



LA UTOPIÍA AMERICANA EN ODAS (1794, MADRID), DE PEDRO MONTENGÓN

CRISTÓBAL CLEMENTE

University of North Carolina, Chapel Hill

Dos obras de Pedro Montengón (Alicante, 1745-Nápoles, 1824), la novela didáctica *Eusebio* y el libro segundo, posteriormente cuarto en otras ediciones, de sus *Odas*, resultan artefactos culturales fascinantes que retratan una serie de cuestiones filosóficas, morales y socioeconómicas de una época fundamental para el desarrollo de la idiosincrasia occidental. En ambos casos, Montengón lo hace valiéndose del medio americano, utilizando una ambientación, unos personajes y un punto de vista que se salen de los parámetros normativos del discurso eurocentrista del incipiente imperialismo del norte del continente, si bien no escapa completamente de él. La posición de *Eusebio* como obra canónica y trabajo de referencia del autor alicantino hacen que sea objeto habitual de escrutinio, no siendo así el caso sus odas dedicadas al continente americano. El presente ensayo busca, por tanto, analizar las odas dedicadas a temas americanos, para así ver cómo Montengón articuló en su poesía la imagen de América como paraíso utópico. Pese a no haber estado nunca al otro lado del Atlántico, o precisamente por esto mismo, Montengón presenta una imagen híbrida entre lo documental y lo idílico que conjura un espacio utópico. Esto, a su vez, señala un programa de reforma poética ilustrada que no encaja en los parámetros prototípicos que se adjudican al período de la Ilustración, al no ser plenamente bucólico, prosaísta o filosófico, y que, por otra parte, juega con el discurso colonial tipificado en la visión primitivista del continente y la feminización del paisaje. Tras una breve reseña biográfica del autor, se procederá a enmarcar su poesía en su contexto crítico. De esta manera, se pasará a observar cómo se ha tratado el tema americano en las *Odas* para, finalmente, analizar, teniendo en cuenta la idea de utopía que tenían los ilustrados, cómo Montengón utiliza la atracción por lo desconocido para elaborar un retrato utópico de América, jugando con la tensión producida entre lo exuberante y lo ignoto.

La vida de Montengón

Para entender la producción literaria de Montengón es útil considerar su tortuosa biografía e improbable vocación artística. Así, Pedro de Montengón y Paret nació en Alicante en 1745, hijo de padres franceses, siendo así la primera generación de su familia nacida en suelo español. Desde niño fue educado por la orden jesuita, en la que ingresó en 1759. Tras concluir sus estudios en humanidades y filosofía en 1766, fue

destinado a Ontinyent como maestro de gramática. Montengón ocuparía este puesto apenas durante un año, ya que en 1767 Carlos III decretó la expulsión de los jesuitas, encaminando así al autor alicantino y a su hermano, también jesuita, a “un penoso exilio” junto a “más de medio millar de proscritos”, como afirma Fernando García Lara (20). Pese a que Montengón se opuso y protestó ante este destierro, lo cierto es que Italia se convertiría en su hogar para el resto de su vida. Tras breves y arduas estancias en Córcega y Génova, Montengón se asentó en Ferrara, donde solicitó la secularización en 1769, la cual fue “inmediatamente concedida por Roma”, según tanto García Sáez como Muguruza (cit. en García Lara, 23). En Ferrara se integró en los ambientes artísticos y culturales, lo cual lleva a García Lara a especular que éstos “debieron causar profunda impresión en el arrepentido novicio”, sobre todo ante el contraste con el panorama “atrasado y raquítrico que había dejado en España” (24). De este modo, se alejó del ambiente jesuita y, entre 1770 y 1790, desarrolló el grueso de su producción literaria, publicando la mayor parte de sus trabajos entre 1778 y 1790. Durante este período su situación económica fue complicada y subsistió a base de “una escasa e irregular pensión que la hacienda española” pasaba a los jesuitas expulsados (García Lara 25).

Su situación mejoró con la publicación y éxito de las *Odas* y *Eusebio*, que hicieron que en 1788 se doblase su pensión por considerarse obras de mérito (García Lara 25-6). Sin embargo, entre 1790 y 1799 sufrió la persecución de la Inquisición, lo que dañó su relativo éxito editorial. Motivado por el permiso transitorio otorgado a los exjesuitas por Carlos IV, Montengón vuelve a España en 1800 por un breve período, ya que, en 1801, desencantado por las amenazas de un nuevo destierro y el hostigamiento de la censura, decidió regresar a Italia para quedarse allí definitivamente. A partir de aquí, poco más se sabe de su vida, salvo que vivió brevemente en Roma antes de asentarse definitivamente en Nápoles, donde trabajó para el duque de Alcañiz (García Lara 29-30). Publicó sus últimas obras en 1820, poniendo así final a un silencio de casi décadas con una traducción de Sófocles y un par de volúmenes de poesía épica. Sin embargo, pocos años después, en 1824, falleció en Nápoles, dejando tras de sí una tormentosa trayectoria vital y literaria.

De este modo, pese a su vida tortuosa, Montengón nunca pisó el continente americano, aunque es conveniente reseñar que su obra no es sólo una ventana a la educación moral o los proyectos sociales ilustrados, sino que también es una perspicaz reflexión sobre los proyectos colonizadores en un momento crítico de la historia de Europa y sus colonias. Como apunta Thomas Neal en su análisis de *Eusebio*, la obra de Montengón nos permite deconstruir el mito de la modernidad en Europa como proceso uniforme e unidireccional, así como nos invita a reconsiderar la Ilustración española y reevaluar el papel asignado a España y el Atlántico Hispánico en la tradición literaria y cultural de la Ilustración.

Las *Odas* de Montengón y la periferia crítica

Como es observable, el estudio de la obra de Montengón está dominado por el análisis de distintos aspectos de *Eusebio*, su trabajo considerado como más canónico, quedando el resto de su obra relegado a un segundo plano, en el cual la poesía ocupa una posición bastante periférica. No es de extrañar, por tanto, que aspectos concretos, como la dimensión utópica de las *Odas* que ocupa el presente trabajo, permanezcan inexplorados. La reticencia al corpus poético de Montengón ya es más que palpable en la contundente crítica de Muguruza, quien decía que “sus poesías semejan una vasta llanura sin accidentes notables” (cit. en González Palencia 4). Asimismo, Hans-Joachim Lope recoge la opinión del marqués de Valmar, que en 1868 afirmaba que Montengón “ve la belleza y no sabe cantarla”, que tiene “noble espíritu” y “meritoria intención”, pero que “le falta la llama divina” (cit. en Lope 707). Esta visión negativa, indudablemente condicionada por las tendencias de la época, se cierra con la sentencia: “La posteridad debe recordar su nombre con respeto, pero puede olvidar sus obras” (707). Por desgracia, este es un sentimiento que se mantendría a lo largo del tiempo, especialmente en lo referente a la obra lírica de Montengón.

Gran parte de ese virulento rechazo a la poesía de Montengón surge de la incompreensión y cierta estigmatización de la poesía ilustrada en general. Con fin de despejar ciertos prejuicios sobre la producción lírica del período ilustrado, cabe realizar una breve aclaración de su naturaleza y su valía. Joaquín Arce estableció que “[la poesía ilustrada] es poesía que pretende mejorar, iluminar o ilustrar al eventual destinatario, contribuyendo a su perfeccionamiento intelectual y moral” (215), lo cual lleva a numerosos críticos a considerar la poesía ilustrada como una mera faceta poco refinada del ideario ilustrado que queda disuelta en teorías filosóficas. Sin embargo, como señala el propio Arce, lo que hace la poesía ilustrada es abrazar los “métodos” y la “actitud crítica”, guiándose así no tanto por un criterio estético sino por la “funcionalidad en el quehacer poético de la época” (215). Esta visión funcional de la poesía es lo que da lugar al concepto de “prosaísmo” que, como explica Arce, no es sino “la búsqueda de un lenguaje llano y usual, con pretensiones de exactitud técnica o científica”, y que a su vez evite “toda audacia metafórica o expresiva” (217).

Esta mal comprendida adustez del prosaísmo que permea la poesía ilustrada es lo que, a menudo, provoca su rechazo en lectores posteriores a su época, aunque, sin embargo, sea una de sus principales innovaciones. Como explica Arce, la principal novedad de la poesía ilustrada es que entiende la poesía “como vehículo no exclusivo de la belleza, o sea, vehículo de una belleza que no puede existir sin la verdad” (218). De esta manera, la poesía hace un acercamiento a la que entonces es considerada “vehículo de la verdad”, la prosa. Arce ilustra que es, por tanto, “poesía que busca la claridad, la difusión de las luces, de lo actual [...], que no quiere

obstaculinar [*sic*] la comprensión de verdades" (219-220). Es, por tanto, esa percibida insulsez que se adjudica a la poesía ilustrada una malentendida búsqueda de verdad y difusión de conocimiento que escapa al puro uso de la lírica como herramienta de expresión sentimental o de deleite.

De este modo, ante el relativo rechazo que provoca la incompreensión de esta poesía, no resulta sorprendente que hayan sido pocos los críticos que han explorado la producción poética de Montengón, siendo el más reciente de ellos Lope. A diferencia de lo que argumentaba el marqués de Valmar, Lope defiende la relevancia de la poesía de Montengón, haciendo referencia a un grupo de dieciochistas que han reivindicado sus *Odas* desde el siglo XIX, entre los que destaca Gumersindo Laverde Ruiz, quien arguyó que las *Odas* "constituyen un paradigma de la poesía ilustrada" (cit. en Lope, 708). Así, Lope se sirve de las bondades enumeradas por Laverde Ruiz – exaltación de la paz, el progreso y la libertad; enaltecimiento de la erudición y la industria; difusión de valores cívicos y morales; mitificación de figuras de la historia de España – para elaborar su propio argumentario, añadiendo como alicientes la naturaleza trasnacional de la obra, escrita en Italia e influida por los círculos intelectuales de Ferrara, y "la atracción por el discurso ilustrado secular y mundano" (708). Asimismo, Lope enmarca las *Odas* en el contexto literario, diciendo que son reflejo de "la estructura general de una época y el destino concreto de un intelectual del siglo XVIII que comparte las preocupaciones, ambigüedades e idiosincrasias del discurso filosófico de su tiempo" (709). Añadiendo a lo recalcado por Lope, de la misma manera que se suele elogiar a *Eusebio* por recoger los principios de la pedagogía ilustrada y enmarcarlos en un ambiente americano, las *Odas* son una muestra de la moralidad y los valores sociales y filosóficos de su época que, además, dedican toda una sección a ensalzar el potencial de América como medio ideal para realizar estos ideales.

Una parte esencial de ese sistema de pensamiento es lo que Lope reconoce como la "filosofía del progreso" (712). Las *Odas* muestran una "idea de una historia, en la que la humanidad —ayudada por la 'Industria' que suscita el contrato social— deja 'los bosques' para emanciparse, progresivamente, de la 'vil rudeza' de los tiempos arcaicos" (712). Este argumento es constante y parte crucial de las odas dedicadas al continente americano, como se verá en breve. Parte esencial de esa transición hacia un futuro industrial regido por el contrato social es, como señala Lope, el establecimiento de "una organización social que va por nuevas formas de la vida colectiva y, sobre todo, una repartición inteligente del trabajo" (712). Así, los primeros volúmenes de las *Odas* ilustran como la industria, espoleada por la necesidad y el talento, es la herramienta principal para la consecución de una sociedad más perfecta.

No es difícil ver, por tanto, que las *Odas* responden a un deseo general de que España vuelva a situarse a la cabeza de los poderes económicos de Europa. Como explica Lope, para Montengón "sólo una España económica y tecnológicamente abierta volverá a ocupar – y mantener – su sitio en la

Europa moderna” (713). Así se ahonda en la defensa de la industria, pero también en la crítica a las rígidas estructuras sociales de España, el concepto de honra y la improductividad de la nobleza, aspectos que Montengón percibe como lastres en el camino del progreso. Lope argumenta, en este sentido que, “para Montengón no cabe duda de que el progreso material es el mejor garante de la paz tanto interna como externa”, y que “los ideales de la fisiocracia unidos a los estereotipos de una nueva *aetas aurea*” (717-8). De esta manera, a lo largo de todas las *Odas*, la agricultura ocupará una posición privilegiada, lo cual según Lope es una clara referencia a Adam Smith y su concepto de “valor trabajo” —es decir que algo vale el esfuerzo que vale producirlo (719).

Esta receta para el progreso se compagina con una revisión de la historiografía española. A través de una perspectiva transterritorial, Montengón retoma el discurso idealizador, especialmente en lo referente al colonialismo, y lo hace, como apunta Lope, porque la hegemonía española es “puesta en cuestión en la actualidad por sus rivales residentes en el norte europeo” (719). Pero es importante mencionar que Montengón también matiza ese discurso nacionalista y lo adapta al discurso ilustrado, para así elaborar una visión que, como dice Lope, “impone imperativamente una política de reformas y de consolidación” (719). Se aúna, así, la defensa del comercio y la industria, un discurso abiertamente mercantilista, con un revisionismo histórico que sirve de munición en un conflicto propagandístico, pero que también busca educar a los ciudadanos de la nueva nación ilustrada. Hay una interacción entre momentos históricos que Lope explica argumentando que “el presente le pide todo el compromiso del que es capaz mientras que la historia sólo tiene interés en la medida en que sirve como *magistra vitae* a los hombres que viven hoy en día” (724). La función retrospectiva de su poesía, tiene, por tanto, una función edificadora de cara al futuro.

Pese a su amplio tratamiento del pasado, como concluye Lope, las *Odas* están orientadas hacia el futuro, con lo que reflejan una fase importante en el discurso de los ilustrados españoles que vieron, en tiempos de Carlos III, “la posibilidad real de dar un comienzo nuevo” (725). La mezcla de discursos y perspectivas también supone, por tanto, una de las características más fascinantes presente en *Odas*, y que, en el caso del libro dedicado a América, es especialmente visible. Esta imbricación de idearios responde, por otra parte, al hecho de que la obra de Montengón es, como señala Lorenzo Álvarez, “una de las más tempranas manifestaciones de conjunto de la poesía filosófica” (137). Cabe reseñar que Lorenzo Álvarez apuntala la poesía filosófica como una de las dos principales corrientes de la poesía ilustrada, junto con la rococó. Además, Lorenzo Álvarez explica que la poesía filosófica se apropia de la tradición literaria y la somete a “un proceso de resignificación en función de la nueva mentalidad [ilustrada]” (15), reservándose esta variedad para temas mayores que promuevan el avance científico, económico y social. Todos estos rasgos de la poesía

filosófica recogen al detalle lo expuesto por Lope sobre el poemario de Montengón.

Dentro del estudio específico de la obra, la sección de *Odas* dedicada al continente americano ha sido tratada en detalle por Guillermo Carnero y la anteriormente citada Elena de Lorenzo Álvarez. Por una parte, Carnero divide la producción poética de Montengón en "seis grandes bloques temáticos: ilustrada, de tema histórico nacional, de tema americano, de tema literario, amorosa y de circunstancias" (127). Como apunte breve, cabe reseñar que Carnero nota en la denominada "poesía ilustrada" de Montengón un "propósito reformista y regenerador", y que coincide con lo anteriormente comentado de usar la poesía para comentar "cuestiones, de ámbito individual o social, correspondientes al pensamiento ilustrado" (127). Carnero cataloga la poesía ilustrada de Montengón en tres categorías: "elogio de los gobernantes" y su contribución al progreso; "la exaltación de las actividades y conductas merecedoras de respeto y apoyo"; y "la censura de aquellas que, al contrario, son regresivas o viciosas" (127). Como explica Carnero, en sus *Odas* Montengón utiliza el discurso del "intelectual burgués" para ensalzar "las actividades y empresas propias de su clase", dando lugar así a "un reformismo conservador que no llega a las conclusiones filoproletarias de Meléndez Valdés [...] o de Cienfuegos" (130). En lo respectivo a la "poesía de tema histórico nacional", Carnero no se extiende demasiado y simplemente pondera "si estas odas históricas pudieron influir en la poesía narrativa del Romanticismo, especialmente las de tema medieval como aparecen en la edición de 1794" (131). La cuestión de las ediciones es un detalle clave que se reseñará brevemente más adelante.

De entre las categorías establecidas por Carnero, la más relevante para el libro cuarto de las *Odas*, el objeto del presente trabajo, es la "poesía de tema americano". Para tratar un tema que en principio se presenta foráneo, Carnero apunta que Montengón se vale "de los ideales críticos y reformistas del XVIII a través de la cristalización del mito de la Edad de Oro sobre la idealización del primitivismo y del buen salvaje, y menciona al respecto tanto a indígenas de América del Norte como de América del Sur" (131). Como se verá en la próxima sección, la idealización e infantilización del otro mediante el mito del buen salvaje es uno de los tropos vertebradores del discurso de las *Odas*, lo cual lo sitúa firmemente en el contexto ilustrado, pero en la perspectiva de Montengón hay también matices en este enfoque paternalista. También es importante señalar que, como ilustra Carnero, con su idealización del nativo Montengón "ensalza la felicidad del hombre primitivo y se hace eco de la teoría de la supuesta semejanza de su sencillez con la de culturas de la Antigüedad" (131). Esta utilización abiertamente intencionada de la mitología clásica para explicar y describir lo americano es, asimismo, otra de las características más significativas de las *Odas*. De esta manera, el individuo americano es un ser de cualidades mitológicas, que vive en armonía con su entorno exuberante, del que extrae lo necesario de

manera respetable. Así, como explica Carnero, Montengón, a través de una representación tal del nativo americano, “se refiere a la abundancia de una Naturaleza que proporciona lo necesario para la tranquila subsistencia”, libre de “trabajo sistemático” y “actividades económicas tendentes a prever la escasez”, lo cual le opone a “la preocupación por el mañana que da lugar al instinto de acumulación y acaparamiento” (131). Es decir, que Montengón también utiliza la idealización mitológica del otro para subrayar su peculiar programa ilustrado en el que la laboriosidad es un valor clave, pero la explotación y la avaricia son anatema. Todos estos rasgos apuntan a la construcción de una América ideal, un paraíso donde realizar el sueño ilustrado.

Elena de Lorenzo Álvarez ahonda en este retrato eurocentrista del ‘otro’ americano y su entorno recalcando dos dicotomías que corren en paralelo y que eran ubicuas en la época: el indígena como *indio inerte* o *buen salvaje*, y el continente americano como *locus eremus* o *locus amoenus* (372). Esta representación polarizada de lo americano responde a que, como señala la autora, para los poetas ilustrados América “no es un espacio geográfico, ni político, ni una realidad histórica”, sino más bien “un espacio imaginario, un ámbito difuso y móvil confirmado por creencias, opiniones y mitos, más que por datos verídicos” (369). Este poso de idealización es el que encontramos en Montengón, quién añade capas de veracidad utilizando accidentes geográficos, figuras políticas y episodios históricos concretos que ayudan a hacer su visión imaginada de América más verosímil, y, paradójicamente, más viables para el proyecto utópico que pretende elaborar.

Las Odas y América

A modo de introducción general a la obra, conviene señalar que el volumen *Odas* utilizado para este trabajo es la edición de 1794, la última revisión del primigenio *Odas a Filopatro*, tres volúmenes que fueron publicados en Ferrara entre 1778 y 1779, y que fueron, de hecho, su obra de debut. La primera edición que se publicó en España fue en una imprenta en Valencia en 1782 y sólo se imprimió el primero de cuatro volúmenes. La edición de Madrid de 1794 es la última publicada en vida de Montengón y, como explica Carnero, presenta “adición de nuevos poemas y modificaciones, supresiones y verdadera reescritura de los textos” (127). Asimismo, Lorenzo Álvarez apunta una serie de cambios clave, desde la omisión de ‘Filopatro’ en el título a la desaparición de versos sobre la nobleza de sangre o Rousseau, que denotan “la significación política” del tomo, así como evidencian “el retroceso ideológico del reinado de Carlos IV, en el que se produce la reedición” (152). Se puede entender, por tanto, que esta edición de 1794 es la que Montengón consideró como edición definitiva, por lo que es el texto más apropiado para observar el calado ideológico y filosófico de su obra. Asimismo, se ha elegido la edición de

1794 porque, como aclara Carnero, "la primera edición es rara" y se encuentra incompleta en tan solo cuatro bibliotecas, y aunque "las otras dos son más asequibles" (127), el hecho de que la edición de Valencia de 1782 sea una edición incompleta y contenga errores, hace que la edición de Madrid de 1794 sea la más idónea para el estudio crítico. García Lara, quien señala los errores y el carácter inacabado de la edición de Valencia, también considera que la edición de Madrid es "la edición definitiva" (30-1). Asimismo, la edición primigenia fue objeto de estudio para Lorenzo Álvarez, quien, si bien ya realizó un análisis magistral de aspectos claves de las odas americanas, no observó la innegable dimensión utópica de la representación de América y su encaje en el ideario ilustrado. De este modo, especialmente para el propósito de explorar la dimensión utópica de los poemas, así como por su accesibilidad y relativa falta de estudio, resultará más productivo escudriñar el contenido de la edición postrera de *Odas*.

Para comprender mejor ciertas decisiones del autor en esta "edición definitiva", también es necesario recalcar la diferencia entre las implicaciones de publicar en 1778 en Italia y en 1794 en Madrid. Como apunta Carnero, para 1794 *Ensebio* ya había sido denunciado a la Inquisición y, por otra parte, las consecuencias de la Revolución Francesa extendieron un temor entre el poder que provocó un "evidente frenazo conservador entre las clases dirigentes y los ilustrados españoles", alimentado por la guerra con Francia (135). Es por esto que en la edición de Madrid, como señala Carnero, el tema americano se ve relegado a un segundo plano dentro de la colección de odas, junto con los temas ilustrados, modificándose o eliminándose el material "ideológicamente más comprometedor" y haciendo énfasis en los poemas de carácter más patriótico o religioso (135). Asimismo, esta postrera edición también presenta lo que Carnero considera un intento por parte de Montengón de hacer "una amplia reelaboración de su obra poética, reescribiendo poemas y acercando el lenguaje al uso contemporáneo" (136).

Pasando a la representación que Montengón hace de América, Carnero apuntó a una serie de temas y recursos que articulan un discurso decididamente ilustrado, ya incluso en la edición de Ferrara, que es la tratada por él. Ya se mencionaron anteriormente el amplio uso del mito del buen salvaje, quien vive en armonía con la exuberancia que le rodea, así como la utilización de la mitología clásica para codificar la naturaleza y la existencia del indígena. Montengón también incluye, aunque de manera más sutil, lo que Carnero llama "otro poderoso ingrediente del mito primitivista del XVIII: la espontaneidad erótica, libre de los tabúes e instituciones que encorsetan el más elemental de los instintos en el mundo civilizado" (132). Como el propio Carnero señala después de incluir una breve cita, Montengón no es abiertamente erótico, de hecho, "la referencia está hecha sin elogio ni entusiasmo", y, de hecho, en la edición de 1794, Montengón

cambia “el soñoliento pecho” por “el desidioso pecho”, demostrando así “una expresa reprobación” (132).

En conjunto, el uso de todos estos rasgos y recursos para representar al continente americano y sus pobladores es algo que se ajusta al discurso colonial ilustrado, pero el autor alicantino también incluye matices que se salen un poco de la norma. Como Carnero explica, especialmente en la edición de Ferrara, Montengón no idealiza la colonia y la conquista constantemente, sino que incluso presenta la llegada de los europeos “como fuente de desolación, guerra, muerte y corrupción moral” (132). De hecho, abiertamente trata el daño causado por la colonización española, enfatizando los males de la explotación de recursos naturales y personas, la avaricia y el desorden económico basado en “actividades extractivas y depredatorias”, que además fueron la ruina de una metrópoli que vio esos bienes “reexportados sin enriquecer a un país que ha desmantelado su economía obnubilado por el oro americano” (Carnero 132).

No obstante, esta crítica se ve suavizada en las ediciones subsiguientes, especialmente en la de 1794, aunque sigue habiendo espacio para la denuncia del exceso colonizador. En cualquier caso, así como hace autocrítica, Montengón también recurre en todas las ediciones a un argumento que era lugar común en la España ilustrada y que remite, en cierto modo, a lo expresado por Cadalso en la “Carta IX” de *Cartas marruecas*: en pleno despliegue de *whataboutism*, y como aduce Carnero, “Montengón opina que otras naciones europeas que difunden la leyenda antiespañola han actuado igual o peor, y carecen por lo tanto de legitimidad moral para arrojar la primera piedra” (133). Este será un argumento clave en los poemas que tengan que ver con México y Cortés, especialmente. En ese sentido, Carnero observa el desdén de Montengón por el Imperio Azteca, el cual destaca bastante por el contraste con la admiración de los Incas, algo que era un “tema muy presente en el debate dieciochesco acerca de las culturas primitivas” (133). Por último, en lo referente al tema americano, Carnero reseña brevemente la idealización del paisaje americano y su flora, y, aunque no explora las connotaciones utópicas de este minucioso embellecimiento, hace hincapié en el subtexto mercantilista de esa representación, un recurso presente en la descripción colonialista de América desde el mismo Colón.

Por otra parte, más allá de su lectura de la edición de Ferrara, Carnero explica en detalle las diferencias entre ediciones y las posibles fuentes de Montengón para la construcción de su retrato de América, así como el funambulismo ideológico que desplegó el autor alicantino al hacer uso del “pensamiento primitivista”, de la reivindicación de lo americano y del espíritu de reforma. Carnero observa que “Montengón se abstiene de penetrar [en ideas revolucionarias], no por prudencia sino porque su ideología es la de un burgués partidario de las reformas pero no de la destrucción de los valores y sistemas establecidos” (133). Esta es una observación relevante pero que puede conducir a pensar que las *Odas* son

una herramienta de propaganda o que se limitan a perpetuar el discurso oficial, pero, como veremos en la manera que ilustra la utopía americana, Montengón presenta una visión compleja de la colonia y la metrópoli que camina entre el orden establecido y el progreso, entre la industria y la solidaridad, entre la libertad y el dogma.

Las *Odas* y la (re)construcción de una utopía

Teniendo las aportaciones de Carnero y de Lorenzo Álvarez como referentes, cabe observar que ambos profesores trabajaron principalmente sobre la edición de Ferrara de 1778-1779, mientras que el presente trabajo prefiere, como se adujo anteriormente, centrarse en la edición final de 1794. Hay, además, un aspecto que la crítica anterior fue bordeando pero no llegó a afrontar del todo, y que es el objeto del presente trabajo: la dimensión utópica de América en estas *Odas*. Como ya se mencionó, por cuestiones de claridad y cohesión, el foco se limitará al libro cuarto, dedicado a temas americanos en exclusiva. De esta manera, conviene esclarecer de manera breve que 'utopía' en este contexto no hace referencia al subgénero literario eminentemente narrativo, sino a las dimensiones filosóficas e ideológicas del concepto. Como explica Nicole Pohl, es el siglo XVIII cuando hay un "semantic shift from utopia as a geographical metaphor for a fictitious ideal state to a specific literary genre and, at the same time, an ambivalent political term" ("Enlightenment" 687). Es necesario, por lo tanto, establecer brevemente qué acarrea el concepto de 'utopía' para el ilustrado.

De este modo, como describe Miguel Avilés Fernández, se puede argumentar que los aspectos básicos de la utopía son tres: la "descripción de un mundo feliz, contraste y crítica del mundo real", que dicho mundo sea "existente en un momento presente con relación al tiempo en que se produce el relato", y que esté "situado en un espacio distante de alguna forma" (30). El propio Avilés Fernández apunta que "la utopía es un recurso extremadamente eficaz para presentar el modelo social que concibe su autor como algo realmente factible" (30), por lo que no es de extrañar que muchos ilustrados, con proyectos de reforma en mente, se valiesen de del discurso utópico para ejemplarizar. De hecho, como expone Mercedes Vico Monteoliva, la naturaleza misma de la Ilustración es terreno propicio para el desarrollo de utopías, porque "la Ilustración es acción política concreta, y cuando el programa político resulta irrealizable nos podemos encontrar ante una utopía" (483). Así, Vico Monteoliva establece una distinción entre ilustrados reformistas y utopistas, quienes hacen uso de una "dialéctica profunda", pero que a la vez se ven unidos por el hecho de que, para ellos, "la idea del progreso está presente en los constructos ilustrados" (483). Vico Monteoliva apunta cuatro constructos del progreso: "progreso técnico", "progreso científico", "progreso económico", y "progreso de las costumbres" (483-4). Como resulta consecuente, Montengón tendrá esto cuatro factores muy presentes a la hora de elaborar su discurso utópico ilustrado.

Si bien Vico Monteoliva recoge los rasgos básicos de las ideas de progreso de la Ilustración, es Nicole Pohl la que desmenuza y apunta los entresijos de las construcciones utópicas ilustradas, dividiéndolas en subgrupos. Aunque Pohl categoriza en general, sin por supuesto tener a Montengón en mente, es especialmente revelador aplicar los subtipos de utopías prescritos por ella en relación al libro de cuarto *Odas*, para así desentrañar de qué tipo de construcciones utópicas se vale el autor alicantino para hablar con todo lujo de detalles de una realidad que nunca conoció, pues conviene recordar que el autor alicantino jamás puso pie en el continente americano. De esta manera, el subtipo predominante en esta serie de poemas será lo que Pohl considera “America as utopia *par excellence*” (“Enlightenment”, 1). En el caso de España, como explica Carla Almanza-Gálvez, era común recurrir a las colonias americanas para proyectar esa sociedad idílica en un territorio ignoto, “where the supposed innocence of its inhabitants and the apparently pristine nature of its environment seemed to promise well-being and material abundance” (28).

En este aspecto de avance social y material, Howard Segal afirma que “only the Enlightenment faith and the actual economic and social investment in science, technology, reason and progress transformed the potential utopia of America into a probable one” (ctd. en Pohl, “Enlightenment” 1). No es de extrañar, por tanto, que Montengón participe en un discurso desarrollista del progreso que encaja plenamente con el ideario Ilustrado. En la tercera oda de la secuencia, “Efectos de la humanidad”, Montengón declara que:

No es como antes el oro
De la codicia objeto. Desentierra
El honesto trabajo otro tesoro
Mas precioso en la tierra.
[...]
Ya riegan sus sudores
Los campos cultivados
Por las artes e industrias adotrados. (1794, 4:3)

Estos versos cumplen la doble función de enfatizar la visión ilustrada del progreso como vía hacia la utopía y, a la vez, de distanciar a España de la codicia colonial. La loa al “honesto trabajo” regado por el sudor sirve de herramienta para enriquecer al individuo espiritual y materialmente, fundiendo así arte e industria en pos de la prosperidad. Este sentimiento de honrado progreso también se encuentra en la siguiente oda, “Al Marqués Castañiza, sobre el México”:

De antiguas soledades
Descuellan hora en el frondoso seno
Populosas ciudades,
Rivales superiores,

En los ricos productos del terreno,
A todas las de oriente, y no inferiores. (1794, 4:4)

Como ya reseñó Carnero, Montengón hace una extensa condena de la explotación indiscriminada de los recursos naturales del continente americano, llamando constantemente a un regreso al predominio de la agricultura, más en armonía con lo que ofrece la naturaleza. Como explica Lorenzo Álvarez, si nos valemos de la teoría del “valor trabajo” planteada por Adam Smith, la cual cuantifica “el valor de un bien o servicio” según “el esfuerzo que lleva incorporado”, es fácil observar cómo Montengón razona que “la agricultura ha de ser uno de los bienes más valorados” (142). De este modo, se valorarán la agricultura y el comercio marítimo como motores del progreso, sin, olvidarse, como señala Lorenzo Álvarez, de “fomentar el desarrollo de una industria propia y promover el consumo de productos nacionales para equilibrar la balanza comercial” (138). La defensa de la agricultura y la cultura del esfuerzo no tiene, por tanto, una dimensión puramente moral o ideológica, sino que también tiene unas implicaciones políticas y económicas que buscan afianzar el proyecto colonial de España y su prosperidad, todo ello traído por un retorno armonioso a la naturaleza.

Esta visión benevolente de una naturaleza exuberante y acogedora (“Agotó aquí la mano / de la naturaleza sus primores”, 1794, 4:7) permea esta secuencia de poemas y proyecta la imagen del continente americano como una nueva Arcadia en la que retirarse a construir una sociedad utópica. Un aspecto clave para afianzar el atractivo de esta promesa de prosperidad y posibilidades es el invitante equilibrio entre lo desconocido y lo exuberante, el cual se aprecia ya en los dos primeros versos de la primera oda, dedicada al “descubrimiento de América”:

En el seno ignorado
De inmenso y rico suelo la natura
Ofrecia al mortal deshacendado,
Sin artes, sin cultura,
Portentosos objetos, que la mano
Sembró del Criador en monte y llano. (1794, 4:1)

En estos versos de apertura, Montengón enfatiza la fertilidad y la abundancia del continente americano, un vergel que ofrece una nueva vida a aquellos en necesidad de prosperidad y también desarrollo intelectual. Evocando la figura del “mortal deshacendado”, el poeta consigue jugar con la ambigua dicotomía eurocentrista explorada en detalle por Lorenzo Álvarez del *indio inerte* y el *buen salvaje*, y a la vez se expresa en unos términos que permite la lectura de ese desdichado como el colonizador que cruza el Atlántico huyendo de la pobreza y la corrupción y encuentra un paraíso terrenal donde renacer. Esta ambigüedad se despeja en el resto de la oda, que hace hincapié en el carácter ignoto del terreno americano y usa en

abundancia la figura del *buen salvaje*; una figura retórica que, principalmente por Rousseau, resulta central en el ideario ilustrado, pero que, como señala Almanza-Gálvez, “is not an actual person, but a mythical construct, a fable according to which man can live happier in a primitive state and in harmony with nature” (33). Aplicada a la construcción de la utopía americana, esta visión paternalista tiene una serie de connotaciones primitivistas y denigrantes que se verán más adelante.

De todos modos, el paisaje es constantemente presentado como un vergel sobrecogedor en el que los accidentes geográficos son imponentes, la vegetación es exuberante y la fauna es prácticamente fantástica. Este deseo por presentar una imagen hiperbólica del *locus amoenus* americano hace que Montengón adopte, en algunos momentos, un tono casi romántico como es observable en algunos de los versos dedicados a la cordillera de los Andes:

A mi vista enagena
 El poder admirable de natura
 En la grandiosa escena
 Que le da aquí en la altura
 De los inmensos Andes la hermosura.
 [...]
 ¡Quién dirá la riqueza
 Que encierran esos montes y raudales,
 Asombro en su grandeza
 De la esfera, y reales
 Hechuras de manos inmortales! (1794, 4:11)

Desde la irracionalidad provocada por la contemplación del paisaje, hasta la enormidad de proporciones divinas del mismo, estos son versos que recalcan, a un modo cercano a lo sublime, el carácter supraterrrenal del paisaje americano, el cual invita, según el poeta, a perderse en su contemplación y dejarse llevar a terrenos idílicos que purifiquen al individuo.

Por otra parte, el recurso de convertir a América en el *locus amoenus* definitivo es especialmente visible en la oda XV, dedicada “a la Isla de Juan Fernández”, un poema que encapsula el subtipo de utopía que Pohl recoge como “Robinsonade” (“Quest” 691). Este subtipo, según Artur Blaim, “is related to the utopian satire and the imaginary voyage but is essentially a genre in its own right as its poetic strategy is one of ‘mimesis, instruction and entertainment’” (ctd. en Pohl, “Quest” 691). Así, en el comienzo de la oda, Montengón dirige estas palabras a la isla:

Ofreces trono ameno,
 Al alma, que enseñada
 Del tardo desengaño
 Huir intenta el mundanal engaño; (1794, 4:15)

Montengón ahonda en el elogio a esta remota isla, alabando, entre otras cosas, su “puerto seguro” y su “suelo desierto”. Para el poeta, esta isla desierta es “una mansión dichosa / de los males exenta” donde él anhela vivir “solo [él] sin testigos, / solo así, no envidiado, ni quejoso”, en definitiva, “solo, y así contento, ageno de temores y cuidados” (4:15). De este modo, Montengón hace, mediante la “Robinsonade”, un viaje mental a este *locus amoenus* para mostrar las máximas aspiraciones de un individuo virtuoso, independiente y sereno. El autor alicantino renueva el topos del menosprecio a la corte y alabanza a la aldea, con la novedad de que en este caso la ‘aldea’ es ahora la Isla de Juan Fernández, la cual cumple el papel metonímico del continente americano.

Sobre la elección de esta isla del Pacífico como escenario para su retiro utópico, cabe reseñar brevemente dos posibles influencias. Por una parte, como Santos Puerto explica, Martín Sarmiento se planteó a mediados del siglo XVIII escribir un proyecto de utopía en “una isla antípoda de España, allá en el mar Pacífico” (508). Sarmiento no llegó a producir este relato utópico, pero sí dejó claro que buscaba, como dice Santos Puerto, una isla idílica en la que “fundar un feliz imperio para poder ejercitar una verdadera y justa filosofía moral cristiana, corrigiendo La Ciudad del Sol, la Utopía y la Atlántida” (508). Por otra parte, la elección del término viene también a colación porque la Isla de Juan Fernández es la isla en la que tiene lugar el grueso de la trama de *Robinson Crusoe* (1719), una obra que Montengón debía conocer por su popularidad y el interés del autor por la literatura ilustrada inglesa.

La utopía “Robinsonade” muestra, por tanto, una cierta querencia por el individualismo y el retorno del hombre social a la naturaleza, donde se aísla de los vicios y conecta con las virtudes. Esta imagen, así como Robinson era un reflejo de Viernes, responde y conecta con la imagen idealizada del buen salvaje, un recurso que Carnero trató en su análisis de las *Odas*, pero que conviene examinar bajo el prisma de lo que Pohl denomina “Primitivist utopias” (“Enlightenment” 1). Según Pohl, paradójicamente “the primitivist utopia reveals the trappings of imperialism and colonialism in order to destabilize the utopian notion of the ‘noble savage’” (“Enlightenment” 1). La presencia de este enfoque está tan presente en el discurso de las *Odas*, que ya en el primero poema de la secuencia, que trata “sobre el descubrimiento de la América”, se menciona al “mortal deshacendado / sin artes, sin cultura”, los cuales “y á fieras semejantes los mortales / vagaban por frondosos eriales” (1794, 4:1). De este modo, aunque luego incurra en idealizaciones como “libre Salvage” [sic], la “primitivist utopia” de Montengón cumple con lo que Pohl explica sobre este tipo de utopías, ya que “the primitive and untouched Native American cultures are seen as ‘unnatural’, because [they are] pre-natural, and must be civilized under the principles of reason and perfectibility” (“Enlightenment” 2). Frente a la idealización paternalista de la idea del noble salvaje, la “primitivist utopia” vertebrada una visión colonialista que ve

en el indígena poco menos que una fiera pendiente de ser domesticada, encajando también, en el más benevolente de los casos, con lo recogido por Lorenzo Álvarez en la figura del *indio inerte*. En la misma oda que abre el libro cuarto, Montengón escribe:

A la sola querencia
De su apetito el hombre abandonado,
Vivia así sin ley, y sin decencia,
En el gremio alhagado
De la desidia, sin afán, ni anhelo,
Quando Colon apareció en su suelo. (1794, 4:1)

Cristóbal Colón se presenta como la figura que interrumpe esa existencia impía y visceral del indígena, suscribiendo plenamente el discurso colonialista español. Aunque Pohl no tenía en mente a Montengón cuando escribió sobre utopías ilustradas, lo expresado en estos versos encaja con lo que ella definió como esencial para las “primitivist utopias”, es decir, el hecho de que “conquests and colonization therefore are justified as beneficial and evolutionary requisite” (“Enlightenment” 2). Por lo tanto, aunque el enfoque primitivista y la imagen del buen salvaje pueden tener una fina capa de benevolencia, en realidad dejan muy claro que “Native American cultures serve therefore as mere critical devices and political metaphors and remain undifferentiated and two-dimensional” (“Enlightenment” 2). Es decir, la población nativa y el paisaje exotizado son meras herramientas para el Ilustrado que busca encajar la tiranía del planteamiento colonial en su proyecto de progreso, reforma y libertad.

Otro de los aspectos claves en la representación utópica de América y que también está presente en este libro cuarto de las *Odas* es la feminización del paisaje. Según Pohl, esto responde a la tendencia de la utopía ilustrada, que “invests femininity with utopian hope” (“Enlightenment” 3). A este subtipo concreto Pohl lo llama “somatopia” y una de las ideas centrales es utilizar “the female body which is mapped out as (masculinist) utopia” (“Enlightenment” 3). Así, por ejemplo, Montengón habla del paisaje en “A don Agustín de Castro, sobre el monte Orizaba” en estos términos:

Desde su excelsa cumbre,
Que la tierra y los mares señorea,
Viera la muchedumbre,
Que entorno le hermosea
De montes eminentes,
Que parecen estar como humillados
A sus augustas plantas, y las fuentes,
Que argentan sus metálicos collados. (1794, 4:6)

Montengón, cumpliendo con el recato general de la edición de 1794, se expresa en términos bastante sutiles, pero claramente sugerentes: el monte

Orizaba casi se presenta como una mujer atractiva que es observada y adorada por "la muchedumbre". Esta imagen de la belleza femenina que se ve observada con devoción encaja con lo que Pohl apunta sobre la obsesión ilustrada utópica con el cuerpo femenino. Según ella, esto "indicates precisely the precariousness of eighteenth-century discourses of gender, sexuality and subjectivity", puesto que lo que se considera "the "feminine" (and its metaphorical proxies, nature, land, place, woman) is the site where the utopia of the Enlightenment is negotiated" (3). Claramente, Montengón está haciendo un ejercicio de imaginación fisionómica y geográfica que roza el erotismo, y que remite a lo que Pohl explica sobre la invención del Otro femenino en la "somatopia". Pohl explica que "the invention of the 'Other' and the association of the exotic with the savage that we encounter in the colonial utopia extends also to gender, specifically women and (utopian) femininity" ("Quest" 686). Este recurso también forma parte integral del proyecto ilustrado colonial, ya que, como elabora Pamela Cheek, "exotic sexuality functions as a proxy for anxieties around national identity, social order and the formation of empire, but most importantly about 'the Enlightenment's internal Others'" (ctd. en Pohl, "Quest" 694). Es decir, el cuerpo exótico cumple un doble simbolismo de la otredad: el del indígena y el de la mujer. Asimismo, como elabora Lorenzo Álvarez, la personificación de América como mujer, en concreto como una doncella en apuro, "justifica la pertenencia del continente a una unidad política superior que la defiende" (375). De nuevo, se manifiesta esa tensión entre lo desconocido y lo exuberante, codificada esta vez en clave femenina.

Para Montengón, el cuerpo femenino es en efecto el terreno donde se construye el proyecto utópico, hecho que queda subrayado por estos otros versos de la oda anteriormente citada:

Tambien yo penetrará
 Los bosques de sus faldas sacro adorno,
 Y á las sombras holgára
 De sus valles entorno
 Admirar de natura
 Los brutescos prodigios; dulce encanto
 De la vista mortal, cuya hermosura
 Provocará mi pecho, y voz al canto. (1794, 4:6)

Aquí el yo poético directamente se imagina, de manera erótica, explorando esos accidentes geográficos reminiscentes de la anatomía femenina, que codifican una naturaleza exótica que le atrae y le llena de furor. Esta intrusión en la naturaleza feminizada responde a "historical representations of New Worlds as Woman who must be mapped, explored and conquered" (Pohl, "Quest" 695). Según Darby Lewes, estas representaciones "illustrate how 'the sexual and political become indistinguishable from one another as they blend into a model of male control and female passivity'" (ctd. en Pohl,

“Quest” 695). Lewes añade que en la “somatopía”, como es observable en los versos de Montengón, la iniciativa humana, ya sea agraria, estética o política, es, en esencia, una iniciativa masculina, mientras que “the female is little more than raw material for male creativity: a sexually insatiable thing, totally at the mercy of her biology, longing to be conquered and used” (ctd. in Pohl, “Quest” 695).

Curiosamente, en la oda VIII, que trata sobre el Perú, Montengón aplica una inversión a este concepto: para exaltar la belleza de la mujer peruana, la compara con las riquezas y los accidentes geográficos del continente:

Vaya allá el codicioso
 Del Potosí a saciarse; ó Condonoma,
 En el seno espantoso;
 No vale el Aponoma,
 No el Arauco, y tampoco el Ucuntaya
 La mirada parlera
 De hermosa peruana; no el Tampaya
 Su rica y despeynada cabellera. (1794, 4:8)

En cualquier caso, en este hiperbólico halago del ideal femenino peruano, ideal sensual a la par que agreste, también es patente lo que Lorenzo Álvarez tipifica como el tropo de la “doncella” o la “cautiva”, esa figura femenina en necesidad de adulación y auxilio y, que en el fondo, es parte de la “justificación de la colonización entendida como expansión de la civilización, proceso que implica una dependencia de la península que desde finales del XVIII se ve seriamente comprometida” (394-395). Se juega, por tanto, con una tensión entre el impulso controlador y explotador colonialista y la figura inspiradora e idealizada de la musa convertida en mujer, mujer que además representa todo un país y todo un continente, lo que añade capas de subtexto ideológico y político al de ya por sí cargado uso de la mujer como objeto de admiración y deseo. En un esfuerzo casi inconsciente Montengón canaliza el discurso colonialista a través de una figura no sólo amable y atractiva, sino en ocasiones directamente sensual, provocando una interacción entre deseo físico, fascinación por lo extraño y la necesidad de defender una serie de intereses políticos y económicos.

En cualquier modo, y como es patente en el caso de Montengón y su recato, este uso de la sensualidad femenina no significa que el ilustrado promedio llamase a la promiscuidad, más bien al contrario. Pohl señala que “human (or maybe female) sexuality must either be controlled and ordered or excluded from utopia completely to guarantee stability and harmony” (“Quest” 697). La sexualidad está insinuada y totalmente instrumentalizada, como se ha visto. Cheek explica que, aunque el deseo sexual “appeared [from the second half of the eighteenth century] as one of the principal causes of human sociability”, este deseo debía ser domesticado, regulado o

atribuido a lo exótico o al libertino perverso, como el marqués de Sade (ctd. in Pohl, "Quest" 697). Este ejercicio de transgresión controlada encaja, por otra parte, con todos los otros aspectos del discurso utópico mencionados.

Conclusiones

La poesía en general de Pedro Montengón y sus *Odas* en particular tienden a ser consideradas como obras menores o descartables, en buena medida por la incompreensión generalizada del proyecto poético ilustrado. Sin embargo, un acercamiento informado y consciente, que, como dijo John Polt, acepte esta poesía sin prejuicios, "aceptándola en los términos en que se nos presenta, como lo hacemos con cualquier otra expresión artística", nos permitirá observar una "tensión entre la finura y la exquisitez que retrata y el mundo real del que parte", así como "el deseo de una vida sencilla precisamente de aquellos que no la llevaban ni podían llevarla" (30). El ir más allá de la aparente adustez y la en ocasiones abrumadora erudición, nos permite ver una poesía que anhela tanto como articula, muchas veces codificando en realidades ideales de tintes utópicos.

Montengón fue un exjesuita, ilustrado y escritor que dedicó varias de sus obras al tema americano, con la peculiaridad de que jamás cruzó el Atlántico. Esto responde a un uso extendido de América como espacio imaginario donde los ilustrados proyectan "lo que piensan que puede ser, debe ser o es verosímil que sea" (Lorenzo Álvarez 372). Sin embargo, entre los ilustrados españoles, Montengón destaca por su nivel de detalle y minuciosidad para retratar el continente americano, si bien es cierto que la utilización de recursos típicos de la época, como la imaginería Clásica o el primitivismo, puedan diluir la veracidad a la que aspira con su torrente de conocimientos geográficos, botánicos y sociohistóricos. En cualquier caso, como apunta O'Hagan, su representación es "real enough to provide a firm ground for Montengón to construct a new social and political vision for both the Old and the New worlds" (85). Y es que la idea de Montengón de utilizar América como lienzo en el que plasmar su poesía ilustrada responde al deseo de delinear una reforma basada en la utopía. Robert Davis advierte que la entelequia utópica, aunque se envuelva en mitología clásica e idealismo, acarrea un potente impulso materialista "directly concerned with the conditions in which human societies and human individuals might maximise happiness and fulfilment" (565). No obstante, ese impulso materialista nos remite a un contexto más grande, que tipifica una ideología y un programa de reforma atado a un momento histórico. Es así como vemos cómo Montengón utiliza América como el paraíso utópico definitivo, un paraíso donde el individualismo Robinsoniano y el primitivismo configuran actitudes sociales y filosóficas, y donde el exuberante paisaje se ve feminizado, proyectando una imagen de abundancia y pasividad a la espera de la iniciativa del idealista ilustrado.

OBRAS CITADAS

- Almanza-Gálvez, Carla. *Form and Reform in Eighteenth Century Spain. Utopian Narratives and Socio-Political Debate*. Cambridge: Legenda, 2019.
- Arce, Joaquín. *La poesía del siglo ilustrado*. Madrid: Alhambra, 1981.
- Avilés Fernández, Miguel. «Utopías españolas en la Edad Moderna». *Chronica Nova* 13 (1982): 27-51.
- Carnero, Guillermo. «Pedro Montengón (1745-1824): un poeta entre dos siglos». *Hispanic Review* 59.2 (1981): 125-141.
- Davis, Robert A. «Education, Utopia and the Limits of Enlightenment». *Policy Futures in Education* 1.3 (2003): 565-585.
- García Lara, Fernando. «Introducción». En Fernando García Lara, *Eusebio*, Madrid: Cátedra, 1998. 9-66.
- García-Sáez, Santiago. «La utopía americana y el sentido del *Eusebio* de Montengón». *Revista de Estudios Políticos* 12 (1978): 275-85.
- González Palencia, Ángel. «Pedro Montengón y su novela *El Eusebio*». *Revista de la Biblioteca Archivo y Museo del Ayuntamiento del Madrid* 3 (1926): 343-65.
- Lope, Hans-Joachim. «Observaciones sobre las *Odas de Filópatro* (1778-1779) de Pedro Montengón». En Gero Arnscheidt y Pere Joan Tous, eds. *Una de las dos Españas...: Representaciones de un conflicto identitario en la historia y en la literatura hispánicas*. Madrid: Iberoamericana, 2007. 707-728.
- Lorenzo Álvarez, Elena de. *Nuevos mundos poéticos: La poesía filosófica de la Ilustración*. Oviedo: Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII, 2002.
- Montengón, Pedro. *Odas*. Madrid: Sancha, 1794.
- Neal, Thomas Cassidy. *Writing the Americas in Enlightenment Spain: Literature, Modernity, and the New World, 1773-1812*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2017.
- Pohl, Nicole. «Enlightenment Utopias: Introduction». *Utopian Studies* 11.2 (2000): 1-4.

—. «The Quest for Utopia in the Eighteenth Century». *Literature Compass* 5.4 (2008): 685-786.

Polt, John H. R. *Poesía del siglo XVIII*. Madrid: Castalia, 1975.

Santos Puerto, José. «La *Sinapia*: luces para buscar la utopía de la ilustración». *Bulletín Hispanique* 103.2 (2001): 481-510.

Vico Monteoliva, Mercedes. «Utopía, educación e Ilustración en España». *Revista de Educación* 1 (1988): 479-511.

