

VIRGILIO Y LA ÉPICA CULTA DE TEMA  
COLOMBINO EN EL SIGLO XIX  
ESPAÑOL: DEL *COLÓN* DE RAMÓN DE  
CAMPOAMOR A *LA COLOMBIADA* DE  
CIRO BAYO



Trabajo de investigación realizado para la obtención del Diploma de  
Estudios Avanzados

**Israel Villalba de la Güida**

Doctorado de Filología Clásica - Dpto. Filología Latina

Universidad Complutense de Madrid

Dirigido por el Profesor Dr. Juan Luis Arcaz Pozo

Universidad Complutense de Madrid

**VIRGILIO Y LA ÉPICA CULTA DE TEMA COLOMBINO EN EL  
SIGLO XIX ESPAÑOL: DEL *COLÓN* DE RAMÓN DE CAMPOAMOR  
A *LA COLOMBIADA* DE CIRO BAYO**



Israel Villalba de la Güida

Dpto. Filología Latina

Universidad Complutense de Madrid

*A José de la Güida*

## **ÍNDICE**

ÍNDICE.....	I
NOTAS PRELIMINARES Y AGRADECIMIENTOS.....	V
INTRODUCCIÓN .....	VI

## CAPÍTULO I.- PANORAMA DE LA LITERATURA ESPAÑOLA DEL SIGLO XIX A LA LUZ DE LA MATERIA CLÁSICA

1.-DISTINTOS ENFOQUES CRÍTICOS.....	2
2.-LA MATERIA CLÁSICA EN LA ENCRUCIJADA: EL PASO DEL SIGLO XVIII AL XIX.....	5
3.-LA MATERIA CLÁSICA EN LOS ROMÁNTICOS EXILIADOS.....	18
4.-LA MATERIA CLÁSICA EN LA SEGUNDA MITAD DEL XIX: DEL REALISMO AL MODERNISMO.....	23
5.- EL SIGLO XIX Y EL HUMANISMO GRECOLATINO.....	28
6.- CONCLUSIÓN.....	30

## CAPÍTULO II.- EVOLUCIÓN DE LA ÉPICA ESPAÑOLA EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIX: DEL MODELO CLÁSICO A LA LEYENDA ROMÁNTICA

1.-LA PRIMERA ÉPICA NACIONALISTA Y LA PERDURABILIDAD DEL CANON CLÁSICO.....	32
2.-LA MATERIA CLÁSICA EN LA PRIMERA ÉPICA ROMÁNTICA.....	37
3.-EL PASO A LA LEYENDA: APARENTE DESVIO DEL CANON ÉPICO.....	40
4.-EL GÉNERO DE LA EPOPEYA EN LAS POÉTICAS DEL SIGLO XIX Y LA CONTINUIDAD DE LO CLÁSICO.....	44
5.- CONCLUSIÓN.....	47

## CAPÍTULO III.- LA VUELTA AL CLASICISMO A FINALES DEL SIGLO XIX: LA ÉPICA CULTA DE TEMA COLOMBINO

1.- EL AUGE FINISECULAR DE LA ÉPICA CULTA DE TEMA COLOMBINO.....	49
2.- BREVES DESCRIPCIÓN FILOLÓGICA DE LOS POEMAS ESTUDIADOS.....	51
2.1.-COLÓN (1853) DE RAMÓN DE CAMPOAMOR.....	51
2.2.-LA COLOMBIADA (1885) DE FELIPE TRIGO GÁLVEZ.....	56
2.3.-LA EPOPEYA DE COLÓN (1892) DE JOSÉ DEVOLX.....	63
2.4.-LA COLOMBIADA (1892-1899) DE CIRO BAYO.....	67
3.- CONCLUSIÓN.....	74

#### CAPÍTULO IV.- INFLUENCIAS Y FUENTES. LA *ENEIDA* Y LA EPOPEYA CULTA COMO MODELOS DE LA ÉPICA CULTA DE TEMA COLOMBINO

1.-INFLUENCIA DE LAS FUENTES HISTÓRICAS.....	76
2.-LA TRADICIÓN AMERICANISTA EN ESPAÑA COMO PRECEDENTE DE LA ÉPICA DECIMONÓNICA DE TEMA COLOMBINO.....	79
3.-LA POÉTICA CLASICISTA COMO BASE DE LA ÉPICA DECIMONÓNICA DE TEMA COLOMBINO.....	83
4.-LA <i>ENEIDA</i> Y LA ÉPICA CULTA COMO MODELOS DE LA ÉPICA DECIMONÓNICA DE TEMA COLOMBINO.....	85
5.-LA PERDURABILIDAD DE LA MITOLOGÍA CLÁSICA.....	90
6.-CONCLUSIÓN.....	92

#### CAPÍTULO V.- TÓPICOS Y MOTIVOS DE EPOPEYA. ESTUDIO DEL VIRGILIANISMO Y DE LA TRADICIÓN CLÁSICA EN LA ÉPICA CULTA DE TEMA COLOMBINO

0.-PRECISIONES.....	94
1.-ARMA VIRUMQUE CANO: DECLARACIÓN E INVOCACIÓN INICIAL.....	95
1.1.-LA RECEPCIÓN DEL TÓPICO EN LA ÉPICA COLOMBINA.....	96
2.-SÍMILES NATURALISTAS.....	99
2.1.-EL SÍMIL DEL CABALLO O DEL POTRO Y SU RECEPCIÓN EN LA ÉPICA COLOMBINA.....	100
2.2.-EL SÍMIL DE LAS ABEJAS Y SU RECEPCIÓN EN LA ÉPICA COLOMBINA.....	101
2.3.-EL SÍMIL DEL LEÓN U OTROS FELINOS Y SU RECEPCIÓN EN LA ÉPICA COLOMBINA.....	102
3.-JUEGOS NÁUTICOS Y SU RECEPCIÓN EN LA ÉPICA COLOMBINA.....	103
4.-DE LOS AMANECERES MITOLÓGICOS A LOS AMANECERES NATURALISTAS.....	108
4.1.-EL MANTENIMIENTO DEL AMANECER MITOLÓGICO COMO ERUDICIÓN EN LA ÉPICA COLOMBINA.....	109
4.2.-EVOLUCIÓN AL AMANECER NATURALISTA.....	110
5.-TIRADA DE NOMBRES PROPIOS Y CATÁLOGO DE NAVEGANTES.....	111
6.- <i>CERNITUR AETNA</i> : LA ERUPCIÓN DEL ÉTNA Y SU PARALELO EN LA ÉPICA COLOMBINA.....	112
7.- <i>FAMA PER URBES</i> . APARICIÓN DE LA FAMA DIVINIZADA.....	115

7.1.-LA RECEPCIÓN DEL TÓPICO EN LA ÉPICA COLOMBINA.....	117
8.- <i>EKPHRASIS</i> : DE SUS MODELOS GENERALES HASTA LAS VARIACIONES RETROSPECTIVAS Y PROSPECTIVAS.....	120
8.1.-ÉCFRASIS RETROSPECTIVA Y SU RECEPCIÓN EN LA ÉPICA COLOMBINA.....	122
8.2.-ÉCFRASIS PROSPECTIVA Y SU RECEPCIÓN EN LA ÉPICA COLOMBINA.....	127
9.-ANUNCIOS Y ADVERTENCIAS DE LA FUTURA GLORIA DEL HÉROE.....	130
9.1.-PROSPECCIÓN EN MARCO ONÍRICO Y SU RECEPCIÓN EN LA ÉPICA COLOMBINA.....	131
9.2.-PROSPECCIÓN <i>IN SITU</i> Y SU RECEPCIÓN EN LA ÉPICA COLOMBINA.....	134
9.3.- <i>DESCENSUS AD INFEROS</i> : LA PROSPECCIÓN POR MEDIO DE LA CATÁBISIS DEL HÉROE.....	139
9.4.-LA PROSPECCIÓN AJENA AL HÉROE Y SU PROYECCIÓN EN LA ÉPICA COLOMBINA.....	144
10.- <i>CONTICUERE OMNES</i> : RELATOS RETROSPECTIVOS.....	147
10.1.-ESTATISMO EN LA NARRACIÓN Y SU PROYECCIÓN EN LA ÉPICA COLOMBINA.....	147
10.2.- <i>CONTICUERE OMNES</i> : LA ATENCIÓN DEL AUDITORIO Y SU PROYECCIÓN EN LA ÉPICA COLOMBINA.....	148
10.3.-TIPOS DE RELATOS RETROSPECTIVOS EN LA ÉPICA COLOMBINA.....	149
10.4.-LA CLÁUSULA FINAL DEL RELATO RETROSPECTIVO Y SU PROYECCIÓN EN LA ÉPICA COLOMBINA.....	150
11.-CONCLUSIONES.....	151
<b>CAPÍTULO VI.- APÉNDICE DE TÓPICOS Y MOTIVOS. LA <i>ENEIDA</i> Y LA ÉPICA DECIMONÓNICA DE TEMA COLOMBINO.</b>	
1.-TABLAS CONFRONTADAS.....	153
<b>CONCLUSIONES FINALES.....</b>	175
<b>BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA.....</b>	178
1.-FUENTES.....	179
2.-ESTUDIOS.....	181

## NOTAS PRELIMINARES Y AGRADECIMIENTOS

La presente Tesina forma parte del proyecto de investigación financiado por la DGICYT "Virgilio y Ovidio en España" (HUM 2004-06036), cuyo Investigador Principal es el Dr. Vicente Cristóbal López, y se inserta dentro del campo de la pervivencia de la Literatura Latina en la Literatura Española. Asimismo, nace como continuación del trabajo de investigación realizado como becario de colaboración en el Departamento de Filología Latina de la Universidad Complutense de Madrid (2004-2005), siendo ampliado con tres poemas más para su estudio y comparación con la obra épica virgiliana, a saber: *La Colombiada* de Felipe Trigo (1885); *La epopeya de Colón* de José Devolx (1892) y *La Colombiada* de Ciro Bayo (1899), de cuyos ejemplares –ubicación y edición- se hace especial constancia en el capítulo pertinente (*cf.* cap. III). Esta investigación, fruto del Doctorado en Filología Clásica, formará parte de la futura Tesis Doctoral: *Estudio del virgilianismo y de la tradición clásica en la épica culta de tema colombino: del De Navigatione Christophori Columbi (1585) a La Colombiada (1892)*.

En lo que concierne a la organización del trabajo hemos optado por una exposición clara de los datos estudiados, divididos en cinco capítulos y un apéndice de textos y tópicos que recogen los fragmentos de la *Eneida* y sus correlaciones en la épica colombina. Para las citas se continúa el modelo canónico y abreviado, manteniendo el cuerpo de notas al pie y apostando por la distribución de la bibliografía más señalada al comienzo del capítulo o parágrafo. Los textos latinos, en cursiva, se han tomado de las ediciones oxonienses, así como las abreviaturas de autores se siguen del *Diccionario Latino Fascículo 0*, a cargo de S. MARINER, Madrid 1984. Para una mejor comprensión de los motivos, tópicos y distintas correlaciones entre textos, las palabras o secuencias de especial relevancia se subrayan en negrita.

Por último, cabe destacar aquí que esta labor no habría sido posible sin los medios brindados por la Biblioteca Nacional de España y el Fondo Antiguo de la UCM, así como por los conocimientos y apuntes de profesores como José Joaquín Caerols, María José Muñoz Jiménez, Felisa del Barrio, Almudena Zapata y Vicente Cristóbal, a quien agradezco su total implicación en este proyecto, así como su interés en la corrección del mismo. En una especial mención por sus constantes aportaciones para con el presente trabajo, por su paciencia, cercanía y rigor científico he de reseñar a Juan Luis Arcaz, director de esta investigación *colombina y virgiliana* desde hace ya tres años.

Y brevemente, no quiero dejar en el olvido a las personas que durante estos dos años de doctorado han estado de una manera u otra pendientes del laborioso trabajo: a María, por sus incansables ánimos; a mis filólogas, Jei, Bea, Ceci e Isa, con cuyas sugerencias y estancias en Munich ha ido saliendo todo; al personal de la Sección de Información del Vicerrectorado de la UCM; a Andrés y Ana, por dejarme estudiar en horario laboral; a mis *clásicos*, por el desahogo; y, como no, a mis padres y hermano, por su ánimo y paciencia. En definitiva, para todos ellos va este *Virgilio*.

Madrid, mayo 2007



## INTRODUCCIÓN

*Un uom de la Liguria avrà ardimento  
A l'incognito corso esporsi in prima  
(...)  
Tu spiegherai, Colombo, a un nuovo polo  
Lontane sí le fortunate antenne*

*Torquato Tasso, Gerusalemme liberata XV estr. 32*

La pervivencia del Virgilio épico ha trascendido en todas las lenguas, estilos literarios, épocas y autores. Concretamente, la tradición de la epopeya del poeta latino en España ha sido profusa desde el renacimiento hasta nuestros días; ejemplos como la *Araucana*, la *Christiada*, el *Monserrate* o la *Iberiada*, entre otras muchas muestras; y trabajos comparativos de casuística novedosa como los aportados por los profesores V. CRISTÓBAL LÓPEZ: “De la Eneida a la Araucana”, *CFC(Elat)* 9(1995)67-101; “Virgilianismo y tradición clásica en el Monserrate de Cristóbal de Virués”, *SILVA. Estudios de humanismo y tradición clásica* 3(2004)115-158; M. DOLÇ: “Presencia de Virgilio en España”, *Présence de Virgile*, Chevalier (ed.), Paris 1978, 541-557; E. HERREROS TABERNERO: *Las Geórgicas de Virgilio*; o J. L. ARCAZ POZO: “Arquetipos virgilianos en la Florinda del Duque de Rivas”, *Actas del III Congreso Internacional de Humanismo y Pervivencia del Mundo Clásico. Homenaje al Prof. A. Fontán* III 4(2002)1913-1923, por citar tan sólo una mínima parte, han conseguido focalizar un nuevo terreno científico que no sólo se resiste a caer en el olvido, sino que goza hoy en día de gran vigencia. De tal manera, se ha llegado a completar una buena parte de lo que sería la total pervivencia del mantuano en nuestras letras, aun faltando algunos terrenos en los que indagar, caso del siglo XIX en España, centuria de difícil caracterización artística, más si cabe en su evolución y desarrollo literario.

No han sido pocos, pues, los que a comienzos de este siglo han apostado por abrir los horizontes y denostar ciertos puntos de la crítica más anquilosada y conservadora, observando aspectos de la literatura grecolatina y su proyección en el XIX. Estudios de enjundia como los realizados por los profesores F. GARCÍA JURADO: “La historiografía de la literatura latina y su conciencia en los autores modernos: visiones divergentes del canon y la decadencia en Pérez Galdos y Huysmans”, *CFC(Elat)* 24(2004)115-147 o “Los primeros manuales de literatura latina”, *La Historia de la literatura grecolatina en el siglo XIX español: espacio social y literario*, F. García Jurado (ed.), 2005, 85-109; C. MARTÍN PUENTE: “La figura de César en las tragedias españolas del siglo XIX”, *CFC(Elat)* 23(2003)227-248; J. L. ARCAZ POZO “Ecos clásicos en la poesía amatoria de Juan Arolas”, *CFC(Elat)* 4(1993)267-300; o D. CASTRO DE CASTRO: “Las versiones de poesía épica latina en el siglo XIX”, en *La Historia de la literatura grecolatina en el siglo XIX español: espacio social y literario*, F. García Jurado (ed.), Madrid 2005, 205-226, han motivado, junto con nuestras iniciales pesquisas sobre el particular, la inquietud por acercarnos a este siglo desde una parcela tanto novedosa debido a su olvido a manos de la crítica hispanista y al desconocimiento casi total que existe de ella: la epopeya que narra el viaje de Colón a la luz de sus modelos genéricos latinos.

Como se especifica en el punto correspondiente, la travesía de Colón hasta llegar al Nuevo Mundo es realmente susceptible de ser recreada en verso heroico, existiendo toda una parcela yerma que se remonta en diferentes lenguas hasta el siglo XVI y que continúa de igual manera quinientos años después –como se observará-. Ejemplos como *De navigatione Crhistophori Columbi* de L. Gambara (1583), *Columbeidos libri duo* de J. C. Stella, 1599, o *Columbus* de Ubertino Carrara (1715) –en latín-; *Il Nuovo Mondo*

de G. Giorgini (1596) o *Il Mondo Nuovo* de T. Stigliani (1617) -en italiano-; o *El Nuevo Mundo* de F. Vasconcelos (1701) y los poemas épicos que ahora se estudian de la centuria decimonónica –en español-, demuestran la existencia de un esperanzador y enorme campo científico que engloba tres lenguas, diversas épocas y un modelo común: Virgilio.

Como someros apuntes acerca del estado de la cuestión de la totalidad de la épica de tema colombino en Europa –con las tres lenguas antes citadas-, hemos de reseñar los importantes trabajos de H. HOFMANN, quien con pericia ha descubierto esta nueva parcela del latín tardío en la Italia humanística –centrándose en composiciones como los *Columbeidos* de Stella y estudiando los mismos no sólo desde la pervivencia literaria de Virgilio, sino desde un estudio lingüístico y literario-. Algunos trabajos del profesor alemán como: “La scoperta del nuovo mondo nella poesia neolatina: I *Columbeidos libri priores duo* di Giulio Cesare Stella”, *Columbeis* III(1988)71-94 o “Enea in America”, *Memores Tui. Studi di Letteratura classica ed umanistica in onore di Marcello Vitaletti* 1(1990)71-98, han venido a dar la primera pauta sobre el tema, aportando datos sobre poemas desconocidos y subrayando esa filiación humanística entre el poema colombino y el modelo virgiliano. En esta misma línea, otros estudiosos han centrado sus esfuerzos en la épica latina que narra el viaje de Colón con ediciones y traducciones, si cabe abordando cuestiones que no incluyen la preocupación de la pervivencia literaria ni la interrelación global del subgénero colombino; aun así, trabajos como los de M. YRUELA GUERRERO: *De navigatione Christophori Columbi libri quattuor de Lorenzo Gámbara de Brescia: estudio introductorio, edición crítica y traducción*, Cádiz 1993 o J. GIL: “La épica latina quinientista y el descubrimiento de América”, *Anuario de estudios Americanos* 40(1983)203-251, han estudiado aspectos concretos que apuntan hacia la tradición textual de estas obras. Tan sólo otras breves reseñas aisladas como los de G. DEMERSON: “La tradition antique dans la première épopée colombienne”, *Actas du Colloque, L'Épopée greco-latine et ses prolongements européens*, París 1982, o F. TORRES MARTÍNEZ: “Influencias de la *Eneida* de Virgilio en el poema épico *Columbus* de Ubertino Carrara”, *La filología latina hoy: actualización y perspectivas*, A. Aldama et alii, Madrid 1999, II, 1139-1343, han vuelto la mirada a estas composiciones, intentando dar a conocer, sin continuidad en la línea de investigación, la epopeya colombina escrita en latín como una mera curiosidad filológica.

En lo que atañe a Italia se ha de recalcar que no son pocas las muestras compuestas en vulgar toscano durante los siglos XVI-XVII, ejemplos estos tampoco atendidos por la crítica dedicada a la italianística. Tan sólo los trabajos de S. BALDONCINI: “De *Granada* al *Nuovo Mondo*: l'epopea ispanoamericana di Giovanni Giorgini e Girolamo Graziani”, *Quaderni di filologia e lingue romanze* 7(1992)142-154, o I. MARCHEGANI JONES: “Alessandro Tassoni e Guidobaldo Benamati: poeti dell'impresa di Colombo”, *Italica* 69, 3(1992)410-420, han fijado cierto interés entre los estudiosos italianos, más atentos al período estrictamente clásico que a la literatura comparada entre Virgilio y algunos humanistas de segunda como los ya citados Stigliani o Giorgini.

En nuestro país, igualmente, los ejemplos de Vasconcelos (s. XVII) y los poemas ahora estudiados no han sido más que exiguas muestras de bibliófilos y coleccionistas, sin ser objeto de un estudio común que recoja no sólo en su fase heurística los diversos poemas diseminados por las distintas bibliotecas españolas y su posterior análisis desde los parámetros de la crítica hispánica, sino también las pautas intrínsecas que le conectan con sus modelos genéricos más importantes, entre ellos la obra épica de Virgilio. Dentro de este panorama, será el siglo XIX por su condición ecléctica y a su vez de proclividad de poemas de temática colombina -debido a la conmemoración del Cuarto Centenario-, el que plantee ciertos problemas que abordamos en el siguiente estudio.

Trabajos como los de L. F. DÍAZ LARIOS: “Poemas, romances y romanceros del siglo XIX sobre la empresa americana”, *Actas del XXIX Congreso del Instituto Internacional Iberoamericano*, 1994, II, 175-183; los de M. PALENQUE: *El poeta y el burgués (poesía y público, 1850-1900)*, Sevilla 1990; o los atrevidos y documentados estudios de R. SEBOLD: *Descubrimiento y fronteras del Neoclasicismo español*, Madrid 1985 y *La perduración de la modalidad clásica: poesía y prosa de los siglos XVIII a XIX*, Salamanca 2001, subrayan diferentes puntos de vista que han servido de base y motivación para un primer acercamiento literario a estos poemas. En primer lugar, tales teorías no participan de la crítica tradicional que se ha dedicado al estudio del siglo XIX; y acto seguido, abogan por una continuidad de lo clásico desde el siglo XVIII en una consecución de altos y bajos hasta finales del XIX que se demuestra en las presentes composiciones. Del análisis de las mismas, ningún estudio ha conseguido hasta la fecha dar una visión de conjunto no sólo de sus modelos literarios -con la mirada puesta en Virgilio y Tasso-, sino del resto de aspectos filológicos que lo circundan como el estilo literario o fecha de publicación, salvo algunos trabajos aislados acerca de un poema en concreto, v. gr.: J. L. CAMPAL FERNÁNDEZ, “La aventura colombina según Ramón de Campoamor: el poema épico *Colón* (1853)”, *Boletín del Real Instituto de Estudios Asturianos* 158(2001)43-62 o nuestro artículo acerca de la presencia de Virgilio en el *Colón* de Campoamor: I. VILLALBA DE LA GÜIDA, “Virgilio y la épica española del XIX: el *Colón* de Ramón de Campoamor y sus dependencias virgilianas”, *CFC(Elat)* 26(2005)147-172.

Como fruto de esa inicial publicación, ha nacido el estudio que aquí se presenta, cuya metodología y objetivos fundamentales son los siguientes: en primer lugar, observar panorámicamente la situación real de la literatura española del XIX, cuya posición con respecto a la materia clásica pasa por una reinterpretación de la misma y no por su abandono; en segundo lugar, debido a este primer estadio de la investigación, se pretende un estudio pormenorizado de la evolución de la épica decimonónica y el grado verdadero de filiación con el modelo clásico, especialmente de Virgilio; en un tercer lugar, se busca recopilar todos los poemas épicos conocidos de temática colombina para un posterior análisis lingüístico y literario en el contexto del siglo XIX; acto seguido, el estudio se centrará en verificar el estado de las composiciones colombinas, consiguiendo dar razones acerca de sus pretensiones literarias -muchas veces simples recreaciones eruditas- y las causas de su aparición.

En consecuencia de esta vana y encorsetada, pero abundante tradición épica, se observará la vuelta al clasicismo a finales de siglo. Es por ello por lo que se pretende como objetivo principal estudiar el grado de filiación entre Virgilio y los poemas épicos analizados desde sus tópicos más preclaros: declaración inicial, la personificación de la Fama, écfrasis, prospecciones, retrospecciones o capítulos similares entre los poemas, -muchas veces de tradición virgiliana a través de Tasso, Ercilla y otros épicos posteriores-, con una casuística comparativa que estudia primero las características del texto virgiliano y su posterior recepción en los diversos poemas colombinos del XIX.

Se pretende, pues, para concluir, y yendo de lo general a lo concreto, verificar el grado de recepción del autor latino –dando por sentado su carisma modélico- en la épica culta de tema colombino del último tercio del siglo XIX.

## **CAPÍTULO PRIMERO**

### ***PANORAMA DE LA LITERATURA ESPAÑOLA DEL SIGLO XIX A LA LUZ DE LA MATERIA CLÁSICA***

*And at this day  
`Tis Jupiter who brings whatever is great,  
And Venus who brings everything that `s fair.*

*Samuel T. Coleridge (1772-1834)*

## 1. DISTINTOS ENFOQUES CRÍTICOS

La historiografía tradicional de la literatura española ha estudiado el siglo XIX desde un prisma amplio que proyectaba movimientos literarios perfectamente caracterizados y etiquetados desde sus más preclaros motivos. La idea de una delimitación estilística perfectamente acotada que surge y se diluye en determinadas fechas de manera espontánea<sup>1</sup> ha sido la sombra que ha entorpecido la real apariencia de la literatura española decimonónica. La dificultad inherente de esta rica consecución de creaciones literarias, así como las especiales características históricas de este siglo - sobre todo en nuestro país-, han llevado a otro sector de la crítica a apostar por un carácter más abierto del siglo XIX, desterrando las querellas entre *clásicos* y *románticos*, y centrándose en aspectos que circundan algunos motivos iniciales del presente trabajo, tales como la influencia señera de motivos del mundo clásico.

En esta nueva línea crítica los enfoques se han multiplicado, aportando datos de interés que contrastan con lo que anteriormente se creía. De entre todos los movimientos literarios ocurridos en esta centuria bajo terreno español, será el romanticismo el que sufra las más diversas interpretaciones y la corriente que más vea cambiadas sus *a priori* características básicas. La falta de un guía poético<sup>2</sup>, la inexistencia de una declaración nacional o manifiesto literario, así como la confusión de opiniones y corrientes<sup>3</sup>, o la excesiva educación neoclásica de la generación romántica, han provocado sospechas acerca de la vacuidad del movimiento en España y de su consecuente reacción en la literatura del siglo XIX.

Dadas estas características iniciales, se observará cómo la materia clásica se ve recuperada por estos nuevos datos críticos, surgiendo como un elemento de especial relevancia que empuja, en cierta manera, los nuevos axiomas que han hecho modificar

---

<sup>1</sup> Los estudios tradicionales, v. gr.: G. DÍAZ PLAJA, *Hacia un concepto de literatura española*, Madrid 1942; G. DÍAZ PLAJA, *España en su literatura*, Madrid 1969; y R. NAVAS RUÍZ, *El Romanticismo español*, Madrid 1990, entre otros, segmentaban el siglo XIX (las más de las veces, teniendo el romanticismo como referente) en movimientos bien delimitados y con características fijas: neoclasicismo, romanticismo, postromanticismo, realismo, naturalismo, etc., sin apostar por un estudio que observara la literatura del siglo XIX desde una postura ecléctica, mutable o de corriente neoclásica, como han querido ver otros autores. Señalamos aquí parte de la bibliografía que citaremos en adelante: I. MC CLELLAND, *The origins of the romantic movement in Spain*, Liverpool 1937; D. SHAW, "The Anti-romantic reaction in Spain", *The Modern Language Review* 63(1968)606-611; E. A. PEERS, *Historia del Movimiento Romántico español*, Madrid 1973 (trad. española de J. M<sup>a</sup>. GIMENO); y tales como los trabajos de línea continuista con respecto al neoclasicismo del hispanista R. P. SEBOLD, "Contra los mitos antineoclásicos españoles", *El rapto de la mente*, Madrid 1970, 29-56; *id. auct.*, "Bécquer y la lima de Horacio", *Trayectoria del Romanticismo español. Desde la Ilustración hasta Bécquer*, Barcelona 1983, 215-255; *id. auct.*, *Descubrimiento y fronteras del Neoclasicismo español*, Madrid 1985; o *id. auct.*, *La perduración de la modalidad clásica: poesía y prosa de los siglos XVIII a XIX*, Salamanca 2001. Del mismo parecer, apuntando hacia una continuidad clásica en la primera mitad de siglo: V. GAOS, "La poesía española en el siglo XIX", *Temas y problemas de la literatura española*, Madrid 1959, 159-181; P. J. PEÑA, *La poesía del siglo XIX*, Valencia 1986; o el interesante trabajo de J. BRAVO VEGA, "La poesía clasicista desde la antología de Quintana hasta la de Valera", *Historia de la Literatura española. S. XIX* (2), V. GARCÍA DE LA CONCHA (ed.), L. ROMERO TOBAR (coord.), 9, Madrid 1989, entre otros.

<sup>2</sup> Cfr.: P. H. CHURCHMAN, "The beginnings of byronism in Spain", *RH XXIII*(1910) pág. 342.

<sup>3</sup> Cánovas del Castillo ya lo anuncia en 1840: "por remate y fin de todo, diré que lo que más que nada trajo la revolución literaria fue una confusión grandísima de gustos, de creencias y opiniones", citado en E. A. PEERS, *Historia del movimiento*, vol. I, pág. 10.

las ideas tradicionales, desde el movimiento romántico y sus conexiones neoclásicas hasta el declinar de la poesía modernista. Es por ello obligado citar aquí, para comenzar, los trabajos de E. Allison Peers<sup>4</sup>, estudiosos estos que apostaron por una visión del siglo XIX absolutamente ecléctica, observando el justo medio entre los extremos clásicos y románticos. Tal postura, en un inicio novedosa, caracterizaba el movimiento romántico español como una corriente efímera que se fundamentaba en la relativa importancia que aún conservaba en España el Neoclasicismo<sup>5</sup>, llevándole a postular una teoría donde, fuera del *Don Juan* de Zorrilla y el *Don Álvaro* de Rivas, no existía forma corporativa ninguna, sino una importante mezcla de estilos y formas más cercanas a lo que ellos en un inconsciente primer momento denostaban, es decir el lastre clasicista. En esta misma línea<sup>6</sup> crítica, otros muchos autores observaban la literatura de la primera mitad de siglo como una mezcla de estilos y corrientes que fueron mermando esa revolución inicial hasta llegar a considerarse un movimiento debilitado y no entendido con respecto a sus semejantes europeos. Ya Octavio Paz, en un artículo acerca de la vigencia del Modernismo a finales del XIX, afirmaba lo siguiente: “la pobreza del neoclasicismo español y la ausencia de una auténtica Ilustración explican la debilidad romántica<sup>7</sup>”, ya que la base del romanticismo europeo era la lucha contra la razón imperante durante los años anteriores.

Para otros estudiosos<sup>8</sup> el romanticismo era una consecución de altos y bajos cuya fuerza motriz volvería a recaer en la importancia del estilo pseudoclásico, siendo éste el principal elemento para una nueva delimitación de corrientes literarias del siglo: primer romanticismo (con aparentes destellos de estilo neoclásico), romanticismo “subterráneo” (hasta 1830), posterior romanticismo (el movimiento de los exiliados) y postromanticismo (donde lo clásico vuelve a aparecer).

Pero será una nueva idea crítica, más acorde con lo que en este trabajo se persigue, la que sienta las bases para la verdadera, a nuestro modo de ver, división de los movimientos literarios bajo la centuria decimonónica. En este nuevo parecer, el romanticismo español y su posterior concatenación de estilos viene definido como un movimiento *sui generis* fruto de un destierro momentáneo<sup>9</sup> a causa de las circunstancias

---

<sup>4</sup> Cfr.: E. A. PEERS, *Ángel de Saavedra, Duque de Rivas. A critical study*, New York-París 1923; y especialmente: E. A. PEERS, *Historia del movimiento*, vol. I-II.

<sup>5</sup> Ese regusto clasicista, o como denomina Peers “pseudoclasista”, está presente durante el *floruit* literario del movimiento romántico (1833-1840) debido a la generación de los *a priori* llamados románticos, pues recordemos por ejemplo que el propio Espronceda fue alumno del neoclásico Lista, así como Rivas y Larra no olvidan su educación clásica. El hispanista inglés afirma lo siguiente: “los románticos (*sic*) del siglo XIX quizá asimilaban del pseudoclasismo dieciochista más de lo que ellos creían”, cfr.: *Historia del movimiento*, vol. II, pág. 292.

<sup>6</sup> Cfr.: D. SHAW, *op. cit.*, pág. 607.

<sup>7</sup> Citado en L. LITVAK, *El Modernismo. El escritor y la crítica*, Madrid 1991, pág. 100. Del mismo parecer cfr.: L. KING, “What is Spanish Romanticism?”, *Studies in Romanticism* 1 II(1962)120-131.

<sup>8</sup> Cfr. entre otros, la visión de VV.AA., *Historia de la Literatura española. S. XIX* (1), V. GARCÍA DE LA CONCHA (ed.), L. ROMERO TOBAR (coord.), 8, Madrid 1989.

<sup>9</sup> La consecuencia de este destierro fueron dos: la vuelta a los cánones neoclásicos por parte de los autores que se quedaron en el país, cfr.: P. J. PEÑA, *op. cit.*, pág. 23: “Las figuras no exiliadas han regresado, en su mayoría, al ejercicio de la literatura convencional, remitiéndose al influjo de las reglas y adaptando a ellas el fervor patriótico de que hicieron gala durante la Guerra”, y el posterior retraso de la verdadera aparición del romanticismo en nuestro país.



políticas; por ello, sus posteriores composiciones, o bien no tienen lugar debido a la corta vida de los poetas, o bien se ven influidas por otros profusos movimientos literarios de la segunda mitad de siglo; entre los estudiosos que han optado por esta teoría, más cercana a Peers, pero con una especial atención al origen verdadero del movimiento romántico, destaca Vicente Gaos, quien ha apostado por una postura un tanto ecléctica, a la vez que ha observado el regusto y las dependencias neoclásicas en las composiciones románticas escritas desde el ocaso del XVIII hasta 1846<sup>10</sup>. De manera más contundente, los trabajos de R. P. Sebold<sup>11</sup> han observado dos aspectos de interés: por un lado, aboga por un entronque directo entre neoclasicismo y romanticismo, sin cortes y fechas que delimiten su desarrollo literario; y acto seguido, reitera el constante peso de determinados conceptos neoclásicos en las obras *a priori* más románticas. Tal es así, que la huella y la perdurabilidad de los ejemplos clásicos grecolatinos y de regusto neoclásico se rastrea desde el propio Espronceda hasta Gustavo Adolfo Bécquer<sup>12</sup>, autores que bajo la crítica tradicional se han visto encasillados en acotaciones estilísticas fijas. Estas nuevas ideas literarias que se van mezclando con los componentes anteriores dejan una gran profusión de textos de diferentes tendencias<sup>13</sup> que se pueden agrupar en tres grandes líneas de creación: de inspiración romántica, clasicista-erudita, y de salón o circunstancias. Es por ello por lo que los trabajos de Palenque han venido a rescatar este carácter de hibridismo propio de la poesía de la segunda mitad de siglo, ya que considera los nombres de eruditos tan importantes como Juan Valera, quien afirma que el empuje clasicista sobrevivió “atravesando ileso al turbulento y revolucionario período romántico<sup>14</sup>”, y Menéndez Pelayo; autores ambos que, amén de realizar una labor filológica de remarcado interés, recuperaron con acribia las tendencias clásicas de la Antigüedad grecorromana.

---

<sup>10</sup> Cfr.: V. GAOS, *art. cit.*, pág. 164.

<sup>11</sup> Destacamos los siguientes trabajos (cfr. nota 1) de R. P. SEBOLD, “Contra los mitos antineoclásicos españoles”, 29-56; *id. auct.*, *Descubrimiento y fronteras del Neoclasicismo español*; o *id. auct.*, *La perduración de la modalidad clásica*. Y de especial manera, de esta última publicación: “Manuel Cabanyes, lírico en la encrucijada del neoclasicismo y el romanticismo”, 169-226; *id. auct.*, “El desconocido Espronceda neoclásico”, 227-245; *id. auct.*, “Bécquer en sus comienzos neoclásicos”, 247-263; o *id. auct.*, “Bécquer y la lima de Horacio”, *Trayectoria del Romanticismo español*, Barcelona 1983, 215-255.

<sup>12</sup> Cfr.: J. URRUTIA, *Poesía española del siglo XIX*, Madrid 1995, pág. 63.

<sup>13</sup> Desde 1853 hasta 1893 se observa sobre todo una enorme producción poética que se articula debido a varios motivos: la democratización del soporte escrito (aparición del folletín), el aparente estado de bienestar que trae la Restauración, y la “vulgarización” de la poesía en sí misma, surgiendo composiciones poéticas por cualquier evento de relevancia, desde los juegos florales de cualquier ciudad hasta la conmemoración de la hazaña colombina en el IV Centenario del Descubrimiento (tema que trataremos en el capítulo correspondiente). Para estos aspectos, cfr.: M. PALENQUE, *El poeta y el burgués (poesía y público, 1850-1900)*, Sevilla 1990; *id. auct.*, *Auras, gritos y consejos. Poesía española (1850-1900, Antología)*, Badajoz 1991; *id. auct.*, *Gusto poético y difusión literaria en el realismo español. La Ilustración Española y Americana, 1869-1905*, Badajoz 1991. Igualmente, cfr.: J. F. BOTREL, *Libros, prensa y lectura en la España del siglo XIX*, Madrid 1993.

<sup>14</sup> Citado en J. BRAVO VEGA, *op. cit.*, pág. 215. Asimismo la perspectiva clasicista se apunta ya en F. BLANCO GARCÍA, *La literatura española en el siglo XIX*, Madrid 1909.

Pero será la ingente obra de Cossio<sup>15</sup>, modelo para las ideas continuistas de Palenque, la que retrate con fidelidad la realidad de esta situación de influencias que convergen en una multitud variada de creaciones. Consecuencia de ello será que se retomen tendencias clasicistas para composiciones que van desde la recreación a partir de la traducción o poemas anacreónticos más propios de años anteriores, hasta la ingente producción de poemas de corte clasicista, elegías o creaciones de tono horaciano<sup>16</sup>. Otros críticos<sup>17</sup> han coincidido con Cossio, Palenque y Alonso Cortés<sup>18</sup>, debido a su especial tratamiento de la literatura, en especial de la poesía, de influencia clasicista, aportando una visión que retrata todo lo anteriormente explicado; y es que es tal la amalgama de estilos durante todo el siglo XIX que los primeros patrones literarios –los clásicos-, tenidos por moldes de cada género, por mucha enquina que se les quisiera imponer, son en este declinar de siglo especialmente recurrentes.

Por ello, una vez observados los diferentes enfoques críticos que construyen, a nuestro modo de ver, una nueva tendencia en la historiografía de la literatura del siglo XIX, es labor remarcar esa aparición de la materia clásica que ha hecho que la visión tradicional y compartimentada de la literatura decimonónica se vea hoy en cierta manera desfasada.

## 2. LA MATERIA CLÁSICA EN LA ENCRUCIJADA: EL PASO DEL SIGLO XVIII AL XIX

Los años finales del siglo XVIII y los albores del XIX demuestran un especial mantenimiento de la materia clásica. Autores como Cadalso<sup>19</sup>, Jovellanos o Montengón enfocan sus composiciones desde una doble apariencia que resume los más preclaros

---

<sup>15</sup> J. M. COSSIO, *Cincuenta años de poesía española (1850-1900)*, Madrid 1960, 678-704.

<sup>16</sup> Fruto de esta nueva corriente clasicista será la profusión de poemas épicos en torno a la figura de Colón y de imitación virgiliana que nos ocupa en este trabajo.

<sup>17</sup> Valga el estudio de J. BRAVO VEGA, *op. cit.*, pág. 215 ss.

<sup>18</sup> N. ALONSO CORTÉS, “El lastre clasicista en la poesía española del siglo XIX”, *Estudios hispánicos. Homenaje a Archer M. Huntington* 1(1952)3-14.

<sup>19</sup> No nos ocuparemos aquí de un análisis pormenorizado de la tradición clásica en la segunda mitad del XVIII, pero sí se remarca el hecho de que Cadalso (1741-1782) sea autor de composiciones neoclásicas (valgan aquí: *Invocación de Ovidio a la Musa*, *Sobre un nuevo amor*, en verso sáfico-adónico, o la *Oda pindárica a Moratín sobre el mismo asunto*) a la vez que preconiza el nuevo movimiento romántico en *Noches Lúgubres*. Esta misma situación se muestra en Jovellanos, Meléndez Valdés o Pedro Montengón. De este último destacamos los siguientes trabajos, desde una perspectiva más acorde con el gusto romántico: D. FRESLER, “El Rodrigo de Pedro Montengón y la leyenda de la pérdida de España ante la Ilustración y el Romanticismo”, *Dieciocho: Hispanic enlightenment*, 24.1(2001)85-98, hasta sus recreaciones más clasicistas, *cfr.*: V. CRISTÓBAL LÓPEZ, “El Antenor de Pedro Montengón, una novela virgiliana”, *Actas del XIII Congreso de la Secció catalana de la SEEC*, Tortosa 1999, 133-136; o *id. auct.*, “El episodio de Polidoro en la Eneida (III 19-68): variantes mitográficas, paralelos folclóricos y muestras de su pervivencia literaria”, *CFC(Elat)* 16(1999)27-44.

planteamientos neoclásicos y anuncia los axiomas románticos que están por venir<sup>20</sup>. Bajo formas anacreónticas, poemas bucólicos a manera de idilios teocriteos e imitaciones catulianas<sup>21</sup> de corte clasicista, esta generación finisecular marcará la línea de actuación posterior, apostando –casi de manera ecléctica– por un componente neoclásico que durará hasta la segunda mitad del siglo. El influjo dieciochesco se impone en la primera generación de escritores del XIX, desarrollando su obra a caballo entre un neoclasicismo depurado y el movimiento romántico; autores como Lista, Nicasio Gallego, Quintana, Martínez de la Rosa o Cabanyes, serán los responsables de mantener durante el primer tercio de siglo la continuidad clasicista.

Alberto Lista<sup>22</sup> (1775-1848), defensor a ultranza de la literatura española y de la corriente clásica, ejerce un papel importante en tanto en cuanto marca la pauta para los escritores posteriores. Su magisterio poético fundó escuela a principios de siglo, contando con discípulos como el joven Espronceda, Ventura de la Vega, Patricio de la Escosura o Amador de los Ríos, lo que implica una cuestión de interés que se desarrollará más tarde, tal como es la inherencia de esta educación clásica en los escritores posteriormente románticos. Su poesía demuestra las características del erudito dieciochesco y la acomodación del traductor de lenguas clásicas a la hora de la recreación. Como fiel seguidor de la corriente neoclásica y como embajador de la misma en los albores del XIX, Lista tradujo<sup>23</sup> parte de la *Eneida* de Virgilio y algunas odas de Horacio que más tarde recrearía como ejercicio poético, labor propia de la Escuela de Sevilla a la que pertenecía; ejemplos como *En loor a Druso*, *La Vegetación* (trasunto del *diffugere nives* horaciano), *A Baco*, o *Viaje de Virgilio* –parte de cuyos versos damos aquí–, son sólo una muestra de entre todas sus composiciones de raigambre clasicista:

Así la **amable diosa**  
**que reina en Chipre**, así su luz serena  
te den, nave preciosa,  
los dos hermanos de la **bella Helena**;

---

<sup>20</sup> La teoría de un neoclasicismo de emulación clásica y no de imitación francesa, basado a su vez en la literatura nacional, es la que lleva a apostar por ese origen neoclásico del romanticismo que se ve en los últimos poetas del XVIII, así como por su continuidad en la posterior eclosión que tendrá lugar en la primera mitad del XIX. Para estos detalles, *cfr.* los citados trabajos de R. P. SEBOLD; más concretamente: “Alcalá Galiano y la literatura dieciochesca: paradoja histórica y visión filosófica”, *El rapto de la mente*, Madrid 1970, pág. 170 ss.

<sup>21</sup> Remitimos al completo trabajo de J. L. ARCAZ POZO, *Catulo en la literatura española*, Madrid 1987, tesina inédita, 137-172, quien aporta una nómina importante de poetas a caballo entre el siglo XVIII y el XIX, recreadores todos de Catulo, tales como Meléndez Valdés, Nicasio Gallego o Moratín. *Cfr.* también para la recepción de los clásicos, tanto en recreación como en traducción, la monumental obra de M. MENÉNDEZ PELAYO, *Bibliografía Hispano-latina clásica*, Madrid 1950 (edición preparada por E. SÁNCHEZ REYES para sus *Obras Completas*, CSIC), así como: M. MENÉNDEZ PELAYO, *Historia de las ideas estéticas en España, siglo XIX*, Madrid 1908.

<sup>22</sup> Utilizamos la edición de sus poesías a cargo de V. SALVÁ, Madrid 1854, proporcionada por la Biblioteca Nacional de Madrid.

<sup>23</sup> Conocemos que estaba trabajando en una traducción de la *Eneida* por una carta dirigida a Antonio Cavanilles en 1792, *cfr.*: D. ESTEFANÍA, “Dido y Ariadna en la poesía del siglo XIX”, *CFC(Elat)* 13(1997)15-35.

y desatando el aura deliciosa,  
el padre de los vientos soberano  
enfrene a los demás el vuelo insano.  
¡Ay! mi **Virgilio**, prenda a ti cedida,  
y que debes volver, entrega sano  
a la **cecropia** arena,  
y en él la mitad guarda de mi vida;

Entre el horacianismo propio de esta corriente, destacan además composiciones bucólicas, anacreónticas y sonetos de temática clásica que recuerdan sentencias latinas (cfr. Juvenal, *Sat.* X 81); valgan aquí los dos primeros cuartetos de uno de sus *Sonetos*:

*Pan y circenses* pide el pueblo fiero,  
que sometiendo a su constancia el hado,  
al pie del **Capitolio** vio postrado  
al peno, al galo, al griego y al ibero.

*Pan y circenses* pide; y el que entero  
no temió a **Aníbal**, junto a **Roma** armado,  
aprende, de sus triunfos ya olvidado,  
a obedecer a un déspota altanero;

Además de composiciones epitalámicas que imitan los modelos catulianos<sup>24</sup>; ejemplo de ello será el poema elaborado con motivo de las bodas de Fernando VII y M<sup>a</sup>. Cristina:

**Ven Himeneo**, alborzados claman  
Pueblos dichosos por tu rey felice (*sic*);  
Viva la ninfa del campano río;  
**Ven Himeneo**<sup>25</sup>.

Otros ejemplos de este tratamiento de la materia clásica son el trasunto de las quejas de Dido, recreación de Virgilio (*Aen.* IV 305 ss.) y de Ovidio (*Her.* VII) en un poema de larga extensión –del que ahora transcribimos unos versos–:

¡él parte, santos cielos, y yo vivo!  
¡él parte!...por el piélagos resuenan  
los gritos del alegre marinero,  
y el rechinar de jarcias y de entenas<sup>26</sup>;

<sup>24</sup> Cfr.: J. L. ARCAZ POZO, *op. cit.*, pág. 153.

<sup>25</sup> *Catul.*, LXI 36.

<sup>26</sup> Cfr.: D. ESTEFANÍA, *art. cit.*, pág. 17 ss., quien entre otros ejemplos, nos aporta el texto: *quosue dabas gemitus, cum litora feruere late / prospiceres arce ex summa, totumque uideres / misceri ante oculos tantis clamoribus aequor!* (*Aen.* IV 409-411).

así como destaca su posible participación en las primeras composiciones de Espronceda, concretamente en su poema épico<sup>27</sup>, *Pelayo*, de tono neoclásico bajo temática romántica-composición ésta a la que dedicaremos especial comentario en el capítulo dedicado a la épica culta del siglo XIX-.

El mantenimiento de este tono clasicista se observa de igual manera en la obra de Juan Nicasio Gallego (1777-1853), fiel deudor de autores latinos como Ovidio, Horacio o Catulo y de los clásicos españoles como Garcilaso de la Vega y Herrera. De entre toda la producción poética serán sus *Odas*, *Sonetos* y *Poemas varios* (1808-1813) las composiciones que registren esta doble visión que comparte elementos profundamente clasicistas y conatos de rasgos románticos. Las odas y los sonetos dedicados a Corina y a Lesbia, trasunto de las amantes de Ovidio y Catulo respectivamente, tales como *El rizo de Corina*, *A Celmira en sus días*, *A Corina en sus días*, *A Lesbia en su cumpleaños* o *Los hoyuelos de Lesbia*, demuestran la fuerte adscripción a los autores de la Antigüedad. Sirva ahora algún ejemplo, como el *Soneto XVI, A Corina ausente*:

Mi solo y dulce amor, **Corina hermosa**,  
anhelada mitad del alma mía,  
de cuyos bellos ojos nace el día  
puro como en abril purpúrea rosa:  
El alma que sin ti jamás reposa,  
sin ti, su única gloria y su alegría,  
en un gemido el parabién te envía,  
pues **Febo** dio su vuelta presurosa.  
Vuelan los años ¡ay! y sin estruendo  
fugaz los sigue juventud florida,  
su mágica ilusión con ella huyendo.  
¡Feliz quien goza el sol de su querida!  
¡Y triste aquél, que en soledad gimiendo,  
ausente pasa el mayo de la vida!

De especial evocación horaciana, tal y como la *Oda II, A Corina en su cumpleaños*:

**Ya al esplendor de Febo  
brilla del Aries el vellón dorado,**  
Corina, y ya de nuevo  
de flor se viste el prado,  
y alegre salta el tímido ganado.  
Ya el león carpetano  
**la nieve arroja de su helada greña,**  
que hasta el sediento llano  
baja de breña en breña,

---

<sup>27</sup> G. ALONSO MORENO, “La épica clásica en el *Pelayo* de Espronceda”, *CFC(Elat)* 21(2002)195-210.

y en arroyos de plata se despeña.

**Ya vuelve Primavera**

dando al cielo fulgor, y al campo flores;

ya su voz hechicera

sueltan los ruiseñores

a la dulce estación de los amores.

Ya del zagal sencillo

se oye el tierno cantar, y en pos resuena

su blando caramillo,

y la campiña amena

de alegres juegos y placer se llena.

Ya en fin se acerca el día,

en que abrumada del invierno triste

recobró su alegría

la tierra, y tú naciste,

y nuevo ser con tu beldad le diste.

Así dio vida al suelo

del primitivo abril la fértil huella:

así en oscuro cielo

nació brillante estrella,

y en su concha de nácar **Venus bella.**

Que de tu rostro hermoso

tanto la luz se esparce y reverbera,

cual tiende el sol fogoso

la rubia cabellera

bañando en oro la oriental ribera.

Y más vivos colores

tu boca ostenta de carmín divina,

que entre nevadas flores

la fresca clavellina

al sonreír del alba matutina.

¡Ay! tan gentil belleza

goza, **Corina**, impenetrable al sello

del tiempo y la tristeza,

y en rosa y lilio bello

cien mayos enguirnalden tu cabello.

**Yo triste a crudo invierno,**

**y a llorar en tu ausencia condenado,**

ni oigo a **Favonio** tierno

suspirar por el prado,

ni el trino de las aves concertado.

A su vez, Manuel José Quintana<sup>28</sup> (1772-1858), más crítico literario que poeta –recordemos aquí *Estudios sobre nuestra poesía* (contenido en sus *Obras Completas* de 1852), entre otras obras-, será otro ejemplo de esta corriente a favor del mantenimiento de los modelos clásicos. De tal manera, Manuel Quintana se caracteriza por un relativo eclecticismo, apostando por gustos románticos en su *Pelayo, tragedia en cinco actos* (1805), o en sus *romances*, y por fuertes elementos neoclásicos en un gran número de composiciones. Valgan ahora algunos ejemplos de recreación de temática clásica. En primer lugar, la figura de la Dido<sup>29</sup> virgiliana es evocada por el erudito ya no como Alberto Lista, sino bajo unas formas métricas fuera del estricto canon (ausencia de monometría). Se trata del poema *A Luisa Todi*, cuando cantó ésta en el teatro de Madrid las dos óperas de *Armida* y *Dido*:

¡Qué desesperación! En vano llora  
La triste, y corre enfurecida, y gime;  
En vano al cielo en su dolor implora,  
Y a los hombres también; hombres y dioses  
Al dolor y al horror la abandonaron  
¿Morirá la infelice  
Sin hallar compasión? Grande, sublime  
Terrible situación, que sorprendido  
Mi espíritu admiraba,  
Y olvidó su aflicción llorando a **Dido**.

El mito es traído a colación como *exemplum* o señuelo de una situación que el poeta vive desde su yo personal, no como una recreación del episodio a partir del texto clásico. Este nuevo tratamiento se va ajustando a los cánones y gustos poéticos románticos y se va alejando del juego imitativo e intertextual propio de finales del XVIII. Así, la materia clásica se va diluyendo en forma de alusiones mitológicas (a las ninfas y a Dafne en el poema *La diversión* y en el romance *A Dafne, en sus días*; a las Gracias y Cupido, o a Apolo en *Oda por la muerte de doña Piedad Roca*), que no retratan el mito, sino que le sirven como mero ribete de estilo; se va transformando, pues, en un estilo horaciano y anacreóntico de escuela, o en recreaciones intertextuales que sirven como modelo comparativo de lo que está retratando la composición. Un ejemplo claro es el caso del poema en endechas intitulado *A Licoris, consolándola de una ingratitud* (1825), donde Quintana intenta plasmar la tristeza de la muchacha abandonada, comparándola con Ariadna:

Así **abandonada**  
Del mar en la orilla  
La suerte lloraba

---

<sup>28</sup> Utilizamos dos ediciones de sus obras: *Obras inéditas de D. Manuel José Quintana*, a cargo de MEDINA Y NAVARRO Madrid 1872; y *Obras completas de Manuel José Quintana*, con prólogo de A. FERRER DEL RÍO, Madrid 1946.

<sup>29</sup> Cfr.: D. ESTEFANÍA, *art. cit.*, pág. 24.

De **Minos la hija**.

¿Qué fue del **ingrato**  
Que así la afligía  
Y ejemplo dio al orbe  
De tanta perfidia?  
Abrazos helados  
Y falsas caricias  
Le daba tan sólo  
Su cómplice indigna.

Más tarde, sirviéndose otra vez del mito, pero exento de intertextualidad alguna con Catulo (*Carmen* LXIV) y Ovidio (*Heroida* X), retrata la felicidad posterior de Ariadna, convertida en constelación (catasterización) tras su matrimonio con Baco:

Furiosa, perdida,  
Llenó sus penates  
De eterna ignominia.  
**Ariadna** entre tanto  
Gozaba en su isla  
Consuelos de **Dioses**  
Regalos de **Ninfas**:  
Y esposa de un **Numen**,  
Al cielo subida,  
**En trono de estrellas**  
**Espléndida brilla**.

La figura de Ariadna en la poesía de Quintana<sup>30</sup> es un elemento recurrente, no sólo ya como un *exemplum*, sino como una recreación propia con un final de connotaciones románticas. Es por ello por lo que el poema *Ariadna*, con su acotación de regusto romántico: *se supone a Ariadna sentada en una actitud profundamente triste sobre una peña a la orilla del mar: a un lado una tienda, a otro un gran peñasco que se encorva sobre las aguas*, aun con una fuerte independencia de las fuentes, continúa en la senda clasicista:

¿Y es aquesto verdad? ¿**Pudo Teseo**  
**Sin mí partir, y pudo**  
**Desampararme así?**... ¡Pecho de bronce,  
De todo amor y de piedad desnudo!  
¿Qué te hice yo para tan vil huida?  
Le vi, le amé; mi corazón, mi vida,

---

<sup>30</sup> Resulta raro que ESTEFANÍA, *art. cit.*, no haya tenido en cuenta el poema que acabamos de comentar (*A Licoris*) en su exhaustivo estudio acerca de la pervivencia de Ariadna en la poesía del XIX.



Eco claro de los versos catulianos (*carmen* LXIV, 132 ss.)<sup>31</sup>:

*sicine me patriis auectam, perfide, ab aris  
perfide, deserto liquisti in litore, Theseu?  
sicine discedens neglecto numine diuum,  
immemor a! deuota domum periuria portas?*

Como modificación presenta, inesperadamente, un cambio final de escena, buscando una última caracterización en contra de la preceptiva clasicista: Ariadna se arroja al mar tras la desesperación:

¡Ah! ¡Si el **ingrato**  
Presente ahora a mi dolor se hallara,  
Quizá al verme llorar también llorara!  
¡Más no, mísera! Muere; el mar te espera,  
El universo te olvidó, los dioses  
Airados te miraron,  
Y sobre ti, **cuitada**, en un momento  
El peso de su cólera lanzaron.  
¡Oh qué triunfo tan bárbaro y fiero!  
Avergüénzate, cielo tirano,  
avergüénzate, o dobla inhumano  
Mi tormento y tu odioso rencor.  
¿Dudo? ¿Temo? ¿A qué atiendo? ¿Qué espero?  
Dame ¡oh mar! en tu seno un abrigo,  
Y las ondas escondan conmigo  
Mi infortunio, mi oprobio y mi amor.

Este cambio en la materia clásica, acorde con la evolución interna de los gustos literarios que van adentrándose en el siglo XIX, se observa en varios autores más. Entre ellos, cabe destacar el patronazgo que desarrolla Cabanyes, poeta de corte clasicista, en autores posteriores como Martínez de la Rosa, Arolas, Maury o el propio Espronceda.

---

<sup>31</sup> Cfr.: J. L. ARCAZ POZO, *op. cit.*, pág. 149.

Manuel de Cabanyes<sup>32</sup> (1808-1833) es quizá el que mejor retrata la situación de la España ecléctica en los primeros años del XIX<sup>33</sup>. Sus poesías, odas recogidas en el libro *Preludios de mi lira* (1833), plasman los primeros dogmas románticos: desorden formal, visión personal del poeta o inicio de la actitud de rebeldía, conjugados estos con aspectos neoclásicos finiseculares que se observan en el léxico, en la *labor limae* y en lo que aquí nos atañe, el tratamiento de la materia clásica. Durante largo tiempo, la personalidad literaria de Cabanyes ha preocupado a buena parte de la crítica debido a su *a priori* paradójico tratamiento de lo clásico y de lo romántico<sup>34</sup>; por un lado, demuestra la perfecta comunión que de los dos estilos se logra en los primeros años de siglo – permaneciendo latente para futuras generaciones románticas–; por otro, enfoca la transición del neoclasicismo al romanticismo como una evolución más que como una revolución, donde los referentes clásicos se rehacen en cuanto a su función. La situación, pues, se presenta como una consecución de altos y bajos entre una dialéctica clasicista y otra romántica, como plasmará otro autor coetáneo, García Tassara, en su poema *Clasicismo y romanticismo* (1839):

Yo que os sé de memoria  
Tal como el padre nuestro  
(...)  
cuando por dicha os leo,  
**soy clásico y muy clásico;**  
**más me pongo a hacer versos,**  
**e involuntariamente**  
**romántico me vuelvo.**

Esas características se muestran en el especial tratamiento horaciano de Cabanyes, pues dispone la lima del venusiano al bello desorden romántico. Es por ello por lo que, bajo el orden de la métrica clásica latina y española, el catalán prorrumpie en una invectiva (*recusatio*) contra el propio Horacio en su poema *La Independencia de la poesía* (1833):

**Lejos ¡profanas gentes<sup>35</sup>! No su acento**

---

<sup>32</sup> Utilizamos la siguiente bibliografía: E. A. PEERS, *The poems of Manuel Cabanyes*, Manchester 1923; M<sup>a</sup>. R. COLANGELI, *Classicismo e romanticismo in Manuel Cabanyes*, Lecce 1967; J. ARCE, “Cultura Clásica y lírica neoclásica (Moratín y Cabanyes)”, *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura general y comparada* II(1979)13-24; R. P. SEBOLD, “Manuel Cabanyes, lírico en la encrucijada del neoclasicismo y el romanticismo”, 169-226; asimismo para la edición de sus poesías *Preludios de mi lira*, cfr. la edición digital basada en la *editio princeps* a cargo de A. BERGNES, Barcelona 1833, proporcionada por la Biblioteca de la Universidad de Castilla-La Mancha (Ciudad Real).

<sup>33</sup> Para R. P. SEBOLD, “Manuel Cabanyes, lírico en la encrucijada del neoclasicismo y el romanticismo”, pág. 188, el autor catalán es: “...romántico de transición entre el romanticismo setecentista y el ochocentista, y que tiene también sus elementos neoclásicos, es un ejemplo claro de persistencia, en los románticos del XIX, de esa admiración emuladora hacia los clásicos españoles del quinientos que era inherente a todo el movimiento neoclásico del siglo XVIII”.

<sup>34</sup> E. A. PEERS, *The poems*, pág. 36.

<sup>35</sup> Cfr.: *Verg.*, *Aen.* VI 258; *Hor.*, *Carm.* III 1, 1; citado en J. ARCE, *art. cit.*, pág. 22.

Del placer muelles corruptor del alma  
En ritmo cadencioso hará suave  
La funesta ponzoña.  
(...)  
¡Hijo cruel! ¡cantor ingrato! El Cielo  
Le dio una lira mágica y el arte  
De arrebatarse a su placer las almas  
Y arder los corazones;  
Le dio a los héroes celebrar mortales  
Y a las **deidades del Olimpo**... El eco  
Del **Capitolio** altivo aun los nombres,  
Que él despertó, tornaba.

Junto a este tratamiento del mito, de fuerte tono romántico, encontramos una disposición de la materia clásica semejante a la de Quintana, es decir, como una mera alusión a modo de símil. Estas reiteradas alusiones al mundo clásico se deben a su educación, a una añoranza mitificada (por otro lado de corriente romántica), y a la evocación de realidades del imaginario grecolatino que actúan como perífrasis de conceptos, sintagmas sugeridores o secuencias que métricamente se ajustan al verso. Se observan ejemplos diseminados por todas sus composiciones: “desertor de Filipos”, “prole sacra de númenes”, “cantor humilde de pierio coro”, “nocturno Favonio”, “dárdanas esposas”, etc. A éstos, se les suma el gusto por las palabras esdrújulas de ritmo dactílico: “pérfido”, “férvida”, “déspota”; los vocativos, el ritmo rápido y conciso de sintaxis asindética: “simulada virtud, torpeza, crimen”, “desapareciste: solo, único el oro”; el hipérbaton: “le dio a los hombres celebrar mortales”; y diversas características de tono clásico que se mezclan con poemas de tendencia más romántica como *A Cintio* o *Mi Navegación*: una composición de corte, tanto horaciano (trasunto entre Fray Luis, *Oda a la vida retirada* y del *Beatus Ille*) como romántico.

Diacrónicamente, esta doble vía estilística, se hace, si cabe, más patente en el erudito Francisco Martínez de la Rosa<sup>36</sup> (1787-1862), deudor de Quintana y admirador del joven Cabanyes. Su tendencia se observa pues desde un prisma semiromántico y un bagaje neoclásico que se demuestra en algunas de sus composiciones iniciales. Y es que estamos ya ante un representante de otro tipo de literatura que se estudiará en otro punto: la literatura de los exiliados. La problemática estriba en que se trata de los primeros autores que modifican sus tendencias, no por una evolución propia, como hemos visto, sino por un contacto con las corrientes del exterior. Su educación classicista y el mecenazgo de Joaquín de Mora harán que la primera etapa de Martínez de la Rosa esté salpicada de elementos dieciochescos como será el poema épico *Zaragoza* (1809) y repleta de alusiones a la mitología, v. gr.: *Himno a Baco*, *Himno a Venus*, o como los retratos de Cupido de *El Alma cautiva*:

---

<sup>36</sup> Cfr.: F. BLANCO GARCÍA, *op. cit.*, 115-119; para sus obras: *Obras Completas*, estudio a cargo de C. SECO SERRANO Madrid 1962, 8 vols.; y F. MARTÍNEZ DE LA ROSA, *Obras dramáticas*, edición a cargo de J. SARRAILH, Madrid 1972.

Se escapa sagaz  
Y lanza riendo  
**La flecha mortal;**  
Su madre en los brazos  
Le vuelve a estrechar,  
Y ve a las zagalas  
Heridas llorar;

a la vez que se evocan composiciones dieciochescas de tono anacreóntico<sup>37</sup> que retratan esta primera tendencia, truncada por el exilio en Francia (1823) para huir de la ira de Fernando VII:

**Bebamos, muchachas;**  
Ninguna descanse,

Es entonces cuando su producción literaria se bifurca: por un lado, continúa con la tendencia clasicista en dos obras de marcado interés para la primera mitad del siglo XIX: en primer lugar, con su tragedia *Edipo* (1830), y acto seguido, con su *Poética* (1831), basada en Horacio y en cuyos versos dispone recreaciones clásicas que evocan el género que comenta. Como ejemplo, ya que es el tema de este trabajo, se ofrecen alguna de las reflexiones acerca del género épico (canto VI de la *Poética*); sirva, entre otros, el tratamiento del héroe de epopeya centrándose no en otro sino en Eneas:

Así también el **vate mantuano**  
En el tirreno mar náufrago muestra  
Por vez primera al **ínclito troyano.**  
**De la implacable Juno**  
Escuchamos tronar el ronco acento. (canto VI, pág. 245)

Como se observa, entre los versos va disponiendo disimuladamente las cláusulas necesarias para componer poemas épicos. Valga ahora otra muestra: el tratamiento del anuncio de futuro, y de qué manera nos lo presenta el autor:

Cuánto fue, cuánto existe, cuánto esconde  
El hondo porvenir, está presente  
Del sacro vate a la inspirada mente.  
Y en fatídico acento  
Anuncia a los humanos  
Del destino los últimos arcanos.  
**A su divina voz descubre Eneas,**

---

<sup>37</sup> Cfr.: J. L. ARCAZ POZO, *op. cit.*, pág. 168, donde se pone de relieve la posible filiación del texto anacreóntico de Martínez de la Rosa: “cien veces ciento / mil veces mil”, con el *carmen* V de Catulo: *da mi basia mille, deinde centum*; aunque ya Menéndez Pelayo (*Bibliografía Hispano-latina clásica*, Madrid 1951) dudaba de la fuente catuliana.

**De gloria y de virtud resplandecientes,  
En los Elíseos campos  
De julio a los ilustres descendientes.** (canto VI, pág. 247)

Lo que el propio autor justifica más tarde (*Anotaciones*, 1833), en lo que, a nuestro modo de ver, sería su verdadera *Poética*:

“En vez de exponer de una manera seca y desabrida sus preceptos, he preferido **entretenerlos con el elogio de los dos poemas más perfectos que existen**” (canto VI, pág. 382)

Por otro lado, si ya alternaba estas últimas directrices con el regusto romántico –recordemos aquí *La Viuda de Padilla* (1814) –, se decanta en París hacia estas nuevas tendencias que emergen del continente europeo, convirtiéndose, por ende, a un romanticismo dogmático que no termina por acoplarse debido a su fuerte educación grecolatina<sup>38</sup>. Por tanto, iniciamos aquí un paradigma de autor de esta primera etapa que se verá influenciado por el exterior y por las connotaciones históricas, pero que tiene, en cierta manera, una dependencia clasicista inherente en su propia evolución.

De igual manera, el precepto neoclásico se sigue observando en un género que más tarde tendrá especial relevancia: el teatro. Si ya Martínez de la Rosa abogaba en su *Poética* por la adscripción al mito para las representaciones escénicas (recuérdese aquí su propio *Edipo*), es a partir del reinado de Fernando VII, etapa bajo la que se dispone toda una mitología al servicio del régimen, cuando encontramos más ecos neoclásicos<sup>39</sup>. La utilización del mito y las constantes alusiones a personajes y elementos de la cosmovisión grecolatina persiguen un objetivo claro: el elogio de los monarcas bajo el símbolo del decoro que traen estas referencias. Así, Agustín Durán (1789-1862), quien defendía los preceptos clásicos, pese a ser romántico –lo que sí denostaba era la profusa aparición de imitadores dieciochescos–, recurre a las Musas, las Moiras o las Ninfas en sus composiciones, al tiempo que, como compendiador de romances de la literatura española, rescata composiciones<sup>40</sup> con alusiones míticas, valga *La Muerte de Policena*, entre otros.

Igualmente, la materia clásica es utilizada como símil que pretende aportar una imagen conocida por el auditorio. Tal es el caso de los ejemplos diseminados por la obra dramática de José García de Villalta (1801-1846):

- Se lanzó el baratero al jamón frito **con más brío que Ulises a los amantes de Penélope** (...) (*Obras Completas*, vol. I, pág. 207)

<sup>38</sup> J. SARRAILH, *op. cit.*, pág. xxiii del prólogo.

<sup>39</sup> Remitimos aquí a G. SANTANA HENRÍQUEZ, *Tradición clásica y Literatura española*, Las Palmas de Gran Canaria 2000, especialmente su capítulo: “Elementos míticos grecolatinos en el teatro costumbrista del siglo XIX: Agustín Durán, Gil y Zárate, García de Villalta, José Espronceda, José María Díaz y Patricio de la Escosura”, 107-127; asimismo: D. GIES, “El teatro clasicista durante el reinado de Fernando VII y el Romanticismo”, *Historia de la Literatura española. S. XIX* (1), V. GARCÍA DE LA CONCHA (ed.), L. ROMERO TOBAR (coord.), 8, Madrid, 1989, 300-313.

<sup>40</sup> G. SANTANA HENRÍQUEZ, *op. cit.*, pág. 113.

- Sus dedos por las cuerdas de la guitarra **con más delicioso efecto que el harpa de Eolo las ondas suaves de los céfiros.** (Obras Completas, vol. II, pág. 68)

O como un elemento irónico y de divertimento<sup>41</sup>:

- Ciertamente, añadió el de Guzmán: *Sine Cerere et Baches friget*, **Marte lo mismo que Venus, y aun se helaría Vulcano entre sus fraguas.** (Obras Completas, vol. V, pág. 29)

Para concluir, no se puede obviar el caso del padre Juan Arolas<sup>42</sup> (1805-1849), quien, de igual manera, en la encrucijada de los dos movimientos seculares, presenta una evolución en lo que respecta a su tratamiento de la materia clásica. El cambio se plasma en el estudio de la mitología, pasando de una utilización del mito en *variatio* como en el caso del adulterio de Venus y Marte:

Más dulce es la **milicia del amante**<sup>43</sup>  
Distintas son sus armas y peleas,  
Distinta la victoria: siempre vence  
El que dócil se rinde, humilla y ruega  
en los brazos de **Venus Cítarea**  
**suspira aprisionado el crudo Marte**  
olvidando su bárbara fiereza;

a una mera evocación que pasa a ser poco significativa. Esta recreación muere con el uso simbólico de aspectos que representan los personajes mitológicos, como será el caso de *La Sílfida del Acueducto* (1837), ejemplo propio de las corrientes más románticas.

Las conclusiones que podemos sacar a tenor de lo dicho manifiestan que la materia clásica se va acoplando al devenir de los gustos y corrientes literarias. Desde una connotación neoclásica donde la recreación se hace *ex professo*, se pasa a una alusión realizada en pos de un lenguaje simbólico que retrata los hechos -en ocasiones como símil o como elogio-, terminando, como es el caso en Martínez de la Rosa y algunos dramaturgos de la primera mitad de siglo, por un simple bagaje insalvable en sus composiciones y como una delación neoclásica en su etapa más radicalmente romántica.

---

<sup>41</sup> *Ibidem*.

<sup>42</sup> Tomamos como referencia los siguientes trabajos: J. L. ARCAZ POZO, "Ecos clásicos en la poesía amorosa de Juan Arolas", *CFC(Elat)* 4(1993)267-300; y J. L. ARCAZ POZO, "Los mitos clásicos en la obra de un poeta entre dos mundos: el Padre Juan Arolas", *Epos: Revista de filología* 16(2000)15-30.

<sup>43</sup> *Ov.*, *Am.* I 9, 1-2; *cfr.*: *idem supra*.

### 3. LA MATERIA CLÁSICA EN LOS ROMÁNTICOS EXILIADOS

Las teorías eclécticas y evolucionistas acerca de la primera mitad de siglo XIX nos sirven para explicar la vacuidad de la corriente romántica española por diferentes motivos<sup>44</sup> que se repiten en un sinnúmero de publicaciones y de autores –sirvan entre otros Shaw o Urrutia-: el peso de la corriente anterior debido a la connotación política del momento, la falta de cohesión y liderazgo, la falta de un credo característico y el vano instinto de levantarse contra la razón dieciochesca<sup>45</sup> –inexistente por otra parte-, hacen de nuestro romanticismo un movimiento *sui generis* que se entendió por otros cauces<sup>46</sup>. Tan sólo un grupo de autores que hubieron de exiliarse a diversos rincones de Europa, absorbieron momentáneamente, en una segunda etapa de su creación, el imaginario romántico de franceses, ingleses y alemanes.

La materia clásica será entonces arrinconada por un corto período de tiempo, aunque leves destellos de la misma nos confirman que su existencia tiene lugar en un tramo importante de la vida literaria de estos autores exiliados: su educación. El bagaje neoclásico, inculcado por aquellos que vivieron literariamente en la encrucijada anteriormente descrita, es indiscutible en autores como Espronceda, Larra, Maury o el Duque de Rivas –exiliados todos-. Estos autores, estando abiertos a estas influencias y entendiendo el credo romántico de mejor manera, apuestan por una reacción que no se centra contra los clásicos grecolatinos, sino contra la corriente clasicista de la “galofilia”<sup>47</sup>. Es definitorio para entender el devenir de lo clásico en pleno romanticismo lo que nos dice el propio Espronceda en un artículo publicado en *El Siglo* (número 2, 24 enero de 1834):

“Si en vez del par de columnas que tenemos a nuestra disposición para esta materia pudiera llenar nuestra pluma páginas y páginas, trataríamos esta cuestión con el espacio y claridad que su interés exige: probaríamos que la moderna escuela es la suya, la nacida en el siglo XVII, la que prescribe la imitación de los antiguos, que no imitaron a nadie; la clásica, en fin, pues clásica hay que llamarla para podernos entender; deduciríamos de esto que la que nosotros profesamos es la antigua, la única, la naturaleza, sí, pero no con el manto, el casco y el politeísmo, sino con la modificación; más diremos, con la total mutación que la han hecho sufrir

---

<sup>44</sup> Azorín explica lo siguiente acerca del movimiento romántico en España: “ni les unen a estos escritores los medios de que disponen, medios artísticos, ni les ligan los fines. No podemos asignar ningún fin concreto al llamado romanticismo español. Tal romanticismo en realidad no existe”, citado en R. NAVAS RUÍZ, *op. cit.*, pág. 23.

<sup>45</sup> V. GAOS, *op. cit.*, pág. 164.

<sup>46</sup> Nos referimos a nuestro distanciamiento con el verdadero romanticismo europeo, cuyas ideas primordiales son seguidas por una cantidad ínfima de autores. Entre las equivocaciones propias de los románticos españoles está el hecho del tratamiento de la materia clásica, denostada teóricamente, *cfr.*: H. LLOYD-JONES, *Blood for the Ghosts. Classical Influences in the Nineteenth and Twentieth Centuries*, London 1982; y C. M. BOWRA, *La imaginación romántica*, Oxford 1972.

<sup>47</sup> Esta afirmación queda apoyada con las palabras de V. NOGUERAS VALDIVIESO, “Los clásicos en la poética antirromántica”, *Actas del I Congreso Andaluz de Estudios Clásicos*, Jaén 1982, pág. 322: “sea como sea, en realidad contra lo que el romanticismo reacciona es contra el neoclasicismo del siglo XVIII, es decir, no contra los clásicos, sino contra una manera concreta de entenderlos. Sólo en ocasiones como la española, de extremada pobreza cultural y paupérrima poesía romántica, la cuestión pudo llegar de hecho a confundirse”.

los nuevos usos, costumbres, ideas, sensaciones; en fin, el triunfo y establecimiento del Cristianismo”;

apostando por una mutación de los clásicos, utilizados como autoridad para iluminar las nuevas creaciones románticas; acto seguido – donde reside lo más importante-:

“(…) haríamos ver que, lejos de despreciar los modelos de la antigüedad, como se nos supone, en ellos fundamos nuestra doctrina, pero estudiando y entendiendo no con el sentido absoluto que los clásicos lo entienden, sino en otro relativo, racional y filosófico. Al ver a Homero cantar el sitio de Troya, a Virgilio la fundación de Roma, parécenos oírles decir a la posteridad: «Cantad como nosotros... Cantad vuestras Troyas, vuestras Romas, vuestros héroes y vuestros dioses. ¿Tan estéril ha sido vuestra naturaleza que para presentar ejemplos de valor y virtud tenéis que retroceder veinte siglos?». Al oír esto nuestra imaginación exaltada tiende en derredor la vista, y cantando al Cid, a Gonzalo, a Cortés y a los héroes de Zaragoza y tantas hazañas nuestras, con su fisonomía propia, no vestidas a la griega o a la romana, creemos seguir, más atinada y filosóficamente que los clásicos el verdadero espíritu de los modelos de la antigüedad”.

Esta ideología queda demostrada en la temática de las composiciones, prefiriendo un argumento histórico nacional a estos que se recrean en la Antigüedad. En cambio, aquellos “modelos” de los que habla Espronceda se manifiestan en gran cantidad de poemas a través de diferentes cauces: como mantenimiento de la cultura anterior, transplantada por autores como Lista o Quintana; como alusión simbólica del mito, o como regusto poético observable en la lengua, el estilo y la métrica. Un ejemplo claro será la obra poética de José de Espronceda<sup>48</sup> (1808-1840), quien presenta, sorprendentemente, una pervivencia notable de esta materia clásica<sup>49</sup>. Así, a la vez que se demuestra la inherencia de esa tendencia clasicista en sus primeras composiciones, como el *Pelayo*, composición épica inacabada –de la cual nos ocuparemos con detenimiento en el capítulo II-, observamos influencias de neoclásicos como Meléndez Valdés<sup>50</sup>, Cadalso, Quintana y el propio Lista, quien inculca la imitación no sólo de los poetas de la Antigüedad, sino de los poetas clásicos españoles. Propio de estos modelos será el género de la anacreóntica, tendencia que se observa en algunas de sus poesías editadas póstumamente, tales como: *A Anfriso* (su maestro), del que merece la pena extraer unos versos para observar la íntima relación con la poesía clasicista:

---

<sup>48</sup> Para las obras de José de Espronceda remitimos a *Obras Completas*, ed. de J. CAMPOS, BAE (LXXII), Madrid 1954; y *Poesías líricas y fragmentos épicos*, ed. de R. MARRAST, Madrid 1970.

<sup>49</sup> Cfr.: R. P. SEBOLD, *La perduración de la modalidad clásica*, pág. 227, quien observa, siguiendo la edición de las *Poesías* de MARRAST, un fuerte componente neoclásico en Espronceda; y así lo explica: “se hallan incluidos sesenta y un poemas, de los cuales, examinados con criterios objetivos, seis son de carácter neutro, ni neoclásicos ni románticos; treinta y siete son de estilo neoclásico; y dieciocho, solamente dieciocho, son de género romántico, como se decía entonces”. Nos servimos de más bibliografía acerca del clasicismo de Espronceda: V. CRISTÓBAL LÓPEZ, “Espronceda y el clasicismo”, *IV Congreso de la SElat* (2003), en prensa; y D. ESTEFANÍA, *art. cit.*, pág. 30.

<sup>50</sup> Acerca del particular, cfr.: M. A. LAMA, “Presencia de Meléndez Valdés en Espronceda”, *Anuario de Estudios Filológicos* 9(1986)155-168.



Cantando de **Hesperia**

Las glorias antiguas  
O ya con alegre,  
Donosa, **Talía**,  
Virtud enseñando  
Con gracia festiva  
Y entonces sonando  
Las arpas divinas,  
En cánticos dulces  
Las **célicas ninfas**;

al igual que poesías dedicadas al vino, como *Canción Báquica*:

¡Oh! ¡Caiga el que caiga! ¡más vino! ¡**Brindemos!**  
A aquél que más beba loores sin fin:  
Con pámpanos ricos su frente adornemos,  
Aplausos cantemos al rey del festín.

Amén de otras composiciones como *A Don José García de Villalta* donde podemos rastrear un trasunto horaciano y amplificado en Fray Luis: “dichoso, si unido / mi dulce Villalta, / gozara conmigo / ¡ay!, ven al campestre / Pacífico asilo”; o *A Balbino Cortés*, donde los elementos léxicos y semánticos se disponen al gusto clásico: “dulces himnos”, “el tierno Anacreón”, “Moradas alzarse / do un trono erigían / allá en el Olimpo”, “ráfagas refulgentes”, entre otros ejemplos. De igual forma, el elemento mítico se impone –como veíamos en Quintana y Cabanyes- simbólicamente, ensalzando las cualidades que se le atribuyen de manera metonímica; por ende, sus poemas están salpicados de “ondinas”, “sílvides”, “Venus”, “Baco”, “Musas”, “Febo”, “Minerva”, “Hércules” o “Céfiros”. Asimismo, fruto de sus lecciones neoclásicas, se encuentran poemas de profundo corte horaciano<sup>51</sup> que, si no realizados como recreación tal cual del original latino, sí se consideran como profundos tópicos grecolatinos<sup>52</sup>, tales como el del *Beatus ille* –muchas veces a través de Fray Luis- o la llegada del invierno. Señalaremos aquí algunos versos de *La entrada del invierno en Londres* (1827):

Reina tu lobreguez invierno rudo  
Y del norte en los climas ateridos  
De sombras y terror tiendes el velo;  
Yace sin flores, lánguido, desnudo

---

<sup>51</sup> Cfr.: R. P. SEBOLD, *La perduración de la modalidad clásica*, pág. 240 ss. El hispanista aporta otro título: *Vaticinio de Nereo*, recreación horaciana de la *Oda* I 15, así como de la *Oda* de Fray Luis *La Profecía del Tajo*.

<sup>52</sup> Estos elementos se evocan en ocasiones como versos que el poeta recuerda posiblemente debido a sus lecciones con Lista. Por ejemplo, cabe destacar aquí la evocación de la *Oda* II 14, 1-2 de Horacio, que realiza en su obra romántica *El diablo mundo*, canto III 1-2: “¡Cuán fugaces los años, / ¡ay! se deslizan, Póstumo!, gritaba / el lírico latino que sentía / cómo el tiempo cruel le envejecía”.

El triste extenso campo y recogidos  
Los fulgores del sol, se enluta el cielo;

al igual que la composición *La vida del Campo*, intitulada en algunas ediciones como *Imitación de Horacio*, ejercicio de recreación del *Epodo II 1*:

**Feliz el que apartado  
de las ciudades**, cual la antigua gente  
labra el campo heredado  
y en su pecho ningún cuidado siente,  
ni la trompa guerrera  
ni el mar airado el corazón le altera;

Por último, aunque se observa una presencia consciente de la materia clásica en la obra no sólo inicial de Espronceda, su natural disposición hacia el romanticismo le fuerza a modificar el mito en algunas composiciones. Entre ellas, cabe destacar dos obras: la sátira que denuesta los modelos clásicos: *El pastor Clasiquino*<sup>53</sup>, al fin y al cabo otra forma de pervivencia, esta vez de manera irónica; y el poema también satírico dedicado a *Dido y Eneas*, en el que se observa, como en el ejemplo anterior, una formulación consciente donde el mito está presente y revestido de las inquinas del romanticismo tan sólo por “pose” propia del movimiento. Se retrata, tras una deconstrucción del mito, el famoso episodio virgiliano del libro IV, del que ahora se ofrecen unos versos (v. 35 ss.):

**Eneas, vuelto en sí, ve a un lado a Roma,  
A Caripdis, (sic) a Scila ve por otro,**  
Y teniendo su potro,  
Una lágrima estúpida le asoma;

Otros autores que sufrieron el exilio como Rivas, Larra y Maury nos ofrecen una especial caracterización en sus estilos. En ellos, la trayectoria neoclásica está clara, pero en sus primeros ensayos poéticos, en su educación clasicista. Parece que, debido a sus estancias europeas, el romanticismo arraigó en ellos algo más que en Espronceda, lo que merma la aparición de elementos de corte clásico. Aún así, sus primeras composiciones denotan estas primeras influencias. Mariano José de Larra<sup>54</sup> (1809-1837), antes de abanderar el movimiento romántico español, adentróse en los terrenos de la anacreóntica y el epigrama, géneros estos que denotan una especial educación clasicista. Sirvan unos versos de una de sus *Anacreónticas* (1829) publicadas en el periódico *Fígaro*:

---

<sup>53</sup> R. P. SEBOLD, *La perduración de la modalidad clásica*, pág. 227, quien afirma lo siguiente: “Espronceda era tan *clasiquino* como el que más”

<sup>54</sup> Para sus obras nos hemos servido de *Obras completas de D. Mariano José de Larra*, Barcelona 1886, a cargo de MONTANER Y SIMON.

Hazme, platero, un vaso  
cóncavo, igual, redondo,  
donde beber yo pueda  
del jugo más sabroso;  
del que nos dan las uvas  
en el templado otoño,  
y sobre todo hazlo  
cuanto pudieres hondo.  
Con el buril esculpe  
en su luciente dorso  
no de feroz guerrero  
el atezado rostro.  
Ni el brazo peregrino  
del extranjero corso;

Los elementos de cuño clasicista se observan claramente: tópico de la *écfrasis* del vaso, elementos báquicos propios del género, léxico anacreóntico y repetidas alusiones a lo mítico: “celebrado limpio”, “Mírtilo”, “el premio de las danzas / que reparte Cupido”, “miel hiblea”, ejemplos estos de sus letrillas, odas, canciones y primeras anacreónticas.

Asimismo, Ángel Saavedra, Duque de Rivas (1791-1865), y Juan María Maury (1172-1845), inician sus carreras desde los preceptos neoclásicos. El Duque de Rivas, aun influido notablemente por el romanticismo inglés aprehendido en Londres –recordemos obras tan características como el *Don Álvaro o la fuerza del sino* o sus *Romances-*, presenta en sus primeras composiciones heoricas un regusto neoclásico en tanto en cuanto respeta las normas del género<sup>55</sup>. Así, tanto *El Paso Honroso* como *Florinda*, publicada como apéndice a su romántico *Moro Expósito*, presentan elementos que provienen de los cánones establecidos.

Juan María Maury, de naturaleza ecléctica, se define por unas características similares a Ángel Saavedra, pues aboga por el mantenimiento de los rasgos generales de la epopeya de tradición culta, remontable desde la Antigüedad –aunque este tema se tratará en el capítulo siguiente-, bajo unas formas aparentemente románticas. Su acercamiento al texto de la *Eneida* como traductor será el punto de partida para su *Esvero y Almedora*, epopeya que retrata, como Ángel Saavedra, el “paso honroso” de Suero de Quiñones. Igualmente, la recreación virgiliana se hace eco en el canto épico

---

<sup>55</sup> Cfr.: J. L. ARCAZ POZO, “Arquetipos virgilianos en la Florinda del Duque de Rivas”, *Actas del III Congreso Internacional de Humanismo y Pervivencia del Mundo Clásico. Homenaje al Prof. A. Fontán* III.4(2002)1913-1923.

*Dido*<sup>56</sup>, imitación del libro IV de la epopeya latina. Este bagaje clasicista se demuestra asimismo en sus poesías líricas, imitaciones y traducciones de otros referentes neoclásicos; baste ahora la recreación del poema del inglés J. Dryden *El festín de Alejandro*, realizado en versificación ditiirámica:

Era el regio **festín que en Persia esclava**,  
Por su conquista daba  
El hijo de **Filipo armipotente**;  
En su trono imperial, con asio adorno,  
Sus próceres entorno,  
El héroe sobrehumano alza la frente.

Estos ejemplos dan una perspectiva clara del movimiento romántico, definiéndolo como una corriente adscrita a una insalvable materia clásica que se estructura bajo distintas formas: desde una representación consciente por varias vías de actuación (Espronceda), hasta una deformación simbólica de lo mítico (Larra, Rivas) que se observa en los primeros años de la generación *a priori* más romántica de nuestro país.

#### 4. LA MATERIA CLÁSICA EN LA SEGUNDA MITAD DEL XIX: DEL REALISMO AL MODERNISMO

Una vez finalizado el efímero movimiento romántico alrededor de 1850<sup>57</sup>, -opinión contrastada en gran cantidad de autores, sirva Cossio, Urrutia o los trabajos de Palenque-, la situación política en España permite un desarrollo especial de las artes. La Restauración conlleva un auge en todos los terrenos de la literatura que permite observar un tratamiento de la materia clásica completamente favorable. Las nuevas composiciones de esta segunda mitad de siglo presentan unas características donde los elementos clasicistas tienen un mejor acople, ya que no se adscriben a ningún movimiento concreto, apuestan por la innovación en las formas y los contenidos, y presentan una maleabilidad temática que hace que se multipliquen los géneros. Las consecuencias de estas características, sumadas al nacimiento de una verdadera

---

<sup>56</sup> La recreación del poema virgiliano presenta, pese a ser una traducción, ciertas novedades, como la de añadir un proemio y un epílogo. Para el poema *Dido*, *canto épico* utilizamos: J. NICASIO GALLEGU, “Análisis del poema *Esvero y Almedora* de D. Juan María Maury, leído a la RAE”, en *Poetas líricos del siglo XVIII*, edición a cargo de L. A. CUETO, Madrid 1953, BAE, vol. III, 175 ss. Extractamos algún pasaje que demuestra su filiación virgiliana: “Harto asaltó la tempestad a Eneas; / Numen sujeto al cetro de Neptuno / Eolo cede y cálmanse las olas; / que, obediencia á la implacable Juno;” (*Proemio* 1-4); “La reina triste sin descanso pena; / alimentado el fuego en cada vena / de ella se apoderó mucho su mente / mucho recuerda al ínclito, al valiente,” (*Canto* 1-4)

<sup>57</sup> Juan Valera afirma lo siguiente: “El romanticismo no ha de considerarse hoy día –1854– como secta militante, sino como cosa pasada y perteneciente a la historia”, citado en J. M. COSSIO, *op. cit.*, vol. I, pág. 1.

Historiografía literaria grecolatina<sup>58</sup>, consiguen que la nueva literatura presente en cierta manera una gran personalidad clasicista.

En primer lugar, hemos de destacar el auge del teatro costumbrista de temática romana<sup>59</sup>, pues ello retratará la situación sociopolítica del momento. Muchos son los autores que, sirviéndose de los acontecimientos históricos del pasado de Roma, -v. gr.: la muerte de César, la tiranía de Nerón, la traición de Bruto, etc-, pretenden una función educadora que plasme los acontecimientos con un hecho histórico que es común al auditorio. Las fuentes clásicas como Salustio, Dión Casio o Plutarco son desempolvadas para recrear, al modo dieciochesco, una tragedia *togata* en verso y con la participación de coros. Ejemplos señeros surgirán con la coronación de Isabel II y las intrigas políticas de su reinado, caldo de cultivo para tragedias tanto de tema cesariano: *Julio César* de José María Díaz (1841), *La muerte de César* de Ventura de la Vega (1862), *La muerte de César* del mismo autor o *Bruto* de Tomás Rodríguez; como de tema neroniano, sirvan: *La muerte de Nerón* (1855) de Benito Gil de Tejada o *Nerón* de Juan Antonio Cavestany (1877). Los autores de este subgénero responden asimismo a una característica especial que veremos remarcarse en la poesía. Todos se ven influenciados por la tendencia clasicista de la primera mitad de siglo y por la corriente dieciochesca, lo que consecuentemente llevará a un terreno fecundo en esta segunda mitad de siglo: la erudición y la creación artística de autores que actúan como *dilettanti*. La vulgarización en la creación literaria, especialmente en la poesía, hace que surjan un sinnúmero de temas, autores y corrientes diferentes que tienen como referente, tras el hartazgo romántico, la poética clásica; más si cabe, cuando las creaciones provienen de la pluma de políticos, bibliófilos, filólogos y diletantes que no hacen sino “practicar un juego de erudición literaria<sup>60</sup>”.

Esta poesía, dividida en grandes grupos temáticos (realista, postromántica, de salón y erudita-clasicista), presenta unas características propias. Es labor aquí el ocuparse de la poesía clasicista con las palabras de uno de los grandes representantes de la misma, M. Menéndez Pelayo, debido a que la mayoría de los poetas acudían a este guión clasicista, afirma:

“En este camino se fue demasiado lejos, y por huir de lo desordenado, exuberante y monstruoso, vino a darse en lo tímido y apocado; por aversión al desaliño se cayó en lo relamido y artificioso; resucitáronse todo género de inversiones, perífrasis y latinismos: la

---

<sup>58</sup> Remitimos a los trabajos de F. GARCÍA JURADO, “Los primeros manuales de literatura latina”, *La Historia de la literatura grecolatina en el siglo XIX español: espacio social y literario*, coordinación a cargo de F. GARCÍA JURADO *et alii*, anejos de *Analecta Malacitana* 51, Málaga 2005, 85-109; e *id. auct.*, “La historiografía de la literatura latina y su conciencia en los autores modernos: visiones divergentes del canon y la decadencia en Pérez Galdos y Huysmans”, *CFC(Elat)* 24(2004)115-147.

<sup>59</sup> Acerca del teatro de argumento romano, *cfr.*: C. MARTÍN PUENTE, “La figura de César en las tragedias españolas del siglo XIX”, *CFC(Elat)* 23(2003)227-248; *id. auct.*, “El drama y la novela históricos de tema romano en el siglo XIX”, *La Historia de la literatura grecolatina en el siglo XIX español: espacio social y literario*, 317-338; *id. auct.*, “Nerón como personaje de tres tragedias españolas del siglo XIX”, *CFC(Elat)* 25(2005)157-174. Así como: G. SANTANA HENRÍQUEZ, *op. cit.*, pág. 120 ss.

<sup>60</sup> En estas condiciones surgirá la época culta de tema colombino, recreación que vuelve a los modelos propios de la epopeya, *cfr.*: nuestro trabajo: I. VILLALBA DE LA GÜIDA, “Virgilio y la épica española del XIX: el Colón de Ramón de Campoamor y sus dependencias virgilianas”, *CFC(Elat)* 26(2005)147-172.

majestad sonora se confundió muchas veces con la pompa hueca, con el énfasis oratorio y la rimbombancia, naciendo de aquí un género de falso y aparatoso lirismo, que por mucho tiempo dominó y aún domina en todos los versos que pudiéramos llamar oficiales, en los poemas de certamen y en las odas de circunstancias. A vueltas de algunas composiciones recomendables en su línea, pero de todo punto inferiores a los modelos de Quintana, Gallego y Lista, este neoclasicismo póstumo, de tercera o cuarta mano, únicamente ha servido para conservar ciertas tradiciones métricas de buen origen, cierto respeto (...) <sup>61</sup>”.

Lo que deja clara la situación de la poesía alrededor de 1860, una vez decaída la evolución romántica. “Este neoclasicismo póstumo”, como dirá el cántabro, hará que retornen esos dogmas que veíamos en la primera parte del capítulo, en la etapa final del setecientos, comportándose la materia clásica a la manera de una composición en anillo. La nómina de autores clasicistas es muy amplia: Cánovas del Castillo, Amador de los Ríos, Jose Devolx, Juan Valera y Menéndez Pelayo, entre otros, aunque serán estos dos últimos autores los que representen el culmen del poeta-filólogo en las postreras décadas de esta centuria. Sus traducciones de autores clásicos –tema que trataremos en su punto correspondiente-, sus compilaciones y las recreaciones de los mismos, hacen de ellos un paradigma del humanismo decimonónico español <sup>62</sup>. Sirvan algunos versos de Menéndez Pelayo, ya que la obra filológica es por todos conocida. Así, en *Diffugere nives*, recreación de Horacio:

¡Ved!... ya la vida universal fermenta  
En el regazo de la inmensa madre,  
Que rota la amplia túnica de hielo  
Su seno entrega sin cesar fecundo;

junto con otras poesías de trayectoria clásica, como *Himno a Dionysos*, *El Oaristys*, canto amebeo virgiliano, y composiciones con el mismo tono horaciano, como *A Aglaya*:

¿Quién pudiera atajar, dulce señora,  
El raudal inexhausto de la vida?  
¿Quién, en las horas de ventura arcana,  
Decir al corazón: «Aquí reposa,  
La tienda levantemos;  
(...)»

---

<sup>61</sup> Citado en N. ALONSO CORTÉS, *art. cit.*, pág. 9.

<sup>62</sup> M. FERNÁNDEZ GALIANO, “Humanismo español en el siglo XIX”, *Humanismo español en el siglo XIX. Conferencias pronunciadas en la Fundación Universitaria Española los días 10, 12 y 17 de mayo de 1976*, en J. A. PÉREZ *et alii*, Madrid 1977. Otras publicaciones que consideran el tema son también citadas aquí: M. GONZÁLEZ GONZÁLEZ, “El mito de Safo en el siglo XIX”, *La Historia de la literatura grecolatina en el siglo XIX español: espacio social y literario*, 297-316.

Igualmente, gracias a la profusión de la Historiografía latina y a que los autores de la segunda mitad de siglo acuden a la universidad para tomar lecciones de lengua y retórica clásicas, el elemento grecolatino está muy presente en las obras de dos novelistas realistas: Benito Pérez Galdós<sup>63</sup> y Leopoldo Alas “Clarín”. Ambos evocan en sus obras los años de estudiantes, las lecciones de su maestro Camús y aportan datos acerca de cuáles eran los cánones literarios grecolatinos que se estudiaban en el último tercio de siglo, desde una visión tradicional propia de Galdós hasta una visión decadente a la que se adscribe otro autor francés decimonónico, Huysmans. Sirvan aquí algunas referencias clásicas, para ser más concretos virgilianas, en la novela realista *Doña Perfecta*, de Galdós:

- (...) ¡qué rústica paz virgiliana!, si en vez de ser matemático fueras latinista, repetirías al entrar allí el *ergo tua rura manebunt* (...) (*Ecl.* I 46)<sup>64</sup>.

- (...) y todo quiere ponerlo en guarismo y rayas, no sólo *maria ac terras*, donde estamos nosotros, sino *coelum profundum* (...) (*Aen.* I 58)<sup>65</sup>.

- (...) ¿está Ud. dando lecciones de horticultura?, *insere nunc Meliboe e puros, pone ordine vitis* (...) (*Ecl.* I 73)<sup>66</sup>.

- (...) el primero, sí señor... *Troiae qui primus ab oris* (...) (*Aen.* I 1)<sup>67</sup>.

Ejemplos estos que retratan cómo la materia clásica sobrevive, dispuesta ahora bajo dos características: primeramente, se utiliza como marcadora social, pues retrata ciertos paradigmas de personajes en las novelas realistas (*cf.* todas las referencias a Virgilio en *Doña Perfecta* proceden de un religioso erudito); y acto seguido, se acude a lo clásico como una referencia propia del autor, un bagaje propio que aporta datos historiográficos significativos, como bien han demostrado los trabajos de Garcia Jurado y de Ruiz Pérez.

Tras esta etapa realista, observamos un nuevo concepto de poesía que se acerca a ideas renovadoras y de personalidad escapista frente a la agobiante mirada de la realidad que había caracterizado las composiciones precedentes. Esta nueva personalidad poética, de origen hispanoamericano, se define como Modernismo. El movimiento, influenciado por las teorías parnasianistas francesas, es una reacción total

---

<sup>63</sup> El tratamiento historiográfico de la literatura latina en Pérez Galdós y “Clarín” ha sido estudiado por varios autores: F. GARCÍA JURADO, “La historiografía de la literatura latina y su conciencia en los autores modernos”, *CFC(Elat)* 24(2004)115-147; *id. auct.*, *Alfredo Adolfo Camús (1797-1889). Humanismo en el Madrid del siglo XIX*, Madrid 2002; A. RUIZ PÉREZ, “La pasión viva del mundo clásico en Pérez Galdós y Clarín”, *La Historia de la literatura grecolatina en el siglo XIX español: espacio social y literario*, 339-358; A. RUIZ PÉREZ, “Clarín y el mundo clásico”, *EClás* 39(1997)61-71; o S. GILMAN, “Las referencias clásicas de *Doña Perfecta*: tema y estructura de la novela”, *Nueva Revista de Filología Hispánica* 4(1981)353-362.

<sup>64</sup> *Doña Perfecta* de Benito Pérez Galdós, edición de R. CARDONA, Madrid 1997, pág. 89.

<sup>65</sup> *Idem supra*, pág. 104.

<sup>66</sup> *Idem*, pág. 119.

<sup>67</sup> *Idem*, pág. 169.

que no persigue un neoclasicismo acartonado, sino que intenta una síntesis por la cual los hallazgos sonoros y plásticos articulen la composición. En la búsqueda de nuevas formas estéticas, métricas y léxicas, hallarán un nuevo valor: la utilización simbólica de la materia clásica. Ésta se acopla por imperativo antropológico a la nueva corriente estilística, pues exige de la misma un depósito de imágenes que con energía creadora plasme símbolos decisivos<sup>68</sup>. Será, pues, la mitología clásica la que con sus ejemplos universales sirva de andamiaje para construir metonimias de belleza espiritual que evoquen mundos lejanos y perfectos. De tal manera, los versos, contruidos también a la manera clásica –por ejemplo el hexámetro dactílico–, evocan “Zeus y Leda”, “Ninfas”, “Safo”, “Dafne” y “Siringes” como búsqueda de un imaginario exótico.

Fuera de ese conglomerado mitológico que salpica los versos ocasionalmente, merece ser señalado aquí la pervivencia de un mito que es desarrollado con especial frecuencia por los autores modernistas: tal como es el mito de Hércules y la reina Ónfale, mito que retrata la visión modernista de la mujer castigadora –recordemos que otras mujeres de leyenda son retratadas por los modernistas como tentadoras que representan el peligro y el engaño: Dalila, Judith, Eva, etc.-. Este mito, muchas veces tomado de las fuentes antiguas (*Museo*, *Apolodoro* u *Ovidio*, *Heroida IX*), se observa, como queda explicado, de manera simbólica, retratando el poderío femenino. Así, José Santos Chocano (1875-1934) en *Estandartes de amor*:

Y cual las **de aquél Hércules membrudo**  
Que Ovidio canta esclavo de mujeres,  
Las manos mismas que en el firme escudo  
Rompiendo lanzas...;tiemblan alfileres!

U otros autores, como Pedro Riaño de la Iglesia con su *Eros* (1901):

Por él, Plutón, de la beldad esclavo,  
Al Tártaro sujeta a Proserpina  
Y Alcides, transtornado por Onfale  
La clava de cien monstruos vencedora  
Débil trocó por femenina rueca.

Incluso el propio Rubén Darío (1866-1916), quien representa con su libro *Azul* el papel de corifeo poético de esta corriente, era un lector frecuente de las *Heroidas* en la traducción de Pedro Mejía<sup>69</sup>. Ello se demuestra en la preparación de su artículo “Hércules y Don Quijote”, publicado en *Letras*(1911)143-144, donde pone de relieve la personalidad de Hércules a través del enfoque ovidiano de la *Heroida IX*, de Deyanira a Hércules, manteniendo incluso los versos del autor latino que va siguiendo entre corchetes:

---

<sup>68</sup> J. LASSO DE LA VEGA, “La presencia del mito griego en nuestro tiempo”, *Anejos de Gerión* 2(1989)99-114; F. R. ADRADOS, “El modelo Clásico como constante histórica”, *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura general y comparada* 2(1979)47-58.

<sup>69</sup> Cfr.: L. LITVAK, *op. cit.*, pág. 198.



(...) y la tremenda Onfalia (53-55), que afemina al beluario (71-78), y le hace hilar a sus pies una esclava (79-82)<sup>70</sup>

Asimismo, sus poesías se ven salpicadas de constantes alusiones a otros mitos griegos, debido a sus influencias parnasianas y gracias a la posibilidad de asociación a distintos ámbitos temáticos. Sus alusiones clásicas se proyectan de manera escogida para aproximarse, a través del símbolo, a una idea concreta<sup>71</sup>. Podemos distinguir entre todo el imaginario clásico de Darío dos grandes grupos que evocan formas simbólicas diversas: el primer grupo lo forman las figuras que giran alrededor del mundo del sentimiento: aparición de dioses con significación plena tales como: Venus-amor; Eros-pasión; Diana-lo salvaje, Leda-sometimiento, entre otros, lo que conlleva a la dicotomía siguiente: la alusión clásica es el significante, pues codifica un concepto abstracto, y a la vez es el significado de lo que muestra; mientras que el segundo grupo lo forman las figuras que giran alrededor del mundo del arte y de la naturaleza, tales como Pitágoras-exactitud; Siringe-música, Pegaso-fuerza, etc, actuando de nuevo a modo de metonimia. Esta función que conecta mito y realidad se da en composiciones como, *Cleopompo* y *Heliodemo*, *Pegaso* o *Helios*, del que ahora extractamos unos versos:

Adelante, ¡oh cochero Celeste!, sobre Osa;  
y **Pelión, sobre Titania viva.**

Atrás se queda el trémulo matutino lucero,  
y el universo el verso de su música activa.

La misma idea anhelante se demostrará en otros poetas como Leopoldo Díaz, Julio Herrera o Salvador Rueda, en cuyos versos la mitología es utilizada como medio de crítica al cristianismo, incitando así a una cosmovisión de tendencia panteísta<sup>72</sup>; otra vía de recharacterización de la materia clásica en el ocaso del XIX y los albores de las Vanguardias.

## 5. EL SIGLO XIX Y EL HUMANISMO GRECOLATINO

La segunda mitad del siglo XIX se caracteriza por cierta apertura en lo literario: se modifican los géneros, se multiplican las composiciones literarias, se democratiza la manifestación poética y, lo que aquí importa, hay una disposición para el estudio de los autores clásicos. Es ahora cuando se puede codificar una verdadera situación de la historiografía grecolatina, atendiendo a sucesos tales como el

---

<sup>70</sup> Corresponden a los siguientes versos de Ovidio, *Her. IX: vidit in Herculeo suspensa monilia collo / illo, cui caelum sarcina parva fuit / non pudit fortes auro cohibere lacertos; (...) Inter Ioniacas calathum tenuisse puellas / diceris et dominae pertimuisse minas / non fugis, Alcide, victricem mille laborum / rasilibus calathis inposuisse manum / crassaque robusto deducis pollice fila / aequaque formosae pensa rependis erae?*

<sup>71</sup> Acerca de la utilización del mito en Rubén Darío, *cfr.:* A. HURTADO CHAMORRO, *La mitología griega en Rubén Darío*, Madrid 1967.

<sup>72</sup> *Cfr.:* V. CRISTÓBAL LÓPEZ, "Mitología clásica en la poesía de Salvador Rueda", *CFC(Elat)* 22(2002)493-517.

surgimiento de cátedras de lenguas clásicas en la universidad, la regulación de los manuales<sup>73</sup> de literatura griega y latina, la creación de colecciones de autores clásicos –recuérdese la *Biblioteca Clásica* de Luis Navarro<sup>74</sup>–, y el fomento, aunque no para el común de los lectores, sino para los eruditos, de un reseñable índice de traducciones. Éstas se centran en autores que gozan de prestigio ya desde el siglo XVIII y que sirven como recreaciones para los géneros poéticos de cuño clasicista como anacreónticas, idilios y odas. Es por ello por lo que no resulta difícil observar un incremento de las traducciones de autores líricos griegos como Anacreonte, Safo o Tirteo y bucólicos como Teócrito, Bión o Mosco<sup>75</sup>. Pero será el lírico latino Horacio quien goce de una especial acogida, siendo traducido<sup>76</sup> por más de un centenar de autores que vuelven su mirada hacia las *Odas* y la *Poética* principalmente. Casos como los de Rafael J. de Crespo, Alberto Lista, el propio Menéndez Pelayo o Martínez de la Rosa serán, entre otros, ejemplos de esta profusión de traductores del autor de Venusia. Otros clásicos latinos como Catulo y Tibulo, traducidos por Manuel Norberto Pérez del Camino, u Ovidio, a cargo de Narciso Campillo, son paradigmas de lo ocurrido en la segunda mitad de siglo.

Igualmente, Virgilio<sup>77</sup>, las más de las veces en su verso épico, será objeto de una relativa acogida, con traducciones destacadas como la de Graciliano Afonso (1854), Antonio Caro (1872) y el autor épico Juan María Maury. Aunque si bien es verdad, estos trabajos no llegan nunca al lector común que consume novelas de folletín, sino a un grupo cerrado de elitistas eruditos que lo admiran por la autoridad ejercida y que de alguna manera lo mantienen vivo a través de recreaciones de baja calidad y caracterizadas como un divertimento de *dilettanti*.

Aun así, los ingentes trabajos filológicos de Valera –sirvan sus colaboraciones en revistas especializadas y sus análisis literarios como *La épica y la lírica del siglo XIX*, o *Florilegio de poesías castellanas del siglo XIX*–, o de Menéndez Pelayo –como *Bibliografía hispano-latina clásica*, *Horacio en España* o *Historia de los heterodoxos españoles*, entre otras obras; así como la especial situación de los estudios de lenguas clásicas en las universidades y círculos de intelectuales, mantienen la máxima de que “nunca un siglo español fue más clasicista en sus traducciones que el XIX”, como ya mantuvo Fernández Galiano.

---

<sup>73</sup> F. GARCÍA JURADO, “Los primeros manuales de literatura latina”, 85-108; y P. HUALDE, “Panorama de los manuales de literatura griega (1849-1868)”, *La historia de la literatura grecolatina en el siglo XIX español: espacio social y literario*, 109-136; igualmente, cfr.: M. FERNÁNDEZ GALIANO, *art. cit.*, pág. 10 ss.

<sup>74</sup> Cfr.: D. CASTRO DE CASTRO, “Las colecciones de textos clásicos en España: la *Biblioteca Clásica* de Luis Navarro”, *La historia de la literatura grecolatina en el siglo XIX español: espacio social y literario*, 137-161.

<sup>75</sup> Cfr.: M. GONZÁLEZ GONZÁLEZ y R. GONZÁLEZ DELGADO, “La lírica griega: Safo, Anacreonte, Tirteo y Bucólicos”, *La Historia de la literatura grecolatina en el siglo XIX español: espacio social y literario*, pág. 217.

<sup>76</sup> Cfr.: M. MENÉNDEZ PELAYO, *Horacio en España*, Madrid 1885, vols. I-II.

<sup>77</sup> Cfr.: D. CASTRO DE CASTRO, “Las versiones de poesía épica latina en el siglo XIX”, *La Historia de la literatura grecolatina en el siglo XIX español: espacio social y literario*, 205-226.

## 6. CONCLUSIÓN

El presente capítulo ha querido presentar la mutable situación de la materia clásica a lo largo de todo el siglo XIX, observando cómo ésta se va acoplando progresivamente a las diferentes directrices estilísticas. Sin querer desechar la opinión tradicional acerca de la pervivencia del mundo clásico en el XIX –pues somos conscientes de la merma del mundo clásico en esta centuria-, apostamos por una visión más clara de la realidad en la que se encuentran definitorias muestras de un tratamiento diverso de la materia clásica, desde la recreación hasta la utilización del mito como constante simbólica. Estas afirmaciones sirven como punto de partida para acercarnos a la épica de este siglo.

## **CAPÍTULO SEGUNDO**

### ***EVOLUCIÓN DE LA ÉPICA ESPAÑOLA EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIX: DEL MODELO CLÁSICO A LA LEYENDA ROMÁNTICA***

*Ora la trompa épica sonando.*

*José de Espronceda, El diablo mundo (1841)*

## 1. LA PRIMERA ÉPICA NACIONALISTA Y LA PERDURABILIDAD DEL CANON CLÁSICO

Debido a la cambiante evolución literaria de este siglo, la transición de una épica de corte clásico hasta una epopeya en prosa que se convierte en leyenda romántica conlleva una inherente deformación en los cánones preestablecidos por el género. Antes de esta progresión, las primeras epopeyas de la centuria se articulan bajo formas propias de la épica culta y bajo los dogmas de la *imitatio* clásica, intentando –y ésta es la novedad- coordinar el aparato mítico-heroico tradicional con los hechos históricos que están sucediendo contemporáneamente. De tal forma, los autores que profesan una especial tendencia neoclásica en la encrucijada de los siglos XVIII-XIX, son los nuevos vates nacionales que cantan a los héroes de Zaragoza, a los caídos en Bailén o a los aguerridos españoles que luchan contra el enemigo francés. Será, pues, la Guerra de la Independencia (1808-1813) el principal acontecimiento histórico que fomente el nuevo crecimiento del poema heroico de tendencias clasicistas; una situación que conlleva el impulso de una especial “épica de urgencia”<sup>78</sup>, las más de las veces subvencionada culturalmente por el patrocinio y consejo del propio gobierno con el rey Fernando VII a la cabeza, personificación del régimen que ha de cantarse ante la opresión foránea.

La acotación histórica marca, pues, la periodización de esta primera fase de la epopeya decimonónica, extendiéndose desde 1808 hasta 1820. En su propio desarrollo, la temática presenta en sus contenidos un fuerte componente nacionalista que va evolucionando hacia la búsqueda de paradigmas heroicos, desde los baluartes españoles en contra de Francia, hasta los héroes protagonistas de las hazañas más renombradas del medioevo español y sus siglos dorados –a finales del XVIII se observan poemas épicos medievalistas como el *Rodrigo* (1793) de Pedro Montengón<sup>79</sup>, o *México Conquistada* (1798) de Juan Escoiquiz, en 26 cantos-. Mas serán las recreaciones de los acontecimientos históricos recientemente acaecidos las que en un primer momento destaquen. Ejemplos como *La agresión británica* (1806) de Juan María Maury acerca de

---

<sup>78</sup> Ante la falta de un estudio global acerca de la evolución de la épica española del XIX y su desvío literario del canon, apostamos por los siguientes trabajos –la mayor parte de L. F. DÍAZ LARIOS-, los cuales retratan parcialmente esta cuestión. De tal manera: L. F. DÍAZ LARIOS, “Anacronismo y desenfoque en la épica romántica (en torno a un texto inédito de García Gutiérrez)”, *Rom* 2(1984)57-65; *id. auct.*, “*Hernán Cortés*, un proyecto épico de García Gutiérrez”, *Rlit.* 94(1985)239-248; *id. auct.*, “De la épica a la leyenda romántica: *Solimán y Zaida* de Ribot y Fontseré”, *Rom.* 3-4(1988)45-52; *id. auct.*, “De la épica clásica al poema narrativo romance”, *Historia de la Literatura española. S. XIX* (1), V. GARCÍA DE LA CONCHA (ed.), L. ROMERO TOBAR (coord.), 8, Madrid 1997, 507-542; *id. auct.*, “Notas sobre un periodo decisivo de la épica”, *Un hombre de bien: saggi di lingue e letterature iberiche in onore di Rinaldo Frolidi*, edición a cargo de M. FABBRI *et alii*, Alessandria 2004, 366-374; Asimismo: F. GONZÁLEZ OLLÉ, “Del Neoclasicismo al Romanticismo: la evolución de la poesía épica”, *Estudios de literatura española de los siglos XIX y XX: Homenaje a Juan María Díez Taboada*, Madrid 1998, 249-259. Igualmente, señalamos la trayectoria general de la épica castellana vista desde la crítica del XIX: J. VALERA, “Crítica literaria-poesía lírica y épica del siglo XIX”, *Obras Completas*, edición a cargo de CARMEN VALERA, Madrid 1912, 1194-1249; M. J. QUINTANA, “Sobre la poesía épica castellana”, capítulo de *Estudios sobre nuestra poesía*, en *Obras completas*, edición a cargo de A. FERRER DEL RÍO Madrid, 1946, 126-173; M. J. QUINTANA, *Poesías selectas castellanas. Musa épica ó Colección de los trozos mejores de nuestros poemas heroicos*, Burgos 1833, 2 vols.; y A. LISTA, “De la epopeya”, *Ensayos literario y críticos*, Sevilla 1834, 50-51.

<sup>79</sup> Cfr.: D. FRESLER, *art. cit.*, 85-98.

la batalla de Trafalgar<sup>80</sup> (1805) o los poemas dedicados a la defensa de la capital aragonesa –bajo convocatoria oficial de la Junta central-, como *Zaragoza* de Martínez de la Rosa (1811), el poema heroico en dos cantos *Defensa de Zaragoza* de Juan Galo Carreño (1809)<sup>81</sup>, o *La Iberiada* de Ramón de Valvidares (1813), serán las muestras de epopeya que mantengan vivos los tópicos propios del género. Estos cantos nacionales se elaboran con dos objetivos fundamentales: por un lado, pretenden ser voz del regimen, alentando a los posibles lectores -lo que lleva a regirse según las reglas establecidas-; y por otro, persiguen un mantenimiento académico propio de la educación erudita del neoclasicismo<sup>82</sup>.

Como paradigma de lo comentado es significativo estudiar con detenimiento una de las epopeyas antes señaladas a favor de los héroes de Zaragoza y en contra del enemigo francés: *La Iberiada*<sup>83</sup> (Cádiz 1813) de Ramón de Valvidares (?- 1826); un poema en octavas reales con 10 cantos de extensión en un primer momento y ampliado a 12 en 1825 en su última edición de Madrid. Su exaltación patriótica se observa ya desde la introducción al poema, creando una *laudatio* a favor de Fernando VII y el régimen que se dispone a cantar:

“Él mantendrá siempre viva la memoria de una trayción (*sic*) enorme con que un vil usurpador atacó nuestros derechos (...); él solo bastará á romper nuestros eslabones y levantar el estandarte de nuestra libertad”.

Asimismo, sus modelos quedan claros desde el inicio, siendo Virgilio el principal bastión para articular los episodios, versos y tópicos más significativos; de tal manera argumenta este proceso de *imitatio* en su capítulo introductorio acerca de la creación de su poema (pp. 26-27):

“Éste es todo el plan (*acaba de referir el argumento del poema*) de la fábula, en la que he procurado seguir en lo posible el recto y trillado camino de los dos grandes maestros que tenemos en esta materia, sin cuya guía tropezaremos á cada paso en una vereda tan escabrosa;

---

<sup>80</sup> Cfr.: F. PIERCE, “The *canto epico* of the seventeenth and eighteenth centuries”, *Hispanic Review* 15(1947)1-48, concretamente pág. 45: “while the notes reveal the poet’s knowledge of english customs and history and his immersion in the works of the masters, Homer, Virgil and Tasso”.

<sup>81</sup> Cfr.: L. F. DÍAZ LARIOS, “De la épica clásica al poema narrativo romance”, pág. 511, quien analizando someramente este poema afirma: “(...) termina con una exhortación a los españoles para que obedezcan a las *constituidas potestades* y defiendan *la libertad del suelo hispano* de la *afrentosa servidumbre* impuesta por el Tirano de Europa”. En cursiva los extractos del poeta GALO CARREÑO.

<sup>82</sup> Cfr.: L. F. DÍAZ LARIOS, “Notas sobre un periodo decisivo de la épica”, pág. 366: “Toda esta literatura nueva, concebida sobre prototipos antiguos, tenía su destinatario natural en un público muy diferente del que aún podía estar interesado en la épica culta, agonizante y anacrónica aunque conservara su prestigio académico, razón por la cual se siguieron componiendo muchos poemas según la preceptiva clásica durante todo el siglo XIX”.

<sup>83</sup> Para los textos de este poema utilizamos el ejemplar del fondo antiguo de la Facultad de Filología de la Universidad Complutense (FA 2784): RAMÓN DE VALVIDARES Y LONGO, *La Iberiada: poema épico a la gloriosa defensa de Zaragoza, bloqueada por los franceses desde 14 de junio hasta 15 de agosto de 1808 y desde 27 de noviembre de este año hasta 21 de febrero de 1809*, a cargo de la Imprenta de VICENTE LEMA, Cádiz 1813. Actualmente preparamos un trabajo de reciente publicación acerca de la pervivencia virgiliana en este autor.

pero he querido principalmente imitar á Virgilio, tomando algunos de sus pensamientos é (*sic*) imágenes, porque juzgo que será de mayor mérito producir una idea original que traducir ó (*sic*) imitar las de un autor tan clásico é insertándolas entre las mías como su mayor adorno”.

El argumento del poema, *a priori* bastante sencillo, pues retrata la defensa de Zaragoza contra el enemigo galo, presenta características comunes con la *Eneida*. En el poema de Valvidares, Palafox, trasunto del héroe virgiliano Eneas, es asistido y ayudado por la diosa Minerva, quien protege e insta a luchar al general ibérico contra Marte y Pirene, deificaciones perversas de Francia, quienes, recelosas de la patria vecina, se lanzan contra el pueblo hispano. Las apariciones en sueños de los dioses que anuncian el glorioso hado del ejército español, sumadas a las valerosas hazañas de Palafox, causan el estrago entre el ejército enemigo, que en un último momento apela a las fuerzas malignas para derrocar al bando ibérico. Tras la lucha y el esperado episodio de la *catabasis*, Palafox acude al templo de la Fama y observa en una descripción artística de los frontones del mismo (*écfrasis*) su heroica muerte y apoteosis tras la victoria española. La construcción, pues, de todos los capítulos se articula con todo el aparato mítico-escénico de la epopeya virgiliana y con los tópicos propios de la épica clásica, tales como:

- La declaración inicial, así en *Iberíada*, canto I, p. 54.

**Ahora canto** el honor y la excelsa **gloria**  
Del ínclito **varón** fuerte y osado  
Cuya fama eternal asaz notoria  
De frondosa (*sic*) laurel ha coronado.  
**Canto** de su valor la clara historia,  
Su constante virtud, y al dios airado.

Paralelo con el conocido verso de *Aen.* I 1:

*Arma virumque cano, Troiae qui primus ab oris*  
*Italiam, fato profugus, Laviniaque venit*  
*litora, multum ille et terris iactatus et alto,*

- La súplica de la diosa: Minerva, protectora de Palafox, decide convencer al padre de los dioses en pos de un mejor trato y de mediar con los enemigos de su héroe; en este caso intercede para que Marte cese en sus ataques; así en *Iberíada*, canto I, p.76:

**¡O padre de los dioses inmortales!**  
**Que con tonantes rayos intimidas**  
**Las excelsas deidades celestiales,**  
Que á tu inmenso poder tiemblan rendidas  
Hoy los ojos volved a tantos males

Que causan unas gentes descreídas  
Por el furor de **Marte levantadas**,  
Y á sus fieras banderas alistadas.

Asimismo, en el mismo canto, en octavas posteriores:

**¿qué delito mis hijos cometieron**  
**gozar de los bienes** que les dabas  
enfado de tu largueza merecieron  
en ventura y la paz que les mostrabas?

Semejante a las súplicas de Venus a Júpiter en *Aen.* I 229-233:

*adloquitur Venus: 'O qui res hominumque deumque*  
*aeternis regis imperiis, et fulmine terres,*  
*quid meus Aeneas in te committere tantum,*  
*quid Troes potuere, quibus, tot funera passis,*  
*cunctus ob Italiam terrarum clauditur orbis?*

- La aparición de la diosa protectora para aconsejar a su héroe; así en *Iberiada*, canto I, p. 82:

No te turbe mi vista, ¡ó varón fuerte!  
Y el temor de tu pecho ya te destierra,  
Que soy Minerva, diosa á quien por suerte  
Ha cabido el dominio de la guerra;

paralelo de las apariciones que se producen en la épica de corte clásico, *cfr.* Atenea a Ulises en *Odisea*; Venus a Eneas, u otras apariciones como la de Mercurio (L. IV) en la *Eneida*.

-Otros episodios provenientes del poema latino, como el del banquete tras la parada, el tópico del *iubes renovare dolorem* o la repetición del verso virgiliano *conticuere omnes intentique ora tenebant*, se repiten en la *Iberiada*, canto IV, p. 154 y cantoV, p. 155:

Escusaros quisiera ¡o gefe (*sic*) honrado!  
**El renovar la pena que os aflige**  
Respondió el general, no me es dado  
(...)

Trasunto del ya comentado: *infandum, regina, iubes renovare dolorem* (*Aen.* II 3). A lo que sigue en el poema español otro paralelo virgiliano; así en la *Iberiada* cantoV, p. 156:



Con **silencio profundo y respetuoso,**  
**Escuchaban ya todos al marino**  
(...)

Sin duda, una clara pervivencia del *conticuere omnes intentique ora tenebant* (*Aen.* II 1).

- Asimismo, la representación de la Fama es otra consecuencia directa del seguimiento de la *Eneida*; así en la *Iberiada* (canto VIII, p. 226) vemos cómo ésta desempeña la misma función de mensajera que pregonó lo sucedido:

Á este tiempo por todas las regiones  
Con **rapto presuroso, y pies ligeros**  
**Va corriendo la Fama voladora**  
**Con trompeta marcial, clara y sonora,**

Semejante a la descripción virgiliana de *Aen.* IV 173 ss. (especialmente 173-180):

*Extemplo Libyae magnas it Fama per urbes,*  
*Fama, malum qua non aliud uelocius ullum:*  
*mobilitate uiget uirisque acquirit eundo,*  
*parua metu primo, mox sese attollit in auras*  
*ingrediturque solo et caput inter nubila condit.*  
*illam Terra parens ira inritata deorum*  
*extremam, ut perhibent, Coeo Enceladoque sororem*  
*progenuit pedibus celerem et pernicibus alis,*

- Igualmente, la descripción de un templo (*écfrasis*) con figuras talladas y pintadas que reflejan héroes de antaño se plasma en *Iberiada*, canto X, p. 329, utilizando los mismos parámetros virgilianos: descripción de la obra de arte observada por el héroe; identificación de personajes representados y posterior personalización de sus hazañas en la obra artística:

Allí vio al **fuerte Aquiles, el que en Troya**  
**Y su cerco fatal perdió la vida,**  
Y el gran Caupolicán, Rengo y Lincoya

Eco de *Aen.* I 453-491 y la descripción del templo de Cartago, especialmente:

*Namque sub ingenti lustrat dum singula templo,*  
*reginam opperiens, dum, quae fortuna sit urbi,*  
*artificumque manus inter se operumque laborem*  
*miratur, videt Iliacas ex ordine pugnas,*

*bellaque iam fama totum volgata per orbem,  
Atridas, Priamumque, et saevum ambobus Achillem*  
(...)

Otros tópicos más propios de la epopeya clásica, como los anuncios de futuro, las digresiones, las tempestades, los amaneceres mitológicos y el catálogo de combatientes se observan también en este ejemplo de épica erudita que reagrupa, a manera de cedazo, todos los elementos virgilianos de especial trascendencia y las líneas maestras de otras composiciones cultas.

En un segundo momento, una vez finalizada la Guerra de la Independencia, la vena patriótica de la epopeya consigue quedar implícita en el retrato de otro tipo de héroes que miran al pasado nacional; es ahora cuando la temática medieval surge como una evolución lógica, debido a las consignas románticas que van penetrando por el contacto con Europa<sup>84</sup>. De tal manera, la épica de 1813 a 1820, que históricamente coincide con el Sexenio fernandino, se puede caracterizar por dos aspectos: por un lado, por un cambio progresivo en el argumento; y por otro lado, por el mantenimiento de la tendencia clasicista como parámetro fijo a la hora de la composición. Como ejemplo de esta originalidad que no se aparta de las pautas prefijadas, podemos destacar varios poemas épicos; en primer lugar la *Ommiada* (1816) del Conde de Noroña, la cual, desde su introducción, pretende la búsqueda de la novedad junto con la rigurosidad:

“(...) he querido poner sobre la escena uno en todo nuevo (*argumento*) y cuya grandeza no desdice de la trompa épica.”

Su estructura, en 24 cantos, y su argumento, que narra las vicisitudes del omeya fundador del emirato cordobés, Abderramán I –a quien denomina “aquel fuerte varón”-, no hacen sino pensar en la más que posible influencia de la épica grecolatina; más si cabe cuando la construcción del poema se divide en dos: un primer momento de periplo por mar y su posterior lucha para fundar un nuevo alcázar<sup>85</sup>, una concatenación episódica similar a la *Eneida* en sus dos grandes bloques. En esta misma línea, la primera composición épica de Ángel Saavedra, *El paso honroso* (1812), basado en lance de Suero de Quiñones (s. XV), muestra la conjunción total de neoclasicismo y la novedad de la temática medieval, conservando aspectos clásicos en su estructura, tales como la declaración inicial: “canto el amor, la noble gentileza / del valiente y gallardo caballero<sup>86</sup>” –propio de la épica antigua y de la epopeya culta europea como la de

---

<sup>84</sup> Recordemos el ya señalado comentario de Espronceda, en el que insta a cantar los héroes patrios de un pasado glorioso: “(...) Al ver a Homero cantar el sitio de Troya, a Virgilio la fundación de Roma, parecénos oírles decir a la posteridad: «Cantad como nosotros... Cantad vuestras Troyas, vuestras Romas, vuestros héroes y vuestros dioses. ¡Tan estéril ha sido vuestra naturaleza que para presentar ejemplos de valor y virtud tenéis que retroceder veinte siglos!». Al oír esto nuestra imaginación exaltada tiende en derredor la vista, y cantando al Cid, a Gonzalo, a Cortés y a los héroes de Zaragoza y tantas hazañas nuestras, con su fisonomía propia, no vestidas a la griega o a la romana, (...)”

<sup>85</sup> Cfr.: L. F. DÍAZ LARIOS, “De la épica clásica al poema narrativo romance”, pág. 513.

<sup>86</sup> Cfr.: F. GONZÁLEZ OLLÉ, *art. cit.*, pág. 251.

Ariosto-; la invocación y aparición de mitología pagana (aparición de faunos, representaciones de los dioses del río); los anuncios de futuro de las deidades protectoras (canto I, octava 49-67) o la repercusión mesiánica de héroe, entre otras semejanzas. A su vez, se empieza a observar cierto desvío del género, incluyendo los primeros elementos exóticos y legendarios –decisivos para el paso a la leyenda-. Esta progresiva evolución se observa, asimismo, en un poema que prefigura lo que está por venir: *La Alonsiada, o conquista de Menorca por el rey Don Alonso III de Aragón en 1287* (1818) de Juan Antonio Ramis y Ramis (1746-1819), paradigma del neoclasicismo menorquín<sup>87</sup>; en esta composición son numerosos los elementos ajenos a la influencia clásica: alusiones a Tasso y a otros del *romanziere* italiano, así como la cada vez más novedosa incursión del imaginario cristiano y la desaparición de elementos como la mitología, harán de este ejemplo de epopeya un punto de inflexión con respecto al posterior desarrollo del género.

Una primera situación esta que coincide, como señala Díaz Larios, *grosso modo* con los impulsos histórico-políticos del siglo; desde una épica de fidelidad clásica (1808-1813, Guerra de la Independencia) hasta una mutable epopeya (1814-1820, Sexenio fernandino) que combina, bajo argumentos ya actuales, ya anacrónicos, lo clásico y los nuevos parámetros que desembocarán en el poema narrativo y la leyenda románticos.

## 2. LA MATERIA CLÁSICA EN LA PRIMERA ÉPICA ROMÁNTICA

Los primeros impulsos románticos favorecen el creciente auge de la épica de tema medieval y de los romances históricos; la búsqueda de la idiosincrasia propia del país ayudaba a crear un imaginario basado principalmente en los héroes de la más floreciente etapa del pasado español. Junto a ello, la posibilidad de retratar en clave de epopeya medievalista la realidad social de estos primeros años animaba el constante florecimiento de estas composiciones, observando al monarca y a su régimen ominoso (1823-1833) bajo las máscaras de personajes que representan la traición o el despotismo. De tal manera, la epopeya, como ya se venía anunciando en los primeros compases de siglo, cambia ahora hacia una narración legendaria que conlleva distintos preceptos: el gusto por lo exótico, la complicación en la narración episódica, la preeminencia por el *romanzo* a la italiana o la narración histórica serán nuevas características de esta epopeya que, a su vez, selecciona lo más básico de los preceptos propios del género<sup>88</sup>; así, la forma métrica –se sigue utilizando la octava real, aunque

---

<sup>87</sup> Para más información acerca de la obra del poeta menorquín y su filiación clásica (por ejemplo su égloga en catalán *Tirsis i Filis*), *cfr.*: J. MOLAS, “Erudició, polèmica i creació en la poesia neoclàssica catalana”, en [www.Racocat.net](http://www.Racocat.net), 61-72, más concretamente pág. 67: “El poema *La Alonsiada*, on canta amb tècniques també neoclàssiques la conquesta de Menorca (...)”.

<sup>88</sup> Es significativo lo que se nos dice acerca del mantenimiento de lo clásico en F. PIERCE, *art. cit.*: “it is, however, not surprising that the noblest of European genres, as it had been the noblest of ancient forms, survived till the end and even had curious and unexpected leases of life far into the nineteenth century”, admitiendo la hipótesis por la que apostamos. Igualmente, en nota, afirma lo siguiente: “Both during and after the Romantic period there was a considerable if belated cultivation of the literary epic: Espronceda (*El Pelayo*, 1840, fragments), Campoamor (*Colón*, 1853, in 16 cantos)”.

cada vez son más los que se acogen a la polimetría-; las estructuras narrativas y lingüísticas, la utilización de símiles, las digresiones, los amaneceres mitológicos o las visiones del héroe y otros elementos menores (como son las enumeraciones de combatientes o la tempestad) serán arquetipos que se combinen con los nuevos gustos, llegando a una mescolanza en la que se muestran influencias tradicionales y tratamientos innovadores, formas nacionales e internacionales, y estructuras clásicas y románticas.

Como ejemplos de estas características, se ha de destacar primeramente el tratamiento ecléctico que realiza José de Espronceda en su inacabado poema épico de seis grandes fragmentos: *El Pelayo* (1824, aunque se empezó en fechas más tempranas); el canon y los parámetros neoclásicos se observan en los rasgos más generales, debido al magisterio de Alberto Lista<sup>89</sup>, mas la trayectoria literaria del autor hace que este rigor estilístico se mezcle con los nuevos gustos románticos. Aun así, la dependencia de la épica grecolatina y de la epopeya culta italiana es considerable, manteniendo la materia clásica y acoplándola a determinados episodios que no pueden ser obviados. Por ello, tanto la estructura (pues Lista pensaba en doce cantos), la narración, semejante en la base episódica (ayuda de Evandro a Eneas – ayuda de Teodomiro a Pelayo; Mercurio avisa a Eneas en el libro IV –Pelayo es avisado por un ángel, etc.), como los tópicos más preclaros indican una clara pervivencia de la *Gerusalemme liberata* de Tasso y de la *Eneida* de Virgilio. Así, los motivos y arquetipos más característicos, propios de toda esta tradición son, entre otros<sup>90</sup>: los amaneceres mitológicos, los sueños premonitorios, la descripción de la Fama, las digresiones narrativas, el catálogo de combatientes o el consejo de notables sobre la guerra, del que se extractan unos versos del comienzo de la reunión:

Habló apenas y presto del asiento  
cercano a la del Rey augusta silla  
Sancho, su hijo, con brioso aliento  
en pie y armado reluciente brilla.  
Con ésta -dijo en varonil acento,  
y de la vaina alzó media cuchilla.

Paralelo observable en la tradición culta; sirva Tasso (*Ger.* X 36) o Virgilio (*Aen.* XI 336 ss.) entre otros:

*Tum Drances idem infensus, quem gloria Turni  
obliqua invidia stimulisque agitabat amaris,  
largus opum et lingua melior, sed frigida bello*

---

<sup>89</sup> Acerca del *Pelayo*, *cfr.*: F. GONZÁLEZ OLLÉ, *art. cit.*, pág. 258; L. F. DÍAZ LARIOS, “De la épica clásica al poema narrativo romance”; y G. ALONSO MORENO, *art. cit.*, pág. 195.

<sup>90</sup> G. ALONSO MORENO, *art. cit.*, pág. 198 ss.

Este eclecticismo hace que la epopeya clásica se vaya denostando como muestra la gran cantidad de poemas inacabados de esta primera generación romántica; si ya hemos visto el caso del *Pelayo*, otros ejemplos inconclusos se rastrean igualmente, tales como *Sevilla restaurada* de Eugenio de Tapia, o *Fragmentos de un poema* de Martínez de la Rosa. En este camino hacia la leyenda romántica destaca el segundo poema épico de Ángel Saavedra, duque de Rivas. *La Florinda*<sup>91</sup> (1824, aunque publicado como apéndice a *El moro expósito* en 1834), de variada creación –pues se compone entre Londres y otras ciudades de exilio–, plasma de nuevo el tema de Rodrigo en clave de epopeya, significando en la total producción del autor el paso entre la fidelidad al canon épico y la desviación romántica. En líneas generales esta rigurosidad se demuestra desde la estructura clásica o la inmiscusión del narrador en la trama (son comunes las enumeraciones: “Estaban á la mesa Alfonso, Eurico, / y Rugero, Armengol, Teudo y Favila” (canto I, octava 8), o las descripciones (canto I, octava 6): “llega el rey con su hermosa; altos sitiales / bajo dosel de púrpura ocuparon”), hasta la secuencia episódica y la variedad de episodios adscritos al argumento base; pero, sin embargo, la materia clásica se ve cambiada en pos de nuevos rasgos efectistas: la mitología actúa como recurso alusivo: “el que sigue feroz al fiero Marte” (canto II, octava 53), desaparecen las apariciones deílicas a favor de un tratamiento puramente onírico: “el silencioso sueño por la vega / sus alas tiende, unguidas de rocío / y al reposo dulcísimo se entrega” (canto III, octava 53), o el héroe se comporta con rasgos más propio del canon de Byron que de Virgilio<sup>92</sup>.

Aun así, bajo la preceptiva clásica, tendrán una especial resonancia los poemas épicos de carácter erudito que se realizaban con motivo de certámenes públicos. Al igual que en los primeros años de siglo (*cfr. La Iberiada*), estas epopeyas se caracterizan por un seguimiento relativamente estricto de la corriente clásica. Los poemas “de salón”, compuestos de un modo aséptico y ajenos a la evolución del género en los años 30 del siglo XIX, perduraban en cierto sentido debido a su adecuación para un reducido número de lectores. En esta línea, cabe destacar la convocatoria de la Academia de 1831, cuyo concurso consistía en la realización de un poema heroico de no más de cien octavas acerca de un tema único de época medieval: el cerco de Zamora. Entre los poemas que concurrieron, tan sólo unos pocos llegaron a ver la luz como publicaciones<sup>93</sup>: *El cerco de Zamora. Poema épico* (1833) de Mateo Martínez de Altabeya; *El cerco de Zamora, Poema* (1832) de Fernando Monje, o *El cerco de Zamora por el Rey Don Sancho de Castilla* (compuesto en 1831 y publicado en 1833) de Joaquín Ignacio Mencos. Este último, formado por 100 octavas reales en dos cantos,

---

<sup>91</sup> Utilizamos la siguiente edición: ÁNGEL SAAVEDRA, *El moro expósito ó Córdoba y Burgos en el siglo décimo, Leyenda en doce romances; en un apéndice se añaden La Florinda y algunas otras composiciones inéditas del mismo autor*, París 1834.

<sup>92</sup> Para observar paralelismos no sólo estructurales y episódicos de la épica de tradición clásica, sino virgilianismos puros en la *Florinda* remitimos de nuevo (*cfr. cap. I*) al trabajo de J. L. ARCAZ POZO, “Arquetipos virgilianos en la *Florinda* del Duque de Rivas”, especialmente pág. 1918 ss. Sirva el tratamiento de la aparición de la Fama como alegoría personificada en Rivas: “Ya la incansable voladora Fama / a cuyos ojos nada oculta el mundo, / y cuya voz confusa se derrama por cuanto cercan cielo y mar profundo”, trasunto de *Aen. IV* 184-187; amén de otros tópicos claramente tomados del poeta latino.

<sup>93</sup> F. GONZÁLEZ OLLÉ, *art. cit.*, pág. 251

se destaca por su clara vinculación a los modelos clásicos, disponiendo estructuras de cuño virgiliano, tassiano y propios de la épica culta: desde la declaración inicial: “canto al noble monarca y duro hermano” hasta la estructura episódica y el tratamiento mesiánico del héroe<sup>94</sup>.

Por ello, si mantenemos a un lado el especial tratamiento de la citada escuela erudita, la evolución de la épica se abre paso hasta llegar progresivamente a abandonar la materia clásica en pos de un poema narrativo que encuentra sus modelos en las corrientes románticas; aunque, como veremos, el desvío no se muestra sino en unos momentos especialmente significativos.

### 3. EL PASO A LA LEYENDA: APARENTE DESVÍO DEL CANON ÉPICO

A partir de 1834, debido a la profusa aparición de obras de corte romántico, se observa un cambio drástico en la epopeya. El argumento de temática medieval se va diluyendo entre diferentes géneros que definen el nuevo panorama: es el surgimiento de la leyenda y el romance. La aparición de estos dos subgéneros se acompaña de otra forma de creación en boga desde 1830 como es la novela histórica de tema heroico, otro vástago literario de la épica de corte clásico. Obras como *Los bandos de Castilla* (1830) de López Soler o *El doncel de don Enrique el doliente* (1834) de Larra se divisan ya entre la épica y la leyenda como un punto de inflexión<sup>95</sup>. Entre las nuevas creaciones -muchas de las mismas no responden a una pauta fija de creación y son, las más de las veces, confundidas entre los autores-, dos ejemplos marcarán esta fidelidad y a la vez desvío del género clásico: *Esvero y Almedora* (1826, pero publicado en 1840) de Juan Maria Maury, y *El moro expósito* (1834) de Ángel Saavedra, duque de Rivas. En ambos autores se observa la evolución de la epopeya, avanzando desde posturas clasicistas en un principio hasta sus últimas composiciones románticas; un cambio observable desde *El paso honroso* y la *Florinda* a *El moro expósito* en el caso del duque de Rivas; o desde *La agresión británica* y la recreación virgiliana *Dido* a *Esvero y Almedora*<sup>96</sup> en el caso de Maury.

El caso de este último muestra cierta fidelidad del ya mencionado canon, pues sigue apostando por elementos que tienen su base en la epopeya clásica. El poema, que retrata los episodios amorosos y heroicos de Suero de Quiñones (*cfr. El paso honroso*), se dispone como un *romanzo* a la italiana que persigue los principios del *epos*

---

<sup>94</sup> Remitimos a F. GONZÁLEZ OLLÉ, *Introducción a la historia literaria de Navarra*, Pamplona 1989, 157-159.

<sup>95</sup> Para los subgéneros como la leyenda, el romance y la novela histórica remitimos al siguiente trabajo: L. F. DÍAZ LARIOS, “*Esvero y Almedora*: fidelidad y desvío del canon épico”, *La elaboración del canon en la literatura española del siglo XIX*, edición a cargo de L. F. DÍAZ LARIOS *et alii*, Barcelona 2002, 115-126, quien, además de señalar la importante relación entre épica y novela ya desde el siglo XVI, aporta abundante bibliografía sobre el tema.

<sup>96</sup> El poema recibe buena acogida entre la crítica el año de publicación, siendo varios los literatos que de él se ocupan: J. NICASIO GALLEGU, *op. cit.*, vol. III, pág. 155 ss.; J. VALERA, *op. cit.*, 1200-1205; A. ALCALÁ GALIANO, “Prologo de la edición de París a nombre del autor por el Excmo. Señor D. A. Alcalá Galiano”, *El moro expósito*, edición a cargo de Á. CRESPO, Madrid 1982, 1-3.

tradicional enriquecido con recursos propios de novelistas y poetas de la época<sup>97</sup>. Su lento proceso de composición, de más de 14 años, coincide con el cambio que sufre la epopeya hasta la leyenda romántica. Sus gustos literarios se conjugan, pues, entre una dialéctica propia de Luzán hasta una apuesta de cierto liberalismo literario que fomenta el particular desvío canónico. Debido a ello, se observan elementos fuera de la modalidad clásica tales como el abandono de la actividad mesiánica<sup>98</sup> del héroe, la falta del tratamiento mítico y divino o la posterior eliminación del hilo episódico, sin digresiones, anuncios de futuro o comienzos *in medias res*. Novedades estas que se combinan con elementos de cuño virgiliano y ariostesco demostrables desde su organización formal: el verso sigue siendo la octava real y la división en cantos se asemeja a la de la epopeya virgiliana<sup>99</sup>, siendo estructurada en 12 cantos, y consiguiendo armonizar simétricamente el número de versos por libro. Igualmente, la declaración inicial del canto se construye a la manera tradicional: “yo las damas, Amor, yo gentilezas / diré de un caballero enamorado”, exordio que recuerda desde el virgiliano *arma virumque cano* hasta el ariostesco *le donne, i cavalier, l'arme gli amori / le cortesie, l'audaci imprese io canto*, o la especial *recusatio* de Ercilla: “No las damas, amor, no gentilezas / de caballeros canto enamorados”; otros elementos como símiles, amaneceres naturalistas (variante de la mitología), escenas de batalla, catálogo de héroes y lances amorosos son contruídos bajo un abundante recuerdo de la materia clásica, desde su lenguaje neoclásico (“noble corona que el concurso aclama / cúpula hermosa al templo de la Fama”) hasta la recreación de mitos grecolatinos. Ejemplos de ello se pueden localizar a lo largo de todo el poema<sup>100</sup>; basten ahora someras muestras:

Evocación de personajes del mundo clásico mediante símiles:

Cual retemblando la inspirada **Pitia**  
Para el conflicto que prevé cobarde,  
El Dios la apremia y acongoja y sitia;  
Y efervescente en sus entrañas arde;

Cual raudas trajo de su patria **Escitia**  
El **Aquilón** las nubes de la tarde.

<sup>97</sup> L. F. DÍAZ LARIOS, “*Esvero y Almedora: fidelidad y desvío del canon épico*”, 118-119, especialmente lo que indica en pág. 119: “*Esvero y Almedora* era el resultado de una consciente y cuidadosa síntesis de los modelos clásicos “heroicos” y “caballerescos”, con la temporalidad de Scott y la ironía melancólica de Byron”.

<sup>98</sup> Esvero es ya un protagonista de novela más que un héroe de epopeya. Cfr.: L. F. DÍAZ LARIOS, “*Esvero y Almedora: fidelidad y desvío del canon épico*”, pág. 124: “(...) un Suero de Quiñones que tiene algo de Orlando, Ivanhoe y Child Harold, pero muy poco de Eneas, Goffredo y Bernardo”. El propio Maury también explica: “(...) con lo cual, han podido sus personajes eminentes bajar de la esfera heroica ideal á escenas de la vida verdadera”, *ibidem*.

<sup>99</sup> Juan María Maury conocía perfectamente la literatura latina y más concretamente los episodios de la epopeya virgiliana, como hace saber en “Visión apologética. Carta de D. Juan María Maury al Excmo. Sr. D. Juan Nicasio Gallego”, en *Poetas líricos del siglo XVIII*, edición de L. A. CUETO, Madrid 1953, BAE, vol. III, pág. 165 ss.

<sup>100</sup> Tomamos algunos textos de los muchos que extracta J. NICASIO GALLEGO en su análisis, *op. cit.*, pág. 153 ss.

Otro ejemplo de símil con evocación del mundo clásico:

Tal fue dotado en gracias y heroísmo,  
Tribuno popular ó jefe egregio,  
**Alcibiádes**; y vario y siempre el mismo,  
Sobresalir su innato privilegio;  
Que en **Atenas**, modelo de aticismo,  
Su fausto en Persia rivaliza el regio,  
Y en **Esparta** excedió su parsimonia  
Á la frugalidad **lacedemonia**.

Evocación como *exemplum mithologicum*:

Tal florecías, el **Olímpico ornando**,  
Diosa de juventud, púdica **Hebe**,  
Delicia á **Jove** poderoso, cuando  
Amores tuyos con el néctar bebe;

Desarrollo del mito como recreación:

En grata paz figúrome que veo  
Fedra, olvidada del garzón esquivo,  
Y de **Ariadne** y del fatal **Teseo**,  
Sentada al pié del ateniense olivo.  
Con halago tal vez vago deseo  
Le representa un carro fugitivo,  
Ó entre la sombra de enramada selva  
Gustosa aguarda á un cazador que vuelva.  
Safo en férvido amor, en estro ardiente  
Encendida, la cítara dispone;  
Su queja abrasa el sideral ambiente,  
Ó adula en tiernos himnos á **Dione**.  
Manda la diosa que la tersa frente  
**Faön** con mirto y lauro la corone,  
Y eche los brazos al flexible talle,  
Y con su boca á la quejosa acalle.

Con lo que consigue un poema épico que en su base interna tiene una doble visión ya destacada: motivos clásicos y románticos conscientemente ensamblados.

El otro poema que define esta etapa, *El moro expósito ó Cordoba y Burgos en el siglo décimo* (1834) del Duque de Rivas –acerca de la leyenda de los infantes de Lara-, presenta un giro más en esta evolución. Será esta composición el principal detonante de



la nueva forma bajo la que aparece la épica del novecientos: la leyenda. La novedosa caracterización literaria trae consigo cambios sustanciales en el fondo y en la forma. Se cambia la denominación esperada de “poema en cantos” a la de “leyenda en romances”, como es el caso de la obra de Rivas: *leyenda en doce romances*; la métrica se trastoca con el objetivo de dar una movilidad que asemeje la libertad prosaica y que rechace el anquilosamiento de la octava real. Así, el verso por excelencia será ahora el cuarteto de endecasílabos asonantados, siendo mutable tan sólo en tres ocasiones en las que se versifica en octosílabos. La narración episódica, por otra parte, se pierde con abundantes interrupciones secundarias, *flash-back* y descripciones pormenorizadas, en las cuales los personajes se ven dibujados no como héroes mesiánicos, sino como baluartes que van transformando su personalidad conforme se narra la historia, como será el caso de Mudarra (canto IV 985-1004). El nivel de la lengua varía entre los interlocutores, observándose una estratificación lingüística propia de las novelas (*cfr.* escenas populares del romance VIII); y es que las influencias de *Ivanhoe* de Scott se hacen más patentes que la ligera pátina clasicista, consiguiendo cierta originalidad<sup>101</sup> que concluye con el auge de la novela en verso o poema narrativo romántico. Aun así, pasado por el tamiz de los estilos y nuevos gustos literarios, la base tradicional se dibuja en algunas apariciones aisladas, fuera de toda consciencia de adscripción al canon clásico<sup>102</sup>. Sirvan los ejemplos siguientes:

- La caracterización novedosa de la Fama, despersonificada:

De tal desastre á Córdoba la nueva  
Llegó en las alas rápidas del viento  
Y de luto, dolor, llanto, amargura,  
Llenó, y de asombro el andaluz imperio. (romance II, p. 55)

- El tratamiento de los amaneceres naturalistas, cuyo origen es el amanecer mitológico:

Como al hundirse el sol en el ocaso,  
Queda en el ancho mar el marinero,  
Que ve en oriente el manto de la noche,  
De espesas nubes y borrascas lleno; (romance II, p. 57)

- Escenas de banquete donde se relatan las historias propias de las digresiones épicas:

El que se celebrara con gran pompa

---

<sup>101</sup> Así lo refleja Á. CRESPO, *op. cit.*, pág. XIV: “no es como sus excelentes romances, la resurrección y actualización de un género literario tradicional, pero tampoco es, y ahí reside parte de su originalidad, la resurrección de la epopeya clásica, o de la barroca, sino de la primera gran novela en verso castellano”.

<sup>102</sup> Á. CRESPO, *idem supra*, pág. LIV: “No hay que olvidar que Rivas, si bien no era propiamente un estudioso de la literatura, poseía una amplia, aunque no sistemática, cultura literaria, tanto clásica como moderna. No puede, por tanto, extrañarnos que en su poema se encuentren, junto a ecos de la Biblia, otros de Lucrecio, Virgilio, Catulo (...)”.

En el alto salón de los doseles,  
Duro, aunque sin el ciego y sin el moro,  
A fuerza de brindar grato y alegre  
(...) (romance VIII, p. 410)

- Fuerzas que se oponen a los protagonistas (de origen sobrenatural):

Sus alas de murciélago bramando  
Por todas partes la Discordia extiende  
(...) (romance VIII, p. 419)

Aspectos como éstos son los que caracterizan estos nuevos cauces por los que transcurren las composiciones épicas del pleno romanticismo. Entre ellas atisbamos diferencias, pues su actitud literaria determina resultados diversos: por un lado, la materia clásica se dispone aún como andamiaje literario en *Esvero y Almedora*, considerado poema épico con cierta fidelidad al canon del género; y por otro, la evolución llega al momento en el que, con *El moro expósito* a la cabeza, se opte por composiciones de corte romántico como la ya mencionada leyenda.

#### 4. EL GÉNERO DE LA EPOPEYA EN LAS “POÉTICAS” DEL SIGLO XIX Y LA CONTINUIDAD DE LO CLÁSICO

Observando el género de la epopeya en las distintas “poéticas” de esta centuria, se puede constatar un aspecto importante, a saber: el mantenimiento de los preceptos clásicos a la hora de la creación de un poema épico<sup>103</sup> y su consecuente evolución. Cronológicamente se ha de partir de una obra fundamental que será anclaje necesario para las composiciones “poéticas” posteriores: *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies* (1737) de Ignacio Luzán (1702-1754), en la cual el elemento neoclásico y la influencia de los autores franceses y grecolatinos es notable. En el *Libro IV*, dedicado a la epopeya, el poema épico se estructura con un canon riguroso: la composición heroica ha de ser *ilustre, perfecta y de justa grandeza*; la métrica es rígida: el hexámetro está destinado para las composiciones antiguas y la octava para los poemas modernos; con argumento de reyes, caudillos y jefes; con unos moldes claros como Homero y Virgilio, del que toma gran número de ejemplos y al que analiza; exigiendo que la acción sea *verosímil* y a la vez *maravillosa*<sup>104</sup>; con una unidad de acción clara que corresponda a un hecho y con un héroe que sea retratado bajo los paradigmas de *tres calidades: nobleza, magnanimidad, valentia o fuerza extraordinaria*, ayudado por los dioses gentiles o simbólicos; y la forma, lo más característico, ha de

<sup>103</sup> Se han manejado dos ediciones: I. LUZÁN, *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*, en la Imprenta de FRANCISCO REVILLA, Zaragoza 1737 (=Madrid 1789).

<sup>104</sup> De igual manera apunta L. FERNÁNDEZ DE MORATÍN en *Lección poética, sátira contra los vicios introducidos por la poesía castellana*, Paris 1825, prólogo, quien pone de relieve que lo maravilloso y lo ficticio en la epopeya ha de ser comedido (que no falte ni se exceda), no como el caso de los poemas épicos españoles, que pecan de una falta de estas características.

tener una disposición encorsetada y fija en *título, proposición, invocación, dedicación y epílogo*. Estos parámetros se siguen fielmente en la primera etapa del siglo XIX; un ejemplo de la misma se demuestra en la visión de Juan Francisco Masdeu (1744-1817) -en su *Diálogo VII o Naturaleza y construcción de las poesías largas*-, contenido en la obra: *Arte poética fácil: diálogos familiares en los que se enseña la poesía a cualquiera de mediano talento de cualquier sexo y edad* (1801)<sup>105</sup>. Bajo el diálogo de un maestro y una alumna (*Metrófilo y Sofrónia*), Masdeu concluye con firmeza que la épica ha de ser clara en su forma y en su fondo, aunque éste vaya a presentar cambios por la diversa naturaleza de los poemas. Así, por ejemplo, aboga por la idea de la invocación dependiendo de la temática argumental, con lo que abre la puerta a la posibilidad de que el poema contenga ya no sólo los hechos ilustres de tiempos heroicos, sino que pueda llegar a plasmar otra temática, incluso la religiosa; ésta irá minando, una vez empezado el movimiento romántico, la aparición de los dioses de la gentilidad.

En cierta contraposición y despegue de este canon cerrado, se observan las teorías eclécticas del erudito Manuel Quintana<sup>106</sup> (1772-1857), paradigma de este ambivalente doble juego. Sus dos ensayos acerca de los poemas heroicos: *Sobre la poesía épica castellana* (1831) y *Musa épica* (1833)<sup>107</sup>, colección de las más grandes epopeyas de nuestra lengua, muestran un aparente desvío de la norma, pues afirma que la épica ya en el siglo XIX es infactible o, cuando menos difícil, dadas las premisas y los modelos; por ello concluye, una vez revisados todos los poemas en castellano (según él, de poco valor), que tan sólo tiene cabida entre ciertos literatos de alto nivel cultural, opinión que no será la tónica general en las posteriores “poéticas”, pero sí un punto de inflexión en el desarrollo del canon.

Siguiendo levemente esta misma línea, Alberto Lista, en sus reflexiones académicas *Ensayos literarios*<sup>108</sup>, plantea ciertas cuestiones acerca de la épica (*De la epopeya*, 1834): primeramente, plantea el debate entre Homero y Virgilio en el siglo XIX<sup>109</sup>; acto seguido, como Quintana, concluye que es un género difícil y complejo para ser realizado, aunque, y ahí radica su importancia, la historia española es tan rica en hechos reseñables que es algo lógico la abundante aparición de poemas; por último, apunta ya hacia una cuestión nueva: la reflexión de la épica en evolución, es decir, inicia la consideración de la novela como una epopeya en prosa artística, idea esta que se repetirá en algunos críticos posteriores.

Por otra parte, un representante de esta encrucijada estilística, Francisco Martínez de la Rosa (1787-1862), conservará la línea clasicista en el capítulo dedicado a la epopeya dentro de su *Poética* (1831)<sup>110</sup>, abogando por una construcción doble:

---

<sup>105</sup> J. F. MASDEU, *Arte poética fácil: diálogos familiares en los que se enseña la poesía a cualquiera de mediano talento de cualquier sexo y edad*, Imprenta de Burguete, Valencia 1801.

<sup>106</sup> Durante todo el siglo XIX los críticos literarios estudian la épica española más renombrada del Siglo de Oro. Como muestra destacamos los trabajos de Quintana acerca de *La Araucana*, *La Christiada* o *Las lágrimas de Angélica*, cfr.: F. PIERCE, *La poesía épica del Siglo de Oro*, Madrid 1968.

<sup>107</sup> Cfr.: M. J. QUINTANA, *Poesías selectas castellanas. Musa épica*, Burgos 1833.

<sup>108</sup> A. LISTA, *op. cit.*, 50-51.

<sup>109</sup> Ó. MARTÍNEZ GARCÍA, “La cuestión homérica en el siglo XIX español”, *La Historia de la literatura grecolatina en el siglo XIX español: espacio social y literario*, 247-266.

<sup>110</sup> Acerca de la *Poética* de MARTÍNEZ DE LA ROSA, cfr.: Cap. I.

primeramente, apuesta por una recreación lírica acerca del género que estudia (se basa en la *Eneida* y la *Ilíada*); y acto seguido, con una teoría literaria propia (*Anotaciones*), mantiene los paradigmas virgilianos para el género de la épica<sup>111</sup>. Por otro lado, se observan novedades en tanto en cuanto aboga por lo que ya se venía dando: abandono de las apariciones de los *dei ex machina* y poco uso de la invocación a los dioses paganos. Se observan, pues, unas características básicas de la épica que afectan a su forma y a su fondo, admitiendo los modelos antiguos casi hasta 1840 con pequeños atisbos de cambio en lo que se refiere a sus elementos primigenios. Por tanto, una vez arraigado el movimiento romántico, la creación de *Artes poéticas* o tratados sobre los géneros literarios se verá mermada debido a los nuevos gustos, lo que conlleva a que la épica fiel al canon quede arrinconada a leves pinceladas en algún poema aislado. Tan sólo los comentarios de Nicasio Gallego acerca de *Esvero* y *Almedora* (1841) y las colecciones de Eugenio de Ochoa, *Tesoro de los poemas españoles épicos, sagrados y burlescos: que contiene La Araucana, de Don Alonso de Ercilla, la colección titulada La musa épica, de Don M. J. Quintana, La Mosquea, de Don J. Villaviciosa y otros: precedido de una introducción en que se da una noticia de todos los poemas españoles* (1840), son las únicas reflexiones sobre el género en esta etapa de aparente olvido.

Será con la entrada de las nuevas corrientes poéticas de mitad de siglo (realismo, vuelta del neoclasicismo) y la consecuente “vulgarización” de la literatura, cuando se torne a los preceptos más acomodaticios, a saber: los clásicos. La épica, construída las más de las veces como recreación erudita y encorsetada, fija sus pautas en los paradigmas clásicos de Luzán o Masdeu; es por tal por lo que se vuelve a la creación de “poéticas”, tales como los trabajos de Manuel Milá i Fontanals<sup>112</sup> (1818-1884): *De la poesía heorico-popular castellana* (1874), o *Estética y Teoría literaria* (1888), y la *Poética* (1883) de Ramón de Campoamor (1817-1901), sin destacar los trabajos de reflexión literaria de Menéndez Pelayo. Estas composiciones retratan perfectamente los derroteros literarios que se toman en el último tercio de siglo, manteniendo la visión de lo clásico y apostando por conjugarlo con los elementos de regusto romántico. De tal manera, la épica se observa con los paradigmas establecidos: temas grandilocuentes, versificación en octavas, unidad de acción, aparición de lo mítico, héroe con valores propios y narración subordinada al argumento principal; pero se establece una novedad que resume el paso: la aparición en las “poéticas” de reflexiones conscientes acerca de la novela, la canción narrativa y la leyenda, lo que confirma dos elementos: que la épica se mantiene en las “poéticas” debido a su peso –y no a su utilidad o consumo–; y que queda, una vez convertida en leyenda, denostada como mero divertimento erudito de tono clásico.

---

<sup>111</sup> F. MARTÍNEZ DE LA ROSA, *op. cit.*, vol. II, pág. 382.

<sup>112</sup> M. MILÁ I FONTANALS, *De la poesía heorico-popular castellana*, edición a cargo de M. DE RIQUER y J. MOLAS, Barcelona 1959; M. MILÁ I FONTANALS, *Estética y teoría literaria*, edición a cargo de P. AULLÓN DE HARO, Madrid 2002.

## 5. CONCLUSIÓN

El camino que hemos trazado demuestra las mismas pautas que lo anteriormente expuesto en el capítulo primero; y es que en esta primera mitad de siglo la literatura, y más concretamente la poesía épica, atiende a varios aspectos de interés: primeramente se observa una evolución conjunta con los tramos históricos de mayor relevancia, lo que conlleva una especial significación para el mantenimiento y perdurabilidad de los parámetros clásicos. Desde una épica clasicista realizada como eclosión nacionalista por el yugo de la invasión francesa se pasa a una epepeya medievalista que critica con argumentos del pasado patrio el gobierno ominoso fernandino. El relativo hartazgo de lo clásico y la penetración del movimiento romántico irán mellando la autoridad del canon propio del género, arrinconando los parámetros de la epepeya culta de tradición grecolatina a meros ribetes estilísticos, juegos literarios o como pautas insoslayables que se van mezclando y combinando con distintas formas y fondos. A partir de la irrupción de la leyenda, la épica de corte clasicista tiene tan sólo cabida en composiciones de eruditos que vuelven a los modelos para unos poemas artificiales que se celebran con motivo de concursos, Juegos Florales o centenarios, como será el caso de la épica de tema colombino, de especial auge durante la segunda mitad del siglo.

### **CAPÍTULO TERCERO**

#### ***LA VUELTA AL CLASICISMO A FINALES DEL SIGLO XIX: LA ÉPICA CULTA DE TEMA COLOMBINO***

*Nè `l minaccevol fremitto del vento  
Nè l'inospito mal, nè'l dubbio clima,  
Nè s`altro di periglio o di spavento  
Più grave e formidabile or si stima*

*Torquato Tasso, Gerusalemme Liberata (1581)*

## 1. EL MANTENIMIENTO DEL CLASICISMO EN UN SUBGÉNERO DEL SIGLO XIX ESPAÑOL: EL AUGE FINISECULAR DE LA ÉPICA CULTA DE TEMA COLOMBINO

Las características propias de la literatura del siglo XIX en España demuestran una particular tendencia hacia la innovación compositiva y a la simbiosis de gustos, estilos y modas. Será a partir de la segunda mitad de esta centuria cuando observemos con mayor motivo esta cambiante situación. Desde 1853 se abren, pues, diferentes caminos por los que el literato decide emprender el camino creativo: en un primer momento, se crean nuevas formas que se mezclan con los pasados arquetipos del neoclasicismo y del romanticismo; al mismo tiempo, se desmiembran los movimientos literarios anteriormente considerados como sólidos; y finalmente, se suplen antiguas carencias de estilo con miradas a los cánones clásicos en otro tiempo denostados; es, en definitiva, el comienzo creativo de la experimentación literaria que no mucho más tarde eclosionará con las vanguardias europeas. Esta liberalización de las artes, en especial de la literatura, conlleva una exagerada producción de composiciones, ya en prosa, ya en verso, que viene explicada por diferentes motivos que no sólo rondan lo estrictamente creativo. En un inicio, debido a la ya citada vulgarización de la literatura<sup>113</sup>, tanto desde el punto de vista del consumo<sup>114</sup> como de la creación, se consigue una espectacular participación de autores de considerada posición como profesores universitarios, eruditos, políticos, aristócratas o burgueses que participan con composiciones de dudosa calidad y bajo formas de evidente hibridismo literario<sup>115</sup>. Como manera de publicación, muchos autores buscan otras posibilidades bajo soportes hasta ahora no tenidos en cuenta: unos, autofinancian sus obras; otros, lo intentan en las constantes publicaciones periódicas que en este momento ven la luz; y la gran mayoría, quizá tras haber colmado las dos vías anteriores, apuestan por una forma ya conocida en la historia literaria de nuestro país: los concursos literarios. Estos eventos, a menudo convocados por un ente público de remarcado prestigio, promueven la creación de poemas, principalmente, acerca de un tema fijo y bajo un determinado decálogo de normas estrictas como son la exigencia del metro y la extensión. De la misma manera, los certámenes conmemorativos de un hecho histórico relevante, las fiestas de la ciudad o los juegos florales de cada localidad –como será el caso de *L'Atlántida* de Jacinto Verdaguer en 1886-, hacen que las composiciones, estilos y formas se multipliquen en gran número como meros entretenimientos laxos sin mayor pretensión que la erudición y la diversión poética.

Los movimientos literarios que inspiran estas creaciones se muestran cada vez más vacíos de personalidad, por ello es por lo que el hartazgo trae de nuevo la vuelta del estilo clasicista como el más aséptico y general de los que rondan entonces. Personalidades como Valera, Menéndez Pelayo o Devolx conseguirán aunar lo

---

<sup>113</sup> Cfr. los ya citados trabajos: M. PALENQUE, *El poeta y el burgués*, 50-65; y J. M. COSSIO, *op. cit.*, especialmente en el vol. II.

<sup>114</sup> J. F. BOTREL, *op. cit.*, 35-50.

<sup>115</sup> M. PALENQUE, *El poeta y el burgués*, pág. 73 ss.

filológico con las recreaciones literarias que miran a los clásicos. Bajo este panorama, y siempre teniendo en cuenta las premisas que se vienen dando desde la década de 1860, veremos aparecer una temática dentro de la epopeya, que se acopla perfectamente a lo anteriormente destacado; es lo que hemos dado en llamar épica culta de tema colombino. Ésta, fruto del academicismo finisecular, tiene una especial relevancia en nuestro país debido a dos razones importantes: por un lado, a causa de la particular tradición literaria<sup>116</sup> de Colón desde el Siglo de las Luces y el romanticismo como héroe que reporta las cualidades nacionales; y por otro, como un tipo de epopeya trivial dedicada con motivo de la conmemoración del IV Centenario del Descubrimiento (1891-1892). Bajo esta celebración –de la que cabe destacar su relevancia en publicaciones y conferencias como *Libros y autógrafos de D. Cristóbal Colón: Discursos leídos ante la Real Academia Sevillana de Buenas Letras en la recepción pública de Dr. D. Simón de la Rosa y López el 29 de junio de 1891* de Simón de la Rosa (1891); *Los cuatro viajes de Cristóbal Colón para descubrir el Nuevo Mundo según los manuscritos de Fr. Bartolomé de las Casas* de Otto Neusell (1891); o el trabajo: *Criterio histórico con que las distintas personas que en el descubrimiento de América intervinieron han sido después juzgadas: conferencia inaugural de Antonio Cánovas del Castillo, pronunciada el día 11 de febrero de 1891* del político isabelino-, aparecieron todo tipo de formas poéticas: en sonetos (como el compuesto en 1891 para los juegos florales valencianos por Constantino Llombart, *Tierra*); en redondillas (*Romancero de Colón* de Eusebio Martínez de Velasco, 1891); en octavas reales (*Colón* de José Justiniano y Arribas, 1889), o como formas propias de epopeya que tienen en Luzán su más destacable modelo formal.

Los poemas épicos de esta centuria dedicados a Colón en España<sup>117</sup>, ya sea desde su narración lineal del primer viaje de Colón –como es algo normal en la tradición de este subgénero épico-, ya como la descripción del vagar por las cortes europeas y el periplo por mar –caso de *La Colombiada* de Trigo Gálvez y de *La epopeya de Colón* de José Devolx-, son de manera diacrónica los siguientes<sup>118</sup>: *Colón* de Ramón de Campoamor (1853); *La Colombiada* de Felipe Trigo Gálvez (1885); *L'Atlantida* de Jacinto Verdaguer (1886); *La epopeya de Colón* de José Devolx (1892); y *La Colombiada* de Ciro Bayo (1892-1899); todos con unas características episódicas que se ciñen, por su condición, a unos moldes primigenios propios de la épica clásica y a una concatenación histórica veraz que se literaturiza:

---

<sup>116</sup> Además de lo explicado anteriormente, se destaca aquí la gran labor de críticos e historiadores como W. IRVING, *Vida y viajes de Colón*, traducida al castellano por J. GARCÍA DE VILLALTA, Madrid 1833; o la obra enciclopédica de M. FERNÁNDEZ DE NAVARRETE, *Colección de los viajes y descubrimientos que hicieron los españoles*, Madrid 1830, quienes fomentan a su vez esta pervivencia de Colón como héroe propio de literatura heroica.

<sup>117</sup> En otras literaturas la navegación de Colón tiene también buena acogida; para un panorama del XIX en otras lenguas, *cfr.*: J. L. CAMPAL FERNÁNDEZ, “La aventura colombina según Ramón de Campoamor: el poema épico *Colón* (1853)”, *Boletín del Real Instituto de Estudios asturianos*, 158(2001)43-62; y D. BARROS ARANA, “Sobre los poemas a que ha dado origen Cristóbal Colón”, *Revista de Santiago* 2(1872)269-280.

<sup>118</sup> Excluimos en el presente trabajo el análisis del poema *L'Atlantida* de Jacinto Verdaguer debido a su considerable extensión y a la poca familiaridad con la lengua catalana, idioma original de la obra.



salida de Palos, parada en la Gomera, avistamiento del Teide, calma de los vientos en el océano, motín de la tripulación, señales de buena esperanza y descubrimiento de tierra. Y es que se hacía necesario en estos momentos –tras un siglo convulso y una guerra fratricida- una temática que conciliara los ánimos del imaginario español con la aparición de un héroe de componentes clásicos; como dijo Bécquer comentando unas palabras de Chateaubriand<sup>119</sup>:

“discurriendo, sobre si se puede o no, escribirse en nuestros días un poema épico, o si los ya escritos en lenguas modernas, merecen el nombre de tales, dice en una de sus obras, que la epopeya posible hoy, la que aún queda por hacer, es la conquista y el descubrimiento del Nuevo Mundo”.

## 2. BREVE DESCRIPCIÓN FILOLÓGICA DE LOS POEMAS ESTUDIADOS

El análisis de las fuentes que han sido objeto de estudio resulta de carácter fundamental para entender la consecuente filiación con la épica culta y de tradición virgiliana. Las breves notas que ahora se presentan son ampliadas en el posterior estudio acerca de los tópicos de la epopeya y su propio tratamiento en dichos poemas.

### 2.1. Colón, de Ramón de Campoamor y Camposorio, Madrid 1854. En dieciséis cantos (vol. I: 166 págs.)<sup>120</sup>

De Ramón de Campoamor (Navía, 1817-Madrid, 1901), político y mutable autor de obras decimonónicas tan relevantes como *Ternezas y Flores* (1838), las *Doloras* (1846) o su *Poética* (1883), poseemos abundante información que no deja de recalcar su constante adscripción al realismo literario en pos de un abandono del romanticismo<sup>121</sup>. Debido a su cambiante parecer literario y a su participación en varios

<sup>119</sup> G. A. BÉCQUER, *Críticas de arte*, edición a cargo de R. PAGEARD, Madrid 1990, pág. 20.

<sup>120</sup> Utilizamos las siguientes ediciones: J. M. GÓMEZ-TABANERA, *Edición conjunta del Colón de Ramón de Campoamor y Camposorio y La Colombiada de Ciro Bayo Seguro*, Oviedo 1992; U. GONZÁLEZ SERRANO, M. COLORADO y M. ORDÓÑEZ, *Obras completas de Don Ramón de Campoamor. Obras filosóficas revisadas y compulsadas con los originales*, Madrid 1901, en VIII volúmenes.

<sup>121</sup> Aunque no es inabarcable la bibliografía acerca de Ramón de Campoamor, sí es más extensa que la de los demás autores que se analizan. Baste aquí una relación de los estudios campoamorianos más significativos: J. VERDES MONTENEGRO, *Campoamor. Estudio literario*, Madrid 1888; A. GONZÁLEZ-BLANCO, *Campoamor. Biografía y estudio crítico*, Madrid 1912; M. ZURITA, *Campoamor: estudio biográfico*, Barcelona 1930; V. GAOS, *La poética de Campoamor*, Madrid 1955; F. ALMELA Y VIVES, “Don Ramón de Campoamor, gobernador civil de Valencia”, *Revista Valenciana de Filología* 5(1955)153-226; V. GAOS-L. CERNUDA, “Poética y poesía de Campoamor”, *Historia Crítica de la Literatura Española*, edición a cargo de F. RICO, Madrid 1982, vol. V, 632-637; J. M. SALA VALLDAURA, “El clasicismo en la poética y la poesía de Campoamor”, *Insula* 575(1994)4-6; M. LOMBARDEO, *Campoamor y su mundo*, Madrid 2000; J. M. LABORDA MARTÍN, “El poeta D. Ramón de Campoamor y Campo-Ororio”, *Boletín del Real Instituto de Estudios Asturianos* 157(2001)7-20; L. GÓMEZ CANSECO, “La poética de Campoamor entre Bécquer y el modernismo”, *Archivo de Filología Aragonesa* 59(2002)1973-1998.

géneros –el teatro fue también uno de sus objetivos creativos, como en la obra *Una mujer generosa* (1838)-, el asturiano participó de diferentes corrientes<sup>122</sup>-“soy una abeja literaria que busca alimento en todos los jardines de la inteligencia humana”<sup>123</sup>-, que no son ajenas a la pervivencia de la materia clásica<sup>124</sup>. Ésta, considerada a manera de evocaciones simbólicas y recreaciones literarias, se encuentra en toda su obra. Explícitamente, el poema dedicado a *Hero y Leandro* es una muestra palmaria:

A **Hero Leandro** adoraba,  
y, por verla, enamorado  
el **Helesponto** cruzaba  
todas las noches a nado.  
Y, según la **fama** cuenta,  
**Hero** una luz encendía  
que en las noches de tormenta  
de faro al joven servía.

Una noche a **Hero** cansada  
de mirar hacia **Bizancio**,  
rendida, aunque enamorada,  
la hizo dormirse el cansancio.  
Y esto su amor no mancilla,  
pues todas, lo mismo que **Hero**,  
tienen el cuerpo de arcilla  
aun teniendo el alma de acero.

Al mismo tiempo, adentróse el poeta en la epopeya como divertimento en su retiro valenciano con varias obras que le reportarían poca trascendencia. Ejemplos como *El drama universal* y *Colón*, composición de regusto neoclásico en cuanto a su forma y de léxico realista en lo que atañe a su contenido, son dos muestras de esta tradición de épica colombina arrinconada y olvidada. De semejante manera, el *Colón*<sup>125</sup> (1853),

---

<sup>122</sup> Cfr.: J. M. SALA VALLDAURA, *art. cit.*, pág. 4.

<sup>123</sup> Imagen repetida por los editores –U. GONZÁLEZ, V. COLORADO y M. ORDÓÑEZ- en la introducción a sus *Obras Completas*: “como mariposa de su primera poesía va el pensamiento de Campoamor “volando de rosa en rosa” por los jardines de la inspiración sin hallar flor en que posarse para libar a gusto; ya parece que va a lograr su objeto y sólo roza con las alas los acres pétalos del humorismo; (...) pero todo es inútil y la forma apetecida no aparece”. Cfr.: U. GONZÁLEZ SERRANO *et alii*, *op. cit.*, vol. I, pág. 9

<sup>124</sup> Cfr.: J. M. SALA VALLDAURA, *art. cit.*, pág. 5.

<sup>125</sup> Acerca de la obra épica campoamoriana la bibliografía es meramente anecdótica, echando en falta un estudio que abarque los aspectos literarios del texto. Aun así, citamos la bibliografía que conocemos: J. L. CAMPAL FERNÁNDEZ, *op. cit.*; K. SPANG, “Colón de Ramón de Campoamor. “Historia” e historia”, *Acta Columbina*, Kassel 1990, vol. V.; M. REVERDITO, “Il Colombo di Campoamor: un uomo solo”, *Letterature* 14(1991)122-128; R. PAGEARD, “Sobre dos poemas épicos colombinos”, *Edición conjunta del Colón de Ramón de Campoamor y Camposorio y La Colombiada de Ciro Bayo Seguro*, Oviedo 1992, 11-21; y los someros pero recurrentes datos de L. F. DÍAZ LARIOS, *Poemas, romances*, pág. 183; así como nuestro ya citado trabajo acerca de la pervivencia literaria de Virgilio en el *Colón*: I. VILLALBA DE LA GÜIDA, *art. cit.*, pág. 149 ss. Otros estudios y críticos como J. M. COSSIO, *op. cit.*, vol. II o M. PALENQUE, *El poeta y el burgués*, pág. 73 ss., han destacado sucintas líneas de la epopeya del asturiano.

prologado por el académico Severo Catalina, –quien apuesta por un claro seguimiento rigorista del género en la épica campoamoriana-, mantendrá esta mescolanza estilística a causa de su falta de pretensión, fuera de la adscripción clara a una corriente literaria.

### 2.1.1 Argumento, estructura de la obra y métrica

Siendo gobernador de Valencia publicó Campoamor su obra épica, como él la definiría: “la más aeriforme, por no decir la más valenciana de las epopeyas<sup>126</sup>”. Una creación literaria que no tardó más de un año en gestarse y plasmarse en papel bajo directrices y pensamientos filosóficos diversos. La estructura del poema a lo largo de dieciséis cantos responde a las pautas exigidas por el género, narrando la travesía por mar del Almirante –pues, no hay referencia ninguna a la lucha con los aborígenes-, y donde se van disponiendo episodios que se entrelazan entre sí, construyendo una segunda estructura considerada caleidoscópica. Desde la salida de Palos (canto I) *ab initio*, la línea narrativa se nutre de diversos momentos que interrumpen la travesía (cantos II-VI) mediante motivos ya señalados: ya con digresiones pretéritas de la historia de España, de la vida de Colón y de su relación amorosa truncada por el hado (cantos II y X, V, VI respectivamente); ya mediante la descripción de las fuerzas deíficas a favor y en contra de la hazaña colombina (canto III-IV); o a cargo de la prospección de futuro y el anunciamento de gloria al genovés por medio de un elemento sobrenatural (cantos X-XI). Llegando, así, a una construcción microestructural entre los diversos cantos que no hace sino enriquecer la narración global y apoyarla con numerosos episodios dentro de la propia historia de manera contrapuesta. Unas oposiciones literarias creadas conscientemente que otorgan al argumento una recalable tensión, consiguiendo dejar literariamente las puertas abiertas a cualquier suceso que pueda ocurrir y logrando crear en el lector nuevas emociones que distraen la atención de un público que ya conoce sobradamente el desenlace final de la aventura colombina.

A su vez, la adopción del verso apropiado condiciona la ubicación genérica de la obra. Campoamor continúa caminando por la senda marcada por las pautas tradicionales; su verso será el indicado para la ocasión: la octava real.

### 2.1.2 Tratamiento de los personajes y la aparición alegórica de los conceptos morales

Los personajes del *Colón* responden perfectamente a los cánones clásicos establecidos por el género que estamos tratando. Por ejemplo, el héroe principal, Colón, se tiñe de todos los elementos clásicos para ser dibujado bajo los parámetros épicos: posee inteligencia, valentía, osadía, templanza, está imbuido de una capacidad mesiánica ajena a él que le reportará fama eterna; es pío, supera en todo a sus enemigos; es, en fin, tanto un paradigma a seguir como un elemento educador para la patria. Sirvan estos someros ejemplos que denotan la capacidad personal del héroe: “de un varón tan valiente y tan cristiano (I 13, 6); “de un nauta osado, inteligente y pío” (I 14, 2). En la

---

<sup>126</sup> M. LOMBARDEO, *op. cit.*, pág. 194.

senda de la épica clásica encontramos la correspondencia del personaje femenino de la composición. Beatriz Enríquez, amante de Cristóbal Colón y madre de Fernando, se difumina bajo los cánones literarios del personaje femenino principal y amante del héroe: diligente, sufridora, paciente, y en un segundo plano con respecto al navegante, quien no puede dejar de lado su misión en pos de un amor imposible. Igualmente, se dibujan en la obra personajes secundarios que dan fuerza a la composición. Tales serían los componentes de la tripulación, denominados “valientes compañeros” (I 7, 1), o los integrantes de un triángulo amoroso dentro de la carabela colombina que son protagonistas principales de su propia historia. De entre todos estos personajes de menor resonancia encontramos la historia de Nuño, Zaida y Rodrigo, narración secundaria que forma parte del cedazo global del poema, y que corresponde claramente a las influencias del romance de tinte medieval durante todo el siglo XIX<sup>127</sup>.

Por otro lado, se observan elementos que distorsionan e intentan dar al traste con las expectativas del héroe. Esta intromisión deílica en el periplo marítimo aporta acción al hilo narrativo, recayendo con gran genio bajo elementos sobrenaturales que suplen la mitología propia de la épica clásica. La reinterpretación mitológica, ya aplicada en otras epopeyas colombinas, como en el *Columbus* de Carrara o el *La Colombiada* de Trigo que se analiza a continuación, y tratada con propio interés desde la primera mitad de la centuria decimonónica, se observa aquí como una invención alegórica que se articula bajo los mismos parámetros que la mitología virgiliana, pero desarrollada bajo una transformación cristiana y moral al modo de Tasso. De tal manera, nos encontramos, en vez de los esperados dioses de la mitología pagana que ayudan o perjudican al héroe, virtudes teologales que defienden al adalid que tiene que llevar a cabo su misión: Esperanza, Caridad y Fe; o vicios destructores: Ignorancia, Envidia e Idolatría. Las alusiones extraordinarias de componente alegórico, tanto positivas como negativas, se amalgaman al imaginario cristiano; Dios –por medio del genio de la Atlántida- y Satanás serán los que dispongan sus fuerzas a favor o en contra del héroe; como somero ejemplo de la perversión del personaje: “Cierto es que Satanás el Teide anima” (IV 4, 1); o “y mil sombras que azuza a la venganza / vomita atroz por su sulfúrea boca” (IV 5, 3-4).

### 2.1.3 Lengua y estilo

Las pautas exigidas por el género en todo lo que respecta a la lengua y estilo, a saber: arcaísmos, juegos fónicos, símiles, imágenes, formulismo, etc, se entremezclan y diluyen entre los variados y abigarrados estilos campoamorianos. Es decir, a un indudable lenguaje épico se le suman y añaden estilemas que se arrastran desde las perspectivas compositivas más alejadas de la epopeya clásica hasta un estilo prosaico propio de anales históricos y ensayos filosóficos con los que está habituado el autor.

---

<sup>127</sup> Se hace alusión directa a la composición medieval del *Cantar de la mora Zaida*, aquí dispuesto como un elemento más de pervivencia literaria y utilizado como base de personajes para la narración de la epopeya. Cfr.: M. DÍAZ ROIG, *Romancero viejo*, Madrid 1978, pág. 17; R. MENÉNDEZ PIDAL, *Flor nueva de romances viejos*, Madrid 1978.



¡Ah! No lloréis por las que tiernas lloran  
(...) (canto III 8, 5-6)

Que vive, crece y sensación recibe  
Que vive, crece ya, siente y concibe  
(...) (canto X 18, 4-6)

A la vez que se sirve de estribillos propios de las corrientes romancescas del siglo XIX: “marchó don Mendo, y me quedé esperando” (canto II 6, 8); de estructuras paralelas: “que de los sabios nubla la memoria, / que de los héroes oscurece el brío” (I 14, 3-4); de juegos semánticos a modo de paradoja: “Calma chicha. Del mar en los desiertos” (IV 6, 1); de imágenes relativamente poéticas:

con sus alas de plácida bonanza  
la envuelve sutilísima, y la flota  
de luz tejida entre el radioso velo  
su color pierde en el color del cielo (canto VII 11, 5-8),

o del hipérbaton arcaizante: “Patria del sol. Hoy desde sombra vana / el jardín vas a ser de lo creado” (XVI 52, 1-2), imágenes que se acoplan a los diversos puntos de enfoque literario, desde la omniscencia del poeta y el diálogo hasta la retrospección del héroe y la interpelación abusiva del propio narrador que matiza y comenta lo sucedido en la travesía. Así, consigue a cada momento la posibilidad de inmiscuirse, valorar y apostrofar a los personajes. Ejemplos estos que caracterizan la primera manifestación de este subgénero épico en el siglo XIX español.

2.2. La Colombiada: poema épico en veinte y cuatro cantos y su introducción, escrito con variedad de metros<sup>129</sup>, de Felipe Trigo y Gálvez, Burgos, 1885. En dos volúmenes (vol. I: 271 págs.; vol. II: 283 págs.)

Del autor de esta epopeya son pocos los datos que se ofrecen, desconociendo e ignorando por completo aspectos tan claves y notables como son las fechas de su nacimiento y muerte, la corriente literaria o incluso los aspectos más nimios de su vida. Tan sólo una pequeña referencia en *La Gaceta Telegráfica* (jueves 31 de diciembre de 1868) acorde con su trabajo como telégrafo nos hace pensar que no participaba de una vida literaria profesional, sino como mero divertimento. Parece ser que esta afición a las letras no sólo quedó en el larguísimo poema épico que se comenta, sino que además compuso dos obras más en prosa de tono didáctico y religioso, ambas publicadas en Burgos (Centro Católico) en 1885: *Cuentos y patrañas, o cosas del mundo, que parecen*

---

<sup>129</sup> Utilizamos el ejemplar ubicado en el Fondo Antiguo de la Biblioteca de Filología de la Universidad Complutense de Madrid (FA 2882, vol. I; FA 2753, vol. II). Conocemos tan sólo otro ejemplar en la Biblioteca Nacional de Madrid grabado erróneamente en su Fondo Antiguo como *La Colombiana* (HA/9034; HA/9035 con los dos volúmenes respectivamente).

*mentira y son verdad* y *Las hermanas de los ángeles*. En esta línea, de los escritores nacionales contemporáneos a Trigo sólo el enciclopédico Ciro Bayo, en el prólogo del 25 de mayo a su poema épico también intitulado *La Colombiada* (compuesto en 1892, publicado en 1912), afirma conocer el poema y haberlo leído de manera concienciada, pues se percata de ciertas características del mismo:

“Lo único que me desazona es el título, un si es no es pretencioso, pero en el último caso será una Colombiada más. Porque a lo que yo sepa, otras tres se han escrito. La de Joel Barlow, norteamericano, en diez cantos, que publicó en 1787, reimpresa en 1807 en Filadelfia; la de Madame de Boccage (1770-1802), también en diez cantos; y la tercera, de Felipe Trigo Gálvez (Burgos, 1885), ésta en cantos XXIV. Por cierto que, precisamente en el último folio de *La Colombiada* de Trigo, hay una formidable errata de imprenta, que dice *La Locombiada* y es porque seguramente estaba en la mente del cajista que sólo un loco escribe hoy octavas reales”<sup>130</sup>.

En este relativo desconocimiento, únicamente podemos entresacar del propio prólogo de su obra algunas referencias a su vida y a su predisposición como poeta épico; tales como el pronto comienzo de su afición a la epopeya:

“ (...) porque así comencé esta epopeya, en edad muy moza, la agregué mis cortos progresos y experiencia (*sic*) sin consejo amigable”. (pág. 10)

De la misma forma, se subrayan las pretensiones literarias que persigue con la composición, apostando por una obra que cante al héroe patrio sin mayor intención que la honra de la creación por divertimento, exenta de perseguir glorias literarias:

“Mas defectos tendrá este trabajo hecho por mí, que por cualquier amante de las letras: pero lo que disputo á todos, es lo sano de mi intención y el patriotismo con que se ha escrito, de que sentiría se me despojase”. (pág. 12)

Como se demuestra, la iniciativa es la de estructurar el poema según los parámetros de la épica clásica y de tradición culta, pues la innovación literaria es mínima –como será el caso de la métrica y ciertas influencias novelescas-, y máximo el recreo erudito que le lleva a servirse de los grandes patrones del género:

“En cuanto á su metodo y estructura me he amparado bajo las tiendas de los preceptistas y preferido darle la forma de un libro de entendimiento: en su género, acudiendo á lo ficticio con su *deus ex machina* correspondiente (...); en su artificio, anteponiendo ó posponiendo los sucesos, para darle fin como se debe en la épica, con el desenlace propuesto por su héroe”. (pág. 11)

---

<sup>130</sup> Parece ser que Ciro Bayo maneja nuestra misma edición, en dos volúmenes, de la tipografía del Centro Católico (Burgos), pues hemos constatado la errata en la última página del segundo volumen; *cfr.*: CIRO BAYO, *La Colombiada*, Madrid 1912, Imprenta de Bailly-Baillière, prólogo.

A día de hoy, entre los trabajos dedicados a este autor y su obra, exiguas son las referencias en los críticos e investigadores que se encargan del XIX, rescatando dos publicaciones que refieren sucintamente el poema<sup>131</sup>, sin hallar, por ende, un estudio de conjunto.

### 2.2.1 Argumento, estructura de la obra y métrica

El argumento principal de este poema –que no es otro sino el primer viaje de Colón hasta el Nuevo Mundo- es en cuanto a su línea episódica harto complejo debido a que las secuencias narrativas, los constantes saltos temporales y la incursión de abundantes digresiones y prospecciones complican la idea temática principal. En esta profusa aparición de elementos propios de la épica se observa cierto abuso que no hace sino recargar la estructura de la obra. Por ello, la travesía hacia las Américas se va reorganizando con constantes episodios que narran, por un lado, el futuro de la hazaña colombina -llegándose a plasmar por medio de recursos literarios el viaje de retorno en 1493 y la parada en las Azores antes del arribo a las costas hispanas-; y, por otro, añadiendo alusiones reiteradas al pasado patrio con dos excursos que delimitan la línea argumental principal. De tal manera, la estructura, a lo largo de 24 cantos, se construye secuencialmente como sigue: en un primer momento, pues no se comienza *in medias res* sino que es un argumento *ab initio*, observamos la típica declaración inicial del poeta que llevará a retratar dos esferas bien diferenciadas que se entienden como premisas para el poema: la descripción de los protectores de Colón como son los ángeles y la Virgen (canto I-II) y el inventario de fuerzas maléficas que se oponen a la hazaña colombina como son Satán, Astarte y Belial (cantos III-IV-V); seguidamente, se narra el vagar de Colón por las diferentes cortes europeas para que su viaje sea financiado. En este periplo, las fuerzas contrarias a las pretensiones de Colón intentan que no tenga buena acogida por parte de ningún rey, hasta que gracias a la ayuda de Marchena y de la reina Isabel La Católica consigue en Salamanca que la idea del viaje a las Indias fructifique (cantos V-X); en un tercer bloque, se observa el verdadero sentido de este poema: el viaje por mar del Almirante (cantos XI-XVII). Será aquí donde se dispongan todos los motivos épicos que más tarde se estudiarán (tempestades, écfrasis, descripción de la Fama, etc), distribuyéndose con saltos episódicos que complican en cierto sentido la estructura; primeramente, los cantos XI-XII se centran en la salida de Palos y los inicios de la travesía con la descripción del Teide y la posterior tempestad. Más tarde, continuando el periplo marítimo, abundarán los episodios subsidiarios; insertando en un primer momento una narración digresiva acerca del pasado patrio a

---

<sup>131</sup> Éstas son: M. ROVIRA SOLER, “El ciclo argonáutico en la tradición literaria europea”, *CFC* 15(1978) pág. 301; y C. FERNÁNDEZ DURO, “Noticias de Don Cristóbal Colón, Almirante de las Indias”, *Boletín de la Real Academia de la Historia* 12(1888) pág. 419, en la que se puede concluir cierta repercusión del poema en los últimos años de siglo. Así queda indicado: “Sin embargo, el juicio del Almirante de las Indias es muy distinto (...) Los escritos siguientes por modernos son conocidos”, donde aparece detallado junto con otros *La Colombiada* de Trigo.



cargo de uno de los navegantes (cantos XII-XVII), y pasando en otro momento a una descripción en forma de *ecphrasis artis operis* que evoca el futuro (canto XVII). En el siguiente canto (XVIII), el poeta, en primera persona, procede de dos maneras: centra su parecer metaliterario acerca de la poesía épica y describe a modo de écfrasis las esculturas y pinturas de un templo que muestran las hazañas que habrán de conseguir Colón y sus navegantes. En los últimos versos del mismo canto, un espíritu, de raigambre novelesca, visita a nuestro poeta dejándole el legado escrito de cuatro cantos más. Con ellos (corresponden al XIX-XXII) el poeta crea otra secuencia episódica orientada hacia el futuro mientras los marineros continúan en su náutico afán. Por tanto, durante cuatro cantos el argumento se amplía con la narración de la vuelta de Colón meses después hasta llegar a España y sus problemas en la isla de las Azores, rodeado de ataques por parte del aparato mitológico adverso. Para riqueza del texto, y sirviéndose de otro juego literario, se narran la conquista y los primeros meses de estancia en América mediante un recurso ya utilizado en el romanticismo: el anuncio onírico a un personaje secundario mediante la visitación de un ángel. El sueño, pues, de la reina Isabel sirve como punto de partida para un relato de futuro acerca de las glorias venideras de España, así como para acceder, en una *catábasis*, al infierno y observar las tretas con las que Colón ha de contar en su regreso. Una vez conocidas las consecuencias que tendrá el viaje del genovés, se retomará la línea episódica principal (cantos XXIII-XXIV), concluyendo con la apoteosis de Colón (canto XXIII). La aparición de un carro mítico que porta dos mujeres parlamentando entre sí acerca del futuro de las naciones hermanadas -a modo de prefiguración de América y España-, será clave para el final de poema. En el último canto (XXIV) llega el 12 de octubre, fecha señalada por el avistamiento de Tierra y el encumbramiento del héroe. Una estructura que es, por tanto, cambiante y no lineal en la que observamos *grosso modo* cinco grandes bloques: a) cantos I-V: descripción del aparato mítico de imaginaria cristiana; b) cantos VI-XVII: periplo de petición por las cortes europeas y viaje por mar acompañado de otros motivos épicos como anuncios de futuro y digresiones; c) canto XVIII: reflexión del poeta y écfrasis acerca de Colón; d) cantos XIX-XXII: salto secuencial y narración de la Conquista y viaje por mar de vuelta a España; e) XXIII-XXIV: apoteosis de Colón y avistamiento de Tierra.

En lo que respecta a otro elemento formal, se observa el novedoso tratamiento de la métrica; no ciñéndose al canon del verso heroico *sensu stricto* y acogiendo a una plurimetría acorde con las innovaciones literarias que se vienen efectuando a lo largo de todo el siglo XIX. Felipe Trigo Gálvez utilizará tres versos diferentes como son el verso libre aconsonantado, el endecasílabo en asonante y la octava real, estrofa que aparece en menos ocasiones y que es seleccionada para los momentos más propiamente épicos, debido al peso de la *ottava rima* en la epopeya. Los motivos de esta variedad de versos quedan aclarados en el ya mencionado prólogo al poema:

“La costumbre, pero no regla precisa, es la de servirse de la octava real ó de arte mayor; mas pareciéndome que por bellísimas que sean, cansan en duradera lectura; he preferido la variedad, son dejar la versificación heroica como es de precepto” (pág. 11)

## 2.2.2 Tratamiento de los personajes y el uso del imaginario cristiano

Como ya se ha comentado, los rasgos de los personajes épicos aparecen con un fuerte maniqueísmo. Desde la visión mesiánica del héroe principal como es Colón, caracterizado en primer lugar cual nauta pío, religioso y estoico, pasando más tarde a ser paradigma de liderazgo, fortaleza y valentía:

Una sublime inspiración profética,  
Rostro de santo ardor enrojecido,  
Y tornados sus ojos en lumbreras,  
Por sus trémulos labios, se escapaba  
De ambos á dos, su revelada idea;                   (canto VII, pág. 122)

hasta el retrato de personajes secundarios que son estrictamente necesarios debido a su condición de fieles seguidores de Colón, tales como Marchena, Garcí Fernández o Méndez, narrador de los excursos más extensos del poema. Otros personajes son observados desde una óptica inclusiva pues son importantes como grupo. Así, Roldán, Rodríguez o los Pinzones, de especial relevancia en otros poemas, son aquí designados como meros navegantes que acompañan al genovés. En la esfera que no circunda este primer grupo de personajes, se observa otra gran cantidad de personalidades históricas cuya relevancia literaria en el poema es importante, actuando a modo de deuteragonistas en los momentos claves de la composición. Por ejemplo, la reina Isabel La Católica o el rey Fernando desempeñan el papel de salvadores cuya magnanimidad y protección hacia Colón se hace patente en las tribulaciones que causa el sueño de Isabel ante el regreso del Almirante (cantos XIX-XIII). Otros personajes históricos presentan un doble juego en tanto en cuanto no dejan de desempeñar su participación en la historia a la vez que simbolizan metafóricamente ciertas cualidades positivas que se plasman en el almirante genovés y su tripulación; sirva como ejemplo la fuerte digresión de Méndez acerca del pasado de España de los cantos XIII-XV con la reiteración de la valentía de personajes como Don Pelayo o el Cid.

Fuera de los personajes denominados terrenales, aparece, como es imperativo en el género, toda una imaginería mítica y deífica que dibuja dos mundos completamente diversos. El uso de lo sobrenatural, pues, se estructura por un lado bajo la apariencia protectora de la esfera divina, personalizada por la corriente mística cristiana: la Virgen, Dios, los ángeles, y bajo el ataque de sus personajes antagonistas y su cohorte de fuerzas adversas, como son Satanás, Astarte y Belial, diablos que intentan coartar la misión colombina. La protección de la Virgen para con el navegante se demuestra en continuos avisos por medio de ángeles e inspiraciones divinas que no causan sino el bien hacer de la empresa:

Todo prestaba animación y encanto  
Saludando á la vez el nuevo día,

Cuando el ángel celeste y sacrosanto,  
Hacia la Tierra raudo descendía; (canto VI, pág. 86)

Al contrario, los diablos a las órdenes de Satán intentarían, sin conseguirlo, abortar los designios que Dios tiene preparados para su protegido. Sirva como ejemplo la aparición de la caterva de demonios para que Colón en el comienzo de su aventura no sea acogido por ningún rey de Europa:

Aquí vuestro conato  
Para impedir la temeraria obra  
Con esmero pondréis; y tal haciendo,  
Alcanzaréis de sobra,  
Hacer de vuestro odio según trato,  
Que el mundo os vaya por dó quier temiendo. (canto VI, pág. 73)

Un tratamiento esperado por el género en lo que atañe a la imaginería deífica y su contrapunto en las fuerzas adversas, aunque novedoso en lo que respecta a la mínima importancia dada a los navegantes en pos de ciertos personajes históricos que participan más activamente de la trama episódica.

### 2.2.3 Lengua y estilo

El estilo del poema presenta una doble apariencia ya que acude al tono grave y solemne propio del género, combinándolo con muchos rasgos que se alejan de lo exigido por el *epos* clásico. Aun así, resulta difícil delimitar un estilo propio para un poema tan extenso, adscribiéndose a rasgos neoclásicos, románticos, realistas o propios de la última década del XIX. Es por ello por lo que los modelos van apareciendo con leves características, desde la tradición virgiliana y tassiana hasta el tono novelado propio de Scott en algunos episodios más propios de leyenda que de epopeya (canto XIV). De tal manera, como en el caso del *Colón* de Campoamor, el nivel lingüístico se mantiene entre elementos esperados como las aliteraciones, los arcaísmos o el hipérbaton y un uso llano del lenguaje que llega a ser coloquial en determinados momentos, exentos de lo que cabría en la epopeya. Sirvan estos ejemplos de combinación de los dos estilos; aquí el caso de un hipérbaton de léxico poco grandilocuente:

La playa abandonada fue en seguida  
De un pueblo de emociones trabajado  
Entre esperanza y fé (*sic*), toda invadida. (canto XI, pág. 191)

Mientras que se busca un tono lírico con pequeñas pinceladas de tradición horaciana referidas a la llegada del invierno y la primavera en el Atlántico:

**Y Filomena amante**

**Enmudece su voz dulce**, á deshora,

Y su canto incesante

Con silencio profundo cambia y trueca. (canto IX, pág. 155, referido al invierno)

Torna claras sus aguas la ribera

Brotan a maravilla gayas flores,

Pinta con sus esmaltes y colores

De muchos verdes, la sagaz natura. (canto IX, pág. 156, referido a la primavera)

De la misma forma, el mantenimiento de la tradición clásica de la épica se observa en la aparición de un estilo arcaico que retoma la mitología pagana como mera evocación estilística y simbólica. Valga un ejemplo de *amanecer mitológico* con un uso descontextualizado:

Sus ígneos cabellos

Encendido derrama

Sobre la tierra alegre, **Febo hermoso**; (canto IX, pág. 156)

Este buscado clasicismo de escuela recuerda ciertos elementos que se repiten a lo largo de los dos extensos volúmenes del poema, provocando cierto hartazgo debido al uso poco improvisado, a la rima forzada –por la profusión de gerundios y participios-, a la aparición de palabras inventadas (“bolinas”), o al excesivo componente cristiano –observado durante largas tiradas de versos-; aun así, recursos estilísticos tales como los símiles, la epanadiplosis o la aliteración van aportando un estilo propio a este poema, recreación ecléctica entre tradición y novedad; señalamos aquí un caso de hipérbaton:

Y dilatado mar, que en lontananza,

Su rizada llanura descubriendo,

A nuevas sensaciones y discursos

Brindó a los nautas, que á preludeo bueno

La misteriosa aparición tomaron; (canto XII, pág. 207)

Y de anáfora:

¿Quién más que yo merecimientos tiene?

¿Quién dirigió la diestra de **Diocleciano**?

¿Quién a **Nerón** encenagó en el vicio? (canto V, pág. 75)

2.3. La epopeya de Colón: bosquejo épico, de Jose Devolx, Madrid 1892; en cuatro cantos (vol. I: 66 págs.)<sup>132</sup>

Del coruñés José Devolx y García desconocemos importantes aspectos de su vida –sabemos por un discurso conservado en la Biblioteca Nacional que fue director del Colegio Privado de Segunda Enseñanza de Linares-, pasando inadvertido como un simple aficionado finisecular al que, en palabras de Cossío, sólo recuerdan aquellos amigos de curiosidades literarias<sup>133</sup>. De su vida poética se ha de destacar la reiterada participación en los juegos y certámenes literarios que se convocan desde 1878 a 1900. Devolx cosechó relativo éxito con el primer premio de los Juegos Florales de 1878 organizados por el Ayuntamiento de Madrid para festejar el enlace matrimonial de Alfonso XII y Mercedes de Orleans. Su oda *El Amor*, de constantes alusiones al mundo clásico<sup>134</sup>, con la que alcanzó el primer lugar de dicho certamen, vendría a sumarse a otras composiciones que ven la luz en 1900 bajo el título de *Odas y Leyendas*<sup>135</sup>:

¡Oh dulce ley de amores veneranda!  
De ella el bien de los pueblos se origina;  
Por ella hundieron su cerviz nefanda  
Los dioses de **Nerón** y de **Agripina**  
(...)

La posibilidad de nuevas publicaciones literarias bajo el patronazgo de nuevos concursos sería el *modus operandi* particular de este autor, quien alcanzó relevancia con su oda *Poesía dedicada a Don Pedro Calderón de la Barca*, premiada en el Certamen abierto de la Real Academia de 1881. Estas premisas nos llevan a clasificarle, en palabras de Palenque, como un *dilettante* literario que no persigue otras cotas más que su afición a la poesía. Su estilo se caracteriza por continuar la línea clasicista de Quintana y la poética combativa de Nuñez de Arce, abogando por un gusto literario que se dispone de manera diversa, desde las imágenes y metáforas de las odas hasta las imágenes realistas y el léxico llano de las composiciones de temática cristiana -como es el caso del poema *Eva*-.

Al no ceñirse a ningún modelo literario concreto, persiguió Devolx diferentes estilos, dedicándose en buena parte de su obra -las más de las veces en las *odas*- al mundo clásico. Éste se utiliza por una doble vía, tanto en alusiones de erudito, ya simbólicas ya metonímicas, como en un marcado derrotero clasicista de tradición

---

<sup>132</sup> Utilizamos la siguiente edición ubicada en la Biblioteca Nacional: J. DEVOLX, *La epopeya de Colón. "Bosquejo épico"*, Madrid 1892, Imprenta de San Francisco de Sales.

<sup>133</sup> J. M. COSSÍO, *op. cit.*, 575-578. Del poeta y la obra que ahora analizamos pocos son los datos que hemos podido hallar, existiendo un abandono crítico importante. Tan sólo algunos datos del ya citado trabajo de Cossío (muy breves) y de M. PALENQUE -*El poeta y el burgués*, pág. 72 ss.- son los que a día de hoy se pueden verificar sobre este autor.

<sup>134</sup> J. DEVOLX, *Nuevas Poesías*, Málaga 1925, edición a cargo de Roberto Alcover.

<sup>135</sup> J. DEVOLX, *Odas y leyendas*, Madrid 1900, Imprenta de San Francisco de Sales.

horaciana. Como muestra, valgan unos versos de la oda *A Calderón de la Barca*:

No el carro volador, no los corceles  
Como flechas del viento, no la espada,  
Rayo y muerte en la mano gigantea  
Del púgil triunfador, no los laureles  
De **Olimpia y de Nemea**  
La resonante entrada  
Del **templo** de la gloria  
De par en par abrieron  
A los que en sus certámenes vencieron:  
**Píndaro** fue quien los legó a la historia  
Ni aun viviría errando por los mares,  
**Desde Troya hasta Olísipo, el de Ítaca**  
**Rey sin ventura aunque felice esposo**  
Por la fe conyugal viva en sus lares,  
Si el plectro sonoro  
Del padre **Homero** pedestal no hiciera  
Para su nombre en monumento hermoso.     (*Odas*, pág. 6)

Estilo que se retoma en su breve composición épica dedicada a Colón, del que tenemos algunas noticias por su propio prologista, Roberto Alcover:

“(…) fue laureado con medalla de oro<sup>136</sup> por la Real Academia Española, y salido a la luz pública en 1892. Hay en él trozos de admirable versificación, vaciada magistralmente en los modelos clásicos, pensamientos de alto y luminoso patriotismo (...)”(*Estudio crítico*, pág. 216)

### 2.3.1. Argumento de la obra, estructura y métrica

El argumento de esta composición se plasma en cuatro cantos de breve extensión en los cuales se narran diferentes momentos de la vida de Colón, desde su estancia en la Rábida hasta el encumbramiento en tierras americanas. En primer lugar, se describe, en una fuerte tradición tassiana, la esfera deífica cristiana (canto I), donde el ángel desterrado vuelve al Cielo rogando a Dios que un baluarte hispano mantenga alejados a los infieles americanos y traiga la paz y el bienestar. Tras el convencimiento por parte de los santos cristianos San Francisco de Asís y Santiago, Dios accede a darle la prerrogativa mesiánica a Colón, quien es, a su vez, avisado por un heraldo que anuncia los hados futuros. En un segundo momento, la narración se traslada a la noche anterior a la partida de las naves de Colón, concretamente las tres horas antes en el monasterio de la Rábida donde se aloja el Almirante (canto II). A modo de pequeña

---

<sup>136</sup> Parece ser que fue premiado no el poema sino el propio Devolx por la Real Academia Española. Cfr.: J. DEVOLX, *Nuevas Poesías*, pág. 215.

digresión, el genovés recuerda sus pesares hasta la aprobación de su proyecto y evoca las palabras de quien Devolx denomina su escudero, Martín Pinzón. En un largo discurso el marinero enardece los ánimos de los presentes, abogando por el éxito de la empresa que alcanzarán. Como contrapunto, el diablo Abdemelech se aparece en sueños a Colón para comunicarle que Satán y él mismo harán todo lo posible por impedir el éxito de la empresa. Colón, con ánimo cristiano, se enrola en su hazaña emprendiendo el viaje por mar desde Palos. En esta travesía (canto III) se exponen brevemente todos los episodios que ya se han observado en el resto de poemas: avistamiento del Teide, problemas en la navegación y consecuente llegada a tierras americanas. Una vez allí, los espíritus de estas tierras avisan al Almirante acerca de dónde y cómo ha llegado, siendo Dios el que lo ha provisto todo. En último lugar (canto IV), la personificación alegórica de América se muestra ante el genovés y la tripulación para anunciarles lo que está por venir, desde la bonanza económica que reportará el futuro, hasta una enumeración de los principales personajes de relevancia que en ella tendrán lugar. El poema terminará con la apoteosis final de Colón y su hazaña, tópico ya observado en los poemas precedentes.

La estructura, como se observa, es relativamente simple y sencilla, pues se narran cuatro momentos diversos de la hazaña colombina, siendo la travesía por mar, de nuevo, la línea maestra de la epopeya. Se comienza con un aparato mítico y se termina con la aparición de la personificación de América que anuncia el futuro, lo que lleva a pensar en una estructura en anillo o *Ringkomposition*, que envuelve la trama principal (cantos II y III): preparación de la travesía y el periplo marítimo hasta América. Bajo esta apariencia de sencilla estructura, los episodios propios de la épica se disponen como breves elementos que adornan el hilo episódico, es decir, lo que en otros poemas son cantos enteros aquí se narra con leves pinceladas de pocos versos o estrofas.

En lo que atañe a la métrica se ha de destacar la variada plurimetría, fruto de una experimentación acorde con los gustos literarios de la época, desde la sextilla hasta la octava real se dan cita en esta breve, pero bien construida epopeya de tema colombino.

### 2.3.2 Personajes principales y la aparición del imaginario cristiano

Debido a la brevedad del relato, los personajes se caracterizan con breves alusiones. Colón, de nuevo retratado como héroe principal, se describe de manera concisa bajo los parámetros ya observados: piedad, valía, constancia y valor mesiánico:

Conmigo un solo hombre  
Que mortal no parece, y cuyo nombre  
Es Cristóbal Colón; y en tanto grado  
Por su espíritu excede a los mortales,  
Que, al verle una vez sola, he imaginado  
Que en él brillan clarísimas señales

De ser el que abrirá al Crucificado  
Las ignoradas tierras tropicales. (canto I, pág. 20)

A su vez, los personajes secundarios reciben menor importancia –salvo Martín Pinzón, leal escudero de Colón–, siendo la esfera religiosa y mítica la que conlleva todo el peso del poema, amén del navegante genovés. De tal manera, se observa de nuevo la aparición relevante de la imaginería cristiana –como es el caso de *La Colombiada* de Trigo–, personificada en un coro de ángeles, invocaciones marianas y santos de importancia fundamental para la buena consecución de la empresa, a la vez que se estructura de manera piramidal, siendo Dios el demiurgo y principal responsable. Por el contrario, los elementos adversos también se dan cita aquí: personajes como Satán o Abdemelech aparecen retratados levemente –tan sólo durante el segundo canto–, quedando clara la situación bipolar entre fuerzas adversas al héroe y la protección de los santos y ángeles.

### 2.3.3 Lengua y estilo

A tenor de lo dicho, cabe reseñar que el nivel de lengua utilizado en este poema épico persigue un mantenimiento del léxico classicista. Ejemplos como: “Fulgura alegre; con su acre aroma / impregna el aura matinal el pino, / y por oriente el rosicler asoma” (canto II, pág. 41), o “De Orfeo en pos de Eurídice divina” (canto III, pág. 47), se adscriben directamente al tono grandilocuente de la poesía épica de tradición clásica. Se dan, pues, recursos estilísticos propios del género como las anáforas:

Sobre las aguas con vigor fecundo  
Sobre el caos de fantásticos vestigios  
(...) (canto III, pág. 48)

Y la luna que riela dulcemente  
Y en la unidad luciente  
(...) (canto III, pág. 50)

el hipérbaton:

De la vía y cohortes mil de astros  
Los diamantinos rastros  
Descienden a juntar su lucimiento  
(...) (canto III, pág. 55)

o el símil:

Como el infante a quien lloró perdido



La madre, y vuelve a la paterna casa,  
Así el emperio todo le ha mirado. (canto I, pág. 13)

Y se contraponen a un regusto poético de menor tono y a un léxico de cierto exotismo propio de la corriente americanista:

Con el nombre de Rami; los haitianos,  
Con gestos de demente o de beodo,  
A los Zemés inútiles imploran;  
Con palpitantes vísceras de humanos  
En Tabasco a sus ídolos honoran;  
En el Brasil, tras los combates fieros,  
Van al festín las hordas victoriosas (canto I, pág. 17)

Es, en definitiva, un ejemplo más de esta tradición de épica de escuela propia de los certámenes literarios con motivo del IV Centenario.

2.4. La Colombiada<sup>137</sup> de Ciro Bayo, Madrid 1892-1899; en diez cantos (publicado en 1912, vol. I: 176 págs.)

La bohemia y erudita vida de Ciro Bayo (Mataró, 1859-Madrid, 1939) ha legado a la literatura española de finales del siglo XIX y principios del XX obras de un marcado interés en lo que atañe a la descripción secular de los parajes más recónditos de América. Este girovagante escritor, de periplo incansable por tierras de Argentina, Chile y Bolivia, fue protagonista de un sinnúmero de anécdotas y relatos que más tarde se fueron plasmando en cada una de sus obras: impartió clases en diferentes centros de Sudamérica como profesor de Literatura e Historia; fue amigo íntimo de Ramón María del Valle-Inclán – se piensa<sup>138</sup> que el personaje de “Don Gay Peregrino” de *Luces de Bohemia* se inspira directamente en él-; caminó hasta Barcelona con los hermanos Machado, participó en las tertulias de la bohemia madrileña; aprendió lenguajes aborígenes americanos y coleccionó todo un vasto e interesante *thesaurus* de poesía popular americana –*La poesía popular en América del Sur* y *Vocabulario criollo-español sudamericano*-. Este fuerte contacto con el continente se reflejó en toda su extensa obra, plasmando sus impresiones ya como novelas por encargo y relatos de

---

<sup>137</sup> Utilizamos las siguientes ediciones de su obra épica: CIRO BAYO, *La Colombiada*, Madrid 1912, Imprenta de V. SUÁREZ; CIRO BAYO, *La Colombiada*, Madrid 1912, Imprenta de Bailly-Baillière; J. M. GÓMEZ-TABANERA, *op. cit.*; asimismo, *cfr.*: *Obras completas de Ciro Bayo*, Madrid 2005, en tres volúmenes, edición a cargo de A. REDONDO y T. BOAL. Igualmente, señalamos aquí las ediciones de otras obras de Bayo que se han utilizado: CIRO BAYO, *Lazarillo español*, Madrid 1996, edición a cargo de J. ESTEBAN; y CIRO BAYO, *Los césares de la Patagonia*, Madrid 1913, Imprenta de J. PUEYO. El resto de bibliografía dedicada a Ciro Bayo no es muy numerosa, destacando aquí: R. PAGEARD, *art. cit.*, pág. 13 ss.; J. ESTEBAN, “Ciro Bayo y Seguro”, *Cuadernos hispanoamericanos* 539-540(1995)225-234; y E. GONZÁLEZ MAS, “Ciro Bayo y su visión en España”, *Salina*, 12(1998)150-151.

<sup>138</sup> *Cfr.* la introducción de J. ESTEBAN a la edición de *Lazarillo español*, pág. 11 ss.

historia, costumbres y viajes, ya como poemas épicos con los que persigue cotas que no se pueden sino calificar como de entretenimiento literario. Fuera de este devaneo creativo con la epopeya, el resto de la obra de Ciro Bayo, a menudo denostada y olvidada por la crítica, se centra en aspectos del realismo social que su errante visión retrataba, llegando a ser precursor de la narrativa de viajes y retomando la tradición castellana de la picaresca. Ejemplos como *El peregrino entretenido* (1910), *Lazarillo español* (1911), *El peregrino en Indias* (1913), *Los marañones* (1913) o *Los Césares en la Patagonia* (1913) son una muestra de su pretensión narrativa. Su estilo, irregular dependiendo del género, se caracteriza por un léxico rico y castizo que se nutre de corrientes propias de este declive de siglo como son el realismo noventayochista o el modernismo. Este último movimiento, diluido, y al que no se adscribe literariamente, cincelará los versos de sus dos únicas composiciones épicas: *La Colombiada* y *El Vellocino de Oro*, ambas compuestas en los febriles y ajetreados años que van de 1892 a 1899 durante su estancia en Bolivia.

Fruto, pues, de los constantes viajes y de esa incansable actitud por el conocimiento de todas las ciencias, Ciro Bayo atrevióse con cualquier género literario; la epopeya centró sus objetivos poéticos durante casi una década debido al hastío y la inoperancia literaria que sentía en ocasiones, falto como estaba en la etapa boliviana de libros y enciclopedias a las que tanto gustaba acudir. Él mismo, en el prólogo de *La Colombiada* afirma:

“Aislado de la civilización, metido entre indios y peones mestizos, eran mis únicas delicias la caza y la literatura. A falta de libros donde estudiar, divertía las noches en emborronar cuartillas, poniendo en limpio mis apuntes de la Argentina y Bolivia, o haciendo versos como ejercicio de composición para escribir mejor en prosa. Así, en el silencio de la selva virgen (...) escribí *La Colombiada* y *El Vellocino de Oro*”. (prólogo)

Ambas obras fueron escritas en el tramo de un año y medio, aunque corrieron suerte diversa debido a la pérdida de una de ellas:

“Guardaba los manuscritos como oro en paño, no por lo que en sí valían, sino por el trabajo que me costó escribirlos. Hasta que cierta noche, los bárbaros (...) cayeron de improviso en la barraca, la incendiaron, y (...) perdí mi modesto equipaje y con él mis mamotretos. Sólo se salvó *La Colombiada*”. (prólogo)

De la otra composición heroica –*El Vellocino de oro*– sabemos por el propio autor a quién iba consagrada, así como su argumento, también de temática americanista:

“(...) obra esta última que versaba sobre la expedición de Gonzalo Pizarro al país de El Dorado y la subsiguiente escapada de Orellana, Amazonas abajo hasta salir al mar”. (prólogo)

En lo que concierne a *La Colombiada*, la única que, a manera de *Eneida*, se

salvó de la quema, nació con unas pretensiones que se alejaban de la finalidad literaria del propio autor. Su creación, a modo de entretenimiento, es otro ejemplo de epopeya de tema colombino en pleno auge histórico, literario y social del Almirante; pues, si bien vio la luz muchos años después (1912), fue compuesta en 1892 como un homenaje literario, de los muchos que podemos rastrear, hacia el genovés en el IV Centenario del Descubrimiento:

“De modo que Manuel Galdá (..) tiene la culpa de que yo publique ahora *La Colombiada*; porque repasándola al cabo de los años, la hallé pasadera, y sujetándola a alguna lima resolví darla a luz”.

(prólogo),

El propio autor afirma lo siguiente en *De la América desconocida*<sup>139</sup>:

“El año de 1892 fue notable por celebrarse el centenario del Descubrimiento de América y por la Exposición de Chicago”.

Este carácter encorsetado de *La Colombiada*, intrínseco al tipo de epopeya que aquí se estudia, retomará los modelos prefijados del género –recordemos aquí que conocía el resto de poemas épicos decimonónicos acerca de la travesía colombina menos el *Colón* de Ramón de Campoamor, composición que ha gozado después de más éxito-. Su estilo, a caballo entre el gusto realista y la experiencia fónica y lírica del modernismo, mostrará una fuerte dependencia de lo clásico, no sólo observado en sus composiciones heroicas sino que se encuentra diseminado por toda su obra narrativa como alusiones simbólicas y juegos de conocedor de la cultura grecolatina. Sirvan los ejemplos siguientes de *Lazarillo español*<sup>140</sup>:

Tuve una inspiración y fui derecho al estanco. Pedí un pliego de papel y un sobre, y haciendo memoria de aquellas palabras de Cicerón (...), escribí en letra grande que llenaba media página, y poniendo todos los pelos y señales: ***homines ad deos nulla propius accedunt, quam salutem hominibus dando***. Firmé: ***Pauper viator***. (pág. 123),

Sirva otra alusión en la misma obra a Virgilio, Horacio y otros poetas latinos:

En tal guisa canté, creyéndome solo, ***el evohé virgiliano: evohé, Bacce fremens, solum te virgine dignum***<sup>141</sup> (...)

---

<sup>139</sup> Citado en J. ESTEBAN, *Lazarillo*, pág. 17, quien demuestra en páginas sucesivas: “Durante estos febriles años, plagados de aventuras, escribió dos poemas épicos, *La Colombiada* y *El Vellochino de oro*”.

<sup>140</sup> Muchos son los ejemplos de alusiones al mundo clásico en esta novela; baste para completar lo dicho la descripción de la Fama que realiza al ver la Giralda: “(..) con toda la esbeltez de su airosa fábrica, que corona una Fama de bronce con el lábaro desplegado, a manera de *palladium* de la ciudad” (pág. 127), o las alusiones a modo de símiles de la obra de Jenofonte: “¡Thalassa!, ¡el mar!, gritaban alegres los expedicionarios de Xenofonte a la vista de aquel que, aurirrollante, les traía saludos de la lejana Grecia. Con igual emoción saludé yo (...)” (pág. 195).

<sup>141</sup> *Aen.* VII 389.

Y como quiera que yo había cantado en voz alta, el buen señor añadió el principio del hexámetro segundo: *vociferans*..., dándome a entender que también se **sabía de memoria a Virgilio**. (pág. 266)

o las evocaciones eruditas a manera de *exempla* por la propia autoridad de los clásicos:

Es también medicina y antídoto para las enfermedades y melancolías, y así dijo **Tíbulo** (*sic*): *Sepe* (*sic*) *ego tentavi* (*sic*) *curas expellere vino*; y **Horacio**: *nunc vino pellite curas*<sup>142</sup>. (pág. 275)

#### 2.4.1. Argumento, estructura de la obra y métrica

El argumento de la epopeya de Bayo responde a lo esperado por el subgénero de tema colombino. El primer viaje de Colón hasta llegar a las Indias se narra aquí linealmente, sin excursos que detengan la secuencia episódica principal. A diferencia de la obra de Trigo y Gálvez, la composición de Bayo retrata tan sólo la travesía de ida, acompañada ésta de dificultades y trabas que el Almirante ha de salvar para llegar a buen puerto. El argumento no se entorpece, pues, debido a la inexistencia de fuertes saltos episódicos y a la no aparición de multitud de personajes agentes que complican la trama. Así, excluyendo el precepto de inicio tradicional, pues no comienza *in medias res* –aunque los dos primeros libros narran la destrucción de la Atlántida y el posterior nacimiento de América-, se observa una narración acorde con la concatenación histórica que se acompaña de los episodios esperados: aparición del Teide, presentación del excursus narrativo y continuación de la navegación hasta el anuncio de futuro que trae el consecuente avistamiento de tierra. De tal manera, la estructura es simple y sencilla en cuanto a la independencia de los cantos. En un primer lugar (canto I), como ya se ha señalado, aparece la descripción idílica de la Atlántida, trasunto de la Edad de Oro, como un paraíso que los hombres están desgastando y malogrando. El propio Atlante, ante semejante visión, decide inundar la Tierra y esperar a que otro paraíso aparezca. Natura, personificada, crea el continente de América, inexplorado y virgen, a la espera de la llegada de este *argonauta* que ha de arribar (canto I- II). Tras el primer apunte de ubicuidad episódica como es el continente americano, los navegantes, en una narración continuista y rápida, salen de Palos con esperanzas de hallar un nuevo camino por el que arribar a las Indias. Acto seguido, hacen su primera parada en la Gomera debido a un contratiempo técnico de la Pinta. Es en este momento en el que se propone, al aprovechar la pausa, una serie de juegos náuticos (canto II) que hacen que la tripulación olvide las dudas acerca de la consecución de la empresa. Tras la sistematización de la nave, la secuencia episódica se detiene con la aparición del Teide (canto III), quien reflexiona acerca de los marineros que a lo largo de la historia ha visto acercarse a la

---

<sup>142</sup> El texto original es el siguiente: *Saepe ego temptavi curas depellere vino*, *Tib.*, I 5, 37; y *Hor.*, *Carm.* I 7, 30.

vastedad del océano –entre ellos Hércules y Perseo-, sin que ninguno de ellos haya accedido a adentrarse a la inmensidad de las aguas. El volcán, representado alegóricamente, anima –al contrario de la erupción que esperaríamos- a Colón para que alcance su meta. Tras este paréntesis en la línea episódica, la travesía por mar ocupará los cantos IV-VIII, dividiéndose de tal manera: por un lado, los cantos IV-V son el marco destinado para realizar un excursu narrativo de raigambre propia de la leyenda romántica, acorde con el periplo por mar; los siguientes tres cantos: VI-VII-VIII retratan la situación de la travesía desde la ignorancia del vagar y la preocupación de los navegantes hasta el anuncio de buenas esperanzas debido al indicio de hierbas y matojos en el oleaje. Tras esto, el canto IX enmarca un tópico esperado como es el anuncio del futuro al héroe. La travesía se interrumpe de nuevo por la aparición de la prefiguración de América a Colón, quien muestra al genovés todo lo que hallará en el nuevo continente y recuenta los nautas que están por venir gracias a la pericia del Almirante. El último canto, el décimo, quedaría como apoteosis literaria de Colón, quien arenga a sus navegantes con la rodilla apoyada en tierra americana. Así, la estructura episódica sólo se ve variada por tres momentos que actúan como pausa de la travesía y que tienen al héroe como agente principal: la reflexión del Teide (canto III), el excursu narrativo (canto IV) y la aparición de América como predicción futura (canto IX).

En lo que respecta a la métrica, como fiel seguidor del género, se mantiene la octava real, anunciando cierta facilidad en la versificación. Las rimas complejas se solventan con meritoria pericia, sin el abuso observado en otros poetas de los finales de endecasílabo con participios, gerundios o formas verbales. En otros ejemplos, el mantenimiento forzado de la rima consonante languidece el sentido del verso y su fuerza fónica, recurso muy utilizado por Bayo, tal como:

Pues no provocan ellos mis enojos;  
El hombre, sí, la debil criatura  
Hecha porque así plugo a mis antojos,  
Del barro cuando dile mi figura  
Yo su artífice fui: puse en sus ojos. (canto I, pág. 274)

#### 2.4.2. Personajes y el mantenimiento de las apariciones deíficas paganas

El caso de *La Colombiada* es un ejemplo particular del tratamiento de los personajes que participan en el relato. En primer lugar, el héroe es moldeado bajo el gusto de lo exigido por el género, aunque muestra alguna divergencia con lo esperado. Colón es descrito como pío y valiente y es designado por el poeta como un *argonauta* y como un *Jasón cristiano* (canto II), mas en cambio, está exento de otras cualidades propias de un baluarte heroico como es la fuerza y el carácter mesiánico; el Almirante es, las más de las veces, retratado bajo características que subrayan cierto decaimiento anímico, ya que se presenta en muchos lances agobiado por las tribulaciones, la ignorancia y el desconocimiento del éxito de su empresa:



Así da vuelta la terráquea esfera,  
Gira y rueda en elíptica carrera; (canto I, pág. 271)

Poco rato después atardecía:  
A otro cuadrante céfiro rolaba  
Y, a rachas, de la atmósfera barría  
(...)  
En cielo azul, la vespertina estrella,  
Reverberando, deslumbrante y bella. (canto VI, pág. 342)

De igual manera, fruto de esta apuesta por la forma, el poema se ve nutrido de abundantes alusiones al mundo clásico. La materia mitológica grecolatina es evocada de diversas formas; como símil:

No de otro modo **Hipómenes** venciera  
En palio a la intrépida **Atalanta**,  
**Amazona** gentil que en la carrera  
A todos los atletas adelanta (canto II, pág. 291)

como *amanecer mitológico*:

**Febo, que enamorado retardaba**  
**Precipitarse en el rojizo ocaso,**  
La gigante pupila dilataba  
Saboreando de Latona el paso; (canto VII, pág. 345)

o como metonimia -aquí evocación de la Luna-:

Mientras la blanca **Diana** su camino  
Seguía como siempre sosegada,  
Y, errante, con sus ninfas y jauría,  
Por los celestes capos se perdía (canto VII, pág. 346)

Asimismo, en consonancia con el género heroico, ciertos recursos estilísticos son evocados a lo largo de la composición. Tales como la anáfora:

Ya la lava que abrasa sus entrañas  
Ya el fuego que consume la ladera  
(...) (canto I, pág. 275)

los símiles:

Como suele el león de hambre despierto,  
Espiar a las tardas caravanas  
Desde el oculto antro del desierto,  
Allá en las llanuras africanas; (canto IV, pág. 316),

o el hipérbaton:

Uno que era decía un espejismo  
De algún país, por fuerza muy cercano;  
Otro, que evocación del hondo abismo  
Que, por gala, pintaba el Océano; (canto IV, pág. 319)

### 3. CONCLUSIÓN

A tenor de lo dicho, se puede observar un aspecto que es punto inicial para los datos que se aportarán en los siguientes capítulos, pues definen perfectamente la épica que estamos estudiando. Cabe destacar la adscripción estilística de estas epopeyas, consideradas productos de un deteriorado panorama literario que sobrevive gracias a los eventos y certámenes literarios de los que participan –como es la conmemoración del IV Centenario-; concretamente, el género del que ahora nos ocupamos es una consecuencia directa de estas creaciones por divertimento que vuelven a lo clásico por la falta de mayores pretensiones estilísticas.



## **CAPÍTULO CUARTO**

### ***INFLUENCIAS Y FUENTES***

#### ***LA ENEIDA Y LA EPOPEYA CULTA COMO MODELOS DE LA ÉPICA DE TEMA COLOMBINO***

*Venient annis  
Saecula seris, quibus Oceanus  
Vincula rerum laxet, et ingens  
Pateat tellus, Typhisque novos  
Detegat orbes, nec sit terris  
Ultima Thule*

*Séneca, Medea, vv. 374 ss.*

## 1. LA INFLUENCIA DE LAS FUENTES HISTÓRICAS

La recreación en forma de epopeya de un hecho histórico implica el consecuente seguimiento de una fuente que aporte los datos principales. Es por ello por lo que la épica colombina acude a las grandes obras enciclopédicas que en esta etapa final del XIX salen a la luz para estructurar los episodios fundamentales. Los nombres de Fernández Navarrete<sup>143</sup>, investigador colombino, el duque de Veraguas, descendiente y representante de Colón, al mismo tiempo que poseedor de un sinfín de documentos acerca de la vida y viajes del genovés, o Washington Irving y su *Historia de la vida y viajes de Cristóbal Colón* (1833) pueden ser los indicados para servir como fuente histórica de la epopeya colombina, junto con el ya mencionado auge de trabajos acerca del Almirante que tienen lugar desde 1891. Parece claro, pues, que los poetas siguieron el *Diario de a bordo* de Colón recogido por Las Casas y otras publicaciones bajo la edición de uno de estos autores citados más arriba, ya que son los primeros que sistematizan y ordenan los documentos colombinos. Mas será la obra de Campoamor la que tenga más filiación con la obra de Irving debido al carácter novelado de esta última. Por ello, creemos ahora pertinente esbozar un leve apunte acerca de cómo afecta a la épica de tema colombino la base histórica.

En primer lugar, la obra del historiador americano ve la luz en 1833, veinte años antes del *Colón*, publicado en 1853 en su primera edición, lo que hace que el poeta, a la hora de enfrentarse con la realidad histórica de la aventura colombina, no se base en los desconocidos manuales al uso y biografías legendarias sobre Colón, sino que tome como base fundamental para su épica tal historia publicada años antes. Ésta, por un lado, era la obra histórica sobre el particular más reciente; y por otro, se tenía constancia del buen hacer de Washington Irving, pues ya antes había escrito agudas reflexiones del almirante en otras publicaciones: *Columbus* (1828), *Conquest of Granada* (1829) y *The companions of Columbus* (1831), siendo considerado desde el inicio un libro de consulta obligada sobre el tema. A su vez, la obra del asturiano se presentaba<sup>144</sup> con un extracto de cincuenta páginas de la *Vida y Viajes* del mencionado historiador, intitulado para la ocasión *Historia del descubrimiento del Nuevo Mundo*, en el cual se delimitan los lugares históricos más renombrados de la hazaña, procurando así que el lector contemporáneo del *Colón* acudiera a la base histórica sobre la que se funda el poema.

A continuación mostraremos algunas referencias históricas de la obra de Irving que aparecen en el poema de Campoamor, quien sigue al pie de la letra las indicaciones exactas descritas por el historiador, continuando el hilo episódico según la veracidad histórica. Así, en el primer catálogo de navegantes campoamoriano:

Vamos pues. ¡Son valientes compañeros!  
Junto a Rodrigo Sánchez que está en frente

---

<sup>143</sup> I. VILLALBA DE LA GÜIDA, *art. cit.*, pág. 149.

<sup>144</sup> J. L. CAMPAL FERNÁNDEZ, *op. cit.*, pág. 46.

Los tres prácticos lucen más certeros,  
El buen Niño, Roldán, Ruiz el valiente; (canto I, estrofas 7-8)

directamente de la obra de Irving:

Había otros tres pilotos Sancho Ruiz, Pedro Alonso Niño, y Bartolomé Roldán. Rodrigo Sánchez de Segovia era inspector general de la armada; y diego de Arana, natural de Córdoba, su alguacil mayor, Rodrigo de Escobar iba de escribano real. (tomo I, cap. 9, pág. 261)

De igual manera, una vez iniciada la travesía, ocurren linealmente y bajo las mismas coordenadas los mismos sucesos que los narrados por Irving: primeramente, se observa en Campoamor la rotura de una de las carabelas:

Repuesta de la Pinta la avería  
Y vitualla ya la flota entera. (canto VII, estr. 1, 1-2)

Semejante a la siguiente referencia de Irving:

Al tercer día hizo la Pinta señal pidiendo socorro; el timón se le había roto y desencajado. (tomo I, cap. 9, pág. 274)

Acto seguido, se recrea el avistamiento del Teide:

Y vomitando el Teide apariciones,  
Ruge así removido en sus cimientos:  
“Esos son! ¡Guerra, guerra en sus pasiones!” (canto IV, estr. 6)

Paralelo de la base histórica:

Al pasar por entre las islas vieron el levantado pico de Tenerife arrojar de sí voluminosas llamas y encendido humo (...) Colón tuvo suficiente dificultad en disipar su miedo, explicándoles las causas naturales de los fuegos volcánicos, y verificando sus doctrinas con citas del Etna y otros volcanes bien conocidos. (I 9, pág. 275)

Referido a esta parada en las Islas Canarias, llama también la atención un detalle importante; y es la reinterpretación literaria que efectúa Campoamor a partir de la historia. Irving narra en el mismo pasaje que las islas afortunadas eran consideradas entonces de tal manera:

la isla de la Gran Canaria, é la isla de Tenerife, que suelen llamar del infierno, é la isla de la Gomera. (I 9, pág. 276)

Una imagen que posiblemente Campoamor interprete para situar en el Teide a Satanás:

Cierto es que Satanás el Teide anima. (canto IV, estr. 1, 1)

En tercer lugar, se observan semejantes secuencias episódicas en la descripción de la *calma chicha* que sobrecoge a los navegantes:

Calma chicha. Del mar en los desiertos  
Nada se mueve: ni olas se columbran  
(...) (canto IV, estr. 6, 1-2)

Similar a la obra histórica:

Pero detuvo durante tres días una profunda calma á los bageles (*sic*) cerca de tierra.  
Importunaba esta situación al Almirante. (I 9, pág. 279)

Algunos detalles ínfimos se siguen rastreando en la obra campoamoriana. De tal manera, el haber encontrado un trozo de mástil sobre las aguas se recrea en estos versos:

Cual recuerdo y señal de algún estrago  
El mástil de una nave se apercibe. (canto IX, estr. 2, 2-3)

Basado en la siguiente referencia:

El 11 de septiembre...encontraron un pedazo de mástil, que se conocía haber estado mucho tiempo en el agua. (I 9, pág. 284)

Otra relación entre épica e historia, tal como es el capítulo dedicado a la descripción de de la forma de las nubes, canto XII del *Colón*, se observa en la siguiente referencia de Irving:

descubriase una nieblina hacia el norte y al ponerse el sol adquirió presento tales formas y tales bultos y masas, que muchos imaginaron ver islas. (I 9, pág. 294),

Estos ejemplos someros, entre otros muchos, demuestran cómo la obra histórica conforma en cierta manera la concatenación episódica de la epopeya, amén de un seguimiento estricto de los tópicos propios del género, como veremos a continuación.

## 2. LA TRADICIÓN AMERICANISTA EN ESPAÑA COMO PRECEDENTE DE LA ÉPICA DECIMONÓNICA DE TEMA COLOMBINO

El descubrimiento y conquista de América conlleva un cambio notable que afecta a todas las esferas sociales, culturales y políticas desde su inicio. Entre los campos que más se sientan atraídos por la novedad histórica que se les brinda, destacará en gran manera la literatura. Esta temática que analiza –desde el punto de vista de las *Crónicas históricas*–, describe o recrea la empresa americana, se plasma directamente en todos los géneros de las diversas literaturas<sup>145</sup> europeas, desarrollando toda una tradición entorno a un suceso histórico de marcado interés para las naciones que en él participan. En España, todas estas composiciones, que hemos dado en llamar *americanistas*, son precedentes directos del subgénero épico que aquí se estudia: la epopeya culta de tema colombino.

Como primeros apuntes literarios y antecedentes de las composiciones heroicas posteriores se suceden desde 1496 un sinfín de escritos pseudohistóricos y apologéticos conocidos como *Crónicas Históricas* que son compuestas por los personajes activos de la conquista; ejemplos como las *Décadas del Nuevo Orbe* de Pedro Martir de Anglería (1516); *Sumario de la natural historia de las Indias* de Fernández de Oviedo (1525); *Historia general de las Indias y conquista de Mexico* de López de Gómara (1552); *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* de Bartolomé de las Casas (1552); *Las historias de la vida y hechos de Cristóbal Colón* de Fernando Colón (1571); o la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo (1632), serán muestras de este género inductivo de creación histórica bajo motivos y aspectos que no hacen sino ser meras convenciones literarias. De tal manera, debido a la importancia del suceso histórico y su pretensión por trascender, estos escritos se ven salpicados no ya de tediosas referencias a modo de diario castrense sino de numerosas licencias líricas y poéticas que adornan la narración. De tal manera, ciertos pasajes que retratan los momentos más señeros de la conquista de México o Perú son evocados a modo de epopeya<sup>146</sup> con estilemas propios del canon: el conquistador, las más de las veces Colón o Cortés –personajes de mayor pervivencia literaria *a posteriori*–, es analizado bajo parámetros propios del héroe épico; cualidades

---

<sup>145</sup> Aunque excede los parámetros de esta tesina, aportamos aquí una somera bibliografía acerca de la pervivencia literaria del Descubrimiento de América en la literatura europea, con especial atención a la figura de Colón –trabajos que han visto la luz en la publicación periódica *Studi Colombiani*, Genova 1951, en III volúmenes–: G. TERLINGEN, “La sorte di Cristoforo Colombo in Olanda”, *Studi Colombiani*, Genova 1951, vol. I, 193-201; H. BÉDARIDA, “Christophe Colomb héros de quelques drames français (De Rousseau à Claudel)”, *Studi Colombiani*, vol. I, pág. 785, quien aporta estas significativas palabras: “depuis la découverte de l’Amérique les écrivains français et le public français n’ont jamais été indifférents à l’œuvre et à la renommée de Christophe Colomb”; P. MANUCCI, “La Scoperta dell’America nella lirica italiana dell’ottocento”, *Studi Colombiani*, vol. III, 155-159; L. BIANCHI, “L’impresa di Cristoforo Colombo in alcuni riflessi poetici”, *Studi Colombiani*, vol. III, 273-291; o J. SÁNCHEZ, *Hispanic heroes of Discovery and Conquest of Spanish America in European drama*, Valencia 1978, quien dedica un capítulo a la figura de Colón y su trascendencia en el teatro de fin de siglo europeo, con títulos como: *Cristoforo Colombo* de GIUSEPPE GHERARDI D’AREZZO (1830); *Christophe Colomb* del Padre L’HERMITE (1892); o *Columbus* de GEORGE LANSING RAYMOND (1900).

<sup>146</sup> G. SERÉS, *La conquista como épica colectiva*, Madrid 1995.

como la castidad, la piedad, la fortaleza o la valentía retratan a estos personajes históricos bajo un aura literaria que se nutre de la epopeya contemporánea. De igual manera, el cronista se siente poeta inspirado y consciente de la trascendencia de su obra, tal y como se demuestra el capítulo CCX de la obra de Bernal Díaz del Castillo *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* (1632), en la que el autor se compara con el dictador César (CCXII) en su doble faceta de cronista y soldado, y persigue, en un diálogo mantenido con la Fama, no ya la aprobación de su labor en la milicia, sino el reconocimiento de la gloria para su obra:

Y más me prometió **la buena Fama**, que por su parte lo pondrá con voz muy clara a  
do quiera que se hallare (capítulo CCX)

Paralelamente a este auge de los escritos histórico-literarios americanistas, el género épico irá tomando fuerza debido al contacto cultural con Italia, centro irradiador de cultura durante los siglos XV- XVI. El argumento, otrora dedicado a cantar hazañas pretéritas y de tradición medieval, se verá enriquecido con los datos que la empresa americana va proporcionando –una recreación significativa como la obra *Os Lusíadas* de Luis Camões, 1572, continúa esta temática-. Será, pues, el renacimiento, de especial relevancia en cuanto a la profusión de poemas heroicos, el que mantenga esta misma línea americanista que narra la conquista. Y es que el índice de publicación de poemas épicos en estos años es harto extenso debido a que la historia aportaba la horma épica exacta para España<sup>147</sup>. Entre la nómina más relevante se han de destacar por orden cronológico las obras siguientes<sup>148</sup>: *Carlo Famoso* de Luis de Zapata (1566); *La Araucana* de Alonso de Ercilla (1590); la *Mexicana* de Gabriel Lasso de la Vega (1588-1594); el *Arauco domado* de Pedro de Oña (1596); la *Christiada* de Diego de Hojeda (1611); o el *Bernardo* de Balbuena (1624). En palabras de Menéndez Pelayo la situación queda perfectamente definida:

“¡Singular privilegio del suelo americano, el que en él hayan sido compuestas las tres principales epopeyas de nuestro Siglo de Oro; la historia de Chile, la sagrada en el Perú, la novelesca y fantástica de Méjico (*sic*), Jamaica y Puerto Rico!”<sup>149</sup>.

Esta épica, creada bajo la experiencia viva del suceso histórico, se caracteriza por una respetuosa permanencia de los moldes clásicos, tal y como nos lo define el hispanista francés M. Chevalier<sup>150</sup>:

---

<sup>147</sup> Para este punto remitimos a la obra de F. PIERCE, *La poesía*, prólogo; J. AVALLE ARCE, *La épica colonial*, Pamplona 2002, quien afirma en pág. 12: “la América hispana se hizo por el esfuerzo épico de España”.

<sup>148</sup> Para un índice más exhaustivo *cfr.*: F. PIERCE, *op. cit.*, apéndices finales.

<sup>149</sup> M. MENÉNDEZ PELAYO, *Antología de poetas hispanoamericanos*, Madrid 1894, vol. III, pág. clxxxviii.

<sup>150</sup> *Cfr.*: M. CHEVALIER, *L'Arioste en Espagne*, Burdeos 1966, pág. 144. Asimismo, la apoyatura acerca de la pervivencia del mundo clásico en estas composiciones épicas se observa en: J. AVALLE ARCE, *op. cit.*, pág. 14 ss.; y V. CRISTÓBAL LÓPEZ, “De la *Eneida* a *La Araucana*”, *CFC(Elat)* 9(1995)67-101.

“La conquête de l’Amérique donne naissance a une abondante production heroïque originale par son inspiration sinon toujours dans ses procédés. Un genre nouveau cherche à se définir, à égale distance de la chronique rimée et de l’épopée classique”.

La temática de dichas composiciones heroicas se basaba en tres ciclos diferenciados: el *araucano*, el de los *conquistadores del Perú*, o el que versa sobre Hernán Cortés<sup>151</sup>. Por el contrario, el Descubrimiento se resistía a ser evocado, ya en verso, ya en prosa, durante el Siglo de Oro, resultando infructuosas las pocas alusiones literarias a Colón que en estos años tienen lugar. Tan sólo la pieza de Lope de Vega, *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón* (1614)<sup>152</sup>, o *El Nuevo Mundo*, poema épico en diez cantos de Francisco Botelho Moraes (1701), se adscribían al tema colombino. Una vez caída en el olvido la hazaña del almirante genovés –a caballo entre el XVII y durante todo el XVIII-, el héroe de la conquista mexicana, Hernán Cortés, se infundirá de una identidad propia de la épica bajo una doble realización: por una parte, figuras como Gaspar Melchor de Jovellanos, Salvador García Bahamonde o el propio Pedro Montengón –*La Conquista de México por Hernán Cortés* (1820)- abogaban por un sentimiento filantrópico en pos de la cordialidad antibelicista y a favor de los aborígenes frente a los conquistadores españoles, agentes del declive de la Edad de Oro americana. Esta visión del héroe como “nuevo Bruto” que “llora de envidia porque no puede exceder a los Nerones y los Calígulas” –sentencia de la novela de autoría incierta *Jicotencal* (1826)-, contrastaba con el antagónico academicismo de la recreación de una gloria nacional. Ejemplos épicos como los publicados bajo el patronazgo de la Academia en 1777, con un tema fijo acerca de la destrucción de las naves por parte de Cortés<sup>153</sup> –sirvan *Las naves de Cortés destruidas* de Jose María Vaca de Guzmán, su homóloga a cargo de Nicolás Fernández de Moratín, o *México conquistada* de Juan de Escoiquiz (1798)-, serán dos muestras de la visión del héroe como un elegido de Dios

---

<sup>151</sup> La bibliografía acerca de la literatura de tema americanista en España se encuentra diseminada en diferentes trabajos, *cfr.*: L. F. DÍAZ LARIOS, “Poemas, romances y romanceros del siglo XIX sobre la empresa americana”, *Actas del XXIX Congreso Internacional de literatura iberoamericana*, Barcelona 1994, vol. II, 175-183; y A. CIORANESCU, “La conquista de América y la novela de caballerías”, *Estudios de literatura española y comparada*, La Laguna 1954. De manera más específica, acerca de la pervivencia literaria de Hernán Cortés, *cfr.*: A. NAVARRO CORTÉS, “Hernán Cortés en la literatura española”, *Actas del primer Congreso Internacional sobre Hernán Cortés*, Salamanca 1986, 515-537; o T. FERNÁNDEZ, “La conquista de América en la novela hispanoamericana del siglo XIX. El caso de México”, *América sin nombre* 5-6(2001)68-76; asimismo, acerca de Colón: R. CAROCCI, “Cristoforo Colombo nel secolo dei Lumi: mito, storia e leggenda”, *Letterature* 8(1990)70-90; J. ENTRAMBASAGUAS, “Colón en la poesía de Ruben Darío”, *Studi Colombiani*, vol. I, 171-175; o G. SAVELLI, “Cristóbal Colón en Lope de Vega”, *Studi Colombiani*, vol. III, 131-141. Para un estudio global acerca de la figura de Colón en la literatura clásica y europea, así como de una interpretación histórico-literaria del genovés, *cfr.*: AA.VV., *Humanismo latino y descubrimiento*, edición a cargo de J. Gil *et alii*, Cádiz-Sevilla 1992; y AA.VV., *Studi colombiani. Convegno Internazionale di studi colombiani*, Genova 1951, entre otros.

<sup>152</sup> J. SÁNCHEZ, *op. cit.*, pág. 135: “The Golden Age of Spanish literature, a period of great drama, produced just one mediocre play on the theme of Columbus”.

<sup>153</sup> *Cfr.*: V. GALVÁN GONZÁLEZ, “El episodio de la destrucción de las naves por Cortés en dos autores del siglo XVIII: *Las naves de Cortés destruidas* de Nicolás Fernández de Moratín y *El segundo Agatocles o Cortés en la Nueva España* de José de Viera y Clavijo”, *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, 10(1991)195-204; L. F. DÍAZ LARIOS, *Poemas, romances*, pág. 179; y T. FERNÁNDEZ, *art. cit.*, pág. 69.

para engrandecer el nombre de la patria. Esta divergencia entre pareceres a favor o en contra de la conquista se observa a finales del XVIII y principios del XIX en dos autores reconocidos. Por un lado, se observa el estro épico de Montengón, crítico con la conquista - *La Conquista de México por Hernán Cortés*:-

La gloriosa conquista de un imperio,  
Que tenía oculto la codicia  
De los antiguos pueblos del oriente,  
Mil transandados siglos, en un nuevo  
No conocido mundo  
(...)

(canto I, 1-5)

Y paralelamente, se dan las estrofas nacionalistas de José María Vaca de Guzmán, *Las naves de Cortés destruidas*- :

**Hijos de Palas**, ínclitos varones,  
Imágenes gloriosas de su aliento,  
Las armas suspended, y las Naciones  
Oigan la hazaña, que cantar intento,  
Con que a su gente, y bravos Campeones  
Supo empeñar al último ardimiento  
El Héroe grande, que enlazó al Hispano  
El opulento Imperio Mexicano.

(canto I, octava 1)

Tras esta situación, el romanticismo revisará los parámetros de los héroes bajo conceptos psicológicos más cercanos a la naturaleza humana. Por ello, personajes como Colón –quien se rescata del olvido- y Hernán Cortés, junto con otros como el Cid o Pelayo, se ven ahora reutilizados literariamente como modelos de conducta cívica y paradigmas del pasado patrio. Fruto de esta recharacterización tendrán lugar diversas composiciones de distinto género que vuelven la vista hacia el almirante: en un primer momento, aparecerán los romanceros: desde *Colombo* (1833) de Cabanyes, o los romances históricos del duque de Rivas, quien dedica a Colón el poema *Recuerdos de un gran hombre* (1837), hasta *El Romancero de Cristóbal Colón* de García Escobar, entre otros<sup>154</sup>; y en segundo lugar, se mantendrá la épica de tema americanista con ejemplos de poco calado como *La conquista de Mejico* o *Hernán Cortés*, ambas de García Gutiérrez. Es aquí cuando comienza el personaje de Colón a formar parte del imaginario heroico de la epopeya con la aparición de los primeros poemas colombinos del XIX. Será Campoamor, como se ha observado anteriormente, quien continúe este coto literario americanista, destinado a dar frutos durante la segunda mitad de la centuria decimonónica ya como composiciones heroicas elogiosas y triviales que siguen los modelos genéricos, ya como simples poemas épicos encorsetados bajo las pautas

---

<sup>154</sup> J. M. COSSIO, *op. cit.*, pág. 93 ss., quien aporta títulos con Colón y Hernán Cortés como protagonistas.



canónicas dadas por los diversos concursos en conmemoración del IV Centenario.

### 3. LA POÉTICA CLASICISTA COMO BASE DE LA ÉPICA DECIMONÓNICA DE TEMA COLOMBINO

La *dispositio* de la épica que narra el viaje de Colón responde en líneas generales a las características propias del género de la epopeya clásica. Desde su propia definición<sup>155</sup>:

Epopeya es una imitación hecha por vía de narración, en verso, de una acción entera, perfecta y desemejante de las historias acostumbradas,

o siguiendo al rétor Benio<sup>156</sup>:

*certum est heroico poemati illud esse propositum, ut herois alicuius, et ducis egregium aliquod celebret factum in quo idea quaedam et exemplum exprimat fortitudinis ac militaris civilisque prudentiae,*

se observa que el propio suceso histórico se considera materia heroica de interés para enardecer el ánimo patrio con los ritmos del verso épico. Bajo esta primigenia idea, los aspectos formales más preclaros del género como son la métrica, el título, la proposición, la invocación y la división en libros o cantos, siguiendo la *Poética* de Luzán, se disponen con un seguimiento consciente; en un primer lugar, la métrica utilizada, exceptuando dos poemas como son *La Colombiada* de Trigo y *La epopeya de Colón* de Devolx, será la estrofa heroica de la épica española desde el renacimiento: la octava real; el título, asimismo, responde perfectamente a lo esperado por el *epos* clásico, desde la terminación propia de la epopeya a partir del nombre del héroe (*cfr. Eneida*), como es el caso de los dos poemas intitolados *La Colombiada*, hasta la apelación al almirante, caso del *Colón*, o la evocación a la hazaña que se llevará a cabo, caso de *La epopeya de Colón*, título, por otro lado, debido a su condición de síntesis del argumento semejante a los poemas italianos de Ariosto (*Orlando furioso*) y Tasso (*Jerusalén Libertada*); de la misma manera, la división en cantos se dispone siguiendo los modelos primigenios del género; desde los 16 cantos del *Colón* a los 24 de *La Colombiada*, cual *Odisea* e *Ilíada*, o los 10 de *La Colombiada* de Bayo –similar a la

---

<sup>155</sup> Seguimos la *Poética* de Luzán, quien aporta la definición del género dada por *Paulus Benius* en sus comentarios a la *Poética* de Aristóteles. El propio Luzán afirma lo siguiente: “Pero el citado Benio, de los mismos principios de Aristóteles, saca otra definición que explica más clara y difusamente la naturaleza de la epopeya: “La epopeya, dice, es imitación de una acción ilustre, perfecta y de justa grandeza, hecha en verso heroico, por vía de narración dramática, de modo que cause grande admiración y placer, y al mismo tiempo instruya a los que mandan y gobiernan en lo que conduce para las buenas costumbres y para vivir una vida feliz, y los anime y estimule a las más excelentes virtudes y esclarecidas hazañas”; *cfr.*: I. LUZÁN, *Poética*, Madrid 1789, libro IV: *Del poema épico*.

<sup>156</sup> *Cfr.*: I. LUZÁN, *Poética*, pág. 2.

*Pharsalia* de Lucano-, observamos un seguimiento tal cual de los arquetipos clásicos; y por último, la invocación y la proposición, de línea clasicista, se dan con especial fidelidad -valga ahora un ejemplo de *La Colombiada* de Bayo:

La magna empresa del **Jasón cristiano**  
Que, al través de las brumas de Occidente,  
El velo descorrió del Océano  
Con la invención de un nuevo continente;  
Más la prez del imperio castellano,  
Que al almirante dio barcos y gente  
**Celebraré cantando** con voz alta  
Si el necesario aliento no me falta.                   (argumento)

De semejante manera, los aspectos de fondo se mantienen; por un lado, el argumento aúna, según la preceptiva, lo maravilloso y lo verosímil, sirviéndose el poeta tanto de la veracidad de la hazaña colombina como de elementos míticos y situaciones paralogísticas como es la *catábasis*. Consecuentemente, el héroe se retrata con diferentes características que van desde la piedad cristiana de Colón, propio de este nuevo modelo de épica, hasta la capacidad de interrelación con seres sobrenaturales y alegóricos que ayudan o agreden al protagonista; en segundo lugar, la unidad de acción se respeta fielmente como exige el canon, siendo uno el héroe principal y una la trama o idea argumental. A ésta se le unen lo que en las poéticas se conoce como *peripecias* o episodios que rodean la línea maestra del poema heroico; es aquí donde se observan elementos como digresiones, anuncios de futuro u otros tópicos de tradición clásica<sup>157</sup> que se ciñen a esta idea primigenia y que tienen a Colón como receptor de los mismos: la travesía, por ende, se ve trastocada de tópicos necesarios para crear una estructura bilateral que al final del poema consigue encumbrar al héroe tras la superación de esos episodios. Por tanto, siguiendo de nuevo a Luzán, el final de la composición es igualmente uno, aun cuando hubiera -caso de *La Colombiada* de Trigo- muchos saltos, narraciones digresivas y episodios de conexión con la trama. Ejemplos como la parada en el Teide, de aparición en todas las composiciones; la digresión acerca de la historia de España y del propio Colón hasta el momento propio del viaje; o las predicciones de futuro que anuncian el avistamiento de tierra y la posterior apoteosis del genovés por medio de elementos sobrenaturales -ya sean virtudes teologales como en el *Colón*, ya prefiguraciones de América como en *La Colombiada* de Bayo-, se disponen con un riguroso mantenimiento de las reglas del género épico. Todas estas adscripciones para con las pautas fundamentales de la epopeya sirven de estadio preliminar para una investigación más a fondo de los elementos intrínsecos de cada poema y el seguimiento de los diferentes modelos en lo que atañe a tópicos y motivos.

---

<sup>157</sup> Estos episodios serán los que se construyan bajo los parámetros de la épica clásica, teniendo cada uno de ellos un tratamiento diverso dependiendo del poema. Es aquí donde las innovaciones con respecto a los modelos se hacen más patentes, aunque la aparición de los mismos ya demuestra un fiel mantenimiento de las reglas del género.

#### 4. LA ENEIDA Y LA ÉPICA CULTA EUROPEA COMO MODELOS DE LA ÉPICA DECIMONÓNICA DE TEMA COLOMBINO

Ya se ha observado en el segundo capítulo cómo la participación de la *Eneida* de Virgilio no es gratuita en el panorama de la épica del XIX. Ejemplos como *La Iberiada* de Valvidares, *La Florinda* del duque de Rivas y *Esvero* y *Almedora*, entre otros, con un fiel seguimiento de los modelos genéricos, plasman perfectamente la pervivencia del autor latino en las epopeyas históricas de esta centuria pese a los reiterativos modelos románticos. El seguimiento de los motivos principales, ya formales, ya de fondo, se observan en un seguimiento lineal que tiene a la *Eneida* como señero punto de referencia. A su vez, la tradición humanística de mediados del XIX en nuestro país –debido a figuras tan trascendentes como Valera o Menéndez Pelayo–, con una especial profusión de traducciones y estudios filológicos acerca del mantuano, crearán un especial mantenimiento del Virgilio épico<sup>158</sup>. Igualmente, esta especial perdurabilidad de la epopeya clásica se observará en el subgénero de la épica culta de temática colombina. Si ya hemos visto que la adscripción a los moldes más estrictos es un hecho constatado, no es menos importante la perduración de ciertos motivos virgilianos dispuestos bajo la fidelidad del autor latino o mediante el seguimiento secundario de éste en otros autores y obras de la épica culta europea –más concretamente la española e italiana–. El nivel de intertextualidad se observa, pues, engarzado entre una doble tradición: la que sigue el canon virgiliano y la que nace a partir de Torquato Tasso.

En un primer estadio, en una vaga lectura de los dos textos, observamos que la épica colombina y la *Eneida* poseen elementos comunes desde su propia narración y significación histórica. Por un lado, la simple caracterización del argumento de la épica colombina – los diversos sucesos de la travesía por mar–, recuerda fielmente la estructura odiseica de la *Eneida* en sus seis primeros libros, siendo ésta de especial relevancia en cuanto a la modulación de los hechos que rodean el viaje; ejemplos como el avistamiento del Teide, la parada en la Gomera y el excursus narrativo que acompaña al viaje como motivo que describe el pasado, se construyen con el seguimiento formal del modelo virgiliano en el avistamiento del Etna, la parada en Cartago y Sicilia, y la consecuente digresión del banquete de Dido respectivamente; a su vez, Colón, personaje principal, se caracteriza bajo la misma simbología de la que es partícipe Eneas: ambos han de buscar un nuevo alcázar que hallarán tras un duro esfuerzo. El carácter mesiánico es, pues, semejante en sus acciones ante las dificultades que les sobrevienen, ya que el peso de la narración y su posterior extrapolación para la patria recae en la capacidad de ambos. Muestras someras como éstas retratan el carácter semejante entre estos dos personajes:

---

<sup>158</sup> Cfr.: D. CASTRO DE CASTRO, “Las versiones de poesía épica latina en el siglo XIX”, *La Historia de la literatura grecolatina en el siglo XIX español: espacio social y literario*, 205-226; y M. FERNÁNDEZ GALIANO, “Humanismo español en el siglo XIX”, pág. 5.

Nauta feliz que eclipsará en la historia  
todo el valor, la ciencia y poderío,  
Que en seis mil años con jactancia vana  
Fastuosa acumuló la especie humana (Colón, I 14, 5-8)

*Progeniem sed enim Troiano a sanguine duci  
audierat, Tyrias olim quae verteret arces;  
hinc populum late regem belloque superbum  
venturum excidio Libyae: sic volvere Parcas* (Aen. I 19 ss.)

A causa de los elementos que fuerzan su sino, tanto Eneas como Colón, designado “Jasón cristiano” (*La Colombiada* de Ciro Bayo), dudan acerca de su capacidad y personifican actitudes propias del *pathos* humano como es el caso del Colón de *La Colombiada* de Trigo y el Eneas que levanta los brazos gimiendo por su suerte pasada (*Aen.* II 5 ss.).

En un nivel de semejanza mayor, se observan tópicos que ya se encuentran en la épica culta europea –la epopeya de Bayo centra muchos motivos a través de la *Araucana*–, pero que tienen a la épica clásica y a Virgilio como modelos y paradigmas<sup>159</sup>. En primer lugar, la declaración inicial del canto, reutilizado aquí bajo los modelos de Tasso y la épica renacentista castellana como la obra de Ercilla, se estructura claramente desde una tradición virgiliana que no hace sino remitir al ya famoso *arma virumque cano*, aun con una consciente evocación de la épica cristiana que se remonta en España al *Monserate* de Cristóbal de Virués: “Tú, santa musa, que por premio ofreces / divina laureola de tu mano”. Sirva en el mismo sentido el ejemplo de *La Colombiada* de Trigo:

¡Oh! Si vosotras, **musas celestiales**,  
Suplierais con ardor la falta mía,  
Fueran mis versos cuando no cabales  
(...)  
De ese hombre y su valor será mi canto  
Aunque me falta numen para tanto. (canto I, pág. 15)

Acto seguido, motivos más propios de la épica clásica como los amaneceres mitológicos, ya aparecidos en los poemas homéricos, se evocan desde diferentes parámetros; en primer lugar, a través del seguimiento pagano de *La Colombiada* de

---

<sup>159</sup> Para una visión global de la *Eneida* como modelo formal de la epopeya en España, *cfr.*: V. CRISTÓBAL LÓPEZ, “De la *Eneida* a la *Araucana*”, 67-101; y M. CALDERÓN, “La *Eneida* como modelo de la épica culta española de tema religioso: el *Ignacio de Cantabria* de Pedro de Oña”, *CFC(Elat)* 17(1999)57-88. Igualmente, otros trabajos del profesor CRISTÓBAL LÓPEZ que estudian el tema de la pervivencia de la épica virgiliana son los siguientes: “Virgilio, Troya, Roma y Eneas”, *Polis* 5(1993)59-72; *id. auct.*, “Virgilianismo y tradición clásica en el *Monserate* de Cristóbal de Virués”, *SILVA, Estudios de humanismo y tradición clásica* 3(2004)115-158; o *id. auct.*, “Virgilianismo y tradición clásica en la *Christiada* de Fray Diego de Hojeda”, *CFC(Elat)* 25(2005)49-78.

Bayo:

**Febo, que enamorado retardaba**

**Precipitarse en el rojizo ocaso,**

La gigante pupila dilataba

Saboreando de **Latona** el paso; (canto VII, pág. 345)

por medio del regusto poético al modo clásico, propio de *La Colombiada* de Trigo:

Apenas Febo, con ligero paso,

Si viejo ayer, al parecer cansado,

Buscó su cama allende del Ocaso; (canto VI, pág. 85)

o mediante la reutilización virgiliana (*cf.* *Aen.* III 521; IV 584) en forma de evocación naturalista, como será el caso del *Colón*. De igual manera, las descripciones de tormenta<sup>160</sup>, recurso característico del género, se disponen desde la visión virgiliana de *Aen.* I 81-156, como es el caso de *La Colombiada* de Felipe Trigo:

De nubarrones, horridos y oscuros

Cubrióse el cielo todo, de repente,

Brillando en la insondable inmensidad,

Del rayo con su luz, la tempestad. (canto XX, pág. 180)

A su vez, elementos de la epopeya clásica como los anuncios de futuro, estructurados por doble vía: ya por el uso de la *ekphrasis* que se remonta a Homero, ya por la intervención deílica, se plasman conscientemente en la épica de tema colombino. La *ékphrasis*, por un lado, aunque a menudo se trata de una descripción inicial de la ciudad, tiene su máximo desarrollo en el análisis de los hechos históricos observados en una obra de arte como ya se observa a partir de Homero y su posterior tradición virgiliana. Teniendo a ésta como paradigma, *La Colombiada* de Trigo recrea el futuro del héroe y de la patria plasmado en las pinturas de un templo (canto XVIII), imagen similar al futuro de Roma que Eneas divisa en el escudo que le proporciona su madre, *Aen.* VIII 625 ss., y a la descripción del templo de Cartago, *Aen.* I 455 ss.:

Hechos que sin cesar canto y contemplo,

Cual de la **Fama inscriptos en el templo.**

**Y de ellos abreviando la pintura,**

Aunque el color empañe la voz mía,

Te diré que rendida vi a Pavia. (canto XVIII, pág. 110)

<sup>160</sup> V. CRISTÓBAL LÓPEZ, "Tempestades épicas", *Cuadernos de investigación filológica* 14(1988)43-61.

Igualmente, los anuncios de futuro mediante la interacción divina se construyen desde la tradición clásica, donde la divinidad protectora del héroe (Atenea en la *Odisea*, Venus en la *Eneida*) muestra los hados futuros y los caminos que ha de emprender. Por el contrario, la temática colombina mudará, por lo general y debido al peso de Tasso a partir del renacimiento, la aparición divina pagana en pos de una protección de la imaginaria cristiana. Otros motivos, como los símiles, las escenas de batalla –de menor calado en la épica colombina debido al argumento–, el catálogo de combatientes, aquí trasladado a enumeración de navegantes, o las digresiones acerca del pasado del héroe, serán observados con los modelos propios de los clásicos y de Virgilio como principal paradigma.

Por otra parte, en un nivel superior de dependencia con el poeta latino y su obra épica se observan diferentes tópicos que tienen su casi total adscripción con la *Eneida*. En primer lugar, se ha de destacar el mantenimiento del excursus narrativo bajo unas características especiales como son las virgilianas: estatismo, repetición del *iubes renovare dolorem* y la paráfrasis del *conticuere omnes* de los libros II-III del poema latino. De igual manera, el *Colón* o *La Colombiada* de Trigo plasmarán, sirviéndose de una parada en la travesía, estos parámetros virgilianos, recordando *Aen.* II 1-3:

**Deciros quiero aunque rubor me cueste,**

Que escarnecido aquí, allí olvidado,

El desprecio no más siguió mi huella. (Colón, canto V 3, 1-4)

Esto dicho, el **silencio luego impera,**

Y Méndez comenzó de esta manera:

(...)

(*La Colombiada*, canto XII, pág. 231)

En esta misma línea, el episodio de la descripción de la Fama, personificada (*Aen.* IV 173 ss.) como un monstruo de múltiples ojos que porta las noticias acerca de las acciones del héroe y otros personajes por todos los rincones del orbe, será una constante netamente virgiliana que se repite en buena parte de los poemas épicos de temática colombina. Valga de nuevo el ejemplo de *La Colombiada* de Trigo:

Los que en cantar la **Fama** no sosiega (canto XVII, pág. 107)

Y la trompa a la **Fama pregonera**

Templar, para rendir eterna salva; (canto XVII, pág. 114)

Otros tópicos provenientes de Virgilio, como los juegos náuticos –no contemplados por Homero en el canto XXIII de la *Ilíada*–, entre los componentes de la tripulación (canto V) se recrean en *La Colombiada* de Bayo (canto II) con las mismas secuencias de la obra latina: presentación de los premios, aparición de los participantes y catálogo de las naves. Igualmente, los símiles naturalistas y cinegéticos, como los dedicados a las

abejas, ya observados también como tradición homérica y virgiliana en la *Araucana*, se plasman en la obra de Bayo (cantos II y III) para comparar la actividad de los tripulantes:

No con presteza tal se desordena  
De las **abejas el enjambre alado**,  
Cuando, desde la pródida colmena  
Un campo ve de flores esmaltado. (canto III, pág. 307)

Por último, motivos como la ya mencionada descripción del Teide, similar a la realizada por Virgilio del Etna (*Aen.* III 554-581); troquelaciones sintácticas pertenecientes a la *Eneida* como *nox erat* (III 47), observable en la obra de Bayo (canto IX, pág. 369): “era una noche”; la écfrasis de la obra de arte que narra las acciones pasadas del héroe de *La Colombiada*, paralelo de *Aen.* I 455 ss.; o la participación de la asamblea de dioses acerca del futuro del protagonista, no son sino otros ejemplos de la autoridad de la que goza la *Eneida* como modelo principal en el género.

Fuera del peso de Virgilio, encontramos otros paralelos que se definen como influencias de otros modelos o como una reutilización. De tal manera, la aparición de la imaginería cristiana y la utilización de lo “maravilloso cristiano”<sup>161</sup>, en vez de los dioses de la gentilidad, remonta directamente a la *Gerusalemme Liberata* de Torquato Tasso. Ejemplos como la aparición de la Virgen:

**Vergine bella**, non ricorri in vano,  
non è vile appo lui la grazia mia;  
spender tutto potrai, come t' aggrada,  
ciò che vaglia il suo scettrò o la mia spada; (canto IV, estrofa 37)

o la intervención de Dios:

Disse al suo **nunzio Dio**: “Goffredo trova,  
e in mio nome di' lui: perché si cessa?  
perché la guerra omai non si rinova  
a liberar Gierusalemme oppressa?” (canto I, estrofa 12)

se observan tanto en *La Colombiada* de Trigo y *La epopeya de Colón* de Devolx, como en el *Colón*:

¡Cuán bueno es Dios! A esta oración tan pura

---

<sup>161</sup> J. ARCE, *Tasso y la poesía española*, Barcelona 1973, pág. 34, quien explica la pervivencia de la épica de Tasso en la epopeya renacentista (y la posterior) debido a tres razones: en primer lugar, por el hecho de hacer compatible el elemento deífico pagano con los personajes del cristianismo; en segundo lugar, por ser el primero que confiere grandeza y dignidad a un suceso ya no mítico sino histórico como son las Cruzadas; y por último, y tal vez la razón más vana, por ejemplificar nuevos ornatos retóricos con los que adornar el poema heroico.

abrió el cielo sus puertas de repente,  
viendo al punto Colón tanta hermosura. (canto III, estrofa 3)

Esta deuda de tradición tassiana se plasma en personajes alegóricos como la Discordia, y religiosos como Dios y Satán. Y es que la buena situación de la que goza el poeta italiano durante el XIX, con varias versiones métricas como la de Melchor de Sas (1817), ediciones como la de Ribot y traducciones como la de Francisco Gómez del Palacio (1886), indica que sea un más que probable punto de partida junto con la obra de Virgilio<sup>162</sup>. De igual manera, la aparición de genios y elementos sobrenaturales personificados como las virtudes teologales de la obra de Campoamor, remontan directamente ya no sólo al plano tassiano, sino a la influencia de Ariosto, modelo de inferior talla debido al desuso de la épica a lo *romanzo*. Por tanto, bien desde una tradición indirecta por vía de la epopeya culta europea, bien desde el seguimiento directo de Virgilio, estas epopeyas se engarzan linealmente con la pervivencia de los moldes clásicos del género.

## 5. LA PERDURABILIDAD DE LA MITOLOGÍA CLÁSICA

El uso de la imagería cristiana, la aparición de prefiguraciones o alegorías debido a la influencia de Tasso no ha eliminado ni denostado el papel de la mitología clásica en la épica decimonónica de tema colombino. La selección de mitos grecolatinos o pequeñas alusiones a los dioses de la gentilidad se debe a dos objetivos ya observados en la épica, y podríase decir en la literatura del siglo XIX; por un lado, como base simbólica, metonímica o a modo de símil; y por otro, como mera erudición literaria que retrata aspectos tan básicos del género como los amaneceres mitológicos –con la general aparición de Febo y la Aurora-. De ahí que se arrincone en leves pinceladas estilísticas sin una especial participación en la trama argumental; ya no será Febo más que la evocación del nuevo día o Marte la alusión de la guerra entablada, dioses reinterpretados que mantienen, ya por la poética clasicista, ya por la autoridad y utilidad del mito, la mirada en la antigüedad clásica. Ejemplos como los siguientes muestran los diferentes grados de perdurabilidad:

a) Como metonimia

Cuna de los de **Marte**, hijos atletas; (La Colombiada, F. Trigo VIII, pág. 130)

Al **templo de Minerva** consagrados;

Comercio del saber estableciendo. (*ibidem* VIII, p. 137)

---

<sup>162</sup> Ya en las poéticas del XIX se incluía el canon de los épicos más influyentes, siendo los clásicos Homero y Virgilio los dos primeros modelos, seguidos a la zaga por el vate italiano Torcuato Tasso. Cfr.: J. GÓMEZ HERMOSILLA, *Arte de hablar en prosa y verso*, Madrid 1826.



Fue **de Marte** en coraje. (ibidem XIII, p. 232)

b) Como amanecer mitológico (cfr. cap. 5)

Pierde la **Aurora** el blanco de Azucena,  
Y es de pudiente **rosicler pintada**  
Para anunciar que **Febo ardiente**,  
Por el balcón asoma del oriente; (La Colombiada, F. Trigo XI, pág. 192)

**Febo**, también con su destello rubio,  
Al hemisferio occidental inunda;  
Con el más áureo, enamorado efluvio,  
Las entrañas de América fecunda. (La Colombiada, C. Bayo I, pág. 283)

c) Como erudición (recreación)

Al apolíneo coro que ensancha  
(...) (La Colombiada, F. Trigo X, pág. 163)

d) Como símil o comparación

No de otro modo **Hipómenes** venciera  
En palio ala intrepida **Atalanta**  
Amazona gentil en la carrera  
A todos los atletas se adelanta; (La Colombiada, C. Bayo II, pág. 291)

Si bien sus hechos magnitud relevan  
Que a diestra **Clío** ponen en tortura. (La Colombiada, F. Trigo XI, pág. 179)

No es otra **Troya** que combate el griego  
En sangre hirviente su solar trocada; (La Colombiada, F. Trigo X, pág. 164)

Y como el dios que con pasión lasciva,  
En la prisión de **Dánae se introdujo**,  
**Cuando prendado de la hermosa argiva**  
**A fértil lluvia de oro se redujo**; (La Colombiada, C. Bayo I, pág. 283)

¿Habrà **Jasón** tal vez resucitado  
su temerario codicioso empeño? (La Colombiada, C. Bayo III, pág. 305)

## 6. CONCLUSIÓN

Los modelos de estas epopeyas son diversos y de gran riqueza. En primer lugar, su condición de composiciones eruditas conlleva un seguimiento fiel de la épica clásica y en especial de la virgiliana en lo que atañe a ciertos tópicos que, bien se toman del autor latino, bien se adscriben a una segunda tradición proveniente de la épica culta europea con Tasso a la cabeza; en segundo lugar, otras composiciones como los poemas de Scott o la propia tradición del género del romance influyen en la incursión de pequeños episodios; y por último, dado el auge de publicaciones histórico-literarias en la última parte del siglo acerca de la figura de Colón, estas epopeyas se nutren de las obras enciclopédicas que recogen y recopilan los escritos colombinos; como hemos observado, será la obra de Washington Irving la que goce de un especial seguimiento debido a su carácter novelesco, más acorde con la identificación argumental de la épica de tema colombino.

## **CAPÍTULO QUINTO**

### **TÓPICOS Y MOTIVOS DE EPOPEYA**

#### **ESTUDIO DEL VIRGILIANISMO Y DE LA TRADICIÓN CLÁSICA EN LA ÉPICA CULTA DE TEMA COLOMBINO**

*... e presa terra, solamente a pensare di ritrovarci in sullo stabile,  
e di potere andare qua e là camminando a nostro talento,  
ci parrà per più giorni essere beati*

*Giacomo Leopardi  
Dialogo di Cristoforo Colombo (1824-1832)*

## PRECISIONES

A continuación se aportan datos objetivos entre la obra épica de Virgilio (y otros autores de él deudores) y las diferentes epopeyas de temática colombina compuestas en el siglo XIX. La metodología se basa en una selección y estudio de motivos y tópicos<sup>163</sup>, propios de la epopeya clásica o recreados a partir de Virgilio, que tienen su recepción en los autores posteriores. En cuanto a la distinta filiación de los poemas con la obra del autor latino, hemos de recalcar aquí los distintos niveles de concreción; desde el seguimiento formal del texto virgiliano, como *La Colombiada* de Felipe Trigo –recreación de la écfrasis, la Fama- o los casos de selección –v.gr. la aparición de los juegos náuticos y el símil de las abejas en *La Colombiada* de Ciro Bayo- hasta la escasa relación de *La epopeya de Colón*, mera evocación de algunos motivos muy generales. Por último, se destacan aquí las distintas formas de citar los diferentes poemas épicos de temática colombina que estudiamos, a saber:

-*Colón* de Ramón de Campoamor: por canto y número de octava de la siguiente edición: *Edición conjunta del Colón de Ramón de Campoamor y Camposorio y La Colombiada de Ciro Bayo Segurola*, a cargo de J. M. Gómez-Tabanera (ed.), Oviedo 1992.

-*La Colombiada* de Felipe Trigo Gálvez: por canto y página de la siguiente edición: *La Colombiada: poema épico en veinte y cuatro cantos y su introducción, escrito con variedad de metros*, Burgos 1885.

-*La epopeya de Colón* de José Devolx: por canto y página de la siguiente edición: *La epopeya de Colón. “Bosquejo épico”*, Madrid 1892, Imprenta de San Francisco de Sales.

-*La Colombiada* de Ciro Bayo: por canto y página de la siguiente edición: *Edición conjunta del Colón de Ramón de Campoamor y Camposorio y La Colombiada de Ciro Bayo Segurola*, a cargo de J. M. Gómez-Tabanera (ed.), Oviedo 1992.

---

<sup>163</sup> A partir de ahora remitimos al siguiente trabajo acerca de la difícil definición de tópico, recurso y motivo, referencias simbólicas o modelos explicativos respecto de un texto original. Cfr.: A. ESCOBAR, “Hacia una definición lingüística del tópico literario”, *Myrtia* 15(2000)123-160. Podemos explicar *grosso modo* que, mientras el recurso hace referencia a ciertos aspectos de la connotación formal, el tópico se centra en los elementos de contenido.

## 1. ARMA VIRUMQUE CANO: DECLARACIÓN E INVOCACIÓN INICIAL

El tópico de la proposición del argumento y la posterior invocación a la musa es la primera y más palmaria demostración de la adecuación al género épico<sup>164</sup>. Desde los poemas homéricos hasta, como se estudiará a continuación, la épica decimonónica de tema colombino, todas las composiciones se sirven *grosso modo* de este motivo tan característico para condensar en pocos versos no sólo el argumento sino retratar la psicología del héroe mediante los adjetivos a él atribuidos. Entre todos los ejemplos épicos, el poeta de Mantua es el paradigma fundamental para la posterior recreación de dicho motivo, lo que se demuestra en la larga tradición del famoso *arma virumque cano*. En primer lugar, condensa en siete versos (I 1-7) aquello que va a cantar, sin hacer referencia explícita y nominal del héroe –al que cita por primera vez en el verso 92 del primer libro–, y delimitando el argumento: huida de Troya por el *fatum*, tempestad por la terrible Juno, llegada a Italia e imposición de su poder en el Lacio.

Aen. I 1-7:

*Arma virumque cano, Troiae qui primus ab oris  
Italiam, fato profugus, Laviniaque venit  
litora, multum ille et terris iactatus et alto  
vi superum saevae memorem Iunonis ob iram;  
multa quoque et bello passus, dum conderet urbem,  
inferretque deos Latio, genus unde Latinum,  
Albanique patres, atque altae moenia Romae.*

Las características formales son claras en tanto en cuanto perfila lo que será el elemento principal del poema; el verbo *cano* posee dos complementos acusativos que recogen las dos partes del poema, la más odiseica y la iliádica; la oración de relativo *qui Troiae primus ab oris* destaca un elemento importante para la consecución de las hazañas de Eneas: el *fatum*, el cual le ha traído, tras mucho bregar, a Italia, donde, como es su misión, ha de fundar un nuevo alcázar en el que se asiente el futuro del mundo y sus penates: *inferret deos*.

Acto seguido, tras estos siete versos, la invocación a la musa aparece como el primer motor del poema:

Aen. I 7-10:

*Musa, mihi causas memora, quo numine laeso,  
quidve dolens, regina deum tot volvere casus*

---

<sup>164</sup> A. PRIETO, “Del ritual introductorio en la épica culta”, *Estudios de literatura europea*, Madrid 1975, 15-73.

*insignem pietate virum, tot adire labores  
impulerit. Tantaene animis caelestibus irae?*

Como se observa, hay una distribución bipartita –observada tanto en la primera parte del poema como en la segunda (VII 36 ss.)- que tendrá un especial desarrollo en los poemas épicos posteriores; por un lado, se seguirán las pautas generales de construcción: el verbo *cano* y sus derivados; el orden de proposición e invocación; la alusión al héroe y sus acciones; y el posterior canto, más artificial, a la musa. Por otro, en cambio, reutilizan estos parámetros para adecuarlos a los nuevos gustos literarios. Los casos de Ariosto, en *recusatio*; el de Tasso o Virués por su adscripción religiosa; o los de Ercilla y Camões, fieles seguidores de los italianos, harán que tales pautas se multipliquen en una gran variedad temática.

#### LA RECEPCIÓN DEL TÓPICO EN LA ÉPICA DECIMONÓNICA DE TEMA COLOMBINO

La épica colombina del siglo XIX es un amplio depósito de los diferentes tratamientos de este tópico, desde las eclécticas combinaciones entre el modelo clásico y el cristiano hasta las *recusationes* que denuestran el modelo pagano. Veremos ordenadamente cómo se dispone el canto inicial en los diversos poemas colombinos.

El primer caso que se puede observar, el *Colón* de Ramón de Campoamor, mantiene el tópico en construcción bipartita pero muestra algunas diferencias de relieve: primeramente, la declaración y posterior invocación no se encuentran en el inicio del poema, sino que se recrea en los versos finales del libro I, lo que no es algo canónicamente establecido; en segundo lugar, la invocación a la musa se identifica con el poeta: “mi musa”, lo que hace que la composición se observe bajo un corsé literario más libre, exento de alusiones estrictas al mundo clásico. Por el contrario, la forma más estricta se respeta en las construcciones del verbo esperado: “canto” y la posterior oración de relativo que recoge lo que ha de cantar:

Y **yo** que el curso proseguir pretendo  
De un **varón** tan valiente y tan cristiano  
**Cantando** audaz mi musa su grandeza,  
De Dios en nombre, cual Colón, empieza.      (*Colón* I 13, 5-8)

La fórmula es más próxima al modelo virgiliano en las siguientes estrofas, recreando incluso la troquelación sintáctica virgiliana:

¡En el nombre de Dios! **Canto** la gloria  
De un nauta osado, inteligente y **pío**,  
**Que** de los sabios nubla la memoria,  
**Que** de los héroes oscurece el brío.      (*ibidem* I 14, 1-4)

¡En el nombre de Dios! **Canto al que** osado

Aventó con un soplo omnipotente. (ibidem I 15, 1-2)

**canto al que** el ansia hidrópica ha saciado  
del codicioso y viejo continente  
(...)

(ibidem I 15, 5 ss.)

Incluso la huella del mantuano se observa en la traducción literal de *virum*, para Campoamor “**varón**”, como se observa en la estrofa trece. Es aquí donde se amplía, como una *variatio*, el concepto de *virum* a otro elemento literario como “**la gloria / de un nauta**”, que se acompaña de “**pío**”, epíteto del héroe virgiliano Eneas, como en *Aen.* I 305: *At pius Aeneas, per noctem plurima volens.*

En segundo lugar, a caballo entre el gusto cristiano de Tasso o Virués y el modelo clásico de los poemas más canónicos, se observa un tratamiento diverso en la larga epopeya de Felipe Trigo y Gálvez, *La Colombiada*. En ella, la declaración se difumina bajo dos vías: en primer lugar, se construye a modo de *recusatio* pagana en la invocación a la musa, que tiene a lo “maravilloso cristiano” como protagonista –musas celestiales y la Virgen-, al modo de Tasso:

De que la **sacra musa no me inspira**

¿Qué puedo yo sentir?, sin voz ni aliento,

¿Qué **puedo yo cantar?**, si ya no aspira,

Más que a cantos de afán y de dolor,

Sin fuerzas para tanto el trovador.

(*La Colombiada*, Trigo, Inicio, p. 13)

¡Oh! si **vosotras, musas celestiales**,

Suplíerais con ardor la falta mía,

Fueran mis versos cuando no cabales;

(ibidem, p. 15)

**De ese hombre y su valor será mi canto,**

Aunque me falte númen para tanto;

(ibidem)

¡Oh! **Tú cándida virgen, que en tu vida**

Fuiste mi faro, mi ventura y norte,

Aliéntame a esta empresa, que atrevida

Quiere mi mente en su feliz transporte;

(ibidem, p. 17)

**Tú eres la musa que inspira al canto;**

(ibidem)

Y en segundo lugar, se hace patente la invocación clasicista a la musa de la Historia en los cantos posteriores; será el canto VIII el que recupere la proposición del argumento junto con la invocación:

Permite o (*sic*) **Clío**, de la historia musa

Que alce mi voz y **cante su alabanza**;  
Y que se deje oír en cuanto alcanza  
Del orbe entero, su extensión profunda  
(...) (ibidem VIII, p. 132)

El caso del poema de Ciro Bayo, *La Colombiada*, aun con un fiel mantenimiento de otros tópicos propios de la epopeya clásica, decide transformar la declaración y la invocación en temática cristiana; bien si cabe, con una estricta adecuación formal: insertada al inicio del poema y seguida de la invocación; utilización del verbo indicado en una *amplificatio*: “celebraré cantando”; prolepsis del complemento directo antes de la oración de relativo; e impersonalidad del héroe, caracterizado con una clara perífrasis mitológica: “Jasón cristiano”:

La magna empresa del **Jasón cristiano**  
**Que al través de las brumas de Occidente,**  
**El velo descorrió del Océano**  
Con la invención de un nuevo continente;  
Más la prez del imperio castellano  
Que al almirante dio barcos y gente,  
**Celebraré cantando** con voz alta  
Si el necesario aliento no me falta. (La Colombiada, Bayo, Inicio, p. 269)

Igualmente, la invocación, aun transmutada en temática cristiana, se mantiene bajo las pautas virgilianas, como en los siguientes casos:

Al **sacro numen pediré confiado**  
Sonoro acento con que el aire rompa.  
Dame, oh **Numen, que cante como siento,**  
Y con la inspiración, bríos y aliento. (ibidem Inicio, p. 69)

A modo del mantuano, el poeta reitera el argumento en pocos versos: Colón, tras la destrucción de la *Atlántida* en una época anterior, estará destinado por los hados a hallar el Nuevo Mundo; se extracta aquí la evocación del continente perdido:

**Dame**, sí, que con estro vigoroso  
De un dios airado la venganza **cante**  
Cuando a un vuelco del ponto proceloso  
A la nada redujo el mundo Atlante;  
**Cante luego** el desquite venturoso  
Que el mismo Dios reserva al Almirante,  
Que siga el nauta a la invenida zona,  
Ciña en sus sienas inmortal corona. (ibidem Inicio, p. 69)



Ejemplos que hacen observar la adecuación a la épica clásica, y concretamente a la virgiliana, desde su inicio, pues se considera un motivo insoslayable en las pautas canónicas del género.

## 2. SÍMILES NATURALISTAS

Desde la épica homérica el símil ha sido un motivo señero del género con el que se conseguía no sólo una comparación, sino un breve excursus de preciosismo con un argumento diverso del principal. En palabras de Canali<sup>165</sup> quedará si cabe mejor definido, como una analogía temática que describe un primer elemento: “La similitudine, mimesi di immagini, specchio di metamorfosi analogiche dalla psicologia alla fisiologia o viceversa costituisce un’ombra allusiva, un altro mondo rifratto dal primo e pure con esso intimamente legato in un reciproco rafforzamento di emozioni e di forme”. De entre todas las temáticas de símiles que se recrean en los diversos poemas épicos grecolatinos, será la comparación naturalista y cinegética la que goce de una más que notable aparición. Los símiles de las abejas, hormigas, caballos, potros o leones evocan distintos conceptos ambiguos, valores, comportamientos o situaciones que tienen en el mundo animal un especial valor mimético. En Virgilio, los ejemplos son numerosos, existiendo símiles en cada uno de los doce libros, desde el libro III con un único símil, hasta el libro XII con un total de dieciocho. De tal manera, este recurso se utiliza no como mero ornato sino como elemento de estilo que consigue, bien pausar la narración con la profusión de comparaciones –dejando el hilo argumental asentado desde varias visiones que trascienden lo real como la preparación del combate entre Eneas y Turno en el libro XII siendo el troyano comparado con un perro que persigue un ciervo (856-860) y el rútilo con un león herido (4-9)-, bien aligerarla y dotarla de rapidez sin la recreación de símiles, como muestra la acción del libro III, exento de descripciones o parangones de tipo animalístico. La tradición posterior ha conservado el motivo desde sus características básicas, aunque habrá epopeyas cultas como la *Araucana* que reutilizan el símil<sup>166</sup>, ya no sólo desde sus contenidos naturalistas esperables, sino evocando animales contemporáneos de la conquista como el caimán (III, estr. 24). Los ejemplos que más importan aquí por la posterior tradición en la épica colombina serán los que retraten cierta actividad en los navegantes, digna de reseñarse y compararse con la propia de las abejas en su panal, a la vez que interesa recalcar las cualidades más positivas del héroe como la valentía y la fuerza, valores parangonables con animales como el león o el caballo.

---

<sup>165</sup> L. CANALI, *op. cit.*, 60-69; otros trabajos fundamentales son los siguientes: B. SEGURA, “El símil de la épica (*Iliada*, *Odisea*, *Eneida*)”, *Emerita* 50(1982)175-197; W. BRIGGS, “Similitudini”, *Enciclopedia Virgiliana*, Roma 1988, vol. IV, 868-870; M. CASTILLO BEJARANO, “El símil de las grullas en la épica clásica”, *CFC(Elat)* 18(2000)137-162; y N. PIECE, *La similitudine nel poema epico*, Bari 2003.

<sup>166</sup> V. CRISTÓBAL, “De la *Eneida* a la *Araucana*”, 87-88.

## 2.1. EL SÍMIL DEL CABALLO O DEL POTRO Y SU RECEPCIÓN EN LA ÉPICA COLOMBINA

El caballo se ha considerado desde Homero y Virgilio como símbolo de libertad, brío, velocidad y soberbia, conceptos aplicables a las características propias de los héroes de la *Eneida*. La aparición del adverbio *qualis* –utilizado frecuentemente en los símiles, a la vez que *sic*, *velut* o *veluti*– marcan el inicio de esa comparación, breve excursión de diferente temática que refleja perfectamente el estado de ánimo del protagonista:

Aen. XI 492-497:

*qualis ubi abruptis fugit praesepia uinclis  
tandem liber equus, campoque potitus aperto  
aut ille in pastus armentaque tendit equarum  
aut adsuetus aquae perfundi flumine noto  
emicat, arrectisque fremit ceruicibus alte  
luxurians luduntque iubae per colla, per armos  
(...)*

En la épica colombina del siglo XIX se continúan las principales características; por un lado, el símbolo del caballo –o del potro, símbolo si cabe de mayor ímpetu-, como el *liber equus* virgiliano, se plasma en la connotación de los siguientes ejemplos; acto seguido, elementos léxicos y funcionales tales como “o cual”, “del modo que” y “como” mantienen la prótasis de la comparación propia del género a modo del *qualis* latino. La epopeya de Bayo, influenciada, además de por Virgilio, por Ercilla y los épicos castellanos, mostrará con más rigor el símil al estilo del mantuano:

Mas, **del modo que** en rápida algazara,  
De **potros** la manada se alborota  
Y abandonando la materna piara,  
Con **suelta crin que la cerviz azota,**  
**Huye al galope, lejos se separa**  
Hasta que al fin, desanimada trota,  
Vuelve grupas y escapa a la carrera  
Al rodeo de **yeguas** que la espera  
(...)

(*La Colombiada*, Bayo III, pág. 309)

Otros ejemplos como los de Felipe Trigo y Gálvez muestran una reinterpretación que salta a la contemporaneidad del autor, al modo del uso que ya hacía el autor de la *Araucana* como se ha señalado anteriormente. Será pues el *equus* virgiliano un “árabe corcel”, aun con la misma evocación de libertad:

Como árabe corcel que tasca el freno  
Y arroja de su boca blanca espuma,  
A su erguido Señor envaneciendo. (La Colombiada, Trigo XII, pág. 198)

O cual bandada de indómitos corceles,  
Las insignias al viento dando hispanas; (La Colombiada, Trigo XVII, pág. 104)

## 2.2 EL SÍMIL DE LAS ABEJAS Y SU RECEPCIÓN EN LA ÉPICA COLOMBINA

La laboriosidad de las abejas hace que desde la antigüedad se las tenga como referentes de movimiento y continuo trabajo; de tal manera, Virgilio las evoca cuando quiere retratar la persistente actividad de una ciudad o grupo de personas (I 430-436; VI 707-710; VII 64-67). La construcción del símil viene dada, pues, por las características intrínsecas de las abejas, desde la miel que producen y el verano como tiempo de su actividad, hasta la división por castas de estos insectos; de nuevo una imagen animalística como parangón del orden, el trabajo y la insistencia:

Aen. I 430-436:

*Qualis apes aestate nova per florea rura  
exercet sub sole labor, cum gentis adultos  
educunt fetus, aut cum liquentia mella  
stipant et dulci distendunt nectare cellas,  
aut onera accipiunt venientum, aut agmine facto  
ignavom fucos pecus a praesepibus arcent:  
fervet opus, redolentque thymo fragrantia mella.*

Aen. VI 707-710:

*hunc circum innumerae gentes populique uolabant:  
ac ueluti in pratis ubi apes aestate serena  
floribus insidunt uariis et candida circum  
lilia funduntur, strepit omnis murmure campus.  
horrescit uisu subito causasque requirit  
(...)*

En la épica colombina se observa el mantenimiento de las mismas características, siendo *La Colombiada* de Bayo la que mejor plasme la actividad de las abejas:

No con presteza tal se desordena  
De las **abejas el enjambre alado**,  
Cuando, desde la **próvida colmena**

Un campo ve **de flores esmaltado**,  
Ni de tanta alegría se enajena  
Revolando del uno al otro lado,  
Para libar **el sacarino jugo**  
Con que Flora invitarle se complugo; (La Colombiada, Bayo III, pág. 307)

**Cual enjambre de abejas emigrantes**  
Que liba dondequiera **ricas mieles**,  
Así van los osados navegantes  
Y vienen por el reino de Cibeles. (La Colombiada, Bayo IX, pág. 374)

Con paralelos tan gráficos que recuerdan las *apes* del poeta latino en varios aspectos; desde la labor en la colmena situada en un campo de “flores esmaltado”, semejante al *per florea rura* de Virgilio, hasta la libación de la miel, “sacarino jugo”, *amplificatio* de la *fragantia mella* que narra el mantuano.

### 2.3 EL SÍMIL DEL LEÓN U OTROS FELINOS Y SU RECEPCIÓN EN LA ÉPICA COLOMBINA

La fiereza del león sirve a los poetas épicos como exacta horma para retratar la actitud del héroe; desde la comparación con un león herido, imagen que no hace sino recalcar la situación lamentable de un héroe otrora fuerte y valiente (Turno, *Aen.* XI 4-9), hasta el clásico parangón de rabia, violencia y fortaleza que conlleva la personalidad del protagonista y a la vez del felino. Ejemplos de símiles con leones, tigres y otros felinos se suceden profusamente (IX 334-341; IX 789-798; XII 4-9) por toda la *Eneida* –las más de las veces hacia los cantos finales donde las escenas de batalla están más acordes con la fiereza de estos animales-. Las comparaciones no están exentas de un contenido psicológico acorde con el pensamiento del personaje, como la siguiente caracterización de Niso:

*Aen.* IX 337-341:

*aequasset nocti ludum in lucemque tulisset:*  
*impastus ceu plena leo per ouilia turbans*  
*(suadet enim uesana fames) manditque trahitque*  
*molle pecus mutumque metu, fremit ore cruento.*

Será *La Colombiada* de Bayo el único poema de tema colombino que recree el símil del león con una utilización al modo de Ercilla que lo transporta a la contemporaneidad, a la vez que mantiene las pautas generales de la épica clásica:

Como suele el **león** de hambre despierto,  
Espiar a las terribles caravanas  
Desde el oculto antro del desierto,

Allá en las llanuras africanas,  
Que camina el convoy al descubierto  
Y el **león de repente**, entrando en ganas,  
Bate la cola, la melena eriza  
Y en campo abierto sale y mueve liza;                    (*La Colombiada*, Bayo IV, pág. 316)

Y avaro y terco, como **cruel felino**  
Del más leve descuido se aprovecha;                    (*La Colombiada*, Bayo IV, pág. 316)

Ejemplos que certifican el seguimiento al menos formal del motivo, manteniendo la temática y características básicas para la construcción del mismo. Entre las novedades, ya vistas en Ercilla, se señala el hecho de modificar el elemento que sirve de comparación a un nivel más personal.

### 3. JUEGOS NÁUTICOS Y SU RECEPCIÓN EN LA ÉPICA COLOMBINA

Es tradición de la épica clásica evocar la celebración de los juegos en honor de un personaje caro al héroe principal que ha fallecido previamente. Los casos de la celebración de los juegos fúnebres (pugilato, carrera, etc) en honor de Patroclo (*Iliada* XXIII) o las competiciones (regata, carrera, pugilato y arco) que tienen lugar para honrar la muerte del *pater Anchises* en la *Eneida* (canto V) serán ejemplos para la posterior tradición de la épica occidental – *cfr. Araucana* X-XI-. El caso concreto que aquí interesa por su continuidad en la epopeya colombina será el recreado por Virgilio a lo largo del quinto libro, especialmente en sus juegos náuticos (*Aen.* V 105-245). Las características propias atienden, como en otros tópicos, a unas pautas fijas que son observadas en la épica posterior. Una narración ordenada –presentación de premios, catálogo de participantes, écfrasis del lugar donde tiene lugar la competición, meta y sorteo de premios, alboroto de los compañeros, carrera y entrega de premios- que permite un mejor estudio en la épica colombina, en la que tan sólo encontramos una recreación en *La Colombiada* de Ciro Bayo (canto II). Se narra aquí en gran cantidad de octavas la competición entre los tripulantes de las tres carabelas en las disciplinas de nado y regata, competición ésta que no hace sino recordar directamente el modelo latino ya que en la *Ilíada* no hay lugar para los juegos náuticos:

Un náutico ejercicio placentero  
Dispuso el Almirante que se hiciese  
Para pasar el rato más ligero  
Todo el tiempo que el ancla se estuviese;  
Y, en tanto, el descansado marinero  
No mano sobre mano se aburriese  
(...)

(*La Colombiada* II, pág. 286)

Anunciose, además, a la escuadrilla  
Haberse una regata concertado,  
A correr la distancia de una milla  
Contándose el regreso al mismo lado;  
Remitiendo a este fin, una barquilla,  
Cada bajel al sitio del jurado  
Que, como es natural se sentaría  
A bordo de la Real Santa María; (ibidem II, p. 287)

Será, pues, el poema de Bayo el que recree el motivo con una coherente adecuación a la construcción del pasaje, aun con leves diferencias como la ausencia de la presentación de los personajes o la entrega de premios al final de la competición. Aun así, para un mejor entendimiento entre la adecuación del texto castellano al molde de la épica clásica, dividamos el episodio como sigue:

a) Presentación de los premios, *Aen.* V 104-111:

*Exspectata dies aderat nonamque serena  
Auroram Phaethontis equi iam luce uehebant,  
famaque finitimos et clari nomen Acestae  
excierat; laeto complebant litora coetu  
uisuri Aeneadas, pars et certare parati.  
**munera principio ante oculos circoque locantur**  
**in medio, sacri tripodes uiridesque coronae**  
**et palmae pretium uictoribus, armaque et ostro**  
**perfusae uestes, argenti aurique talenta;**  
*et tuba commissos medio canit aggere ludos.**

En *La Colombiada* se verifica una doble tradición; por un lado, continúa el modelo virgiliano en la forma; y por otro, sigue un eco textual claro proveniente de la *Araucana*, paradigma de la épica renacentista española. Así:

**Fue con solemne pompa referido**  
**El orden de los precios, y el primero,**  
Era un lustroso alfanje guarnecido  
Por mano artificiosa de platero; (Araucana X, estr. 15)

**Fue con solemne pompa referido**  
**El orden de los premios, y el primero,**  
Era un costosísimo vestido  
A usanza y al estilo marinero  
Este regalo fue constituido  
Para aquel que, más ágil o mañero,

Cualquiera de las tres bolas lograra  
Y alzándola del agua la mostrara. (La Colombiada II pág. 287)

Y sendas gorras finas, no estrenadas,  
Con un airón de plumas de colores,  
De un cerquillo de raso veteadas,  
Esmaltadas en él varias labores,  
Fueron las ricas prendas señaladas  
Para aquellos más buenos contendores  
Que, con diestro timón y agil remo,  
Primero arribasen al extremo. (ibidem II, p. 287)

b) Preparación de la carrera y el clamor del gentío

En la *Eneida* encontramos dos momentos que preceden a la competición: en primer lugar, antes de comenzar la competición y de producirse el júbilo de los asistentes, los capitanes sortean las posiciones de las carenas y discuten acerca de las reglas del juego, mientras los marineros de una y otra se protegen contra el sol, un breve excursus que retrata la naturalidad de la situación:

*Aen.* V 132-135:

*tum loca sorte legunt ipsique in puppibus auro  
ductores longe effulgent ostroque decori;  
cetera populea uelatur fronde iuuentus  
nudatosque umeros oleo perfusa nitescit;*

en segundo lugar, una vez organizado todo, el gentío que presencia la carrera estalla en ánimos para una u otra embarcación:

*Aen.* V 147-150:

*tum plausu fremituque uirum studiisque fauentum  
consonat omne nemus, uocemque inclusa uolutant  
litora, pulsati colles clamore resultant.*

Momentos estos que se plasman de igual manera en *La Colombiada*:

En cada carabela los pilotos  
Andaban a la chusma entusiasmando;  
Siendo de ver las prisas y alborotos  
De éste, de aquél y del estotro bando  
Cien apuestas, y díceres (*sic*), y votos,

Se conciertan y vanse barajando.  
La Pinta y Niña arrían batelotes  
Donde embarcan garridos campeones

No bien fueron llegados a la cita  
Escalaron a bordo la Almiranta;  
Entonces, sí, **fue sórdida la grita**  
**Que por los aires cunde y se levanta;**  
**La chusma sobre el puente anda y se agita,**  
Cada equipo se reta y solevanta,  
**Desnudos los más ágiles se ponen**  
**Y lanzarse a la prueba se disponen**

**Los cuerpos, de la ropa desceñidos,**  
**El sol de Cáncer con su fuego entona,**  
Halagando la piel y los oídos  
Un aura bonancible y juguetona;  
Colón y los pilotos reunidos  
Están a popa, bajo fresca lona; (ibidem II, p. 288)

Con claros paralelos virgilianos; en un primer momento, mientras los capitanes discuten con el resto de participantes y demás turba, los jóvenes marinos se preparan adecuándose para la carrera con el torso descubierto, semejante a los nautas enéadas: *nudatosque umeros oleo perfusa nitescit*; acto seguido, los preparativos incitan a los asistentes, produciéndose una alborotada grita que recuerda el *ferit aethera clamor* (Aen. V 140) antes de la carrera y el aplauso constante: *tum plausu fremituque uirum studiisque fauentum*

c) Lances de la carrera y la entrada en la meta

Una vez comenzada la competición, los lances entre las diversas embarcaciones se suceden: choques contra las rocas, discusiones entre los timoneles y la tripulación, y el objetivo final, la entrada a meta. En Virgilio la narración ocupa una larga extensión (151-244) que se construye con la acción propia de la regata. De entre todos los versos, extractamos la parte final, Aen. V 210-225, en la que Cloanto se proclama vencedor seguido de Mnesteo:

*at laetus Mnestheus successuque acrior ipso  
agmine remorum celeri uentisque uocatis  
prona petit maria et pelago decurrit aperto.  
qualis spelunca subito commota columba,  
cui domus et dulces latebroso in pumice nidi,  
fertur in arua uolans plausumque exterrita pennis*



*dat tecto ingentem, mox aere lapsa quieto  
radit iter liquidum celeris neque commouet alas:  
sic Mnesteus, sic ipsa fuga secat ultima Pristis  
aequora, sic illam fert impetus ipse uolantem.  
et primum in scopulo luctantem deserit alto  
Sergestum breuibisque uadis frustraue uocantem  
auxilia et fractis discentem currere remis.  
inde Gyan ipsamque ingenti mole Chimaeram  
consequitur; cedit, quoniam spoliata magistro est.  
solus iamque ipso superest in fine Cloanthus,  
quem petit et summis adnexus uiribus urget.*

Igualmente, todas las estrofas del canto II de *La Colombiada* nos llevan a la acción de la regata como deudora de la épica clásica. La parte final de la misma, en la cual una embarcación se destaca por sus valientes remeros, recuerda el competido final virgiliano con estas octavas:

Pues así con alígera barquilla  
A un golpe de los remos, vigoroso,  
Obediente al timón, con fácil quilla  
Vuela, no corre, por el puerto undoso,  
Azuzada por toda la escuadrilla  
Y los vivos del público curioso,  
Aquella, por sus nombres señalando  
Los campeones de uno y otro bando  
(...)

(*ibidem* II, p. 294)

Casi a un tiempo, en una misma raya,  
Atravesó la trinca volandera  
La milla justa que en la mar se explaya,  
Entre el punto de arranque y la bandera;  
Mas siendo, de rigor, que, de aquí vaya  
De vuelta al sitio de la vez primera,  
Cada barquilla, haciendo una ciaboga,  
Con nuevo ahínco, presurosa boga.

(*ibidem* II, p. 295)

Otro dato más que acerca el texto épico colombino al modelo virgiliano en su filiación formal es el uso de una comparación naturalística para describir la navegación de las naves. Si ya Virgilio comparaba la pericia de Mnesteus al huir de las rocas con el vuelo de la paloma: *qualis spelunca subito commota columba, / cui domus et dulces latebroso in pumice nidi, / fertur in arua uolans plausumque exterrita pennis*, el autor español actúa de la misma manera con un símil animalístico en el que el caballo es símbolo del brío con el que las carenas baten el agua:

Bate las alas, el caballo espanta  
Y de un esguince escúrrese liviano;  
Como las tres barquillas desplegaron  
Cuando, obedientes al timón, viraron; (ibidem II, p. 295)

Recuerdo, a su vez, del simil virgiliano evocado versos antes (V 144-148):

*non tam praecipites biiugo certamine campum  
corripuere ruuntque effusi carcere currus,  
nec sic immisis aurigae undantia lora  
concussere iugis pronique in uerbera pendent*

#### 4. DE LOS AMANECERES MITOLÓGICOS A LOS AMANECERES NATURALISTAS

La épica clásica, -tanto en Homero como en Virgilio-, articula la ubicación temporal mediante un excursu ornamental que tiene en la aparición de varios personajes míticos de connotación meteorológica –como la Aurora o Febo- su principal característica. Ejemplos virgilianos como III 521: *Iamque rubescebat stellis Aurora fugatis*; IV 584-585: *Et iam prima nouo spargebat lumine terras / Tithoni croceum linquens Aurora cubile*; y VI 536: *Hac uice sermonum roseis Aurora quadrigis / iam medium aetherio cursu traiecerat axem*, entre otros, no hacen otra cosa sino plasmar el esquema de construcción del presente tópico: utilización del adverbio *iam* como presentación del motivo, lo que indica ya una connotación temporal; breve extensión, no más de cuatro versos; y la estigmatización de los personajes como *Aurora*, con características de tradición homérica que van mutando en la épica posterior. De tal forma, en la propia evolución del tópico se observa un cambio que va desvirtuando el sentido mítico en pos de una mera alusión a fenómenos meteorológicos de pasado mitológico como el sol o la aurora, o a favor de una vana información temporal. Aunque es la Aurora el personaje que protagoniza más asiduamente este tópico en el mudo clásico, aparecerán nuevos elementos que también serán utilizados desde el Siglo de Oro español como la Noche, el Sol y otras personificaciones de momentos singulares del día en el que la acción se va a desarrollar. En la épica colombina la aparición de tal motivo se desarrolla desde varios parámetros: bajo una visión *sui generis* que se acerca más a una mera referencia temporal con leves toques de esta antigua concepción mítica, y que responde de mejor manera a una depuración estilística; o bajo una continuación del mito en forma de recreación como será el caso de *La Colombiada* de Bayo. Es, pues, una variación llevada más hacia sendas naturalistas que míticas, pero respetando en su base el tópico estudiado por M<sup>a</sup> Rosa Lida<sup>167</sup>, último depósito de la materia clásica en el

---

<sup>167</sup> La evolución del tópico del “amanecer mitológico” hacia una mera visión naturalista está en consonancia con el estilo menos florido de la epopeya histórica. Cfr.: M. R. LIDA, “El amanecer mitológico en la poesía narrativa española”, en *La tradición clásica española*, Barcelona 1975, pp.119-164.

género heroico. Dividiremos, pues, la exposición para observar la recepción exacta en estas composiciones.

#### 4.1 EL MANTENIMIENTO DEL AMANECER MITOLÓGICO COMO ERUDICIÓN EN LA ÉPICA COLOMBINA

El mantenimiento de la preceptiva clasicista se observa en dos poemas que mantienen una alta filiación con la épica clásica; tanto *La Colombiada* de Felipe Trigo como *La Colombiada* de Ciro Bayo evocan por medio de una mera alusión erudita a dioses grecolatinos como la Aurora, el Sol, correlato de Helios, o Febo como símbolos metafóricos de la entrada del nuevo día. La función, meramente ornamental a la vez que de ubicación en el tiempo, recuerda la del poema del mantuano en tanto en cuanto estos personajes no juegan más que el rol asignado para tal motivo; características propias como la introducción de la referencia temporal con adverbios; la poca extensión y el mantenimiento de los epítetos designados para cada dios –aunque en muchas ocasiones la Aurora se suple por Febo con todas sus particulares características- hacen que este motivo se conserve como último depósito mitológico del mundo antiguo frente al imaginario cristiano. Ejemplos como los que se reseñan a continuación muestran esta filiación clasicista:

El mismo **Sol**, autócrata ceñido  
De luminosa, espléndida diadema,  
En inmóvil trono revestido  
Con absorbente majestad suprema, (*La Colombiada*, Bayo I, pág. 282)

A este punto, delante de los bajeles  
El **rubio Sol**, al hora de costumbre  
Teniendo por la **rienda a sus corceles**;  
Al paso, con tranquila mansedumbre, (*ibidem* VI, p. 341)

**Febo**, que enamorado retardaba  
**Precipitarse en el rojizo ocaso**  
La gigante pupila dilatada  
Saboreando de Latona el paso; (*ibidem* VII, p. 345)

Dos veces más en el **rosado Oriente**  
**Amaneció la cándida cuadriga**,  
Al paso y a las riendas obedientes  
Del almo dios que sin cesar la hostiga. (*ibidem* VIII, p. 359)

Pierde la **Aurora** el blanco de azucena,  
Y es de **puddente rosicler pintada**  
Para anunciar que **Febo el rostro ardiente**

Por el balcón asoma del Oriente (La Colombiada, Trigo XI, pág. 193)

Apenas de Oriente,

La sonrosada faz **festiva Aurora**

Asomaba riente

Entre nubes que el sol plácido dora; (ibidem XIII, p. 256)

En colorando **Febo la alborada**,

No quiso mitigar tanto trabajo;

Puesto que al asomar **su faz rosada**

(...) (ibidem XX, p. 184)

Semejantes a las características que ya Virgilio estigmatiza en la *Eneida*, tales como V 65: **Aurora** extulerit radiisque **retexerit orbem**, / prima citae Teucris ponam certamina classis; V 105: *Exspectata dies aderat nonamque serena* / **Auroram Phaethontis equi iam luce uehebant**; o VII 26: *Iamque rubescebat radiis mare et aethere ab alto* / **Aurora in roseis fulgebat lutea bigis**.

#### 4.2 EVOLUCIÓN AL AMANECER NATURALISTA EN LA ÉPICA COLOMBINA

En esta evolución lógica se observa un abandono lento, propio de la epopeya histórica, en pos de concretas alusiones temporales con ribetes de calidad poética que no hacen sino destacarse del resto de la narración. La progresiva despersonificación de personajes como la Aurora o Febo se torna en una mera alusión naturalista:

Cual el sol al oriente se levanta

Y en el ocaso, en su luz, se acuesta; (La Colombiada, Trigo VII, pág. 126)

De igual manera, el *Colón* y *La epopeya de Colón* dispone estas características naturalistas, exentas de identidad mítica:

Seis horas hace que rayó la **aurora**. (Colón II 12)

Los astros; el lucero matutino

Fulgura alegre; con su acre aroma

Impregna al aura matinal el pino,

Y por Oriente **el rosicler asoma**

(...) (La epopeya de Colón II, pág. 40)

Como se observa, existen, pues, dos formas diversas de tratar el motivo: desde su mantenimiento con alusiones poéticas del mundo grecolatino, hasta la evolución progresiva que denuestra la temática clásica.

## 5. TIRADA DE NOMBRES PROPIOS Y CATÁLOGO DE NAVEGANTES

El motivo del recuento de combatientes propio de la épica clásica se observa con leves diferencias en la épica de tema colombino. Será el *Colón* de Ramón de Campoamor el que evoque este motivo desde la temática marítima que le ofrece su argumento; se deriva de ello que se troquen los combatientes por navegantes, reutilización acorde que aparece ya con las grandes tiradas métricas de nombres propios de la *Araucana* y otros poemas épicos a partir del renacimiento. El inventario de los personajes principales, aquí vueltos de guerreros a navegantes, se construye bajo los cánones propios de la épica -recuérdense los catálogos de naves y soldados de *Ilíada* II 500 y ss., o 740 y ss., aunque de tal manera se observa igualmente en Virgilio, v.gr.: *Aen.* VII 691, XI 677-681, entre otros ejemplos-; las características son las siguientes: nombre al inicio, epíteto característico de cada uno -que puede representar su valía o baldón-, generalmente aparición del verbo *ir* o *ser*: “son ciento y veinte”, o “va allí también Rodrigo”; y totalizador al final de los efectivos:

Los tres prácticos lucen más certeros,  
El buen **Niño, Roldán, Ruiz** el valiente  
Van soldados, grumetes, marineros;  
**Pedro Gutiérrez**... ¡toda brava gente!  
**Son ciento y veinte entre almirante y tropa;** (*Colón* I 7, 2-6)

Recuerdo virgiliano del catálogo de guerreros clásico, donde se enumeran los efectivos. Es importante notar las relaciones semánticas entre algunos ejemplos de jerga militar; así la “tropa” de Campoamor recuerda en cierta manera a Virgilio en *Aen.* VII 711: *Ereti manus omnis oliuiferaeque Mutuscae*. Igualmente en *Aen.* VII 698: *ibant aequati numero regemque canebant* tenemos elementos que se irán repitiendo en otros versos de Campoamor que veremos a continuación: por ejemplo la utilización de la forma verbal “**van**” responde al virgiliano *ibant*, o la designación militar de “**compañía**”, aun tratándose de marineros, como veremos a continuación, recuerda el *manus* del ejemplo anterior.

**Van** los **Pinzones**, gente veterana,  
Que uno (*sic*) la Niña, otra la Pinta guía;  
**Rodrigo de Escobedo, Alonso, Arana;**  
¿No os dije?, ¡excelente **compañía**!  
**Va** allí también **Rodrigo de Triana.** (*Colón* I 8, 1-5)

Seguidamente, se recoge otra tirada de versos perfectamente contruidos según la epopeya clásica, con los nombres de los personajes y el epíteto personal sobre las cualidades de cada uno. El catálogo es aquí, curiosamente, un mero seguimiento formal del tópico, debido a que su utilización es reiterativa e innecesaria, pues se trata de un catálogo de navegantes que están dispuestos en cubierta mirando el pasar de las nubes:

El dulce **Ruiz, Roldán** el tormentoso,  
**Maestre Juan**, ateo e inteligente,  
**Pedro Gutiérrez**, noble y valeroso,  
**Maestre Alonso**, médico excelente;  
**Quintero** el vil, **Rascón** el quejumbroso. (Colón XII 3, 2-6)

Ejemplos que nos recuerdan a numerosos pasajes virgilianos donde se estructura de tal manera el catálogo de guerreros, como *Aen.* VII 710-711: *una ingens Amiterna cohors priscique Quirites / Ereti manus omnis oliuiferaeque Mutuscae*, en el que observamos la enumeración por linajes y familias.

## 6. CERNITUR AETNA: LA ERUPCIÓN DEL ETNA Y SU PARALELO EN LA ÉPICA COLOMBINA

El paralelo del Etna en la épica colombina no es otro sino el Teide, volcán por el que los marineros pasan aterrados ante la visión de adentrarse en la inmensidad del océano, lo que implica una recreación lineal del episodio virgiliano<sup>168</sup> narrado en *Aen.* III 554-581. De entre todos los poemas épicos de tema colombino será el *Colón* el que recree fielmente este pasaje.

El poeta de Mantua dispone tal episodio en una división formal tripartita que seguirá linealmente, como veremos más tarde, Campoamor en sus estrofas. Una segmentación episódica que se estructura como sigue:

a) Descripción de la llegada a las costas sicilianas y la terrible visión del volcán Etna, *Aen.* III 554-557:

*tum procul e fluctu Trinacria cernitur Aetna,  
et gemitum ingentem pelagi pulsataque saxa  
audimus longe fractasque ad litora uoces,  
exsultantque uada atque aestu miscentur harenae.*

b) Aviso por parte de Anquises de los hados nefastos, ya anunciados por Héleno, *Aen.* III 558-560:

*et pater Anchises 'nimirum hic illa Charybdis:  
hos Helenus scopulos, haec saxa horrenda canebat.  
eripite, o socii, pariterque insurgite remis.'*

---

<sup>168</sup> I. VILLALBA DE LA GÜIDA, *art. cit.*, 163-166; además *cfr.* los siguientes trabajos acerca de la pervivencia literaria del volcán siciliano: J. L. ARCAZ POZO, “La imagen poética del Etna: de las fuentes clásicas a la lírica española del siglo XVI”, *CFC(Elat)* 6(1994)195-206; y C. GUZMÁN ARIAS, “Los fuegos del Etna”, *CFC(Elat)* 23(2003)45-61.

c) Descripción de los efluvios del volcán y de la tormenta que ello causa, *Aen.* III 565-570:

*tollimur in caelum curuato gurgite, et idem  
subducta ad Manis imos desedimus unda.  
ter scopuli clamorem inter caua saxa dedere,  
ter spumam elisam et rorantia uidimus astra.  
interea fessos uentus cum sole reliquit,  
ignarique uiae Cyclopum adlabimur oris.*

De la misma forma, Campoamor, siguiendo tal esquema literario, ordena la descripción del episodio, en su caso, del tinerfeño pico del Teide:

a) Llegada a Canarias y vista del Teide:

Y otros veinte pasaron desde el día  
En que zarpó Colón, cuando al siguiente  
La chusma que de miedo se moría,  
**Miró el volcán de Tenerife enfrente.** (Colón IV I, 1-4)

b) Aviso por parte de Colón a sus tripulantes de la situación venidera:

**Apelando Colón a su experiencia,  
Les probó con cien textos por lo menos**  
Que los volcanes eran en su esencia  
Hechos sencillos de malicia ajenos. (Colón IV 2, 1-4)

c) Descripción de la tormenta causada por el zarandeo del volcán. En esta ocasión, Campoamor se sirve de una figura sobrenatural; es Satanás el que azuza los vientos:

**Y aquí y allí, cerniéndose, se avanza,  
Y ora la mar, ora los cielos toca;  
Y mil sombras que azuza a la venganza**  
Vomita atroz por su sulfúrea boca,  
**Y a los fantasmas que del cráter lanza**  
Con voz les dice, que el furor sofoca:  
“Esos son, esos son, ¡soltad los vientos!  
Desatad, desatad los elementos”. (Colón IV 5)

La estructura episódica tripartita de Virgilio se repite exactamente igual en la obra épica campoamoriana: vista del volcán, aviso ante la sorpresa de lo visto, y descripción de la tormenta desde los bajeles. Incluso, y ahí radica la simetría del texto, hay paralelos formales que recuerdan la fidelidad con el texto latino; sirva por ejemplo: *tum procul e fluctu Trinacria cernitur Aetna* (*Aen.* III 554) pausable base para: “La

chusma que de miedo se moría, / **Miró el volcán de Tenerife enfrente**” (Colón IV I, 1-4), o la descripción de la tormenta provocada por el volcán: *tollimur in caelum curuato gurgite, et idem / subducta ad Manis imos desedimus unda / ter scopuli clamorem inter caua saxa dedere (...)* / *interea fessos uentus cum sole reliquit, / ignarique uiae Cyclopum adlabimur oris* (Aen. III 565-570) con respecto al episodio campoamoriano: **Y aquí y allí, cerniéndose, se avanza, / Y ora la mar, ora los cielos toca; / Y mil sombras que azuza a la venganza / Vomita atroz por su sulfúrea boca, / Y a los fantasmas que del cráter lanza / Con voz les dice, que el furor sofoca: / “Esos son, esos son, ¡soltad los vientos! / Desatad, desatad los elementos”** de Colón IV 5, 1-8.

Una descripción formal que sirve a ambos autores como antesala de la descripción propia de la erupción del volcán; Virgilio, en primer lugar: *Portus ab accessu uentorum immotus et ingens*, al que siguen hexámetros que describen el Etna en plena actividad, como en Aen. III 571 ss.:

*ipse: sed horrificis iuxta tonat Aetna ruinis,  
interdumque atram prorumpit ad aethera nubem  
turbine fumantem piceo et candente fauilla,  
attollitque globos flammaram et sidera lambit  
interdum scopulos auulsaque uiscera montis  
erigit eructans, liquefactaque saxa sub auras  
cum gemitu glomerat fundoque exaestuat imo.*

A ello recuerda la descripción de los efectos producidos por la montaña canaria, en

Se alza más...y **hasta el cielo se sublima**,  
De nieve y fuego orlada su cimera.  
Y el monstruo alzado así, desde su cima,  
Su **lava como negra cabellera**,  
Con majestad horrible hasta su falda. (Colón IV 4)

Y **vomitando el Teide** apariciones  
**Ruge** así removido en sus **cimientos**. (ibidem IV 6, 1-2)

Algunos elementos léxicos de la *Eneida* recuerdan los versos de las estrofas campoamorianas; así: el *tonat Aetna* de Virgilio (v. 571), es recreado en “**el Teide...ruge**” de Campoamor; y el posterior: *interdum scopulos auulsaque uiscera montis / erigit eructans* (...), parece la base para los versos siguientes: “**vomitando...apariciones / ruge** así en sus **cimientos**”. Por tanto, pues, sus estructuras episódicas (igual troquelación), así como sus posibles equivalencias léxicas, recuerdan posiblemente la lectura atenta de este pasaje virgiliano por parte de Campoamor; máxime, cuando todo el capítulo ha sido un juego literario falto de rigurosidad histórica



que le acerca más al episodio del autor latino<sup>169</sup>.

### 7. FAMA PER URBES: APARICIÓN DE LA FAMA DIVINIZADA

La aparición del personaje de la Fama<sup>170</sup> como monstruo alado que difunde las noticias y los hechos que se están produciendo es algo propiamente virgiliano. Tan sólo algunas reminiscencias literarias como las de Homero (*Il.* IV 442-443), Calímaco (*Hym. in Dem.* 58) o Lucrecio (VI 341-432) se pueden rastrear en la literatura griega y latina anteriores a Virgilio, sin observarse claramente el sentido de personificación en ninguno de los casos. El proceso de divinización de este concepto viene dado por un nuevo tratamiento literario que recoge un estadio anterior en el que el concepto de *fama* refiere diferentes aspectos; en primer lugar, se utiliza como una breve apostilla en el verso que implica un cierto inciso o aclaración: *ut fama est* (*Aen.* VI 14); acto seguido, aparece como variación métrica de verbos como *refert* o *dicere*, acoplándose de mejor manera al hexámetro y con un contenido simbólico de cierto carácter mítico, así: *Aen.* IX 195: *fama sat est, tumulo videor reperire sub illo*, o *Aen.* III 578: *Fama est Enceladi semustum fulmine corpus*; en tercer lugar, evolucionará hacia un contexto negativo que conlleva la propia divinización monstruosa posterior; de tal manera, habladurías, noticias de desgracias y hechos de carácter oscuro se ven, mediante una transposición literaria, personificados en momentos de especial trascendencia como son aquellos del libro IV (Dido y Eneas en la cueva; muerte de Dido) y IX (anuncio de las muertes de Niso y Euríalo).

La profusa aparición de este personaje implica una caracterización formal que se va perfilando a lo largo de todo el poema, consiguiendo una perfecta adecuación literaria que sirve para marcar la transición de lo privado a lo público y de lo humano a lo divino; un nuevo tratamiento que representa lo demoníaco y la capacidad de envidia, sin ser un elemento divino con una adscripción a un bando concreto. El principal pasaje virgiliano donde la Fama comienza sus rumores, presagios de un mal que vendrá más tarde, es el relatado en el libro IV 173-197:

*Extemplo Libyae magnas it Fama per urbes,  
Fama, malum qua non aliud uelocius ullum:  
mobilitate uiget uirisque adquirit eundo,  
parua metu primo, mox sese attollit in auras*

<sup>169</sup> Se nos cuenta en C. VARELA, *Fray Bartolomé de las Casas. Obras Completas*, Madrid 1989, vol. XIV, p.170, que Colón jamás pisó la isla de Canarias, así como tampoco se recuerda ninguna erupción volcánica del Teide por aquellas fechas; lo que nos cuenta aquí Campoamor es un mero artificio literario, creemos, por la autoridad y el lastre clasicista, tomado de Virgilio.

<sup>170</sup> Acerca del personaje de la Fama la bibliografía se ha dividido entorno a diversos pareceres, desde la postura que afirma el desafortunado tratamiento de este personaje en la *Eneida* (E. PARATORE), hasta las alabanzas a este nuevo personaje virgiliano (A. LA PENNA); aun así, los siguientes trabajos se ocupan de un estudio más objetivo: B. OTIS, *Virgil, a study in civilized poetry*, Oxford 1964, 81-82; G. ABBOLITO SIMONETTI, "Fama", *Enciclopedia Virgiliana*, Roma 1985, vol. II, 461-462; A. M. TUPET, "Fama divinizzata", *Enciclopedia Virgiliana*, Roma 1985, vol. II, 462-463 (y la bibliografía allí presentada); y J. L. ARCAZ POZO, "Arquetipos virgilianos", 1918-1919.

*ingrediturque solo et caput inter nubila condit.  
illam **Terra parens** ira inritata deorum  
extremam, ut perhibent, Coeo Enceladoque sororem  
progenuit **pedibus celerem et pernicibus alis,**  
**monstrum horrendum, ingens, cui quot sunt corpore plumae,**  
*tot uigiles oculi subter (mirabile dictu),  
tot linguae, totidem ora sonant, tot subrigit auris.*  
**nocte uolat** caeli medio terraeque per umbram  
**stridens, nec dulci declinat lumina somno;**  
**luce sedet custos** aut summi culmine tecti  
*turribus aut altis, et magnas territat urbes,*  
**tam ficti prauique tenax quam nuntia ueri.**  
*haec tum **multiplici** populos sermone replebat  
gaudens, et pariter facta atque infecta canebat:*  
*uenisse Aenean Troiano sanguine cretum,  
cui se pulchra uiro dignetur iungere Dido;  
nunc hiemem inter se luxu, quam longa, fouere  
regnorum immemores turpique cupidine captos.  
haec passim dea foeda uirum diffundit in ora.  
protinus ad regem cursus detorquet Iarban  
incenditque animum dictis atque aggerat iras.**

El texto, de gran importancia debido a la impronta que plasma de este personaje, relata una descripción creciente –de especial pervivencia en las obras épicas posteriores- que glosa desde el linaje de la Fama hasta su retrato físico y sus costumbres malélicas: en primer lugar (versos 173-177) se nos presenta la Fama como un monstruo que se caracteriza sobre todo por su rapidez y fuerza, ejemplos como *velocius, viget, parva metu primo, mox sese attollit in auras* plasman esta primera imagen de un nuevo personaje; en un segundo momento (178-179), la información se amplía con el origen familiar de la Fama, hija de la Tierra junto con los otros monstruos Ceo y Encélado; en una tercera división (180-183), se describe propiamente la fatal condición del monstruo, similar a la descripción de otro personaje mitológico de iguales condiciones, Polifemo, en *Aen. III 658: monstrum horrendum, informe, ingens, cui lumen ademptum*. El poder del rumor y las habladurías se personifican aquí en el físico de la Fama: de pies rápidos: *pedibus celerem*; con alas ligeras: *pernicibus alis*; gran número de ojos: *vigiles oculis*; y todo lenguas, bocas y oídos: *tot linguae, totidem ora sonant, tot subrigit auris*. Acto seguido, y fruto de estas condiciones destacadas, se describen las costumbres y el *modus operandi* de la Fama. Su condición de voladora nocturna: *nocte uolat* y vigilante mañanera: *luce sedet* la retrata como un monstruo incansable que se sirve del amparo nocturno para actuar y la luz del sol para observar; en último lugar, se narra la primera acción de la alada criatura: Eneas ha llegado a Cartago y consigue el himeneo de Dido, punto de partida para la desgracia de la reina púnica.

Estas características se ven ampliadas y asentadas por otras apariciones que inciden en su capacidad de volar y de difundir los peores sucesos. Así, entre otros ejemplos, valgan los siguientes:

*Aen.* IV 298-299, anuncio a Dido de la partida de Eneas:

*omnia tuta timens. eadem impia Fama furenti  
detulit armari classem cursumque parari.*

*Aen.* VII 104, oráculo de Latino:

*sed circum late uolitans iam Fama per urbes*

*Aen.* IX 473-475, anuncio de la muerte de Euríalo:

*Interea pauidam uolitans pennata per urbem  
nuntia Fama ruit matrisque adlabitur auris  
Euryali. at subitus miserae calor ossa reliquit*

*Aen.* XI 139, anuncio a Evandro de la muerte de Palante:

*Et iam Fama volans, tanti praenuntia luctus*

Ejemplos estos que la denotan como un elemento negativo, las más de las veces, que es desencadente de desgracias, muertes o malos presagios.

#### 7.1 LA RECEPCIÓN DEL TÓPICO EN LA ÉPICA DECIMONÓNICA DE TEMA COLOMBINO

El tratamiento del motivo en la épica colombina del siglo XIX aparece directamente entroncado con las pautas formales marcadas por Virgilio, aunque con una significativa y notoria diferencia que distancia el contenido del personaje virgiliano. Será en el *Colón*, en *La Colombiada* de Felipe Trigo y en *La Colombiada* de Bayo donde la Fama aparezca no ya como un personaje negativo sino con características positivas que toman del propio Virgilio. Adjetivos como “voladora”, “pregonera”, “nuncia” o “comunicadora”, provenientes de los ya destacados *volans*, *volitans*, *tot ora*, o *tot linguae*, se vuelven no una imagen peyorativa sino propia de los buenos presagios y de las revelaciones que serán el detonante de una acción positiva para el héroe.

Como el mantuano, la aparición de la Fama personificada está condicionada a un trato anterior que la utiliza como concepto de diversas realizaciones: a manera metonímica de otras imágenes épicas como la gloria y la valentía; glosando los hechos de destacado interés; a manera del inciso virgiliano *ut fama est*; o a manera de baremo de la valía del héroe, mera alusión mítica. Los siguientes ejemplos retratan este primer estadio del proceso de personificación de la Fama:

De su eterna inquietud compadecía  
Su **fama grande** fue –dice una historia  
(...) (Colón IX, pág. 165)

Ellos, los gananciosos en cien lides,  
Cuya **postrera fama** aún resuena  
(...) (La Colombiada, Bayo, III, pág.302)

Venido a hispanizarse, por **la fama**  
De reyes tan ilustres, que prospera  
(...) (La Colombiada, Trigo, X, p. 167)

Estas condiciones positivas serán punto de partida para la posterior caracterización de la Fama como un elemento del poema que ya está personificado. Este tratamiento tan sólo se observa en *La Colombiada* de Trigo, observando al personaje como una mera alusión erudita que evoca a Virgilio, sin mayor peso en el hilo argumental del poema:

Al templo del saber abrió la puerta,  
Y eco del suyo haciéndose **la fama**;  
(...) (*ibidem* VIII, p. 136)

Del tronco noble, que su **voz pregona**  
**Su fama**, como grande y digna alhaja  
(...) (*ibidem* VIII, p. 144)

Sin embargo, **la fama**  
De sus proyectos, ya **corrido había**  
Y despertado alguna simpatía  
(...) (*ibidem* IX, p. 153)

De sus hijos, insignes trovadores,  
Sin límites un ámbito a **la Fama**  
Dando a sus muros, juguetón, rodeo.  
(...) (*ibidem* X, p. 163)

A quienes debe de nombrar **la fama**  
Por su noble consejo se firmaron  
(...) (*ibidem* X, p. 178)

Este carácter de la Fama se acentúa posteriormente en el poema de Trigo debido a la recreación literaria que del motivo realiza, ya que la Fama sirve para incluir otro motivo propio de la épica como es la écfrasis de una obra de arte (*cfr.* el punto correspondiente). El poeta describe con minuciosidad el templo de la Fama, quien, a manera de Virgilio *tot videntes oculi*, ha dispuesto todas las glorias futuras de España

para que le sean enseñadas a manera de pinturas a Colón. El personaje sigue evocado como mero recuerdo literario de cuño virgiliano, aunque el carácter positivo se amplía, siendo la Fama la que difunde parte de las glorias del genovés:

Lo que en **cantar la Fama** no sosiega  
(...) (ibidem XVII, p. 107)

Cual de la **Fama** inscriptos en su templo  
(...) (ibidem XVII, p. 110)

**Y la trompa a la Fama pregonera**  
Templar, para rendir eterna salva  
Al hecho de los diez: a quienes vanos  
Fueron de sus efectos los cañones  
Del rebelde sajón, para rendirles  
(...) (ibidem XVII, p. 114)

Porque atestado está el templo de la **Fama** (sic)  
Con lo de España está, e inaccesible  
Es ya la entrada a todo el extranjero;  
(...) (ibidem XVII, p. 121)

De la **Fama ruidosa la trompeta**,  
No quiso de mis versos hacer feria  
(...) (ibidem XVIII, p. 146)

Y de pueblos vencidos **de que voces**  
**Da la fama**, las fieras más atroces  
(...) (ibidem XXIII, p. 249)

En estos últimos ejemplos se observa que la caracterización de la Fama se realiza siguiendo los parámetros del latino; por un lado, es persistente la descripción de la Fama como *pregonera*, aquí de felices noticias; acto seguido, se mantienen otros elementos del retrato virgiliano que inciden en la condición de anunciante y del poder de su voz y bocas –también observado en Tasso y Ercilla–, tales como: “De la **Fama ruidosa la trompeta**” o: “Y de pueblos vencidos de que **voces** / da la **Fama**”, similar al *tot linguae, totidem ora sonant, tot subrigit auris*, o al *stridens* de *Aen.* IV; en lo que atañe a las variaciones, se observa que el poeta castellano toma sucintamente a Virgilio debido a su autoridad y plasma el motivo como una exigencia formal del género, pero no sigue el modelo en tanto en cuanto no permite que la Fama tenga repercusión de interés. A su vez, la caracterización de la misma obvia aspectos tan importantes como la alusión a su condición de voladora, describiéndola, por el contrario, como corredora: “Sin embargo, la fama / De sus proyectos, ya corrido había”, tradición también presente en la épica culta renacentista en Italia como es el ejemplo de Tasso:

Ma precorsa è la fama, apportatrice

De' veraci romori e de' bugiardi,

(*Gerusalemme Liberata* I, estr. 81)

Como se observa, el motivo de la Fama, no sólo se sigue linealmente en los aspectos más señeros como puede ser el mantenimiento de ciertas características básicas, sino que se varía con nuevos elementos que trastocan el texto virgiliano base, desde el dotar de carácter positivo a la Fama hasta el disponer de nuevos adjetivos a ella aplicados

## 8. EKPHRASIS: DE SUS MODELOS GENERALES HASTA LAS VARIACIONES RETROSPECTIVAS Y PROSPECTIVAS

El motivo de la écfrasis en la épica grecolatina<sup>171</sup> consiste en la descripción más o menos extensa de lugares (τόπων) o cosas (εἰκῶν o *rerum*, para ser exactos), las más de las veces plasmadas en una obra de arte, en la que se narran diversos episodios que participan del hilo argumental por diferentes motivos, ya para aportar más información, ya por preciosismo literario o con la idea de motivar el *pathos* de uno de los personajes de la epopeya. Con este motivo se logran otros dos elementos compositivos más que son propios del género: el excursu narrativo y la prospección de las hazañas futuras. La tradición clásica nos evoca ejemplos que no pueden dejar de ser subrayados aquí; muestras como las *descriptions* del escudo de Aquiles por Homero en la *Ilíada* (XVIII 478-608), las propias realizadas por Virgilio que más tarde se estudiarán, la recreación del escudo de Aníbal realizado por Silio Itálico en *Punica* (II 395-453) o las descripciones de templos, copas y premios a cargo de poetas épicos latinos posteriores como Lucano, Valerio Flaco y Ovidio marcan la pauta para la posterior pervivencia de este motivo.

En lo que atañe al poeta de Mantua, hemos de decir que será la principal diferencia con los anteriormente citados, consiguiendo así una interpretación propia que le hace destacarse de aquello establecido por Homero. El cambio<sup>172</sup> estribará en la poca importancia que se confiere a las propias obras de arte, sirviéndose del recurso como una llamada de atención al lector acerca de algo que conforma el total del argumento, como veremos. Si el vate griego narra el objeto artístico tal cual con un alto sentido ornamental que hace que la acción progrese, Virgilio lo describe ampliando la trama. De ahí que en el análisis de las *descriptions* virgilianas encontremos diferentes motivaciones para recrear la descripción de la obra de arte, ya se trate de un templo,

---

<sup>171</sup> Para una visión global acerca del motivo en la épica grecolatina, *cfr.*: A. ZAPATA, *La écfrasis en la poesía épica latina hasta el siglo I d.C. inclusive*, Madrid 1986. Otros trabajos que estudian el particular son los siguientes: R. HEINZE, *Virgils epische Technik*, Darmstadt 1976; B. OTIS, *op. cit.*, 237-240; F. RAVENNA, "Ekphrasis", *Enciclopedia Virgiliana*, Roma 1985, vol. II, 183-185; J. GÓMEZ PALLARÉS, "Sobre Virgilio, *Buc.* IV 18-25: *puer nascens*, y la tradición de la écfrasis en Roma", *Emérita* 69(2001)93-114; V. CRISTÓBAL LÓPEZ, "Virgilianismo y tradición clásica en el *Monserate*", pág. 131; e *id. auct.*, "Virgilianismo y tradición clásica en la *Christiada*", 49-78.

<sup>172</sup> *Cfr.*: A. ZAPATA, *op. cit.*, 123 ss.; V. CRISTÓBAL LÓPEZ, "Virgilianismo y tradición clásica en el *Monserate*", pág. 131.

vestimenta o copa; por un lado, como ya se ha reseñado, se busca la ampliación de la información, caso de la descripción de las telas de la mesa convival de Dido de *Aen.* I 639-642:

*arte laboratae vestes ostroque superbo,  
ingens argentum mensis, caelataque in auro  
fortia facta patrum, series longissima rerum  
per tot ducta viros antiqua ab origine gentis.*

De igual manera, también se puede presentar como excursu narrativo de temática mitológica e histórica acerca del pasado mítico del Lacio, tales como los casos de las descripciones de las puertas del templo de Apolo (VI 20-30) o la estancia real de Pico, *Aen.* VII 170-191:

*Tectum augustum, ingens, centum sublime columnis  
urbe fuit summa, Laurentis regia Pici,  
horrendum siluis et religione parentum.  
hic scepra accipere et primos attollere fascis  
regibus omen erat; hoc illis curia templum,  
hae sacris sedes epulis; hic ariete caeso  
perpetuis soliti patres considerare mensis.  
**quin etiam ueterum effigies ex ordine auorum  
antiqua e cedro, Italusque paterque Sabinus**  
uitisator curuam seruans sub imagine falcem,  
**Saturnusque** senex Ianique bifrontis imago  
uestibulo astabant, aliique ab origine reges,  
Martiaque ob patriam pugnando uulnera passi.  
multaque praeterea sacris in postibus arma,  
captiui pendent currus curuaeque secures  
et cristae capitum et portarum ingentia claustra  
spiculaque clipeique ereptaque rostra carinis.  
ipse **Quirinali** lituo paruaque sedebat  
succinctus trabea laeuaque ancile gerebat  
**Picus**, equum domitor, quem capta cupidine coniunx  
aurea percussum uirga uersumque uenenis  
fecit auem Circe sparsitque coloribus alas.*

En una tercera acepción se persigue la valía de los premios a través del ornato de los mismos, recurso que se consigue en la descripción de los objetos de los juegos en honor de Anquises, tales como la cratera de V 235-240 y la clámide de V 250-257:

*uictori chlamydem auratam, quam plurima circum  
purpura maeandro duplici Meliboea cucurrit,*

*intextusque puer frondosa regius Ida  
uelocis iaculo ceruos cursuque fatigat  
acer, anhelanti similis, quem praepes ab Ida  
sublimem pedibus rapuit Iouis armiger uncis;  
longaeui palmas nequiquam ad sidera tendunt  
custodes, saeuitique canum latratus in auras.*

### 8.1 ÉCFRASIS RETROSPECTIVA Y SU RECEPCIÓN EN ÉPICA COLOMBINA

Además de estos ejemplos anteriormente reseñados, la écfrasis puede ser utilizada como descripción de las hazañas pasadas. Esta última utilización junto con la *descriptio* de futuro que se estudiará a continuación, serán las dos que fijen la recreación del tópico en posteriores epopeyas como es el caso de Tasso -y la descripción de la armadura de Rinaldo-, Ercilla, Virués y otros poetas épicos modernos. La écfrasis virgiliana del Templo de Dido (*Aen.* I 455-493), en cuyos frisos Eneas observa entre lágrimas los hechos más destacados que sobre la guerra de Troya la Fama ha portado, se construye bajo unas características especiales que consiguen al final de la propia descripción el reconocimiento del propio héroe o *anagnórisis*, sentimiento que produce, a su vez, una segunda descripción psicológica del héroe al poder concretar su personalidad. Elementos gramaticales como la profusión de adverbios de lugar y deícticos: *En, hic, hinc, hanc, interea*, o verbos de percepción y visión: *miratur, videt, adgnoscit, adgnovit, conspexit*, hacen que el protagonista, en una rápida observación a modo de un argumento secundario, participe de manera activa en su pasado, adelantando lo que se narrará en el libro II. De tal manera, la *anagnórisis* de Eneas configura ese sentimiento estoico y *pius* con el que es dibujado el troyano; en un primer momento, se plantean a modo de *inventio* las iniciales percepciones que causarán más tarde sus llantos (*pathos*) al verse en el templo:

*Aen.* I 455-465:

*artificumque manus inter se operumque laborem  
miratur, videt Iliacas ex ordine pugnas,  
bellaque iam fama totum volgata per orbem,  
Atridas, Priamumque, et saevum ambobus Achillem.  
Constitit, et lacrimans, 'Quis iam locus' inquit 'Achate,  
quae regio in terris nostri non plena laboris?  
En Priamus! Sunt hic etiam sua praemia laudi;  
sunt lacrimae rerum et mentem mortalia tangunt.  
Solve metus; feret haec aliquam tibi fama salutem.'  
Sic ait, atque animum pictura pascit inani,  
multa gemens, largoque umectat flumine voltum.*



Más tarde, se efectúa la descripción de personajes y acciones renombradas de Troya que el héroe conoce:

*Aen.* I 466 ss.:

*Namque videbat, uti bellantes Pergama circum  
hac fugerent Graii, premeret Troiana iuventus,  
hac Phryges, instaret curru cristatus Achilles.  
Nec procul hinc Rhesi niveis tentoria velis  
adgnoscit lacrimans, primo quae prodita somno  
Tydides multa vastabat caede cruentus,  
ardentisque avertit equos in castra, prius quam  
pabula gustassent Troiae Xanthumque bibissent.  
Parte alia fugiens amissis Troilus armis,  
(...)*

Y por último, su propio reconocimiento, según la Fama ha dispuesto (I 488 ss):

*Se quoque principibus permixtum adgnovit Achivis,  
Eoasque acies et nigri Memnonis arma.  
Ducit Amazonidum lunatis agmina peltis  
(...)*

De igual manera, *La Colombiada* de Felipe Trigo, único poeta que se sirve del tópico en la épica decimonónica colombina, dispone este mismo tratamiento de la écfrasis virgiliana de pasado, si cabe con un seguimiento fiel al latino por su distribución y semejantes características formales. En esta epopeya se describen durante dos largos cantos (XIV-XV) las pinturas que están dispuestas en el templo de la Fama, una ampliación en *variatio* de los versos virgilianos: *bellaque iam fama totum volgata per orbem* y *Solve metus; feret haec aliquam tibi fama salutem*, donde se repite el recurso de la Fama personificada como pregonera, aquí, de renombradas acciones y de las hazañas pasadas de los españoles, entre ellas la toma de Granada, trasunto de la toma de Troya. El relato se narra como una historia secundaria que conoce uno de los navegantes, sirviéndose de los mismos parámetros que la narración virgiliana, ya no como ornato decorativo sino como recurso épico que, por un lado, aporta información en un largo excurso acerca de la historia de España hasta los tiempos de Colón, y por otro, consigue motivar el *pathos*, no ya del héroe principal, sino de toda la tripulación. Elementos como los verbos de percepción como *ver* y *observar*, y la rápida descripción de personajes y acciones, recuerdan el carácter activo de los héroes al saber y reconocer las acciones de las que de alguna manera fueron protagonistas.

En un primer lugar se prepara la *inventio* como introducción de lo que se va a describir en el templo:

Y de la fe española, viva llama  
**Verás**, me dijo, el **templo de la Fama**  
Y del **tiempo pasado y venidero**,  
Premiada con el don de la profecía,  
Panorama nos traza verdadero,  
De los hechos que a España **dan valía**. (La Colombiada, Trigo, XIV, p. 29)

Me dijo el moro, y pasaré, si quieres  
Hechos a **describir**, que **ardor inflama**  
**Pintados en el templo de la Fama**. (ibidem XVI, p. 66)

En un segundo momento, se plasma la narración de las acciones a modo de cuadros. En este ejemplo se describe la derrota de Gaudalete y otros hechos que causan el orgullo (*variatio* en la búsqueda del *pathos*), en vez de las lágrimas que soportaba Eneas en *sunt lacrimae rerum* de los versos arriba indicados:

En el **cuadro tercero**  
Alza un pavés de dardos abollado.  
Y por cima de míseros escombros  
Del estado perdido en Guadalete,  
cimentados en los filis del acero (ibidem XV, p. 37)

De Don Alonso el Magno, **vi** los hechos  
De Don Ordoño y de Castilla el Conde  
Fernán-González, dos veces deshechos  
Del moro los ejércitos, en donde  
(...)

**Vi** al vivo señalada  
Del célebre Almanzor,  
Cuya vida de triunfos es notada  
(... (ibidem XV, p. 42)

**De Rogerio de Flor, enardecime**  
Al singular esfuerzo y la braveza  
Que al del turco novel veja y oprime  
(... (ibidem XV, p. 55)

**Vi** con altas tintas sublimes retratados  
Los altos hechos que el valor venera  
De este caudillo. **Viéronse** colmados, (ibidem XV, p. 60)

En una tercera línea, se encuentra la descripción de la parte alta del templo con la decoración de frescos que evocan la toma de Zamora y la toma de Granada, lo que causa la alegría y excitación de los navegantes, correspondencia inversa pero clara de la narración virgiliana. Por un lado la toma de Zamora recuerda su homóloga troyana cantada por el poeta latino; acto seguido, la observación de esos frescos por parte del narrador –uno de sus tripulantes- produce en Colón y el resto de navegantes que escuchan la historia una caracterización de las personalidades ante el recuerdo del hecho histórico:

Y a las armas viniendo, **de la Fama**  
**En su templo pintados**, son ahora  
La **esplendorosa gloria** que derrama  
El **cercos y la conquista de Zamora**,  
La **batalla de Toro**, en cuyo drama  
El cetro se aseguran y a la hora  
(...)

(*ibidem* XVI, p. 69)

Incendio abrasador mandan, que vierte  
Pella de lino en apagarse tarde  
Ayes, gritos, dolor, dó quiera advierte,  
De muros y de almenas al alarbe,  
Que no queda en defensa ni un adarbe.  
Y dada la señal del rudo asalto,  
Al muro trepa por robusta escala  
El capitán Fajardo, que en lo alto  
De la mezquita la bandera instala  
(...)

(*ibidem* XVI, p. 75)

Torna luego provisto y abastado  
Con hueste numerosa, que congrega  
Con ánimo resuelto y levantado,  
De no perder Granada de su vista,  
Hasta dar por conclusa esta conquista.

(*ibidem* XVI, p. 92)

Versos estos que no sólo recuerdan la breve descripción de la guerra de Troya de la éfrasis virgiliana (I 466 ss.), sino que evocan desde un punto de vista temático los hechos que se narrarán en el canto segundo de la *Eneida*. De tal manera, desde la presentación de la descripción: *miratur, videt Iliacas ex ordine pugnas / bellaque iam fama totum volgata per orbem*, que se corresponde a: “**Verás**, me dijo, el **templo de la Fama** / Y del **tiempo pasado y venidero**”, hasta la narración de los hechos *Namque videbat, uti bellantes Pergama circum / hac fugerent Graii, premeret Troiana iuventus*, semejante a los hechos que narra sobre el pasado hispánico, la correlación del motivo tiene su precedente en Virgilio.

Esta paráfrasis bélica que se acerca al presente próximo del héroe, prepara, al modo del poeta de Mantua, la descripción del reconocimiento o anagnórisis, plasmada en la écfrasis de una cueva de un mago –de reminiscencias lucaneas y ercillanas-, en cuyas pilastras el lector, y no el héroe, reconocerá al Almirante y su tripulación. La descripción es de nuevo dispuesta a lo largo de un canto entero (XVIII) y evoca en una doble vía: en primer lugar, retrata el preciosismo ornamental de las descripciones de objetos de arte al modo de los premios honoríficos virgilianos (*Aen.* V 255 ss.) o de los palacios del Sol y Vulcano de Ovidio y Valerio Flaco respectivamente:

Que en estatuas guardaban un **tesoro**,  
**Abiertas ornacinas** (*sic*) trecho a trecho,  
Todas **labradas de purísimo oro**  
Que a un avaro dejaran satisfecho  
De **bellas ninfas**, rozagante coro,  
Diestramente **pintadas en el techo**  
Con quien del muro en **bronce** le intercisa  
Con **incrustados de oro**, una cornisa. (*ibidem* XVIII, p. 134),

Cúpula osada al aire se levanta,  
Como el águila real que fue nacida  
Para cruzar las nubes que quebranta.  
**Delicado pincel** allí leída  
Deja una escena ver, que al alma encanta,

Su concepto pasmoso y gigantesco  
Con el gusto espresado (*sic*) de un buen fresco. (*ibidem* XVIII, p. 137)

Y acto seguido, se sirve de la descripción para narrar la llegada de Colón a las Américas en una prospección que el lector ha de reconocer, lo que lleva a pensar en una amalgama descriptiva entre el reconocimiento del héroe (*Aen.* I 488) y la écfrasis virgiliana del escudo de Eneas (VIII 625-731) en la que se narra el futuro de Roma desde su fundación, semejante al movimiento que causará el arribo de los navegantes:

Como se acercan miran tres barquillas,  
Tres naves hay sujetas al anclaje  
Llenando sus cubiertas y portillas; (*ibidem* XVIII, p. 138)

Compartimentos de **esta gran pintura**,  
De ricas galas y armas relucientes,  
Arrodillado un grupo se figura  
De aquellos hombres, cuyas rudas frentes,  
Tocando al suelo al parecer no cesan  
Con llanto de regar, tierra que besan. (*ibidem* XVIII, p. 140)

En el cuadro tercero, en que un gallardo  
Y **noble capitán**, que de escarlata  
Un manto viste, avanza sin retardo  
Para que el aire los repliegues bata  
De estandarte que agita; y de resguardo  
Ha debido de serles a la cuenta  
Pues sacra cruz en su remate ostenta. (ibidem XVIII, p. 140)

## 8.2 ÉCFRASIS PROSPECTIVA Y SU RECEPCIÓN EN LA COLOMBIADA DE FELIPE TRIGO

En esta línea, la propección será pues un recurso de especial frecuencia, más si cabe a modo de descripción, lo que conlleva de nuevo una referencia virgiliana como paradigma. Aparte de los anuncios prospectivos que se encuentran diseminados por toda la *Eneida* (Anquises a Eneas, libro VI; Celeno a Eneas, libro III; Tíber a Eneas, canto VIII), la descripción de las armas del héroe, concretamente del escudo de Eneas (*Aen.* VIII 625-731), plasmará en una estructura bimembre el futuro mítico de Roma, primero desde su fundación hasta la etapa republicana, y acto seguido desde las batallas de Accio hasta la victoria de éstas y sus posteriores celebraciones. Si ya la écfrasis del libro I representaba el pasado del héroe, ésta representa no sólo un anuncio más del porvenir sino la consagración del héroe en la batalla que está por llegar contra los rútuos, metáfora simbólica de la victoria de Augusto en Accio contra la caterva extranjera de Antonio. Por tanto, la descripción, como en casos anteriores, desvela un gusto por la suma de información y la recreación histórica. Si antes el héroe conocía los hechos que se representan, ahora es simple elemento pasivo que ignora la simbología de las figuras que porta sobre su hombro: *attollens umero famamque et fata nepotum*. Por ello, los verbos de percepción se ven sustituidos por formas y sintagmas como *fecerat ignipotens*, *addiderat*, *ibat imago*, o *addit*. De nuevo, las características formales como la repetición de adverbios: *illic*, *nec procul hinc*, *haud procul inde* o el seguimiento cronológico *in ordine* de los hechos configurarán las pautas que han de seguir los poetas posteriores. De tal manera se estructura el pasaje virgiliano:

-En un primer momento, disposición de los elementos y anuncio de narración ordenada de futuro (VIII 625-629):

*hastamque et clipei non enarrabile textum.*  
*illic res Italas Romanorumque triumphos*  
*haud uatum ignarus uenturique inscius aeui*  
*fecerat ignipotens, illic genus omne futurae*  
*stirpis ab Ascanio pugnataque in ordine bella*  
(...)

-En segundo lugar, se procede a la narración de la primera parte histórica, es decir desde la *Lupa Capitolina* hasta Catilina y Catón (VIII 630-670):

*fecerat et uiridi fetam Mauortis in antro  
procubuisse **lupam**, geminos huic ubera circum  
ludere pendentis pueros et lambere matrem  
impauidos, illam tereti ceruice reflexa  
mulcere alternos et corpora fingere lingua.  
(...)  
et scelerum poenas, et te, Catilina, minaci  
pendentem scopulo Furiarumque ora trementem,  
secretosque pios, his dantem iura Catonem.*

-Llegando, tras una pausa narrativa (671-675), a la narración de la Batalla de Accio y la consagración de la victoria (VIII 671-731):

*haec inter tumidi late maris ibat imago  
aurea, sed fluctu spumabant caerulea cano,  
et circum argento clari delphines in orbem  
aequora uerrebant caudis aestumque secabant.  
in medio classis aeratas, **Actia bella**,  
cernere erat, totumque **instructo Marte** uideres  
(...)*

De igual manera, Felipe Trigo se servirá del excursus prospectivo por medio de la descripción, de nuevo, de parte del templo de la Fama. Si antes hemos observado el tratamiento para referir asuntos de pasado y su adscripción al modelo virgiliano, será ahora cuando se afiance la hipótesis del paradigma de la *Eneida* como base para este poema colombino, pues el futuro de España aparece representado en las jambas y hornacinas de este templo, *uariatio* del escudo virgiliano. Las acciones históricas, desde el Gran Capitán y el encumbramiento de Carlos V hasta las acciones de María Pita y la rendición de Pavía, son de igual manera desconocidas para los marineros y serán narradas por el mismo tripulante que ha visto las imágenes de los sucesos pretéritos, lo que causa la sorpresa entre los navegantes. Los elementos formales siguen la forma virgiliana:

-Un inicio a modo de *inventio* que prepara la narración acerca de las gestas futuras:

Con cuya venia que el permiso advierte,  
Méndez continuó de aquesta suerte; (La Colombiada, Trigo XVII, pág. 105)

Muchos y **grandes son los altos hechos**  
**Que España llevará sin duda a cabo;**

Que te reduzco a límites estrechos  
Sin que de gloria sufran menoscabo; (ibidem XVII, p. 108);

semejante a la ya mencionada introducción virgiliana: *haud uatum ignarus uenturique inscius aevi / fecerat ignipotens, illic genus omne futurae.*

-Acto seguido, la posterior narración de la historia futura de España hasta Carlos V; en este caso se describe al Gran Capitán y su posterior victoria:

Sale el **Gran Capitán, porque envidioso**

Quiere en el campo célebre de Cannas,

Reverdecer de Anibal **los laureles**

(...)

(*ibidem* XVII, p. 104)

De semejante caracterización a la figura de Agripa y a sus éxitos: *parte alia uentis et dis Agrippa secundis / arduus agmen agens, cui, belli insigne superbum, / tempora nauali fulgent rostrata corona.*

-Y, por último, la trascendental descripción de una pintura en el templo en el que se plasma la historia desde Carlos V en adelante:

**Será tan grande y colosal la gloria**

**Del reinado del César Carlos Quinto**

Y de su egregio vástago, el segundo

Filipo, que en verdad, nada es la historia

Para llenar de asombro el ancho mundo;

Hechos que sin cesar canto y contemplo,

**Cual de la Fama inscriptos en su templo**

Y de ellos **abreviando la pintura,**

Aunque el coro empañe la voz mía,

Te diré que **rendida vi a Pavía,**

Después que de su campo en la llanura

Por el valor indómito y guerrero

Del español osado, vi caído

**Al émulo de César, y vencido**

Rendir la espada, y ser su prisionero:

Y con armas, banderas y pendones,

Timbrar España, escudos y blasones.

**Invicto capitán, César magnánimo,**

**Que en su carro triunfal a la fortuna.**

(*ibidem* XVII, p. 110)

Una recreación de los versos finales de la écfrasis virgiliana acerca de las batallas de Accio y el posterior encumbramiento victorioso de Augusto, imagen no exenta de otros paralelos como el acaecido en la *Araucana* de Ercilla y su descripción de la contemporánea Batalla de Lepanto (VI 730-749).

Como conclusión cabe destacar la fidelidad de Trigo y Gálvez a este motivo por imperativo genérico desde Virgilio. Como el poeta latino, toma el tópico para evocar otros argumentos que circundan el poema con similar tratamiento: introducción; observación de personajes y exaltación del *pathos*, en Trigo, no es *dolor* sino *orgullo*; y anagnórisis del héroe en *variatio*, siendo el lector el que tiene que reconocer al almirante. Por otro lado, las narraciones prospectivas acerca de la historia futura se estructuran con igual disposición: introducción; evocación de la historia; y exaltación de la victoria del *César* -Carlos V-, personaje anacrónico con respecto al autor y paradigma del Imperio futuro que ha de traer Colón.

## 9. ANUNCIOS Y ADVERTENCIAS DE LA FUTURA GLORIA DEL HÉROE

El recurso de las narraciones prospectivas<sup>173</sup>, ya para anunciar las hazañas del héroe, ya como método de aludir a la realidad histórica contemporánea, se construye en la épica clásica desde dos parámetros diferenciados; primeramente, de aparición menos usual, el poeta se sirve de la écfrasis para describir el futuro del héroe en un objeto, las más de las veces, bélico (*Aen.* VIII 625-731), como variación del preciosismo homérico descrito en *Ilíada* XVIII, motivo que ya se ha estudiado en el capítulo correspondiente; por otro lado, y objeto de este apartado, el futuro se plasma bajo los anuncios o advertencias parlamentadas entre un emisor y un receptor, a saber, entre figuras divinas, personajes secundarios o compañeros del héroe y el propio protagonista. Será Virgilio, como en tantos otros motivos, quien se sirva más profusamente de este recurso a modo de profecía que va conformando no sólo el futuro del héroe y la propia historia de Roma, sino el *fatum* de Eneas y su consecuente actuación mesiánica. La constante aparición de un sino o hado que está preparado se va disponiendo a lo largo de los doce libros, a la vez que conlleva un imperativo implícito en las acciones de Eneas. Los anuncios o advertencias que se van aportando constantemente se pueden caracterizar de la siguiente manera; se utilizan imperativos de atención y de acatamiento para la buena consecución de las hazañas: *parce metu, accipite, figite, teneto, effuge, fuge, age*; se observan las formas verbales en futuro: *movebo, feres, fovebit, ponet, dabunt, explebit*; se hace mención constante del hado: *manent immota tuorum / fata* (*Aen.* I 256), *fatorum, fata deum*; y los dioses y demás figuras mitológicas son agentes participativos de la situación: Tiberino, Venus, Júpiter o Celeno son algunos de aquellos dioses que construyen el futuro del héroe como ayudas divinas. El peso del hado de Eneas conlleva un constante goteo de información y de advertencias que van desde los anuncios en sueños hasta la propia visión consciente en la catábasis del libro VI. En cuanto al tratamiento virgiliano de estas narraciones prospectivas, hemos de dividir diferentes formas para hacer más fácil y organizada el posterior estudio de la recepción del tópico

---

<sup>173</sup> Cfr.: E. HERNÁNDEZ VISTA, *Virgilio. Figuras y situaciones de la Eneida*, Madrid 1964, 134-136; L. CANALI, *L'eros fredo. Studi sull'Eneide*, Roma 1976, 49-57; V. CRISTÓBAL, "De la *Eneida* a la *Araucana*", 92-93; e I. VILLALBA DE LA GÜIDA, *art. cit.*, pág. 166.



en la épica decimonónica de tema colombino. Por ello es por lo que mostramos la siguiente tipología<sup>174</sup> de advertencias y anuncios futuros.

### 9.1. PROSPECCIÓN EN MARCO ONÍRICO Y SU RECEPCIÓN EN LA ÉPICA COLOMBINA

En un primer lugar, es normal observar las advertencias de futuro de dioses o héroes ya muertos que se aparecen en sueños al protagonista, máxime, si cabe, en la *Eneida*. Estos anuncios de futuro tendrán un componente importante en tanto en cuanto marcan brevemente las iniciales acciones del héroe y sus primeras soluciones; es por ello por lo que la aparición en sueños sirve como recurso salvatorio en los transcurros más importantes del poema. En un primer momento será Héctor (II 267-297) quien avise a Eneas de la salida inminente de Troya y le marque las primeras pautas hasta llegar a terrenos itálicos, lo que nos lleva a los seis primeros libros de la *Eneida*. Por el contrario, como ayuda y advertencia en la segunda parte del poema, la aparición del dios del Tíber (VIII 36-65) revelará la venidera alianza con el rey Evandro, futura salvación que traerá la victoria. Como características básicas se han de observar los parámetros ya comentados: imperativos, verbos en futuro, brevedad y cierto impulso de ánimo para con el héroe, como será el *age* de los textos más abajo señalados:

*Aen.* II 281-295, Héctor a Eneas:

*'o lux Dardaniae, spes o fidissima Teucrum,  
quae tantae tenuere morae? quibus Hector ab oris  
expectate uenis? ut te post multa tuorum  
funera, post uarios hominumque urbisque labores  
defessi aspiciamus! quae causa indigna serenos  
foedauit uultus? aut cur haec uulnera cerno?'  
ille nihil, nec me quaerentem uana moratur,  
sed grauiter gemitus imo de pectore ducens,  
**'heu fuge, nate dea, teque his' ait 'eripe flammis.  
hostis habet muros; ruit alto a culmine Troia.  
sat patriae Priamoque datum: si Pergama dextra  
defendi possent, etiam hac defensa fuissent.  
sacra suosque tibi commendat Troia penatis;  
hos cape fatorum comites, his moenia quaere  
magna pererrato statues quae denique ponto.'***

*Aen.* VIII 36-65, Tíber a Eneas:

---

<sup>174</sup> Planteamos nuestra propia terminología, por la que creemos que el estudio de tal motivo puede resultar más esclarecedor, cuando menos en lo que atañe a su división formal.

*'O sate gente deum, Troianam ex hostibus urbem  
qui reuehis nobis aeternaque Pergama seruas,  
**exspectate** solo Laurenti aruisque Latinis,  
hic tibi **certa domus**, certi (ne absiste) penates.  
neu belli terrere minis; tumor omnis et irae  
concessere deum.  
iamque tibi, **ne uana putes haec fingere somnum,**  
**litoreis ingens inuenta sub ilicibus sus**  
**triginta capitum fetus enixa iacebit,**  
**alba solo recubans, albi circum ubera nati.**  
[hic locus urbis erit, requies ea certa laborum,]  
ex quo ter denis urbem redeuntibus annis  
Ascanius clari condet cognominis Albam.  
**haud incerta cano. nunc qua ratione quod instat**  
**expedias uictor, paucis (aduerte) docebo.**  
Arcades his oris, genus a Pallante profectum,  
qui regem Euandrum comites, qui signa secuti,  
delegere locum et posuere in montibus urbem  
Pallantis proauis de nomine Pallanteum.  
hi bellum adsidue ducunt cum gente Latina;  
**hos castris adhibe socios et foedera iunge.**  
ipse ego te ripis et recto flumine ducam,  
aduersum remis superes subuectus ut amnem.  
**surge age, nate dea, primisque cadentibus astris**  
Iunoni fer rite preces, iramque minasque  
supplicibus supera uotis. mihi uictor honorem  
persolues. ego sum pleno quem flumine cernis  
stringentem ripas et pingua culta secantem,  
caeruleus Thybris, caelo gratissimus amnis.  
hic mihi magna domus, celsis caput urbibus exit.'*

De igual manera, Felipe Trigo se servirá del recurso de la prospección a través de la aparición en sueños en dos largas narraciones; en este caso, las correlaciones se efectúan tan sólo formalmente, aunque sigue a Virgilio claramente en la doble aparición onírica que trae la salvación y la advertencia del buen hacer de los planes: una, en la primer parte del poema (canto VI) y la otra (canto XIX ss.), una vez arribado a las costas americanas; así, en un primer momento, el ángel del Destino, imagen tassiana de esos personajes divinos virgilianos, se aparecerá a Colón antes de partir para América, insuflándole nuevos ánimos y anunciándole sus designios; en un segundo momento, la reina Isabel recibe igualmente la visita en sueños de un ángel que le muestra todo el porvenir de Colón y su vuelta hacia España, tras el duro paso por las Azores. Ambas prospecciones se adecuan de semejante manera al texto virgiliano: con imperativos, con

la fórmula introductoria acerca del sueño del protagonista (*cfr.* VIII 30-36) y dando ánimos al héroe.

De tal modo, la primera aparición onírica a cargo del ángel del Destino a Colón se estructura como sigue:

**En un lecho de mísera sustancia**

**Al sueño y su poder los ojos cierra;**

Pues tras larga vigilia

Fatigada a la vez su fantasía.

(*La Colombiada*, Trigo VI, pág. 91)

En tan pobre aposento

El **ángel del Destino** introducido,

Sólo una mesa halló, con un asiento

(...)

Al que a tranquilo dormitar se entrega.

Su mano enardecida;

(*ibidem* VI, pág. 91)

**Daros a conocer sólo quisiera**

**Con palabras de hermosa lozanía**

Cuanto mi mente abriga en este instante,

Al contemplar al héroe delirante.

Rompe la inmensidad; y sobre un leño

**Ignotas playas toca**

**Según le halaga su dorado sueño.**

(*ibidem* VI, pág. 92)

**Entusiasta pasó, poniendo en duda**

**Fruto alcazase su fecunda mente,**

**Y esperando en su ingenio, con la ayuda**

**De Dios lánzase al mundo**

(...)

(*ibidem* VI, pág. 93)

Ejemplos que ilustran esa primera aparición en el aposento de Colón: “**Al sueño y su poder los ojos cierra**”, similar a la virgiliana con Héctor como protagonista: *in somnis, ecce, ante oculos maestissimus Hector*, aquí transmutada en un ángel que conlleva implícitamente el futuro en el *fatum* o *Destino* de su sobrenombre.

Acto seguido, la reina verá el futuro de las hazañas del almirante, tras la aparición onírica de otro ángel, de la llegada y primera estancia en tierras americanas de la tropa, así como de la vuelta de la travesía hacia España, sucesos estos que se enriquecen con la narración de los arduos momentos en Azores, vistos por la reina en la catábasis que más tarde se estudiará:

Con un **sueño**, visión o anuncio extraño,

Que no sé si dormida o si despierta,

Anoche tuve; y suspira a la historia  
Que se había de contar  
(...)

(*ibidem* XIX, pág. 159)

**Esta es la llamada Isla Española**  
**Primera joya de tu real diadema,**  
Y a do primero verterá sangre  
(...)

(*ibidem* XIX, pág. 160)

Al ángel me volví, con ansia llena  
Y preguntele: ¿qué es de mi almirante?  
¿qué es de mi gente? Y él dijo, respuesta  
**ni otra satisfacción, a los sucesos**  
**me es dado dar y la misión estrecha**  
(...)

(*ibidem* XIX, pág. 162)

Aun así, estas primeras revelaciones de la llegada a tierras americanas recuerdan formalmente ciertos paralelos; en primer lugar, la ya mencionada fórmula que ubica el sueño; y en segundo lugar, la posterior visión de lo que será el lugar exacto de su asentamiento, no exento, por otra parte, de guerras: “**Esta es la llamada Isla Española / Primera joya de tu real diadema, / Y a do primero verterá sangre**”, semejante al arribo al Lacio y las posteriores guerras en la ciudad destinada: *hic tibi certa domus, certi (ne absiste) penates / neu belli terrere minis; tumor omnis et irae (Aen. VIII 39 ss.), o hic locus urbis erit, requies ea certa laborum (ib. 46).*

## 9.2. PROSPECCIONES *IN SITU* Y SU RECEPCIÓN EN LA ÉPICA COLOMBINA

Hemos dado en llamar prospecciones *in situ* a las revelaciones de futuro por medio de diferentes personajes que se aparecen directamente al héroe en su travesía. Estos emisores de noticias futuras, avisos, recordatorios o advertencias venideras serán de diversa naturaleza a lo largo de los doce cantos de la obra de Virgilio: desde Celeno, la mayor de las Harpías (III 245-257), hasta Héleno, vate troyano que los enéadas encuentran en las costas del Epiro (III 374-462), o el mensajero de los dioses, Mercurio (IV 265-276). En todos, con la excepción del tratamiento de Mercurio hacia Eneas, se observa un cierto tono oracular que conforma lo que luego se va a cumplir, considerándose, pues, más como profecías en forma de pistas que narraciones prospectivas de un futuro exacto. De tal manera, Celeno refiere la *pítica* sentencia de: *ambesas subigat malis absumere mensas* (II 257), luego certificada en el comentario de Ascanio a la llegada al Lacio: *'heus, etiam mensas consumimus?'* inquit Iulus (VII 116); y Héleno hace constar el sitio donde se ubicará la nueva ciudad de los enéadas: *alba solo recubans, albi circum ubera nati, / is locus urbis erit, requies ea certa laborum* (III 392-393), sin duda plasmada en lo que certifica Tíber en *hic locus urbis erit, requies ea certa laborum (ib. 46)*. El carácter profético se denota en la aparición de

sentencias pronunciadas por los intérpretes de Febo, junto a las características ya destacadas como la reminiscencia del imperativo de atención, revelación de las advertencias por orden: *ordo is vertitur* (III 376) y la pronunciación final de ánimo: *vade age* (III 461), como muestran estos ejemplos:

Aen. III 245-257, de Celeno a Eneas:

*una in praecelsa consedit rupe Celaeno,  
infelix uates, rumpitque hanc pectore uocem;  
'bellum etiam pro caede boum stratisque iuuencis,  
Laomedontiadae, bellumne inferre paratis  
et patrio Harpyias insontis pellere regno?  
accipite ergo animis atque haec mea figite dicta,  
quae Phoebus pater omnipotens, mihi Phoebus Apollo  
praedixit, uobis Furiarum ego maxima pando.  
Italiam cursu petitis uentisque uocatis:  
ibitis Italiam portusque intrare licebit.  
sed non ante datam cingetis moenibus urbem  
quam uos dira fames nostraeque iniuria caedis  
ambesas subigat malis absumere mensas.'*

Aen. III 374-462, de Héleno a Eneas:

*'Nate dea (nam te maioribus ire per altum  
auspiciis manifesta fides; sic fata deum rex  
sortitur uoluitque uices, is uertitur ordo),  
pauca tibi e multis, quo tutior hospita lustres  
aequora et Ausonio possis considerare portu,  
expediam dictis; prohibent nam cetera Parcae  
scire Helenum farique uetat Saturnia Iuno.  
principio Italiam, quam tu iam rere propinquam  
uicinosque, ignare, paras inuadere portus,  
longa procul longis uia diuidit inuia terris.  
ante et Trinacria lentandus remus in unda  
et salis Ausonii lustrandum nauibus aequor  
inferniue lacus Aeaeaeque insula Circae,  
quam tuta possis urbem componere terra.  
signa tibi dicam, tu condita mente teneto:  
(...)  
uade age et ingentem factis fer ad aethera Troiam*

Aen. IV 265-276, de Hermes a Eneas:

*'tu nunc Karthaginis altae  
fundamenta locas pulchramque uxorius urbem  
exstruis? heu, regni rerumque oblite tuarum!  
ipse deum tibi me claro demittit Olympo  
regnator, caelum et terras qui numine torquet,  
ipse haec ferre iubet celeris mandata per auras:  
quid struis? aut qua spe Libycis teris otia terris?  
**si te nulla mouet tantarum gloria rerum**  
[nec super ipse tua moliris laude laborem,]  
**Ascanium surgentem et spes heredis Iuli**  
**respice, cui regnum Italiae Romanaque tellus**  
**debetur.***

De igual manera, la recreación del tópico en la épica decimonónica de tema colombino se muestra con cierta frecuencia y destacable longitud en cuanto a su narración (un canto entero cada poema), siendo un motivo recreado en casi todos los poemas que ahora se estudian menos en *La Colombiada* de Trigo, quien opta por una prospección en forma de sueño; por tanto, desde el *Colón* de Ramón de Campoamor a *La epopeya de Colón* de José Devolx se registra un tratamiento especial de la prospección. Los personajes que protagonizan la emisión de esas noticias futuras son de diferente naturaleza como sucede con las diversas apariciones en el poeta de Mantua. En el poema de Ramón de Campoamor, quien impele a seguir el camino a Colón, comunicándole sus metas últimas, es el “Numen de la Atlántida” –semejante al caso del “Genio del Cabo de Buena Esperanza” del poeta portugués Camões-, personificación alegórica al modo de Tasso que evoca la nueva Edad de Oro que ha de encontrar el genovés. Acto seguido, *La epopeya de Colón* de Devolx se servirá de una personificación alegórica de América, la cual advierte a Colón de lo que vendrá en años venideros. Igualmente, en *La Colombiada* de Ciro Bayo encontramos un tratamiento a modo de prefiguración de América que evoca los nautas que están por venir y las relaciones que tendrá el nuevo continente con el resto del mundo. Por ello, todos verifican el recurso bajo las mismas adscripciones formales observadas en Virgilio.

En primer lugar, el *Colón* de Ramón de Campoamor recurre (todo el canto X) a la aparición del “Numen de la Atlántida” para referirle a Colón que su hazaña no quedará exenta de éxitos futuros tras la desaparición pasada de la Atlántida:

**La visión contestó:** yo soy el Numen  
Que sobre el sitio de la tierra vago  
Que los sectarios de Platón presumen  
Que aquí se hundió con general estrago;                    (Colón X 6)

“Vástago de una raza igual va a ser origen,  
Dobla a mi ruego **tu indomable brío**,  
¡**cruza impávido** el mar; sigue, hijo mío!” (Colón X 34)

Incluso él mismo, sabiendo ya tales fortunas, las hace comunes a todos sus compañeros, especialmente en una situación de riesgo como es una insurrección, donde el marino genovés calma a su tripulación refiriéndoles la gloria que está por venir.

Me lo ha dicho un mensajero:  
“**Tú librarás el mar de sus cadenas**”. (Colón XIII 20)

En segundo lugar, *La epopeya de Colón* utilizará la personificación alegórica del Nuevo Mundo para anunciarle a Colón los sucesos futuros del continente (todo el canto IV), con personajes de contemporaneidad propia del autor, tratamiento típicamente virgiliano (cf. libro VI):

Colón, yo soy América, ¿Y un nombre  
Que no es el tuyo arrastro por la historia?  
Numen de Anacoana, del gran nombre  
Inspira en desagravio himno de gloria. (La epopeya de Colón IV 1)

Si como el porvenir lo es del presente,  
Es lo **presente fruto del pasado**,  
**La progenie de Washington valiente**  
**Está en Ojeda, en el ardor sagrado**  
De las Casas a Lincoln se presiente;  
Franklin vino en Pinzón, y el genio alado  
De Edison y de Fulton ya en las velas  
Susurró de las madres carabelas; (La epopeya de Colón IV 5)

Igualmente, una especial evocación del Mercurio virgiliano que se aparece a Eneas: *nubila, iamque uolans apicem et latera ardua cernit* (IV 265) se recrea en el primer libro de *La epopeya de Colón*, en el cual un mensajero alado, tras el mandato de Dios, avisa a Colón para que siga el destino que ahora se la asignado:

Y cual flecha que lanza el saetero  
Por la puerta de Elvira de Granada  
Va por Colón a escape un **mensajero**  
Que antes que al puente llegue de los Pinos  
Al perseguido Alcanza  
(...) (La epopeya de Colón I, p. 25)

Por último, Ciro Bayo en *La Colombiada* se servirá de un recurso (durante todo el canto IX) semejante al precedente de Devolx, utilizando la prefiguración de América a modo de bella muchacha, quien, cual Celeno virgiliana, le advierte de lo que ocurrirá a su llegada:

Vio a su lado el éter encendido  
Por una nube de reflejo blando.  
Muy pronto se vio de ella circuído  
**Y atónito, los ojos levantando,**  
**Descubrió en la nube la figura**  
De una joven radiante de hermosura. (La Colombiada, Bayo IX, pág. 379)

Mañana, a más tardar, suaves tus quillas  
**Felices llegarán a las riberas**  
**Del suelo tropical, do las Antillas**  
**Anuncian de mis reinos las fronteras;**  
**Verás el esplendor de sus orillas,**  
Nunca holladas de plantas extranjeras; (La Colombiada, Bayo IX, pág. 381)

Tú **el primero serás**, que aquí venido  
Enarboles el lábaro cristiano  
Pregonando a mi grey, a grito herido  
La majestad del nombre castellano. (La Colombiada, Bayo IX, pág. 382)

De semejante manera, la personificación del Teide (canto III) anuncia el futuro del héroe animándolo al navegante, similar al *vade age* o el *nunc age Dardanium prolem* de Anquises a su hijo:

Y tú, mortal o genio sobrehumano  
Tú, su Jasón, su heroico almirante  
Que a disputar un algo del Océano  
Te abalanzas con ímpetu arrogante:  
**No desmayes, no des paz a la mano**  
**Ni dejes de seguir siempre adelante.**  
**Porque el cielo al final de tu camino**  
**Ha de darte el dorado Vellocino.** (La Colombiada III, pág. 312)

Como observamos, un motivo que se construye siguiendo los más preclaros parámetros virgilianos; desde las órdenes: “**cruza impávido** el mar; sigue, hijo mío” de *Colón X 34*, semejante a los ánimos virgilianos: *uade age* de Héleno a Eneas (III 462); hasta la apuesta de la estirpe como fundamento primigenio de esa nueva situación en el continente: “Es lo **presente fruto del pasado**, / **La progenie de Washington valiente** / **Está en Ojeda, en el ardor sagrado**”, similar a la alusión constante hacia Ascanio,



metonimia de los futuros Julios romanos: *Ascanium surgentem et spes heredis Iuli* (IV 265-276).

### 9.3 DESCENSUS AD INFEROS: LA PROSPECCIÓN POR MEDIO DE LA CATÁBISIS DEL HÉROE

El descenso del héroe a los infiernos<sup>175</sup> conlleva una particular adición de información que alude directamente a la narración de la historia futura de la que el protagonista es principal detonante. Será Virgilio, de nuevo, el que mantenga este motivo como relación fundamental de las hazañas contemporáneas, recurso con el que no sólo evoca la relación histórica de acciones como el nacimiento de Roma, sino la alusión a personajes propicios de la *laudatio* épica como Augusto o Marcelo, paradigmas del bienestar del que participa el poeta. De tal manera, la catábasis de Eneas al Averno y el posterior encuentro con su padre Anquises (VI 756-892) marcarán la división temática entre las dos grandes partes del poema, obteniendo, ya en terreno itálico, el anuncio futuro de lo que ha de traer la lucha contra los rútilos entre los libros VII-XII y sus posteriores consecuencias. Las características formales se asemejan a lo dicho anteriormente sobre las otras narraciones prospectivas, aun con leves cambios: por un lado, el ánimo de Anquises se revela como la última advertencia de futuro –esta vez mostradas visualmente-, siendo por ende más extensa, detallada y sin esconder nada al héroe:

Aen. VI 756-784:

*'Nunc age, Dardanium prolem quae deinde sequatur  
gloria, qui maneant Itala de gente nepotes,  
inlustris animas nostrumque in nomen ituras,  
expediam dictis, et te tua fata docebo.  
ille, uides, pura iuuenis qui nititur hasta,  
proxima sorte tenet lucis loca, primus ad auras  
aetherias Italo commixtus sanguine surget,  
Siluius, Albanum nomen, tua postuma proles,  
quem tibi longaeuo serum **Lauinia** coniunx  
educet siluis regem regumque parentem,  
unde genus Longa nostrum dominabitur Alba.  
proximus ille Procas, Troianae gloria gentis,  
et **Capys** et **Numitor** et qui te nomine reddet  
Siluius Aeneas, pariter pietate uel armis  
egregius, si umquam regnandam acceperit Albam.  
qui iuuenes! quantas ostentant, aspice, uiris  
atque umbrata gerunt ciuili tempora quercu!*

<sup>175</sup> Cfr. los ejemplos de la catábasis de Ulises en *Odisea* XI y su posterior tradición europea: *Divina Comedia* v.gr.; asimismo, en la literatura española, cfr. el descenso de Don Quijote a la Cueva de Montesinos en los capítulos XXII ss. de la segunda parte, entre otros.

*hi tibi Nomentum et Gabios urbemque Fidenam,  
hi Collatinas imponent montibus arces,  
Pometios Castrumque Inui Bolamque Coramque;  
haec tum nomina erunt, nunc sunt sine nomine terrae.  
quin et auo comitem sese Mauortius addet  
**Romulus**, Assaraci quem sanguinis Ilia mater  
educet. uiden, ut geminae stant uertice cristae  
et pater ipse suo superum iam signat honore?  
**en huius, nate, auspiciis illa incluta Roma**  
imperium terris, animos aequabit Olympo,  
**septemque una sibi muro circumdabit arces,**  
felix prole uirum*

Por otro lado, si ya en las otras profecías anteriormente estudiadas se observaba una particular connotación oracular o una especial tendencia a la concreción de las advertencias para con el héroe, este anuncio del padre Anquises mostrará con detalle las hazañas de Roma y sus personajes, entrando en una conversación con Eneas que pregunta e interrumpe constantemente acerca de los protagonistas que se van apareciendo. En esta disposición se concretarán los pilares de la unidad temporal de la historia de Roma: un pasado, Eneas, y un futuro, Marcelo y Augusto, personajes que recogen a modo de priamel histórica la máxima que ha de nacer: *tu regere imperio populos, Romane, memento / (hae tibi erunt artes), pacique imponere morem, / parcere subiectis et debellare superbos*, emblema válido que une tanto al troyano como a su descendencia.

De tal manera:

- a) descripción histórica y aparición de Augusto. Constantes preguntas retóricas entre Anquises y el héroe: *Aen.* VI 791-853:

*hic uir, hic est, tibi quem promitti saepius audis,  
Augustus Caesar, diui genus, aurea condet  
saecula qui rursus Latio regnata per arua  
Saturno quondam, super et Garamantas et Indos  
proferet imperium; iacet extra sidera tellus,  
extra anni solisque uias, ubi caelifer Atlas  
axem umero torquet stellis ardentibus aptum.  
huius in aduentum iam nunc et Caspia regna  
responsis horrent diuum et Maeotia tellus,  
et septemgemini turbant trepida ostia Nili.  
nec uero Alcides tantum telluris obiuit,  
fixerit aripedem ceruam licet, aut Erymanthi  
pacarit nemora et Lernam tremefecerit arcu;  
nec qui pampineis uictor iuga flectit habenis*

*Liber, agens celso Nysae de uertice tigris.  
et dubitamus adhuc uirtutem extendere factis,  
aut metus Ausonia prohibet consistere terra?  
**quis procul ille autem ramis insignis oliuae  
sacra ferens? nosco crinis incanaque menta  
regis Romani primam qui legibus urbem  
fundabit, Curibus paruus et paupere terra  
missus in imperium magnum. cui deinde subibit  
otia qui rumpet patriae residesque mouebit  
Tullus in arma uiros et iam desueta triumphis  
agmina. quem iuxta sequitur iactantior Ancus  
nunc quoque iam nimium gaudens popularibus auris.  
uis et Tarquinius reges animamque superbam  
ultoris Bruti, fascisque uidere receptos?**  
consulis imperium hic primus saeuasque securis  
accipiet, natosque pater noua bella mouentis  
ad poenam pulchra pro libertate uocabit,  
infelix, utcumque ferent ea facta minores:  
uincet amor patriae laudumque immensa cupido.  
quin Decios Drususque procul saeuumque securi  
aspice Torquatum et referentem signa Camillum.  
illae autem paribus quas fulgere cernis in armis,  
concordes animae nunc et dum nocte prementur,  
heu quantum inter se bellum, si lumina uitae  
attigerint, quantas acies stragemque ciebut,  
aggeribus socer Alpinis atque arce Monoeci  
descendens, gener aduersis instructus Eois!  
ne, pueri, ne tanta animis adsuescite bella  
neu patriae ualidas in uiscera uertite uiris;  
tuque prior, tu parce, genus qui ducis Olympo,  
proice tela manu, sanguis meus!—  
ille triumphata Capitolia ad alta Corintho  
uictor aget currum caesis insignis Achiuis.  
eruet ille Argos Agamemnoniasque Mycenae  
ipsumque Aeaciden, genus armipotentis Achilli,  
ultus auos Troiae templa et temerata Mineruae.  
**quis te, magne Cato, tacitum aut te, Cosse, relinquat?  
quis Gracchi genus aut geminos, duo fulmina belli,  
Scipiadas, cladem Libyae, paruoque potentem  
Fabricium uel te sulco, Serrane, serentem?**  
quo fessum rapitis, Fabii? tu Maximus ille es,  
unus qui nobis cunctando restituis rem.  
excudent alii spirantia mollius aera*

*(credo equidem), uiuos ducent de marmore uultus,  
orabunt causas melius, caelique meatus  
describent radio et surgentia sidera dicent:  
tu regere imperio populos, Romane, memento  
(hae tibi erunt artes), pacique imponere morem,  
parcere subiectis et debellare superbos.'*

Aen. VI 863-865:

*'quis, pater, ille, uirum qui sic comitatur euntem?  
filius, anne aliquis magna de stirpe nepotum?*

b) episodio de Marcelo, Aen. V 868-886:

*'o gnate, ingentem luctum ne quaere tuorum;  
ostendent terris hunc tantum fata nec ultra  
esse sinent. nimium uobis Romana propago  
uisa potens, superi, propria haec si dona fuissent.  
quantos ille uirum magnam Mauortis ad urbem  
campus aget gemitus! uel quae, Tiberine, uidebis  
funera, cum tumulum praeterlabere recentem!  
nec puer Iliaca quisquam de gente Latinos  
in tantum spe tollet auos, nec Romula quondam  
ullo se tantum tellus iactabit alumno.  
heu pietas, heu prisca fides inuictaque bello  
dextera! non illi se quisquam impune tulisset  
obuius armato, seu cum pedes iret in hostem  
seu spumantis equi foderet calcaribus armos.  
heu, miserande puer, si qua fata aspera rumpas,  
tu Marcellus eris. manibus date lilia plenis  
purpureos spargam flores animamque nepotis  
his saltem accumullem donis, et fungar inani  
munere.' sic tota passim regione uagantur*

En lo que atañe a la épica colombina se ha de observar el seguimiento lineal del motivo en un único autor que sigue prolíficamente el texto virgiliano, al menos en lo que concierne a sus aspectos más generales. Será Felipe Trigo con su poema *La Colombiada* el que recree *grosso modo* la bajada al infierno (canto XIX) con sustanciales cambios en cuanto a su modelo latino. Por un lado, el héroe ya no es partícipe de esa visión futura, sino la reina Isabel La Católica, quien, visitada por el ángel que se ha citado más arriba, observa en las moradas infernales lo que acontece en el Nuevo Mundo; lo que nos vuelve de nuevo a dos conexiones virgilianas: la visión consciente y la relación de asuntos históricos que tienen al héroe como protagonista secundario. Por otro lado, la connotación laudatoria de esta imagen prospectiva se

abandona en pos de la búsqueda de engrosar el hilo narrativo de la hazaña de Colón, ya en terrenos americanos. Esta situación se consigue con la observación por la reina del conciliábulo de los demonios y personajes maléficos en el propio infierno, los cuales intentarán desbaratar la travesía de retorno y arruinar el estado futuro de los españoles en América, una imagen ya observada en la *Gerusalemme Liberata*, canto IV, de Tasso: “Chiama gli abitator de l' ombre eterne / il rauco suon de la tartarea tromba. / Treman le spaziose atre caverne”; es así por lo que se consignan sucesos no conocidos para el lector –habitado a la travesía marítima-, tales como la rebelión de la Pinta o los primeros encuentros violentos con los aborígenes, de los cuales los demonios han sido causantes:

Y al punto que lo hizo, abiertas viéronse  
Las **infernales lúgubres cavernas**  
Que son de **Satanás y sus prosélitos**  
Manida, en donde, sus maldades penas  
**Satanás, en su trono recostado,**  
En su rostro transluce la impaciencia  
De que está poseído, y sus vasallos  
Lo mismo que él con inquietud esperan. (La Colombiada, Trigo XIX, pág. 164)

Como digo, comenzó la letra  
Ya que **la Pinta hubo desertado**  
Merced a Astarte, que encargóse de ella;  
Yo de Colón la nave perseguía. (ibidem XIX, p. 168)

A **Arana y a Gutiérrez**, que ambos eran  
Objetos de mi odio y que vengados  
Con muerte aleve, sus servicios quedan.  
De la Española, en junta hice reunirse,  
De las montañas de **Cibao**, albergan  
A **Caonabo** y sus súbditos valientes,  
Quien, señor de la casa de oro, apelan:  
A los caciques **Guarionex y Behechio**. (ibidem XIX, p. 178)

Paralelos argumentales de un motivo propio de la épica grecolatina, y que se estructura en Virgilio como forma de advertencia prospectiva acerca del porvenir del héroe.

#### 9.4 LA PROSPECCIÓN AJENA AL HÉROE Y SU PROYECCIÓN EN LA ÉPICA COLOMBINA

La relación del futuro del héroe se puede estructurar de una última forma en la que el protagonista principal es ajeno a ese anuncio. El parlamento entre dos dioses que marcan el *fatum* del adalid heroico será otro recurso propio de la epopeya. Entre los ejemplos virgilianos podemos entresacar diferentes muestras: en un primer lugar, la asamblea de los dioses (canto X) acerca de los designios futuros de la guerra en el Lacio, quedando el propio Júpiter a merced del *fatum* ante la imposibilidad de contentar a Venus y Juno por igual; y en segundo lugar, la revelación de Júpiter a Venus, debido a la petición de ésta, acerca de lo que el hado ha preparado para Eneas (I 256-296). Este imperativo que mueve el resto de las acciones concatenadas del troyano se construye con la seguridad que el hado ha dispuesto, y así lo plasma Júpiter con la tranquilidad de lo que ya es inamovible, *manent immota*:

Aen. I 256-271:

*'Parce metu, Cytherea: manent immota tuorum  
fata tibi; cernes urbem et promissa Lavini  
moenia, sublimemque feres ad sidera caeli  
magnanimum Aenean; neque me sententia vertit.  
Hic tibi (fabor enim, quando haec te cura remordet,  
longius et volvens fatorum arcana movebo)  
bellum ingens geret Italia, populosque feroces  
contundet, moresque viris et moenia ponet,  
tertia dum Latio regnantem viderit aestas,  
ternaque transierint Rutulis hiberna subactis.  
At puer Ascanius, cui nunc cognomen Iulo  
additur,—Ilus erat, dum res stetit Ilia regno,—  
triginta magnos volvendis mensibus orbis  
imperio explebit, regnumque ab sede Lavini  
transferet, et longam multa vi muniet Albam.*

Con constantes y concretas alusiones de tiempo y lugar, coordinadas de la Roma que un día futuro alcanzará la paz:

Aen. I 286-296:

*Nascetur pulchra Troianus origine Caesar,  
imperium oceano, famam qui terminet astris,—  
Iulius, a magno demissum nomen Iulo.  
Hunc tu olim caelo, spoliis Orientis onustum,  
accipies securo; vocabitur hic quoque votis.  
Aspera tum positis mitescent saecula bellis;*

*cana Fides, et Vesta, Remo cum fratre Quirinus,  
iura dabunt; dirae ferro et compagibus artis  
claudentur Belli portae; Furor impius intus,  
saeva sedens super arma, et centum vinctus aenis  
post tergum nodis, fremet horridus ore cruento.'*

En el tratamiento de la épica colombina encontramos una adecuación formal que continúa las características principales como son el parlamento entre los dos dioses –ante la petición de uno de ellos- y el anuncio concreto de la máxima autoridad divina, también participante de los designios del héroe. De tal manera, José Devolx en su poema *La Epopeya de Colón* dispondrá una asamblea (similar *Aen.* X), en la que participan el coro de ángeles, santos y vírgenes (*cf.* Tasso y la posterior tradición: *Christiada* o *Montserrat*) acerca de llevar la paz al continente más impío (canto I), lo que impele a que se convoque al nauta más virtuoso para que porte la cruz de Cristo a esas tierras. En primer lugar, Colón será el héroe que proponga el ángel Isabel:

¿Por qué no quieres de la gente íbera  
Premiar la fe con mi región ignota? (*La epopeya de Colón* I, pág. 19)

Lo que recuerda a las quejas iniciales de Venus a Júpiter en *Aen.* I 229 ss.: *adloquitur Venus: 'O qui res hominumque deumque / aeternis regis imperiis, et fulmine terres.* Acto seguido, Dios acepta la valía de este hombre, y, apoyado por Santiago:

Mi España se descña un punto sólo,  
Sin que adoren la cruz de Constantino  
El tostado Ecuador y helado Polo,  
El mar de Atlante y el picacho andino; (*ibidem* I, p. 22),

consigue que los hados se cumplan con la firmeza que se exige, paralelo de la permisividad y autoridad de Júpiter:

Pues tu lo pides, sea  
Dijo la voz del increado, “ahora”  
Se estremeció de júbilo el empíreo. (*ibidem* I, p. 22)

Otro ejemplo de épica colombina, el caso de *La Colombiada* de Trigo, establece el mismo parámetro (canto XXIII). Colón es ajeno a lo que dos divinidades, en este caso las dos prefiguraciones de América y España, parlamentan entre sí. El seguimiento del modelo virgiliano, aun no siendo especialmente significativo, parece lógico en tanto en cuanto el héroe no es agente de la revelación de futuro directamente, pero sí de manera indirecta. Eneas es para Virgilio la imagen de Roma y el *fatum* causante de todo lo demás; Colón, por ende, es señero paradigma de la imagen imperial de España y designio de lo que vendrá a partir de su llegada. En primer lugar, las dos divinidades se

presentan de manera triunfal con carros:

Sobre la alfombra que en tupido enlace  
Del cerúleo elemento, es peregrino  
Tapiz por bajo el cual, de la mar yace  
De mi patria secreto su destino  
Van a carrera dos carros rodando  
(...)  
las que en los carros van sentadas dentro,  
que son dos damas, sueltan el emboce  
de entrambos mantos, y sin necio ambaje,  
se hicieron cortesés homenajes.

(*La Colombiada*, Trigo XXIII, pág. 248)

Más tarde, mantienen el siguiente diálogo acerca del futuro de una de ellas, la alegoría del Nuevo Continente, quien duda acerca de su porvenir. En la respuesta de la personificación de *España* se evocará la seguridad de Júpiter y se plasmarán los hechos y personalidades que darán fundamento a las Américas –similar a *Aen.* I 270 ss.-:

Mi idioma te **daré** con sus conceptos,  
Sonoros, atrevidos y elegantes,  
Que al colmo **llegará** de sus preceptos  
Con **Mariana, Leones y Cervantes**

(*ibidem* XXIII, p. 251)

**Prodigaré** mis frutos en tu suelo  
Libertad en tus selvas, **daré** al toro,  
No del caballo **oprimiré** su vuelo

Y de mis bienes te **daré** el tesoro  
Mis puertos se **abrirán** a tu desvelo.

(*ibidem* XXIII, p. 252)

A tenor de lo dicho se puede concluir que el mantenimiento del motivo viene dado por una tradición clásica que se estructura con unos parámetros fijos; los modelos formales provenientes de Virgilio como son las advertencias de futuro en forma de sueños, la revelación por medio de la catábasis o los concretos anuncios de dioses y vates, se continúan en su proyección literaria en la épica colombina del siglo XIX, ya no como troquelaciones, sino como un fuerte armazón literario donde disponer el porvenir del almirante.



## 10. CONTICUERE OMNES: RELATOS RETROSPECTIVOS

La creación de episodios digresivos conforma el argumento total de la obra, aportando información sobre el pasado del héroe hasta el momento concreto de comenzar el mismo relato retrospectivo. De tal manera, el poema de corte clásico, comenzado *in medias res*, necesita servirse de una narración que evoque el pasado del héroe hasta el mismo momento del inicio del poema. Ejemplos como la narración de Ulises a los feacios (*Odisea* VIII ss.) o la relación del viaje por parte de Eneas a Dido y su posterior tradición europea en Ariosto, Tasso o Ercilla, conllevan las siguientes características antes del excursio: estatismo en la narración, petición del inicio de la historia, atención del auditorio –*conticuere omnes*–, psicología del héroe ante lo sucedido en el relato –*iubes renovare dolorem*–, referencia cronológica de los avatares pasados y la *anular* cláusula final que cierra toda la narración.

En el caso de Virgilio se observa una distribución ordenada en las ya comentadas pautas, siendo el relato de los libros II-III de Eneas a Dido y sus comensales el principal ejemplo de relato retrospectivo como modelo genérico para las epopeyas posteriores. De tal manera, se apuesta aquí por una exposición ordenada desde su motivación hasta su cláusula final.

### 10.1 ESTATISMO EN LA NARRACIÓN Y SU PROYECCIÓN EN LA ÉPICA COLOMBINA

La *Eneida* se sirve de la parada en Cartago, destino momentáneo, para construir el principal relato retrospectivo del poema. Será el banquete que ofrece Dido a los enéadas (*Aen.* I 701 ss.) el escenario en el que se desarrolla este excursio. De igual manera, el *Colón* de Ramón de Campoamor –durante dos cantos, V-VI– se sirve de una parada en la isla de la Gomera debido a un contratiempo mecánico de una de las carabelas para referir el inicio de su vida hasta el momento de embarcarse en Palos para la presente aventura:

Se halla Colón sus penas refiriendo  
En la casa del conde ciudadano,  
Mientras un don Elías le está oyendo,  
Deudor de tal Herrera sevillano  
(...) (Colón V 3)

Otros poemas épicos de temática colombina, en cambio, se sirven de la bonanza del viaje para incluir la aventura que habla de tiempos pretéritos. Por un lado, *La Colombiada* de Felipe Trigo utiliza el excursio de uno de los navegantes –en la calma de los vientos en la travesía–, el cual refiere no sólo su propia historia en el cerco de Granada, sino que presenta por medio de écfrasis narrada (*cfr.* capítulo correspondiente) las acciones pasadas y futuras de España. En lo que aquí concierne, cabe destacar que las miradas al pasado patrio y la historia de amor entre Aben-Zaide y Zoraida (cantos XIV-XVIII) –de estilo más romántico– serán las principales líneas argumentales para

estructurar este motivo. Igualmente, *La Colombiada* de Ciro Bayo plasmará, debido a las largas horas esperando en cubierta, un largo excursus a modo de leyenda amorosa (canto V) entre Eduardo y Ana, personajes remotos utilizados como símbolos en el siempre exitoso tema de la imposibilidad amorosa.

## 10.2 CONTICUERE OMNES: LA ATENCIÓN DEL AUDITORIO Y SU PROYECCIÓN EN LA ÉPICA COLOMBINA

Una vez que el héroe accede a la recreación del relato, el modelo clásico exige una atención clara del auditorio ante la historia que se está narrando. Virgilio, modelo de nuevo, evoca esta atención con el interés de todos los comensales del banquete, escenario propicio con el que iniciar los diversos sucesos; de tal manera, el fónico pasaje inicial del segundo libro conformará los ejemplos que más tarde se observan en los poemas colombinos.

*Aen.* II 1:

***Conticuere omnes intentique ora tenebant  
inde toro pater Aeneas sic orsus ab alto:***

La recreación en la épica que estamos estudiando tiene en *La Colombiada* de Ciro Bayo (canto V) y *La Colombiada* de Felipe Trigo (cantos XIII-XVI) sus principales ejemplos. En el primer poema, la tripulación, respetuosa y con especial interés, atiende a Manrique a que inicie su historia:

**Todos sus compañeros, de buen grado,  
La fían su atención, incontinente,  
Pues estaba Manrique consagrado  
Por fácil orador, sobresaliente  
Quien, viéndose de todos rodeado,  
Y dispuestos a oírle atentamente  
Con voz entera y además tranquilo  
Su relato empezó por este estilo**

(*La Colombiada*, Bayo IV, pág. 119)

De igual manera, el poema de Felipe Trigo establece en dos ocasiones una recreación no sólo del *conticuere omnes* ante la historia que comenzará Méndez, sino de la disposición del narrador –como se observa también en la obra de Ciro Bayo (*cfr. supra*)- trasunto del virgiliano: ***inde toro pater Aeneas sic orsus ab alto***; un primer relato retrospectivo a cargo de uno de los navegantes (canto XIII) motiva esta atención:

Esto dicho, el **silencio luego impera**  
Y Méndez **comenzó de esta manera:**

(*La Colombiada*, Trigo XIII, pág. 231)

En un segundo excursu a cargo de Colón (canto XVII) a los tripulantes acerca de la situación en la mar se observan las pautas virgilianas de silencio y disposición:

Allí un **silencio sepulcral reinaba**

¡qué de internas y ocultas emociones!

La pena y entusiasmo denunciaba

Efectos de sus nobles corazones.

El docto y **rudo oyente,**

Puesto ya en pie **estabase aguardando**

(...)

A aquella junta de **escucharle inquieta,**

**Díjola** (*sic*), en apariencia con sosiego: (*ibidem* XVII, p. 126)

### 10.3 TIPOS DE RELATOS RETROSPECTIVOS EN LA ÉPICA COLOMBINA

Teniendo a la *Eneida* y la épica clásica como modelos, se observa en la épica colombina un tratamiento especial donde las digresiones se utilizan de diversas maneras: por un lado, y teniendo más influencia grecolatina, se narra el pasado del héroe para engrosar el argumento general y para conocer los hechos hasta ahora ajenos al lector; por otro, se sirven, las más de las veces, fruto de la tradición culta europea, de la evocación de narraciones acerca del pasado patrio o de leyendas de corte medieval propio de la romancística.

El *Colón* de Campoamor se asemeja fielemente al modelo virgiliano en tanto en cuanto expone durante dos cantos enteros los avatares del héroe antes de emprender la empresa marítima (canto V-VI). Esta afirmación se basa además en el seguimiento estricto, aunque recreado, de las pautas con las cuales se construye el excursu, como ya se ha estudiado. Por otro lado, encontramos otras digresiones que atañen al pasado histórico de España (canto IX), a la destrucción mítica de la Atlántida (canto X) o a la evocación de personajes de la antigüedad mediante las formas de las nubes (canto XII).

*La Colombiada* de Felipe Trigo se aleja en este sentido de las pautas clásicas en tanto en cuanto el principal interlocutor es Méndez, personaje ajeno a la travesía, quien evoca la Toma de Granada y el pasado de España a modo de écfrasis narrada (canto XIII ss.)

Igualmente, *La Colombiada* de Ciro Bayo tuerce su mirada hacia la leyenda romántica propia del XIX como excursu, aunque si bien, las pautas formales se deben a la presencia de cierto seguimiento de la poética clasicista.

#### 10.4 LA CLÁUSULA FINAL DEL RELATO RETROSPECTIVO Y SU PROYECCIÓN EN LA ÉPICA COLOMBINA

Una vez narrada la historia, el excursus se cierra con una cláusula final que cierra el paréntesis narrativo abierto en el argumento principal. Esta distribución es necesaria desde el punto de vista literario con el objetivo de poder seguir con la narración lineal, ubicada temporalmente en el presente. Formalmente, la cláusula final atiende a la aparición de un verbo como *conticuit* o *sic dixit*, tras la digresión, lo que se demuestra en *Aen.* III 715-718:

*Sic pater Aeneas intentis omnibus unus  
fata renarrabat diuum cursusque docebat.  
conticuit tandem factoque hic fine quieuit*

Modelo para los ejemplos que se rastrean en los excursus de la épica colombina:

**Calló Colón.** Se levantó a estrecharle  
Lleno de afecto y de dolor su oyente;                   (*Colón* V 45)

Esta es **-dijo Colón-** la oculta historia  
Que la suerte de España unió a mi suerte.                   (*Colón* VI 13)

Esta es la relación aquí traída  
Por causa de otra ínsula viajera;  
Historia que yo ignoro si es fingida  
O si por el contrario, verdadera;  
Que así, como os la dejo referida.                   (*La Colombiada*, Bayo V, pág. 334)

Pautas de construcción literaria que siguen el modelo de la épica clásica, observable especialmente en el poema épico de Ramón de Campoamor, en el que los submotivos propios del excursus se entroncan literariamente con el modelo virgiliano: misma extensión, estatismo, retrato del ánimo del héroe antes del excursus, narración de lo acontecido hasta el inicio del poema y cláusula final que cierra la composición a modo de anillo.

## 11. CONCLUSIONES

Los tópicos estudiados demuestran distintos niveles de recepción del texto virgiliano en las diversas obras de temática colombina. En un primer lugar, motivos como la declaración inicial, las retrospectivas y proyecciones, se mantienen como una fiel adscripción al género épico, reseñando posibles relaciones con el texto virgiliano como modelo principal para tales motivos. Acto seguido, episodios como la aparición personificada de la Fama, la descripción del volcán del Etna –Teide en el caso de estas composiciones-, la narración de juegos náuticos o la recreación de otros estilemas demuestran un grado superior de filiación con el texto latino. En otro orden de cosas, se destaca el diverso seguimiento de los poemas colombinos con respecto a su modelo, siendo el *Colón* y *La Colombiada* de Felipe Trigo y Gálvez las que certifiquen una mayor complicidad con el mantuano a la hora de recrear fielmente episodios que recuerdan desde el fondo y la forma las pautas exigidas por la *Eneida*; en una línea intermedia, *La Colombiada* de Ciro Bayo mantiene bajo su tono modernista y preciosista una gran cantidad de materia clásica –las más de las veces mitológica- que se va ajustando en una discontinuidad episódica que evoca en seleccionados pasajes el modelo virgiliano; por último, *La epopeya de Colón* de José Devolx se aleja en cierta manera del canon épico debido a nuevas pretensiones literarias propias del XIX, aunque acopla a este bosquejo épico rasgos tan significativos del género como los amaneceres de tono naturalista o los anuncios de futuro, grado menor, pero consciente, de virgilianismo.

***APÉNDICE DE TEXTOS Y TÓPICOS***

***LA ENEIDA Y LA ÉPICA DECIMONÓNICA DE TEMA COLOMBINO***

T ó p i c o	<p style="text-align: center;"><i>ENEIDA</i></p>	<p style="text-align: center;">ÉPICA COLOMBINA (distinto tratamiento de la recepción del motivo)</p>
D E C L A R A C I Ó N  I N I C I A L	<p>a) <u>Declaración inicial</u></p> <p><i>Aen. I 1-7:</i></p> <p><i>Arma virumque cano, Troiae qui primus ab oris Italiam, fato profugus, Laviniaque venit litora, multum ille et terris iactatus et alto vi superum saevae memorem Iunonis ob iram; multa quoque et bello passus, dum conderet urbem, inferretque deos Latio, genus unde Latinum, Albanique patres, atque altae moenia Romae.</i></p> <p>b) <u>Invocación de la musa</u></p> <p><i>Aen. I 7-10:</i></p> <p><i>Musa, mihi causas memora, quo numine laeso, quidve dolens, regina deum tot volvere casus insignem pietate virum, tot adire labores impulerit. Tantaene animis caelestibus irae?</i></p>	<p>Y <b>yo</b> que el curso proseguir pretendo De un <b>varón</b> tan valiente y tan cristiano <b>Cantando</b> audaz mi musa su grandeza, De Dios en nombre, cual Colón, empieza.</p> <p>(<i>Colón I 13, 5-8</i>)</p> <p>¡En el nombre de Dios! <b>Canto</b> la gloria De un nauta osado, inteligente y <b>pío</b>, <b>Que</b> de los sabios nubla la memoria, <b>Que</b> de los héroes oscurece el brío.</p> <p>(<i>ibidem I 14, 1-4</i>)</p> <p>¡En el nombre de Dios! <b>Canto al que</b> osado Aventó con un soplo omnipotente.</p> <p>(<i>ibidem I 15, 1-2</i>)</p> <p><b>canto al que</b> el ansia hidrópica ha saciado del codicioso y viejo continente (...)</p> <p>(<i>ibidem I 15, 5 ss.</i>)</p> <p>De que la <b>sacra musa no me inspira</b> ¿Qué puedo yo sentir?, sin voz ni aliento, ¿Qué <b>puedo yo cantar?</b>, si ya no aspira, Más que a cantos de afán y de dolor, Sin fuerzas para tanto el trovador.</p> <p>(<i>La Colombiada, Trigo, Canto Inicial, pág. 13</i>)</p> <p>¡Oh! si <b>vosotras, musas celestiales</b>, Supliérais con ardor la falta mía, Fueran mis versos cuando no cabales;</p> <p>(<i>ibidem, Canto Inicial, p. 15</i>)</p> <p><b>De ese hombre y su valor será mi</b> <b>canto</b>, Aunque me falte númen par tanto</p> <p>(<i>ibidem</i>)</p> <p>¡Oh! <b>Tú cándida virgen, que en tu vida</b> Fuiste mi faro, mi ventura y norte,</p>

	<p>Aliéntame a esta empresa, que atrevida Quiere mi mente en su feliz transporte;</p> <p>(<i>ibidem</i>, Canto Inicial, p. 17)</p> <p><b>Tú eres la musa que inspira al canto,</b></p> <p>(<i>ibidem</i>)</p> <p>La magna empresa del Jasón cristiano Que al través de las brumas de Occidente, El velo describió del Océano Con la invención de un nuevo continente; Más la prez del imperio castellano Que al almirante dio barcos y gente, Celebraré cantando con voz alta Si el necesario aliento no me falta.</p> <p>(<i>La Colombiada</i>, Bayo, Canto Inicial, pág. 269)</p> <p><b>Al sacro numen pediré confiado</b> Sonoro acento con que el aire rompa. Dame, oh <b>Numen, que cante como</b> <b>siento,</b> Y con la inspiración, bríos y aliento.</p> <p>(<i>ibidem</i>, Inicio, p. 69)</p> <p><b>Dame</b>, sí, que con esto vigoroso De un dios airado la venganza <b>cante</b> Cuando a un vuelco del ponto proceloso A la nada redujo el mundo Atlante; Cante luego el desquite venturoso Que el mismo Dios reserva al Almirante, Que siga el nauta a la invenida zona, Ciña en sus sienes inmortal corona.</p> <p>(<i>ibidem</i>, Inicio, p. 69)</p>
--	--



<p style="text-align: right;">Aen. IV 173-197:</p> <p><i>Extemplo Libyae magnas it <b>Fama</b> per urbes, Fama, malum qua non aliud uelocius ullum: mobilitate uiget uirisque acquirit eundo, parua metu primo, mox sese attollit in auras ingrediturque solo et caput inter nubila condit. illam <b>Terra parens</b> ira inritata deorum extremam, ut perhibent, Coeo Enceladoque sororem progeniuit <b>pedibus celerem et perniciousis alis, monstrum horrendum, ingens, cui quot sunt corpore plumae,</b> tot uigiles <b>oculi</b> subter (mirabile dictu), tot <b>linguae</b>, totidem <b>ora</b> sonant, tot subrigit <b>auris</b>. <b>nocte uolat caeli medio terraeque per umbram stridens</b>, nec dulci declinat lumina somno; <b>luce sedet custos</b> aut summi culmine tecti turribus aut altis, et magnas <b>territat urbes</b>, <b>tam ficti prauique tenax quam nuntia ueri</b>. <b>haec tum multiplici</b> populos <b>sermone replebat gaudens, et pariter facta atque infecta canebat:</b> uenisse Aenean Troiano sanguine cretum, cui se pulchra uiro dignetur iungere Dido; nunc hiemem inter se luxu, quam longa, fouere regnorum immemores turpique cupidine captos. <b>haec passim dea foeda uirum diffundit in ora.</b> <b>protinus ad regem cursus detorquet Iarban</b> <b>incenditque animum dictis atque aggerat iras</b></i></p> <p style="text-align: right;">Aen. IV 298-299:</p> <p><i>omnia tuta timens. eadem <b>impia Fama</b> furenti detulit armari classem cursumque parari.</i></p>	<p>De su eterna inquietud compadecía Su <b>fama grande fue</b> –dice una historia</p> <p>(Colón IX, pág. 165)</p> <p>Ellos, los gananciosos en cien lides, Cuya <b>postrera fama</b> aún <b>resuena</b></p> <p>(La Colombiada, Bayo, III, pág.302)</p> <p>Al templo del saber abrió la puerta, Y eco del suyo haciéndose <b>la fama</b></p> <p>(La Colombiada, Trigo, VIII, p. 136)</p> <p>Del tronco noble, que su <b>voz pregona</b> <b>Su fama</b>, como grande y digna alhaja</p> <p>(<i>ibidem</i> VIII, p.144)</p> <p>De sus hijos, insignes trovadores, Sin límites un ámbito a <b>la Fama</b> Dando a sus muros, jugueton, rodeo.</p> <p>(<i>ibidem</i> X, p. 163)</p> <p>A quienes debe de nombrar <b>la fama</b> Por su noble consejo se firmaron</p> <p>(<i>ibidem</i> X, p. 178)</p> <p>Lo que en <b>cantar la Fama</b> no sosiega</p> <p>(<i>ibidem</i> XVII, p. 107)</p> <p>Cual de la <b>Fama</b> inscriptos en su templo</p> <p>(<i>ibidem</i> XVII, p. 110)</p> <p>Y la <b>trompa a la Fama</b> <b>pregonera</b> Templar, para rendir eterna salva Al hecho de los diez: a quienes vanos Fueron de sus efectos los cañones Del rebelde sajón, para rendirles</p> <p>(<i>ibidem</i> XVII, p. 114)</p> <p>Porque atestado está el templo de <b>la Fama</b> Con lo de España está, e inaccesible Es ya la entrada a todo el extranjero</p>
--	--

<p>Aen. VII 104: <i>sed circum late uolitans iam <b>Fama</b> per urbes</i></p> <p>Aen. IX 473-475: <i>Interea pauidam uolitans pennata per urbem nuntia <b>Fama</b> ruit matrisque adlabitur auris Euryali. at subitus miserae calor ossa reliquit</i></p>	<p>(<i>ibidem</i> XVII, p. 121)</p> <p>Sin embargo, <b>la fama</b> De sus proyectos, <b>ya corrido había</b> Y despertado alguna simpatía</p> <p>(<i>ibidem</i> IX, p. 153)</p> <p>De la <b>Fama ruidosa la trompeta</b>, No quiso de mis versos hacer feria</p> <p>(<i>ibidem</i> XVIII, p. 146)</p> <p>Y de pueblos vencidos <b>de que voces</b> <b>Da la fama</b>, las fieras más atroces</p> <p>(<i>ibidem</i> XXIII, p. 249)</p>
--	---

<p>É C F R A S I S</p>	<p>a) <u>Écfrasis digresiva</u>:</p> <p><i>Aen.</i> I 455-493, descripción del Templo de Cartago.</p> <p><i>artificumque manus inter se operumque laborem miratur, videt Iliacas ex ordine pugnas, bellaque iam fama totum volgata per orbem, Atridas, Priamumque, et saevum ambobus Achillem. Constitit, et lacrimans, 'Quis iam locus' inquit 'Achate, quae regio in terris nostri non plena laboris? En Priamus! Sunt hic etiam sua praemia laudi; sunt lacrimae rerum et mentem mortalia tangunt. Solve metus; feret haec aliquam tibi fama salutem.'</i></p> <p><i>Sic ait, atque animum pictura pascit inani, multa gemens, largoque umectat flumine voltum. Namque videbat, uti bellantes Pergama circum hac fugerent Graii, premeret Troiana iuventus, hac Phryges, instaret curru cristatus Achilles. Nec procul hinc Rhesi niveis tentoria velis adgnoscat lacrimans, primo quae prodita somno Tydides multa vastabat caede cruentus, ardentisque avertit equos in castra, prius quam pabula gustassent Troiae Xanthumque bibissent. Parte alia fugiens amissis Troilus armis, infelix puer atque impar congressus Achilli, fertur equis, curruque haeret resupinus inani, lora tenens tamen; huic cervixque comaeque trahuntur per terram, et versa pulvis inscribitur hasta.</i></p> <p><i>Interea ad templum non aequae Palladis ibant crinibus Iliades passis peplumque ferebant, suppliciter tristes et tunsae pectora palmis; diva solo fixos oculos aversa tenebat.</i></p> <p><i>Ter circum Iliacos raptaverat Hectors muros, exanimumque auro corpus vendebat Achilles. Tum vero ingentem gemitum dat pectore ab imo, ut spolia, ut currus, utque ipsum corpus amici, tendentemque manus Priamum conspexit inermis. Se quoque principibus permixtum adgnovit Achivis, Eoasque acies et nigri Memnonis arma. Ducit Amazonidum lunatis agmina peltis Penthesilea furens, mediisque in milibus ardet, aurea subnectens exsertae cingula mammae, bellatrix, audetque viris concurrere virgo.</i></p>	<p>Y de la fe española, viva llama <b>Verás</b>, me dijo, el <b>templo de la Fama</b> Y del <b>tiempo pasado y venidero</b>, Premiada con el don de la profecía, Panorama nos traza verdadero, De los hechos que a España <b>dan valía</b></p> <p>(<i>La Colombiada</i>, Trigo, XIV, p. 29)</p> <p>Me dijo el moro, y pasaré, si quieres Hechos a <b>describir</b>, que <b>ardor inflama</b> <b>Pintados en el templo de la Fama</b></p> <p>(<i>ibidem</i> XVI, p. 66)</p> <p>En el <b>cuadro tercero</b> Alza un pavés de dardos abollado. Y por cima de míseros escombros Del <b>estado perdido en Guadalete</b>, cimentados en los filos del acero</p> <p>(<i>ibidem</i> XV, p. 37)</p> <p>De Don Alonso el Magno, <b>vi</b> los hechos De Don Ordoño y de Castilla el Conde Fernán-González, dos veces deshechos Del moro los ejércitos, en donde</p> <p>(...)</p> <p><b>Vi</b> al vivo señalada Del célebre Almanzor, Cuya vida de triunfos es notada,</p> <p>(<i>ibidem</i> XV, p. 42)</p> <p><b>De Rogerio de Flor, enardecime</b> Al singular esfuerzo y la braveza Que al del turco novel veja y oprime</p> <p>(<i>ibidem</i> XV, p. 55)</p> <p><b>Vi</b> con altas tintas sublimes retratados Los altos hechos que el valor venera De este caudillo. <b>Viéronse</b> colmados,</p> <p>(<i>ibidem</i> XV, p. 60)</p>
--	---	---

Aen. II 363-369, caída de Troya

*urbs antiqua ruit multos dominata per annos;  
plurima perque uias sternuntur inertia passim  
corpora perque domos et religiosa deorum  
limina. nec soli poenas dant sanguine Teucrici;  
quondam etiam uictis redit in praecordia uirtus  
uictoresque cadunt Danaei. crudelis ubique  
luctus, ubique pauor et plurima mortis imago.*

Y a las armas viniendo, **de la Fama  
En su templo pintados**, son ahora  
La **esplendorosa gloria** que derrama  
El **cerco y la conquista de Zamora**,  
La **batalla de Toro**, en cuyo drama  
El cetro se aseguran y a la hora

(*ibidem* XVI, p. 69)

**Incendio abrasador mandan**, que vierte  
Pella de lino en apagarse tarde  
Ayes, gritos, dolor, dó quiera advierte,  
De muros y de almenas al alarbe,  
Que no queda en defensa ni un adarbe.  
Y dada la señal del rudo asalto,  
Al muro trepa por robusta escala  
El capitán Fajardo, que en lo alto  
De la mezquita la bandera instala

(*ibidem* XVI, p. 75)

Torna luego provisto y abastado  
Con hueste numerosa, que congrega  
Con ánimo resuelto y levantado,  
De no perder Granada de su vista,  
Hasta dar por conclusa esta conquista

(*ibidem* XVI, p. 92)

Que en estatuas guardaban un **tesoro**,  
**Abiertas ornacinas** trecho a trecho,  
Todas **labradas de purísimo oro**  
Que a un avaro dejaran satisfecho  
De **bellas ninfas**, rozagante coro,  
Diestramente **pintadas en el techo**  
Con quien del muro en **bronce** le  
intercisa  
Con **incrustados de oro**, una cornisa.

(*ibidem* XVIII, p. 134),

Cúpula osada al aire se levanta,  
Como el águila real que fue nacida  
Para cruzar las nubes que quebranta.  
**Delicado pincel** allí leída  
Deja una escena ver, que al alma encanta,  
Su concepto pasmoso y gigantesco  
Con el gusto espresado de un buen fresco

(*ibidem* XVIII, p. 137)

Como se acercan miran tres barquillas,  
Tres naves hay sujetas al anclaje  
Llenando sus cubiertas y portillas,

(*ibidem* XVIII, p. 138)

Compartimentos de **esta gran pintura**,  
De **ricas galas y armas relucientes**,  
Arrodillado un grupo se figura  
De aquellos hombres, cuyas rudas  
frentes,  
Tocando al suelo al parecer no cesan  
Con llanto de regar, tierra que besan.

(*ibidem* XVIII, p. 140)

En el cuadro tercero, en que un gallardo  
Y **noble capitán**, que de escarlata  
Un manto viste, avanza sin retardo  
Para que el aire los repliegues bata  
De estandarte que agita; y de resguardo  
Ha debido de serles a la cuenta  
Pues sacra cruz en su remate ostenta.

(*ibidem* XVIII, p. 140)

b) Écfrasis prospectiva

Aen. VIII 625-731:

*hastamque et clipei non enarrabile textum.  
illic res Italas Romanorumque triumphos  
haud uatum ignarus uenturique inscius aevi  
fecerat ignipotens, illic genus omne futurae  
stirpis ab Ascanio pugnataque in ordine bella.  
fecerat et uiridi fetam Mauortis in antro  
procubuisse lupam, geminos huic ubera circum  
ludere pendentis pueros et lambere matrem  
impauidos, illam tereti ceruice reflexa  
mulcere alternos et corpora fingere lingua.  
nec procul hinc Romam et raptas sine more Sabinas  
consessu caueae, magnis Circensibus actis,  
addiderat, subitoque nouum consurgere bellum  
**Romulidis Tatíoque** seni Curibusque seueris.  
post idem inter se posito certamine reges  
armati Iouis ante aram paterasque tenentes  
stabant et caesa iungebant foedera porca.  
**haud procul inde** citae Mettum in diuersa quadrigae  
distulerant (at tu dictis, Albane, maneres!),  
raptabatque uiri mendacis uiscera Tullus  
per siluam, et sparsi rorabant sanguine uepres.  
nec non **Tarquinius** eiectum **Porsenna** iubebat  
accipere ingentique urbem obsidione premebat;  
Aeneadae in ferrum pro libertate ruebant.  
illum indignanti similem similemque minanti  
**aspiceres**, pontem auderet quia uellere Cocles  
et fluuium uinclis innaret Cloelia ruptis.  
in summo custos Tarpeiae Manlius arcis  
stabat pro templo et Capitolia celsa tenebat,  
Romuleoque recens horrebat regia culmo.  
atque hic auratis uolitans argenteus anser  
porticibus Gallos in limine adesse canebat;  
Galli per dumos aderant arcemque tenebant  
defensi tenebris et dono noctis opacae.  
aurea caesaries ollis atque aurea uestis,  
uirgatis lucent sagulis, tum lactea colla  
auro innectuntur, duo quisque Alpina coruscant  
gaesa manu, scutis protecti corpora longis.  
hic exsultantis Salios nudosque Lupercos  
lanigerosque apices et lapsa ancilia caelo  
extuderat, castae ducebant sacra per urbem  
pilentis matres in mollibus. hinc procul addit  
Tartareas etiam sedes, alta ostia Ditis,  
et scelerum poenas, et te, **Catilina**, minaci  
pendentem scopulo Furiarumque ora trementem,  
secretosque pios, his dantem iura **Catonem**.  
haec inter tumidi late maris **ibat imago**  
**aurea**, sed fluctu spumabant **caerulea** cano,  
et circum **argento** clari delphines in orbem  
aequora uerrebant caudis aestumque secabant.  
in medio classis **aeratas**, Actia bella,  
cernere erat, totumque instructo Marte uideres  
feruere Leucaten auroque effulgere fluctus.*

Con cuya venia que el permiso advierte,  
Méndez continuó de aquesta suerte

(La Colombiada, Trigo, XVII, pág. 105)

Muchos y **grandes son los altos hechos**  
**Que España llevará sin duda a cabo**  
Que te reduzco a límites estrechos  
Sin que de gloria sufran menoscabo;

(*ibidem* XVII, p. 108)

Sale el **Gran Capitán, porque envidioso**  
Quiere en el campo célebre de Cannas,  
Reverdecer de Aníbal **los laureles**

(*ibidem* XVII, p. 104)

*hinc Augustus agens Italos in proelia Caesar cum patribus populoque, penatibus et magnis dis, stans celsa in puppi, geminas cui tempora flammam laeta uomunt patriumque aperitur uertice sidus. parte alia uentis et dis Agrippa secundis arduus agmen agens, cui, belli insigne superbum, tempora nauali fulgent rostrata corona.*  
*hinc ope barbarica uariisque Antonius armis, uictor ab Aurorae populis et litore rubro, Aegyptum uirisque Orientis et ultima secum Bactra uehit, sequiturque (nefas) Aegyptia coniunx. una omnes ruere ac totum spumare reductis conuulsum remis rostrisque tridentibus aequor. alta petunt; pelago credas innare reuulsas Cycladas aut montis concurrere montibus altos, tanta mole uiri turritis puppibus instant. stuppea flamma manu telisque uolatile ferrum spargitur, arua noua Neptunia caede rubescunt. regina in mediis patrio uocat agmina sistro, necdum etiam geminos a tergo respicit anguis. omnigenumque deum monstra et latrator Anubis contra Neptunum et Venerem contraque Mineruam tela tenent. saeuit medio in certamine Mauors caelatus ferro, tristesque ex aethere Dirae, et scissa gaudens uadit Discordia palla, quam cum sanguineo sequitur Bellona flagello. Actius haec cernens arcum intendebat Apollo desuper; omnis eo terrore Aegyptus et Indi, omnis Arabs, omnes uertebant terga Sabaei. ipsa uidebatur uentis regina uocatis uela dare et laxos iam iamque immittere funis. illam inter caedes pallentem morte futura fecerat ignipotens undis et Iapyge ferri, contra autem magno maerentem corpore Nilum pandentemque sinus et tota ueste uocantem caeruleum in gremium latebrosoque flumina uictos. at Caesar, triplici inuectus Romana triumpho moenia, dis Italis uotum immortale sacrabat, maxima ter centum totam delubra per urbem. laetitia ludisque uiae plausuque fremebant; omnibus in templis matrum chorus, omnibus arae; ante aras terram caesi strauere iuuenci. ipse sedens niueo candentis limine Phoebi dona recognoscit populorum aptatque superbis postibus; incedunt uictae longo ordine gentes, quam uariae linguis, habitu tam uestis et armis.*  
*hic Nomadum genus et discinctos Mulciber Afros, hic Lelegas Carasque sagittiferosque Gelonos finxerat; Euphrates ibat iam mollior undis, extremique hominum Morini, Rhenusque bicornis, indomitique Dahae, et pontem indignatus Araxes. Talia per clipeum Volcani, dona parentis, miratur rerumque ignarus imagine gaudet attollens uero famamque et fata nepotum.*

**Será tan grande y colosal la gloria  
Del reinado del César Carlos Quinto**  
Y de su egregio vástago, el segundo  
Filipo, que en verdad, nada es la historia  
Para llenar de asombro el ancho mundo;  
Hechos que sin cesar canto y contemplo,  
**Cual de la Fama inscriptos en su templo**  
Y de ellos **abreviando la pintura,**  
Aunque el coro empañe la voz mía,  
Te diré que **rendida vi a Pavía,**  
Después que de su campo en la llanura  
Por el valor indómito y guerrero  
Del español osado, vi caído  
**Al émulo de César, y vencido**  
Rendir la espada, y ser su prisionero:  
Y con armas, banderas y pendones,  
Timbrar España, escudos y blasones.  
**Invicto capitán, César magnánimo,**  
**Que en su carro triunfal a la fortuna**  
(...)

(*ibidem* XVII, p. 110)

<p>P r o s p e c c i o n e s</p>	<p>a) <u>Prospecciones oníricas</u></p> <p>Aen. II 281-295, Héctor a Eneas:</p> <p><i>'o lux Dardaniae, spes o fidissima Teucrum, quae tantae tenuere morae? quibus Hector ab oris exspectate uenis? ut te post multa tuorum funera, post uarios hominumque urbisque labores defessi aspiciamus! quae causa indigna serenos foedauit uultus? aut cur haec uulnera cerno?' ille nihil, nec me quaerentem uana moratur, sed grauius gemitus imo de pectore ducens, 'heu fuge, nate dea, teque his' ait 'eripe flammis. hostis habet muros; ruit alto a culmine Troia. sat patriae Priamoque datum: si Pergama dextra defendi possent, etiam hac defensa fuissent. sacra suosque tibi commendat Troia penatis; hos cape fatorum comites, his moenia quaere magna pererrato statures quae denique ponto.'</i></p> <p>Aen. VIII 36-65, Tíber a Eneas:</p> <p><i>'O sate gente deum, Troianam ex hostibus urbem qui reuehis nobis aeternaque Pergama seruas, exspectate solo Laurenti aruisque Latinis, hic tibi certa domus, certi (ne absiste) penates. neu belli terrere minis; tumor omnis et irae concessere deum. iamque tibi, ne uana putes haec fingere somnum, litoreis ingens inuenta sub ilicibus sus triginta capitem fetus enixa iacebit, alba solo recubans, albi circum ubera nati. [hic locus urbis erit, requies ea certa laborum,] ex quo ter denis urbem redeuntibus annis Ascanius clari condet cognominis Albam. haud incerta cano. nunc qua ratione quod instat expeditas uictor, paucis (aduerte) docebo. Arcades his oris, genus a Pallante profectum, qui regem Euandrum comites, qui signa secuti, delegere locum et posuere in montibus urbem Pallantis proauis de nomine Pallanteum. hi bellum adsidue ducunt cum gente Latina; hos castris adhibe socios et foedera iunge. ipse ego te ripis et recto flumine ducam, aduersum remis superes subuectus ut amnem. surge age, nate dea, primisque cadentibus astris Iunoni fer rite preces, iramque minasque supplicibus supera uotis. mihi uictor honorem persolues. ego sum pleno quem flumine cernis stringentem ripas et pinguis culta secantem, caeruleus Thybris, caelo gratissimus amnis. hic mihi magna domus, celsis caput urbibus exit.'</i></p>	<p><b>En un lecho de mísera sustancia Al sueño y su poder los ojos cierra;</b> Pues tras larga vigilia Fatigada a la vez su fantasía</p> <p>(La Colombiada, Trigo, VI, pág. 91)</p> <p>En tan pobre aposento El ángel del Destino introducido, Sólo una mesa halló, con un asiento (...)</p> <p>Al que a tranquilo dormir se entrega. Su mano enardecida.</p> <p>(ibidem VI, pág. 91)</p> <p><b>Daros a conocer sólo quisiera Con palabras de hermosa lozanía</b> Cuanto mi mente abriga en este instante, Al contemplar al héroe delirante. Rompe la inmensidad; y sobre un leño <b>Ignotas playas toca Según le halaga su dorado sueño.</b></p> <p>(ibidem VI, pág. 92)</p> <p><b>Entusiasta pasó, poniendo en duda Fruto alcanzase su fecunda mente, Y esperando en su ingenio, con la ayuda De Dios lánzase al mundo</b></p> <p>(ibidem VI, pág. 93)</p> <p>Con un <b>sueño</b>, visión o anuncio extraño, Que no sé si dormida o si despierta, Anoche tuve; y suspira a la historia Que se había de contar.</p> <p>(ibidem XIX, pág. 159)</p> <p><b>Esta es la llamada Isla Española Primera joya de tu real diadema,</b> Y a do primero verterá sangre.</p> <p>(ibidem XIX, pág. 160)</p> <p>Al ángel me volví, con ansia llena Y preguntele: ¿qué es de mi almirante? ¿qué es de mi gente? Y él dijo, respuesta</p>
--	--	--



<p>b) <u>Prospecciones <i>In situ</i></u></p> <p>Aen. III 245-257, de Celeno a Eneas:</p> <p><i>una in praecelsa consedit rupe Celaeno, infelix uates, rumpitque hanc pectore uocem; 'bellum etiam pro caede boum stratisque iuuentis, Laomedontiadae, bellumne inferre paratis et patrio Harpyias insontis pellere regno? accipite ergo animis atque haec mea figite dicta, quae Phoebus pater omnipotens, mihi Phoebus Apollo praedixit, uobis Furiarum ego maxima pando. Italiam cursu petitis uentisque uocatis: ibitis Italiam portusque intrare licebit. sed non ante datam cingetis moenibus urbem quam uos dira fames nostraeque iniuria caedis ambesas subigat malis absumere mensas.'</i></p> <p>Aen. III 374-462, de Héleno a Eneas:</p> <p><i>'Nate dea (nam te maioribus ire per altum auspiciis manifesta fides; sic fata deum rex sortitur uoluitque uices, is uertitur ordo), pauca tibi e multis, quo tutior hospita lustres aequora et Ausonio possis considerare portu, expediam dictis; prohibent nam cetera Parcae scire Helenum farique uetat Saturnia Iuno. principio Italiam, quam tu iam rere propinquam</i></p> <p><i>uicinosque, ignare, paras inuadere portus, longa procul longis uia diuidit inuia terris. ante et Trinacria lentandus remus in unda et salis Ausonii lustrandum nauibus aequor inferni lacus Aeaetaeque insula Circae, quam tuta possis urbem componere terra. signa tibi dicam, tu condita mente teneto:</i></p> <p>Aen. III 462: <i>uade age et ingentem factis fer ad aethera Troiam</i></p> <p>Aen. IV 265-276, de Hermes a Eneas:</p> <p><i>'tu nunc Karthaginis altae fundamenta locas pulchramque uxorius urbem exstruis? heu, regni rerumque oblite tuarum! ipse deum tibi me claro demittit Olympo regnator, caelum et terras qui numine torquet, ipse haec ferre iubet celeris mandata per auras: quid struis? aut qua spe Libycis teris otia terris? si te nulla mouet tantarum gloria rerum [nec super ipse tua moliris laude laborem,] Ascanium surgentem et spes heredis Iuli respice, cui regnum Italiae Romanaque tellus debetur.</i></p>	<p><b>ni otra satisfacción, a los sucesos me es dado dar y la misión estrecha</b></p> <p>(<i>ibidem</i> XIX, pág. 162)</p> <p><b>La visión contestó:</b> yo soy el Numen Que sobre el sitio de la tierra vago Que los sectarios de Platón presumen Que aquí se hundió con general estrago</p> <p>(Colón X 6)</p> <p>Y tú, mortal o genio sobrehumano Tú, su Jasón, su heroico almirante Que a disputar un algo del Océano Te abalanzas con ímpetu arrogante: <b>No desmayes, no des paz a la mano Ni dejes de seguir siempre adelante. Porque el cielo al final de tu camino Ha de darte el dorado Vellochino.</b></p> <p>(<i>La Colombiada</i> III, pág. 312)</p> <p>“Vástago de una raza igual va a ser origen, Dobla a mi ruego <b>tu indomable brío,</b> <b>¡cruza impávido</b> el mar; sigue, hijo mío!”</p> <p>(Colón X 34)</p> <p>Vio a su lado el éter encendido Por una nube de reflejo blando. Muy pronto se vio de ella circuído <b>Y atónito, los ojos levantando,</b> <b>Descubrió en la nube la figura</b> De una joven radiante de hermosura.</p> <p>(<i>La Colombiada</i>, Bayo, IX, pág. 379)</p>
--	--

<p>c) Prospecciones mediante la catábasis</p> <p>Aen. VI 756-784:</p> <p><i>'Nunc age, Dardanium prolem quae deinde sequatur gloria, qui maneant Itala de gente nepotes, illustris animas nostrumque in nomen ituras, expediam dictis, et te tua fata docebo. ille, uides, pura iuuenis qui nititur hasta, proxima sorte tenet lucis loca, primus ad auras aetherias Italo commixtus sanguine surget, Siluius, Albanum nomen, tua postuma proles, quem tibi longaeuo serum Lauinia coniunx educet siluis regem regumque parentem, unde genus Longa nostrum dominabitur Alba. proximus ille Procas, Troianae gloria gentis, et Capys et Numitor et qui te nomine reddet Siluius Aeneas, pariter pietate uel armis egregius, si umquam regnandam acceperit Albam.</i></p>	<p>Mañana, a más tardar, suaves tus quillas <b>Felices llegarán a las riberas</b> <b>Del suelo tropical, do las Antillas</b> <b>Anuncian de mis reinos las fronteras;</b> <b>Verás el esplendor de sus orillas,</b> Nunca holladas de plantas extranjeras</p> <p>(<i>La Colombiada</i>, Bayo, IX, pág. 381)</p> <p>Tú <b>el primero serás</b>, que aquí venido Enarboles el lábaro cristiano Pregonando a mi grey, a grito herido La majestad del nombre castellano</p> <p>(<i>La Colombiada</i>, Bayo, IX, pág. 382)</p> <p>Me lo ha dicho un mensajero: “<b>Tú librarás el mar de sus cadenas</b>”.</p> <p>(<i>Colón</i> XIII 20)</p> <p>Colón, yo soy América, ¿Y un nombre Que no es el tuyo arrastro por la historia? Numen de Anacoana, del gran nombre Inspira en desagravio himno de gloria.</p> <p>(<i>La epopeya de Colón</i> IV 1)</p> <p>Si como el porvenir lo es del presente, Es lo <b>presente fruto del pasado,</b> <b>La progenie de Washington valiente</b> <b>Está en Ojeda, en el ardor sagrado</b> De las Casas a Lincoln se presiente; Franklin vino en Pinzón, y el genio alado De Edison y de Fulton ya en las velas Susurró de las madres carabelas</p> <p>(<i>La epopeya de Colón</i> IV 5)</p> <p>Y al punto que lo hizo, abiertas viéronse Las <b>infernales lúgubres cavernas</b> Que son de <b>Satanás y sus prosélitos</b> Manida, en donde, sus maldades penas <b>Satanás, en su trono recostado,</b> En su rostro transluce la impaciencia De que está poseído, y sus vasallos Lo mismo que él con inquietud esperan</p> <p>(<i>La Colombiada</i>, Trigo, XIX, pág. 164)</p> <p>Como digo, comenzó la letra Ya que <b>la Pinta hubo desertado</b> Merced a Astarte, que encargóse de ella;</p>
---	--

<p><i>qui iuuenes! quantas ostentant, aspice, uiris atque umbrata gerunt ciuili tempora quercu! hi tibi Nomentum et Gabios urbemque Fidenam, hi Collatinas imponent montibus arces, Pometios Castrumque Inui Bolamque Coramque; haec tum nomina erunt, nunc sunt sine nomine terrae. quin et auo comitem sese Mauortius addet <b>Romulus</b>, Assaraci quem sanguinis Ilia mater educet. uiden, ut geminae stant uertice cristae et pater ipse suo superum iam signat honore? <b>en huius, nate, auspiciis illa incluta Roma</b> imperium terris, animos aequabit Olympo, <b>septemque una sibi muro circumdabit arces,</b> felix prole uirum</i></p> <p>Aen. VI 791-853:</p> <p><i>hic uir, hic est, tibi quem promitti saepius audis, Augustus Caesar, diui genus, aurea condet saecula qui rursus Latium regnata per arua Saturno quondam, super et Garamantas et Indos proferet imperium; iacet extra sidera tellus, extra anni solisque uias, ubi caelifer Atlas axem uero torquet stellis ardentibus aptum. huius in aduentum iam nunc et Caspia regna responsis horrent diuum et Maeotia tellus, et septemgemini turbant trepida ostia Nili. nec uero Alcides tantum telluris obiuit, fixerit aripedem ceruam licet, aut Erymanthi pacarit nemora et Lernam tremefecerit arcu; nec qui pampineis uictor iuga flectit habenis Liber, agens celso Nysae de uertice tigris. et dubitamus adhuc uirtutem extendere factis, aut metus Ausonia prohibet consistere terra? <b>quis procul ille autem ramis insignis oliuae sacra ferens? nosco crinis incanaque menta regis Romani primam qui legibus urbem fundabit</b>, Curibus paruis et paupere terra missus in imperium magnum. cui deinde subibit otia qui rumpet patriae residesque mouebit Tullus in arma uiros et iam desueta triumphis agmina. <b>quem iuxta sequitur iactantior Ancus nunc quoque iam nimium gaudens popularibus auris. uis et Tarquinius reges animamque superbam ultoris Bruti, fascisque uidere receptos?</b> consulis imperium hic primus saeuasque securis accipiet, natosque pater noua bella mouentis ad poenam pulchra pro libertate uocabit, infelix, utcumque ferent ea facta minores: uincet amor patriae laudumque immensa cupido. quin Decios Drusosque procul saeuumque securi aspice Torquatum et referentem signa Camillum. illae autem paribus quas fulgere cernis in armis, concordes animae nunc et dum nocte prementur, heu quantum inter se bellum, si lumina uitae attigerint, quantas acies stragemque ciebut, aggeribus socer Alpinis atque arce Monoeci descendens, gener aduersis instructus Eois! ne, pueri, ne tanta animis adsuescite bella</i></p>	<p>Yo de Colón la nave perseguía</p> <p>(<i>ibidem</i> XIX, p. 168)</p> <p>A <b>Arana y a Gutiérrez</b>, que ambos eran Objetos de mi odio y que vengados Con muerte alevé, sus servicios quedan. De la Española, en junta hice reunirse, De las montañas de <b>Cibao</b>, albergan A <b>Caonabo</b> y sus súbditos valientes, Quien, señor de la casa de oro, apelan: A los caciques <b>Guarionex y Behechio</b></p> <p>(<i>ibidem</i> XIX, p. 178)</p>
---	--

<p><i>neu patriae ualidas in uiscera uertite uiris; tuque prior, tu parce, genus qui ducis Olympo, proice tela manu, sanguis meus!— ille triumphata Capitolia ad alta Corintho uictor aget currum caesis insignis Achiuis. eruet ille Argos Agamemnoniasque Mycenae ipsumque Aeaciden, genus armipotentis Achilli, ultus auos Troiae templa et temerata Mineruae. <b>quis te, magne Cato, tacitum aut te, Cosse, relinquat? quis Gracchi genus aut geminos, duo fulmina belli, Scipiadas, cladem Libyae, paruoque potentem Fabricium uel te sulco, Serrane, serentem?</b> quo fessum rapitis, Fabii? tu Maximus ille es, unus qui nobis cunctando restituis rem. excudent alii spirantia mollius aera (credo equidem), uiuos ducent de marmore uultus, orabunt causas melius, caelique meatus <b>describent radio et surgentia sidera dicent: tu regere imperio populos, Romane, memento (hae tibi erunt artes), pacique imponere morem, parcere subiectis et debellare superbos.'</b></i></p> <p>Aen. VI 863-865:</p> <p><b>'quis, pater, ille, uirum qui sic comitatur euntem? filius, anne aliquis magna de stirpe nepotum?</b></p> <p>Aen. V 868-886:</p> <p><b>'o gnate, ingentem luctum ne quaere tuorum; ostendent terris hunc tantum fata nec ultra esse sinent. nimium uobis Romana propago uisa potens, superi, propria haec si dona fuissent. quantos ille uirum magnam Mauortis ad urbem campus aget gemitus! uel quae, Tiberine, uidebis funera, cum tumulum praeterlabere recentem! nec puer Iliaca quisquam de gente Latinos in tantum spe tollet auos, nec Romula quondam ullo se tantum tellus iactabit alumno. heu pietas, heu prisca fides inuictaque bello dextera! non illi se quisquam impune tulisset obuius armato, seu cum pedes iret in hostem seu spumantis equi foderet calcaribus armos. heu, miserande puer, si qua fata aspera rumpas, <b>tu Marcellus eris. manibus date lilia plenis purpureos spargam flores animamque nepotis his saltem accumulem donis, et fungar inani munere.'</b> sic tota passim regione uagantur</b></p> <p><u>d) Prospección ajena al héroe; entre dioses</u></p> <p>Aen. 229 ss.:</p> <p><i>adloquitur Venus: 'O qui res hominumque deumque aeternis regis imperiis, et fulmine terres.</i></p> <p>Aen. I 256-271:</p>	<p>¿Por qué no quieres de la gente íbera Premiar la fe con mi región ignota?</p> <p>(La epopeya de Colón I, pág. 19)</p> <p>Pues tu lo pides, sea <b>Dijo la voz del increado, “ahora”</b> Se estremeció de júbilo el empíreo</p>
--	---

	<p><i>'Parce metu, Cytherea: manent immota tuorum fata tibi; cernes urbem et promissa Lavini moenia, sublimemque feres ad sidera caeli magnanimum Aenean; neque me sententia vertit. Hic tibi (fabor enim, quando haec te cura remordet, longius et volvens fatorum arcana movebo) bellum ingens geret Italia, populosque feroces contundet, moresque viris et moenia ponet, tertia dum Latio regnantem viderit aestas, ternaque transierint Rutulis hiberna subactis. At puer Ascanius, cui nunc cognomen Iulo additur,—Ilus erat, dum res stetit Ilia regno,— triginta magnos volvendis mensibus orbis imperio explebit, regnumque ab sede Lavini transferet, et longam multa vi muniet Albam</i></p> <p>Aen. I 286-296:</p> <p><i>Nascetur pulchra Troianus origine Caesar, imperium oceano, famam qui terminet astris,— Iulius, a magno demissum nomen Iulo. Hunc tu olim caelo, spoliis Orientis onustum, accipies secura; vocabitur hic quoque votis. Aspera tum positis mitescent saecula bellis; cana Fides, et Vesta, Remo cum fratre Quirinus, iura dabunt; dirae ferro et compagibus artis claudentur Belli portae; Furor impius intus, saeva sedens super arma, et centum vinctus aenis post tergum nodis, fremet horridus ore cruento.'</i></p>	<p>(<i>ibidem</i> I, p. 22)</p> <p>Mi España se <b>desciña un punto sólo</b>, Sin que adoren la cruz de Constantino El <b>tostado Ecuador y helado Polo</b>, <b>El mar de Atlante y el picacho</b> andino</p> <p>(<i>ibidem</i> I, p. 22)</p> <p>Mi idioma te <b>daré</b> con sus conceptos, Sonoros, atrevidos y elegantes, Que al colmo <b>llegará</b> de sus preceptos Con <b>Mariana, Leones y Cervantes</b></p> <p>(<i>ibidem</i> XXIII, p. 251)</p> <p><b>Prodigaré</b> mis frutos en tu suelo Libertad en tus selvas, <b>daré</b> al toro, No del caballo <b>oprimiré</b> su vuelo Y de mis bienes te <b>daré</b> el tesoro Mis puertos se <b>abrirán</b> a tu desvelo</p> <p>(<i>ibidem</i> XXIII, p. 252)</p>
<p>R E T R O S P E C C I Ó N</p>	<p>a) <u>Motivación</u></p> <p>Aen. I 753-755:</p> <p><i>'Immo age, et a prima dic, hospes, origine nobis insidias,' inquit, 'Danaum, casusque tuorum, erroresque tuos; nam te iam septima portat omnibus errantem terris et fluctibus aestas.'</i></p> <p>b) <u>Atención del auditorio</u></p> <p>Aen. II 1:</p> <p><i>Conticuere omnes intentique ora tenebant inde toro pater Aeneas sic orsus ab alto:</i></p>	<p>Colón con don Elías departiendo Frente al uno del otro y mano a mano, Cuenta su historia con la tierna gracia Con que al mérito adorna la desgracia</p> <p>(<i>Colón</i> V 2)</p> <p><b>Todos sus compañeros, de buen grado,</b> <b>La fían su atención, incontinentemente,</b> Pues estaba Manrique consagrado Por fácil orador, sobresaliente Quien, viéndose de todos rodeado, Y <b>dispuestos a oírle atentamente</b> <b>Con voz entera y además tranquilo</b> Su relato empezó por este estilo</p> <p>(<i>La Colombiana</i>, Bayo, IV, pág. 119)</p>



		<p>O si por el contrario, verdadera; Que así, como os la dejo referida, (...)</p> <p>(<i>La Colombiada</i>, Bayo, V, pág. 334)</p>
<p>J U E G O S N Á U T I C O S</p>	<p>a) Presentación de los premios, <i>Aen.</i> V 104-111:</p> <p><i>Exspectata dies aderat nonamque serena Auroram Phaethontis equi iam luce uehebant, famaque finitimos et clari nomen Acestae excierat; laeto complebant litora coetu uisuri Aeneadas, pars et certare parati. munera principio ante oculos circoque locantur in medio, sacri tripodes uiridesque coronae et palmae pretium uictoribus, armaque et ostro perfusae uestes, argenti aurique talenta; et tuba commissos medio canit aggere ludos.</i></p> <p>b) Preparación de la carrera y el clamor del gentío</p> <p><i>Aen.</i> V 132-135:</p> <p><i>tum loca sorte legunt ipsique in puppibus auro ductores longe effulgent ostroque decori; cetera populea uelatur fronde iuuentus nudatosque umeros oleo perfusa nitescit;</i></p>	<p>Fue con <b>solemne pompa referido</b> <b>El orden de los premios, y el primero,</b> Era un <b>costosísimo vestido</b> A usanza y al estilo marinero Este regalo fue constituido Para aquel que, más ágil o mañero, Cualquiera de las tres bolas lograra Y alzándola del agua la mostrara.</p> <p>(<i>La Colombiada</i> II pág. 287)</p> <p><b>Y sendas gorras finas, no estrenadas,</b> <b>Con un airón de plumas de colores,</b> De un cerquillo de raso veteadas, Esmaltadas en él varias labores, Fueron las ricas prendas señaladas Para aquellos más buenos contendores Que, con diestro timón y ágil remo, Primero arribasen al extremo.</p> <p>(<i>ibidem</i> II, p. 287)</p> <p>En cada carabela los pilotos Andaban a la chusma entusiasmando; Siendo de ver las prisas y alborotos De éste, de aquél y del estotro bando Cien apuestas, y díceres (<i>sic</i>), y votos, Se conciertan y vanse barajando. La Pinta y Niña arrián batelotes Donde embarcan garridos campeones</p> <p>No bien fueron llegados a la cita Escalaron a bordo la Almiranta; Entonces, sí, <b>fue sórdida la gríta</b> <b>Que por los aires cunde y se levanta;</b></p>

<p>Aen. V 147-150:</p> <p><i>tum plausu fremituque uirum studiisque fauentum consonat omne nemus, uocemque inclusa uolutant litora, pulsati colles clamore resultant.</i></p> <p>c) Lances de la carrera y la entrada en la meta</p> <p><i>at laetus Mnestheus successuque acrior ipso agmine remorum celeri uentisque uocatis prona petit maria et pelago decurrit aperto. qualis spelunca subito commota columba, cui domus et dulces latebroso in pumice nidi, fertur in arua uolans plausumque exterrita pennis dat tecto ingentem, mox aere lapsa quieto radit iter liquidum celeris neque commouet alas: sic Mnestheus, sic ipsa fuga secat ultima Pristis aequora, sic illam fert impetus ipse uolantem. et primum in scopulo luctantem deserit alto</i></p> <p><i>Sergestum breuibusque uadis frustraue uocantem auxilia et fractis discentem currere remis. inde Gyan ipsamque ingenti mole Chimaeram consequitur; cedit, quoniam spoliata magistro est. solus iamque ipso superest in fine Cloanthus, quem petit et summis adnexus uiribus urget.</i></p>	<p><b>La chusma sobre el puente anda y se agita,</b> Cada equipo se reta y solevanta, <b>Desnudos los más ágiles se ponen Y lanzarse a la prueba se disponen</b></p> <p><b>Los cuerpos, de la ropa desceñidos, El sol de Cáncer con su fuego entona,</b> Halagando la piel y los oídos Un aura bonancible y juguetera; Colón y los pilotos reunidos Están a popa, bajo fresca lona;</p> <p>(<i>ibidem</i> II, p. 288)</p> <p>Pues así con alígera barquilla A un golpe de los remos, vigoroso, Obediente al timón, con fácil quilla Vuela, no corre, por el puerto undoso, Azuzada por toda la escuadrilla Y los vivos del público curioso, Aquella, por sus nombres señalando Los campeones de uno y otro bando</p> <p>(<i>ibidem</i> II, p. 294)</p> <p>Casi a un tiempo, en una misma raya, Atravesó la trinca volandera La milla justa que en la mar se explaya, Entre el punto de arranque y la bandera; Mas siendo, de rigor, que, de aquí vaya De vuelta al sitio de la vez primera, Cada barquilla, haciendo una ciaboga,</p>
---	---



		<p>Con nuevo ahínco, presurosa boga. <i>(ibidem</i> II, p. 295)</p>
<p>S I M I L E S  N A T U R A L I S T A S</p>	<p>a) <u>símil del caballo</u> <i>Aen.</i> XI 492-497: <i>qualis ubi abruptis fugit praesepia uinclis tandem liber equus, campoque potitus aperto aut ille in pastus armentaque tendit equarum aut adsuetus aquae perfundi flumine noto emicat, arrectisque fremit ceruicibus alte luxurians luduntque iubae per colla, per armos (...)</i></p> <p>b) <u>símil de las abejas</u> <i>Aen.</i> I 430-436: <i>Qualis apes aestate nova per florea rura exercet sub sole labor, cum gentis adultos educunt fetus, aut cum liquentia mella stipant et dulci distendunt nectare cellas, aut onera accipiunt venientum, aut agmine facto ignavom fucos pecus a praesepibus arcent: fervet opus, redolentque thymo fragrantia mella.</i> <i>Aen.</i> VI 707-710: <i>hunc circum innumerae gentes populique uolabant: ac ueluti in pratis ubi apes aestate serena floribus insidunt uariis et candida circum lilia funduntur, strepit omnis murmure campus. horrescit uisu subito causasque requirit</i></p>	<p>Mas, <b>del modo que</b> en rápida algazara, De <b>potros</b> la manada se alborota Y abandonando la materna piara, Con <b>suelta crin que la cerviz azota,</b> <b>Huye al galope, lejos se separa</b> Hasta que al fin, desanimada trota, Vuelve grupas y escapa a la carrera Al rodeo de <b>yeguas</b> que la espera; <i>(La Colombiada, Bayo, III, pág. 309)</i></p> <p>O cual bandada de indómitos corceles, Las insignias al viento dando hispanas; <i>(La Colombiada, Trigo, XVII, pág. 104)</i></p> <p>No con presteza tal se desordena De las <b>abejas el enjambre alado,</b> Cuando, desde la <b>próvida colmena</b> Un campo ve <b>de flores esmaltado,</b> Ni de tanta alegría se enajena Revolando del uno al otro lado, Para libar <b>el sacarino jugo</b> Con que Flora invitarle se complugo; <i>(La Colombiada, Bayo, III, pág. 307)</i></p> <p><b>Cual enjambre de abejas emigrantes</b> Que liba dondequiera <b>ricas mieles,</b> Así van los osados navegantes Y vienen por el reino de Cibeles; <i>(La Colombiada, Bayo, IX, pág. 374),</i></p>

	<p>c) <u>símil del león</u></p> <p>Aen. IX 337-341:</p> <p><i>aequasset nocti ludum in lucemque tulisset: impastus ceu plena leo per ouilia turbans (suadet enim uesana fames) manditque trahitque molle pecus mutumque metu, fremit ore cruento.</i></p>	<p>Como suele el <b>león</b> de hambre despierto, Espiar a las terribles caravanas Desde el oculto antro del desierto, Allá en las llanuras africanas, Que camina el convoy al descubierto Y el <b>león de repente</b>, entrando en ganas, Bate la cola, la melena eriza Y en campo abierto sale y mueve liza;</p> <p>(<i>La Colombiada</i>, Bayo, IV, pág. 316)</p> <p>Y avaro y terco, como <b>cruel felino</b> Del más leve descuido se aprovecha</p> <p>(<i>ibidem</i>)</p>
<p>A M A N E C E R E S  M I T O L Ó G I C O S  Y  S U E V O L U C I Ó N</p>	<p>Aen. V 65:</p> <p><i>Aurora extulerit radiisque retexerit orbem, prima citae Teucris ponam certamina classis;</i></p> <p>Aen. V 105:</p> <p><i>Expectata dies aderat nonamque serena / Auroram Phaethontis equi iam luce uehebant;</i></p> <p>Aen. VII 26:</p> <p><i>Iamque rubescebat radiis mare et aethere ab alto / Aurora in roseis fulgebat lutea bigis.</i></p>	<p>El mismo <b>Sol</b>, autócrata ceñido De luminosa, espléndida diadema, En inmóvil trono revestido Con absorbente majestad suprema</p> <p>(<i>La Colombiada</i>, Bayo, I, pág. 282)</p> <p>A este punto, delante de los bajeles El <b>rubio Sol</b>, al hora de costumbre Teniendo por la <b>rienda a sus corceles</b>; Al paso, con tranquila mansedumbre</p> <p>(<i>ibidem</i> VI, p. 341)</p> <p><b>Febo</b>, que enamorado retardaba <b>Precipitarse en el rojizo ocaso</b> La gigante pupila dilatada Saboreando de Latona el paso;</p> <p>(<i>ibidem</i> VII, p. 345)</p> <p>Dos veces más en el <b>rosado Oriente</b> <b>Amaneció la cándida cuadriga</b>, Al paso y a las riendas obedientes Del almo dios que sin cesar la hostiga.</p> <p>(<i>ibidem</i> VIII, p. 359)</p> <p>Pierde la <b>Aurora</b> el blanco de azucena, Y es de <b>pudding rosicler pintada</b> Para anunciar que <b>Febo el rostro ardiente</b> Por el balcón asoma del Oriente</p> <p>(<i>La Colombiada</i>, Trigo, XI, pág. 193)</p>

		<p>Apenas de Oriente, La sonrosada faz <b>festiva Aurora</b> Asomaba riente Entre nubes que el sol plácido dora;</p> <p>(<i>ibidem</i> XIII, p. 256)</p> <p>En colorando <b>Febo la alborada</b>, No quiso mitigar tanto trabajo; Puesto que al asomar <b>su faz rosada</b>;</p> <p>(<i>ibidem</i> XX, p. 184)</p>
<p>E L E T N A</p>	<p>a) Descripción de la llegada a las costas sicilianas y la terrible visión del volcán Etna,</p> <p><i>Aen.</i> III 554-557:</p> <p><b>tum procul e fluctu Trinacria cernitur Aetna,</b> <i>et gemitum ingentem pelagi pulsataque saxa</i> <i>audimus longe fractasque ad litora uoces,</i> <i>exsultantque uada atque aestu miscentur harenae.</i></p> <p>b) Aviso por parte de Anquises de los hados nefastos, ya anunciados por Héleno.</p> <p><i>Aen.</i> III 558-560:</p> <p><b>et pater Anchises 'nimirum hic illa Charybdis:</b> <b>hos Helenus scopulos, haec saxa horrenda canebat.</b> <b>eripite, o socii, pariterque insurgite remis.'</b></p> <p>c) Descripción de los efluvios del volcán y de la tormenta que ello causa.</p> <p><i>Aen.</i> III 565-570:</p> <p><b>tollimur in caelum curuato gurgite, et idem</b> <b>subducta ad Manis imos desedimus unda.</b> <i>ter scopuli clamorem inter caua saxa dedere,</i> <i>ter spumam elisam et rorantia uidimus astra.</i> <i>interea fessos uentus cum sole reliquit,</i> <i>ignarique uiae Cyclopum adlabimur oris.</i></p>	<p>a) Llegada a Canarias y vista del Teide,</p> <p>Y otros veinte pasaron desde el día En que zarpó Colón, cuando al siguiente La chusma que de miedo se moría, <b>Miró el volcán de Tenerife enfrente.</b></p> <p>(<i>Colón</i> IV I, 1-4)</p> <p>b) Aviso por parte de Colón a sus tripulantes de la situación venidera: <b>Apelando Colón a su experiencia,</b> <b>Les probó con cien textos por lo menos</b> Que los volcanes eran en su esencia Hechos sencillos de malicia ajenos.</p> <p>(<i>Colón</i> IV 2, 1-4)</p> <p>c) Descripción de la tormenta causada por el zarandeo del volcán</p> <p><b>Y aquí y allí, cerniéndose, se avanza,</b> <b>Y ora la mar, ora los cielos toca;</b> <b>Y mil sombras que azuza a la venganza</b> Vomita atroz por su sulfúrea boca, <b>Y a los fantasmas que del cráter lanza</b> Con voz les dice, que el furor sofoca: “Esos son, esos son, ¡soltad los vientos! Desatad, desatad los elementos”.</p> <p>(<i>Colón</i> IV 5)</p>

<p><b>T I R A D A  D E  N O M B R E S  P R O P I O S</b></p>	<p><i>Aen.</i> IX, v. 574:</p> <p><b><i>Turnus Ityn Cloniumque, Dioxippum Promolumque</i></b></p> <p><i>Aen.</i> VII 710-711:</p> <p><i>una ingens Amiterna cohors priscique Quirites Ereti manus omnis oliuiferaeque Mutuscae</i></p>	<p><b>Van los Pinzones</b>, gente veterana, Que uno la Niña, otra la Pinta guía; <b>Rodrigo de Escobedo, Alonso, Arana</b></p> <p>(<i>Colón</i> I 8, 1-5)</p> <p>Los tres prácticos lucen más certeros, El buen <b>Niño, Roldán, Ruiz</b> el valiente Van soldados, grumetes, marineros; <b>Pedro Gutiérrez...</b> ¡toda brava gente! <b>Son ciento y veinte entre almirante y tropa</b></p> <p>(<i>Colón</i> I 7, 2-6)</p>
--	--	---

## **CONCLUSIONES FINALES**

De lo anteriormente expuesto podemos recoger las siguientes conclusiones a modo de resumen general del trabajo. Éstas son variadas debido a la naturaleza intrínseca del estudio, pues no sólo se ha perseguido la influencia virgiliana en los poemas ya citados, sino que se han observado aspectos tan reveladores como la presencia de la materia clásica en toda la centuria; por ello dividiremos ordenadamente las diferentes conclusiones que se han alcanzado:

- En primer lugar, se quiere dejar patente que la materia clásica está presente, al contrario de lo aportado por gran parte de la crítica más conservadora, en ciertas parcelas de la Literatura española. Ejemplos de tradición dieciochesca y clasicista se van acoplando a los nuevos modelos literarios bajo una reutilización que se aleja, y eso es obvio, del fiel seguimiento de otras épocas. La situación intrínseca de nuestro país y una vana generación romántica hacen que las composiciones más radicales y rompedoras, como son los casos aislados del Duque de Rivas y Espronceda, sean leves destellos de un todo general que se puede observar como continuación de las ideas neoclásicas en su base y de reorganización estilística en su fondo.
- Como consecuencia de lo anteriormente dicho, el siguiente paso ha sido estudiar un género concreto de la literatura española decimonónica y su posible adscripción al canon clasicista: la épica. Ante la falta de una visión sistemática y analítica –exceptuando, en cierta manera, los trabajos de L. F. DÍAZ LARIOS (*cfr.* cap. II)-, se han recopilado datos directos de las más importantes epopeyas del siglo, encontrando una evolución que, para relativa sorpresa, correspondía con los diferentes episodios históricos: en primer lugar, desde una épica clasicista realizada como eclosión nacionalista por el yugo de la invasión francesa, se pasa a una epopeya medievalista que critica con argumentos del pasado patrio el gobierno ominoso fernandino. El relativo hartazgo de lo clásico y la penetración del movimiento romántico irán mellando la autoridad del canon propio del género, arrinconando los parámetros de la epopeya culta de tradición grecolatina a meros ribetes estilísticos, juegos literarios o como pautas insoslayables que se van mezclando y combinando con distintas formas y fondos. A partir de la irrupción de la leyenda, la épica de corte clasicista tiene tan sólo cabida en composiciones de eruditos que vuelven a los modelos para unos poemas artificiales que se celebran con motivo de concursos, Juegos Florales o centenarios, como será el caso de la épica de tema colombino, de especial auge durante la segunda mitad de la centuria.
- Acto seguido, se muestran las causas de la aparición de la épica colombina (de 1853 a 1899) como meras evocaciones literarias de encargo, erudición o divertimento a manos de políticos, *dilettanti* o literatos de diverso calado y que se ciñen a la epopeya por la gran cantidad de certámenes literarios que exigen, bajo un decálogo estricto de normas, poemas épicos acerca de lo más en boga del momento: el Descubrimiento –Conmemoración del IV Centenario-. De ahí que este subgénero de la épica, o epopeya de “temática”, se define con las

siguientes características: composiciones faltas de estilo y personalidad literaria, pero que siguen, debido a esta situación de merma del patrón estético, la forma más clasicista, paso inicial de las conclusiones finales: la relación entre Virgilio y los poetas épicos colombinos.

- De estos autores, como breve reseña, se han de destacar los casos de los más renombrados: Ramón de Campoamor (*Colón*, 1853), autor importante de la centuria entre romanticismo y realismo; y Ciro Bayo (*La Colombiada*, 1899), particular novelista girovagante y erudito de la última generación del XIX. El resto de autores: José Devolx (*La epopeya de Colón*, 1892) y Felipe Trigo Gálvez (*La Colombiada*, 1885) son muestras de este auge de la temática colombina en verso heroico y de la ya observada (*cfr.* cap. III) democratización de la poesía en el último tercio de siglo.
- En lo que atañe a las fuentes y modelos de los poemas, se han de concluir varios aspectos: en primer lugar, la importancia dada al género historiográfico durante la primera mitad del XIX; ejemplos como las obras de W. Irving o M. Navarrete, de contemporánea publicación, influirán como transfondo histórico en estas epopeyas; en segundo lugar, cabe reseñar el peso de la temática americanista en España y Portugal –desde las *Crónicas* hasta los poemas épicos como la *Araucana*, el *Bernardo* u *Os Lusíadas* retratan perfectamente la situación–, consiguiendo ser a lo largo de quinientos años un argumento totalmente consolidado, más si cabe a través del verso épico; y en tercer y último lugar, concluimos con el seguimiento preceptivo de estos poemas que no hacen sino ceñirse a los parámetros que tanto la *Eneida* de Virgilio, en un principio, como la *Gerusalemme liberata* de Tasso, en su continuación, han establecido como canónicos.
- En este punto, pues, se han observado ciertos paralelismos que comprenden un diverso grado de intertextualidad con la obra de Virgilio, desde los tópicos y motivos que se adscriben directamente al poeta de Mantua como es el caso de la Fama, el uso retrospectivo y prospectivo de la écfrasis o la erupción del volcán Etna, hasta los elementos propios de la épica que, aun naciendo de Virgilio, han sido reutilizados por vías secundarias, tales como el seguimiento del aparato deífico al modo cristiano de Tasso, los símiles, los amaneceres de raigambre clasicista o la tirada de nombres como catálogo de los nautas participantes en la hazaña.
- Datos estos con los que se ha pretendido observar una correlación, si no directa, al menos sí patente entre la épica clásica –virgiliana, como modelo– y las epopeyas de un tema concreto: el colombino, separadas por más de 1500 años, pero cercanas en tanto en cuanto siguen el mismo molde creativo.

## **BIBLIOGRAFÍA\***

---

\* La presente bibliografía está organizada siguiendo el siguiente criterio metodológico: desde lo más general, a saber: las fuentes, ya latinas, ya españolas, que han servido para el estudio, hasta lo más particular, es decir los exiguos trabajos acerca de los cuatro poetas épicos españoles que son objeto de nuestro trabajo. Es por ello por lo que hemos dividido en dos grandes partes el repertorio bibliográfico: I. Fuentes: a) latinas; b) autores españoles; II. Estudios, con sus respectivas divisiones: a) sobre el siglo XIX; b) sobre el género épico y su tradición; c) sobre la pervivencia de Virgilio y otros autores en las literaturas occidentales; d) sobre los autores épicos de tema colombino que hemos estudiado. Esperamos con ello hacer más fácil la consulta.



## **I. FUENTES**

### **I.I- AUTORES LATINOS**

#### **CATULLUS**

*Carmina*, ed. a cargo de J. Ferguson, Oxonii 1988.

#### **HORATIUS**

*Opera*, ed. a cargo de E. C. Wickham, H. W. Garrod, Oxonii 1967.

#### **TIBULLUS**

*Carmina*, ed. a cargo de I. Postgate, Oxonii 1968.

#### **VERGILIUS**

*Opera*, ed. a cargo de R. A. B. Mynors, Oxonii 1969.

### **I.II- AUTORES ESPAÑOLES**

#### **A) AUTORES DE ÉPICA DE TEMA COLOMBINO**

##### ***Colón de Ramón de Campoamor***

J. M. GÓMEZ-TABANERA, *Edición conjunta del Colón de Ramón de Campoamor y Camposorio y La Colombiada de Ciro Bayo Seguro*, Oviedo 1992.

U. GONZÁLEZ SERRANO, M. COLORADO y M. ORDÓÑEZ, *Obras completas de Don Ramón de Campoamor. Obras filosóficas revisadas y compulsadas con los originales*, Madrid 1901, en VIII volúmenes.

##### ***La Colombiada de Felipe Trigo y Gálvez***

F. TRIGO Y GÁLVEZ, *La Colombiada: poema épico en veinte y cuatro cantos y su introducción, escrito con variedad de metros*, Burgos 1885.

##### ***La epopeya de Colón de José Devolx***

J. DEVOLX, *La epopeya de Colón. "Bosquejo épico"*, Madrid 1892, Imprenta de San Francisco de Sales.

## **La Colombiada de Ciro Bayo**

C. BAYO, *La Colombiada*, Madrid 1912, Imprenta de Bailly-Bailliére.

J. M. GÓMEZ-TABANERA, *Edición conjunta del Colón de Ramón de Campoamor y Camposorio y La Colombiada de Ciro Bayo Seguro*, Oviedo 1992.

### **B) OTROS AUTORES HISPÁNICOS**

J. AROLAS, *Obras de Juan Arolas*, Madrid 1982, ed. a cargo de L. F. Díaz Larios, en III volúmenes.

L. AUGUSTO CUETO, *Poetas líricos del siglo XVIII*, Madrid 1952.

J. MÁRTINEZ RUIZ "AZORÍN", *Clásicos y modernos*, Madrid 1919.

C. BAYO, *Los césares de la Patagonia*, Madrid 1913.

G. A. BÉCQUER, *Autógrafos juveniles*, Barcelona 1993, ed. a cargo de L. Romero.

J. DEVOLX, *Odas y leyendas*, Madrid 1900.

---, *Nuevas Poesías*, Málaga 1925, ed. a cargo de R. Alcover.

J. DONOSO CORTÉS, *Obras Completas*, Madrid 1946, ed. a cargo de J. Juretschke, en II volúmenes.

J. ESPRONCEDA, *Poesías líricas y fragmentos épicos*, Madrid 1970, ed. a cargo de R. Marrast.

M. FERNÁNDEZ DE NAVARRETE, *Obras Completas*, Madrid 1954.

G. GARCÍA TASSARA, *Poesías*, Madrid 1872.

N. GALLEGO, *Esvero y Almedora: Poema. Análisis leído por D. J. Nicasio Gallego ante la Academia Española*, Madrid 1841.

W. IRVING, *Vida del Almirante Don Cristóbal Colón*, Madrid 1833.

A. LISTA, *Ensayos literarios y críticos*, Sevilla 1844, prólogo a cargo de J. Joaquín de Mora.

F. MARTÍNEZ DE LA ROSA, *Obras completas*, ed. a cargo de C. Seco Serrano, Madrid 1962.

F. MARTÍNEZ DE LA ROSA, *Obras dramáticas*, Madrid 1972, ed. a cargo de J. Sarrailh.

J. M. MAURY, *Esvero y Almedora*, París 1840.

E. OCHOA, *Tesoro de los poemas españoles*, París 1840.

M. J. QUINTANA, *Poesías selectas castellanas. Musa épica ó Colección de los trozos mejores de nuestros poemas heroicos*, Burgos 1833, en II volúmenes.

A. SAAVEDRA "DUQUE DE RIVAS", *El moro expósito*, Madrid 1982, ed. a cargo de A. Crespo.

---, *Romances históricos*, Madrid 1987, ed. a cargo de S. García Castañeda.

J. VALERA, *Florilegio de poesías castellanas del siglo XIX*, Madrid 1903.

R. VALVIDARES, *La Iberiada: poema épico a la gloriosa defensa de Zaragoza, bloqueada por los franceses desde 14 de junio hasta 15 de agosto de 1808 y desde 27 de noviembre de este año hasta 21 de febrero de 1809*, Cádiz 1808 (=1815).

C. VARELA, *Obra Completa de Fray Bartolomé de las Casas*, Madrid 1989.

## **II. ESTUDIOS**

### **II.I- SOBRE EL SIGLO XIX**

F. AGUILAR PIÑAL, *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, Madrid 1981.

N. ALONSO CORTÉS, "El lastre clasicista en la poesía española del siglo XIX", *Estudios hispánicos. Homenaje a Archer M. Huntington* 1(1952)3-14.

---, *Las cien mejores poesías del siglo XIX*, Madrid 1956.

M. ALVAR, *Poesía española dialectal*, Madrid 1965.

F. BLANCO GARCÍA, *La literatura española en el siglo XIX*, Madrid 1909.

J. F. BOTREL, *Libros, prensa y lectura en la España del siglo XIX*, Madrid 1993.

C. M. BOWRA, *La imaginación romántica*, Oxford 1972.

G. CARNERO, *Congreso Internacional sobre el modernismo español e Hispanoamericano y sus raíces andaluzas y cordobesas*, Córdoba 1987.

J. CHECA BELTRÁN, "Tradición y modernidad en las poéticas de mediados del siglo XIX", *Emilio Castelar y su época. Ideología, retórica y poética*, ed. a cargo de J. Hernández Guerrero et alii, Cádiz 2001, 421-431.

- J. M. COSSIO, *Cincuenta años de poesía española (1850-1900)*, Madrid 1960.
- G. DÍAZ PLAJA, *Hacia un concepto de literatura española*, Madrid 1942.
- , *España en su literatura*, Madrid 1969.
- M. FERNÁNDEZ GALIANO, *Humanismo español en el siglo XIX: Conferencias pronunciadas en la Fundación Universitaria Española los días 10, 12 y 17 de mayo de 1976*, Madrid 1977.
- J. FITZMAURICE-KELLY, "La literatura en el siglo XIX y en nuestros días", *University Anales* 136(1915)510-535.
- V. GAOS, "La poesía española en el siglo XIX", *Temas y problemas de la literatura española*, Madrid 1959, 159-181.
- F. GARCÍA JURADO, *Alfredo Adolfo Camús (1797-1889). Humanismo en el Madrid del siglo XIX*, Madrid 2002.
- , *Juan Valera*, Madrid 1998.
- D. GIES, "El teatro clasicista durante el reinado de Fernando VII y el Romanticismo", *Historia de la Literatura española*, ed. a cargo de V. García de la Concha, 1997, vol. VIII, 300-313.
- F. GINER DE LOS RÍOS, *Estudios de literatura y arte*, Madrid 1876.
- F. GONZÁLEZ OLLÉ, "Del Naturalismo al Modernismo. Los orígenes del poema en prosa y un desconocido artículo de Clarín", *RLit* 25(1964)49-67.
- , "Del Neoclasicismo al romanticismo: evolución de la poesía épica", *Estudios de literatura española de los siglos XIX y XX: homenaje a Juan María Díez Taboada*, Madrid 1998, 249-259.
- R. GULLÓN, *El modernismo visto por los modernistas*, Madrid 1980.
- L. LITVAK, *El Modernismo. El escritor y la crítica*, Madrid 1991.
- V. LLORENS, "El escritor en la época romántica", *Cuadernos hispanoamericanos* 110(1977)513-528.
- L. LÓPEZ ANGLADA, *El duque de Rivas*, Madrid 1971.
- J. MOLAS, "Sobre las poesía española en la segunda mitad del siglo XIX", *Bulletin of Hispanic Studies* 39(1962)96-101.

- R. NAVAS RUÍZ, *El Romanticismo. Documentos*, Salamanca 1971.
- , *El Romanticismo español*, Madrid 1990.
- E. OCHOA, *Tesoro de los poemas españoles*, París 1840.
- J. A. PACHECO, *Romanticismo europeo: historia, poética e influencias*, Sevilla 1995.
- M. PALENQUE, *El poeta y el burgués (poesía y público, 1850-1900)*, Sevilla 1990.
- , *Auras, gritos y consejos. Poesía española (1850-1900, Antología)*, Badajoz 1991.
- , *Gusto poético y difusión literaria en el realismo español. La Ilustración Española y Americana, 1869-1905*, Badajoz 1991.
- F. PEDRAZA JIMÉNEZ, *Las épocas de la literatura española*, Barcelona 1997.
- E.A. PEERS, *Ángel de Saavedra, Duque de Rivas. A critical study*, New York-París 1923.
- , *Historia del Movimiento Romántico español*, Madrid 1973.
- P. J. PEÑA, *La poesía del siglo XIX*, Valencia 1986.
- R. P. SEBOLD, "Contra los mitos antineoclásicos españoles", *El rapto de la mente*, Madrid 1970, 29-56.
- , *Descubrimiento y fronteras del Neoclasicismo español*, Madrid 1985.
- , *La perduración de la modalidad clásica: poesía y prosa de los siglos XVIII a XIX*, Salamanca 2001.
- G. B. ROBERTS, *The epithets in Spanish poetry of the Romantic period*, Iowa 1936.
- G. ROKISKI LÁZARO, *Bibliografía de la poesía española del siglo XIX (1801-1850)*, Madrid 1988.
- D. SHAW, "The Anti-romantic reaction in Spain", *The Modern Language Review* 63(1968)606-611.
- , *El siglo XIX*, Barcelona 1983.
- J. SIMÓN DÍAZ, *Manual de Bibliografía de la Literatura Española*, Madrid 1980.
- S. TIMPANARO, *Nuovi studi sul nostro ottocento*, Pisa 1995.

J. URRUTIA, *Poesía española del siglo XIX*, Madrid 1995.

A. VALBUENA BRIONES, *Historia de la literatura española*, Barcelona 1969.

D. VILLANUEVA, *Teorías del Realismo literario*, Madrid 1992.

## **II.II- SOBRE EL GÉNERO ÉPICO Y SU TRADICIÓN (CON ESPECIAL ATENCIÓN AL TEMA COLOMBINO)**

G. ALONSO MORENO, "La épica clásica en el *Pelayo* de Espronceda", *CFC(Elat)* 21(2002)195-210.

J. ARCE, *Tasso y la poesía española*, Barcelona 1973.

J. B. AVALLE-ARCE, *Épica colonial*, Navarra 2000.

S. BALDONCINI, "De Granada al Nuovo Mondo: l'epopea ispanoamericana di Giovanni Giorgini e Girolamo Graziani", *Quaderni di filologia e lingue romanze* 7(1992)143-154.

D. BARROS ARANA, "Sobre los poemas a que ha dado origen Cristóbal Colón", *Revista de Santiago* 2(1872)269-280.

L. BIANCHI, "L'impresa di Cristoforo Colombo in alcuni riflessi poetici", *Studi Colombiani*, Génova 1992, vol. III, 273-291.

R. CAROCCI, "Cristoforo Colombo nel secolo dei Lumi: mito, storia e leggenda", *Letterature* 8(1990)70-90.

D. CATALÁN, *La épica española: nueva documentación y nueva evaluación* Madrid 2001.

D. CASTRO DE CASTRO, "Las versiones de poesía épica latina en el siglo XIX", *La Historia de la literatura grecolatina en el siglo XIX español: espacio social y literario*, ed. a cargo de F. García Jurado, Málaga 2005, 205-226.

M. CHEVALIER, *L'Arioste en Espagne*, Burdeos 1966.

A. CIORANESCU, "La conquista de América y la novela de caballerías", *Estudios de literatura española y comparada*, La Laguna 1954.

G. DEMERSON, "La tradition antique dans la première épopée colombienne", *Actas du Colloque, L'Épopée greco-latine et ses prolongements européens*, París 1982, 36-45.

- L. F. DÍAZ LARIOS, "Anacronismo y desenfoque en la épica romántica (en torno a un texto inédito de García Gutiérrez)", *Rom* 2(1984)57-65.
- , "De la épica a la leyenda romántica: *Solimán y Zaida* de Ribot y Fontseré", *Rom* 3-4(1988)45-52.
- , "Esvero y Almedora: fidelidad y desvío del canon épico", *La elaboración del canon en la literatura española del siglo XIX*, ed. a cargo de L. F. Díaz Larios, Barcelona 2002.
- , "Hernán Cortés, un proyecto épico de García Gutiérrez", *RLit* 94(1985)239-248.
- , "Notas sobre un periodo decisivo de la épica", *Un hombre de bien: saggi di lingue e letterature iberiche in onore di Rinaldo Frolidi*, ed. a cargo de M. Fabbri, Alessandria 2004, 366-374.
- , "Poemas, romances y romanceros del siglo XIX sobre la epopeya americana", *Actas del XXIX Congreso Internacional de literatura iberoamericana*, Barcelona 1994, vol. II 175-183.
- V. GALVÁN GONZÁLEZ, "El episodio de la destrucción de las naves por Cortés en dos autores del siglo XVIII: *Las naves de Cortés destruidas* de Nicolás Fernández de Moratín y *El segundo Agatocles o Cortés en la Nueva España* de José Viera y Clavijo", *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna* 10(1991)195-204.
- J. GIL, "La épica latina quiñentista y el descubrimiento de América", *Anuario de estudios Americanos* 40(1983)203-251.
- H. HOFMANN, "La scoperta del nuovo mondo nella poesia neolatina: I *Columbeidos libri priores duo* di Giulio Cesare Stella", *Columbeis* III(1988)71-94.
- , "Überlegungen zu einer Theorie der nichtchristlichen Epik der lateinischen Spätantike", *Philologus* 132(1988)101-159.
- , "Enea in America", *Memores Tui. Studi di Letteratura classica ed umanistica in onore di Marcello Vitaletti*, Roma 1990, 71-98.
- G. HIGHET, *La tradición clásica*, México 1978 (=N. York-Londres 1949).
- P. MANUCCI, "La Scoperta dell'America nella lirica italiana dell'ottocento", *Studi Colombiani*, vol. III, 155-159.
- I. MARCHEGIANI JONES, "Alessandro Tassoni e Guidobaldo Benamati: poeti dell'impresa di Colombo", *Italica* 69(1992)410-420.

- M. MILÁ I FONTANALS, *De la poesía heroico popular*, Barcelona 1959, ed. a cargo de M. de Riquer.
- R. PAGEARD, "Sobre dos poemas épicos colombinos", *Edición conjunta del Colón de Ramón de Campoamor y Camposorio y La Colombiada de Ciro Bayo Seguro*, Oviedo 1992.
- F. PIERCE, "The canto epico of the seventeenth and eighteenth centuries", *Hispanic review* 15(1947)1-48.
- , *La poesía épica del Siglo de Oro*, Madrid 1968.
- A. PRIETO, "Del ritual introductorio en la épica culta", *Estudios de literatura europea*, Madrid 1975, 15-72.
- M. REVERDITO, "Il Colombo di Campoamor: un uomo solo", *Letterature* 14(1991)122-128.
- J. SÁNCHEZ, *Hispanic heroes of discovery and conquest of spanish America in european drama*, 1978.
- G. SAVELLI, "Cristóbal Colón en Lope de Vega", *Studi Colombiani*, Genova, 1951, vol. III, 131-141.
- G. SERÉS, *La conquista como épica colectiva*, Madrid 1995.
- J. VALERA, "La poesía épica y lírica en la España del siglo XIX", *Obras completas de Juan Valera*, ed. A cargo de L. Araujo Costa, Madrid 1942, II 1181-1238.

### **II.III- SOBRE VIRGILIO Y OTROS AUTORES CLÁSICOS Y SU PERVIVENCIA EN LA LITERATURA (CON ESPECIAL ATENCIÓN A LA ESPAÑOLA)**

- AA.VV, *Simposio Virgiliano*, Murcia 1984.
- AA.VV, *Humanismo latino y descubrimiento*, Cádiz- Sevilla 1992.
- F. R. ADRADOS, "El modelo clásico como constante histórica", *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada* 2(1979)47-58.
- G. ALONSO MORENO, "Ecos de los libros I y II de la *Eneida* en la *Hormesinda* de Don Nicolás Fernández de Moratín", *CFC(Elat)* 22(2002)255-265.
- J. L. ARCAZ POZO, *Catulo en la literatura española*, Madrid 1987.



- , "Arquetipos virgilianos en la *Florinda* del Duque de Rivas", *Actas del III Congreso Internacional de Humanismo y Pervivencia del Mundo Clásico. Homenaje al Prof. A. Fontán* 4(2002)1913-1923.
- , "Ecos clásicos en la poesía amorosa de Juan Arolas", *CFC(Elat)* 4(1993)267-300.
- , "Los mitos clásicos en la obra de un poeta entre dos mundos: el Padre Juan Arolas", *Epos: Revista de filología* 16(2000)15-30.
- , "Pervivencia de Catulo en la poesía castellana", *Alazet: Revista de filología* 14(2002)13-39.
- J. ARCE, "Cultura clásica y lírica neoclásica (Moratín y Cabanyes)", 1616: *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada* 2(1979)13-24.
- A. BARCHIESI, "Ecfraasis", *The Cambridge Companion to Vergil*, Cambridge 1997, 271-281.
- C. M. BOWRA, *From Virgil to Milton*, Madrid 1945.
- , *Tradition and design in the Iliad*, Westport 1968.
- M. CALDERÓN REINA, "La *Eneida* como modelo de la epopeya religiosa española: el *Ignacio de Cantabria* de Pedro de Oña", *CFC(Elat)* 17(1999)7-88.
- L. CANALI, *L'eros freddo. Studi sull'Eneide*, Roma 1976.
- D. CASTRO DE CASTRO, "Las colecciones de textos clásicos en España: la biblioteca Clásica de Luis Navarro", *La historia de la literatura grecolatina en el siglo XIX español: espacio social y literario*, ed. a cargo de F. García Jurado, Málaga 2005, 137-161.
- V. CRISTÓBAL LÓPEZ, *Virgilio y la temática bucólica en la tradición clásica*, Madrid 1980.
- , "Nicolás Fernández de Moratín, recreador del *Arte de amar*", *Dicenda* 5(1986)73-87.
- , "Camila: génesis, función y tradición de un personaje virgiliano", *Estudios clásicos* 94(1988)43-61.
- , "Tempestades épicas", *Cuadernos de investigación filológica* 14(1988)43-61.
- , "Mitología clásica en la literatura española: consideraciones generales y bibliografía", *CFC(Elat)* 18(2000)29-76.

- , "De las *Geórgicas* virgilianas al *Arte de la Caza* de Moratín", *Habis* 22(1991)191-205.
- , "Virgilio, Troya, Roma y Eneas", *Polis* 5(1993)59-72.
- , "De la *Eneida* a la *Araucana*", *CFC(Elat)* 9(1995)67-101.
- , "Notas de estilística virgiliana: reiteración y contraste", *Nociones de literatura*, ed. a cargo de J. A. Hernández Guerrero, Cádiz 1995, 121-128.
- , "El *Antenor* de Pedro Montengón, una novela virgiliana", *Actes del XIII Congreso de la Secció catalana de la SEEC*, Tortosa 1999, 133-136.
- , "Pervivencia de autores latinos en la literatura española: una aproximación bibliográfica", *Tempus* 26(2000)5-35.
- , "Mitología clásica en la poesía de Salvador Rueda", *CFC(Elat)* 22(2002)493-517.
- , "Espronceda y el clasicismo", *IV Congreso de la SElat*, Medina del Campo, en prensa.
- , "Horacianismo en Gabriel García Tassara", *Actas del XI Congreso Nacional de la SEEC*, Santiago de Compostela, en prensa.
- , "Virgilianismo y tradición clásica en el *Monserate* de Cristóbal de Virués", *SILVA. Estudios de humanismo y tradición clásica* 3(2004)115-158.
- , "Virgilianismo y tradición clásica en la *Christiada* de Fray Diego de Hojeda", *CFC(Elat)* 25(2005)49-78.
- , "El episodio de Polidoro en la *Eneida* (III 19-68): variantes mitográficas, paralelos folclóricos y muestras de su pervivencia literaria", *CFC(Elat)* 16(1999)27-44.
- R. DE LA FLOR, "Arcadia y Edad de Oro en la configuración de la bucólica dieciochesca", *ALEUA* 2(1983)133-153.
- A. GARCÍA CALVO, *Virgilio*, Madrid 1976.
- M<sup>a</sup>. C. GARCÍA FUENTES, *Estudio mitográfico de los temas y personajes troyanos de la Eneida*, Madrid 1972.

- F. GARCÍA JURADO, "La historiografía de la literatura latina y su conciencia en los autores modernos: visiones divergentes del canon y la decadencia en Pérez Galdos y Huysmans", *CFC(Elat)* 24(2004)115-147.
- , "Los primeros manuales de literatura latina", *La Historia de la literatura grecolatina en el siglo XIX español: espacio social y literario*, ed. a cargo de F. García Jurado, Málaga 2005, 85-109.
- S. GILMAN, "Las referencias clásicas de *Doña Perfecta*: tema y estructura de la novela", *Nueva Revista de Filología Hispánica* 4(1981)353-362.
- M. GONZÁLEZ GONZÁLEZ, "El mito de Safo en el siglo XIX", *La Historia de la literatura grecolatina en el siglo XIX español: espacio social y literario*, ed. a cargo de F. García Jurado, Málaga 2005, 297-316.
- P. HARDIE, *Virgil*, Oxford 1998.
- E. HÉRNANDEZ CARTAYA, *La epopeya en la literatura romana: examen crítico de la Eneida y la Pharsalia*, La Habana 1897.
- L. HERNÁNDEZ MIGUEL, *Correspondencia entre oración y límite de verso en la Eneida*, Madrid 1988.
- V. HERNÁNDEZ VISTA, *Virgilio: figuras y situaciones de la Eneida; introducción, texto, notas y estudio estilístico*, Madrid 1964.
- J. LASSO DE LA VEGA, "El mito clásico en la literatura española contemporánea", *Actas del II Congreso Nacional de Estudios Clásicos*, Madrid 1964, 405-466.
- , "La presencia del mito griego en nuestro tiempo", *Anejos de Gerión* 2(1989)99-114.
- H. LLOYD-JONES, *Blood for the Ghosts. Classical Influences in the Nineteenth and Twentieth Centuries*, London 1982.
- J. A. LÓPEZ FÉREZ, "Datos sobre la influencia de la épica griega en la literatura española", *La épica griega y su influencia en la literatura española : (aspectos literarios, sociales y educativos)*, ed. a cargo de J. A. López Férez, Madrid 1994, 395-410.
- C. MARTÍN PUENTE, "La figura de César en las tragedias españolas del siglo XIX", *CFC(Elat)* 23(2003)227-248.
- , "El drama y la novela históricos de tema romano en el siglo XIX", *La Historia de la literatura grecolatina en el siglo XIX español: espacio social y literario*, ed. a cargo de F. García Jurado, Málaga 2005, 317-338.

- , "Nerón como personaje de tres tragedias españolas del siglo XIX", *CFC(Elat)* 25(2005)157-174.
- Ó. MARTÍNEZ GARCÍA, "La cuestión homérica en el siglo XIX español", *La Historia de la literatura grecolatina en el siglo XIX español: espacio social y literario*, ed. a cargo de F. García Jurado, Málaga 2005, 247-266.
- , "La épica griega: traducciones de Homero", *La Historia de la literatura grecolatina en el siglo XIX español: espacio social y literario*, ed. a cargo de F. García Jurado, Málaga 2005, 161-181.
- M. MENÉNDEZ PELAYO, *Bibliografía hispano-latina clásica*, Santander 1950, ed. a cargo de E. Sánchez Reyes, en X volúmenes.
- I. MUÑOZ VALLE, "La tradición clásica en la lírica de Bécquer", *Actas del II Congreso Español de estudios Clásicos*, Madrid 1964, 500-510.
- B. OTIS, *Virgil. A study in civilized poetry*, Oxford 1964.
- E. PARATTORE, *Virgilio*, Florencia 1961.
- N. PICE, *La similitudine nel poema epico*, Bari 2003.
- G. RAVENNA, "Ekfrasis", *Enciclopedia Virgiliana*, Roma 1985, vol. II, 183-185.
- M. ROMANO COLANGELI, *Classicismo e romanticismo in Manuel Cabanyes*, Lecce 1967.
- M. ROVIRA SOLER, "El ciclo argonáutico en la tradición literaria europea", *CFC* 15(1978)297-308.
- A. RUIZ PÉREZ, "Clarín y el mundo clásico", *Estudios Clásicos* 39(1997)61-71.
- , "La pasión viva del mundo clásico en Pérez Galdos y Clarín", *La Historia de la literatura grecolatina en el siglo XIX español: espacio social y literario*, ed. a cargo de F. García Jurado, Málaga 2005, 339-358.
- G. SANTANA HENRÍQUEZ, *Tradición clásica y Literatura española*, Las Palmas de Gran Canaria 2000.
- M. SANZ MORALES, "Emilio Castelar y los clásicos de Grecia y Roma", *CFC(Elat)* 24(2004)149-184.
- R. P. SEBOLD, "Bécquer y la lima de Horacio", *Trayectoria del Romanticismo español. Desde la Ilustración hasta Bécquer*, Barcelona 1983, 215-255.

- B. SEGURA, "El símil de la épica (*Iliada*, *Odisea*, *Eneida*)", *Emerita* 50(1982)175-197.
- F. TORRES MARTÍNEZ, "Influencias de la *Eneida* de Virgilio en el poema épico *Columbus* de Ubertino Carrara", *La filología latina hoy: actualización y perspectivas*, ed. a cargo de A. Aldama et alii, Madrid 1999, vol. II, 1139-1343.
- A. ZAPATA, *La écfrasis en la poesía épica latina hasta el siglo I d..C. inclusive*, Madrid 1986.

#### **II.IV- SOBRE LOS AUTORES DE ÉPICA COLOMBINA**

- F. ALMELA Y VIVES, "Don Ramón de Campoamor, gobernador civil de Valencia", *Revista Valenciana de Filología* 5(1955)153-226.
- J. L. CAMPAL FERNÁNDEZ, "La aventura colombina según Ramón de Campoamor: el poema épico *Colón* (1853)", *Boletín del Real Instituto de Estudios Asturianos* 158(2001)43-62.
- L. GÓMEZ CANSECO, "La poesía de Campoamor entre Bécquer y el modernismo", *Archivo de filología aragonesa* 59(2002)1973-1998.
- E. GONZÁLEZ MAS, "Ciro Bayo y su visión en España", *Salina: revista de lletres* 12(1998)150-151.
- J. LABORDA MARTÍN, "El poeta D. Ramón de Campoamor y Campo-Osorio", *Boletín del Real Instituto de Estudios Asturianos* 157(2001)7-20.
- M. LOMBARDEO, *Campoamor y su mundo*, Madrid 2000.
- J. SALA VALLADAURA, "El clasicismo en la poética y la poesía de Campoamor", *Insula: Revista de letras y ciencias humanas* 575(1994)4-6.
- V. TRAVER TOMÁS, *Don Ramón de Campoamor, jefe político de la provincia de Castellón de la Plana, 1847-1848*, Castellón 1948.
- I. VILLALBA DE LA GÜIDA, "Virgilio y la épica española del XIX: el *Colón* de Ramón de Campoamor y sus dependencias virgilianas", *CFC(Elat)* 26(2005)147-172.
- M. ZURITA, *Campoamor: estudio biográfico*, Barcelona 1930.