

VARIA

# Tradición y renovación en *El Rodrigo*, de Pedro Montengón (1793): ¿novela romántica?

*Tradition and renewal in Pedro Montengón's El Rodrigo (1793): a romantic novel?*

Javier Muñoz de Morales Galiana

Recebido em: 13 de julho de 2023

Aceito em: 16 de agosto de 2023

Profesor de literatura española en la Universiteit Gent (Bélgica) con un contrato posdoctoral FWO. Ha publicado más de cuarenta trabajos sobre la novela hispana, que incluyen artículos académicos, capítulos de libros, un libro y varias ediciones de obras literarias.

ORCID: < <https://orcid.org/0000-0002-4988-9280> >

Contacto: [javier.munozdemoralesgaliana@ugent.be](mailto:javier.munozdemoralesgaliana@ugent.be)

Bélgica

PALABRAS CLAVE:  
 Romanticismo; Novela  
 histórica; Ilustración;  
 Montengón; Poesía épica.

KEYWORDS: Romanticism;  
 Historic novel; Enlightenment;  
 Montengón; Epic poetry.

Resumen: Tradicionalmente, la crítica ha considerado *El Rodrigo* de Pedro Montengón como la primera novela del Romanticismo español, pese a haber sido publicada en la temprana fecha de 1793. Otros estudios, en cambio, consideran exagerada semejante vinculación y optan por relacionar esta obra con tendencias anteriores. El presente trabajo parte de esta contradicción en la bibliografía, y se propone esclarecer cuánto hay de tradición y cuánto de renovación en dicha obra, a fin de acotar hasta qué punto fue novedosa y de qué modo es relevante en la historia de la literatura española.

Abstract: Traditionally, critics have considered Pedro Montengón's *El Rodrigo* as the first novel of Spanish Romanticism, despite having been published in the early date of 1793. Other studies, on the other hand, consider such a link to be exaggerated, and choose to relate this work to trends previous. The present work starts from this contradiction in the bibliography, and aims to clarify how much there is tradition and how much renewal in this work, in order to limit to what extent it was novel, and in what way it is relevant in the history of Spanish literature.

Si *El Rodrigo* de Montengón (1793) ha obtenido una posición destacada en las historias de la literatura española se debe, en origen, a que Menéndez Pidal afirmara que encabezaba un período narrativo que toma la historia como motivo (1948, XXVII), mientras que Menéndez Pelayo la llegó a considerar, directamente, como la primera novela histórica del Romanticismo español (1962).<sup>1</sup> La importancia que la novela de Montengón ha recibido desde entonces ha sido, con poco, mayor que la de muchas otras narraciones del XVIII. Maurizio Fabbri se muestra de acuerdo con los dos Menéndez al considerar a este autor como el gran renovador de la novela de la época, por anticipar el género histórico adelantándose a los románticos (1972, p. 41). De igual manera, el trabajo de García Sáez (1974) considera a Montengón, en su mismo título, como “un prerromántico de la Ilustración”. Lo mismo ocurre con Carnero, que insiste en colocar esta obra a la cabeza de las novelas históricas del Romanticismo español (2002, p. 88);<sup>2</sup> en la misma línea, Blanco Martínez afirma que “puede considerarse la primera novela histórica del romanticismo [sic] español, o al menos la gran precursora”. (2001, p. 95). Algo más ambivalente es Román Gutiérrez, quien concede que “la recuperación de temas pertenecientes a la historia y la épica española no es exclusiva del romanticismo”, pero insinúa que *El Rodrigo* pudo anticiparse a las novelas de la época romántica (1989, p. 298), textos con los que también

---

1 Lo desarrolla en los capítulos 3 y 4.

2 Estamos citando a Carnero en su estudio preliminar a su edición de *El Rodrigo*; ese estudio preliminar es prácticamente idéntico al análisis de la novela que ofrece en el artículo “La leyenda del último godo y el Romanticismo de Pedro Montengón (1745-1824)” (1995b), y al que ofrece en *Estudios sobre narrativa y otros temas dieciochescos* (2009).

aparece vinculada en el trabajo de Jiménez (2008). Teniendo en cuenta que esta obra pertenece supuestamente al género histórico, uno de los más habituales entre los novelistas románticos españoles, tales consideraciones pueden parecer hasta cierto punto lícitas.

El profesor Sebold parece ir todavía más lejos en sus juicios al considerar que *El Rodrigo* es “la primera obra ahora conocida en la que se reúnen todas las características de la novela histórica romántica, según se cultivará durante buena parte del siglo xix”. (2002, p. 37). Uno de los elementos que destaca Sebold en *El Rodrigo* como novela anticipadora es lo minucioso de las descripciones arqueológicas; tal rasgo es comparado con *El moro expósito*, novela en verso del Duque de Rivas (2002, p. 34). El detallismo al describir elementos del pasado será algo muy típico de la gran mayoría de novelas del Romanticismo español; que ya se pudiera encontrar en *El Rodrigo* supondría, de un modo u otro, cierta anticipación. No obstante, hay que advertir que en novelas como *El moro expósito* o *El señor de Bembibre* dicho detallismo se da tomando como modelo fundamental a Walter Scott, autor de *Ivanhoe*, destacable por sus descripciones costumbristas sobre la época medieval con el fin de evadirse a otras épocas para huir del presente. En Montengón, en cambio, la minuciosidad histórica es diferente; no hay tanto costumbrismo como tal, sino, como bien dice Sebold, presencia de lo arqueológico, pero no para recrear un pasado al que evadirse, sino para acentuar ciertos elementos sobrenaturales que más adelante detallaremos.

Por otra parte, no todos los investigadores que han reparado sobre *El Rodrigo* están de acuerdo con vincular la obra con la narrativa romántica.

Álvarez Barrientos, en respuesta a Fabbri, argumenta que la narrativa de Montengón no puede ser renovadora en tanto que está muy vinculada a moldes narrativos muy antiguos, concretamente a la epopeya, al igual que el *Telémaco* de Fenelón o el *Belisario* de Marmontel, precisamente por el apego del autor a la mentalidad neoclásica que contemplaba la épica y no la novela (1991, p. 235-236); dicho de otro modo, es imposible que Montengón se esté adelantando a la novela histórica del Romanticismo, porque no puede haber ningún “adelantamiento” si el autor se está retrotrayendo a modelos antiguos para componer, en especial si esos modelos no son realmente novelas, sino poemas épicos.

*El Rodrigo*, de hecho, tiene bastantes puntos en común con el *Telémaco* o el *Belisario*. Las tres obras, aunque en prosa, intentan emular estilísticamente los antiguos poemas épicos; las tres tienen una intencionalidad didáctica y el mensaje que pretenden transmitir está relacionado con el comportamiento que deberían tener los reyes. El *Telémaco*, al fin y al cabo, fue redactado con el fin de “configurar un tratado que sirviera para educar al príncipe” y en España “tuvo una enorme recepción”. (Álvarez Barrientos, 1991, p. 188). En cuanto a la novela de Marmontel, probablemente fuese leída por Montengón; prueba de ello es su otra obra sobre el mismo tema, *Eudoxia, hija de Belisario*.<sup>3</sup> Tanto *Belisario* como *El Rodrigo* son novelas que abordan el tema de un gran reino o imperio en decadencia y en ambas hay una crítica ilustrada hacia los malos gobernantes y hacia los vicios de los que sustentan

---

3 Para una comparación entre estas dos obras, véase Blanco Martínez (2004, XXVIII).

el poder; el motivo por el que ambos autores se han remitido a la historia es el mismo, esto es, encontrar en ella acontecimientos a partir de los cuales puede extraerse una enseñanza moral. Consciente de la vinculación de esta obra con la épica, Berbel declara lo siguiente:

Por tanto, cabe preguntarse: ¿Es *El Rodrigo* una epopeya, en prosa ciertamente, pero con muchos rasgos de los prescritos por la normativa clásica al uso? O ¿estamos ante una primera manifestación de lo que será la novela histórica romántica, como sostiene entre otros Menéndez y Pelayo? La respuesta a estas preguntas es una cuestión clave. Si se contesta lo primero, *El Rodrigo* propondría al lector un modelo catártico de identificación; pero, si se responde lo segundo, un modelo simpatético, más cercano a la ideología romántica o al liberalismo, en el que el héroe es un individuo común con el que el público receptor establece vínculos de solidaridad, al sentirlo hecho de su misma materia y no un personaje perteneciente a un linaje superior, el de los reyes y príncipes. Una lectura atenta de esta obra de Montengón muestra que se halla más cerca de la *epopeya* que de la *novela histórica romántica*. Es decir, estamos ante una obra que pretende provocar un modelo de identificación basado en una catarsis más que en un acto *simpatético* o de solidaridad con el héroe (1998, p. 110).

No parece haber dudas de la proximidad formal de esta obra con la épica tradicional; con todo, justicia es reconocer que *El Rodrigo* logra superar una de las principales limitaciones narrativas habituales a obras similares de ese siglo; esto es, que el ritmo del relato quede lastrado con los exordios morales comunes a Fenelón y Marmontel, o incluso a *El Antenor*, la novela previa que Montengón había compuesto a imitación de esas literaturas. Álvarez Barrientos reconoce que *El Rodrigo* “no está demasiado lastrada por discursos retardadores de la acción”; la obra trata de “pasiones ciegas, principalmente el amor, y las acciones se desencadenan por ellas, pero, como digo, no hay

discursos morales”. (1991, p. 236-237). Aunque la atención también esté centrada sobre cómo debería ser la actitud del gobernante, Montengón no insiste en repetir un tratado novelizado sobre la educación del príncipe. Todo lo contrario; nos presenta, desde el principio, a un mal rey –Rodrigo–, cuya actitud contradice casi por completo todos los consejos que puedan dar en sus novelas Fenelón y Marmontel. No hay tanto un exordio moral acerca de lo malo que es un gobernante así, sino una descripción de las consecuencias catastróficas que la tiranía implica. La influencia, aunque la hay, es por ello bastante laxa y relativa sobre todo al trasfondo político y al intento de emulación de las antiguas epopeyas con una moral y una sensibilidad propias del xviii.

A la luz de toda la bibliografía citada, por tanto, podría parecer problemático incluir esta obra en el cómputo de las novelas románticas que proliferarían en durante el xix. Sobradas dudas hay de que esto sea exactamente así. No se ha llegado a señalar en este texto ese entusiasmo ante el pasado que será tan propio de Scott y sus seguidores, ni el afán por recrear tiempos pretéritos con el fin de constituir el “espíritu del pueblo”<sup>4</sup> o algo similar. Pese al tema tratado, no resultaría demasiado lícito considerarla equivalente de novelas históricas del xix–aunque pueda coincidir, como veremos, con estas en algunos aspectos–. Montengón, como también matizaremos, no parecía tener claras las posibilidades del género novelístico en tanto que ni

---

4 Este concepto, de gran repercusión en el Romanticismo, hace alusión a una “especie de alma colectiva que inspiraba las gestas históricas y las creaciones culturales de cada país”. (Álvarez Junco, 2013, p. 219).

siquiera concibió *El Rodrigo* como novela, sino como “embrión” en prosa de un poema épico (Montengón, 2002, p. 121);<sup>5</sup> de hecho, en 1820 publicaría una epopeya sobre el mismo tema que *El Rodrigo: La pérdida de España*.<sup>6</sup> Todo esto ha de ser tenido en cuenta para elaborar un nuevo análisis de la obra que busque no tanto vincularla con el Romanticismo, sino atender a sus características reales.

Aparte de lo ya mencionado sobre el influjo de Fenelón y Marmontel, la conexión de esta novela con la poesía épica quedaría aún más constatada si atendemos a otra de sus principales fuentes, la *Jerusalén libertada* de Torcuato Tasso. Uno de los pasajes más importantes de la obra es claramente deudor de una de las escenas más representativas de ese otro poema. Nos referimos a la muerte de Florinda a manos de Rodrigo, muy similar a la conocida escena de la *Jerusalén libertada* en la que Tancredo también da muerte en batalla a su amada y se ve poseído de la más absoluta desesperación, como bien señala Carnero (2002, p. 79). Aunque ese mismo investigador fue uno de los que juzgaron a Montengón como novelista adelantado al Romanticismo, ese detalle en concreto lo haría cercano, de hecho, a una literatura tan anterior como la del Renacimiento.

5 Todas las citas de *El Rodrigo* presentes en este trabajo provienen de esa misma edición.

6 Lo cierto es que, a pesar de tratar el mismo tema que *El Rodrigo* y tener varios motivos en común, muchos de los acontecimientos difieren en las dos narraciones; no se puede decir, por tanto, que *La pérdida de España* sea literalmente una versificación de *El Rodrigo*, sino más bien una narración distinta, creada casi desde cero, sobre el mismo tema. Aunque la novela fuese, en palabras de su autor, “el embrión” del poema, el supuesto resultado final presentó muchísimas variantes. Sobre las peculiaridades de *La pérdida de España*, véase Carnero (2002, p. 48-51).

Sí es cierto, en cambio, que el modelo de Tasso supone en esta obra una distancia insalvable con respecto a las novelas del xviii similares a la épica y con trasfondo didáctico, como pueda serlo el *Telémaco*. En este sentido, resulta iluminador el contraste habido entre esta novela y la que justo antes publicó Montengón, *El Antenor* (1788), obra muy similar a la de Fenelón, en la que el trasfondo moral y político resulta mucho más explícito y evidente. Esa otra novela, de carácter fundamentalmente antibelicista, retoma las aventuras del héroe troyano Antenor, mítico fundador de la ciudad de Venecia; el trayecto de este personaje da lugar a teorizar sobre posibles utopías, con un optimismo hasta cierto punto habitual en la Ilustración (Contadini, 2013). *El Rodrigo*, publicado tan solo cinco años después, adquiere en cambio un tono mucho más sombrío y pesimista. Los conflictos que plantea no parecen tener salida ni solución posible, y todo concluye en tragedia. No hay lugar a la esperanza, y mucho menos a lo utópico.

Que se ambiente en la Edad Media y que tome por modelo a Tasso son elementos que vendrían a acentuar más aún el carácter lúgubre del texto. Los tópicos negativos sobre esa época no se invertirían hasta el Romanticismo, pero precisamente por ello no es de extrañar que una obra del xviii se remita a lo medieval como sinónimo de barbarie y oscurantismo. La novela se escribe desde el pesimismo, si no existencial, al menos político; es una actitud hastiada y desengañada con respecto a la exaltación dieciochesca de la razón humana, muy similar a la de Cadalso en *Noches lúgubres*, y que algunos han llegado a considerar ya romántica (Sebold, 1970, p. 123-137);

afirmación esta última quizá exagerada, que no pudo quedarse sin réplica (Moreno Hernández, 1984).

Dos décadas antes de la publicación de *El Rodrigo*, Herder logró sintetizar, en pocas palabras, esta actitud de total desengaño ante el progreso pretendido en la Ilustración: “Desde el púlpito resuenan principios que todos aceptamos, conocemos sentimos como buenos y que dejamos en y junto al púlpito. Lo mismo con la lectura, la filosofía y la moral” (2007, p. 94). En las dos primeras novelas de Montengón, el sermón moral era constante; en esta, como ya se ha visto, desaparece en favor de la violencia y la tragedia. Teniendo en cuenta que esta de hecho fue la última de las novelas que compuso,<sup>7</sup> no debería extrañarnos que nuestro autor descreyera, como Herder, del exordio ilustrado como vía para la corrección de los vicios. No obstante, si este desengaño pudo mover a Herder, en Alemania, a contribuir al desarrollo del *Sturm und drang*, en España difícilmente podemos hablar de un equivalente en el terreno artístico, menos aún si nos referimos al género de la novela, tan menospreciado, como señala Álvarez Barrientos, por la preceptiva literaria española a lo largo del siglo xviii (1991, p. 11).

De haber recibido influencias de la narrativa alemana que por entonces se publicaba, Montengón hubiera podido contar con numerosos referentes para elaborar algo mucho más cercano al Romanticismo. Él mismo, sin ir más lejos, traduciría en 1800 los poemas de un autor tan importante para el movimiento romántico como lo fuera James Macpherson, más conocido

---

<sup>7</sup> Aunque se publicó el mismo año que *Eudoxia* y dos antes que *El Mirtilo*, el resto de sus novelas ya estaban escritas a fecha de 1788, a diferencia de *El Rodrigo*. (Carnero, 2002, p. 73-74).

por su heterónimo “Ossián” (Carnero, 2002, p. 74); en el terreno de la novela, en cambio, no podía tener referentes equivalentes cuando decidió componer *El Rodrigo*. Recordemos que el *Werther* no llegó a España hasta 1835 y que tuvo apenas influencia entre sus contemporáneos hispanos. (González, 2012, p. 43). Montengón, por tanto, y aunque partiera del desengaño ante la Ilustración, no tuvo modelos literarios con base en los cuales configurar una novela cercana al Romanticismo. Con todo, Miriam López Santos ofrece motivos de peso por los que considerar importantes aspectos renovadores en esta novela, si bien no llega necesariamente a vincularla con la narrativa romántica, sino más bien con el auge de la novela gótica y de la estética burkeana:

El desarrollo de novelas puramente góticas habría sido algo más tardío, pero los ecos de estos fúnebres tañidos, en las obras nacionales, empiezan a llegar apenas irrumpe el movimiento e incluso con anterioridad a la explosión de las traducciones y su triunfo en el grueso de Europa con un éxito innegablemente abrumador.

El romance épico *El Rodrigo* (1793) de Pedro de Montengón [sic] es una de las primeras novelas en las que se exhibe con mayor fuerza esta nueva estética burkeana. En algunos fragmentos de la historia puede apreciarse lo terrorífico como un recurso estético en alza que encuentra, en el componente macabro hispano, el aliado perfecto para conseguir este nuevo sentimiento de lo sublime ( ). Los resquicios góticos además de en la caracterización de los personajes, en el recurso de lo macabro, y en el componente arquitectónico de la escenografía del terror, se encuentran en la presencia constante del elemento transgresor: en la entrada de Rodrigo en la cueva de Mahoma y la de Ataulfo en combate con este último, el Islam y el Cristianismo. (2010, p. 121-124).

Si bien este gusto por lo macabro y lo terrorífico seguiría siendo habitual en el Romanticismo, debemos recordar que tales principios estéticos habían quedado enunciados en el tratado *De lo bello y lo sublime*, publicado en 1757. El terror, por ser causa del principio de autoconservación, pasa a ser considerado la principal fuente de lo sublime, esto es, las más intensas emociones que el ser humano puede experimentar (Burke, 2014); a partir de ese momento, no es de extrañar que proliferen narraciones en las que lo terrorífico adquiere una importancia capital. *El castillo de Otranto* de Walpole, que quizá sea una de las novelas más representativas de esta tendencia, apareció en 1764; estamos, por tanto, ante una tendencia puramente dieciochesca, no necesariamente romántica, por mucho que continuara a lo largo del xix. De este modo, *El Rodrigo* sería una obra pionera dentro de España, si bien debemos tener presente apareció casi tres décadas después de que esta clase de narraciones empezasen a surgir en el extranjero. No se estaría anticipando a ninguna tendencia posterior; por el contrario, se estaría limitando a reiterar presupuestos por entonces habituales en el contexto de un panorama europeo, si bien es cierto que en las letras hispánicas no había, en realidad, antecedentes en el terreno de la novela. López Santos, en su catálogo de novelas españolas con elementos góticos, cita dos obras publicadas un año antes que la de Montengón, a saber, *El Valdemaro*, de Martínez Colomer (1792), y la miscelánea *El café*, de Alejandro Moya (López Santos, 2010, p. 281-282);<sup>8</sup> no obstante, *El Rodrigo* ya estaba compuesta a fecha de

8 López Santos fecha el primer tomo de *El café* en 1772, y en 1774 el segundo; no obstante, consideramos que se trata de una errata. Álvarez Barrientos (2004) menciona que se publicó por primera

1791 (Carnero, 2002, p. 73), por lo que no resulta viable que hubiera podido inspirarse tanto en la escasa tradición hispánica que esto tenía, sino más bien en obras extranjeras, con las que Montengón estaba familiarizado al margen de que hubiera o no traducciones; recordemos que él fue el primero en trasladar los versos de Macpherson al español.

Resultaría coherente que se hubiera inspirado en la novela de Walpole o en otra similar, si bien, en todo caso, la influencia que hubiera podido recibir no terminaría de afectar a la obra en su totalidad, sino a elementos muy concretos. El prestigio que en la España del xviii podía recibir Tasso o cualquier otro poeta épico era mucho mayor que el de ningún novelista inglés; así, López Santos no llega a considerar que *El Rodrigo* sea una “novela gótica” como tal, sino que únicamente tiene algunos rasgos de ese género (2010, p. 281-282). El peso de la poesía épica es mayor en el conjunto de la obra y en la estructura de esta, lo que no debe impedirnos valorar los elementos góticos que presenta, ya que estos últimos suponen una distancia insalvable frente a Tasso y sus otros referentes en el terreno de la épica.

López Santos, como hemos visto en el fragmento citado, considera que son cuatro los pilares en los que la estética burkeana se sustenta aquí, a saber, los personajes, lo macabro, la escenografía y lo sobrenatural. Sobre lo primero, la gran cantidad de personajes aparecidos en esta obra, cuya extensión es relativamente breve, hará que en su mayoría aparezcan desdibujados, definidos por poco más que su función en el texto. La vinculación

---

vez en 1792 y 1794 el segundo tomo. Además, ella no menciona en ningún momento que se haya descubierto un ejemplar anterior que desmintiera la fecha indicada por Álvarez Barrientos.

con la estética burkeana será algo que ataña solo a algunos, y en momentos muy concretos. Guntrando, por ejemplo, es la encarnación de la maldad absoluta; se ha comparado con los villanos de las novelas góticas (Carnero, 2002, p. 82; López Santos, 2010, p. 123), puesto que su papel en la novela es manipular a los demás y propiciar el desastre; ello no impide que en esta misma obra haya otros personajes prácticamente opuestos, como Pelayo, bondadoso, fuerte y valiente, que pelea por la defensa de su país y encarna todas las virtudes de las que el resto de los personajes carecen. Como sea, la relación con la literatura gótica quizá se pueda apreciar mejor sobre todo en los tres personajes que quizá estén más elaborados, a saber, Florinda, el conde don Julián y Rodrigo. Al no ser ninguno de ellos completamente perverso o completamente bondadoso, el autor tiene cierto margen de libertad para poder presentar el desequilibrio de sus pasiones como causa de lo sublime.

López Santos se remite a Carnero (2002) para mencionar que los protagonistas del Rodrigo “se adelantan a los complejos y problemáticos villanos de las novelas góticas, verdaderos precursores del héroe romántico”. (2010, p. 123). Es de apreciar la cautela de López Santos al mencionar que estos personajes son “precursores del héroe romántico” y no ya “héroes románticos” como tal; cautela semejante muestra Sebold al mencionar que el rey Rodrigo no es tanto un héroe romántico sino un precursor de los que protagonizarían las novelas de Larra y Espronceda. (Sebold, 2002, p. 34).

Si atendemos únicamente a los acontecimientos narrados, podremos observar de hecho cierto paralelismo entre Rodrigo y, como bien menciona Sebold, Sancho Saldaña, puesto que tanto uno como otro, pese a partir de

un amor en origen sincero, carecen de reparo en forzar a una mujer hacia la que se sienten atraídos. En el caso de Sancho, secuestra a su amada, de nombre Leonor, y la obliga a casarse con él; Rodrigo, por su parte, retiene a Florinda para violarla. Sin embargo, el punto de vista del narrador es muy distinto en cada caso. Aunque Espronceda presente un personaje tan transgresor en *Sancho Saldaña*, el escritor extremeño querrá despertar la compasión del lector en fragmentos como el siguiente:

Rodeado de crímenes, entregado a un solo pensamiento en el mundo, lleno de hastío, ansioso de algo que nunca podía encontrar, desasosegado en el sosiego, agitado de tristes imaginaciones y, finalmente, cargado de penosos remordimientos que sin cesar le seguían y atormentaban en todas partes, llegó, en fin, a hartarse de la ponzoña que en copa de oro le presentaba la máscara del deleite, y a odiar al fatal objeto de sus amores con tanto más aborrecimiento y más furia cuanto le había amado con más delirio. (Espronceda, 2006, p. 880).

Con Rodrigo, en cambio, difícilmente ocurre nada parecido. Insistimos, como ya señaló Berbel, en que la relación del lector con él es más catártica que simpatética; ni llega a adquirir la complejidad de Sancho Saldaña, ni deja de ser más que un personaje tipo,<sup>9</sup> un contraejemplo de aquello que no debe llevar a cabo un gobernante. Es cierto que no es tan inmoral como Guntrando, y se muestra bastante humano al mostrar remordimientos al final de la novela, pero no está lo suficientemente desarrollado como para permitirnos asistir con detalle a las contradicciones de un individuo que,

9 Por “personaje tipo” entendemos uno carente de especificidades individuales, sin más objetivo que el de encarnar un motivo concreto (Weisstein, 1975, p. 285-286); en este caso, el motivo del mal gobierno.

sin ser en origen malo, ha sido corrompido por un consejero pérfido. No se pretende despertar la empatía del lector hacia él, sino hacia sus víctimas; cuando el narrador profundiza mínimamente en su subjetividad, podemos apreciar que lo hace a fin de reforzar una enseñanza moral:

¡Oh, amor, tirano de los mortales corazones, a quien los avasalló la naturaleza después que vio con dolor empañado el candor de su inocencia por la malicia! ¡Por él Rodrigo, olvidado de su reino y su real decoro, pervertidos sus generosos sentimientos, se abandona al despecho y al enojo de la pasión que su pecho devora y lo consume! (p. 163).

Este fragmento no invita al lector a empatizar con esa actitud, sino que trata de concienciarlo sobre la importancia de dominar las emociones, en especial si hablamos de alguien a cargo de un estado. Pasajes así nos permiten deducir la principal diferencia entre personajes como Sancho Saldaña y el rey Rodrigo; si bien ciñéndonos a los actos ambos podrían ser considerados héroes románticos, el punto de vista hace que solo el primero lo sea, mientras que el segundo no es más que un personaje tipo, propio de la literatura ilustrada e incluso de las tragedias neoclásicas.

De hecho, Montengón no fue el único escritor español del xviii que encarnara en un personaje tipo el motivo del mal gobierno; lo mismo ocurre, por ejemplo, en el drama *Raquel*, de Vicente García de la Huerta. Pero más destacable aún es el caso de *Lucrecia* de Nicolás Fernández de Moratín, obra cuyo principal antagonista es Tarquino, déspota y violador, mucho más cercano en todo al rey Rodrigo en esta novela de lo que pudieran serlo los héroes románticos de la narrativa posterior.

La empatía hacia este personaje, si la hay, no es tan relevante en el conjunto de la composición como la denuncia social y política encarnada en dicho monarca, pero no ocurre lo mismo con el resto de los personajes. Con relación al conde don Julián, por ejemplo, Carnero afirma que “es un personaje movido por la venganza, tras el abatimiento y los propósitos suicidas a que lo conduce la deshonor de su hija, a la que en un primer momento intenta matar”. (2002, p. 83). Está caracterizado por traicionar su propia patria para satisfacer una inquina personal; por consiguiente, determina atacar España en compañía del califa Ulit. La venganza también fue un tema tratado por Montengón en *Eusebio*, su novela pedagógica, aunque en ese otro caso lo hizo de un modo diametralmente opuesto. Una de las lecciones morales que el protagonista recibe consistía en reprimir los sentimientos vengativos que siente, para lo que su maestro emplea especial esmero (Montengón, 1998, p. 124-129). En *El Rodrigo*, en cambio, don Julián no es capaz de controlar tales impulsos; de ningún modo estamos ante el ejemplo de intachable virtud en el que se acaba convirtiendo Eusebio en su novela homónima. Es cierto, por ello, que Montengón pudo partir en este texto de una mentalidad más desengañada y pesimista para con la condición humana. Se puede reconocer, a este respecto, una distancia para con la filantropía ilustrada, pero este motivo no es suficiente para considerar una conexión con el Romanticismo.

Caso distinto parece ser, a juzgar por lo que afirma Blanco Martínez, el de su hija Florinda: “Florinda es el tópico de la heroína romántica, doncella y deshonorada, amante de la patria y vengadora de su honor, factible de ser modelo bizarro de historias teatrales, factible de la literatura romántica más

que de la neoclásica”. (2001, p. 94-95). Un papel fundamental en esto es la rebelión de este personaje contra su condición de mujer, lo cual puede explicarse en el contexto de las ideas que Montengón tenía con respecto a las desigualdades entre los sexos:

Al contrario que Rousseau, Montengón considera la sujeción de la mujer al hombre como una infamia, que extiende a cualquier intento de esclavizarla o de someterla a la ignorancia. Pide reiteradamente para ella la misma educación que recibe el hombre. No considera a la mujer como un ser inferior ni moral ni intelectualmente. ( ) Dado que es un intelectual, más racionalista que sensibilista [sic], no da gran valor a las emociones y al instinto, a la vez que reivindica la razón. Desde aquí, niega el reduccionismo no-intelectual de la mujer y, desde el estoicismo, afirma la igualdad de la mujer con la del hombre. (Blanco, 2004, XLIII-XLIV).

Tanto en *El Rodrigo* como en *Eudoxia* sus respectivas protagonistas son mujeres fuertes e independientes, que rechazan todo tipo de sometimiento por parte del hombre; no obstante, como bien señala Blanco, en *Eudoxia* se rechazaba lo sensible en favor de lo racional. Pero en *Florinda* ocurre justo lo contrario. La situación que ha vivido es mucho más radical, puesto que es víctima de una violación y, en consecuencia, decide intervenir activamente en la venganza de su padre vistiendo armas de hombre y uniéndose al ejército de don Julián (p. 248-249). Pero quizá sea exagerado considerarla solo por ello como una “heroína romántica”; si lo damos por cierto, no sería menos “romántica” la *Clorinda* de la *Jerusalén libertada*. Esta última obra es muy anterior a la literatura dieciochesca, pero también encontramos ejemplos muy parecidos no solo en obras españolas de ese mismo siglo, sino en algunas puramente neoclásicas. Es lo que ocurre con las heroínas de *El Pelayo*

y *Los hijosdalgo de Asturias*, de Jovellanos y Vargas Ponce respectivamente: Dosinda y Toda. La primera es, igual que Florinda, secuestrada y violada, aunque en ese caso por musulmanes; la segunda, en cambio, se resiste al tributo de las cien doncellas. Ambas tienen un papel activo en la trama y contribuyen no solo a alzarse contra un varón opresor, como ocurre en *El Rodrigo*, sino a desencadenar en cada caso una rebelión (Lorenzo Álvarez, 2018, p. 63-64) (Durán López, 2017, p. 47). Y tanto *El Pelayo* como *Los hijosdalgo de Asturias* son obras consideradas, sin duda, como neoclásicas en sus más recientes ediciones (Lorenzo Álvarez, 2018, p. 53-70; Durán López, 2017, p. 9-11). Parece algo anacrónico, por tanto, ubicar a Montengón en el Romanticismo utilizando como pretexto al personaje de Florinda; más adecuado sería, en cambio, ver en las mencionadas “heroínas románticas” cierto continuismo con respecto de algunos personajes propios del Neoclasicismo o de obras aún anteriores, como la *Jerusalén libertada*.

En el conjunto de la composición, los respectivos apasionamientos de estos personajes únicamente permiten aproximar *El Rodrigo* a la narrativa gótica, ya que los sentimientos desbocados posibilitan, principalmente, la concatenación de escenas truculentas, en consonancia con el pretendido tono lúgubre que predomina en toda la narración.

Algo más renovador será, al menos para las letras hispánicas, el tratamiento del espacio, pero solo en momentos puntuales. En la obra conviven distintos tipos de escenarios; las escenas en las que Florinda es acogida por los pastores, por ejemplo, evocarían más la literatura del Renacimiento que la nacida al amparo de Burke. Habrá, pese a todo, espacios que remiten

directamente a la estética de lo sublime, pero no resulta lícito aislarlos del conjunto. A pesar de todo, Blanco Martínez afirma que “la abundancia de imágenes románticas, de adjetivos afectivos y naturalistas ( ) o los paisajes cargados con ruinas y adornados con templos clásicos, más las apariciones de ultratumba, los pormenores macabros, nos aproximan a unos caracteres netamente románticos”. (Blanco, 2001, p. 94). Para ilustrar esto, López Santos señala dos ejemplos destacables, a saber, el momento en que Rodrigo decide violar a Florinda y la escena de la violación como tal (2010, p. 122).

En esta última, lo espeluznante no solo está en la naturaleza de la acción. La escena está narrada con una apreciable subjetividad y con énfasis en lo horripilante: la turbación que siente Florinda al ver a su agresor, sus chillidos de horror o los espasmos lujuriosos del monarca (p. 174-175). Todo ello, además, está acentuado por un notable dinamismo que presenta el entorno. “El eco” es capaz de “interesarse” por el hecho que está teniendo lugar, y repite dos veces el grito de Florinda. El sol, horrorizado por la situación que está presentando, corre a ocultarse cuanto antes y lo deja todo en tinieblas; la misma gruta se agita de terror.

El narrador nos hace ver que la propia naturaleza se conmueve ante lo que ocurre. La atrocidad cometida por el rey ya no solo es perversa desde la óptica humana, sino que tiene connotaciones trascendentales que acentúan lo transgresor de un acto semejante. Rodrigo no solo ha ofendido a Florinda o a su padre, sino también a la realidad misma, a los objetos inanimados. No se ha limitado a transgredir las leyes humanas; su transgresión es un acto pérfido en esencia, y esto puede ser percibido por el lector al ver cómo

todo el entorno, incluyendo entes no humanos, llega también a conmoverse. De esta manera, el rey se ha convertido en una criatura cuya perversidad ha adquirido connotaciones metafísicas que escapan a la comprensión humana. Por ese motivo, el terror que puede infundir en el lector se intensifica y lo macabro cobra vida a unos niveles nunca alcanzados en las novelas españolas anteriores. Todas estas fuerzas que trascienden lo humano no solamente quedan reflejadas en los objetos puramente naturales, sino también en lo arquitectónico; esto se puede apreciar, precisamente, en el fragmento que Sebold citaba para intentar establecer un supuesto nexo con *El moro expósito*:

Así llegó a penetrar en un antiguo templo, casi del todo destruido, que parecía haber sido del dios Marte, como indicaban algunos vestigios de las medio caídas paredes y de las columnas sepultadas en parte entre los escombros del mismo edificio, sobre los cuales se había entronizado el zarzal y se cimbreaba el estéril jaramago. No mereció tal vista la atención de Rodrigo por tener empeñados sus ojos los perros que lo precedieron, y que parados delante de la boca de una oscura gruta que había en el fondo del mismo templo parecía que no osasen entrar en ella, dando muestras de su temor al entrado rey, hacia el cual torcían ladrando sus cabezas, sin moverse de aquel sitio. (p. 204-205).

El fragmento pertenece, en concreto, a la escena del capítulo quinto, cuando el rey se adentra en el templo donde le es revelada una terrible premonición sobre el futuro de España. Lo terrorífico del pasaje ya es palpable en la misma entrada del lugar, en estas líneas, “en las que se unen la observación y la arqueología, y en las que se ejemplifica la potencialidad de lo arqueológico para sugerir lo sobrenatural de ciertos influjos siniestros que intervienen a veces en la acción de las novelas románticas y que los

canes con su sabio olfato y oído sospechan enseguida”. (Sebold, 2002, p. 34). Aunque más adelante el mismo Sebold se sirva de este detallismo para comparar la novela con *El moro expósito* del Duque de Rivas, consideramos que descripciones semejantes se aproximan más a la novela gótica que a obras del estilo de *Ivanhoe*, ya que no hay tanto un afán por reproducir cómo eran realmente los templos a Marte en la antigüedad, sino un intento de componer un escenario que provoque espanto al lector al margen de su trasfondo histórico.

Aun así, las ocasiones en las que el espacio adquiere estos tintes macabros siguen siendo algo aislado y de relativa importancia en la totalidad de la obra. Es insalvable la distancia con respecto a, por ejemplo, *El castillo de Otranto*; si esa obra se desarrollaba en todo momento en un escenario gótico, en esta no podrá ser posible nada similar. Nuevamente el afán del narrador por ofrecer diferentes perspectivas es lo que predomina y, en consecuencia, la obra nos ofrece una importante variedad de escenarios, de entre los cuales quizá estos sean los más llamativos, pero no llegan a destacar tanto como en la literatura gótica que por entonces se publicaba en el resto de Europa.

Los elementos sobrenaturales que *El Rodrigo* presenta también son escasos y se remiten de nuevo a momentos concretos, aunque especialmente considerables; en total, podemos mencionar una escena en el primer capítulo, en el que Evanio es advertido por el espectro de su padre del funesto destino que le aguarda (p. 138); la ya mencionada escena de la violación, en la que, como hemos visto, la gruta entera se conmueve; también el momento en el que Rodrigo tiene visiones proféticas sobre el terrible destino del país y el

pasaje en el que al conde don Julián se le aparecía, en sueños, el fantasma de su difunta mujer Endigilda. Finalmente, se debe mencionar a su vez la visión sobrenatural en la que aparece Mahoma luchando contra Ataúlfo, poco antes de que la novela concluya. Además de todo eso, al comienzo de la narración hay cierta clase de augurio que viene a presagiar el destino del rey Rodrigo en cuanto este sube al trono, “un horrible cometa, cuya vista hizo suspender todas las demostraciones del júbilo que ostentaba el pueblo en el día de la coronación de su soberano”. (p. 126).

Fresler ha sabido captar con minuciosidad la relevancia de los elementos sobrenaturales, fundamentalmente en lo relativo a la importancia del destino y de entidades superiores al ser humano, que influyen en el curso de los acontecimientos transgrediendo toda la racionalidad. Refiriéndose al momento profético de la entrada de Rodrigo en la cueva, afirma lo siguiente:

Lo que impulsa a Rodrigo a entrar en la cueva es la curiosidad y la necesidad como rey de encontrar la verdad de un asunto que le parece bastante dudoso. ( ) Rodrigo aparece “disculpado” en este episodio, entonces, porque además de ser valiente sigue el modelo de un discurso racional que se contrapone al discurso de la magia personificado por Adenulfo ( ). Rodrigo, en actitud científica, repasa cómo puede ser que exista esta cueva que nadie había visto nunca antes, cómo pueden tenerla a su cargo hombres que han vivido doscientos años, cómo podía ser que realmente contuviese una pintura mágica que precipitase el destino del que la abriera ( ). La racionalidad neoclásica aparece aquí entonces como un discurso que no aprehende el sentido más profundo de los acontecimientos, que no puede descifrar las señales del cielo, que sí son verdaderos avisos, y no meros accidentes naturales. (Fresler, 2001, p. 90-92).

En la *Jerusalén libertada*, modelo a seguir de *El Rodrigo*, había un sinfín de elementos sobrenaturales; por ejemplo, intervenían ángeles y demonios en la resolución de la batalla, y estos eran acontecimientos expuestos como si estuviesen dentro de los límites de lo posible. En *El Rodrigo*, por el contrario, el rey hace acopio de una mentalidad ilustrada al rechazar la posible existencia de entidades más allá de la razón. Que se vea inmediatamente después azotado por los hados y el destino implica una sorpresa al ir en contra de las expectativas y la cosmovisión del personaje.

Hay, de esta forma, un tratamiento de lo sobrenatural más en consonancia con el siglo xviii. La *Jerusalén libertada* es una obra que pertenece al terreno de lo “maravilloso-tradicional”, en tanto que “se ambienta en lugares inventados, mundos paralelos donde cualquier fenómeno es posible, lo que hace suponer que todo lo que allí sucede es normal, natural”; *El Rodrigo*, en cambio, se adscribe a lo “fantástico moderno”, puesto que asistimos a “situaciones que suponen una transgresión de nuestra concepción de lo real, puesto que tales fenómenos son imposibles, inexplicables según dicha concepción”. (Roas, 2006, p. 10).

Aunque ambas obras de desarrollen en la Edad Media, el personaje de Rodrigo, como vimos señalaba Fresler, adquiere una actitud más propia de una persona del xviii, en tanto que muestra un descreimiento racionalista ante la idea de que pueda acontecer nada sobrenatural. Por este motivo podemos hablar de lo fantástico, si bien, nuevamente, sigue siendo este un elemento marginal en el conjunto de la obra.

Analizar la estética burkeana en esta novela nos ha permitido advertir que es algo presente sobre todo en momentos aislados. Resulta igualmente destacable por no tener en España apenas antecedentes, pero considerar esta novela como “renovadora” sigue siendo una afirmación difícil de sostener, pese a que algunos de los elementos analizados nos permiten palpar en Montengón cierto potencial que, de haber sido mejor encauzado, y de haber tenido quizá referentes más claros, hubiera podido aprovecharse mejor y así elaborar una obra mucho más cercana ya no solo a la novela gótica, sino también al Romanticismo. Como sea, algo que debemos tener en cuenta al valorar esta novela es, ante todo, la intención del autor. El mérito literario que la crítica le ha atribuido excedería ya no solo la realidad de la obra, sino también las expectativas del propio autor, para quien este texto no era más que un “embrión” de su futura obra *La pérdida de España*. No obstante, el poema épico creado *a posteriori* está considerado como algo “de escaso valor literario”. (Blanco, 2001, p. 119). Carnero también consideraba que “lo que se afirme de *El Rodrigo* en cuanto a su proyección sobre el siglo xix debe afirmarse con más razón de *La pérdida de España*” (2002, p. 51), pero lo que resulta ser transgresor y renovador en 1793 no tendría el mismo mérito en 1820.

A pesar de ser “un embrión”, *El Rodrigo* pudo mostrar, a finales del xviii, algunas de las posibilidades del género novelesco unido a la estética gótica. El desenfado que supone crear un borrador quizá sea el motivo principal por el que Montengón fue capaz de construir una obra que por momentos parece transgresora y renovadora. No hubo motivos por los que seguir rigurosamente la estética neoclásica cuando tan solo estaba escribiendo un borrador

de una obra futura, susceptible esta otra de múltiples modificaciones. Al no existir la presión de tener que crear un poema épico completo, su autor pudo relajarse y tomarse tantas licencias como quiso.

Por mucho que algunos críticos hayan considerado *El Rodrigo* como una novela romántica, es innegable que su autor no tenía constancia de estar elaborando nada así; aunque ahora podamos tipificar esta obra como “novela”, Montengón nunca la presentó como tal,<sup>10</sup> ni podía ser consciente de que estaba haciendo algo renovador para la narrativa de su país. El género novelesco implicaba, necesariamente, un alejamiento de la estética neoclásica que él nunca pretendió, ya que hablar de “novela neoclásica” es en sí un oxímoron. Pero, al llevar a cabo un simple borrador, un “embrión” que sería “corregido” veintinueve años después, ese distanciamiento pasaba a ser en mayor medida disculpable.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Álvarez Barrientos, Joaquín. *La novela del siglo XVIII*. Madrid: Júcar, 1991.

Álvarez Barrientos, Joaquín. “Miscelánea y tertulia: El café, de Alejandro Moya”. En: *Dieciocho: spanish enlightenment*. 27 (1), 2004, p. 59-74.

Álvarez Junco, José (coord.). *Las historias de España: visiones del pasado y construcción de identidad*. Barcelona: Crítica, 2013.

Berbel, Juan José. “Historia, mito y catarsis en la Ilustración: *El Rodrigo* de Pedro Montengón y tres tragedias sobre don Pelayo”. En: *Actas del I congreso*

---

<sup>10</sup> El subtítulo con el que apareció la obra fue el de “romance épico”, que no “novela”.

*internacional sobre la novela del siglo XVIII*. Almería: Universidad de Almería, 1998, p. 103-112.

Blanco Martínez, Rogelio. *Pedro Montengón y Paret (1745-1824). Un ilustrado entre la utopía y la realidad*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2001.

Blanco Martínez, Rogelio. “Estudio introductorio”. En: Montengón, Pedro. *Eudoxia, hija de Belisario*. Valencia: Consell valencià de cultura, 2004, VII-LXXIX.

Burke, Edmund. *De lo sublime y lo bello*. Madrid: Alianza, 2014.

Carnero, Guillermo. “La leyenda del último godo y el romanticismo (sic) de Pedro Montengón (1745-1824)”. En: López Baralt, Luce y Márquez Villanueva, Francisco. *Erotismo en las letras hispánicas. Aspectos, modos y fronteras*. México: Colegio de México, 1995, p. 33-46.

Carnero, Guillermo. “Introducción y notas”. En: Montengón, Pedro. *El Rodrigo*, Madrid: Cátedra, 2002.

Carnero, Guillermo. *Estudios sobre narrativa y otros temas dieciochescos*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2009.

Contadini, Luigi. “Estado y utopía en el Antenor de Pedro Montengón”. En: Durán, Fernando. *Hacia 1812 desde el siglo ilustrado: actas del V congreso internacional de la Sociedad Española de Estudios del Siglo XVIII*. Gijón: Trea, 2013, p. 645-656.

Durán López, Fernando. “Estudio preliminar”. En: Vargas Ponce, José. *Los hijosdalgo de Asturias*. Gijón: Trea, 2017, 9-76.

Espronceda, José de. *Obras completas*, ed. Diego Martínez Torrón. Madrid: Cátedra, 2006.

Fabbri, Maurizio. *Un aspetto dell'illuminismo spagnolo: l'opera letteraria di Pedro Montengón*. Pisa: Librería Goliardica, 1972.

Fenelón, Francisco Salignac de la Mothe. *Aventuras de Telémaco*, ed. F. S. B. Madrid: Espasa-Calpe, 1932.

- Fernández de Moratín, Nicolás. *Teatro completo*, ed. Jesús Pérez Magallón. Madrid: Cátedra, 2007.
- Fresler, Daniela. “El Rodrigo de Pedro Montengón y la leyenda de la pérdida de España entre la Ilustración y el Romanticismo”. En: *Dieciocho: spanish enlightenment*. 24 (1), 2001, p. 85-98.
- García de la Huerta, Vicente. *Raquel*, ed. Juan A. Ríos. Madrid: Cátedra, 2013.
- García Sáez, Santiago. *Montengón, un prerromántico de la Ilustración*. Alicante: Publicaciones de la Caja de Ahorros de la Diputación de Alicante, 1974.
- González, Manuel José. “Introducción y notas”. En: Goethe, Johann Wolfgang von. *Las desventuras del joven Werther*. Madrid: Cátedra, 2012.
- Herder, Johann Gottfried. *Filosofía de la historia para la educación de la humanidad*, ed. Eugenio Puciarelli. Sevilla: Ediciones Espuela de Plata, 2007.
- Jiménez, Mauro. “El Rodrigo de Pedro Montengón, novela histórica: el gozne hacia la novela romántica del XIX”. En: *Letras de Deusto*. 38, 120, p. 51-68.
- León, fray Luis de. *Poesía*, ed. Juan Francisco Alcina. Madrid: Cátedra, 2007.
- López Santos, Miriam. *La novela gótica en España (1788-1833)*. Vigo: Academia del Hispanismo, 2010.
- Lorenzo Álvarez, Elena de. “Estudio preliminar”. En: Jovellanos, Gaspar Melchor de. *El Pelayo. Tragedia*. Gijón: Trea, 2018, p. 13-152.
- Marmontel, Jean-François. *Belisario*. Madrid: Pedro Beaume, 1820.
- Menéndez Pelayo, Marcelino (1962). *Edición nacional de las obras completas (con índice de autores, títulos y materias)*. 9, *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*; 4, S. XVIII: *Historia literaria*, s. XIX: *Poetas*, ed. Enrique Sánchez Reyes. Madrid: CSIC, 1962.
- Menéndez Pidal, Ramón. *Floresta de leyendas heroicas españolas. Rodrigo, el último godo*. Madrid: Clásicos castellanos, 1948.

- Montengón, Pedro. *La pérdida de España reparada por el rei* (sic) *Pelayo*. Napoli: Presso Gio: Battista Settembre, 1820.
- Montengón, Pedro. *Eusebio*, ed. Fernando García Lara. Madrid: Cátedra, 1998.
- Montengón, Pedro. *El Rodrigo*, ed. Guillermo Carnero. Madrid: Cátedra, 2002.
- Moreno Hernández, Carlos. “El romanticismo ilustrado de R. P. Sebold”. En: *Analecta Malacitana*. 7, 1984, p. 149-155.
- Moya, Alejandro. *El café* (2 vols.). Madrid: Imprenta de Ramón Ruiz, 1792-1794.
- Roas, David. *De la maravilla al horror. Los inicios de lo fantástico en la cultura española (1750-1860)*. Pontevedra: Mirabel Editorial, 2006.
- Román Gutiérrez, Isabel. “Un capítulo de la novela española en el siglo XVIII: la novela ilustrada de Pedro Montengón”. En: *Philologia hispalensis*, 4 (1), 1989, p. 275-304.
- Sebold, Russell P. *El rapto de la mente. Poética y poesía dieciochescas*. Madrid: Editorial Prensa Española, 1970.
- Sebold, Russell P. *La novela romántica en España: entre libro de caballerías y novela moderna*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2002.
- Tasso, Torcuato. *Jerusalén libertada*. Barcelona: Editorial Iberia, 2000.
- Walpole, Horace. *El castillo de Otranto*, ed. Alejandro Valero. Madrid: Castalia, 2004.
- Weisstien, Ulrich. *Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Planeta, 1975.