” (Museo de Historia de Madrid, Inv. 14.121).

8. La épica contemporánea: epopeya y poesía patriótica (1793-1814)

Acabamos de ver cómo el contexto bélico sabe servirse de la épica burlesca y, volviendo a la epopeya *seria*, cabe entender que lo que los dieciochistas llamamos poesía “patriótica” es en esen-

cia una actualización de la poesía épica; la violenta realidad del cambio de siglo necesita una narración de urgencia, eficaz como propaganda de la causa y capaz de generar impacto inmediato en la opinión pública, y se cuentan por decenas las obras dedicadas a la Guerra de la Convención (1793-1795), la batalla de Trafalgar (1805), las invasiones inglesas en el Río de la Plata (1806-1807) y, especialmente, la Guerra de Independencia (1808-1814)²⁰.

Las hazañas bélicas contemporáneas son volcadas en otras formas estróficas (fundamentalmente, odas y canciones, también himnos y romances), pero mantienen trazas de las fórmulas literarias propias de la epopeya, como se percibe, aquí y allá, en las habituales invocaciones a Calíope, la intervención de unas fuerzas sobrenaturales convertidas en espectros, la propia representación de los combates, el predominio de personajes colectivos, la abundancia de parlamentos y coros o las insistentes apelaciones al lector motivadas por la recitación pública a que están destinadas. El género tendrá notable extensión en Hispanoamérica con motivo de las independencias y será canonizado en compendios como *La lira argentina o Colección de poesía patriótica* (VV. AA., 1982; Urquiza, 1972; Lorenzo, 2004) o *El Parnaso Oriental o guirnalda poética de la República Uruguaya* (VV. AA., 1835; 1981): son corpus de especial interés, porque evidencian la mediación explícita de la esfera política en la constitución de un canon literario, y nacen en buena parte condicionados por la necesidad y la voluntad de dar cuerpo a los inicios de la literatura nacional.

En todo caso, el de 1793 en adelante fue, como indicaba Díaz Larios, “un período decisivo para la épica” (2004). Mucho más, si se contabilizaran los poemas épicos que permanecen inéditos y se presentaron al certamen sobre los sitios de Zaragoza convocado por Real Decreto dado en el Alcázar de Sevilla el 9 de marzo

²⁰ La panorámica literaria queda trazada en el trabajo de referencia de Freire López (2008); para el corpus de poesía popular, Freire López (1993); para la tópica literaria Lorenzo Álvarez (2002: 397-467); para las imbricaciones políticas Romero Ferrer (2004).

de 1809, publicado en el *Suplemento de la Gaceta* el 10 de marzo²¹. Fueron jueces Jovellanos y Quintana y la convocatoria fue redactada por Quintana; y es significativo que no se especifique que se haya de componer un poema épico, ni que se haya de desarrollar en octavas o en romance heroico, sino solo:

Que se excite a los poetas y oradores españoles a ejercitar sus talentos en un asunto tan sublime, y se ofrezca a nombre de la Nación un premio de una medalla de oro y 100 doblones al que presente el mejor poema, y otro igual al que escriba el discurso más bien trabajado sobre este sitio inmortal.

No fueron pocos los poetas que se presentaron a por la medalla y los 100 doblones, armados con odas y cantos épicos que mayoritariamente no se publicaron, pues el premio nunca fue otorgado. Pero es corpus de interés para palpar cómo alternan los géneros y para contrastar el volumen de desconocidos aspirantes a poetas —muchos eclesiásticos— que pensaron alcanzar la fama con el premio²².

²¹ La documentación, en AHN, Estado, caja 10-C, doc. 59 (numeración antigua: doc. 3). Sobre el certamen, Lorenzo Álvarez (2008) y Álvarez Barrientos (2009), que estudia los poemas de fray Nicolás de Aquino, Manuel Bravo, Antonio María Percebal y José Antonio Rius.

²² Parte de las composiciones presentadas se conservan en el Archivo Histórico Nacional, Junta Central Suprema Gubernativa del Reino, 28079, Estado, 18A (en 19A las obras enviadas al concurso de oratoria). Los poemas conservados son: Andrés y Almarza, Vicente: "A la heroica Zaragoza. Canto Épico"; Aparicio, Juan José: "La Troya del Ebro"; Aquino, Nicolás de: "Llanto del Ebro por Zaragoza rendida"; Armengol, Antonio: "Rasgo poético e interlocución métrica en elogio de la muy ilustre, noble y fiel Zaragoza"; Bravo, Manuel: "Zaragoza"; Campos Velázquez, Maximiano de: "Poema Histórico Político"; Gutiérrez, Pedro: "El espejo de Zaragoza rendida"; Gutiérrez y Ojeda, Juan Rafael: "Zaragoza triunfante. Odas"; Hernández Arias, José: "En elogio de la Inmemorable defensa de la Ciudad de Zaragoza"; Junoy de Puigcerdá, Tomás: "Poema sobre Zaragoza rendida"; Martínez de

Entre los candidatos, sin duda el más recordado es el *Zaragoza* de un veinteañero Martínez de la Rosa, que a su decir “había sido elegido por dos jueces tan competentes en la materia como don Melchor Gaspar de Jovellanos [sic] y don Manuel José Quintana para que en él recayese el premio” (1811; 1962: 211), aunque Alcalá Galiano señalara que corrió la especie de que el premio estaba destinado a Juan Nicasio Gallego. Ninguna referencia he encontrado a esta circunstancia ni en los diarios de Jovellanos ni en su correspondencia, y en todo caso, ni uno ni otro fue premiado.

Sea como fuere, *Zaragoza* no era un poema épico, sino más bien una larga oda de 800 versos ahíta de calcos de Quintana, y esto abrió interesante debate sobre las posibilidades del género en un contexto de urgencia social. En este sentido coinciden dos reseñas de la obra de Blanco White y Quintana, notablemente distanciados en casi todo lo demás: en sus opiniones sobre la Junta Central, sobre el certamen y sobre el propio poema, como ya les había sucedido en el caso del de Reinoso (de nuevo, remitimos a la edición de Fernando Durán; Blanco White, 2010: 37-42).

Blanco White justificaba que era delirio redactar un poema épico en pocos meses, citaba los versos de la aparición de la *sombra de Rebolledo* profetizando el martirio de Palafox como prueba

la Junta, Francisco: “La Heroica defensa de Zaragoza”; Molina y Moyano, Francisco: “Zaragoza rendida y triunfante”; Nieva y Ayala, Francisco: “Oda anacreóntica a la Ciudad de Zaragoza”; Percebal, Antonio María: “Zaragoza”; Pino, José María del: “Zaragoza o la Nueva Numancia”; Planes, Leonardo: “Poema latino”; Ramírez, Juan Manuel: “La Invencible Zaragoza”; Rius, José Antonio: “Canto heroico en el que se celebra el ínclito valor y las brillantes hazañas de la Ciudad de Zaragoza”; Sánchez Rendón Maldonado, José: “El héroe zaragozano, honor de España, terror de Francia y asombro de la Europa: Palafox”; Tortosa y Company, José: “Declamación. El Patriotismo español o Adagios Castellanos”; Vergadá y Ribera, Vicente: “Rasgo poético a la gloriosa defensa que hizo la ciudad de Zaragoza”; Orihuela, Francisco: “Corto bosquejo de la gloriosa defensa de la Ciudad de Zaragoza”; Villanueva, Jaime: “Zaragoza. Poema”; Villa Pavés, marqués del: [Dos glosas sin título]; Yuste y Novoa, Francisco: “Zaragoza. Poema dramático”.

de lo que podía hacer el poeta y, aunque reconocía en él falta de acción —“en semejantes composiciones, es imposible que la parte dramática, esto es, la acción del poema, cause interés directamente” —, valoraba “una corrección de estilo tan pura, una fuerza de imaginación tan sostenida y un buen gusto general tan castizo”.

Por su parte, Quintana sumaba al inconveniente de la escasez de tiempo para abordar un poema épico la dificultad de que el motivo a tratar fuera tan reciente, pues “el conocimiento que se tiene de los pormenores y personas que intervienen en los hechos presentes quita toda libertad a la invención del poeta, y no puede ni pintar las acciones de un modo determinado y seguro, ni presentar los personajes con aquella fisonomía, color y movimiento necesarios para interesar poéticamente por ellos”. Y, en desacuerdo total con Blanco, encontraba que era obra excesivamente larga, “no porque canse su lectura, sino porque el tono y la vehemencia con que desde luego empieza el poeta no permiten una tirantez tan larga sin tocar a veces en declamación y sin repetirse en los movimientos y formas empezadas a usar desde el principio”.

Más allá de la diferente valoración del poema, lo significativo es la manifestación explícita de que para componer una epopeya hace falta tiempo y que haya pasado tiempo, y en un contexto de urgencia, el género no es ágil, y deja de ser operativo.

También *La Iberiada. Poema épico a la gloriosa defensa de Zaragoza* de Ramón Valvidares y Longo (1813; Álvarez Barrientos, 2008: 44-46) se presentó al concurso —la carta de remisión, en AHN, Estado, 28079, 18 B, n.º 29—, publicándose finalmente en Cádiz en 1813. El jerónimo exhibe orgulloso como sus referentes *La Eneida*, *Os Lusíadas* y *La Araucana*, aunque se concede cierta libertad “porque juzgo que será de mayor mérito producir una idea original que traducir o imitar las de un autor tan clásico [Virgilio], insertándolas entre las mías como su mayor adorno” —dice— (1813: 26-27). Su estructura es estrictamente canónica: Palafox, ayudado por Minerva, se enfrenta a Marte y Pirene y, tras sucesivos augurios, tempestades, amaneceres, enumeraciones de combatientes y batallas, contempla en los frontones del

templo de la Fama su heroica muerte y la victoria final: esta clásica écfrasis, potente al dotarse de valor anticipativo, es uno de los más interesantes ejercicios del poema.

Su primer crítico fue Leandro Fernández de Moratín, cuyas notas autógrafas sobre el poema a partir de la edición gaditana se conservan en la Biblioteca Nacional (BNE, MSS 12963/26). Tres cuartas partes son la sinopsis del poema; en la última parte va anotando lo que estimaba como fórmulas manidas, impropiedades léxicas o sintácticas y expresiones inauditamente coloquiales, que pueden dar ahora una idea formal del poema: *temores melindrosos, pueblo beticano, dulce mollera, brinco de la fortuna, el hinchado Dupont, huyendo escapa, te brinda el hado sin desdeño, la mies bañada de sangre palpitante, tremulante pavor, trepidante, el auge y el decremento de la luna, pegando algún rodeo hacia el norte, siguiendo el hilo, ciudad añosa, ciudad tamaña, el recio ibero, la taimada Pyrene...*

También se publicó entonces la *Defensa de Zaragoza* de Juan Galo Carreño (1809), precisamente en Sevilla, donde tenía su sede la Junta Central. Ninguna información se conserva en los expedientes sobre el poema y nada dice sobre el concurso en la dedicatoria; en cualquier caso, su poema encaja temáticamente con el resto. A juzgar por su obra conservada, se trata de un verdadero poeta de circunstancias, que no dejaba pasar oportunidad alguna de versificar declinando lo bélico y lo laudatorio en *Triunfo de Sevilla, restaurada en la memorable batalla de Bailén* (1808) y en la oda *A la Suprema Junta Gubernativa del reino en su entrada en Sevilla* (1809). En este sentido, subraya el poeta abiertamente en la dedicatoria que cada cual sirve a la patria según su clase, manifestando que la poesía es entendida entonces como un arma más: “cada uno de por sí al general opresor debemos hacer la guerra; y ya que para su ruina no puedan todas las manos (por otras obligaciones) empuñar los sables y bayonetas, hagámosla de otros diferentes modos, no menos que aquellos devastadores, con que dicta el patriotismo”.

Edita también entonces un oscuro Salvador María Granés Tomás *El Templo de la Fama: ensayo de un poema épico a la lucha que ha*

sostenido la nación española contra el tirano usurpador de sus derechos y de los de su legítimo soberano Fernando VII (1815); otro poeta de circunstancias que al año siguiente volvería a las prensas con *A la feliz unión de las Casas de España y Portugal* (1816).

Y muchos otros podrían hallarse en el ámbito aragonés: en el Archivo Diocesano de Zaragoza (caja 9-15) se conserva además una *Zaragoza assolada*, canto épico de Ceferino Lagrava.

En las obras que tratan de estos acontecimientos bélicos, los poetas, levantados en armas, hacen de sus contemporáneos los nuevos héroes españoles y ven en las guerras presentes “el sangriento furor de Marte”; esto es, deciden poetizarlos con dos viejas conocidas herramientas: unas formas épicas cuyo aderezo mitológico vierten sobre los acontecimientos presentes ataviándolos con su renombrado prestigio literario, y unas formas populares, como el romance, que se revelan como un más útil vehículo difusor de una ejemplarizante imagen nacional.

9. Los últimos neoclásicos

La épica de la primera década del siglo XIX resulta sorprendentemente variada, porque la publicación de poemas como los de Martínez de la Rosa o Valvidares redactados en el contexto bélico y vinculados a la contemporaneidad converge con la impresión de otros más canónicamente épicos, que vuelven la mirada a la materia histórica, como la *Ommiada* (1816) del conde de Noroña o la *Alonsiada* de Juan Ramis (1818), que nos retrotraen de nuevo hacia la Edad Media. Pero además estos son muy engañosamente cercanos, porque lo hacen por muy diversas razones, lo que amplía aún más el espectro épico.

Los más de 15000 endecasílabos blancos de la *Ommiada*²³ del conde de Noroña, hasta entonces autor de *La Quicaida*, fueron publicados en la Imprenta Real a solicitud del propio autor, y juzgados con benevolencia por su primer crítico, un censor que

²³ Para las ediciones, Nava (1816) y la edición de S. Fortuño (Nava, 1997); sobre el poema, Deacon, 1995: 268-270; y Lorenzo, 2002: 326-329; 432-433; 438-441.

en 1815 ya estima la épica un género de minorías, al que será difícil encontrar lectores²⁴.

Decía Juan Bautista Arriaza al Consejo en su censura, que “la dominación de los califas de aquella raza en las Andalucías no convida, desde luego, con tanto interés al común de los lectores como sucedería con otro perteneciente a los gloriosos hechos que ilustran la monarquía española”; que por su extensión y versificación “de poco halago para el oído” su recepción no sería “muy vulgar”, sino limitada a personas “inteligentes” o muy “afectas a la poesía”; y que estos lectores apreciarían ver “observadas las buenas reglas en la epopeya”: variedad de caracteres y nobles personajes, próspero desenlace, fábula sostenida por la verosimilitud histórica, lenguaje claro y estilo elevado, unidad de acción con variedad de episodios, y un protagonista portador de las virtudes de los verdaderos héroes que termina triunfante. Todo esto, pese a “un poco de difusión que se nota en las descripciones y el empeño que el autor tiene en explicar demasiado las ideas más sencillas”.

Por tanto, el primer crítico de la obra juzga que la *Ommiada* es ya solo apropiada para una minoría neoclásica, que será la única capaz de apreciar el tema de la fundación del califato de Córdoba pese a que no era *glorioso* –propriadamente épico– para la historia de España, de disfrutar de los endecasílabos sueltos –acostumbrados como estaban los lectores al soniquete de la rima ABABABCC– y de valorar el poema en función del paradigma preceptivo. Todo este bagaje se requería para soportar la extensión de un poema con prolijas descripciones y a un autor empeñado en dirigir el sentido de la lectura; así que no serían muchos los capacitados para disfrutar del poema: este juicio no era muy buen augurio pero, como decía Arriaza, “tengo por justo y conveniente (salvo mejor parecer) que el Consejo no desanime a los

²⁴ Censura fechada el 3 de octubre de 1815 y licencia concedida el 5 de octubre (AHN, Consejos, leg. 5569, exp. 25). Ya en 1816, el conde de Noroña solicita que el poema se imprima en la Imprenta Real y a cuenta de sus fondos (AHN, leg. 11293, exp. 11). Tal se hizo.

que se dedican a ellos [los poemas épicos], pues son fruto de muchos años de meditación y trabajo, de que solo el gusto de darlas al público puede compensar a sus autores, y en todo rigor solo pertenece al tiempo y al juicio público el fijar la opinión y mérito de las obras de amena literatura". Es esta una tibia defensa en un contexto en que tras el regreso de Fernando VII, en 1814 acaba de restablecerse la censura previa, derogada en 1810 por el Decreto de Libertad de Imprenta, y simplemente viene a decir que en el ámbito literario es preferible no ejercerla y permitir a los autores exponerse al silencio, la crítica o el aplauso.

Pero por supuesto, no fue esto lo que se dijo públicamente cuando se anunció la impresión de la obra en la *Gaceta de Madrid*, diez días después del fallecimiento del autor²⁵; la reproducimos a continuación porque da buena cuenta de lo que la obra es y porque, aunque puede parecer un texto menor, permite conocer cómo se enfocaba la lectura de un poema épico clásico a los posibles lectores / compradores:

Ommiada, poema épico original, por el conde de Noroña. Su objeto es cantar el restablecimiento de la familia de Ommía en el trono andaluz (esto es, en la mayor parte de nuestra península, ocupada entonces por los moros), y la separación de la España, bajo el nombre de califato de occidente del imperio del oriente; la que, enervando el poder de los árabes españoles, fue como la raíz que proporcionó nuestra gloriosa reconquista. Para hacer la narración amena, variada e interesante ha tenido el autor un particular cuidado en mezclar con las relaciones de batallas y sucesos militares, descripciones de amores, jardines, fiestas, convites y cacerías, como también pinturas melancólicas de sitios lúgubres, sucesos trágicos, y pomposos funerales, dando sus peculiares colores a cada uno de los objetos, y guardando en todos ellos los usos y costumbres de los orientales; y ha procurado, en cuanto le ha sido posible, usar de un lenguaje castizo y

²⁵ Noroña fallece el 9-XII-1816 y la noticia de la publicación se imprime sin aludir a ello en el n.º 157, de 19-XII-1816.

armonioso, y crear una mitología nueva, adecuada y maravillosa, sin perder de vista las reglas más rigurosas del arte y preceptos del buen gusto, a fin de llenar el hueco de nuestra literatura en este género; pues aunque la poesía castellana cuenta al pie de cien obras con el título de poemas, ninguna en verdad merece un nombre tan honroso. La impresión se ha hecho con el mayor esmero, y se ha adoptado el octavo prolongado para su más fácil manejo, como requiere esta clase de obras de útil entretenimiento. Consta de dos tomitos, y se vende en la imprenta Real a 28 rs. vn. a la rústica y 34 en pasta.

El caso es que el censor prefería que el público estableciera el valor de la obra, y con el tiempo el juicio no fue a mejor; decía L. A. de Cueto: “No hay en el día voluntad bastante obstinada para leer de seguida veinticuatro cantos interminables, en que nada cautiva, ni la entonación, ni los afectos, ni la variedad, ni la armonía... Algunos trozos descriptivos, agradables, no salvarán nunca a la *Ommiada* del olvido en que yace en el polvo de las bibliotecas” (1869: XLII).

Al margen de su praxis, perdura en Noroña el respeto a la épica clásica, tanto en la influencia de la propia *Eneida* en el plano estructural, con los momentos del periplo por mar y la fundación del nuevo alcázar, como por su manifiesta voluntad de acatar las reglas del arte y buen gusto, y de incardinar en el plano histórico, respetando la verosimilitud, esos elementos ficcionales que la Imprenta Real publicita posiblemente como estímulo de venta.

Y en cuanto al tema, en palabras del propio Noroña, es “la separación de la monarquía árabe-española, o del imperio Ándalus, del dominio de los califas de Oriente”, y lo ha elegido porque “viendo tratados ya por otros poetas casi todos los asuntos que ofrece nuestra historia”, quiere abordar uno “en todo nuevo y cuya grandeza no desdice de la trompa épica”. Al decidir trabajar sobre la fundación del califato de Córdoba, el intento de Abderramén I, “el hijo de Moavia”, “el de Ommia”, por independizarse del califato de Damasco, y convertir al príncipe omeya en el primer representante de una monarquía “árabe-española”,

Noroña evita la tradición literaria que habitualmente focaliza las relaciones hispano-árabes en el conflicto, y en las figuras de Rodrigo y Pelayo, e inserta su épica en la tradición de la literatura morisca y la maurofilia.

Tal elección —temática y estética— no ha de extrañar en un Noroña plenamente neoclásico e ilustrado en sus *Poesías* (1799), militar pero —o por ello— pacifista, como se advierte en *Imprecación contra la guerra* (1787)²⁶, más conocido como traductor gracias a sus *Poesías asiáticas en verso castellano* (1833), compilación que fue ordenando mientras se documentaba para escribir este poema épico. Pero este gusto por lo oriental cabe dentro del Neoclasicismo, tanto en el poema épico como, incluso, en su traducción de poemas *asiáticos*; como decía Lázaro Carreter: “Noroña es un neoclásico absoluto; el verdadero espíritu oriental de los versos que traduce de una versión inmediata ha desaparecido; los poemillas asiáticos son, en su mayor parte, puras anacreónticas, que en nada salen de los moldes del siglo” (1953: 65).

En cuanto a *La Alonsiada* de Ramis (1818; y edición de Martínez Mayor, 2022) vuelve a la conquista de Menorca de 1287, por muy diversas razones, y quizá es la única epopeya del período de que puede afirmarse que en su momento y andando el tiempo encontró su público y llegó a cumplir la función identitaria que a la épica se supone para con el colectivo a quien va destinada.

Pesa en el poema el oficio de historiador del académico y promotor de la Sociedad Económica de Mahón: el poema sigue de cerca el argumento de Carbonell y sus *Crónicas de Espanya* y está aderezado con un doble sistema de notas —las del tercer canto van de la p. 39 a la 102—, y Ramis manifiesta abiertamente su voluntad de evitar la ficción: “he procurado conservar la sustancia de los hechos [...], aunque el tratarla en verso me daba mucho campo para pintar los acaecimientos que entran en mi poema

²⁶Sobre esta temática en la poesía del siglo XVIII hay recientes trabajos de interés, como los de García-Minguillán Torres (2019 y 2021), o Martínez Torres (2021); para una panorámica, *Miradas pacifistas en la literatura de la Ilustración* (Loyola López, 2021).

según me acomodase, por más que fuese a costa de la verdad histórica”.

No sabemos si el aparato histórico que venía a constituir una pionera historia de Menorca fue obstáculo o aliciente para que aquellos menorquines que habían vivido prácticamente todo el siglo XVIII bajo soberanía británica y francesa desde la Guerra de Sucesión y hasta el Tratado de Amiens (1802) se identificaran con la historia de los habitantes del Mahón del siglo XIII cuya historia Ramis narra²⁷.

Pero la edición de 1818 se legitima con una nada desdeñable lista de 62 suscriptores, entre los que figuran funcionarios del gobierno y eclesiásticos de diverso rango; e inmediatamente fue editada la traducción al catalán de Vicenç Albertí (Ramis, 1818b), quien la despoja del aparato de notas y en el reivindicativo prólogo explicita que aborda la traducción por el interés que tiene leer “una part tan essencial e interessant de l’història política d’esta isla [...] en son idioma natiu”, y advierte: “Mon curt treball serà quissà ridiculizat per alguns qui, sens rahó, y pot ser sens coneixement del seu propi idioma, lo desprecian”. Realizada tal operación, la función identitaria pervivió más allá de su tiempo: la versión castellana fue reeditada en la *Biblioteca menorquina* del *Diario de Menorca* en 1864, junto a otras obras historiográficas sobre la isla; y ambas versiones fueron reeditadas conjuntamente por el Consell Insular de Menorca (1985). En su reciente edición, Martínez Mayor concluye:

Les dues Alonsíades constitueixen un rar exemple dins de les tendències literàries imperants en el seu moment de redacció i traducció. Per tant, la necessitat menorquina de comptar amb

²⁷ Paralelamente, el motivo de la toma del castillo de Mahón tuvo sus poemas épicos en 1782: *Barcelona por España: al Excelentísimo señor duque de Crillon en acción de gracias por la toma del Castillo de San Felipe de Mahón*; y el *Ensayo épico al Excmo. Sr. duque de Crillon por la toma de Menorca*, ambos en octavas, o el *Juicio imparcial de los papeles publicados sobre la toma del castillo de Mahón* (serie de Anónimos, 1782).

una epopeia èpica que justificara els seus orígens no va poder ser conseqüència de les modes i corrents de l'època. Al contrari, sembla un fenomen intrínsec del poble menorquí, provocat per un segle en què va ser la peça de canvi de les polítiques internacionals i en què l'autoritat dominant va canviar fins a sis vegades. És en aquest context que Joan Ramis i Vicenç Albertí, com a dos dels grans autors del moment, opten per dignificar els orígens, la història i la identitat del poble menorquí. Per a assolir el seu objectiu, per a imposar la pàtria menorquina als imperis que els havien dominat durant el segle XVIII i principis del XIX, es veuen obligats a buscar influència en els grans poemes èpics de l'antiguitat clàssica i els seus herois, i a replicar el model sobre Menorca utilitzant de la figura d'Alfons III. És d'aquesta manera, a través de l'artífex èpic, d'orígens antics, tenyit pel mite i emparat per la providència, que ho aconsegueixen. [...] La reiteració del tema de la presa de l'illa per les tropes cristianes el 1287 al llarg de la literatura catalana ens recorda a fenòmens similars produïts en altres literatures europees. És així, a través del cant èpic de les gestes bèl·liques, de la difusió dels límits entre veritat històrica i mite, que tractaven de revestir de dignitat i heroïcitats els seus orígens, fins a assimilar-los als dels grans imperis de l'antiguitat clàssica. En aquest sentit, fins i tot podríem considerar el mite fundacional de Menorca com el gran mitema illenc. Aquest, a més, degué cobrar una gran importància entre els segles XVIII i principis del XIX, quan la identitat de la pàtria menorquina segurament va travessar un dels seus pitjors moments, a causa del continu joc de dominacions estrangeres que s'hi va produir (2022: 214 y 373).

De aquí en adelante, se siguen en 1820, *La pérdida de España reparada por el rey Pelayo* y los 15 cantos de *La conquista de México por Hernán Cortés* de Pedro Montengón²⁸, o en 1825 *El Pelayo* de

²⁸Sobre Ilustración y Romanticismo en Montengón, Fabbri (1972), Fresler (2001), Carnero (1991, 1995, 2009); sobre la técnica de *El Rodrigo* y la tensión preceptiva de este híbrido, Álvarez Barrientos (1991). Montengón siempre estuvo interesado en la

Espronceda. Son años en que la crítica ha percibido tensiones estéticas y políticas diversas a las hasta aquí planteadas, como el romanticismo de Montengón —ya *El Rodrigo, romance épico* (1793) había sido considerado por Menéndez Pelayo y muchos otros en su estela como la primera novela histórica del Romanticismo—, o el neoclasicismo del joven Espronceda, que permiten reconstruir la transición “de la épica clásica al poema narrativo romántico” (Díaz Larios, 1997).

10. Reflexiones finales. El mercado literario de valores: épica y tragedia

A la vista del corpus expuesto, resulta evidente que en el siglo XVIII pervive la poesía épica, que se declina conforme a las estéticas que en él conviven, ataviándose con los modos barrocos, remozándose según los principios de la estética neoclásica, aplicándose la trompa épica a asuntos hasta entonces inauditos, o reorientándose la epopeya burlesca en ocasiones a la sátira de costumbres. También, que sostenidamente la escritura es promocionada desde instancias en los aledaños del poder²⁹, que no faltan literatos que lleguen a ver en la épica una de las posibles vías de renovación poética —que finalmente llegó más bien de la mano de la poesía filosófica europea—, e invoquen el prestigio de un género que era el origen de la más alta poesía que el Neoclasicismo vindicaba; y que el género encajaba en el proyecto de la Ilustración, en lo que hacía a la construcción de una historia nacional alentada en el marco de la política cultural borbónica, sin descartar que podía servir al propio ensalzamiento y legitimación de la monarquía.

materia épica: había traducido *Fingal y Temora* (1800), los poemas épicos de Ossian, pero de James Macpherson, cuando el fraude todavía no había sido descubierto por Malcolm Laing (1805).

²⁹ Todavía en 1832 la Española convocaría un concurso para cien octavas sobre el cerco de Zamora —que se declararía desierto— al que José Joaquín de Virués y Spínola, traductor de *La Enriada* de Voltaire en romance endecasílabo, presentaría *El Cerco de Zamora* (1832).

Y sin embargo, como subrayaba Frank Pierce, este de la épica del siglo XVIII es un corpus escaso, si se compara con los 150 poemas del siglo anterior (1968: 340-369), lo que en esencia sigue siendo cierto medio siglo después, pese a que el corpus y la bibliografía de referencia se han incrementado notablemente.

De hecho, de que esto era así había conciencia temprana; en 1805 Jovellanos lamentaba que “teniendo en el día cuatro insignes poetas, Meléndez, Moratín, Cienfuegos y Quintana, todos descendientes de Asturias, ninguno se haya levantado a embozar la trompa épica en favor del fundador de la monarquía actual y en obsequio de la acción más brillante y digna de la epopeya”³⁰. Y Meléndez Valdés, en quien pesaba no haber colmado las expectativas de Jovino, entrega el testigo a las generaciones futuras al redactar el prólogo de la que sería edición póstuma de sus obras: “Juventud española, amante de tu patria y de las letras [...]: ahí tienes un Pelayo, un Colón, o la conquista de Granada para la musa épica, argumento el primero en que pensé algún día, embebecido por su interés y su grandeza, de que me retrajeran mis desgracias, y en que lloraré siempre no haberme ejercitado”³¹.

La cuestión es por qué sucede tal, cuando la poesía épica contó con expresas defensas y suficientes patrocinios, y valoramos tres factores que pudieron concatenarse.

Por un lado, quizá en algunos pudo pesar cierta incongruencia entre la exaltación de la guerra inherente a la épica y el propio espíritu de la Ilustración, en los términos en que se formula en

³⁰G. M. de Jovellanos, “Carta de Jovellanos a Carlos González de Posada” (Bellver, 25 de abril de 1805), *Obras Completas*, tomo IV (1988: 196). En realidad, ya lo habían hecho Pinciano y Montellano, y luego cumplirán su expectativa José de Espronceda, que, alentado por Alberto Lista y en plena formación neoclásica, emprendería su *Pelayo* en 1825 (1992); y Domingo María Ruiz de la Vega, que en 1839 hace comenzar ritualmente su *El Pelayo: poema épico*, bajo los auspicios de Virgilio: “Las armas canto del astur ilustre / que a España restauró” (1839).

³¹J. Meléndez Valdés, *Obras en verso* (1981: 61).

la conocida renuncia expresa de Cadalso de 1773, especialmente significativa por su condición de poeta y militar: “Ni celebro vilmente a los varones / funestos a la paz de las naciones. / Matar los hijos, degollar las madres, / violar las hijas, afrentar los padres, / lleven al hombre al templo de la gloria / al toque del clarín de la victoria; / pero jamás con versos inhumanos / héroes he de llamar a los tiranos”³²; aunque —todo sea dicho— en 1775 indica a Meléndez que conoce todos sus poemas inéditos menos “la *Canción a la victoria de Melilla*, la cual, a la hora que escribo esta carta, no sé si la concluiré, corregiré y publicaré, o si la dejaré como está” (1979: 102).

Por otro lado, quizá pudo pesar un escaso aprecio del siglo por la producción épica española. Checa Beltrán ha contrastado que los críticos neoclásicos optaron por una primacía conjunta de los géneros mayores, la épica y la tragedia, sin jerarquizarlas, con excepción de Burriel y Arteaga³³; pero ahora nos referimos al poco apego a la tradición española, lo que supondría que el poeta no reconoce una genealogía prestigiada a que incorporarse.

De ello da testimonio Manuel J. Quintana cuando, al antologar nuestra *Musa épica*, indica que, aunque amparadas por el prestigio académico y culto, “eran obras generalmente poco

³²J. Cadalso, “Refiere el autor los motivos que tuvo para aplicarse a la poesía y la calidad de los asuntos que tratará en sus versos” (1773; 2013: 149). Como señala el editor, Miguel Á. Lama el poema se relaciona con la *Epístola dedicada a Hortelio* (1792), en que este interroga: “¿Por qué no te dedicas, como es justo / a materias de más valor que gusto?”, ejemplificando “de las guerreras artes que aprendistes / cuando en la batalla voluntario fuistes”, y el extremeño contesta, justificando su poesía amorosa “Quietud busqué, no fama, desterrado, / por distraer a mi alma del cuidado” (352-355).

³³Ambos argumentan la antigüedad del género, el asunto más ilustre, la excelencia del verso y la mayor dificultad, y el segundo que, comprendiendo ambas y solo ellas las cuatro clases de belleza ideal (acciones, costumbres, sentencia y dición), el teatro moderno ha excluido lo maravilloso de su invención, por inverosímil (Checa Beltrán, 1988: 163).

leídas y estimadas”³⁴. Y tal se aprecia ya en *La poética*³⁵: Luzán cita con elogio a Homero, Virgilio y Tasso, pero sostiene en el libro IV que el conde de Roca no había acertado al escribir su *Fernando o Sevilla restaurada* en redondillas, “verso muy impropio para la majestad y grandeza épica”, que no son propiamente poemas épicos *La dragontea* de Lope ni *La Numantina* de Mosquera, “por falta de instrucción moral y de alegoría”, y que no son epopeyas la *Araucana* de Ercilla, ni la *Austriada* de Juan Rufo, ni la *Mejicana* de Gabriel Lasso, ni la *Vida de San José* del maestro José de Valdivieso, ni la *España libertada* de Isabel Ferreira, porque en la epopeya todo ha de ser “extraordinario, admirable y figurado”, cualidad que falta en estas, que son “meramente historias”.

Otra oportunidad perdida fue la primera edición del *Poema de Mio Cid* que inauguraba en 1779 la *Colección de poesías castellanas anteriores al siglo XV*, en que lejos de hallar alguna abierta reivindicación, encontramos una tibia defensa del editor y un abierto cuestionamiento del censor, que se ciñen a valorarlo en condición de deteriorado resto arqueológico y como testimonio de los balbuceantes orígenes de una literatura en progresivo avance de perfección: Tomás Antonio Sánchez solo afirmaba en el prólogo que “no le falta su mérito para graduarse de poema épico” (1779: 229) y Nicolás Fernández de Moratín señalaba que “es apreciable esta obra, como lo es por sus circunstancias una estatua gótica o etrusca, aunque mutilada e imperfecta”³⁶.

Y ya en 1805 Jovellanos le dice a Carlos González de Posada:

³⁴ M. J. Quintana, *Poesías selectas castellanas. Segunda parte. Musa épica o colección de los trozos mejores de nuestros poemas heroicos* (1833: VIII); también “Sobre la poesía épica castellana”, capítulo de *Estudios sobre nuestra poesía*, en *Obras completas*, (1946: 126-173).

³⁵ En las varias ediciones modernas: Sirgado (1974) y ed. R. P. Sebold (1977 y 2008).

³⁶ La censura de Moratín en AHN, Consejos, leg. 5544, exp. 60. Sobre el proyecto y las censuras, véase Cebrián (1997: 207-232); Lorenzo Álvarez (2019: 135-152).

No hablemos en la épica castellana de mejor, porque rigurosamente en ella nada hay bueno. Entre lo menos malo sin duda sobrepujan a todos, en el género serio la *Araucana* y en el jocoso el *Viaje del Parnaso*, pues que la *Mosquea* pertenece a un género diferente, que no sé si se podrá llamar burlesco. En el primer género se debe colocar el *Bernardo* del obispo Balbuena³⁷ (aunque del gusto caballeresco, que hizo célebre a Ariosto) por los excelentes trozos de poesía que hay en él, y quisiera yo incluir también los *Pelayos* del Pinciano y de Montellano; pero no me atrevo, aunque el primero hubiese escrito un *Arte poética* y el segundo sido el mejor duque del siglo último, amén de haber tenido el apellido de Solís (1988: 196).

Y por último, quizá esta situación pueda explicarse también en el marco del sistema de los géneros literarios. Poco recorrido tiene hoy la tranquilizadora idea de que el espacio de la épica fuera ocupado en el siglo XVIII por la novela, siendo una ficción narrativa en verso y la otra una suerte de epopeya en prosa. Como plantea en “Épica y novela” Mijaíl Bajtín (1991: 449-485; 461 y 455-456), “en la época del helenismo se produce el contacto con los héroes del ciclo épico troyano; la épica se transforma en novela”, pero en lo que hace al XVIII sostiene que la teoría hegeliana merece mucho matiz: la idea de que “la novela debe

³⁷ *El Bernardo* se reeditaría en 1808, señalando el editor –Gabriel de Sancha– que hacía con ello “un servicio importante a nuestras letras”, pues la obra iba a “perecer”; lo mismo señalaba el censor, Gómez de Hermosilla, que argumentaba que la obra era ya rarísima: se concedió la licencia el 12-XII-1804, previa censura favorable de Gómez de Hermosilla y del Vicario Eclesiástico de Madrid (AHN, Consejos, leg. 5566, exp. 66). Al saber de la edición, indica: “si no es excelente poema, por lo menos tiene excelentísimas octavas. Celebro mucho que se imprima, y le compraré luego que salga” (1988: 219). Aporta esta referencia Claudia García-Minguillán (2018: 90-91), quien reseña que la propuesta de reedición en el contexto del conflicto bélico pudiera resignificar la obra, “si se valora la palingénesis del mito de Bernardo del Carpio, mito que pudo resultar extremadamente útil si se utilizaba como panfleto anti-francés”.

convertirse para el mundo contemporáneo en lo que la epopeya era para el mundo antiguo”, como proponía Ch. Blankenburg (1774) y popularizó Hegel al hablar de la epopeya de los tiempos modernos, es más un deseo que un hecho, y testimonio del debate secular sobre las relaciones entre épica y novela, que tiene como objetivo dar cabida a una novela que todavía no encuentra acomodo en el sistema de géneros y prestigiarla vinculándola a la épica; fenómeno cuya manifestación ha estudiado detenidamente para la España del siglo XVIII Álvarez Barrientos (1991: 362-388).

No obstante, en el sistema de géneros siempre conviene estar atento a los movimientos y los trasvases. Ya apreciaba Pierce como un factor que interfirió en la producción épica la reorientación del campo poético, y que “poetic effort and creation were more naturally employed in satire and didactic discourse than in singing in the manner of Calliope” (1947: 5). Pero en lo que hace a la magra pervivencia de la épica del XVIII, quizá sea más rentable volver la mirada hacia otra vieja relación, la de la épica y la tragedia: ya en el mundo griego la materia de las epopeyas fue base de las tramas trágicas (Kirk, 2002: 95-112) y en cierto modo creemos que algo así sucedió.

Para subrayar lo que épica y tragedia tienen en común, alcanza con leer en clave trágica los tres rasgos característicos que Bajtín (1991: 458-463) reconoce en la épica: “1) sirve de objeto a la epopeya el pasado épico nacional, el “pasado absoluto” (según la terminología de Goethe y Schiller); 2) sirve de fuente a la epopeya la tradición, la leyenda nacional [...]; 3) el universo épico está separado de la contemporaneidad, es decir, de la época del rapsoda (del autor y de sus oyentes), por una distancia épica absoluta”. Desarrolla luego cada rasgo: el contenido de la epopeya “es el pasado heroico nacional, el mundo de los “comienzos” y de las “cimas” de la historia nacional, el mundo de los padres y de los fundadores, el mundo de “los primeros” y de “los mejores”; el pasado épico absoluto, una categoría “valorativa (jerárquica) específica”, que constituye “la única fuente y el comienzo de todo

lo bueno, también para las épocas posteriores". Y concluye: "Los tres rasgos esenciales de la epopeya caracterizados por nosotros son también propios, en mayor o menor medida, de otros géneros elevados de la Antigüedad clásica y de la Edad Media. En la base de todos esos géneros elevados acabados está la misma valoración del tiempo, el mismo papel de la leyenda, y una análoga distancia jerárquica".

Si esto es así con carácter general, ya en lo que hace al XVIII hay que considerar que en la célebre polémica sobre si era mejor poeta Virgilio o Lucano que atravesó el siglo, es evidente que, se explicito o no, entre los ilustrados predomina el bando lucaniano y la "escuela histórica" que tempranamente liderara Benito J. Feijoo (Olay, 2015), y no porque fuera español, como indicaba Menéndez Pelayo (1940: 210), sino porque en la *Farsalia* no hay ficción, y por ello como artefacto es más útil, en términos identitarios y sociales:

Los que notando en Lucano la falta de ficción quieren excluirle por este capítulo de la clase de los Poetas, inútilmente se embarazan en una cuestión de nombre. [...] ¿Pero es cierto, como pretenden estos censores, que la ficción es de esencia de la Poesía? Es sin duda este el dictamen más válido. Dudo si el más verdadero. [...] Creo que bien lejos de ser la ficción de la esencia de la Poesía, ni aun es perfección accidental; sin temeridad se puede decir que es corrupción suya. Fúndolo en que los antiquísimos Poetas, Padres de la Poesía o fundadores del Arte, no tuvieron por objeto, ni mezclaron en sus versos Fábulas. [...] Así es de creer, que la Poesía en su primera instrucción tenía por objeto deleitar instruyendo: mas con el tiempo se dirigió únicamente al deleite, abandonando la instrucción. [...] Sería sin duda una grande infamia de la Poesía profesar antipatía irreconciliable con la verdad. ¡Ojalá todos los Poetas heroicos hubieran hecho lo mismo que Lucano! [...] Lo que yo admiro más en Lucano es que no hubo menester fingir para dar a su poema toda la gracia a que otros Poetas no pudieron arribar sin el sainete de las ficciones. El fingir sucesos raros, o en los sucesos circunstancias

extraordinarias, es un arbitrio fácil para deleitar y contentar a los Lectores. Lo difícil es dar a una historia verdadera todo el atractivo de que es capaz la fábula. ¿Qué dificultad tiene el fingir? Es claro que Lucano no fingió solo porque no quiso; y esto, bien lejos de poder imputársele como culpa, es digno de aplauso (1730 y 1740).

Por más que Luzán acaba de decir en 1737 que los malos poemas épicos lo son por ser “meramente historias”, en un alarde de modernidad, Feijoo cuestionaba abiertamente en 1730 y en la extensa adición al discurso de 1740 —posterior a *La Poética*— si la ficción era la esencia de la poesía; y, cuando se defiende una épica *no-ficcional* —por decirlo en términos modernos— los géneros que comparten el pódium de los géneros *mayores* son peligrosamente cercanos.

En 1805 Jovellanos lamentaba que ni Moratín el joven, ni Cienfuegos ni Quintana hubieran escrito un poema épico sobre Pelayo, cuando él mismo, Moratín padre y Quintana se habían ocupado de Pelayo en tres tragedias neoclásicas dedicadas al *restaurador* de la monarquía³⁸. El paralelismo directo que se palpa en la materia pelagiana puede evidenciarse también en la distancia que media entre escribir *La Raquel* Luis de Ulloa Pereira en 77 octavas (1650, y reimpresión por López de Sedano), y Vicente García de la Huerta *La Raquel*.

Pero estas son solo cuatro de la fructífera nómina de tragedias dieciochescas de tema histórico español: entre ellas, el *Ataúlfo* de Montiano, *Los españoles en Cholula* —perdida— de Jovellanos, el *Sancho García* y *La Numantina* —perdida— de Cadalso, *El cerco de Tarifa o los Guzmanes* y *Egilona* de Trigueros, el *Guzmán el Bueno* de Moratín, la *Numancia destruida* de López de Ayala, el *Atahualpa* de Cristóbal Cortés, *Moctezuma* y *Francisco Pizarro* de Juan Pa-

³⁸ Para la *Hormesinda* de Moratín, remitimos a la edición de Sala Valldaura (2007); para *El Pelayo*, a la más reciente (2018); sobre la tragedia de Quintana, véase Valero (2011). Con carácter general, para la tragedia, el estudio de Sala Valldaura, *De amor y política* (2005).

blo Forner —perdidas—, *El Sigerico* de Manuel Fermín Laviano o *Los hijosdalgo de Asturias y Abdalaziz y Egilona* de Vargas Ponce.

La temática histórico-nacional de estas obras de literatos de referencia es la que Bajtín reconocía como rasgo propio de la épica, pero sin embargo cristalizó en tragedias, en parte porque, alentada por el *celebrare domestica facta* horaciano, la tragedia neoclásica entra desde los años sesenta y principios de los setenta en un proceso de nacionalización auspiciado por la política cultural de Aranda y Grimaldi, que dará nutridos frutos de teatro histórico nacional a lo largo del siglo; y en ocasiones a impulso de certámenes: el *Atahualpa* se presenta al promovido por el Ayuntamiento de Madrid en 1784 para conmemorar el nacimiento de los infantes gemelos³⁹, y *Los hijosdalgo* al que por tres veces promovió la Academia Española entre 1798 y 1801 para premiar una tragedia sobre la historia de España que respetase las reglas clásicas —que, por cierto, tuvo que dejar desierto— (Vargas 2018).

Por ello, el quid de la cuestión podría estar en un campo literario demasiado angosto como para permitir la convivencia de dos géneros cercanos de tal envergadura⁴⁰: tragedia y épica comparten el pódium de los géneros *mayores* en las poéticas, ambos son géneros peligrosamente cercanos cuando se defiene una épica *no-ficcional*, y ya desde Aristóteles se sostiene que todas las partes constitutivas de la epopeya son comunes a la tragedia, lo que en el caso de la praxis dieciochesca se reconoce en numerosos perfiles comunes en cuanto al contenido, forma y

³⁹ Los juicios de Jovellanos —presidente del jurado— de varias obras del concurso, así como la convocatoria y otros testimonios epistolares, en Jovellanos (2009). La convocatoria y la censura modelaron totalmente la obra, incluso en sus paratextos.

⁴⁰ El desequilibrio en cuanto a producción es patente; aunque los números son susceptibles de mucho expurgo, pueden ser expresivos: no llegan a 100 las referencias a la campo semántico “épico” que localizamos en la BAESXVIII, pero rozan las 500 el término “tragedia”; obviamente, no solo responden a obras, también a sucesivas reimpresiones o traducciones o a textos teóricos, pero esto juega en favor de ambos géneros.

finalidad⁴¹: el hexámetro antiguo se corresponde con el endecasílabo, sus héroes encarnan modelos de virtudes para fomento de la emulación —y otros protagonistas vicios para escarmiento—, y teniendo ambas por fábula una acción, hay consenso en que esta ha de ser alguna hazaña ilustre orientada a reforzar la idea de España como nación.

Todo es susceptible de matiz, pero, visto así y ante un prestigio equilibrado, epopeya y tragedia ya solo se distancian en la extensión y, más fundamentalmente, en las dinámicas a que obligan la *kleos* y el *pathos*, y en el modo de imitación, en tanto la epopeya imita extensamente mediante la narración dramática y la tragedia mediante la representación dramática de una acción condensada que leída o representada no sobrepasa las tres horas.

En cuanto a la *kleos* épica y el *pathos* trágico, si era ensalzamiento lo que el poeta buscaba, siempre podía recurrir a las mucho más breves odas, como hicieron Montengón o Quintana; pero cuando se trata de escribir largo la actitud ilustrada no es tanto apologética como críticamente reflexiva, por lo que problematizar un asunto y solventarlo aleccionadoramente podía ser una ventaja frente a la mera alabanza de la fama —de hecho, probablemente Jovellanos se quejaba de que no se escribiera un poema épico sobre Pelayo, porque sabía que su esencia no era el *pathos* y entendía que merecía *kleos*, “pasado absoluto” y pasar a formar parte del mundo de los comienzos y de las cimas, de los padres fundadores, de los primeros y de los mejores, del comienzo de todo lo bueno, como decía Bajtín.

En todo caso, si el modo de imitación de la épica ya era una desventaja para Aristóteles, que por ello daba la primacía a la tragedia, el quebranto era aun mayor en el mercado de valores literarios de la Ilustración: el modo de imitación determina

⁴¹ Para estos aspectos, remitimos a Checa Beltrán (1998: 163 y ss. y 237 y ss.). Para los específicamente orientados al estudio de la teoría épica, García-Minguillán Torres (2020 a, b y c).

la recepción, y ahí es donde la tragedia desbanca a la epopeya, porque, si ambas cumplen el *prodesse* y con esto alcanza para sobrevivir en el ecosistema literario ilustrado, la tragedia aporta un factor que la mentalidad ilustrada valora en extremo y de que la épica carece: la posibilidad de difusión, que contribuye a cumplir con la utilidad social que a la literatura se exige.

Por ello, aunque en el Renacimiento la balanza se había inclinado en favor de la épica, pese a que los críticos neoclásicos respetaron la primacía conjunta de épica y tragedia sin jerarquizarlas, y a pesar de todos los apoyos académicos, los posibles poetas épicos prefirieron ser dramaturgos, y bascularon la ejemplarizante historia hacia el teatro, porque ahí estaba la fama y un público mucho más amplio, fuera espectador o lector, que aquel culto lector ideal de los siglos imperiales capaz de leer en soledad cientos de octavas reales.

Referencias bibliográficas

AGUILAR PIÑAL, F. (1973). *Poesía y teatro del siglo XVIII*. La Muralla.

AGUILAR PIÑAL, F. (1981-2001). *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*. CSIC.

AGUILAR PIÑAL, F. (1984). *La biblioteca de Jovellanos (1778)*. CSIC.

AGUILAR PIÑAL, F. (1987). *Un escritor ilustrado: Cándido M.^a Trigueros*. CSIC.

AGUILAR PIÑAL, F. (1995). Poesía. En *Historia de la literatura española en el siglo XVIII* (pp. 43-134). CSIC / Trotta.

AGUILAR PIÑAL, F. (2007). Nuevos hallazgos literarios: dos volúmenes manuscritos de Trigueros. *Cuadernos de Estudios del Siglo XVIII* (17), 5-39. DOI: <https://doi.org/10.17811/cesxviii.17.2007.5-39>

ÁLVAREZ BARRIENTOS, J. (2009). 1808-1814: escritores en guerra. El concurso literario por los sitios de Zaragoza. En E. de Diego y J. L. Martínez (ed.), *El comienzo de la Guerra de la Independencia* (pp. 589-626). Editorial Actas.

ÁLVAREZ BARRIENTOS, J. (1991). *La novela en el siglo XVIII*. Júcar.
ÁLVAREZ BARRIENTOS J. (2007). Margarita María Hickey y Polizzoni. En VV. AA., *Seis siglos de poesía escrita por mujeres: pautas poéticas y revisiones críticas*. Peter Lang, 201-213.

ÁLVAREZ BARRIENTOS, J. (2008). Fray Ramón Valvidares y Longo (1769-1826), escritor político anti-moderno. *Anales de literatura española* (20), 39-59. DOI: <https://doi.org/10.14198/ALEUA.2008.20.02>

ÁLVAREZ DE TOLEDO, G. (Ed. D. Torres Villarroel, 1744). *Obras póstumas poéticas, con la Burrumaquia*, Imprenta del Convento de la Merced.

ANÓNIMO (1782). *Barcelona por España: al Excelentísimo señor duque de Crillon en acción de gracias por la toma del Castillo de San Felipe de Mahón*. Eulalia Piferrer.

ANÓNIMO (1782). *Ensayo épico al Excmo. Sr. duque de Crillon por la toma de Menorca*. Eulalia Piferrer.

ANÓNIMO (1782). *Juicio imparcial de los papeles publicados sobre la toma del castillo de Mahón*, Carlos Gibert y Tutó.

ARCE, J. (1948). La Reconquista de Orán en la poesía del siglo XVIII. *África* (73), 17-20.

ARCE, J. (1966). Rococó, neoclasicismo y prerromanticismo en la poesía española del siglo XVIII. En *Cuadernos de la Cátedra Feijoo* (18), 447-477. DOI: <https://doi.org/10.17811/cesxviii.18.2.1966.447-477>

ARCE, J. (1981). *La poesía del siglo ilustrado*. Alhambra.

ARENZANA, D. (1786). *La caída de Luzbel, poema épico*. José Padrino y Solís.

ARENZANA, D. (1787). *Poema épico de la Gracia en tres cantos*. Oficina de José de San Román y Codina.

BAJTÍN, M. (1991). Épica y novela. Acerca de la metodología del análisis novelístico. En *Teoría y estética de la novela* (pp. 449-485). Taurus.

BALCELLS, J. M.^a (2002). *The Dunciad* de Alexander Pope, transformada por Alberto Lista. En VV. AA., *Estudios de Literatura Comparada* (pp. 471-476). Universidad de León.

BALCELLS, J. M.^a (1995). *La Gatomaquia*: de la innovación al canon. *Edad de Oro* (XIV), 29-35.

BALCELLS, J. M.^a (2000). La epopeya burlesca española en el siglo XVIII. En F. Sevilla y C. Alvar (eds.), *Actas del XIII Congreso de la AIH, II* (pp. 3-9). Castalia.

BALCELLS, J. M.^a (1995). Octavas reales de Forner y Moratín en la polémica sobre el *Theatro Hespagnol*. En J. M. Sala Valldaura (ed.), *El teatro español del siglo XVIII* (pp. 65-76). Universitat de Lleida.

BEVERLY, J. (1994). Gracián o la sobrevaloración de la literatura. Barroco y postmodernidad. En *Relecturas del Barroco de Indias* (pp. 17-27). Eds. del Norte.

BLANCO WHITE, J. M. (Ed. F. Durán, 2010). *Artículos de crítica e historia literaria*. Fundación José Manuel Lara.

BONILLA CEREZO R. y Á. L. Luján Atienza (2012). *La Perromachia* de Pisón y Vargas: épica burlesca, novela, comedia fabulosa. *Criticón* (155) 193-218. DOI: <https://doi.org/10.4000/criticon.164>

BONILLA CEREZO R. y Á. L. LUJÁN ATIENZA (2013). *La Rani-ratiguerra* (1790) de José March y Borrás. Estudio y edición. En L. Roig e I. Muñoz (eds), *Liber amicorum en honor del profesor Jesús Peláez del Rosal* (pp. 167-205). Ediciones El Almendro.

BONILLA CEREZO R. y Á. L. LUJÁN ATIENZA (eds. 2014), *Zoomaquias. Épica burlesca del siglo XVIII*. Iberoamericana / Vervuert.

BONILLA CEREZO, R. (2012). Neoclásica y disidente: la *Fábula de Polifemo* de Francisco Nieto Molina. *Revista de Literatura* (147), 207-248. DOI: <https://doi.org/10.3989/revliteratura.2012.299>

CADALSO, J. (Ed. N. Glendinning y N. Harrison, 1979). *Escritos autobiográficos y epistolario*. Tamesis Books.

CADALSO, J. (Ed. M. Á. Lama 2013). *Ocios de mi juventud*. Cátedra.

CAÑAS MURILLO, J. (2013). Todos contra García de la Huerta ante el *Theatro español*. En J. Cañas, *La disputa del "Theatro Hespagnol" de Vicente García de la Huerta* (pp. 21-116). Universidad de Extremadura.

CARNERO, G. (1991). Pedro Montengón (1745-1824). *Hispanic Review* (59), 125-141.

CARNERO, G. (1995). La leyenda del último godo y el romanticismo de Pedro Montengón. En L. López-Baralt y F. Márquez Villanueva (eds.), *Erotismo en las letras hispánicas* (pp. 33-46). El Colegio de México.

CARNERO, G. (2009). *Estudios sobre narrativa y otros temas dieciochescos*. Universidad de Salamanca.

CARRIÓN, M. (1999). Don Domingo Largo, un canónigo palentino ilustrado y poeta del siglo XVIII. *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses* (70), 97-114. En: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/1098490.pdf>

CASO GONZÁLEZ, J. M. (1981). La Academia del Buen Gusto y la poesía de la época. En *La época de Fernando VI* (pp. 383-418). IFESXVIII. En: https://www.unioviedo.es/IFESXVIII_digital/?page_id=461

CEBRIÁN J. (1997). Tomás Antonio Sánchez y la poesía medieval española. En J. Cebrián, *Nicolás Antonio y la Ilustración española* (pp. 207-232). Reichenberger.

CEBRIÁN, J. (1997b). El héroe en la poesía de Viera y Clavijo. *Nueva revista de Filología Hispánica* (XLV), 391-408. DOI: <https://doi.org/10.24201/nrfh.v45i2.2003>

CEBRIÁN, J. (2004). *La musa del saber. Poesía didáctica de la Ilustración española, Iberoamericana / Vervuert*.

CHECA BELTRÁN, J. (1998). *Razones del buen gusto (poética española del Neoclasicismo)*. CSIC.

COSSÍO, J. M. DE (1924). Notas de un lector: *El Pelayo* del Conde de Salduña. *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* (VI. 1), 265-268. En: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/notas-de-un-lector-el-pelayo-de-el-conde-de-salduena-977463/>

COSSÍO, J. M. DE (1998 1952¹), *Fábulas mitológicas en España*. Istmo.

CUETO, L. A. de (1869, 1871, 1875). *Poetas líricos del siglo XVIII*. Rivadeneyra (BAE), 3 vols.

DEACON, Ph. (1988). Vicente García de la Huerta y el círculo de Montiano: la amistad de Huerta y Margarita H. P. *Revista de Estudios Extremeños* (44.2), 395-421. En: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/vicente-garca-de-la-huerta-y-el-crculo-de-montiano-la-amistad-entre-huerta-y-margarita-hickey-0/html/>

DEACON, Ph. (1995). La poesía extensa. En G. Carnero (coord.), *Historia de la literatura española: siglo XVIII, I* (pp. 259-291). Espasa Calpe.

DELGADO, J. (1948). Hernán Cortés en la poesía española de los siglos XVIII y XIX. *Revista de Indias* (IX, 31-32), 393-469. En: <https://www.proquest.com/openview/39451272f8752439004432e44832020d/1?pq-origsite=gscholar&cbl=1817830>

DEMERSON, JORGE (1971). *Don Juan Meléndez Valdés y su tiempo*. Taurus.

DÍAZ LARIOS, L. F. (2004). Notas sobre un período decisivo para la épica: 1790-1834. En VV. AA. *Un hombre de bien: saggi di lingue e letterature iberiche in onore di Rinaldo Froldi, I* (pp. 367-374), Edizioni dell'Orso.

DIE MACULET, R. (2019). Nuevos datos sobre el verdadero autor de *La Rani-ratiguerra* (1790), en la correspondencia del conde de Lumiares. *Cuadernos de Estudios del Siglo XVIII* (29), 69-119. DOI: <https://doi.org/10.17811/cesxviii.29.2019.69-119>

DOWLING, J. (1976). A Poet Rewrites History: Nicolás Fernández de Moratín and the Burning of Cortés's Ships. *South Atlantic Bulletin* (41.4), 66-73. DOI: <https://doi.org/10.2307/3198956>

DOWLING, J. (1977). El texto primitivo de *Las naves de Cortés destruidas* de Nicolás Fernández de Moratín. *Boletín de la Real Academia Española* (LVII), 431-483. En: https://apps.rae.es/BRAE_DB_PDF/TOMO_LVII/CCXII/Dowling_431_483.pdf

DOWLING, J. (1980). Tres versiones de *Las naves de Cortés destruidas* de Nicolás Fernández de Moratín. En *Homenaje a don Agapito Rey* (pp. 307-332). Indiana University.

EGIDO, A. (1983). *La Giganteida* de Ignacio de Luzán. Argumento y octavas de un poema inédito. *Anales de Literatura Española* (2), 197-231. DOI: <http://dx.doi.org/10.14198/ALEUA.1983.2.09>

ESCOIQUIZ, JUAN DE (1798). *México conquistada*. Imprenta Real.
ESPRONCEDA, J. (Ed. D. Ynduráin 1992). *El Pelayo*. Cátedra.

FABBRI, M. (1980). *Las naves de Cortés destruidas* en la épica española del siglo XVIII. *Revista de Literatura* (XIII, 84), 53-74.

FABBRI, M. (1981). *La Hernandía* de Francisco Ruiz de León en la épica del siglo XVIII. En *La época de Fernando VI* (pp. 367-381). IFESXVIII. En: https://www.unioviado.es/IFESXVIII/digital/?page_id=461

FABBRI, M. (1972). *Un aspetto dell'Illuminismo spagnolo: l'opera letteraria di Pedro Montengón*. Librería Goliárdica.

FEIJOO, BENITO J. (1730 y adición de 1740). *Glorias de España*, II. En *Teatro crítico universal*, tomo IV, d. XIV, § XV.

FERNÁNDEZ DE MORATÍN, L. (1779). *La toma de Granada por los Reyes Católicos*. Ibarra.

FERNÁNDEZ DE MORATÍN, N. (1785). *Las naves de Cortés destruidas*. Imprenta Real.

FERNÁNDEZ DE MORATÍN, N. (Ed. J. M. Sala Valldaura 2007). *Tragedias*. Editorial Crítica.

FLORISTÁN, J. M. (2021). Helenismo e Inquisición: expedientes de censura de libros griegos. *Boletín de la Real Academia de la Historia* (118.3), 667-692. En: https://www.rah.es/wp-content/uploads/2022/02/4_Helenismo-e-Inquisicion-expedientes-de-censura-de-libros-griegos_-Jose-M.Floristan.pdf

FLORISTÁN, J. M. (2022). Expedientes de calificación y censura previa de libros griegos en la segunda mitad del siglo XVIII. *Cuadernos de Filología Clásica: estudios griegos e indoeuropeos* (32), 397-425. DOI: <https://doi.org/10.5209/cfcg.80756>

FREIRE LÓPEZ, A. M. (1993). *Poesía popular durante la guerra de la independencia española (1808-1814)*. Grant & Cutler.

FREIRE LÓPEZ, A. M. (2008). *Entre la Ilustración y el Romanticismo: la huella de la Guerra de la Independencia en la literatura española*. Universidad de Alicante.

FRESLER, D. (2001). *El Rodrigo de Pedro Montengón y la leyenda de la pérdida de España ante la Ilustración y el Romanticismo. Dieciocho* (24.1), 85-98. En: https://dieciocho.uvavcreate.virginia.edu/Dieciocho%20back%20issues/24_1/4flesler.doc

GALO CARREÑO, J. (1808). *Triunfo de Sevilla, restaurada en la memorable batalla de Bailén*. Imprenta de la calle de la Mar.

GALO CARREÑO, J. (1809). *A la Suprema Junta Gubernativa del reino en su entrada en Sevilla el 16 de diciembre de 1808*. Herederas de José Padrino.

GALO CARREÑO, J. (1809). *Defensa de Zaragoza: poema heroico*. Imprenta de Hidalgo.

GALVÁN GONZÁLEZ, V. (1991). El episodio de la destrucción de las naves por Cortés en dos autores del siglo XVIII: *Las naves de Cortés destruidas* de Nicolás Fernández de Moratín y *El segundo Agatocles o Cortés en la Nueva España* de José de Viera y Clavijo. *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna* (10), 195-204. En: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/91763.pdf>

GALVÁN GONZÁLEZ, V. (1996). La poesía imitada de José de Viera y Clavijo. *Anuario de estudios atlánticos* (42), 519-557. En: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2030996&orden=0&info=link>

GALVÁN GONZÁLEZ, V. (1999). *La obra literaria de José de Viera y Clavijo*. Cabildo Insular de Gran Canaria.

GALVÁN GONZÁLEZ, V. (2002). La poesía traducida de Viera y Clavijo. *Dicenda: Cuadernos de filología hispánica* (20), 73-104. En: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=304860&orden=1&info=link>

GARAU AMENGUAL, J. (1994). La parodia de la épica culta en el declinar de la estética barroca: *La Burromaquia* de Gabriel Álvarez de Toledo. *Revista de literatura* (56.112), 371-390.

GARCÍA DE ARRIETA, A. (1800). *Principios filosóficos de la literatura, IV*. Sancha.

GARCÍA SÁEZ, S. (1981). La visión del indio en *La conquista del Méjico por Hernán Cortés*, poema épico de Pedro Montengón y Paret. *Dieciocho* (4), 135-154.

GARCÍA-MINGUILLÁN TORRES, C. (2018). La épica de los jesuitas: juicios y comentarios sobre *El Bernardo*, de Balbuena. *Cuadernos de Estudios del Siglo XVIII* (5), 73-93. DOI: <https://doi.org/10.17811/cesxviii.28.2018.73-93>

GARCÍA-MINGUILLÁN TORRES, C. (2019). Por salvar la poesía épica: usos políticos de la teoría literaria en la Ilustración. *Tropelías* (5), 94-109. En: <https://produccioncientifica.usal.es/documentos/615541cc1fa5bb340fcbcd4d>

GARCÍA-MINGUILLÁN TORRES, C. (2020a). El triunfo de la emoción produce héroes: construcción, lectura y psicología en la teoría del personaje épico. *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo* (26), 67-88. DOI: https://doi.org/10.25267/Cuad_Ilus_romant.2020.i26.03

GARCÍA-MINGUILLÁN TORRES, C. (2020b). Los referentes teóricos, literarios y estéticos de la épica dieciochesca en *El correo de Sevilla* (1806): a propósito de la lectura de Virgilio, Tasso y Milton. *Cuadernos Dieciochistas* (21), 407-429. DOI: <https://doi.org/10.14201/cuadieci202021407429>

GARCÍA-MINGUILLÁN TORRES, C. (2020c). Prolegómenos a Homero: la teoría de la épica en la Ilustración. En *Patrimonio textual y humanidades digitales, VI. Confluencias dieciochescas. Cartografías del saber en el siglo ilustrado* (pp. 85-100). IEMYRhd & SEMYR. En: <https://produccioncientifica.usal.es/documentos/615541b21fa5bb340fcbe861>

GARCÍA-MINGUILLÁN TORRES, C. (2021). Paz en la guerra: estudio tematólogo de la paz en la épica de la Ilustración. *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo* (27), 17-26. DOI: https://doi.org/10.25267/Cuad_Ilus_romant.2021.i27.03

GLENDINNING, N. (1962). *Vida y obra de Cadalso*. Gredos.

GÓMEZ HERMOSILLA, J. (1855). *Juicio crítico de los principales poetas españoles de la última era*. Garnier.

GONZÁLEZ PALENCIA, Á. (1931). José María Vaca de Guzmán, el primer poeta premiado por la Academia Española. *Boletín de la Real Academia Española* (XVIII), 293-347. En: https://apps.rae.es/BRAE_DB_PDF/TOMO_XVIII/LXXXVIII/GonzalezPalencia_293_347.pdf

GRANÉS TOMÁS, S. M.^a (1815). *El Templo de la Fama*. Francisco Martínez Dávila.

GRANÉS TOMÁS, S. M.^a (1816). *A la feliz unión de las Casas de España y Portugal*. Imprenta de Santa María.

HICKEY, M. (1789). *Poesías varias sagradas, morales y profanas o amorosas, con dos poemas épicos en elogio del Capitán General D. Pedro Cevallos*. Imprenta Real.

HICKEY, M. (Ed. D. Pierucci 2006), *Poesías*. Edizioni ETS (Pisa).

HILL, R. (2001). Modern science as emergent culture: Luzán's *Juicio de Paris renovado: fábula épica*. *Hispanófila* (132), 53-68. En: <https://www.jstor.org/stable/43807150>

HUARTE, C. M. (1807). *La dulciada, poema épico dividido en siete cantos*. Imprenta de la calle de la Greda.

HUARTE, C. M. (Ed. A. Morgado García 1991). *La dulciada, poema épico dividido en siete cantos*. En A. Morgado, *Iglesia e Ilustración en el Cádiz del siglo XVIII: Cayetano Huarte (1741-1806)*. Universidad de Cádiz.

HUARTE, C. M. (Ed. R. Bonilla Cerezo 2022) *La dulciada, poema épico dividido en siete cantos*. Iberoamericana / Vervuert.

IRIARTE, T. (Ed. R. P. Sebold) (1978). *El señorito mimado. La señorita malcriada*. Castalia.

JOVELLANOS, G. M. (Ed. E. de Lorenzo 2009). *Obras completas, XII, Escritos sobre literatura*. IFESXVIII / KRK Ediciones.

JOVELLANOS, G. M. (Ed. E. de Lorenzo 2018). *El Pelayo. Tragedia*. Ediciones Trea. En: <https://trea.es/producto/el-pelayo-tragedia-biblioteca-abierta/>

JOVELLANOS, G. M. (Ed. J. M. Caso González 1984, 1985 y 1988). *Obras completas, I, II, IV*. IFESXVIII.

KIRK, G. S. (2002). Los mitos griegos en la literatura. En *La naturaleza de los mitos griegos* (pp. 95-112). Paidós.

LAGRAVA, C. [1814-1826]. *Zaragoza asolada*. Imprenta del Hospital, Zaragoza.

LARGO, D. [psed. Manuel Pérez Valderrábano]. (1786). *Angelomaquia*. Francisco Javier Riesgo y Gonzalorená.

LÁZARO CARRETER, F. (1953). *Historia general de las literaturas hispánicas. Siglos XVIII y XIX, IV*. Vergara.

LISTA, A. (1804). *La inocencia perdida*. Imprenta Real.

LISTA, A. (Ed. R. Díaz Rosales 2005). *Examen del "Bernardo" de Balbuena*. En *Analecta Malacitana* (XXVIII, 2), 687-711.

LLOSA SANZ, Á. (2008). *Como si acaso el alma tuviera sexo. Margarita Hickey: el sexo y la escritura*. *Hispanófila* (152), 53-66. En: <https://www.jstor.org/stable/43808509>

LOBO, E. G. (1732). *Rasgo épico de la conquista de Orán*. Imprenta de María Martí Viuda.

LOBO, E. G. (Ed. F. J. Álvarez Amo 2013). *Las "Obras poéticas líricas" (1738) de Eugenio Gerardo Lobo*, Phebo, Universidad de Córdoba.

LOBO, E. G. [1707]. *Sitio, ataque, y rendición de Lérida*. Pascual Bueno.

LÓPEZ DE SEDANO, J. J. (1770 y 1773). *Parnaso español. Colección de poesías escogidas de los más célebres poetas castellanos, I-IV y VII*. Ibarra.

LORENZO ÁLVAREZ, E. DE (2002). *Nuevos mundos poéticos. La poesía filosófica de la Ilustración*, IFESXVIII.

LORENZO ÁLVAREZ, E. DE (2004). La construcción de una identidad: el mundo indígena en la literatura independentista (*La lira argentina*). *América sin nombre* (5-6), 130-137. DOI: <http://dx.doi.org/10.14198/AMESN2004.5-6.16>

LORENZO ÁLVAREZ, E. DE (2008), La literatura en armas: las "musas con suceso", una nueva poesía épica (1808-1814). En A. Ramos Santana y A. Romero Ferrer (coords.). *Cambio político y cultural en la España de entresiglos* (pp. 277-296). Universidad de Cádiz.

LORENZO ÁLVAREZ, E. DE (2019). *El tal Naharro entendía de hacer comedias tanto como de calzar pollos*. Un acercamiento a la historiografía literaria de la Ilustración desde los márgenes. En J. Cañas y J. Roso (coords.), *En los inicios ilustrados de la historiografía literaria española. Miradas sobre la Edad Media y el siglo de Oro* (pp. 135-152). Centro Internacional de Investigación de la Lengua Española.

LORENZO ÁLVAREZ, E. DE (2020). Diego Tadeo González Ávila. En M. L. Cuesta Torre. *Diccionario de autores literarios de Castilla y León*. Universidad de León. DOI: <https://doi.org/10.18002/dalcy/v0i14>

LOYOLA LÓPEZ, D. (Coord. 2021), *Miradas pacifistas en la literatura de la Ilustración*. Monográfico de *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo* (27). En: <https://revistas.uca.es/index.php/cir/issue/view/424>

LUZÁN, I. DE (Ed. L. Sánchez Laílla 2010). Edición de las poesías de Ignacio de Luzán recogidas en los papeles de su mayorazgo. En A. Egido y J. E. Laplana, *La luz de la razón. Literatura y cultura del siglo XVIII. A la memoria de Ernest Lluch* (pp. 229-305). Institución Fernando El Católico.

LUZÁN, I. DE (Ed. R. P. Sebold 2008). *La poética*. Cátedra.

MARÍN, N. (1963). *La obra poética del conde de Torrepalma*, Cátedra Feijoo (*Cuadernos de la Cátedra Feijoo*, 15). DOI: <https://doi.org/10.17811/cesxviii.15.1963.7-56>

MARÍN, N. (1971). *Poesía y poetas del setecientos. Torrepalma y la Academia del Trípede*. Universidad de Granada.

MARTÍNEZ DE LA ROSA, F. (1811), *Zaragoza: poema*, Imprenta de T. Bensley.

MARTÍNEZ DE LA ROSA, F. (Ed. C. Seco Serrano, 1962), *Zaragoza: poema*. En *Obras de...*, Atlas (BAE, 149).

MARTÍNEZ MAYOR, C. (2022). "La Alonsiada", de Joan Ramis, i "L'Alonsiada", de Vicenç Albertí. *Edició crítica i estudi*. Universitat de València. En: <https://roderic.uv.es/items/64e9598e-1e90-4464-9650-274fe0585c2a>

MARTÍNEZ TORRES, C. R. (2021). *La paz en la guerra de Cándido María Trigueros: edición y estudio*. *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo* (27), 91-115. DOI: https://doi.org/10.25267/Cuad_Ilus_romant.2021.i27.06

MELÉNDEZ VALDÉS, J. (1821). *Discursos forenses*. Imprenta Real.

MELÉNDEZ VALDÉS, J. (Ed. E. Palacios 1997), *Obras completas, III*. Fundación José Antonio de Castro.

MELÉNDEZ VALDÉS, J. (Ed. J. H. R. Polt y G. Demerson 1981 y 1983). *Obras en verso*. IFESXVIII.

MENÉNDEZ PELAYO, M. (1940, 1886¹), *Historia de las ideas estéticas en España: el siglo XVIII*. CSIC.

MOLINA Y SALDÍVAR, G. DE (1784), *El imperio del piojo recuperado, Vázquez, Hidalgo y compañía*.

MOLINA Y SALDÍVAR, G. DE (1807). *Posmodia. Poema en cuatro cantos por uno que lo escribió*. Imprenta del Elefante (Siam). [Imprenta de la calle de la Greda].

MOLINA Y SALDÍVAR, G. DE (Ed. R. Jodar Jurado 2018). *La Posmodia*. Almuzara.

MONTENGÓN, PEDRO (1793). *El Rodrigo, romance épico*. Imprenta de Sancha.

MONTENGÓN, PEDRO (1800). *Fingal y Temora: poemas épicos de Osian, antiguo poeta céltico*. Oficina de Don Benito García y Compañía.

MONTENGÓN, PEDRO (1820). *La pérdida de España reparada por el rey Pelayo y La conquista de México por Hernán Cortés*. Gio Battista Settembre (Nápoles).

MONTIEL, A. (1796). *El Eustaquio o La religión laureada: poema épico*. Luis de Carreras.

NAVA ÁLVAREZ DE LAS ASTURIAS, G. M. DE (1799). *Poesías líricas*. Vega y Compañía.

NAVA ÁLVAREZ DE LAS ASTURIAS, G. M.^a DE (1816). *Ommíada. Poema oriental*. Imprenta Real.

NAVA ÁLVAREZ DE LAS ASTURIAS, G. M.^a DE (Ed. S. Fortuño Llorens 1997). *Antología poética*. Cátedra.

NIETO MOLINA, F. (1765). *Perromachia*. Pantaleón Aznar.

NUEZ, SEBASTIÁN DE LA (1983). Viera y Clavijo, poeta ilustrado. *Anales de Literatura española* (2), 155-175. En: <https://ale.ua.es/article/view/1983-n2-viera-y-clavijo-poeta-ilustrado/pdf>

O'HAGAN, C. (2009). Rewriting spanish epic poetry in the Enlightenment period: two competing interpretations of *Las naves de Cortés destruidas*. *Bulletin of Spanish Studies* (86, 7-8), 83-103. DOI: [10.1080/14753821003679130](https://doi.org/10.1080/14753821003679130)

OLAY VALDÉS, R. (2015). La poesía y sus constitutivos esenciales según Feijoo. *Cuadernos dieciochistas* (16), 339-369. DOI: <https://doi.org/10.14201/cuadieci201516339369>

ORTIZ DE ZÁRATE, C. (1991). Aspectos sico-sociológicos de la traducción de *La Enriada* por Viera y Clavijo. En M. L. Donaire y F. Lafarga (coords.), *Traducción y adaptación cultural: España-Francia* (pp. 401-409), Universidad de Oviedo.

PAZ SÁNCHEZ, M. DE (2001). Poesía épica e Ilustración española. La conquista de México, según un poema inédito de José Viera y Clavijo. *Tzintzun* (51), 169-202. En: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-28722010000100006

PEERS, E. A. (1926). Milton in Spain. *Studies in Philology* (23.2), 169-183.

PEGENAUTE, L. (1999). La recepción de Milton en la España ilustrada: visiones de *El paraíso perdido*. En F. Lafarga (coord.), *La traducción en España, 1750-1830: lengua, literatura, cultura* (pp. 321-334). Universidad de Lleida.

PEÑA, M. (1992). Luces dieciochescas sobre la conquista de México: la crónica rimada de Ruiz de León. *Noesis* (8), 121-131.

PIERCE, F. (1947). The canto épico of the seventeenth and eighteenth centuries. *Hispanic Review* (XV), 1-48. DOI: <https://doi.org/10.2307/470615>

PIERCE, F. (1968). *La poesía épica del Siglo de Oro*. Gredos.

PISÓN Y VARGAS, J. (1786). *Perromachia*. Sancha.

PRIETO MARTÍN, A. (1975). Del ritual introductorio en la épica culta. *Estudios de literatura europea* (pp. 15-72). Narcea.

QUINTANA, M. J. (1833). *Poesías selectas castellanas. Segunda parte. Musa épica o colección de los trozos mejores de nuestros poemas heroicos*. Imprenta de Burgos.

QUINTANA, M. J. (Ed. Á. Ferrer del Río 1852). *Obras completas*. Rivadeneyra (BAE, XIX).

RAMIS Y RAMIS, J. A. (1818). *La Alonsiada, o conquista de Menorca por el rey Don Alonso III de Aragón en 1287. Poema en III cantos e ilustrado con notas*. Imprenta de Pedro Antonio Serra (Mahón).

RAMIS Y RAMIS, J. A. (1818b, trad. V. Albertí). *L'Alonsiada ó Conquista de Menòrca per el Rèy Don Alonso III d'Aragó en 1287*. Imp. de Pére Antòni Sèrra (Mahó).

RAMIS Y RAMIS, J. A. (1985). *La Alonsiada. Edició facsímil de l'obra original i de la traducció catalana (1818)*. Ed. de A. J. Pons y J. Salord. Consell Insular de Menorca.

RAMIS Y RAMIS, J. A. (Ed. C. Martínez Mayor 2022). "*La Alonsiada*", de Joan Ramis, i "*L'Alonsiada*", de Vicenç Albertí. Edició crítica i estudi. Universitat de València. En: <https://roderic.uv.es/items/64e9598e-1e90-4464-9650-274fe0585c2a>

REINOSO, F. J. (1803). *La inocencia perdida de los primeros padres*. Mateo Repullés.

RÍOS SANTOS, R. (1989). *Vida y obra de Félix José Reinoso*. Diputación Provincial.

RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN, M. J. (1987). Los premios de la Academia española en el siglo XVIII y la estética de la época. *Boletín de la Real Academia Española* (LXVII, CCXLII), 395-425. En: https://apps.rae.es/BRAE_DB_PDF/TOMO_LXVII/CCXLII/RodriguezSanchezdeLeon_395_425.pdf

RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN, M. J. (1988). Los manuscritos poéticos que concurren al certamen académico de 1778. En *Varia bibliográfica. Homenaje a José Simón Díaz* (pp. 579-594). Reichenberger.

ROMERO FERRER, A. (2004). Poesía y cambio político (1789-1833). En J. Álvarez Barrientos (ed.), *Se hicieron literatos para ser políticos. Cultura y política en la España de Carlos IV y Fernando VII* (pp. 167-184). Universidad de Cádiz.

RUIZ DE LA VEGA, D. M. (1839). *El Pelayo: poema épico*. Imprenta de la viuda de M. Calero.

RUIZ DE LEÓN, F. (1755). *Hernandía. Triunfos de la fe y gloria de las armas españolas*. Manuel Fernández.

RUIZ PÉREZ, P. (2012). Para la historia y la crítica de un período oscuro: la poesía del Bajo Barroco. *Calíope* (18.1), 9-25. DOI: <https://doi.org/10.5325/caliope.18.1.0009>

RUIZ PÉREZ, P. (2013). Periferias: la poesía del Bajo Barroco y el canon. *Versants. Revista Suiza de Literaturas Románicas* (60.3), 11-25.

SALA VALLDAURA, J. M. (2005). *De amor y política: la tragedia neoclásica española*. CSIC.

SÁNCHEZ DE URIBE, T. A. (Ed. 1779). *Colección de poesías españolas anteriores al siglo XV, I*, Antonio Sancha.

SÁNCHEZ LAÍLLA, L. (2019). Ignacio de Luzán y la musa bucólica. En VV.AA., *Docta y sabia Atenea. Studia in honorem Lía Schwartz* (pp. 779-795). Universidade da Coruña.

SEMPERE Y GUARINOS, J. (1789). *Ensayo de una biblioteca de los mejores escritores del reinado de Carlos III, VI*. Imprenta Real.

SHAWCROSS, J. T. (1998). John Milton and his spanish and portuguese presence. *Milton Quarterly* (32.2), 41-52. En: <https://www.jstor.org/stable/24465418>

SILVESTRE DEL CAMPO, P. (1721). *La Proserpina, poema épico burlesco*. Francisco del Hierro.

SOLÍS, A. DE (1754). *El Pelayo, poema*. Antonio Marín.

SORIANO MUÑOZ, N. (2016). Algunas reflexiones sobre el significado de Hernán Cortés a finales del Antiguo Régimen: discursos de poder, identidad y usos de la historia. *Nuevas de Indias* (1), 149-174. DOI: <https://doi.org/10.5565/rev/nueind.3>

SORIANO MUÑOZ, N. (2017). *Mitos, significados y usos políticos: Hernán Cortés y Bartolomé de Las Casas en la crisis del Antiguo Régimen*. Universidad de Valencia.

SORIANO MUÑOZ, N. (2019). Guerra y cultura histórica a finales del periodo colonial. El culto al conquistador Hernán Cortés entre el ejército borbónico. *Revista Complutense de Historia de América* (45), 239-260. DOI: <https://doi.org/10.5209/rcha.64694>

SULLIVAN, C. A. (1997). A biographical note on Margarita Hickey. *Dieciocho* (20.2), 219-229.

SULLIVAN, C. A. (1997). Las escritoras del siglo XVIII. En Iris Zavala (coord.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, IV, *La literatura escrita por mujeres, de la Edad Media al siglo XVIII* (pp. 305-330), Anthropos.

TEJERINA, B. (1993). La obra de Nicolás Fernández de Moratín revisada por su hijo Leandro: el autógrafo de las *Obras póstumas* conservado en la biblioteca madrileña de Bartolomé March. *Anales de Literatura Española* (9), 155-180. DOI: <http://dx.doi.org/10.14198/ALEUA.1993.9.12>

TORRES ALCALÁ, T. (1984). “*Verbi gratia*”: los escritores macarrónicos de España, J. Porrúa Turanzas.

TORRES VILLARROEL, D. [1735]. *Conquista del reino de Nápoles por su rey D. Carlos de Borbón*. Imprenta de Música.

TRIGUEROS, C. M. (1784). *La Riada*. Vázquez y Compañía.

URQUIZA ALMANDOZ, Ó. F. (1972). La poesía. En *La cultura de Buenos Aires a través de la prensa periódica desde 1810 a 1820*. Eudeba.

URZAINQUI, I. (2022). Memoria periodística de Irene de Navia y Bellet (1726-1786), primera escritora asturiana conocida. En I. Urzainqui, *La República de la prensa* (pp. 709-731). IFESXVIII / Ediciones Trea. Antes en A. Cano González (ed 2010). *Homenaxe al Profesor Xosé Lluis García Arias, II* (pp. 1011-1045). Academia de la Llingua Asturiana. En: https://www.unioviedo.es/IFESXVIII/digital/?page_id=1231

VACA DE GUZMÁN Y MANRIQUE, J. M. (1778). *Las naves de Cortés destruidas: canto premiado por la Real Academia Española*. Ibarra.

VACA DE GUZMÁN Y MANRIQUE, J. M. (1779). *Granada rendida: romance endecasílabo premiado por la Real Academia Española*. Ibarra.

VACA DE GUZMÁN, J. M. (1939). *Las naves de Cortés destruidas*. Imperio (Roma).

VALERO, J. (2011). La polémica sobre *El Pelayo* de Quintana en el *Diario de Madrid* (1805). *Dieciocho* (34.2), 29-44. En: <https://dieciocho.uvcreate.virginia.edu/34.1/3.Valero.34.1.pdf>

VALVIDARES Y LONGO, R. (1813 y 1825). *La Iberiada*, Imprenta de Vicente Lema y Diego García Campoy; Aguado.

VARGAS PONCE, J. (Ed. F. Durán 2018). *Los hijosdalgo de Asturias*. Ediciones Trea.

VIERA Y CLAVIJO, J. (1779). *Elogio de Felipe V, rey de España*. Joaquín Ibarra.

VIERA Y CLAVIJO, J. (1780). *Los aires fijos*, Blas Román.

VIERA Y CLAVIJO, J. (1782). *Elogio de don Alonso Tostado*. Joaquín Ibarra.

VIERA Y CLAVIJO, J. (1812). *Las cometas. Poema heroico en un canto. Lo saca a la luz, recogiénolo de su memoria, D. Anacleto Cambreleng Leal y Gaviria*. Imprenta de la Real Sociedad.

VIERA Y CLAVIJO, J. (2012). *Colección de poesías*. Cabildo de Fuerteventura / Ediciones Idea.

VIERA Y CLAVIJO, J. (Ed. J. Cebrián 1997). *Los aires fijos*. Peter Lang.

VIERA Y CLAVIJO, J. (Ed. M. Alvar, 1982). *Memorias que con relación a su vida literaria escribió don José de Viera y Clavijo, [...] cuando se le pidieron de Madrid para una nueva edición del artículo de su nombre en la "Biblioteca Española de los mejores escritores del reinado de Carlos III", escrita por D. Juan Sempere y Guarinos, en el Diccionario de Historia Natural de las Islas Canarias*. Excma. Mancomunidad de Cabildos de Las Palmas.

VIERA Y CLAVIJO, J. (Ed. M. Pérez Corrales 1983). *Los Vasconautas: poema épico en cuatro cantos*. Instituto de Estudios Canarios.

VIERA Y CLAVIJO, J. (Ed. V. Galván 2009). *Antología poética*. Ediciones Idea.

VIRUÉS Y SPÍNOLA, J. J. de (1832). *El Cerco de Zamora. Poema en cien octavas en cinco cantos, seguido de un discurso crítico apologético*. Miguel de Burgos.

VV. AA. (1782 y 1799). *Colección de las obras de elocuencia y de poesía premiadas por la Real Academia Española*. Ibarra.

VV. AA. (1982). *La lira argentina o colección de las piezas poéticas dadas a luz en Buenos Aires durante la guerra de su independencia*. Ed. Pedro Luis Barcia. Academia Argentina de Letras.

VV.AA. (1835). *El Parnaso Oriental o guirnalda poética de la República Uruguaya*, La Libertad / Imprenta de la Caridad (Buenos Aires / Montevideo).

VV.AA. (Ed. L. Lira 1981), *El Parnaso Oriental*. Talleres Gráficos Barreiro y Ramos (Montevideo).

YAGÜE BOSCH, J. (1992). *La conquista de México en la épica del siglo XVIII: hazañas para una polémica*. Universidad Autónoma de Madrid.