

La *Eneida* como modelo: consideraciones acerca de la pervivencia literaria del episodio de la *Fama* (*Aen.* IV 173-197) en las epopeyas españolas del siglo XIX

Israel Villalba de la Güida
Universidad Complutense de Madrid

Abstract:

La presente comunicación tiene por objeto el estudio de diversos aspectos que atañen a la pervivencia literaria de Virgilio en los últimos coletazos del género épico. En primer lugar, se pretende observar la evolución de la epopeya en el siglo XIX – muy sujeta a los avatares históricos-, desde la épica nacionalista, fruto del Levantamiento de 1808 –caso de *La Iberiada* de R. Valvidares (1813)-, hasta las nuevas creaciones romancescas –valga *El moro expósito* de Ángel Saavedra (1834)-; acto seguido, una vez observado el desarrollo del género, se ha de centrar el estudio en el grado de influencia del poema épico virgiliano, la *Eneida*, a lo largo de las epopeyas de esta centuria, aportando datos que afirman el seguimiento a manos de los vates decimonónicos de ciertos tópicos y motivos provenientes del poema latino y su posterior tradición; por último, nos ocuparemos más profundamente del estudio de un episodio virgiliano de especial trascendencia en las letras europeas, como es el pasaje de la caracterización de la *Fama* (*Aen.* IV 173-197), a lo largo de los poemas épicos castellanos más renombrados de esta centuria. De manera especial, observaremos la adecuación de este episodio en la temática colombina, la cual narra en verso heroico el viaje de Colón siguiendo los parámetros clásicos.

1- LA ÉPICA DURANTE EL SIGLO XIX: BREVE DESCRIPCIÓN DE SU EVOLUCIÓN

a) La *Continuatio* neoclásica

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 establecidos 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”¹, 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 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 medievo español y sus siglos dorados –a finales del XVIII se observan poemas épicos medievalistas como el *Rodrigo* (1793) de Pedro Montengón, 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 la batalla de Trafalgar² (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)³ o *La Iberiada* de Ramón de Valldares (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 régimen, alentando a los posibles lectores -lo que lleva a regirse según las reglas establecidas-;

¹ 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, los cuales retratan parcialmente esta cuestión: 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; L. F. DÍAZ LARIOS, “*Hernán Cortés*, un proyecto épico de García Gutiérrez”, *RLit* 94(1985)239-248; L. F. DÍAZ LARIOS, “De la épica a la leyenda romántica: *Solimán y Zaida* de Ribot y Fontseré”, *Rom* 3-4(1988)45-52; L. F. DÍAZ LARIOS, “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; L. F. DÍAZ LARIOS, “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; y M. J. QUINTANA, *Poesías selectas castellanas. Musa épica ó Colección de los trozos mejores de nuestros poemas heroicos*, Burgos 1833, 2 vols.; A. LISTA, “De la epopeya”, *Ensayos literario y críticos*, Sevilla 1834, 50-51.

² Cfr.: F. PIERCE, “The canto epico of the seventeenth and eighteenth centuries”, *Hispanic Review* 15 (1) (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”.

³ 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 *constituídas 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.

y por otro, persiguen un mantenimiento académico propio de la idiosincrasia erudita del neoclasicismo⁴.

b) 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 género⁵; así, la forma métrica –se sigue utilizando la octava real, aunque 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.

c) El 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)

⁴ 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”.

⁵ 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)”.

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 inflexión⁶. 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*⁷ en el caso de Maury.

Una evolución literaria que se corresponde con la propia secuencia temporal de los acontecimientos históricos y que entenderá y recreará de diversas maneras las pautas más preclaras del género, como serán ciertos motivos virgilianos que se estudian más abajo.

2- EL CASO CONCRETO DE LAS EPOPEYAS QUE NARRAN EL TEMA DE COLÓN

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 plasmar su creatividad: en un primer momento, se plasman 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.

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.

⁶ Para los subgéneros como la leyenda, el romance y la novela histórica remitimos a los siguientes trabajos: L. F. DÍAZ LARIOS, “*Hernán Cortés, un proyecto épico de García Gutiérrez*”; y especialmente 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.

⁷ 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.*; 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.

Personalidades como Valera, Menéndez Pelayo o Devolx conseguirán aunar lo filológico con las recreaciones literarias que miran a los clásicos. Los poemas épicos de esta centuria dedicados a Colón en España⁸, 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 siguientes⁹: *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: 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 Chateaubriand¹⁰:

“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”.

3- LA *ENEIDA* COMO MODELO

El poema virgiliano sirve como andamiaje literario para las posteriores composiciones desde su creación. Ejemplos como la *Gerusalemme Liberata* de Tasso o *La Araucana* de Ercilla no hacen sino crear, a partir de Virgilio, una segunda tradición que bebe directamente de la fuente del mantuano y que llegará hasta los últimos vestigios del género. Fuera de las corrientes, modas o gustos literarios, la *Eneida* se consulta, recrea y permanece inmanente en pleno siglo romántico debido a su peso en las letras occidentales y a la importancia de ciertos tópicos, motivos y episodios que son indispensables a la hora de afrontar un género tan cerrado como el de la epopeya. Es por ello por lo que los ejemplos del XIX, *a priori* alejados de lo clásico, continúan linealmente los moldes de sus anteriores paradigmas genéricos. Entre ellos, la *Eneida* y toda la épica clásica, encauzada posteriormente a través de la épica culta, aportan elementos tan generales e importantes como la distribución por cantos; la utilización,

⁸ 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* II(1872)269-280.

⁹ 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.

¹⁰ G. A. BÉCQUER, *Críticas de arte*, edición a cargo de R. PAGEARD, Madrid 1990, pág. 20.

ahora trasmutada a lo cristiano, de la divinidad y la mitología; la caracterización mesiánica del héroe; la narración odiseica; el lenguaje formular; la declaración inicial del canto o diversos motivos y tópicos de especial filiación. El poema del mantuano, rico en imágenes de espacial pervivencia posterior, acuñará elementos tan reutilizados posteriormente como la tormenta, el simil naturalista, la descripción a modo de écfrasis de una obra de arte, los relatos prospectivos, las digresiones, los anuncios de futuro o el episodio de la personificación de la Fama. Ejemplos estos que nos retrotraen a un modelo común que no deja de estar presente aun con las nuevas exégesis, los dogmas novedosos o el denuesto de los preceptos clasicistas. El caso concreto del episodio virgiliano de la Fama y su posterior tratamiento en el siglo XIX afianzará la idea de la pervivencia virgiliana en esta mutable centuria.

4.- EL TRATAMIENTO DEL EPISODIO DE LA FAMA PERSONIFICADA EN LOS POEMAS ÉPICOS DECIMONÓNICOS: LA VARIACIÓN DE UN PERSONAJE VIRGILIANO

a) El antecedente virgiliano (*Aen.* IV 173-197)

La aparición del personaje de la Fama¹¹ 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

¹¹ 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.

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 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,**
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;*

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 maléficas: en primer lugar (versos 173-177) se nos presenta a la Fama como un monstruo que se caracteriza sobre todo por su rapidez y fuerza, ejemplos como *uelocius, uiget, parua 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: *uigiles 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.

b) La recepción y el tratamiento de la *Fama* en la epopeya de corte neoclásico: *La Iberiada* de Ramón de Valvidares (1813).

De cuño fuertemente clasicista, esta epopeya, dedicada a los héroes de Zaragoza que lucharon contra el enemigo francés, asume los motivos propios del género de manera mimética. El episodio de la Fama personificada se observa aquí como una recreación que modifica a su gusto las pautas más puramente virgilianas. A lo largo de cuatro cantos (VIII-IX-X-XII) el personaje de la Fama aparecerá como elemento que simboliza el anuncio y la revelación, mas la caracterización del personaje y la narración del episodio se trocan en algunas nuevas cualidades. Primeramente, quizá el cambio más importante con respecto a la tradición virgiliana –ya observada en Tasso–, habría que destacar que la Fama se transforma positivamente para anunciar las hazañas del héroe principal de la epopeya y llegar a ser una muestra del futuro glorioso de los adalides hispanos. Seguidamente, ya con una descripción fuera de los cánones clásicos, e influenciada por la iconografía cristiana del Renacimiento italiano, la Fama se nos aparece con algunas cualidades y elementos no evocados por el mantuano. Entre ellos, destacará la descripción de este nuevo heraldo provisto con clarín y trompetas –de la verdad y de la mentira–, que resuenan para comunicar los anuncios más señalados. La recreación, de imitación probablemente ercillana, va a configurar el nuevo aspecto de la Fama en esta centuria.

Aun así, los elementos virgilianos se siguen rastreando como estigmas signífictivos del género. Adjetivos a ella aplicados como “volandera”, “voladora”, “con ojo velador grande y rasgado”, “que grita con un eco marcial” o “pregonera” nos evocan los versos virgilianos señalados más arriba. A continuación daremos algunos ejemplos del seguimiento virgiliano de la Fama en esta epopeya que canta a Palafox y sus hazañas frente al invasor galo.

- 1) Canto VIII, estr. 21; tras los primeros éxitos del ejército de Palafox, la Fama aparece precediendo a la personificación de la Victoria. Ésta, con un libro ornamentado de diamantes, narra los hechos de la Batalla de Bailén:

¿Quién es esta deidad que al alma incita
y mueve a contemplar tan gran portento?
Mas ya escucho el clarín; **la Fama grita**
Con un eco marcial y dulce acento;
Victoria baja a vos; oid, mortales,
Sus consuelos y voces celestiales.

2) Canto IX, estr. 63; la Fama se presenta para anunciar la vuelta a la batalla:

La Fama entonces su clarín volante
Por los campos y pueblos resonando,
Va reuniendo al escuadrón triunfante
Y las tropas de Hesperia convocando.
El bravo Palafox en el instante
Sus valientes soldados contestando,
Marchó contra el rival y todos juntos
Ocuparon el Ebro en varios puntos.

3) Canto X, estr. 3; se describe el Templo de la Fama como santuario en el que se guardan los bustos de los personajes más renombrados de la Humanidad. Palafox es llevado allí por Minerva, quien le muestra lo que la Fama le tiene dispuesto:

En el ara mayor, do se subía
Por una relevante y alta grada,
La imagen de la Fama se veía
De altura colosal representada;
Por sus batientes alas descubría
En cada pluma con primor grabada
Una parlera lengua y a su lado
Un ojo velador grande y rasgado

Quizá sea este último ejemplo el que ilustre de una mejor manera la caracterización virgiliana (IV 180 ss.): *pernicibus alis, / monstrum horrendum, ingens, cui quot sunt corpore plumae, / tot uigiles oculi subter (mirabile dictu), tot linguae, totidem ora sonant, tot subrigit auris*. Elementos morfosintácticos de importancia y una fiel caracterización hacen que prime la pincelada virgiliana frente a las novedades que la tradición posterior ha fundado.

c) La aparición de la Fama como ribete erudito: la *Florinda* de Ángel Saavedra (1824); y el *Pelayo* de José Espronceda (1825).

Las nuevas modas europeas hacen que los cánones clasicistas se vean amenazados durante la etapa de 1820 a 1830 en pos de creaciones románticas donde prima la imaginería cristiana y medieval. Aun así, ejemplos aislados como el *Pelayo* (1825) de José de Espronceda y *La Florinda* (1824) del duque de Rivas, de un fuerte eclecticismo entre la corriente neoclásica y los novedosos dogmas románticos, recrearán el episodio de la Fama bajo unas pautas que han evolucionado con respecto a las composiciones anteriores. Es ahora cuando la aparición del personaje mítico de la Fama se desliga de

cualquier acción de relevancia en la obra para pasar a ser una mera evocación literaria de carácter erudito. Valgan las siguientes muestras:

- 1) *Florinda*, canto II, estr. 2; la Fama se aparece para anunciar los hechos acaecidos en un banquete:

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
del atrevido rey la amante llama,
el agravio del conde furibundo,
y el festín su arrojo infortunado
ha por toda España publicado

Como se observa, la descripción del personaje de la Fama, construida bajo los parámetros virgilianos en todas sus acepciones –recordemos el similar “ha por toda España publicado” al *Extemplo Libyae magnas it Fama per urbes*, los adjetivos a ella aplicados como “a cuyos ojos nada oculta el mundo” o “y cuya voz confusa”, trasunto del virgiliano *tam ficti prauique tenax quam nuntia ueri-*, se menciona en una única ocasión como muestra del conocimiento clasicista del autor, aun con un argumento y unas directrices que se alejan significativamente del marco genérico.

- 2) *Pelayo*, Fragmento III 42; durante el consejo de notables, la presencia del hijo del Rey hace que la fama, ya meramente ornamental, sirva para caracterizar la valía del protagonista:

Y tú, augusto monarca, el pecho inflama
Y el lauro ciñe de inmortal victoria;
Goza, heredada al contemplar la llama
Que hará a tu hijo fatigar la historia;
Por cuanto ardiente el sol su luz derrama
Himnos alzando en tu alabanza y gloria,
De siglo en siglo esparcirá tu nombre
La fama en voz que al universo asombre

- d) La fama despersonificada en la épica romántica: *El moro expósito* de Ángel Saavedra (1834).

El ejemplo de *El moro expósito* (1834) del Duque de Rivas muestra de manera significativa esa evolución bajo la cual un episodio y un personaje virgilianos –como es la Fama- acabarán por convertirse en elementos desmitificados de nula caracterización literaria. Las formas nuevas que trae el romanticismo influyen en estos escritores

exiliados de una manera consciente que tienen en el olvido de los parámetros clásicos su principal argumento. Los nuevos gustos, más propios de la novela, la leyenda o el romance, hacen que el andamiaje literario defendido por la autoridad clásica caiga en desuso. Aun así, resabios literarios de cierto interés se pueden rastrear en esta composición *sui generis* del romanticismo español, a caballo entre la épica y la leyenda medievalista.

- 1) *El moro expósito*, romance II: el anuncio de la tragedia llega al campamento hispano; esta vez en alas del viento, desmitificación del personaje virgiliano de la Fama, aun bajo sus mismas cualidades (“en las alas rápidas”):

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.

- e) La Fama en la épica colombina: el seguimiento de la tradición culta en los últimos ejemplos de la epopeya decimonónica. *La Colombiada* de Felipe Trigo (1885).

Dadas las características de la épica que narra el viaje de Colón –retomarán el canon neoclásico debido a la falta de personalidad y caracterización literaria-, se recrean motivos que tienen a la épica clásica y su posterior tradición como principal influencia. Entre ellos, el personaje de la Fama personificada se construye bajo las mismas pautas que observamos en la *Iberíada* de Valvidares, de tono más neoclásico con modificaciones: por un lado, bajo un leve cambio, debido a la tradición postvirgiliana, se observa el uso de la trompeta y el clarín como elementos propios; por otro lado, se troca el personaje en mero heraldo que anuncia las buenas nuevas, sin una definición negativa al modo virgiliano; y por último, cambia su carácter de voladora por “corredora”, adjetivación ya utilizada por Tasso. En cambio, las pautas más significativas siguen el modelo virgiliano. El ejemplo más significativo, *La Colombiada* de Felipe Trigo, 1885, utilizará el personaje de la Fama como la que revela las glorias del conquistador en el mundo futuro. Adjetivos como “pregonera” o “ruidosa trompeta” recuerdan los ya señalados versos del mantuano: *gaudens, et pariter facta atque infecta canebat* o *tot linguae, totidem ora sonant, tot subrigit auris* de la primera caracterización virgiliana (IV 173-197).

La Colombiada VIII, p. 144:

Del tronco noble, que su **voz pregona**
Su fama, como grande y digna alhaja

IX, p. 153

Sin embargo, **la fama**

De sus proyectos, ya **corrido había**
Y despertado alguna simpatía

X, p. 163

De sus hijos, insignes trovadores,
Sin límites un ámbito a **la Fama**
Dando a sus muros, jugueteo, rodeo.

XVIII, p. 146

De la **Fama ruidosa la trompeta**,
No quiso de mis versos hacer feria

XXIII, p. 249

Y de pueblos vencidos **de que voces**
Da la fama, las fieras más atroces

5.- CONCLUSIÓN

Como se ha observado, la evolución del personaje virgiliano de la Fama en las epopeyas más significativas del XIX viene a aportar diferentes cuestiones de interés; en primer lugar, se ha querido demostrar la pervivencia de un motivo virgiliano a lo largo de una centuria a la que la crítica ha tachado de “anticlásica”; en un segundo momento, el análisis de los textos nos ha permitido observar la adecuación formal y literaria de un episodio que se ve trastocado en leves modificaciones, pero que persigue un modelo común en sus cualidades más señeras. Todo ello nos hace ratificar el inmenso papel de influencia que posee aún hoy la literatura latina sobre el resto de letras occidentales.

6. BIBLIOGRAFÍA

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* III 4(2002)1913-1923.

C. M. BOWRA, *From Virgil to Milton*, Madrid 1945.

B. OTIS, *Virgil. A study in civilized poetry*, Oxford 1964.

L. F. DÍAZ LARIOS, “Anacronismo y desenfoco 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.
- R. P. SEBOLD, “Contra los mitos antineoclásicos españoles”, *El rapto de la mente*, Madrid 1970, 29-56.
- , “Bécquer y la lima de Horacio”, *Trayectoria del Romanticismo español. Desde la Ilustración hasta Bécquer*, Barcelona 1983, 215-255.
- , *Descubrimiento y fronteras del Neoclasicismo español*, Madrid 1985.
- 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(1)1(2005)147-172.
- , *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 (DEA), Madrid 2007.