

ANACRONISMO Y DESEÑOFOQUE  
EN LA ÉPICA ROMÁNTICA  
(En torno a un texto inédito de García Gutiérrez)

En 1904, Adolfo Bonilla y San Martín dio a conocer un fragmento de un poema épico de Antonio García Gutiérrez, titulado *Hernán Cortés*<sup>1</sup>. Recientemente, el azar me ha llevado a descubrir algunas octavas más del mismo poema entre la correspondencia dirigida a Víctor Balaguer, que se conserva en la Biblioteca Museo de su nombre en Vilanova i La Geltrú (Barcelona)<sup>2</sup>.

El texto es de un valor muy relativo en el conjunto de la obra del autor. Pero tiene cierto interés para el estudio de las derivaciones decimonónicas de un género considerado en otro tiempo como supremo. Y ésa ha sido la razón por la que me he decidido a convertirlo en objeto de esta exposición. Las páginas siguientes intentan situar en su marco este poema inconcluso, y relacionarlo con otros más o menos contemporáneos, compuestos cuando se produce en España, como en el resto de Europa, la transformación de la épica clásica en otros géneros narrativos más acordes con la nueva sensibilidad.

Creo que fue Cayetano Rosell quien primero llamó la atención sobre la existencia de este poema, cuya composición estaba muy avanzada antes de 1855, año en que García Gutiérrez marchó a Londres. Durante su ausencia, se incendió la casa de su hermano en Sevilla. En el siniestro perecieron algunos originales del dramaturgo. Entre ellos, la primera versión de *Venganza catalana* y parte del manuscrito de *La conquista de Nueva España*<sup>3</sup>. Sin embargo, el autor de *El trovador* no renunció, según parece, a dar cima a un poema épico de grandes vuelos. Es imposible saber si el texto conservado es anterior al incendio o una reelaboración posterior. La dedicatoria a Emilio Arrieta del fragmento exhumado por Bonilla no facilita la datación<sup>4</sup>. Pero Nombela recordaba que el poeta se lamentaba, enfermo en sus últimos días, de no poder ultimar su obra<sup>5</sup>.

Aunque no se debe olvidar esta circunstancia, sospecho que la causa principal para dejarlo incompleto hay que buscarla en razones de índole estética que acabaron por imponerse en su ánimo. Muy similares a las que determinaron a Martínez de la Rosa y a Espronceda dejar inconclusos sus ensayos en el mismo género.

Tanto el *poema* como el *canto* épicos agonizaban en los comienzos de la era romántica, sometidos al formalismo de una retórica muy ceñida al prestigio de los modelos estilísticos y estructurales clásicos y neoclásicos. La necesidad de un remozamiento, junto a la búsqueda de otro tipo de narración poética que sustituyera a la épica tradicional, fue una aspiración sentida en toda Europa desde los últimos años del siglo XVIII.

Por lo que a la literatura española se refiere, el *periodo critico* coincide con los primeros debates entre clásicos y modernos, con la publicación de traducciones de novelas extranjeras frente a la escasísima representación de originales nacionales, y con "una fructífera reconsideración crítica" de la épica<sup>6</sup>; es decir, la etapa comprendida entre el final de la Guerra de la Independencia y la muerte de Fernando VII. En ese intervalo se produce la evolución de Saavedra, escalonada por la composición y revisión de *El paso honroso*, la *Florinda* y *El moro expósito*-, la publicación en Nápoles de *La pérdida de España reparada por el Rei (sic) Pelayo* y *La Conquista de Megico (sic)*, de Montengón; Martínez de la Rosa escribe algunos cantos de un poema sobre la conquista del Peñón de Vélez de la Gomera; y Lista y Espronceda colaboran en *El Pelayo*, también significativamente inacabado.

La consideración de estos ejemplos evidencia el forcejeo entre la fidelidad a los cánones heredados y la voluntad de innovación que, en síntesis, cabría expresar de la siguiente manera:

1. Pervivencia del exordio (*proposición y/o invocación*)<sup>7</sup>: Están presentes ambos elementos en *El paso honroso* (PH) (I, 1-3); el primero formulado sobre el modelo renacentista de ascendencia virgiliana (*arma uirumque cano*): "Canto el amor, la noble gentileza / del valiente y gallardo caballero". En *El Pelayo* (P), sólo la *invocación*, levemente sugerida (1,1, vv. 1-2).
2. Recurso de la *máquina* (intervención de los dioses paganos): PH (I, 49-67), *Fragmentos de un poema* (FP) (I, 4, vv. 5-8, 21).
3. Alusiones mitológicas con función meramente ornamental (símbolos, perífrasis, etc.): PH, FP, *Florinda* (F).
4. Reducción de lo maravilloso al mundo de los sueños, de las alucinaciones, de la nigromancia y de las supersticiones: FP (V, 7-24), F (I, 15-17; II, 40-44; III, 53-64), P (II, 1-8), *El moro expósito* (ME) (I, pp. 100a, 106a; II, 118a, 119b; III, 127a, 129b, 131, etc.)<sup>8</sup>.
5. Interferencias del autor en la narración: PH (I, 3; II, 10), F (III, 1-5, 36-38; IV, 42), ME (I, pp. 97-98a; VI, 166, 180-181a; XII, 271a).
6. Tratamiento de la figura del héroe según modelos clásicos: PH, FP, F, P.
7. Técnica narrativa:
  - a) Acción unitaria: PH, FP, F, P.
  - b) Complicación de la acción principal con otras secundarias: *Pérdida de España* (PE)<sup>9</sup>, ME.
8. Rasgos lingüísticos:
  - a) Sintagmas epítéticos de ascendencia renacentista: PH, FP, F, P.
  - b) Sintagmas epítéticos subjetivos y enfáticos: PH, FP, F, P, ME.
  - c) Imágenes del tipo *similitudo*, prolongadas a lo largo de una o dos estrofas: PH, FP, E, P, ME.
  - d) "Expresión noble, sublime y elegante", sostenida en todo el poema<sup>10</sup>: PH, FP, F, P.

e) Combinación del estilo indicado en el apartado anterior con formas pintorescas, populares, etc.: PE, ME.

9. Versificación:

- a) Endecasílabos sueltos: PE.
- b) Octavas: PH, FP, F, P.
- c) Romances heroicos: ME.

Estos rasgos requieren una matización cualitativa, pues, como era de esperar, las alusiones mitológicas son más frecuentes en poemas compuestos con anterioridad a 1820; e igualmente, los epítetos tradicionales disminuyen en las obras más tardías a la vez que aumentan los subjetivos y enfáticos. No obstante la tendencia a eliminar esquemas estructurales y lingüísticos propios del clasicismo, sería simplificar demasiado si se quisiera establecer una línea de uniforme aproximación a todo lo que distingue la *leyenda romántica*. *La pérdida de España* de Moritengón, por ejemplo, está más cerca de *El moro expósito* que la *Florinda* o *El Pelayo*. Y ningunos tan próximos a la épica dieciochesca como *El paso honroso* y los *Fragmentos de un poema épico*. Mientras con *El moro expósito* se originaba "un nuevo género en la poesía castellana", según afirmaba Alcalá Galiano en su famoso "Prólogo"<sup>11</sup>, cuyo auge y decadencia discurren paralelos a los de la novela histórica. En realidad, son dos vertientes de una misma voluntad de aproximar el verso a la prosa<sup>12</sup>, coincidentes con las indeterminaciones de género que muestran subtítulos como "romance", "cuento", "novela en verso" y otros parecidos de obras publicadas por entonces<sup>13</sup>. Todavía en 1849, Antonio Ribot y Fontseré escribía en el "Prólogo" a su "leyenda árabe" *Solimán y Zayda o el precio de una venganza*:

**Más adelante - en líneas más arriba había recordado a Homero, Virgilio, Tasso y Er-cilla - la musa épica se presentará en Francia e Inglaterra vestida con tanta sencillez y naturalidad que proscibirá hasta las galas del ritmo; Florian cantará en prosa el reinado de Numa Pompilio [...]; Chateaubriand celebrará del mismo modo las virtudes patriarcales de los Natchez y la magnanimidad de los mártires de la fe, y Walter Scott desenterrará las crónicas de su país y se apoderará de todas las gloriosas tradiciones de su patria para formar con ellas magníficas novelas, las cuales, si como están escritas en prosa estuviesen escritas en verso, serían ingeniosas leyendas que se parecerían mucho más a las baladas alemanas y a los cantos de Byron que a los poemas épicos de los griegos y de los latinos<sup>14</sup>.**

Eso era lo que había conseguido Rivas en su último gran poema narrativo, y lo que continuaron haciendo otros en los años siguientes: en casi todos los casos es evidente el distanciamiento de la épica clásica, considerada ya como un género del pasado. El intento de Maury por revitalizarla en *Esvero* y *Almedora*, de cuyo embrollado argumento podían disfrutar los mismos que leían las primeras entregas de *El diablo mundo*<sup>15</sup>, me parece una prueba del desfase y anacronismo en que podía incurrirse cuando criterios estéticos aparentemente periclitados seguían aún vivos en el cuarto decenio del siglo pasado.

Pues bien, los fragmentos del poema de García Gutiérrez son otro ejemplo de composición desenfocada por su pretensión de ajustarse a paradigmas clásicos en el tratamiento del tema, en la forma métrica utilizada y en el estilo. Los detalles que aisladamente cabría considerar como románticos no nos hacen olvidar el regusto de vieja retórica que deja el conjunto.

Sólo conservamos 39 octavas del primero de los 21 "cantos" en que el poeta gaditano había proyectado desarrollar su *Conquista de Méjico*. La "Introducción" publicada por Bonilla se ajusta en esencia a la *proposición* e *invocación* clásicas<sup>16</sup>, con algunas variantes respecto a la extensión y la disposición. Frente a la brevedad habitual, recomendada por los preceptistas, García Gutiérrez precisa de 16 estrofas para dar rienda suelta a su efusión sentimental. El subjetivismo romántico, pues, dilata una fórmula tradicional.

Las cinco primeras octavas expresan la aspiración de alzarse hasta Dios para cantar su gloria. El dinamismo ascendente de esta parte de la *proposición* se subraya por los verbos de movimiento: "se eleva el alma" (2, v. 10), "elévate hasta Dios" (3, v. 19), "alcanza de él" (*ibidem*, v. 21). Este sentimiento casi místico se refleja también en los sintagmas "locas alegrías" (1, v. 4), "inefables armonías" (*Ibidem*, v. 6), "plácida batalla" (*Ibidem*, v. 7), "corazón ligero" (2, v. 9), que se corresponden con los referidos al "día" de la octava inicial, del que se destaca la noción de 'luz' en los epítetos: "[...] día [...] de esos ardientes" (v. 1), "mañanas rutilantes" (v. 5). Todo ello culmina en la *invocación* de las estrofas 4 y 5, de rica imaginería bíblica, probablemente sugerida por Herrera y Lista<sup>17</sup>.

A partir de la 6ª el movimiento es descendiente. Fracasado el ambicioso anhelo, cantará a Dios en sus criaturas (estr. 10), fijándose en "aquella estirpe noble y soberana / de los héroes" (11, vv. 77-78), de entre la que destaca la figura de Hernán Cortés. A él dedica la octava 13ª, enunciada según los clichés de la *proposición* renacentista:

**Per ninguno, ni la misma España, que  
tantos hechos en su historia suma, ni  
la ingeniosa fábula que engaña, mejor  
asunto encomendó a la pluma que el  
triunfo de Cortés. Breve campaña  
puso el cetro imperial de Moctezuma,  
y su pueblo con él, entre las manos de  
aquellos invencibles castellanos<sup>18</sup>.**

El poeta es consciente de la dificultad de su empeño (14, v. 106), pero confía en el auxilio divino:

**Préstame, oh Dios, tu aliento soberano,  
y también seré noble de tu mano<sup>19</sup>.**

La "Introducción" termina con otro lugar común: no busca la recompensa material ni la fama, aspira sólo a concluir la "Valiente empresa" (16, v. 123), tan ardua para sus exiguas fuerzas<sup>20</sup>.

García Gutiérrez ha prescindido de toda alusión pagana, coherente con el sentido cristiano y patriótico que quiere infundir a su obra. Pero ello puede ser tanto pervivencia de una actitud que rechazaba el uso de la *máquina* por razones estéticas, morales y religiosas desde el siglo XVI<sup>21</sup>, como resultado de la reacción romántica contra tópicos neoclásicos<sup>22</sup>.

Recurre en cambio a la mitología en lo que conservamos de un episodio que forma parte de la *narración*<sup>23</sup>. Las 23 octavas de "La Visión" refieren un hecho al parecer histórico<sup>24</sup>, pero la servidumbre con que el autor se ciñó a su principal modelo literario le arrastró también al *topos* épico de la "tempestad provocada por un dios para estorbar la misión del héroe"<sup>25</sup>.

García Gutiérrez se inspira en el "Canto II" de la *Mexicana* de Gabriel Lobo Lasso de la Vega (Madrid 1594), a quien sigue en la disposición, en la intención y en detalles de estilo. En ambos, la escuadra cortesiana navega rumbo a la costa mejicana, cuando las aguas se encrespan, el cielo se puebla de amenazadores nubarrones y surge de las aguas el dios marino. La descripción del uno está originada por la del otro. Compárese la estrofa I, 12 de la *Conquista*:

**Y hacia esta parte ve que de repente,  
donde la débil luz es más escasa,  
torva visión armada de tridente  
junto al costado de la nave pasa.  
Recuérdale el Neptuno que pendiente  
vio en la pared de la paterna casa.  
Gotas destila el húmedo cabello:  
algas le cubren el taurino cuello**

con la II, 5 de la *Mexicana*<sup>26</sup>. La aparición deja turbado al héroe (*Mex.*, II, 9; *Conq.*, I, 18): en el poema renacentista solicita la ayuda de Dios (10-14); el ángel Miguel socorre a los navegantes (27-38), que al fin toman tierra y se disponen a conquistarla (39-63). Por su parte, García Gutiérrez ha eliminado la oración y la arenga de Cortés (*Mex.*, II, 52-61). En cambio ha amplificado las palabras que Lasso de la Vega atribuye a Neptuno (*Mex.*, II, 16, vv. 1-2) con un discurso que busca disuadir al héroe de su acción evangelizadora y anunciándole una guerra sin cuartel si persiste en su afán (*Conq.*, I, 13-20). Al terminar su alocución, la prodigiosa aparición se sumerge en su elemento en los dos poemas. En tanto que en la *Mexicana* se describe a continuación la tempestad, en la *Conquista* vuelve a reinar la calma (21-23), preguntándose Cortés por el significado de la visión:

**Luchando están su error y su  
conciencia. Duda pensando en la  
visión pagana, mas cree en lo que  
tiene de cristiana.**

(23, vv. 182-184)

Estos versos finales sugieren la función que el escritor había asignado a la *máquina*: representación satánica, personificación de las fuerzas del mal que se oponen al destino providencial del héroe. Planteado en estos términos el conflicto, que es de suponer desarrollaría el resto del poema, parecería lógico vincularlo en primera instancia a la dialéctica romántica. Sin embargo, era similar a los procedimientos del modelo, consecuente con las propuestas teóricas tassianas. Lo que resultaba ya anacrónico en el tiempo en que escribía García Gutiérrez.

Pero no acaban aquí las concordancias con el arquetipo. Al descender al plano de la expresión, encontramos numerosas coincidencias nocionales, situadas en contextos equivalentes. He aquí algunos ejemplos:

*Mexicana:*

*vela hinchada* (I, 22, v. 2  
[... ] *envuelto el mundo en  
sombra negra* (II, 4, v. 8)  
*espesas ovas* (II, 5, v. 7)  
*limpia de monstruos* (II, 33, v. 7)

*Conquista:*

*la mesana / a veces hincha* (I, vv. 5-6)  
*La región oriental envuelta en niebla*  
(11, v. 88)  
*algas le cubren* (12, v. 96)  
**Y aquellos monstruos** (22, v. 165)

Leídos sin duda por nuestro autor, los poetas del siglo XVIII que trataron el tema cortesiano también dejaron su huella en motivos, imágenes y vocabulario. Si apenas hay vestigios del estilo gongorino de la *Hernandía* de Ruiz de León (Madrid 1755), pues la coincidencia esporádica de algunos epítetos debe interpretarse como simple pervivencia de usos renacentistas<sup>27</sup>, la filiación con el "canto épico" de Moratín padre es más segura. Las palabras del "príncipe infernal" en *Las naves de Cortés destruidas* guardan relación con las que el héroe escucha en la *Conquista* de labios de su fantástica visión, que a la luz del texto moratiniano se confirma como aparición luciferina. El mar se puebla de seres horribles en el poema setecentista:

**Silban y braman monstruos diferentes,  
de quimeras, dragones y serpientes<sup>28</sup>**

como las

**apiñadas legiones de serpientes  
que irguiendo van las enroscadas colas**

en el mismo contexto del poeta gaditano (I, 20, vv. 156-157). Incluso alguna rima de *Las naves* — "duro y resonante *callo*/ [...] *caballo*"<sup>29</sup> se desliza en la *Conquista*, manteniendo hasta el epíteto: "*duro callo / caballo*" (I, 16, vv. 124, 126).

Todavía podría citar las numerosas coincidencias que he advertido con *El Pelayo* de Espronceda, que no siempre deben entenderse como un simple trasvase imitativo, sino más bien consecuencia de recurrencias estilísticas determinadas por el mismo género<sup>30</sup>. Porque esa es, creo, la cuestión: componer un poema *sub specie epica*, aun en pleno romanticismo, traía consigo quedar aprisionado por los propios estereotipos estructurales y estilísticos del género elegido. Para renovarlo, había que crear otro distinto. Así lo entendieron Rivas y más tarde el autor del *Diablo mundo*, "el único verdadero poema romántico español" en palabras de Robert Marrast<sup>31</sup>. Entre ambos quedaron una serie de fracasados intentos, como éste de García Gutiérrez, vueltos al pasado y, por tanto, desenfocados y anacrónicos. De ahí el título elegido.

LUIS F. DÍAZ LARIOS  
*Universidad de Salamanca*

1 "Un poema épico de A.G.G.", *Anales de literatura española*, Madrid, Tello, 1904; pp. 188-193.

2 Ms. 312, núm. 75. 3 pliegos tamaño folio, escritos por sus dos caras, excepto los fols. primero y último, que lo están sólo por el anverso. En el fol. 1r. consta el título y el nombre del autor: *Fragmentos del Poema / "La Conquista de Méjico" / por / Don Antonio García Gutiérrez*. Letra cursiva, cuidada y sin tachaduras, probablemente de un amanuense, aunque en el encabezamiento del fol. 2r. hay añadido con distinta letra, quizá del propio autor: "Fragmento del primer canto. / La visión". El papel es blanco, de barbas. El ms. se encuentra en perfecto estado de conservación.

3 C. ROSELL: "D.A.G.G.", *Autores dramáticos contemporáneos*, Madrid 1881; I, pp. 81-86. (Citado por J. de ENTRAMBASAGUAS, ed.: *Poesías de A.G.G.*, Madrid, RAE, 1947; "Prólogo", p. XX). Aunque no alude al poema, J. E. de HARTZENBUSCH ya se había hecho eco del suceso en el "Prólogo" a las *Obras escogidas de D.A.G.G.*, Madrid, Rivadeneyra, 1866; p. V.

4 Poeta y músico colaboraron en la composición de varias zarzuelas desde la década de los 50. Y todavía en 1868, con motivo de la revolución que dio al traste con el reinado de Isabel II, García Gutiérrez y Arrieta escribieron la letra y la partitura del himno "¡Abajo los Borbones!" (*Cfr. ed. cit.*, pp. 400-401).

5 "Ya no escribiré más. Mientras no trabajo me hallo bien; pero apenas proyecto dar forma a un pensamiento, la cabeza me avisa, y he renunciado hasta acabar el poema que me inspiró la conquista de Méjico. Créalo usted, el poeta acabó: sólo queda el pobre viejo". *Retratos a la pluma*, Madrid s.a.; pp. 268-277. (*Apud ENTRAMBASAGUAS, ed. cit.*, p. XXVI).

6 F. PIERCE: *La poesía épica del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos (BRH), 1968<sup>2</sup>, p. 145.

7 *Cfr.* G. CARAVAGGI; *Studi sull'epica ispanica del Rinascimento*, Università di Pisa 1974; cap. VI, pp. 169-207.

8 Las paginas remiten a las *Obras del Duque de Rivas*, J. CAMPOS ed., Madrid, BAE, 1957; I.

9 Me ha sido imposible leer los poemas épicos de Montegón. Aprovecho los comentarios del libro de M. FABBRI, *Un aspetto dell'Illuminismo spagnolo: l'opera di P.M.*, Pisa, Editrice Libreria Goliardica, 1972; pp. 142-150.

10 I. LUZÁN: *La Poética*. R. P. SEBOLD, ed. Barcelona, Labor (THM), 1977; p. 613.

11 R. NAVAS RUIZ: *El romanticismo español. Documentos*, Salamanca, Anaya, 1971; p. 107.

12 Recuérdense las palabras de R. LÓPEZ SOLER en el "Prólogo" a *Los Bandos de Castilla*, Valencia, Cabrerizo, 1830: "[...] la obrita que se ofrece al público debe mirarse como un ensayo, no sólo por andar fundada en los hechos poco vulgares de la historia de España, sino porque aún no se ha fijado en nuestro idioma el modo de expresar ciertas ideas que gozan en el día de singular aplauso. No es lícito al escritor crear un lenguaje para ellas, ni pervertir el genuino significado de las voces, ni sacrificar a nuevo estilo el nervio y la gallardía de las locuciones antiguas. Sólo le queda el recurso de buscar en la asidua lectura de las obras de aquellos varones reputados los padres de la lengua, el modo de que se preste a los sutiles conceptos, a las comparaciones atrevidas, y a los delicados tintes del lenguaje romántico, por hallarse algo de esto en el místico fervor de Yepes, San Juan de la Cruz, Rivadeneyra y otros autores místicos" (T.I. pp. iii-iv). También, la aguda observación de G. BOUSSAGOL: "Le large quatrain du *Moro*, avec, en outre, ses possibilités d'enjambement qui l'amplifient, a toute la souplesse de la prose, une prose qu'un peu de rythme et ses retours d'assonances, sans imposer de cruelles servitudes au poète, colorent d'un charme musical aussi réel que discret" (*A. de S., Duc de Rivas. Sa vie, son oeuvre poétique*, Toulouse, Privat, 1926; p. 435).

13 Cfr. J. F. MONTESINOS, *Introducción a una historia de la novela española en el siglo XIX*, Madrid, Castalia, 1966<sup>2</sup>; pp. 137-145, y el "Esbozo de una bibliografía española de traducciones de novelas (1800-1850)", pp. 147-269, en que se registran numerosos epígrafes como los señalados.

14 Madrid, Librería de Gaspar Roig, p. IX. (El subrayado es mío). Esta obra es especialmente ilustrativa porque desarrolla de forma novelada una alusión del poema épico de BARTHELEMY y MERY, *Napoleón en Egypte*, Paris, Ernest Bourdin, 1828.

15 La intención paródica de algunas de sus octavas (I, vv. 1356-1379, 1476-1499; III, 1921-1934, 2701-2708; IV, 3021-3076; etc.) evidencia el distanciamiento de Espronceda por esquemas y tópicos que repetían los seguidores de un género que sobrevivía a su época.

16 Cfr. A. LOPEZ PINCIANO, *Philosophía antigua poética*. A. CARBALLO PICAZO, ed. Madrid, CSIC, 1953; III, p. 182. También, LUZAN, *op. cit.*, p. 599.

17 Se hace inevitable el recuerdo de la "Canción en alabanza de la Divina Majestad por la victoria del Señor Don Juan". "La muerte de Jesús", de don Alberto, influyó en un poema de idéntico título de García Gutiérrez, quien a su vez parafraseó fragmentos bíblicos en las "Lamentación" y "Oración del profeta Jeremías". (Cfr. *Poesías*, ed. cit., pp. 239-246 y 256-257).

18 BONILLA, p. 192. "Proposición [...] no es más que el lugar primero de la obra, a do propone el poeta lo que intenta tratar" (LOPEZ PINCIANO, *op. cit.*, p. 182). "[...] es la primera de las partes de cantidad con que se da principio al poema y debe contener [...] breve y claramente la materia o asunto del poema, el héroe principal y la deidad o deidades que tienen mayor parte en la acción" (LUZAN, *op. cit.*, p. 600).

19 *Ibidem*.

20 Cfr. ERCILLA, *Araucana* (I, 3-6); VALDIVIESO, *Vida y muerte del patriarca San Josef* (I, 2); BALBUENA, *El Bernardo* (I, 4), etc.

21 Dicho está que esta corriente tiene su origen en las exposiciones teóricas y en las prácticas de Tasso, de tanta influencia en la épica hispana afectada por el espíritu de la Contrarreforma.

22 MARTINEZ DE LA ROSA concedía todavía que el poeta solicitara ayuda de las "musas o deidades" (*Anotaciones a la Poética, Obras*. C. SECO SERRANO ed. Madrid, BAE, 1962; II, p. 384b, n. 6). En cambio, A. RIBOT y FONTSERE, uno de los románticos más preocupados por la renovación del género, aunque no alcanzara a plasmar en resultados prácticos satisfactorios sus teorías, aconsejaba en su *Didáctica en lo contrario*: "Empieza, pues, sin invocar sumiso / a las Piérides castas, ni a Minerva, / que ya de tantas súplicas cansadas / con que continuamente las molestan, / se han retirado todas no sé dónde / para evitar su continuada audiencia". (Cito por la edición de *Poesías escogidas*, Madrid 1846; pp. 42-43).

23 "La narración es la parte principal de la epopeya, porque es todo el cuerpo del poema, siendo las otras partes como preludios de ella" (LUZAN, *op. cit.*, p. 605).



24 Cfr. F. LOPEZ DE GOMARA, *Historia general de las Indias y Conquista de Méjico*, *Historiadores primitivos de Indias*, Madrid, BAE (núm. 22); I, p. 302a. También A. de SOLIS y RIVADE-NEYRA, *Historia de la conquista de Méjico*, *Historiadores de sucesos particulares*, Madrid, BAE (núm. 28); p. 221a.

25 Aparece ya en la *Odisea* (IX y XII), pero fue Virgilio (*Eneida*, I vv. 102-184) quien fijó el modelo del que parten los poetas posteriores. (Cfr., por citar sólo ejemplos hispánicos, *Os Lusíadas*, V, 37.; y ss.; VI, 70 y ss.), *La Araucana* (XV), *La Dragontea* (III, 197 y ss.), etc.

26 Existe una moderna y ejemplar edición a cargo de J. AMOR y VAZQUEZ, Madrid, BAE, 1970, a la que remito.

27 Tampoco creo posible asegurar que el contenido de la estrofa 16ª de la "Introducción" haya sido sugerido por las octavas 12-16 del "Canto I" de la *Hernandía*, ya que ambos textos utilizan el mismo tópico, al que he aludido más arriba, frecuente en poemas anteriores.

28 *Obras de D. Nicolás y D. Leandro Fernández de Moratín*, Madrid, BAE, (núm. 2); p. 42 b.

29 *Obras de D. Nicolás y D. Leandro Fernández de Moratín*, *ivi*, p. 40 b.

30 Sólo a título de ejemplo, compárense las siguientes descripciones de las fuerzas desatadas de la naturaleza: "Envuelto en noche tenebrosa el mundo, / las densas nubes agitando, ondean / con sus alas los genios del profundo, / que con cárdeno surco centellean; / y al ronco trueno, el eco tremebundo / de los opuestos vientos que pelean / [...]" (*Pelayo*, I, 13, vv. 97-102). "El seno de las nubes desgarrando / súbito rayo resplandece: gime / ronco el carro del trueno que rodando / las estrelladas bóvedas oprime. / Dijérase que el orbe quebrantado / sus fortísimos polos, en sublime / terrible convulsión y horrenda liza / a un mismo tiempo lucha y agoniza" (*Conquista*, I, 9, vv. 65-72).

31 *El estudiante de Salamanca. El diablo mundo*. R. MARRAST, ed., Clás. Castalia (núm. 81); "Introducción crítica", p. 68.