

Virgilio y Ovidio en las epopeyas españolas del siglo XIX: el episodio de la *Fama* (A. 4.173-197; *Met.* 12.39-63) en los últimos vestigios del género

ISRAEL VILLALBA DE LA GÜIDA¹
Universidad Complutense de Madrid

Abstract: The concept of news, hearsay or presage goes through an allegorical process in Greek and Latin literature and ultimately becomes a divine character with concrete features and actions. In this paper, we provide a survey of the literary prevalence of *Fama* in European literature — giving special emphasis to Spanish epic poetry from the 19th century —, by reading the texts and analysing their specific indebtedness both to Renaissance epic poets, such as Ariosto, Tasso or Camões, and to Classical texts: Virgil (*A.* 4.173-197), Ovid (*Met.* 12.39-63) and Statius (*Theb.* 3.426). We therefore hope to contribute to an original and systematic study on the role of *Fama* as a literary character in the last Spanish epic poems, such as *La Iberiada* — Ramón de Valvidares (1813) —, *El moro expósito* — Ángel Saavedra (1834), *Pelayo* — José de Espronceda (1825), or *La Colombiada* — Felipe Trigo y Gálvez (1885).

Keywords: Virgil; Ovid; Fame; Epic poetry; European literature; Spanish literature; Neo-Classicism; Romanticism.

A continuación se presenta el estudio de diversos aspectos que atañen a la pervivencia literaria de Virgilio y Ovidio² en los últimos coletazos del género épico, centrándonos en dos episodios de especial trascendencia en las letras europeas, como es el pasaje virgiliano de la personificación monstruosa de la *Fama* (*A.* 4.173-197) como mensajera cotilla y voladora, y aquél ovidiano de la descripción de la Casa de la *Fama* (*Met.* 12.39-63), una recreación que se apoya en la conocida *descriptio* del Templo del Sol (*Met.* 2.1-19), y que marca el devenir del personaje como símbolo ambiguo en las literaturas occidentales.

Texto recibido em 21.10.2008 e aceite em 03.02.2009.

¹ titirrecubans@yahoo.es. El presente trabajo se enmarca dentro del Proyecto de Investigación “Virgilio y Ovidio en la Literatura Española”, dirigido por el Dr. Cristóbal López.

² Las abreviaturas de los textos clásicos se han tomado, conforme a las reglas de publicación, de P. Glare, *Oxford Latin Dictionary* (Oxford 1996=1982). Para las obras no greco-latinas hemos respetado, en cambio, el título en la lengua original.

Ejemplos como el de G. Chaucer en *The house of Fame* (1379), el de A. Pope en *The Temple of Fame* (1711), o el que aquí nos ocupa, el canto 10, estrofa 3ss., de la *Iberíada* de Ramón de Valvidares (1813), divinizan al personaje situándolo en un templo sagrado en el que se obsevarán las pinturas que, a modo de écfrasis de futuro, representan las glorias y el porvenir de cada nación; una imagen que no hace sino evocarnos diferentes episodios de los poetas latinos mencionados, a saber: las *descriptions* del Templo de Juno (*A.* 1.446 ss), aquélla del Escudo de Eneas (*A.* 8.626-728), o las ya mencionadas del Templo del Sol (*Met.* 2.1-19) y la Casa de la *Fama* (*Met.* 12.39-63).

De manera especial, se observará la adecuación de este episodio en la temática colombina, la cual narra en verso heroico el viaje de Colón siguiendo los parámetros clásicos. Casos como *Colón* de Ramón de Campoamor (1853) o *La Colombiada* de Felipe Trigo (1885) se presentan como los últimos coletazos del género épico, lo que conlleva una vacua filiación a cualquier corriente o moda literaria, y, por lo tanto, un estrecho seguimiento de los dogmas clásicos. Y es que desde esa primera caracterización del personaje por los poetas latinos la *Fama* va mutando y acoplándose a diferentes devenires de modas y estilos.

La Eneida como modelo principal de las epopeyas hasta el siglo XIX

El poema virgiliano sirve desde su creación como andamiaje literario para las posteriores composiciones. Ejemplos como la *Araucana* de Ercilla (1568-1589) o la *Gerusalemme Liberata* de Tasso (1580) 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 encorsetado 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 las epopeyas cultas renacentistas, aportan elementos tan generales e importantes como la distribución por cantos, la utilización trasmutada a lo cristiano de la mitología o la caracterización mesiánica del héroe, entre otros muchos. Igualmente, el poema del mantuano, rico en imágenes de espacial pervivencia posterior, legará elementos más concretos como la tormenta, el símil 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.

La *Fama* en los textos clásicos: Virgilio y Ovidio como modelos

El antecedente virgiliano (A. 4.173-197)

La aparición del personaje de la *Fama*³ como monstruo alado que difunde las noticias y los hechos que se están produciendo es algo propiamente virgiliano, si bien aparecen algunos precedentes de interés en la literatura griega. De entre ellos, Hesíodo (*Trab.*760-764), autor bien conocido por el mantuano, destacará al dotar al personaje de unas características básicas que serán limadas y consagradas para la tradición posterior por Virgilio. La condición de diosa mensajera con actitudes dañinas y perversas hacen que *φήμη* — vocablo equivalente a *augurio* o *predicción* —, se transforme poco a poco en una alegoría que va adquiriendo forma a partir del texto épico del mantuano. El nuevo tratamiento literario 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* (A. 6.14); 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: *Fama est*

³ Cf. 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 (cf. la bibliografía allí presentada).

Enceladi semustum fulmine corpus (A. 3.578) o *fama sat est, tumulo videor reperire sub illo* (A. 9.195); 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 4 (Dido y Eneas en la cueva, A. 4.173; muerte de Dido A. 4.666) y 9 (anuncio de las muertes de Niso y Euríalo, A. 9.473).

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 4.173-197:

*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
progeniuit 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 prauisque 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 malélicas: 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 *velocius* (A. 4.174), *viget* (A. 4.175), *parva metu primo, mox sese attollit in auras* (A. 4.176) 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 caracterización de otro personaje mitológico de iguales condiciones, Polifemo: *monstrum horrendum, informe, ingens, cui lumen ademptum* (A. 3.658). El poder del rumor y las habladurías se personifican aquí en el físico de la *Fama*: de pies rápidos: *pedibus celerem* (A. 4.180); con alas ligeras: *pernicibus alis* (A. 4.180); gran número de ojos: *vigiles oculis* (A. 4.182); y todo lenguas, bocas y oídos: *tot linguae, totidem ora sonant, tot subrigit auris* (A. 4.183). 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 volat* (A. 4.184) y vigilante mañanera: *luce sedet* (A. 4.185) 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.

La recreación de la épica ovidiana (*Met.* 12.39-63)

En lo que concierne a la épica ovidiana, el otro texto que conforma definitivamente el personaje en la literatura latina y en su proyección posterior, se ha de destacar el pasaje de la descripción de la mansión de la *Fama* en *Met.* 12.39-63⁴. Antes de estos versos, la caracterización viene

⁴ Para este personaje en el texto de Ovidio, cf. L. Braun, “Wie Ovid sich die Fama gedacht hat”, *Hermes* 119 (1972) 116-119; J. Delande, “Deux allegories

observándose en otros ejemplos de *Metamorfosis* a partir de elementos virgilianos que recuerdan esa visión negativa de una alegorización rumorosa y mendaz, tal como sucede a propósito del Jabalí de Calidón: *Sparserrat Argolicas nomen vaga fama per urbes* (*Met.* 8.268), en el que la juntura *fama per urbes* nos retrotrae a *Aen.* 4.173; y en *Met.* 12.138-140, anunciando a Deyanira que Hércules está preso de amor por Íole, lo que más tarde traerá la muerte del héroe:

*vota Iovi, cum Fama loquax praecessit ad aures,
Deianira, tuas, quae veris addere falsa
gaudet, et e minimo sua per mendacia crescit,
Amphitryoniaden Ioles ardore teneri.*

A su vez, en la ya aludida descripción de la mansión de la *Fama* (*Met.* 12.39-63), Ovidio completa y amplía el texto virgiliano a través de la novedad de aportar la ubicación concreta del centro de operaciones de este personaje, lo que recuerda el gusto del autor por las descripciones o *ékphraseis* de objetos y estancias. El sulmonés logra así divinizar al personaje que ya creara Virgilio mediante la adhesión de otro motivo de epopeya que tiene como punto de partida, amén de todos sus precedentes épicos, en la *descriptio* del Palacio del Sol en *Met.* 2.1-19. La *domus* que describe Ovidio no es ya el *summi culmine tecti / turribus aut altis* (*A.* 4.186-187), sino que es una recreación de una arquitectura barroca llena de entradas, abigarradas puertas y techos horadados acorde con la visión de esa *Fama* anunciadora de mentiras y rumores mezclados con verdad. Así, el detallismo del personaje en sus aspectos físicos — lo que en Virgilio es de importancia capital — pasa a ser por medio de los mismos elementos una minuciosa descripción monumental en la que se da cita un *vulgus* que errante difunde supercherías, murmullos y verdades a medias que crecen. Esta mansión bronceína y silenciosa, que se alza en lo alto de una fortaleza: *summaque domum sibi legit in arce* (12.43), con entradas numerosas: *innumerosque aditus* (44), y que día y noche está abierta: *nocte dieque patet* (46), acoge en sus atrios un cortejo alegórico compuesto por la Credulidad, el Error, la Alegría, los Temores,

d'Ovide: l'envie, la Renommée", *LEC* 4 (1935) 277-285; J. M. Frecaut, *L'esprit et l'humour chez Ovide* (Grenoble 1972) 92-93.

la Sedición y los Susurros, cohorte que no hace sino hacernos pensar en la ambigüedad del personaje en el sulmonés, a caballo entre la mentira, la noticia fiable, como puede ser en *Met.* 15.3-4: *prenuntia veri / fama*, o la gloria heroica.

Formas, transformaciones y nuevas influencias: la *Fama* en algunos autores europeos (del Renacimiento al siglo XVIII)

Antes de centrarnos en el siglo XIX español, es conveniente esbozar someramente el recorrido de la *Fama* en los poetas épicos más renombrados de la literatura europea, ya que son depositarios de toda esa materia clásica proveniente de los autores grecolatinos, llegando a transformarla mediante diversas interpretaciones literarias o motivaciones secundarias — principalmente políticas o religiosas. En el caso concreto de la *Fama*, hay que destacar el gusto a partir de Petrarca de la interpretación positiva del personaje, buscándose desde finales de la Edad Media una caracterización dualista y ambigua que, si bien ya aparece someramente en Virgilio: *tam ficti prauique tenax quam nuntia ueri* (*A.* 4.188), es ahora cuando se plasma de forma más maniquea.

A su vez, por tradición renacentista, la *Fama* es presentada como protagonista literaria de los tan conocidos *Triumphs*, visiones alegóricas que asemejan triunfos militares con un acompañamiento de las figuras históricas más destacadas — cf. *Ov. Am.* 1.2; *Stat. Theb.* 3.426. Asimismo, partiendo de este uso simbólico, se recreará con asiduidad la descripción de los murales y tapices de la Casa de la Fama, en los que, a modo de revelación, se plasman los hechos más renombrados de cada nación — cf. infra Chaucer. Con esto veremos cómo la *Fama* actúa bajo diferentes interpretaciones: bien como *monstrum horrendum* en consonancia virgiliana, bien como mensajera de las glorias nacionales, ya acompañada de personajes en su *Triumphus*, ya mediante la descripción de su *domus*. Pero veamos con detenimiento las distintas realizaciones y la evolución de este personaje.

La Fama en la Literatura Italiana

El término *fama* es en primer lugar un sinónimo de gloria, renombre y noticia común que va evolucionando hasta convertirse en el personaje que apadrina la inmortalidad de los hombres más destacados de la Historia. En Petrarca el proceso de alegorización se da en este sentido, desde el uso estricto del término en el *Canzonere* (1340-1374): *Qual donna attende a gloriosa fama / di senno, di valor, di cortesia* (Soneto 261.1-2), hasta el tratamiento simbólico de *Il Trionfo de la Fama* (1340), cuarta alegoría de *I Trionfi*, en la que se presenta como una aparición onírica que porta un carro de guerra similar al recreado por Estacio en *Theb.* 3.426-429: *Fama sono uanos rerum succincta tumultus / anteuolat currum flatuque impulsa gementum / alipedum trepidas denso cum murmure plumas / excutit*⁵ con diferentes personajes de relevancia que caminan a su alrededor. El poeta, que apenas describe a la *Fama*: *vidi da l'altra parte giugner quella / che trae l'uom del sepolcro e 'n vita il serba* (2.9), se sirve de una alegoría que ya está consagrada como personaje literario — como la Muerte o el Amor— para recrear una lírica erudita, sin querer dotar a la *Fama* de acción alguna. Así, a lo largo de tres composiciones se describen todos los personajes que se agolpan entorno a ese carro propio de un triunfo romano — cf. *Ov. Am.* 1.2 —, desde los que se consagraron por su valentía militar como César o Escipión: *Da man destra, ove gli occhi in prima porsi, / la bella donna avea Cesare e Scipio* (2.22-23), hasta los que se granjearon la inmortalidad por su intelecto y pluma, como Platón o Virgilio: *A man a man con lui cantando giva / il Mantovan che di par seco giostra* (3.16-17). La visión atenta del poeta recuerda la revelación de futuro de Anquises a Eneas (*A.* 6.756 ss.), mediante la *peregrinatio* de personajes, si bien en Petrarca no juegan un rol de vaticinio, sino el de ser ejemplo por sus acciones.

En Boccaccio, el otro gran poeta italiano del Trescientos, la *Fama*, en cambio se mantiene tanto en sus composiciones heroicas como

⁵ Asimismo no podemos dejar de evocar aquí el *Triumphus* del Amor en *Ov. Am.* 1.2.23-40, en cuyo carro se ven sometidas diferentes alegorías personificadas a manera de desfile romano.

mitológicas bajo las características que ya dieran los poetas clásicos, más concretamente Virgilio. Es decir, reaparece el personaje como un monstruo infando — corre y no vuela, cf. Claudiano — que porta noticias negativas y futuros desastres. En la *Teseida delle nozze d'Emilia* (ca. 1339), primer poema épico en vulgar y en *ottava rima*, Boccaccio continúa con los motivos propios de la epopeya clásica y se sirve del personaje como mensajera infanda con una función narrativa concreta. Ésta no es otra que la de introducir un cambio de argumento y escenario, así como la de focalizar el punto central de este primer canto, es decir la lucha entre los dos personajes. En *Teseida* 1.21.1-3, la *Fama* lleva hasta Hipólita las noticias de la llegada de Teseo y el futuro combate que tendrá lugar para desgracia de la Amazona: *Ma la corrente Fama, che transporta / Con più veloce corso ch'altra cosa, / Qualunque opera fatta, dritta o torta.*

En la extensa obra de Ludovico Ariosto (1474-1533), *Orlando furioso* (cuya edición definitiva en 46 cantos data de 1532), los elementos heroicos cortesanos están presentes junto a los motivos de la epopeya clásica, si bien éstos van ganando terreno en la codificación narrativa. La caracterización de la *Fama* recuerda directamente a aquella dada en *A.* 4.173 ss., o al menos a la tradición que parte del texto virgiliano, a saber: voladora con plumas: *onde la Fama con veloci penne* (18.96.3-4); con multitud de oídos: *per ritrovarsi ove la Fama canta, / sì che d'intorno n'ha piena ogni orecchia* (18.97.6-7); y que difunde rumores: *la vaga Fama, e divulgollo in breve; / e di rumor n'empì, suonando il corno* (22.93.6-7). A su vez, se unen diferentes elementos de la tradición medieval, de otros cantares de gesta o de otras fuentes clásicas que parten del mantuano, como Valerio Flaco: *bella soles, cum mille tubas armataque campis / agmina et innumerum flatus cum fingis equorum* (2.129-130) — pues es trompetera. En cuanto a su *modus operandi* y su condición en el poema, la *Fama* de Ariosto participa de una doble tradición, aquella proveniente de la épica clásica en la que el personaje juega un rol negativo, pues sería capaz de delatar al ejército cristiano: *sì che più tosto che ritruovi il calle / la Fama d'avisar, gli abbia alle spalle* (14.95.7-8); o aquella visión positiva, más cercana a la imagería

del Medievo, como símbolo de gloria e inmortalidad guerrera — caso de la alabanza a Marfisa —: *onde la fama sua con maggior volo / potrà far meglio infin al ciel salire* (canto 26.86).

Por último, cabe destacar al otro gran representante de la poesía épica renacentista en Italia, Torquato Tasso (1544-1595), cuya *Gerusalemme Liberata* (1581) será punto de referencia para las epopeyas posteriores. La influencia ariostesca de magos y narraciones fantásticas o la cristianización de los elementos paganos no ocultan la pervivencia de la materia clásica, ahora evolucionada y acoplada a motivaciones religiosas. Es por ello por lo que la *Fama* en Tasso aparece con los elementos virgilianos y a la vez con ciertos matices de la ortodoxia cristiana, muy en consonancia con los devenires de la Contrarreforma de los últimos años del Quinientos. Así, el personaje participa activamente para llevar las noticias, verdaderas o falsas, a los campamentos de ambos bandos, siendo protectora de las glorias cristianas y anunciadora de las desgracias del ejército otomano. Así, en 1.81.1-3:

*Ma precorsa è la fama, apportatrice
De' veraci romori e de' bugiardi,
Ch'unito è il campo vincitor felice,*

...

La *Fama* en la Literatura Inglesa

El primero que se ha de destacar es Geoffrey Chaucer (1340-1400), uno de los poetas británicos más renombrados y con más influencia en los posteriores literatos europeos. Además de ser autor de los conocidos *Canterbury Tales* (que ven la luz por primera vez en 1478), la tradición clásica está muy presente en el resto de su obra, como es su *Troilus and Criseyde* (1385), y la que más se atiene al argumento que tratamos, *The house of Fame* (1379). En poco más de 2000 versos, repartidos en tres cantos, y de final inacabado, Chaucer alude, mediante la aparición onírica y la écfrasis del Palacio de la *Fama*, a personajes, poetas y dioses de la Antigüedad.

Igualmente, la inspiración virgiliana y ovidiana se hace patente en la presentación del argumento de la obra: en primer lugar, el poeta — a la

vez protagonista, como Petrarca en sus *Trionfi* y Boccaccio en su *Amorosa Visione* —, queda inmerso en un sueño que le lleva hasta el Templo de Venus. La descripción (todo el libro primero) de los mármoles y frescos de este lugar sagrado, y que representan episodios provenientes del texto épico de Virgilio⁶, no es sino una recreación de la écfrasis del Templo de Juno en Cartago (*A.* 1.446 ss). En segundo lugar, un águila mandada por Júpiter (vv. 528-660) se encarga de preparar al poeta para la gran entrada al Templo o Casa de la *Fama*, la cual tiene lugar en el verso 1109 ss. La presentación de la mansión del personaje, situado en una fortaleza por la que escucha todo: *And this place of which I telle, / Ther as Fame list to dwelle, / is set amiddes of these three, / heven, erthe, and eek the see*, (vv. 841 ss.), con la descripción de pináculos, puertas, techos y estatuas de los poetas más reconocidos (vv. 1470 ss.), así como la visión de grupos de personas de cuestionable reputación que lloran a la diosa implacable de la gloria o el deshonor (vv. 1730 ss.), recuerda — sin exceptuar la ya citada descripción virgiliana — los pasajes ovidianos de la descripción del Palacio del Sol, *Met.* 2.1-19, y por supuesto, aquél de la Mansión de la *Fama*, *Met.* 12.39-63. Así, como veíamos en Petrarca, la *Fama* sirve como un símbolo para recrear en verso lírico y épico, y casi siempre sirviéndose del recurso de la écfrasis de pasado o de futuro, un panegírico de los personajes más importantes de una nación o de un determinado género literario.

La *Fama* en la Literatura Francesa

La figura más señera es Pierre de Ronsard (1524-1585), poeta lírico y épico al servicio del rey y del Duque Enrique de Orleans. Sus obras le granjearon renombre desde el inicio y le hicieron ser denominado como “el príncipe de los poetas franceses”, a la vez que principal eminencia de la *Pléyade* literaria gala. Su inacabada y poco exitosa epopeya, *La Franciade* (1572), auna, bajo consciente imitación virgiliana,

⁶ Exactamente los siguientes (Chaucer, vv. 140-485): destrucción de Troya y del palacio de Príamo, *A.* 2.480 ss., Eneas y Anquises, *A.* 2.706; Eneas y Creusa, *A.* 2.773; tormenta de Eolo, *A.* 1.82 ss.; súplicas de Venus a Júpiter, *A.* 1.229; Eneas y Dido, *A.* 4.

el tema histórico y la leyenda mitológica para narrar la gloria de Francia desde su formación. Y es que a manera de la *Eneida*, Astianacte, también denominado Francus, sale de Troya y se asienta en las orillas del Sena para fundar en honor a su tío la ciudad de París. Los paralelismos con Virgilio son numerosos: el viaje, la huida, el amor del protagonista con una reina durante el periplo, o el que aquí interesa, la aparición de la *Fama* como un personaje déifico femenino, portadora de noticias gloriosas, y con las características monstruosas — plumas y ojos — del texto de la *Eneida*. Así, *Franciade* 1.304-307:

*Pendant ce fait la prompte Renommée,
Au front de vierge, à l'échine emplumée,
A voix ferrée avait jà respandu;*

La *Fama* en la Literatura Portuguesa

Por lo que respecta a la Literatura Portuguesa, se ha de destacar el poema épico nacional, *Os Lusíadas* (1572), de Luis Vaz de Camões, epopeya renacentista de imitación virgiliana perteneciente a la corriente literaria del *classicismo*. El desarrollo del personaje de la *Fama* responde asimismo a los parámetros virgilianos y clásicos, si bien juega un doble papel como alegoría de gloria y como mensajera mendaz. En un primer lugar, el personaje sirve como heraldo divino junto a Mercurio para difundir las noticias positivas de la marcha de Vasco de Gama en su viaje, 2.58.1-4:

*Consigo a Fama leva, por que diga
Do Lusitano o preço grande e raro,
Que o nome illustre a um certo amor obriga
E faz, a quem o tem, amado e caro,*

Una visión que no pasa de ser una mera evocación erudita ya vista en Ariosto — cf. supra. En segundo lugar, más cerca de esa ambivalencia entre lo positivo y lo negativo, Camões describe a la *Fama* como símbolo de la codicia humana y de la mutable y cambiante fortuna. Así, 4.96:

*Dura inquietação d'alma e da vida,
Fonte de desamparos e adultérios,
Sagaz consumidora conhecida*

*De fazendas, de reinos e de impérios:
Chamam-te ilustre, chamam-te subida,
Sendo dina de infames vitupérios;
Chamam-te Fama e Glória soberana,
Nomes com quem se o povo néscio engana!*

La Fama en la Araucana de Alonso de Ercilla⁷

Como punto de referencia para los autores épicos españoles se destaca la obra cumbre de la epopeya renacentista española a cargo de Alonso de Ercilla (1533-1594), la *Araucana* (tercera edición de 1589), que narra en clave americanista y bajo pátina virgiliana y ariostesca la guerra contra los mapuches o araucos en Chile. El personaje de la *Fama* es aquí recreado mediante las influencias del texto virgiliano, pues mantiene las mismas características físicas e iguales procedimientos que los del personaje de la *Eneida*. Y es que esa naturaleza maligna que transporta las noticias de dudosa veracidad, alejada de esa tradición italiana como alegoría positiva, mira directamente a la influencia del mantuano. Así en 17.29:

*La pregonera fama, ya volando
por el distrito y término araucano,
iba de lengua en lengua acrecentando
el abreviado ejército cristiano,
la gente popular amedrentando
con un hueco rumor y estruendo vano,
que lo incierto a las veces certifica,
y lo cierto, si es mal, lo multiplica.*

Todos estos autores europeos, las más de las veces cultivadores de épica culta renacentista, serán una fuente secundaria para las composiciones posteriores, como veremos a continuación.

⁷ Cf. V. Cristóbal López, “De la *Eneida* a la *Araucana*”, *CFC(Elat)* 9 (1995) 67-101.

La épica y la materia clásica durante el siglo XIX: breve descripción de su evolución.

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”⁸, 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

⁸ 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 desenfoco 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; 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* (Madrid 1912) 1194-1249; A. Lista, “De la epopeya”, *Ensayos literarios y críticos* (Sevilla 1834) 50-51.

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, 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 Maury⁹ (1805) o los poemas dedicados a la defensa de la capital aragonesa como *Zaragoza* de Martínez de la Rosa (1811) 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 régimen, alentando a los posibles lectores —lo que lleva a regirse según las reglas establecidas—; y por otro, persiguen un mantenimiento académico propio de la idiosincrasia erudita del neoclasicismo.

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 identidad 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

⁹ Cf. 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”.

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 género¹⁰; 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 clásicos 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.

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. 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 propia evolución de la epopeya, avanzando desde posturas clasicistas en un

¹⁰ Es significativo lo que se nos dice acerca del mantenimiento de lo clásico en Pierce, op., cit., 46: “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)”.

principio hasta los últimos compases románticos. 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 adelante.

La épica de tema colombino y la materia clásica

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 persiguen 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. 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 España¹¹, ya sea desde su narración lineal

¹¹ Cf. 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.

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 siguientes¹²: *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. Se aunan así la Historia y la Literatura con una mirada a la *Eneida* y a la épica de corte clasicista, consiguiendo una particular mezcla de aventuras y verismo histórico. Ejemplos como la invocación a la Virgen y a Cristo — trasunto de aquella declaración inicial de la épica clásica y tassiana —, episodios de navegación, tormentas, luchas; personajes como la *Fama*, el timonel o los elementos adversos cristianizados; y motivos como la écfrasis de futuro y las *digressiones*, estarán presentes en éstas *colombiadas* de finales de siglo que responden más a una literatura de recreo y erudición que a una pretensión de escuela o moda literaria.

Por lo que aquí nos atañe, será un caso especial el tratamiento que de la materia clásica hará Felipe Trigo y Gálvez en *La Colombiada* (1885). La *Fama* es presentada mediante otro motivo propio de epopeya como es la *descriptio* de una obra de arte — en este caso su propia mansión — que plasma las glorias futuras de España (Canto 17), evocación no sólo ovidiana y virgiliana, sino también presente en otros ejemplos europeos como Chaucer y Pope.

Y es que se hacía necesario en estos momentos — tras un siglo convulso y una guerra fratricida — una temática que conciliara los ánimos

¹² Excluimos en el presente trabajo el análisis del poema *L'Atlantida* de Jacinto Verdaguer (1877) debido a su considerable extensión y a la poca familiaridad con la lengua catalana, idioma original de la obra.

del imaginario español con la aparición de un héroe de componentes clásicos; como dijo Bécquer comentando unas palabras de Chateaubriand¹³:

“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”.

La Fama en los últimos vestigios del género

A continuación se reseña el grado de influencia del motivo virgiliano y su tradición en las epopeyas españolas del siglo XIX más destacadas y de más diferente carácter, desde el seguimiento canónico del Neoclasicismo hasta la aparente novedad del Romanticismo.

La Iberiada de Ramón de Valldares (1813)¹⁴

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. A lo largo de cuatro cantos (8-9-10-12) el personaje de la *Fama* aparecerá como elemento que simboliza el anuncio y la revelación, pero, en cambio, la caracterización del personaje y la narración del episodio se trocan en algunas nuevas cualidades. En un primer lugar, 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, una recreación, como hemos visto, muy propia del Renacimiento. Acto seguido, el personaje se nos aparece con algunas cualidades y elementos no evocados por el mantuano. Entre ellos, destacará la descripción de este nuevo

¹³ G. A. Bécquer, *Críticas de arte*, edición a cargo de R. Pageard (Madrid 1990) 20.

¹⁴ El argumento, de tono histórico, cuenta las hazañas de los españoles, guiados por el General Palafox, contra el enemigo francés en la Defensa de Zaragoza (1808). Para más información, cf. I. Villalba de la Güida, *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* (Madrid 2006), Trabajo de Investigación para la obtención del D.E.A.

heraldo provisto con clarín y trompetas lo que nos lleva directamente a Valerio Flaco (2.129) y Ariosto (*Orlando* 22.93.6-7).

Aun así, los elementos virgilianos se siguen rastreando como estigmas signíficos del género. Adjetivos a ella aplicados como *volante* (9.63), *con ojo velador grande y rasgado* (10.3), o *que grita con un eco marcial* (8.21), 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.

Canto 8.21; 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.*

Canto 9.63; 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.*

Canto 10.3; 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, evocación de las *descriptions* de obras de arte que narran el futuro como el Escudo de Eneas (*A.* 8.626-728), o las ya ovidianas del Templo del Sol (*Met.* 2.1-19) y la Casa de la *Fama*

(Met. 12.39-63) — sin olvidar, como hemos visto, la tradición que nace de Chaucer a partir de *The House of Fame*.

*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: *pernicibus alis, / monstrum horrendum, ingens, cui quot sunt corpore plumae, / tot uigiles oculi subter (mirabile dictu), tot linguae, totidem ora sonant, tot subrigit auris* (A. 4.180 ss.). Elementos morfosintácticos de importancia y una fiel caracterización hacen que prime la pincelada virgiliana frente a las novedades que la tradición posterior ha fundado.

La Florinda de Ángel Saavedra (1824) y el Pelayo de José Espronceda (1825)¹⁵

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 imaginaria 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

¹⁵ *La Florinda*, apéndice de *El moro expósito*, de temática medieval, plasma la empresa del rey Don Rodrigo y su lucha contra el enemigo musulmán en clave de epopeya. Igualmente, el *Pelayo*, también medieval, y obra de juventud de Espronceda, dedica sus inacabados versos a la lucha de Pelayo en los inicios de la Reconquista. Cf. 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* (Madrid 2002) 1913-1923.

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

— *Florinda*, canto 2.2; 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, el personaje de la *Fama*, construido bajo los parámetros virgilianos en todas sus acepciones — recordemos el similar *ha por toda España publicado* (*Florinda* 2.2.8) al *Extemplo Libyae magnas it Fama per urbes* (A. 4.173) o los adjetivos a ella aplicados como *a cuyos ojos nada oculta el mundo* (*Florinda* 2.2.2), trasunto del virgiliano *tam ficti prauique tenax quam nuntia ueri* (A. 4.188) —, es mencionado 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.

— *Pelayo*, Fragmento 3.42; 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, un tratamiento a caballo entre el concepto léxico equivalente a “gloria” y la personificación.

*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.*

El moro expósito de Ángel Saavedra (1834)¹⁶

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 acabarán por convertirse en elementos desmitificados de nula caracterización literaria. Los nuevos gustos, más propios de la novela, la leyenda o el romance, hacen que el andamiaje literario de raigambre 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.

Romance 2: 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:

*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.*

La Colombiada de Felipe Trigo (1885)¹⁷

Dadas las características de la épica que narra el viaje de Colón — retomarán el canon neoclásico debido a la falta de personalidad literaria —, se recrean motivos que tienen a la epopeya clásica y su posterior tradición como principal influencia. Entre ellos, el personaje de la *Fama* se construye bajo las mismas pautas que observábamos en la *Iberiada* de Valvidares (1813): por un lado, debido a la tradición postvirgiliana, se observa el uso de la trompeta y el clarín como elementos propios — cf. V. Fl. 2.129 —; 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 (*Gerusalemme* 1.81.1). El ejemplo

¹⁶ El argumento habla de nuevo de un tema de corte medieval. En esta ocasión se heroiza la leyenda de los Infantes de Lara.

¹⁷ La narración nos lleva a los momentos inmediatamente anteriores al primer viaje de Colón, así como narra el periplo hasta llegar a América.

que aquí nos tiene, *La Colombiada* de Felipe Trigo (1885), utilizará a la *Fama* como la que revela las glorias del conquistador en el mundo futuro.

La Colombiada 8.144:

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

9.153:

*Sin embargo, la fama
De sus proyectos, ya corrido había
Y despertado alguna simpatía*

10.163:

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

18.146:

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

23.249:

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

Un último ejemplo evoca el Templo de la Fama, y al igual que ya se ha observado más arriba — cfr. *Iberíada* —, en él se muestran a Colón las glorias venideras de España pintadas en el Templo, una recreación a partir de *Aen.* 8.626-728. Así, en canto 17.110:

*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.*

Conclusión

Como se ha puesto de manifiesto, 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.

Bibliografía

- G. Abbolito Simonetti, “Fama”: *Enciclopedia Virgiliana* (Roma 1985) vol. II, 461-462.
- 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 (Madrid 2002) 1913-1923.
- C. M. Bowra, *From Virgil to Milton* (trad. española Madrid 1945).
- 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.
- V. Cristóbal López, “De la *Eneida* a la *Araucana*”: *CFC(Elat)* 9 (1995) 67-101.
- 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* 4 (1988) 45-52.
- J. Gil, “La épica latina quiñentista y el descubrimiento de América”: *Anuario de estudios Americanos* 40 (1983) 203-251.
- B. Otis, *Virgil, a study in civilized poetry* (Oxford 1964) 81-82.
- A. M. Tupet, “Fama divinizzata”: *Enciclopedia Virgiliana* (Roma 1985) vol. II, 462-463.
- 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.

* * * * *

Resumo: O conceito de rumor, notícia ou presságio sofre um processo de alegorização ao longo de toda a literatura greco-latina até se converter numa personagem divina com umas características e um modo de actuação particulares. Neste texto, passa-se em revisão da permanência literária dessa personagem nas literaturas europeias mais importantes do século XVI ao XIX — centrando-se, especialmente, na poesia épica espanhola — e, ao mesmo tempo, sublinha-se o seu grau de filiação exacta quer com os clássicos quer por meio de outros poetas — Ariosto, Tasso, Camões —, entre os textos. Com isto, pretende-se trazer a novidade de um estudo sistemático — que ainda não foi tido em consideração pela crítica — que mostre a gestação da personagem da *Fama* e a sua posterior fortuna literária nos últimos alentos do género épico, tais como: *La Iberiada* de Ramón de Valvidares (1813); *El moro expósito* de Ángel Saavedra (1834); *Pelayo* de José de Espronceda (1825) ou *La Colombiada* de Felipe Trigo y Gálvez (1885).

Palavras-chave: Virgílio; Ovídio; *Fama*; Poesia épica; Literatura Europeia; Literatura Espanhola; Neoclassicismo; Romantismo.

Resumen: El concepto de rumor, noticia o presagio sufre un proceso de alegorización a lo largo de toda la literatura grecolatina para pasar a convertirse en un personaje divino con unas características y un protocolo de actuación concretos. En este artículo se reseña la pervivencia literaria del personaje en las literaturas europeas más importantes desde el siglo XVI al XIX, — centrándonos especialmente en la poesía épica española —, así como se subraya el grado de filiación exacta, ya con los clásicos ya por medio de otros poetas — Ariosto, Tasso o Camões —, entre los textos. Con ello, se quiere aportar la novedad de un estudio sistemático — hasta ahora no tenido en cuenta por la crítica — que muestre la gestación del personaje de la *Fama* y su posterior fortuna literaria en los últimos coletazos del género épico, tales como: *La Iberiada* — Ramón de Valvidares (1813) —, *El moro expósito* — Ángel Saavedra (1834), *Pelayo* — José de Espronceda (1825), o *La Colombiada* — Felipe Trigo y Gálvez (1885).

Palabras Clave: Virgilio; Ovidio; *Fama*; Poesía épica; Literatura europea; Literatura española; Neoclasicismo; Romanticismo.

Résumé: Le concept de rumeur, nouvelle ou présage souffre un processus d'allégorisation au long de toute la littérature gréco-latine, jusqu'à ce qu'il se transforme en un personnage divin avec des caractéristiques et un protocole d'action précis. Dans cet article, nous passons en revue la présence de ce personnage dans les plus importantes littératures européennes situées entre les XVI^e et XIX^e siècles — et plus particulièrement la poésie épique espagnole —, et nous soulignons le degré de

filiation exacte, soit par le biais des textes classiques, soit par le biais de textes d'autres poètes — L'Arioste, Le Tasse ou Camões —. Nous prétendons, ainsi, fournir une nouvelle étude systématique — jusqu'ici, jamais prise en considération par la critique — qui témoigne de la formation du personnage de la *Fama* et de sa fortune littéraire dans les derniers coups de queue du genre épique, tels que: *La Iberiada* — Ramón de Valdivares (1813) —, *El moro expósito* — Ángel Saavedra (1834), *Pelayo* — José de Espronceda (1825), ou *La Colombiada* — Felipe Trigo y Gálvez (1885).

Mots-clé: Virgile; Ovide; *Fama*; Poésie épique; Littérature européenne; Littérature espagnole; Néoclassicisme; Romantisme.