

Virgilio y la épica española del XIX: el *Colón* de Ramón de Campoamor y sus dependencias virgilianas¹

Israel VILLALBA DE LA GÜIDA

Universidad Complutense
titirerecubans@yahoo.es

Recibido: 30 de noviembre 2005

Aceptado: 8 de febrero de 2006

RESUMEN

El siguiente trabajo pretende estudiar varios aspectos que conciernen a la evolución de la poesía épica del XIX a la luz de las dependencias de la epopeya virgiliana. En una primera parte, se analizan los aspectos formales de la épica romántica y realista de corte clásico en nuestro país, así como su evolución interna. Acto seguido, se estudia la influencia de la *Eneida* como modelo genérico y episódico en una epopeya olvidada de tema colombino correspondiente a nuestra centuria decimonónica, el *Colón* de Ramón de Campoamor. Junto a estructuras y paralelos similares a la epopeya de Virgilio, se subrayan aspectos generales de la épica clásica que sirven de modelo literario para este ejemplo de épica colombina.

Palabras clave: Épica. Virgilio. Epopeya colombina. Tópicos virgilianos. Tradición clásica. Romanticismo.

VILLALBA DE LA GÜIDA, I., «Virgilio y la épica española del XIX: el *Colón* de Ramón de Campoamor y sus dependencias virgilianas», *Cuad. fil. clás. Estud. lat.*, vol. 26 núm. 1 (2006) 147-172

Virgil and Spanish epic poems of the XIXth century: Ramón de Campoamor's *Colón* and his dependence on Virgil

ABSTRACT

The present work focuses on various aspects concerning the evolution of the Spanish epic poetry of the XIXth century in relation to its dependence on Virgilian epopee. In the first part, it analyses the formal aspects of the romantic and realist classical epic poetry, as well as its internal evolution. Next, it studies the *Aeneid's* influence as a generic and episodic model in a forgotten epopee of Columbian theme of the 19th century, Ramón de Campoamor's *Colón*. General aspects of the classical epic poetry that serve as a literary model to this example of Columbian epic poetry, are analysed along with structures and parallels similar to Virgil's epic poem.

Keywords: Epic. Virgil. Epic based on Columbus. Virgilian influence. Classical Tradition. Romantic Spanish poems.

VILLALBA DE LA GÜIDA, I., «Virgil and Spanish epic poems of the XIXth century: Ramón de Campoamor's *Colón* and his dependence on Virgil», *Cuad. fil. clás. Estud. lat.*, vol. 26 núm. 1 (2006) 147-172

¹ El siguiente trabajo es parte del estudio realizado como becario de colaboración dentro del proyecto de investigación de «Virgilio y Ovidio en España» (HUM 2004-06036) durante el curso 2004-2005 bajo la dirección de los profesores J. L. Arcaz Pozo y V. Cristóbal López.

SUMARIO 0. Introducción. 1. La épica colombina. 2. Notas filológicas al *Colón*. 2.1. Breves elementos literarios: tema, métrica y estructura de la obra. 2.2. Los personajes y el concepto de mitología. 2.3. La lengua del *Colón*: entre lengua épica y estilo campoamoriano. 2.4. El *Colón* y sus modelos literarios. 3. De la *Eneida* al *Colón*. 4. Tópicos de filiación virgiliana y propios de la épica clásica. 4.1. Semejanza en cuanto a su narración episódica. 4.2. Declaración inicial del canto. 4.3. Variación de los amaneceres mitológicos por amaneceres naturalistas. 4.4. Catálogo de héroes. 4.5. Episodios paralelos: la descripción del Teide y del Etna. 4.6. La visión mesiánica del héroe mediante los relatos prospectivos. 4.7. *Digressiones* narrativas. 4.8. El amor impedido. 5. Conclusión. 6. Referencias bibliográficas.

A comienzos del siglo XIX, despegado ya el movimiento romántico en Europa, una imperante «épica de urgencia», si podemos denominarla así, hará su aparición entre los círculos de intelectuales y escritores españoles de relieve. Irrumpe, así, una epopeya nacional —que nace como un género literario de especial dificultad en cuanto a estilos, modelos y evolución interna se refiere—, identificada con los hechos políticos y sociales que se están desarrollando, y dedicada a rebuscar, bajo cauce literario neoclásico o prerromántico, miradas al pasado histórico-patrio y huellas de héroes gallardos de antaño, que hagan propaganda meritoria de los valores por los que se lucha. Para tal empresa, el héroe, el contexto y la distribución episódica de la narración se tiñen de ecos clásicos, pasados por el tamiz de los siglos, y aderezados con lecturas de Ariosto, Tasso y otros poetas épicos al uso con los que se conforma una epopeya heroica que recuerda a la *Eneida* en sus más preclaros motivos.

Andando en el tiempo, con la entrada en la Península de las corrientes románticas europeas, la irrupción de los dogmas estrictos, y el auge de nuevos géneros literarios —a saber: la novela, la leyenda y el romance de corte medieval—, se observa un continuo abandono de la épica de elementos clasicistas. Con todo, el lastre de lo clásico y el profundo peso de unas tradiciones literarias indirectas, pero de fuente clásica, encuentran cabida y se hacen plausibles en algunos títulos de referencias clasicistas, alusiones mitológicas o estructuras episódicas virgilianas que cantan con *musa gravis* los acontecimientos destacados del pasado nacional —casi siempre, por imperativo romántico, ocurridos a lo largo de la Edad Media— para participar, las más de las veces, en un simple juego de erudición literaria sin más pretensiones. Se trata de obras como: la *Iberiada*, de Ramón de Valldares (1813), que ensalza a los héroes nacionales frente al invasor francés con una pátina estructural similar a la *Eneida*; la *Alonsiada*, de Juan Antonio Ramis y Ramis, (1818), que reconstruye los modelos antiguos y forja el gusto por el tema medieval bajo los tópicos del poeta mantuano; *El moro expósito* y la *Florinda*² del duque de Rivas (1834), claro deudor de los episodios virgilianos; y *Esvero y Almedora, poema en doce cantos*, de Juan María Maury, (1840), entre otras composiciones³. Ejemplos éstos —casi todos, como ya hemos dicho, de regusto basado en el Medioevo—, que intentan armonizar lo clásico y lo virgiliano con las nuevas corrientes literarias de la época.

² Destacamos el estudio sobre el particular del profesor ARCAZ POZO, «Arquetipos virgilianos».

³ Para un comentario más extenso cf. ROMERO TOBAR, «La poesía».

1. UN CASO PARTICULAR: LA ÉPICA DE TEMA COLOMBINO. EL OLVIDO DEL COLÓN DE CAMPOAMOR

Dentro de toda la vorágine antes comentada, encontramos una buena cantidad de poemas épicos en lengua castellana y de estructura clasicista acerca de la gesta colombina. El descubrimiento del Nuevo Mundo sale a relucir como tema de exaltación y orgullo nacional durante todo el siglo XIX con los primeros estudios y ediciones de los textos colombinos⁴. A su vez, el paralelismo literario de la bregada hazaña colombina con los elementos aventureros propios de la épica, así como la visión de Colón como un héroe literario y legendario, conforman todo un sorprendente y particular auge de poemas épicos destinados a ensalzar las glorias nacionales inspiradas en las hazañas del Descubrimiento. Tal movimiento literario, en realidad con precedentes —pues también en el siglo XVII hallamos un buen número de títulos de tema colombino—, no sólo incumbe a la épica escrita en lengua castellana, sino que se desarrolla durante todo el siglo XIX por diversos países de Europa⁵. De entre todos los que poseemos, será el poema épico de Campoamor⁶ (Navia 1817- Madrid 1901) quien ocupe aquí un estudio más profundo.

Publicado en 1853, y prologado por Severo Catalina, literato y académico amigo de nuestro poeta, ve la luz en dos ediciones como suplemento al noticiario semanal del que es propietario Campoamor. Se podría decir que la buena fortuna no le acompañó jamás, pues de la epopeya campoamoriana lo que hoy destaca —aunque parece una característica general de todos los poemas épicos colombinos—, es su condición de aislamiento y olvido crítico-literario. Una característica negativa que no se debe simplemente al mermado estado de la épica durante la anunciada centuria, sino al sentimiento propio del autor, quien la compuso como un mero entretenimiento de erudición literaria. En la introducción a sus *Obras Completas*, los editores Urbano González, Vicente Colorado y Mariano Ordóñez apuntan una idea singular acerca de la personalidad literaria de nuestro autor: «...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

⁴ Sirva entre otras la obra de un famoso escritor foráneo: IRVING, W., *Vida y viajes*, 1833; o las obras enciclopédicas de FERNÁNDEZ DE NAVARRETE, *Colección de los viajes*, cuya publicación es anterior a la obra del americano (1830).

⁵ Por ejemplo en lengua inglesa, editado a finales del siglo XVIII, poseemos *The vision of Columbus*, del poeta Joel Barlow, y de 10 cantos de extensión. En lengua portuguesa conservamos, casi como último poema épico acerca de la gesta colombina, pues se fecha en 1893, *A Colombiada ou a Fe levada a Novo Mondo*, de Madame de Boccage. En castellano igualmente poseemos varios ejemplos que ordenamos a continuación por orden cronológico: nuestro *Colón*, de Ramón de Campoamor, de 1853; *La Colombiada*, de Felipe Tejera, de 1878; *La Colombiana*, de Felipe Trigo y Gálvez, de 1885; y *La Colombiada*, de Ciro Bayo, de 1892. Todos ellos, sirviéndose de la buena y estrecha adecuación genérica que presenta el tema colombino con las aventuras y pesares de los héroes virgilianos.

⁶ Para más información acerca de la vida y obra de Ramón de Campoamor, poeta y erudito asturiano, remitimos a las siguientes obras: LOMBARDELO, *Campoamor y su mundo*; GAOS, *La poética de Campoamor*.

y la forma apetecida no aparece⁷»; imagen simbólica de un autor mutable y cambiante que evoluciona en sus composiciones sin reparar en las ideas estéticas anteriores. Así, la poca estima otorgada a su propia obra épica por parte de Campoamor le proporciona un estancamiento y oscurantismo literario que se demuestra en el propio prólogo a la segunda edición a cargo de Severo Catalina, quien achaca el mediano éxito de la primera edición del *Colón* a la situación histórica y económica del país en aquel entonces: «Los graves acontecimientos que por aquella época se iniciaron en España, cayeron como una inmensa lápida sobre multitud de cosas; y entre esas cosas enterradas puede encontrarse el poema⁸».

De entre todo lo escrito acerca de nuestro poeta español, el total de las líneas dedicadas a la obra épica de Campoamor no ocupa más de cuarenta, entre biografías, monografías y antologías sobre el particular. La referencia al poeta asturiano y a su obra completa se despacha con la simple mención o la dedicación erudita de, como mucho, en el mejor de los casos, dos o tres frases. Ya Dámaso Alonso aseguraba que «no estamos aún preparados para hacer justicia a Campoamor. La reacción, primero violenta, después despectiva y al fin de mera ignorancia, es contraria a él. (...) Espero que llegará un día en que se reconozca cuán original fue su posición dentro del siglo XIX español⁹». Es, pues, nuestra labor la de aportar un poco de luz en todo este túnel crítico-literario.

2. ALGUNAS NOTAS FILOLÓGICAS SOBRE EL COLÓN

Antes de poner en relación el texto épico campoamoriano con la epopeya virgiliana, consideramos pertinente esbozar unas sucintas notas críticas sobre el *Colón* que pueden ayudar a comprender mejor el sentido y la filiación temática entre los dos textos épicos.

2.1. BREVES ELEMENTOS LITERARIOS: TEMA, MÉTRICA Y ESTRUCTURA DE LA OBRA

Siendo gobernador de Valencia publicó Campoamor el poema *Colón*, como él lo definiría: «la más aeriforme, por no decir la más valenciana de las epopeyas¹⁰». Una creación literaria que no tardó más de un año en gestarse y plasmarse en papel bajo directrices y pensamientos diversos que por aquella época bullían en la cabeza de nuestro, por entonces, gobernador de Valencia. Desde los elementos neoclásicos hasta las formas de expresión creativa romántica se dieron cita en esta composición épica que hoy podríamos definir como realmente interesante, propia, filosófica, y, claro está, digna de ser creada, por mucho elemento de recreo que fuera la obra, por una mente y una capacidad literaria tan compleja como la de Ramón de Campoamor.

⁷ GONZÁLEZ SERRANO, COLORADO, ORDÓÑEZ, *Obras completas*, volumen I, p. 9.

⁸ GÓMEZ-TABANERA, *Edición conjunta del Colón de Ramón de Campoamor y Camposorio*, p. 31 del prólogo de Severo Catalina.

⁹ Citado en ROMERO TOBAR, «La poesía», vol. IX, p. 278.

¹⁰ LOMBARDEO, *op. cit.*, p. 194.

Formalmente, siguiendo los cánones poéticos acordes con el género, podemos denominar a tal obra como un poema épico con todos los elementos pertinentes. Ya Ortega y Gasset en sus *Meditaciones del Quijote* aportaba luz sobre las características básicas del género épico: «...la épica es arcaísmo. El tema de la épica es el pasado ideal, la absoluta antigüedad»; siguiendo la estela, Eugenio Asensio afirma lo siguiente: «...poesía pegada a todos los arcaísmos en la que el poeta hereda un almacén de recursos tópicos, que cada autor genial va remozando, y que los imitadores copian con la misma fe que si se tratase de las ideas de Platón: sombra de sombras de Virgilio y Homero¹¹», definiciones ambas que ayudan a articular nuestras ideas.

Palmaria resulta, pues, la identificación del nombre de la obra con el elemento arcaico —antes definido—, propio de la épica; ya desde su propia concepción histórico-legendaria la obra del *Colón* se dibuja y se traza bajo los cinceles de la épica. Las hazañas de la travesía marítima colombina, así como su héroe, de leyenda y renombre para la comunidad hispana, sirven de motivo arcaizante para los versos de un poeta del siglo XIX, sea cual sea su actitud ante tal creación. Participando de la tradición literaria propia de la centuria decimonónica, el tema de la epopeya colombina se repite aquí una vez más, estructurado bajo formas literarias diversas —desde lo romántico y realista hasta lo clasicista *sensu stricto*—. Recordemos que la evocación a Colón y a sus navegantes no es gratuita durante la Historia de la Literatura, menos, si cabe, en lo que se refiere al cliché literario donde se plasma; siendo la épica el vehículo principal de narración de la historia desde su suceso real hasta el siglo XIX¹².

A su vez, la adopción del verso apropiado condiciona la ubicación genérica de la obra. En esta ocasión Campoamor continúa caminando por la senda marcada por las pautas tradicionales; su verso será el apropiado e indicado para la ocasión: la octava real. Una estrofa nacida en Italia (conocida como *ottava rima*), desarrollada posteriormente en endecasílabos heroicos, y consagrada desde la épica culta española del Renacimiento hasta las últimas composiciones heroicas del propio siglo XIX. Fue literariamente impuesta por Alonso de Ercilla, quien con su *Araucana* enmarca la estrofa canónica a seguir para los inspirados por la *musa gravis* de la épica.

Asimismo, la estructura del poema responde a las pautas exigidas por el género de la epopeya. Encontramos una división en cantos paralela en su construcción a la de las obras clásicas; teniendo, así, una estructura general de dieciséis cantos lineales donde se narra la travesía por mar del Almirante Colón —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, que hemos dado en llamar caleidoscópica. Es decir, una construcción microestructural entre los diversos cantos que no hace sino enriquecer la narración global y apoyarla con numerosos episodios

¹¹ Ambas citas corresponden al prólogo de la obra de AVALLE-ARCE, *La épica colonial*, p. 32.

¹² Recuérdense aquí, además de las ya citadas obras del siglo XIX (*cf. supra*), los restantes poemas épicos de factura italiana, y generalmente en lengua latina, que se hacen eco del tema colombino en los siglos precedentes, a saber: *Cantare* de G. Dati, 1493, el *De navigatione Cristophori Columbi* de L. Gambara, 1581, el *Columbeidos libri duo* de J.C. Stella, 1599, o el *Columbus* de U. Carrara, 1715.

dentro de la propia historia. Baste, por ejemplo la correspondencia entre el canto II, narración del amor de uno de los navegantes, Nuño, el canto VIII, narración de los celos del mismo personaje, y el canto XV, muerte de Nuño; o v.gr. la correspondencia temática entre el canto V, episodio de la historia de Colón, y el canto IX, episodio de la historia de España hasta la Toma de Granada.

Por último, merece la pena observar algunas contraposiciones reseñables entre capítulos y personajes de la narración que no hacen sino participar del juego exigido por el género épico. Unas oposiciones literarias creadas, a nuestro juicio, conscientemente, que otorgan a la narración global un fuerte sentido equívoco y no triunfalista, consiguiendo dejar literariamente las puertas abiertas a cualquier suceso que pueda ocurrir, y consiguiendo crear en el lector nuevas emociones vivas que distraigan la atención de un público que ya conoce sobradamente el desenlace final de la aventura colombina. Sirva de ejemplo la contraposición observada entre los cantos III y IV, siendo la descripción del cielo y el infierno respectivamente; o la lucha de elementos sobrenaturales (virtudes teologales frente a vicios) en contra y a favor de la llegada de Colón al Nuevo Mundo.

2.2. LOS PERSONAJES Y EL CONCEPTO DE MITOLOGÍA

Los arquetipos literarios que rodean a los personajes de nuestro *Colón* responden perfectamente a los cánones clásicos establecidos por el género que estamos tratando, junto a elementos depurados y románticos, o propios de la épica del siglo XIX. Por ejemplo, nuestro héroe Cristóbal 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: un héroe épico sin más. Sirvan estos someros ejemplos que denotan la capacidad personal del héroe colombino para ilustrar vagamente sus características: «de un varón tan valiente y tan cristiano (I 13, 6); «de un nauta osado, inteligente y pío» (I 14, 2).

En la senda de la épica clásica encontramos la correspondencia del personaje femenino de la composición. Aquí, dibujada tan sólo en un canto, como Dido, 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, locamente enamorada, y en un segundo plano con respecto a nuestro legendario adalid, que no puede dejar de lado su misión en pos de un amor imposible.

Siguiendo los parámetros acordes con las características del género, 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, los cuales, como hemos dicho antes, son protagonistas principales de su propia historia dentro de la obra; simples pinceladas de un todo poético que se articula en su conjunto. De entre

todos estos personajes de talla y peso menor encontramos la historia mencionada 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 XIX¹³.

Por otro lado, como en todos los poemas épicos, tenemos elementos que distorsionan e intentan dar al traste con las expectativas legendarias y mesiánicas del héroe. Esta misión que interrumpe la monotonía de la navegación, y que da vida a la narración, recae con gran genio bajo elementos sobrenaturales que suplen la mitología propia y establecida de la épica clásica. La reinterpretación mitológica, ya aplicada en otras epopeyas colombinas, como en el *Columbus* de Carrara, 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 moral¹⁴. Así nos encontramos, en vez de los esperados dioses de la mitología 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, que perjudican continuamente la travesía marinera por donde quiera que vayan. Las alusiones extraordinarias de componente alegórico no terminan en lo que acabamos de relatar. Podemos observar incluso, debido a todas las influencias que pesan sobre su espalda, la aparición de un elemento cristiano como motivo mítico que distorsiona la empresa del héroe: Satanás, quien, transformado aquí en personaje literario, cumple con su característica maldad, intentando hacer zozobrar las naves de los marineros colombinos en su llegada al Pico del Teide. Así como somero ejemplo: «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).

2.3. LA LENGUA DEL COLÓN: ENTRE LENGUA ÉPICA Y ESTILO CAMPOAMORIANO

Veremos más tarde que las estructuras y arquetipos propios de la epopeya de filiación clásica se disponen con especial maestría a lo largo de toda la obra épica de Campoamor. En cambio, las pautas exigidas por el género en todo lo que respecta a la lengua y a determinados estilemas a utilizar, a saber: arcaísmos, juegos fónicos, símiles, imágenes, formulismo, etc, se entremezclan y diluyen entre los variados y abigarrados estilos literarios campoamorianos. Es decir, a un indudable lenguaje épico,

¹³ 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. Cf.: DIAZ ROIG, *Romancero viejo*, p. 17; MENÉNDEZ PIDAL, *Flor nueva*.

¹⁴ La reinterpretación mitológica hacia lo sobrenatural se encuentra ya en la épica culta de los siglos XVI y XVII. Para más información remitimos a los artículos de CRISTÓBAL LÓPEZ, «Virgilianismo y tradición clásica en la *Cristiada* de Fray Diego de Hojeda». O también CRISTÓBAL LÓPEZ, «Virgilianismo y tradición clásica en el *Montserrat* de Cristóbal de Virués».

quizá mínimo, se le suman y añaden estilemas que se arrastran desde las perspectivas compositivas más alejadas de la épica clásica hasta un estilo prosaico propio de anales históricos y ensayos filosóficos con los que juega nuestro autor. Puede ser realmente esclarecedor el testimonio de sus editores sobre el estilo poético del asturiano: «Campoamor nunca consideró la poesía como un complicado y difícil ejercicio de palabras, ni se quebró la cabeza buscando consonantes raros y poco conocidos, ni retorció la frase como los que encubren la vacuidad de los conceptos con la rimbombante estructura de los períodos¹⁵». Es, pues, su estilo poco grandilocuente; no persigue cotas altas que impregnen al endecasílabo de recursos complicados. Más bien, quizá por la presteza de la gestación de la obra, tal vez por la creciente idea de cambio que se daría en lo sucesivo a su poesía, encontramos rasgos estilísticos en la composición relativamente básicos y prosaicos de lenguaje llano y escasa forma poética, como: «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» (IV 1, 1-4), que no consiguen un ritmo sonoro salvo raras excepciones aisladas. Los versos «cuartelarios», que podríamos llamar de ubicación o propios de coordenadas espacio-temporales, responden más a esta idea prosaica de nuestro autor que a metáforas buscadas de exquisita belleza; y es que la transformación del estilo y la lengua pasa por una buscada reacción neoclásica que no explota en nuestro poema, pero que deja leves rasgos de esta evolución cambiante. Sirva de ejemplo: «Tres de agosto —Es de noche todavía.— / Siglo quince. ¡La brisa va en aumento!» (I 2, 1-2). La sintaxis utilizada es sencilla y concisa como él mismo procura en sus teorías literarias, las formas verbales que tiñen la composición no responden a búsquedas academicistas y complejas que oscurezcan el texto, así como se hacen patentes sus constantes repeticiones de palabras diseminadas por el verso o por la estrofa, que causan flaco favor para el sentido poético exigido por los cánones de la epopeya.

A su vez, a ese lenguaje llano, excluido de palabrería vana y barroquismo artificial, se le suman vagos usos poéticos repetidos a lo largo de todo el poema que responden a ciertas figuras estilísticas, y que, en cierta manera, son exigidas por el género al que se adscriben; es algo realmente frecuente observar repeticiones de versos de estructura sintáctica y formal semejante: «Todo cuanto allí nace es expansivo / todo cuanto allí existe es inocente»(III 4, 5-6), «¡ah! No sintáis por la que dulce siente; / ¡ah! No lloréis por las que tiernas lloran»(III 8, 5-6), anáforas: «que vive, crece y sensación recibe / (...) que vive, crece ya, siente y concibe» (X 18, 4-6), estribillos, propios de las corrientes romancescas del siglo XIX: «marchó don Mendo, y me quedé esperando» (II 6, 8) junto con las estrofas siguientes (7-8): «¿pero y don Mendo, me diréis qué hacía? / Don Mendo se marchó, más no volvía» (7, 7-8), en *variatio*: «¿Don Mendo en tanto, me diréis qué hacía? / Don Mendo se marchó, mas no volvía» (8, 7-8), estructuras paralelas: «que de los sabios nubla la memoria, / que de los héroes oscurece el brío» (I 14, 3-4), o juegos semánticos: «Calma chicha. Del mar en los desiertos» (IV 6, 1), imágenes relativamente poéticas: «con sus alas de plácida bonanza / la envuelve sutilísima, y la flota / de luz tejida entre el radioso velo / su color

¹⁵ GONZÁLEZ SERRANO, COLORADO, ORDÓÑEZ, *op. cit.*, vol. I, p. 7.

pierde en el color del cielo» (VII 11, 5-8), algún hipérbaton arcaizante: «Patria del sol. Hoy desde sombra vana / el jardín vas a ser de lo creado» (XVI 52, 1-2), así como se observan diversos puntos de enfoque literarios a la hora de la composición; desde la postura propia del narrador y el diálogo, pasando por la retrospectiva del héroe y la interpelación abusiva de un autor que matiza y comenta lo sucedido en la travesía como poeta. Así, siente a cada momento la posibilidad de inmiscuirse, valorar y apostrofar a los personajes, a las virtudes teologales y a los «genios» que ayudan al héroe, posibilidades éstas propias del narrador omnisciente exigido por el género épico.

2.4. EL COLÓN Y SUS MODELOS LITERARIOS

Como inmediatos modelos literarios —ya no hablamos de intertextualidad con el texto clásico, sino de influencias más próximas al autor en cuanto a corrientes literarias se refiere—, tal vez, los romances de asunto heroico, con personajes tan populares y emblemáticos como el Cid o Colón, tratados por la mayoría de literatos de la época, fijan las pautas a la hora de dibujar el personaje colombino en la obra de Campoamor. Pero, en cambio, son los poemas épicos acerca del Almirante genovés aquellos que merecen un mayor comentario con respecto a su posible relación con la obra campoamoriana, ya que, como veremos, la gran empresa del marinero genovés no deja insensibles a escritores y poetas desde el mismo momento de su realización histórica. Podemos observar paralelos temáticos entre otras composiciones épicas europeas acerca del tema colombino —sirvan los poemas italianos de Gambará¹⁶ o Stella entre otros—, y nuestro *Colón*; pero ninguna obra, creemos, parece más importante para nuestro poema épico como la famosa obra de Ubertino Carrara, *Columbus*, ingente poema épico escrito en latín y publicado en 1715 en Roma, similar en los episodios y personajes a la obra campoamoriana.

No es difícil trazar un paralelo entre estos dos autores; que Campoamor conozca con amplitud la lengua latina no es extraño cuando estudió con obsesión Retórica y Lengua Latinas en su juventud¹⁷; que pudiera haber leído su obra, parece, por lo que veremos a continuación, que no es algo desmedido afirmar, y que la tenga como forma base de sus personajes y capítulos principales, aun construyéndola bajo las directrices de la épica clásica, tampoco resulta demasiado descabellado si observamos ciertos detalles temáticos y formales que nos remiten al autor italiano¹⁸. Ambos narran el mismo viaje por mar, siguiendo, claro está, un relato histórico común sobre el navegante genovés; la diferencia fundamental, en cambio, estriba en la extensión del poema: Carrara, completamente virgiliano, se lanza a la continuación del periplo colombino una vez llegado a las Indias, mientras que Campoamor, más estrictamente

¹⁶ Para el poema de L. Gambará destacamos el trabajo de YRUELA GUERRERO, M., *De navigatione Christophori Columbi libri quattuor de Lorenzo Gámbara de Brescia: estudio introductorio, edición crítica y traducción*, Cádiz 1993, Tesis doctoral. Para más información acerca de los poemas épicos colombinos compuestos en Italia nos basamos en el excelente trabajo de GIL, «La épica latina quinientista y el descubrimiento de América».

¹⁷ LOMBARDEO, *op. cit.*, tablas cronológicas de la vida de Campoamor, apéndice.

odiseico, termina su obra con la feliz llegada a la esperada tierra después del bregado viaje. Aún así, ciertos paralelos de interés resuenan entre ambos poetas: el primero que cabe destacar, aunque es un arquetipo común de la épica clásica, es el canto primero de declaración inicial, tópico observado sin problemas entre los dos autores: *Colón* I 14, 1-2: «¡En el nombre de Dios! Canto la gloria / de un nauta osado, inteligente y pío»; *Columbus* I 1: *primus ab Europa solis qui viseret urnam*.

Pero, más interesante es, sin duda, la aparición de las virtudes teologales y los vicios en ambos poetas con la misma función a desarrollar en el poema. Los dos vates se sirven de un elemento abstracto y sobrenatural que impide seguir el tranquilo bogar del Almirante genovés: mientras en Campoamor se aparecerá en los aledaños del Teide para provocar la erupción volcánica que dé al traste las esperanzas hispanas, en Carrara se presenta como elemento disturbador, que no sólo provoca tormentas, sino que se dirige igualmente al volcán canario para eliminar a los navegantes. Así: *Colón* IV 14, 1-3: «Tú, Idolatría, a la infernal ralea / inspirarle rencor que arde en tu seno / por ti el culto del sol sangriento humea», frente a *Columbus* I 350-353: *esse pares oculi, sed habebat dextera taedam / discutit haec noctem, dat lumen, et obruit una; / ius et in omne fretum tamquam velit unica caelum / eripit, immisoque excaecat sidera fumo*, consiguiendo ambas insuflar el odio de la tropa; *Columbus* I 360-361: *extempto turbati animi, pietasque fidesque / deficiunt, odiis sese insectantur apertis*.

La correspondencia temporal también existe entre ambas obras; Campoamor se sirve, tras pasar el escollo del Teide, de un relato retrospectivo sobre su vida y la historia de España; en cambio, Carrara, usando el mismo momento, tras estacionarse en Canarias, promueve, en vez de una narración pasada, un relato prospectivo a cargo de su protectora personal Aretia, quien, a su vez, se asemeja a la protectora campoamoriana de la Esperanza. Continuando en una misma senda temática, ambos poetas insertan el capítulo amoroso de rigor, exigido por la épica clásica (ya desde Homero), así como vuelven a coincidir en la narración, debido al hastío de la navegación, de un relato retrospectivo sobre las empresas colombinas en la Toma de Granada, imagen similar tanto en *Colón* V 24, 1-4: «Mientras la corte errante iba y venía / blandiendo contra el árabe una espada / se cuenta que luché con bizarría / en Baza, Loja, Málaga y Granada», como en *Columbus* V 49-51: «*Materiam Granata dabit: sub moenibus illis / quid, duce me, gestum pelago Maurusia contra / agmina, quae tulerim vicritis praemia dextrae*». Una temática continuada por Campoamor en IX 72, 1-3: «En lo alto de Padul, frente a Granada / cuando Boabdil a África partía, / sentado y con la frente reclinada».

Otros posibles paralelos de la obra del italiano en la épica de Campoamor se hacen patentes con similares correspondencias episódicas. Así, en ambas epopeyas, debido a la larga aventura que les tiene en el mar, se desata una rebelión o motín contra el caudillo genovés que deparará nuevas aventuras. La correspondencia temática no estriba aquí en el simple relato de la insurrección amotinada, acontecimiento histórico que nos dan con seguridad los biógrafos como algo sucedido en realidad¹⁹, sino que

¹⁸ Remitimos a la excelente introducción de TORRES MARTÍNEZ, *Columbus de Ubertino de Carrara*, para más información sobre el particular.

¹⁹ Así lo pone de manifiesto el documentado autor americano IRVING, *op. cit.*, vol.I, p. 303.

se fundamenta en las responsabilidades de los detalles sucedidos. Por ejemplo, Álvaro, marinero a las órdenes de Colón, y principal conjurado para hacerse con el barco y volver a la patria, aparece en el poema de Carrara dibujado con una apariencia semejante al campoamoriano Roldán²⁰. Por último, queremos señalar un rasgo importante que no hace sino afianzar la influencia de la obra de Carrara, cuanto menos en algunos personajes, episodios y arquetipos épicos, en la obra épica del poeta asturiano. En esta ocasión, la Superstición y las restantes fuerzas del mal, no soportando que la Fe haya llevado y guiado a Colón al Nuevo Mundo, intentan oponerse a los marineros, pretendiendo en un último ataque que no arriben a las costas. Carrara dispone de tal manera el episodio en VII 1-2: *Viderat imperitare crucem Telluris in aede / torva Superstitio, profugamque altaribus Indis*, y más tarde, v. 6-8: *Arsit acerba tuens, saevisque doloribus impar / dente notam memorem labris impressit, et alti / verticis attollens colubros, sic effera fatur*; de igual manera Campoamor dispone en tal situación, antes de pisar tierra, a todos los vicios más denigrantes para que hagan frente al Sol y no alumbré el último tramo de la aventura colombina. Así, *Colón* XIV 4, 1-4: «Iban la Idolatría concitando / cuánta torpe pasión su culto encierra; / la Ignorancia del mar la ira agitando: / a las almas la Envidia haciendo la guerra», intentando por todos los medios ocultar el Sol en el canto 6, 1-4: «Ciegas esas naves. Si la cruz cristiana / toca esas playas a tu fe rendidas, / no verá más la tierra americana / las víctimas sin fin a ti ofrecidas». Dados estos someros ejemplos, podemos concluir que, en lo que a estructuras episódicas se refiere, Campoamor parece haber conocido la obra del poeta italiano del *ottocento*, algo que no sería extraño debido a las lecturas y fuentes que habría de tener en cuenta al comenzar la empresa del *Colón*.

3. DE LA ENEIDA AL COLÓN DE CAMPOAMOR

La obra de Campoamor no responde a una filiación intertextual plena y de literal evidencia con respecto a la *Eneida*, sino, más bien, a una concreta selección de motivos que obedecen a modelos generales de la tradición épica y del propio Virgilio. Es, así, la *Eneida* un paradigma literario para la epopeya de Campoamor debido a que se conforma con sus elementos literarios más globales, a saber: división en libros que se interrelacionan, sucesión de episodios similares —veremos el paralelo episódico de la narración del Etna virgiliano y el Teide de Campoamor—; prospección y retrospección basada en las pautas virgilianas (ya sea retrospección en lugar estático, ya sentimiento de tristeza por recordar el pasado); correspondencia de personajes y elementos taumatúrgicos; y rasgos secundarios de la *Eneida* en clara convivencia con los modelos literarios anteriormente comentados o las corrientes imperantes en la época— más presentes en la obra—. Otras relaciones de filiación textual (declaración inicial, amor impedido, amaneceres mitológicos, etc) se corresponden con tópicos y motivos propios de la épica clásica ya desde Homero.

²⁰ Cf. *Columbus* VI 155 y *Colón* XIII 16, 1-8.

Con todo, podemos definir la epopeya colombina como una obra épica de andamiajes sólidos en cuanto a su creación se refiere: está estructurada dramáticamente, tiene una amplia extensión, pero no abarca toda la vida del protagonista, simplemente el primer viaje colombino, es decir, el acontecimiento más relevante del héroe; se da en sus versos la intervención de lo maravilloso, *thaumaston*; hay contenidos narrativos con elementos patéticos, historias dentro de la narración global, y su lenguaje, dentro de lo que caracteriza el estilo global de Campoamor, es bello y solemne. Para refirmar tal indicación nos serviremos de un comentario acertado de Bécquer del año 1862 acerca del tema que tratamos: «Chateaubriand discurriendo, sobre si 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 descubrimiento del Nuevo Mundo²¹».

4. TÓPICOS DE FILIACIÓN VIRGILIANA Y PROPIOS DE LA ÉPICA CLÁSICA

A continuación se expondrán estilemas y tópicos que corresponden con más evidencia a la obra virgiliana, así como a motivos propios del género épico antiguo que se hallan presentes, a su vez, en el *Colón* de Campoamor.

4.1. SEMEJANZA EN CUANTO A SU NARRACIÓN EPISÓDICA

Las dos obras responden a una estructura compositiva cuaternaria o dividida fundamentalmente en cuatro *tempi* narrativos, que se disponen en grandes bloques temáticos y respetan la misma línea episódica. El poeta asturiano sigue las acciones más señaladas de los seis primeros libros de la *Eneida* —pues no hay en el *Colón* lucha con los aborígenes—, y las recrea a la manera virgiliana: con movimiento, viajes, episodios de amor, digresiones, etc. Linealmente podemos observar que en Campoamor (cantos I-II-III-IV) encontramos una primera parte de declaración de intenciones, salutación inicial del héroe e inicio del viaje, similar, así, a la estructura global de la *Eneida* en su primer canto: narración del arribo a la fortaleza de la púnica Dido. A continuación, la segunda parte estaría representada en la primera parada del viaje (canto V) por una digresión narrada a los marineros sobre los momentos más afanosos de la vida del Almirante, así como el relato de los esfuerzos hasta llegar hasta este preciso momento, igual, a la estructura virgiliana de los cantos II-III, donde la digresión acerca de la huida afanosa de Troya y la llegada hasta Cartago ocupa ambos libros, sumándose además la característica temática de que se encuentran, como en el *Colón*, parados en las costas sin navegación alguna; lo que demuestra que la na-

²¹ Citado en PAGEARD, Colón, *Ramón de Campoamor y Camposorio*, p. 12 de la presentación.

rración se sigue linealmente hasta el punto de respetar el estatismo adecuado para la narración de las digresiones. De igual modo, nos encontramos en ambas obras un capítulo amoroso que pone de relieve la personalidad del protagonista principal y el carácter de su amada. Es decir, un tercer bloque temático y estructural de capital importancia dentro de ambas epopeyas que ocuparía el canto VI en Campoamor y el canto IV en el poeta de Mantua. Por último, el cuarto bloque episódico es utilizado por ambos poetas para narrar la travesía marina después del episodio amoroso, los relatos prospectivos sobre el futuro de la empresa (canto VI en Virgilio y canto X y siguientes en Campoamor), y la llegada al lugar anhelado (desde el canto VII en Virgilio y cantos XV-XVI en Campoamor). Una secuencia lineal desarrollada, pues, a la luz de los episodios virgilianos.

4.2. DECLARACIÓN INICIAL DEL CANTO

Como en todo poema épico, nos encontramos al comienzo de la obra con una declaración de intenciones del poeta referidas al héroe y a la empresa que va a cantar en su composición, intentando, así, hacer ver desde un inicio la personalidad del protagonista como sufridor y valiente mariner. Campoamor no se esconde de tal precepto virgiliano; es más, lo amplía con maestría durante todo el canto primero. Así, el poeta mantuano en su primer verso de la *Eneida* emprendía el camino de tal detalle con el famoso *Aen.* 1, 1:

Arma virumque cano, Troiae qui primus ab oris.

Lo que Campoamor amplía desde diferentes visiones y juegos literarios en variadas estrofas, así en I 13, 5-8:

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.

Aún más evidente en las siguientes estrofas, recreando incluso la troquelación sintáctica virgiliana, como en canto I 14, 1-4:

¡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.

Igualmente en I 15, 1-2:

¡En el nombre de Dios! **Canto al que** osado
aventó con un sople omnipotente.

Como en versos más abajo, donde se repite el sintagma, v. 5:

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

Ciertos elementos formales y sintácticos nos acercan a afirmar la posible pervivencia de Virgilio en el poeta asturiano; así el verbo «**canto**», elemento primordial para esta declaración inicial, en primera persona del singular, menos en la estrofa trece, donde se sirve del gerundio, se construye con el relativo «**que**», referido al complemento directo de la frase, estigma virgiliano del *virumque cano...qui*. Incluso la huella del mantuano se observa en la traducción literal de *virum*, para Campoamor «**varón**», como vemos en la estrofa trece. En tal estrofa 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*.

Además se nos va describiendo al héroe bajo las hazañas que ha realizado y que son dignas de cantar. Así: «**que** de los sabios nubla la memoria, / **que** de los héroes oscurece el brío», o: «¡En el nombre de Dios! **Canto al que** osado / aventó con un soplo omnipotente»; virtudes o grandezas de nuestro héroe que recuerdan las mismas que realizó Eneas tras su vagar, como en *Aen.* 1, 1-4:

*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.*

El tópico de la declaración inicial, como hemos visto, establecido en dos tiempos: proposición del argumento e invocación a la musa, se repite, cosa más interesante aún, en el pasaje final del canto XIV, narración en la que Colón avista tierra y cumple por fin su misión. El poeta decide reutilizar el tópico para seguir aumentando la grandeza del héroe, ya al final de la epopeya. Un ejemplo claro que repite los mismos efectos virgilianos antes señalados: *cano, virum, qui*, en XIV 20, 1-4:

Dejad que **cante** al **genio que** ha eclipsado
De los héroes y los sabios la memoria,
Oprobio de los siglos que han pasado
al que excediendo, por querer del hado.

Paralelo a la segunda invocación que recuerda Virgilio en el canto IX, quien evoca a la musa Calíope para que ayude al que canta las hazañas ocurridas, esta vez refiriéndose a Turno, enemigo de Eneas, como en *Aen.* 9, 525-527:

*Vos, o Calliope, precor, aspirate canenti
quas ibi tum ferro strages, quae funera Turnus
ediderit, (...)*

4.3. VARIACIÓN DE LOS AMANECERES MITOLÓGICOS POR AMANECERES NATURALISTAS

Comenzado por Homero y seguido por Virgilio, se cristaliza tal motivo en las letras occidentales europeas para aportar documentación temporal que siga las coordenadas del relato de espacio y tiempo, así como sirve para mitificar la narración adornándola de metáforas de una bellísima factura. 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 míticas de momentos singulares del día en el que la acción se va a desarrollar. En nuestro *Colón* la aparición de tal motivo se desarrolla bajo una visión *sui generis* que se acerca más a una mera referencia temporal con leves toques de esta antigua concepción mítica que exige el motivo, y que responde de mejor manera a una depuración estilística exigida por los imperativos de los diversos caminos literarios forjados en el tiempo. Es, pues, una variación del motivo, llevado hacia sendas naturalistas más que míticas, pero respetando en su base el tópico estudiado por M^a Rosa Lida²². A continuación, dividiremos las diversas maneras de estructurar el motivo:

a) *Mero contexto temporal que recuerda al tópico*

Tenemos algún ejemplo en el poema de Campoamor que recoge el tópico señalado desde unas perspectivas estrictamente locales y espaciales, donde el sentido poético se ha difuminado. Así en I 4, 1:

Canta un ave. Se extinguen los luceros.

Igualmente en XII 1, 1-2, con la mera indicación temporal:

Vivir es ver pasar. Ya iba alboreando
Del diez y ocho de setiembre el día.

b) *La aurora como referencia temporal*

Aparece en algunos ejemplos diseminados por el texto el término de la aurora, ya simple contexto temporal sin personificación o identidad mítica; tal ambigüedad se sirve del tópico del amanecer mitológico, aunque pasado por una depuración léxica. En *Colón* II 12, 5:

Seis horas hace que rayó la **aurora**.

²² 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.: LIDA, «El amanecer mitológico», en *La tradición clásica en España*, Barcelona 1975, pp.119-164.

O de manera similar, más cercana a los ejemplos del texto virgiliano, (v. gr. 4, 129: *oceanum interea surgens Aurora reliquia*) tenemos en el *Colón* VIII 2, 8: «Iba a buscar los campos de la **aurora**».

c) *Momentos que no son amaneceres*

En el texto de Campoamor tenemos nuevas coordenadas que se ven influenciadas por este motivo, y que son identificables por su contenido poético, así como por ciertos paralelos formales encontrados también en el vate de Mantua. Por ejemplo, en el momento del atardecer, antítesis del amanecer que pone nombre al tópico, observamos cierto regusto poético, estigma del motivo, como en *Colón* X 2, 1-2:

Setiembre y quince. Cuando el **astro de oro**
se iba hundiendo en el mar lánguidamente.

O incluso un momento particular del día durante la travesía marítima, cuando el sol se pone y no se observa nada más que sombra por los cuatro costados, podría considerarse un elemento novedoso dentro del tópico, aunque la mitología no tenga cabida; es una mera reflexión naturalista desembarazada de todo concepto mítico. Como en Virgilio, *Aen.* 2, 508:

sol ruit interea et montes umbrantur opaci.

Semejante en Campoamor, con una variación importante, pero respetando el juego en XII 46, 2:

sobre la mar la sombra se derrama.

4.4. CATÁLOGO DE HÉROES

Aunque normalmente se adecue tal tópico a contextos guerreros, de los que la obra campoamoriana carece, nos encontramos en el *Colón* tiradas de versos sin cuerpo gramatical, donde lo que realmente tiene importancia es la catalogación de los héroes al protagonizar episodios interesantes a lo largo de la composición. El inventario de los personajes principales, aquí vueltos de guerreros a navegantes, se construye bajo los cánones propios de la épica, a saber: 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. El tópico obedece a la épica antigua (recuérdense los catálogos de naves y soldados de *Ilíada* 2, 500 y ss., o 740 y ss.), aunque de tal manera se observa igualmente en Virgilio, v.gr.: *Aen.* 12, 677; 7, 691; 11, 677-681 entre otros ejemplos. Campoamor reinterpreta el tópico a disposición de sus navegantes en *Colón* I 7, 2-6:

Junto a **Rodrigo Sánchez** que está enfrente
 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,

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.* 7, 711: *Ereti manus omnis oliuiferaeque Mutuscae*. Igualmente en *Aen.* 7, 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 en cierta manera al *manus* del ejemplo anterior. Así en *Colón* I 8, 1-5:

Van los **Pinzones**, gente veterana,
 Que uno la Niña, otra la Pinta guía;
Rodrigo de Escobedo, Alonso, Arana;
 ¿No os dije?, excelente **compañía!**
Va allí también **Rodrigo de Triana.**

Seguidamente, otra tirada de versos perfectamente contruidos según el tópico de la epopeya clásica: nombres de los personajes y 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, así *Colón* XII 3, 2-6:

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.

Ejemplos que nos recuerdan a numerosos pasajes virgilianos donde se estructura de tal manera el catálogo de guerreros, como en *Aen.* 9, v. 574: *Turnus Ityn Clo-niumque, Dioxippum Promolumque*; o en *Aen.* 7, 710-711: *una ingens Amiterna cohors priscique Quirites / Ereti manus omnis oliuiferaeque Mutuscae*, en el que observamos la enumeración por linajes y familias.

4.5. EPISODIOS PARALELOS: LA DESCRIPCIÓN DEL TEIDE Y DEL ETNA

De entre todos los episodios paralelos que se pueden poner en relación con la *Eneida*, merece la pena destacar la descripción campoamoriana del Teide a la luz de un episodio virgiliano: la descripción del Etna (*Aen.* 3, 554-581).

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.* 3, 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.* 3, 558-560:

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

c) Descripción de los efluvios del volcán y de la tormenta que ello causa, *Aen.* 3, 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, al parecer, tal esquema literario, ordena la descripción del episodio, en su caso, del tinerfeño pico del Teide:

a) Llegada a Canarias y vista del Teide, *Colón* IV I, 1-4:

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.

b) Aviso por parte de Colón a sus tripulantes de la situación venidera, en *Colón* IV 2, 1-4:

**Apelando Colón a su experiencia,
Les probó con cien textos por lo menos**
Que los volcanes eran en su esencia
Hechos sencillos de malicio ajenos.

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. *Colón* IV 5, 1-8:

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».

La estructura episódica tripartita de Virgilio se repite exactamente igual en la obra épica campoamoriana: vista del volcán, aviso ante la sorpresa de los visto, y descripción de la tormenta desde los bajeles. Pero incluso, y ahí radica la simetría del texto, hay paralelos formales que nos recuerdan la fidelidad con el texto latino; sirva por ejemplo: *tum procul e fluctu Trinacria cernitur Aetna* (*Aen.* 3, 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 / terscopuli clamorem inter caua saxa dedere (...) / interea fessos uentus cum sole reliquit, / ignarique uiae Cyclopum adlabimur oris* (*Aen.* 565-570) con respecto al episodio campoamoriano, que toma diversos elementos del poeta latino, como en: **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 les sirve a ambos autores como antesala de la descripción propia de la erupción del volcán; Virgilio, en primer lugar, comienza su episodio con un único verso: *Portus ab accessu uentorum immotus et ingens*, al que siguen hexámetros que describen el Etna en plena actividad, como en *Aen.* 3, 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 *Colón* IV 4, 2-6:

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.

Igualmente, unas estrofas más abajo, IV 6, 1-2:

Y **vomitando** el **Teide** apariciones
Ruge así removido en sus **cimientos**.

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 troque-lación), 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 histórica²³ que le acerca más al molde poético del episodio del poeta latino.

4.6. LA VISIÓN MESIÁNICA DEL HÉROE MEDIANTE LOS RELATOS PROSPECTIVOS

La visión del héroe como infundado de un aura mística que debe labrarse su destino contra viento y marea en pos de la fundación de un nuevo alcázar se encuentra articulada de semejante manera en nuestros dos protagonistas, Colón y Eneas.

La gloria que alcanza o merece tal paradigma de héroe épico, se articula desde la perspectiva del propio poeta, quien se adelanta a narrarnos en el proemio o al comienzo de la obra la consecución de las hazañas afanosas de nuestro protagonista. Campoamor bajo esas directrices nos pinta a Colón de tal manera en I 14, 5-8:

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.

Semejante, por supuesto en lo que se refiere a la temática del episodio, en los primeros versos de la obra de Virgilio, quien envuelve al héroe de una concepción y característica mesiánica acorde con lo visto anteriormente en los versos de Campoamor. Así Virgilio en *Aen.* 1, 19 ss.:

²³ Se nos cuenta en VARELA, *Fray Bartolomé de las Casas*, 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.

*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.*

El héroe es dibujado mediante diferentes juegos estilísticos y literarios. En abundantes ocasiones se le desvela el futuro y posteridad a nuestro legendario personaje en forma de relato prospectivo, ya sea en forma de descripción, como el escudo de Eneas, o en forma de profecía que anuncie sus designios futuros y circunde las realidades históricas del momento, como en libro VI de la *Eneida*. Aquí, en Campoamor, nos encontramos algo similar a esta narración prospectiva de futuro siguiendo procedimientos paralelos a los virgilianos. No es un relato o narración estrictamente histórica, sino un desvelo mesiánico del porvenir a su héroe. En el autor latino se observan ciertos momentos y episodios en los cuales el héroe es avisado sobre su inmediato futuro. Una breve incursión, a modo de advertencia o imperativo, ya no tanto de profecía solemne, como de mandato obligado por su hado, se puede rastrear en el aviso de Hermes a Eneas en 4, 271-275:

*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.*

La gloria se retrata como un anuncio de futuro —*tantarum gloria rerum*—, que viene de un elemento mítico, en este caso Hermes. Al igual que las profecías promulgadas a Eneas por parte de su padre Anquises (libro VI) quien le anuncia la gloria que ha de traer en un futuro para un pueblo próximo que dominará el orbe entero durante siglos, así *Aen.* 6, 756-759:

*«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».*

Pasaje que recuerda la advertencia y profecía del «genio» de la Atlántida en el canto X del *Colón* comunicada a nuestro personaje, quien se hace eco de la gloria que traerá y de lo que ha de descubrir. Al igual que Virgilio, nuestro poeta utiliza un elemento divino o mítico que habla en primera persona y se dirige al héroe con franqueza. Así Campoamor en X 34, 6-8:

«Vástago de una raza igual va a ser origen,
Dobla a mi ruego tu indomable brío,
¡cruza impávido el mar; sigue, hijo mío!»

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 sus compañeros refiriéndoles la gloria que está por venir. En *Colón* XIII 20, 3-4:

Me lo ha dicho un mensajero:
«Tú librarás el mar de sus cadenas».

Un mensajero que no hace sino evocarnos aquel legado divino de la *Eneida* que hemos destacado antes.

4.7. DIGRESSIONES NARRATIVAS

El tópico literario del excurso o digresión narrativa se observa ya desde la creación de la épica antigua (v.gr.: *Odisea*). Campoamor, consciente de la utilización de tal motivo, obedece a la hora de la creación de sus episodios retrospectivos a los versos virgilianos más que a cualquier otra obra. Será, de entre todos los ejemplos diseminados por la obra virgiliana, la narración discursiva de Eneas a Dido, acerca de lo sucedido desde la salida de Troya hasta el arribo a Cartago, el paradigma principal a seguir por Campoamor para informarnos acerca del pasado del héroe. A su vez se estructura en ambos poetas mediante unas pautas fijas exigidas para la creación del motivo: se narra en la situación apropiada, siempre estáticos, ya sea teniendo lugar en un banquete, ya como divertimento ante la espera en una pausa de la navegación, hay una estructura en anillo, se narra en primera persona, refiere hechos anteriores que circundan al personaje, y suelen ser incómodos de referir para el que los pronuncia.

Al igual que el poeta de Mantua, los versos y estrofas de Campoamor que recuerdan el pasado se extienden por entre los primeros cantos del poema (cantos V-VI). El primero, el canto V, refiere los hechos y acontecimientos más significativos de la vida del nauta genovés, narrados por él mismo, siguiendo el modelo virgiliano; mientras que el segundo, canto VI, refiere a modo también de excurso narrativo la historia amorosa entre nuestro héroe legendario y Beatriz Enríquez, leve imagen, como veremos, de la Dido virgiliana. El vagar y los pesares colombinos son relatados, como manda la epopeya virgiliana, en estado estático. Es decir, el poeta se sirve de una coyuntura en la trama del poema para narrar el episodio. Aquí veremos que el inciso de una rotura en el timonel de la Niña servirá como andamio literario donde construir tal imagen. De semejante manera, el relato le es incómodo al héroe; le cuesta recordarlo, se siente abrumado y triste si evoca de nuevo aquellos sucesos pasados que quiere narrar. Aún así, pese a sus primeras negativas, como en *Colón* V 3, 1-4, el protagonista refiere sus penas a don Elías:

«Deciros quiero aunque rubor me cueste,
Que escarnecido aquí, allí olvidado,
El desprecio no más siguió mi huella
Huésped eterno de la adversa estrella»

Semejante a la tristeza sentida por Eneas al comenzar su relato insistido por la reina Dido, en 2, 3-5:

*Infandum, regina, iubes renouare dolorem,
Troianas ut opes et lamentabile regnum
eruerint Danaï, quaeque ipse miserrima uidi.*

El relato retrospectivo se compone como una composición en anillo perfectamente cerrada. Se abre la narración del héroe con una determinada fórmula y se cierra paralelamente. Así, Campoamor abre su canto V, episodio de su propia vida, mediante la forma verbal «**deciros**»; mientras que al final de ese mismo canto el poeta asturiano nos cierra el excursus con un perfecto: «**Calló Colón**», de la estrofa 45, 1. El mismo procedimiento que utiliza Virgilio, abriendo el libro II 1-2:

*Conticuere omnes intentique ora tenebant
inde toro pater Aeneas sic orsus ab alto.*

Y cerrándolo de semejante manera en el libro siguiente, donde la digresión se concluye. *Aen.* 3, 718:

conticuit tandem factoque hic fine quieuit.

En el libro siguiente, canto VI, Campoamor dispone de nuevo el esquema del relato retrospectivo que hemos anunciado para hacer que su héroe nos refiera, ya no el vagar afanoso, sino su propia historia de amor. Así, *Colón VI* 1:

En el mismo lugar, al otro día,
De Beatriz Enríquez, que aún adora,
Las memorias de Colón así leía
Al buen señor que de escucharle llora:
«**La historia, que es lo triste de la mía,**
vais a escuchar de la que aún es señora
de aquí y de aquí», dijo, y clavó elocuente
una mano en el pecho, otra en la frente:

Otra vez los motivos virgilianos: indecisión al referir los apesadumbrados hechos: «que es lo triste de la mía», estatismo: «en el mismo lugar», verbos que abren una composición que ha de ser cerrada al final del canto: «vais a escuchar»; así como unas estrofas más adelante tenemos la ratificación de esta estructura en anillo, cerrando el libro VI 13, 5

Y erguido luego «solo su memoria
De aquí y de aquí separará la muerte»
Dijo, clavando en lágrimas deshecho
Una mano en la frente, otra en el pecho.

4.8. EL AMOR IMPEDIDO

Propio de la épica es el incluir en la narración global una historia de amor que tiene al héroe como personaje principal de la historia amorosa. Recuérdense entre otras Ulises y Calipso, Jasón y Medea, Eneas y Dido, Mío Cid y Jimena, o, en nuestro caso, Cristóbal Colón y Beatriz Enríquez. La estructura del amor impedido por los hados y exigencias divinas, coartado por una misión mayor que implica al héroe en su totalidad, es la que se encuentra en la épica virgiliana, y la que se tiene como modelo temático. En la obra del español nos encontramos una visión bipolar: por un lado una Beatriz Enríquez, sola, desahuciada, enamorada, y a punto de morir por nuestro héroe; por otro, un héroe protagonista de las hazañas más renombradas, pero consumido por el imperativo de los hados.

El canto donde se desarrolla dicho episodio, el canto VI, recuerda en cierta manera, a los versos finales del libro IV de Virgilio, donde Dido, la reina púnica, se deshace en súplicas, quejas y llantos contra el dardanio. En Campoamor se articula desde una perspectiva novedosa: otra vez se sirve de un excursu narrativo referido a la tropa para ambientar su historia de amor con Beatriz. Incluso literariamente nos sorprende debido al género utilizado para estructurar la digresión: el género epistolar, un género que por las categorías estilísticas y literarias del episodio resuena a la carta de una heroína ovidiana, —aunque mucho más cabal—, propia de las *Heroidas*, comunicándole la situación desesperada en la que se encuentra, bajo los llantos y las heridas de una enamorada solitaria, así en VI 9, 1-8:

«No hago más que llorar; el llanto entiendo
que lento el mal del corazón me enfrena;
pues lágrima tras lágrima corriendo,
descargándome van pena tras pena:
desangrando mi espíritu, voy viendo
tranquilo el corazón, mi alma serena,
porque es el llanto que las penas calma
sangre de las heridas de nuestra alma».

Otro reflejo de tal sufrimiento en estrofa 12, 1-4:

«Adiós, hoy pronta, si antes perezosa,
ya a la muerte tranquila me avecino,
mi suerte ha sido aquí tan lastimosa,
que aguarda allá mi fe mejor destino».

Imagen que recuerda los lamentos de la reina Dido en *Aen.* 4, 408- 415:

*quis tibi tum, Dido, cernenti talia sensus,
quosue dabas gemitus, cum litora feruere late
prospiceres arce ex summa, totumque uideres
misceri ante oculos tantis clamoribus aequor!
improbe Amor, quid non mortalia pectora cogis!*

*ire iterum in lacrimas, iterum temptare precando
cogitur et supplex animos summittere amori,
ne quid inexpertum frustra moritura relinquat.*

Otros paralelos del episodio los encontramos en *Aen.* 4, 659-662:

*«dixit, et os impressa toro 'moriemur inultae,
sed moriamur' ait. 'sic, sic iuuat ire sub umbras.
hauriat hunc oculis ignem crudelis ab alto
Dardanus, et nostrae secum ferat omina mortis».*

5. CONCLUSIÓN

A tenor de lo visto, puede concluirse que el declive progresivo de la épica de corte clásico a lo largo del siglo XIX, así como las acechanzas de nuevas doctrinas literarias imperantes durante la segunda mitad de la centuria, no coartan ni hacen desaparecer las pautas y cánones establecidos desde la épica antigua, sino que se transforman bajo otras perspectivas. Estudiando el *Colón* de Campoamor, así como otros poemas épicos de la centuria decimonónica, se pueden deducir dos cuestiones importantes acerca del particular: la primera razón atañe al género de la épica después de la segunda mitad del XIX; y es que, como parece evidente, tras el primer momento de *floruit* de la épica de corte medieval-clasicista, se produce un segundo crecimiento del género heroico nacional debido al auge progresivo de poemas épicos basados en la persona de Colón, que tienen como mera referencia estructural y episódica la composición de la epopeya de Virgilio (entre otros), y que utilizan la figura del Almirante como paradigma, ya no romántico, sino como motivo panliterario (ya sea realista, ya sea neoclásico o modernista), debido a la vigencia en el siglo XIX de la imagen proyectada por el descubridor²⁴; por otro lado, la segunda cuestión, algo más compleja, se formula en torno a la cuestión de la pervivencia virgiliana durante el siglo de la novela y el romance; y es que, pese a toda la tierra que los críticos literarios han querido poner sobre la pervivencia virgiliana en este siglo, nos encontramos que ciertos episodios, motivos y estructuras nos recuerdan posibles ecos de un lastre clasicista personificado en Virgilio, y retomado por las nuevas epopeyas que narran el viaje por mar del Almirante. Campoamor, como otros autores españoles y americanos del XIX —Felipe Tejera, Trigo y Gálvez, Ciro Bayo...—, rescata las reminiscencias de una épica clásica que se resiste a caer en el olvido. El propio Campoamor así lo recordaba: *la ternura del cisne mantuano / el más sensible corazón humano* (canto XVI 35).

²⁴ Recordemos aquí que es la segunda mitad del siglo XIX, y nunca antes, la etapa en la que comienzan las publicaciones y trabajos acerca de Colón (destacan por ejemplo los nombres de eruditos como Fernández de Navarrete, De Lollis, Irving; obras como la *Bibliografía Colombina*, etc.), así como es el período en el que despiertan las conciencias acerca del personaje histórico-literario, hasta entonces olvidado.

6. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARCAZ POZO, J. L., 2002, «Arquetipos virgilianos en la *Florinda* del Duque de Rivas», en *Actas del III Congreso Internacional de Humanismo y Pervivencia del Mundo Clásico. Homenaje al Prof. A. Fontán*, Cádiz, vol. III. 4, 1913-1923.
- CRISTÓBAL LÓPEZ, V., 1995, «De la *Eneida* a la *Araucana*», *CFC(L)* 9, 67-101.
- CRISTÓBAL LÓPEZ, V., 2004, «Virgilianismo y tradición clásica en el *Monserate* de Cristóbal de Virués», *SILVA. Estudios de humanismo y tradición clásica* 3, 115-158.
- CRISTÓBAL LÓPEZ, V., 2005, «Virgilianismo y tradición clásica en la *Cristiada* de Fray Diego de Hojeda», *CFC(L)* 25, 49-78.
- DOLÇ, M., 1978, «Presencia de Virgilio en España» en R. Chevalier (ed.), *Présence de Virgile*, 541-557.
- GIL, J., 1983, «La épica latina quiñentista y el descubrimiento de América», *Anuario de estudios Americanos* 40, 203-251.
- GONZÁLEZ SERRANO, U., COLORADO, M., Y ORDÓÑEZ, M., 1901, *Obras completas de Don Ramón de Campoamor. Obras filosóficas revisadas y compulsadas con los originales*, Madrid.
- LIDA, M^a R., 1975, *La tradición clásica en España*, Barcelona.
- LOMBARDERO, M., 2000, *Campoamor y su mundo*, Madrid.
- MONTOLÍ, V., 1996, *Antología poética de Ramón de Campoamor*, Madrid.
- ROMERO TOBAR, L., 1968, «La poesía en la segunda mitad del siglo XIX» en V. García de la Concha (ed.), *Historia de la literatura española*, Madrid, vol. VIII-IX.
- TORRES MARTÍNEZ, F. (ed.), 2000, *Ubertino de Carrara, Columbus*, Madrid.