TESIS DE LA UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA
2022
49

Juan Carlos Villalba Saló

La naturaleza en la Eneida: Función simbólica y poética

Director/es
Beltrán Cebollada, José Antonio
Marina Saez, Rosa Maria

http://zaguan.unizar.es/collection/Tesis

ISSN 2254-7606

Prensas de la Universidad
Universidad Zaragoza

© Universidad de Zaragoza
Servicio de Publicaciones

ISSN 2254-7606

Universidad Zaragoza
1542

Tesis Doctoral

LA NATURALEZA EN LA ENEIDA: FUNCIÓN SIMBÓLICA Y POÉTICA

Autor

Juan Carlos Villalba Saló

Director/es

Beltrán Cebollada, José Antonio
Marina Saez, Rosa Maria

UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA
Escuela de Doctorado

2019

Repositorio de la Universidad de Zaragoza – Zaguan http://zaguan.unizar.es

Juan Carlos Villalba Saló

La naturaleza en la *Eneida*: función simbólica y poética

Tesis doctoral

Universidad Zaragoza

1542

TOMO I

Directores de tesis:

Dra. Rosa Mª Marina Sáez;

Dr. José Antonio Beltrán Cebollada.

Departamento de Ciencias de la Antigüedad

Facultad de Filosofía y Letras

2019

A Publio Virgilio Marón:

Haec est quidem, (…), *Maronis gloria, ut nullius laudibus crescat, nullius uituperatione minuatur* (Macrob. *Sat*. 1.24.8 Eyssenhardt)

AGRADECIMIENTOS

Mi agradecimiento a mis directores de tesis -la doctora doña Rosa Mª Marina y el doctor don José Antonio Beltrán- por su diligente labor correctora, así como por su apoyo y confianza en este proyecto; sus sugerencias han mejorado este trabajo con la labor de la lima, la poda y el injerto.

En el ámbito bibliográfico doy las gracias al doctor don Jaime Siles por su rápida respuesta cuando le solicité materiales para esta tesis. Agradezco a las revistas *L´Antiquité Classique*, *Habis* y *Estudios Clásicos* así como al Comité de las II y III Jornadas de Doctorado de la Universidad de Zaragoza la evaluación positiva de mis trabajos (que forman parte de esta tesis) y la aceptación para su publicación.

Así mismo, mi reconocimiento a los miembros del Tribunal por ofrecerse de manera voluntaria a la tarea de evaluar esta tesis de la que espero disculpen los defectos en que haya podido incurrir; mención especial dedico al doctor don José Javier Iso, mi maestro, quien allá por 1988 ya me animó a emprender los estudios de doctorado (yo no me imaginaba que culminarían tan tarde).

Mi gratitud, por último, a mi familia, a los que ya no están, pero estuvieron siempre conmigo (Rosario, Jesús, Angelines y Ángel); a mi tía Pepita que, incansable, a sus 96 años, nunca ha cesado de preguntarme: "¿cuándo vas a terminar?" y, en especial, a mi esposa Begoña e hijos Blanca y Nacho por su paciencia, generosidad (o resignación) al concederme un tiempo que les he robado, sometido a mi "encierro voluntario" durante largas veladas, *tacitae per amica silentia lunae* (*Aen*. 2.255): *tantae molis erat* (*Aen*. 1.33)… *incohatam conficere rem*.

TABLA DE CONTENIDOS

TOMO I

INTRODUCCIÓN

1. Virgilio y la Naturaleza…….. 12
2. Historia de la investigación…….. 14
3. Formas de presentación de la naturaleza…….. 35
4. Metodología…….. 46

1. LA TEMPESTAD EN LA *ENEIDA*

1.1. La tempestad en el plano narrativo…….. 51

1.1.1. Consideraciones previas…….. 51

1.1.2. Estructura y precedentes literarios…… 56

1.1.3. Prolegómenos…….. 56

1.1.3.1. Monólogo de Juno (*Aen*. 1.34-49)…….. 58

1.1.3.2. Juno visita la cueva de los vientos (*Aen*. 1.50-64)…….. 59

1.1.4. Descenso al plano de lo humano: Eolo suelta a los vientos y desencadena la tempestad (*Aen*. 1.81-123) …….. 61

1.1.5. Regreso al plano de lo divino: Neptuno advierte la tempestad (*Aen*. 1.124-56) …… 65

1.1.6. Símil final que conecta el plano divino y el humano (1.148-156) 67

1.1.7. Pitagorismo en el pasaje de la tempestad inicial…….. 71

1.1.8. La tempestad del libro 3 (*Aen*. 3.192-210)…… 78

1.1.9. Escila y Caribdis (3.410-32)…….. 80

1.1.10. La tempestad del libro 4 (4.117-27, 151-72)…… 82

1.1.11. La tempestad del libro 5 (*Aen*. 5.1-11, 32-35, 42-44)…….. 85

1.1.12. Interpretaciones de la tempestad…… 88

1.1.13. Pervivencia del tópico…….. 92

1.2. La tempestad en el plano de las imágenes como símbolo de la destrucción…… 96

1.2.1. El Diluvio de Deucalión…… 98
1.2.2. La furia Alecto…….. 100
1.2.3. El ciervo de Silvia…… 101
1.2.4. El puerto…….. 102
1.2.5. La cueva de Caco…… 103
1.2.6. El escudo de Eneas……. 105
1.2.7. La tormenta sobre el campo laurente: Turno y Eneas como tormenta…… 106
1.2.8. Mecencio……. 109
1.3. Otras tempestades: los elementos como agentes de la destrucción…… 109
1.3.1. Los vientos…….. 110
1.3.2. El agua……. 113
1.3.3. Granizo y lluvia…… 118
1.3.4. La tierra, la roca…….. 121
1.3.5. El fuego…….. 124
1.3.6. El rayo……. 131
1.4. Conclusión…… 138

2. ÁRBOL, BOSQUE, SOMBRA EN LA *ENEIDA*
2.1. Consideraciones previas……. 142
2.2. La foliación de la lanza……. 146
2.3. El árbol familiar o personal…… 149
2.3.1. El laurel…… 149
2.3.2. El episodio de Polidoro……. 153
2.3.2.1. La tradición literaria del relato…… 155
2.3.2.2. Pervivencia……. 156
2.3.3. El roble…… 157
2.3.4. La encina…… 160
2.3.5. El pino……. 163
2.3.6. El cedro…….. 165
2.3.7. El árbol como cayado…… 166

2.3.8. El olmo de los sueños…….. 167
2.3.8.1. Interpretación…… 168
2.3.8.2. Pervivencia…… 170
2.3.9.La rama de oro…….. 171
2.3.9.1. Introducción…… 171
2.3.9.2. Marco escénico…….. 175
2.3.9.3. Interpretación…… 176
2.3.10. El olivo de Fauno…….. 179
2.3.10.1. El olivo…… 180
2.3.10.2. Precedentes literarios…… 183
2.3.10.3. Significado del pasaje…….. 185
2.3.10.4. Conclusión…….. 188
2.3.11. Paralelismos entre la rama de oro y el olivo de Fauno……. 189
2.4. Árboles de la comunidad…….. 192
2.4.1. El fresno de Troya…….. 192
2.4.2. El ciprés…….. 194
2.4.2.1. El ciprés en la *Eneida*…….. 195
2.4.2.2. ¿Funerario o no funerario?..... 196
2.4.2.3. Simbolismo del ciprés de Troya…….. 200
2.4.2.4. Conclusión…… 203
2.4.3. La encina…….. 205
2.5. Árboles sagrados. Los pinos del Ida. …… 205
2.6. El bosque ……. 210
2.6.1. *Silua-lucus-nemus*: ¿*variatio* en la *Eneida*?..... 214
2.6.1.1. *Silua*…… 219
2.6.1.2. *Lucus*..... 222
2.6.1.3. *Nemus*…….. 227
2.6.2. Conclusión…….. 230
2.7. La sombra arbórea: *sub ramis arboris altae* (*Aen*. 7.108)…….. 231
2.7.1. El tópico *arbore sub quadam*…… 231
2.7.2. En el contexto de la *Eneida*..... 234

2.7.3. El puerto de Libia como *locus horridus* o paisaje heroico…….. 237
2.7.4. Significado del tópico…….. 240
2.7.5. Otros usos de *umbra* dentro de la *Eneida*…….... 242
2.7.6. Pervivencia del tópico…….. 246
2.7.7. Conclusión…… 249
2.8. Un pasaje memorable: rosas y lirios en el rostro de Lavinia
2.8.1. Introducción…… 250
2.8.2. Simbolismo del rojo-blanco…… 252
2.8.3. Elementos del epitalamio…… 254
2.8.4. ¿Amaba Lavinia a Turno?..... 260
2.8.5. Pervivencia en Ovidio…….. 263
2.8.6. El silencio de Lavinia…… 265
2.8.7. Pervivencia en otros autores…… 267
2.8.8. Conclusión…….. 270
2.9. Conclusión general al capítulo…….. 271

3. LA ARCADIA Y LA EDAD DE ORO
3.1. Consideraciones previas: la Arcadia de Virgilio…… 274
3.2. Qué es la Edad de Oro…… 278
3.2.1. La Edad de Oro según Latino y Evandro…….. 281
3.2.2. La Edad de Oro según Anquises y Júpiter…….. 284
3.2.3. El motivo de Caco…… 289
3.2.4. El discurso de Numano…… 291
3.3. El cazador y el guerrero: el progresivo abandono de la Arcadia…… 293
3.3.1. Eneas cazador…….. 294
3.3.2. El ciervo de Silvia…… 299
3.3.3. Niso y Eurídalo…… 300
3.3.4. Helénor, Mecencio, Turno……. 303
3.3.5. Camila: cazadora, pastora, guerrera…… 308
3.4. El pastor…… 312
3.4.1. El pastor Eneas…… 312

3.4.2. *Pastor inscius*…… 314
3.4.3. El lobo Turno…… 317
3.4.4. El pastor Palante…… 318
3.5. Metáforas agrícolas…… 319
3.5.1. Eneas destructor de los sembrados, imagen de la guerra civil…. 320
3.5.2. La lluvia de dardos…… 324
3.5.3. La flor tronchada…… 328
3.6. El *adynaton* como forma de expresión de la destrucción de la Arcadia.. 330
3.6.1. *Adynata* de tipo naturalístico y agrícola…… 334
3.6.2. *Adynata* de tipo animalístico…… 344
3.6.3. *Adynata* de tipo ἄνω ποταμῶν…… 345
3.7. El quiasmo y la destrucción de la Arcadia…… 349
3.7.1. Quiasmo como expresión de la guerra civil…… 351
3.7.2. Quiasmo en el mundo de la caza…… 353
3.7.3. Quiasmo como expresión de la confusión…… 354
3.8. Conclusión…… 355

4. LAS MONTAÑAS Y LA CAVERNA
4.1. Las montañas…… 361
4.1.1. Introducción…… 361
4.1.2. Montaña y caverna…… 363
4.1.3. La montaña como sinónimo de dificultades
o territorio de los dioses …… 367
4.2. Conclusión…… 374

5. NOCHE Y DÍA
5.1. Introducción…… 377
5.2. La Aurora como símbolo de Venus…… 381
5.3. La noche y el día…… 386
5.4. Conclusión…… 393

6. ANIMALES

6.1. Animales salvajes…… 397

6.1.1. Serpientes…….. 397

6.1.1.1. La serpiente en el libro 2…… 399

6.1.1.2. La única serpiente real que aparece en la *Eneida*…….. 407

6.1.1.3. La serpiente como imagen de la destrucción…… 411

6.1.2. El león…….. 414

6.1.3. El lobo……. 416

6.2. Animales domésticos…….. 417

6.2.1. El caballo…… 417

6.2.1.1. Prodigios que tienen por objeto los caballos…… 417

6.2.1.2. El caballo como atributo de majestad…… 421

6.2.1.3. Los sentimientos privilegiados de los caballos……... 422

6.2.1.3.1. El caballo y el ardor amoroso…… 423

6.2.1.4.El caballo en la batalla…… 424

6.2.2. La paloma…….. 425

6.2.3. La cerda blanca…….. 428

6.3. Animales semisalvajes…… 429

6.3.1. Los cisnes…….. 429

6.3.2. Las abejas…… 432

6.3.3. El toro…… 438

6.3.4. Los delfines…… 442

6.4. Animales fantásticos. Cerbero…… 444

6.5. Conclusión…… 446

7. NATURALEZA Y METAPOÉTICA EN LA *ENEIDA*

7.1. Consideraciones previas…… 451

7.2. La travesía literaria…….. 460

7.2.1. Pervivencia del tópico…….. 472

7.3. El motivo de las abejas: 1.430-436…….. 476

7.4. El diálogo literario con Lucrecio…….. 491
7.5. El diálogo literario con Homero…….. 499
7.6. El diálogo literario con Ennio…… 507
7.7. El diálogo literario con Calímaco…… 517
7.8. El diálogo literario con Hesíodo y Arión…… 519
7.9. La Arcadia: el diálogo literario entre épica y bucólica…… 520
7.10. Conclusión…….. 531

8. CONCLUSIONES
8.1. Función simbólica de la naturaleza…….. 535
8.1.1. La tempestad…….. 535
8.1.2. Árbol, bosque, sombra en la *Eneida*…… 537
8.1.3. La Arcadia y la Edad de Oro…….. 540
8.1.4. La montaña y la cueva…….. 541
8.1.5. El día y la noche…… 543
8.1.6. Los animales…….. 544
8.2. Función poética de la naturaleza…….. 546

9. BIBLIOGRAFÍA…….. 551

TOMO II

CORPUS DE FICHAS

LIBER I…….. 592

LIBER II…… 615

LIBER III…….. 638

LIBER IV…….. 671

LIBER V…….. 697

LIBER VI…….. 718

LIBER VII…… 761

LIBER VIII…….. 804

LIBER IX…… 837

LIBER X…… 863

LIBER XI…… 886

LIBER XII…… 915

ANEXOS

ANEXO 1: RECURSOS ESTILÍSTICOS…… 956

ANEXO 2: CLASIFICACIÓN DE LOS PASAJES ESTUDIADOS…… 973

ANEXO 3: SIMBOLISMOS…… 983

ANEXO 4: PASAJES ORIGINALES…… 988

ANEXO 5: TÓPICOS…… 990

ANEXO 6: CUADRO DE OPOSICIÓN DE ELEMENTOS…… 992

ANEXO 7: ÉCFRASIS QUE PUEDEN ESTAR INSPIRADAS EN LUGARES REALES…… 993

INTRODUCCIÓN

INTRODUCCIÓN

> "En la *Eneida* de Virgilio cada elemento anticipa el drama interior y refleja la conciencia del poeta en relación a las preocupaciones propias de las almas de sus personajes así como de su destino, inherente a los acontecimientos. Cada motivo – paisaje, amanecer, tarde, noche, atuendo y armas– cada gesto, movimiento e imagen se convierte en símbolo del alma. La cadencia de cada verso irradia su propia luz, brillos o matices de sentimiento. (…) Con esa luz parece poco más que una locura dudar de la ´originalidad` de Virgilio". (Trad. propia). (Pöschl 1950: 3-4)

1. Virgilio y la naturaleza

En el contexto de la inmensa bibliografía generada sobre Virgilio se ha convertido en un lugar común señalar que la naturaleza está presente en sus poemas[1]. Así se ha insistido en que en las *Églogas* el paisaje proporciona el escenario sobre el que tiene lugar el desarrollo argumental de los cantos de la poesía pastoril. Asímismo es habitual señalar que en las *Geórgicas* la naturaleza se convierte en protagonista al ser objeto de transformación por parte del hombre con una finalidad utilitarista. Y finalmente no menos frecuente es observar que en la *Eneida* este motivo proporciona un marco incomparable para las empresas de Eneas, además de constituir un paisaje espiritual.

Dada la trascendencia de la naturaleza en la obra del poeta mantuano, no parece descabellado plantear un trabajo cuyo primer propósito no es otro que analizar todos los motivos ligados a la naturaleza presentes en la *Eneida* e intentar ofrecer una visión de conjunto de todos ellos. Por sí sola esta sistematización ya supone un esfuerzo considerable, que se convierte en una labor hercúlea si se tiene en cuenta, además, la

[1] Pese a lo cual, como señala SENIS en la voz correspondiente de la colosal EV (1987: 666), en toda la obra de Virgilio la palabra *natura* sólo aparece en 8 ocasiones y 1 sola en la *Eneida*: 10.366-7.

bibliografía que se ha vertido a lo largo de los siglos, *antiqua silua*, parafraseando al mantuano.

Además de esta pretensión de sistematicidad, la presente tesis parte del supuesto de que Virgilio asigna un significado simbólico a todos y cada uno de los motivos que utiliza. De confirmarse esta hipótesis, encontraríamos aquí un primer rasgo innovador del poeta mantuano puesto que la naturaleza deja de ser un mero escenario para convertirse en elemento esencial del poema. En efecto, podemos afirmar que la descripción del paisaje surge en Grecia[2], pero sólo como un pretexto para contar un mito o desarrollar un drama pues, como explica Siles (2012: 19), Homero piensa el jardín, lo imagina más que describirlo[3]. De esta forma "se ha llegado a decir que el paisaje para los griegos es menos que la vista para el oído" –dice Siles (2012: 24)– porque su visión está impregnada de retórica. Por su parte, "Horacio, Virgilio y Ovidio practicaban – como la pintura de su mismo entorno cultural e histórico – una construcción y tratamiento retórico del paisaje que – como los griegos – correspondía a una *raison langagière* capaz de representar toda la totalidad a la vez y de un solo golpe de vista. Para ellos – como para el mundo antiguo en general – el paisaje no es anterior a las imágenes que de él nos hacemos sino simultáneo en una discursividad" (Siles 2012: 24).

Nuestra tarea va a consistir en descubrir los diferentes motivos que aparecen ligados a la tempestad, al árbol, a la luz y la noche, a la caza, el bosque, los animales y a la montaña, con vistas a descubrir cuál es la posición de Virgilio frente al paisaje, cuál

[2] Pensemos en palabras como *topia*, "representación artística de un lugar" de la que deriva *topiarius*, "experto en cortar la vegetación para darle formas en las que se funde arte y naturaleza", "pintores de representaciones imaginarias sobre un muro" (SILES 2012: 17).

[3] Piénsese en el *locus amoenus* acuñado en *Od*.5.55-73, descripción de la cueva de la ninfa Calipso, en medio de un bosque de chopos, álamos temblones y cipreses; cuatro fuentes riegan los prados, cubiertos de violetas y hiedra; la entrada está cubierta por la sombra de una parra cargada de racimos; *Od*.7.112-132, huerto de Alcínoo: hay frutas diversas: granadas, manzanas, higos, uvas, peras, aceitunas; los árboles tienen fruta todo el año pues la primavera es eterna; dos fuentes riegan el jardín; *Il*.20.8-9: las ninfas moran las hermosas florestas, los manantiales y los prados de hierba. Bouvier (1986: 242-3) sólo es capaz de encontrar dos motivos simbólicos en el paisaje homérico: el árbol abatido que representa al héroe caído y la pradera florida convertida en llanura estéril simboliza el campo de batalla, al igual que la llanura de Troya, transformada en un jardín de muerte. Ambos motivos son, además, universales en todas las literaturas por lo que se pueden considerar "folclóricos".

es la razón de que otorgase a la naturaleza un protagonismo sin parangón dentro de la épica.

Pöschl (1950), como refleja la cita de cabecera, ya planteó que todos los motivos virgilianos son símbolos del alma y tienen un carácter anticipatorio. La cuestión es, sin embargo, descubrir cuál es el simbolismo que encierran, pues este autor dedicó su obra al análisis de los personajes del poema y no a los motivos. En segundo lugar me pregunto si la aparición de la naturaleza en la *Eneida* tiene otras motivaciones, además de las ya dichas, que expliquen su omnipresencia a lo largo del poema. Me refiero a su valor metapoético como medio para reflexionar acerca del quehacer poético del autor. De hecho las imágenes tomadas del mundo natural son muy habituales como metáforas del texto en el contexto augústeo.

2. Historia de la investigación.

La *Eneida* es la obra cumbre de la literatura latina, ejemplo del clasicismo romano, resultado de la madurez creativa de su autor. Esta condición ha hecho que haya sido estudiada desde los más variados ángulos. Así desde la Antigüedad se ha investigado su relación con Homero con la finalidad de analizar la originalidad de Virgilio (Cf. Macr. 5; Knauer 1964, 1981; Albrecht 1983: 9-19). En cambio, en los tiempos recientes se ha indagado repetidamente acerca de la nueva y moderna heroicidad plasmada en su protagonista (Haecker 1945; Otis 1964; Perret 1964; Newman 1967; Siles 2016). Tampoco han faltado estudios acerca de su significado político (Camps 1969; Binder 1971; Cairns 1977; Hardie 1984, 1998; Brisson 1992; Galinsky 1996; La Penna 2005; Barchiesi 2008; Powell 2008). Por lo que atañe a la vertiente estrictamente formal, se han formulado múltiples propuestas en relación con la estructura de la obra (Conway 1928; Knight 1946; Duckworth 1957; Cupaiuolo 1966; Harrison 1980; Coleiro 1982; Fernández Corte 1998[4]); las técnicas narrativas y discursivas (Heinze 1993 [1903]: 60-

[4] KINGHT (1946: 163) considera que la *Eneida* reproduce la planta de una basílica romana con una gran nave central (el viaje de Eneas) a cuyos lados se abren capillas adosadas,

74; Fernández Corte 2008; Albrecht 1999); la métrica (Duckworth 1969; Iso 1981-1982; Neubourg 1986; Marina 2009); las técnicas formulares (Moskalew 1982); la lengua y estilo (Roiron 1908; Rubio 1968; Marouzeau 1970; Fernández Corte 2015); y los símiles (West 1969; Schork 1986; Rieks 1980; Briggs 1988; Harrison 1988; Schell 2009; Mader 2015).

A pesar de haber sido estudiada desde los más diversos puntos de vista, el interés por el papel que desempeña la naturaleza en el poema ha sido marginal. Ni siquiera estudios tan clásicos como los de Norden (1903) y Heinze (1993 [1903]) inciden en el tema de esta tesis: mientras el comentario al libro VI de Norden se centra especialmente en los elementos religiosos, Heinze fija su atención en las técnicas narrativas y discursivas; tan sólo señaló la dificultad de distinguir si el poeta imagina lo que describe o se limita a combinar elementos. En concreto, este autor (1993: 202) afirma que raramente describe paisajes y cuando lo hace se trata de imitaciones como en el caso del puerto de Libia (1.157-179) para el que se basa en el de Forcis (*Od*.13.96-100)[5] o cuando trata del valle de Ansanto, inspirado en A.R. 2.736-745, o en el caso del

representadas por los libros de la epopeya que sirven de soporte al tema principal sin seguir del todo su dirección. CONWAY (1928: 141) distribuía los libros entre luminosos (impares) y oscuros (pares). DUCKWORTH (1957: 1-10) y PÖSCHL (1970: 167-170) conciben una *Eneida* tripartita mientras que CAMPS (1969: 107-124), COLEIRO (1982: 33-48) y FERNÁNDEZ CORTE (1998: 79) analizan la obra en función de diversas simetrías. CUPAIUOLO (1966: 98-99, n. 29) considera que la obra es una cadena de episodios a la manera de *A.R.*

[5] En realidad el problema es más complejo dada la diversidad de fuentes: *Od*. 9.136-41: puerto de los cíclopes; *Od*. 10.87-90: puerto de los lestrigones; *Od*. 13.96-112: el puerto de Forcis en Ítaca. Pero, según me informa el profesor Siles, también el inicio de *Filoctetes* de Sófocles (S.*Fh*.16-9) donde aparece una caverna abierta por ambos lados donde se puede tomar el sol en invierno y la sombra en verano. Servio (*ad* 1.159) señala, además, que no existe ningún puerto en África que se ciña a la descripción de Virgilio sino que se considera que está inspirado en el de Cartago Nova en Hispania. En efecto, Polibio (10.10.2-4), al describir la situación de la Cartago Nova, que él conoció de primera mano, lo hace con gran afinidad a la imagen que nos retrata Virgilio; Livio adaptó esa descripción posteriormente: *Huius in ostio sinus parua insula obiecta ab alto portum ab omnibus uentis praerterquam Africo tutum facit* (Liv. 26.42.7). Otros precedentes: Teócrito, *Idilio* 22.32-43, donde los Argonautas sufren una tempestad y, una vez restaurada la calma, descienden de la nave y llevan a una cala profunda y abrigada donde preparan unos lechos y frotan trozos de madera con sus manos para encender fuego. El contexto es "idílico": se describe una fuente perpetua, elevados pinos, álamos blancos, plátanos y cipreses de alta copa, flores perfumadas y prados. También se debe señalar entre las fuentes, al propio Virgilio puesto que el pasaje 3.533-6, écfrasis del puerto al que primero llegan en Italia constituye un boceto de 1.159-79, dado que describe un puerto semejante, pero de forma esquemática, con forma de arco escitio (*curuatus in arcum*), donde encontramos *euroo*, adjetivo creación de Virgilio para designar el viento del SE y un verso

Etna y sus terrores, modelado a partir de Píndaro (*P.* 1.34). Sin embargo en la tempestad del libro primero valora la posibilidad de una experiencia personal dado el carácter tan vívido de la descripción (Heinze 1993 [1903]: 203).

Así las cosas los estudios referidos al ámbito de la naturaleza han ido enfocados a diversos aspectos que se pueden resumir en los siguientes ejes temáticos.

2.1. Buena parte de los estudios sobre la naturaleza parten de supuestos **positivistas** en la medida en que se centran, al menos, en la selección y clasificación de datos. Con esta metodología se ha estudiado la botánica presente en el poema por parte de Sargeant (1920). Este trabajo es una meticulosa recopilación de todas las especies que aparecen en la *Eneida*. Por su parte, Anderson (1916) analizó la obra de Virgilio en función de las sensaciones: inventarió todos los pasajes que aluden a la experiencia de los diferentes sentidos (vista, tacto, gusto, olfato y oído), concluyendo –como era de esperar– que es la vista la que tiene preponderancia en las descripciones virgilianas, frente al olfato que es el menos representado. También señaló que Virgilio se detiene en lo bello y lo placentero y menos en lo feo y lo desagradable y, así, predominan las descripciones de lo suave frente a lo áspero, la humedad frente a la sequedad (1916: 214-215). También divide las descripciones entre formales, ligadas a la narración, e incidentales que no repercuten en la misma y se introducen a modo de incisos[6]. Clasifica los estados de ánimo en función de las siguientes variables: obediencia por parte de la Naturaleza al designio divino; furia e impotencia del hombre ante el poder de la Naturaleza; respuesta de la naturaleza al estado anímico del hombre (ibídem: 9-13). En cuanto a las formas, se centra en los objetos curvos (caverna, puerto, costa, arco Iris) (ibídem: 72). Por último, estudia el tratamiento del color, siendo este, quizá, el análisis más provechoso (ibídem: 75-109), así como el de la luz y sombras (ibídem: 110-131). También examina la temperatura (frío-calor), el sabor (amargo-suave, dulce, acidez, salado, idea general de sabor y sed); el olfato; la audición (centrada en los fenómenos de aliteración y onomatopeya) (ibídem: 143-

áureo (534 *obiectae salsa spumant aspergine cautes*). DELLA CORTE (1972: 121) señala la similitud con la descripción, por parte de César (*Civ*. 3.112.2), del puerto de Alejandría.

[6] En este sentido, esta autora fija su atención en intentar responder al quién, dónde, cuándo, centro de atención y contornos, emociones de cada pasaje, aunque sin excesiva suerte puesto que, en la mayoría de los casos, sus valoraciones concluyen de forma negativa con un "indefinido", "indeterminado", "no" (ibídem: 2-9).

179). No faltan errores en citas: e.g. 2.209 *Sonitus fit sale spumante*, en lugar de *fit sonitus spumante salo*, p. 214). Anderson considera que las descripciones de Virgilio siguen casi siempre el mismo orden: primero delimitan el contorno y, después, se entretienen en el detalle (ibídem: 14).

2.2. Un segundo grupo de investigaciones tienen en común el atender a la **tipología de las descripciones** que aparecen en el poema.

Remington (1909: 178) observó que este poema entraña una enorme complejidad pues aúna elementos de variado carácter: es, a la vez, tragedia, elegía, épica, poesía nacional y alegoría, además de incluir abundantes elementos proféticos y folclóricos. Su conclusión es que todos esos ingredientes están cohesionados por una naturaleza, omnipresente, que desempeña un papel no menos importante que en las *Bucólicas* o *Geórgicas,* y que revela el amor que el poeta siente por la misma, así como su observación, dirigida a comprender los distintos fenómenos.

Reeker (1971) realiza un estudio de la *écfrasis* en la *Eneida*. Establece una taxonomía que incluye cinco tipos de paisaje: contaminación de modelos homéricos para la creación de una nueva imagen; recreación de la experiencia de la perspectiva del paisaje; progresión gradual de la descripción; manifestación del estado de ánimo del individuo reflejado en el paisaje; reproducción de cierta realidad (Reeker 1971: 39)[7]. El estudio va dirigido al análisis de las técnicas de la écfrasis y llega a conclusiones consabidas: Virgilio transforma los modelos homéricos para crear algo nuevo, característica que ejemplifica con el pasaje de la llegada al puerto de Libia (1.157-173) (ibídem: 16)[8]: la originalidad de Virgilio no está en el tema sino en su tratamiento, en el enfoque; en este terreno la descripción del paisaje resulta esencial para la técnica épica y el discurso de Virgilio (ibídem: 176); además el poeta mantuano se entretiene

[7] El estudido de Reeker va dirigido al análisis de las técnicas de la écfrasis desde el punto de vista del lector y del protagonista: e.g. descripción de la costa de Italia mientras los troyanos se acercan al puerto (3.206-245): de uno en uno van apareciendo los distintos elementos hasta llegar al núcleo central de la escena. Pero el autor alemán se centra más en la geografía o la topografía que en la naturaleza propiamente dicha; de este modo analiza el periplo (ibídem: 80-89), el catálogo (99-124) o el problema de la descripción realista (125-132).

[8] Cf. GELL. *Noct.Att*. 9.9 *Scite ergo et considerate Vergilius, cum aut Homeri aut Hesiodi aut Apolonii aut Parthenii aut Callimachi aut Theocriti aut quorundam aliorum locos effingeret, partem reliquit, alia expressit* (ibídem: 17 n. 40);

en los preámbulos: casi nunca imita una escena sin una introducción (ibídem: 16). La descripción del paisaje de Virgilio nunca es completa pues su objetivo es expresar una verdad más profunda, predominantemente religiosa cuyo eje será la ciudad de Roma (ya protagonista en la *égloga* I). En este sentido Reeker (1971: 25-29) definió la técnica de Virgilio como "descripción progresiva del paisaje" de modo que la naturaleza se presenta paulatinamente en correspondencia a la acción.

Mayor detenimiento requiere Witek (2006: 25-56) quien analizó la tipología de las descripciones y diferenció varios tipos de tratamiento del paisaje. Según Witek (2006: 47), Virgilio se sirve del paisaje como un paradigma simbólico para expresar diferentes temas. Personalmente llamaría a ese esquema "tópico", un concepto que resume perfectamente el empleado por el autor alemán y ofrece el mismo rendimiento. Witek establece los siguientes esquemas:

a. Marco escénico (Schauplatz): descripción neutra del paisaje. Witek (2006: 25-32) pone como ejemplo la descripción de Cartago a la llegada de Eneas (1.418-138) en la que este autor ve, en realidad, la plasmación de la colonia *Iulia Concordia Carthago*, fundada por Augusto. En este pasaje, Reeker (1971: 49-57) ya había planteado la técnica de la descripción progresiva del paisaje. No obstante, el texto en cuestión no es objeto de nuestro estudio puesto que se refiere a una ciudad y no a un elemento natural.

b. Paisaje transmisor de emociones (Stimmungsträger, según Witek 2006: 32): aquel que describe el estado de ánimo de los personajes. Witek pone como ejemplo el desembarco de los troyanos en las costas de Libia (1.159-173) donde partimos de una perspectiva inicial objetiva para finalizar en otra enteramente subjetiva que anticipa el estado de preocupación de los troyanos, que se concreta en el posterior *maerentia pectora* 1.197. Witek (2006: 40) contrapone dicho pasaje a la llegada al Tíber (7.29-36), donde el paisaje descrito es *laetus* (7.36), como el estado de Eneas.

c. Paisaje maldito (Fluchhaltigen in der Landschaft, según Witek 2006: 52-57), para el que escoge como modelo la descripción del Etna (3.570-582) concordante con la de Polifemo (3.616-72); o la de éste último (3.616-619; 622-626) paralela a la de Caco (8.190-199). El paisaje, en este caso, sirve para caracterizar al personaje. No

vemos una diferencia sustancial respecto al caso anterior, salvo su negatividad: en ambos se establece una relación entre macrocosmos-microcosmos puesto que hay una igualación entre el marco escénico y el personaje. Por otro lado, Witek tampoco plantea otros elementos (como símiles, profecías, metamorfosis o narración) en los que también aparece la naturaleza: se ciñe exclusivamente a la écfrasis.

Witek (2006: 225) introduce también el concepto de "concentración o compactación", procedimiento empleado cuando se introducen elementos romanos anacrónicos como cuando Evandro muestra a Eneas los lugares de la futura Roma como si existieran realmente.

Por último, hace especial énfasis en la Arcadia (2006: 189-231)[9] como expresión de la Edad de Oro, paraíso que simboliza la integridad moral y religiosa (*pietas* y *religio*), a través de la vida del pastor, la patria a la que Eneas se dirige y que, finalmente, hará sucumbir a Troya, hasta en el nombre (12.828), en palabras de Juno. Pero, como analizaré en detalle en el capítulo correspondiente, esa Arcadia dorada ya no consiste en los bosques que Virgilio canta en *ecl*.2.60-62, sino en los muros de la futura Roma, y en concreto en la colina del Palatino (Dolç 1958), en clara contradicción con los ideales de las *Églogas*, tal y como señala Witek (1971: 195).

Finalmente y en relación al tema concreto del *locus horridus*, Malaspina (1991: 7-22) intenta diferenciar entre el paisaje dionisíaco, donde se respira el terror de una epifanía divina, como dijo Pöschl (1963: 615-625)[10], del heroico, dotado de las mismas características, pero mitigadas y desprovisto del horror sacro y de la presencia divina. De esta manera, el paisaje heroico presenta los mismos elementos que el dionisíaco pero, cuantitativamente, aparecen de forma atenuada. Malaspina (1991: 17)

[9] *Arcas*, en sus diferentes formas, es una palabra que se repite en la *Eneida* 17 veces y que adopta un protagonismo especial en los libros VIII, X y XI.

[10] PÖSCHL (1963: 619) señala que el paisaje dionisíaco (cf. *Las Bacantes* de Eurípides vv. 116, 135-140, 874-9), caracterizado por la presencia de la naturaleza salvaje, la montaña y la gruta, se diferencia del *locus amoenus*; éste último se manifiesta puro e intacto, paisaje vasto y salvaje, expresión de la fusión del proceso creativo del poeta con el enjambre de las Bacantes. MALASPINA (1991: 20-21) señala como ejemplos de paisaje dionisíaco CATULL.63 y de heroico *Ecl*.10.

ejemplifica éste último en la llegada de los troyanos al puerto natural en las costas de Libia (1.162-165)[11].

2.3. Un tercer aspecto al que los estudiosos han dedicado su atención desde la Antigüedad ha sido la **topografía**. En este sentido Servio (*ad Aen*. 1.159) distinguía dos tratamientos de la naturaleza: la *topothesia* (*id est fictus secundum poeticam licentiam locus*) —que aplica al caso concreto del puerto de Cartago, descrito como Cartago Nova y no a la ciudad de Dido— y la topografía (*rei verae descriptio*)[12]. Desde entonces la polémica acerca de si Virgilio describía lugares reales o imaginarios ha continuado lo cual se puede interpretar como prueba de la *evidentia* (*enargeia*) de su écfrasis.

Rhem (1932: 74-78) señaló que las numerosas descripciones topográficas de Virgilio podían reducirse a un reducido número de tipos; así la Cueva de la Sibila (6.237-241) se describe de forma similar a los valles de Ansanto (7.563-571) pues ambos son bocas del infierno. Lo mismo se puede decir del lago Averno (3.441-444) o los bosques de la alta Albúnea (7.81-84) donde el rey Latino consulta el oráculo de Fauno.

Como dice Horsfall (1985: 197-198), todos estos lugares muestran rasgos comunes: oscuridad, emanaciones hediondas, aguas resonantes. Este autor abunda en la misma idea que Rhem: las descripciones de Virgilio derivan de patrones retóricos comunes; los detalles geográficos que pinta proceden de las páginas de Varrón; la exactitud que reclamaba el romanticismo victoriano debe descartarse para los autores romanos; señala como ejemplo el caso de los Alpes Occidentales para los que Varrón solo propone cinco pasos. En este sentido los historiadores, como los poetas, buscan lo curioso, lo mítico, extraño y pintoresco, puesto que ofrecen una información destinada a entretener (ibídem: 199). Así ocurre en el pasaje de las Horcas Caudinas de Livio (9.2.7-9) lugar descrito de forma sobrecogedora para mitigar la imprudencia de los

[11] En este pasaje se caracteriza a los bosques mediante el adjetivo *coruscis*, propio de este paisaje; también hay sombras horribles y bosques negros: *Vastae rupes geminique minantur / in caelum scopuli* (…); *tum siluis scaena coruscis / desuper, horrentique atrum nemus imminet umbra.*

[12] Cicerón ya había usado este término –*topothesia*- en *Att*. I 13, 5 (DELLA CORTE 1972: 34).

generales: el *pathos* se antepone a una exactitud que los romanos ni deseaban ni tenían medios para lograrla (Horsfall 1985: 202). Dicho pasaje es muy similar a la descripción del paraje en que Turno planea su emboscada contra Eneas (11.515-516, 522-531), según Horsfall (1985: 201). La llegada a puerto en el inicio de la *Eneida* (1.157-579) puede ser comparada con Liv. 26.42.8, Lucan. 2.616, o la descripción del puerto de *Centum Cellae* de Plinio (*Ep*. 6.31), lo que demuestra que constituye un cliché retórico. Pese a que Sherwin-White en su edición de Plinio (1966: 396) pensara en una descripción detallista para este último ejemplo, comparándolo con dibujos del s. XVIII que mostraban las ruinas del lugar, en realidad Plinio se ciñe a modelos retóricos como el de Menandro el Rétor (cf. 351.20), según señala Horsfall (1985: 201). Un ejemplo sorprendente es la autoimitación de Tácito que lleva la misma descripción desde sus *Historias* (2.70, parajes de Bedríaco llenos de cadáveres; 5.14-15 terreno pantonoso del Rhin) a los *Anales* (1.61-65 donde se describe el paraje en el que fue derrotado Varo sembrado de cadáveres y la naturaleza pantanosa de la zona). En contra de Horsfall, sin embargo, considero que Tácito ambienta la lucha entre romanos y germanos tomando como modelo la de Eneas contra Turno: de ahí que describa un *locus horridus* para caracterizar la ferocidad de los enemigos de Roma; el paisaje sirve para determinar a los germanos que están mejor adaptados a la geografía del terreno, lo que les hace temibles.

Reeker (1971) suscribe la tesis de Rhem (1932: 43-50, 65) acerca del carácter retórico de los paisajes de la *Eneida*: Virgilio describe en función de estereotipos e imita el color[13] de los historiadores recogiendo sus tópicos excepto casos muy concretos: *e.g*. Cartago (1.418-429) donde representa la realidad histórica de la colonia romana recién fundada por César.

Por el contrario, Albrecht (2012: 91) opina que a Virgilio le interesa menos la exactitud cartográfica que ofrecer una topografía espiritual. No debe sorprendernos, de todos modos, que podamos ver ecos continuos de la geografía que rodeaba al poeta.

[13] El color es una técnica usada en el elogio para convertir *uitia* en *uirtutes*, y en la *uituperio*, para hacer lo contrario (LAUSBERG 1975: 234): la causa de defensa más débil aparece "pintada con color desfavorable", necesitando, por tanto, que el orador le dé un "color" más favorable. Esta técnica determina la elección de los sinónimos (QUINT. *inst*. 4.2.94 en LAUSBERG 1975: 117).

Della Corte (1972: 121-263) establece una distinción: opina que el paisaje de Italia (Campania) que Virgilio conocía, está descrito con realismo a diferencia de Troya y Cartago donde se perciben modelos retóricos (ibídem: 17, 48, 265): así la cueva de la Sibila y el santuario de Apolo, la colina del Palatino, el Aventino o los bosques de la alta Albúnea, por ejemplo se describen de forma realista; el puerto de Libia (1.159-173) coincide con la descripción que da César (*Civ*. 3.112.2) del puerto de Alejandría, respondiendo al interés de hacer coincidir al personaje de Dido con Cleopatra (Della Corte 1972: 85). Este mismo autor considera que una larga lista de pasajes están inspirados en la topografía real: unos relacionados con Cumas[14], otros con la llegada de Eneas al Tíber[15] y otros con ciudades como Laurentum o Lavinium[16].

[14] El bosque de la Sibila inspirado en la *silua Gallinaria* (Str. 5.243, Juv. 3.307) (DELLA CORTE 1972: 105); el lago Averno donde Agripa construyó el *portus Iulius* (ibídem: 108) que comunicaba mediante la construcción de un canal el Averno, Lucrino y el mar. El episodio del bosque destruido recuerda la construcción de este puerto (6.176-182): vid. cap. "Árbol y bosque" n. 259. También identifica el Aqueronte con el lago Fusaro (DELLA CORTE 1972: 114); el uso de la pértiga por parte de Caronte para impulsar su barca (6.302) recuerda su río patrio, el Mincio, donde todavía hoy existe esa costumbre; el paisaje del Elíseo y el del encuentro con Anquises (6.721) recuerda el de la infancia del poeta, en las riberas del Po, con sus verdes prados.

[15] La llegada de Eneas al Tíber está rodeada por un *ingens lucus* (7.34) que DELLA CORTE (ibid.: 139) identifica con el de Castel Fusano y Castel Porziano como sus últimos restos. El prodigio de las mesas (7.109) lo relaciona con el santuario del Sol conocido por Plinio (*nat*. 3.56) como *locus Solis Indigetis* y atestiguado arqueológicamente y datado a mediados del s. VI a.C. en Fosso de Pratica di Mare; el prodigio anunciado por Celeno, está ligado a Apolo (3.250), dios solar. El lugar se encuentra a escasos 600 m del mar y coincidiría con los *stagna Numici*. A medio Km de allí se construyó el *heroon* en honor a Eneas, en Tor Tignosa, donde existía un modesto cippo con la inscripción *Lar Aeneas* (= héroe) (cf. D.H. 4.2.3). En el santuario de Lavinio (a 4,2 km del santuario del Sol), los sacerdotes mostraban los restos del la cerda del prodigio (8.31) según Varrón (*R.* 2.4.18) (DELLA CORTE 1971: 123-126). La descripción del *castra Troiana* que levanta Eneas a su llegada al Lacio se corresponde con la ciudad antigua de Ostia (ibíd.: 148-150). En el proemio de la *Eneida*, Virgilio no señala qué ciudad fundará Eneas (1.5) porque esa ciudad será abandonada para la fundación posterior de Lavinio. Pero el emplazamiento está justificado por el pasaje de Pandaro y Bitias (9.675) donde se describen las puertas como las de Ostia. En esta ciudad existía, además, un ancestral culto a Cibeles que justificaría el episodio de la metamorfosis-apoteosis de los barcos en ninfas (9.80-122). DELLA CORTE (ibíd.: 188-9) localiza Albúnea, (en lo que se opone abiertamente a REHM [1932: 765] quien considera que este lugar es ficticio), en Zolforata en función de los vapores sulfurosos de esta localidad que hacen blanca el gua y no en Albule, emplazamiento termal de aguas sulfurosas a veinte km de Roma. Un *cippo* votivo dedicado a Fauno de los siglos IV-III a.C. refuerza esta hipótesis. El bosque sagrado de Latino se ubicaría en Castel Porziano (ibíd.: 256).

[16] En cuanto el discutido emplazamiento de Laurento [que solo aparece en el poema en forma adjetival, pero del que se afirma que es *urbs latina* (9.367, 11.100)], DELLA CORTE (1972: 250) propone Fosso della Malafrede, sugerido por la presencia de una *uasta palus* (12.745) en sus cercanías, detalle topográfico y no épico. Situa a Lavinio en Pratica di Mare. El lugar en el

Della Corte contradice a Servio quien señalaba la no existencia de ningún puerto en África que se ciña a la descripción de Virgilio. Este comentarista aduce que la inspiración para dicho pasaje hay que buscarla en el puerto de Cartago Nova en Hispania (Serv. *ad Aen*. 1.159)[17]. Sin embargo, el autor italiano relaciona este paraje con el puerto de Alejandría. Nadeau (1984: 76) se adhiere a la tesis de Della Corte al señalar la coincidencia entre la descripción de Virgilio y la de la isla de Faro según Heródoto (2.112) donde vivían fenicios de Tiro; de hecho la región alrededor del *témenos* de Proteo era denominada Campo de Tiro. En cuanto a la emboscada que urden Turno y Camila para envolver a las tropas de Eneas en su marcha contra Ardea (11.515-531) Della Corte (1972: 249-251) se opone a su consideración como un tópico retórico y, en función de la topografía de la descripción, considera que se desarrolla en el valle Carbonara para, a través de la vía Laurentina, llegar a Fosso della Malafrede donde se ubicaría Laurento.

En relación a este problema, Witek (2006: 24-26) señala las tres posibilidades en que la técnica narrativa puede trabajar según su grado de correspondencia con la realidad: el poeta puede ofrecer una imagen poética objetiva y geográficamente fiable, como en Catulo 35 o en el *Iter Brundisium* de Horacio; en segundo lugar puede transformar, transfigurar, distorsionar el paisaje en función de su conveniencia; por último, puede realizar una creación fantástica. Virgilio se ubica, según Witek, sobre todo, en el segundo caso puesto que suele interpretar el paisaje: hace hincapié en ciertos rasgos, difuminando u omitiendo otros, o combinando elementos de varias regiones. Traspone el pasaje del pasado o futuro al presente y lo pone en relación con la acción del hombre. Así por ejemplo, la descripción de Cartago (*Aen*. 1.418-428) que se corresponde a la de la colonia romana coetánea al poeta y no a la ciudad de Dido.

---

que Yuturna abandona a su hermano (1972: 207) se identifica con el *Turnus locus* de Columela (10.138), pequeño cráter cerca del lago Albano y del de Nemi: allí se sumerge la ninfa desesperada (10.885-886).

[17] En efecto, Polibio, al describir la situación de la Cartago Nova, que él conoció de primera mano, lo hace con gran afinidad a la imagen que nos retrata Virgilio (PLB. 10.10.2-4). Livio adaptó esa descripción posteriormente *huius in ostio sinus parua insula obiecta ab alto portum ab omnibus uentis praerterquam Africo tutum facit* (LIV. 26.42.7): cf. AUSTIN 1971: 72.

2.4. No faltan tampoco estudios que relacionan la *Eneida* con la **pintura y el arte**.

En la Antigüedad, la relación entre pintura y poesía aparece ya en Simónides (s. VI a.C.) cuando llama a la pintura, poesía silenciosa y a la poesía, pintura que habla (Plu. *Moralia* 346F). Esta idea quedará reflejada en la mímesis de Aristóteles (*Po*. 1447E-1448B) y en el tópico horaciano, *ut pictura poesis* (*ars* 360). En la segunda sofística (s. III d.C.) Filóstrato el Joven, en su *Descripción de cuadros*, no concibe a la una sin la otra pues ambas comparten la imaginación: todo lo que los poetas dicen con palabras, la pintura lo hace de forma gráfica (*Im*. III 6). En muchas ocasiones, entre la pintura y la poesía se produce un juego de espejos: una refleja a la otra (Philostr. *Im*. 1.1.5) pues la pintura es un cuadro de colores y la poesía, otro de palabras. Como señala Miralles (1996: 43), Filóstrato llega a establecer la superioridad de la palabra sobre la pintura puesto que la primera tiene la capacidad de establecer muchos niveles de realidad.

Siles examina la representación de la naturaleza en la Antigüedad y señala que en Roma se introducen importantes variaciones con respecto a Grecia. Así Cicerón (*nat. deor*. 2.60) establece dos naturalezas: una primaria y salvaje y otra secundaria, cultivada por el hombre, un esquema que sólo será alterado en el s. XVI[18]; se diferencia entre topografía (paisaje real) y topothesia (paisaje imaginario) que gana en importancia; se estudian los juegos de luz[19]; especialmente importante es la técnica de la "descripción sintética" empleada por Virgilio que consiste en reproducir una mixtura de elementos diversos (edificios, personajes, animales, naturaleza) encerrados en una proporción muy reducida (Siles 2012: 26) por influencia de la pintura[20]. En la época

[18] SILES (2016c: 36-37) indica que Bonfadio en 1541 añade una tercera naturaleza aplicada a los jardines en los que la geometría se adueña de los espacios, constituyendo un reflejo de una sociedad absolutista y jerárquica.

[19] Cuestión que negaba, equivocadamente, FRIEDLÄNDER (1947: 492) cuando afirmaba que los autores antiguos describen la naturaleza como si se tratara de un cuadro: se fijan en las formas y contornos, pero, insiste, nada dicen de los efectos de luz o la atmósfera (si bien se refiere a Apolonio de Rodas y a los griegos más que a los romanos).

[20] Cf. AUSTIN (1971: 71, 75) señala la influencia de los la pintura en las descripciones de Virgilio. Senis (1988: 666) menciona la influencia del arte en su descripción del paisaje; en concreto de la pintura pompeyana del segundo estilo o de ejemplos concretos como la casa de

augústea el *locus amoenus* constituye el motivo central de todas las descripciones de la naturaleza y, a este respecto, Horacio (*ars*. 17) critica a los que usan este tópico fuera de su contexto natural (la poesía bucólica)[21].

La relación entre la *Eneida* y el arte tiene un precursor en Pöschl (1950: 156) quien señala que, a diferencia de Homero que pinta, como los viejos pintores, los objetos cercanos, Virgilio los describe como imagen lejana (*procul*), siguiendo la técnica alejandrina que podemos observar en los frescos de las paredes donde vemos representados misteriosos templos o jardines de un mundo que nunca existió.

Newman (1967: 260) indica que Virgilio pinta con lirismo los objetos, con la luz que los envuelve y la música que los acompaña. De esta manera, el poeta mantuano conquistó un territorio nuevo, como Eneas, y construyó la civilización de Occidente, abandonando las extravagancias de Grecia.

Guillemin (1982: 298-299) señala que está fuera de duda que en Virgilio la naturaleza aparece adaptada a las artes figuradas, reducida a la sobriedad de los elementos esenciales, distribuida en planos, dotada del movimiento general de sus líneas: muchos de sus motivos poéticos podrían transcribirse con el pincel de un pintor.

Por su parte, Leach (1988: 7) destaca que Virgilio está influido por la pintura de su época tendente a combinar el gusto por los grandes paisajes ilusionistas con la creación de escenas detallistas de tipo naturalista que debían ser vistas de cerca; un estilo favorecido por la pintura de época augustea que combina grandes escenas con otras detallistas. De este modo intenta demostrar la relación entre la poesía y las artes visuales tal y como queda reflejado en Plinio (*nat*. 35) y en Horacio (*Ep*. 2.3.361-4 *ut pictura poesis*)[22]. Leach, a lo largo de su obra, se distancia de la valoración de Pöschl (1950) quien se centró en el aspecto simbólico de las descripciones y de Reeker (1971)

Livia en el Palatino, el Aula isíaca, la villa Farnesina en Roma o la casa de Obelio Firmo y la de los gladiadores.

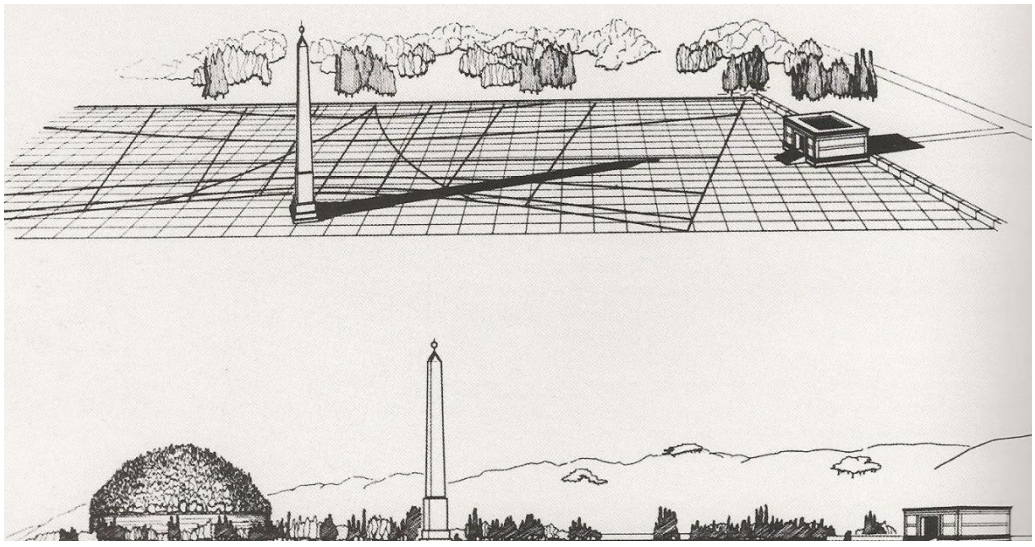
[21] Para FLORES SANTAMARÍA (2005: 80) el *locus amoenus*, aunque consta de unos elementos estereotipados, varía según el autor y el género: escenario idílico del amor, lugar común de la diatriba, relato épico o marco pictórico para heroínas mitológicas.

[22] Este concepto se quiebra, como indica SILES (2016c: 47) en el neoclasicismo cuando el concepto de figura (propio de la tercera naturaleza) desplaza al de forma o imagen.

que enfocó el tema estudiando las formas de descripción en función del punto de vista del lector. Leach combina ambos planteamientos: el espacio literario se configura combinando elementos tópicos (grutas, fuentes, jardines) con el punto de vista del lector-espectador.

Mención especial merece la relación entre la *Eneida* y los relieves vegetales del *Ara Pacis Augustae* en que los que se representan más de cincuenta especies vegetales en un esquema compositivo presidido por la recurrencia y la simetría, como indica Rossini (2009: 92). Esta autora señala que el proyecto iconográfico de este monumento destaca por "la atenta observación de la naturaleza con inspiración en los ambientes pastorales típicos del área mediterránea (…) que trata de subrayar, a través de la idea del infinito, la de eternidad" (ibídem).

Con la institución de este altar, señala Delgado (2016: 78-79), se incorpora la *Pax Augusta* al panteón romano. Al vincular los beneficios de la paz al emperador se honra a Augusto de manera indirecta. Torelli (1982: 30-35) considera que el recinto es un *templum minus* creado según las normas del derecho augural.



Reconstrucción del *Hologium Augusti* en el Campo de Marte con el *Ara Pacis* en la parte Este. La sombra del obelisco incidía en la puerta Oeste del mismo en la tarde del 23 de septiembre, aniversario del nacimiento de Augusto, como señal de bendición. (Rossini 2006: 11).

Pero lo que nos interesa destacar es la decoración vegetal del registro escultórico inferior que, frente al superior, ha suscitado menos interés. En efecto, muchos autores consideran que solo es un mero telón de fondo para los relieves históricos. Así por

ejemplo, Delgado (2016: 85) explica que estos frisos corresponderían a las *vittae* y *coronae* que recubrían todo el recinto en el momento de la ceremonia lustral (representada en las paredes exteriores del monumento) que tuvo lugar el 4 de julio de 13 a.C. Sin embargo, Castriota analiza los motivos (plantas y animales) presentes en los paneles en función de su simbología religiosa. Estudia su relación con la Edad de Oro (1995: 124-144) pues los temas florales no son más que la representación de la bendición de las divinidades responsables de la prosperidad (Castriota 1995: 21-22); en particular Dionisos, simbolizado por diez ramos de hiedra y seis racimos de vid; Apolo por dos ramos de laurel; Venus por seis rosas, además de diversos cisnes. La conjunción de laurel, hiedra y vid indica una "concordia benéfica", según el mismo autor (1995: 86, 106-123).

Laurel entre volutas de acanto. *Ara Pacis* (Sauron 2000: 81)

Rosa. *Ara Pacis* (Rossini 2006: 91)

La disposición de los cisnes en el nivel superior alude a la importancia del culto de Venus. La presencia de numerosos animales bajo el relieve de *Tellus* (pájaros, serpientes, lagartos, caracoles, escorpiones) apunta a un simbolismo dionisíaco. Se trata, por tanto, de una naturaleza con una "presencia divina". La serpiente a punto de devorar a los polluelos, situada en el eje de simetría del panel, expresa la inmediata llegada de la Edad de Oro con la que desaparecerá este ofidio (cf. *Ecl*. 4.24 *Occidet et serpens*).

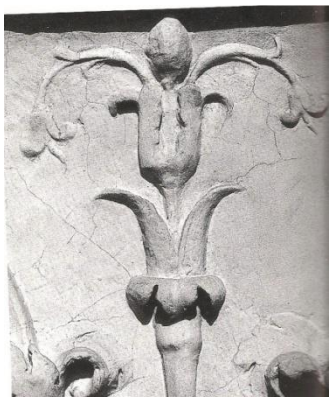
Relieve vegetal del *Ara Pacis* con cisne en lo más elevado.
Agostino Musi (Rossini 2006: 15)

También considera que el follaje exuberante de volutas de acanto representa los árboles genealógicos tal y como los exponían las familias senatoriales en los atrios de sus *domus*. Esta interpretación subraya la preocupación dinástica por parte de Augusto y la correspondencia con el registro escultórico superior.

Sauron (2000: 28-80), por su parte, expone que la lectura de estos relieves debe hacerse a la luz de la *Eneida* pues constituyen una alegoría de este poema. Así la rama solitaria de laurel representa la victoria del Apolo augusteo sobre el Dionisos de Antonio. Lo mismo ocurre con la hiedra: al quedar en segundo plano en todos los relieves, Sauron entiende que ha sido vencida por el acanto de Apolo.

Por otro lado, Augusto y Agripa están situados en posición simétrica, al igual que los tridentes de loto del friso inferior que simbolizan al padre flanqueado por sus herederos (Gayo y Lucio).

Tridente de loto. *Ara Pacis* (Sauron 2000: 70)

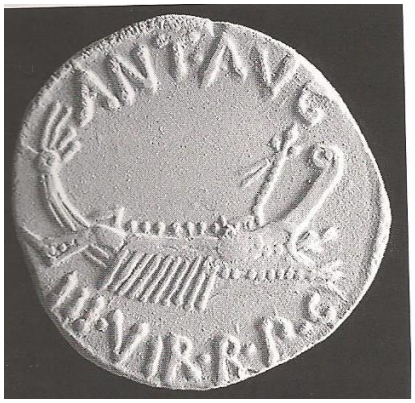


Loto rematado por un huevo.
Ara Pacis (Sauron 2000: 68)

Sendos huevos representan a Gayo y Lucio; el cisne, a Apolo; el laurel, al ramo de oro (2000: 82-85); dos cisnes simbolizan a las dos palomas enviadas por Venus para ayudar a su hijo, según la *Eneida* (6.201-204).

Sauron (2000: 85-90) llega a ver la representación del escudo de Eneas a la derecha del friso, integrado por siete volutas de acanto o la batalla de Accio sugerida por los espolones en la forma de hojas de esta misma planta. Llegando más lejos, Sauron (2000: 118-129) llega a distinguir el doble suicidio de Antonio y Cleopatra en Alejandría y la derrota de Turno.

Flor cuya forma evoca la proa de un navío. *Ara Pacis* (Sauron 2000: 87)



Moneda de Marco Antonio con navío de guerra con proa de forma vegetal. Gabinet des Médailles, BNF (Sauron 2000: 87)

2.5. Desde un punto de vista **simbólico**, se debe destacar el importante estudio de Schulbaum (1930) sobre el color. Según este autor, Virgilio poseía un sentido sutil y una sensibilidad real para los colores y su valor no solo decorativo sino también afectivo, interior (1930: 117). De esta manera el sol es símbolo de fortuna y esperanza; la noche, de muerte, fatalidad, desgracia, (representada por Troya, Creusa y la huida), mentira, hipocresía, crimen, caos; si a la noche se añade la tempestad la sensación es todavía más funesta (cf. 3.583 donde la noche es siniestra y las estrellas desaparecen); la Aurora y el día son vida, bien, juego, alegría, victoria; las nubes, misterio (cf. 2.281 Héctor = *lux Dardaniae*, 4.31 Dido = *O luce magis dilecta soror*); el blanco es castidad, el bien, aplicado a los dioses y a los hombres que les acompañan (ibídem: 126); el

negro, lo siniestro y terrible, en particular *ater* que expresa horror (cf. 1.511 *ater … turbo*, 12.923 *atri turbinis*) (ibídem: 123); el dorado está ligado al lujo, la nobleza y opulencia, (al rey Latino le ciñen las sienes doce rayos brillantes de oro, emblema de su abuelo, cf. 12.162), pero también la perfección ejemplificada en la Edad de Oro (ibídem: 128). Dorados son Ceres, los cabellos de Dido, el ramo de oro (ibídem: 130). El rojo expresa la crueldad y el Infierno; la púrpura, la realeza, la juventud, la pasión de la vida (ibídem: 130). El verde representa la juventud, el vigor y la salud, el dulce reposo (ibídem: 132-133). El azul simboliza valores negativos, excepto cuando se aplica al Tíber (ibídem: 133).

Pöschl (1950) fue uno de los primeros estudiosos en analizar la *Eneida* como una obra de arte de forma comprensiva y analizando sus relaciones internas. Fue él quien subrayó que, por encima de todo, el paisaje de Virgilio es simbólico y constituye una reflexión de la propia acción. Esta conexión entre descripción y narración no se da en Homero[23]: en Virgilio todos los elementos (paisaje, mañana, tarde, noche, ropas y armas, cada gesto, movimiento e imagen) son un símbolo del alma[24]. Toda la obra pivota sobre los ejes de "luz" y "oscuridad" (Pöschl 1950: 18). Toda la poesía es simbólica (también la de Homero), pero Virgilio es mucho más simbólico puesto que inventa imágenes que llegan a ser alegorías. No obstante, una vez más, Pöschl se centra en la caracterización de los personajes a los que dedica el grueso de su libro (Pöschl 1950: 34-138) o en aspectos estructurales y narrativos (Pöschl 1950: 139-174). Pöschl es pionero a la hora de estudiar a Virgilio por sí mismo; además (1950: 14-18) señaló la importancia del papel simbólico de Juno y Alecto como metáforas de lo irracional en los libros I y VII, respectivamente, situados como oberturas del poema.

Posteriormente Eichhlz (1968: 105-112) resta importancia a este simbolismo. Por poner un ejemplo, ambos autores interpretan el laberinto del templo de Apolo de forma diferente: mientras para Pöschl (1950: 150) constituye una metáfora del destino, de los secretos terribles y escondidos, para Eichhlz (1968: 110) solo sirve para

[23] En la épica homérica las cosas se representan no como se sienten o piensan sino como se oyen o ven (PÖSCHL 1950: 2)

[24] E.g. el comienzo de la *Eneida* (1.8-296) difiere notablemente del pacífico inicio de la *Odisea* (incluso del de la *Ilíada*) pues la tempestad prorrumpe de forma tumultuosa en escena (ibídem: 13), como una obertura de todo el poema (PÖSCHL 1950: 3-4).

oponer el fracaso de Dédalo (quien llega a Italia sin su hijo, a pesar de escapar de Creta y del Minotauro) al éxito de Eneas que, exiliado como Dédalo, consigue arribar a su nueva patria con Ascanio y los suyos.

Curtius (1976: 189-207), en relación a la Arcadia, señala que la retórica clásica configuró durante más de mil años el paisaje ideal de la poesía. La visión greco-latina de la Arcadia configuró un paisaje espiritual que, junto a su contrapunto (el *locus horridus*), constituyó el paradigma del paisaje. Curtius, al igual que Pöschl (1950: 8) considera que en Virgilio todo y en particular el paisaje, se convierte en signo del alma. En esta misma línea Snell (1975) define la Arcadia de Virgilio como un paisaje espiritual, concepto que se puede trasladar a otros tipos de descripciones virgilianas; si bien este autor se ciñe a las *Églogas*, su estudio ha sentado cátedra en su interpretación de la *Eneida* donde la Arcadia, como veremos, tiene un papel relevante.

Ravenna (1988: 184) subraya, en relación a la écfrasis, que, a pesar de la subordinación de la descripción en la *Eneida* al proceso narrativo, no se debe destacar su valor simbólico tanto en relación a lugares como a obras de arte, idea ya adelantada por Pöschl (1950: 229, 242-243). Esta tesis no es compartida por Zapata Ferrer (1986) quien realiza un inventario de los pasajes en los que los poetas romanos (incluyendo a Virgilio) hacen uso de esta técnica para, posteriormente, concluir que su uso tiene una mera finalidad ornamental, excluyendo todo simbolismo.

No debemos olvidar que, frente a estas obras de carácter general, en estos últimos años se han publicado trabajos emblemáticos sobre el simbolismo en relación a elementos concretos de la naturaleza que afectan, de forma transversal, al conjunto de la *Eneida*. Sin ánimo de ser exhaustivo, se pueden destacar algunos ejemplos bien conocidos que tratan motivos como las serpientes (Knox 1950), los árboles (Nethercut 1967), la tempestad (Rodríguez Pantoja 1985; Cristóbal 1988; Johnston 1998), las abejas (Horsfall 2010, Giusti 2014), el carácter alegórico y profético (Ruiz Arzalluz 1993, 1995, Perkell 2002, Cairo 2013, García Ruiz 2014). Todos estos trabajos, no obstante, constituyen solo teselas de este inmenso mosaico que es la *Eneida* del que faltaba una obra de conjunto que pretendo sea esta tesis que culmino ahora.

2.6. La **emotividad** de la naturaleza en la *Eneida* tiene también su hueco en la bibliografía virgiliana. En este terreno debemos destacar el magnífico tricolon de 7.769-70, estudiado por Parry (1963: 66-80) aunque sus conclusiones le condujeran a deducir una hipótesis anti-augustea, ampliamente contestada. Williams (1970: 154-155) analiza el patetismo de Virgilio, hecho que lo diferencia de Lucrecio. Así, por ejemplo, en *Georg*.3.515-30, la peste es descrita en forma de epitafio, tratando a los animales como personas. Esa asimilación emocional crea un *pathos* a partir del contraste[25]. Otra técnica empleada por Virgilio es la falacia poética (o patética), mediante la que proyecta sus propios sentimientos sobre el paisaje; algo que también hace Catulo al describir Sirmio con los mismos tintes que sus sentimientos (Catull.31) o Propercio cuando se imagina a sí mismo en el mar y en una solitaria región montañosa (Prop.1.17, 18). Virgilio también describe la quietud pacífica de la noche en abierto contraste con la agonía que le va a sobrevenir a Dido (*Aen*. 4.522-31). Reeker (1971: 58-76) realiza un particular tratamiento del paisaje como expresión del estado de ánimo del personaje; en este punto distingue entre *locus amoenus* (e.g. llegada al Tíber, 7.25-36), para expresar el entusiasmo; las montañas como símbolo de lo inhumano (e.g. el Atlas, 4.246-51); el bosque, de lo sagrado; la plutoneia, de lo infernal (su lugar clásico sería el valle de Ansanto, 7.563-71).

El sentimiento de la naturaleza en Virgilio, a menudo, es apasionado, según Senis (1987: 667), a causa de la idea, expresada en Platón (Pl. *Ti*. 29.30), de la presencia del *anima mundi*, el alma que conecta los tres reinos, que le conduce a convertir a los hombres en hermanos de los animales, a éstos en seres con sentimientos casi humanos y personalizar a las plantas como por el encanto musical de Orfeo. Sin embargo, señala Senis (1987: 666), sus descripciones están modeladas sobre arquetipos literarios.

Vázquez Munera (1988: 172) describe a un Virgilio cercano a la sensibilidad romántica porque en su obra los personajes están en diálogo permanente con la

[25] En otro pasaje (*inst*.6.2.29) Quintiliano explica la función del *pathos* –aplicable a la descripción– que consiste en incrementar la fuerza de los sentimientos cuando la naturaleza de lo que describimos no tiene el poder de suscitarlos por sí misma, es decir, consiste en suscitar sentimientos impropios. Por el contrario el *ethos* consiste en suscitar los efectos propios de lo que se describe. Más adelante (8.3.5) explica que la descripción debe atenerse a la verosimilitud para aclarar la cosa.

naturaleza que se convierte en el mejor interlocutor de sus preocupaciones cuando han perdido la confianza en la convivencia humana y entran en la desesperación. En ese diálogo con las montañas y árboles se encuentran reconfortados.

Gransden (1991: 6) subraya que esta sensibilidad procede del alejandrinismo: Virgilio aplica a su épica "homérica" el aprendizaje del miniaturismo alejandrino (a través de sus *Églogas* y *Geórgicas*), la sensibilidad adquirida en el estudio de la poesía de Calímaco, (quien reaccionó contra los poemas de Homero), y la de sus imitadores latinos, en especial Catulo. Notas de ese alejandrinismo son el estilo esmerado, la elegancia, el detallismo, el subjetivismo o el tratamiento que podríamos llamar "romántico" de los temas[26]. Virgilio es el autor, pero no debe confundirse con el narrador que organiza la secuencia de los hechos y nos cuenta quién muere o quién vence, como bien dice Gransden (1991: 6): no es un omnisciente cantor épico o un filósofo sino una omnipresencia de sensibilidad y creación artística que envuelve en su empatía todo lo que cuenta. Desde una posición demasiado general (Jenkins 1998) estudia la emotividad de la naturaleza e incluso el humor presente en el poema. El autor analiza los tres grandes poemas de Virgilio; dedica los siete últimos del libro a la *Eneida* (9-15). Su análisis es desordenado; apenas presta atención a personajes como Camila o Turno. Temas como la Arcadia son tratados con poca profundidad. Así en el episodio del ciervo de Silvia destaca la simpatía de Virgilio por la víctima a través de la personificación y, casi, metamorfosis que experimenta el ciervo. El último capítulo se centra en la concepción opuesta del *otium* en Cicerón y Virgilio.

2.7. La última tendencia investigadora del poema, y la más reciente, es el **análisis metapoético**, es decir, aquel que concibe determinados objetos para mostrar la actitud del poeta ante el proceso creativo, el progreso de su obra o el afán de emulación con otros autores. Según Derematz (2001, 2017) no es necesario que el autor manifieste expresamente su poética: los autores metaforizan el texto, adoptando la forma de diversos objetos artesanales (el templo, el tapiz, el navío) o naturales (la tempestad, el río, la tierra de labor, el árbol) para dar cuenta de su

[26] El ejemplo de ese alejandrinismo que propone GRANSDEN (*ibídem*) es la Aurora en el comienzo del libro 11.182-183 *Aurora interea miseris mortalibus almam* / *extulerat*.

actividad. Estas imágenes están en consonancia con el concepto romano de poeta como artesano. Albrecht (1983: 17-18) ya destacó la importancia de analizar la lectura que Virgilio hace de Homero, pues se trata de su más respetuoso y crítico lector. Dicha lectura es un ejercicio de rivalidad en la que corrige a su antecesor: lo depura. Pero Virgilio establece un diálogo con otros autores. Alvar Ezquerra (1988: 13) señala el papel destacado que tienen la reminiscencia, evocación, alusión, imitación o emulación[27], siendo muy habitual en Virgilio este último procedimiento que le sirve para distanciarse de sus precedentes literarios: Homero y Ennio, entre otros. En este sentido, la actitud del poeta respecto a sus modelos no es siempre la misma: no se comporta igual con respecto a Homero y Ennio (a quienes corrige) que en relación a Apolonio de Rodas y Catulo. Con posterioridad, otros autores (Hinds 1998; Kyriakidis; Henkel 2009, 2014; Deremetz 2001, 2017) han remarcado que en Roma la poesía surge como consecuencia de una ardua labor de imitación y adaptación de los modelos griegos. Así Hinds concibe *antiqua siluam* (6.180) en el sentido de *hyle*, materia prima para la poesía virgiliana. Kyriakidis interpreta el canto de las sirenas (7.5-24) como superación de la poesía tradicional. Henkel entiende los campos de labor y los frutales como metáforas del texto, el injerto como innovación, el árbol como creación literaria (cf. *georg*. 2.80-81), *umbra* en el sentido de precedentes del autor. Deremetz subraya que no es necesario que el poeta manifieste expresamente su poética: puede hacerlo mediante metáforas entre las que destacan aquellas que adoptan la forma de motivos naturales: tempestad, tierra de labor, árbol frutal. Virgilio, según este mismo autor, se vale de estas imágenes para expresar que emprende un nuevo camino que le conducirá a la creación de una nueva épica carente de digresiones y con presencia de la historia de Roma, superadora de la belleza y virtuosismo estéril de la poesía alejandrina.

[27] Reminiscencia: hecho intertextual no voluntario o inconsciente. Evocación: hecho intertextual voluntario y con cierta intencionalidad. Alusión: hecho intertextual voluntario, situado en la esfera de la competencia literaria del lector. Imitación: hecho intertextual situado en la esfera de la competencia de la esfera del lector sin afán competitivo. Emulación: hecho intertextual situado en la esfera de la competencia de la esfera del lector con valor competitivo y fuerte carga estilística (cf. ALVAR EZQUERRA, 1988: 13-14).

3. Formas de presentación de la naturaleza en la *Eneida*

Por lo que atañe estrictamente al objeto de estudio, he adoptado como criterio de selección todos aquellos pasajes en los que la naturaleza tiene alguna presencia.

Una vez seleccionados los pasajes por mor de su importancia, los he clasificado atendiendo a todas las formas de aparición de la naturaleza que, básicamente, consisten en las siguientes: écfrasis (con la forma de *locus amoenus*, *horridus* y éste a su vez, como paisaje dionisíaco o heroico), símiles, prodigios y profecías o metamorfosis. Pero este motivo también está presente en la narración o, en contadas ocasiones, o como *exemplum*, un recurso que sirve, como indica Higuet (1949 I: 115), para presentar a los grandes héroes o dioses como modelos, ejemplificados con paralelos mitológicos; este hábito está muy difundido en toda la literatura clásica donde los poetas tienden a objetivar sus emociones por medio de paralelos mitológicos[28]. En todo caso, la naturaleza aparece acompañada de un simbolismo que revela las intenciones y el mensaje del poeta.

Los estudios generales sobre el paisaje o la naturaleza que he citado líneas arriba se centran en la écfrasis, la forma más típica en que aparece; sin embargo la naturaleza irrumpe con frecuencia a través de símiles (la mayoría de ellos tienen este carácter), profecías y augurios, metamorfosis o en la narración.

El resultado ha sido que disponemos de un total de 185 pasajes de la *Eneida* con arreglo a la siguiente distribución y teniendo en cuenta que varios de los textos tienen un carácter mixto y están incluidos en dos o más tipos: 35 écfrasis, 89 símiles, 22 prodigios-augurios, 12 metamorfosis, 35 ejemplos narrativos, 8 *exempla* (se puede ver un listado completo en el anexo 2).

[28] El *exemplum* poético, como indica *Her*. 1. 8.13 (*fabula est quae neque veras neque verisimiles continet res*) manifiesta menos poder que el histórico pues éste se basa en la verdad.

3.1. Écfrasis

La écfrasis (=*descriptio*) es un procedimiento verbal que convierte al lector en espectador (Ravenna 1988: 183) y presenta la visión total de un objeto o acontecimiento después de haberlo descompuesto en una serie de elementos particulares (Heinze 1993 [1903]: 396)[29]. La técnica es tratada por los retóricos griegos de una forma muy similar: tanto Teón (*Rhet. Gr*. p. 118, 7-8 Sp.), como Hermógenes (*Prog*. P.22, 7-8 R.) y Aftonio (p. 36, 22-23 R.) definen la descripción en los mismos términos, como destaca Reche Martínez (1991: 21): "composición que expone en detalle y presenta ante los ojos de manera manifiesta el objeto mostrado"[30]. Una idea parecida vemos en la *Retórica a Herennio* (4.68) que define la descripción como el arte de narrar algo de manera que parezca que los acontecimientos se representan y desarrollan ante nuestros propios ojos[31]. Horacio (*ars* 361-364) compara la poesía con la pintura (*ut pinctura poesis*), y remarca las diferencias entre las escenas detallistas y

[29] HEINZE (1993 [1903]: 362-80) señala que la técnica, influida por el epilio alejandrino, sirve para variar el relato y romper la monotonía. En cuanto al tratamiento retórico de la descripción, debemos referirnos al *genus demonstrativum* o *epidíctico*, discurso destinado a la alabanza (o vituperio) de una persona o cosa en el que el orador pretende que el público califique el asunto como *honestum* (o *turpe* en el caso de vituperio) (ARIST. *Rhet*. 1.3; 1358b; *Her*. 1.2.2). Es el *laudativum genus* del que habla Quintiliano (*inst*. 1.7.1; 3.4.15; 3.7.28) pues corresponde al elogio cuya *inventio* se basa en la *amplificatio*, reforzada en la *elocutio* por medio del *ornatus* (*inst*. 3.7.6): *propium laudis est res amplificare et ornare*; en este tipo de discurso el asunto pasa a un segundo plano puesto que es mera ocasión para la exhibición oratoria: su función básica es el elogio de la belleza y por eso es el *genus* que más se acerca a la poesía. Aparece también en digresiones de poemas narrativos y dramáticos (LAUSBERG 1975: 214-6). Otro tipo de écfrasis es la que Heffernan (1993: 14) denomina nocional ("notional ekphrasis"), un cuadro imaginado que describe como una "representation of an imaginary work of art". Encuentra (2018: 45) señala que el cuadro de *Ecl*. 20-23 corresponde a una descripción de este tipo, destinada a evocar en el lector historias semejantes.

[30] Trad. RECHE MARTÍNEZ (1991: 21). Teón (ibídem) añade que la descripción debe ceñirse a los aspectos fundamentales: debe ser clara y desnuda; el autor no debe expresar su opinión; también señala la existencia de descripciones mixtas: aquellas que combinan tiempo y evento. Por su parte Hermógenes dice que a un tema florido le corresponde un estilo semejante (e.g. la primavera), mientras que a un tema árido (un asedio o epidemia) le sigue uno espantoso. Aftonio señala que la descripción de lugares debe partir de los elementos circundantes y después fijarse en el objeto central.

[31] A este respecto la *demonstratio* (*enárgeia*, *hypotyposis*; *euidentia*, *representatio*), según NÚÑEZ (1997: 313), está muy ligada con la digresión y la *sermocinatio* (cf. *Her*. 4.52.65) bajo el principio de la *euidentia* figura que, a juicio de Calboli, escapa a una sistematización demasiado estricta (son más bien virtudes generales que caracterizan a la obra del orador y poeta), sin embargo, no se puede dejar de admirar el esfuerzo del autor de la *Retórica a Herenio* por sistematizar toda la estilística: cf. CALBOLI 1993 (ed.) Cornifici, *Rhetorica ad Herennium*, Bolonia, en NÚÑEZ (1997: 313, n.195).

las panorámicas y se inclina por las primeras pues son capaces de resistir el juicio del crítico y no te cansas de verlas.

Hermógenes, no obstante, subraya, en cuanto a la descripción de lugares, que debe resaltarse su belleza, utilidad y sorpresa (*Prog*. P. 23, 6-8 R.). Por su parte, Nicolás el Sofista (*Rhet*. *Gr*. p. 491-493) considera un sentido más amplio de la écfrasis pues la aplica a la exposición detallada de cualquier cosa.

En Virgilio podemos diferenciar entre *topothesia* o descripción de un lugar (cf. *Georg*. 136-76 *laudes Italiae*, *Aen*. 1.159-69 puerto de Libia) y aquellas referidas a obras de arte (Cf. *Aen*. 8.625-731 escudo de Eneas). Para el segundo caso, esta técnica aparece ya atestiguada en Homero (*Il*. 18.478-617, escudo de Aquiles), Hesíodo (*Scut*. 139-320 escudo de Heracles), Apolonio (1.722-767 manto de Hipsípila), Teócrito (1.27-56 una taza), Catulo (64.47-266 la colcha de Tetis).

Ravenna (1988: 184) subraya que Virgilio se distancia de sus modelos al dar mayor relevancia a los verbos de "ver"; un recurso que sirve presentar la descripción desde el punto de vista de un héroe-espectador. Este mismo autor señala que la écfrasis de lugares, en Virgilio, se ciñe a la fórmula *est locus* con precedentes en Homero y Ennio (*Ann*. 23 V) aunque es el poeta mantuano el que consagra definitivamente su uso.

Zapata Ferrer (1986: 298) clasifica las descripciones según se trate de lugares, objetos[32], personas o animales[33] y *commixtae* (por adición de los anteriores), siendo estas muy escasas entre los poetas latinos hasta el s. I d. C. excepto en el caso de

[32] Destacan los árboles de los que es necesario describir: lugar donde crecen (*a loco in quo gignuntur*); dios tutelar (*a deo in cuius sunt tutela, ut oliua Mineruae, laurus Apollonis*); hábitat (*a pastu quomodo pascuntur*); características: tamaño, altura, belleza, etc. Por último, en cuanto a los lugares se refiere, su alabanza se debe atener a: tipo (*a specie: ut in locis maritimis, planis, amoenis*); utilidad, *ex utilitate* (QUINT. 3.7.26); fundador, *ex conditore*; antigüedad, *ex uetustate*; sus méritos; su situación y fortificación; sus ciudadanos. En cuanto a las cosas, (e.g. *uenatio*) conviene describir: inventor (*ab inuentoribus, ut "uenationem Diana inuenit et Apollo"*); quiénes lo practican (*ab his qui ea usi sunt: "heroes uenationibus utebantur*"); ventajas de la práctica de dicha actividad (*ut uenantes: fortes, audaces, acuti*,…).

[33] Las alabanzas a los animales (*laudantur animalia*) deben seguir la siguiente estructura (LAUSBERG 1975: 219-225): origen (*a quo nascuntur*); dioses tutetales (*a deis in quorum sunt tutela, ut Columba Veneri, equus Neptuno dicitur esse consecratus*); características (*quomodo pascitur, qualem… animum… corpus… utilitatis*).

Virgilio, como observa Zapata (1986: 298). Esta autora (1986: 7-12) destaca que la finalidad de la écfrasis es dotar de brillantez al discurso; como recurso aparece en la épica y después es adaptado por la oratoria. Dentro de la poesía sirve para mejorar la comprensión del relato mediante la *euidentia*: la ilusión creada es similar a la de una instantánea y consigue hacer creer al lector que el objeto es real aunque sea ficticio o fabuloso. Por eso es fundamental la minuciosidad y el detalle. Su finalidad (ibid.: 307) es señalar un punto de reunión, un cambio de escenario, describir un *locus amoenus*, proporcionar amenidad al relato o un puro adorno; sin embargo el análisis de esta autora no es exhaustivo: no recoge todas las écfrasis de la *Eneida*: omite cualquier ejemplo de *locus amoenus*, cuevas, etc. Esta autora, al igual que Heinze[34], considera que la écfrasis es un elemento meramente decorativo, destinado a amenizar la lectura. Pero, como ya anticipó Pöschl, entre otros, esta es una visión equivocada que choca con el protagonismo que Virgilio le confirió.

Las descripciones virgilianas están influidas por la retórica. En mi opinión podemos ver un ejemplo en el pasaje en el que Virgilio plasma el Capitolio como una colina pequeña en la que habita un dios, quizá el mismo Júpiter, pero no los hombres temerosos (*Aen*. 8.349-354). En este punto, el poeta mantuano parece seguir una regla que será formulada, siglos después, por Menandro de Laodicea (III d. C.): en toda descripción, la mejor es la que elude lo malo, de modo que si una ciudadela es elevada, pero escasa de terreno, se debe describir como si fuera un santuario del todo inhabitable salvo para los dioses que la ocupan (Men. *Rh*. 2.352.21-24). Mendandro, en época tardía, proporciona consejos para encomiar las ciudades y países o las ciudades[35], pero Estrabón, en la época de Augusto, describe las ciudades siguiendo el mismo patrón[36], prueba de la continuidad en la tradición retórica.

[34] HEINZE (1993 [1903]); ZAPATA (1986: 307).

[35] La descripción debe seguir las siguientes pautas (Men. *Rh*. 2.344-355): situación respecto a tierra (si está en el interior o cerca del mar), mar (si es isla o península) y cielo (si está en oriente u occidente, al sur, al norte o en el centro). La naturaleza de un lugar debe describirse en función de seis tópicos: si es montañoso o llano; árido y seco o rico y abundante en agua; fértil o estéril. Se debe resaltar el placer y utilidad del mismo.

[36] Estrabón describe siguiendo el mismo orden que Menandro: clima, entorno, mar, territorio, tierras y ciudades vecinas, montañas, llanuras, puertos, bahías, acrópolis (cf. Strb. 12.2.9: Mázaca; 12.3.11: Sinope; 12.3.39: Amasia).

Virgilio no solo se vale de la écfrasis para describir ciudades (1.12-16 Cartago, 7.408-413 Ardea, 8.478-481 Agila): también lo hace a través de la narración y el símil como en 1.421-436, descripción de Cartago con los ojos de Eneas.

Otro ejemplo de que el poeta mantuano, en mi opinión, sigue las normas de la retórica lo podemos ver en el momento en que Ilioneo alude al diluvio (*Aen*. 7.222-30, 242-242) ante Latino para destacar los orígenes temporales del pueblo troyano (de la misma manera que exalta su origen divino pues descienden de Júpiter); Latino (*Aen*. 12.205), por su parte, apela al diluvio para jurar la paz inquebrantable (que irónicamente será rota poco después). Este es un rasgo que forma parte del encomio de una ciudad por su origen. Según Menandro debe resaltarse el tiempo en que surge; en este sentido, las alusiones al diluvio como tiempo de fundación (antes o después) constituyen un tópico de alabanza (*Men. Rh*. 2.354.21-26).

No obstante, dentro de la *Eneida*, las descripciones que priman (en número e importancia) no son las referidas a ciudades sino a lugares naturales o fantásticos: montes (3.570-584, el Etna), bosques sagrados (7.29-36 en el Tíber; 7.82-85 en la ciudad de Latino; 8.597-603 en el campamento de Tarcón; 9.85-88 en el Ida; 9.381-384 *silua* nefasta de Euríalo), árboles (7.59-64 laurel de Latino; 12.766-772 olivo de Fauno), puertos (1.157-179 Libia; 3.206-245 puerto de las Estrófades); paisajes imaginarios (6.237-243 bajada a los infiernos, 6.273-557 interior de los Infiernos), rama dorada (6.136-142); animales (2.203-212 serpientes de Laocoonte; 5.87-90 serpiente que sale del sepulcro de Anquises; 7.483-93 ciervo de Silvia).

También podemos ver écfrasis *commixtae* (1.441-450 donde se describe el bosque sagrado de Cartago y la cabeza de caballo encontrada en él). Estos son solo algunos ejemplos de los que analizaré en el presente trabajo en función de su significado.

Por lo demás, la cuestión de si las écfrasis de Virgilio tienen un valor realista o retórico ya ha sido tratada en el punto 2.3 de esta introducción. Redundaré sólo en el pasaje de la descripción del lugar apropiado para tender una emboscada a los troyanos por parte de Turno (11.515-531), compuesto más en función de la retórica que de la realidad, según Rhem (1932: 74-78) y Horsfall (1985: 202): la coincidencia con el pasaje

de las Horcas Caudinas (Liv. 9.2.7-9) donde se describe un paraje semejante, avala esta tesis y prueba que este tipo de écfrasis se componían, en muchas ocasiones, como parte del discurso epidíctico (o *genus demonstrativum*), empleado especialmente en el panegírico destinado a elogiar lugares (Quint. 3.7.27: *laudantur locus*; 5.10.1). Una de sus metas principales era resaltar la utilidad del paraje (Quint. *Ins*. 3.7.26-7) más que la belleza o fertilidad. Desgraciadamente Quintiliano no aporta ejemplos en su obra (excepto *Verr*. 2.1-5; 4.48).

Finalmente, Witek (2006: 42) señala que la nota definitoria de la écfrasis en Virgilio es su "experiencia de perspectiva" que aparece ya en la primera égloga cuyo entramado se basa en el contraste entre dos paisajes, uno real y otro idealizado: el lugar amado e idealizado por la mirada de los pastores (pese a que son conscientes de la realidad de su granja, de su terreno pedregoso y pantanoso, pero al que implementan emocionalmente) y el país inhóspito y lejano, destino de Melibeo, caracterizado negativamente e impregnado de sus sentimientos. Aquí radica la diferencia respecto a Horacio, quien afirma que el paisaje se construye por medio de una sucesión de imágenes que se ramifican a partir de una idea central, como en su *carm.* 1.9. De ahí que Witek califique a Horacio de "intelectual" y a Virgilio de "sensible y religioso". Pero también es el poeta de la imaginación, como indicó Williams (1970: 57), puesto que su obra se nutre de sus lecturas, por un lado, y de su experiencia, por otro; erudición y sensibilidad juegan al mismo nivel.

3.2. Símiles

Los símiles constituyen el espejo en que mirar la realidad. Virgilio combina tradición homérica con la helenística. Albrecht (1999: 25) señala que todos están regidos por el principio de la *evidentia* (*enargeia*) por el cual deben imaginarse como si ocurrieran delante de nuestros ojos (como en el caso de la écfrasis). Muchas de estas comparaciones tienen como protagonistas a los animales. Los antiguos consideraban que las bestias representaban determinados caracteres y lo hacían de forma

permanente (Lloyd 1988: 176)[37]. En este sentido, el poeta se sirve de los animales como paradigmas de constancia de naturaleza y disposición, por su carácter permanente, idea que sirve para reforzar esas comparaciones. El simbolismo del león es siempre el de la fiereza, como el de la paloma es el de la cobardía o la inocencia, el de las fieras salvajes, su carácter sanguinario. Como apunta Briggs (1988: 868) los poetas griegos preferían la metáfora al símil (Arist. *Rhet*. 1406 b 15), mientras que los romanos preferían el símil explícito en el que los dos términos de la comparación aparecieran y fueran lo más heterogéneos entre sí (Quint. *inst*. 8.3.74)[38]. El número de comparaciones en la *Eneida* varía según el concepto que se aplique. En este sentido, mientras Rieks (1980: 1012) cataloga 104 dentro de la *Eneida*, Schell (2009: 208-223) eleva la cifra a 130[39]. El propio Rieks señala que en la *Ilíada* hay 215 por sólo 51 en la *Odisea*, tendencia que también se da entre la *Eneida* Odiseica (24 símiles de tema natural) e Iliádica (51 símiles), siempre partiendo de los datos del mismo autor (1980: 1013).

En cuanto a los símiles se refiere, la fuente principal de Virgilio es Homero[40]. El tema principal en ambos autores es la naturaleza: 70 % en Homero, 75 % en la *Eneida*. La segunda fuente de inspiración es Apolonio de Rodas, influenciado por Eurípides y Calímaco que introdujo en la épica el símil para expresar las emociones de Jasón y Medea de la misma manera que hará Virgilio para expresar las de Dido. La tercera fuente será Lucrecio y Catulo así como su propia obra (*Geórgicas*) cuya utilización es muy acusada.

[37] cf. PI. *O*. 11.16-20, donde el poeta augura a las Musas que cuando visiten a los habitantes de la Lócrida occidental, los hallarán hospitalarios, nobles sabios y buenos pues ni el zorro leonado ni los leones de recio rugido cambian su carácter innato.

[38] Quintiliano (*inst*. 8.3.5) explica que la descripción debe atenerse a la verosimilitud para aclarar la cosa. El mejor medio para conseguirlo son los símiles pues sirven para aclarar el asunto: unos sirven para probar y otros para representar lo que decimos; los símiles distantes de la realidad solo deben usarlos los poetas.

[39] No obstante hay símiles en Virgilio tan breves que constituyen casi una metáfora: cf. 11.610-611 donde se comparan los dardos con los copos de nieve.

[40] Según BRIGGS (1988: 868) de los 104 símiles que incluye la *Eneida* 79 son homéricos aunque en la mayoría (en 54 casos) Virgilio combina dos o tres símiles de *Ilíada* y *Odisea*.

Los símiles de Virgilio introducen diversas innovaciones[41]. Para empezar, a diferencia de Homero, no son estereotipos: cada uno está elaborado de forma individual y pensado para la ocasión; incorporan información nueva; a menudo son anticipatorios o premonitorios; otras veces constituyen una alusión histórica o metapoética; otras se refieren al pasado. Como dice Pöschl (1970: 130-135), los símiles de Virgilio constituyen un motivo integral y crucial de la estructura: Virgilio reordena y adapta símiles de Apolonio, Homero, y autores romanos para conseguir una progresión emocional en el relato[42]. Lo más destacable es el uso de esta figura de forma estructural: la ordenación de los símiles para generar un clímax violento[43] o la creación de una red de alusiones con un mismo motivo que recorren de forma transversal todo un libro[44]. Además, descatan los símiles poco convencionales como el de los pensamientos de Eneas comparados a los reflejos del agua (8.18-25)[45].

Por otro lado los símiles también contribuyen, en ocasiones, a hacer avanzar la narración[46]. Virgilio manipula sus modelos para establecer más correspondencias de sustantivos y verbos entre narración y símil[47].

Virgilio transforma los motivos o símiles de Homero, según Otis (1964: 386), en símbolos evocativos de sus propios sentimientos y pensamientos. Busca la simpatía cósmica del hombre y la naturaleza unidos en mutua reciprocidad. Lucrecio mostraba esa empatía en alguna de sus descripciones (ibídem: 388), pero nunca la usa para

[41] Pese a lo cual LA PENNA (2005: 370) considera que el único símil acuñado *ex novo* por Virgilio es el de la golondrina ansiosa por encontrar alimento para sus crías (12.469-480).

[42] La subjetividad es uno de los elementos innovadores de Virgilio: introduce connotaciones emocionales y diversos puntos de vista. Los construye con gradación ascendente, como indica Rieks (1980: 1035-38) de forma que nos presenta a Dido como Diana (1.490-504), a Eneas como una encina (4.437-49), a Euríalo como una flor (9.431-37).

[43] Cf. símiles aplicados a Mecencio (10.689-700, 700-18, 719-31, 762-68).

[44] Cf. la serpiente en el libro 2 (KNOX 1950); las abejas en todo el poema (1.430-436, 6.706-709, 7.64-67, 12.587-592).

[45] Turno es el sujeto más frecuente (15) y comparado frecuentemente a un animal (león: 9.788-801; 10.445-456; 12.1-9; lobo: 9.51-68; tigre: 9.727-735; toro (12.92-106, 710-724).

[46] Los símiles, según LYNE (1989: 68), no tienen una mera función ilustrativa sino también narrativa puesto que añaden información que no ha sido mencionada por un medio diferente: la imaginación.

[47] En esta labor, dice WEST (1969: 49), demuestra miniaturismo pues trabaja con las palabras para su configuración inmediata.

conseguir una unidad de tono de todos los elementos que hace compartir con los lectores.

3.3 Profecías y prodigios.

Los romanos, como dice Bloch (1968: 100, 104), consideraban que los dioses envían signos de su voluntad y el mundo es un teatro de sus intervenciones, pero, a diferencia de lo que ocurría entre los griegos y etruscos, no creían que los presagios o los prodigios configuraran el futuro. Según este mismo autor (1968: 101-103), la distinción entre ambos (presagios y prodigios) se mantuvo hasta el final de la República en que desapareció por influjo helenístico. Los primeros provienen de palabras anunciadoras o del vuelo de las aves; aunque también los rayos, relámpagos o el apetito de los pollos sagrados constituyen *auspicia*; su función reside en advertir al hombre para que prosiga o detenga su empresa. Los prodigios, a su vez, son fenómenos imprevistos, terribles o antinaturales que expresan sobre la tierra la cólera de los dioses; su función es la de revelar que se ha roto la *pax deorum* y que los habitantes de la ciudad están amenazados por la cólera de los dioses[48]. De esta manera el prodigio es un acontecimiento fuera del curso normal de la naturaleza que expresa un mensaje de los dioses, pero, como afirma Villa (2008: 272), se requiere que sea declarado oficialmente como tal y, una vez declarado, debe ser interpretado y, por último, se ha de llevar a cabo una expiación para restablecer la paz con los dioses[49]. Según Dumézil (1966: 571) hay cinco tipos de prodigios: *ex caelo, ex auibus, ex tripudiis, ex quadrupedibus, ex diris*; además se debe diferenciar entre los signos *impetratiua* (aquellos que se producen tras solicitarlos a los dioses) y los *oblatiua* (los que se producen de improviso). Por último, distingue entre *ostentum* y *portentum*

[48] MASSENZIO (1988: 293) manifiesta esta misma postura: los presagios tienen la propiedad de anunciar el porvenir mientras los segundos no prefiguran el futuro sino que alertan de que el individuo o la ciudad están seriamente amenazados por la cólera divina mediante la irrupción del desorden enfatizado por el prodigio en el que se concreta la "tragedia de lo anormal". En este sentido, la aparición de un "monstruo" sirve para enfatizar la monstruosidad social (ibídem 1988: 294).

[49] Los prodigios más frecuentes recogidos por Julio Obsecuente se refieren a los cielos (rayos, meteoros, eclipses), lluvias (de leche, tierra, sangre), así como los referidos a animales entre los que destacan las abejas con siete casos y las serpientes con seis (VILLAR 2008: 272).

(fenómenos relativos al mundo inanimado), *monstrum* (los relacionados con el mundo animado) y *miraculum* (fenómenos extraños) (ibídem: 573).

Virgilio se sirve de la naturaleza para aunar los fenómenos religiosos, psicológicos e histórico-culturales (Witek 2006: 17). En este sentido, la primera explicación de los fenómenos naturales se produce en el plano mitológico: la naturaleza es el medio de comunicación entre el hombre y los dioses; todos los fenómenos inusuales se convierten en mensajes de los dioses, augurios, prodigios o profecías[50]. Este planteamiento entra en conflicto con la posición materialista de Lucrecio pues, como señala Hardie (1989: 134), aunque Virgilio usa como modelo a este poeta, sin embargo devuelve a los dioses su papel central pues es fiel a la visión augústea y estoica que considera un universo regido por la Providencia, con divinidades favorecedoras de la grandeza de Roma aunque dentro de una escenografía esquemática y abstracta. Albrecht (2012: 207) subraya que Virgilio, como Lucrecio, también pretende escribir un poema universal en el que la naturaleza tiene un protagonismo no menor que el mundo interior y el cosmos histórico. Sin embargo, en el mantuano, los fenómenos naturales revelan las intenciones celestiales (cf. auspicio de Venus en el libro I): en su afán por leer cuidadosamente la voluntad de los dioses en los signos de la naturaleza, Eneas se parece al campesino de las *Geórgicas* (Albrecht 2012: 207). La relación entre el cosmos y el destino del hombre se hace patente desde la introducción: Eneas aparece en medio de una tempestad (libro I); el encuentro amoroso de Dido tiene durante una tormenta (libro IV). Una característica del prodigio es su expresión por medio del *adynaton*; así en 9.115-116 se dice que antes incendiará Turno los mares que los pinos sagrados en relación con la metamorfosis de las naves troyanas en ninfas.

3.4 Metamorfosis[51]

Virgilio transforma naturalezas inanimadas en otras animadas y viceversa. El procedimiento está en la frontera de la personificación, tan del gusto del poeta para

[50] Cf. REMINGTON (1909: 179): así la melancólica noche vaticina el terror del día siguiente: 4.522, 4.700, 6.309. La naturaleza constituye, también, el medio de comunicación entre hombres y dioses, mediante presagios: 3.537, 8.82, 2.692, 3.137 o prodigios.

[51] Extrañamente no hay ninguna entrada en la *EV* para "metamorfosis".

incrementar el *pathos* (falacia patética). Un buen ejemplo lo tenemos en la descripción de Atlas (4.246-251) que, como señala Reeker (1971: 46), en realidad, no se trata de una personificación sino de una metamorfosis puesto que describe a alguien que ha sido casi un dios pero que se ha convertido en montaña por transformación. El procedimiento contribuye a dar una perspectiva personal del paisaje. Lo mismo ocurre con el Tíber que se metamorfosea en una divinidad en 7.31-34 como un anciano entre las hojas de los álamos (Reeker 1971: 52). El significado simbólico de los árboles se plasma en su similitud con el cuerpo humano o en la transformación de estos en artefactos humanos, lo que constituye una metamorfosis: cf. la lanza de Eneas, barcos (la flota de Eneas), o el caballo de Troya. A la inversa, Mecencio es asimilado a un árbol pues Eneas conmemora su muerte mediante la creación de un trofeo adornado con la armadura del rey. Particularmente llamativo es el caso de Polidoro que se transforma en arbusto. Vemos también una metamorfosis en la transformación de Diomedes en ave o de las naves troyanas en ninfas.

Pero la metamorfosis, como señalan Fernández Corte-Cantó Llorca (2008: 35-37) en relación a Ovidio, no solo es el cambio de forma de todo lo existente: en realidad es una mutación en la forma exterior de cualquier ser, por lo que puede abarcar, incluso, la literatura, es decir, la propia obra mediante cambios formales, variaciones de las tradiciones narrativas[52]. Como indica Barchiesi (2005: CXXIII) en relación a Ovidio, la ventaja de la metamorfosis es que está privada de leyes; es un procedimiento muy abierto puesto que todo puede surgir de todo; posee una gran capacidad transformadora. En este sentido resulta muy sintomático el episodio de la metamorfosis en ninfas de las naves troyanas (9.102-103) puesto que simboliza la transformación de la propia obra de Virgilio.

[52] En este sentido, todos los géneros están expuestos a transformaciones o cambios de forma como un objeto natural o cultural más: desde la cosmogonía y la épica heroica hasta la filosofía y la ciencia, pasando por la tragedia, la etiología o el epilio (ibídem: 36).

4. Metodología

He seleccionado todos aquellos pasajes que tratan algún motivo relacionado con la naturaleza en cualquiera de las formas en las que pueda aparecer y a las que he aludido antes.

Para el análisis de estos textos he seguido los siguientes pasos: estudio de sus precedentes literarios y tratamiento de los mismos por parte de Virgilio; patrones comunes (tipología y funciones); tópicos; simbolismos detectados; análisis estilístico; paralelismos dentro de la obra; léxico; interpretación y significado del pasaje. Con toda esta información he redactado las fichas que integran el volumen II de la tesis e incluyen los siguientes apartados:

- Breve resumen.
- Texto.
- Tipología (écfrasis, símil, profecía-prodigio, metamorfosis, narración, *exemplum*).
- Fuentes.
- Función (emotiva-simbólica, metapoética, histórica).
- Motivo, entendido como elemento concreto que organiza o "motiva" la narración.
- Tópico, entendido como esquema conceptual más o menos formalizado, consagrado por el uso reiterado de los autores antiguos.
- Recursos estilísticos.
- Simbolismos.
- Paralelismos (dentro de la obra de Virgilio).
- Léxico.
- Síntesis crítica, es decir, interpretaciones del pasaje.

En cuanto a las fuentes, de manera específica, el uso que Virgilio hace de las mismas es una reelaboración en la que se conjugan las relaciones internas e intertextualidad cuyo objetivo es la emulación de sus modelos[53]. En este sentido he valorado qué precedentes literarios son más sugerentes para explicar el texto virgiliano; las variantes que introduce el poeta mantuano y el porqué de su adopción.

[53] En la época de Augusto, los poetas romanos están persuadidos de que están revestidos de una nueva dignidad y de la seriedad de su propósito: el poeta es un uates (NEWMAN 1967; WILLIAMS 1970; SILES: 2016) con rasgos de oráculo y mago (cf. HOR. *carm*. 3.1-4). Son muy conscientes del peligro de estar muy influenciados por los griegos (cf. HOR. *ars* 133-135) y esa es la razón de que ellos reclamen que sus fuentes son latinas; modifican los préstamos que adoptan para que tengan un valor creativo. Incluso argumentan que los poetas griegos también se basan en sus predecesores (WILLIAMS 1970: 56).

Por último, se debe destacar la gran libertad con la que opera Virgilio a la hora de crear su propio texto. En este sentido, he constatado la originalidad de Virgilio en 34 de los pasajes estudiados (18,4 % del total) (vid. anexo 4).

Por lo que se refiere a las funciones he primado el plano simbólico y poético; el primero destinado a caracterizar a los personajes o a anticipar la acción; el segundo ligado a la reflexión metapoética; sobre ésta última cuestión existe bibliografía referida a las *Églogas* y las *Geórgicas*, pero mucha menos en relación a la *Eneida*. En cuanto al trasfondo histórico, solo lo he tratado en los casos más relevantes puesto que entendemos que la *Eneida* debe estudiarse ante todo como un poema y no como un documento histórico.

En cuanto a los motivos (que suman un total de 78: vid. anexo 3), he aprovechado el rendimiento de los pares de opuestos que Virgilio organiza mediante la polarización, técnica que ha servido de pauta para muchos de los textos estudiados, especialmente desde el punto de vista léxico; en este plano he analizado los contrastes, la *variatio* y las acuñaciones virgilianas. Pero Virgilio llega más lejos al identificar estos motivos con personajes estableciendo dos ejes de opuestos mediante una superposición de analogías, algo que ya anticipó Pöschl (1970: 18) cuando dijo que "el contraste entre las más elevadas divinidades (Júpiter y Juno) simboliza la ambivalencia en la historia y la naturaleza humana. Es un símbolo también de la lucha entre la luz y la oscuridad, mente y emoción, orden y caos en la que siempre prevalece el cosmos, el alma, la política". Este juego de oposiciones (vid. anexo 6) se refleja en el motivo de la tempestad, ligado al pitagorismo.

En el siguiente apartado, he analizado 26 tópicos (vid. anexo 5) que se encuentran presentes en los distintos pasajes; destacan, por su recurrencia, los de la tempestad (que aparece en 41 pasajes), *locus horridus* (11), *locus amoenus* (6), árbol en sus distintas funciones (8), Edad de Oro (9) y serpiente destructora (5).

En lo que respecta a los recursos, he priorizado todos aquellos que buscan adecuar la forma al contenido, es decir, que tienden a la "iconicidad": imitación de la

realidad representada mediante los sonidos[54], el orden de palabras[55] y el ritmo[56]. Desde un punto de vista estilístico, en la *Eneida* se percibe la dificultad de adaptar el arcaísmo de Homero a los gustos de la poesía alejandrina: por este motivo muchos de los rasgos estilísticos son originales (vid. anexo 6)[57].

El análisis de los simbolismos ha contribuido a interpretar el texto adecuadamente a través de los motivos que lo organizan, entre los que destacan todos aquellos que aluden a la tempestad (mar, agua, vientos, fuego, rayo, roca, granizo, nieve), al árbol (fresno, ciprés, encina, pino, olmo, rama de oro, olivo salvaje, laurel), a la luz y a la noche, a la caza, al bosque, a los animales (cisnes, abejas, ciervos, toro, paloma, delfines, halcón, serpiente, golondrina, león, jabalí, caballo), a la montaña y la cueva. La novedad de Virgilio es dotar a estos elementos de un carácter anticipatorio o confirmatorio. Sordi (1964: 96) ya señaló la "polivalencia" de los símbolos virgilianos aunque él lo aplicaba al carácter histórico del poema. La originalidad de Virgilio en este ámbito se demuestra en la introducción de determinados motivos. Así Sánchez Gracia (2015: 521) destaca la innovación de incorporar el tigre como símbolo de la ferocidad de Hyrcania (4.362-364) que sentará cátedra en los autores posteriores.

Por último, conviene destacar que un instrumento clave para la redacción de las fichas –en especial el apartado de síntesis crítica– y la interpretación de cada pasaje ha sido la bibliografía (ediciones y comentarios, enciclopedias, monografías, artículos, léxicos), contrastando los diferentes puntos de vista para seleccionar aquellos que he valorado como más acertados. A este respecto, debo destacar la desigualdad existente entre la bibliografía de los distintos motivos estudiados: en unos

[54] En lo que respecta al plano fónico, la poesía de Virgilio está dotada de una gran musicalidad de modo que busca la relación entre sonido y motivo: para expresar el mar y el mugido usa la M, para el trueno la T, para el ulular del viento la U y la F, para el crepitar o la vibración la R, para el estruendo de un árbol o una roca al caer la P o C.

[55] La sintaxis tiende al paralelismo y la parataxis para expresar momentos de calma; pero se vale del quiasmo, hipérbaton, para describir la tempestad y la guerra.

[56] La métrica también se adapta al contenido; destaca la ruptura de ictus-acento en posición final de verso, para los momentos más abruptos; los polisílabos finales para la expresión del caos; el ritmo dactílico para expresar rapidez, el espondaico para la lentitud, la combinación de ambos para momentos de espasmo.

[57] Se puede destacar una predilección por la metáfora de la que se dan 44 ejemplos: si exceptuamos los símiles que suman 89, es el recurso más usado, lo cual puede resultar sorprendente teniendo en cuenta que este recurso es más del gusto de los poetas griegos.

casos es amplísima (e.g. la tempestad y la rama de oro) mientras que en otros (el olivo de Fauno, el rubor de Lavinia, la lanza de Eneas[58], determinadas metáforas[59] o las distintas metamorfosis operadas a lo largo del poema) es escasa.

En cuanto a la organización del trabajo y la redacción, he articulado la tesis en función de un criterio temático, agrupando los grandes motivos que, de forma transversal, recorren el itinerario de Eneas, por capítulos: la tempestad; el árbol y el bosque; la Arcadia; las montañas, noche-día y animales. Por lo que atañe a la configuración de cada capítulo, he optado por una misma estructura: estudio de los precedentes, análisis del estilo e interpretación de los motivos presentes. Finalmente he dedicado un extenso capítulo a la metapoética que destilan todos estos elementos para profundizar en el contexto poético augústeo. En este punto he seguido los criterios de Deremetz (2001) quien define la reflexividad como el proceso por el que los poetas metaforizan el texto, adoptando la forma de diversos objetos entre los que, para nuestro propósito, destacan todos aquellos extraídos de la naturaleza, como los campos de labor y los árboles, dado que combian el elemento natural con la faceta de artífice: *natura* e *ingenium*.

[58] Sobre de estos motivos mis artículos (2018a) "El olivo de Fauno: *Aen*. 766-790", *AC* 87, 199-207; "El rubor de Lavinia: Virgilio y Ovidio frente a frente", *EClás*., 2018d, 289-296 (e. p.), "El ciprés en la *Eneida*" *II Jornadas de Doctorado*, Universidad de Zaragoza, 2017, 147-158.

[59] Cf. mi artículo: "La travesía literaria: ´*uastum maris aequor arandum*` (Aen. 2.780), *Habis*, 2018b (83-97)

LA TEMPESTAD EN LA *ENEIDA*

1. LA TEMPESTAD EN LA *ENEIDA*

1.1. La tempestad en el plano narrativo

1.1.1. Consideraciones previas.

En la tempestad de Virgilio se superponen tres funciones: sirve para comunicar un estado de ánimo, describir un trasfondo histórico y —por último— para plantear una reflexión metapoética. Estudiaré esta última perspectiva en el capítulo 7; ahora voy a tratar las dos primeras. Por lo demás, este es el motivo más recurrente a lo largo del poema: aparece en 41 ocasiones (13 en la primera parte y 28 en la segunda); el más destacable, en el inicio del poema.

El tema de la tempestad no es una novedad en la obra de Virgilio: ya aparece en las *Geórgicas* (1.130) como una de las lacras que Júpiter establece tras su entronización y que determinan el fin de la Edad de Saturno 1.130 *iussit pontum*… *moueri*, (cf. Lucr.5.1006 *improba nauigii ratio tum caeca iacebat*, donde el sabio epicúreo describe la edad primitiva feliz porque no existía la navegación). Esta será quizá una de las imágenes del horror, como acierta a llamarla Segura Ramos (1987-1988: 169-72), más repetida a lo largo de la *Eneida*, dado que la recorre, de forma transversal, como símbolo del Mal; la señal de que el mundo se ha convertido en un lugar hostil (Mynors 1990: *ad* 130).

La tempestad de las *Geórgicas* (cf. 1.316-334, 356-9, 466-490) es similar a aquella con la que Horacio inaugura sus *Odas* (1.2.1-20), según observa Fernández Corte (2008: 76-77). Barthes (1973: 210-211) señala que es propio de las obras de

Robinsones introducir una tormenta que tiene la función de trasladar a otra dimensión, abrir otro mundo, inaugurarlo, por decirlo así[60]. Fernández Corte (20008: 76-77) añade que existe una correspondencia entre la tempestad que desencadena Júpiter sobre la tierra, descrita por Horacio (*carm*. 1.2.1-20) y la del libro 1 de las *Geórgicas* (466-490, noche eterna, el Etna en erupción, oscuridad de la noche, violento y funesto torbellino, inundaciones, rayos, cometas). En esta *oda* Horacio nos remite, por un lado, al diluvio universal que, con Deucalión y Pirra como supervivientes, señala el final y el comienzo de la raza humana, pero, por otra parte, también alude al desbordamiento del Tíber que estuvo a punto de destruir la ciudad de Roma. En este sentido, la tormenta cobra el mismo significado político que en Virgilio, apuntando ambos autores a las Guerras Civiles. Por tanto, esta tempestad es la misma que Virgilio retoma al comienzo de su *Eneida*. Los dioses quieren primero y reprimen más tarde el desencadenamiento de los elementos, naturales y humanos, procurando un escenario grandioso y cósmico a los conflictos que enfrentan entre sí a los romanos. Posiblemente, las *Odas* retoman del final de las *Geórgicas* la vocación inaugural de la tormenta y la *Eneida* la retoma de las *Odas*, concluye Fernández Corte (ibídem). Tengamos en cuenta que el diluvio como fuerza destructora, de alcance universal y purificadora, aparece ya en el Gilmamesh (Tablilla XI) hecho que influyó en la literatura posterior: *Génesis*, Homero, Hesíodo[61]. Al igual que el héroe de Uruk, Eneas construye una flota para salvar a los suyos de la cólera de los dioses y de la destrucción total. Pero en ninguna obra anterior tiene el protagonismo que adquiere en la *Eneida*.

[60] E.g. OVIDIO (*met*.1.262-273), consciente de la función inaugural y simbólica que tenían las tormentas en la trama épica, hace lo propio en el arranque de su obra (*met*.1.262-273) para darle un carácter inaugural y mostrar las diferencias con el modelo y, también, después cuando se inicia la parte más heroica del relato, con el material y héroes de *Ilíada*, *Odisea*, *Eneida* y *Anales* ennianos (*met*. 11.474-572). Además Ovidio conocía la oda horaciana, según se desprende de la alusión al diluvio (1.205). Pero el poeta de Sulmona quita solemnidad al pasaje y es menos sugestivo; trivializa con las connotaciones políticas virgilianas. Además Júpiter y Neptuno mantienen posiciones opuestas a las que tienen en la *Eneida* donde calmaban la tempestad mientras que aquí la desencadenan. Juno en la *Eneida* se opone a los planes de Júpiter y aquí colabora (FERNÁNEZ CORTE 2008: 59).

[61] En esta epopeya del tercer milenio a.C. vemos las mismas connotaciones que aquí: los dioses deciden castigar a los hombres y *Gilgamesh* construye una nave para salvarse: renuncia a todo cuanto tiene para mantener el alma viva. Soportan la tempestad durante seis días y seis noches y al séptimo amaina. Cuando desembarcan realizan un sacrificio (Tablilla XI). Vemos, por tanto, un cataclismo universal con un carácter purificador, que destruye la ciudad y salva a unos pocos que deciden perderlo todo para salvarse a sí mismos.

El alcance de la tempestad inicial de la *Eneida* debe estudiarse, como señala Codoñer (1982: 159) en función del resto de la obra y no solo como mero tópico, es decir, en relación a la *elocutio*. En otras palabras: se debe estudiar en función de su contexto y de los paralelismos que pueden establecerse con el resto de la obra. En efecto, su estudio dentro de la *inuentio* o *dispositio* nos lleva a considerar los significados de la tempestad (ibídem: 81-123), en lugar de limitarnos a meros aspectos estilísticos. Esto es lo que hacen Pöschl (1970: 13-35, 71-85) y Otis (1964: 233-234, 328) cuando señalan que la tempestad es el símbolo del desorden en el mundo de la Naturaleza, paralelo al *furor* desencadenado por Alecto, a instancias también de Juno, al comienzo del libro 7, donde Juno es la personificación del *Furor* por oposición al orden regido por Júpiter: "La secuencia escénica dominada por la tempestad (1.2-296) anticipa el poema entero (…) anunciando los motivos básicos a la manera de una obertura" (Pöschl 1950: 14).

Como dice Codoñer (1982: 263-264) el monólogo inicial de Juno (1.34-49) desempeña la misma función que el de la segunda parte del poema (7.293-322), pero esta autora señala notables diferencias entre ambos pasajes: el primero de ellos comienza *in medias res* y no tenemos conocimiento de los personajes o la trama; por el contrario, en el segundo se conoce perfectamente a los personajes y que Roma terminará siendo fundada. En el inicio la acción se desarrolla en el plano de la naturaleza sometida a Neptuno y Júpiter; por el contrario en el libro 7 es Alecto, furia infernal, quien desencadena la guerra (= tempestad). Contra Pöschl, Codoñer matiza que lo demoníaco solo existe en el mundo de los hombres, atraído por Alecto, pero no en el de la naturaleza.

Albrecht (2012: 245) destaca la diferencia entre la *Eneida* Odiseica, en la que la tempestad aparece en el plano narrativo y la Iliádica, en la que aparece en el plano de lo imaginario, dentro del símil. A este respecto Otis (1964: 309) ya indicó el carácter anticipatorio de este motivo en relación a la tempestad que conducirá hasta la cueva a Dido y Eneas: la tempestad tiene, así, un sentido proléptico pues la verdadera tempestad es la que organiza Juno para Dido y Eneas en la cueva. A su vez, como señala Hardie (1990: 228), en ésta última vemos a sus protagonistas sometidos a las

fuerzas de la Naturaleza (un *locus inamoenus*), fuera de la seguridad de las murallas de la ciudad, lo que constituye un presagio de la destrucción de Cartago.

Otis (1964: 320-321) reincide en la necesidad de establecer una polarización constante en descripciones o símiles a los que recurre Virgilio como elemento básico para dramatizar. De esta manera, el lugar de la tormenta del libro 1 lo ocupa en el libro 7 la furia de Juno bajo la forma de Alecto que sirve para comenzar una nueva tragedia: la guerra que impide que se cumplan los hados. Pero Alecto no solo es el símbolo de la revolución o la sedición sino que representa a la esencia misma de la violencia (ibídem: 322). En el libro 1, Virgilio construye su composición (1-304), basada en el equilibrio entre tempestad y calma, Juno y Venus, *furor* y *pietas*, pero con Alecto desaparece ese contraste y solo vemos el primer elemento (ibídem: 328)[62].

No obstante, esa polarización en la que basa el poeta mantuano sus descripciones no solo se debe a la necesidad de dramatización sino también a una concepción pitagórica del universo, según veremos. Callatay[63] alude, en relación a la tempestad inicial, al descontrol originado por uno de los elementos (aire = vientos de Eolo) y a su posterior sometimiento bajo el poder de un dios olímpico (= Neptuno). He de decir, no obstante, que en este pasaje, el aire comparte protagonismo con el resto de los elementos (agua, fuego, tierra y éter) y que este es uno de los temas recurrentes en toda la *Eneida*.

Pero la tempestad (y el viaje por mar en general) es también un motivo que sirve para romper con la realidad cotidiana y acceder al conocimiento. Eneas terminará

[62] Añade OTIS (1965: 320) que cuando Virgilio (7.43-44) dice *maior rerum mihi ordo nascitur/ maius opus moueo*, no se está refiriendo a que la guerra constituye un tema de tradición épica arraigada, dentro del *genus graue*, sino a que ha entrado en el terreno de la tragedia.

[63] CALLATAŸ (1997: 187) alude a la constante oposición de los elementos titánicos y olímpicos y señala especialmente los cantos 1 (tempestad), 4 (cueva de Dido y Eneas), 8 (cueva de Caco) y 11 (episodio de Camila), donde los dioses olímpicos son los encargados de restablecer el orden frente al caos desatado por las fuerzas incontroladas de los elementos: respectivamente, aire (Eolo), agua (tempestad del libro 4), fuego (Caco), tierra (Diana); elementos ligeros y cálidos (aire y fuego), frente a pesados y fríos (agua y tierra); son los cuatro elementos a los que se referirá Anquises en su discurso en el Hades (6.724-725) y a los que considera alimentados por un espíritu. A ellos debe sumarse el éter, como elemento dominante que culmina el pentagrama pitagórico, símbolo de la armonía del alma con el mundo (ibídem: 193).

arribando a las costas de Libia, un territorio que, si bien no es una isla, constituye un universo nuevo y desconocido[64]. En este sentido el viaje de Eneas es el del hombre en busca de unos valores y la tempestad simboliza el desasosiego y la angustia.

Uno de los rasgos distintivos de la tempestad inicial, como explica Cristóbal (1988: 146-147) es que Virgilio la describe con todos los elementos inherentes a este tópico, normalmente ligado a la épica. No obstante, hay que decir que los vemos ya en Pacuvio[65]: presencia de agentes sobrenaturales; intervención de los vientos, nombrados míticamente; *macarismós* (bienaventuranza), pronunciado por uno de los sufridores (Eneas); tablas y tesoros flotando entre las olas; fin de la tormenta impuesto por la divinidad; salvación del héroe y llegada a puerto seguro (159-179). Estos mismos elementos aparecerán, de forma recurrente, en las epopeyas posteriores, incluso en obras de otros géneros, por influencia de Virgilio[66]. Resulta paradójico, como dice Newman (1967: 238) que, en el principio de la *Eneida*, el mar sea causa de los peligros que debe arrostrar el héroe (1.3 *iactatus et alto*), pero al final, resulte un elemento salvador (9.70 *saeptam aggeribus et fluuialibus undis*, momento en que Turno ataca a la flota protegida por fosos y por las aguas del río).

[64] El tema de la isla remota como lugar de utopía lo encontramos en *La tempestad* (1611) de Shakespeare lugar donde se encuentran el traicionado Próspero, señor de Milán, junto con su hermano Antonio, el rey de Nápoles y su consejero Gonzalo: tras sufrir éstos últimos un naufragio, elemento que se demuestra, una vez más, como un símbolo del destino humano, Próspero encuentra la salvación a pesar del caos al que se ve arrastrado.

[65] PACUV. frg. 409-416 RIBBECK; 367-374 D´Anna; 239* Schierl (en Cic., *de orat*. 3.157; *div*. 1.24) en Luque Moreno (2011: 470) *Interea prope iam occidente sole inhorrescit mare, / tenebrae conduplicantur, noctisque et nimbum occaecat nigror, / flamma inter nubis coruscat, caelum tonitru contremit, / grando mixta imbri largifico subita praecipitans cadit, / undique omnes uenti erumpunt, saeui exsistunt turbines, / feruit aestu pelagus.*

[66] LUQUE MORENO (2011: 469-470) detalla los tópicos de la tempestad de la siguiente manera: A. Se penetra en el mar: se pierde de vista la costa; sólo mar y cielo; brisa favorable. B. La tempestad = *hiems*: aparición súbita e inesperada; los vientos; las olas removidas desde el fondo, se levantan hasta el cielo, la ola décima. C. Nubarrones que oscurecen el cielo: el mar ennegrecido como la Estigia o el Tártaro; amarillento por la arena, blanco por la espuma; truenos y rayos; lluvia; crujidos de las maromas, rugido del mar; imprecaciones y plegarias, golpes de mar, incapacidad del piloto. D. Daños producidos: ruptura del orden natural y caos; dispersión de las naves; náufragos nadando; muerte; naves que encallan o chocan. E. Vuelve la calma: los daños se hacen patentes al volver la luz; se restablece el orden natural; llegada a puerto; fuerzas sobrenaturales; intervención divina. F. Influencia de los astros.

1.1.2. Estructura y precedentes literarios.

Otis (1964: 228) estableció la siguiente estructura para la tempestad, atendiendo a un punto de vista formal:

1. La Tempestad (34-123):
   A. Comienzo (34-91);
   B. reacción de Eneas (92-101);
   C. efecto de la tempestad (102-123).
2. Calma después de la tempestad (124-222):
   A. Neptuno calma la tempestad (124-156);
   B. reacción de Eneas a la calma (157-207); sus palabras a sus hombres (198-207);
   C. recuperación y quejas de los troyanos (208-222).

No obstante, desde un punto de vista interno, se puede observar una estructura circular que comprende cuatro partes:

a) Prolegómenos situados en el plano de lo divino: Juno piensa en un precedente que le sirve de modelo o *exemplum* (39-64);

b) descenso al plano de lo humano, para describir la tempestad propiamente dicha (82-123) con los ojos de los troyanos (82-91) y con los ojos de Eneas (92-123);

c) regreso al plano de lo divino para revertir todo el proceso iniciado en el v. 88 (124-147);

d) símil final que conecta el plano de lo divino y el de lo humano (148-156) y sirve para darnos una interpretación, política, de todo el pasaje.

Voy a subdividir y analizar este pasaje en función de esta estructura.

1.1.3. Prolegómenos (plano de lo divino: 1.39-64)

La fuerza de la naturaleza en manos de los dioses entra en escena en el primer discurso del poema, un monólogo en boca de Juno, *Aen*. 1.34-35, 39-49, en el que la

diosa se sirve de un *exemplum* homérico para emular a Atenea, desencadenando una tempestad. Vemos, desde el inicio, cómo los fenómenos de la naturaleza aclaran los acontecimientos de los hombres y que los dioses son quienes rigen el mundo, al contrario de lo que plantea Lucrecio (2.1090-1174). La fuente principal de todo este pasaje, sin embargo, es Naev. 385, -según Macrobio[67] y Servio[68]-. En efecto, Nevio, en el libro primero de su *Bellum Punicum*, presenta a Venus quejosa ante Júpiter por la tempestad que padecen los troyanos[69]. Sin embargo, en este autor, este episodio se sitúa después de la visita a la Sibila, según Lactancio[70].

Hay que señalar también la similitud con *Od*. 5.291-425, donde Ulises es víctima de la ira de Poseidón, cuando navega rumbo a la isla de los feacios[71]. En efecto, en ambos pasajes, la tempestad viene precedida por sendos monólogos de los dioses causantes; sin embargo en Virgilio se añade la petición de Juno a Eolo con el ofrecimiento de la ninfa Deyopea, inspirado en el de Hera al Sueño (cf. *Il*. 14.267), con ofrecimiento de Pasitea[72]. En las *Argonáuticas*, los dos ejemplos que pudieron servir de modelo a Virgilio son demasiado escuetos: 4.578-580 donde la tempestad es causada por Juno y 4.1232-1238 donde los Argonautas, cuando están a punto de regresar al Peloponeso sufren una tormenta que les arrastra hasta las Sirtes de Libia. Señala

[67] MACR.6.2.31: *in principio Aeneidos tempestas describitur et Venus apud Iouem quaeritur ... hic locus totus sumptus a Naeuio est ex primo libro Punici belli. illic enim aeque Venus Troianis tempestate laborantibus cum Ioue queritur, et secuntur uerba Iouis filiam consolatis spe futurorum.*

[68] SERV. *ad Aen*. 1.198: *et totus hic locus de Naeuio belli Punici libro translatus est.*

[69] También en Enn. *Ann*. 385, encontramos una alusión al mar espumante, adoptada por Virgilio (*Aen*. 1.35: *vela dabant laeti, et spumas salis aere ruebant*): *caeruleum spumat sale conferta rate pulsum.*

[70] LACT. *inst*.1.6.7 (Glänsdorf Naev.11) libro I adscr. Spangenberg: *eventum in itinere: ante tempestatem, qui Aeneadeae in Africam repellundutur, visunt in Campania Sybillam Cimmeriam*. Esta Sibila Cimeria, nos aclara Lactancio, es la cuarta de las diez que hubo, según Varrón (ibídem). Otra diferencia es que, en Nevio, Mercurio construye una sola nave para Eneas, según SERV. *ad Aen*.1.170: *novam tamen rem Naevius bello Punico dicit, unam navem habuisse Aeneam, quam Mercurius fecerit*: *´fieri non potest, quin deus ut Athena Argonautis exulibus unam navem construxerit`* (GLÄNSDORF Naev.6).

[71] Dado el paralelismo entre Ulises y Eneas, era lógico que ambos sufrieran trances similares como señala KNAUER (1964: 148-180).

[72] Cf. CRISTÓBAL (1988: 126) señala que no hay fuentes anteriores o simultáneas, excepto Nevio, para este episodio. Así mismo, habla de Homero como fuente modélica, pero no argumental puesto que los personajes que intervienen son diferentes. Debemos hablar por tanto de una *contaminatio* entre dos obras, aunque Nevio pudo estar influenciado, a su vez por Homero, bien directamente o por medio de la traducción de Livio Andrónico (ibídem).

Austin (1971: *ad* 1.44), citando a Servio que, al contrario que en *Od*.10.1-55, donde la tormenta no tiene papel en la narración, en la *Eneida*, la tempestad resultará providencial pues, gracias a ella, se producirá el encuentro entre Dido y Eneas.

1.1.3.1. Monólogo de Juno (*Aen*. 1.34-35, 39-49).

En el monólogo de Juno, el motivo principal es el rayo de Júpiter -90 *ignis*-, citado mediante la metáfora del fuego, tomada de Eurípides (*Tr.* 80-81)[73]; de hecho en su precedente homérico (*Od*. 4.499-511) no aparece. Es importante señalar que el rayo, el primer elemento del poema, es también el último, dado que se puede relacionar con el símil aplicado a la lanza de Eneas, *fulmine tanti / dissultant crepitus* (12.922-923) tal y como hace Schork (1986: 266); también aparece en el centro del poema, en el pasaje de la llegada de los troyanos a las bocas del Tíber, donde son confirmados por un triple trueno y una nube de oro (7.141-145). No aparece, en cambio, en *Od*. 4.499-511, pasaje aludido por Juno, en el que Poseidón arroja a las olas a Ayax, pero no emplea el rayo; tampoco en *Od*. 5.291-425, cuando Ulises se dirige a la isla de los feacios y Zeus cubre el cielo espacioso y encrespa las olas (*Od*. 5.303-304). Como indica Austin (1971: *ad* 1.44, citando a Servio), Virgilio toma este elemento de Accio (*Clytemestra*, *in pectore / fulmen inchoatum flammam ostendebat Iovis*). En cualquier caso, vemos que Juno se apoya en un *exemplum* poético, un recurso típico de la retórica clásica que consiste en el empleo de argumentos sin base real (mitológicos) y que, por eso, tenían menos poder persuasivo que los históricos, puesto que carecían de la verdad de estos últimos (cf. *Her*. 1.8.13: *fabula est quae neque veras neque verisimiles continet res*).

Pese a todos estos precedentes, este pasaje ha sido modelado en función de Lucr. 6.390-395[74] y Virgilio usa una expresión similar a la contenida en Lucr. 2.1098

[73] ἐμοὶ δὲ δώσειν φησὶ πῦρ κεραύνιον, / βάλλειν Ἀχαιοὺς ναῦς τε πιμπράναι πυρί.

[74] cur quibus incautum scelus auersabile cumquest
non faciunt icti flammas ut fulguris halent
pectore perfixo, documen mortalibus acre,
et potius nulla sibi turpi conscius in re
uoluitur in flammis innoxius inque peditur
turbine caelesti subito correptus et igni?

ignibus aetheriis para referirse al rayo, elemento en el que Lucrecio simboliza el supuesto poder de los dioses. De esta manera vemos que, desde el inicio del poema, los temas épicos convergen con la filosofía natural. Lucrecio no cree que el rayo sea obra de los dioses porque, si así fuera, su fuego traspasaría a los criminales. La visión de Virgilio es contraria: el rayo es el símbolo de la omnipotencia divina y, por eso, se utilizará en el último símil de la *Eneida* (12.922-923) para compararlo con la lanza de Eneas, ejecutora del *fatum* contra Turno, como señala Schork (1986: 227). El rayo volverá a aparecer en momentos claves de la narración: los troyanos son confirmados por un triple trueno de Júpiter, en el momento en que acampan junto al Tíber y creen que han llegado, por fin, a su destino, (7.141-145); también cuando Júpiter interviene con un *augurium maximum* (9.630) lanzando un trueno a la vez que Ascanio arroja una flecha contra los rútulos; o en el último símil de la *Eneida*, ya comentado.

Desde el punto de vista estilístico se puede ver, en el plano fónico, diversas aliteraciones que tienden a imitar los sonidos de la naturaleza: en *spumas salis aere ruebant*, (1.35), la S produce un efecto de susurro y la R de rodamiento; en *ipsos potuit summergere ponto* (1.40) las nasales, acompañadas de oclusivas producen una sensación de agitación tumultuosa, ruido sordo; en *illum expirantem transfixo pectore flammas* (1.45), la F sola o combinada con la L produce sensación de ruido agudo, estrépito, lo mismo que la combinación SP[75].

1.1.3.2. Juno visita la cueva de los vientos (*Aen*. 1.50-64).

El Eolo de Homero es un mortal libre de reglas (*Od*.10.1-55); además no habita ninguna cueva sino un palacio (*Od*.10.13). El de Virgilio vive en una alta fortaleza (1.56), está subordinado al gobierno de Júpiter (1.60-64), aunque es *rex* (1.52), revestido de *imperium* (1.54) y somete a los vientos en una gran caverna (*uasto antro* 1.52). La metáfora de aflojar o sujetar las riendas, 63 *habenas*, está tomada de Lucr. 2.1096, lo mismo que la de *antro* (1.52) o 60 *speluncis* (1.60) (cf. Lucr.4.391 *aetheriis cauernis* o 6.273 *cauas nubis*). Como en el pasaje anterior, Virgilio se inspira en Lucr. 6.189-199, como fuente principal.

[75] Cf. MAROUZEAU 1970: 26-27; LAUSBERG 1960: III 312.

En el texto de Lucrecio se compara a las nubes con grandes montañas (6.192) dentro de las cuales hay una especie de cavernas que, cuando estalla la tormenta, llenan los vientos e, indignados por estar encerrados, braman como fieras enjauladas entre las nubes hasta que encuentran un camino desgarrando las nubes por medio del fuego. En el caso de Virgilio, como explica Austin (1971: *ad* 56), la escena está presidida por Eolo que ejerce un poder autocrático sobre sus prisioneros, los vientos, desde su alta *arce* (1.56). Virgilio imagina a los vientos encerrados en las nubes a modo de cuevas, a diferencia de Homero que los ve encerrados en odres (*Od*. 10.19-26). Esta imagen está de acuerdo con Lucrecio, pero la diferencia es que Virgilio considera que los fenómenos celestes son manifestaciones de la providencia divina mientras que el primero cree que son fuerzas ciegas de los átomos. La cueva de los vientos representa, en este sentido, como observa Adler (2003: 84-87), la prisión o inframundo en que Júpiter encadena al Furor de la profecía del libro 1; pero también la cavidad del caballo de Troya en el libro 2; la cueva de Dido y Eneas del libro 4; el Tártaro del libro 6; y la cueva de Caco en el 8. También podemos ver, en cuanto imagen de la guerra y el odio, el paralelismo con el inframundo de Allecto (7.324-326) (compárese: *luctantis uentos* 1.53, *luctificam Allecto* 7.324) a quien también acude Juno para implorar su ayuda (7.331-340) o con la imagen de la tormenta, utilizada por Ilioneo ante el rey Latino: Micenas irrumpe en los campos Ideos (7.222-227) – bajo la forma de diluvio, (7.228) –, para referirse a la caída de Troya (Adler 2003: 124-125).

Respecto al léxico, Virgilio se sirve de la palabra *antrum* (1.52 *uasto antro*) para describir la morada de Eolo, término de origen griego, muy del gusto del poeta mantuano, según indica Scarcia (1984: 209), pues lo utiliza 24 veces en la *Eneida*, y que sustituye a *spelunca* que también usa en este pasaje (1.60 *speluncis… atris*). Es el mismo vocablo que utiliza para designar la morada de Cíclope (3.617, 630), de la Sibila (6.11, 77-78), de Cerbero (6.418-419, 424) y de Caco (8.193-195, 217), está ligado, por tanto, a monstruos. El término tiene connotaciones oscuras debido a su proximidad con *ater*, palabra con que los romanos la relacionaron[76]. También será empleada, de forma enfática y conclusiva, al final de la descripción del puerto de Libia (1.166), en el

[76] Según la etimología popular que señala SCARCIA (1984: 210), contenida en AMBROSIO (*Exam*. 1.8.32).

contexto de un *locus horridus*. En cuanto a los recursos estilísticos, se debe destacar, en el plano fónico, la onomatopeya, mediante la aliteración de M (1.55 *illi indignantes magno cum murmure montis*) tomada de Lucr.6.197 para expresar el bramido de los vientos y de la C (v. 1.1.56) para expresar el ruido seco.

1.1.4. Descenso al plano de lo humano: Eolo suelta a los vientos y desencadena la tempestad (*Aen*. 1.81-123).

Juno soborna a Eolo con el ofrecimiento de la ninfa Deyopea, –al igual que la homérica Hera soborna al Sueño (*Il*. 14.267), con el ofrecimiento de Pasitea– y éste cede a los ruegos de la diosa y suelta los vientos que desencadenan la tempestad. Los troyanos son sorprendidos por un ciclón[77]; Eneas lamenta no haber muerto en Troya. La tempestad cae con furia sobre los barcos y muchos naufragan. El pasaje puede dividirse en dos secciones: descripción de la tempestad (81-101) y efectos de la misma (102-124). Ambas partes aparecen divididas por el *macarismós* de Eneas (92-101), inspirado en *Od*. 5.299-312, que manifiesta el terror a morir en la mar que profesaban los marineros.

En el plano estilístico podemos ver una sintaxis, expresión de una naturaleza desatada, como señala Rodríguez Pantoja (1985: 211), dominada por el desorden producido por distintos recursos que afectan al orden de palabras. Es muy habitual la inversión de verbo-sujeto; como consecuencia, el verbo comienza el verso para expresar una acción repentina: /*incubuere* (84), /*insequitur* (87), /*eripiunt* (88), /*intonuere* (90), /*fraguntur* (104). En otras ocasiones comienza hemistiquio: *insequitur* (105). En este juego de inversiones aparece antes el trueno que el relámpago (90). También vemos elementos entrecruzados: *Danaum FORTISSIME gentis* / TYDIDE (99-101); contraposiciones: *uoluunt ad litora fluctus* / *fluctus ad sidera tollit* (83, 103);

[77] La aparición simultánea de los vientos procede de *Od*. 5.295-7 con una diferencia: Virgilio menciona los vientos del SE (Euro) S (Noto) y SO (África) y el del N (Aquilón) en 1.102. Séneca reprocha la imposibilidad de esta conjunción (*nat.* 5.16, 2, *quod fieri nullo modo potest*) sin embargo AUSTIN (1971: *ad* 1.85) señala que Virgilio describe un ciclón mediterráneo. En cualquier caso la tempestad del mantuano es un *tópos* de la épica.

quiasmos: *fraguntur remi, tum prora auertit* (104); disposición circular tierra-agua: *terram inter fluctus aperit; furit aestus harenis* (107), *terram…harenis*, en los extremos y *fluctus…aestus* en posición interior; colocación de los núcleos delante de los regidos: *…clamorque uirum stridorque rudentum* (87); colocaciones especiales como la de *magister* a final de verso encajonado entre dos verbos: *excutitur pronusque magister / uoluitur* (115-6) (Rodríguez Pantoja 1985: 206-10). Al timonel lo arrastra una ola gigante, como tributo que parece cobrarse el dios Neptuno, anticipando el sacrificio de 5.814-5 cuando, a requerimiento de Venus, el dios marino promete una buena travesía a los troyanos a cambio de la vida de uno solo. Todos estos recursos contribuyen a producir ese efecto de desorden y fealdad ligados a la Discordia.

En el plano léxico destaca el uso de la palabra *fluctus* que se repite seis veces, aunque en el resto de la tempestad solo aparece en dos ocasiones (v. /129, 135/)[78]. Esta intensificación puede tener una doble motivación: el valor fónico de la palabra –como evocador de los vientos y de los ruidos sordos, al confluir FL con oclusivas sordas –, y también, su doble sentido en cuanto significa, a la vez, ´oleaje` y ´tumulto de las asambleas` (cf. Cic. *Mil*. 5: *ceteras tempestates… in illis fluctus excitari contionum*; *Flacc*. 57 *quantos fluctus excitari contionum uidetis* (T.L.L. 6.1.947.70) o trastornos políticos (*ciuiles fluctus*, Nep. *Att*. 6). Este valor político del término podemos verlo en Cicerón cuando compara a Gratidio, capaz de levantar una tempestad (*fluctus*) en un vaso, con Mario quien hace lo propio en Roma (*leg*. 3.36). Todavía es más explícito cuando utiliza el símil de la tormenta (*fluctus*) que debe evitarse para que la nave del Estado pueda recalar en el puerto del *otium* y de la *dignitas* (*Sest.* 46.99-100[79]), una metáfora semejante a la que usa Virgilio. En este sentido, conviene prestar atención al uso que de esta palabra hace el poeta mantuano a lo largo del poema. En efecto, como veremos en el primer símil (148-156) Virgilio compara la tempestad con una *seditio*

[78] MAROUZEU (1970: 231) ya señalaba esta repetición como un fenómeno de "interferencias" y lo relacionaba con la necesidad de dejar huella en la imaginación auditiva pues la *Eneida* era más recitada que leída, aunque, a veces, -reconoce este autor- la repetición puede deberse a una obsesión del autor por ciertas palabras que le obliga a repetirlas a intervalos cortos.

[79] *qui cum tutores sunt et duces suorum studiorum vitiorumque nacti, in re publica fluctus excitantur, ut vigilandum sit iis qui sibi gubernacula patriae depoposcerunt, enitendumque omni scientia ac diligentia ut, conservatis iis quae ego paulo ante fundamenta ac membra esse dixi, tenere cursum possint et capere oti illum portum et dignitatis. [100] hanc ego viam, iudices, si aut asperam atque arduam aut plenam esse periculorum aut insidiarum negem, mentiar, praesertim cum id non modo intellexerim semper, sed etiam praeter ceteros senserim.*

(/149), utilizando términos políticos. Alegoría, de amplia tradición[80], que nos remite a la metáfora de la nave del Estado, comentada por Quintiliano en relación a Horacio (*carm*.1.14)[81]. Este poeta trata el tópico (cf. Nisbet-Hubbard 1970: *ad carm*. 1.14.1-3) utilizando la expresión *noui fluctus* que alude a nuevas guerras civiles, inspirada, a su vez, en Alceo quien se refiere a la necesidad de refugiarse en un puerto seguro; estos poemas eran entendidos en la Antigüedad de forma alegórica. Teognis (671-676) es más explícito en su alegoría. Los trágicos la emplean menos aunque tenemos ejemplos en Esquilo (A. *Th*.2-3) y en Sófocles (S. *OT* 22-24). Según Nisbet-Hubbard (1970: 180), el poema de Horacio podría referirse a la guerra contra Sexto Pompeyo (38-36 a. de C.); pero, en suma, el tópico de la barca del Estado, estaba muy extentido en época helenística.

Por otro lado el puerto es lugar de descanso y alivio de las fatigas del mar, como señala Castresana (1982: 247) y así cuando el litoral es calificado de *curuus* (3.16, 11.184) o *praecuruus* (5.765), es en el sentido de protector. Cuando Virgilio, indica Castresana (ibídem: 248), da una visión del mar desde la costa[82] (cf. 1.159-161, 11.624-628), la perspectiva desde tierra sirve también para simbolizar a esta como seguridad y refugio frente al mar (= riesgo, peligro). Por eso la tierra está asociada al adjetivo *laetus*[83].

[80] La acepción de *fluctus* como *seditio* la encontramos en: VAL.MAX. 3.8.6 *domestica quies seditionum agitata fluctibus est*. (*T.L.L*. 6.1.948.10). Para el estado como nave que debe enfrentarse a las tormentas: CIC. *Pis*. 20 *qui in maximis turbidinibus ac fluctibus rei publicae nauem gubernassem*; *Pis*. 99 *in re publica fluctus excitantur*. Para las tormentas de la vida y necesidad de arribar a buen puerto: CIC. *prov*. 38 y SEN. *dial*. 10.18.1 *in traquilliorem portum… recede. cogita, quot fluctus subieris, quot tempestates… sustinueris* (*T.L.L*. 6.1.947.70).

[81] *allegoria, quam inuersionem interpretantur, aut aliud uerbis, aliud sensu ostendit, aut etiam interim contrarium. Prius fit genus plerumque continuat, is translationibus, ut ´O nauis, referent in mare te noui fluctus: o quid agis? Fortiter ocupa portum`, totusque ille Horati locus, quo nauem pro re publica, fluctus et tempestates pro bellis ciuilibus, portum pro pace atque concordia dicit*" (QUINT.*inst*.8.6.44).

[82] Aquí se refleja la visión de E. Saint-Denis, *Le rôle de la mer dans la poésie latine*. Paris, 1935, según ALVAR EZQUERRA (2016: 12, n. 1): el amor por el mar de los romanos se reduce a la visión del mismo desde la costa.

[83] No obstante, a la inversa, también observamos la tierra desde el mar en 3.72, 5.243.

En cuanto al vocabulario, también debemos señalar que, en este pasaje, Virgilio adopta una gran variedad de sujetos[84] dado que no repite casi ninguno: *fluctus* (103, 116), *Eurus* (85, 110), *Notus* (85, 108) y *omnia* (91), *omnes* (122). En cuanto a los fenómenos de estilo, se deben destacar las numerosas aliteraciones que sirven para expresar la sonoridad de la naturaleza: nasales y consonante -C- (1.81) para expresar el bramido del viento; pero también la -U- (*uenti uelut* 82) que produce una sonoridad imitativa del viento; la dental sorda + -R-, acompañada de ritmo dactílico (1.83) contribuye a plasmar el ímpetu del torbellino. En los versos 1.86-87 se combina la U y la S para representar la tempestad, como ya lo hizo Ennio[85]. Otros efectos destacables son la onomatopeya *stridor* (1.87), las pausas en segundo pie poco habituales que rompen el metro y contribuyen a dar un carácter más abrupto a la descripción (1.86, 97, 100, 105); la ruptura entre *ictus* y acento en la cláusula en *praeruptus aquae mons* (105), fenómeno muy esporádico, motivado por la aparición de monosílabo a final de verso, precedido de bisílabo[86] que contribuye a crear esa atmósfera de caos[87], así como la idea de caída y movimiento brusco (cf. Hellegouarc´h 1964: 65). En Virgilio el número de monosílabos a final de verso disminuye respecto a los poetas anteriores, pero aumenta su intención estilística, aunque una parte de su empleo se debe a la tradición de Ennio y los modelos griegos. Con esta técnica, el poeta busca poner de relieve la palabra final, *mons* (ibídem: 64), subrayada por el verso siguiente (1.106) holodactílico que enmarca la palabra *fluctus* mediante la cesura pentemímera: *hi*

[84] En la primera sección: *uenti* (82), *Eurus*, *Notus* (85), *Africus* (86), *clamor…stridorque* (87), *nubes* (88), *nox* (89), *poli* (90), *aether* (90), *omnia* (91). En la segunda sección: *procela* (102), *fluctus* (103), *remi…prora* (104), *praeruptus…aquae mons* (105), *hi* (106), *unda* (106), *aestus* (107), *Notus* (108), *saxa* (109), *Eurus* (110), *pontus* (114), *magister* (115), *fluctus* (116), *uertex* (117), *nanti* (118), *arma*, *tabulae*, *gaza* (119), *Abas*, *Aletes* (121), *hiems* (122), *omnes* (122).

[85] *Achilles* 4.3-4 Jocelyn: *sonitu saeuo et spiritu*. Cf. PLAUT. *Amph*. 1062 *strepitus crepitus sonitus tonitus*; PACUV. *Trag*. 336 *strepitus fremitus clamor tonitruum*; HOR. *Epod*. 10.19 *Ionius udo remigiens sinus* (cf. JOCELYN 1969: 170).

[86] Lo normal sería que el monosílabo estuviera precedido por otro monosílabo o bisílabo elidido y que el monosílabo final fuera una forma del verbo *sum* con aféresis o un pronombre, según HELLEGOUARC´H (1964: 56) y NEUBOURG (1986: 71).

[87] Según ISO (1981-82: 95) la clásula (5º y 6º pie) mantiene una concordancia entre ictus-acento en un 99 % de los versos virgilianos: por eso su discordancia puede verse como un rasgo estilístico. Lo contrario de lo que pasa en el resto del hexámetro. Esta es la razón de que la pausa principal del hexámetro latino sea la cesura pentemímera fuerte: la pentemímera débil conllevaría la concordancia acento-ictus en el no-final de verso, hecho que impediría percibir al oyente el final de verso con claridad o confundir secuencias interiores como final de verso.

summo in fluctu // pendent; his unda dehiscens. En los versos 108-110[88], como indica Fernández Corte (2015: 243), el caprichoso orden de palabras, que hace sobresalir ciertos términos, parece imitar la imprevisible condición de los escollos en la superficie del agua: mediante la iconicidad sintáctica, el orden de palabras imita la realidad representada. La primera aparición de Eneas (1.92), justo cuando se nos presenta la escena a través de la mirada de sus ojos (*ipsius ante oculos* 114), es también un verso holoespodaico (1.92), correspondiendo a la gravedad de la situación del primer problema al que se enfrenta: la naturaleza hostil manejada por los dioses, tal y como señala Rodríguez Pantoja (1985: 111-112). También es holoespondaico el verso 1.118 (*apparent rari nantes in gurgite uasto*) -que contrasta con la rapidez del remolino del dactílico 1.117- y que expresa el dramatismo con el que los marinos van ahogándose y apareciendo arriba y abajo.

1.1.5. Regreso al plano de lo divino: Neptuno advierte la tempestad (*Aen*. 1.124-156).

Neptuno advierte la tempestad, reprende a los vientos y apacigua las olas. La escena nos retorna al plano divino con el que empezó todo este episodio. Como dice Austin (1971: *ad* 127), Neptuno está conmovido porque, a la vez, ha entrado en cólera y porque él mismo es el mar. Este dios se nos presenta como un autócrata que guarda la calma (127 *caput placitum*) y, a la vez, muestra mordacidad en su discurso, mediante la aposiopesis (135 *quos ego*…) y el irónico uso de *aula* (140) para referirse a la cueva de Eolo donde deben quedar recluidos los vientos (Austin: ibídem). El mismo Neptuno que ayuda a la destrucción de Troya, ayuda ahora a los troyanos y finalmente aparecerá representado en el escudo de Eneas, protagonista de la batalla de Accio.

A partir del 1.143, Neptuno revierte el proceso iniciado en 1.88 hasta restituir la calma. Esa labor se manifiesta en el amontonamiento de verbos en tercera persona en cada hemistiquio (dos en cada verso). Se puede deducir que recorre las olas sobre su

[88] *tris Notus abreptas in saxa latentia torquet / (saxa uocant Itali mediis quae in fluctibus aras, / dorsum inmane mari summo).*

carro (1.147 *rotis*) y restituye el orden. En este sentido, el uso de *fluctus* queda desplazado por *aequor*, mar en calma, con una posición preeminente a final de verso: 142 *aequora placat* / 146 *temperat aequor* /. Según García Ruiz (2014: 694), *aequor* es un término poético que deriva de *aequus* que denota una superficie lisa; es una metáfora que procede probablemente de Homero y aparece ya en Ennio[89], y en Lucrecio[90]. Pero en la *Eneida* el término tiene un papel fundamental puesto que aparece 75 veces (55 en la parte Odiseica). Virgilio liga su uso –frente a otros términos como *pelagus, altum, pontus* que connotan misterio o peligro– al lenguaje religioso pues es la forma que aparece en las profecías para designar al mar, normalmente ligado a *arua*, campos que aguardan a los troyanos al otro lado del mar[91]. Es sorprendente la expresión *tumida aequora* (143) aplicada al mar calmado por Neptuno, un oxímoron puesto que el mar en calma no debería estar hinchado, expresión que vemos repetida en 5.820-821 (*subsidunt undae tumidumque sub axe tonanti / sternitur aequor aquis*) y en 3.155 (*nos tumidum sub te permensi classibus aequor*); como señala García Ruiz (ibídem: 698), en los tres usos, *aequor* parece contener un sentido profético: el mar ha sido calmado por los dioses quienes acompañan a Eneas en su viaje, bien se trate de Neptuno (1.124-47; V 820-1) de Apolo (3.162) o Júpiter (3.171)[92].

[89] ENN. *Ann*. 124, 505 Skutsch.

[90] LUCR. 1. 8; 2.1, 375-376, 766, 772, 781; 3. 1002; 4.411; 5. 266, 388, 1227; 6. 440, 621, 623, 634.

[91] GARCÍA RUIZ (2014: 695-704) enumera los ejemplos de profecías donde se contiene el término *aequor*: 2.782-2 Creusa profetiza un largo viaje a Eneas y un feliz destino (y sus secuelas: 3. 495-497; 4.311-313); 3. 154-171 los Penates han seguido a Eneas en sus viajes por el mar; 3.374-462, 475-479 Heleno previene de los peligros que aguardan en el viaje; 8.36-65 el río Tíber calma sus aguas para ayudar a Eneas (confirmación en 8. 94-6); 9. 91-103, 114-117 los barcos troyanos se convierten en ninfas por el poder de Cibeles; 10.219-245 la ninfa Cymodocea previene a Eneas de los peligros que le aguardan a los troyanos; 8.626-731 écfrasis del escudo.

[92] El vocabulario usado por Virgilio para designar el mar denota una precisión poco habitual que, en opinión de ALVAR EZQUERRA (2016: 12), demuestra que estuvo asesorado por expertos marinos e incluso el propio Agripa. Los términos que usa el mantuano son: *mare, altum, aequor, pontus, pelagus, gurges, unda, fluctus, uadum, fretum, aestus, stagnum, barathrum, spuma, sal, salum, aruum, marmor /marmoreus, caeruleum, Oceanus.* En algunos de ellos Virgilio varía el sentido original del término: cf. como en *gurges ´*garganta`que pasa a significar el lado letífero del mar (ibídem: 28); *aestus ´*movimiento de llamas o del mar` que pasa a denotar mar en movimiento e incluso embravecido (ibídem: 32).

1.1.6. Símil final que conecta el plano divino y el humano (1.148-156).

Entonces aparece el primer símil de la *Eneida* que refleja la acción de la naturaleza mediante una imagen tomada de la vida política (algo que también se daba en el libro cuarto de las *Geórgicas*): un hombre de aspecto grave aplaca a la muchedumbre. Para Otis (1964: 229) este es uno de los símiles más grandes de Virgilio. Por su parte, Lyne (1989: 61-62) añade que esta comparación no tiene una función meramente ilustrativa de algo ya mencionado en la narración sino que añade información a lo ya dicho, por medio de la imaginación, rellenando una laguna narrativa. En el caso presente, sirve de conclusión a todo el pasaje. Podemos ver algunos precedentes de Virgilio en *Il.* 2.144-210, aunque aquí el plano de la realidad y la imagen están invertidos[93] y en Cic. *Clu*. 138 donde el arpinate compara el mar, que de suyo es tranquilo, pero puede encresparse por la fuerza de los vientos, de la misma manera que el pueblo, que, aunque apacible, puede ser levantado en violentas tempestades, por medio de la voz de los sediciosos[94]. También Livio hace una comparación similar (28.27.11) o Polibio (11.29.9), lo que demuestra que Virgilio está usando un lugar común.

Neptuno es presentado como *uir pietate grauis*, siguiendo el ideal del orador romano (Cf. Quint.*inst*.12.1.27) capaz de apaciguar los ánimos del pueblo. Según Pöschl (1970: 20-24) Virgilio pudo inspirarse en el episodio de Catón el Menor quien, durante su pretura, fue objeto de un levantamiento que logró apaciguar mediante el uso de la palabra en el Foro, tal y como nos lo describe Plutarco (Plu. *Cat. Min.* 44). También Polibio (11.29.9), al contar la represión por parte de Escipión de un motín suscitado entre sus tropas, en Hispania, compara el mar y las multitudes pues padecen una enfermedad parecida: por su propia naturaleza el mar es inofensivo y seguro, pero si el huracán lo levanta, entonces se muestra la furia de los vientos que lo rodean. La conclusión es que los cabecillas de la revuelta deben ser castigados, pero la muchedumbre perdonada. Sin embargo, como señala, Quint (2011: 290) hay una

[93] En el caso de la *Ilíada* se compara la Asamblea de los griegos, opuesta a Agamenón, con una tormenta; en el caso de Virgilio la inversión de término real e imaginario aumenta la fuerza de choque del símil (cf. OTIS 1995: 230). GONZÁLEZ VÁZQUEZ (1987: 367) también subraya este componente: en Homero se compara un fenómeno social y humano con uno natural, pero en Virgilio sucede lo contrario: un fenómeno natural es comparado con un hecho natural.

[94] Estos precedentes ya los estudió HEINZE (1993 [1903]: 206 n. 1).

diferencia entre el orador y Neptuno: mientras el primero se sirve sólo de la palabra para calmar la revuelta, Neptuno muestra también el tridente que es caracterizado como cruel (*saeuum* 1.137), el mismo calificativo que se le aplica a Juno (1.4); además el propio Neptuno aparece encolerizado (cf. *quos ego*… 1.135), lo que viene a indicar que no solo la palabra es necesaria para apaciguar al pueblo sino también la fuerza.

Codoñer (1982: 264), contra Pöschl, considera que este símil no contiene nada de demoníaco puesto que este elemento solo está presente en el mundo humano, pero no en la naturaleza. Según esta autora la plebe (149 *ignobile uulgus*) carece de personalidad y depende de un rector que la conduzca, siguiendo una concepción aristocrática del poder. González Vázquez (1987: 367) opone Neptuno a los vientos: el dios encarna la ley (*ille regit, imperium*…), el orden (*placat, temperat*) y la prudencia (*pietate grauem ac meritis*); por el contrario los vientos encarnan la pasión (*furor*, *saeuit, uolgus ignobile*) y la indisciplina (*seditio*)[95]. Neptuno es el símbolo de Roma, principio ordenador del universo de fuerzas dispersas y poderoso caos y su imagen es "un resumen perfecto y potenciado de todo el episodio de la tempestad" (ibídem: 368). El léxico del pasaje subraya esta idea al poder establecerse dos series: una que sugiere la noción de sedición (*seditio, saeuit y furor*) y otra para la noción contraria de calma y tranquilidad (*silent, regit, mulcet, cecidit fragor*) (ibídem: 365).

Pero el ejemplo también es aplicable a Augusto como pacificador de las guerras civiles. En efecto, la imagen de Neptuno puede considerarse como un elemento de la propaganda política augústea. De esta forma, tras el carro de Neptuno puede verse una metáfora de la cuadriga de Augusto en la celebración de su triple triunfo que tuvo lugar en agosto del año 29 a. de C. por sus victorias en Iliria, Accio y Egipto[96] (triunfo que aparecerá en 8.714-723) o también la imagen de su estatua situada en el centro de su Foro, donde aparecía montado en su cuadriga triunfal. Sabemos que Augusto quiso identificarse con Neptuno como lo prueba su representación en un camafeo datado en 30 a. C. (justamente después de la batalla de Accio) en el que aparece

[95] Los vientos evocan, según HARDIE (1986: 90-110), la Gigantomaquia, un *tópos* muy habitual en los panegiristas helenistas.

[96] Cf. CAMPS 1969: 8. Muchos autores han defendido que el símil de Neptuno alude a la *pietas* y monarquía de Augusto: cf. PÖSCHL (1970: 20-22); PERRET (1977: 11); HARRISON (1988: 55); WILLIAMS (1983: 70-1); LYNE (1989: 178). Últimamente FRATANTUONO (2015: 132).

retratado sobre una cuadriga, portando un tridente sobre las olas entre las cuales emerge la cabeza de un personaje que puede identificarse con Sexto Pompeyo o Marco Antonio (Galinsky 1996: 21)[97]; posteriormente Augusto aparece en monedas representado como Neptuno (e.g. el sello de cornalina de Opilio Albano que conmemora la victoria de Accio de 31 a.C. donde Augusto aparece como Neptuno con tridente apaciguando las olas sobre una cuadriga), un dios que había sido patrono anteriormente de Sexto Pompeyo. También su estatua en el Palatino lo representaba con los atributos de este dios (cf. Serv. *ad ecl.* 4.109, según Galinsky 1996: 314); otro ejemplo es la *Gema Augustea* (10 d. C.) donde aparece sentado junto a la diosa Roma y escoltado a su derecha por este mismo dios (ibídem: 120-121).

De esta manera la tempestad se convierte en una metáfora de las guerras civiles (se trate de la de Accio o de la de Sicilia) cuyo furor será encerrado detrás de las puertas de hierro (1.293-296), así como los vientos son refrenados en la caverna de Eolo por orden de Neptuno (1.141). Este paralelismo está también marcado por un contraste temporal: así como Eneas ha vagado durante siete años por el Mediterráneo desde Troya hasta llegar a Cartago (1.755-756), su asentamiento en el Lacio requerirá de solo unos días, en alusión clara a la rápida pacificación de Augusto, como explica Brisson (1971: 68). Fratantuono (2015: 133) contrapone el papel de Neptuno en este pasaje con el que desempeña en Troya, colaborando en su destrucción (cf. 2.610-612 donde Venus le revela a Eneas que su ciudad está sacudida por el tridente de Neptuno, la ira de Juno y la crueldad de Palas) y finalmente en Accio para destacar el proceso por el que este dios se transforma de enemigo en aliado.

Dice Harrison (1988: 55-59) que el primer símil de la *Eneida* pone de manifiesto tanto la relación con Homero (de quien se distancia al invertir término real e imaginario para dar más fuerza al símil, otorgando a la naturaleza una función narrativa) como el papel de la historia de Roma en el poema. Ambos elementos serán programáticos a lo largo de todo el poema.

[97] Otros personajes tuvieron también esa idea: Bruto y Casca, los asesinos de César aparecen en denarios con la Victoria en el reverso y Neptuno en el anverso (44-43 a. C.); Sexto Pompeyo también se identificó con este dios; Antonio aparece junto a Octavia sobre una cuadriga, con la pose de Neptuno en reversos de sestercios acuñados en 36-35 a. C. En Nicópolis el campamento montado por Antonio para la batalla de Accio estaba presidido por una estatua del dios (GALINSKY 1996: 22).

Al final del libro quinto Neptuno, en su carro azulado, volverá a calmar las olas. Este dios cierra el primer tercio de la *Eneida*, de la misma forma que fue su obertura (*Aen*. 5.816-826). La imagen de Neptuno conduciendo su carro sobre las olas, acompañado por su séquito de criaturas marinas y divinidades responde al cuadro pintado por Homero (*Il*.13.23-30), pero Virgilio añade el color azulado para describir el carro del dios que focaliza la atención de la imagen; tampoco se da en Homero la sonora enumeración de divinidades de los versos 5.823-826.

En su primera aparición (1.124-147) Neptuno apacigua la tempestad inicial, sin embargo no aparece montado en un carro azulado. Aquí, en cambio, (819 *caeruleo… curru*) sí aparece y además el sintagma ocupa las posiciones extremas del verso. El azul solo es un elemento fijo en el caso del carro de Neptuno, dice André (1949: 334); *caerula* (=mar profundo), *caeruleus*, son epítetos frecuentes en Virgilio, es el color más empleado, pero sus notas suelen ser negativas[98]. Desde Ennio el azul es el color propio del mar que no es calificado de negro salvo en raras ocasiones (cf. 5.2 *ater*, con tono peyorativo). Las divinidades marinas también suelen ser azules, como las nereidas que son glaucas (cf. Theoc.7.59). Sin embargo su ropa o cabellos pueden ser azules o verdes indistintamente (cf. Hor. *carm*.3.28.10; Ov. *met*.13.960). También se aplica este color a la serpiente que asusta al griego Androgeo (2.381 *caerula colla*).

La utilización del color azulado no es casual puesto que era el distintivo de Sexto Pompeyo, enemigo de Augusto y dueño de Sicilia en la guerra civil (cf. Powell 2008: 102). En esta imagen parece que Eneas se apropia del color de Neptuno. El azul, como queda reflejado en la serie de paralelismos[99], presenta una connotación negativa en Virgilio: casi siempre asociado a la tempestad, las serpientes o divinidades funestas. No es extraño: Augusto carecía del control de los mares que sí tenía Sexto Pompeyo.

[98] Según ANDRÉ (1949: 169) *caeruleus* se aplica a serpientes, nubes, lluvia y tormenta, pero también a embarcaciones como la de Caronte (cf. 6.410) pues es un color asociado a la muerte.

[99] En Virgilio podemos ver estos ejemplos: 3.194, 5.10 *caeruleus … imber*, en relación a la tempestad que azota a Eneas rumbo a Sicilia; 3.208; 4.583 *caerula* = mar profundo; 3.432 *caeruleis canibus*, en metáfora aplicada al mar; 5.87: se aplica a la serpiente que asusta a Eneas; 5.123: la Escila también es azulada (monstruo ligado a la iconografía de Sexto Pompeyo); 6.410: aplicado a la popa de la barca de Caronte; 7.346: la Furia Alecto tiene cabellos azulados; 8.622: aplicado a la nube que se enciende con el rayo; *georg*.1.236: se relaciona el azul con el hielo y las negras tormentas; *georg*.4.482: las Euménides están ceñidas por serpientes azuladas.

Pero en esta escena, Virgilio hace una inversión de la realidad histórica: era Sexto Pompeyo el caudillo que, inicialmente, se atribuía el favor de Neptuno (un dios que aparece en sus denarios; por otro lado, él mismo se vestía con manto azul, en lugar de usar el rojo de los generales), pero aquí aparece favoreciendo a Eneas. Por eso Eneas realiza libaciones y sacrificios desde su barco a Neptuno (cf. 5.772-776), según Powell (2008: 97)[100].

1.1.7. Pitagorismo en el pasaje de la Tempestad inicial.

En su descripción, Virgilio parece seguir una concepción pitagórica, corriente filosófica muy en boga en la época helenística y en la República tardía, –de las que Varrón o la leyenda de Numa son buenos ejemplos[101]– que personificaba la confluencia de la cultura griega y romana, así como el sincretismo de varias corrientes filosóficas. En la Italia del s. VI a. C. había sectas que practicaban una forma de religión mistérica que tenía mucho en común con el credo pitagórico. Veneraban a Orfeo, al que consideraban anterior a Homero, que entraba en conflicto con el culto del

[100] Según WILLIAMS (1960: *ad* 5.822) la descripción de Neptuno puede estar inspirada en una escultura de Escopas, en el circo Flaminio, descrita por Plinio (PLIN. *nat*. 36.26). Por otro lado, el hecho de que se coloquen las divinidades femeninas a la izquierda (5.825 *laeua*), podría interpretarse como un rasgo de pitagorismo, doctrina en la que lo femenino se liga con la izquierda, (cf. *Metaph*. 1.5, 986a 1-20, siguiendo a Alcmeón de Crotona). Pero también puede interpretarse como buen presagio: el punto de vista romano, concebía que las aves que aparecían por la izquierda -lado de la salida del sol- eran buenos presagios puesto que los augures cuando contemplaban el cielo miraban al sur. Para los griegos era la derecha la que que tenía un buen augurio (cf. FRATANTUONO 2015: *ad* 5.382).

[101] Varrón dijo que quería ser sepultado a la manera pitagórica (*Pithagorico modo* cf. Plin. *nat*. 35.160); por su parte, la leyenda que asociaba a Numa con Pitágoras basada en el desenterramiento del arca que contenía un libro con doctrinas pitagóricas en el Palatino en el año 181 a. de C., constituía todo un tópico (cf. GALINSKY 1999: 24-25). Ovidio hará a Pitágoras protagonista de su última metamorfosis. No olvidemos que Ennio, en el Proemio de sus *Annales*, simula que la sombra de Homero se le presenta en sueños para decirle que él encarna su alma, en un desarrollo de la transmigración pitagórica. Aunque el texto parece una interpolación posterior, refleja el espíritu pitagórico de la época.

también tracio Dioniso. La dicotomía Apolo-Orfeo está en la base de las diferencias entre pitagorismo-orfismo y también opone a Augusto con Marco Antonio[102].

La influencia del pitagorismo en Virgilio está demostrada para otros pasajes[103]; es consecuencia del eclecticismo reinante en la Roma del s. I a. de C., reflejo de las escuelas alejandrinas como la de Areyo Dídimo, quien estuvo en la Urbe en los tiempos de Virgilio, o de los textos neopitagóricos de Eudoro de Alejandría. Este eclecticismo impulsa al mantuano a adaptar diversas corrientes filosóficas en función de sus necesidades, entre las que está la neopitagórica de este último filósofo, según Cairns (1989: 37). Por otra parte, Alcmeón de Crotona, según Guthrie (1984: 326) basa su teoría en que sólo los dioses conocen con certeza, directamente, pero los hombres lo hacen a través de signos que les ofrece el mundo visible; como filósofo se muestra próximo al poeta-adivino que habla bajo la inspiración divina; recurrió a los contrarios como los pitagóricos y los aplicó a la naturaleza humana y su destino.

En el pasaje de la tempestad podemos ver el influjo de la concepción de un mundo en desorden y fealdad como efecto de la Discordia, opuesto a otro, regido por belleza y orden a consecuencia de la Amistad. En efecto, los pitagóricos, según Aristóteles, concebían que el número es el principio de todos los seres y que la mayor parte de las cosas se organizan formando pares de opuestos. Algunos pitagóricos –dice Aristóteles– admiten diez principios que colocan de dos en dos: finito e infinito, par e

[102] Para GUTHRIE (2003: 101), el culto a Apolo de los pitagóricos era una de las diferencias con respecto a los órficos puesto que éstos veneraban a Dioniso. La misma oposición vemos entre Augusto y M. Antonio que se hacían descendientes, respectivamente, de estos mismos dioses. A su vez, Dioniso es descendiente de Semele (la luna), en oposición a Apolo, dios solar. Parece que, a pesar de lo dicho por Guthrie (2003: 62) sí existían comunidades órficas en Italia en Olbia. También había, en Italia, en el s. VI a.C. sectas pitagóricas (CAIRNS 1989: 38).

[103] El pitagorismo-orfismo de Virgilio –puesto que es difícil distinguir entre uno y otro según Grilli (1988: 126-127)- está comprobado en otros pasajes como 6.295-336, 426-449, 548-678, 703-712, siguiendo el modelo de la catábasis de Orfeo (cf. PI. *Thren*. 7 Sn-M). En la idea de la redención de las penas, el mantuano sigue a Antíoco de Ascalona, pero seguramente a través de Cicerón: cf. el origen del alma (*igneus est … uigor et caelestis origo / seminibus* 6.730-731 con los *igniculi* CIC. *Hort*. Fr. 112Gr). Pero, para nuestro pasaje, es más interesante observar las relaciones entre monarquía y concordia que aparecen en textos neopitagóricos, en los que el rey es comparado con Zeus, gobernador de los dioses y encargado de regular y armonizar el universo, idea que también se da en el cinismo. En este sentido, CAIRNS (1989: 87) señala la obra de W.W. Tarn, 1948, *Alexander the Great*, Cambridge II, pp. 403, 409-413). GRIMAL (1985: 178) también avala esta tesis pues afirma que la Edad de Oro virgiliana es una mezcla de pitagorismo, poemas sibilinos y mesianismo judío.

impar, unidad y pluralidad, derecha e izquierda, macho y hembra, reposo y movimiento, rectilíneo y curvo, luz y tinieblas, bien y mal, cuadrado y cuadrilátero irregular[104]. Dentro de cada uno de estos pares, el primero se corresponde al Orden y el segundo al Desorden[105], en un dualismo moral que considera que el universo es bueno en la medida que reina la armonía y el orden; en esta concepción la contemplación del orden del universo conduce a la implantación de una armonía y orden similares en el alma del individuo (cf. Guthrie 2003: 282). Porfirio, filósofo neoplatónico del s. III a.C., concebía el mundo de la misma forma: oponía el mundo oscuro y sombrío de la caverna de Ulises (*Od*.13.96-112) al luminoso e inmaterial; lo seco e ígneo prevalece sobre lo húmedo (el agua y la materia); la lira y el arco expresan la tensión de las fuerzas contrarias que permite que surja la música o el vuelo de la flecha (cf. *Il*. 24.528; Hes. *Op*. 94-98; Pl. *Gorg*. 493d6-494-495)[106]. En el caso de la tempestad, que es consecuencia del odio (=discordia) de Juno, podemos ver reflejado este esquema, mediante el estudio de los campos asociativos, referidos al significado de ´tinieblas`, ´infinito-plural`, ´curva`, ´movimiento`, nociones negativas que se oponen a ´luz`, ´finito`, ´rectilíneo`, ´reposo`, según las doctrinas pitagóricas[107]:

[104]ἕτεροι δὲ τῶν αὐτῶν τούτων τὰς ἀρχὰς δέκαλέγουσιν εἶναι τὰς κατὰ συστοιχίαν λεγομέν ας,πέρας καὶ ἄπειρον, περιττὸν καὶ ἄρτιον, ἓν καὶπλῆθος, δεξιὸν καὶ ἀριστερόν, ἄρρεν καὶ θῆλ υ,ἠρεμοῦν καὶ κινούμενον, εὐθὺ καὶ καμπύλον, φῶςκαὶ σκότος, ἀγαθὸν καὶ κακόν, τετράγωνο ν καὶἑτερόμηκες (Arist. *Metaph*. 1.5, 986a 1-20, en alusión a Alcmeón de Crotona, uno de los primeros pitagóricos del s. V a. C.), aunque Eggers y Juliá (1978: 241) creen que este filósofo no pertenecía a esta escuela, sino que era un médico que pensaba de forma filosófica y el propio Aristóteles parece diferenciarlo aunque asuma postulados de los pitagóricos como la teoría de los opuestos.

[105] Otro postulado de Alcmeón que parece asumir Virgilio es que los astros, en cuanto están animados, son dioses: cf. 390 (24A3) CLEM. *Protr*.66 en Eggers-Juliá 1978: 249.

[106] Cf. RAMOS JURADO 2008: 7-8. La concepción se basa en el dualismo pitagórico (PORPHR. *Antr*. 7-8).

[107]Alcmeón de Crotona, pitagórico de datación temprana, en un fragmento dice que la salud depende del equilibrio de fuerzas (húmedo-seco, frío-caliente, amargo-dulce,…) de manera que el predominio de una sobre la otra acarrea la enfermedad o la destrucción (Diels-Kranz, B4 en GUTHRIE 1984: 327). Ovidio sigue esta doctrina de los opuestos en el inicio de las *Metamorfosis* cuando define el caos, precisamente, como la situación en la que en un mismo cuerpo lucha entre lo frío y lo cálido, lo húmedo con lo seco, lo blando y lo duro, lo pesado con lo ingrávido (cf. 1.15-20), hasta que un dios resolvió este litigio: separó del cielo la tierra y la tierra de las aguas, y apartó el cielo transparente del aire denso… ligó en paz y armonía lo que estaba separado (cf. 1.21-25).

´tinieblas`	´infinito`	´curva`	´movimiento`
“uasto antro”, “claustra”, “caelum profundum”, “speluncis atris”, “sedibus imis”, “ponto”, “nox…atra”, “sidera”, ”saxa latentia”, “in gurgite uasto”, “hiems”,	*“uasto antro”, “caelum profundum” “molem”, “montis altos”, “cauum… montem”, “uenti”, “terras”, “uastos… fluctus”, “caelum”, “ponto”, “poli”, “crebris…ignibus”, “cumulo praeruptus aquae mons”, “dorsum immane”, “mari summo”, “ab alto”, “ingens… pontus”,*	*“turbine”, “uasto antro”, “claustra”, “cauum… montem”, “turbine”, “uastos… fluctus”, “fluctus”, “undis”, “summo in fluctu”, “unda”, “fluctus”, “fluctibus”, “in breuia et syrtis”, “uadis”, “aggere…harenae”, “fluctus”, “rapidus…uertex”, “in gurgite uasto”, “undas”,*	*“turbine”, “luctantis uentos”, “turbine”, “crebris…ignibus”, “rapidus…uertex”, “uenti”*

Hay que matizar, no obstante, que existen precedentes homéricos que evidencian que, por lo menos dos siglos antes de Pitágoras ya existía una contraposición entre tinieblas-luz y derecha-izquierda, tal y como vemos en *Il*.13.821-823 donde la derecha es un presagio favorable, (al revés que entre los romanos donde es la izquierda el polo positivo); *Od*. 20.242-245 donde la izquierda es un presagio desfavorable; *Il*. 4.461, donde la tiniebla (de la muerte) cubre los ojos; *Il*. 5.47, donde la abominable tiniebla cubre al difunto; *Od*. 4.540 donde la vida se compara a la luz del sol; *Il*. 18.61 donde la vida es como la luz del sol[108].

En el sema de “tinieblas” se incluyen términos que, connotativamente, aluden a oscuridad, como *cauerna*, *claustra*, hecho que se confirma en el sintagma *speluncis atris*. Lo mismo ocurre con lugares profundos (*sedibus imis, gurgite uasto, ponto*, en cuanto a alta mar). En otros casos la idea de oscuridad está implícita en el término como en el caso de *latentia*, en tanto no se puede ver, o *sidera* –propios de la noche- o

[108] Ejemplos extraídos de EGGERS-JULIÁ (1978: 229).

hiems. Hay que destacar el contraste entre 88 *diem*/ 89 *atra/* ambos a final de verso. Según Brisson (1971: 68), la sucesión de noche y día, en la *Eneida*, actúa otorgando ritmo a los episodios: la noche se emplea para el mundo de misterio y el día para el de la acción. Se debe subrayar que el mar, que en Enn. *Ann*. 385, es azul, (*caeruleum spumat sale conferta rate pulsum*) en Virgilio, sin embargo, carece de color y esa falta de cromatismo lo convierte en oscuro como se constata en el sintagma *nox atra*, asociado al mar[109]. El contraste entre luz-tiniebla, aquí anticipado, forma parte de la oposición Júpiter-Juno y simboliza la relación entre pueblo y naturaleza, orden y caos que se repetirá en las oposiciones Eneas-Dido y Eneas-Turno[110].

En la idea de infinito incluyo sustantivos que no contienen, por sí mismos, ese significado, pero que, usados en plural pueden connotar esa semántica (*uenti, terras,…*). *Ponto*, en cuanto ´alta mar`, también puede incluirse aquí, tal y como aparece caracterizado después: *ingens… pontus*. Precisamente la adjetivación contribuye a sugerir la desmesura: *uasto, altos, immane, ingens*.

La curva aparece aludida por multitud de términos entre los que destaca *fluctus*, seis veces repetido en este pasaje. Además, hay otros elementos con esta idea: *uolutans, circum, uoluunt, uoluitur, torquet, circum*, *torquet*. *Circum* aparece pospuesto al verbo al que complementa, procurando mayor desorden (117 *agens circum*). Algunos fenómenos sintácticos como el quiasmo acrecientan la sensación circular.

La noción de movimiento también está presente por medio de los verbos: casi todos llevan implícita esta idea (señalo cuándo el verbo está a principio de verso o al final): *ruebant/ summergere, /disiecit, euertit, corripuit, infixit, uenit, uerrant, /impulit, ruunt, ruunt, uoluunt, /insequitur, /eripiunt, tollit/ auertit, pendent, torquet/ urguet, /inlidit, cingit, uehebat, /uoluitur, /torquet.*

[109] Eso sucede a pesar de que en 3.194 (*caeruleus… imber,* calco de *Od*. 12.405, 14.303 cf. HORSFALL 2006: *apud* loc.) sí aparece una nota de color. Sin embargo la tempestad del libro tercero, según CARTAULT (1926: 241) es un esbozo sobre el que Virgilio compuso después la del libro primero; lo que demuestra que la voluntad del poeta mantuano era eliminar cualquier nota de color.

[110] Según PÖSCHL (1950: 280), quien señala que los libros 1-4 son oscuros (dado que corresponden a la tempestad, caída de Troya y muerte de Dido); los libros 5-8 son luminosos (dado que corresponden a los Juegos, la visión de la gloria de Roma, el catálogo de las tropas itálicas y el triunfo de Augusto); mientras que los libros 9-12 vuelven a ser oscuros (pues señalan las guerras entre troyanos e itálicos).

Así mismo la sintaxis está dominada por el desorden producido por el empleo abundante del quiasmo: cf. 1.84 *Incubuere mari*) (1.89 *ponto… incubat* en disposición verbo-dativo; dativo-verbo; inversión de verbo-sujeto: cf. 1.104 *franguntur remi*; 1.87 *insequitur clamor*; inversión de régimen-regido: cf. 1.87 *clamorque uirum stridorque rudentum*: sust.-G.; entrecruzamiento de términos: cf. 1.89 *ponto nox incubat atra*. A este caos sintáctico se unen las pausas métricas poco habituales: cf. 1.82 /*impulit in latus*, 1.115 /*in puppim ferit*: pausa poco habitual en el segundo pie, reproduciendo la cláusula a comienzo de verso; 1.99 *Hector, ubi ingens*/, pausa en el quinto pie, rompiendo la cláusula. Todos estos recursos contribuyen a producir ese efecto de desorden y fealdad ligados a la Discordia.

Se puede añadir la noción de impar, reflejada en el número de naves (108 *tris*; 110 *tris*, 113 *unam*; 170 *septem*) que se opone a la noción de par que veremos en el presagio de los cisnes (393 *bis senos*), momento en que se producirá el contrapunto a este pasaje.

Se debe destacar la presencia del 3: *tris*, tres naves (v. 108, 110), *ter*, tres remolinos (1.116). El tres, dentro del pensamiento pitagórico, simboliza precisamente dinamismo, pues representa la síntesis de 1 y 2 y así resuelve el conflicto planteado por el dualismo (Laroche 1995: 570). El número total de naves que se describen es de 11, con la siguiente disposición: 3 aparecen levantadas sobre las olas; 3 en lo más profundo; 1 entre remolinos; 4 vencidas; posteriormente se nos dice que Eneas rescata a 7 naves (v. 170); finalmente son 12 las que entran en el puerto de Cartago, según el presagio de los doce cisnes (*bis senos… cycnos* v. 393). Las naves rescatadas por Eneas (7) responden al número mágico más importante después del 3 en la tradición hebrea, griega y pitagórica; el 7 simboliza al universo pues aúna al 3 y al 4 que representan, respectivamente al Cielo y la Tierra (por su relación con los cuatro elementos); además la escala musical consta de 7 intervalos, igual que hay 7 planetas y 7 son los colores básicos; este número estaba consagrado a Apolo, dios que había nacido el séptimo día del mes[111]. Por otro lado el número 12, como producto de 3 x 4 está relacionado con

[111] LAROCHE (1995: 571). Este autor añade la particular significación del 7 en relación al ciclo lunar (también de 7 días) o a su influencia en todas las cosas divinas como pone de relieve San Agustín (*C.D*. 17.4)

los doce signos del zodíaco: 12 son las horas, los meses, los dioses olímpicos; 12 son también los libros de la *Eneida* (Laroche, 1995: 572[112]).

El presagio de los doce cisnes salvados (1.393-401) después de ser atacados por un águila es, técnicamente, un augurio (*augurium oblatiuum*, es decir, el enviado por los dioses sin que sea pedido)[113]. Es siginificativa la región del cielo en que se situa la escena: *aetheria plaga*, expresión usada por Ennio como perífrasis del firmamento en relación a los astrólogos[114]. En el augurio de los doce cisnes, en boca de Venus (*Aen*. 1.393-401) subyace la noción de ´par`: los doce cisnes agrupados en dos grupos de seis, número mágico que contradice lo dicho en 1.381 (dos veces diez naves), 1.383 (apenas siete han sobrevivido) y 113 (solo una ha naufragado), según Austin (1971: *ad* 1.393); también encontramos esa noción en la oposición entre las naves y los jóvenes; o entre las naves que entran a puerto y las que están a punto de hacerlo. La idea de par nos vuelve a llevar al pitagorismo, escuela para la que la pareja se liga a lo positivo, lo mismo que la claridad (394-395 *aperto… caelo*). En este sentido, el augurio de los cisnes es el contrapunto a la escena de la tempestad. En efecto, a la noción de ´par` y ´claridad` se pueden añadir las de ´reposo` (396 *capere… captas*, 400 *tenet*); orden (393 *agmine*, 394 *ordine longo*), alegría (393 *laetantis*, 397 *ludunt*), además de la ordenada sintaxis compuesta de bimembraciones y paralelismos; todo esto se opone a la noción de impar, reflejada en el número de naves (108 *tris*; 110 *tris*, 113 *unam*; 170 *septem*), ´oscuridad`, ´movimiento`, que allí veíamos. El presagio sirve, así, de conclusión al relato de la tempestad.

Los cisnes pueden relacionarse con Venus quien era representada en una carroza llevada por estas aves (cf. Hor. *carm.* 3.28.15 *iunctis visis oloribus*). Los doce

[112] LAROCHE (ibídem: 573) también señala que en la *Eneida* aparecen 17 números diferentes, siendo éste un número mágico por ser el resultado del 4 (número de la Tierra) + 5 (número del pentagrama y del hombre) + 8. En la tradición romana se establece una sucesión de 17 reyes desde Eneas a Rómulo.

[113] Otras escenas en que aparecen cisnes son: 12.244-56: un águila suelta un cisne bellísimo al sentirse hostigada por otras aves; 7.699: catálogo de tropas itálicas; desfilan como cisnes de nieve; 11.456: se compara un tumulto con el clamor de los roncos cisnes. En *georg.* 2.198-200 también se describen los campos de Mantua que alimentan a blanquísimos cisnes en su río. En *Aen*. 2.691 podemos ver un *augurium impetratiuum* en respuesta a los ruegos de Eneas: el trueno que suena por la izquierda seguido del cometa que cae.

[114] ENN. XCV 187 *Iphigenia*: *caeli scrutantur plagas* (JOCELYN 1969: 326). Pero la expresión puede tener dos sentidos: cielo o red de caza.

cisnes representan a las doce naves salvadas, todas menos la de Orontes (113-117) con lo que el número resultante resulta par. Además los doce cisnes se dividen en dos bandadas de seis, lo mismo que las naves, hecho que se subraya mediante el paralelismo: unos cisnes se posan en tierra, mientras otros lo intentan mirando el sitio donde se han posado los otros, al igual que las naves puesto que unas ya han entrado en puerto mientras otras lo intentan[115]:

1.395-6 *nunc terras ordine longo / aut capere,* = 1.400 *(puppes) aut portum tenet*

1.396 *aut captas iam despectare uidentur* = 1.400 (*puppes*) *aut subit ostia.*

Es posible encontrar otro rasgo de pitagorismo en la descripción del séquito de Neptuno: el hecho de que se coloquen las divinidades femeninas a su izquierda (5.825 *laeua*), Tetis, Mélite, Panopea, Nisea, Espito, Talía y Cimódoce, podría interpretarse como un rasgo de una doctrina en la que lo femenino se liga con la izquierda, (cf. *Metaph*. 1.5, 986a 1-20, siguiendo a Alcmeón de Crotona). Pero también puede interpretarse simplememente como rasgo de un buen presagio, según Fratantuono (2015: *ad* 5.382): el punto de vista romano, concebía que las aves que aparecían por la izquierda eran buenos presagios (el lado de la salida del sol) puesto que los augures miraban al sur cuando observaban el cielo.

1.1.8. La tempestad del libro 3 (*Aen*. 3.192-210).

La tormenta vuelve a aparecer en el libro tercero. Tras dejar Creta los troyanos se ven inmersos en una negra tempestad hasta que logran llegar a una de las Estrófadas. El pasaje es, probablemente, según Cartault[116] (1926: 241), un primer esbozo de la gran tempestad del libro primero. Por ese motivo encuentro gran dependencia de *Od*.12.403-449, (Ulises, tras la tempestad llega a Ogigia, la isla de Circe) y, en menor medida, de *Od*.14.301-320; pero tengamos en cuenta que en

[115] Austin, considera que hay un quiasmo puesto que liga a los cisnes que se posan con las naves que están llegando mientras que a las que han llegado con los cisnes que están mirando; pero considero que esta interpretación no responde al sentido: unas aves están tomando tierra y otras sólo están mirando a las anteriores, al igual que los barcos (1971: *ad* 1.396).

[116] También KUMANIAKI (1926: 22) opina lo mismo al ordenar la redacción de los libros de la *Eneida*, en función de las conexiones con *Églogas*, *Geórgicas* y entre ellos mismos, de la siguiente forma: 3, 4, 2, 1, 7 (escritos entre los años 27-25 a. C.); 10, 6 (25-23 a. C.); 9, 8 (22 a. C.); 5, 11, 12 (21-19).

Homero el viaje dura nueve días y no tres. No obstante, considero que la fuente principal de Virgilio es *A.R.*4.1695-715 donde los Argonautas, después de dejar Creta, se ven envueltos en una oscura tempestad ("Terrible noche de las tinieblas") y pierden la ruta, hasta que llegan a las Espóradas no sin que antes Jasón invoque a Apolo. También existen coincidencias con Lucrecio (3.199 *abruptis nubibus ignes* = Lucr. 2.214 *abrupti nubibus ignes*).

La descripción progresa de lo general a lo particular: tormenta (192-199), punto de vista de los troyanos (200), Palinuro (201-202), troyanos (203-289) y, finalmente, aparece Eneas (209-210 *seruatum… me*). El paralelismo con la tempestad del libro primero se manifiesta estilísticamente puesto que vemos los mismos recursos: inversión sujeto-verbo: 192 *tenuere rates,* 192 *apparent terrae,* 194 *astitit imber,* 195 *inhorruit unda,* 196-7 *surgunt/aequora,* 198 *inuoluere… nimbi,* 199 *ingeminant… ignes*; quiasmo: 193 *caelum undique et undique pontus* y polaridad de los elementos. Se puede obervar también una metáfora: 199 *ignes* = rayos (*fulmina*), ya empleada en 1.42 (*Iouis rapidum iaculata e nubibus ignem).* Sin embargo en 3.207 el orden de palabras se restituye, cuando la calma retorna al mar, milagrosamente.

Por lo demás, se pueden apreciar los mismos campos asociativos ligados a oscuridad (/*noctem, tenebris, nox, caecis, noctem, incertos (=obscuros*, según Serv.: *ad* 203*), caeca, caligine, noctes, sine sidere*); infinito (*amplius, undique, undique, magna, uasto, pelago*); curva (*caua trabes*, *unda, gurgite, nimbi, abruptis, undis, unda*), movimiento (*ferens, uoluunt, inuoluere, excutimur, erramus, erramus*), impar (*tris*). Elementos diferentes dentro de esta lista son *diem*, *aequora* y *caeruleus… imber* (calco de *Od*. 12.405, 14.303) que desaparecen en la tempestad del libro primero (1.102-123). La eliminación de cualquier nota de color indica la voluntad de Virgilio de polarizar al máximo la descripción[117]. Otra diferencia significativa es la ausencia de *fluctus* en este esbozo, palabra que será clave en el libro primero, por su significado político. Finalmente, cuando el mar vuelve a la calma aparecen los términos opuestos: par (*quator die*) y color (*caerula*).

[117] LUQUE MORENO (2011: 480), por el contrario, considera que esta tempestad, más de acuerdo con la realidad atmosférica y náutica, es una tormenta negra que elimina toda visibilidad durante tres días y tres noches.

Por lo demás, siguiendo con el punto de vista estilístico, el pasaje acumula multitud de recursos: metonimia (191 *caua trabes*); yuxtaposición de motivos claves (195 *noctem hiememque*); contraste (201 *diem noctemque*, muy común en *Od*.5.388, E.*Ba*.187); aliteración (203 *caeca caligine* tomada de Lucr.6.691); onomatopeya en 196 *mare magnaque surgunt*. Durante todo el pasaje se produce también la aliteración de V, U que evoca el ulular de los vientos, así como de las nasales que evocan el estruendo de las olas.

La oscuridad está especialmente remarcada con términos como *incertos* = *obscuros,* según Servio (*ad* 3.203). Se debe destacar la repetición del adjetivo *caecus* con dos sentidos: 203 *caeca caligine* donde *caeca* = *obscura* y 200 *caecis … in undis* = en las olas perdidas con enálage (perdidos en las olas); o la asociación entre luna y rocío (198 *nox umida*). La oscuridad que envuelve la escena es un indicio de que se está describiendo un estado mental que alude al estado creativo del propio Virgilio. En este sentido la tempestad puede tener una función emotiva y metapoética (cf. Horsfall 2006: 169; Otis 1964: 259) (vid. "Metapoética y naturaleza", punto 7.2.). La idea de ceguera está remarcada por la ausencia de la guía de las estrellas (204 *sine sidere*) y de la costa (*media… in unda*).

1.1.9. Escila y Caribdis (3.410-432).

En *Aen*. 3.410-432 se produce la profecía de Heleno a la que sigue la descripción de Caribdis y Escila. Está última habita una cueva (al igual que Circe, Proteo, Calipso o los Cíclopes). Heleno recomienda a Eneas realizar un gran rodeo para evitar a las peligrosas Escila y Caribdis en su travesía. En esta profecía vuelve a surgir el motivo de la tempestad, tan relacionado con estos monstruos marinos.

Los precedentes del pasaje son *Od*. 12.73-100, donde se describe a Escila, según Circe, y *Od*. 12.101-110 donde se describe a Caribdis, pero Virgilio abrevia notablemente y enriquece a Homero con Lucr.4.732-433 y Sall. *hist*.4 *frg*.28. Además añade elementos originales como la hipérbole 423 *et sidera uerberat unda.*

Volvemos a encontrar los campos asociativos negativos que ya hemos visto en pasajes anteriores aplicados a la tempestad y que he atribuido a una concepción

pitagórica en la que se oponen orden-desorden: izquierda siniestra (*laeuum implacata*); curva (*longo circuito*, *claustra, gurgite*, *abruptum*, *circumflectere*); desmesura (*pontus, imo, uastos*, *immani, uasto, longos cursus*), oscuridad (*imo barathi, sidera, caecis… latebris*, *spelunca, antro*); hembra (*Charybdis, Scyllam*, *pulchro pectore uirgo, pube tenus*); impar (*ter, una*) aunque la fuente para este caso es *Od*.12.105 (secundariamente Sall. *hist.3 frg.55 triplici fluctu*) y movimiento expresado por los verbos. Algunos de estos términos están remarcados por la anáfora de 412 *laeva tibi tellus et longo laeva petantur/*413 *aequora circuito*, y la polaridad de 420 *dextrum…latus, laeuum*. La expresión 412 *longo*… /413 *circuito* es típica de los historiadores (cf. *Gall*. 7.45.3); *uasta* está subrayado por una hendíadis (414 *ui… et uasta… ruina*). El elemento ´hembra` es nuevo, pero significativo: está caracterizado mediante la personificación de los dos monstruos marinos Caribdis y Escila (424-428) que incluye una aliteración de R (426 *pulchro pectore uirgo*) y la única referencia a órganos sexuales en la *Eneida* (427 *pube tenus*, "hasta el pubis"), según Horsfall (2006: *ad* 427). Pero la descripción que Virgilio hace de Escila no coincide con la de Homero quien la describe con doce patas y seis cuellos y cabezas, la mitad de su cuerpo escondido en su cueva, mientras el poeta mantuano la retrata con cuerpo de doncella hasta los genitales, cola de delfín y vientre de lobo. Esta diferencia se debe a que Virgilio elige la tradición de las monedas de Sexto Pompeyo en lugar de la de Homero a la hora de retratar a la Escila, aliada de Sexto. Esto es debido a que la derrota de Octavio tiene lugar en Scilleo (hoy Scilla), frente a Mesina, símbolo del Estrecho entre Sicilia e Italia; por tanto estamos ante una écfrasis con implicaciones históricas que aluden a la guerra contra Sexto Pompeyo, según Powell (2008: 102). Además, Virgilio une Escila y color azul a inicio de verso (3.432 *Scyllam et caeruleis*), dos elementos caractísticos de este general.

Denario de Sexto Pompeyo (42-40 a. C.) celebrando una victoria sobre Augusto. Anverso: *Colonna Rhegina* en Scileo (hoy Scilla) con estatua de Neptuno. Reverso: Escila con cola de delfín.
Fuente: http://numismatics.org/crro/id/rrc-511.4a

No es extraño que en el pasaje se combinen *fluctus* y *aequor*, dos conceptos opuestos de mar: se opone *aequor*, el mar que profetiza Heleno para llegar al Lacio, frente a *fluctus* que es el peligroso mar de Caribdis. Por ese motivo la caracterización de la isla es siniestra, por su relación con Sexto, frente a la que veremos en el libro quinto que es amable (5.56, 293, 530, 550), según Powell (2008: 88). Precisamente, la posición de la isla de Sicilia está enfatizada (3.417 *una foret*) mediante la disposición de *una* a comienzo de v. y por estar delante del verbo; *protinus* (3.416) puede aludir a que Virgilio considera que en la isla ha habido una secesión del continente por un terremoto[118].

En el plano estilístico se debe destacar la onomatopeya de *sorbet* y aliteración de S de 422 *sorbet in abruptum fluctus rursusque sub auras*, reforzada por la asonacia en U (imitando el sorbido y la oscuridad); el horror reflejado en 431 *uasto… sub antro*, igual que en 1.52, 8.217, 424 o la nota de color de 432 *caeruleis canibus*, (al mar se le aplica el epíteto de perro); nota de color que desaparecerá en el libro primero; el sorprendente 421 *barathri* (cf. Lucr.3.966, 6.606, Catull.68.108); la antítesis 426 *prima*…/ 427…*postrema*; o los nombres de animales marinos: 428 *delphinum caudas*: cf. Hor.*Ars* 4; 427 *pistrix*: pez sierra o monstruo marino.

1.1.10. La tempestad del libro 4 (4.117-127, 151-172).

Volvemos a encontrarnos con este tópico en *Aen*. 4.117-127, aunque, en esta ocasión, en tierra firme. Otis (1964: 309) ya indicó que la tempestad inicial tenía un carácter anticipatorio respecto a la del libro cuarto que conducirá a la cueva a Dido y Eneas: la tempestad tiene, así, un sentido proléptico y anticipatorio pues la verdadera tormenta es la que organiza Juno para Dido y Eneas en la cueva.

En un primer momento (4.117-127), Juno promete a Venus que los amantes se unirán en medio de una tormenta en el interior de una cueva. Podemos ver, en su desarrollo, una estructura semejante a la del libro 1: intervención de la diosa Juno,

[118] cf. STR. 6.1.6; MELA 2.115. Mesina, de hecho, ha sido destruida por terremotos de forma repetida (el último en 1908), según HORSFALL (2006: *ad* 3.414). Sin embargo nos inclinamos por una interpretación histórica como he apuntado arriba, en función de la écfrasis de Escila.

traslado de la acción al plano divino, culminación con un símil. También se observan los mismos motivos que en el libro primero: *nigrantem nimbum*, sintagma de carácter premonitorio según Masselli (1984: 845) puesto que *niger* (= negro opaco) es un símbolo de tristeza, miedo y muerte; *tonitru*; *nocte*; *speluncam*. En este sentido, aparece de forma reiterada el color negro, siempre presente en las tormentas de Virgilio: 120 *nigrantem … nimbum*; 123 *nocte… opaca* (en sentido figurado, oscuridad de la tormenta); 124 *speluncam … eandem*, oscuridad que presagia el destino fatal de Dido.

Desde el punto de vista métrico y estilístico, predomina el ritmo espondaico en 4.120 (salvo el primer pie) y en 4.121: *dum trepidant alae saltusque indagine cingunt* (holoespondaico); las elisiones que expresan la violencia de la tormenta y el trueno: 4.122 *desuper infundam et tonitru caelum omne ciebo*; la aliteración de nasales en combinación con R y oclusivas imita la reverberación de la tormenta.

Posteriormente (4.152-71), en mitad de la cacería, el cielo se oscurece y estalla una tormenta con truenos. Todos corren para protegerse y Dido y Eneas ganan una cueva, juntos. Los poderes de la naturaleza son los únicos testigos de su unión, como señala Austin (1973: *ad* 4.496)[119].

El pasaje se subdivide en dos partes: preparativos para la cacería (4.151-199), rodeados de claridad y tempestad (4.160-171), descrita bajo la oscuridad de una tormenta. Entre ambos se da una abrupta transición, confirmada por el predominio de asonancia de A en 151-9 y de U en 160-172.

Dido y Eneas se unen en una cueva, un motivo tradicional[120]; testigos son la Tierra, el fuego, el aire y el agua, es decir, los cuatro elementos: *prima Tellus, ignes,*

[119] Para los versos 4.151-159: *Od*. 19.433-458. Para la segunda parte no hay fuente conocida aunque la expresión 4.153 *alia de parte*, en opinión de Austin (1973: *ad loc*.) sugiere que Virgilio tenía una pintura en su mente. POWELL (2008: 127) considera que la unión de Dido y Eneas en una cueva está inspirada en la de Venus y Marte de Lucrecio (1.31-40).

[120] El encuentro de los amantes en una cueva es un tópico de la literatura y el cine: cf. OV. *H*. 7.93-96: descripción del encuentro de Dido y Eneas en una cueva. Estacio parodia este pasaje describiendo una repentina tempestad (*Silv*.3.1.73-76): *qualem Lybiae Saturnia nimbum / attulit, Iliaco dum diues Elissa marito / donatur testesque ululant per deuiae nymphae / diffugimus…* Boccaccio, *Decam*.5.7: Teodoro y Violante son sorprendidos por una tormenta y truenos y se refugian en una choza donde hacen el amor. Shakespeare, *Rey Lear*, acto 3, escena 2: se desencadena una tempestad que obliga al pobre rey a refugiarse en la choza de su

aether, agua (*Nymphae*[121]), motivos que, paradójicamente, a lo largo de toda la *Eneida*, constituyen los símbolos de la destrucción y que se relacionan con la cosmogonía pitagórica. A este respecto, no se ha visto la relación entre este pasaje y *Aen*. 1.607-610 donde Eneas muestra su agradecimiento a Dido en el final de su discurso (*peroratio*) y le desea que su fama sea tan duradera como el orden de la naturaleza con su curso regular y su permanencia; un *exemplum* (que tiene su precedente en *ecl*. 1.59-63 -colección de *adynata*- y que también presenta concomitancias con Hor. *carm*. 1.2.9, 1.29.10, 1.33.7; Tib. 1.4.65-6; Prop. 1.15.29).

Los motivos a los que alude Eneas (ríos, montes, estrellas = fuego, cielo) son los cuatro elementos presentes en las rapsodias órficas: "único cuerpo soberano, en el que todas las cosas cumplen su ciclo, / fuego, agua, tierra y éter; noche y día" (*OF* 168, 7-8 K) donde se considera que el curso regular de la naturaleza es símbolo de la permanencia. Diversos recursos estilísticos alimentan la idea: la anáfora: *dum… dum… dum*; la trimembración: *fluuii,… conuexa,… sidera*, con *gradatio* ascendente o la metáfora de 4.608 *polus… pascet* (cf. Lucr. 1.231 *unde aether sidera pascit*?)[122].

Heinze (1993 [1903]: 361) remarca el gran carácter nupcial del pasaje pues aparecen sus tres elementos típicos: la tormenta, el refugio y la seducción. La unión de Dido y Eneas se rodea de un mal presagio si nos atenemos a la relación macrocosmos-microcosmos: el propio Servio (*ad* 4.166) señala: *Secundum Etruscam disciplinam nihil tam incongruum nubentibus quam terrae motus uel caeli.* Sin embargo Cartault (1926: 310) y Conington (1976: *ad loc*.) consideran que es un signo favorable, enviado por Juno. Pease (1935: *ad* 160) es contrario a interpretar este pasaje como metáfora de la unión del cielo-aire con la tierra, en función de *georg*.2.325-327, argumentando que

---

bufón. A partir de aquí, la tormenta será una metáfora del desenlace trágico, mientras que el trueno y árboles arrancados de cuajo lo serán de la locura del rey. Chateaubriand, *Atala*: Atala y Chactas se refugian en una cabaña abandonada en medio de una tormenta. Milton, *Paraíso Perdido*, 9.782-4, 1000-4. Fenelon, *Telémaco*, VII. Voltaire, *Henriada*, 9.130.

[121] En relación a *Nymphae* PEASE (1935: ad 4.168) sugiere un contraste con las Parcas de CATULL.64.320-383.

[122] Esta metáfora tiene su pervivencia en SEN. *nat.*7.20.2 (el cielo alimenta las estrellas): *alii… ignes diu manent nec ante discedunt quam consumptum est omne quo pascebantur alimentum.*

tanto *Tellus* como Juno son femeninos, en tanto que Júpiter no se puede indentificar con *aether*.

Desde el punto de vista estilístico destaca el verso holodactílico 4.155 *puluerulenta fuga glomerant montisque relinquunt* que sirve para expresar la rapidez del movimiento. El pentasílabo inicial contribuye a dar esa sensación. La aliteración en nasales y oclusivas. La onomatopeya de 4.160 *Interea magno misceri murmure caelum*, imitando la tormenta (cf. Lucr.5.1193 *et rapidi fremitus et murmura magna minarum*) o la hendíadis en 4.167 *fulsere ignes et conscius aether* por *fulsit ignibus aether*.

1.1.11. La tempestad del libro 5 (*Aen*. 5.1-11, 32-35, 42-44).

Tras partir de Cartago, los troyanos ven, desde lejos, las llamas de la pira de Dido. Sobreviene una tempestad en mar abierto y Eneas, por consejo del timonel Palinuro, hace escala en Sicilia, cerca de la tumba de Anquises, en el reino de Acestes, quien los recibe amistosamente[123].

El libro 5 – el primero de la segunda trilogía si se estructura la *Eneida* en grupos de 4 libros – se inicia con el mismo patrón que el 1 y 3: la tempestad que aleja a Eneas de Hesperia, pero en esta ocasión ni Juno ni Eolo han instigado para que se desatara. Palinuro invoca a Neptuno (cf. 5.14) como culpándole de la misma[124]. Los versos 1-7 marcan una transición entre el dramatismo final del libro 4 y la continuación del viaje a Italia. Después estalla la tormenta a partir del verso 10. La tormenta es quizás la expiación de la culpa cometida por la contaminación a causa de la muerte de Dido, según Petter (1994: 76-84). Nelis (2001: 466) compara la función de purificación de esta tormenta con el problema similar que afecta a los Argonautas tras el asesinato de

[123] Podemos encontrar algunos precedentes homéricos para este pasaje: cf. *Od*. 12.405 (para los versos 5.8-11). Para 5.10 *caeruleus… imber*: cf. *Od*. 12.405. Para 5.11 *et… tenebris*: cf. *Od*. 12.406. Para 61-62: cf. *Il*. 23.260, frase formular con numerales.

[124] En este sentido señala FRATANTUONO (2015: 137 n. 26) la coincidencia de 5.10 *olli caeruleus supra caput astitit imber*, refiriéndose a Eneas, con la aparición de Neptuno en su carro de 5.819 *caeruleo per summa leuis uolat aequora curru*, cuando el dios calma el mar a la partida de Sicilia, justo después de haber pedido la vida de uno por la de muchos (5.815).

Apsirto (*A.R*. 4.557-570). Luque Moreno (2011: 482) destaca que, en este pasaje, el poeta repite total o parcialmente versos de la tempestad del libro 3[125].

El pasaje se estructura sobre la contraposición de 5.11 /*noctem*… *tenebris*/, 19 *uespere ab atro*/ frente a 5.42 *Oriente* 43 /*clara dies*. La Aurora (= Venus) señala, una vez más, el camino correcto a Eneas. Por el contrario, el oeste es caracterizado de forma negativa (5.19 *uespere ab atro*), frente al Oriente que marca el regreso a Sicilia, que, al contrario de lo que sucedía en el libro tercero, es ahora una isla amiga, como demuestra el rumbo de las naves y la bienvenida del rey Acestes, así como la expresión 23 *litora*… 24 *fraterna*[126].

El libro comienza con Eneas dirigiendo a la flota en alta mar y termina de la misma forma, tras la pérdida del piloto Palinuro, en un anillo dramático, como señalan Fratantuono-Smith (2015: 112) pues constituye el personaje central del mismo. Por eso aparece Eneas en el v. 1, enmarcado por cesura trihemímera y heptemímera a las que se añade elisión entre 2º y 3º pie: sirve para enmarcar a *Aeneas*, que aparece en lugar prominente en este libro pues es el personaje central del mismo (cf. Williams 1960: *ad. loc*.). Se evita, de esta manera, la cesura pentemímera; algo más habitual en este libro[127]. Lo mismo sucede en los vv. 43-4 donde se produce un encabalgamiento para enfatizar la figura de Eneas y su llamamiento a los juegos (alusión a los que Augusto convocó para la muerte de César, mediante el vb. *aduocat* que solo aparece 2 veces en la *Eneida*).

Una serie de contrastes[128], quiasmos[129] e inversiones de sujeto-verbo[130] crea una atmósfera apropiada a la tempestad que se avecina y lo intrincado de la situación.

---

[125] En concreto: 3.192 = 5.8; 3.193 = 5.9; 3.194 = 5.10; 3.195 = 5.11.

[126] Virgilio parece contradecirse al hablar de los vientos; sin embargo WILLIAMS (1960: 34) resuelve el conflicto entre Aquilón (2) y Céfiros (33) señalando que en Trípoli y Túnez hay una brisa de S.-O. de noche y durante el día es de N.E., procedente del mar. Por eso Eneas aprovechó la brisa terrestre en el puerto y la marina en el mar. Pero también debemos pensar que Virgilio está pensando en términos poéticos más que en geográficos.

[127] Se dan 43 ejemplos en este libro, frente a 23 en el 4 y 28 en el 6 (cf. AUSTIN: *ad* 4.278).

[128] 5.5.4 *flammis*: las llamas de la pira de Dido en claro contraste con *fluctus atros* del v. 2, que cubre de negros presagios el pasaje. Pero las llamas pueden, metafóricamente referirse a la pasión amorosa (cf. CATULL. 35.15 *ignes… edunt medullas*; Hor. *carm*. 3.7.11 *tuis ignibus uri*, o el propio Virgilio (*georg*. 3.258 *uersat in ossibus ignem*; *Aen*. 1.660 *Cupido… ossibus implicet ignem*.

[129] 5.5 *duri magno sed amore dolores: quiasmo*; 5.9: *maria undique et undique caelum*: quiasmo. La repetición sirve para expresar la inmensidad de mar y cielo.

La anáfora v. 1 *iam*… v. 3 *iam* sirve para enlazar sucesos del pasado y del presente (cf. Williams 1960: *ad. loc*.); el ritmo espondaico en 2º hemistiquio del verso 3º, en 4º (holoespondaico) y en el 5º (2º-3º pie) ralentizan la acción procurando un aire de tristeza. Lo mismo sucede en vv. 20-21, holoespondaicos, que expresan la lentitud y dificultad de las operaciones o en los vv. 33-34, espondaicos, salvo el 4º pie, para mostrar el lento movimiento de las naves entrando a puerto (cf. Williams 1960: *ad* 5.33). Se añade un punto de vista subjetivo: *fertur* (v. 33), *aduertuntur* (v. 34), lo mismo que en v. 8: *ulla / 9 occurrit tellus* donde Eneas pierde de vista las tierras, lo mismo que en 3.193 aunque aquí se emplea la voz *tellus y maria*; allí se habla de *terrae* y *pontus*. También vemos a las naves personificadas (v.29 *fessas… naues*) como en 1.168 *fessas… nauis*.

El vb. *inhorruit* (v. 11) se usa de modo frecuente referido al mar (cf. Cic. *div*. 1.24 *inhorrescit mare, tenebrae conduplicantur*) y nos remite a un *locus horridus*. La tormenta trae la noche (en Virgilio los acontecimientos nefastos suceden de noche), pero *noctem* (v.11) constituye un presagio de la muerte de Palinuro al final del libro, según Frantantuono-Smith (2015: 124)[131]. También tiene una caracterización negativa el Oeste (v. 19 *uespere ab atro*) aunque en 1.374 y 8.280 no aparece esa asociación. Se debe a su relación con *noctem*. Se opone al oriente luminoso, asociado a día (42 *Oriente* 43 /*clara dies*). Otros elementos asociados son los vientos favorables del oeste anunciados por Mercurio en 4.562 (v. 32 *secundi… /intendunt Zephyri*); las estrellas (v. 42 *stellas*), elemento que aparece 7 veces en la *Eneida*, normalmente con algún simbolismo; en este caso la despedida de las estrellas parece indicar un interludio de paz, según Fratantuono-Smith (2015: *ad* 5.42).

Dentro de la estilística destacan los fenómenos fónicos como la acumulación de nasales, oclusivas que imitan un ruido sordo, el estruendo del oleaje; aliteración de silbantes (F) y labiales (U) que imitan el soplido del viento (vv. 17-20).

---

[130] 5.8: *ut pelagus tenuere rates nec*: inversión suj.-vb. y cesura heptemímera que marca el momento en que los barcos se adentran en el mar. Continuas inversiones Suj-Vb.: 10 *astitit imber*; 11 *inhorruit unda*, 20 *consurgunt uenti… cogitur aër*, que, junto al quiasmo, procuran un ambiente de alteración del orden.

[131] La noche es sinónimo de muerte en Virgilio: es la madre de Alecto (7.331), las *Dirae* (12.845-847, 860) y Megara.

La alusión a Erix (v. 23 *litora*… 24 *fraterna Erycis*: alusión a 630 *hic Ericis fines fraterni*) puede deberse a que, hijo de Venus y Butes, era hermanastro de Eneas, pero según Servio (*ad* 10.551), Erix es hijo de Venus y Neptuno. La alusión puede tener relación con *A.R.* 10.912-19 donde Butes se precipita al mar desde el barco, al escuchar el canto de las sirenas. Entonces se compadece la soberana del monte Erix, la diosa Capris que lo salva y lo deja en el cabo Lilibeo. La leyenda puede tener que ver con la muerte de Palinuro al final del libro. Eneas será comparado con el monte Eryx en 12.701, lo mismo que con el Atos (12.701) y los Apeninos (12.702), en un movimiento que lo lleva de Grecia a Sicilia y a Italia (cf. Morwood 1985: 58).

1.1.12. Interpretaciones de la tempestad

El mar es el motivo más recurrente dentro de la *Eneida*. El mar virgiliano es "un símbolo que se extiende ante Eneas y sus seguidores, con sus islas, borrascas y sus costas pasajeras, entre la aniquilada Troya y la Italia prometida, lejana y brumosa de momento, símbolo sin duda de un presente inestable, fugaz, desapacible y preñado de dificultades"[132].

Para Otis (1964: 234) la tempestad inicial simboliza la que desencadena Juno para que Dido y Eneas se encuentren en la caverna que constituye el principio del final trágico de la reina.

Cristóbal (1993: 195), siguiendo a Comparetti (*Virgilio nel Medio Evo*, Livorno, 1972, reed. Por G. Pasquali, Firenze, 1937-1941, pp. 128-131) se detiene oportunamente a explicar las interpretaciones de tipo alegórico típicas de la Edad Media como la de Fulgencio en el tratado *De continentia vergiliana* que sostiene que los doce libros sobre Eneas proponen una imagen de la vida humana en la que el naufragio significa el nacimiento del hombre y su ingreso en las tormentas de la vida; Juno, promotora del naufragio es la diosa del parto, y Eolo, quien la ayuda, es símbolo de la perdición; Acates es el símbolo de los dolores de la infancia[133].

[132] CRISTÓBAL (2006: 88). La idea contiene resonancias del clásico HAECKER (1945: 24-120).

[133] Los episodios siguientes se interpretan así: el canto del aedo Yopas es como la canción de cuna de la nodriza; todo lo que se cuenta en los libros II y III es alegoría de la infancia,

Pero el uso del mar no es exclusivo de la *Eneida*: en el libro tercero de las *Geórgicas* se acumulan los símiles como el de la marea (*fluctus*) que se eleva con furor (*georg*. 3.237-241) igual que los toros que luchan entre sí. En el caso de la tempestad con que comienza la *Eneida* se invierten los términos de las *Geórgicas* puesto que el término real es el mar y el imaginario la política romana.

Para Hardie (1989: 104-108) la tormenta es la metáfora del caos del mundo sobre el que se asienta el cosmos romano. Ese caos estaría ejemplificado en la batalla naval de Accio[134], descrita en el escudo de Eneas con la que guarda un cierto paralelismo (8.671-713). Eneas, en su primera aparición (1.92), se nos presenta como un héroe amenazado por los vientos, señores del universo (ibídem: 95). En este sentido la tormenta-*seditio* del libro 1 es una anticipación de la guerra de los libros 7-12 (Cairns 1989: 95): Juno hace estallar una tempestad que sorprende a Neptuno, al igual que en el libro 7 hace estallar la guerra civil entre latinos y troyanos. La tempestad subraya un doble paralelismo: es la metáfora del odio irracional de Juno contra los troyanos y de la discordia eliminada por Eneas, mediante sus virtudes militares y oratorias. Pero la posición de Neptuno es alterada respecto a la *Ilíada*: en efecto, mientras Poseidón era aliado de los griegos y Juno, aquí presta su ayuda a Eneas[135]. La relación entre monarquía y concordia es un tema repetido en los textos

---

deseosa de maravillas y cuentos fabulosos; este periodo termina con la muerte de Anquises, es decir, con el fin de la tutela paterna; y todo el libro IV no significa sino la entrega del hombre, en la época de su juventud, a los placeres de la caza y de los amores ilícitos, hasta que por consejo de la inteligencia, figurada en Mercurio, deja dichas inclinaciones, de manera que el amor, al ser abandonado (esto es: Dido) muere consumido en sus cenizas. Vuelto a la cordura, el ánimo busca ejemplos en el recuerdo de la figura paterna y se entrega a los nobles ejercicios, que no son otros que los juegos fúnebres del libro V, en honor de Anquises; y la inteligencia triunfante aniquila ya los instrumentos de su aberración (esto es: la quema de las naves a fines del mismo libro); entonces torna el hombre a la sabiduría (es decir: al templo de Apolo) no sin antes haberse liberado de las alucinaciones (Palinuro) y de la vanagloria (Miseno) (CRISTÓBAL 1993: 1995).

[134] HARDIE (1989: 230) considera que la tormenta del libro 1 simboliza la batalla de Accio. Eneas, a través de Neptuno, controla los elementos. Distinta es la visión de Powell para quien la tempestad es una metáfora de la guerra de Sicilia contra Sexto Pompeyo: la localización de la misma, junto a las costas de esta isla y la siniestra caracterización de la misma en el libro tercero avalan esta tesis (2008: 88).

[135] Según CAIRNS (1989: 95), si bien en 2.610-16, Neptuno ayuda a Juno a destruir Troya.

neopitagóricos en los que el rey es, habitualmente, comparado con Zeus, armonizador del universo[136].

Bajo otro punto de vista, el relato de Virgilio empieza cuando la flota de Eneas pierde de vista las tierras de Sicilia (*Vix e conspectu Siculae telluris*, 1.34), lo que puede hacernos pensar en la relación de la tormenta no con la batalla de Accio sino con la guerra de Sicilia, capitaneada por Sexto Pompeyo. Sicilia guarda, en la memoria de los romanos contemporáneos a Virgilio, un gran significado simbólico pues estuvo durante seis años controlada por la oposición a Augusto, encabezada por Sexto que solo fue vencido en el año 36 a. C. en Nauloco, unos pocos años antes del comienzo de la *Eneida*. La estrategia de este general había provocado el hambre en Italia a consecuencia del bloqueo de los puertos[137]. Por otro lado, el hecho de que la tormenta ocurra fuera de la responsabilidad de Neptuno es sintomático puesto que Sexto se consideraba hijo de Neptuno (cf. Hor. *Epod*. 9.7 *Neptunius* / 8 *dux*), tal y como reflejan sus denarios donde aparece con un tridente; de hecho, la derrota que sufre Augusto en Sicilia, donde es destruida su flota, se achaca a este dios (Suet. *Aug*. 1.62).

Como señala Powell (2008: 126-127), en el libro quinto, interludio emocional entre el cuarto y el sexto, Eneas visita por segunda vez Sicilia, pero la isla está envuelta en una atmósfera distinta: la primera vez (en el libro tercero) es siniestra, en la segunda se produce una milagrosa resurrección de la esperanza. Al colocar el libro cuarto entre las dos visitas a Sicilia (que se producen en el 3 y el 5) se soluciona la ruptura entre ambas visiones. El significado simbólico de Sicilia queda demostrado por el control que tuvo la oposición (Sexto Pompeyo) sobre la isla durante seis años, algo que, sin duda, quedaría reflejado en el poema en hexámetros que compuso Augusto, titulado *Sicilia* (Suet. *Aug*.85.2). El final del libro quinto resucita la esperanza por un lado, pero por otro está teñido de dolor por la muerte imprevista de Palinuro (señalada también por *D.H*. 1.53.2) que puede ser interpretado como un sacrificio a las Sirenas, según Fratantuono-Smith (2015: 693). En este sentido el *portus Averni* de

[136] Según CAIRNS (1989: 87). De forma indirecta esta idea aparece en el relato de Yámbulo sobre la isla de Taprobane, de Diodoro de Halicarnaso (2.55-60), una utopía formulada en los mismos términos.

[137] Esta es la tesis de POWELL (2008: 71-75), basada en los testimonios de Suetonio (*Aug.* 16.3) y Apiano (5.25.98) quien afirma que el poder de Sexto era mayor que el de Augusto y Antonio juntos.

5.813, 20, 62, alcanza un significado especial puesto que correspondería al *portus Iulius* que construyó Agripa y que unía el lago Averno con el mar con la finalidad de conquistar Sicilia (cf. 3.439-440 *denique uictor Trinacria*), según Powell (2008: 88).

Pero el mar es también un símbolo profético bajo la forma *aequor* y asociado normalmente a *arva*, mediante el cual vemos cómo los dioses –Neptuno – acompañan a Eneas en su travesía, apaciguando los mares.

Tanto la tempestad en el mar -como el bosque informe (*silua*)- son la imagen de la oscuridad por naturaleza, dentro de la filosofía neoplatónica, tan en boga en el periodo helenístico[138]. Para los neoplatónicos, *hyle* (palabra que traducen por *silua*) es la expresión de la oscuridad, mientras que el cosmos es la expresión de dios. La tempestad (al igual que la cera o la *silua*) era la imagen adecuada para explicar cómo el *noos* actúa, sobre ellas, para transformalas en cosmos. Cuando Pöschl (1950: 129-133) explicó en su día que la tempestad es imagen del caos, de las fuerzas demoníacas, de la guerra civil y que marca el ritmo de todo el poema (en virtud de la ley de la simetría, el libro 1 se abre con una tempestad que termina aplacándose y culmina en un banquete mientras que el libro 7 se abre con la paz de un *locus amoenus* radiante y finaliza con la tormenta de los prolegómenos de la guerra civil) en el fondo, estaba basándose en la corriente filosófica del neoplatonismo.

Cabe también una interpretación metapoética de la tormenta puesto que podemos ver al propio Virgilio transformando el caos inicial en el cosmos final –compositivo– de la *Eneida*, cuestión que analizo en el capítulo correspondiente. En este sentido, el viaje emprendido por Eneas desde Troya a Roma simboliza, según Barchiesi (1995: 15-18) el trayecto seguido por Virgilio desde la épica homérica a la romana y, en el carácter vacilante y sufriente de Eneas se refleja la inseguridad de Virgilio ante su ardua tarea poética. En este punto, como indica Albrecht (2012: 131), volvemos a encontrar la misma metáfora que en *georg*. 2.41 donde Virgilio dice que se

[138] Cf. SAUNDERS (1993: 19-22) Calcidio (s. IV d. de C.) tradujo la *hyle* platónico-aristotélica como *silua*, equivalente a caos *chaos, quam Graeci hylem, nos siluam uocamus* (*In Platonis Timaeum Comentarium*, ed. Wrobel, Leipzig, Teubner, 1876 VII, cxxiii, p. 188, 1.11 en SAUNDERS 1993: 20. Calcidio combinaba a Platón con Aristóteles para obtener una interpretación moralista: Dios trabaja sobre la *hyle* para transformarla en cosmos.

va a decidir a salir a mar abierto (*pelago… patenti*) para, a continuación, señalar, con más humildad, que solo va a navegar por la costa (2.44).

Finalmente, de debe destacar que la tempestad del libro 1 guarda un gran paralelismo con el escudo de Eneas en cuanto a estructura, según Hardie (1989: 104):

1. En ambos hay una diosa que suplica a un dios con un reclamo sexual: Juno promete a Eolo que le dará a Deiopea y Venus se ofrece, ella misma, a Vulcano.
2. Ambos dioses descansan en una cueva: cueva de Eolo y cueva de Vulcano en el Etna.
3. Se desencadenan fuerzas que entrañan una confusión de elementos.
4. Finalmente, el conflicto se resuelve por mediación de un tercer dios que es un dios de la luz.

1.1.13. Pervivencia del tópico

Séneca nos informa de que, en las escuelas de retórica, los alumnos se ejercitaban en la descripción de tempestades (*Contr*. 7.1, 4.10) hecho que se parodia en Petronio 114. También Juvenal (12.22-24) emplea el sarcasmo al referirse a un amigo que ha logrado escaparse de una tempestad: *omnia fiunt / talia, tam grauiter, si quando poetica surgit / tempestas*[139] (cf. Austin 1971: 51).

Aunque la fuente del tópico es, posiblemente, homérica, la mayor influencia del mismo ha venido de la mano de Virgilio: su formulación en la *Eneida* es la que más ha influido en la literatura posterior. Dentro de la épica vemos su influjo en *Farsalia* 5.560-676, donde se mencionan los vientos, la gruta de Eolo (609), la nave que sube hasta los cielos y baja hasta los abismos (642-643) y el diluvio de Deucalión, pese a que Lucano, como es sabido, renuncia al aparato divino. Silio Itálico, (*Pun*. 18.236-291), describe la tempestad contra Aníbal –sin correlato historiográfico– en la que aparecen truenos y relámpagos, la noche que se cierra sobre el mar, olas como montañas, o un *macarismós* del caudillo púnico quien envidia a Asdrúbal por haber muerto en tierra. En Valerio Flaco (1.574-656) se describe la tempestad causada por el Bóreas; Neptuno

[139] AUSTIN 1971: 51.

saca su cabeza sobre las olas; aparecen las cuevas de Eolo y la salida tumultuosa de los vientos hasta que, finalmente, el dios de los mares restaura la calma. También hay secuelas de Virgilio en Estacio, (*Theb.* 1.336-384) o Quinto Esmirneo (14.488-495). En Calpurnio (*Ecl*.4.97), los bosques enmudecen al oír el nombre de César, a pesar del acoso de la tempestad: se aquietan las ramas como si un dios hubiera expulsado a los Euros. En Buc. *Eins*. 2. 33-39, se desea que la triple tormenta se aparte de nosotros[140]; por el contrario –se dice– ahora la tierra produce dulces frutos, la fiera ola no se enfurece contra la nave.

Ovidio también se hace eco de la tempestad en repetidas ocasiones: *met*. 1.262-273, pasaje en el que Júpiter encierra al Aquilón en las cuevas de Eolo y suelta al viento húmedo del Noto; *met*. 11.474-572; *fast*. 3.585-600 donde Ana, la hermana de Dido, es arrastrada por una tempestad hasta las costas Laurentinas; en *met*. 11.597-598 llama feliz a Dido por haber podido morir en tierra; en *Trist.* 1.2 vemos la agitación del mar contra los navegantes, las montañas de agua y la mitologización de los vientos. En la tragedia de Séneca *Agamenón* (465-579), Euríbates cuenta a Clitemnestra el naufragio y muerte de Oileo. Se imita el *macarismós* de Eneas y la aparición de Neptuno con el tridente. En Juvenco, *Evangeliorum libri quattuor*, aparece una poetización épica de los Evangelios en la que la barca de los discípulos sufre una tempestad (2.25-32), descrita en clave virgiliana, en función de Mt. 8.24. En Draconcio, (*Romulea*, *De raptu Helenae*, VIII 385-429) se puede observar un *macarismós* de Paris anhelando la vida pastoril, imagen bucólica que rescata el espíritu virgiliano de las bucólicas en un epilio y que manifiesta la oposición entre tierra-mar, siendo el término positivo la tierra[141].

Por último podemos ver secuelas del tópico en la historiografía, usado como recurso descriptivo alejado de la narración verídica de los hechos, normalmente con una finalidad dramática: en Livio (21.58) donde una tormenta sorprende a Aníbal en los Apeninos; en 30.59 durante la guerra contra Perseo de Macedonia se desata una tormenta; en Tácito (*Ann*. 2.23) donde la flota de Germánico, que transporta a una

[140] Una alusión a las tomas de Roma por Sila en 88 y 82 a. C., el terror implantado por Mario cuando armó a los esclavos en 87 a. C., o a las guerras de Módena y Perusa en 41 y 31 a. C., en opinión de CORREA RODRÍGUEZ (1984: 140, n.36)

[141] Ejemplos tomados de CRISTÓBAL (1988: 135-148).

parte de las legiones de regreso a los cuarteles de invierno, sufre una tempestad en el Océano que la destroza casi por completo[142]. Otra coincidencia es la tempestad que se produce por el mar subterráneo que les conduce a la otra orilla.

Dentro de la Literatura medieval, en Chaucer aparece reflejado el tópico en Troilo y Criseida. En el proemio del capítulo 2 se dice: "Para alejarse navegando de estas olas negras, ¡oh, viento!, ¡oh, viento!, el tiempo se aclara, pues en este mar, el barco de mi ingenio tiene tales dificultades, que apenas puedo gobernarlo. Llamo mar al tempestuoso asunto de la deseperación en la que estaba Troilo, pero ahora comienzan las calendas de la esperanza" (trad. Ana Sáez Hidalgo, Gredos, 2001: 75). Este comienzo imita al Purgatorio de Dante (I, 1-3) pues contiene los sufrimientos del protagonista hasta alcanzar su particular paraíso. En cuanto al "barco de mi ingenio", recuerda a Propercio cuando aconseja a "la barquilla de tu talento" (*ingenii cumba*) navegar por la costa y evitar la alta mar (3.3.22-4).

En la Literatura castellana, especialmente en el s. XIV, los poetas recurren al tópico del mar y la tempestad para compararla con la vida (en el caso de Jorge Manrique con la muerte, cf. *Coplas*, estr. 3), según ha estudiado Navarro (1962: 355-408). Los escritores cultos se nutren de viejas fábulas paganas para enseñar sus ideas de forma alegórica: al modo de Dante navegan con nuevos temores por las oscuras aguas aunque en la segunda mitad del s. XV se produce una reacción contraria a dichas fábulas que no son del gusto de autores como Jorge Manrique (Navarro 1962: 204). Figuras como Neptuno, Escila y Caribdis, las Sirenas aparecen para mostrar los peligros marinos como sucede en los *Comentarios a la Coronación* de Juan de Mena, Copla XX, donde los peligros marinos que amenanzan a su nave alegórica son monstruos como Escila y Caribdis (Navarro, 1962: 212). A principios del s. XV, Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana, nos ofrece un ejemplo más claro en su *Comedieta de Ponza* (estr. LII, LIII, LIV), donde se alude a la tempestad del inicio de la *Eneida* ("nin igual tormenta los teucros sintieron"); aparecen mares mitológicos habitados por Juno, Neptuno en su carro dorado, Tetis, además del Céfiro y el Noto. Navarro (1962: 217) juzga este pasaje como interesantísimo pues no hay otro ejemplo mejor de tormenta marinera anterior al Renacimiento.

[142] Ejemplos tomados de AUSTIN (1971: 51).

Se debe destacar la composición en que Fray Íñigo de Mendoza compara con una destrozada y generosa embarcación a la Castilla que salvarán los Príncipes Fernando e Isabel (Sermón trovado al rey don Fernando) (Navarro 1962: 371). En *El Victorial* de Díez de Games se nos muestra la vida comparada con la navegación que depende solo del viento, es decir, de la fortuna. Díez de Games nos describe la tempestad con tonos virgilianos aunque Navarro señale como fuente de inspiración a Horacio: "Lebantas las olas de la mar tan altas como sierras, e tráeslo entre medias; agora le llevas al cielo, después tórnaslo a los abismos" cf. *Aen*. 1.105-107 (parte 2ª, cap. LXXXVII, p. 256, en Navarro 1962: 379).

En Cervantes (*Viaje al Parnaso* II) el autor se dirige a Mercurio con unas palabras que recuerdan *Aen*. 2.3 ("Sí haré, pues ni es infando lo que jubes"); acto seguido: "El mar se turba, el viento suple y crece", estalla una tempestad que recuerda a la de Eneas (Marasso 1954: 105). Cuando la nave alegórica cargada de buenos poetas atraviesa el Estrecho de Mesina, entre Escila y Caribdis, tienen intención de sacrificar al poeta A. de Lafraso aunque finalmente no lo hacen. Dicho sacrificio recuerda el de Palinuro en la *Eneida*.

En *Viaje al centro de la Tierra* de Julio Verne, según Stevens (2015: 88-89), se busca una analogía entre el volcán por el que ascienden a la superficie los protagonistas, Estrómboli en Sicilia, con el lugar donde Eolo suelta los vientos en la tempestad inicial de la *Eneida* (1.81-156): mientras Eolo constituye un comienzo marcado por una tormenta catastrófica, en Verne por el contrario, marca el final exitoso de la expedición; mientras el volcán por donde se introducen está inactivo, el que usan para salir está activo; se produce así una composición anular[143].

[143] Además, el viaje de Axel, Lidenbrock y Hans también mantiene un marcado paralelismo con el descenso a los infiernos de Eneas: por ejemplo Axel cae dormido justo cuando entra en el interior de la Tierra (cap. 17) y justo antes de salir sufre una pérdida de conocimiento (cap. 43); ¿constituye esto una alusión a las puertas del sueño de la *Eneida*? se pregunta STEVENS (2015: 87). GUZMÁN (2003: 47, n. 14) considera que las erupciones del Hecla y del Etna, casi simultáneas, abonaban la tesis de la interconexión de los volcanes. Por este motivo Julio Verne trasladó el protagonismo del Hecla al Sneffels y del Etna al Strómboli de forma que el viaje del profesor Lidenbock, su sobrino Axel y el guía Hans fueran más creíbles.

Dentro del cine de ciencia ficción, también muy influído por la épica clásica, la saga *Star Trek*[144], introduce el motivo de la tormenta en el inicio de una de sus películas: *Star Trek XI: un nuevo comienzo*. En la misma, una nave de la Federación (la Kelvin) explora una tormenta eléctrica de la que emerge una monstruosa nave conducida por "Nero", un "romuliano", llamado así porque procede el planeta "Rómulo", ya desaparecido. En el lance, la nave Kelvin es destruida, pero antes de que ocurra logran escapar su piloto, su esposa y su hijo recién nacido ("Tiberius"). La nave de los romulianos se llama "Narada" (= ¿Nereida?) y está comandada por el perverso "Nero" que adopta un papel semejante a Juno, en relación a la tempestad; de hecho Nero aparece encolerizado por la desaparición de su mundo, el planeta "Rómulo", de la misma manera que Juno por la destrucción de Troya. El capitán Kirk logra escapar de su nave a punto de ser destruida con su hijo recién nacido como Eneas con Ascanio. Posteriormente se contraponen un anciano capitán Spock a uno joven. El primero, como Anquises, guiará a los "vulcanos" supervivientes de la destrucción de su planeta Vulcano (otra vez una reminiscencia de la Troya desaparecida) a la búsqueda de un nuevo mundo por poblar. Previamente, cuando los romulianos destruyen Vulcano, Spock intenta salvar a sus padres, de la misma forma que Eneas en Troya intenta salvar a Anquises, pero su madre cae en el abismo.

1.2. La tempestad en el plano de las imágines, como símbolo de la destrucción

La tempestad volverá a aparecer, de forma recurrente, a lo largo de todo el poema. Dice Albrecht (2012: 245) que, en el libro 7, la tempestad desatada en el mar se trasladará desde el mundo exterior al interior: tormenta y oleaje aparecen en el plano de las imágenes y no en el de la narración, bien mediante el uso de esta

[144] La saga Stark Trek (viaje a las estrellas), nació originalmente como una serie de televisión en 1966, para adoptar posteriormente el formato cinematográfico. Algunos de los capítulos tienen títulos tan sugerentes como: "Pan y Circo", "Los Hijastros de Platón", "¿Quién llora por Adonis?", "El retorno de los arcontes", "La gloria de Omega", "Arena" cf. C. García-Aranda (2006): *Star Trek: espacio profundo nueve: guía de episodios*, Madrid, en A. SANTOS Y KOVACS (2015: 199-216) explora el despliegue de la Antigüedad en la saga, evocando el pasado mítico e histórico para construir un espacio futuro que se convirtió en un referente dentro de la ciencia ficción; señala los episodios que he enumerado como emblemáticos; especialmente sugerentes son las alusiones a la *Pax Romana* (ibídem: 216).

metáfora de forma genérica o a través de la fuerza destructiva de los elementos: vientos, agua (torrente, granizo), tierra (roca), fuego. Bouvier (1986: 237) señala que ya en la *Ilíada* la naturaleza es la imagen de los combates lo que desmuestra que la guerra es un flagelo natural más que un accidente histórico. En este contexto la tempestad es la imagen de la guerra a través de motivos como los vientos, los ríos salvajes o las llamas del incendio (ibídem: 250, 256)[145].

Nethercut (1968: 86-95) señala que los troyanos, y Eneas en particular, se equiparan a los griegos en los libros 7-12, adoptando su caracterización del libro 2: son como el fuego de la destrucción (cf. 2.304 con 10.602-604) o un río desbordado (cf. 2.304 con 12.451-455). Eneas somete a la ciudad de Latino de la misma forma que los griegos a Troya: Eneas avanza contra los latinos (12.579) como Pirro contra el palacio de Príamo (2.479); Eneas está al timón cuando la tempestad le hace desear haber muerto en Troya (1.94-100) y Turno, cuando está en el barco, también se pregunta por qué no está luchando con sus compañeros (10.667-669).

Otis (1964: 319-323) analiza la semejanza entre el libro primero y séptimo: el libro 7 contiene una imitación, invertida del libro 1; si allí veíamos una estructura que se basaba en la tempestad (1.1-304) y la llegada a Cartago (305-642), ahora vemos lo contrario: llegada de Eneas al Tíber (7.1-285) y misión de Alecto o tempestad (7.286-322). La diferencia es que Alecto no es simplemente la imagen de la tormenta: ella misma es la esencia de la destrucción, la discordia y la sedición. Es el símbolo de la violencia y el *furor* y se opone a la *pietas* y *humanitas* que propugna Eneas. Johnston (1981: 29) señala que el dramatismo del libro 7 se basa en el movimiento del oleaje tempestuoso, y no solo en el de la furia Alecto, hasta llegar a los vv. 601-615 con la

[145] De esta manera el rayo de Zeus es la imagen de su ira (cf. *Il*. 8.133-6 cuando Zeus lanza su rayo contra el carro de Néstor y Diomedes); la imagen de un aguacero de sangre servirá para vengar a Sarpedón al que piensa matar Patroclo (cf. *Il*. 16.459); los vientos huracanados son la imagen de Aquiles (*Il*. 11.305-306); Agamenón es como el fuego destructor (*Il*. 11.155-158); los troyanos y aqueos se embisten como los vientos (*Il*. 16.765-769); el Escamandro se tiñe de sangre cuando Aquiles se decide a luchar invadiendo sus aguas sagradas (*Il*. 21.21), contaminación a la que responde el mismo río quien aconseja al héroe volver a la llanura. Aquiles hace oídos sordos y el río adopta forma humana; entonces Aquiles presiente su muerte expresada en términos de agua y oscuridad: río de miedo, torrente tormentoso (*Il*. 21.281-283).

descripción de las puertas del templo de la Guerra[146]. El propósito de la imagen del mar tempestuoso es el de captar la secuencia por la que un pueblo pacífico se convierte en una raza de guerreros. El cuadro del mundo físico constituye un *exemplum in parvo* de la metáfora trágica de la segunda parte de la *Eneida*, en especial, del libro 7.

En este contexto aparecen diversos elementos comunes a ambos libros, (primero y séptimo) -como el desembarco o el rayo-, pero de forma contrapuesta. Sin embargo alguna de estas inversiones – que en realidad operan en toda la *Eneida* Iliádica– la podemos ver también en los seis primeros libros del poema.

Un ejemplo es el octavo símil del segundo libro (2.515-518) en el que Hécuba y sus hijas se apiñan en torno al altar de los dioses como palomas (que simbolizan la inocencia, presa fácil de halcones y águilas, según Austin, 1973: *ad loc*.) en medio de una tempestad (2.515 *atra tempestate*) que simboliza la guerra. A diferencia de lo que sucede en los precedentes en los que pudo inspirarse Virgilio (*Il*. 21.493-494; A. *Supp*. 223-224; E. *Andr*. 1140-1141), aquí las palomas no huyen de un halcón o águila en busca de su presa sino que Hécuba y sus hijas se comportan como palomas que huyen de la negra tempestad, volviendo otra vez a la metáfora de la guerra y destrucción[147].

1.2.1. El Diluvio de Deucalión

Ya, dentro del libro séptimo, volvemos a encontrar la comparación entre la tempestad y la guerra en (7.222-230, 240-242) cuando Illioneo, ante el rey Latino, compara el desastre de Troya con el diluvio, en otro pasaje que nos recuerda la

[146] Por su parte, QUINT (2011: 294-296) destaca que, en comparación con los poemas homéricos, Virgilio hace una inversión: la *Ilíada* (195-214) comienza con la diosa Atenea apaciguando a Aquiles cuando está a punto de enfrentarse a Agamenón (lo que constituye una guerra civil); por su parte, la *Odisea* también termina con el apaciguamiento de Atenea que desciende a Ítaca para impedir la guerra civil (*Od*.24.487-548). Por el contrario, en la *Eneida* Alecto instiga a Turno a combatir en el libro 7 y la Dira (con forma de ave que puede tratarse de una lechuza, animal de Atenea, según Servio) al final del del poema hace lo mismo (QUINT: ibídem).

[147] Otros ejemplos dentro de la *Eneida* Odiseica se han analizado en el capítulo anterior (1.1.).

tempestad inicial[148]. Esta es la única mención al diluvio de Deucalión, el mito más universal en todas las culturas, según Goñi (2007: 236)[149], y que representa la destrucción de un mundo, pero también una segunda oportunidad que dan los dioses a la humanidad por la existencia de un hombre justo (en este caso Augusto).

Virgilio opone Asia y Europa, un tópico post-homérico cuyo origen se remonta a las guerras médicas, según Hardie (1989: 312), y que corresponde al punto de vista de Heródoto o Esquilo (*Pers*.185) y a la idea central de Isócrates. Hardie (*ibídem*) considera que Ilioneo eleva la guerra de Troya a la categoría de guerra mundial y la tormenta es su metáfora. La tempestad como metáfora de la guerra aparece ya en Enn. 266 (284) Sk., como veremos a la hora de hablar de la imagen del "granizo".

Desde el punto de vista formal, el ejemplo de Ilioneo es casi un símil (incompleto) pues faltaría el segundo término: de la misma manera que un cataclismo estuvo a punto de acabar con Asia y Europa, así, ahora una guerra entre troyanos y latinos puede acabar con las esperanzas de Eneas. Pero considero que, en su presentación ante el rey Latino, lo que Ilioneo hace es un encomio de su pueblo aludiendo a su linaje divino (Júpiter); en este contexto menciona la destrucción de su pueblo y el diluvio, como tópico de la alabanza de una ciudad por su origen puesto que las alusiones al diluvio como tiempo de fundación (antes o después) constituyen un tópico de alabanza (*Men. Rh*. 2.354.21-26)[150]. El final de su intervención también se ajusta al encomio de una región (*Men. Rh*. 2.344.21-23) al señalar que los troyanos buscan tierra, agua y aire libre para todos (7.230), justamente los tres elementos que deben figurar en la alabanza de un lugar.

---

[148] Encontramos algunos precedentes para este pasaje en CATULL. 68.69 *Troia (nefas!) commune sepulcrum Asiae Europaeque* (para 7.224); Prop. 2.3.35 *tanti ad Pergama belli / Europae atque Asiae causa puella fuit*. La forma 7.228 *diluuio*: cataclismo, metáfora de *tempestas* (222), parece una creación de Virgilio; cf. LUCR. *diluuies* (Fordyce 1977: *ad loc*.); sin embargo Horsfall señala que, según Servio (*ad* 3.578), la forma ya la usa Varrón.

[149] En todas las culturas hay un dios que decide destruir a la humanidad por su mal comportamiento y rescatarla por la existencia de un justo: piénsese en el Noé bíblico, en el rey sumerio Utnapishtim, en Coxcoxtli y en Xochiquetzal de la mitología azteca, en el anciano Bochica de la Colombia precolombina, en la Gran Liebre Michabo de los luisenos de baja California, en los hermanos karins de Birmania, en el Manu indio, además de otros mitos, egipcios, asiáticos que hablan de un gran diluvio que renovó la tierra (GOÑI 2007: 236).

[150] También Latino (12.205) alude al diluvio en su juramento para asegurar la paz inquebrantable (que irónicamente será rota poco después).

1.2.2. La furia Alecto

La aparición de Alecto (7.323-340, 346-353, 445-451) desencadena la tempestad metafórica de la *Eneida* Iliádica, de forma semejante al libro 1. Es Juno quien la hace salir de las tinieblas infernales, monstruo que es capaz de adoptar muchas formas, de aspecto negro a causa de las culebras. La odia Plutón y sus hermanas. Alecto lanzará una serpiente a Amata que se le introduce hasta su corazón para enfurecerla. La serpiente inocula su veneno en la víctima. Finalmente, el monstruo se convierte en collar de oro.

Las fuentes de este episodio son inciertas. Quizá esté inspirado en la *Medea* de Eurípides (cf. 520-521 donde es descrita como terrible por su cólera cuando suscita discordia; 1318-1319 donde aparece sobre un carro tirado por dragones con los cadáveres de sus hijos tras haberlos matado) aunque el primero que relaciona a las Furias con el pelo lleno de serpientes es Esquilo en *Coéforas* (*Ch*.1049).

Alecto, según Horsfall (2000: 224-225), no es una figura homérica sino más bien la personificación de la Discordia de Ennio (266-7 Vahlen: *Postquam Discordia taetra / Belli ferratos postes portasque refregit*), algo que ya expuso Otis (1964: 321-324) en función de Macrobio (5.17.1). Alecto resume el horror de la caída de Troya y de la tragedia de Dido en una tonalidad serpentina, negra, sangrienta, fiera e irracional. Pero introduce un nuevo tipo de dominio: el de la violencia social (*discordia*) (ibídem: 328). Heinze (1993 [1903]: 206, n. 1) señala que tiene más de discordia que de locura, llegando a constituir una alegoría. Es otro ejemplo de la ira de Juno reflejada en una monstruosa colección de animales salvajes[151].

En el retrato de Alecto se puede obervar ver el mismo vocabulario que Virgilio ya ha aplicado a la tempestad y con la misma intención: campos léxicos relacionados con la oscuridad-tinieblas (*atra, caeruleis*), la curva y lo sinuoso (*sinum, uoluitur, tortile, collo, torquens*), el movimiento (*uertit, conicit, lapsus, errat*), la pluralidad (*longae*, *plura, geminos*), todos ellos ejes del mal, según los pitagóricos. Destaca el adjetivo *atra*

[151] Vemos la influencia de Alecto en 7.323-340: cf. Lucan. 6.485-491 describe a Ericto, siguiendo a *Aen*. 7.323-340, comparándola con las Furias, con el cabello ceñido con una guirnalda de víboras (Cf. AGUDO 1996: 176), de la misma manera que Virgilio. Para 7.346-353: cf. Ov.*met*.4.490-509: La Furia visita a Ino y Atama, descrita de la misma forma que en Virgilio (FORDYCE 1977: 128).

(7.329). Ya los trágicos griegos pintaban a las Furias con rostro negro, como Eurípides (*Or*.321), pero *ater* es más que un color en Virgilio, según Fordyce (1977: 125). En este sentido, según André (1949: 43-47) *ater* (a diferencia de *niger*) es la ausencia de color, sin brillo, mate. Estas características lo hacen adecuado para indicar un mal presagio (cf. Ter. *Phorm*.706 *canis ater*); también las Furias son negras (7.329: cf. Hor. *carm*. 3.1.40, 14.13, 4.11.36). El color negro es un tópico (cf. Lucr. .4.173; 6.254; *Aen*.12.335, 9.719) que, según André (1949: 51), se utiliza para expresar el horror ante un bosque desconocido (1.165 *horrentique atrum nemus imminet umbra*) (ibídem: 49); también aparece asociado al tigre (*georg*. 4.407, donde el tigre es negro no por el color de la piel sino por su ferocidad); la tristeza, la tempestad (10.264), las nubes negras (9.248; 10.264; 10.664); la lluvia y la tormenta (1.511, 2.546, 7.214, 10.603); la noche o las serpientes y dragones (ibídem: 52). La aliteración en U refuerza la imagen de oscuridad (7.329 *pullulat atra colubris*). No obstante hay una nota de color en 7.346 *caeruleis*… *crinibus*, adjetivo que asocia a Alecto con la tempestad y Neptuno.

Desde el punto de vista estilístico, diversos recursos sirven para expresar el movimiento de la serpiente: los tres espondeos a comienzo del verso 7.349 y su culminación con los dáctilos para expresar la lentitud del reptil en un primer momento, y, después, su movimiento sorpresivo; la sintaxis retorcida, el hipérbaton de 7.350-351, que recuerda el movimiento sinuoso; la aliteración de S (7.447 *Erinys sibilat hydris*) que imita el silbido; la anáfora con *variatio* de 7.447-448 447-448 *tot… / tantaque*, de nuevo una sintaxis poco habitual que se adapta al movimiento sinuoso de la serpiente: periodos cortos, hipérbaton (*deriguere oculi*), participios sustantivados del que depende un infinitivo.

1.2.3. El ciervo de Silvia

En el episodio del ciervo de Silvia (7.475-502) Alecto azuza a los perros de Julo para que cacen un ciervo domesticado, Ascanio hiere al animal. Sus propietarios atacan a los troyanos y sobreviene una refriega, instigada por Alecto. Volvemos a encontrar un paralelismo intencionado con la tempestad del libro 1, según Albrecht

(2012: 243), en el que se produce una inversión entre el plano de la narración y el de las imágenes: aquí la tempestad solo está sugerida, pero se habla de la guerra mediante la metáfora del incendio (7.482 *belloque… incendit*). Horsfall (2000: 327) hace notar la disposición quiástica de los protagonistas que aparecen en este orden: hermanos (484), padre (485), hija (487, 503), padre (508) y hermanos (532) que alude al enfrentamiento.

1.2.4. El puerto

La metáfora de la tempestad está implícita también en el final del discurso del rey Latino, (7.598-599): tras vaticinar el trágico destino de Turno, profetiza que, a pesar de que él está entrando ya en la boca del puerto (= muerte) no podrá gozar de la tranquilidad (le será arrebatada por el suicidio de su esposa Amata). Se plantea así el anti-tópico de la tempestad: el puerto, como símbolo del descanso y, en este caso, de la muerte (cf. 7.598 *quies = mors*: eufemismo). En este sentido los precedentes del *portum corporis* podemos encontrarlos en Enn. CL 298 *Thyestes*: *neque sepulcrum quo recipiat habeat, portum corporis, / ubi remissa humana uita corpus requiescat malis.* (Cf. Jocelyn 1969: 422). Dentro de las fuentes griegas encontramos este tópico en Sófocles (*Ant*. 1284), Eurípides, (*Heracl.* 770, *Bar*. 1361-1362) (Cf. Jocelyn 1969: 422). En autores latinos: Cic. *Tusc*.1.118, *portum… paratum nobis et perfugium putemus mortem*; 5.117 (*TLL* 10.2.63.45). Como símbolo de la tranquilidad, lo vemos en Cic. *inv*.1.4: *homines ingeniosissimi quasi ex aliqua turbida tempestate in portum sic ex seditiosa … vita se in studium aliquod traderent quietum* (*TLL* 10.2.63.80)

Como vemos, la idea del Hades como *limen* al que las almas llegan después del viaje de la vida es común entre poetas griegos y autores latinos: aquí, Latino lo aplica a sí mismo ligado al símil de la roca anclada en medio de la tempestad: ambos términos constituyen tópico y antitópico[152]. Acto seguido, el poeta explica la costumbre de abrir las puertas del templo de la Guerra y, previamente, invoca a Marte con versos acrósticos (7.601-604) cuyas iniciales forman la palabra MARS (Johnston 1981: 27).

[152] La pervivencia del tópico de la muerte = puerto está presente en SEN.*dial*.7.19.1; SEN. *Ag*. 591-2; *Her.f.* 1131 *Stygios… portus* (*TLL* 10.2.63.50). Muy expresiva en QUINT. *inst*. 12.11.4 *in freto uiximus, moriamur in portu*.

1.2.5. La Cueva de Caco

En el episodio de la Cueva de Caco (8.190-197, 233-246), relato de la leyenda etiológica del culto a Hércules, Evandro describe la cueva del monstruo así como su destrucción a cargo de Hércules. En este punto se establece un símil entre el hecho de observar la cueva al descubierto y el mundo infernal (243-246). En su precedente homérico (*Il*.20.59-66) Poseidón provoca un terremoto que sacude el Ida y Troya; entonces el soberano del mundo subterráneo teme que queden abiertas las mansiones infernales[153].

Hardie (2002: 164) considera que el demonizado Caco representa a Mecencio en función del paralelismo establecido entre 8.195-198 y 8.481-488 donde se describen de modo semejante ambos personajes. Hardie (1989: 114) relaciona a Caco con un demonio del fuego y cree que el clímax de la lucha contra Hércules recuerda el de la tempestad del libro 1.

En este sentido, Otis (1964: 336-337) destaca el paralelismo entre Caco y Alecto que sale desde el inframundo (7.568-575): *specus horrendum*… *saeui spiracula Ditis… ruptoque ingens Acheronte uorago*. De esta manera Hércules se erige en símbolo restaurador del orden que ilumina con su *uis temperata* el infernal poder que representa Alecto; acepta el primitivismo de la Arcadia y la edad de Saturno, y es presentado como el civilizador de la raza primitiva*, genus indocile ac dispersum montibus altis.*

Gransden (1976: 243-246) también ve particularmente acertado el símil que relaciona a la caverna de Caco con los infiernos por dos motivos: primero porque este personaje es identificado como una deidad ctónica y segundo porque Hércules mismo descendió a los Infiernos. Caco, dice este autor (ibídem: 13), es un *exemplum* que sirve para plasmar la barbarie y que anticipa el clímax de Antonio y Cleopatra representados en el escudo de Eneas y también para moralizar el fratricidio de Rómulo contra Remo

[153] Para la descripción de la Cueva de Caco (8.241-242): cf. ENN.*Ann*. fr. 440 V *tum caua sub montem late specus intus patebat*.

por una buscada analogía con el asesinato de Caco por Hércules: Caco vive en el Aventino como Remo y Hércules en el Palatino (cf. Liv.1.7.1-3) (Gransden, 1976: 17)[154].

Putnam (1966: 34-36, 133-134), encuentra correspondencias verbales entre los versos 241-2 y la descripción del caballo de madera del libro segundo (2.19-20, 483-484).

Fowler (1918: 62-64) ve en la abertura de la cueva de Caco (243-246) una alusión al rito de abrir durante tres días al año el *mundus* o entrada al mundo subterráneo, referida por Varrón según Macrobio (*Sat*.1.16.18 *mundus patet deorum tristium et inferum quasi ianua patet*). El *mundus* se localizaba en el Palatino, dentro de la zona romúlea de la ciudad.

Jenofonte (*Mem.* 2.2.21-34) relata otra versión de Hércules, procedente del filósofo Pródico, según la cual el héroe rechazó los encantos y sofisticación de Dido en favor de otra dama virtuosa para elegir una vida de trabajo. Esta versión es paralela a la de Eneas quien también rechaza a Dido, se embarca y vence finalmente a Turno (Gransden 1976: 19-20).

Por otra parte, los cínicos veían en Heracles un prototipo de rey por ser "el mejor de los hombres", destructor de los monstruos peligrosos, hombres asesinos, tiranos y de todo aquel con ambición desmedida (*hybris*). Este héroe representaba la encarnación de la "filantropía", por tanto, se consideraba benefactor de la humanidad. La destrucción de Mecencio y Turno puede interpretarse en este sentido, como acción filantrópica en defensa de la civilización (Cairns 1989: 35). Pero el mito de Hércules, según Newman (1968: 35) contribuyó también a la teoría de la divinización a través de Ennio (cf. Newman 1968: 228).

En el plano estilístico vemos una acumulación de recursos tendentes a subrayar la desmesura de la acción de Hércules: 8.239 *impulit; impulsu*: cesura tras primer dáctilo y encabalgamiento; parafonía; 8.239-240: inversión de sujeto-verbo para expresar la acción de Hércules; 8.241-242 *specus et Caci… ingens / regia*: hendíadis,

[154] Según GRANSDEN (1976: 108) la figura de Caco, en algunas versiones etruscas, estaba en conexión con el culto del genio del lugar y en relación a Evandro. Su transformación en villano procede de relacionarlo con el gr. *kakós*, hombre malo, en contraste con Evandro, hombre bueno. Cacus y Caca eran, primitivamente, dioses del fuego asociados al Palatino, pero Virgilio los traslada al Aventino, fuera del Pomerio de la ciudad, a la colina de Remo quien traspasó el muro sagrado y fue muerto por Rómulo. Caco podría relacionarse con Céculo, mítico fundador de Preneste (cf. 7.681, 10.544).

encabalgamiento, dáctilo en el primer pie con pausa; 8.242 *penitus… penitus*: repetición en el mismo punto del verso; así como el estruendo del terremoto producido: 8.239 *intonat aether*: aliteración de T que imita el trueno, reforzada por la de P de *impulit; impulsu*, donde tenemos una figura etimológica (cf. Gransden 1976: 115); 8.244 aliteración de R; 8. 246 *immisso lumine Manes*: aliteración de M; 8.246 *cernatur, trepident*: asíndeton que expresa la inmediatez de la acción; por el contrario a Caco no se le nombra sino por medio de la perífrasis (8.194 *semihominis Caci facies … dira*). Añádase la falacia patética de 8.240 *exterritus* (cf. Williams 1970: 150-155) y la aliteración de BS, TS, FS en 8.196-197 (Gransden 1976: 109).

1.2.6. El escudo de Eneas

En el pasaje del escudo de Eneas (8.671-677, 689-693) destaca la imagen del mar que sirve de fondo a la descripción de la batalla de Accio. Dentro de la misma, un símil describe la batalla de forma hiperbólica como un combate de islas y montañas (8.691-3) e incluso como una guerra entre dioses. En el escudo podemos ver una banda circular entre la escena central (batalla de Accio) y las escenas perimetrales: de arriba abajo y en sentido contrario a las agujas del reloj: galos, Rómulo y Remo, sabinos, albanos, infierno, zona sin describir, según Cairo (2013:109).

En el centro del escudo de Eneas se describe la batalla de Accio (2 de septiembre de 31 a. C.). El océano, que Homero (*Il*. 18.607-608)[155] había colocado en el borde exterior del escudo para delimitar la representación del universo, aparece aquí en torno a Accio, nuevo episodio central del cosmos romano, según Putnam (1998: 136). De esta forma sirve para delimitar las escenas históricas. En este pasaje se alterna el uso de *fluctu* (8.672, 677) con el de *aequora* (8.674), *aequor* (8.690) explicable si tenemos en cuenta que *fluctus* se aplica al momento del combate mientras que *aequor* se aplica al portento favorable de los delfines y a la huída precipitada y la persecución, es decir, en el momento del triunfo.

Es llamativo el énfasis en la relación de oro-mar (672 *imago aurea maris*, 677 *auro fluctus*), frente al mar azul (*caerula*). Dice García Ruiz (2014: 703) que se trata de

[155] Otros prececedentes para el escudo en general: *Il*. 18.483-608; A.R. 1.730-767 (escudo de Jasón); THEOC. 1.32-54 (copa de Teócrito). Por otra parte, tenemos una pervivencia del Escudo de Eneas en el de de Eurípilo en QUINT.SMYRN. 6.200-291.

dos mares diferentes, no solo de diferente color sino también en diferente estado: uno está en movimiento y otro en calma; el primero se encuentra entre las escenas (*haec inter*), pero el segundo (el azulado) sirve de fondo y rodea la escena central (*circum*) que retrata el triunfo de Augusto en Accio. El primero es dorado, como alguno de los elementos del escudo; el segundo es azul y espumante (cf. la descripción del escudo de Heracles de Hesíodo, *Sc*. 207-212).

Finalmente el mar es caracterizado como *conuulsum aequor* (689-690), *alta, pelago* (691) y *arua Neptunia* (695). El uso de *aequor* en el contexto de una batalla naval parece contradictorio como refleja el oxímoron *conuulsum aequor*; sin embargo el epíteto tiene "un valor anticipatorio pues denota el futuro Estado de paz y prosperidad prometido por los dioses tanto para la Roma de Eneas como para la de Augusto" (García Ruiz 2014: 706). Las hipérboles posteriores reflejan la profanación de los dominios de Neptuno: *arua Neptunia* (695) que, al igual que la palabra *aequor* constituyen una metáfora de la nueva era de paz y prosperidad invocada en las distintas profecías que se le presentan a Eneas (ibídem: 706), una vez superados los tiempos tormentosos.

En el plano estilístico destaca la metonimia de "Marte" (8.676) por "guerra"; la aliteración de oclusivas, nasales y R para expresar el fragor del combate (8.689-690); la hipérbole de 8.691-692 como ya señaló Quintiliano (*inst*.8.6.8), (cf. Gransden 1976: *ad loc*.): el combate es como si chocasen montes contra montes o las Cícladas fueran arrancadas por el mar.

1.2.7. La tormenta sobre el campo laurente: Turno y Eneas como tormenta

Más adelante, Juno atrae la tormenta desde el cielo al campo laurente, tras el coloquio con Júpiter (10.633-635, 675-679). Con una hueca nube forma un simulacro de Eneas para engañar a Turno y apartarlo del combate. El simulacro sube a una nave y Turno le sigue. La imagen de Eneas se desvanece y la nave es arrastrada por un torbellino. Bajo la forma de una suasoria, Turno suplica estrellarse contra las rocas.

Juno desciende del cielo envuelta en una nube, (10.633 *nimbo*, palabra que sugiere una nube de tormenta[156]) trayendo la tempestad, un tópico en el descenso a la tierra de la divinidad, según Harrison (1991: 226): cf. Hor.*carm*. 1.2.31 donde Apolo también desciende envuelto en una nube.

Turno se ve envuelto en una tempestad semejante a la que ha sufrido Eneas al principio del poema tal y como lo atestigua el vocabulario empleado (10.676 *uenti;* 10. 677 *in rupes, in saxa*) y las expresiones usadas: 10.678 *saeuisque uadis immittite syrtis* (cf. 1.112 *uadis et aggere*, 1.111 *in brevia et syrtis*; 1.146 *uastas syrtis*; 1.125 *imis… uadis*), detalle que parece haber pasado desapercibido a la crítica. La metáfora sirve para expresar la desesperación del caudillo rútulo en los mismos términos en los que lo hará Yuturna (cf. 12.883-884).

En el plano estilístico, destaca la anáfora de la preposición y asíndeton de 10.677 *in rupes, in saxa* que sirven para expresar la jadeante excitación (Harrison 191: 233) o la aliteración de 10.677 *uolens uso* para expresar que Turno está suplicando por su propia destrucción, según Jordan (1990: 69).

En el octavo símil del libro decimosegundo (12.450-457), Eneas, una vez curado, vuelve a la batalla, aterrador igual que una tempestad que avanza por el mar hacia tierra, arrasando árboles y sembrados ante el temor de los campesinos. El precedente más cercano es *Il.* 4.275-280 donde los batallones de los Ayantes se mueven como cuando el cabrero ve una nube que baja de altamar por obra del Céfiro, más negra que la pez, preñada de enorme tempestad y se estremece al contemplarla y guía al ganado hasta una gruta[157]. No obstante, de nuevo, Virgilio parece copiarse a sí mismo en función de *georg*. 1.316-334, donde se describe al segador que recoge la cebada mientras el viento, en negro torbellino, entabla un combate de tal forma que lanza todas las hierbas al aire. Una lluvia torrencial arrasa los campos. El mismo Júpiter arroja rayos con su diestra; huyen las fieras y el terror espanta a los mortales. En

[156] La nube o niebla es un atributo divino frecuente, especialmente en su descenso a la tierra, según HARRISON (1991: 226). Una imitación de esta nube: OV. *met*. 2.790, la Envidia, cubierta de negras nubes (*nubibus atris*) pisotea los campos de flores.

[157] Sin descartar: *Il*. 4.422-26: las falanges de los dánaos van al combate como las olas empujadas por el Céfiro; *Il*. 13.795-99: los teucros siguen a sus caudillos y reluce el bronce de sus armas igual que un torbellino de vientos desciende a la llanura, acompañado del rayo de Zeus y, al caer en el mar levanta grandes olas.

ambos pasajes se describe la tempestad bajo el punto de vista de un agricultor, a diferencia de Homero que lo hace bajo el prisma de un cabrero: Virgilio ha expandido el símil homérico: en lugar de asustar a un simple cabrero, el riesgo amenaza a los campesinos (*miseris… agricolis*) y el potencial destructivo de la tempestad es ilimitado, capaz de arrasarlo todo (12.454 *ruet omnia late*). Al focalizar el símil bajo el punto de vista de los campesinos, el mantuano muestra empatía con las víctimas de la desgracia natural y, por extensión, por los latinos (Tarrant 2012: 208). Pöschl (1970 =1950: 121-2) ya señaló que la tormenta simboliza el destino de los enemigos de Eneas y que la lanza de Eneas, cuando hiere mortalmente a Turno, es como un tornado (12.923 *atri turbinis instar*). Estamos, por tanto, ante una metáfora agrícola. Vemos un contraste con 4.442, donde, de forma inversa, es la tempestad la que pugna por arrancar la encina que simboliza a Eneas o con 10.803-810, donde Eneas aguanta la nube de dardos como el campesino o el caminante la nube de granizo (= nube de dardos).

En el plano estilístico, Virgilio describe primero el avance de la tormenta y después la impresión que produce en las víctimas. El paréntesis – al que se añade la expresión 12.452 *miseris, heu* que refuerza la simpatía del narrador – contribuye a expresar su punto de vista: el terror es tan grande que rompe la estructura del texto (Tarrant 2012: 209). De nuevo el símil está enmarcado por palabras que enlazan plano narrativo e imaginario: 12.450 *uolat* (Eneas) – 12.455 *uolant* (*uenti*); otros elementos refuerzan esta conexión: 12.449 *sonum* – 12.455 *sonitum*; 12.450 *rapit* – 12.455 *ferunt*. Además podemos observar quiasmo para expresar la conmoción del momento (12.450 *campoque atrum - agmen aperto*; fenómenos fonéticos como la aliteración de nasales en 12.450-452; de U (*uolant, uenti*) y F (*ferunt*) en 12.455para expresar el vendaval. Desde el punto de vista léxico Tarrant (2012: 208) destaca el homerismo de 12.450 *atrum… agmen*: cf. *Il*. 4.281-2[158].

[158] Como pervivencia de este símil podemos señalar: LUCAN. 1.143-54, César es comparado con el rayo arrebatado por los vientos a las nubes que centellean en medio del estruendo del éter y del fragor del mundo; que surca el cielo y descarga en los lugares que consagra (porque son tocados por Júpiter, cf. LUCAN. 1.606-8)

1.2.8. Mecencio

También Mecencio es comparado con un torbellino (10.763 *turbidus*) en el decimoquinto símil del décimo libro (10.762-768) y se equipara a Polifemo en un pasaje que recuerda a la descripción de los cíclopes como *Aetnaeos fratres caelo capita alta ferentes* (3.679-681). La comparación con Orión es el cuarto y último símil aplicado a Mecencio en su aristía (10.689-768); todos ellos sirven para caracterizarle de cara a su duelo con Eneas. La comparación con Orión es la contrapartida a la de Eneas con Egeón (10.565-568): ambos héroes son presentados como gigantes por sus oponentes (Harrison 1991: 255). Orión es hijo de Poseidón, lo mismo que Polifemo con quien comparte muchas características: ambos son gigantes, ciegos (Apollod. 1.4.3), cruzan el mar (cf. 3.664-665) y se sirven de árboles como apoyos (un fresno añoso 10.766, un ciprés 3.659, respectivamente), según Hardie (1989: 266-267). La caracterización de Mecencio como Polifemo (cf. 10.766 *annosam… ornum*: como Polifemo, también Orión usa un un árbol como cayado: cf. 3.659; por el contrario para Homero Orión es un cazador) sirve para presentarlo como un *contemptor deorum* (Harrison, 1991: 256); además contribuye a preparar el duelo con Eneas que se convierte así en una gigantomaquia, como la de Hércules contra Caco. En efecto, Caco puede relacionarse con Polifemo en función de diversos paralelos (Witek 2006: 61). En este sentido, hemos visto la posibilidad de que Caco simbolice a Turno y Marco Antonio (Gransden, 1976: 107), por tanto podemos establecer también un paralelismo entre Mecencio, Polifemo y Caco (= destructores de la civilización) frente a Eneas, Hércules, Egeón (=Augusto) restauradores del orden y civilización. La identificación de Mecencio con la tempestad (= *turbidus* =caos) refuerza esta interpretación.

En el plano estilístico cabe anotar la metáfora tradicional de 10.765 *uiam scidens* para ´navegar`: Orión se identifica con un barco abriéndose camino por el mar (Harrison 1991: 256) o la acuñación de Virgilio de 10.765 *supereminet* (Harrison 1991: 256).

1.3. Otras tempestades: los elementos como agentes de la destrucción

Virgilio liga el uso de los cuatro elementos (agua, tierra, aire y fuego) a la fuerza destructiva de la tempestad. El agua es símbolo de la fuerza destructiva y cólera, pero

también de la guerra, miedo y muerte; es el arquetipo del caos. Lo mismo ocurre con el fuego bajo la forma del trueno, los vientos que llegan a ser personificados o la tierra bajo la forma de roca.

1.3.1. Los vientos

La primera vez que aparece este elemento en el plano de lo imaginario es en el quinto símil del libro segundo (2.416-419) donde, en mitad del asalto a Troya, se compara a los griegos atacando al escuadrón de Eneas con la furia de los vientos, en medio de la oscura noche[159] (2.420 *obscura nocte per umbram*): el fragor del combate se compara con el bramido de todos los vientos (Céfiro, Noto y Euro) *aduersi* (huracanados). Se usa la misma expresión – *turbine* – que en *georg.* 1.318-338 para describir la tormenta que arrasa los campos y las cosechas, con todos sus sonidos, solo que ahora el término real se torna imaginario. En este caso destaca la marcada aliteración de S para expresar el silbido de los vientos (2.318 *stridunt siluae saeuitque*) y el epíteto virgiliano *spumeus* (2.419).

El primer símil del libro décimo (10.97-99) es el comienzo de una tempestad provocada por los vientos (10.96-103): los dioses asienten, pero murmuran igual que cuando surge el primer soplo de la tempestad, cautivo en la arboleda[160]. Vemos la misma analogía entre vientos y animales encerrados que estaba sugerida en la descripción de la cueva de los vientos de Eolo (cf. 1.52-56).

No he encontrado un precedente claro para este símil. Harrison (1991: 84) propone *Il.* 14.398-400: símil describiendo el oleaje del mar agitado por el Bóreas comparado con la batalla entre argivos y troyanos o *Il*. 2.144-149: la asamblea se

[159] En los precedentes (*Il*.9.4-8; 16.765-772; ENN. *Ann*.432-434; *georg*.1.318 *omnia uentorum concurrere proelia uidi*) falta la referencia a la noche que intensifica el patetismo.

[160] Podemos ver la misma reacción describiendo al público que escucha un discurso en OV. *met*. 1.199 *confremuere omnes*; 1.206, *murmura conpressit*; LUCAN. 1.352-353 *dixerat; at dubium non claro murmure uolgus / secum incerta fremit.* Macrobio imita la epifanía con silencio del mundo en el encomio de Escipión (*Varia* 9-12 Vahlen): *mundus caeli uastus constitit silentio*… Milton se sirve del mismo símil en *Paradise Lost* 2.284-288 (HARRISON 1991: 85).

solivianta como las olas del mar agitado por el Euro y el Noto[161]. También hay afinidad con Lucrecio. En efecto, el pasaje podría ser una evocación de *magno indignantur murmure clausi / nubibus in caueisque ferarum more minantur, / nunc hinc nunc illuc fremitus per nubila mittunt…*, (6.197-199) donde los vientos son encerrados en nubes como animales atrapados (cf. Harrison 1990: 85). Pero en Virgilio, de nuevo el símil de la tempestad sirve para simbolizar las guerras futuras. De nuevo, el precedente más cercano hay que buscarlo en el propio Virgilio, en *georg*. 1.356-359: al levantarse el viento comienzan a hincharse las olas y a crecer el rumor en los bosques. Otro elemento del pasaje es la epifanía que rodea el mundo de silencio para la que encontramos el precedente de E. *Bacch*. 1082-1085, donde el cosmos guarda silencio ante las palabras del dios de forma similar, silencio cósmico que en contextos religiosos es habitual.

Distintos recursos fónicos sirven para expresar la analogía con los vientos y animales atrapados en los bosques: 10.96 *fremebant* / 98 *fremunt* la repetición sirve para enlazar el símil con la realidad (Jordan 1990: 41). Se añade la aliteración de F y nasales en todo el pasaje expresando el sonido de los vientos; 10.99 *murmura* aplicado a los vientos en los árboles (cf. *georg*. 1.359); el uso de *uoluntant* (10.98) con sonidos (innovación de Virgilio, según Harrison 1991: 85); la parafonía *uenturos… uentos* (10.99); la disposición del verso paralelística: abcab y ritmo de tintineo en el mismo verso, según (Harrison 1991: 86); la fuerte aliteración de D en 10.101 (Jordan 1990: 41); la repetición que acentúa el silencio religioso de *silescit* / *silet* (10.101-2) (cf. E. *Bacch*. 1084-1085), habitual en contextos mágicos: cf. Theoc. 2.38; la fuerte aliteración de P- en 10.103 *posuere, premit placida aequora pontus*, según Jordan (1990: 41) que se une a la condición de verso holodactílico para proporcionar un ritmo rápido, pero se detiene súbitamente en la cesura trocaica, tras *posuere*. Por último el pleonasmo de 10.103 *aequora pontus*.

[161] Otros ejemplos que tienen un remoto parecido son *Il*. 7.4-6: Héctor aparece y es acogido como cuando la divinidad da a los marinos el viento próspero; *Il*. 16.765-769: el Euro y el Noto rivalizan entre sí por agitar un espeso bosque.

El sexto símil del libro décimo propone un combate entre los vientos (10.356-61) para comparar la lucha que se mantiene indecisa, tras los primeros éxitos en la guerra que prosigue Eneas.

Los símiles que comparan las batallas con el combate de los vientos son habituales en la épica: cf. *Il*. 9.4-8 y, especialmente, *Il*. 16.765-769, donde troyanos y aqueos luchan entre sí de la misma forma que el Euro y el Noto se afanan por agitar un espeso bosque[162]. Los vientos son el término imaginario del símil; por el contrario, en el libro primero eran el término real cuando aparecen encerrados por Eolo (1.50-64) y éste los libera para que desencadenen la tempestad (1.81-123).

En el plano estilístico diversos recursos sirven para expresar la lucha entre troyanos y latinos: quiasmo, (10.360 *Troianae acies aciesque Latinae*) apropiado para oponer a los dos bandos del combate; encabalgamiento (10.361 *concurrunt*) seguido de pausa que enfatiza la idea de enfrentamiento; un doble poliptoton (10.362 *pede pes densusque uiro uir*)[163]; la metáfora militar *proelia … tollunt* (10.357); la lítotes de *haud aliter* (10.360); la triple anáfora *non… non… non* (10.358) en un trícolon que sirve para separar los elementos: la lucha de los vientos se sitúa entre las nubes y el mar; el ritmo de la segunda parte del verso 10.359, lento, que refleja el estancamiento de la lucha (Jordan 1990: 54); o algunas expresiones como 10.356 *discordes uenti* (cf. *Il*. 16.765) o 10.356 *magno aethere* (cf. Lucr. 5.473 *maximus aether*).

En 10.602-604 vemos a Eneas convertido en un torrente de ira (materia del primer símil de este libro) o en un negro torbellino, en agente del Furor, tras la muerte de Palante de la que toma justa venganza mediante una furibunda venganza (Anderson 1968: 11). Este símil marca el final de la aristía de Eneas y sirve para mostrar a un Eneas sembrando la muerte igual que un torrente o un negro torbellino cuando toma venganza de Turno por la muerte de Palante.

En relación a sus predecedentes homéricos (*Il*. 5. 87-89, Diomedes es semejante a un río desbordado; *Il*. 11.747, Néstor semejante a un oscuro vendaval) Virgilio aúna los dos símiles en uno para intensificar la fuerza del mismo. Pero la voz

[162] Otros ejemplos: *Il*. 11.297-8; *Il*. 11.305-8; LUCR. 6.96-101.

[163] cf. *Il*. 13.131, ENN. *Ann*. 584 Skutsch, *pes premitur pede et armis arma teruntur*; Furio Bibáculo, *Poet*. 10 *pressatur pede pes, mucro mucrone, uiro uir*.

que emplea el mantuano para referirse al torbellino (10.603 *turbinis*) ya la había usado Ennio (*Ann*. 578 Skutsch). Un elemento que liga el símil con el mundo bélico es *erumpunt* (10.604) dado que el verbo *erupere* es una voz militar (Harrison 1991: *ad loc*.).

En el sexto símil del libro decimosegundo (12.365-367) Turno se apresta a la batalla y lanza a galope a sus caballos que vuelan más que los Notos y el Céfiro. Vence a muchos enemigos como el mar y las nubes sucumben ante el viento del norte. Se deben buscar los precedentes especialmente en *Il*.11.305-308, (los enemigos que captura Héctor sucumben como el Céfiro disipa las nubes al golpearlas con denso vendaval)[164]. No obstante el precedente más similar vuelve a ser el propio Virgilio en *georg*. 3.196-201, donde los potros deben desafiar al viento con su galope, semejantes al Aquilón cuando se precipita desde las regiones hiperbóreas y abate las nubes y tormentas. En efecto, a diferencia de *Il*. 11.305-308, donde el Céfiro combate contra el Noto, en Virgilio ambos vientos son los que empujan las nubes. Además, la analogía del mantuano es más perfecta entre término real e imaginario: Turno arrastra a sus enemigos como el viento a las nubes, diferente a Héctor que los abate.

Este símil también evoca la tempestad incial: cf. 1.84-85 *incubuere mari… Eurusque Notusque*, donde se cita a los mismos vientos que aquí, pero se debe señalar que el verbo es también voz del lenguaje militar por lo que podríamos estar ante una metáfora: cf. 9.791 *Teucri clamore incumbere magno*, connotación apoyada por el contexto: cf. 12.367 *fugant dant nubila*.

1.3.2. El agua

El motivo del agua, junto al del granizo y la lluvia, es el más usado con diferencia a lo largo del poema. Tal vez, detrás del simbolismo del agua como elemento de la destrucción subyace el mito del diluvio que solo aparece citado

[164] Sin descartar otros símiles parecidos: *Il*. 4.422-426, (los dánaos se suceden como la ola del mar, empujada por el Céfiro) o *Il*.13.795-799, (los troyanos van emulando a un vendaval de siniestros vientos enviado por el trueno de Zeus que baja a la llanura y se funde con la costa donde las olas se suceden con blanca cresta).

directamente en 7.222-230. El agua es la expresión de la destrucción que limpia y recrea. Como dice Goñi (2007: 236), los dioses no castigaron a los hombres con un incendio que arrasara la tierra porque no pretendían tanto destruir como poder reconstruir una vida nueva. En el agua encontramos dos significados: destrucción y purificación.

La primera aparición del agua en el plano de lo imaginario se produce en el libro segundo (2.496-499) cuando Pirro asalta el palacio de Príamo y se compara a un torrente violento. En este caso la variación consiste en la fórmula introductoria: 2.496 *non sic*, usada para la comparación con algo inadecuado. Por otro lado, el término *amnis* (2.496) es poco habitual en poesía (lo será más en la Edad de Plata), en lugar de *flumen*, según Austin (1973: *ad* 496). Pero, sobre todo, la variante adoptada por Virgilio consiste en servirse de otro elemento de la naturaleza para plasmar la fuerza destructiva: el agua. Virgilio se vale de la misma imagen que Lucr. 1.280-289 para describir el poder de destrucción de este elemento, como ya había hecho con los vientos en los versos anteriores. Al describir a Pirro asaltando el palacio de Príamo semejante al poder destructor del agua de un río crecido por las lluvias, se retoma el motivo inicial de la *Eneida*, la tempestad, aplicado a la guerra. El verso 2.498 *fertur…cumulo* (cf. 1.105 *insequitur cumulo prearuptus aquae mons*) muestra la conexión entre ambos pasajes. El agua, uno de los cuatro elementos, se convierte en fuerza destructora, al igual que lo habían sido los vientos (cf. 2.416-419) o el fuego (cf. 2.204-208). El ritmo predominante, dactílico, y las cesuras pentemímeras[165] apenas perceptibles (como en 498 detrás de *furens*) acrecientan la sensación de rapidez.

La primera parte del séptimo símil del libro 7 (7.715-721) en el que las tropas de Clauso son comparadas a las olas del mármol líbico o a las densas espigas que se doran bajo el sol, también recuerda a la tempestad en el mar del libro primero. Se trata de otro ejemplo de símil doble perfectamente coordinado por *uel*. Aunque existen precedentes en Homero (*Il*.2.147-148: el ágora se agita como las grandes olas que en el mar Icario levantan el Euro y el Noto; *A.R*.4.214-215: se reunieron en el

[165] AUSTIN (1973: *ad loc*.) destaca el ritmo del verso 2.498 que considera admirable: por su cesura pentemímera tras *furens* que apenas se siente y su ritmo dactílico acelerado hasta el 4º pie.

ágora, tan numerosos como las olas que se encrespan en el mar con el viento invernal), sin embargo, como puede observase, ninguno de estos ejemplos se adapta al de Virgilio[166].

Desde un punto de vista estilístico se debe remarcar el verso 7.718 (*quam multi Libyco uoluuntur marmore fluctus*), un *versus aureus*, según el esquema adj1 adj2 V sust2 sust1 (la otra combinación posible sería: adj1 adj2 V sust1 sust2, según Baños 1992: 766), recurso que sirve para enmarcar la noción de "revolución" incluida en *uoluuntur*. El mar líbico (*Libyco… marmore*) es el comprendido entre Creta y el N. de África. El verso 7.719 *saeuus ubi Orion hibernis conditur undis* es una reminiscencia de *A.R.*1.1201. La aparición de Orión a primeros de noviembre indica una temporada de tormentas: cf. Hor. *carm*.1.28.21-2; *Epod*. 10.10, 15.7. (Fordyce 1977: 191) y el adj. *saeuus* expresa una naturaleza hostil, enfrentado a 7.720 *sole nouo*, en la segunda parte del símil, que indica de buena mañana o al principio de la estación cálida.

En el primer símil del libro octavo Eneas (8.18-24) vacila entre la tempestad de sus preocupaciones al igual que el sol o la luna, reflejados en el agua de una vasija, proyectan sus destellos sobre todas las cosas. En el precedente más cercano, *A.R*. 3.756-760 donde a Medea se le acelera el ritmo cardíaco como en la casa el rayo de sol riela al reflejarse en el agua de un cántaro o jofaina, vemos que no se menciona a la luna que, en Virgilio, sirve, según Pöschl (1970 =1950: 146-147) para enlazar con la escena nocturna subsiguiente: la aparición de Tiberino[167].

El primer símil de este libro evoca los movimientos de los reflejos del agua que un caldero despide contra el techo de la estancia de Eneas, desde la agitada superficie y sirve, como dice Gransden (1976: *ad* 26) para contraponer la naturaleza dormida y el héroe despierto mediante una écfrasis encabezada por la fórmula típica *nox erat*… (8.26)[168]. Según Anderson (1916: 110), pocas descripciones han sido más admiradas

[166] Para el segundo elemento no he encontrado ninguna fuente que se ajuste al texto del mantuano.

[167] No obstante, según FORDYCE (1977: 207) Virgilio pudo inspirarse también en LUCR. 4.211-215: la imagen del cielo estrellado reflejado en el agua.

[168] Otros ejemplos: 3.147 *nox erat terris animalia somnus habebat*; 4.522 *nox erat et placidum carpebant fessa soporem / corpora per terras, siluaeque et saeua quierant / aequora*, (FORDYCE 1977: *ad* 8.26); 3.744, 2.268, 3.147, 4.553 (GRANSDEN 1976: *ad* 8.26).

que 8.22-25, donde la luz del sol o de la luna golpea el agua de una vasija, tiembla y se refleja en todas las cosas alrededor de ella, produciendo un contraste entre luz y sombras. Un gran ejemplo que muestra la predilección de Virgilio por el juego luz-sombra que se manifiesta en la oposición *sole … lunae* (8.23).

En el plano estilístico la metáfora de los versos 8.19-21 refleja al héroe que fluctúa entre la tempestad de las preocupaciones, lugar común en los tiempos de Virgilio: cf. Catull. 64.62 *magnis curarum fluctuat undis* (Gransden 1976: *ad* 19-21) y que ya aparece en E. *Pers*. 599.

En el segundo símil del libro decimoprimero (11.296-299) se compara el murmullo de los Latinos a los escollos sacudidos por una corriente vertiginosa. Podemos encontrar precedentes en *Il*. 2.144-8: tras el discurso de Agamenón la asamblea murmura como el mar sacudido por los vientos, aunque Virgilio introduce una variante: en lugar del mar habla de ríos, más adecuado al contexto. Pero Horsfall (2003: 199) señala la inconveniencia de esta correspondencia con toda justicia porque, a diferencia de Homero, aquí no son los vientos quienes mueven la corriente sino que la corriente es detenida por las rocas[169]. Gransden (1991: 98) corrobora esta tesis: el parecido con el símil homérico (*Il*. 2.144-148) es puramente formal puesto que aquí el efecto es reproducir el murmullo excitado. En realidad, parece que Virgilio, una vez más se copia a sí mismo en 7.586-590 donde Latino se resiste, inconmovible, como la roca al mar y al ladrido del oleaje, pero aquí la extensión del símil (dos versos y medio) contrasta con su precedente, 7.586-590, mucho más extenso.

De nuevo el agua es sinónimo de destrucción y guerra civil (Horsfall 2003: 198). El símil describiendo el rumor (*fremor*) de la muchedumbre será recordado en el momento cumbre del final del poema: *fremunt* y *crepitus* (12.921-923) recuerdan *fremor* (11.297), *fremunt* (11.298), *crepitantibus* (11.298). Precisamente *fremor* (11.297) es un sustantivo que solo aparece aquí en Virgilio, a diferencia del verbo *fremo* que aparece 40 veces en el mantuano.

[169] Lo mismo ocurre con otras coincidencias como *Od*.17.463, donde Ulises se mantiene firme como una roca: tampoco arrojan mucha luz.

En el plano estilístico varios recursos contribuyen a plasmar la imagen del agua: el símil está encerrado entre *saxa* (297) y *ripae* (299), como formando una balsa (Horsfall 2003: 199); en 11.298-9 la aliteración de R y nasales sirve para expresar el crepitar del agua contra las rocas; el onomatopéyico *crepitantibus* es continuado con *trepida ora* (11.300); *gurgite* (11.298), una de las palabras preferida de Virgilio (20 veces en el poema), aporta connotaciones destructivas como los rápidos, según Fratantuono (2009: 107).

En el séptimo símil del decimoprimer libro (11.624-630) el protagonista es el oleaje del mar que se compara con el vaivén de la batalla. Luque Moreno (2011: 467) considera que el símil es original pese a los parecidos con *Il*. 14.16-19 (según Knauer 1964: 163), 11.305-308 y 14.394-395, donde aqueos y troyanos se alzan unos contra otros como el oleaje del mar al batir la tierra firme. De nuevo debemos recordar la tempestad inicial (1.106-112) donde aparecen unos náufragos suspendidos en la cresta de la ola mientras a otros se les abre el mar: el símil retoma el motivo inicial de la *Eneida* que pasa del plano narrativo al imaginario. Hay que destacar, no obstante, la unión de dos imágenes: la del negro sembrado y la del oleaje: ambas tienen connotaciones negativas; constituyen una anticipación de la guerra entre latinos y troyanos.

La estructura del pasaje se basa en un doble trícolon (11.625-626 *ruit... superiacit* .../... *perfundit*; 11.627-628: *rapidus*... /... *fugit... relinquit*); precedido por un v. holodactílico (11.623 *hi fugiunt penitusque datis referuntur habenis*), apropiado a la trepidante acción (Fratantuono 2009: 209). Además se añade el paralelismo de 11.625-627 (*nunc*... /*nunc*) adecuado para expresar el vaivén de las olas: tal como van hacia tierra se retiran de la misma, lo mismo que en 11. 629-630: *bis*... / *bis*. En cuanto al léxico, *superiacit* (11.625) puede tener valor metafórico aplicado al mar, dado que se usa habitualmente con armas arrojadizas (Fratantuono: ibídem); *aestu* (11.627) tiene una connotación de mar gruesa, según Servio (*aestu*: *aestus proprie est maris incerta commotio*, Serv.: *ad loc*.).

Luque Moreno (2011: 467-468) analiza la dificultad de traducir este símil puesto que se acumulan en cinco versos una decena de términos del léxico del mar: *gurgite*,

pontus (11.624), *scopulos*, *unda* (11.625), *sinu*, *harenam* (11.626), *aestu* (11.627), *saxa, litus, uado* (11.628)[170].

1.3.3. Granizo y lluvia

El granizo es otra imagen asociada a la tempestad como vemos en el séptimo símil del libro quinto (5.458-460) pasaje en el que los golpes que asestan los puños de Entelo a Dares crepitan como el granizo y a éste solo le salva Eneas. La comparación entre los golpes y el granizo es original puesto que en sus precedentes se aprecian notables diferencias: en Homero (*Il*. 15.170-171) se compara al granizo con Iris y en Apolonio (*A.R*.2.1083-1089) se compara con las plumas de las aves que caen del cielo. No obstante, en este pasaje, de nuevo Virgilio parece copiarse a sí mismo[171] pues existe gran afinidad con *georg*. 4.80-85 donde el granizo cae del cielo no tan espeso como cuando las abejas entran en combate por su rey.

Desde el punto de vista estilístico, una hipálage (5.458 *quam multa grandine nimbi*: en lugar de *quam multo nimbo grando praecipitatur* cf. Serv.: *ad loc*.), contribuye a poner de relieve la intensidad del ataque así como la aliteración de nasales o la de C y S en 5.459 *culminibus crepitant, sic densis ictibus heros* que expresan el ruido del granizo sobre los tejados, subrayado por *ictibus*, según Williams (1960: *ad loc*.).

La siguiente "granizada" tiene lugar en el libro noveno (octavo símil) y sirve para ilustrar una lluvia de proyectiles[172] (9.666-671). Sus precedentes son múltiltiples. Los más ajustados: *Il*.12.156-161 (los proyectiles caían como los copos que el huracanado viento derrama espesos sobre la nieve: así llovían los proyectiles de los

[170] Dicha dificultad se evidencia en las traducciones existentes.

[171] La metáfora de Virgilio será imitada por SIL. 3, 490: *mixtos cum grandine nimbos*. Recogiendo la metáfora del granizo de hierro: STAT. *Theb*. 9.488: *nec non saxis et grandine ferri desuper infestant Tyrii.*
Con el significado de golpe: PRUD. *Perist*. 10.121 *pulsatus ergo martyr illa grandine.*

[172] Vemos un símil parecido en *georg*.4.78-81: las abejas luchan, se amontonan en un gran círculo y caen a tierra como cae del cielo el granizo más espeso; pero aquí no se comparan armas sino abejas.

aqueos y de los troyanos); *Il*.12.278-280 (los venablos de los aqueos caen espesos como los copos en un día invernal); menos semejanzas se observan en *Il*.10.5-8 (se compara a los relámpagos de Júpiter, el aguacero, la granizada o la nieve con los suspiros de Agamenón, pero no los dardos y proyectiles).

La lluvia de dardos ya aparece en Enn. *Ann*.266 (284) Skutsch *hastati spargunt hastas. fit ferreus imber*; 391 *undique conueniunt uelut imber tela tribuno* (quizá en relación con el ataque de vélites montados en monturas de jinetes que atacaron, una vez saltaron de los caballos, con siete lanzas cada uno en la Segunda Guerra Púnica, según Skutsch 1985: 445-446); también se encuentra en este autor la imagen de los escudos y cascos que resuenan por el golpe del granizo y la lluvia: cf. Enn. *Ann*.355 *tum clipei resonunt et ferri stridit acumen.*

Según Skutsch, las metáforas de Ennio son audaces y originales: los ejemplos de lluvia de dardos entre los autores griegos son escasos (se reducen a los citados más arriba y a Pi.*Isthm*.5.49; *Pyth*.6.10-12), pero pudieron sugestionar a Ennio. La tormenta es la imagen más frecuente en la *Eneida* para describir el combate o la guerra civil tal y como se refleja ya en la escena inicial del poema. Por otro lado en la expresión final *caua nubila rumpit* (9.671) vemos la concepción de las nubes como depósitos de lluvia y granizo semejante a Lucr. 6.432, donde explica las trombas de agua. Una vez más Virgilio corrige a Lucrecio: Júpiter opera como los vientos, abriendo agujeros en las nubes para que precipiten su contenido (cf. Lucr. 6.121-131, 175-182, 271-284, donde describe cómo se produce el rayo en las cóncavas nubes).

La relación con la tempestad se pone de manifiesto en el empleo de *surgit* (9.666-667) con sentido metafórico puesto que se usa más frecuentemente aplicado al viento y oleaje (cf. 11.635); lo mismo que *imber* (9.669), metáfora de la lluvia de dardos o en el empleo de la aliteración de oclusivas sordas y R expresando el estruendo del rayo en 9.671 o en la aparición de *torquet* (9.671) aplicado normalmente al rayo de Júpiter (4.208, 4.269, 9.93, 8.429).

El granizo vuelve a aparecer en 10.803-810, decimosexto símil de este libro, en el que innumerables dardos caen sobre Eneas como si se tratara de una tormenta de lluvia y granizo. Las fuentes ya han sido referenciadas en las líneas anteriores, pero aquí el mérito principal del símil estriba en contraponer los peligros moderados del

agricultor con el peligro de muerte de la guerra, algo común en Homero (*Il*. 16.641), según Harrison (191: 263).

La lluvia de proyectiles (11.599-602, 610-617) es el motivo del quinto símil del decimoprimer libro. En el comienzo del combate de caballería vuelan las jabalinas en tupido conjunto, como nieve. Para este símil podemos establecer los mismos precedentes que para los anteriores [especialmente *Il*.12.156-159, aunque también *Il*.12.278-80 y el consabido Enn. *Ann*.266 (284)]. No obstante conviene señalar como fuente más directa la de Enn. *Ann*.557 *quae ualide ueniunt… falarica missa*, donde probablemente se compara a la falárica con *fulmen* durante el ataque de Aníbal a Sagunto, según Skutsch, *ad loc*. (Hardie 1994: 221).

El combate de caballería es un elemento sin paralelo homérico pues en la *Ilíada* los caballos solo servían para conducir los carros de guerra. Gransden (1991: 18-9) considera que este cuadro es la escena militar más lograda de Virgilio, escrito con gran estilo, caracterización hiperbólica y graduando los símiles.

El cielo oscurecido por los dardos recuerda Her. 7.226 o Cic. *Tusc*. 1.101 *in umbra pugnabimus*, en relación a la batalla de las Termópilas. La sombra (11.610 *caelumque obtexitur umbra*, con un verbo de acuñación virgiliana) motivo tantas veces relacionado con el mundo bucólico y el amor, aquí se asocia a la guerra. En el pasaje, ambos jinetes caen derribados, (Tirreno y Aconcio), pero la fuerza de la colisión hace que el segundo salga despedido como un rayo o el proyectil de una catapulta. Virgilio entrelaza dos símiles atmosféricos, pero al símil de la nieve le sigue el del rayo como si el tiempo empeorase con el derramamiento de sangre, según Fratantuono (2009: 207). Hardie (178 n.61) subraya el carácter cósmico del símil dado que hay una latente comparación con la tempestad. No olvidemos que el rayo, como atributo de Júpiter, es fuertemente simbólico.

En el plano estilístico se debe destacar que el escenario de la tempestad pasa del mar a la llanura (11.599 *aequore toto*), del combate metafórico con las olas, al real. Es llamativa la metáfora agrícola de 11.601-602 *ferreus.../... ager*: el campo está erizado con las lanzas; como señala Fratantuono (2009: 205), esta palabra tiene dos sentidos: hierro o cruel. Otra metáfora (11.602 *campi... ardent*) sirve para plasmar el reflejo del sol: parecen arder las armas izadas. La asonancia en A (*ager-campi-armis-*

ardent) subraya la luminosidad, según Gransden (1991: 121). El v. 11.609 (*substiterat: subito erumpunt clamore furentisque*) hipermetro con encabalgamiento, expresa la impaciencia por combatir de los caballos (Fratantuono 2009: 207)[173]. El holoespondaico 11.613 transmite la pesadez de la colisión. En el v. 11.614 *cuadrupedantum* es de color enniano [Enn. LXXXI (*Hectoris Lyta* 169) *sublime iter ut quadrupedante flammam*]. Cf. Plauto *Capt*. 814 *qui aduehuntur quadrupedanti crucianti cantherio*, donde se parodia el lenguaje del edicto pretorio (Jocelyn, 1969: 300); el polisílabo a final de verso contribuye, con la ruptura de la cláusula, a expresar el efecto del combate trabado cf. 8.596 *quadripedante putrem sonitu quatit ungula campum*; se añade el efecto onomatopéyico de los vv. 11.614-615, con acumulación de oclusivas (P, K, T), líquidas (R) y nasales para expresar el estruendo de la acometida de los dos héroes o el políptoton de 11.615 *pectora pectoribus*.

1.3.4. La tierra, la roca.

El tercer elemento que voy a tratar, la tierra, puede aparecer bajo la forma de roca, peñasco, aplicado a distintos personajes. Así por ejemplo, Latino se muestra imperturbable como una roca en la marejada, decide encerrarse en su palacio y finalmente, él mismo, se compara con la tempestad (7.585-590). Vemos el uso de la roca de forma ambivalente: a la vez como símbolo de violencia y guerra civil, pero también de inflexibilidad. La imagen es una elaboración del símil de Homero, *Il*.15.618-621[174] donde los dánaos aguantan a los troyanos como un peñasco resiste los vientos y las olas en la orilla del mar y sirve para mostrar el carácter inflexible de Latino. La paradoja estriba en que esa actitud será efímera.

[173] Solo hay 21 casos en toda la obra de Virgilio siendo el más famoso 4.629 (GRANSDEN 1999: 122).

[174] Hay otros símiles que pueden aducirse: *Il*. 9.4-7 (a los aqueos les palpitaba el corazón como el mar es conmovido por los vientos y las algas arrojadas a la orilla); *Od*.17.463 (Ulises se mantiene firme como una roca). Quizá el mayor parecido se produce con *Il*. 2.144-148 donde, tras el discurso de Agamenón, la asamblea murmura como el mar sacudido por los vientos, aunque Virgilio varía: en lugar del mar habla de ríos, más adecuado al contexto. Horsfall, no obstante, señala la inconveniencia de esta correspondencia (2003: 199) debido a que falta la comparación con la roca.

Otis (1964: 327) ve aquí una inversión del libro 1 (donde se compara al mar agitado con el tumulto civil). Mediante un efecto acumulativo Virgilio da la idea de destrucción, furia anti-social, mediante tres estadios que marcan un climax *in crescendo*: fragor, azote, bramido hasta que finalmente la tormenta les arrastra (ibídem).

Vemos también a las olas ladrando como una jauría de perros (7.588 *latrantibus*) haciendo un uso metafórico del adjetivo. Aquí se escucha el ladrido de los perros de Escila (cf. Catull. 60.2 *Scylla latrans*), según Horsfall (2000: 384). Lyne (1989: 129) llama la atención acerca del uso oratorio de *latrare* en Cic. *Brut*.58 *latrant enim iam quidam oratores, non loquuntur*.

Dentro de los recursos estilísticos destaca el verso 7.588, holoespondaico, que expresa la firmeza y solidez de la roca, la aliteración de S y oclusivas sordas para expresar el oleaje sobre la roca en 7.589 o la metáfora de la tempestad y la aliteración de F, R, P simulando el naufragio y los vientos en 7.594.

Mecencio también es comparado con la roca firme que avanza hacia el ponto entre los vientos de la tempestad en 10.693-696; se trata del duodécimo símil del libro décimo. El pasaje puede estar inspirado en *Il*. 15.618-621, donde los dánaos aguantan las acometidas de los troyanos como una roca aguanta los embates de los sonoros vientos y las crecidas olas[175] y en *A.R*. 3.1294-1295, donde Jasón aguanta como la roca en la costa aguarda las embestidas que la abaten en infinitas tempestades.

En el símil se conjugan tres elementos: agua, aire (vientos), tierra (roca) y llama la atención el empleo de la polaridad de opuestos: *caelique marisque* (10.695). Precisamente el símil aparece encerrado entre los dos motivos del mismo: *rupes* y *maris*. Los tres versos (693-695) del símil terminan con la palabra mar: *aequor, ponto, maris*.

En 12.684-691 Turno también será comparado con un peñasco que se precipita por fuerzas externas en un enfoque que puede relacionarlo con Mecencio. En efecto, Turno, en el símil duodécimo (12.684-691) es comparado con un peñasco que se precipita desde la cima del monte en dirección a la ciudad y cae arrancado por el

[175] También vemos en *Od*. 17.463 que Ulises se mantiene firme como roca (pero no se hace alusión al mar o al oleaje o los vientos).

viento y un temporal de lluvia, y rueda arrastrando consigo bosque, ganados y hombres. Finalmente se ofrece a combatir en duelo. El modelo es *Il*. 13.137-142 (los troyanos cargan contra los barcos con Héctor en cabeza, como roca que rueda corriendo de un peñascal cuando un río torrencial la resquebraja) de tal manera que el símil sirve para relacionar a Turno con Héctor y a Eneas con Aquiles; sin embargo el tratamiento de Virgilio difiere del de Homero: a diferencia de Héctor que es detenido por los griegos, nada puede parar a Turno; además en Homero la roca procede de la ladera mientras que en Virgilio (12.684 *montis… de uertice*) se precipita desde la cima, como señala Tarrant (2012: 265); por último, mientras que en Homero la roca cae por la inundación de un río, en Virgilio (12.685-686) son los vientos los que provocan su caída: la multiplicación de los factores acrecienta la vulnerabilidad de la roca (Tarrant, 2012: 265). Por otro lado, esta imagen parece contradecir a la narración: Turno ataca por propia iniciativa, pero la roca se precipita por fuerzas externas; Turno se presenta como el campeón de los latinos, sin embargo la roca es caracterizada como *mons improbus* (la personificación encierra una nota de crueldad). Como señala Tarrant (2012: 265), este enfoque puede significar que el rútulo actúa bajo el impulso del *furor*. El símil parece socavar la imagen previa del personaje que conocíamos por el relato. Finalmente, la roca volverá a aparecer al final del libro (12.896-902), pero ya en el plano de la narración cuando Turno intenta arrojar contra Eneas una piedra enorme (de las que se ponen para delimitar los campos), pero le fallan las fuerzas y su intento fracasa[176].

Desde el punto de vista estilístico se pueden observar una serie de recursos que remarcan la crueldad de Turno: el adj. *turbidus* (12.685 *turbidus imber*) relaciona la tormenta con Turno a quien se aplica en 12.671; en 12.687 *mons improbus* podemos ver una hipérbole y personificación para sugerir la crueldad (Tarrant 2012: 266), acentuada por la aliteración de nasales; la *gradatio* de 12.688 *siluas armenta uirosque* contribuye a intensificar el daño que produce la roca; la hipálage de 12.691 *striduntque hastilibus aurae* (por *stridunt hastilia auris*) subraya el silbido de las flechas en el aire: se borra la distinción entre el objeto que produce el sonido y el espacio que resuena (Tarrant 2012: 267); también hay enálage en 12.686 *annis … sublapsa uetustate*:

[176] También podemos ver una equivalencia con el caballo de Troya al que también se compara con una montaña (2.15).

enálage por *aedificia uetustate sublapsa*[177]*.* La immutabilidad de la roca viene expresada por el ritmo espondaico de 10.693 y la aliteración de U y de PO (10.693 ***u****elut … **u**astum* / 694 *ob**u**ia **u**entorum furiis ex**po**staque **po**nto*) expresan la violencia del viento y el mar, lo mismo que la aliteración de nasales de 10.696-7 para expresar la fuerza del oleaje[178].

1.3.5. El fuego.

El fuego es un elemento que puede simbolizar diversas nociones: amor[179], esponsales, muerte-destrucción (Moreno Soldevilla 2011: 232). Como tal aparece en el incendio de las naves de Eneas por parte de Juno que previamemente ha adoptado la forma de la troyana Béroe; se trata de otro paradigma de la destrucción. Fratantuono (2015: 143) conecta esta escena con la destrucción de Troya: como allí, Neptuno vuelve a aparecer en un libro (el quinto) cuya presencia ha sido repetida, aunque en pequeñas dosis (en la tempestad inicial, en la carrera pedestre, y en el incendio de las naves). Juno, adoptando la forma de Béroe, engaña a las troyanas invocando al dios Neptuno, señalando las cuatro aras consagradas a él y diciendo que el propio dios les da las teas (cf. 5.639-640). Entonces Eneas invoca a Júpiter para que haga caer la lluvia del cielo; esto es lo que sucede: se desata una negra tempestad (cf. 5.693-699) que apaga el fuego y solo se pierden cuatro naves.

[177] VAL.FL. 2.528-9 imita el pasaje y mantiene los elementos virgilianos causantes de la caída de las rocas: (*scopulos uicinaque saxa*) *quantum uentis adiuta uetustas* / *impulerat pontiue fragor*.

[178] Vemos una imitación del pasaje en Ov. *met*. 9.40-41 *haud secus ac moles, magno quam murmure fluctus / oppugnant*, Aqueloo cuenta cómo le atacan igual que a una peña le acometen las olas con gran estruendo.

[179] Según MORENO SOLDEVILA (2011: 232-240), el tópico de la *flamma amoris* o *ignis amoris* tiene su origen en la identificación de la sensación física de calor propia del enamoramiento y el deseo amoroso, pero también el poder destructor del fuego o su rápida propagación. Cf. LUCR. 4.1138 *quod Cupido adfixum cordi uiuescit ut ignis*; PROP. 1.19, 18 *haec est uenturi prima fauilla mali* donde el amor, como una pequeña hoguera, puede resultar agradable y es un elemento inherente a la civilización, pero es devastador si se convierte en incendio (cf. APUL. *Met*. 8. 2,7). En Plauto (*Merc*. 590-1) se da un uso paródico: Carino dice que arde de amor y si no fuera por mis lágrimas ya tendría ardiendo la cabeza. Otros ejemplos: CATULL. 2.8; 35.15; 61.170-171; 62.23; 62.20, 26-27; Hor. *Epist*. 1.2.13 (MORENO SOLDEVILA 2011: 232-240).

Como elemento destructivo y formando parte de la tempestad la primera vez en la que el fuego aparece es en 2.204-208, el segundo símil del libro segundo, donde Eneas, después de despertar del sueño en que se le aparece Héctor, a causa del estruendo, asciende al tejado de su casa y contempla las llamas y se da cuenta de lo que sucede, entonces se le compara con un pastor que, sin sospechar nada aún de lo que va a suceder, observa desde lo alto de un peñasco cómo un incendio o un torrente arrasa campos y bosques. Eneas es un pastor de pueblo, e *inscius*, ignorante, al igual que el pastor del libro cuarto que hiere de muerte, sin darse cuenta de ello, a una cierva.

La imagen está tomada de *Il*. 4.452-456, pero, aunque el fuego y las inundaciones son *loci comunes* en Homero, el poeta griego no personaliza el símil en un pastor ni le otorga dramatismo. Por el contrario, Virgilio lo singulariza en Eneas que se presenta como un pastor (pues él lo es de los troyanos), horrorizado desde lo alto de una roca (como él en lo alto de un tejado), viendo la destrucción que produce el fuego y el agua sobre los cultivos (como él ve el incendio de Troya). De nuevo Virgilio adopta, como en el símil de las abejas del libro primero, una imagen que proviene de la vida rústica con ecos de las *Geórgicas* (1.325) donde también la lluvia torrencial arrasa los sembrados y las labores de los bueyes. En cuanto a los fenómenos de lengua que se pueden observar, destacamos la anáfora 2.306 *sternit… sternit* que enfatiza la destrucción; el predominio del ritmo dactílico que acentúa la rapidez del movimiento o el uso del epíteto *montano*, palabra que usa Virigilio por primera vez en la poesía. La aliteración de nasales, presente en 2.324-325, junto a silbantes, incrementa la sensación del estruendo y la destrucción producida por el fuego, agua y viento y la F- imita el sonido del viento. Por último, es digno de reseñar el sintagma *furentibus Austris* (que ya aparece en 1.51) tomado de Enn. *Ann*.601.

En la descripción del Etna (3.551-621) que, de forma parecida a *georg*. 1.471-473, 2.308, 4.170-175, sirve de marco a la descripción de los cíclopes en boca de Aqueménides, vuelve la imagen del fuego asociada a la destrucción. Etna y cíclopes,

junto a Escila y Caribdis, configuran un marco hostil para los troyanos en Sicilia (cf. Leroux 2004: 57-58), paisaje maldito, según Witek (2006: 52)[180].

El Etna domina la visión que tienen de Sicilia los troyanos y constituye el clímax de este pasaje. Como en los pasajes dedicados a la tempestad, volvemos a ver un lenguaje dominado por la curva (*curuato gurgite, caua*), la desmesura (*ingentem, ingens, mole hac, immania monstra, uasto, ingens*), lo impar (*ter… ter*), la izquierda (*laeuas, laeuam*), movimiento (*uentus, uentorum*), oscuridad (*atra, fumo, noctem illam, sidera, astrorum, siderea, obscuro caelo, lunam, nox, umbram, antro, opaca, sidera*), hembra (*Trinacria, illa*). Recordemos que los pitagóricos, según Aristóteles[181], concebían que el número es el principio de todos los seres y que la mayor parte de las cosas se organizan formando pares de opuestos.

El Etna se nos describe en el contexto de un *locus horridus*, preámbulo a la aparición del griego Aqueménides que describirá a los cíclopes. Es el marco ideal (noche de terror) para situarnos emocionalmente ante la siguiente escena. La comparación de Verres con los monstruos del Etna, realizada por Cicerón (2.5.146) ha podido influir en la utilización de los mismos por Virgilio, en opinión de Horsfall (2006: 406). En relación a Homero, Virgilio incrementa el terror, la variedad en la composición y los niveles del *pathos* (cf. Cartault 1926: 258). El *pathos* de la noche (que simboliza lo fatal, lo funesto y la muerte) se acentúa con la tempestad en la que desaparecen las estrellas (Schulbaum 1930: 118). Pero en la oscuridad de la noche resaltan los fuegos y humos negros, los remolinos de llamas: el Etna respira llamas (5.573, 575, 580). No olvidemos que Turno también es relacionado con el Etna en 7.785-786, cuando se describe su yelmo de triple penacho que soporta una Quimera que despide por sus fauces los fuegos del Etna.

[180] Las fuentes para este episodio son: *Od*. 12. 234-259: paso entre Escila y Caribdis, pero Virgilio liga la escena a la profecía de Heleno. Para la descripción del Etna: PI. *P*. 1.15-28; *Od*. 9.142-146 (noche sin luna en la isla Laquea antes de visitar a los cíclopes). Para la localización de los cíclopes cerca del Etna: HES. *Th*.6.2.1; E. *Cyc*.95; Cic. *Verr*.2.5.146. Para 3.587 *nox intempesta*: según MACR. *Sat*. 6.1.14, lo toma de ENN. *Ann*. 1. *cum superum lumen nox intempesta teneret.*

[181] Cf. ARIST. *Metaph*. 1.5, 986a 1-20, en alusión a Alcmeón de Crotona, uno de los primeros pitagóricos (s. V a. C.), vid. epígrafe 1.1.7. "Pitagorismo en el pasaje de la Tempestad inicial".

De forma paralela, en 10.270-275 arde el casco de Eneas y su escudo vomita fuego[182]; se trata del quinto símil del décimo libro en el que la llegada de Eneas, el brillo de sus armas, les parece a los rútulos amenazante como un cometa[183] o la estrella Sirio; al contrario les sucede a los troyanos[184].

Después de una larga ausencia, Eneas retorna al combate, de forma análoga a como lo hace Aquiles. Tanto en Homero como en Virgilio el héroe está rodeado de un fuego sobrenatural (cf. para 10.270-271: *Il.* 18.205-206: Atenea corona a Aquiles con un nimbo y hace brotar de su cuerpo una llama ardiente) que relaciona a Eneas con Ascanio (cf. 2.682-684) y Augusto en Accio (cf. 8.680-681). El significado de este fuego es doble: la victoria de Eneas y la destrucción y muerte de los itálicos (Harrison 1991: 145).

El pasaje está dominado por un potente claroscuro: sobre el fondo de la noche (*nocte*, v. 272, *lugubre*, v. 273), destaca el brillo de *flamma* (v. 270), *uastos ignis* (v. 271), *cometae* (v. 272), *ardor* (v. 273), palabras que aparecen a final de verso, *lumine* (v. 275) y el rojo (*sanguinei rubent*, v. 273). Un trícolon acentúa el *pathos*: 10.270 *ardet* / 10.271 *funditur*… *uomit*, donde *funditur* es una metáfora habitual en relación al fuego (cf. Enn. *Ann*. 606 Skutsch). La sangre que enrojece a los cometas (10.273 *sanguinei lugubre rubent*) simboliza la sanguinaria destrucción de los itálicos[185]; la aliteración de *lugubre rubent*, enfatiza la expresión de la misma manera que el lítotes de 10.272 *non secus ac*, poco apropiado en la alta poesía (Harrison 1991: 147). La luz de Sirio aparece por la izquierda (10.275 *laeuo… lumine*), el lado propio de la mala suerte según el sistema de opuestos polares pitagóricos: cf. 10.109 *monitisque sinistris*, malos augurios, relacionados con *errore malo*, en el mismo verso[186].

[182] Milton (*Paraíso Perdido* 2.708-712) imita la primera parte de este símil.

[183] Los cometas (10.272 *cometae*) son augurios propios de la guerra (cf. PLIN. *nat*. 2.91-92). Plinio los describe como *horrentis crine sanguineo* (*nat*. 2.149) usando el mismo adjetivo que Virgilio.

[184] El símil está modelado a partir de: *Il*. 5.5-6 donde Atenea infunde fuego al casco de Diomedes, semejante a las estrella de otoño (Sirio) que es la más resplandeciente; *Il*. 11.62-63 donde Héctor aparecía dando órdenes como la siniestra y fulgurante estrella Sirio entre las nubes; *A.R*. 3.956-959 donde Jasón se le presenta a Medea como Sirio desde el Océano, hermoso y brillante y acarreando la calamidad al rebaño.

[185] El término *sanguineus* solo aparece aquí en Virgilio (HARRISON 1991: 147).

[186] Virgilio se vale del valor griego de la izquierda (mal augurio) en unas ocasiones y en otras del valor romano (buen augurio: cf. 2.698).

En el séptimo símil del libro décimo, (10.405-411), los compañeros de Palante se agrupan para ayudarle como los fuegos dispersos que enciende el pastor. Encontramos numerosos precedentes[187], en los que Homero usa el símil del fuego avanzando por el bosque para describir la destrucción a espada provocada por los héroes y *A.R.* 1026-1028 para describir el acto de pasarse las armas unos a otros; sin embargo, aquí, los compañeros de Palante que se unen para ayudarle son comparados con un *pastor* que provoca un incendio deliberadamente; quizá sea una alusión a *georg*. 1.84-93 (quema de rastrojos al final del verano) o, más bien, a *georg*. 2.303-310, donde se describe cómo, con frecuencia, el fuego se les extiende a los pastores imprudentes, se expande por los olivos silvestres y después, victorioso, por todo el bosque gracias al viento. Es en este último pasaje donde se asocia al mundo de los pastores, algo que no consta en los símiles homéricos. En el primer pasaje el fuego es símbolo de la destrucción, pero asociado a la idea de regeneración posterior (cf. *georg*. 1.84-93); en el segundo a la destrucción imparable; en 10.405-411[188], destaca la idea de dispersión del fuego: Palante ha incendiado a sus hombres como el pastor incencia el bosque (Harrison 1991: 177)[189].

Pero, previamente (7.461-466), la guerra ha sido comparada con la llama que, con gran ruido de leños, se amontona a los lados del caldero haciendo que hierva el agua que contiene, se agite y se desborde como una ola que vuela por los aires. De nuevo nos encontramos con la imagen del fuego: la cólera de Turno hierve y contagia al resto de los rútulos con su pasión por la guerra. Como señala Johnston (1981: 26), la marea alta de la guerra que domina el libro 7 se refleja así en la imagen del agua hirviendo, desbordándose y destruyéndolo todo con su fuerza; la imagen se intensifica

[187] *Il*. 11.155-157, Agamenón avanza matando sin parar como cuando un fuego voraz prende en un bosque rico en leña; *Il*. 15.605-606, Héctor avanza furioso como cuando el furioso fuego se enfurece en los montes, en la espesura del bosque; *Il*. 20.490-492, como el fuego estalla en las cañadas de un agostado monte y el espeso monte se incendia, así avanzaba Aquiles; *A.R.* 1026-1028; LUCR.1.899-903, descripción de la combustión del fuego en los bosques de los montes.

[188] LUCAN. 5.1247-8, 9.182-5; SIL. 7.3.645, 9.605-7 recrean también la quema de rastrojos en el campo.

[189] Como veremos en el capítulo correspondiente (Edad de Oro), el término *pastor* en lugar de *dux* nos introduce en la intertextualidad con Tíbulo, en su *Elegía* 10: la alusión refuerza la idea de un sentido irónico: abandono de la Edad de Oro, como mundo idílico y pastoril.

en el símil de 7.523-530 en el que las filas de los soldados son comparadas con negros sembrados (7.525-526 *atra… seges* donde el adjetivo añade una connotación negativa) erizados de espadas y con la ola que se hincha por el viento: 7.528 *fluctus*, en alusión al mar de la tempestad (cf. 1.81-123), metáfora de la sedición y guerra civil: cf. Quint. *inst*. 8.6.44 *nauem pro re publica, fluctus et tempestates pro bellis ciuilibus, portum pro pace atque concordia dicit* (cf. Nisbet-Hubbard 1970: *ad* Hor. *carm*. 1.14.1-3). La metáfora de las lanzas comparadas con espigas es muy apropiada, según Johnston (1981: 27) pues alude a campesinos que hasta hace poco solo se dedicaban a cultivar sus campos.

El fuego está presente de nuevo en el tercer símil del último libro (12.101-106) cuando Turno se agita, le saltan chispas de la cara y brilla el fuego en sus ojos como un toro espoleado, que lanza mugidos al comienzo de la lucha, algo que no ocurre en los precedentes de esta escena[190]. De nuevo encontramos un símil sin un precedente claro: Virgilio vuelve a servirse de múltiples reminiscencias para crear algo nuevo. En este caso *ignis* es el fuego que simboliza la locura con la que es cegado Turno (cf. Newman 1967: 244) o, lo que viene a ser lo mismo, su cólera (Hardie 1994: *ad* 9.66). Virgilio asocia el fuego y el toro, animal relacionado también con la ira y la locura, según testimonia Séneca: cf. Sen. *Ira* 1.1.3; Sen. *Ira* 1.1.6 *taurorum cornua iactantur in uacuum et harena pulsu pedum spargitur*. La metáfora de 12.101-102 *ardentis… /scintilae* acentúa el efecto y está inspirada en el hecho de que los ojos de los héroes homéricos en estado de cólera echan fuego: cf. *Il*. 1.104 (Agamenón), 12.466 (Héctor), 19.16-17 (Aquiles); también A.R. 1.1296-7 (Telamón) aunque Virgilio extiende el efecto a todo el rostro (no solo los ojos).

Turno es comparado con un animal enrabietado, como en el símil del león (12.64-69); sin embargo, en este caso, no se trata de una fiera herida sino de un toro que recuerda el de *georg*. 3.232-234 donde, tras ser derrotado incialmente en su lucha por la hembra, se retira a entrenarse: el paralelismo con Turno es evidente. Como en

[190] A.R. 2.88-89 donde Amico y Polideutes se arrojan uno contra otro como dos toros que luchan por una vaca. De forma secundaria: E. *Ba*. 743, los toros feroces, con toda la furia en sus cuernos, son arrastrados por las manos de mil muchachas (bacantes) que los descuartizan (Virgilio imita la furia en los cuernos, v. 12.104 *irasci in cornua*).

el símil del león, ahora también nos situamos ante espectáculo en la arena: 12.106 *sparsa ad pugnam proludit harena.* Este pasaje es preparatorio para 12.715-722, donde, antes del duelo final, Eneas y Turno se presentan como dos toros que combaten en el Sila o en el Taburno delante de las novillas que dudan sobre quién será el ganador.

Desde un punto de vista estilístico, Virgilio vuelve a establecer diversas conexiones entre símil y narración: *obnixus* (105) – *adnixa* (92), *lacessit* (105) – *lacessunt* (85), *cornua* (104) – *cornua* (89). El símil aparece enmarcado por dos aliteraciones: *prima in proelia* (103) – *pugnam proludit* (106) (Tarrant 2012: 118). Destaca la aliteración de C en 12.102 *oculis micat acribus ignis*, reminiscencia de Lucr. 3.289 *ex oculis micat acrius ardor* (Tarrant 2012: 117). Son dignas de señalar también las referencias al Minotauro de 12.105 *arboris obnixus trunco* (cf. Catull 64.111 *nequiquam uanis iactatem cornua uentis*, en alusión a la bestia que, vencida por Teseo, en vano lanzaba sus cuernos al aire) y al combate en el anfiteatro en 12.106 *sparsa ad pugnam proludit harena*: sugiere un combate en el anfiteatro (Tarrant 2012: 118).

En el décimo símil del último libro Eneas –junto a Turno – se convierten en una tormenta, en fuego, en torrentes, combatiendo con éxito en diversos frentes (12.521-528). La fuente principal para el símil de los bosques ardiendo es *Il*. 20.490-502 (como el fuego estalla en las cañadas de un agostado monte y el espeso monte se incendia, así avanzaba Aquiles)[191]; mientras para el símil de los torrentes contamos con dos precedentes: *Il*. 4.452-455*,* troyanos y dánaos se encuentran como dos torrentes que se despeñan río abajo y se juntan en la confluencia de dos valles; *Il*. 16.384-392, las yeguas troyanas relinchaban al correr igual que bajo la tormenta se desbordan los ríos cuando vierte el agua Zeus, rencoroso contra los hombres[192].

[191] *Il*. 11.155-157, Agamenón avanza matando sin parar como cuando un fuego voraz prende en un bosque rico en leña; *Il*. 15.605-6, Héctor avanza furioso como cuando el fuego se enfurece en los montes, en la espesura del bosque; *A.R.* 1.1027-8, los Dolíones se pasan las armas semejantes al rápido avance del fuego prendiendo en los arbustos secos; LUCR. 6.152-155, el relámpago extiende el fuego por la nube como cuando las llamas se extienden por el monte de laurel; LUCR.1.899-903, descripción de la combustión del fuego en los bosques de los montes.

[192] *Il*. 11.492-495, Ayax exterminaba hombres y caballos como cuando un río desbordado desciende a la llanura monte abajo, torrencial y crecido; LUCR. 1.283-286, los vientos invisibles siembran la ruina y la destrucción igual que las aguas del río desbordado que se despeña desde los montes, crecido por las lluvias y arrastra bosques y troncos enteros.

Virgilio ya había usado la imagen de los bosques en fuego en 2.304-308, donde se compara a los griegos saqueando Troya con el fuego o el agua o en 10.405-411. En cuanto a los torrentes de ira, hay que señalar que ya los hemos visto en 2.496-499, (los dánaos son peor que un río desbordado arrasando los sembrados) y en 10.602-604 donde Eneas se ha convertido en un torrente de ira. En este sentido, en el presente símil, Anderson (1968: 16) considera que Eneas se convierte en la encarnación de la destrucción e ira de la que es objeto al inicio del poema (cf. 1.8-11).

En el plano estilístico, el símil refleja un foco dual que se recoge en *ambo* (12.25); las dos partes del símil se estructuran de forma bimembre: *siluam – lauro*; *amnes - aequora*. En el v. 527 *fluctuat*, aplicado metafóricamente a Eneas y Turno, sirve para enlazar narración con símil. El bosque asociado a la tempestad es denominado *silua*, mientras que 12.524 *aequora* tiene un significado ambivalente: puede referirse a la llanura o al mar (Tarrant 2012: 225). En el plano fónico destaca la aliteración de nasales para expresar el tumulto de la corriente en 12.524 y la de U en 12.528 *in uulnera uiribus itur*, así como la anáfora – que sugiere el ardor de los combatientes y recuerda el modo exhortativo – cf. 5.189 *nunc, nunc insurgite remis* (Tarrant 2012: 226) – de 12.526-528 *nunc, nunc… nunc* donde la ruptura de la cláusula y el encabalgamiento también expresan la noción de lucha. En el plano léxico destaca *populatus* (12.525), palabra extraordinariamente violenta, que evoca la devastación provocada por Eneas y Turno en el campo de batalla, propia del lenguaje militar y solo aquí aplicada a los ríos (Tarrant 2012: 225).

1.3.6. El rayo

El fuego, bajo la forma del rayo-trueno es imagen de la destrucción. Ya lo hemos visto aparecer como primer elemento del poema (1.42 *ignem*, 1.90 *ignibus*) y como último en el símil 12.922-923 donde Eneas lanza su hasta que es comparada con un rayo (*fulmine tanti / dissultant crepitus*)[193]. Schork (1986: 266) relaciona este último

[193] Para el símil: cf. *Il*. 14.414-9, donde Héctor cae por el golpe de Ayax como un roble al que le cae un rayo. La metáfora de *telum* como rayo de Júpiter ya aparece en Lucrecio (6.398): cf. *patris telum*; en el propio Virgilio (*georg*.1.332): *ille fraganti… Ceraunia telo deicit*. También podemos encontrar *telum* aplicado a la tribunicia potestas (*vis tribunicia, telum a maioribus*

símil de la *Eneida* con el primero (1.42) y con el pasaje de la llegada de los troyanos a las bocas del Tíber y son confirmados por un triple trueno y una nube de oro (7.141-145). Si al inicio del poema Juno reclama el rayo de Júpiter contra Eneas ahora la situación se ha invertido: es él quien lo arroja contra su enemigo y se presenta vencedor, en situación análoga al final de las *Geórgicas* (*georg*.4.561 *fulminat* = *Aen*.12.922 *fulmine*) donde Augusto se presentaba vencedor arrojando sus rayos en la Guerra junto al Eúfrates y emprende el camino del Olimpo, ahora lo hace Eneas (*georg*. 4.561 *uictor* = 12.936 *uicisti… uictum*). Pöschl (1950: 121-122) ya señaló que la lanza de Eneas, cuando hiere mortalmente a Turno, es como un tornado (*atri turbinis instar* 12.923) y, en este sentido, simboliza a la tormenta que marca el destino de los enemigos de Eneas, imagen repetida en toda la *Eneida*. El motivo de la tempestad, amplificado en el plano de la narración al principio del poema, ahora está apenas sugerido. Por otro lado la muerte de Turno puede equipararse, siguiendo el paradigma órfico, a la muerte de los Titanes por el rayo de Júpiter: al pasar la prueba del rayo, el alma es purificada pues ha pagado el castigo correspondiente a sus acciones impías, por medio del fuego destructor (tablilla L 10, 4), según Bernabé – Jiménez San Cristóbal (2001: 152-153) quienes añaden que Pitágoras, según cuenta Porfirio en la *Vida pitagórica* 17, acudió a Creta a iniciarse y fue purificado por la "piedra del rayo" (ibídem: 154). Este es el sentido de la *devotio*, según Bayet (1971: 41): una peste general es conjurada mediante el sacrificio de uno solo. Turno mismo declara que está realizando una *deuotio* (cf. 11.440-441 *uobis animam hanc soceroque Latino / Turnus ego... deuoui*).

Esta escena está anticipada por aquella en la que la falárica es semejante al rayo en manos de Turno. Con ella mata a Bitias (9.705-708). Se trata de un símil que bebe sus fuentes en Enn. *Ann*.557 *quae ualide ueniunt… falarica missa*, donde probablemente se compara a la falárica con *fulmen* durante el ataque de Aníbal a Sagunto, según Skutsch (*ad loc*.: cf. Hardie 1994: 221)[194]. La falárica (lanza de madera

libertati paratum SAL.*hist*.3.48.12) o a la elocuencia (*eloquentia, praesidium simula ac telum* QUINT.*inst*.9.2.75) cf. OLD s.u. *telum*, 2.d.

[194] Acerca del rayo de Zeus: cf. *Il*. 2.781-783: Zeus se deleita con el rayo cuando airado golpea la tierra; *Il*. 14.414-417: la lanza de Héctor cae en el suelo como el rayo de Zeus hace caer una encina.

con larga punta de metal que se cubría de pez y estopa y se lanzaba ardiendo contra el enemigo a las máquinas de guerra)[195] aparece solo aquí en toda la obra de Virgilio, adornada con una hiperbóle (9.706 *fulminis acta modo*) y una hendíadis (9.707 *duplici squama lorica fidelis et auro*).

También el latino Aconteo se derrumba como golpeado por un rayo o por el proyectil de una catapulta (11.599-602, 610-617) en un símil reforzado por el políptoton de 11.615 *pectora pectoribus*: políptoton y el anacronismo de 11.616 *tormento* puesto que en la literatura no aparecen máquinas de guerra antes de Tucídides (Fratantuono 2009: 208).

Interesante es la escena en la que Vulcano baja desde lo alto del cielo a la isla de Líparis bajo la cual tienen su gruta los cíclopes donde están ocupados en terminar un rayo (8.416-432): la descripción de la forja (8.424-453) es la más elaborada de la *Eneida*, según Gransden (1976: *ad loc*.). Virgilio presenta al rayo formado por los elementos propios de la tempestad: lluvia, nube, fuego y viento (8.429-432): tres puntas de lluvia, tres de nube, tres de fuego y tres del alado Austro. Sin embargo, tradicionalmente el trueno se divide en 12 rayos (cf. Lucr. 6.219-422). Los precedentes hay que situarlos en *georg*. 4.170-173 donde los cíclopes forjan los rayos en su fragua y se compara su labor con la de las abejas[196].

Desde el punto de vista estilístico podemos ver una sucesión de aliteraciones en los versos 419-421: sonido del herrero (*ualidique incudibus ictus /auditi referunt gemitus*) con repetición de K, T; el silbido del metal rusiente bañado en agua fría, en la operación del templado (*striduntque cavernis /stricturae Chalybum et fornacibus ignis anhelat*) con repetición de ST, F. La anáfora de 8.422 *Volcani domus et Volcania*; el verso 424, holoespondaico, enfatizando la lentitud y pesadez propia del trabajo en la fragua que se compementa con el doble *–que* del v. 8.425 y el ruido y urgencia expresados por la aliteración de T, K en el verso 431 (Gransden 1976: 141).

[195] El uso de la falárica es descrito por Livio (21.8.10).

[196] Sin olvidarnos de LUCR. 6.148-9 donde se nos dice que cuando un rayo va de una nube a otra cargada de agua, su fuerza se extingue con un grito terrible como el chirrido del hierro candente cuando es sumergido en agua helada; *Od*.9.391-393 la estaca de olivo clavada el ojo de Polifemo chirriaba como gime el hacha candente en el agua; *Il*.18.369-477: mientras Hefesto fabrica veinte trípodes es visitado por Tetis. Pero Homero no describe la fragua del dios; CALL.*Hymn*.3.46-69 donde la forja de los cíclopes está el Lípari. A.R. 1.730-4: los cíclopes se aplicaban a una obra imperecedera, trabajando el rayo para el soberano Zeus, con sus martillos férreos. Pero la escena se describe de forma somera y por encima.

En la fragua de Vulcano se fabrican las armas de Eneas con el acero al que se denomina de forma metonímica *Chalibum* (8.421) tomado de *Los Siete contra Tebas* (A.*Th*.728), donde se usa Cálibo, emigrante de Escitia, por metonimia, por espada (el acero de alma cruel). Más adelante encontramos la forma *chalybs*, ´acero`, grecismo que hace su primera aparición en 8.446 (Fordyce 1977: *ad* 421), pero que tendrá una significativa presencia en la literatura artúrica. En efecto, se ha dado como una posible etimología para el nombre de la espada "Excalibur" del rey Arturo el término *Chalibum* (*ex Chalibum*) (Warren 2000: 19), palabra relacionada con *chalybs*, ´acero`, cuya primera aparición en latín se da en la *Eneida* (8.446), como ha quedado dicho. Los cálibes ya aparecen en Jenofonte (*An*.5.5.1) como una tribu cuyo medio de vida es la extracción del hierro, en la costa S.E. del Mar Negro y también en *A.R.* 2.1001-5 (los cálibes hienden la tenebrosa tierra que produce el hierro y se afanan en su dura tarea por la noche entre el hollín negruzco y el humo); en Catulo (66.48-50) los cálibes fueron los que primero moldearon la dureza del hierro. El rey Arturo tiene, por tanto, una espada con rasgos comunes a la de Eneas.

Pero el rayo no siempre es sinónimo de destrucción: también puede constituir un prodigio aunque, incluso en estos casos, también puede aludir a la guerra: tal es la ambivalencia de este motivo, en opinión de Horsfall (2000: 131), en relación al rayo con el que comienza la segunda parte de la *Eneida* (7.142-143).

En efecto, al inicio del libro 7 se observa el mismo motivo que en el primero: el rayo. Sin embargo su papel está invertido: en primera instancia parece un signo positivo, mientras en el libro 1 negativo; no obstante, como ya ha quedado dicho, Horsfall (ibídem) cree que la expresión *ardentem… / nubem* (7.142-143) constituye un presagio de la amenazante guerra. Concebido como signo de buen augurio debemos entender que Júpiter envía una señal, ante los ruegos de Eneas (7.135-143) y que los troyanos son confirmados por un triple trueno que estalla en un cielo despejado (7.141 *clarus… intonuit*) lo que constituye un presagio común de los cielos: cf. 7.141-142; 9.630-633; Ov. *fast*.3.369 *tonuit sine nubes deus*. A mi modo de ver Virgilio tiene presente, por su enorme paralelismo, (aunque no conste en los comentarios consultados) *Od*. 20.98-103 donde Ulises pide una señal para saber si su llegada a la

patria, tras padecer tantos males, ha sido voluntad de Zeus y al momento suena el trueno de este dios desde el Olimpo resplandeciente por las nubes.

Después Júpiter modela una nube con sus propias manos (Horsfall 2000: 130). Vemos también la contraposición entre noche y día como términos negativo y positivo *Noctem Noctisque* (138) – *diem* (145). Además están presentes los distintos elementos de la cosmogonía órfica: tierra (*Tellus*), agua (*Nymphas*), fuego (*orientia signa*), aire (*aethere*), además de Noche y día.

Estilísticamente destaca la hendíadis de 7.142 *radiis et auro*: Virgilio prefiere este recurso poético a la utilización de *aureus* (cf. 1.648 *signis auroque*). Sin embargo la nube a la que se alude no es dorada por el sol (como en 8.622 *cum caerula nubes / solis inardescit rediis longaeque refulget*,) de hecho la escena es nocturna, sino por la descarga eléctrica del rayo (Fordyce 1977: *ad loc*.), pero Horsfall (2000: 130), equivocadamente, piensa que se trata de la luz del sol. La expresión *subito* (7.144) anuncia un acontecimiento sobrenatural.

Posteriormente (8.520-531) Eneas, y Acates, contemplan un relámpago lanzado por su madre Venus desde el éter, acompañado de un trueno y, a continuación, aparecen las armas prometidas por su madre Venus bajo truenos y relámpagos, lo que es interpretado como un prodigio. En este pasaje, como en el anterior, se puede observar también la influencia de *Od*. 20.98-103. Como en la escena anterior el trueno se produce en un cielo despejado. Pero, a pesar de que el cielo está claro, las armas divinas aparecen entre una nube tal y como aparece la propia Venus (8.608) o Juno, siguiendo el combate final (12.792). También aquí el trueno puede ser interpretado de forma ambivalente: como presagio positivo y alusión a la guerra.

A lo largo de la *Eneida* el trueno tiene un papel importante, pero es en este libro octavo donde sobresale: lo vemos aparecer en la cueva de Caco; en el abrazo premonitorio de Venus a Vulcano; en la forja de éste mismo y, finalmente, anunciando la aparición de las armas de Eneas. Es el signo de la omnipotencia de Júpiter, pero aquí es Venus quien lo dirige.

Al final del libro segundo vemos la conjunción de tres elementos en forma de augurio: el fuego sagrado refugiendo en los cabellos de Julo, el trueno por la izquierda y la estrella-cometa (2.680-688, 692-700). El primero de ellos es un *augurium*

oblatiuum que Anquises reconoce como un verdadero portento. (2.680-688). También podemos entender aquí la alusión a un acontecimiento histórico: según refiere Apiano, César realizó un sacrificio a Venus antes de la batalla de Farsalia y le prometió un templo; inmediatamente después una llama voló a través del aire en el campo pompeyano, lo que César interpretó como un presagio favorable (App. *BC* 2.10.68). En este pasaje la aparición del fuego divino (que también puede relacionarse con la guerra) se ha retardado hasta el final. De nuevo el elemento maravilloso se reserva para la última palabra: el fuego divino (2.686 *sanctos… ignis*).

A continuación pide una señal de los cielos que lo confirme (*augurium impetratiuum*) y surge un trueno por la izquierda y una estrella muestra el camino a los Enéadas a través del cielo (2.692-700)[197]. La leyenda también la conocemos a través de Livio (1.39) –aunque puede haber una fuente común– quien cuenta que en el palacio real, al niño Servio Tulio, le brotó una llama en su cabello que solo desapareció cuando despertó. Livio comienza el relato con parecidas palabras que Virgilio: *eo tempore in regia prodigium uisu euentuque mirabile fuit* (Liv. 1.39). Por otra parte la estrella descrita en 2.694 es señalada por Anderson (1916: 13) como una excepción dentro del estilo de Virgilio puesto que centra su polo de atención en un solo elemento, cosa que no suele hacer (otro ejemplo sería el símil de la serpiente de 5.84). En efecto, en el pasaje se describe la aparición de dos prodigios sucesivos: el fuego sobre los cabellos de Julo y el trueno y estrella-cometa que indicará el camino. Sobre éste último, Virgilio alude, a la vez, a la estrella de Venus y al *sidus Iulium*. Ambos motivos anticipan varios momentos culminantes de la segunda parte de la *Eneida*, como el de la batalla de Accio.

Virgilio describe mediante el infinitivo histórico o narrativo este pasaje, formas que, además, sitúa a principio o final de verso: */fundere, /lambere, pasci/, trepidare, /excutere, restinguere.* Este tipo de construcción sirve para introducir dramatismo en la acción y acción rápida, al tiempo que se busca un golpe de efecto, desnudando los

[197] (cf. 9.631). Podemos encontrar ecos de Ennio en 693 *intonuit laeuum* (cf. ENN. *Ann*. 527 *tum tonuit laeuum bene tempestate serena*). En Roma los augurios por la izquierda eran favorables: dado que el augur se disponía mirando al sur, el prodigio debía proceder del este, es decir, de la izquierda (cf. CIC. *diu*. 2.82 *ita nobis sinistra uidentur, Graiis et barbaris dextra meliora*), al contrario de lo que sucedía para los griegos. Sin embargo, a este respecto, se observa gran inconsistencia por parte de los poetas, así el propio Virgilio habla de *numina laeva* (*georg*. 4.7) con un sentido positivo o negativo.

hechos[198]. La aliteración de L acompañada de U, S, C expresa el brillo y la rapidez de la estrella (693-700)[199].

Por último aparece la estrella-cometa que indicará el camino a Eneas[200]. En efecto, la estrella que aparece sobre el cielo (2.694 *stella*), se convierte al final del pasaje en 700 *sanctum… sidus* al que Anquises adora (*adorat*). Recordemos que, según Plinio, el único cometa que recibía culto en el mundo era el que apareció al poco de morir Julio César durante la celebración de los juegos en su honor y la ofrenda de un sacrificio a Venus *Genetrix*, tras cuya aparición el Senado decretó su divinización[201]. Sobre éste último, late un doble simbolismo: a la vez alude a la estrella de Venus y al *sidus Iulium*. Ambos motivos anticipan varios momentos culminantes de la segunda parte de la *Eneida*, como el de la batalla de Accio, representada en el escudo de Eneas (8.678-681), donde aparece la representación de Augusto con llamas (*flammas*) en las sienes y una estrella sobre su cabeza (681 *patrium… sidus*), claramente interrelacionado con 2.694; el pasaje en el que a Eneas le arde el casco y su escudo vomita fuego (10.270-273) o aquel en el que a Rómulo le salen dos crestas de la cabeza (6.780). También la flecha de Acates, ardiendo, ha sido interpretada como una metáfora del *Sidus Iulium* (5.527-528). No hay que olvidar que hay un evidente paralelismo entre la estrella-cometa de 2.801 que va a guiar a Eneas y los suyos (2.697 *signantemque uias*) y las palabras del propio Eneas subrayando que sigue los caminos que le indica su madre (1.382 *matre dea monstrante uiam data fata secutus*)[202].

Las numerosas referencias de estrellas, cometas o llamas en la *Eneida* en relación a Eneas, Julo, Julio César y Augusto revelan que Virgilio usó deliberadamente la iconografía del cometa de César del año 44 y de la estrella de Venus para conectar

[198] MAROUZEAU 1970: 245.

[199] AUSTIN 1973: *ad* 700.

[200] Recordemos que Servio (*ad Aen*. 1.382; 2.801) interpreta estos pasajes en el mismo sentido: Venus promete que ella siempre le acompañará.

[201] *Cometes in uno totius orbis loco colitur in templo Romae, admodum Faustus Divo Augusto iudicatus ab ipso, qui incipiente eo apparuit ludis, quos faciebat Veneri Genetrici non multo post obitum patris Caesaris in collegio ab eo instituto*. (PLIN. *nat*. 2.93).

[202] WILLIAMS 2003: 4. No obstante, MONTANARI (1988: 841) solo relaciona el *Sidus Iulium* con el *patrium sidus* (8.681), mientras que el *sanctum sidus* (2.700) lo identifica como el planeta Venus; sin embargo, la intertextualidad parece indicar que se trata del mismo *sidus*. Por otro lado el *facem ducens* (694), así como su movimiento en dirección al Ida no encaja en la descripción de un planeta y sí de un cometa.

ambos motivos con la glorificación de César y, especialmente, de Augusto[203]. Sabemos que Augusto erigió una estatua de César en el Foro con una estrella sobre su cabeza según Servio (*ad ecl*. 9.47) y que añadió la estrella a todas las estutuas de su antecesor además de cuñar moneda con esta imagen.

También el prodigio de la flecha de Acestes, como hemos dicho, lanzada al aire que arde y se extiende como un cometa (5.525-531) puede constituir una alusión al *sidus Caesaris*. De hecho Powell (2008: 167) encuentra suficiente paralelismo para creer que alude a él, al igual que el cometa de la salida de Troya (2.693-697) si bien para Albrecht (2012: 233) la flecha de fuego es un símbolo del papel de guía de Acestes en Sicilia. Heinze (1993 [1903]: 133), por su parte, considera que la flecha en el cielo no alude al cometa del 44 a.C. sino a aspectos de la historia de Acesta: mientras el cometa de César duró siete días, la flecha arde un instante. Frantantuono-Smith (2015: 519) ven un paralelismo con el asesinato de César puesto que la decisión correcta de los senadores al matar a César se puede equiparar a la de matar a la paloma (= César), en función de Horacio (*Ep*. 17.5 *refixa*… *sidera*), en alusión a César, donde se emplea el mismo término para la estrella de César que Virgilio para la paloma: *refixa*; esto también explicaría la exigencia de Neptuno de pedir una cabeza como venganza por esa muerte.

1.4. Conclusión

La tempestad constituye la obertura que anticipa los grandes temas del poema: la historia de Dido y Eneas y las guerras en el Lacio. Pero además es un tópico que aparece de forma reiterada en la *Eneida* bien en el plano de la narración (libros 1, 3, 4, 5), bien en el de la imaginación, adoptando la forma de símil. En este capítulo me he centrado en analizar su significado como medio para comunicar un estado de ánimo y para transmitir un trasfondo histórico mientras que dejo aparte su función metapoética que analizo en el capítulo 7.

El tema de la tempestad no es una novedad en la obra de Virgilio: como ya se ha comentado en la introducción, ya aparece en las *Geórgicas* (1.130) donde es una de

[203] WILLIAMS (2003: 25).

las lacras que Júpiter establece tras su entronización y que determinan el fin de la Edad de Saturno. Además de simbolizar el desorden de la naturaleza y anticipar la historia de Dido y Eneas, desde un punto de vista histórico, al igual que en Horacio (*carm*.1.2.1-20), la tempestad alude al desbordamiento del Tíber y las guerras civiles. Desde un punto de vista literario es el mecanismo mediante el que el protagonista accede a un mundo desconocido. Desde un punto de vista estilístico la tempestad está descrita en función de la técnica de la polarización donde subyace una visión pitagórica del mundo, concepción muy en boga en la época helenística y en la República tardía, que se basa en adoptar determinados campos asociativos negativos (´tinieblas`, ´infinito-plural`, ´curva`, ´movimiento`) en oposición a otros positivos (´luz`, ´finito`, ´rectilíneo`, ´reposo`). Este esquema es muy apropiado para describir la imagen del caos frente al cosmos, así como la imagen de Júpiter como prototipo del buen soberano.

En el pasaje de la tempestad inicial (1.39-156) destaca el símil final (1.148-156) porque desvela el significado político de la tormenta como sedición, en virtud de usos anteriores: cf. Cic. *Clu*.138; Liv. 28.27.11; Plb. 11.29.9; Plut. *Cat.Min.*44. Virgilio innova al unir fuerza (virtudes militares) con el poder de la palabra (virtudes oratorias) mediante la imagen del tridente. También es importante, como hemos visto, el uso de *fluctus* en todo este pasaje en el sentido de tumulto en las asambleas o sedición; una acepción que ya aparece en Cicerón (cf. *Mil*. 5, *Leg*. 3.36, *Sest*. 46.99-100, *Pis*. 20) o Nepote (*Att*. 6) y que se relaciona con la metáfora de la nave del Estado (cf. Hor. *carm*.1.14).

En la siguiente tempestad (3.192-210) se reproducen los mismos campos asociativos con la ausencia de *fluctus* (verdadera metáfora de la sedición), elemento que sí aparece en la descripción de Escila y Caribdis (3.410-432), monstruo (el primero) ligado a Sicilia y a Sexto Pompeyo, como lo demuestran las monedas acuñadas por éste. En el ejemplo de 4.117-127, 151-172, si bien se reproduce el esquema del libro 1, se combinan los motivos de tormenta, refugio y seducción; no obstante no está claro que los signos que rodean la unión de Dido y Eneas sean positivos: más bien parece lo contrario. La última tempestad se produce en 5.1-44 cuando Eneas llega a Sicilia, una isla amiga a pesar de que en el libro 3 se había descrito de forma siniestra; un cambio que debe explicarse en función de la guerra de Sicilia contra Sexto Pompeyo.

En la segunda parte de la *Eneida* la tempestad volverá a aparecer, de forma recurrente, pero se traslada desde el mundo exterior al interior, al plano de la imaginación, a través de símiles construídos sobre los elementos. La Furia Alecto (7.323-451), un motivo original, personifica el concepto y Virgilio la describe siguiendo el esquema pitagórico que ha usado en la primera parte. Caco (8.190-246) es otro personaje que simboliza la perversión del orden.

La tempestad en el mundo de las imágenes ya la habíamos visto en la primera parte del poema (cf. 2.515-518 en relación a Hécuba y sus hijas), pero ahora el motivo se generaliza: Diluvio de Deucalión (7.222-242), donde el cataclismo universal constituye un motivo de purificación; ciervo de Silvia (7.475-502), donde sólo está sugerida; escudo de Eneas (8.671-693) donde se contraponen *fluctus-aequor*; también la lucha entre Turno y Eneas es descrita bajo el símil de la tormenta (cf. 10.633-635, 675-679; 12.450-457); por último, el puerto al que apela el rey Latino como bálasamo de preocupaciones, constituye un anti-tópico de la tempestad (7.598-599).

Los cuatro elementos también constituyen una imagen de la destrucción y la guerra civil. Así sucede con los vientos (2.416-419, 10.97-99, 10.356-361, 10.602-604, 12.356-357); el agua (7.715-721, 8.18-24, 11.296-299, 11, 624-630); la lluvia y el granizo (5.458-460, 9.666-671, 10.803-810, 11.599-607). El tercer elemento, la tierra, puede aparecer bajo la forma de roca, peñasco, aplicado a distintos personajes: Latino (7.585-590), Mecencio (10.693-696), Turno (12.684-691); el fuego como señal de muerte, destrucción o furia, se aplica a la caída de Troya (2.204-208), al Etna (3.551-621), a Eneas (10.270-275), a Turno repetidamente (10.405-411, 12.101-106, 12.521-528); por último el rayo establece un quiasmo narrativo con el final del poema: desencadena la tempestad (1.42, 90) e interviene en la muerte de Turno (12.992-993).

En resumen, la tempestad es una imagen que expresa el horror, el final de la Edad de Saturno; es símbolo del Mal, sirve para trasladar al protagonista a otra dimensión, es imagen del diluvio universal que indica el comienzo de una nueva era; es expresión de la violencia, la guerra civil y del furor (opuesto a la *pietas*). La tempestad, determina el carácter y comportamiento de Eneas quien, sacudido por la tempestad en la primera parte del poema, en la segunda aparece como elemento de destrucción, comparado, en el plano de las imágenes, con la tempestad, el rayo, el tornado o los torrentes.

2. ÁRBOL, BOSQUE, SOMBRA EN LA *ENEIDA*

2. ÁRBOL, BOSQUE, SOMBRA EN LA *ENEIDA*

2.1. Consideraciones previas

En la obra de Virgilio la flora se convierte en un medio más para dirigirse al lector, como afirma Nethercut (1967: 16). No hay en la *Ilíada* simbolismo asociado a los árboles que solo sirven, como señala Curtius (1976: 268), para señalar los escenarios épicos: en Áulide, el altar del sacrificio está bajo un hermoso plátano (2.307); en el campo de batalla de Troya se levanta un haya; a su sombra tienden a Sarpedón (2.693); el haya está junto a Apolo y Atenea (7.22), quienes luego se posan en sus ramas en forma de buitres (7.60); a ella se acerca también Héctor (11.170). También hay una higuera silvestre (6.432, 11.167). En la *Odisea* el árbol jalona el viaje del héroe, según Reckford (1974: 61-62): vemos a Ulises agarrándose a una higuera ante el torbellino de Caribdis; en Feacia se recupera a la sombra de un olivo; finalmente, en Ítaca, Penélope lo pone a prueba ante el lecho que él mismo construyó con sus propias manos sobre un olivo, símbolo de su floreciente y feliz unión. Pero, en este poema, el árbol tampoco adopta un simbolismo claro.

Distinto es el caso de la *Eneida* donde podemos ver que la aparición continuada del árbol está en relación con la preocupación por el problema dinástico que se plantea en la época de Augusto. Como señala Gowers (2011: 89), Virgilio alude a través de este motivo a temas como la adopción, el adulterio o los asesinatos a través de la imagen de la poda, extracción de una rama o destrucción de un árbol: Virgilio establece nexos entre los personajes y árboles que normalmente están junto a un templo, altar o campo de batalla. Así ocurre, como veremos, con el olmo abatido de Troya que simboliza a Príamo o con el laurel de Latino o el cetro de éste que simboliza su árbol genealógico. En este sentido sí podemos ver cierta similitud con la *Odisea* donde, según Reckford (1974: 61-62), en el canto 24, Ulises se revela a su padre

Laertes a través del signo de los árboles que, siendo niño le presentó; olivo y frutales que representan, para este autor, la continuación de la dinastía.

Paralelamente discurre a lo largo del poema la alusión continuada a la leyenda del bosque de Nemi. En este sentido, es particularmente significativa la asociación entre árbol y rama que se repite a lo largo de toda la *Eneida* y que Dyson (2001: 14-21) relaciona con el ritual del *Rex Nemorensis*. Árbol y rama jalonan el trayecto de Eneas: la rama de oro (6.187) sería el ejemplo más señero, además del episodio de Polidoro (3.24, 139, 230), la llegada al Tíber (7.108), el cetro de Latino (12.210) o el olivo de Fauno y la lanza arbórea de Eneas (12.888). Para Dyson la alusión continuada al *Rex Nemorensis*, cuya vida estaba ligada al árbol sagrado del bosque de Diana en Aricia, forma parte de la estructura de la *Eneida*. El significado simbólico de los árboles se plasma en su similitud con el cuerpo humano o en la transformación de estos en artefactos humanos como lanzas (la lanza de Eneas), barcos (la flota de Eneas), o el caballo de Troya. También veremos que tanto ciudades como personajes u objetos de diverso tipo se relacionan con árboles. De esta manera a Príamo, tras perder su cabeza, se le describe como un *truncus*; el cetro de Latino es relacionado con la rama de oro; el padre de Latino, Fauno, se identifica con un olivo silvestre, Mecencio es asimilado a un árbol pues Eneas conmemora su muerte mediante la creación de un trofeo adornado con la armadura del rey. En este itinerario arbóreo destaca el final del poema: en el duelo entre Eneas y Turno éste aparece como un trofeo arbóreo viviente, ataviado con los despojos de Palante y esa será precisamente la causa de su muerte.

El tratamiento que hace Virgilio de esta materia, como podremos observar, está próximo al folclore; de hecho el árbol es objeto de este campo muy a menudo participando de tres tópicos que, en opinión de Bayet (1971: 27), se resumen en: la foliación de la lanza, el árbol como ídolo familiar y árboles de la comunidad. Los tres temas aparecen en el poema de Virgilio; en particular, es muy habitual que Virgilio personifique a los árboles y sustancie el alma de un individuo o una comunidad en ellos. El árbol representa al hombre o al mundo, en función del paralelismo macrocosmos-microcosmos (Rico 1986: 265). Bayet no analiza la *Eneida* en su estudio, pero si aplicamos su esquema al poema obtenemos el siguiente resultado:

foliación de la lanza	árbol como ídolo familiar o personal	árboles de la comunidad
12.206 *sceptrum* / 207 *uirgulta* (que no volverá a echar ramas) = estirpe de Latino. 12.887-8 *telum/arboreum* (lanza de Eneas = árbol)	2.513 *ueterrima laurus* = casa de Príamo cf. 3.22-3 *cornea summo / uirgulta* = cornejuelo = alma de Polidoro 4.441 *annoso <u>ualidam</u> cum robore <u>quercum</u>* = Eneas 6.187 *aureus ramus* = ¿Platón? ¿Virgilio? 7.59-67 laurel de Latino 6.658 *odoratum lauris nemus* = ¿Virgilio? (cf. *Vita Donati*, 8-10) 7.13 *odorata… cedrum* = el cedro (aunque puede tratarse de enebro) se identifica con Circe, o Juno (Horsfall 2000: 56) 9.679-81 *aeriae… geminae quercus* = Pándaro y Bitias (troyanos) 10.766 *annosam ornum* = Mecencio 11.5 *ingentem quercum* = cuerpo de Mecencio 12.766 *oleaster* = árbol de Turno (cf. *Odisea* 23.190-204, *olivo* = Ulises)	2.626 *antiquam… ornum* = fresno-olmo = Troya destruida 2.714 *antiqua **cupressus*** = Roma 3.389; 8.43 *sub ilicibus* = Roma 7.59-60 *Laurus / sacra*, laurel de Latino = casa de Latino. 8.315 *duro robore* = raza de hombres surgidos del duro roble (antepasados de Evandro). 10.423 *quercus* (roble del Tíber).

Además de estos ejemplos podemos señalar otros casos que no se ciñen a este esquema como los árboles sagrados: 3.680 *aëriae quercus* = encina, árbol de Júpiter =

Roma; 3.680 *coniferae cyparisii*, el ciprés como árbol de Diana; 6.282-284, olmo negro y enorme a la entrada del Infierno que alberga los sueños; 7.751 *fronde… et felici… oliua*, olivo = distintivo religioso; la rama de olivo como señal distintiva del sacerdote Umbrón; 8.276 *Herculea bicolor… populus umbra* = el chopo de Hércules (el chopo bicolor con hercúlea sombra cubrió los cabellos de Evandro), cf. 8.31-33 *poluleas frondes*; 8.276-77 *bicolor populus*, 8.286 *populeis ramis* o los pinos sagrados del Ida (naves de Eneas) = ninfas protectoras de los troyanos (9.116 *sacras pinus*)[204].

Todas estas cuestiones irán aflorando a medida que trate cada uno de los ejemplos que aparecen a lo largo del poema; por lo demás, y desde un punto de vista general, en la *Eneida* los árboles adoptan una antigua dignidad, inmóvil, sagrada. A diferencia de lo que ocurre en las *Bucólicas,* donde sólo dan vida y color, en la *Eneida*, juegan un papel alegórico clave en muchos pasajes. Salvo excepciones (3.24 *uiridem siluam*, 5.246 *uiridi lauro* y 8.96 *uirides siluas*), los árboles en la *Eneida* carecen de color aunque, en ocasiones, son caracterizados como negros, sobre todo en lo relativo a la descripción del abeto, pino o encina (8.599 *nigra abies*, 9.87 *nigra picea*, 9.381 *nigra ilex*) y, especialmente, el ciprés (3.64 *atra cupressus*)[205]; sin embargo el negro (en particular *ater*) no indica color sino ausencia del mismo, oscuridad y sombra[206].

Tampoco se da la enorme variedad de especies de la pastoral, según Maggiulli: falta el *alnus* (aliso), *castanea*, *corylus* (avellano), *fagus*, *pirus* (peral), *salix* (sauce), *taxus* (tejo), *platanus*, *tilia* (tilo)… Sin embargo su papel alegórico es clave en muchos pasajes. Virgilio los personifica, llegando a sustanciar el alma de la ciudad o del individuo en un árbol.

El árbol y el bosque están omnipresentes en la *Eneida*, al revés de lo que ocurre en la *Farsalia*, porque constituyen un arquetipo de la vida o *axis mundi*[207]. En este sentido el árbol se opone al bosque como el singular al plural, como símbolo del

[204] REEKER (1971: 66) subraya la aparición frecuente de árboles singulares en lugares sagrados: cf. *cypressus* (2.714), *cornea uirgultea* (3.22), *laurus* (3.91, 7.59), *ilex* (11.851), *oleaster* (12.766).

[205] MAGGIULLI 1984a: 83. *Atra cupressus* alude a ramaje y no al árbol.

[206] ANDRÉ 1949: 48.

[207] GALLIS-THOMAS 1997: 51-52.

individuo, pues el árbol tiene un valor mediador, con valor arquetípico de *exemplum*[208].

En cuanto al bosque, he analizado si Virgilio establece alguna diferencia entre sus diferentes significantes latinos (*lucus, silua, saltus, nemus*) o por el contrario los utiliza con *variatio*.

Por último, me he detenido en dos cuestiones inherentes a este tema: la sombra vegetal, elemento clave en la poesía virgiliana (cuestión que también es objeto de comentario en el capítulo correspondiente a la metapoética), y el símil dedicado a Lavinia en el que se le compara con las rosas y lirios, uno de los momentos más memorables de la *Eneida* y un pasaje de gran influencia en la literatura posterior.

2.2. La foliación de la lanza

El primer tópico que voy a analizar es el de foliación de la lanza. Es el caso del cetro (*sceptrum*) que sostiene Latino a la vista de todos en 12.206; *uirgulta* (que no volverá a echar ramas, 12.207) que simboliza a la estirpe de Latino; cetro que ha quedado desgajado de su raíz (*stirpe*) en el bosque y fue separado de la madre y perdió su cabello y sus brazos, pero que un día fue árbol (12.209 *olim arbos*).

Wills (1996: 338-339) relaciona el cetro de Latino con el ramo de oro: hay cierto paralelismo, dice este autor, entre ambos motivos si comparamos los paréntesis de 12.206 *ut sceptrum hoc* (*dextra sceptrum nam forte gerebat*) y 6.406-407 (la Sibila a Caronte) *at ramum hunc* (*aperit ramum qui ueste latebat*) /*agnoscas*, que sirven para ponernos ante los ojos sendos objetos. Esta es la razón, posiblemente, de que el cetro de Latino sea de bronce a diferencia del de Aquiles que no lo es (cf. *Il*.1.234-239): tanto la rama de oro como el cetro de Latino se componen de un elemento natural (rama) y otro metálico (oro o bronce). De esta manera, quedan relacionados, ramo y cetro, como ramos metálicos. A su vez, Segal (1988: 395) relaciona el ramo de oro con el caduceo de Hermes (Cf. *Od*. 5.87) o el cetro de Tiresias y Minos en la ultratumba (Cf. *Od*. 11.91, 569), comparaciones que cerrarían el círculo entre ambos objetos.

[208] GALLAIS-THOMAS 1997: 57.

Gallais y Joël (1997: 80) perciben en este pasaje que *stirps* está utilizado en los dos sentidos de linaje y raíz[209] y ven en él la transformación de un objeto natural (árbol) en un instrumento por medio de la civilización (cetro). En este sentido, Albrecht (2012: 261) destaca la ironía trágica del pasaje pues Latino jura por el cetro que es estéril dado que no volverá a dar hojas, en alusión a su dinastía extinguida. Vernant (1973: 37) destaca el papel de la lanza como símbolo militar frente al cetro como símbolo real; mientras la primera representa a la *hybris*, el segundo es la imagen de la *diké*. Consiguientemente, cuando la lanza no está sometida al cetro se desencadena la *hybris*.

El cetro está personificado (cf. 6.282 *in medio ramos annosaque bracchia pandit*, en relación al olmo de los sueños) pues carece de madre (12.209 *matre caret*) y ha sido despojado de cabello y brazos (12.209 *comas et bracchia*) lo que acentúa su carácter totémico. Fue árbol un día, (12.210 *olim arbos, nunc*) lo que constituye una reminiscencia del *phasellus* de Catulo (cf. Catull. 4.10-2 *ubi iste post phaselus antea fuit / comata silua; nam Cytorio in iugo / loquente saepe sibilum edidit coma*) según Tarrant (2012: 144).

Para Green (2007: 147-178), el cetro de Latino es una alusión más a la leyenda del rito de la rama cortada del *Rex Nemorensis*, que otorga al que la arranca la posibilidad de retar al rey y, en caso de ganarle, sustituirle. Como la rama de oro, el cetro es de metal, es decir, no es real sino de naturaleza mítica y, por otro lado, Eneas va a sustituir a Latino como nuevo rey. En este mismo sentido, Gowers (2011: 97) ve en este episodio la simbología del árbol genealógico de Latino que se extingue con la llegada de Eneas.

En mi opinión, la expresión que usa Virgilio para referirse al cetro de Latino como árbol (12.210 *olim arbos*) encierra un lamento por la pérdida de la felicidad ligada al mundo pastoril que conecta con *ecl*.1.1-5: como allí, Virgilio se lamenta de la pérdida de la sombra (12.207 *umbras*), en los bosques (12.208 *in siluis*) ligada a la creación literaria. De este modo, desde un punto de vista metaliterario, *arbos* y *sceptrum* simbolizan la poesía bucólica y épica, en respectivas metáforas vegetales.

[209] 12.208 *imo de stirpe*: Virgilio usa el masculino de *stirps* en su sentido literal y el femenino en el metafórico: *e.g*. 7.293 *heu stirpem inuisam* (los troyanos) (TRAINA 1997: *ad* 12.208).

El segundo y último momento en el que podemos ver la foliación de la lanza es en 12.887-888, justo al inicio del combate final, cuando se describe la lanza de Eneas como grande y arbórea (*telum .../ ingens arboreum* 887-888) mediante un espondeo al inicio de verso (*ingens*), pese a que es más frecuente que el primer pie sea dáctilo para marcar el ritmo, en una proporción aproximada de 60-40%; concretamente Neubourg (1986: 159) da un total de 59.87% de primeros pies dáctilos en la *Eneida* y, como curiosidad, en las *Metamorfosis* de Ovidio se llega al 81.25%. El espondeo al comienzo de verso incrementa el *pathos* y en armonía con el verso anterior que también tiene ritmo espondaico (*Aeneas instat contra telumque coruscat* 887) aporta solemnidad al momento[210]. La hipérbole, compuesta por dos adjetivos en asíndeton, indica no solo el tamaño gigantesco del objeto sino también su origen: la lanza fue árbol un día, lo mismo que sucede con el cetro de Latino y, por tanto, comparte las cualidades del árbol. La lanza de Eneas, además, en cuanto comparte cualidades con la rama de oro, (ambos son objetos mágicos que sirven para cruzar el umbral al otro mundo; tanto el ramo como la lanza proceden de un árbol del mismo género: encina –*ilex*– y roble *robur*; ambos árboles simbolizan a Júpiter) participa de la cualidad de la foliación de la lanza. También debemos destacar que, a diferencia de Homero, donde la lanza de Aquiles es de fresno (cf. *Il*. 22.133), la de Eneas es de roble (cf. 12.783 *roboris*), elemento siempre presente en los momentos cruciales de Eneas[211].

[210] Para Fedeli, el ritmo espondaico remarca la implacable crueldad de Eneas; *instat* su agresión y *coruscat* el efecto de la vibración y, a la vez, del resplandor brillante de la lanza (FEDELI 2010: 190).

[211] Eneas mismo es comparado con el roble y la encina (4.441); el ramo de oro pende de una encina, de la misma familia que el roble (6.208-209); el futuro asentamiento de Roma es descrito por Tiberino entre encinares, *sub ilicibus* (8.43); las armas que le regala su madre aparecen al pie de una encina (8.616); finalmente su lanza es de roble, el árbol asociado a Júpiter. A este respecto, Homero ya identificó la encina como árbol de Zeus en *Il*. 5.693 (Schell 2009: 45). Virgilio hace lo propio en 3.680-681, lo mismo que asocia el ciprés con Diana (*aëriae quercus aut coniferae cyparisii / constiterunt, silua alta Iouis lucusue Dianae*).

2.3. El árbol familiar o personal

A pesar de que los romanos no tenían árboles familiares propiamente dichos, como indica Gowers (2011: 87) sus genealogías (*stemmata*) estaban compuestas de ramas (*rami*) y raíces familiares (*stirps*, en sentido femenino puesto que en masculino tiene sentido literal, según advierte Traina 1997: *ad* 12.208). Además las metáforas agrícolas son habituales para expresar las relaciones familiares, haciendo uso de nociones como siembra, adopción, desarraigo. Los historiadores imperiales se valían del crecimiento y muerte de los árboles para expresar metafóricamente el auge y caída de las dinastías[212]. En la *Eneida* no es casualidad que los encuentros de Eneas con distintos personajes tengan como telón de fondo un árbol pues sirven para señalar precisamente un elemento dinástico.

2.3.1. El laurel

El primer árbol familiar que podemos identificar en la *Eneida* es el laurel del palacio de Príamo (2.513 *ueterrima laurus* = casa de Príamo). En *Aen*. 2.512-514 se nos describe el ara a la que se abraza la familia de Príamo, rodeada por Pirro. Está situada en un patio abierto y adornada con un laurel, elemento muy habitual en los jardines romanos, según Grimal (1984: 175, 280)[213]. La leyenda medieval convierte al laurel de Príamo en una maravilla y en árbol axial[214]. El hecho es que Virgilio le otorga un

[212] Un ejemplo sería el relato de Suetonio (*Vesp*. 5.1): la madre de Vespasiano sueña que una encina secular consagrada a Marte, en cada parto de Vespasia, dio una nueva rama como signo del futuro de sus respectivos hijos: la primera, muy débil, se secó muy pronto; la segunda, robusta y larga, presagiaba una larga fertilidad; la tercera, grande como un árbol, presagió el destino de Vespasiano. La higuera ruminal de Tácito (*Ann*. 13.58) constituye una excepción: 830 años antes había protegido a Rómulo y Remo, pero menguó, se murieron sus ramas y se secó su tronco, signos que indicaban el final de Nerón, aunque después reverdeció con nuevos brotes (58 d. de C.)

[213] El laurel, junto a la hiedra y la adelfa, eran las plantas más habituales si bien atestigua un total de 93 (ibídem: 461-463). Este autor señala que los jardines se adornaban de pequeños templos y árboles sagrados sobre los que se disponía un toldo para protergerse del sol.

[214] Guido de Columnis, 106 Gr. *In medio ipsius atrius inspexerunt quandam arborem manufactam mathematice artis subtili ingenio constitutam, dum eius stipes esset ex auro et gracilior lancea in xii altitudine cubitorum, in cuius stipitis summitate arbor ipsa mirabilis latitudinis se diffundebat in ramos qui totum ipsum atrium longa circumfusione tegabant. erant enim rami ipsi partim ex auro et partim ex argento compositi, sic eorum folia, sic flores eorum,*

carácter sagrado (513 *ueterrima*) y axial pues está bajo la bóveda desnuda del cielo (512 *nudoque sub aetheris axe*) marcando la unión entre cielo divino (*aether*) y la tierra. Su sombra también contribuye a marcar una atmósfera sagrada pues abraza a los penates (514 *umbra complexa penatis*).

Poco después de la aparición del laurel en el palacio de Príamo, vemos el cuerpo de éste decapitado y descrito como un tronco (2.557 *ingens truncus*); se le aplica el mismo epíteto que al ara junto a la que crece el laurel (2.513 *ingens ara*). Al rey muerto se le aplica una metáfora arbórea, al igual que se hace con el viejo olmo que cae abatido: se le personifica pues se le describe con los cabellos (2.629 *comam*) y gime (2.631 *congemuit*). En opinión de Gowers (2011: 92), parece la personificación del propio Príamo. Virgilio metamorfosea al rey en árbol y al árbol en rey para establecer la correspondencia entre árbol y dinastía.

En posición paralela se alza el laurel sagrado de Latino (7.59-67), en medio de su palacio:

laurus erat tecti medio in penetralibus altis
sacra comam multosque metu seruata per annos,
quam pater inuentam, primas cum conderet arces,
ipse ferebatur Phoebo sacrasse Latinus,
Laurentisque ab ea nomen posuisse colonis.
huius apes summum densae (mirabile dictu)
stridore ingenti liquidum trans aethera uectae
obsedere apicem, et pedibus per mutua nexis
examen subitum ramo frondente pependit.

"Había un laurel en medio del palacio, en la parte más interior, de sagrada cabellera y conservado durante muchos años con veneración; se dice que el padre Latino tras haberlo encontrado cuando fundaba la ciudad, él mismo lo consagró a Apolo y dio el nombre a los colonos laurentes a partir de su nombre. Una nube de abejas se posó en su copa (prodigio digno de decir) con enorme zumbido a través de lo más alto del cielo y de pronto un enjambre se colgó con las patas unidas de una rama frondosa".

A este árbol se asocia el origen del nombre de los laurentos: la llegada de Eneas es anunciada por el prodigio de las abejas que se asientan en la copa del árbol y forman un enjambre colgadas de las patas; prodigio que puede estar inspirado en la leyenda

dum in multa diuersitate gemmarum eorum fructus editi radiarent, una descripción que puede deber algo a Ov. *met*. 4.637-640 Cf. AUSTIN 1973: 200.

de la fundación de Éfeso[215]. Por otro lado, la abeja constituye un símbolo de la realeza ya en las *Geórgicas* (4.162) donde subyace un sentido monárquico de la sociedad[216].

A este prodigio sigue el de las llamas saltando del cabello de Lavinia que augura la guerra entre troyanos y latinos. A partir de esta relación podemos ver en ambos laureles una alusión a la destrucción del reino de Troya y la del reino de Latino, respectivamente, así como a la fundación del reino de Eneas.

Desde un punto de vista histórico, Suetonio[217] nos relata que Augusto trasladó al patio interior de los dioses Penates una palmera que había surgido entre las piedras delante de su casa y se preocupó mucho de que creciera. Aunque en este pasaje no cita al laurel, sin embargo se asocia un árbol a Augusto, con tintes dinásticos[218]. El mismo autor nos cuenta que en Capri las ramas de una viejísima encina, que ya se inclinaban lánguidas, reverdecían a su llegada (ibídem); algo de lo que también nos informa Dión Casio (D.C. 52.43). En cualquier caso sabemos, a través de Dión y del propio Augusto (D.C.53.16.4, *R.G.* 34.2) que el Senado le concedió el derecho a colocar dos laureles en la entrada de su residencia en el Palatino para simbolizar que siempre había resultado vencedor de sus enemigos. Además sabemos que este árbol estaba asociado a la dinastía Julio-Claudia y a su nacimiento y muerte. En efecto, en el año 68 d. C. el laurel plantado por Livia se secó y murió presagiando el final de Nerón y de la casa Julio-Claudia (D.C. 63.29.3; Suet. *Galb*. 1). El origen de ese laurel, según Dión (D.C. 48.52.3-4), era el ramo que portaba un ave blanca en su pico, apresada por un águila; ésta la dejó caer en el regazo de Livia quien plantó la rama y creció tanto que proporcionaba laurel suficiente para quienes celebraban el triunfo y concibió en su seno la fuerza de Augusto.

---

[215] Filóstrato nos informa de que los atenienses que fundaron Éfeso fueron guiados por ninfas que tomaron la forma de abejas (PAUS. 8.13.1). Por esta razón los efesios acuñaron monedas en cuyo reverso aparece una abeja (ibídem). La diosa Artemisa adornaba su vestido con un cinturón de abeja.

[216] Un sentido que aparece ya en el arte egipcio donde vemos representaciones del Faraón rodeado de abejas.

[217] *enatam inter iuncturas lapidum ante domum suam palmam in compluuium deorum Penatium transtulit, utque coalesceret magno opere curauit* (SUET. *Aug*.92.1)

[218] Tengamos en cuenta, a este respecto, que palmera y laurel son los dos árboles relacionados con el nacimiento de Apolo y Ártemis en Delos.

El laurel también está asociado a Apolo, dios de Augusto, al menos desde el año 36 a.C.[219], por pertenecer al colegio de los *quindecemnviri sacris faciundis*, sacerdotes consagrados a este culto. Augusto fue admitido en este colegio entre el año 37 y 34 lo que le permitía tener a su cargo los Libros sibilinos que había que abrir para permitir la entrada de un culto extranjero en la Urbe. Además le permitió controlar cualquier profecía escrita en ellos: sólo los *quindecemviri* podían leer los libros[220]. El laurel es un símbolo de dicho colegio, aunque también es signo de victoria o de *virtus*, valor militar, a través de la "laurea" o corona de laurel que se otorga a generales victoriosos revestidos del "*imperium*", concedido por el Senado.

El laurel (6.658 *odoratum lauris nemus*) es también el árbol que adorna los Campos Elíseos, verdadero *locus amoenus*[221] que rodea a los vates piadosos (*pii uates*) y a los

[219] Augusto se había encargado de difundir una leyenda según la cual Acia, su madre, había sido fecundada por Apolo en forma de serpiente de la misma forma que Olimpia, la madre de Alejandro (SUET. *Aug*. 94; D.C. 45.1).

[220] Destruidos en el incendio del templo de Júpiter Capitolino, posteriormente Augusto los hizo reconstruir, conforme a sus intereses, y los guardó en el templo de Apolo, que él construyó al lado de su casa (consagrado en 36 y dedicado en 28 a. de C.).

[221] Servio (*ad* 6.638: *deuenere locos laetos*…). deriva la palabras *amoenus* de amor pues son lugares amenos los que están destinados al placer y no a fines utilitarios: *loca solius uoluptatis plena…, unde nullus fructus exsoluitur.* El tópico ya aparece configurado en *Od*. 5.55-74 (descripción de la cueva de la ninfa Calipso: en medio de un bosque de chopos, álamos temblones y cipreses; cuatro fuentes riegan los prados, cubiertos de violetas y de hiedra; la entrada está cubierta por la sombra de una parra cargada de racimos) y *Od*. 7.112-132 (descripción del jardín de Alcínoo: en él hay frutas diversas: granadas, manzanas, higos, uvas, peras, aceitunas; los árboles tienen fruta todo el año pues la primavera es eterna; dos fuentes riegan el jardín); *Il*. 20.8-9: las ninfas moran las hermosas florestas, los manantiales y los prados de hierba; HES. *Op*.109-75; THGN. 1.1135-42; PL. *Phaedr*.230b-c; Safo, *fr*.5-6, en la tragedia y prosa ática, en los *Idilios* de Teócrito (5.31-4, 45-9; 7.131ss.; 11, 22.32-40: descripción del valle del Tempe. Contrasta con la visión de Pausanias 4.11.3, 8.1.5), Polibio (4.21.2) o Estrabón (8.1.2) son más realistas. El Valle del Tempe también es descrito por LIV. 44.6 (como estrecha garganta alpina que tiene que atravesar Paulo Emilio para luchar contra Perseo, pero no como *locus amoenus*); en CATULL.64.285-91 y LUCR. 2.29-33 es la imagen de la felicidad epicúrea que presenta analogía al paraíso supra-terrestre pitagórico (FLORES SANTAMARÍA 2005: 68); CIC. *nat.deor*. 2.159; VAR. *R*.2.5.3-5; SALL. *Cat*.11.5; el *locus amoenus* también podemos verlo en ENN. *Ann*.568 V. *siluarum saltus latebras lamasque lutosas*. En Virgilio el tópico ya viene configurado en varios precedentes propios donde funde la campiña italiana con el modelo de los idilios griegos; el bosque grandioso y la selva amena: *ecl*. 4.18-25: la edad de oro, otra formulación del *locus amoenus*; *ecl*. 10.42-3: donde se describen fuentes, prados y bosque; 7.45; *georg*.2.137-176: alabanza de Italia; 2.467. Su influencia se percibe en: OV. *met*. 1.452-567, 568-76, 5.388 (donde describe el valle del Tempe como el Anio en Tívoli); OV. *am*.3.8.35-66; Prop.1.3.18; HOR. *carm*.1.4, 1.5, 1.7, 1.17, 2.3, 3.29, 4.7; *epod*.2.22-27, *Ep*.2.10.1; PLIN. *nat*.4.8.29-31, 15.31; TAC. *Ann*.3.7, *Hist*.3.76; Eliano *De nat*. *Anim*. 3.1; estos últimos como *locus amoenus* (MALASPINA 1990: 122-124). Desde la época augústea, el *locus*

artistas. La alusión al propio Virgilio es evidente: en primer lugar por su relación con el laurel, según la leyenda de su *Vida* (cf. *Vita Donati* 8-10)[222] y en segundo lugar por el concepto de poeta que tenía el de Mantua: poeta como *uates* (cf. 7.41), tal y como lo describe Siles (2016: 65), esto es, no como un *hacedor*, sino como un visionario inspirado, a la vez que *pius*, en el sentido platónico recogido en las *Leyes* (10.883) pasaje donde se condena a los ateos que han olvidado los mitos de su infancia y donde las guerras civiles se consideran una consecuencia del abandono y declive de los cultos (vid. cap. "Naturaleza y Metapoética" § 7.3; 7.3.1 y, especialmente, § 7.6.). Por el contrario, Virgilio será un *uates pius* pues se atiene a las tradiciones romanas, sus ritos, sus mitos; además, en la segunda parte del poema, introduce la historia, especialmente la que conecta con los ideales de Augusto. El epíteto de Eneas – *pius* – adquiere así un sentido metapoético.

2.3.2. El episodio de Polidoro.

Algo similar podemos ver en el episodio de Polidoro. Encontramos un arbusto de ramas de cornejo y mirto[223] junto a un túmulo que sangra al ser cortado por tres veces y gime finalmente (3.40) al igual que el fresno-olmo que simboliza a Troya (2.626-631). Al final de esta escena (*Aen*. 3.13-40) se descubre que se trata de Polidoro, hijo menor de Príamo y Hécuba. La voz del muerto, revela a Eneas que el gobernante de aquel

---

amoenus constituye el motivo central de todas las descripciones de la naturaleza; aparece como término técnico en ISID. *orig*. 14.8.33 (estudio de las descripciones, *locorum uocabula*, entre los que incluye los *loca amoena*, haciéndose eco de Varrón y derivando la palabra de *amor*, al igual que Servio). HOR. *ars*.17 critica a los que usan el *locus amoenus* fuera de su contexto natural (la poesía bucólica); También Séneca (*Con*. 2.1.13) y Juvenal (*Sat*. 1.7-8) cuando afirma que nadie conoce mejor el bosque sagrado de Marte o la cueva de Vulcano. Para FLORES SANTAMARÍA (2005: 80) el *locus amoenus*, aunque consta de unos elementos estereotipados, varía según el autor y el género: escenario idílico del amor, lugar común de la diatriba, relato épico o marco pictórico para heroínas mitológicas. Pero más allá de todas estas referencias podemos remontarnos al *Génesis* 2, 8-17, donde se describe el jardín del Edén, con sus árboles y ríos. Otros ejemplos: *Od*. 4.563-9; 6.43-45; PI. *Ol*. 2.61-80; PLUT. *Sert*. 8.2-5. SERRANO CUETO (2015: 268) dice que este tópico sirve para idealizar la naturaleza en la épica homérica creando *loci fabulosi* de clima benigno. Pero donde lo vemos más frecuentemente es en la bucólica y el epitalamio asociado al tópico de la primavera nupcial.

[222] La *Vida de Virgilio* cuenta que su madre, preñada de él, soñó que paría una rama de laurel que, al tocar tierra, crecía con frutos y flores (Cf. *Vita Donati* 8-10).

[223] *Cornus* y *myrtus* son dos plantas que Virgilio usa con sentido metafórico como lanzas cf. 37 *hastilia*. Cf. *georg*. 2.447-448; *Aen*. 9.698, 12.267.

lugar lo asesinó, por codicia. Los troyanos abandonan el lugar obedeciendo al presagio. El prodigio demuestra la metamorfosis de un hombre en árbol. Virgilio hace un tratamiento helenístico del tema en el que se entremezclan horror y sufrimiento de la naturaleza, metamorfosis, *pathos*[224] y que se aleja de E. *Hec*. 28-59 donde Polidoro es asesinado por su huésped y arrojado al mar[225]. El verso áureo 3.33 *ater et alterius sequitur de cortice sanguis*[226]*,* es el marco perfecto para expresar ese dolor. Virgilio juega con el nombre utilizando una falsa etimología ("de muchas lanzas") frente a la correcta ("de muchos regalos") en función de la homofonía entre δόρυ / δόρον. Dice Gowers (2011: 99) que en este pasaje vemos a Polidoro convertirse en hombre mientras Eneas, progresivamente, se queda paralizado en un proceso que parece terminar en árbol: se le endurece la piel, sus miembros se enraizan, aparece follaje, la sangre se le congela. A este respecto Reckford (1974: 66-68) destaca que frente a un Polidoro arraigado, se opone un Eneas carente de raíces que anhela estabilidad. El poder de la dinastía de Príamo (que muere junto a todos sus hijos e hijas) es heredado por Eneas, idea que se plasma mediante estas metamorfosis arbóreas. Ese mismo mensaje se transmite, según Gowers (2011: 107) en la llegada de los troyanos al Tíber (7.107-115): padre e hijo comparten una comida campestre bajo las ramas de un alto árbol (7.108 *sub ramis… arboris altae*): esas ramas constituyen la imagen de la futura dinastía de Eneas. Bajo el ciervo de Silvia, también humanizado, late la eliminación de futuros herederos, dice Gowers (2001: 108)[227]. En efecto, la personificación de la víctima (501-502) no solo muestra la tendencia de Virgilio a mostrar simpatía por la víctima y la crueldad del cazador sino que, como dice Jenkins (1998: 513), estamos ante una metamorfosis en ciernes, como en el caso del ciervo de Silvia[228].

[224] HEINZE (1993 [1903]: 105).

[225] Otros autores que se hacen eco de la muerte de Polidoro: *Il*. 20.407-434 donde Polidoro es muerto por Aquiles, después de la muerte de Patroclo; Higino *Fab*. 109, (que se basa en Pacuvio) Polimnéstor mata a su hijo pensando que es Polidoro, pero, como señala CRISTÓBAL (1999: 35), en relación a la historia de las picas de cornejo y mirto no existe ningún precedente conocido.

[226] Según el esquema adj1 adj2 V sust2 sust1 (la otra combinación posible sería: adj1 adj2 V sust1 sust2. (BAÑOS 1992: 766).

[227] El nombre de Silvia parece invención de Virgilio, según JENKINS (1998: 503) a tenor de lo que dice Servio: *bonum puellae rusticae nomen formauit* (*ad Aen*.7.487). Tanto aquí como en el episodio de Dido, las dos escenas de caza desembocan en tragedia.

[228] El ciervo es un ser personificado; Virgilio lo presenta como parte de la familia, incluso buen ciudadano; el poeta parece usar la falacia patética para metamorfosear al animal en

Desde un punto de vista estilístico la escena tiene la estructura de una écfrasis (3.13 *terra…colitur… huc*) y repeticiones (*conuellere… conuellere; insequor… sequitur; ater… sanguis*). La repetición del tres (3.37 *tertia hastilia*), por tres veces Eneas arranca una rama, evoca un ritual antiguo o esquema narrativo (Horsfall 2006: 69).

Aunque no conocemos las fuentes de este episodio, la tradición del árbol que sangra y habla, prestando la voz a un hombre asesinado es un relato folclórico presente en muchas culturas, como indica Frazer (1951: 33); Bayet (1971: 35) señala ejemplos de este tipo en relatos de cuentos toscanos. Un hombre asesinado es transformado en cornejo; de la madera del arbusto se fabrica una flauta y la flauta se lamenta revelando el asesinato.

El prodigio de Polidoro ocurre mientras Eneas está oficiando un sacrificio, rito que se repite seis veces en el libro tercero. En este primer sacrificio Eneas comete una violación, en opinión de Thomas (1988: 261-273) al arrancar un arbusto como lo demuestra el hecho de que éste se resista a salir del suelo y eche sangre (3.31 *lentum*).

2.3.2.1. La tradición literaria del relato

La base del relato es folclórica. Como señala Bayet (1971: 35-40), existe un tipo de cuentos en los que el árbol del asesinado sangra o denuncia a los asesinos. Las ramas que arranca Eneas son de cornejo o mirto, madera de la que se hacían las lanzas que se usaban para declarar la guerra. La interpretación del relato sería la siguiente: los tracios han anulado al muerto clavando lanzas sobre él, dardos que adquieren así un valor apotropaico y profiláctico (Bayet 1971: 34), como forma de enviarle al infierno, mediante un procedimiento mágico o encantamiento ctónico (Bayet 1971: 36-39)[229]. En relación con este episodio está la leyenda del cornejo del Palatino, según este mismo autor (1971: 26), que, en los tiempos de Calígula, crecía dominando el

humano. Una idea parecida vemos en el cetro de Latino que no volverá a echar ramas (12.197-211): de nuevo la esterilidad que, aplicada a la dinastía, implica la ausencia de herederos y la necesidad de perpetuarse mediante el injerto.

[229] El lanzamiento de un objeto mágico servía para alejar el mal contra el enemigo y protegerse. Este es el sentido de la *deuotio*: una peste general es conjurada mediante el sacrificio de uno solo (BAYET 1971: 41). El instrumento es una lanza o rama roja, consagrada para causar la infelicidad al enemigo y la felicidad al pueblo propio en consonancia con el rito fecial en el que la lanza sustituye a la víctima (BAYET 1971: 43). Según esta interpretación Eneas realiza un encantamiento ctónico.

Circo Máximo; se decía que era la lanza de Rómulo, quien, tras haber tomado auspicios en el Aventino, la había arrojado al Palatino y que había echado raíces, según Servio[230]. Sin embargo, como indica Cristóbal (1999: 35), no se ve entre el pasaje de Servio y el de Virgilio más que una analogía relativa puesto que hablan de circunstancias muy dispares.

Green (2006: 216) está persuadida de que este episodio también alude al ritual de la rama arrancada del árbol sagrado del bosque de Nemi por el que se gana el derecho a combatir a muerte por el reino, ritual que liga a Eneas con la leyenda de Rómulo y Remo. Lo mismo piensa Dyson (2001: 229) para quien los ataques a árboles, repetidos de forma obsesiva manifiestan una alusión al ritual del *Rex Nemorensis*.

2.3.2.2. Pervivencia

Se puede señalar como pervivencia de este episodio, dentro de la Antigüedad, diferentes profanaciones como la destrucción de un bosque sagrado en Marsella por parte de César (Lucan. 3.399-452)[231].

Dentro de la Edad Media, Caviglia (1988: 164) recoge los testimonios de Dante (*Inf*. 30, 18; *Purg*. 22, 40-41), Boccaccio (*Filoc*. 4, 2, 4-5; 3, 1-2, 6, 4-6), Ariosto (*Orl. Fur*. 6, 26-53), Tasso (*Gerus*. 13, 40). Cristóbal (1999: 39-42) señala los ejemplos de Juan de Mena, *Laberinto*, estrofa 89 y Juan del Enzina, *Triunfo de Amor*, versos 388-401 (donde el árbol habla). También recoge (ibídem: 154) el Soneto 42 del autor renacentista Juan de Arguijo (1567-1623) (ed. Vranich) en el que cuenta la historia de Polidoro o "El mirto" del libro *Academias del jardín* del escritor barroco Jacinto Polo de Medina donde Polidoro se transforma en mirto una vez asesinado por el rey tracio. Cristóbal (ibídem: 37) añade el escritor ilustrado Pedro de Montegón en su novela *Anténor* donde recrea, paso a paso, el episodio virgiliano y, dentro del s. XIX, los ejemplos paralelos a la historia de Polidoro en el ámbito hispánico (1999: 37) como *El lirio azul*

[230] SERV. *ad* 3.46: *traxit hoc de historia Romana. Nam Romulus, captato augurio, hastam de Auentino monte in Palatinum iecit. Quae fixa fronduit et arborem fecit. Vituperabile enim est poetam aliquid fingere quod penitus a ueritate discebat*; Cf. OV. *met*.15.560-565; PLUT. *Rom*.20.

[231] Otros ejemplos: OV. *met*. 8.725-847 (841 *nemus uiolasse*), mito del padre de Erictison que profana el bosque de Ceres (Thomas 1988); Ov. *met*.13.629-630, Eneas abandona la tierra que mana sangre de Polidoro (*et Polydoreo manantem sanguine terram / linquit*); OV. *met*.13.534-575, historia de la muerte de Polidoro, pero no guarda puntos comunes con Virgilio.

de Fernán Caballero que ha dado lugar a toda una corriente en Hispanoamérica de relatos populares en los que del cuerpo del niño brota una caña con que un pastor se hace una flauta y al tañerla, la flauta canta con voz humana la copla delatora.

2.3.3. El roble

Otro árbol sagrado que se puede identificar de forma personal es la encina-roble. Dice Frazer (1951: 196-197) que la religión del roble parece haber sido compartida por todos los pueblos indoeuropeos. En Grecia, se reverenciaba a Zeus en el santuario de Dodona bajo la forma de un roble oracular cuya voz se oía en el susurro de las hojas del roble y en el retumbar de las tormentas que eran muy frecuentes allí. Dice este autor (ibídem: 198) que en Italia todos los robles fueron consagrados a Júpiter y así se le adoraba en el Capitolio además de como dios de la lluvia y el trueno. De la misma manera, en la Galia los druidas estimaban el roble y el muérdago como sagrado y no ejecutaban ninguna de sus ceremonias sin hojas de roble y se cree que el propio nombre de druidas significa "hombres del roble". También entre los germanos el jefe de los árboles sagrados era el roble, dedicado a Thor.

El roble fue identificado desde antiguo con el culto a Júpiter. Homero ya calificó a la encina como árbol de Zeus en *Il*. 5.693 (cf. Schell 2009: 45). El roble es también árbol sagrado de rituales (cf. *ecl*.7.13; *georg*.3.332; Liv.3.25.7). En la *Eneida* también aparece caracterizado así en 2.230 *sacrum… robur*, en alusión al caballo de Troya herido por la lanza de Laocoonte que obtiene justo castigo con su muerte a los ojos de los troyanos.

La palabra *robur* parece que indicaba inicialmente ´fuerza`[232] y después, según Maggiulli (1988a: 512-513), por sinestesia con *rubor*, palabra homófona, pasó a significar árbol y encina o roble[233]. El significado de "fuerte" motiva que a la lanza se la identifique con esta madera[234].

---

[232] Cf. SERV. *ad* 7.609 *omne quod forte est, robur vocamus*.

[233] Sin embargo ERNOUT-MEILLET (1967: s.v. "robur", 574) opera al revés: deriva el significado de "fuerza" (cf. *robustus*) de forma traslaticia porque el roble es la madera más fuerte.

[234] *e.g.* la lanza de Hércules (8.220-221 *rapit arma manu nodisque gravatum / robur*); la de Turno con la que hiere a Palante (10.479-480 *Turnus ferro praefixum robur acuto / in Palanta… iacit*); la de Metabo con la que esconde a Camila (11.553 *solidum nodis et robore cocto*); las madres arrojan lanzas desde la muralla al ver a Camila (11.893-894 *ac robore duro /stipibus ferrum*). El roble es también sinónimo de naves en 11.326 donde Latino ofrece a los troyanos

En función de este significado de "fuerte", Eneas es comparado con el roble en 4.441 *annoso ualidam cum robore quercum*. El símil está inspirado en *Il*. 12.131-136 donde Polipetes y Leonteo permanecen de pie ante las puertas de Troya como las encinas de elevada copa en las montañas, asentadas en profundas raíces; *A.R*.3.967-972 donde Medea y Jasón son comparados con dos árboles; *A.R.* 4.1680 donde el broncíneo Talos se desploma como un pino por la montaña; no obstante, debemos fijarnos en Catull. 64.105-109 donde Teseo derriba al Minotauro igual que en la cumbre del Tauro una encina que agita sus brazos o un pino de cónicos frutos son arrebatados por el torbellino que lo arranca con su soplo; pero especialmente en el propio Virgilio, *georg*.2.291-292, pasaje en el que la encina se hunde hacia el Tártaro en la misma medida en que su copa se alza a las etéreas brisas. No obstante, el símil, sin duda, procede de la propia experiencia de Virgilio, como sugiere la palabra *Alpini* (Austin 1955: *ad* 441). Sugestión debida a la propia observación del valle del Po en su juventud (cf. Cartault 1926: 895-896).

En la descripción de Virgilio (4.441) vemos cómo el árbol pasa de objeto a sujeto, procedimiento típico de la épica (Austin 1955: *ad* 445): 441 *quercum*… 445 *ipsa*. Aparecen los Bóreas (442 *Boreae*) alpinos que, según Servio (*sicut Aeneas ab Anna et Didone*), aluden a las dos hermanas, Dido y Ana, en función de 442 *hinc… illinc*, una interpretación ausente en Austin (1955: *ad* 4.441). El ritmo espondaico de los versos 443-444 sirve para expresar los embates obstinados de los elementos sobre la encina (Austin 1955: *ad* 441), además de las disyunciones de sust. y adj. en distinto verso: 443 *altae /… frondas*; 445 *auras / aetherias*; precisamente esta última palabra aparece destacada por pausa trihemímera. Entre copa y raíces se produce un paralelismo lo que podría convertir a la encina en un árbol axial porque une la tierra y el cielo: 445 *quantum uertice*… 446 *tantum radice*.

En este pasaje la encina es un árbol unido a la roca que constituye un microcosmos, símbolo de la fuerza de Eneas: la roca expresa la fuerza a la que se asocia la encina con la que se identifica a Eneas. Por otro lado la encina (q*uercus, ilex,*

---

construir veinte naves de esta madera o en 4.399-400 donde las naves son reparadas con roble; los doscientos jóvenes que entrega Evandro a Eneas también son llamados robora (8.518-519), con el sentido de "fuerte".

robur) es el árbol de Júpiter (Cf. Claudiano*, De raptu Proserpinae* 2.103: *quercus amica Ioui* y en el propio Virgilio, *georg*.3.332 *magna Iovis antiquo robore quercus*), imagen de la fuerza soberana que irradia el héroe: el poder sobrenatural del roble se aplica al héroe. Una vez más el árbol marca el ritmo en el itinerario de Eneas: el ciprés determina la marcha de Troya y, ahora, la encina indica la resistencia a las súplicas de Dido (Gallais y Thomas 1997: 49). Eneas se enraiza como la encima en una imagen que vuelve a tener un tono dinástico.

El roble (*quercus*) vuelve a aparecer en 9.679-681 *aeriae… geminae quercus*, referida a los troyanos Pándaro y Bitias, a quienes crió la silvestre Yera, (nereida que se transformó en ninfa de los bosques), fuertes como los abetos y montes de su patria y tan poderosos como dos robles. Las fuentes del símil son, de nuevo, homéricas[235], pero en esta ocasión aparece el monte Ida, asociado al nombre del padre, 9.672 *Idaeo*[236]. Además la acción está ambientada en el Po y el ameno Adigio, río que riega Verona (9.680 *siue Padi ripis Athesim seu propter amoenum*) por lo que vemos un marcado color local, de tal manera que el movimiento que plasma Virgilio, en la introducción del símil, nos lleva desde Troya hasta Italia; un nuevo recurso para plasmar el enraizamiento de los troyanos en su nueva patria.

Desde el punto de vista estilístico, los jóvenes son comparados con los abetos patrios (674 *abietibus … patriis et montibus*) haciendo uso de una hendíadis que enfatiza la imagen: como los abetos de los montes de su patria. La aliteración de C en 678 *cristis capita alta corusci* y el término *coruscus* aplicado con frecuencia a las hojas para indicar brillo y balanceo simultáneamente (*e.g.* 12.701) nos anticipa el símil cuya estructura se basa en un trícolon que ocupa los versos 681-682 con los verbos dispuestos al comienzo del primer verso, del segundo y al final de éste: (*consurgunt geminae quercus*) (*intonsaque caelo / atollunt capita*) (*et sublimi uertice nutant*). Virgilio nos describe la escena de abajo arriba: las dos aéreas encinas se yerguen junto

[235] *Il*. 12.132-134 (Leonteo y Polipetes permanecen ante las elevadas puertas como las encinas de elevadas copas en las montañas que aguantan el viento y la lluvia, asentadas en sus raíces); *Il*. 5.560 (Eneas mata a Cretón y Orsíloco que caen abatidos, semejantes a elevados abetos); *Od*. 9.190-2 (Polifemo es como un pico selvoso que se eleva y domina otras montañas).

[236] Montaña recurrente en este libro: 9.80, 112, 620; aquí se alude al bosque (9.673 *Ioui… luco*) consagrado a Júpiter del que se obtuvo la madera para las naves de la flota de Eneas (cf. *Il*. 8.47-8 donde se dice que Zeus tiene un santuario en la cima).

al río, sus cabezas se alzan al cielo frondosas, altísimas se bambolean por el viento. Se puede observar también una personificación (los árboles tienen cabeza, cabello, se elevan por sí mismos) que sirve para establecer un nexo entre el término real y el imaginario (cf. descripción de los Apeninos 12.701-703)[237].

Se puede concluir que el símil precedente es doble: los troyanos Pándaro y Bitias son identificados, en primer término con los abetos de su patria, en el monte Ida; pero en segundo término con las encinas del norte de Italia. El viaje geográfico recuerda el de los troyanos desde su Troya natal lo que sirve para "nacionalizar" las figuras (Cairns 1989: 109), de la misma manera que se hace con Eneas al compararlo con los Apeninos y sus encinas, cordillera emblemática de Italia y el árbol más romano, como estrategia para plasmar el carácter itálico de Eneas (12.701-703). En el caso presente, el paisaje escogido también es sintomático pues se trata de la patria chica de Virgilio. Por último, el árbol escogido (*quercus*, el árbol de Júpiter) expresa también el alma romana. En 3.677-681 se compara a los cíclopes con encinas o cipreses en términos muy parecidos: *Aetneos fratres caelo capita alta ferentis, /… cum uertice Celso / aëriae quercus… / constituerunt*, con la gran diferencia de que no se "italianiza" el símil.

2.3.4. La encina.

La encina es el árbol en el que se cuelgan los despojos de Mecencio: 11.5 *ingentem quercum* (= cuerpo de Mecencio), en el pasaje en el que Eneas consagra las armas de este caudillo como trofeo, después de las muertes de Palante, Lauso y Mecencio en el propio libro 10. En este caso se identifica al caudillo muerto con el tronco del que éste es su símbolo, su metamorfosis. Las fuentes para el episodio del trofeo que erige Eneas hay que buscarlas en *Il*. 10.458-468, monumento a la ejecución a Dolón: Ulises ofrece a Atenea el cadáver de Dolón y lo cuelga en un tamarisco. No obstante no erige un trofeo con sus armas como hace Eneas. En el caso de la *Eneida*, aunque la construcción de un trofeo (11.5-11) sea un lugar común, su introducción constituye un anacronismo

[237] Personificación que también se da en 2.625-631 donde el olmo que simboliza a Troya tiene cabellos; en 4.441-446 donde Eneas permanece firme como una encina en la roca, abatida por los vientos; en 5.448-449: donde Erimanto cae como en el Ida el pesado pino; en 12.701-703 donde Eneas es como las encinas del Apenino.

por parte del poeta (Gransden 1991: 69). Eneas dispone el trofeo sobre un túmulo (11.6) para que, de esta manera, domine el paisaje del campo de batalla.

Horsfall ve una alusión en 11.5 *ingentem quercum* a la corona cívica, otorgada por salvar la vida de un ciudadano y colgada en la puerta de la casa de Augusto en función de cf. 10.423, donde Palante le pide al Tíber que conceda la fortuna a su hierro para atravesar a Haleso y que, a cambio, ofrecerá las armas del caído y sus despojos a su encina. Era el árbol de Júpiter (Horsfall 2003: 52) y formaba parte de rituales sagrados (*ecl*. 7.13, *georg*. 3.332, Liv. 3.25).

Desde el punto de vista estilístico, Frantantuono (2009: 18) ve en la aliteración de T, P, S, la asonancia (*cristas, sinistrae*) y el encabalgamiento de los versos 7-8 una muestra de grandilocuencia. El término *collo* (vv. 10-11) constituye una personificación que sirve para identificar al enemigo muerto con el tronco del que éste es un símbolo (Gransden 1991: 70): estamos cerca de una metamorfosis.

Respecto al trofeo sobre el tronco de una encina quizá podamos ver una alusión histórica en Liv. 1.10.5 (Ogilvie) *spolia ducis hostium caesi suspensa fabricato ad id apte ferculo gerens in Capitolium escendit; ibique ea cum ad quercum pastoribus sacram deposuisset, simul cum dono designavit templo Iovis fines cognomenque addidit deo: "Iuppiter Feretri"* [Rómulo] “ascendió al Capitolio llevando los despojos del caudillo de los enemigos abatido [Tito Tacio, rey de los Sabinos], transportados en unas andas fabricadas para ese propósito; y, tras depositarlos allí junto a una encina [*quercus*] considerada sagrada por los pastores, al mismo tiempo designó las lindes para el templo de Júpiter y le dio la siguiente advocación: ´Júpiter Feretrio`” (Trad. propia). Eneas, aparentemente, los dedica a Marte, aunque el v. 8 (*bellipotens*) es ambiguo. Los s*polia secunda* se ofrecían a Marte; los *prima* a Júpiter: Mecencio es el líder secundario después de Turno. Si la encina tiene connotaciones de Júpiter, podría servir también para los *spolia secunda*. También Marcelo hace una dedicación arbórea de los despojos (cf. Plut. *Marc*.8.2), según señala Horsfall (2003 *ad* 11.5). En cualquier caso, el tronco de encina simboliza al caudillo vencido, en este caso, a Mecencio (Gransden 1991: 70).

Podemos ver una pervivencia de este pasaje en Lucan. 1.136-142, donde se compara a Pompeyo con la encina que se yergue enhiesta cargada con los despojos de un pueblo antiguo y las sagradas ofrendas de los caudillos; no está ya sujeta por fuertes raíces: da sombra con su tronco, no con su follaje; se mantiene firme aunque vacile al soplo del Euro y a ella sola se le venera. En relación a este pasaje señala Green (2000: 60-63) que Pompeyo es el roble a punto de caer mientras que César es el hacha que arrasa el bosque de Marsella (3.433-437); Pompeyo representa al rey fugitivo escapando a Grecia y César al rey retador (3.169-295), dentro del esquema del rito del rey del bosque, tan repetido en la literatura romana[238].También vemos relación entre 11.9 *trunca* y Suet. *Cal*. 45 *truncatis arboribus et in modum trophaeorum adornatis*, donde se relata la campaña que realizó Calígula contra los germanos del otro lado del Rin.

Dyson (2001 : 330) ve en este pasaje un ejemplo más de los ataques repetidos a árboles u hombres equiparados a árboles que protagoniza Eneas[239] que, como los demás, constituye una alusión sostenida al ritual del *Rex Nemorensis.*

Otra alusión al trofeo la vemos en 10.421-423 cuando Palante suplica al Tíber que conduzca su lanza:

> 'da nunc, Thybri pater, ferro, quod missile libro,
> fortunam atque viam duri per pectus Halaesi.
> haec arma exuviasque viri tua quercus habebit.'
>
> "Concede ahora, padre Tíber, a la lanza que blando, la fortuna de alcanzar el pecho del fiero Haleso. Poseerá tu encina las armas y despojos de este guerrero".

Ofrendará a su encina, dice, las armas y despojos de Haleso si logra alcanzarle (cf. los *spolia* se cuelgan en árboles en *Il*. 10.460-466). La encina recibe ofrendas de armas en 11.5-8 y era el árbol bajo el que ofrendaban los *spolia opima* (Liv. 1.10.5)

[238] GREEN (2000: 60-63) aduce multitud de ejemplos sobre la huella del ritual de destronamiento del sacerdote de Diana y rey del bosque: LIV. 1.45.3-7; SUET. *Calig*.35; Juv. 4.117.

[239] *E.g.* Mecencio es un trofeo arbóreo; Polidoro es convertido en cornejo y mirto; Turno se cuelga las armas de Palante al igual que si se tratara de un árbol-trofeo, lo que le conducirá a la muerte.

estando asociado a Júpiter (*georg*. 3.332) más que a Tiberino. La promesa de ofrendar el botín contrasta con la actitud de Turno de apoderarse de los despojos de Palante.

Los propios antepasados de Evandro, se nos dice, proceden del duro roble (8.315 *duro robore*) cuando Evandro le muestra a Eneas los bosques que habitaron los Faunos y las Ninfas y una raza de hombres surgida de los troncos, edad previa a la Edad de Oro, una edad que Virgilio concibe de diferente forma a Hesíodo (cf. *Op*. 109-121)[240]. La raza de hombres surgida de los troncos y el duro roble son los antepasados de Evandro. Tibulo (1.3.41-49) describe en parecidos términos la Edad de Oro pues sigue de cerca *georg*. 1.126, *ecl*.4.21, 30: las encinas daban miel (cf. *georg*. 1.131-2, Hes. *Op*. 233, *ecl*. 4.30, Hor. *epod*. 16.47, Ov. *met*. 1.111), las ovejas llenaban espontánemente sus ubres; no había ejército, ni guerra.

En 12.702 (símil decimotercero del último libro) Eneas sale al encuentro de Turno con alegría orgullosa y es comparado con el monte Atos, el Érice o con el Apenino cubierto de encinas (*coruscis* / *ilicibus*). De nuevo este árbol es el elegido para ubicar al héroe (al igual que en 3.390, 8.43 profecía de la cerda blanca; 6.209 episodio de la rama de oro; 8.616 armas de Vulcano presentadas por Venus) ante su destino.

2.3.5. El pino

Dentro de la *Eneida* el pino (*pinus halepensis*, de naturaleza dura y resistente) aparece con valores diferentes: como árbol apropiado para la construcción naval[241] (5.153 nave de Cloanto; 10.206 flota de Mantua que acude para combatir; 2.258-259 el caballo de Troya es equiparado a una flota que llega para combatir y se le llama *pinea… claustra* por semejanza a una nave); para la confección de teas o piras por ser madera muy combustible debido su carácter resinoso (cf. 9.72 Turno intenta incendiar

[240] Donde la raza original, de oro, vivía en tiempos de Cronos (vid. capítulo "La Edad de Oro"). Por el contrario Virgilio concibe una raza anterior, agreste, a la que sucede la edad de Saturno, pero éste llega al Lacio expulsado por los dioses olímpicos y allí, impone las leyes y su Edad de Oro. WITEK (2006: 189) señala que Saturno establece su reino, su Arcadia, en el Lacio "escondido en la seguridad de sus riberas".

[241] El uso del pino en la industria náutica queda atestiguado por Virgilio (*georg*. 1.256; 2.442-443) y Teofrasto (*H.P.* 5.7.3).

las naves de los troyanos con pino encendido; 9.521-522 Mecencio se vale de teas hechas de pino; 11.136 abaten pinos para la sepultura de los caídos) y también se le atribuye un carácter sagrado (cf. 9.85 pinos sagrados del Ida) (Maggiulli 1988b: 114-115).

Al margen de estos usos, vemos también su aparición en el sexto símil del libro 5 (5.446-449) cuando Entelo se derrumba como un pino del Ida:

> Entellus uiris in uentum effudit et ultro
> ipse grauis grauiterque ad terram pondere uasto
> concidit, ut quondam caua concidit aut Erymantho
> aut Ida in magna radicibus eruta pinus.
>
> "Entelo gasta sus fuerzas con el aire y después él mismo cae pesado y pesadamente a tierra con su enorme lastre como cuando cae en el Erimanto o en el gran Ida, arrancado de sus raíces, el hueco pino".

Se puede observar la utilización del árbol como personificación para expresar la durabilidad y resistencia. El motivo del hombre cayendo como un árbol es un tema muy repetido[242].

El pasaje contiene muchos recursos que expresan las sensaciones de la imagen: aliteración de U, imitando el viento (5.446 *uiris in uentum effudit et ultro*); aliteración de la oclusiva C, repetida seis veces para expresar el sonido seco de la caída del pino (5.448 *aut Ida in magna radicibus eruta pinus*); repetición de la misma idea tres veces (5.447 *grauis… grauiterque… pondere uasto*); paralelismo (5.448 *aut Erymantho*… 449 *aut Ida in magna*: paralelismo). Al pino se le aplica un epíteto inapropiado (5.448 *caua*) puesto que, según Williams (1960: *ad loc*.), los pinos resinosos no son huecos y si lo fueran no caerían de raíz. Pero este epíteto es un fetiche dentro de la lengua de Virgilio aplicado a los troncos de árbol. Por último *Erymantho* (5.448) aparece resaltado: final cuatrisílabo que se corresponde con la cadena de montañas en Arcadia

[242] cf. *Il*. 13.178-80, donde el hijo de Mentor cae como un fresno que cortado por el bronce; *Il*. 13.389-391, donde Idomeneo mata a Asio, que cae como un roble, álamo o pino talado para obtener madera para un barco; *Il*. 14.414-419, donde Héctor cae por el golpe de Ayax como un roble al que le cae un rayo; *Il*. 16.482-484, repite 13.389-391; *A.R.* 2.90-94; 3.1395-403; 4.1682-9; CATULL. 64.105, HOR. *carm*.4.6.9

donde Hércules mató al jabalí, lo mismo que *pinus* que solo se menciona al final del pasaje (5.449) siguiendo la técnica de la retardación.

Virgilio parece emplear un doble símil: por un lado un árbol en mal estado cae en el Erimanto y por otro es arrancado de raíz en el Ida (Williams 1960: *ad* 5.448). Virgilio se distancia una vez más de sus fuentes de inspiración: escenifica el símil en dos lugares precisos; por el contrario Homero lo localiza en lugares génericos: un monte (*Il*.13.178-180, 389-391; 16.482-484), lo mismo que Apolonio (*A.R.* 3.1395-1403, 4.1682-9) y Horacio (*carm*. 4.6.9). Por su parte, Catull. 64.105, sitúa la encina que es abatida por Teseo, en el Tauro.

El pino tiene connotaciones de gran durabilidad, –al igual que el ciprés–, para los romanos (cf.Plin. *nat*.16, 223 *conservantur pinus et cupressus adversus cariem tiniasque firmissimae*). De hecho, en el símil empleado por Horacio (*carm*.4.6.9) aparecen ambos árboles, pino y ciprés. Por otro lado, los árboles jóvenes cortados suelen simbolizar a los guerreros muertos antes de su madurez (cf. *Il*. 17.53-8, donde se compara el crecimiento de un árbol con el de un hombre). Por lo demás, el combate pugilístico es una anticipación de la aristía de Turno (cf. 9.814-859), como señala Albrecht (2012: 233).

Fratantuono (2015: 147-148) relaciona este pasaje con 2.626-631: la caída del viejo olmo abatido por los campesinos simboliza Troya; ahora el combate de Entelo, comparado con un pino del Ida, que cae, se levanta y termina venciendo al troyano Dares, simboliza la "supresión de las costumbres troyanas anunciada en 12.833-840". Entelo es alumno de Erix, hijo de Neptuno, quien colabora en la destrucción de Troya (cf. 2.610-612) lo que subraya la simbología de renacimiento.

2.3.6. El cedro

El cedro (7.13 *odorata… cedrum*) es el árbol que se identifica con Circe, aunque también podría tratarse de enebro, según Horsfall (2000: 56), en el pasaje en el que los enéadas continúan su navegación costeando el reino de Circe, situado en la costa

occidental de la Italia central. La inspiración de este episodio procede de *Od*.10.135-156. A diferencia de Ulises, que presa de la curiosidad desea acercarse al palacio de Circe, Eneas se muestra prudente y rechaza la idea de desembarcar. El trayecto bordeando el reino de Circe (10-24) alude a *Od*.12 e, indirectamente, a Dido (Albrecht 2012: 245), a través del epíteto *diues* (7.11). Esta asociación sirve para caracterizar a Circe como peligrosa (Horsfall 2000: 54); Circe es hija de Helios (7.11 *Solis filia*) y Perse (*Od*. 138-145) y hermana de Eetes (padre de Medea); por tanto, la magia le viene de familia. En este contexto aparece el perfume a cedro quemado (7.13 *odorata… cedrum*), elemento no homérico, que llega hasta los troyanos; como en *Od*. 10.150, el palacio de Circe está rodeado de bosques. Pero, más que a Dido, Virgilio la asemeja a Juno. A este respecto, son sintomáticos los animales con los que se compara a Turno: león y lobo, (primer y último símil en el libro 12 aplicados a Turno): podemos decir que Circe aparece representada, de forma alegórica, en Juno y, por eso, su mención (3.386) carece de la peligrosidad de la *Odisea* porque, según Newman (1969: 236-237) dichos peligros ya están representados, en la *Eneida*, por Juno. Por tanto, Circe sería una alegoría de Juno y el cedro –ligado a la divinidad– vendría a corroborar esta tesis.

2.3.7. El árbol como cayado

En el decimoquinto símil del décimo libro (10.762-768) Mecencio avanza blandiendo su lanza como un torbellino y es comparado con Orión cuando baja un fresno añoso de la cumbre de un monte (10.766 *annosam ornum*). Orión es hijo de Poseidón, lo mismo que Polifemo con quien comparte muchas características: ambos son gigantes, ciegos, (Apollod. 1.4.3), cruzan el mar (cf. 3.664-665) y se sirven de árboles como apoyos (un fresno añoso 10.766, un ciprés 3.659, respectivamente) (Hardie, 1989: 266-267). En este sentido, aunque para Homero Orión es un cazador, sin embargo Virgilio lo asemeja a Polifemo: ambos usan un árbol como cayado (cf. 3.659). Este es el rasgo que une a ambos hermanos como símbolos de la destrucción de la civilización (al igual que Caco) y que establece un paralelismo con Mecencio y Turno: el valerse de un árbol como cayado, ya sea éste fresno o ciprés.

2.3.8. El olmo de los sueños

En la entrada del Infierno (cf. 6.282 *in medio*: según Servio se trata del *uestibulum*, antesala del Infierno en el contexto de una topografía indefinida) se nos describe un olmo negro y enorme que alberga los sueños. Este pasaje (6.282-284) ha sido objeto de múltiples interpretaciones:

> in medio ramos annosaque bracchia pandit
> ulmus opaca, ingens, quam sedem Somnia uulgo
> uana tenere ferunt, foliisque sub omnibus haerent.
>
> "En medio extiende sus ramas y añosos brazos un tupido olmo, enorme, del que, dicen, los Sueños vanos lo habitan en masa y bajo todas sus hojas permanecen agazapados".

El olmo de los sueños no tiene fuente literaria conocida (Austin 1977: *ad* 283); a lo más, procede de una tradición popular desconocida. Lo mismo opina Fletcher (1941: 54). Frazer tampoco aclara el misterio (1951: 132). Lo más parecido es el pasaje de la *Ilíada* (14.286-291) en el que Homero describe al Sueño trepando a un abeto gigantesco y se le compara con un búho (cf. Norden 1903: *ad loc*.; Fuentes 1966: 44; Horsfall 2013: 244), aunque, según Norden, sólo se trata de una débil analogía. Por el contrario Tabárez (2010: 41-42) considera que en el símil de Homero *Hipnos* se oculta entre las ramas de un gran árbol, convertido en pájaro, de la misma forma que ocurre en el texto de Virgilio y, por tanto, se asocian sueño-aves-árbol. Parece que los sueños estuvieran en el olmo como pájaros (6.284 *foliisque sub omnibus haerent*: cf. E. *Hec*.71 donde Hécuba alude a la tierra, madre de los sueños de alas negras); el propio verbo (6.284 *haerent*) parece sugerir aves de presa aunque Perutelli (1984: 938) sostiene que se trata de mariposas nocturnas y Williams (1973: 476) piensa en murciélagos.

El árbol sufre una personificación que sugiere una metamorfosis semejante a la de Polidoro (6.282 *annosaque bracchia pandit*) donde las ramas son brazos[243]. El epíteto a*nnosus*, también aplicado al roble de 4.441 y al fresno de 10.766, confiere sacralidad. Otros rasgos que enfatizan la pesadez son el encabalgamiento abrupto con sinalefa (6.283 *ulmus opac(a) ingens*) y el ritmo espondaico.

[243] Cf. 4.441 *annoso… robore*; 10.766 *annosam… ornum*; *bracchia pandit* cf. *georg*. 2.296. cf. CATULL. 64.105 *quatiendem bracchia… quercum*.

Desde el punto de vista estilístico el verso 6.284 resulta memorable por su ritmo holodactílico, simulando la ingravidez y el aleteo de los sueños, frente a los versos 282-283 en los que se acumulan 7 espondeos, sensación que se complementa con las suaves aliteraciones de S, U, F en los versos 6.283-4 *sedem Somnia - uulgo uana - ferunt, foliis* que también producen sensación de aleteo. La fórmula de 6.284 *ferunt* es la habitual en Virgilio (del tipo "érase una vez"), imitación de la poesía alejandrina (Calímaco), para mitigar la novedad del material que utiliza (Tabárez 2010: 35).

2.3.8.1. Interpretación

El olmo es un árbol estéril, *infelix*, como el álamo negro y el sauce y, por tanto, consagrado a las divinidades infernales (Theophr. *HP* 3.5.2 en André 1964: 35-46; Bayet 1971: 9-43). Por otro lado, la descripción de este olmo es típicamente virgiliana (*ulmus opaca, ingens*) y de difícil interpretación. Granger (1900: 26) piensa que en la copa del olmo anidan fantasmas que son las imágenes de las personas que han muerto entre las que estarían las sombras de Anquises, Siqueo, Héctor, entre otros: "as in an mysterious album of the portraits of the dead". Añade otra idea: la creencia de que los sueños se consideraban como mensajeros de los dioses y que, a través de ellos, las almas de los muertos podían visitar a los vivos. Hirst (1912: 82) considera que los sueños vanos son los males imaginarios, frente a los reales que serían el Hambre, el Dolor y la Pobreza; interpretación que no se sostiene puesto que Virgilio también incluye el Sopor entre el primer grupo. Wistrand cree que el poeta está imaginando una casa según Vitr. 6.7.1-2 con un vestíbulo en el que estarían las personificaciones, un peristilo donde se alzaría el olmo y diversas estancias (establos) en las que se repartirían los monstruos mitológicos. Algo impensable puesto que la topografía de Virgilio es imaginaria.

El árbol está habitado por los sueños vanos (6.283-4 *Somnia… / uana*), alusión a las ensoñaciones oníricas falsas (*somnia*, *insomnia*), pero no a los sueños *oraculares* (*oracula*), según Tabárez (2010: 36-38) para quien *somnia uana* equivale a *somnia fallacia* pues en Virgilio *uana* equivale a *falsa* (cf. aplicado a Sinón 2.80 o incluso aplicado a las sombras en 10.593; 12.53). *Somnia uana* sería equivalente a *falsa… insomnia* de 6.896, como ya decía Servio. Por tanto, en el olmo anidan todas las ensoñaciones oníricas falsas, pero no las oraculares (Tabárez 2010: 39).

¿Cuál es el ave que adopta la forma del Sueño? Tabárez (2010: 42), en función de Sen. *Herc.f*.687-690 y de *Il*. 14.286-291, considera que se trata de un búho, ave considerada de mal agüero (cf. *TLL* 2.222.4) y de connotaciones negativas en la propia *Eneida* (cf. 4.460-463 donde anuncia la muerte de Dido; 12.862-864 donde representa a la Dira que ataca a Turno).

El olmo es el árbol que Virgilio sitúa en el Infierno, pese a que en Sil. 13.595-600 y en Sen. *Herc.f*.687-690 encontramos un tejo (*taxus*). ¿Por qué? Porque el olmo es un árbol que no produce fruto, al igual que el álamo negro y el sauce (cf. Theophr. *HP* 3.5.2) y como tal es elegido por el poeta para la entrada a un lugar estéril. Es, por tanto, un *arbor infelix*. El olmo también aparece frecuentemente en contextos funerarios, según ejemplos recogidos por Tabárez (2010: 45-46)[244].

Por último, Green (2007: 147-178) identifica la descripción de la entrada en el Hades (6.267-284) como una écfrasis del santuario de Diana en Aricia. En este sentido el olmo puede aludir a un árbol mítico existente en este santuario y las desgracias que Eneas ve a la entrada del Hades pueden estar en relación con aquellas por las que los peregrinos acudían a este lugar[245].

El árbol a la entrada de los infiernos puede tener relación también con las creencias órfico-pitagóricas que conocemos a través de las tablillas (o laminillas) órficas de oro, depositadas en tumbas que muestran extractos de poemas órficos que datan del s. V a. C. en adelante, principalmente en el sur de Italia (Guthrie 2003: 232-233). En dichas tablillas también se indica la existencia de un árbol a la entrada del Hades, normalmente a la izquierda (a la derecha en el caso de las tablillas cretenses) junto a la fuente del Olvido a la que no deben acercarse los difuntos; se trata de un ciprés blanco que debe entenderse en realidad como chopo blanco según Guthrie

[244] Cf. *Il*. 6.419-420, Aquiles alza un túmulo alrededor de la tumba de Eetión y las ninfas de la montaña lo rodean de olmos; *Il*. 2.698-702, en la tumba de Protesilao, primer aqueo muerto en Troya, las ninfas hacen lo mismo; *A.R*. 4.1427-28, cuando los argonautas llegan a Libia se topan con tres ninfas que se convierten en polvo; entonces Orfeo les dedica un himno y consigue que broten en forma de árboles: álamo negro, sauce y olmo, los tres árboles infelices de THEOPHR. *HP* 3.5.2. Explicación menos acertada es la que da La Cerda (*Commentarii in omnia opera Publii Virgilii Maronis*, Colonia Agripinensis, 1663, p. 647): los olmos invitan al sueño por su propio color.

[245] Otros elementos de este pasaje (6.267-284) que, según GREEN (2000: 41), pueden aludir a este santuario: la luna que puede referirse a la misma diosa; la oscuridad al bosque; *antrum* (6.262) puede aludir a una abertura en el follaje del bosque; el fondo de la tierra, *alta terra* (6.267) al fondo del cráter donde estaba enclavado el santuario, junto al lago de Nemi.

(2003: 242), árbol reconocido comúnmente como funerario, además de por su hermosura. Este autor alude a Teofrasto quien señala que son tres los árboles funerarios: el olmo, como árbol que no produce fruto, al igual que el álamo negro y el sauce (cf. *H.P.*3.5.2). El chopo blanco puede asimilarse al tercero pues ambos comparten género. En ese caso, Virgilio puede haberse dejado influir por las creencias órficas.

2.3.8.2 Pervivencia

Dentro de la Antigüedad la pervivencia del olmo de los sueños se deja sentir en muchos autores: Silio[246] habla de un tejo cerca del tribunal de Plutón, de las *dirae uolucres* y de las Harpías. El enorme árbol de ultratumba, el sueño y las aves rapaces (buitres, búhos y aves fabulosas) aparecen combinados en Séneca, en *Hercules Furens*[247]. Según Norden (1903: *ad* 282), Ovidio imita la metáfora de 6.282 *annosaque bracchia pandit*: *in frondem crines, in ramos bracchia crescunt*, cuando Dafne es transformada en árbol (*met*.1.550).

Dentro de la modernidad, Reckford (1974: 58-61) señala numerosas analogías, en cuanto al tratamiento del árbol, entre el *Señor de los Anillos* y Homero o Virgilio[248]. Pero, en mi opinión, hay ciertos árboles que presentan un paralelismo casi evidente con el poeta mantuano; en particular destaca el episodio del Hombre-Sauce (I 6), adornado con innegables rasgos virgilianos que recuerdan al árbol de los sueños (6.282-284): árbol inmenso (cf. 6.283 *ulmus*… *ingens*) cuyas largas ramas apuntaban como brazos tendidos (cf. 6.282 *ramos annosaque brachia pandit*), con muchas manos de dedos largos y el tronco nudoso y retorcido, hojas grises y amarillas que parece que habla palabras de agua y sueño bajo el que caen rendidos por el cansancio; el árbol

[246] *dextra uasta comas nemorosaque bracchia fundit* / *taxus, Cocyti rigua frondosior unda./ hic dirae uolucres pastusque cadauere uultur / et multus bubo ac sparsis strix sanguine pennis / Harpyiaeque fouent nidos atque omnibus haerent / condensae foliis: saeuit stridoribus arbor* (SIL. 13.595-600).

[247] *hic uultur, illic luctifer bubo gemit / omenque triste resonat infaustae strigis. / horrent opaca fronde nigrantes comae / taxo imminente, quam tenet segnis Sopor* (*Herc.f*. 687-90).

[248] Así por ejemplo Gandalf muestra preocupación por los árboles, en cambio Saruman los destruye para fabricar su ejército de Orcos; Sam es un jardinero; el Árbol de la Promesa florece después de la guerra; la imagen del amor entre Aragorn y Arwen es el Árbol Blanco que entraña una doble promesa: Arwen será para él y la renovación del reino (III 307-309).

murmura, atrapa a Pippin y Merry que solo son rescatados cuando Tom Bombadil arranca una rama con la que azotó al sauce. La descripción del árbol va más allá de una personificación: es una metamorfosis en ciernes que recuerda a la de Polidoro (3.13-40); igual que allí vemos el ritual de arrancar una rama.

2.3.9. La rama de oro.

2.3.9.1. Introducción

La Sibila de Cumas[249] ordena a Eneas cortar el ramo dorado que hallará, entre bosques (131b *Tenent media omnia siluae*; 186 *siluam inmensam*; 188 *nemore in tanto!*) oculto, entre espesa fronda y cerradas umbrías, con sus hojas y tallo flexible de oro, *aureus et foliis et lento uimine ramus* (137), pues no es posible descender a los Infiernos sin él, aunque sólo podrá arrancarlo si los Hados le son propicios y, una vez arrancado, crecerá otro en su lugar.

Previamente a la búsqueda del ramo, Eneas es situado por el poeta en un paraje que podríamos considerar como un *locus horridus*[250] . Curtius[251] ya señaló que, en este pasaje, "el bosque está, para Virgilio, penetrado de un horror fatídico; es tránsito hacia el más allá"[252]. En este escenario, Eneas suplica a su madre que se le aparezca dicho ramo de oro (6.187-188 "*Si nunc se nobis ille aureus arbore ramus / ostendant nemore in tanto!*). A continuación tiene lugar la aparición de las dos palomas[253], que él interpreta como un presagio de su madre Venus, (190-193

[249] *Latet arbore opaca / aureus et foliis et lento uimine ramus, / Iunoni infernae dictus sacer; hunc tegit omnis / lucus et obscuris claudunt conuallibus umbrae* (6.136-139).

[250] Según PUTNAM (1966: 189) y THOMAS (1988: 261-273).

[251] CURTIUS (1976: 268-275).

[252] CURTIUS (1976: 288-289): el paraje está rodeado del cauce negro del Cocito (132); el bosque en valles oscuros (139) y es escondido refugio de fieras (179).

[253] HORSFALL (2013: *ad* 6.190) alude a numerosos paralelismos en torno al episodio de las palomas. Así, por ejemplo, ARR. *An.* 3.3.5; CURT. 4.7.15 o PLU. *Alex*. 27, describen la milagrosa aparición de los cuervos en la marcha de Alejandro a Ammón. En la fundación de Cumas también los colonos son guiados por palomas, según Veleyo 1.4.1. Lo mismo en la fundación de Nápoles (STAT. *Silv*. 3.5.78-80). El águila pareció guiar a las tropas de Fabio Valente (TAC. *Hist*. 1.62). Bremmer, (2009: 199), cree que Virgilio está influenciado por el descubrimiento del Vellocino de oro (*A.R*. 4.162), tras ser guiados, los argonautas, por una paloma a través de las Simplégades (2.328-331, 338-340; 561-573; 3.541-554). El problema es que uno y otro

geminae...columbae / maternas… aues) a las que suplica le guíen en su búsqueda hasta los bosques sagrados (195 *in lucos*), donde se encuentra la rama; también invoca a su madre (6.194-197). Por fin, ambas palomas se posan sobre el árbol (203 *gemina super arbore sidunt*) donde brilla el fulgor de oro entre las ramas, lo mismo que el muérdago florece en invierno en el redondeado tronco de un árbol (207 *teretes… truncos*) ajeno a él entre la fronda de la densa encina (208-209 *opaca / ilice*). Finalmente, Eneas consigue arrancar el ramo (210-211) aunque éste vacila (211 *cunctantem*) y, según interpreta Thomas[254], no sale fácilmente. Después, tras un largo recorrido por los umbrales del Hades, se presenta ante Caronte. Habla entonces la Sibila para explicar el objeto de su viaje: 403-404 *Troius Aeneas, pietate insignis et armis, / ad genitorem imas Erebi descendit ad umbras*[255]. Como salvoconducto le muestra el ramo (6.406 *ramum hunc*), que es calificado de *uenerabile donum / fatalis uirgae* (408-409). Gracias al ramo de oro, Eneas, junto a la Sibila, pueden emprender este viaje que le lleva hasta los Campos Eliseos (638-659), no sin antes ofrecer el ramo a Proserpina (636).

Se ha intentado explicar la rama de oro de muchas formas. Horsfall (2013: 153) ve una posible fuente del ramo de oro en el caduceo de Mercurio (cf. *Od*. 5.87; Hor. *carm.* 1.10.18-20) símbolo del poder de este dios para conducir a los muertos. Clark (1979: 141, 144, 187, 204, 208) ve un precedente en la varita de Circe (cf. *Od*. 10.238, 319); sin embargo, como arguye Galindo Esparza (2015: 30), aunque el bastón de Circe (ῥάβδῳ) puede aludir a una varita o caduceo, es más probable que indique un palo,

---

episodio están muy distantes dentro de la obra. Señala también otros paralelismos: la rama de oro pende de un roble igual que el Vellocino (cf. *A.R*. 2.1270; *Aen*. 4.162); ambos están en un bosque tenebroso (cf. *A.R.* 4.166; *Aen*. 6.208); ambos brillan en la oscuridad (*A.R*. 125-126; *Aen*. 6.204-207).

[254] La polémica suscitada por este pasaje es amplia: NORDEN (1926: *ad* 210-11), AUSTIN (1977: *ad* 211) interpretan –al igual que SERV. (*ad* 6.211) – que *cunctantem* alude al deseo ávido de arrancar el ramo que no sale tan rápidamente como desea Eneas; pero, frente a ellos, THOMAS (1988: 267) argumenta que esta explicación no es más que una racionalización del texto, pues la vacilación debe ser interpretada como la resistencia verdadera de la rama a la acción de Eneas. Evidentemente, esta lectura pone en duda la posición de los Hados respecto a Eneas. De la misma opinión: PUTNAM (1966: 151-199), PARRY (1963: 66-80), D´ARMS (1964: 265-268), SEGAL (1968: 74-79). Por su parte PÂRVULESCU (2005: 908-909) interpreta que la rama de oro simboliza el espíritu de todo un pueblo (los latinos y sus aliados) y, por eso, vacila al arrancarla Eneas.

[255] Como ya advirtió CONINGTON (1876: *ad* 6.404) las palabras de la Sibila se pueden poner en relación con las de Turno en el libro 12.648-649: *ad uos... (Manes) descendam*, que, a su vez, anticipan el final del poema.

vara o bastón para conducir el ganado. En cambio, la varita de Atenea, con la que transforma a Ulises en mendigo (cf. *Od*. 13.429-433; 16.454-457) y le devuelve su apariencia (16.172-176), sí es de oro (χρυσείῃ ῥάβδῳ *Od*.16.172). Norden (1926: 171) piensa en el ramo que, en los misterios de Deméter y Perséfone, llevaban los iniciados, ritual que aseguraba un futuro feliz en la otra vida. Segal (1988: 395-396) se adhiere a esta tesis y, además, relaciona el ramo con el cetro de oro de Tiresias y Minos de *Od*. 11.91, 569. Horsfall (2013: 152) alude también a Macrobio (*Sat*. 5.19.2) quien relaciona la costumbre de cortar un cabello a los moribundos con el ramo de oro ofrecido a Proserpina, pues así se acostumbra a imaginarla poéticamente y Servio (*ad* 6.136) nos dice que esta diosa instituyó esta ofrenda para sí. Horsfall (2013:153) también ve la relación con la rama de mirto que portaban los iniciados en los ritos de Eleusis, algo que también hizo Heracles en su catábasis. En este sentido, Eneas se comporta como un iniciado, tal y como lo era Augusto. Bremmer (2009: 207-208) establece un paralelismo entre el Vellocino de Oro y la rama de oro. Pero Horsfall (2013: 156), al igual que Perret (1989: 47, nota 149), se inclina a considerar que el ramo de oro es un talismán para asegurar un pasaje seguro, comparable al diploma que un viajero romano portaba o al *moly* que Hermes le da a Ulises para protegerlo del veneno de Circe (cf. *Od*. 10.302-326); sin embargo Boyancé (1963: 119) considera que la comparación entre ramo de oro y el *moly* homérico es arriesgada por cuanto el ramo no lo porta Eneas sino la Sibila que actúa como hierofante. Weber (1995: 5-14) ve en el símil del muérdago una imagen de las discusiones filosóficas acerca de la relación entre cuerpo y alma, en las que la rama de oro sería el alma y el árbol, el cuerpo. En este punto podemos relacionar *Eneida* y Gilgamesh. En este poema el héroe realiza un viaje en busca de de la inmortalidad; como Eneas, Gilgamesh encuentra una planta con la que encontrará la Vida eterna[256] (Tablilla XI vv. 264-270); el héroe se sumerge en las aguas y la arranca y la lleva a Uruk para compartirla allí pues tiene el poder de rejuvenecer aunque, durante el viaje, una serpiente se la arrebata y al retirarse muda la piel (signo de rejuvenecimiento) en una imagen que representa a este animal como

[256] Se trata de una zarza Espinosa o bien del cambrón, arbusto rámneo de unos dos metros de altura, con ramas espinosas, hojas pequeñas, flores blanquecinas y bayas como fruto (LARA PEINADO 1988: 163 n. 77).

símbolo de la regeneración y a la planta como símbolo de inmortalidad, propiedades que la relacionan con la rama de oro (ibídem vv. 280-289).

Es, sin embargo, la tesis de Frazer, (1951: 31) la que considero más acertada y sugerente. Este autor, en su día, identificó la rama de oro con la leyenda apuntada por Servio (*ad* 6.136), ligada al culto de Diana en Aricia y a los reyes del bosque, sacerdotes de los bosques de Nemi si bien la filología no aceptó sus propuestas[257]. El *Rex Nemorensis* era un sacerdote de Diana, figura primitiva perteneciente a la religión latina ligada a un árbol sagrado. Cuando alguien quería retarle debía arrancar una rama de dicho árbol para ganarse el derecho. El vencedor era el nuevo rey-sacerdote del bosque. El episodio de la rama de oro constituye una alusión a dicho ritual en opinión de Green (2000: 24-63). El ritual de la rama se irá repitiendo a lo largo del poema, en especial en la segunda parte (Dyson 2001: 330).

Esta interpretación se basa en la equiparación entre hombres y árboles, un motivo típico de la poesía de Virgilio y de la literatura universal, tal y como afirma Jung[258]. Podemos ver un paralelo procedente de una tradición distinta en el *Libro de Daniel* 4, 1- 4 cuando Nabucodonosor sueña que un árbol es derribado y sus ramas cortadas y Daniel interpreta que el árbol es el propio rey que será expulsado de su reino. No pretendo jugar en el plano de la intertextualidad entre el *Antiguo Testamento* y el pasaje que nos ocupa[259]: digo que el árbol como identificación de la

[257] Cf. WISSOWA, *RE* V s.v. "Diana", 325-334.

[258] Cf. JUNG (1966: 24): indica un estadio de civilización en el que el hombre cree que dicho árbol puede poseer su propia alma y, además, compartir con él su propio destino. Aunque estas identidades psíquicas hayan sido eliminadas de nuestro mundo moderno, tenemos que considerar que llenaban el mundo primitivo de forma inconsciente y, así, el trueno se identificaba con la voz de un dios encolerizado, el rayo con un proyectil vengador, el árbol con el principio vital del hombre (ibídem: 95). Este mismo autor explica que el simbolismo del árbol es muy variado: crecimiento, evolución, maduración psicológica, sacrificio, muerte, símbolo fálico (ibídem: 90).

[259] ALBRECHT (2012: 272), aunque no pone ejemplo alguno, sin embargo cita el *Libro de Daniel*, del *Antiguo Testamento* como precedente de Virgilio aunque "desde luego Virgilio no llegó a conocerlo". Sin embargo BREMMER (2009: 200-208) señala que el papiro de Bolonia (OF 717, 1-4) –de los primeros años del Imperio- muestra grandes coincidencias con la visión órfica de la catábasis de Eneas. Este papiro puede tener influencia judía-egipcia. Bremmer ve también influencia del libro 1 *Enoc* en pasajes como 6.658-659 (descripción del río Eridano) o en 666-78 (visión de las almas que esperan la reencarnación desde lo alto de una montaña) cf. 1 *Enoc* 17-18 (Bremmer, 2009: 200). En este sentido, Bremmer asevera que Virgilio conocía el *Antiguo Testamento*, además de la literatura sibilino-judía (BREMMER 2009: 208). Considero que

persona es un arquetipo universal[260]. En el propio Virgilio encontramos un ejemplo de este tema. Se trata del relato animista en el que Eneas arranca las ramas del cornejo y mirto en el que resulta haberse transformado el difunto Polidoro (*Aen*. 3.22-46). De nuevo una antigua leyenda nos remite al tema del árbol que posee el alma de un hombre[261]. También en Homero podemos ver la comparación entre el crecimiento y florecimiento de un hombre con el de un árbol, en el ejemplo ya referido de *Il*. 17.53-8, donde Euforbo es comparado, precisamente, con un olivo frondoso, plantado por el labrador en un lugar solitario, pero que, sobreviniendo un huracán, es arrancado de cuajo[262]. Pero el ejemplo más similar es el de *Il*. 21.34-39, donde la muerte de Licaón, víctima de Aquiles, es presentada mediante la imagen de la poda de árboles jóvenes con la finalidad de proveerse de madera para construir su carro de guerra, poda que prefigura su propia muerte.

2.3.9.2. Marco escénico.

La búsqueda del ramo dorado se produce en el bosque que es talado para la celebración de los funerales de Miseno (6.176-182), pasaje en el que Virgilio reproduce el tópico del bosque destruido[263] para celebrar los funerales de los caídos, inspirado en

---

una prueba de ese conocimiento podría ser el pasaje 9.18-9 –en relación al arco Iris– que, según propone Hardie (1994: 72), es paralelo a *Génesis* 9.13.

[260] La *Vida de Virgilio* nos ofrece un ejemplo referido al propio autor de la *Eneida*: cuenta que su madre, preñada de Virgilio, soñó que paría una rama de laurel que, al tocar tierra, crecía con frutos y flores (Cf. *Vita Donati*, 8-10).

[261] El folclorismo de este cuadro queda constatado por la aparición de la regla del tres de Olrik (1965: 132): por tres veces arranca una rama del árbol Eneas.

[262] Otros ejemplos: *Il*. 18.56-57; 18.437-438, donde se cuenta que Tetis parió un hijo ilustre, fuerte e insigne entre los héroes, que creció semejante a un árbol; *Il*. 12.132-134, donde Polipetes y Leonteo, apostados ante las puertas son comparados con encinas de elevada copa en el monte, fijas al suelo por gruesas y largas raíces y desafían al viento y lluvia; *A.R*. 3.967-972: Medea y Jasón son como robles o abetos.

[263] El *tópos* fue estudiado por ÁLVAREZ MORÁN (1988: 31-60) que confronta *Il*. 23.114-122; ENN. *Ann*. 7 frs. 187-191 Vahlen = 175-179 Skutsch, *Aen*. 6.179-182, LUCAN. 3.440-445, SIL. *Pun*. 10.527-534, STAT. *Theb*. 6.90-107; no obstante la única conclusión que extrae es que Virgilio se inspira en Ennio, algo que la crítica ya reconocía unánimente mucho antes. DELLA CORTE (1972: 108), sin embargo, señala que la descripción es realista: es una alusión a la destrucción de este bosque para la construcción, por Agripa, del *portus Iulius* (ibídem: 108) que comunicaba mediante un canal el Averno, Lucrino y el mar, en el contexto de la guerra contra Sexto Pompeyo (cf. *georg*. 2.161-164). Como indica FEDELI (1990: 75-76), en el momento en que se escribe la *Eneida* la situación ha cambiado: la seguridad ha vuelto a los mares y el puerto del

Ennio, a su vez sugestionado por Homero[264]. Ennio sienta aquí el tópico de la selva destruida para celebrar, en su caso, los funerales en honor a los muertos en la batalla de Heraclea, ordenados por Pirro. La diferencia estriba en que, en el caso de Ennio, la ingente tala de madera tiene base real dado que, en dicha batalla, Pirro quemó, conjuntamente, a los 4.000 muertos propios y a los 7.000 romanos caídos en combate según Floro (1.13.15) y Eutropio (2.11), pero es hiperbólica en *Aen*. 6.179-182 puesto que los preparativos son desproporcionados para la cremación de un solo hombre[265]. En 6.176-182 da la impresión de que Eneas irrumpe en un bosque sagrado *antiquam siluam* (6.180), para profanarlo[266]. Para Tarrant esta actuación constituye un acto de impiedad[267]. Esta es la zona que deforestó Agripa para la construcción del *portus Iulius*, según Della Corte (1972: 108) y Gelsomino (1988: 759; vid. n. 267).

2.3.9.3. Interpretación

Sin embargo es posible otra lectura. Existía la tradición helenística de relacionar metafóricamente a los poetas con vegetales, como demuestra Meleagro en *A.P*. 4.1, poema en el que forma una guirnalda que ofrenda a las Musas con los vegetales que

---

Averno es menos operativo que el de Miseno; Augusto, para hacer olvidar su impiedad, quiere que aquellos lugares se vean envueltos de misterio y religiosidad y los bosques del Averno se describen como sagrados e inviolables (cf. STR. 5.244 describe el paraje rodeado de bosques). Pero Servio (*ad* 6.162 *indignatum magnis stridoribus aequor*) indica que mientras se estaba trabajando en la construcción del puerto se levantó una terrible tempestad acompañada de prodigios que indujeron a los pontífices a celebrar ritos de purificación para aplacar la cólera de los dioses.

[264] *Incendunt arbusta per alta, securibus caedunt, / percellunt magnas quercus, exciditur ilex, / fraxinus frangitur atque abies consternitur alta, / pinus proceras peruortunt: omne sonabat / arbustum fremitu siluai frondosai* (*Ann*. 175 Skutsch). El modelo de Ennio es *Il*. 23.114-126, donde Aquiles ordena cortar las encinas de las laderas del Ida para los funerales de Patroclo. También está inspirado en Ennio: *Aen*. 11.135-8.

[265] Cf. SKUTSCH (1985: 413-2).

[266] Cf. PUTNAM (1966: 189), THOMAS (1988: 261-73), TARRANT (2012: 284, *ad* 766-783). En particular, Thomas encuentra culpable a Eneas de tres profanaciones a lo largo de la *Eneida* que corresponden a 3.22-48; 6.210-11; 12.766-771.

[267] Es más, al destruir un lugar sagrado de sus enemigos, parecen comportarse como sus descendientes romanos pues se muestra una constante a lo largo de la Historia de Roma: que los lugares sagrados del enemigo, más que inspirar piedad, eran objeto del fuego y la espada, según TARRANT (2012: 284, *ad* 766-783).

representan a diversos poetas. En este sentido, Horsfall[268] ha relacionado los versos 47-8 de este poema con el ramo de oro puesto que comparan a Platón con "un áureo brote que en todo el mundo por su virtud brilla". También Fulgencio, en alusión a Tiberiano[269], identifica el ramo de oro con la sabiduría de Platón y la brillantez oratoria (*auream linguam*) (vid. "Naturaleza y metapoética: el diálogo literario con Ennio" § 7.6.).

El propio Virgilio se vale de esta tradición en la quinta égloga, cuando Menalcas ilustra la diferencia de rango entre Mopso y Amintas mediante una serie de comparaciones extraídas del mundo de las plantas (*ecl*. 5.16-19). Nada tiene de extraño que nos planteemos esto mismo para los pasajes que nos ocupan. En el caso romano, Quintiliano, -si bien en la centuria posterior a Virgilio-, compara la obra de Ennio con un bosque sagrado, de grandes y antiguos robles, -como el descrito en *Aen*. 6.176-182- al que se debe reverenciar más por su carácter sagrado que por su belleza[270]. No es un caso único: Lucrecio también habla de que Ennio fue el primero que trajo una corona de perenne follaje desde el Helicón, donde tuvo su encuentro con Homero quien le reveló los arcanos del mundo[271]. Si este era el sentir de los romanos, ¿no estaba expresando Virgilio, con la destrucción del bosque, la destrucción de los *Annales*, como paso previo para la construcción de su propia obra? Esto explicaría la contradicción de arrasar todo un bosque para enterrar a un solo hombre (funerales de Miseno). Hinds (1998: 12) hace una lectura metapoética de la incursión en el bosque de Ennio: lo importante no es el contraste de estilos entre ambos autores sino que *silua* es usado metafóricamente en el sentido de *hyle*, materia prima, al modo en que lo hace Cicerón: cf. *orat*. 12 *omnis enim ubertas et quasi silua dicendi ducta ab illis est* (vid. cap. "Naturaleza y metapoética en la *Eneida*: el diálogo con Ennio" § 7.6.,

---

[268] Cf. HORSFALL (2013: 153): MELEAGRO (*A.P.* 4.1) simula confeccionar una guirnalda en la que presenta a 47 autores bajo la metáfora de un vegetal distinto para cada uno: ναὶ μὴν καὶ χρύσειον ἀεὶ θείοιο Πλάτωνος / κλῶνα, τὸν ἐξ ἀρετῆς πάντοθι λαμπόμενον (vv. 47-48).

[269] FULG. Virgil. *Contin*. 97 H.: *ramum enim aureum pro scientia possuimus… at vero aureum quod diximus, claritatem facundiae designare memores Platonis scientiam, cuius hereditatem Diogenes Cinicus invadens ´nihil ibi plus ‹ nisi › auream linguam invenit`, ut Tiberinus in libro de Socrate* (Blänsdorf Tiberiano 6, p. 380).

[270] *Ennium sicut sacros vetustate lucos adoremus, in quibus grandia et antiqua robora iam non tantam habent speciem quantam religionen* (QUINT. *inst.* 10.1.88).

[271] *Ennius ut noster cecinit qui primus amoeno / detulit ex Helicone perenni fronde coronam* (LUCR. 1.117-118).

así como § 2.6.1.1. *silua*). Este es el sentido aplicable al pasaje presente: Eneas encuentra su bosque de la misma manera que Virgilio su materia: Ennio es el bosque del que el poeta mantuano va a extraer la madera que necesite. A su vez, el paisaje de la antigua Italia sirve para establecer un encuentro metafórico entre Virgilio y Ennio (ibídem: 13), un poeta que será considerado por Quintiliano semejante a un bosque sagrado (*inst*. 10.1.88) *Ennium sicut sacros uetustate lucos adoremus*.

Podemos inferir, de esta lectura, que Eneas rescata una brizna de oro inmortal (el ramo de oro) del roble sagrado y perecedero de la poesía de Ennio, para acceder al bosque imperecedero de laurel (6.658 *odoratum lauri nemus*), árbol relacionado con él mismo, según la vida de Virgilio[272], y que simbolizaría su propia poesía, en el escenario de los Campos Eliseos, verdadero *locus amoenus*, expresión de la inmortalidad de su poesía. La anécdota que aparece recogida por Casiodoro, según la cual, mientras Virgilio andaba leyendo a Ennio, alguien le preguntó qué estaba haciendo y él le respondió "que estaba buscando oro en el estiércol", refuerza esta interpretación[273].

Las metáforas vegetales en relación a la obra poética pertenecen al contexto de Virgilio. Compárese, en este sentido la metáfora horaciana según la cual, las palabras vetustas son como las hojas de los árboles que cambian todos los años, mientras las jóvenes florecen, recién inventadas (*Ep. Pis*. 60-3). Tácito aludirá, también, en el *Diálogo de oradores* (12.1-2), al buen gusto de Virgilio a la hora de preferir el retiro seguro y tranquilo: prefiere -dice-, las selvas y bosques (*nemora et luci*), como lugares puros e inocentes (*loca pura et innocentia*), los más idóneos en los que el poeta puede aislarse para escribir poesía, pues ese es el santuario de la elocuencia y el lugar donde hablan los oráculos. El tópico del bosque como lugar ideal para escribir poesía pasará a la Edad Media, de la misma manera que la consideración de que el poeta necesita la intervención de Ninfas, Faunos y otras divinidades naturales[274].

[272] Cf. *Vita Donati* 8-10.

[273] *Vergilius dum Ennium legeret a quodam quid ageret inquisitus respondit: ´aurum in stercore quaero`* CASSIOD. *Inst*.*Diu*. 1.1.8 en Skutsch (1985: 13-14).

[274] Cf. CURTIUS (1976: 296-297).

2.3.10. El olivo de Fauno

El olivo de Fauno (12.766 *oleaster*) (*olea silvestris*) es el árbol de Turno y el último que aparece en el poema. En este árbol se pueden ver dos tópicos: el de los árboles divinizados (cf. Hor. *carm*. 3.22, donde el poeta consagra el pino que domina su hacienda a Diana, diosa de los bosques) y el de la creencia en la identificación del hombre con un árbol que no es más que la expresión de un arquetipo humano, tal y como afirma Jung (1996: 24). Ovidio (*Fast*.4.230-234), a este respecto, señala que las hamadríadas tenían su vida ligada a un árbol de tal manera que cuando éste moría ellas también morían[275].

Podemos ver la identificación de Turno con este olivo, puesto que Fauno -que es padre de Latino (cf. 12.769 *Laurenti diuo*, en alusión a 7.48)-, ha sido relacionado con Dauno, padre de Turno[276]. En este sentido, el caudillo rútulo lamenta que los troyanos no hayan respetado el olivo[277], pues parece ligar a él su propia vida. El hecho es más llamativo si tenemos en cuenta que para Virgilio el olivo es un árbol *felix* en función de 7.751 (*fronde super galeam et felici comptus oliva*), donde se define así el ramo de olivo que adorna el casco del sacerdote marso Umbrón) y a 6.230 (*ramo felicis oliuae*), donde sirve para rociar a los troyanos con el agua lustral. Porfirio (Porphr. *Antr*.32) señala que el olivo se usa en las súplicas porque sus hojas son por un lado verdes y por otro blaquecinas de tal manera que hacen que se torne en luz la oscuridad.

El olivo parece tener su origen en Asia Menor; su introducción en Grecia se atribuye a Hércules (Plin. *nat*. 16.44) e, introducido en Italia durante el primer milenio, los romanos lo extendieron por las regiones de Occidente (Manzanero Cano et al.

[275] Este capítulo se ha publicado en Villalba (2018a: 199-207). Es el caso de la ninfa de la que se enamora Atis que, de esta manera, rompe su promesa de permanecer siempre al servicio de Cibeles. Entonces la diosa lo castiga golpeando el árbol de cuya vida depende la ninfa hasta que ésta muere.

[276] Se ha comparado esta raíz con el apulio *Daunos* (**dhaunos*); en todo caso se trata de una divinidad indígena, según ERNOUT-MEILLET (1967: 221, s. v. *´Faunus`*).

[277] *"colui uestros si semper honores, / quos contra Aeneadae bello fecere profanos* (12.778-779). Dice el poeta que los troyanos han profanado el olivo sagrado y en este sentido explica Servio (*ad* 12.779) que profano es aquello que fue sagrado y ya no lo es.

2010: 262-263 n. 7). Gubernatis (1882: 258) compendia multitud de leyendas que dan cuenta de la simbología de olivo, aunque no las referencia[278].

2.3.10.1. El olivo

El olivo de Fauno es el último árbol que aparece en el itinerario arbóreo de Eneas[279] que se había iniciado con el olmo o fresno de Troya (2.626 *summis antiquam in montibus ornum*), también arrasado en un contexto bélico.

En *Aen*. 12.766-790 se nos cuenta que la lanza de Eneas había quedado clavada en un olivo silvestre, en su flexible raíz (*Hic hasta Aeneae stabat.../... et lenta in radice tenebat*, 772-773). La lanza es de roble, un árbol siempre presente en los momentos cruciales de Eneas[280], asociado a Júpiter[281]. Eneas pugna por recuperarla; entonces Turno suplica a Fauno que la retenga, pues él ha cumplido con su culto mientras que

[278] La maza de Hércules estaba hecha de madera de olivo y cuando tomó raíz se convirtió milagrosamente en árbol; el olivo de Atenea fue quemado por Jerjes con su templo y se dice que rebrotó después; los griegos lo consideraban un don tan precioso que castigaban severamente a quien los dañase; en la guerra del Peloponeso los espartanos no dañaron los olivos por miedo a la venganza de los dioses (ibídem: 261). Señala Gubernatis (1882: 265) que el olivo es el árbol de la vida por excelencia –a través del aceite – asumiendo un papel parecido a la abeja en las creencias órficas en las que la cera era símbolo de la vida eterna por la relación de la luz de la vela con la vida: de la misma manera el aceite también es símbolo de la luz y la vida. En el cristianismo Gubernatis se hace eco de la leyenda según la cual sobre la tumba de Adán brotó un olivo del que la paloma arrancó la rama que llevó a Noé; de su madera de fabricó la cruz de Cristo. La leyenda se hace eco del carácter purificador del olivo (ibídem: 164).

[279] GALLAIS Y JOËL (1997: 49) analiza cómo el árbol está presente en los principales momentos del héroe. DYSON (1999: 221-223) sugiere que Fauno estaba asociado al Tíber debido a la existencia de un antiguo santuario dedicado a él en la isla Tiberina. HORSFALL (2016: 83) señala la relación de Turno con Fauno dado que su padre, Latino, descendía de esta divinidad y Marica y, a su vez, Fauno era hijo de Pico y éste de Saturno (cf. VAR. *De gente* fr.27 Fraccaro); sin embargo en 12.164 Virgilio nos dice que es nieto del Sol y en 7.178-180 las *imagines* de sus *maiores* son Italo, Sabino, Saturno y Jano.

[280] Eneas mismo es comparado con el roble y la encina (4.441); el ramo de oro pende de una encina, de la misma familia que el roble (6.208-209); el futuro asentamiento de Roma es descrito por Tiberino entre encinares, *sub ilicibus* (8.43); las armas que le regala su madre aparecen al pie de una encina (8.616); finalmente su lanza es de roble.

[281] Homero ya identificó la encina como árbol de Zeus en *Il*. 5.693. Virgilio hace lo propio en 3.680-1 (*aëriae quercus… /… silua alta Iouis*).

los troyanos lo han quebrantado (777-779); de hecho, no manifiestan ninguna piedad en este pasaje, dice Tarrant[282].

La súplica de Turno dirigida a Fauno y a la Tierra, mediante la combinación de la aliteración y asonancia (777-778 *Faune... tuque... ferrum / Terra, tene*) produce una cadencia que se podría calificar de mágica[283]. Fauno escucha a Turno y retiene la lanza de roble (783 *roboris*)[284]. Por su parte, Yuturna le da otra espada a su hermano. Irónicamente, este pequeño triunfo se convierte en la gran tragedia para Turno[285] pues, al ver lo que hace la ninfa, Venus arranca la lanza de la profunda raíz (*telumque alta ab radice reuellit*, 787) para ayudar a Eneas.

La ayuda de Fauno solo ha sido eficaz temporalmente: finalmente, Venus triunfa sobre Fauno. Se ha interpretado este hecho como un fracaso de Turno como cantor de la Naturaleza frente a *ecl.* 5.64-73 donde, por el efecto del canto, los árboles llegan a moverse[286]. Por otro lado, la escena revela también la ineficacia de las palabras de los hombres que normalmente no tienen éxito o tienen consecuencias fatales, frente a las de los dioses (en este caso Venus) que triunfan[287].

Es llamativo el hecho de que Eneas no haya podido arrancar la lanza con su propia mano (774 *manu conuellere ferrum*), empleándose a fondo (*uiribus haud ullis* 782). Virgilio usa sólo aquí las mismas expresiones que cuando, en el libro 6, la Sibila le explica que si los hados no le son favorables, no podrá arrancar el ramo de oro (148 *duro poteris conuellere ferro*) con fuerza alguna (147 *aliter non uiribus ullis*) tal y como

[282] Según TARRANT (2012: 284, *ad* 766-783); vid. n. 267.

[283] ALBRECHT (2012: 293) observa que se asocia el hierro (*ferrum*) con Fauno, mediante una aliteración y a *Terra*, por medio de una asonancia (*-err-*). La petición misma de *tene* comparte la primera sílaba con *Terra*; y la segunda con *Faune*.

[284] En *morsus / roboris* de 12.782-783 la madera del olivo no solo es fuerza sino que, como el caballo de Troya, parece que esté vivo, activo, mordiendo al enemigo, según LOSADA (1983: 301-310).

[285] En efecto, Turno desconoce que ese acto le acarreará su propia muerte puesto que incita a Venus a ayudar a recuperar la lanza a Eneas, el arma que le destruirá finalmente, según Putnam (1966: 190).

[286] ALBRECHT 2012: 59.

[287] M. ERDMANN, *Überrende Reden in Vergils Aeneis*, Frankfurt, 2000, p. 138, en ALBRECHT 2012: 309.

subraya Dyson[288] quien ve aquí una fuerte conexión entre rama de oro y lanza de Eneas en relación al ritual del *Rex Nemorensis*.

Entonces, ambos retornan a la lucha. La acción queda interrumpida por el coloquio entre Júpiter y Juno, algo poco característico de Virgilio, según Heinze[289].

La lanza aparece de nuevo, justo al inicio del combate final, descrita como grande y arbórea (887-888 *telum .../ ingens arboreum*) mediante un espondeo al inicio de verso (*ingens*) que incrementa el *pathos* y en armonía con el verso anterior que también tiene ritmo espondaico (887 *Aeneas instat contra telumque coruscat*)[290] aportando solemnidad al momento; posteriormente es caracterizada como un dardo del destino (*telum... fatale* 12.919); semejante a las piedras arrojadas por una balista, en símil que lo opone, desde un punto de vista tecnológico, al arcaico Turno quien, por el contrario, arroja una piedra con sus manos[291]; a un enorme rayo (922-923 *fulmine tanti / dissultant crepitus*)[292] y al hasta de la venganza (924 *exitium dirum hasta ferens*) en lo que West (1974: 20) interpreta como un tricolon hiperbólico compuesto por tres ruidos.

En el duelo final se oponen la lanza de roble (12.887-888 *telum* / *ingens arboreum*) y la piedra que arroja Turno de forma fallida (12.897 *saxum antiquum ingens*). La situación es llamativa, siendo lo natural en la tradición épica y trágica que dos enemigos luchen blandiendo sendas lanzas[293]. Parece claro que la lanza de Eneas

[288] Cf. TARRANT 2012: 288, *ad* 782. DYSON (1999: 230) considera que lectura de la *Eneida* constituye una alusión continuada del ritual del *Rex Nemorensis*. También GREEN (2007: 147-178) cree que el rito de la rama está sugerido claramente en el poema e incluso identifica la descripción de la entrada en el Hades (6.267-84) como una écfrasis del santuario de Diana en Aricia.

[289] HEINZE (1993 [1903]: 179) señala que el largo interludio en el Olimpo contribuye a aliviar la tensión del momento, expresado por Virgilio: 12.790 *adsistunt contra certamina Martis anheli*.

[290] P. Fedeli, "Enea e Turno: Il duello finale", en ROBIGLIO (2010: 190) considera que el ritmo espondaico remarca la implacable crueldad de Eneas; *instat* su agresión y *coruscat* el efecto de la vibración y, a la vez, del resplandor brillante de la lanza.

[291] MADER (2015: 588-604) subraya el papel de este último símil, precisamente para oponer el carácter de ambos personajes: uno arcaico y otro amante del progreso.

[292] Para TRAINA (1997: 185) *dissultant* visualiza el rumor, creando la imagen del trueno que va de una parte a otra.

[293] Cf. ENCINAS REGUERO (2010: 1-16) quien pone como ejemplo las *Fenicias* (*Ph*. 962, 992, 1016) de Eurípides donde Eteocles y Polinices se enfrentan con estas armas, así como en *Los Siete contra Tebas* (*Th*. 103, 216, 347, 399, 416, 456, 585,…).

simboliza el rayo de Júpiter[294]. En este sentido podemos relacionar este último símil con 1.42 donde Atenea arroja el rayo de Júpiter (*Iouis rapidum…ignem*) contra la flota de los griegos. De esta manera el principio y el final de la *Eneida* están conectados por el mismo motivo del rayo y la tempestad, pero invertidos: tras el proemio, Juno pone como ejemplo a Atenea que pudo desatar la tormenta contra la flota de los griegos por culpa de uno solo (Ayante); en el final del poema la tormenta y el rayo están en manos de Eneas. La ironía consiste en que el final de la *Eneida* es el deseado por Juno, pero quien termina atravesado por el rayo es su protegido, Turno.

2.3.10.2. Precedentes literarios

West, -y también Fedeli[295]- partiendo de su correlato en la *Ilíada*, consideran que la inspiración de Virgilio, en este episodio, parte de la lanza de fresno que Aquiles enarbola al hombro antes del combate contra Héctor (*Il*. 22.133). Dicho episodio empieza con la huída de este último. Es aquí donde, precisamente, aparece la higuera silvestre (*Il*. 22.145) que puede tener relación con el olivo salvaje. Sin embargo, el hecho es que, en Homero, la higuera no desempeña ningún papel en el relato, a diferencia del olivo de Virgilio que marca el destino de Turno.

Maggiulli[296] considera que la fuente de este episodio hay que buscarla en una leyenda de Mégara más que en *Il*. 22.145. Dicha leyenda la recoge Plinio el Viejo[297] y

[294] Cf. HARDIE (1989: 227) para quien Eneas actúa como un vicario de Júpiter; SCHORK (1986: 266) señala que el rayo también está presente en el momento de la llegada de los troyanos a las bocas del Tíber y son confirmados por un triple trueno y una nube de oro (7.141-145); NICKBAKHT (2010: 57-58) considera que en OV.*met.* 871-872 el *ferrum* de Ovidio es semejante al de *Aen.* 12.950, esto es, equiparable al rayo de Júpiter; TARRANT (2012: 329, *ad* 12.922-923) también remarca la comparación de la lanza con el rayo, algo que lo une implícitamente a Júpiter.

[295] Dice WEST (1974: 25) que, frente al realismo vívido y triste de Homero (que nos habla de una higuera azotada por el viento, de dos manantiales, de un lavadero) Virgilio busca lo sobrenatural en todas partes, la hipérbole. J. CONINGTON Y H. NETTLESHIP (1858-83: *ad* 12.766) ya había señalado la fuente homérica, añadiendo que el olivo está dedicado a Fauno como la encina de 10.423 al Tíber. "Sólo Aquiles podía blandir la lanza de fresno que había sido cortada de un fresno de la cumbre del Pelión y regalada por Quirón al padre de Aquiles para que fuera matanza de héroes" (*Il*. 16.142-144), nos dice Homero cf. FEDELI 2010: 190.

[296] Cf. G. MAGGIULLI, *EV* III, s.v., "olivo".

[297] *Megaris diu stetit oleaster in foro, cui uiri fortes adfixerant arma, quae cortice ambiente aetas longa occultauerat, fuitque arbor illa fatalis excidio urbis praemonita e oraculo, cum*

cuenta que en el Foro de Mégara existió un acebuche en el que los hombres valientes fijaban sus armas que, con el tiempo, quedaban ocultadas por la corteza del árbol. El oráculo advirtió a la ciudad de que sería destruida cuando el árbol pariese armas, lo que ocurrió durante el reinado de Demetrio (cf. Thphr. *C.P.* 5.2.4), cuando lo cortaron, hallando dentro grebas y cascos. Sin embargo esta leyenda tampoco presenta un paralelismo claro con el episodio objeto de este estudio.

Hemos de volver, en mi opinión, a Homero para encontrar un episodio que podría constituir un precedente del que nos ocupa. Me refiero a la llegada de Ulises al puerto de Forcis, paraje que está presidido por un olivo (*Od*. 13.102, τανύφυλλος ἐλαίης) al lado de cual Ulises y sus compañeros depositan los presentes que habían recibido de los feacios por el favor de Atenea[298]. Después, el "olivo de gráciles hojas" vuelve a aparecer en 13.346 (τανύφυλλος ἐλαίη) descrito en boca de Atenea y es calificado de sagrado en 13.372 (ἱερῆς … ἐλαίης), pues está consagrado a ella misma y junto a él se sienta la diosa. En este caso el árbol de la rival de Poseidón, como señala Bowie (2013: *ad* 13.122), aparece marcando el final de la influencia del mar en el héroe.

Finalmente en *Od*. 23.190-204, el olivo en torno al que Ulises construye su casa, su cama y su reino, caracterizado de forma similar al anterior, marca el clímax de su reencuentro con Penélope (*Od*. 23.190-198). Pero ambos guardan una posición opuesta: en el primer pasaje (*Od*. 13.346) enmarca el discurso de Atenea (*Od*. 13.296-299) en el que la diosa culpa a Poseidón de los viajes de Ulises; en el segundo se

---

arbor arma peperisset, quod succisae accidit ocreis galeisque intus repertis (PLIN. *nat*.16.76.199).

[298] Porfirio, filósofo neoplatónico del s. III d. C. interpreta alegóricamente el pasaje (PORPHR. *Antr*.16-32) y considera que el olivo situado en la cabecera del puerto, simboliza la inteligencia (Atenea nace de la cabeza de Zeus). PERRET (1987: 256-257, *ad* 12.769) considera que el olivo tiene una función similar a la del arco de triunfo: reintegrar al guerrero a la vida civil; simbolismo que procede de la costumbre que los marinos tenían de ofrecer sus ropas al árbol de los pastores precisamente para quedar liberados del mar, pero TARRANT (2012: *ad* 767-769) señala que los marinos ofrecen sus ropas a Fauno, no como dios del mar sino como protector de sus casas. DYSON (1999: 118) alude a HOR. *carm*.1.5.13-16 donde el poeta, en medio de un naufragio amoroso, consagra sus ropas al dios del mar: también Eneas ha sido salvado de las olas (cf. 3.209 *seruatum ex undis*).

subrayan las raíces del árbol, inmóviles[299]. El olivo, símbolo de Atenea, diosa de la inteligencia, marca el itinerario de Ulises.

En *Aen*. 12.766-790 encontramos un motivo parecido a *Od*. 13.102-125: también nos encontramos ante un olivo sagrado ante el que los marinos realizan ofrendas tras haberse salvado. Es la primera y única vez en toda la *Eneida* en que aparece un olivo. Cuando Eneas llega al puerto seguro de las costas de Libia (1.157-179) no se describe ningún olivo pese a que el relato es paralelo a *Od*. 13.102-125; cuando desembarcan en las riberas del Tíber (7.107-115) tampoco; ¿por qué ahora sí aparece?

2.3.10.3. Significado del pasaje

Para Putnam, el significado de este episodio –12.766-771– sólo puede entenderse de forma simbólica: en función de 8.314-315[300] donde el rey Evandro describe una arcaica Edad de Oro: lo que ahora se presenta ante nuestros ojos no es más que la destrucción de ese mundo idílico a manos de los troyanos[301].

El pasaje repite el motivo del "bosque destruido" de 6.179-182 y 11.134-138. En relación al primero de estos pasajes Hinds (1998: 12), como ya se ha comentado anteriormente, señala que en la incursión en el bosque de Ennio (6.179-182) el término *silua* es usado metafóricamente en el sentido de *hyle*, materia prima, al modo en que lo hace Cicerón, *Orat*. 12 *omnis enim ubertas et quasi silua dicendi ducta ab illis*

[299] Como dice STANFORD (1948: 399, *ad* 23.190) nadie ha explicado satisfactoriamente este episodio y, añade, que J. Van Leeuwen, *Odyssea*, 1917, *ad loc*. ya comparó este olivo con el olivo sagrado de 13.102, 346, 372. Es posible que así sea puesto que en este árbol ambos cónyuges –Penélope y Ulises– reconocen sus raíces, constituyendo una especie de tótem familiar y la continuación de su dinastía.

[300] *Haec nemora indigenae Fauni nymphaeque tenebant / gensque uirum truncis et duro robore nata* (8.314-315). El mundo poblado de Faunos y ninfas, combinación de lo salvaje y pastoril, en opinión de PUTNAM (1966: 192) sirve como contraste a la destrucción del olivo consagrado a Fauno. Al ser Fauno dios de la agricultura y los rebaños y abuelo de Turno, la destrucción del olivo supone la desprotección de Turno (ibídem: 189).

[301] La acción de arrancar un árbol sagrado consagrado a Fauno, -padre de Latino (cf. 7.48) y nieto de Saturno-, precisamente la divinidad indígena de la religión romana primitiva que favorece la fecundidad de los campos y rebaños, es particularmente llamativa; en este sentido, se debe destacar que el lugar de culto de esta divinidad se situaba en arboledas sagradas, según BACCINI LEOTARDI, *EV* II, s.v. "Fauno".

est (vid. § 2.3.9 del punto anterior: "la rama de oro", así como "Diálogo con Ennio" en el capítulo "Naturaleza y Metapoética" § 7.6.). Para entender la función de este episodio debemos partir del verso 12.71 *quis nemori imperitet*. El uso de este verbo –de carácter intensificador– constituye un hápax en Virgilio. Tarrant[302] sugiere que, tal vez, esta expresión –"gobernar sobre un bosque"– tenga un sentido irónico. Sin embargo, pienso que da fuerza a la interpretación de Servio en relación a la rama de oro, es decir, a la leyenda de los reyes-sacerdotes de Nemi, cuyas vidas estaban ligadas a un árbol, de forma que arrancar una rama del mismo otorgaba al retador el derecho a batirse en duelo y, en caso de derrota, caía destronado[303]. Según esto, el acto de arrancar la lanza debe ponerse en relación con el destronamiento de Turno[304].

A su vez, podemos ver que, en el *oleaster*, Virgilio pudo tener *in mente* el olivo de Ulises consagrado a Atenea[305] y opuesto a Poseidón; el olivo salvaje que coronaba a

[302] Cf. TARRANT (2010: 274, *ad* 719). Sin embargo, para DYSON (1999: 330) los ataques repetidos contra los árboles como en el caso de Polidoro (3.13-40) o Mecencio (1-11) convertido en trofeo arbóreo, constituyen una alusión al ritual del *Rex Nemorensis*; Turno muere no por matar a Palante sino porque se convierte en árbol-trofeo al colocarse las armas del joven en su cuerpo.

[303] Cf. SERV. *ad Aen.* 6.136. Señala GREEN (1999: 147-160) que la leyenda estudiada ya por Frazer (1981=1922: 31-34) fue mal acogida por la crítica en función de criterios racionalistas; especialmente Wissowa (s.v. "Diana", V, 325-34) quien la rechazaba por considerar que los romanos no practicaban la caza desde sus comienzos y que el tema era residual por tratarse de un reflejo del culto griego a Artemisa. Por el contrario Green (ibídem) constata que este rito es autóctono y de gran importancia e influencia en la Historia de Roma, pues está en la base de la historia de Rómulo y Remo (ibídem: 216).

[304] El símil empleado para describir el combate entre Eneas y Turno, dos toros en el monte Taburno (12.715-717), paraje cubierto por un *nemus* (12.722) que brama, *remugit* (722), ante la contienda, apunta al ritual de Aricia, según DYSON (1999: 211) quien cita a J. CONINGTON Y H. NETTLESHIP (1858-83: *ad* 12.719) quienes interpretan que el toro victorioso es el "rey del bosque".

[305] El olivo está dedicado a Minerva (*Olea europea L.*) por ser el árbol con el que la diosa se ganó las simpatías de los habitantes del Ática en su enfrentamiento con Neptuno (Cf. PLIN. *nat*. 16.248, HDT. 8.55, APOLLOD 3.14.1). Cf. HDT.5.82.2 donde la Pitia obliga a los epidaurios a construir imágenes de madera de olivo, a la manera de los antiguos xóana con valor totémico que podríamos comparar con el simbolismo que tienen nuestras banderas (SCHRADER 1981: 145 n. 389) y éstos piden permiso a los atenienses para cortar algún olivo pues éstos solo crecían en el Ática en ese momento y eran sagrados. A este respecto es ilustrativo el discurso de Lisias "En defensa sobre el tocón de un olivo sagrado" gracias al cual sabemos que arrancar un olivo sagrado era uno de los delitos de mayor gravedad (μορία) entre los de impiedad (ἀσέβεια): quien lo hacía era juzgado por el consejo del Areópago y condenado a muerte. Así mismo, la pena por arrancar un tocón era el destierro y la confiscación (CALVO MARTÍNEZ 1981).

Hércules y a los vencedores de Olimpia[306]y que simboliza la tradición de Homero[307]. En tal caso no sería descabellado ver aquí una imagen del injerto de la cultura romana (la lanza de roble) en la griega (acebuche, arquetípico árbol salvaje)[308]. En dicha imagen se puede plasmar el éxito del poeta romano en la adaptación del modelo griego, pero también desde un punto de vista histórico, puede evidenciar el ideal augústeo de la adopción frente a la sucesión[309]. Si Ennio es el responsable de la helenización de la vida nacional romana, como afirma Newman (1967: 74), por el contrario, Virgilio, apartándose de esta corriente helenística, mezcla a los Faunos, verdaderos espíritus de los bosques, con las dríades, ninfas griegas (cf. *georg*.1.10.11), simbolizando así la fusión de la cultura romana y la griega. El concepto virgiliano de poeta es el de *uates* (él mismo se declara así en 7.41), ligado a la protección de Apolo[310] que repudia la tradición de Ennio y representa una vuelta a la tradición de la primera literatura romana, sin desechar la griega. Para Newman el episodio del olivo de Fauno es una metáfora destinada a evitar cualquier intento de prescindir de la herencia romana y Turno sería la última flor del helenismo y alejandrinismo: Virgilio aspira a una vuelta al arcaísmo y tradición de Roma[311]. Quizá podamos equiparar el *telum* de Eneas que simboliza la cultura romana, a las flechas con las que Píndaro comparaba sus versos

[306] *Ex quo oleastro primus Hercules coronatus est* (PLIN. *nat*.16.240); *Graecia oleastro Olympiae uictores coronat* (PLIN. *nat*.13.114; 15-19); *´Fera oliua` pro oleastro posuit poeta, quia uictorioso ipsius certaminis hac fronde coronantur* (SCHOL.STAT.*Theb*. 6.6-7 en *TLL* 9.2.541-555).

[307] Pensemos, además, que Ulises, a quien se asocia el olivo, tiene una caracterización negativa en la *Eneida*, como ejemplo desfavorable de los valores cívicos: cf. *Aen*. 2.7 *duri… Ulixi*; 2.90, 164, relato de Sinón donde repiten esas referencias; 2.261 donde sale entre los primeros del caballo.

[308] Séneca se hace eco de la noticia según la cual una secta pitagórica se establece en Roma, mediante la expresión *roboris Romani* (SEN. *nat*.7.32.2). La imagen del injerto la vemos en S. Pablo (*Romanos* 11.16-24) cuando afirma que los gentiles son ramas injertadas en el acebuche de los judíos: cf. Grower 2011: 111 n. 88. La idea del injerto intertextual ya la plantea Nappa (2005: 195) en relación a las *Geórgicas* y la poesía augústea.

[309] Cf. GROWER (2011: 114).

[310] Cf. CALL. *Yambo* 4 donde se establece un agón entre el olivo (árbol de Atenea) y el laurel (árbol de Apolo) en el que podemos intuir que vence el olivo que podría identificarse con el propio poeta.

[311] Cf. NEWMAN 1967: 111, 123, 127. De la misma manera que la muerte a manos de Turno del *aedo* troyano Creteo, luchando (cf. 9.774-775) puede ser una metáfora de la desaparición del mundo pastoril de la Arcadia (ibídem: 128). Pero a la vez, podemos ver en el motivo de la ofensa religiosa contra Fauno (cf. 12.766) una cierta simpatía hacia Turno (ibídem: 256).

(de la misma manera que equiparaba a sus poemas con el arco de Apolo)[312]. Klodt (2003: 25) complementa esta opinión al señalar que Turno representa a un nuevo Aquiles, pero vencido por un nuevo Héctor que simboliza la victoria de una nueva Troya (=Roma) sobre Grecia. Henkel también contrapone la uva de Italia al olivo de Grecia[313]; lo mismo opina Fratantuono (2015: 135) cuando afirma que el viejo olmo abatido (cf. *Aen*. 2.626) por los dioses-agricultores que simboliza Troya debe ser eliminado para que surja uno nuevo: la Troya de Neptuno (*superbum / Ilium*) destruida por la ira de los dioses, debe dar paso en una nueva Troya y aflora en el inicio del libro tercero (3.1-3).

2.3.10.4. Conclusión

En el episodio del olivo de Fauno y la lanza de Eneas podemos ver una disposición quiástica dentro la *Eneida*: en el principio del poema (1.42) Juno esgrime como ejemplo el rayo en manos de Atenea contra los griegos para provocar la tempestad inicial; después el fresno que simboliza a Troya es arrancado (2.626); en el final del poema el olivo de Fauno (12.766) es arrancado y la lanza de roble, en él clavada, termina fulminando a Turno como el rayo de Júpiter (12.922).

Doble quiasmo que sintetiza las tensiones del poema: Juno-Venus, Turno-Eneas, Homero-Virgilio. Finalmente la fuerza del rayo (Virgilio) vence al arcaísmo de la piedra (Homero) y el roble (Roma) al olivo (Grecia y los poetas helenizantes). Nada extraño en un ambiente cultural, como el augústeo, en el que se quiere marcar diferencias con los

[312] Cf. PI.*O*.2.83-5, 89-91. OTIS (1964: 385) también considera que la *Eneida* representa la primacía de la Roma civilizadora sobre el barbarismo homérico: Virgilio está interesado en plasmar el contraste entre la era Augústea y la homérica mediante la oposición de hombres como Turno. “En una palabra: Virgilio es un poeta civilizado. Por comparación, Homero es primitivo y bárbaro” (ibídem: 393).

[313] Cf. *georg*.2.180-183, donde Virgilio opone terrenos difíciles y colinas estériles apropiados al olivo (*oleaster*), árbol de Atenea, frente al suelo fértil, apropiado a la uva. HENKEL (2009: 259) interpreta este pasaje en clave metapoética: los modelos griegos han quedado anticuados (olivo) frente a los latinos (uva). O´HARA (2017: 269, 282) señala que en *ingens oleaster inumber* (*georg*.4.20) el epíteto es inapropiado puesto que el olivo salvaje rara vez es grande por lo que habría que interpretarlo en el sentido de ´natural`, ´nativo`. No obstante, puede tener de nuevo un valor metapoético puesto que *umbra* en Virgilio alude en muchas ocasiones a los precedentes literarios, e.g. *ecl*.10.75-77, cf. Henkel (2009: 165, 262).

poetas griegos y esa es la razón de que los romanos reclamen que sus fuentes son latinas[314].

2.3.11. Paralelismo entre rama de oro y olivo de Fauno.

Si comparamos los dos pasajes y sus contextos podemos ver un complejo entramado de conexiones internas que resumo en la siguiente tabla:

aureus ramus (*Aen*. 6)	*telum arboreum* (*Aen*. 12)
148 *duro poteris conuellere ferro* 147 *aliter non uiribus ullis*	774 *manu conuellere ferrum* 782 *uiribus haud ullis*
186 *forte*	766 *forte*
180 *In antiquam siluam* 186 *siluam immensam* 188 *nemore in tanto* 195 *in lucos*	722 *nemus… remugit* 770 *stirpem Teucri nullo discrimine sacrum*
137 *aureus et foliis... ramus* 406 *ramum hunc* ; 408-9 *uenerabile/ donum*	766 *foliis oleaster amaris* 767 *olim uenerabile lignum*
137 *et lento uimine ramus*	772-3 *Hic hasta Aeneae stabat.../... et lenta in radice tenebat*, 781 *lentoque in stirpe moratus*
208-9 *opaca / ilice* 208-9	781-3 *morsus /roboris*
187 *aureus arbore ramus*	887-8 *telum .../ ingens arboreum*
408-9 *fatalis uirgae*	919 *telum... fatale*
209 *sic leni crepitabat brattea uento*	922-3 *fulmine tanti / dissultant crepitus* 924 *exitium dirum hasta ferens*

[314] Cf. HOR. *ars* 133-50 en WILLIAMS 1970: 12. Semejante es la utilización de los vinos en sentido metaliterario que hace Horacio, según me advierte la doctora Rosa Mª Marina (cf. *carm*. 1.20 donde se da un contraste entre *vile… Sabinum* y *Graeca testa*), según W.H. Race: "Odes 1.20. An Horatian Recusatio", *CSCA* 11 (1978), p. 179-196.

193 *maternas agnovit aues*	786-7 (Venus) / *accessit telumque ... reuellit*
404 *ad genitorem imas Erebi descendit ad umbras*	952 *uitae cum gemitu fugit indignata sub umbras*
636 *...ramumque adverso in limine figit*	950 *...ferrum* (espada) *adverso in limine condit*

La repetición de las mismas expresiones (*e.g*. *forte*) puede explicarse si se considera que el primer episodio tiene un valor anticipatorio, incluso profético en relación al segundo y determinante[315]. El ramo es flexible (*lento*), al igual que la raíz del olivo y ambos tienen hojas; tanto el ramo como la lanza proceden de un árbol del mismo género: encina (*ilex*) y roble *robur*; ambos árboles simbolizan a Júpiter; el ramo crepitaba (*crepitabat*) al viento suave; la lanza se compara con los truenos (*crepitus*). Venus interviene en ambos episodios favoreciendo a Eneas, bien de modo directo –en el segundo caso-, bien a través de dos palomas. Tanto Eneas como Turno, descienden a las sombras, -transgreden el umbral- aunque Eneas para volver a salir y Turno para quedarse.

Tanto a *ramus* como a *telum,* se aplica el epíteto *fatalis, fatale*, un adjetivo clave puesto que el *fatum* es un elemento esencial en la *Eneida*[316]; epíteto que comparten con la espada, que causará la muerte de Turno, *fatiferum ensem* (8.621). Por otro lado, el *telum fatale* es extraído del olivo de Fauno, dios profético cuya etimología, en opinión de Servio[317], se relacionaba con la raíz de *fari/fatum.* Mediante esta raíz, quedan así relacionados *ramus*, *telum* y *oleaster*.

[315] Cf. MOSKALEW (1982: 113).

[316] El protagonismo de esta palabra es tal que *fatum* aparece 145 veces en la *Eneida*, según Ruch (1971: 314), en relación a oráculos, destino personal o como ley del universo. Diferente es el valor de *fortuna* ´destino personal `o *casus* ´azar, desgracia` (ibídem). Para Haecker (1945: 137) el *fatum* pertenece a Júpiter porque es su palabra: lo que dice y lo dicho.

[317] SERV. *ad Aen*. 7.47: *dicti autem sunt Faunus et Fauna a uaticinando, id est fando*. En efecto, se ha relacionado a Faunus con *fator*, frecuentativo de *for, faris,* pero no es sino una etimología popular. Sí que es cierto que los romanos relacionaban a Fauno con *Fatuus*, divinidad cuya etimología deriva de *fatuor*, ´estar inspirado`, según ERNOUT-MEILLET (1967: 221, *s. v*. *´Fatuus`*).

Para Dyson (1999: 223) la expresión *uiribus… ullis*, (así como 12.888 *telum… arboreum* 12.888) sólo usada en estos pasajes, pone en relación rama de oro y lanza. Pero es igual o incluso más llamativo el uso exclusivo de *uenerabile* puesto que las dos únicas apariciones de este adjetivo en toda la obra de Virgilio se producen aquí[318], aplicado a *ramus* y al olivo sagrado de Fauno, lo que demuestra lo ligados que están ambos motivos para el poeta mantuano[319].

Sin embargo, también vemos inversiones: el pasaje del ramo de oro aparece al final del primera parte del libro 6 mientras que el episodio del olivo tiene lugar al principio de la última parte del libro 12. También es inverso el orden de los augurios que se producen en cada escena: la aparición de las dos palomas de 6.193, -un *augurium oblativum*, según Austin (1977: 97), es decir, el que se produce sin pedirlo- es anterior a la súplica de Eneas de 6.202. Por el contrario, en el libro 12, la súplica de Turno 12.776-783 (*augurium impetrativum*) es anterior a la aparición de las *geminae pestes… Dirae* (*augurium oblativum*) 845-868. Esta posición en el relato sirve para oponer el destino de Eneas y Turno[320] puesto que el héroe troyano es dirigido por un presagio positivo (dos palomas)[321] mientras Turno, a la inversa, está predestinado por uno negativo: por una de las dos *geminae Dirae* (en el relato solo aparecen dos a pesar de que en realidad son tres -Alecto, Megera y Tisífone-, lo que acentúa el paralelismo entre ambos pasajes).

Además, se puede pensar que el ramo de oro está en la parte alta del árbol, a pesar del símil (el primero del libro sexto) del muérdago que rodea los troncos redondos (207), puesto que las palomas se posan sobre el árbol desde donde un aura de oro distinta relució entre las ramas (204 *discolor unde auri per ramos aura refulsit*). En cualquier caso, parece que el ramo de oro guarda una posición inversa a la de la lanza que aparece en la raíz profunda. Este esquema, en espejo, sirve para oponer los

[318] Según WETMORE (1979, *s. v. uenerabilis*), las dos únicas apariciones de esta palabra se producen en los pasajes estudiados: 6.408, 12.767.

[319] Esta vinculación puede deberse a su relación con Venus. Debemos tener en cuenta que *uenerabilis* es un derivado de *ueneror*, denominativo de *Venus*, según ERNOUT-MEILLET (1967: 719, *s. v. ´ueneror`*).

[320] Esta técnica –en espejo- ha sido estudiada por ALBRECHT (1999a: 1-12) aunque, entre los ejemplos que propone, no habla de estos episodios.

[321] En cuanto a las palomas que guían a Eneas, según GALLAIS – TH. JOËL (1997: 58) representan al propio Eneas y a su madre Venus.

destinos de ambos héroes: Eneas entra en el Hades para encontrar una patria –al igual que Ulises que intenta averiguar cómo regresar a la suya, convocando a los muertos –, pero también para buscar la inmortalidad –al igual que Gilgamesh –, a través de los *aurea saecula* (6.792-793). Turno, por el contrario, descenderá al Hades, para caer en el olvido[322].

En los dos episodios prima lo mágico, sobrenatural y milagroso. Dentro de este carácter, es normal que la narración adopte expresiones comunes para una misma situación, según Olrik (1965: 132). De esta manera, podemos ver la presencia de la ley de contrastes (Eneas contra Turno, bueno contra malo) o el esquematismo propio de las escenas-cuadro (ibídem: 129-141). Ambos episodios constituyen una alusión a la leyenda del rey del bosque de Nemi cuya vida dependía del árbol sagrado, tal y como he explicado líneas arriba[323].

2.4. Árboles de la comunidad

2.4.1. El fresno de Troya

La caída de Troya es vista por Eneas como el derrumbe de un fresno que ha sido talado. Después nos encontramos con el fresno u olmo (2.626 *antiquam… ornum*) arrancado en el que vemos representada esa misma imagen (2.626-631) a través del noveno símil del segundo libro:

> ac ueluti summis antiquam in montibus ornum
> cum ferro accisam crebrisque bipennibus instant
> eruere agricolae certatim, illa usque minatur
> et tremefacta comam concusso vertice nutat,
> vulneribus donec paulatim evicta supremum
> congemuit traxitque iugis avulsa ruinam.

[322] Al contrario de lo que opina CLARK (1979: 192) quien afirma que Eneas, cuando entra en el Hades, sólo busca conocer cuál será su nueva patria.

[323] Incluso podríamos pensar en una superposición de leyendas: la de los reyes de Nemi y la de Bruto en relación al *aureum baculum incluso corneo cauato*, (Liv.1.56.9), ofrenda que éste realiza a Apolo en Delfos cuando se dirige a consultar su oráculo para conocer quién habría de gobernar Roma y que pondría en relación rama de oro y lanza.

> "y como cuando en la cumbre de los montes los campesinos se afanan en abatir al viejo olmo, talado con el hacha y los golpes de la segur, aquel amenaza y, estremecido, con la copa sacudida, agita su cabellera hasta que, vencido por las heridas poco a poco, lanza su postrer gemido y, abatido, provoca la ruina de los collados".

En Homero encontramos diferentes símiles referidos a árboles (*Il*. 4.482-487 donde Ayax abate a Simoesio como el carretero que tala un álamo negro; 12.131-134, donde Polipetes y Leonteo aguantan como las encinas de elevada copa en las montañas), también en *A.R.* (4.1682-90 donde el broncíneo Tales cae abatido como un pino gigante en las cimas de la montaña, al que dejaron los leñadores a medio talar) o en Catulo (*Catull*. 64.105-111 donde Teseo mata al Minotauro igual que una encina o un pino en la cumbre del Tauro son arrebatados por el torbellino). El símil de Virgilio tiene mayor parecido al primero de los que he citado, pero el poeta mantuano, ciertamente, no necesitaba fuente alguna pues la imagen del árbol caído era tan conocida para él como para el agricultor que aparece en su símil. Virgilio asocia el fresno a las montañas en casi todas sus citas (seis de ocho). Es el árbol típico de las colinas del centro y sur de Italia[324]. En este caso, el fresno simboliza a Troya que aparece hábilmente personificada como un cadáver ardiendo en la pira (2.624-625 *Tum vero omne mihi visum considere in ignis / Ilium*). Después, dentro del símil, el árbol (626 *antiquam… ornum*) se nos presenta con carácter sagrado y de objeto pasa inmediatamente a sujeto (628 *illa*), algo característico de los símiles épicos. Por último, diversas expresiones nos muestran la personificación del fresno, paralela a la que se ha operado con Troya: 629 *tremefacta*… 630 *uulneribus… euicta* 631 *congemuit*. Fratantuono opina (2015: 135) que el viejo olmo abatido por los dioses-agricultores que simboliza Troya debe ser eliminado para que surja uno nuevo: la Troya de Neptuno (*superbum / Ilium*) destruida por la ira de los dioses aflora de nuevo en el inicio del libro tercero (3.1.3), dice este autor (ibídem). Pero antes, este mismo libro culmina con la aparición de otro árbol singular: el ciprés.

[324] SARGEAUNT 1920: 93.

2.4.2. El ciprés

El ciprés (cf. *Aen*. 2.713-715) ha sido objeto de una intensa polémica. Es un elemento innovador del poeta que no aparece en sus precedentes literarios. Con frecuencia se le ha atribuido un sentido fúnebre del que discrepo. Por el contrario, en función de las conexiones internas y su paralelismo con la primera *Égloga* de Virgilio (1.24-25), considero que constituye una metáfora de Roma. El ciprés que Eneas encuentra a la salida de Troya simboliza las dos cualidades de la *Urbs*: altura y perennidad.

A lo largo de la obra de Virgilio el ciprés aparece en siete ocasiones de las cuales cuatro se producen en la *Eneida*, una en las *Églogas* y dos en las *Geórgicas*, tal y como vemos reflejado en la siguiente tabla:

I. *Aen*. 2.713-715 *Est urbe egressis tumulus templumque uetustum / desertae Cereris, iuxtaque antiqua* ***cupressus*** */ religione patrum multos seruata per annos: / hanc ex diuerso sedem ueniemus in unam.*	"Hay un túmulo visible para los que salen de la ciudad y un viejo templo dedicado a Ceres, abandonado, y a su lado un antiguo ciprés, conservado por la piedad de nuestros padres durante muchos años: hasta este mismo lugar llegaremos, cada uno por su lado".
II. *Aen*. 3.64 *atra…* ***cupresso***	"negro ciprés" (en relación al altar de Polidoro)
III. *Aen*. 3.680-681 *aëriae quercus aut coniferae* ***cyparisii*** */ constiterunt, silua alta Iouis lucusue Dianae*	"las aéreas encinas aéreas o los cipreses coníferos se yerguen, elevada fronda de Júpiter o bosque sagrado de Diana" (en alusión a los cíclopes)
IV. *Aen*. 6.216 *ferales* ***cupressos***	"fúnebres cipreses" (en relación al ramaje empleado para la pira de Miseno)
V. *ecl.* 1.24-25 *uerum haec tantum alias inter caput extulit urbes / quantum lenta solent inter uiburna* ***cupressi***	"Pero ésta ha destacado tanto su cabeza entre las demás ciudades cuanto los cipreses sobresalen entre los flexibles juncos" (en alusión a Roma).
VI. *georg*. 2.443 *domibus cedrumque* ***cupressos****que*	"para los palacios, el cedro y los cipreses": haciendo alusión a perdurabilidad del ciprés (cf. Plin.*nat*. 16.215; 7.3.1; 16.212, 223)
VII. *georg.* 1.20 *teneram …* ***cupresum***	"tierno ciprés" (Silvano lleva un ciprés como cayado)

Pero el ciprés como árbol solo aparece en tres ejemplos: *Aen*. 2.713-715; *Aen*. 3.680-681; *ecl.* 1.24-25; en el resto de ejemplos se alude a su ramaje, caracterizado de negro (*Aen*. 3.64) y fúnebre (*Aen*. 6.216). Por otro lado, en el texto que nos ocupa (*Aen*. 2.713-715) y, según la traducción que propongo, se resalta al ciprés como punto de referencia por su elevación.

El supuesto carácter funerario del ciprés choca con su tratamiento en el poema *Culex*, perteneciente probablemente a la época de Tiberio, cercana a la de Virgilio, donde preside un *locus ameonus* y se le añade el epíteto "alegre": *laeta cupressus* (*Culex* 140)[325]. El ciprés también forma parte del paisaje ideal en *Od*. 5.64; Hor. *ars.*19; Catull. 64.291[326].

2.4.2.1. El ciprés en la *Eneida*.

La primera aparición del ciprés en la *Eneida,* –y la más destacada–, tiene lugar al final del libro segundo, cuando Eneas y los suyos huyen de Troya (2.713-716, 747-748): este es el árbol que preside el lugar donde deben reunirse, a la salida de la ciudad. Las referencias literarias para este episodio son dos:

Il. 2.811–815, hay un montículo denominado Batiea, delante de la ciudad; allí se reúnen troyanos y aliados.	Túmulo = lugar de reunión. Pero no aparece ningún templo o ciprés
*A.R.*3.927-931, Medea sale por la mañana al sagrado templo de Hécate, junto con Mopso. Había junto a la senda, cerca del llano un álamo de incontables hojas donde las chillonas cornejas vaticinan el futuro.	Templo de Hécate y álamo.

[325] Este capítulo se ha publicado en Villalba (2017: 147-158). Es llamativa la traducción de Espinosa Pólit en su edición de Virgilio en Cátedra (2008: 1031) donde traduce "triste ciprés", en un *lapsus* que puede deberse a nuestros modernos prejuicios.

[326] Catulo (64.288-293) describe cómo Peneo, tras abandonar el Tempe, construye un *hortus* con diversos árboles transplantados de dicho Valle: altas hayas, laureles de tallo recto, cimbreantes plátanos, chopos (flexible hermana del abrasado Faetonte) y aéreos cipreses cuya sombra cubría la entrada de la casa de Pelo; el jardín puede constituir una alusión metapoética a la poesía de Teócrito aunque para GRIMAL (1984: 378) solo es un símbolo de la Edad de Oro.

En ambos casos un templo o montículo a la salida de la ciudad son lugares de reunión, pero no aparece el templo abandonado de Ceres, ni el ciprés que se yergue junto a un túmulo, innovaciones de Virgilio. Eneas y los suyos acuden a ese lugar de encuentro, pero al llegar, Eneas descubre que ha perdido a Creúsa; entonces deja a su padre e hijo en un valle recóndito (2.748 *curua ualle recondo*), se ciñe las armas (2.749 *cingor fulgentibus armis*) y regresa a buscarla[327].

El ciprés aparece en un contexto sacro que viene expresado en el verso 2.715 *religione patrum multos servata per annos*, paralelo a 7.60 *sacra comam multosque metu seruata per annos* (referido al laurel de Latino, epónimo de los laurentes) y 8.598 *religione patrum late sacer* (referido al bosque que los antiguos pelasgos consagraron a Silvano)[328], donde Eneas encontrará las armas prometidas por Venus; o 7.172 *religione parentum* (referido al palacio de Latino que puede identificarse con la casa de Augusto y el cercano templo de Apolo en función de 7.170 *tectum augustum ingens, centum sublime columnas*[329]). Por tanto, la expresión reseñada se aplica a elementos relacionados con Augusto y Roma: el laurel (que alude a aquel que se plantó en la casa de Augusto el 13 de enero de 27 a. C. por decreto del Senado) y su propia casa). Se puede añadir otro contexto similar: *Aen*. 9.85 *pinea silua mihi multos dilecta per annos*, donde se alude al bosque sagrado del Ida en relación con los barcos de Eneas que ya han llegado a su destino y que Cibeles suplica no sean destruidos por el fuego de Turno en atención a su carácter sagrado.

2.4.2.2. ¿Funerario o no funerario?

El simbolismo del ciprés ha suscitado una intensa polémica. En primer lugar, por su relación con la Hécate infernal, que evoca la esperanza en la resurrección[330], podría indicar la nueva vida que los Enéadas deben iniciar tras la caída de Troya. Esta

[327] El marco escénico es similar al de la presentación de las armas fabricadas por Vulcano, por parte de Venus a Eneas (8.609 *in ualle reducta*). No obstante, los valles oscuros que rodean la ciudad también sirven para enfatizar su altura: cf. *Aen*. 9.244 *obscuris… sub uallibus urbem*, donde se describe la ciudad de Palanteo, rodeada de valles oscuros y asentada en los montes (8.53 *in montibus*).

[328] Cf. GOWERS (2011: 94).

[329] Cf. GRANSDEN (1976: 22).

[330] GALLAIS-THOMAS (1997: 69).

interpretación se basa en considerar el ciprés como un árbol funerario, en función de Servio (*ad Aen*. 2.714 *cupressum autem, funebrem arborem*), quien, a su vez, parte de la costumbre de colocar una rama de ciprés delante de las casas de los difuntos[331].

Sin embargo, Virgilio no relaciona al ciprés con Hécate, sino con Diana en función de 3.680-681[332], en el mismo pasaje en que señala que la encina es el árbol de Júpiter[333] (*aëriae quercus aut coniferae cyparisii / constiterunt, silua alta Iouis lucusue Dianae*), donde se observa la primera aparición de la voz conífera[334]. En este sentido, Horsfall (2008: *ad* 3.681) considera que, así como el roble debe asociarse a Júpiter, el ciprés simboliza a Diana, mientras que la conexión con Hécate es menos probable[335]. No obstante, Fratantuono (2007: 66) también lo asocia a la muerte (por su ubicación junto al templo de Ceres, raptada por el dios de los Infiernos), lo mismo que Schell (2007: 59), en función de Horacio quien califica de odioso a este árbol (*carm*.2.14.23 *neque… arborum te praeter inuisas cupressos ulla… sequetur*) y de fúnebre (*Ep*. 5.18 *cupressos funebris*). Lo mismo que Lucano (3.442 *et non plebeius luctus testata cypressus*) o Claudiano (*De rapt. Pros*. 2.108 *tumulus tectura cypressus*, en alusión a los cipreses plantados alrededor de las tumbas)[336].

Connors (1992-1993: 3) también relaciona este árbol con el mundo de los muertos. Señala que el ciprés, citado en 2.714, no aparece cuando Eneas regresa al mismo lugar, tras intentar recuperar en vano a Creúsa (2.742), lo que interpreta como una alusión a la pérdida, tanto de la esposa de Eneas, como de Troya. Esta autora señala el valor funerario del ciprés, en función de diversos pasajes de Servio, como aquel en el que Eneas dedica una pira a Miseno, adornada con cipreses funerarios (6.216 *ferales cupressos*), que Servio (*ad Aen*. 6.216) comenta, citando a Varrón:

---

[331] *moris autem Romani fuerat ramum cupressi ante domum funestum poni* (SERV. *ad Aen*.3.64).

[332] Si bien los órficos relacionan a Hécate con Artemis, en opinión de GUTRHIE (2003: 200)

[333] Homero ya identificó la encina como árbol de Zeus en *Il*. 5.693.

[334] Que posteriormente aplicará Claudiano al *pinus* (*De rap. Pros*. 1.205), Corippo al *quercus* (*Iust*. 3.172) y Nemesiano al *cyparissus* (*ecl*. 2.86). Con anterioridad en CATULL. 64.106 podemos ver el uso de *conigeram* pero aplicado a la forma del fruto del ciprés, cf. MAGGIULLI 1984: 790.

[335] HORSFALL 2008: *ad* 2.714. Este autor cita a PLIN.*nat*. 16.216, donde se alude al templo de Diana en Sagunto, construido por sus fundadores en madera de ciprés, lo mismo que el de Apolo en Útica.

[336] NISBET-HUBBARD 2001: *ad* 2.14.

Varro… dicit pyras ideo cupresso circumdari propter gravem ustrinae odorem; también alude a la tumba de Polidoro adornada con negro ciprés (3.64 *atra… cupresso*)[337]. Sin embargo, se pueden objetar ejemplos en los que la pira no está hecha de cipreses: por ejemplo, la de Dido es de pino y encina (4.505 *taedis atque ilice*); o la pira de Miseno (6.180) sólo de encina, a pesar de no ser un árbol funerario.

Horsfall (2008: *ad* 2.714), por su parte, señala el paralelismo con *Apolonio de Rodas* 3.927, escena en la que Jasón se dirige al templo de Hécate –donde está Medea– situado a las afueras junto a un álamo[338]. A partir de esta referencia, resulta evidente que la introducción del ciprés es original de Virgilio; por otra parte, Horsfall no la pone en relación con el mundo funerario.

Todos estos autores parecen basarse en Lajard (1854: 81-82, 293-295) quien ya señaló, a mediados del s. XIX, los mismos ejemplos para atribuir al ciprés un sentido fúnebre. Sin embargo, también le atribuye otros papeles: ha sido la imagen simbólica de las divinidades de la regeneración y, en particular, de Venus, Sol y Luna; fue símbolo del fuego creador, a partir de su forma de llama; emblema de la inmortalidad por lo que se plantaba en las proximidades de los enterramientos y símbolo de los dioses infernales en razón de su longevidad, su follaje siempre verde, la naturaleza incorruptible de su madera[339]. Importante es señalar que, en Frigia el ciprés estaba unido al culto de Venus y Rea. Este mismo culto está atestiguado entre los cretenses y frigios en Diodoro de Sicilia (2.9) (ibídem: 80).

Tanto Austin (1973: *ad* 2.714) como Maggiulli (1984b: 790) discuten la interpretación del ciprés como árbol funerario en este pasaje. Ambos añaden que Servio lo contamina con la visión cristiana de este árbol, como símbolo de vida eterna, por su verticalidad. En realidad, Virgilio relaciona ciprés con Diana. El hecho es que en la descripción no hay ninguna alusión funeraria, como sí ocurre en los demás pasajes citados por Connors (*Aen*. 3.64; 6.216). El propio túmulo, esgrimido por esta autora (1992-1993: 3), como prueba, no se nos dice que tenga carácter funerario. Para terminar, la propia Connors señala que el ciprés, como símbolo de reunión, es una

[337] Asociaciones que ya había hecho, en su día, LAJARD (1854: 81-82, 293-295).

[338] También encuentra semejanza con *Ilíada* 2.811-815, pero aquí el paralelismo se reduce a que los guerreros griegos se reúnen junto a un túmulo.

[339] LAJARD 1854: 293-294, en función de PLIN. *nat*.17.39.2; THPHR. *H.P*.4.6.

imagen de la destrucción de Troya y de la perpetuación de ésta, a través de Roma. Añade que, en este árbol, podemos ver el símbolo de la destrucción de un mundo pastoril, a través del mito de Ciperisso [340]. Un tema que conecta con 2.304-8 donde Eneas, después de despertar del sueño en que se le aparece Héctor a causa del estruendo, asciende al tejado de su casa y contempla las llamas y se da cuenta de lo que sucede; entonces es comparado con un pastor mediante un símil que sirve para expresar la felicidad perdida por el héroe con la destrucción de Troya. La pérdida de ese mundo pastoril le obliga a convertirse en guerrero[341].

Podemos señalar la aparición esporádica del ciprés en los textos de las tablillas (o laminillas) órficas de oro, depositadas en tumbas que muestran extractos de poemas órficos que datan del s. V a. C. en adelante, principalmente en el sur de Italia[342]. Indican el camino que deben seguir las almas en la otra vida y las palabras que deben utilizar. Las laminillas de Hiponio, Entella Petelia y Farsalo contienen todas ellas una referencia a un ciprés blanco, situado a la izquierda del camino al Hades, junto a la fuente del Olvido a la que no deben acercarse los difuntos[343], aunque en el caso de las tablillas cretenses aparece en la fuente de la Memoria (la de la derecha)[344]. Guthrie (2003: 242) señala que el ciprés blanco alude, en realidad, al chopo blanco, árbol reconocido comúnmente como funerario, además de por su hermosura. Este autor alude a Teofrasto quien señala que son tres los árboles funerarios: el olmo, como árbol que no produce fruto, al igual que el álamo negro y el sauce (cf. *H. P.* 3.5.2). El chopo blanco puede asimilarse al tercero pues ambos comparten género. Por lo demás -dice- los ejemplos no aportan nada al posible carácter funerario del ciprés.

---

[340] En efecto, esta autora, alude al mito de Ciperiso, cuya metamorfosis en ciprés nos ha sido transmitida primeramente por Ovidio (*met.* 10.106-42), pero a la que atribuye un fondo común, y lo relaciona con el episodio del ciervo de Silvia (7.481-482), historias en las que ve el paradigma de la destrucción de un mundo pastoril, cf. CONNORS 1992-1993: 9.

[341] Cf. ANDERSON 1968: 6.

[342] Cf. GUTHRIE 2003: 232-233.

[343] El texto de la tablilla de Petelia (s. IV a. C.) es el siguiente: "Hallarás, a la izquierda de la mansión de Hades, una fuente, / y junto a ella, un alto ciprés erguido. / ¡A esa fuente no deberías aproximarte ni un poco! / Pero hallarás al otro lado, de la laguna de Mnemósine, / agua que fluye fresca. Y muy cerca hay unos guardianes…" cf. BERNABÉ - JIMÉNEZ SAN CRISTÓBAL (2001: 27).

[344] BERNABÉ - JIMÉNEZ SAN CRISTÓBAL (2001: 41). Estos autores señalan que la aparición de la derecha como elemento positivo (el camino al que debe dirigirse el difunto) se debe al pitagorismo que señalaba la derecha-izquierda como par de opuestos en su escala moral (*ibídem*).

Sin embargo, Bernabé y Jiménez San Cristóbal (2001: 44-46) señalan que "no extraña la presencia del ciprés", dado su carácter funerario; apoyan la afirmación en Gruppe[345], aunque este autor aporta ejemplos, en su inmensa mayoría posteriores a Virgilio.

2.4.2.3. Simbolismo del ciprés de Troya.

Hay que hacer notar el hecho de que no se ha reparado en la relación entre el olmo destruido que simboliza a Troya y el ciprés. En efecto, ambos motivos comparten epíteto: 626 *antiquam… ornum* (= Troya destruida); 714 *antiqua cupressus*. La relación es más relevante si tenemos en cuenta *ecl.* 1.25 donde se compara a Roma que sobresale sobre todas las demás ciudades como el ciprés que lo hace sobre los arbustos[346]. En este sentido, la comparación del ciprés enhiesto, donde se refugian los enéadas, con Roma –implícita– puede servir de contraposición al fresno abatido que simboliza a Troya; ambos están situados en alto (respectivamente: 626 *summis… in montibus* para el fresno; 635-636 *in altos… montis*, para el ciprés). La intertextualidad del símil utilizado en *ecl.* 1.25 parece conducirnos a este paralelismo: Eneas sale de Troya (= fresno abatido) para dirigirse al ciprés (= Roma) que permanece enhiesto por encima de toda la destrucción. Por último, se debe destacar el paralelismo entre 2.715 *antiqua cupressus / religione patrum multos servata per annos* y 5.601 *accepit Roma et patrium seruauit honorem*, donde ciprés y Roma aparecen enmarcados por las mismas

[345] Los ejemplos que aporta son: HOR. c*arm*. 2.14.23, *linquenda tellus et domus et placens / uxor, neque harum quas colis arborum / te praeter inuisas cupressos / ulla breuem dominum sequetur*, (ed. Nisbet-Hubbard 2001) "tenemos que dejar la tierra y la casa y la agradable esposa, y ninguno de estos árboles que cultivas, excepto los odiosos cipreses, te seguirá, efímero amo"; PETR. 120.75, *sed chaos et nigro squalentia pumice saxa / gaudent ferali circum tumulata cupressu* ed. WALSH (1996), "pero el caos y las rocas rugosas de piedra pómez, coronadas por el fúnebre ciprés, se alegran"; PLIN. *nat*.16.139 (ejemplo ya aducido en este trabajo) cf. GRUPPE (1906): *Griechische Mythologie und Relionsgeschichte*, Múnich, p. 789.1 en Bernabé-Jiménez San Cristóbal 2001: 44-45. Estos autores aportan otras hipótesis para intentar mantener al ciprés: sería blanco por asociación a las ropas del difunto, también blancas en el ritual órfico, o por su aspecto fantasmal, o por contraste con el mundo subterráneo, como un mundo al revés (ibídem: 45-46). Finalmente señalan las propiedades mágicas de este árbol, equiparable al sicomoro del *Libro de los Muertos* egipcio, al "Árbol de la Vida" del Paraíso (*Génesis* 3, 22), a la rama de oro de la *Eneida* (ibídem: 47-48).

[346] Cf. THEOC. 11.45, 18.30, como elemento del *locus amoenus* o como elemento de comparación de Helena, respectivamente, pero en ninguno de los dos casos como comparación con una ciudad.

palabras: *cupressus… patrum… seruata*; *Roma … patrum… seruauit*. Difícil coincidencia teniendo en cuenta las pocas veces en que aparecen ambas palabras en todo el poema (8 veces "Roma" y 4 veces "ciprés")[347].

Ornum y *cupressus* se oponen así, como árboles de la comunidad, señalando el destino, respectivamente de Troya y Roma[348]. Ambos representan a un pueblo, al igual que el laurel de Latino, conectado con el ciprés mediante el uso de la misma fórmula y contexto sacro: 7.60 *sacra comam multosque metu seruata per annos* (referido al laurel de Latino, epónimo de los laurentes). En este sentido parece que Virgilio utiliza la misma expresión para el ciprés que le despide de Troya y el laurel[349] que le acogerá en el Tíber. Lo mismo puede decirse del palacio de Latino (170 *tectum augustum ingens*, *centum sublimis columnas*) al que se aplica la expresión (7.172 *religione parentum*); o el bosque de los antiguos pelasgos, consagrado a Silvano (8.598 *religione patrum late sacer*) donde Eneas encontrará las armas fabricadas por Vulcano por encargo de su madre, Venus.

Virgilio escoge el ciprés para simbolizar a Roma por su talle esbelto, pero hemos de valorar también que, para los romanos, era un árbol con connotaciones de durabilidad y perennidad contra la corrupción y la carcoma, según los testimonios de Plinio el Viejo: *ualuas e cupresso… CCCC prope annis durare* (*nat.*16.215); *nec caries nec uetustas nec humor possit nocere cupresso* (*nat.*7.3.1); *cupressus adversus cariem tineasque firmissima* (*nat.*16.212.223)[350]; lo mismo podemos ver en S. Ambrosio: *numquam amittit uiriditatem suam…* (*in psalm*.118; *serm*.4.21)[351].

Cuenta Plinio (*nat*. 16.86) que junto al almez que se elevaba en el Comicio cerca del templo de Vulcano, crecía un ciprés de su misma edad, es decir, de la época fundacional de Roma, que cayó al final del principado de Nerón y quedó abandonado; aunque Plinio no lo dice, podemos ver en este incidente una señal de la caída del

[347] Cuando Virgilio repite una palabra o expresión, establece una delicada unión entre esos dos pasajes, señalan autores como POWELL (2008: 154).

[348] Es llamativa la asociación que Horacio (*carm*. 1.9.11) hace de ambos árboles para expresar la imperturbabilidad: *nec cupressi nec ueteres agitantur orni.*

[349] Laurel conectado históricamente con Augusto en función del decreto del Senado 13 de enero de 27 a. C. por el que se plantó uno en su casa.

[350] *TLL* 4.0.1437.20.

[351] *TLL* 4.0.1438.10.

emperador[352]. Quizá fuera este ciprés el que estuviera en el pensamiento de Virgilio al escribir este pasaje. Aunque también podía evocar al poeta resonancias de su patria, en función de su relación con sus añorados Alpes: *Alpini veluti regina cupressus verticis* (Val.Fl.*Theb.*6, 854)[353].

Como ejemplo de pervivencia o mejor de poligénesis, como diría Cristóbal (2005: 35)[354], puesto que no hay nada que evidencie una deuda entre ambos poetas, se puede citar "El ciprés de Silos"[355], uno de los mejores sonetos en lengua castellana, donde Gerardo Diego liga este árbol a un lugar sagrado –Silos–, además de usarlo para expresar la idea de la dificultad en la ascensión vertical o el renacimiento a una nueva vida. Ambos temas aparecen rondando también al ciprés de Virgilio, junto al templo de Ceres y en el camino de la ascensión al monte Ida (cf. 2.804): en ambas composiciones se acentúa la idea de verticalidad y perdurabilidad. Nótese, también, la comunidad de temas virgilianos: sombra, sueño, noche, peregrinaje, navegación, negro ciprés, (*negra torre*, cf. 3.64 *atra cupressus*); además de la técnica retardante, utilizada para retrasar la aparición del ciprés hasta el último verso:

Enhiesto surtidor de sombra y sueño
que acongojas el cielo con tu lanza.
Chorro que a las estrellas casi alcanza
devanado a sí mismo en loco empeño.

Mástil de soledad, prodigio isleño,
flecha de fe, saeta de esperanza.
Hoy llegó a ti, riberas del Arlanza,
peregrina al azar, mi alma sin dueño.

Cuando te vi señero, dulce, firme,
qué ansiedades sentí de diluirme
y ascender como tú, vuelto en cristales,

[352] Ya hemos visto que el crecimiento y muerte de los árboles era una señal del auge y caída de las dinastías para los historiadores imperiales, según GOWERS (2011: 69, 87).

[353] *TLL* 4.0.1437.75.

[354] Basándose en DÁMASO ALONSO (1986: 707-731) quien, en su crítica a Curtius y su concepto de *tópos*, diferencia entre tradición (cuando dos hechos literarios parecidos pueden tener una vinculación) y poligénesis (cuando no la tienen sino que el parecido se debe a la expresión individual).

[355] Cf. publicado en *Versos humanos* (1925).

como tú, negra torre de arduos filos,
ejemplo de delirios verticales,
mudo ciprés en el fervor de Silos[356].

Por último, en los primeros versos del siguiente soneto de Antonio Carvajal vemos un ciprés erguido como símbolo de la tierra soñada y del *locus amoenus*, paisaje espiritual del poeta (A. Carvajal, *Miradas sobre el agua*, p. 39, vv. 1-3, 9-10):

Como un ciprés erguido en medio la mañana
Que al rayo desafía y acaricia la nube,
Así se eleva el gozo de la tierra lejana…

Bajo la lluvia anduve, estuve, me sostuve,
Y buscando el ciprés, la rama, el paraíso…

2.4.2.4. Conclusión.

El ciprés de Troya, elemento innovador de Virgilio, se yergue vertical como lugar de reunión (cf. *Aen*. 2.716 *hanc… sedem in unam*), lo mismo que Roma, nuevo centro del mundo con Augusto. Su altura lo asocia a la "alta Roma" a la que se ha referido el poeta al inicio del poema: *Aen*.1.7 *altae moenia Romae*. La altura y perdurabilidad unen a ciprés y Roma, algo que se demuestra en el símil empleado en *ecl.* 1.24-25. Como el álamo de incontables hojas que aparece en su referente literario (*A.R.* 3.927-931) el ciprés también nos habla del futuro del héroe.

Por último, se debe señalar la aparición del templo de Ceres en el pasaje estudiado, elemento que también nos aleja de *Apolonio de Rodas* donde el lugar de encuentro está presidido por un templo de Hécate. ¿Por qué altera la fuente Virgilio en este caso? Es digno de destacar, al respecto, el interés de Augusto por recuperar el culto de esta diosa en el centro de la ciudad, en el *Umbilicus Urbis*, junto al *Miliarium aureum,* donde se localizaba el *mundus Cereris*, en el Foro, en plena ciudad Romúlea. Al lado se situaba el ara donde anualmente recibía ofrendas[357]. Se debe añadir también la emisión monetaria especial con la leyenda CERES AUGUSTA, así como la

[356] ed. ARIZMENDI (1986: 144).

[357] Cf. Degrassi, *Inscripciones Italicae*, Roma, 1931, XIII, 2, p. 493 en CHIRASSI COLOMBO 1981: 418.

identificación de Livia con esta divinidad, adoptando la corona de espinas y su imagen[358]. El *Ara Pacis Augusti*, erigida el año 13 a. C., como expresión del retorno de la Edad de Oro y adornada con innumerables signos de la bienaventuranza, reproduce, en uno de sus relieves, precisamente, la imagen de *Tellus*, divinidad identificada plenamente con Ceres[359], diosa que representa la fecundidad de la tierra y el género humano y, por extensión, la paz. De esta manera también el templo de Ceres converge en Roma, al igual que el ciprés que se erguía al lado, junto al Comicio y el templo de Vulcano, que según Plinio (*nat*. 16.86) databa en los tiempos de Rómulo, como el *mundus*.

Panel de la diosa *Tellus*. *Ara Pacis* (Rossini 2006: 39)

[358] CHIRASSI COLOMBO (1981: 424-426). Tibulo nos presenta a una Roma destinada a regir el mundo cuyos campos protege Ceres desde el cielo (*Roma, tuum nomen terris fatale regendis, / qua sua de caelo prospicit arua Ceres* 2.5.57-58), alusión a Ceres que Virgilio hace justamente en la llegada al Tíber de Eneas (7.111).

[359] No obstante, GRIMAL (1985: 178) señala que –en función de *georg.*2.195-203, elogio de Italia– la figura materna que amamanta a sus hijos no se trata de la diosa *Tellus* sino de la personificación de Italia mientras que la figura de la izquierda representa a Mantua (en función de los cisnes y juncos que la rodean) y la que está a la derecha a Tarento puesto que el delfín es un símbolo de esta ciudad. La identificación de la figura materna con Italia ya había sido expuesta por VAN BUREN (1913: 13); PETERSEN (1902: 11-75) y MORETTI (1948: 55-208) vieron en esta representación la figura de *Tellus*, la Tierra madre, interpretación que se ha impuesto y que ha servido para nombrar este panel; GALINSKY (1992: 457-475) ha reconocido a Venus Genetrix, lectura que cubre una laguna importante en la iconografía del monumento: la ausencia de la madre de Eneas, origen de la *gens Iulia*; ZANKER (1992: 215-220) ha preferido la identificación con la *Pax Augusta*, dispensadora de la prosperidad; SPAETH (1994: 65-100) ve una alusión a Ceres, diosa protectora de la fertilidad. Todas estas interpretaciones demuestran la polisemia programática que caracteriza la escultura augústea (ROSSINI 2006: 36): vemos a una mujer con atributos de *Tellus*, Ceres, Italia, por no hablar de la posibilidad de referirnos a las dos mujeres más próximas a Augusto: su esposa Livia y su hija Julia, madre de sus recién nombrados herederos Gayo y Julio que podrían estar representados en sus faldas.

2.4.3. La encina

La encina (*quercus*, el árbol de Júpiter) expresa el alma romana en muchos pasajes. Su relación con Roma y la leyenda de Eneas se demuestra con su aparición en los momentos cruciales de la historia. Pero su culto no es exclusivo de los romanos[360]. En el comienzo del libro octavo a Eneas se le aparece en sueños Tiberino entre las hojas de los álamos y le anuncia el prodigio de la cerda blanca y sus treinta lechones blancos bajo las encinas (8.43 *sub ilicibus*) de la orilla que indican el asentamiento de la futura Alba Longa, la ciudad que fundará Ascanio. El prodigio se produce en el Tíber, y no en el Numico, para aludir a Roma, en lugar de a Lavinium, como señala la leyenda (Gransden 1976: 188). El mismo paisaje que vemos en el prodigio (encina) lo vemos después en el momento en que Venus le presenta las armas fabricadas por Vulcano a Eneas (8.616 *sub ilice*); un marco que también habíamos visto cuando Héleno le había profetizado a Eneas este mismo prodigio de la cerda blanca (3.390 *sub ilicibus*).

2.5. Árboles sagrados. Los pinos del Ida

Dice Frazer (1951: 142) que la adoración a los árboles ha jugado un papel importante en la historia religiosa de los indoeuropeos. Así en Upsala, capital religiosa de Suecia, había un bosque sagrado en el que todos los árboles estaban considerados como divinos; los lituanos reverenciaban a los robles gigantes y a otros árboles umbrosos de los que recibían respuestas de oráculos, creían que cortar una simple ramilla podía ocasionar la muerte o enfermedad. En un santuario de Esculapio en Cos estaba prohibido cortar un ciprés bajo multa de mil dracmas; en el Foro de Roma se dio culto a la higuera sagrada de Rómulo hasta la época imperial cuando se secó el

[360] Según GRIMAL (1963: 7) la encina era venerada en toda la Galia y algunos estudiosos la consideran como el dios supremo de los galos; el propio Plinio asegura que los druidas tienen sus santuarios en los bosques de encinas (PLIN. *nat*.16.249) y no realizan ningún rito sin valerse de las hojas de este árbol.

tronco; en las faldas del Palatino crecía un cornejo estimado como una de las cosas más sagradas de Roma (ibídem: 143).

Fedro, en una de sus fábulas (3.17), nos cuenta que, en otro tiempo, los dioses eligieron los árboles que querían tener bajo su tutela. A Júpiter le gustó la encina, el mirto a Venus, a Febo el laurel, el pino a Cibeles, el alto chopo a Hércules, especies todas estériles, como le recuerda Minerva, pero que revelan el desinterés de los dioses pues, como alega el propio Júpiter, no venden el honor de su protección a cambio de su fruto. En este debate Minerva sale victoriosa pues ella es la diosa del olivo que es grato por su fruto. La fábula constituye una parábola de que lo inútil carece de gloria y que, por tanto, debemos hacer cosas provechosas. Pero además nos instruye acerca del simbolismo que tenían los árboles en los tiempos de Virgilio.

Dice Plinio (*nat*.12.1) que los árboles fueron templos de divinidades y que, todavía en sus tiempos, los sencillos campesinos le dedican a un dios el árbol que destaca. En su época se adora con el mismo fervor los bosques que las estatuas de oro y marfil, en especial por su silencio. En particular, se adora a árboles que gozan de permanente protección por estar consagrados a determinadas divinidades: el roble a Júpiter a quien los griegos asociaban a Zeus y le atribuían un carácter profético cf. *georg*. 2.16, 291; Serv., *ad georg*. 3.332; el laurel a Apolo (*Laurus nobilis L*.) pues era el árbol en que se había transformado la joven Dafne, amada de Apolo: cf. Ov. *met*. 1.452-460; el propio Virgilio (*ecl*.7.61-62) atribuye el álamo a Hércules, el mirto a Venus, el laurel a Apolo (además de la vid a Baco y los avellanos a Filis), en palabras de Coridón. El olivo se atribuye a Minerva (*Olea europea L*.) por ser el árbol con el que la diosa se ganó las simpatías de los habitantes del Ática en su enfrentamiento con Neptuno (Cf. Plin. *nat*. 16.248; Serv. *ad georg*. 8.12). El mirto se atribuye a Venus (*myrtus communis L*.) porque es una planta de zonas costeras y la diosa creció de las aguas del mar, o bien porque con mirto se remedian las dolencias femeninas. En la *Égloga* 2, Coridón ofrece a Alexis castañas (que agradan a Amarilis), laurel y mirto (2.51-55). Para Nethercut (1967: 20-25) esta ofrenda manifiesta el deseo de Virgilio de evitar más derramamientos de sangre como el producido en Filipos recientemente, puesto que bajo el nombre de Alexis se esconde la figura de Augusto, bajo Amarilis Antonio y bajo Coridón el poeta Domicio Marso.

El álamo es el árbol consagrado a Hércules (*populus alba L.*). En la mitología, el álamo blanco fue el resultado de la metamorfosis de la ninfa Leuce (gr. "la blanca"), a la que amó Hades. Al salir de los Infiernos, después de vencer al Can Cerbero, Hércules se hizo una corona del álamo blanco que había traído de los Campos Eliseos (cf. Serv. *ecl*. 7.61; Strab.8 3.14). Pausanias (5.13.3; 14.2) cuenta que el álamo blanco habría sido traído desde Tesprocia a Grecia por Hércules y recuerda que con él se coronaba a los vencedores en los Juegos de Olimpia. Por su parte, Virgilio nos cuenta que el dios Tiberino se aparece en sueños a Eneas y se alza entre las hojas de los álamos (8.31-33 *poluleas frondes*). Nethercut (1967: 16) justifica la aparición de estos árboles porque están relacionados con Hércules tal y como se demuestra un poco más adelante (8.276-277 *bicolor populus*) cuando se cuenta que Evandro, tras relatar la historia del triunfo de Hércules sobre Caco en la cueva del monte Aventino, anima a los jóvenes a ceñir sus cabezas que después entonan el canto de los salios con ramas de chopo en sus sienes (8.286 *populeis ramis*).

La relación del pino (*pinus halepensis*, de naturaleza dura y resistente) con Cibeles (cf. Phaed.3.17) queda patente en la historia de la flota de Eneas, construida con los pinos sagrados del Ida (9.85)[361]. En este pasaje se nos cuenta la metamorfosis de los barcos troyanos en ninfas. Virgilio detiene la narración para informarnos de que Cibeles había concedido a Eneas construir su flota con los pinos sagrados del Ida. Ahora la diosa suplica a Júpiter que no sean destruidos y éste accede a que se conviertan en ninfas (9.102-103). A continuación se vuelve a la narración: ha llegado el día y Cibeles interviene: los barcos se sumergen como delfines (tercer símil de este libro) para regresar convertidos en ninfas. La naturaleza sagrada de los barcos queda expresada en 9.85 *multos dilecta per annos* que enmarca el bosque sagrado de pinos en el Ida de la misma forma que el ciprés de Troya (2.714-715) y el laurel de Latino (7.59-60), según Hardie (1994: 91)[362]. El propio bosque es llamado *lucus* (bosque

[361] La sacralidad de los pinos había sido notada en *ecl*. 7.24 en alusión al invento de la flauta (fístula).

[362] Para HARDIE (1994: 88) el episodio podría ser una invención de Virgilio. Al carecer de paralelo homérico ha sido criticado frecuentemente (FANTHAM 1990: 103). De hecho los precedentes que suelen indicarse se alejan mucho del texto virgiliano: así *Il.*16.112: ataque exitoso de Héctor contra los barcos griegos, pero no hay intervención divina. *Od*.13.125-164: Poseidón, con permiso de Zeus, convierte en roca la nave de los feacios que ha transportado a

sagrado), concepto que se liga a *arce*, cima de montaña (9.86), también sagrado. De hecho, en el discurso de Cibeles se habla *picea… trabibus acernis* (9.87) y se evita hablar de *nauis* para recalcar su origen que se reafirmará en 9.116 *sacras… pinus* (Fantham 1990: 108).

Heinze (1993 [1993]: 311) ya señaló que esta es (junto con 10.147-255) la última experiencia de Eneas con el mar y Virgilio la convierte en magia. Una vez que Eneas recibe sus armas de manos de Venus ya no necesita la flota: deja 13 naves en la costa y se adentra en el Tíber con dos. Virgilio las transfigura, en lugar de desguazarlas, y les da un papel profético en su última aparición: acelerar la llegada de Eneas junto a su hijo. A este respecto, Aristóteles admite en la poesía épica lo maravilloso, irracional, admirable y, a la vez placentero, para engrandecer el poema (Arist. *Poet*.1460c17). Igualmente plantea la inclusión de hechos imposibles pero verosímiles, antes que hechos posibles pero increíbles (ibídem: 27).

Fantham (1990: 106) señala la relación con la nave Argo, construida por Atenea y Argos, de las maderas del monte Pelión (cf. *A.R.* 1.111-112): a la vez es intermediaria de la voluntad divina (cf. *A.R.* 4.580-590 donde advierte a los Argonautas de la ira de Zeus) y personificación que sufre (cf. *A.R.* 4.1325-28 donde el oráculo de las diosas de Libia lo trata como si fuera la madre de los Argonautas). Hardie (1987: 163) ve la influencia de Catull. 64.1-21 donde se trata también de la personificación de la nave Argo y compara *Aen*. 9.119-122 y Catull. 64.12, 14-15.

Para construir la flota se destruye un bosque sagrado, el del monte Ida. Fantham (1990: 110) ve semejanzas con la nave construida por Paris, también de madera del Ida, con la que navegó hasta Helena y que resultará maldita por causar la guerra (cf. E. *Hec*. 629-635). En *Aen*. 3.3-5 no se nos dice que Eneas tuviera permiso divino para talar dicha madera lo que Thomas (1988: 261-273) interpreta como un acto sacrílego al destruir un bosque sagrado. Fantham (1990: 111) considera que puede

---

Ulises de regreso a Ítaca y el ancla al fondo del mar, antes de que llegue a la isla de los feacios. Pero se produce sin epifanía divina ni voz del cielo. Además, mientras en Homero la intervención divina va dirigida a la destrucción, en Virgilio se orienta a la salvación (FANTHAM 1990: 105). HARDIE (1987: 168) señala la inversión que se opera en 10.156-158: Eneas vuelve a bordo de una montaña flotante: el Ida-barco (en el mascarón de proa). Para el símil: *A.R*. 4.933-6: las nereidas dan vueltas alrededor de la nave como los delfines, mientras Tetis gobierna el timón esquivando los Escollos Errantes.

estar aludiendo a un suceso histórico: a la tala del bosque de Asclepio en la isla de Cos, por parte de Turulio, para la construcción de su flota, lo que le valió su ejecución por parte de Augusto en el año 30 a. C. (cf. D.H. 51.8.3). En el relato de Virgilio, Cibeles suplicó a su hijo, Júpiter, que los barcos construidos con los árboles talados fueran inmortales. Júpiter accede solo en parte pues al estar fabricados por mano de hombre no pueden ser inmortales, pero accede a que, cuando lleguen a las *arua Laurentia* (9.100), se conviertan en diosas del ancho mar (*magni aequoris* 9.101-2). (Para más detalles § 5.9. "Naturaleza y metapoética: la Arcadia: el diálogo entre la épica y la bucólica).

Desde el punto de vista estilístico destaca la aliteración de oclusivas que expresa la ansiedad del v. 9.89 *anxius* (Hardie 1994: 91); la anáfora que sugiere un ritual realizado por los devotos de la diosa (9.117-8 *ite… ite*) o el doble sentido de 9.122 *reddunt se*: las naves vuelven a la superficie y se restauran a su naturaleza (Fantham, 1990: 109).

Ovidio (*met*.14.549-65) recrea la misma metamorfosis, pero en la versión del poeta de Sulmona las naves llegan a arder y humean los barcos de remeros cuando Cibeles, acordándose de los pinos del Ida provoca una tormenta y hace llover; las popas se tornan rostros y cabezas; los remos dedos y piernas; el costado sigue siendo lo que era; la quilla se torna espinazo, las telas de la velas cabelleras y las vergas brazos.

2.6. El bosque

El bosque, la caverna y las aguas son los tres elementos de la naturaleza que, para los romanos, están habitados por númenes, en opinión de Séneca (*Ep*.41.3-5) pues, según él, la sombra en pleno día de los bosques espesos, viejos, muy elevados llega a convencerte de la presencia de algún numen; la cueva que sostiene una montaña sobre rocas profundamente minadas conmoverá tu alma a una especie de presentimiento religioso; lo mismo que los grandes ríos y las surgencias de agua, donde se levantan altares y las fuentes termales o algunos lagos que son tenidos por sagrados a causa de su umbrosa espesura o su profundidad.

El bosque es uno de los campos semánticos más complejos en las lenguas indoeuropeas: no hay una raíz común (Malaspina 2006: 1-2). En latín, posee cuatro significantes[363]: *lucus, silua, nemus, saltus* que, inicialmente significaban conceptos diferentes. Simmons (2012: 34-36) relaciona *lucus*, con *lux*, *lucere*, dado que luz y religiosidad están unidas y con **leuk*-, "afortunado", "feliz" mientras que Ernout-Meillet (1967: 368) relaciona esta raíz con el itálico **loucos*, claro, prado que sería un lugar especialmente adecuado para venerar a los dioses. Servio lo define como *enim est arborum multitudo cum religione* (*ad Aen*. 1.310)[364]. Simmons (2012: 34-36) relaciona *nemus* con **nem*- "distribuir", concepto también ligado a la religiosidad. Servio lo define así: *composita multitudo arborum* (ibídem). Ernout-Meillet (1967: 436)

[363] El estudio del bosque en la Antigüedad parte de SEIDENSTICHER (1886) quien dedica su obra a la ciencia forestal (forma, variedad y vida de los árboles). La obra posee un valor modesto y limitado pues no diferencia entre los diferentes tipos de bosque. SCHÖNBECK (1962) diferencia entre el árbol individualizado, grupo de árboles que configuran un bosque sagrado o bosque propiamente dicho; analiza el tema en función de la oposición entre *locus amoenus* / *locus horridus*. Algo que también hace Petrone (1988) quien considera que ambos tópicos constituyen dos formas de pensar el bosque: un único esquema con dos visiones, apolínea una y dionisíaca otra. MALASPINA (2004: 98), no obstante, prefiere hablar de *locus inamoenus* en lugar de *horridus*. HARRISON (1992) estudia la historia del bosque desde Babilonia a Beckett; defiende una tesis posmodernista y nietzchiana que le aboca a un pesimismo apocalíptico y ecologista. También se apoya en la dicotomía *locus amoenus / locus horridus* lo que origina una anfibología del bosque. Harrison considera que la historia de la civilización se puede considerar como el progresivo alejamiento del bosque que representa el espacio del hombre primitivo, temeroso, bárbaro. En este sentido se ha concebido como el escenario apropiado para la Edad de Oro.

[364] Cf. Por el contrario la definición de ISID. *orig*. 17.6.3 *lucus est densitas arborum solo lucem detrahens*.

lo relaciona, en concreto, con el bosque sagrado de Diana (Nemorensis) y con el irl. *nemed*, ´santuario` y da el significado inicial de ´claro donde se celebra un culto`. *Silua* es sinónimo de impenetrabilidad y caos, según Servio, espacio *diffusa et inculta*, *elementorum congeriem, unde cuncta procreantur* (*ad Aen.*1.134). Ernout-Meillet (1967: 626) relaciona el término con *hyle*, materia, palabra griega de la que recoge el sentido de construcción o poema (*e.g.* las silvas de Estacio). Por último, *saltus* es sinónimo de ´crecimiento`, según Malaspina (2004: 103). Ernout-Meillet (1967: 590) hace derivar esta palabra de *salio* de donde *saltus* ´paso estrecho`, que suele estar cubierto de árboles y, de ahí, ´bosque`. Las apariciones de *saltus* en la *Eneida* son escasas y, como indica Bénéjam-Bontems (1988: 667) suelen estar asociadas al mundo de la caza. Malaspina, por su parte (1995: 77) señala que autores como Catón sólo usan *silua* para referirse al bosque (1995: 77) mientras que en las inscripciones sagradas sólo aparece *lucus*. Frente a esta clara diferenciación, *nemus* y *saltus* mantienen cierta ambigüedad. Tampoco está de acuerdo, como veremos, con la etimología que Ernout-Meillet dan de *nemus*. Thommsen (2012: 85) define *silua* como bosque público, *lucus* como bosque protegido y *nemus* como el perteneciente a una finca privada.

Malaspina (2004: 105) afirma que Servio se equivoca al oponer *lucus* y *silua* como bosque sagrado y profano, respectivamente. Este autor señala que inicialmente sí existían en latín dos pares de oposiciones, una principal (*lucus*-*silua*) y otra secundaria (*nemus*-*saltus*), pero esta distinción desaparece con Virgilio[365]. En efecto el poeta mantuano en la *Égloga* 8.86, aludiendo a Lucrecio 2.352-365 (donde se describe el bosque profano como *saltus* y, a continuación, como *frondiferum nemus*) describe los bosques profanos en los que una becerra (Dafnis) persigue a un novillo como *nemora* y *lucos*, indistintamente, con lo cual la sacralidad de *lucus* queda debilitada (Malaspina 2004: 107). La consecuencia es que los términos *lucus*, *nemorum* y *siluas* alternan indistintamente en el mismo contexto en virtud de la *variatio* tal y como vemos en Lucano (3.399-431) o en Ovidio (*met*.3.155-181)[366]. Virgilio es el primero en

[365] *Saltus*, en comparación a las otras tres palabras tiene escasa aparición en la *Eneida*: 4.72, 121, 7.797, 11.904

[366] GELSOMINO (1988: 757) es de la misma opinión: Virgilio usa *silua, lucus, nemus* en *variatio*, pero no aporta datos.

neutralizar la oposición de *lucus* / *silua*. Malaspina (ibídem: 112-113) señala las causas de este cambio: la crisis de la religiosidad en el s. I a. de C. que conlleva la pérdida de la sacralidad de los bosques[367]; la profanación de los bosques a favor de intereses especulativos y los cambios operados por el alejandrinismo que favorecen el uso de la *variatio* en detrimento de las distinciones semánticas.

Por su parte, Biffanti (2015: 7, 35), siguiendo a Harrison (1992) recalca el papel del *tópos* del bosque como contrapunto a la ciudad; como escenario de caza, refugio de lo salvaje y lugar de religiosidad[368]. En este sentido, leyendas como la de Rómulo evidencian la oposición de bosque como hábitat del hombre salvaje, paradigma de la naturaleza y obstáculo para la civilización, frente a la ciudad, modelo de cultura[369]. El propio hijo de Eneas, Silvio, (cf. *Aen*.6.763), nacido de Lavinia en los bosques por el temor a Ascanio, una vez muerto su padre, contiene la raíz de *silua*. Finalmente Rómulo es criado por una loba, animal típico de los bosques (Harrison 1992: 65).

Una característica relacionada con los bosques es el temor a la deforestación y sus trágicas consecuencias, mito que aparece ya en Platón[370]. Algunos historiadores también convierten a los romanos en grandes deforestadores; así lo atestigua Dionisio de Halicarnaso en el pasaje en el que alude al aprovechamiento de la mitad de los

[367] No obstante, la pérdida de sacralidad definitiva no se da hasta la época de Teodosio (s. IV), emperador que prohíbe el culto a los árboles y ordena la confiscación de los bosques sagrados y su posterior venta (HARRISON 1992: 65-66). El Edicto fue nefasto pues resultó letal para los bosques. Además hay que añadir que en época romana no existían reservas de caza reales como en la Edad Media que pusieran freno a la deforestación a favor de la agricultura o el pastoreo. En este sentido, la ausencia de legislación fue decisiva para la extinción de muchos bosques (ibídem: 20).

[368] HARRISON (1992: 33-34) ejemplifica este concepto con la epopeya del Gilgamesh donde Enkidu, personaje selvático, semejante al hombre salvaje, es domesticado por la acción de una prostituta y, posteriormente con su llegada a la ciudad de Uruk, se termina de civilizar convirtiéndose en el amigo de Gilgamesh. El Bosque de los Cedros, a donde el héroe viaja para acabar con el monstruoso Huwawa (en asirio Humbaba) representa también la oposición a la civilización. El propio monstruo es comparado con un altivo cedro (Tablilla III).

[369] Una noción que será cambiada en la Edad Media donde los reyes germánicos, más en contacto con la naturaleza, propiciaron la preservación del bosque y caza por medio de diversas leyes (ibídem).

[370] En *Critias* explica que el Ática tenía llanuras fértiles y que en sus montañas había grandes bosques y se talaban árboles para techar las construcciones más importantes (*CRITI*.111c); una situación que Biffanti ve muy improbable (2015: 13).

bosques de la tierra conquistada para la construcción de su flota (D.H.20.15)[371]. Los romanos no legislaron al respecto y no existía ningún tipo de regulación acerca de la explotación de los bosques no sagrados que eran considerados *res nullius* y cuya única función era delimitar el territorio. Es más, el aprovechamiento indiscriminado de los mismos parece un signo de civilización puesto que se hace en beneficio del engrandecimiento de la ciudad. En este sentido debemos señalar que las teorías que aluden a la impiedad de Eneas cuando destruye bosques no tienen ningún fundamento; especialmente si tenemos en cuenta que Eneas no arrasa ningún bosque sagrado. No obstante la imagen que Virgilio da de la Italia de mil años antes es la de un territorio poblado de bosques entre los que domina la encina. De modo que tenemos que pensar que el poeta también pensaba, como Platón, que el hombre había arrasado los bosques primigenios y, de hecho, sabemos que algunos bosques sagrados de Roma ya no existían en la época de Virgilio como el *lucus Libitinae* (en el Esquilino) o el bosque de Egeria en la *Porta Capena*, el impenetrable bosque de Silvano fuera de los muros de la ciudad (Plaut. *Aul*.674-675) o el *lucus Ferrinae*, de origen etrusco, en el Trastevere, que fue perdiendo poco a poco su condición de sagrado y terminó estando a disposición del pueblo, según nos dice Grimal (1984: 169-171).

[371] David Attenborough, *The First Eden*, Boston, Brown & Co., 1987, 117-118 señala que la desertificación fue la causa principal de la caída del Imperio Romano; los romanos roturaron tierras entre el s. I y III d. C. para favorecer los cultivos acelerando dicho proceso, especialmente en el N. de África desde su asentamiento en el 146 a. C. tras la tercera Guerra Púnica. De esta manera las tierras se volvieron estériles y solo aptas para el cultivo de olivos. Sin embargo McCormick et al., "Climate Change during and after the Roman Empire: Reconstructing the Past Scientific and Historical Evidence", *Journal of Interdisciplinary History*, XLIII, 169-220 señalan, tras un riguroso estudio científico, que entre el 100 a. C. y el 200 d.C. hay una gran estabilidad climática; tendencia que se rompe en los siglos siguientes, pero no por la acción humana sino por causas naturales: actividad volcánica, radiaciones solares, etc. THOMMSEN (2012: 88-89) ha estudiado, a través de la dendrocronología, la zona S-O de Alemania para concluir que hubo una tala sistemática de los bosques hasta el s. III d.C. que arrastró sedimento a los valles y ríos, cambió el curso de los mismos y provocó el encharcamiento de los valles. En el s. IV los bosques se recuperaron, pero los robles ya habían desaparecido en gran medida. En Inglaterra señala que, a partir del 250 d. C. las precipitaciones aumentaron un 10 % lo que produjo inundaciones y sedimentación de las tierras y, como consecuencia, el abandono progresivo de muchas villas (ibídem: 138).

2.6.1. *Silua-lucus-nemus*: ¿*variatio* en la *Eneida*?

Volviendo a la *Eneida*, se debe confirmar si Malaspina acierta al señalar que Virgilio utiliza *silua-lucus-nemus* indistintamente. Como veremos, esto solo sucede en algunas ocasiones. El bosque es un motivo omnipresente en el poema: *lucus* aparece en 36 ocasiones; *nemus* en 37 y *silua* en 45, según los datos de Wetmore (1979, s.v.). Como dice Malaspina la aparición de estos términos, en muchos casos, no guarda relación con el contexto; así por ejemplo en el episodio en el que los agotados troyanos ganan las costas de Libia (1.157-179) y donde encuentran un puerto seguro descrito bajo la forma de *locus horridus*, aunque con rasgos atenuados, vemos la alternancia entre *siluis coruscis* (1.164) y *atrum nemus* (1.164) y ambos parecen sinónimos. Más claro es el pasaje en el que Venus se hace la encontradiza con Eneas; de forma sucesiva se nos habla de *silua* (1.310) y *nemorum* (1.314); los bosques son el escenario donde habitan los monstruosos cíclopes (*in siluis* 3.646), pero en el mismo pasaje (3.681 *silua alta Iouis lucusue Dianae*) se yuxtaponen ambos términos en un contexto indudablemente religioso y también referido a los cíclopes; en 4.72 *siluas saltusque* (*Georg*. 3.40) vemos también un par de sinónimos en un contexto de caza en el que Dido se comporta como Diana en los bosques de Creta (4.70 *nemora inter Cresia*); en 6.8, 13 *siluas* / *lucos* vuelven a contraponerse término profano y sagrado indistintamemente en alusión a los bosques de Trivia; Virgilio posiblemente está aludiendo a la *Silva Gallinaria*, un denso bosque de pino mencionado por Cicerón (*fam*. 9.23), Estrabón (5.4.4) y Juvenal (3.307), en una región deshabitada y densamente boscosa (Austin 1977: *ad loc*.). Este bosque será después destruido en 6.179-82. En el episodio de la rama de oro alternan *silua* (6.131, 186), *lucus, lucos* (6.139, 195) y *nemore* (6.188). Los bosques (6.131 *media omnia*) cubren todo el espacio intermedio entre la tierra y el Infierno (Austin 1977: *ad loc*.). La existencia de estos bosques antiguos e inmensos que dominan el centro puede aludir a la posición central del poema que ocupa el pasaje: la oscuridad del bosque refleja el estado interior del poeta en mitad del poema; señala un punto intermedio en la vida que requiere un cambio en el proceso (Harrison 1992: 99). Por último, se debe resaltar el halo de misterio y oscuridad incrementado por la aliteración de oclusivas sordas y

laterales y la asonancia en U de 6.139, efectos que contribuyen a la atmósfera sobrenatural que rodea el episodio de la rama de oro[372].

En la tala del bosque para la construcción de la pira de Miseno (6.179 *siluam antiquam*) vemos un uso de *silua* con epíteto destinado a sacralizar el lugar, lo que indica que el término es intercambiable con *lucus*. Dice Jenkins (1998: 470) que Virgilio conjuga en el v. 6.179 tiempo y espacio mediante los dos epítetos: *antiquam*… *alta*, subrayados por un quiasmo (habría que añadir *immensam* del v. 186). El pasaje describe (al igual que 12.766-771) – según Putnam (1966: 189), Thomas (1988: 261-273) y Tarrant (2012: 284, *ad* 766-783) – un *locus eremus* caracterizado con rasgos sagrados: *antiquam siluam* (6.180). Eneas, según Thomas, comete un acto sacrílego al destruir un bosque sagrado (1988: 261-273). Pero esta interpretación debe ponerse en entredicho a favor de una lectura metapoética en la que *silua* significa *hyle* (véase el capítulo correspondiente a "Naturaleza y metapoética"). Este pasaje tiene su correlato en la *Farsalia* cuando César destruye el bosque sagrado de Marsella (3.399-426). Lucano describe allí un *locus horridus* con todos sus componentes; la destrucción sirve para mostrar la arrogancia del futuro dictador que se convierte en el paradigma de la voluntad de desafiar a los dioses (Biffanti 2015: 64)[373] y describir una sociedad cambiante y siniestra o criticar la falta de creatividad artística (Simmons 2016: 9).

En los Campos del Llanto (*lugentes campi*) aparece la figura de Dido rodeada de bosques de mirto (6.443-444 *myrtea / silua*), árbol de Venus. Su figura es vaga y delicada como la luna creciente a principios de mes. El pasaje recuerda 6.268 *ibant obscuri* / 270 *per incertam lunam*. Pero después, cuando es comparada con la piedra y el mármol y se marcha, Virgilio varía la expresión y se vale de *nemus* (6.473 *in nemus*

[372] Tanto Perceval como Dante inician su camino en el bosque, como apunta BIFFANTI (2015: 79-80). En el segundo caso se trata de un bosque oscuro que interrrumpe el camino recto en el viaje de la vida (*Infierno* I 1-6). Se trata de un *locus horridus*, descripción del bosque que rodea al otro mundo, lugar común en la retórica del cuento (Propp 1974: 92). La selva oscura simboliza la culpa, el error, la separación; señala un punto intermedio en la vida que requiere un cambio en el proceso (Harrison 1992: 99); un estado interior del poeta al igual que ocurría en el caso de Eneas (6.139-195).

[373] Este mismo pasaje de Lucano es considerado por SANTINI (1999: 207-222) como un buen ejemplo del tópico del *locus horridus*, en contraposición al *locus amoenus.* Stat*. Theb*.6.90-5: construcción de una pira; SIL.10.527: piras funerarias después de Cannas.

umbriferum)[374]. El bosque es un elemento que ofrece una *ringcomposition* puesto que sirve para comenzar y finalizar la escena (443-444, 473), como indica Horsfall (2013: 352), pero Virgilio se vale de la *variatio* para culminar dicho recurso. Como en Catull. 63.2-3 alternan *silua-nemus*, clarificador uno del otro.

También en la descripción de los Campos Elíseos se alternan *nemus* (6.657 *lauris nemus*), *siluam* (6.658) y *lucus* (6.673 *lucis… opacis*). A lo largo de todo este pasaje se nos describe un *locus amoenus* como marco escénico de la felicidad, preludio de la Edad de Oro que inaugurará Augusto (anunciada en 6.792-793)[375] con los elementos básicos que señala Curtius (1976: 263-289, esp. 280): árbol o bosque, prado y fuente o arroyo[376]. El propio Virgilio ha descrito ya el bosque ideal en *ecl*. 3.177;

[374] Estacio hace un uso muy curioso del adj. *umbriferum*, como portador de fantasmas: *umbrifero Styx liuida fundo* (STAT. *Theb*.1.57); en alusión a Caronte: *umbriferaeque fremit sulcator pallidus undae* (STAT. *Theb*.8.18). Cervantes recrea este momento en la 2ª parte del Quijote (cap. 23). Cuando Dulcinea ve a D. Quijote en la Cueva de Montesinos no le responde palabra; antes le vuelve las espaldas y se va huyendo a toda prisa (ed. Martín de Riquer, Planeta, p. 759).

[375] Señala SIMMONS (2016: 1) que el *locus amoenus* es el índice de una sociedad buena y ordenada: *e.g.* la isla de los feacios en *Od*. 7.129-155. El propio Virgilio actualiza el tópico teocriteo en *ecl*. 1.47-58. Horacio (*ars* 14-18) se mofa de quienes componen un *locus amoenus* con todos sus elementos (bosque, ara de Diana, meandros de los ríos, feraces campos, arco Iris: parece que piense en el bosque de Nemi) como forma de deslumbrar, es decir, fuera del género bucólico, pero luego no cuentan nada y lo califica como "paisaje púrpura".

[376] QUINT. *inst*.10.3.24 señala que el bosque es esencial en el *locus amoenus* (*siluarum amoenitas*), junto a los ríos, el aura de las ramas, el canto de las aves: *Quare siluarum amoenitas et praeterlabentia flumina et inspirantes ramis arborum auris uolucrumque cantus et ipsa late circumspiciendi libertas ad se trahunt, ut mihi remittere potius uoluptas ista uideatur cogitationem quam intendere* (ed. Rademacher-Buchheit 1959). El poeta Tiberiano (s. IV d. C.), alude a seis elementos: aves, río, brisa, bosque, sombra, flores (*ales, amnis, aura, lucus, flos, umbra*) *A.P.* I 2.20, n. 809 en CURTIUS 1976: 281-282. Acerca del *locus amoenus,* además del manual ya citado de SCHÖNBECK (1962), obra fundamental sobre este *tópos* en la literatura clásica: la tesis doctoral de CRISTÓBAL (1980). También, SEGAL (1969) aunque este autor interpreta de forma simbólica cualquier elemento de la naturaleza (de forma arquetípica, interpretativa o poética) cuando, en realidad los paisajes de Ovidio son meros esteotipos habituales en la literatura anterior (con alguna excepción como *met*. 3.155-162, 8.788-795, 11.586-615, 12.43-63). FLORES SANTAMARÍA (2005) se centra en el uso de los autores clásicos de este tópico y, en relación a Virgilio, destaca que configura el tópico mediante la fusión de la campiña italiana con el modelo de los idilios griegos, los grandes bosques con la selva amena (ibídem: 69-70); MALASPINA (1990: 132) advierte que no debemos impregnar las descripciones antiguas del sentimiento romántico, algo que hizo Curtius, pues los antiguos conjugaban *amoenitas* con armonía y no con belleza; buscaban sugerir una atmósfera ajustada a una función y no una estética; PETRONE (1988); JOHNSTON Y PAPAIOANNOU (2013) aportan una visión general en relación a la Edad de Oro y la Arcadia virgiliana, analizando los precedentes griegos. MARTÍNEZ (2008: 278-318) establece una tipología con catorce grupos.

ecl.4.18-25 descripción de la Edad de Oro; *ecl*.10.42-3 donde se describen fuentes, prados y bosque; *georg*.2.137-176 alabanza de Italia.

Los precedentes del tópico dentro de la tradición homérica son bien conocidos[377]. Lo mismo que en la corriente helenística (*Theoc*.22.32-40: descripción del valle del Tempe), pero a diferencia de Teócrito, en el poeta mantuano el paisaje transmite ambigüedad, es ambivalente, algo que sucede cuando Eneas llega a las costas de Libia y el puerto es descrito con rasgos ambiguos o cuando, en la cacería de Dido, el *locus amoenus* inicial es transformado en un *locus horridus* porque Juno cambia las condiciones atmosféricas (4.68-73)[378].

En su descripción de los Campos Elíseos Virgilio hace alusión al aroma del bosque de laurel 6.658 *inter odoratum lauris nemus*: cf. Pi. *fr*.114.6 (de incienso), Tib. 1.3.62 (de rosas) (Austin 1977: 208); y a los rasgos patrios: cf. 6.658 donde se cita el Erídano que se identificaba con el Po, el río de su patria. Más adelante en 6.704 *seclusum nemus et uirgulta sonantia siluae* Eneas ve, en un apartado valle, un bosque de ramas susurrantes, remarcado por la aliteración de S (*sonantia siluae*). Este es el lugar ideal para los poetas. El marco escénico se sitúa en un bosque apartado, que para Tácito, es sinónimo del buen gusto de Virgilio a la hora de preferir el retiro seguro y tranquilo; el lugar más puro e inocente (*loca pura et innocentia*), donde el poeta puede aislarse para escribir poesía, pues ese es el santuario de la elocuencia y el lugar donde hablan los oráculos (Cf. *rhet.* 12.1-2). En cualquier caso vemos de nuevo la alternancia de nuevo de *nemus-silua* en el contexto del *locus amoenus*

En 8.86-96 el Tíber aplaca su hinchada corriente para que Eneas pueda remontarlo. Virgilio alterna *nemus* (8.92) con *siluas* (8.96). Los troyanos ven reflejadas sus naves y el bosque en el agua. La corriente conduce a las naves hasta Palanteo, la futura Roma. Tanto las aguas como el bosque se personifican (91-2 *mirantur et undae, / miratur nemus*) para proyectar los sentimientos de los personajes sobre el paisaje en

[377] *Od*. 5.55-74: descripción de la cueva de la ninfa Calipso, en medio de un bosque de chopos, álamos temblones y cipreses; cuatro fuentes riegan los prados, cubiertos de violetas y hiedra; la entrada está cubierta por la sombra de una parra cargada de racimos. *Od*. 7.112-132: huerto de Alcínoo: hay frutas diversas: granadas, manzanas, higos, uvas, peras, aceitunas; los árboles tienen fruta todo el año pues la primavera es eterna; dos fuentes riegan el jardín.

[378] Como dice PÖSCHL (1970: 143) el paisaje no existe en sí mismo sino que expresa el estado anímico de los personajes.

una clara falacia patética (Williams 1970: 155). Si hacemos caso a Servio, el efecto pictórico de la descripción es doble: por un lado las aguas se admiran al contemplar las naves; por otro los troyanos ven en las aguas el bosque y los árboles. Según Gallais-Thomas (1997: 90-96), en este pasaje, Virgilio supera a Turner al representar el cielo en el agua y el agua en el cielo: el reflejo es la realidad y la realidad el reflejo. A ese efecto contribuye la onomatopeya de 8.96 *uiridisque secant placido aequore siluas* formada por la combinación de S y oclusivas que imita el sonido de las ramas. Las aguas calmadas simbolizan el fin de las preocupaciones de Eneas (cf. 8.19-21), pero también, desde un punto de vista histórico, el Tíber tras las inundaciones del 27 a.C.[379] Este es uno de los pocos casos en que el bosque adquiere color: 8.96 *uiridis… siluas* un verde particularmente umbrío y alegre (André 1949: 194), quizá a consecuencia de que Virgilio esté pensando en los jardines romanos que vestían el Janículo y se reflejaban en el Tíber, como se plasma en los frescos de la casa de Livia[380].

El contexto en que se produce la llegada de los troyanos a la futura Roma es el de un mar profético (*aequor* 8.89, *aequore* 8.96, cf. García Ruiz 2014: 694). Gransden (1976: 94) compara este viaje, por su carácter maravilloso con el de Jasón al mundo de Ultratumba (*A.R.* 1.544-552 y Catull. 64.1-15 donde el mar se admira de los Argonautas[381]). Thomas (1999: 31) señala la disposición enfática de *insuetum* en alusión a la descripción de una tierra poco dada a la civilización antes de la llegada de la flota troyana. Pero ni en *A.R.* ni en Catulo vemos que el bosque tenga protagonismo alguno.

En 8.342-354 Evandro le muestra a Eneas algunos lugares de la futura Roma: la Lupercal, el bosque del Argileto, la roca Tarpeya y el Capitolio; finalmente le enseña su

[379] El río desbordado es un tema que conecta con la leyenda de Rómulo y Remo (LIV. 1.4.4-6), tal y como apuntó BINDER (1971: 35). CAMPS (1967: 139) señala la posible evocación de la inundación del Tíber ocurrida en la noche del 16-17 de enero de 27 a. C., justo después de que Octavio fuera proclamado Augusto y que fue interpretada como signo del imperio universal de Roma (también lo señalan NISBET-HUBBARD en relación a HOR. *carm*.1.2.13-20). La calma del río después de la inundación se compara con la calma de la mente de Eneas tras sus graves preocupaciones (cf. 8.19-21).

[380] Según GRIMAL (1984: 434) quien describe la imagen apacible de estos frescos con la vegetación creciendo en libertad de plátanos, chopos, sombras, buscando el equilibrio entre las plantas dionisíacas (viña y hiedra) y apolíneas (laurel).

[381] Este poema es extraño dado que su primer tema son los amores y boda de Tetis y Peleo; por eso carece de lógica comenzar el poema con el relato del viaje de la nave Argo cuando resulta que Peleo ya estaba casado en el momento de embarcarse. En realidad se trata de una metáfora del viaje literario que Catulo emprende (THOMAS 1999: 32).

humilde y pastoril poblado. En el pasaje alternan 8.342 *lucus* (el gran bosque que Rómulo convirtió en asilo), 8.345 *nemus* (el bosque del sagrado Argileto) y 8.350 *siluam* (también referido al mismo bosque sagrado) y *nemus* (8.351 *hoc nemus, hunc… frondoso uertice collem* donde se vuelve al lenguaje pastoral que había empleado en 314 *'haec nemora indigenae Fauni Nymphaeque tenebant*). Tenemos la alternancia de los tres términos para la misma acepción. Virgilio expone así el ideal de habitar en la ciudad en lugar de en los bosques (al revés de lo que antes había expuesto en *ecl*. 2.60-62, donde se rechaza la vida en la ciudad: "que habite Pallas las ciudades que ella forjó"). No obstante, la ciudad que se describe está impregnada del ideal pastoril, propio de la iconografía augústea (Witek 2006: 195)[382].

En 9.80-122 se produce la metamorfosis de los barcos troyanos en ninfas. Virgilio detiene la narración para informarnos de que Cibeles había concedido a Eneas construir su flota con los pinos sagrados del Ida. Los bosques son nombrados alternativamente como *pinea silua* (9.85) y *lucus* (9.86) aunque, en el primer caso la expresión *multos dilecta per annos* contribuye a sacralizarlo.

2.6.1.1. *Silua*

Malaspina (2006: 4) que señala para el griego *hyle* existen dos traducciones en latín: *silua* y *materia*, pero *silua* invade el dominio de materia por su equivalencia fonética con *hyle*, atestiguada en Festo (370.20 L s.v. *suppum* donde dice que *siluas* y *hylas* se pronunciaban igual). El neoplatónico Calcidio (s. IV d. de C.) tradujo la *hyle* platónico-aristotélica como *silua*, equivalente a caos: *chaos, quam Graeci hylem, nos siluam uocamus* (*In Platonis Timaeum Comentarium*, ed. Wrobel, Leipzig, Teubner, 1876 VII, cxxiii, p. 188, 1.11 en Saunders 1993: 20). Pero el concepto de *silua* como materia lo podemos encontrar ya en Plauto (*Mil*.1154-5) o en Cicerón (*de orat*. 2.65, 3.91, 3.118; *orat*. 1.34; *inv*. 1.34; *orat*.11).

[382] Evandro es el fundador de la primera Roma, pero esta versión es incoherente con el comienzo de la *Eneida* (1.5-7) donde se nos dice que Eneas fundará en las costas del Tíber una ciudad y de allí surgirá el pueblo latino. WITEK (2006: 211) considera que el poeta intenta compaginar versiones distintas.

Quizá el significado que le da Calcidio a *silua* como caos podamos encontrarlo en el episodio de Niso y Eurídalo (9.378, 381, 392). El bosque es descrito con una écfrasis (9.81 *silua fuit*) como lugar engañoso (9.392 *fallacis siluae*) que recuerda el laberinto de Teseo (391 *reuoluens*: cf. Catull. 64.113; Ov. *met*. 8.168 (Hardie 1994: 144); una impresión subrayada por la enálage de 9.393 *fallacis siluae* y 393 *dumis silentibus*. En la oscuridad que domina todo el texto, destaca el claroscuro del casco (374 *radiis refulsit*, 383 *lucebat*); también la idea del engaño: 385 *fallit*, 392 *fallacis siluae, uestigia*. La écfrasis del bosque oscuro (9.381-3) es una constante en la *Eneida*. Como dice Hardie (1994: 141) el bosque es lugar de confusión y error (1.164, 314, 578; 6.443-451); donde habitan los númenes (3.258; 7.505; 8.350); espacio para el primitivismo (3.590, 675; 6.765; 8.350) o para la caza (9.605; 11.686); para la regresión (7.385; 11.531, 570); se asocia al viaje al Hades (6.131, 136-139, 270-271), como *locus horridus*, guarida de fieras (6.179 *stabula alta ferarum*) donde vemos los mismos elementos que en el *locus amoenus*, pero invertidos: cueva profunda, agua negra, bosque tenebroso; un escenario adecuado para el negro reino de los muertos (Petrone 1988: 16)[383]. También puede ser el lugar ideal para retornar al pasado (6.704; 8.597-599). Aquí la *fallax silua* (392) es el lugar para el fracaso de la razón (Hardie 1994: 141) y quizá simbolice el retorno de Niso y Eurídalo al mundo adolescente de la caza (bajo el signo de Diana) desde el de la guerra.

Pero debemos detenernos en otros pasajes en los que *silua* aparece sin *variatio*. Así sucede cuando se habla de los bosques del Ida (2.696 *Idaea silua*) consagrados a la cretense-troyana Cibeles que Cruttwell (1947: 29) relaciona con la alba-romana Vesta y esta, a su vez, con Rea Silvia (que sería equvalente a Cibeles-Ida). Otro ejemplo se da en el símil de la tormenta (2.418) donde se prima el criterio fónico para buscar la fuerza de la aliteración de S que expresa el silbido del los vientos (318 *stridunt siluae saeuitque*); o en el episodio de Polidoro (3.24 *siluam*). En 6.271 *in siluis* la incursión en el Averno es comparada con una caminata nocturna por el oscuro bosque y, seguramente, se esté describiendo el Santuario de Diana en Nemi (Green 2000: 41); el paraje está cubierto por bosques espesos, con una abertura en el follaje (*antrum* 6.262) y en el fondo de la tierra, *alta terra* (6.267), en alusión al fondo del

[383] Una escenografía que imitará Séneca en *Hercules furens* 698-724 cuando describe el mundo de Ultratumba, o en Tiestes (650-673).

cráter donde estaba enclavado el santuario. La escena nos presenta un *locus horridus* subrayado por la enálage de 6.268 *obscuri sola* y el ritmo holospondaico. La enálage de 6.268 es como si la oscuridad de la noche se hubiera transferido a los corazones de los viajeros y la soledad de sus sentimientos parece formar parte de la noche (Fletcher 1941: 53). Horsfall (2013: *ad* 270) llama la atención sobre el miedo de los romanos a viajar por los grandes bosques en función de Liv.9.36[384].

En (6.309) los bosques (*in siluis*) constituyen el escenario del símil de las almas de los muertos que se agolpan esperando a Caronte como las hojas y aves migratorias en otoño; símil que transmite una atmósfera otoñal. En este pasaje no se ha prestado atención al hecho de que Virgilio introduce un elemento nuevo en el símil, ausente en Homero: el bosque, *in siluis,* motivo que simboliza el caos y la materia, siguiendo al neoplatonismo (Saunders 1993: 19-22), frente a las *aues* que simbolizan lo espiritual y la divinidad. En ese caso el doble símil estaría justificado pues representaría la división entre el cuerpo y el alma: *in siluis… folia* = cuerpos, *aues* = almas. La estructura de la composición corrobora esta hipótesis pues ambos elementos están opuestos mediante las mismas estructuras, en particular en los versos 309-311[385]:

quam multa – quam multae
in siluis – ad terram
cadunt folia – glomerantur aues
frigore primo – frigidus annus

---

[384] Podemos ver la pervivencia de esta escena en diversos autores: VAL.FL. 2.288 *altae per opaca silentia noctis*, imita el verso 268. La enálage inicial podemos verla en Lope de Vega, *Contra valor no hay desdicha* II 16: "Este me entrega y me manda, / ¡qué crueldad!, que en una sola / selva le deje a las fieras / que le devoren y coman". (FUENTES 1966: 42). El poeta J. Ángel Valente hace una adaptación de este fragmento en su poema "Eneas consulta las sombras" (en *Interior con figuras*, 1976, luego reproducido e ilustrado por Juan Muñoz para la revista sevillana Sibila. Revista de arte, música y literatura 1, enero de 1995): "Oscuros / en la desierta noche por la sombra…".

[385] Para la pervivencia de 6.310 *lapsa cadunt*: cf. PROP. 4.4.64 *ipsaque in Oceano sidera lapsa cadunt.* Gran semejanza en la descripción de la caída de los ángeles según Milton:

Thick as autumnal leaves, that strew the Brooks
In Vallombrosa, where Etrurian shades
High overarbed embower,

El pasaje inmediatamente posterior es imitado por Zorrilla, *Ecos de las Montañas*, p. 329, (cf. FUENTES 1966: 49):

Absorto, anonadado, sin voz, sin movimiento,
bogar con el cadáver mirándole quedó,
como una de las sombras que deja abandonadas
a orillas de la Estigia la barca de Carón.

En el episodio del ciervo de Silvia (7.475-502) vemos también el término *silua* sin alternativa (7.491, 505 *siluis*), en un contexto de caza. Lo mismo sucede cuando Catilo y Coras son comparados con dos centauros galopando desde las montañas (7.672-77) el escenario vuelve a ser *silua* (677), apropiado para seres monstruosos: los centauros se oponen a los dioses olímpicos como imagen de la furia y el desorden (cf. S. *Tr*. 1095; E.*HF* 181) y su paralelismo con los enemigos de Eneas es evidente (Horsfall 2000: 441). En el discurso de Numano contra los troyanos, en el que explica el origen de los itálicos, *siluas* (9.605) sirve como telón de fondo, dentro de un contexto de caza. El primer símil del libro décimo (10.97-99) es el comienzo de una tempestad que se desencadena en el bosque (10.98 *siluis*). También es el marco del símil en el que los compañeros de Palante se agrupan para ayudarle como los fuegos dispersos que enciende el pastor (10.406 *siluis*) o de aquel en el que Mecencio es comparado con un jabalí cazado que termina en lucha cuerpo a cuerpo (10.709 *Laurentia silua*). Los árboles para la pira de los caídos se talan en 11.134 *siluas*. También sirve de escenario al ardid que Turno prepara en un curvo sendero. Se nos describe el lugar en el que piensa tender una emboscada a los troyanos definido como *silua* (11.515 *in tramite siluae*). Es el lugar donde Camila es abatida (11.813) y donde creció, un día, el cetro de Latino (12.208 *in siluis*) o donde se desata la tormenta una vez más (12.522 *siluas*; 12.688).

2.6.1.2. *Lucus*

Cicerón (*leg*. 2.8), lo mismo que Plinio (*nat*.12.3), testimonia el carácter sagrado de *lucus*, al que se debe venerar de la misma forma que a los Lares: el bosque es el lugar de los oráculos, especialmente el *lucus*. A este respecto Cicerón se hace eco de Pitágoras y Tales para afirmar la creencia de que todo está lleno de dioses (*Leg*. 2.26-7)[386].

[386] *Adfert enim haec opinio religionem utilem ciuitatibus, si quidem et illud bene dictum est a Pythagora doctissimo viro, tum maxume et pietatem et religionem versari in animis, cum rebus diuinis operam daremus, et quod Thales qui sapientissimus in septem fuit, homines existimare oportere, omnia <quae> cernerent deorum esse plena; fore enim omnis castioris, veluti quom in fanis essent maxime religiosis. Est enim quaedam opinione species deorum in oculis, non solum in mentibus. Eandemque rationem luci habent in agris,…*

El bosque sagrado (*lucus*) aparece en muchos pasajes sin *variatio.* Así por ejemplo en la écfrasis de Cartago (1.441, 450) donde es descrito como *laetissimus umbrae*, lugar apropiado para el asentamiento del templo de Juno, antítesis del *lucus* y templo de Júpiter sobre el Capitolio, en opinión de Gelsomino (1988: 758). Más adelante Ascanio es transportado a los altos bosques del Ida (1.692-693 *in altos / Idaliae lucos*), protegido por dulce sombra. (694 *dulci… umbra*), perfumado por la suave mejorana y flores (693-694 *mollis amaracus*[387]*… floribus*). El poeta nos presenta un *locus amoenus*, eco de Lucr. 4.907-908 *nunc ille modis somnus per membra quietem / inriget atque animi curas e pectore soluat.* La composición presenta un orden envolvente: 694 *floribus et dulci adspirans complectitur umbra,* en el que *floribus* y *umbra* dependen tanto de *adspirans* como de *complectitur*, orden que se corresponde con la idea de abrazo. La aliteración de líquidas y sordas en todo el pasaje produce una sensación de delicada suavidad.

Al principio del libro 7 Eneas llega a las costas de Italia y el poeta pone de manifiesto su emoción con la expresión (7.1 *litoribus nostris*), única vez en que Virgilio habla en primera persona (además de en 9.446-9 en relación a Niso y Euríalo). El marco lo constituyen los *inaccessos… lucos* (7.11) donde habita Circe; de nuevo un significado sagrado, pero en un contexto de *locus horridus*. Previamente los vientos y el mar rinden tributo a Eneas por su *pietas*, según Horsfall (2000: 51), a través de un mar en calma (6-7 *alta… /aequora*): el mar favorecedor (García Ruiz 2014: 694) es el que corresponde a la llegada a *Hesperia.* La escena es nocturna (8 *in noctem*), de ese modo ganan las bocas del Tíber (25-36) al amanecer tal y como se encarga de subrayar la yuxtaposición de 8-9 *candida… / luna* (cf. Enn. *trag*.274, *Ann*. 85, Acc. *trag*.581) y de *luna… lumine*, con parafonía, resaltando la etimología. La enálage (*tremulo sub lumine*: tiembla el mar) y el *adynaton* de 7.21 *monstra pii* se encargan de subrayar lo sobrenatural del momento y la aliteración de O, U, L que acrecienta el tenebrismo en (7.18 *magnorum ululare luporum*); la perífrasis *formae magnorum ululare luporum,* acrecienta el efecto de misterio (con la inclusión de un verbo onomatopéyico), así como el *versus aureus* de 7.10 y de 7.14 según el esquema adj1 adj2 V sust1 sust2. Por

[387] El *amacarus* está asociado a las bodas (CATULL. 51.6-7 *cinge tempora floribus*) / *suaue olentis amacari*); el amante rechazado ungía de jugo de amaranto las jambas de la puerta de su amor (LUCR. 4.1179). En Chipre se usaba con fines medicinales (PLIN. *nat*.21.163).

el contrario, en 7.21 se altera el orden: sust1 adj2 vb. adj1 sust2, tal vez para expresar la "monstruosa" situación. Por último, el infinitivo histórico 15 *exaudiri* (7.15) contribuye a incrementar el dramatismo. En efecto, el relato de Virgilio (7.11-18) al contrario que el de Homero, contribuye a crear una atmósfera envuelta en el misterio y el horror: hay bosques, humo, fieras víctimas de su magia, pero la mención de Circe (3.386) carece de la peligrosidad de la *Odisea* porque, según Newman (1969: 236-237) dichos peligros ya están representados, en la *Eneida*, por Juno[388].

Cuando, al alba, Eneas llega a la desembocadura del Tíber (7.25-36) lo primero que ve es el bosque sagrado (Reeker 1971: 66): en este pasaje Virgilio sólo usa el término *lucus* tanto en 7.29 (*ingentem ex aequore lucum*) como en 7.34. Este pasaje es comparable a 1.159-173 (Witek 2006: 40-41): la llegada a las costas de Libia se opone a la del Tíber. Sin embargo Witek no habla de *locus horridus* y *amoenus*, aunque subraya el valor premonitorio de la naturaleza reflejado, respectivamente, en *maerentia pectora* (1.197) y *laetus* (7.36) y su poder de evocación a la hora de suscitar emociones. Comenta Servio, en relación a la amenidad del bosque y de su umbría, *umbroso, siluis circumdato* (*ad Aen*.7.30). Petrone (1988: 8) señala a este respecto que la amenidad es un concepto relacionado con la improductividad en el sentido agrícola de la palabra: son amenos aquellos campos que no son fértiles. Se opone así el mundo civil y agricultor y el silvestre y bárbaro, alimentado uno de trigo y otro de bellotas. El color verde caracteriza al segundo que es espacio apropiado para la caza.

Virgilio es el primer poeta épico que describe el placer de viajar en barco, el único medio de transporte tranquilo que conocían los antiguos (Arend, *Die typischen Scenen bei Homer, Problemata*, Heft 7, 1933, pp. 136-137 en Clausen 2002: 159). El macrocosmos de este marco escénico refleja el ánimo de los troyanos (*laetus* 7.36). Virgilio plantea la llegada de Eneas al Lacio en las bocas del Tíber, cerca del futuro asentamiento de Roma y no en el futuro Lavinium (Gransden 1976: 189), transfiriendo

[388] Según FORDYCE (1977, p. 54-55), la mención de Circe responde a leyendas locales que asignaban localizaciones en Italia a lugares homéricos: isla de Eolo = Líparis, tierra de los Lestrigones = Formia. La isla de Circe se localizaba en el Lacio, en Circei, (Monte Circello) un promontorio en las colinas de los Volscos que sobresalía hacia el mar. Inicialmente es posible que los marinos pensaran que realmente era una isla y después pensaron que la isla fue unida al continente. En tiempos históricos está atestiguada su relación con la maga (cf. CIC. *nat.deo*.3.48); Estrabón (3.6) habla de un templo dedicado a ella. El trayecto bordeando el reino de Circe (10-24) alude a *Od*. 12 y, por tanto, indirectamente, a Dido (ALBRECHT 2013: 245).

el papel que el río Numico tenía en la leyenda, al Tíber, río que vemos a través de los ojos de Eneas (v. 29) que lo primero que ve es el bosque sagrado (*ingentem lucum*). El *locus amoenus* descrito (25-36) se opone al *locus horridus* que enmarca la isla de Circe (10-24); la oscuridad de la noche, – en el primer caso – se opone al resplandor del alba, en el segundo –, destacando dos elementos:

inaccesos… lucos (11)	vs.	*ingentem… lucum* (29)
adsiduo resonat cantu (12)	vs.	*aethera mulcebat cantu* (34)

Siendo la segunda serie la positiva, en función de verbos y complementos. El libro 7 del poema (comienzo de la segunda parte de la *Eneida*) es simétrico al primero: el libro 1 comienza con una tormenta y acaba con la paz de un banquete; el libro 7 comienza con la paz de un *locus amoenus*, mientras que termina con otra tormenta simbólica: el catálogo de las fuerzas itálicas, preparadas para la guerra (Pöschl 1950: 122). La llegada a la desembocadura del Tíber (25-36) se corresponde a la llegada a Ítaca (*Od*.13.78-119), según Albrecht (2013: 245): Eneas, como Ulises, alcanza la meta de sus fatigas.

En 7.81-84 el rey Latino consulta el oráculo de su padre Fauno en los bosques sagrados y oscuros. El bosque es aquí el lugar de oráculos y revelaciones, morada de la divinidad 7.82 *sub alta… Albunea* (Fordyce 1977: 75) localiza el lugar en las cercanías de Ardea; sin embargo señala que la imaginación poética de Virgilio está por encima de la descripción realista de un lugar. Horsfall (2000: 96) indica que este episodio tuvo que producirse en territorio latino, como es lógico, y lo relaciona con Hor.*carm*.1.7.12, donde se menciona la "cantarina Albunea", (*domus Albuneae resonantis*) en relación al manantial de agua sulfurosa que, en forma de cascada, nacía en la gruta Albunea, en el bosque sagrado de Tíbur. En la etimología de *Albunea*, Horsfall (2000: 96) encuentra relación con *albus*, (blanco) cf. *Aquae Albulae*, en la llanura cercana a Tíbur. No obstante, Albunea era también el nombre de la Sibila Tiburtina. Servio dice que el nombre se aplica tanto a la fuente como al bosque (*ad* 7.83 *sciendum sane unum nomen esse fontis et silvae*). Della Corte (ibíd.: 188-189) localiza Albúnea, (en lo que se opone abiertamente a Rehm [1932: 765] quien considera que este lugar es ficticio), en Zolforata en función de los vapores sulfurosos de esta localidad que hacen blanca el

agua y no en Albule, emplazamiento termal de aguas sulfurosas a veinte km de Roma. Un cippo votivo dedicado a Fauno de los siglos IV-III a.C. refuerza esta hipótesis. El toque colorista de la escena es itálico, tal como señala Fordyce (1977: 74): una voz sobrenatural desde los bosques, oscuros y grandes, atribuida a Fauno (cf. Cic.*diu*.1.101; *nat.deor*.2.6) en un lugar con emanaciones volcánicas que Virgilio asocia a las características de un oráculo griego.

En 9.1-4 Juno envía a Iris al valiente Turno, –al que encuentra en el bosque (*lucus*) de su padre Pilumno, en un valle sagrado (*sacrata ualle*)–, para animarle a combatir. Después levanta el vuelo al cielo trazando un arco enorme. Al ver el prodigio, Turno implora a los dioses. El encuentro de Turno en un bosque sagrado recuerda el comienzo del libro 8 con la visión nocturna del Tíber y la posterior entrega de las armas forjadas por Vulcano en el bosque de Silvano (8.597-616). De hecho, el augurio de Turno corresponde a la visión de las armas por parte de Eneas en el cielo (8.524-529). En ambos casos el marco es un *locus amoenus*. Pero hay un profundo contraste: mientras Eneas es confirmado por Tiberino (8.36-65) y Venus (8.608-614) y la ninfa Cimódoce (10.219-245), Turno se sume en la incertidumbre y, de hecho, la visión solo la conocemos por sus propias palabras, pero no por las del narrador; de hecho Hardie (1994: 73) se cuestiona la realidad del prodigio. En este sentido, este es un ejemplo paradigmático de la actitud torpe de Turno como *homo religiosus* que intenta encontrar la voluntad de los dioses, pero no interpreta correctamente los signos de la naturaleza (Von Albrech 2012: 253). Por otro lado el lugar recóndito era el apropiado para las revelaciones y la aparición de un numen: cf. Sen.*ep*.41.3: *illa proceritas siluae et secretum loci et admiratio umbrae in aperto tam densae atque continuae fidem tibi numicis facit*: cf. 3.389 *secreti fluminis* (en relación a la profecía de la cerda blanca). Por último, debemos reseñar que Virgilio asocia Iris al arco Iris (cosa que no hace Homero), en un antropoformismo épico (Hardie 1994: 70) aunque es probable que Ennio ya lo hiciera, según Skutsch, *ad Ann*.395.

En otro pasaje (9.584) se nos dice que el hijo de Arcente ha sido criado en el bosque de Marte (*Martis luco*); también Pandaro y Bitias son criados por Yera en el bosque de Júpiter (9.673 *Iouis luco*), en alusión al bosque consagrado a Júpiter en el Ida del que se obtuvieron la maderas para las naves de la flota de Eneas (cf. *Il*.8.47-48

donde se dice que Zeus tiene un santuario en la cima). Vemos también el uso de *lucus* en 11.456, símil en el que Turno utiliza la confusión general (troyanos y etruscos atacan la ciudad) para llamar a las armas como las aves se posan en los bosques o los roncos cisnes graznan en la corriente del Po.

2.6.1.3. *Nemus*

La voz *nemus* mantiene cierta ambigüedad en cuanto a su significado y etimología. Malaspina (1995: 79) discrepa de la explicación que Ernout-Meillet dan de *nemus*. Considera que no deriva de *nem-; de hecho este autor toma como base el gr. νάπος atestiguado en la tragedia de *Medea* de Ennio que, según Cicerón (*Fin*.1.2.4), fue traducida palabra por palabra por Ennio. El uso de *nemus* en contextos muy diversos (*locus amoenus*, bosques sagrados o salvajes) convierte a este término en muy ambiguo[389]. Podemos entender la diferencia entre *nemus* y *lucus* si nos fijamos en el santuario de Nemi, según Malaspina (1995: 85). El *nemus* al que aluden las fuentes romanas se referiría a toda la extensión de los bosques circundantes por las colinas albanas. Esto explicaría que César se construyese una villa allí sin profanar el bosque puesto que no era sagrado (Suet.*Iul*.46.1; Cic.*Att*.6.1.25); por el contrario el núcleo donde se situaba el santuario era un *lucus*, atestiguado en inscripciones como *Diana af louco* (Malaspina no da ejemplos del CIL). El propio Servio parece indicar esto cuando define *nemus* como *locus haud longe ab Aricia, in quo lacus est* (*Ad* 7.515).

Malaspina no trata el tema dentro de la *Eneida*, sin embargo podemos ver un ejemplo de esta semántica en 8.594-607, pasaje en el que Virgilio describe el bosque de Silvano donde acampa Tarconte. Este es el escenario en el que van a aparecer las armas prometidas que Venus le va a entregar a Eneas: una Arcadia constituida por un *ingens lucus*, bosque sagrado, y *gelidum amnen,* fría corriente; el bosque está consagrado a Silvano, habitado por pelasgos. Según Servio, Virgilio describe un paisaje irreal: Eneas acampa en un bosque rodeado por colinas, en el valle surcado por un torrente frío, y sin embargo, mirando hacia abajo, desde lo alto de las colinas, se

[389] MALASPINA (1995: 84) pone como ejemplo Catull.63 donde el poeta tiene que explicar *nemus* del v. 2 por medio de *silvis* en el verso siguiente.

describe a los etruscos acampados en el mismo nivel (Fordyce 1977: *ad* 570). En el pasaje alternan *lucus* (597, 601) y *nemus* (599), pero el ejemplo no constituye una *variatio*. Por el contrario *lucus*, reforzado por *religione patrum late sacer* (fórmula ya usada para la descripción del ciprés de Troya y de la ciudadela de Latino) recoge el sentido pleno de ´bosque sagrado`; a su vez este núcleo de árboles está rodeado por un espeso bosque más amplio (7.599 *nigra nemus abiete cingunt,* nigra en contraste con *diemque* de 7.601), área más extensa y diferenciada de la anterior, por tanto, no sagrada.

En un mismo nivel tenemos el pasaje 12.713-724 donde comienza el duelo entre Turno y Eneas y ambos contendientes son comparados con dos toros que, en el gran Sila o en la cumbre del monte Taburno, combaten para ver quién será el amo del bosque: *quis nemori imperitet* (12.719). Tanto el término elegido para bosque como el símil, aluden al ritual del *Rex Nemorensis* cuya vida estaba ligada a un árbol, de forma que arrancar una rama del mismo suponía su destronamiento, según la interpretación de Servio (*ad* 6.136). También aparece *nemus* al final del poema cuando resuena el eco del combate en los montes circundantes y en los altos bosques, *nemora alta* (12.929), conectando con el mismo motivo.

Nemus es escenario de la caza de los siete ciervos por parte de Eneas (1.180-194), tantos como naves, para repartir luego el botín entre los suyos, episodio que se desarrolla *nemora inter frondea* (191). También es el marco de la cacería de Dido y Eneas (4.118 *in nemus*).

Nemus también puede estar asociado al *locus horridus*. Un ejemplo sería el pasaje en el que Alecto ocupa su lugar bajando, con las alas llenas de culebras, al lago Ansanto (7.560-571), lugar terrible que se describe mediante la fórmula típica de écfrasis (563 *est locus* / 567 *hic*: cf. *Od*.4.844-90, *Il*. 2.811-24 que continúa en el periodo helenístico: cf. *A.R*.1.936, 3.927). Ansanto era un lago sulfuroso en las colinas del sur del Samnio, en el cinturón volcánico que se extiende al este del Vesubio (cf. Plin.2.208). Nada de extraño tiene que sea descrito como un *locus horridus*, evocando el horror de Alecto. Para ello se recurre a los elementos típicos: el bosque tenebroso con densa fronda 7.565-566 *densis… frondibus atrum* /*…latus nemoris*. No falta la aliteración de R en 7.567-569 y de T, ST- en 7.561 imitando sonido estridente, o los

elementos propios de la serie negativa pitagórica: curva (*anguibus, torto uertice, uorago*), tinieblas (*atrum, densis*), uso de plural generalizado. La descripción presenta similitud con la Cueva de la Sibila (6.237-241) pues ambos son bocas del infierno, tal y como dice Horsfall (1985: 197-198) quien redunda en la idea de que las numerosas descripciones topográficas de Virgilio pueden reducirse a un reducido número de tipos, como ya señaló Rhem (1932: 74-78).

También aparece *nemus* en las descripciones de la Edad de Oro y mundo pastoril. En 7.750-760 se nos anticipa la muerte del sacerdote del pueblo marso, Umbrón, quien solía infundir el sueño a las víboras e hidras con su canto y manos. Morirá a causa de una lanza dardania sin que sus cantos y hierbas le ayuden. En el pasaje vemos la personificación del bosque de Angitia y el lago Fucino (7.759 *nemus Angitiae, Fucinus, liquidi lacus*) como expresión del Paraíso perdido, según Parry 1963: 66-80) dado que el *pathos* se dirige no al personaje sino a los antiguos lugares sagrados de su tierra. En este caso *nemus* representa un lugar sagrado y enfatizado desde el punto de vista emotivo mediante la falacia patética que sirve para proyectar los propios sentimientos sobre el paisaje; algo que ya hizo Catulo al describir Sirmio o el lago con los mismos tintes que sus sentimientos (Catull.31) o Propercio cuando se imagina a sí mismo en el mar y en una solitaria región montañosa (Prop.1.17, 18). Pero este *nemus* puede tratarse también de un bosque poético que simboliza la destrucción de lo bucólico a manos de lo épico a medida que avanza el poema.

Otro ejemplo lo encontramos en 8.314-327 cuando Evandro le muestra a Eneas los bosques (*nemora*) que habitaron los Faunos y las Ninfas y una raza de hombres surgida de los troncos, edad previa a la Edad de Oro. El bosque es el marco en el que se desenvuelve la Edad de Oro conectada con el mundo pastoril y bucólico.

Por último podemos reseñar el momento en que los Enéadas evitan Ítaca y desembarcan junto a Accio, lugar presidido por Apolo (3.266-272), donde organizan juegos y pasan el invierno: en ese trayecto divisan la *nemorosa Zacynthos* (3.270), adjetivo no atestiguado antes de Virgilio, según Horsfall (2006: *ad loc*.).

2.6.2. Conclusión

Tras este paseo por los bosques de Virgilio es hora de extraer conclusiones. En primer lugar nos llama la atención que, dentro de los pasajes estudiados, la *variatio* es un recurso muy habitual en la primera parte de la *Eneida* (10 ejemplos), pero escaso en la segunda (3 ejemplos). Sucede lo contrario con los ejemplos sin *variatio*: *silua* (4/10), *lucus* (2/6), *nemus* (3/6). En segundo lugar hay que destacar que la mayoría de los ejemplos con *variatio* se componen de *silua-nemus* (7 ejemplos de 13), algo que puede estar influenciado por Catull.63.2-3 (*silua-nemus*).

La disminución de *variatio* en la segunda parte de la *Eneida* puede responder al deseo de distanciarse del alejandrinismo donde la *variatio* era un recurso habitual (Catull.63.2.3.). Pensemos que en la segunda parte de la *Eneida* se producen otros cambios sustanciales como el hecho de que la tempestad pasa del plano real al imaginario, que Eneas se convierte en un héroe más cercano al paradigma de la *Ilíada*, que se abandona el tono elegíaco o que el bucolismo pasa a un segundo plano a favor de un sentido trágico. El hecho de que *silua* reemplace a *fluctus* para expresar el concepto de "caos" en la segunda parte de la *Eneida* trae como consecuencia que se evite el uso de la *variatio*. De hecho, podemos ver que Virgilio, cuando no emplea este recurso, usa *silua* para expresar el concepto de "caos" puesto que aparece en contextos que implican engaño-emboscada, tempestad, destrucción, caza-guerra. A su vez, *lucus* es empleado para describir el *locus amoenus*. Por último *nemus* es la voz más ambigua y puede referirse al bosque circundante, al *lucus* o, como dice Thommsen (2012: 85), al perteneciente a una finca privada. Dentro de una concepción metapoética *silua* serían las fuentes de inspiración y *nemus* el producto resultante de la labor del poeta.

2.7. La sombra arbórea: *sub ramis arboris altae* (*Aen*. 7.108)

Aunque el *tópos* del *arbore sub quadam* –que asocia *umbra* y *otium*- presenta antecedentes en Platón y la poesía bucólica helenística, sin embargo es Virgilio quien lo adapta a la épica. El pasaje 7.108-115 de la *Eneida* constituye un magnífico ejemplo de la predilección por la introducción de los temas pastoriles y de la mezcla de géneros que se da en este poema. En este sentido, vemos también una contraposición entre dos pasajes paradigmáticos: *Aen*. 1.158-179 llegada a las costas de Libia y *Aen*. 7.105-123 llegada a las riberas del Tíber. Ambas escenas se contraponen por medio, precisamente, de la sombra arbolada: *horrenti* en el primer caso, ausente en el segundo. Virgilio elige para expresar el futuro asentamiento de Roma el tópico del *locus amoenus* que contrapone al *locus horridus* inicial. Además, Virgilio se sirve del plano metafórico, para asociar esta imagen al mito de la Edad de Oro, preludiando el uso alegórico que tendrá lugar en la Edad Media.

2.7.1. El tópico *arbore sub quadam*

La primera égloga de Virgilio, en su primer verso, recoge el tópico del *arbore sub quadam*, expresado bajo el sintagma *sub tegmine fagi*. La escena describe a un pastor (Títiro) tendido bajo la sombra (4 *in umbra*)[390], de un haya copuda (1 *patulae… fagi*) donde canta poemas a su amada. Se entrelaza, así, la sombra vegetal[391] con el

[390] Podemos ver la sombra, como elemento integrante del *locus amoenus* en: *ecl*. 5. 5; 7.10 y 46; *georg*. 1.342 (modelado sobre Catull. 65, 19 *sub densis… ramorum umbris*), 2. 57-8, 434-6, 489; 3.464, 520-521, 4.402; *Aen*. 1.693-694 *mollis amacarus illum* / *floribus et dulci aspirans complectitur umbra* haciendo alusión a Ascanio. (Cf. NEGRI ROSIO 1987: 379). En todos los casos, menos en *georg*. 3.520, *umbra* aparece destacada a final de verso. Pero esta autora no cita el pasaje que aquí estudiamos -*Aen*. 7.108- dado que no aparece la palabra aunque se sobreentiende su presencia lo mismo que en *georg.* 2.470-471 *mugitusque boum mollesque sub arbore somni / non absunt*, en alusión al agricultor que, feliz, vive en el campo.

[391] La sombra es uno de los términos con más acepciones en Virgilio. NEGRI ROSIO (1987: 378-392) llega a distinguir catorce significados diferentes, en función de J. Nováková, 1964, *Umbra, Ein Beitrag zur dichterschen Semantik*, Berlin, 1964, quien sugiere que esa amplitud de uso se debe a la facilidad de encaje en el hexámetro (NOVÁKOVÁ 1964: 118). Sin embargo, no cabe duda de que esta polisemia y anfibología también se debe a la sensibilidad y al gusto por la ambigüedad de Virgilio.

canto de poemas a la amada, un motivo de la literatura helenística[392]. Así lo encontramos en Theoc. 12.8[393]:

> τόσσον ἔμ᾽ εὔφρανας τὺ φανείς, σκιερὰν δ᾽ ὑπὸ φαγὸν
> ἀελίου φρύγοντος ὁδοιπόρος ἔδραμον ὥς τις.
>
> "así me alegré yo de tu presencia, y corrí, cual caminante corre bajo la umbrosa encina cuando abrasa el sol"[394].

Si bien el prototipo de este cuadro lo podemos encontrar ya en Platón *Phaedr*. 229a-b. En dicho pasaje, Fedro señala al filósofo un lugar donde reposar: un altísimo plátano donde hay sombra, una ligera brisa, y césped para sentarse o recostarse, en la orilla de un riachuelo encantador, límpido, transparente y muy propio para que en sus orillas jueguen las doncellas; Fedro nos describe un *locus amoenus*[395]. El tópico podemos verlo reflejado, no obstante, con anteriodad a Platón, en la literatura sapiencial (*Cantar de los Cantares* 2.3)[396].

Vemos también este tópico reflejado en autores coetáneos a Virgilio como Horacio (*carm.* 2.11.13-17) que lo expresa de forma netamente epicúrea:

> Cur non sub alta uel platano vel hac
> pinu[397] iacentes sic temere et rosa
> canos odorati capillos,
> dum licet, Assyriaque nardo
> potamus uncti?
>
> "¿Por qué no bebemos, -mientras nos es permitido-, perfumados con rosas nuestros canos cabellos, y ungidos con nardo asirio, recostados al pie de un alto plátano o de un pino?"

---

[392] "Escribir poesía bajo un árbol, en el prado y junto a una fuente, será en época helenística un motivo poético" CURTIUS 1976: 269. Otros ejemplos en *Buc.*: 3.55-57 y V 1-7. En g*eorg.*: 2.470-471: *mugitusque boum mollesque sub arbore somni / non absunt*, en alusión al agricultor que, feliz, vive en el campo.

[393] Cfr. HORSFALL 1999: 113.

[394] Traducción de GARCÍA TEIJEIRO Y MOLINOS TEJADA 1986: 131.

[395] Cf. NISBET-HUBBARD 2001: 173. También señalan como precedente *Il*. 2.307, sin embargo, en este pasaje el árbol y la sombra no se situan en un contexto de *locus amoenus* sino para crear una atmósfera sagrada, ligada al cumplimiento de unos ritos y, en este caso, al de un prodigio que vaticina la caída de Troya.

[396] El amado es como el manzano entre los árboles de los bosques, la amada disfruta sentada en su sombra saborenado sus frutos, dulces a su paladar.

[397] El orden de palabras sugiere también la búsqueda de un lugar agradable en el que el árbol tiene que ser alto necesariamente (Cf. NISBET-HUBBARD 2001: 173).

Algo semejante observamos en Tib. 2.5.96-97:

tunc operata deo pubes discumbet in herba,
arboris antiquae qua leuis umbra cadit,

"Entonces, la juventud, después de haber cumplido con el dios, se echará en la hierba, por donde cae la cambiante sombra de un árbol añoso".

Pero, en Virgilio, el comienzo de la égloga adquiere un sentido programático puesto que, en ella, se debate si es posible hacer poesía en tiempos difíciles y comprobamos que Títiro, que vive disfrutando bajo la sombra (4 *lentus in umbra*), de su *otium* (6 *haec otia*), en efecto, puede cantar[398], de la misma manera que también, en el futuro, habrá espacio para el canto de hombres o pájaros (*ecl*. 2.56-58)[399].

El *sub tegmine fagi*[400] constituye una variante de Lucr.2.663 *sub tegmine caeli* que define un mundo limitado y protegido. Es la manifestación de la corriente helenizante y culta, surgida en la mitad del s. I a. de C., que exalta el *otium* como tiempo dedicado al estudio y que se une a un epicureísmo favorable al retiro y el individualismo[401].

[398] ALBRECHT 2012: 102. Aunque Servio (*ad ecl*.1.4) interpretó que la sombra se refería a la protección de Augusto, HUNTER (2006: 130) ya la relacionó con *otium*. Posteriormente HENKEL (2009: 162) la analizó como símbolo metapoético que enmarca toda la composición de las *Églogas* en alusión a la tradición literaria bajo la que comienza la composición de las mismas, pero de la que al final decide apartarse por considerarlas gravosas y no placenteras (*Ecl*.10.75-76). Servio apoya esta interpretación: *gracili fiscellam texit hibisco... alllegoricos autem significat se comperisse hunc libellum tenuissimo stilo.*

[399] *Hinc alta sub rupe canet frondator ad auras; / nec tamen interea raucae, tua cura, palumbes / nec gemere aëria cessabit turtur ab ulmo* ("Allí, al pie de una alta roca, cantará el podador a los aires / ni las roncas palomas, sin embargo, objeto de tus desvelos, ni la tórtola desde el alto olmo, cesarán de arrullarse").

[400] El ejemplo sirve también para plasmar la elegancia de Virgilio, basada en la desacostumbrada yuxtaposición de vocablos corrientes. En este sentido, se asocia al árbol, una idea de vestimenta, *tegmen* ("abrigo") y, así, podríamos traducir la expresión por "al abrigo de una haya". Un lector de la Antigüedad se burlaba así de ello: *Tityre, si toga calda tibi est, quo tegmina fagi?* ("Títiro, si tienes una toga que calienta, -¿para que necesitas el abrigo de un haya?") *Vita Donati* 44.186. Cf. ALBRECHT (2012: 94).

[401] NEGRI ROSIO (1987: 383).

2.7.2. En el contexto de la *Eneida*

Dentro de la *Eneida*, el alto árbol descrito por Virgilio en el pasaje en el que los troyanos llegan al Tíber, desembarcan en la orilla y organizan una comida al pie de las ramas de un elevado árbol tiene una doble lectura: en primer lugar constituye una invitación al ocio teniendo en cuenta la vigencia de la asociación *umbra-otium*[402]; pero además sirve para aludir a la propia obra, ya crecida a mitad del poema (vid. cap. "Naturaleza y metapoética: la travesía literaria" § 7.5); por último, expresa el arraigo de la dinastía de Augusto, ya asegurada:

> Aeneas primique duces et pulcher Iulus
> corpora sub ramis deponunt arboris altae,
> instituuntque dapes et adorea liba per herbam
> subiciunt epulis (sic Iuppiter ipse monebat)
> et Cereale solum pomis agrestibus augent. (*Aen.* 7.107-111)

> "Eneas y los jefes principales y el apuesto Julo
> tienden sus cuerpos bajo las ramas de un elevado árbol,
> disponen la comida y, por la hierba, tortas de harina,
> ponen bajo los alimentos (así lo aconsejaba el mismo Júpiter)
> y colman de frutos silvestres la base de harina".

Virgilio nos describe un ambiente envuelto en alegría; no obstante la sombra no aparece expresada, algo lógico si tenemos en cuenta que Virgilio está declarando su independencia de las fuentes o precedentes literarios. Los troyanos consumen lo que tienen en una frugal comida campestre[403] que uno podría considerar propia de la Edad

[402] Una asociación que se extiende a la prosa: cf. Cicerón en alusión a Pompeyo (*Balb.*15 *ea quae nos libri docent in umbra atque otium*); Séneca cuando exhorta a Lucilio a que desprecie a aquellos que le censuran por entregarse a la sombra y al ocio y por haber preferido la tranquilidad a las dignidades: *Amicum tuum hortare ut istos magno animo contemnat qui illum obiurgant quod umbram et otium petierit, quod dignitatem suam destituerit et, cum plus consequi posset, praetulerit quietem omnibus* (*Epist*.26.1). Cicerón considera el *otium* no como renuncia a la participación en la vida política sino como el elemento esencial para ejercer influencia en los ciudadanos. La vida más agradable para el pueblo es la regida por la paz, la concordia y el *otium* (CIC. *agr*.1.23) (HELLEGOURARC´H 1972: 538); a su vez subordina la *dignitas* de Roma a la personal pues los intereses individuales deben estar por debajo de los del Senado y el pueblo de Roma. Considera que la *dignitas* es la *uirtus* misma (*Phil*.12.4; 2.38) (HELLEGOURARC´H 1972: 410).

[403] *per herbam* (v. 109) parece una alusión a la comida campestre de 15 de marzo en el Campo de Marte según Ov.*fast*.3.525-49 (HORSFALL 2000: 114); *pomis agrestibus* (v. 111) nos habla de una comida anómala y no un banquete ritual (HORSFALL 2000: 115) que contrasta con la que tiene lugar a la llegada a Libia donde cazan ciervos y comen carne asada. La comida puede tratarse de una ofrenda a los Penates en función del poema de Tibulo (1.7.54) en el que

de Oro y que nos hace recordar aquella a la que invita Títiro a Melibeo, consistente en manzanas, castañas y queso (*ecl*. 1.79-83)[404].

Los troyanos desembarcan en una ribera cubierta de césped (106 *gramineo… aggere*[405] cf. Lucr. 2.29 *in gramine molli*) y nos encontramos con una escena pastoril[406] en la que se describe a unos jóvenes lozanos comiendo sobre la hierba (108 *per herbam* cf. Lucr. 2.33 *uiridantis floribus herbas*), bajo la sombra de un árbol copudo; los troyanos tienden sus cuerpos (108 *corpora deponunt* cf. Lucr. 1.258 *corpora deponunt*; 2.31 *corpora curant*). La propia expresión *sub ramis… arboris altae* (108) está modelada sobre Lucr. 2.30 y 5.1393, pero también en función de Theoc. 22.32-43, donde los Argonautas descienden de la nave en un paraje de elevados pinos, álamos, plátanos y cipreses de alta copa, contexto que sirve para contar el combate entre Polideuces y el coloso Ámico. En ese momento de asueto, Julo descubre –*adludens* (117) medio en broma-, el cumplimiento del oráculo que había pronunciado la harpía Celeno en 3.254-257, trasmitido por Apolo, quien, a su vez, lo había recibido de Júpiter

---

se habla de pasteles y dulces de miel, ofrendas para el Genio natal. En opinión de NETHERCUT (1967: 25) las castañas de *ecl*. 2.51 se asocian a Amarilis (= Antonio) para expresar la penuria de las guerras civiles y el bloqueo provocado por Sexto Pompeyo; situación que se puede trasplantar a este pasaje. O quizá sea una nota bucólica, comida de pastores como la de Títiro y Melibeo, consistente en manzanas, castañas y queso (cf. *ecl*.1.79-83). Tibulo también describe una comida (2.5.96-97) muy parecida: se disponen banquetes (*dapes*) y mesas festivas sobre el césped aprovechando la sombra de un añoso árbol, pero no se detallan los alimentos; en todo caso se habla, previamente, de queso y una nívea oveja (2.5.38). Pero el tipo de alimentos puede estar ligado al vegetarianismo. En efecto, JONES (2011: 84) llama la atención sobre el hecho de que a lo largo de todas las *Églogas* no aparece ninguna alusión a la carne o pescado lo cual podría ser un índice de vegetarianismo, ideal de algunos romanos como demuestra Séneca (*Ep*. 108-122), normalmente ligado al pitagorismo: cf. *georg*. 2.538 versos donde GUTHRIE (2003: 257) ve un trasfondo órfico pues, según Virgilio, en la primitiva Edad de Oro, no se comía la carne de los novillos sacrificados. GATZ (1967: 165-167) señala que el vegetarianismo es una nota común del mito de la Edad de Oro.

[404] Similar clima pastoral encontramos en 8.616 *arma sub adversa posuit radiantia quercu* cuando Venus deposita las armas forjadas por Vulcano, en el bosque sagrado (*lucus*) de Silvano (8.597-600), en el contexto de un *locus amoenus* (609-616), a los pies de una encina (árbol ligado a la tradición de Teócrito, -12.8-, pero también a Júpiter como refleja un verso de Claudiano: *quercus amica Ioui. De raptu Proserpinae* II 103). En este pasaje el claroscuro entre luz y sombra que sugiere Virgilio a través de *radianta quercu*, es lo más característico del poeta mantuano frente a su modelo *Il.* 18.617 donde está ausente cf. CLAUSEN 2002: 173-174.

[405] Cf. 3.537 *in gramine*, en el pasaje correspondente a la primera llegada de los troyanos a Italia; expresión bucólica (cf. *ecl*. 5.46)

[406] GRIFFIN 1983: 492.

(como pone de manifiesto el verbo: *monebat* 110[407]). Para Jenkins este es el primer ejemplo de humor juvenil en la literatura europea lo que añade un toque de naturalismo al poema, aunque hay ejemplos de humor en otros autores clásicos[408].

Eneas, sin embargo, en los versos siguientes, se confunde al atribuirlo a Anquises (7.123-127), bien sea por un error, debido quizá a un reflejo por haber actuado, su padre, como guía de Eneas durante el largo viaje por el Hades, o bien sea un recurso helenístico, como apunta Horsfall (2006: xxxiii). Pues bien, en dicho oráculo, la harpía Celeno, y después Heleno, habían profetizado que llegarían a su patria cuando devoraran las mesas (3.257, 3.394) y, ahora, Ascanio se da cuenta de que es, precisamente, lo que están haciendo: *'heus, etiam mensas consumimus?' inquit Iulus*, (7.116), "¡Vaya! ¿Hasta las mesas nos comemos?" exclamó Julo". Lo que induce a su padre a decir, acto seguido, que ya ha llegado a su hogar, *hic domus, haec patria est* (7.122) y *laborum / prima tulit finem* (7.117-118) que vienen a dar cumplimiento al oráculo de Heleno *is locus urbis erit, requies ea certa laborum* (3.393), oráculo que incluye la aparición de la cerda blanca en el mismo verbo y contexto que en *ecl*. 1.1 (*recubans sub tegmine fagi*) frente a 3.390, 392 (*sub ilicibus / recubans*), al pie de las encinas de la orilla de las aguas de un río escondido. Las palabras y los motivos se repiten en el episodio de Heleno y en la llegada al Lacio como forma de ligar la profecía a su cumplimiento[409].

La llegada a esa nueva patria, situada en el Tíber[410] y anunciada ya en el proemio del poema,–*Lauinia… litora* (1.2-3) –, ha sido retardada hasta el comienzo de la segunda parte de la *Eneida* y descrita, en términos de *locus amoenus* (7.25-36), con todos sus elementos: luminosidad, brisas, bosque sagrado, corrientes amenas, aves canoras: 25 *rubescebat radiis mare,* 27-28 *uenti posuere…omnis… resedit / flatus*, 29

[407] HORSFALL 1999: 115. El relato de "comer las mesas" es asignado primero a Celeno, después a Apolo (3.250-257) y, finalmente a Anquises (7.123-129).

[408] Dice JENKINS (1998: 500) que expresiones como esta (o *nec plura, heus*) están fuera del género épico. La escena misma puede resultar cómica si la comparamos con la de los Campos Elíseos en el libro 6. Sin embargo el humorismo no está ausente en los autores clásicos (cf. HDT.1.114 en relación a la niñez de Ciro; PLUT. *Cato min*. 1.2, 2-5 en relación con Catón).

[409] Cf. HORFALL 2006: xxxiv.

[410] Virgilio plantea la llegada de Eneas al Lacio en las bocas del Tíber, cerca del futuro asentamiento de Roma y no en el futuro Lavinium (GRANSDEN 1976: 189), transfiriendo el papel que el río Numico tenía en la leyenda al Tíber.

lucum, 30 *fluuio amoeno*, 32-33 *uariae… uolucres*, 34 *aethera mulcebant cantu*. Un *locus amoenus* que está ligado a la alegoría de la Edad de Oro o ideal de una sociedad perfecta, de la que está desterrada la guerra civil y de la que, obviamente, Augusto es su restaurador. Pero lo más importante es que la descipción de Virgilio está formulada con términos de Lucrecio; este dato nos traslada a dos pasajes de este autor en los que se refiere a los árboles en contextos que pueden tener un valor metapoético. En 5.935-936 *altis* / *arboribus ueteres dedicere falcibu´ ramos*, la vieja raza de los hombres no sabía podar las viejas ramas de los viejos árboles, lo que se puede entender como una alusión a eliminar de la tradición literaria aquellas partes que ya no son útiles. Más claro es el pasaje (6.783-787) en el que se alude a la sombra (influencia) de algunos árboles (obras) tan nociva que produce dolores de cabeza y a continuación se pone como ejemplo un árbol del monte Helicón capaz de matar a un hombre con el olor de sus flores, árbol que puede constituir una alusión a Ennio a quien el poeta se ha referido al principio de su obra (1.118).

2.7.3. El puerto de Libia como *locus horridus* o paisaje heroico

La llegada a las riberas del Tíber, que acabamos de ver descrita en términos idílicos, contrasta con el pasaje relativo al desembarco en las costas de Libia, después de ser arrojados por la tempestad con la que se inicia la *Eneida* (1.159-173):

Defessi Aeneadae, quae proxima litora, cursu
contendunt petere, et Libyae uertuntur ad oras.
est in secessu longo locus: insula portum
efficit obiectu laterum, quibus omnis ab alto
frangitur inque sinus scindit sese unda reductos.
hinc atque hinc uastae rupes geminique minantur
in caelum scopuli, quorum sub uertice late
aequora tuta silent; tum silvis scaena coruscis
desuper, horrentique atrum nemus imminet umbra.
fronte sub adversa scopulis pendentibus antrum,
intus aquae dulces uiuoque sedilia saxo,
Nympharum domus. hic fessas non uincula nauis
ulla tenent, unco non alligat ancora morsu.

"Los agotados enéadas, intentan ganar a la carrera las playas más cercanas y viran hacia las costas de África. Hay un lugar en una profunda ensenada: una

> isla lo hace puerto con la interposición de sus lados por los cuales toda ola, desde alta mar, se divide y disuelve contra las cavidades recónditas. Por una parte y otra se alzan, amenazantes, elevados farallones y dos escollos al cielo bajo cuya cumbre callan las aguas seguras del anchuroso mar; mientras que por la parte de arriba se eleva un decorado con bosques vibrantes y una negra espesura con su espantosa sombra. Bajo los riscos de enfrente, una caverna; dentro agua dulce y asientos excavados en la roca viva, morada de las ninfas: aquí las naves fondean sin amarras, el ancla no las ata con su dentellada."

El paisaje que describe Virgilio es imaginario según Servio; no obstante, tanto Della Corte como Nadeau[411] ven similitudes con el puerto de Alejandría que irían destinadas a identificar a Dido con Cleopatra.

Dentro de la composición queda subrayado el enfoque subjetivo interno de los troyanos que lo ven como un lugar hostil y amenazante: *horrentique atrum nemus imminet umbra* (1.165) [412]. El bosque aparece con un epíteto negativo (*atrum*) que evoca el horror al bosque desconocido, según André[413] (1949: 43-47). *Umbra* también

[411] Al comentar este pasaje Servio (*ad Aen*. 1.159) distingue dos tipos de descripción de la naturaleza la *topothesia* o paisaje imaginario -*id est fictus secundum poeticam licentiam locus*- y la *topografía*, -*rei uerae desciptio*- o paisaje real. Servio señala, además, que no existe ningún puerto en África que se ciña a la descripción de Virgilio sino que se considera que está inspirado en el de Cartago Nova en Hispania. En efecto, Polibio, al describir la situación de la Cartago Nova que él conoció de primera mano, lo hace con gran afinidad a la imagen que nos retrata Virgilio (PLB. 10.10.2-4). Livio adaptó esa descripción posteriormente: *huius in ostio sinus parua insula obiecta ab alto portum ab omnibus uentis praerterquam Africo tutum facit* (LIV. 26.42.7). Cf. AUSTIN (1971: 72). No obstante DELLA CORTE (1972: 85) ve similitudes entre la descripción por parte de César (*Civ*. 3.112.2) del puerto de Alejandría, protegido por la isla de Faro y el de Virgilio: *haec insula obiecta Alexandriae portum effecit*; cf. *Aen*.1.159-60: *insula portum / efficit obiectu laterum.* Considera que el parecido responde al interés de hacer coincidir al personaje de Dido con Cleopatra. En este sentido Della Corte interpreta que la descripción no responde solo a patrones retóricos sino también a un lugar real. NADEAU (1984: 74) relaciona este pasaje con Homero (*Od*. 4.354-370) quien situa el encuentro entre Menelao y Proteo en la isla de Faro: al igual que aquí, Menelao encuentra una cueva, una ninfa (Idótea, hija de Proteo), se encuentra perdido por ofender a los dioses e intenta volver a su patria con ayuda de Proteo. Heródoto (2.112), al referirse a la historia de Proteo indica que había un témenos consagrado a él en Menfis alrededor del cual vivían fenicios de Tiro: el Egipto de Proteo parece, así, escenificado en la Cartago de Dido para aludir a Cleopatra (ibid.: 76).

[412] Según WITEK (2006: 42) el verso parece modelado sobre *Od*. 13.102, aunque el prof. Jaime Siles me indica que el precedente es el inicio de la tragedia *Filoctetes* de Sófocles (16-19) donde se describe un antro con una entrada doble en la que se puede tomar el sol en las dos partes en invierno y en verano dormirse con la brisa. No obstante, Virgilio es innovador al caracterizar negativamente el motivo.

[413] Cf. André (1949: 49); *ater* es más que un color en Virgilio; en este sentido, *ater* (a diferencia de *niger*) implica la ausencia de color, sin brillo, mate. Estas características lo hacen

adopta una caracterización negativa, en función del epíteto narrativo que le acompaña, para designar un *locus horridus*, o heroico, según Malaspina[414], elemento determinante que sirve para anticipar el desenlace de la historia de Dido y Eneas. Sombras que volvemos a encontrar, un poco más adelante, en 1.310-311 *horrentibus umbris*, para describir el lugar donde los troyanos ocultan sus naves antes de salir a explorar los lugares donde acaban de desembarcar.

Frente a las idílicas riberas del Tíber, las playas de Libia se nos presentan como un lugar estéril (1.171 *tellus*, 172 *harena*, 175 *arida*). A su vez, los troyanos –se nos repite- aparecen extenuados, -157 *defessi Aeneadae*, 178 *fessi rerum*-, igual que sus naves -168 *fessas*-[415], mientras que en el Tíber –tal y como manifiesta Eneas al ver cumplido el oráculo– creen que han terminado sus sufrimientos: *laborum /… finem primam* (117-8) puesto que han llegado a su hogar: 7.122 *hic domus, haec patria est*, algo muy diferente a lo que encuentran en las playas de Libia *Nympharum domus* (1.168). La descripción coincide parcialmente con la del puerto de Forcis en la isla de Ítaca (*Od*. 13.102-110, 13.346-372)[416].

La oposición entre ambos pasajes podemos verla de forma gráfica en la siguiente tabla:

---

adecuado para indicar un mal presagio (cf. Ter. *Phorm*.706 *canis ater*); también el miedo es negro (cf. LUCR.4.173; 6.254; *Aen*.12.335, 9.719), llegando a configurar un tópico (Ibídem: 51).

[414] MALASPINA (1991: 7-22) lo cataloga de lugar heroico, diferenciado del dionisíaco, en un intento de sistematizar el paisaje del *locus horridus* diferenciando entre el dionisíaco, paisaje donde se respira el terror de una epifanía divina, como dijo PÖSCHL (1963: 615-25) del heroico dotado de las mismas características, pero mitigadas y desprovisto del horror sacro y de la presencia divina. De esta manera, el paisaje heroico presenta los mismos elementos que el dionisíaco pero cuantitativamente aparecen de forma atenuada.

[415] Repetición que ya puso de manifiesto CLAUSEN (2002: 4).

[416] Porfirio de Tiro, filósofo neoplatónico del s. III d.C., interpreta alegóricamente el pasaje (PORPHR.*Antr*.16-32) de modo que la gruta homérica representa el cosmos, las ninfas son las almas que tejen sus cuerpos en los huesos (telar), las abejas son las almas que se encarnan; la puerta norte (Bóreas) es la que conduce a la vida y la sur (Noto) disocia a las almas y las conduce en ascenso a su verdadera patria (Hades, Vía Láctea). El olivo, finalmente, que está a la cabeza del puerto, simboliza a la inteligencia (Atenea nace de la cabeza de Zeus). GRIMAL (1984: 393) ve en la descripción del puerto de Cartago, con su bosque articial, un eco de los paisajes de jardín romano.

Aen. 1.158-179: llegada las costas de Libia	*Aen*. 7.105-123: llegada a las riberas del Tíber
Situación previa: tempestad incial (1.34-147)	Situación previa: *locus amoenus* (7.25-36)
165 *horrenti… umbra*	108 *sub ramis arboris altae,*
168 *Nympharum domus*	122 *hic domus, haec patria est*
171 *tellus*, 172 *harena*, 175 *arida*	106 *gramineo… aggere*, 109 *per herbam*
157 *defessi Aeneadae*, 178 *fessi rerum*, 168 *fessas… navis*	117-118 *laborum /… finem primam*

Es significativa la posición de la palabra *antrum*, que, situada a final de verso y de toda la descripción, es un ejemplo de la técnica retardante de Virgilio[417]. Este vocablo está asociado también al *locus amoenus*, especialmente porque implica sombra (cf. 8.242 *umbrosae cauernae*). Virgilio utiliza el término *antrum* en lugar de *spelunca,* intencionadamemente, como prueba el hecho de que, en este punto, se aparta de su fuente, según nos informa Servio[418]. Una vez más, el bucolismo se apodera del poeta mantuano.

2.7.4. Significado del tópico

En el pasaje estudiado, Virgilio da un tratamiento bucólico del tema, a través de sus fuentes (Teócrito y su égloga primera), planteando las tensiones entre ambos géneros y flexibilizando las estrictas normas de la épica[419]. El tópico de *arbore sub quadam* aparece adaptado a la épica, trastocando su significado inicial (el del pastor

[417] Otros ejemplos de esta técnica: 2.204 *angues*; 2.782 *Thybris*.

[418] Para un romano el término *antrum* implicaba, probablemente, más oscuridad y sombra que el de *spelunca* puesto que podría relacionarse, en una falsa etimología, con *ater*, tal y como lo hace Ambrosio, (*Exam*. 1.8.32), a pesar de que el origen del término es griego (cf. SCARCIA 1984: 209).

[419] HORSFALL (2000: 116) dice que que Virgilio describe una improvisada comida campestre de forma anti-homérica, conjugando el realismo en el detalle y un irreprochable lenguaje. La intersección de elementos, niveles, tradiciones literarias es excepcionalmente compleja.

que aprovecha su *otium* para cantar a su amada). Ahora el tópico sirve para señalar un lugar sagrado, la consecución de un destino, el fin de las fatigas, pero también la independencia de los precedentes literarios. Virgilio plasma en el pasaje una concepción de *otium* en su sentido original, como ´ausencia de guerra`. Se aleja, así, del sentido ciceroniano[420] (*cum dignitate otium*[421]) que hace referencia a la dedicación a las actividades preferidas. A este respecto, Cicerón había usado el símil de la nave del Estado que debe ser bien dirigida para evitar las tormentas y poder arribar al puerto del *otium* y la *dignitas* (*Sest.* 46.99-100), conceptos inseparables.

La comparación entre los dos pasajes estudiados (al inicio de la *Eneida*, donde la tempestad hace llegar a Eneas a un puerto equivocado, y en la llegada al Lacio, donde encuentran su verdadero destino) nos lleva a plantearnos dos conclusiones. En primer lugar, Virgilio describe el hábitat cartaginés con la descripción del puerto de Libia mediante rasgos equívocos y terribles. La elección de Virgilio no es casual: Cicerón (*Leg. Agr*. 2.95-96) ya había caracterizado a los cartagineses de falaces y mentirosos por disponer de puertos de mar dado que el comercio les hizo mendaces para conseguir más ganancia. Por el contrario, Virgilio relaciona la futura fundación de Lavinium con un *locus amoenus*, *tópos* de la felicidad. Cicerón (ibídem) manifiesta que el carácter de los pueblos está determinado por el medio en el que habitan. También Virgilio parece seguir esta corriente: el paisaje y carácter de Cartago es falso y terrible y el de Lavinium luminoso y feliz.

En segundo lugar el árbol que preside el futuro asentamiento de los troyanos, ya crecido y sin sombra, constituye una alusión tanto a la empresa emprendida por Virgilio, firme y arraigada (libre de la sombra de sus predecesores) dado que su poema da muestras ya de madurez, como a la de Augusto en su afán de crear una dinastía.

---

[420] Cabría preguntarse si Virgilio concibe en su poema un nuevo concepto de *otium* más ligado con el reposo y contrario al ideario de Cicerón, para quien el *otium* era una característica de la libertad política dada su relación con la *dignitas* y ésta a su vez con la *auctoritas* tal y como plantea JENKINS (1998: 647-652). Jenkins considera que Virgilio, al aceptar este concepto de *otium*, asume, de forma sumisa, la pérdida de los privilegios de la antigua clase gobernante a favor de la creación de una nueva identidad nacional, basada en la figura de Augusto (*ibídem*).

[421] CIC. *Sest.* 45.98 donde expresa que no es posible el *otium* sin *dignitas* y viceversa. Cf. BALSDON 1960: 47.

2.7.5. Otros usos de *umbra* dentro de la *Eneida*

Pero este no es el único pasaje de la *Eneida* donde vemos este tópico. En el encuentro de Dido con Eneas, durante la catábasis del héroe, en los *lugentes campi*, la reina se mantiene inflexible como el duro pedernal y, acto seguido, se marcha a disfrutar del amor de Siqueo, a un bosque que proporciona sombra, 6.472-475 *nemus umbriferum*. Es la única vez que Virgilio utiliza este adjetivo en toda su obra (cf. Austin, 1977: 167) que expresa el marco escénico apropiado para disfrutar del amor; el bucolismo de la escena apenas está sugerido a través de una nueva creación virgilana que condensa todas las connotaciones de un tópico como el *sub arbore quadam*: Dido se dirige a un *nemus umbriferum*, marco escénico apropiado para disfrutar del amor[422]. El verso holodactílico en el que se enmarca la expresión confiere velocidad a la huída de Dido en busca de su marido Siqueo.

También podemos ver *umbra* con la función de crear una atmósfera sagrada, ligada al cumplimiento de unos ritos. En este sentido es significativo que el oráculo de la cerda de treinta crías (3.389-393) aparezca bajo unas encinas. Se trata de una leyenda tradicional en la historia de Eneas: las treinta crías simbolizan los años que transcurren entre la fundación de Lavinium y la de Alba Longa, si bien Virgilio no deja claro si el *locus urbis erit* (393) se refiere al campamento a las orillas del Tíber, a *Lavinium* o a Alba[423]. La profecía, en boca del sacerdote Héleno, se anuncia en 3.390-392 y se culmina en 8.42-48, repitiéndose, deliberadamente, las mismas palabras, porque, a través de la repetición se va de profecía a profecía[424].

cum tibi sollicito secreti ad fluminis undam
litoreis ingens inventa sub ilicibus sus
triginta capitum fetus enixa iacebit,

[422] Por tanto, la función de esta expresión no es la de ofrecer una mera *ringcomposition*, basada en el mundo natural, con 443-444 (*myrtea circum / silva tegit*), o la de procurar una ocultación a Dido y Siqueo, como afirma HORSFALL (2013: 352).

[423] Horsfall 2006: 296. También hay una conexión entre el color de la cerda (blanca) y el de Alba (en latín blanca) aunque el significado auténtico del término es el de ´monte`, en equivalencia indo-europea, tal y como vemos en Alpes (Ibídem).

[424] MOSKALEW 1982: 113. El episodio de la cerda blanca parece formar parte de los relatos míticos sobre la fundación de ciudades: un animal destinado al sacrificio se escapa y en el punto en que se le da alcance se funda la ciudad (Cf. *Od*. 11.127-9, donde Tiresias vaticina una señal a Ulises para cuando regrese a su patria). Los treinta lechones simbolizan las treinta ciudades que Eneas debía fundar en el Lacio.

alba solo recubans, albi circum ubera nati,
is locus urbis erit, requies ea certa laborum. (Aen. 3.389-393)

"cuando, angustiado, junto a la corriente de un río escondido, encuentres una enorme cerda blanca bajo las encinas ribereñas, recostada en el suelo, madre de treinta lechoncitos, blancos, en torno a sus ubres: éste será el lugar de tu ciudad, este el solaz cierto de tus fatigas".

iamque tibi, ne vana putes haec fingere somnum,
litoreis ingens inventa sub ilicibus sus
triginta capitum fetus enixa iacebit,
alba solo recubans, albi circum ubera nati.
[hic locus urbis erit, requies ea certa laborum,]
ex quo ter denis urbem redeuntibus annis
Ascanius clari condet cognominis Albam. (*Aen*. 8.42-48)

"Y, para que no creas que el sueño modela imágenes vanas, encontrarás una enorme cerda blanca bajo las encinas ribereñas, recostada en el suelo, madre de treinta lechoncitos, blancos, en torno a las ubres: éste será el lugar de tu ciudad, este el solaz cierto de tus fatigas. Al correr de treinta años, Ascanio fundará la ciudad de Alba, de nombre insigne".

En 8.43 Tiberino profetiza el futuro asentamiento de Roma *sub ilicibus*, al pie de encinas. A través del texto subrayado, Virgilio establece una conexión entre la sombra (*sub ilicibus*) de un árbol y el *otium* (*requies ea certa laborum*). Un *otium* ligado aquí a la quietud (*requies*).

Al pie de una encina, como en el caso anterior, árbol ligado a la tradición de Teócrito, según hemos visto en *Idilios* 12.8, pero también ligado a Júpiter[425] (*sub adversa ...quercu* 8.616), coloca Venus las armas radiantes que forja Vulcano (8.608-625)[426] a petición de la diosa, en el marco de lo que podría considerarse un *locus amoenus* (8.609-616), descrito con nubes etéreas, (8.608 *aetherios inter … nimbos*), un recóndito valle (8.609-610 *in ualle reducta*) y con aguas frescas (8.610 *egelido … flumine*).

[425] Gallais y Joël identifican *quercus*, *ilex* y *robur* como árboles de Júpiter al pertenecer a la misma familia y consideran que su aparición en los momentos fundacionales de Roma responde a su condición de árbol axial (1997: 68).

[426] *Terribilem...galeam* (620); *fatiferumque ensem* (621); *loricam ex aere rigentem / sanguineam ingentem...* (621-622); *leues ocreas electro auroque recocto* (624); *clipei non enarrabile textum* (625).

A la inversa, en 11.610-611, *fundunt simul undique tela* / *crebra niuis ritu, caelumque* <u>*obtexitur umbra*</u>, durante el combate de caballería entre Tirreno y Acónteo, quinto símil de este libro, vuelan las jabalinas en tupido conjunto, como nieve, y cubren el cielo, que, oscurecido por los dardos. El pasaje recuerda a Her. 7.226, o Cic. *Tusc*. 1.101 *in umbra pugabimus*, en relación a la batalla de las Termópilas. Virgilio se vale de un verbo de acuñación propia (11.611 o*btexitur*), ligado a un concepto (*umbra*) tantas veces relacionado con el mundo bucólico y el amor, pero que aquí se asocia a la guerra. Cox (1997: 331) subraya la ambivalencia con la que Virgilio usa *umbra* pues aúna el significado de "sosiego" y de "castigo" como se puede apreciar en la última palabra del poema.

La sombra aparece también en el juramento del rey Latino en el que pone por testigo a su cetro (12.197-211). En mi opinión, la expresión que usa Virgilio para referirse al cetro como árbol (v. 12.210 *olim arbos*) encierra un lamento por la pérdida de la felicidad ligada al mundo pastoril que conecta con *ecl*.1.1-5: como allí Virgilio se lamenta de la pérdida de la sombra (v. 207 *umbras*), en los bosques (v. 208 *in siluis*) ligada a la creación literaria. De este modo, desde un punto de vista metaliterario, *arbos* y *sceptrum* pueden simbolizar la poesía bucólica y épica, en respectivas metáforas vegetales.

Umbra tiene connotaciones negativas al estar asociada a desidia frente a los valores militares, así Livio (5.6.5) opone *vita militaris* a *vita umbratilis* y también Cicerón (*Mur*.30). En este sentido umbra es sinónimo de *otium* como ausencia de guerra; concepto formulado por Anquises cuando, en su largo discurso, pasa revista a los héroes de la futura Roma que esperan a nacer y alude a Tulio Hostilio quien romperá la ociosidad de las tropas:

> cui deinde subibit
> <u>otia qui rumpet</u> patriae residesque movebit
> Tullus in arma viros et iam desueta triumphis
> agmina. (*Aen*. 6.812-815)[427]

[427] Si bien, Virgilio, en este pasaje, se inspira en Liv. 1.22.2 *senescere igitur ciuitatem* <u>*otio*</u> *ratus animum undique materiam excitandi belli quaerebat*, ("por consiguiente, pensando que con el ocio envejecía la ciudad, buscaba por todos los medios la ocasión para emprender una guerra", Virgilio amplifica la idea con una *variatio*: *residesque movebit*, donde *resides* (en lugar del previsible *desuetus*) hace alusión a las aguas estancadas Cf. Austin (1977: 250).

"a este seguirá el que romperá el sosiego de la patria, Tulo, que pondrá en armas a los hombres inactivos y a las columnas desacostumbradas al triunfo."

También puede haber relación con Ennio quien, en su tragedia *Ifigenia*, hace quejarse al coro de soldados del aburrimiento que provoca la privación de la guerra[428]:

otio qui nescit uti
plus negoti habet quam cum est negotium in negotio[429].
nam cui quod agat institutum est † in illis† negotium,
id agit, ‹id› studet, ibi mentem atque animum delectate suum;
†otioso initio† animus nescit qui uelit.
hoc idem est: em neque domi nunc nos nec militiae sumus.
imus huc, hinc illuc; cum illuc uentum est, ire illinc lubet.
incerte errat animus, praeter propter uitam uiuitur.

"quien no sabe aprovechar su descanso está más ocupado que cuando está ocupado en un trabajo. En efecto, aquel que ha decidido realizar un trabajo en aquellos asuntos lo lleva a cabo, se afana en eso: allí está con agrado su mente y su corazón; pero el corazón del ocioso desconoce qué quiere. Esto es lo mismo: he aquí que ahora no estamos ni en paz ni en guerra; vamos aquí y de aquí para allá; cuando hemos llegado a allá, el corazón nos manda que marchemos de allí. El corazón vaga inseguro a no ser porque vivimos la vida".

En este sentido –como reposo– usa el término Catulo para referirse a la ruina que causa la falta de actividad[430]:

otium, Catulle, tibi molestumst:
otio exultas nimiumque gestis.
otium reges prius et beatas
perdidit urbes. (Catull. 51.13-15)

"Catulo, el ocio te es molesto: te regocijas con el ocio y te impacientas demasiado. En el pasado, el ocio perdió a reyes y a ciudades felices".

En Ovidio también vemos connotaciones negativas (*am*.1.9.41-42) y en Séneca (*Ben*.4.2.1) se relaciona de forma insultante con los epicúreos a los que llama "muchedumbre afeminada y amante de la sombra" (Henkel 2009: 165). Sin embargo, para Henkel (ibídem) *umbra* debe entenderse también de forma metapoética, es decir,

[428] Enn. *Iphigenia*, XCIX, 195-202 *apud* H.D. Jocelyn (1969: 112).

[429] En esta expresión parece entenderse el doble significado de *negotium* como molestia y trabajo, en función de Donato, Ter. *Andr*. 2 *apud* H.D. Jocelyn (1969: 334).

[430] El propio Catulo usa el tópico *arbore sub quadam* en 65.13: sub *densis ramorum concinit umbris*, en alusión a Procne (la daulia) convertida en ruiseñor que canta la muerte de su hijo obrada por sus propias manos.

las sombras se refieren a la dependencia a un género y a la literatura anterior: se trata de la sombra proyectada por los árboles (=autores) y el bosque (=*silva*) que ejercen influencia en sus sucesores (vid. el final del cap. "Naturaleza y metapoética: el diálogo poético con Ennio" § 7.6.). Un sentido atestiguado en Séneca (*nat*.2.56.1) donde la sombra de Cicerón suprimió la fama de elocuencia de Cecina o en Quintiliano (*inst*.12.10.15) en relación a los aticistas que se ocultan a la sombra de un gran hombre (Cicerón) porque no pueden resistir la fuerza brillante del sol de la elocuencia.

2.7.6. Pervivencia del tópico

La influencia de este tópico se deja sentir en la Edad Media. El poema *Arbore sub quadam dictavit clericus Adam*, (finales del s. XI o s. XII) pieza anónima sobre Adán y Cristo, uno de los ejemplos más representativos de la poesía proverbial surgida de la reforma gregoriana, contiene, de forma reiterada, la locución en forma de anáfora y epífora:

> Arbore sub quadam dictavit clericus
> Adam Quomodo primus Adam peccavit in arbore quadam.
> Sed postremus Adam, natus de virgine quadam,
> Damna prioris Adam reparavit in arbore quadam.
> Si non primus Adam peccasset in arbore quadam,
> Non postremus Adam moreretur in arbore quadam[431].

Pero los ejemplos son numerosos:

> Arbore sub quadam stetit antiquissimus Adam,
> Fructus carpebat Eva, viroque dabat[432]

> Arbore de quadam fructum gustaverat Adam[433]

[431] J.B. Haureau, 1882, *Les mélanges poétiques d´Hildebert de Lavardin*. París, p. 172-4, en M. Puig Rodríguez-Escalona 1994: 114.

[432] P. Abrahams (ed.) 1926, *Les oevres poétiques de Baudri de Bougueil* (1046-1130). Paris, Honoré Champion, *carmen* cxcvl, v. 115-116, p. 200 *apud*, M. Puig Rodríguez-Escalona 1994: 113.

[433] H. Walther, 1963-1967, *Carmina Medii Aevi Posterioris Latina*, vol 2, Gotinga, Vandenboeck & Ruprecht, 6 fascículos, (= *P.L*.), 152, c. 584-585 *apud* M. Puig Rodríguez-Escalona 1994: 113.

Ut nos eriperet quos vis inimica teneret,
Arbore pro quadam quam perfidus attigit Adam[434]

Arbore pro quadam protoplastus cormit Adam,
Pomi lege data, petulanter ea violata.[435]

En lengua romance, debemos destacar el primer ejemplo que encontramos en en la Introducción de *Los Milagros* de Berceo donde su autor simula ser un romero que yace placenteramente a la sombra de un hermoso árbol, en el contexto de un *locus amoenus*. Esa sombra –como se nos revela después-, será la protección de la Virgen[436].

En el Renacimiento[437] es preciso aludir a la *Égloga* I, 46 de Garcilaso, donde aparece Salicio recostado al pie de un alta haya:

"…cuando Salicio, recostado
al pie de una alta haya, en la verdura,
por donde un agua clara con sonido
atravesaba el fresco y verde prado,
él, con canto acordado
al rumor que sonaba
del agua que pasaba,
se quejaba tan dulce y blandamente
como si no estuviera de allí ausente
la que de su dolor culpa tenía;" (*Égloga* I, 45-56, ed. José Manuel Blecua, Castalia, 1982, p. 28).

También Cervantes hace uso del tópico, cuando "Don Quijote, arrimado al tronco de un haya o de un alcornoque" canta a su Dulcinea con su corazón traspasado, en plena noche, por supuesto haciendo gala de un claro afán paródico[438]:

[434] *P.L*. 171, c. 1674. en PUIG RODRÍGUEZ-ESCALONA 1994: 114.

[435] *P.L*. 171, c. 1224, v. 21-22. en PUIG RODRÍGUEZ-ESCALONA 1994: 114.

[436] "poséme a la sombra de un árbol fermoso" Introducción, estrofa 6d, ed. de Michael Gerli, 1985, Cátedra, p. 66 en HERNÁNDEZ VALCÁRCEL (1984: 330).

[437] Podemos ver huellas de este tópico en CRISTÓBAL (1980: 148-188).

[438] *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, ed. L. A. Murillo, vol.II, p. 551; cf. IZQUIERDO 1991: 294). La autora (ibídem: 293-304) realiza un estudio de la polémica humanista que se plantea a raíz de esta parodia y sus repercusiones en las teorías didácticas de la época en Izquierdo 1991: 293-304.

"Don Quijote, arrimado a un tronco de una haya o de un alcornoque –que Cide Hamete Benengeli no distingue el árbol que era–, al son de sus mesmos su[s]piros, cantó de esta suerte:

> –Amor, cuando yo pienso
> en el mal que me das, terrible y fuerte,
> voy corriendo a la muerte,
> pensando así acabar mi mal inmenso;
> mas, en llegando al paso
> que es puerto en este mar de mi tormento,
> tanta alegría siento,
> que la vida se esfuerza y no le paso.
> Así el vivir me mata,
> que la muerte me torna a dar la vida.
> ¡Oh condición no oída,
> la que conmigo muerte y vida trata! " (II, 68)

En el siglo XX, el poeta más virgiliano de la generación del 27, Jorge Guillén, nos ofrece una muestra de la utilización de este tópico en una composición de *Final* que lleva por título "La tierra y el hombre":

> Hombre y Tierra. Los hombres son de tierra.
> La tierra, campo. Y Fray Luis traduce:
> «Lo que fecunda el campo, el conveniente
> Romper del duro suelo, el sazonado
> Juntar la vid al olmo.» Gran principio.
> «Geórgica primera.» Se requiere
> Gran poeta, maestro verdadero
> Para «cantar» ahondando con precisa
> Mirada, con saber muy competente
> De labrador contemplativo, tierra
> Sometida a labores: gran esfuerzo
> Que a esta altura es fervor, palabra intensa.
> Este contacto con la vida misma,
> Con esa realidad tan inmediata,
> Y siempre trabajada, constituye
> Visión, visión del Ser que Es, fecundo
> Sin retomo a bucólica. Virgilio,
> Poeta extraordinario, nos lo adviene.
> (Atrás, ya lejos,
> *«Tityre, te patulae recubans sub tegmine fagi..."),*

El poema es una loa a las *Geórgicas* por su implicación en la realidad, mientras que desdeña las *Bucólicas* por su escapismo: dos actitudes opuestas ante la realidad.

En este contexto metapoético[439], el último verso es una mezcla (una *contaminatio*) entre *ecl.*1.7 (*Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi…*) y *georg.* 4.566 (*Tityre, te patulae cecini sub tegmine fagi*…), primer y último verso de ambas composiciones. Ese último verso manifiesta, como conclusión, una valoración implícita negativa de las *Bucólicas*, precisamente por su carácter evasivo de la realidad[440].

Me parece oportuno terminar este apartado con una referencia a Vicente Aleixandre cuyo libro *Sombra del Paraíso*, alude permanente al *locus amoenus* perdido y cuyo título se relaciona claramente con el tópico que nos ocupa, como lo demuestra su poema "El desnudo". En efecto, en los versos 8-10 contemplamos una imagen bucólica muy semejante a la que hemos estudiado: la amada recostada en el prado, a la orilla del río, junto a unos álamos, con cuya sombra el poeta se confunde[441]; una sombra que –como en la *Eneida*- se enriquece con multitud de acepciones a lo largo de este libro:

> "échate sobre el césped aquí a la orilla del río.
> Y déjame que en tu oído yo musite mi sombra,
> mi penumbrosa esperanza bajo los álamos plateados."

2.7.7. Conclusión

Dentro de la mezcla de géneros que es la *Eneida*, el pasaje estudiado (*Aen*. 7.108-15) constituye un ejemplo de la adaptación de un tópico propio de la poesía bucólica a la épica. Aunque el *tópos* del *arbore sub quadam* podemos encontralo ya en Platón y en la poesía helenística, sin embargo es Virgilio, como en otros muchos casos, quien lo emplea en el plano metafórico, preludiando el uso alegórico que tendrá en la Edad Media. En este sentido, el poeta mantuano lo usa para señalar el futuro emplazamiento de Roma. Frente a Lucrecio que consideraba que la Naturaleza crea el idilio natural, Virgilio, por el contrario, crea un nuevo idilio que es Roma. Vemos

[439] En terminología de GENETTE (1989: 13).

[440] Un estudio detallado del poema y de otros tres poemas virgilianos en CRISTÓBAL (1997).

[441] Podemos ver también relación con el *Cantar de los Cantares* (2.3) donde el amado se compara con el manzano entre los árboles de los bosques y la amada goza de su sombra bajo la que se sienta y de sus frutos, dulces a su paladar.

también un contraste entre dos pasajes paradigmáticos de la *Eneida*: entre 1.158-179, llegada a las costas de Libia y 7.105-123 llegada a las riberas del Tíber. Ambas escenas se contraponen por medio de la sombra: *horrenti* en el primer caso, ausente en el segundo. Virgilio elige dos paisajes tópicos (*locus horridus-locus amoenus*) para caracterizar a dos pueblos (Cartago y Roma) con su clásico antagonismo (la tierra más desleal y la más favorecida del mundo). Además el árbol crecido que se nos presenta ante los ojos como árbol axial (pues ocupa una posición central en la obra: 7.108) simboliza el poema firmente arraigado y la dinastía de Augusto.

2.8. Uu pasaje memorable: rosas y lirios en el rubor de Lavinia

En *Aen*.12.64-69 Lavinia se ruboriza al escuchar las palabras de su madre. La imagen que emplea Virgilio para describir el estado de ánimo de la princesa es una de las más destacables del poema por la transcendencia que ha tenido en la literatura posterior. Virgilio engarza en este breve pasaje varios tópicos propios del epitalamio. Ovidio revisa la historia de Eneas y Lavinia de forma muy audaz, dándole una continuación en los *Fastos* (3.629-638), pero no recurre a los motivos virgilianos sino que realiza una deconstrucción de la imagen y personaje de Lavinia y, al apartarse de Virgilio, suprime el rubor y la describe *mente… tacita* (v. 634), disimulando su odio furioso contra Eneas. Una visión que se aproxima a la parodia de la épica, como en tantos otros pasajes de Ovidio.

2.8.1. Introducción

El segundo símil del último libro de la *Eneida* (12.64-69) describe el rubor de Lavinia al escuchar las palabras de su madre: un intenso rubor le hace arder: como enrojece el marfil de la India manchado de sangre o los lirios blancos al mezclarse con rosas:

accepit uocem lacrimis Lauinia matris
flagrantis perfusa genas, cui plurimus ignem
subiecit rubor et calefacta per ora cucurrit.
Indum sanguineo ueluti uiolauerit ostro
si quis ebur, aut mixta rubent ubi lilia multa
alba rosa, talis uirgo dabat ore colores.
Illum turbat amor figitque in uirgine uultus:
ardet in arma magis…

> "Escuchó la voz de su madre, inundada de lágrimas sus ardientes mejillas, Lavinia, a quien un intenso rubor abrasa y recorre su rostro encendido. De la misma forma que si alguien tiñera de violeta el marfil de la India por medio de la púrpura sanguínea, o como enrojecen los lirios blancos mezclados con abudantes rosas. A Turno le perturba el amor y clava su mirada en la joven: arde cada vez más por ponerse en armas…"

En este pasaje, Virgilio combina el tópico del rubor de la novia ante su prometido con el motivo del fuego como símbolo del amor y los esponsales así como diversos elementos propios del epitalamio. El rubor es un sentimiento que está ausente en la poesía homérica, pero no en la de Virgilio y Ovidio. Dentro del género amoroso, el rubor manifiesta el estado de ánimo: timidez, modestia, sorpresa por parte de un hombre[442] o mujer en función de lo que otros piensan o dicen, pero no surge como un sentimiento de culpa. Por otra parte, la alternancia entre rubor y palidez sirve para expresar la inocencia destruida[443]. El color rosado de las mejillas sobre la blanca piel del rostro es un motivo frecuente de la poesía[444]: Catulo ya había

[442] Este capítulo ha sido publicado en Villalba (2018d: 289-296). Encontramos ejemplos de hombres ruborizados en Platón que prueban que era un comportamiento respetable entre varones: PL. *Chmr*. 158c, Cármides se ruboriza al ser elogiado por Sócrates y al ser puesto en una disyuntiva (preguntado acerca de si es sensato o no) como señal de modestia, lo que le hace más hermoso; *Ly*. 204b, Hipotales se ruboriza al oír hablar del amor; PRT. 312a, Hipócates se ruboriza cuando Sócrates le pregunta acerca de lo que él es cuando cobra dinero por sus enseñanzas; *R*. 350d, en *República*, Trasímaco enrojece porque entiende a duras penas la explicación de Sócrates (LATEINER 1998: 171).

[443] Tópico estudiado con detalle por LATEINER (1998: 163-89) quien aporta innumerables ejemplos: *A.R.* 3.298 aplicado a Eros, el destructor que arde a escondidas y muda su rostro desde la palidez el rubor; 3.681, Medea, asaltada por las preguntas de Calcíope no puede evitar que sus mejillas se enrojezcan; 3.963, Medea, ante la llegada de Jasón, siente un cálido rubor en sus mejillas; todos estos casos presentan grandes diferencias con Virgilio, como veremos. También aparece el rubor en la novela griega en incontables ocasiones. En la literatura romana: CATULL.65.24; OV.*am*. 1.2.14; 2.5.34-37; *tr*. 4.3.70 (Ibídem: 166-172).

[444] Cf. OV. *Epist*. 4.72 *flaua uerecundus tinxerat ora rubor*; *am*. 3.3.5-6 *candida candorem roseo suffusa rubore / ante fuit – niueo lucet in ore rubor*; OV.*met*. 3.423 (ejemplos tomados de MORENO SOLDEVILA 2011a: 139).

plasmado este contraste con la margarita y la amapola (61.193-195 *ore floridulo nitens, / alba parthenice uelut / luteumue papauer*), pero solo en Virgilio, dentro del pasaje propuesto, encontramos la combinación de rosas con los lirios. Las rosas pueden asociarse a Venus a quien están consagradas (Ov.*fast*. 4.138 pasaje en el que se ofrendan rosas frescas a Venus en la fiesta de Venus Verticordia (cf. Ov.*met*.10.735). El motivo floral es especialmente apropiado por su simbolismo con la nubilidad y la juventud, tal y como vemos en los epitalamios[445]. Pero las rosas (como las violetas) simbolizan también la pérdida de la virginidad y la muerte, un significado que enlaza con las *Rosalia*, fiestas de difuntos que consistían en depositar rosas en las tumbas que simbolizaban el último retazo de vitalidad y belleza y el deseo de que el difunto disfrutara de una juventud y primavera eterna en los jardines y praderas del más allá; un deseo que se expresa con el makarismós, muy frecuente en inscripciones sepulcrales, de que broten flores de la carne muerta (cf. Ov. *met*. 3.509-510 donde el cuerpo de Narciso se convierte en flor)[446].

2.8.2. Simbolismo del rojo-blanco

En torno al simbolismo del rojo y el blanco podemos ver diferentes opiniones. Servio precisa (*ad* 6.884 *purpureos… flores*) que las flores púrpuras se usan "por su parecido con la sangre ya que ésta es el alma o su morada".

Wunderlich (1925: 48) señala que "las flores rojas constituían una ofrenda funeraria en Roma" lo mismo que las granadas, por ser el rojo, sobre todo, símbolo de la sangre o secundariamente del sol, elementos que a su vez se asociaban poderosamente a la vida. En la propia *Eneida* vemos a Eneas arrojar "flores de púrpura" a la pira funeraria de Anquises, según el rito (5.77 *rite*): *purpureosque iacit flores* (*Aen*.5.79). La misma Wunderlich (1925: 48 n. 3), en relación a este pasaje, comenta, que la expresión "flores púrpuras" puede resultar pleonástica dado que es una aposición a *lilia*. Lo mismo opinan Norden (1903: 338) y Conington (1876: *ad*

[445] CATULL.81.6-8; 62.39-47; 11.21-4.

[446] Vinculadas a esta idea están las metamorfosis míticas en las que ciertos jóvenes, amados por los dioses, se transforman, tras su muerte, en flores como el narciso o el Jacinto: OV.m*et*. 3.509-10; 10.212-216; *fast*. 5.223-228 (LIBÁN MORENO 2011: 191). El contraste entre rojo y blanco ya aparece en la literatura profética, Isaías 1.18 cuando compara los pecados de Jesuralén con la grana y el rojo de la púrpura y la pureza con la nieve y la lana.

6.884). Sin embargo Ballester (2012: 29) señala que lo más natural sería la combinación blanco-rojo, la más habitual entre los poetas latinos (cf. André 1949: 350). El mismo Virgilio, según los datos de André (1949: 346-347), la emplea otras tres veces, en concreto, para primavera y cigüeña (*georg*. 2.319-320: *cum uere rubenti/ candida uenit auis*), para caballo y penacho (*Aen*. 9.49-50: *maculis quem Thracius albis/ portat equus cristaque tegit galea aurea rubra*) y significativamente… para lirios y rosas (*Aen*. 12.68-69: *mixta rubent ubi lilia multa/ alba rosa*). Además la misma combinación se daría en *Ciris* para sol y luna (37-38: *purpureos inter soles et candida lunae / sidera*)[447]. El contraste blanco-rojo sugiere belleza para los poetas latinos en opinión de André (ibídem), algo que podemos seguir viendo en la poesía renacentista[448].

El rojo y blanco son para Dyson (1999: 287) imagen, respectivamente, de violencia-erotismo e inocencia; pero él aplica este esquema a las *Metamorfosis* donde rojo y blanco simbolizan la inocencia-pasión, polos entre los que bascula esta obra, (donde se usan esos colores como un eco de esta escena de Virgilio) para reflejar el sueño de un pasado perdido e irrecuperable. El mejor ejemplo de esa imagen del rojo y blanco son las moras blancas que, teñidas de la sangre de Píramo, dan origen al color real de las moras (*met*.4.89, *niveis pomis* 127 *purpureo… mora colore*: los frutos, inicialmente níveos, se vuelven púrpuras). En esta historia, la reiteración de este contraste podría simbolizar-anticipar el derramamiento de sangre que se va a producir (cf. 12.67 *sanguineo*).

Mediante la combinación de rosas-lirios Virgilio consigue, en suma, componer una especie de quiasmo simbólico: las rosas pueden representar amor, vida y pasión, pero también la pérdida de virginidad y la muerte; a su vez, los lirios pueden ser imagen de la muerte, pero también de la inocencia.

[447] Este contraste de colores se aplica a sangre y cuerpo: cf. STAT.*Theb*. 9.883: *ibat purpureus niueo de pectore sanguis.*

[448] Garcilaso de la Vega en el soneto: "En tanto que de rosa y azucena / se muestra la color en vuestro gesto" o Cervantes en la descripción de Dulcinea que contiene los mismos elementos que Virgilio "sus mejillas rosas, alabastro su cuello, mármol su pecho, marfil sus manos, su blancura nieve" (*D. Quijote de la Mancha* I, 13: 115, ed., F. Rico, Madrid, RAE, 2004).

2.8.3. Elementos del epitalamio

En el presente pasaje (*Aen*. 12.64-69) podemos ver algunos de los elementos tópicos (estereotipos) propios del epitalamio cuyo catálogo he establecido en función de Serrano-Cueto (2003: 156-160)[449] y Menandro el Rétor (2.404-405)[450].

a) El ardor nupcial e impaciencia del novio (en este caso de la novia y el novio**)** expresado con lenguaje militar:

El vocabulario de este pasaje conecta el lenguaje militar con el erótico; así los términos 12.66 *calefacta* / 12.70 *turbat* / 12.35 *recalent* pueden compararse con 12.269 *turbati cunei calefactaque corda tumultu*, en relación a los soldados de Turno. En este sentido, Putnam (1995: 159) relaciona ambas esferas pues el amor a Lavinia conduce hacia la guerra a Turno.

Lo mismo ocurre en 12.70 *figitque in uirgine uultus* que recuerda 11.507 *oculos horrenda in uirgine fixus* (referido a Camila) donde *figere* conecta con su uso erótico y militar: cf. 12.7-8 *fixum… telum*, 7.457 (Allecto) *fixit sub pectore taedas* que, a la vez, significa clavar el arma y la mirada.

b) El novio (en este caso la novia) ardiente:

A la novia un intenso rubor le abrasa: 12.65-66 *plurimus ignem / subiecit rubor* donde la hipálage[451] sirve para intensificar la imagen del fuego de amor[452], significado traslaticio muy común (cf. 5.4 *tantum… ignem*: puede referirse a las llamas reales y a la pasión amorosa de Dido), expresión del tópico de la *flamma amoris* o *ignis amoris* cuyo origen reside en la identificación de la sensación física de calor propia del

[449] Los motivos que analiza con ejemplos de la Literatura griega y romana son: la novia pasiva y el novio activo (siguiendo un esquema propio del ámbito militar que adorna la unión sexual con imágenes del ardor guerrero); la madre, partícipe de las confidencias de la hija; temor a la pérdida de la virginidad (ante la que tiene lugar la batalla nupcial), separación traumática de la madre, el novio ardiente (en nuestro caso es la novia).

[450] Este autor recoge la comparación de la hermosura del novio y la novia con plantas o árboles, ya presente en SAFO *frag*. 115 quien compara al novio con un delicado retoño de árbol; en *Od*.6.162-165 Ulises compara a Nausícaa con un retoño de palmera que vio junto al altar de Apolo (SERRANO CUETO 2003: 203 n. 190); el rubor encendido de la novia, que destila pasión de los ojos y frente; la descripción de la mirada del novio.

[451] Según Servio (*ad loc*.): *ignis* (*animi*) *subiecit ruborem*.

[452] Obsérvese el uso del vb. 66 *subiecit*, normalmente aplicado a la antorcha que prende una pira o edificio, cf. *Aen*. 2.37, 6.223.

enamoramiento y el deseo amoroso, pero también en el poder destructor del fuego o su rápida propagación[453]. De este tópico podemos encontrar numerosos ejemplos: el amor se clava en el corazón del amante como el fuego (Lucr. 4.1138 *quod Cupido adfixum cordi uiuescit ut ignis*; Prop. 1.19, 18 *haec est uenturi prima fauilla mali*). El amor, como una pequeña hoguera, puede resultar agradable y es un elemento inherente a la civilización, pero es devastador si se convierte en incendio que quema a los hombres por completo (cf. Apul.*Met*. 8.2 *flamma saeui amoris parua quidem primo*). En Plauto (*Merc*. 590-1) se da un uso paródico: Carino dice que arde de amor y si no fuera por sus lágrimas ya tendría ardiendo la cabeza. Otros ejemplos: Catull. 2.8 *grauis…ardor*; 35.15 *ignes… edunt medullas*; 62.23 *iuueni ardenti*; 62.20 *crudelior ignis*, 26-27 *quis caelo lucet iucundior ignis*?; Hor.*carm*.3.7.11 *tuis ignibus uri;* Hor. *Epist*. 1.2.13 *amor urit*; o en el propio Virgilio: *georg*.3.258 *uersat in ossibus ignem*; *Aen*.1.660 *Cupido… ossibus implicet ignem* (Dido). Aunque, en este caso *ignem* puede aludir a la destrucción en función de 7.73 (prodigio de los cabellos de Lavinia).

c) El recato de la novia que le impide expresar los sentimientos:

Esta es una característica del epitalamio, pero también lo es de la *Eneida*. Lavinia no dice una sola palabra a lo largo de sus escasas apariciones en el poema; aunque también es verdad que uno de los rasgos de la poesía de Virgilio, ya señalados por Otis (1964: 88), es que no conocemos los pensamientos de los personajes por sus soliloquios o monólogos sino por sus síntomas físicos, por las observaciones del autor o por sus reacciones; por el contrario en *A.R*. conocemos las emociones por hechos objetivos. Virgilio condensa su historia eliminando los detalles que no son importantes y dirigiendo al lector al fin que él tiene *in mente*[454]. En nuestro caso son sus lágrimas ardientes las que nos indican su estado de shock. En el plano de la lengua Virgilio acentúa el carácter inactivo de Lavinia mediante el uso de la forma pasiva, como en él

[453] No obstante el valor del fuego se liga en Roma también a la muerte y los esponsales, según MORENO SOLDEVILA (2011b: 232-240).

[454] En opinión de OTIS (1964: 311) la empatía y simpatía (subjetivismo) de Virgilio tienden a convertir los símiles, epítetos y écfrasis en un elemento estructural que repiten un motivo dominante y contribuyen a explicar el carácter del personaje pues son evocativos o simbólicos. Todos estos elementos se sitúan en el marco de la narración y la hacen progresar. Esta técnica posibilita que la psicología impregne todo el poema.

es habitual: 12.64-65 *lacrimis… flagrantis perfusa genas* en lugar de la activa que sería: *lacrimis flagrantis perfudit genas* (Tarrant 2012: 106).

d) El rubor encendido en el rostro de la novia (*Men.Rh*. 2.404.22):

El rubor es el eje del símil doble como lo prueba el hecho de que esta noción sirve para enlazar el término real y el imaginario: 12.65 *rubor* / 12.68 *rubent*[455]. La paronomasia y la aliteración de R así como la asonancia de U que también se dan en 12.68 *ebur… rubent* contribuye a expresar la sensación de ronroneo.

El rubor de la heroína lo podemos encontrar en diversos precedentes: Soph. *Ant*. 526-530 donde el coro describe a Ismene con la cara roja, ensombrecida por un nubarrón, y sus mejillas mojadas por el llanto cuando entra después del agón entre Antígona y Creonte; la situación es parecida, pero no se emplea símil alguno. También podemos verlo en los símiles ya aludidos en nota 443: *A.R.*3.297, Medea se ruboriza a causa de un fuego semejante al del ardiente tizón, pero no se alude al marfil o a las rosas o los lirios; en *A.R.*3.681 no hay símil alguno; en *A.R.*3.963, Medea se ruboriza de amor a la vista de Jasón, pero el símil no es parecido: son comparados con robles o abetos que se quedan inmóviles. Como puede verse, el tratamiento es diferente en todos los casos. Podemos añadir Call. *Aetia* 75.15-20 donde Cidipa enferma al oír hablar de su boda a su padre porque ya está comprometida con Aconcio, escena que puede constituir un precedente de nuestro pasaje, según opina Cairns (2005: 204-205). En todo caso, sería un precedente muy lejano, dada la ausencia de símil alguno en Calímaco.

e) El miedo a la separación de la madre:

En este caso se acentúa por la amenaza, por parte de Amata, de darse muerte pues promete arrostrar la misma suerte que su yerno, Turno, si éste decide combatir contra Eneas (cf. 12.61-63), algo que hace compungir a su hija hasta el punto de que no sabemos si su rubor se debe a la angustia por la futura pérdida de su madre o por la de Turno. La propia conmoción de Lavinia puede estar expresada, en el plano lingüístico mediante la inversión del *ordo rectus* en los versos 68 *lilia*… / 69 *alba*, la

[455] El término usado nos pone en relación con 8.695 *arua noua Neptunia caede rubescunt*, en el contexto de destrucción (batalla de Accio).

disyunción sujeto-verbo y el máximo hipérbaton, así como por la paronomasia y aliteración de 12.66 *ora cucurrit* / 69 *ore colores*.

f) La comparación de la hermosura de la novia con plantas o flores**:**

Los motivos de la segunda parte del símil, la flor blanca (lirio) y roja (rosa) son *tópoi* del epitalamio y elegía, en opinión de Dyson (1999: 281). Además, como indica Serrano Cueto (2015: 274), la rosa es la flor que mejor representa a la primavera según Libanio (Lib. *Descr*. 7) hasta el punto que las guirnaldas de esta flor provocan el regocijo de los dioses. Según Lyne (1983: 60), en cuanto a la contraposición de blanco y rojo, el precedente de este símil hay que buscarlo en Catull.61.192-195 donde se compara el rostro de la esposa con la blanca manzanilla y la purpúrea amapola.

uxor in thalamo tibist,
ore floridulo nitens,
alba parthenice uelut
195 luteumue papauer.

"tu esposa está en el lecho nupcial, resplandenciente con su rostro florido,
como la blanca manzanilla o la roja amapola".

El precedente de Ennio (*Ann*.361 Sk. *Et simul erubuit ceu lacte et purpura mixta*) es más dispar dado que no aparecen los lirios ni las rosas, aunque sí el blanco y el rojo. En nuestro pasaje, Virgilio usa el rojo como la expresión de la juventud, la naturaleza, la energía y la divinidad; el blanco como símbolo de la pureza; el contraste entre ambos es el preferido por los poetas pues acrecienta el *pathos* (André 1949: 28, 260, 261-262, 324-326)[456]; ese contraste está acrecentado aquí por la disposición quiástica de 12.68-69 *rubent lilia*… / *alba rosa* y la importancia que se le confiere a la noción del color, haciendo aparecer esta palabra al final del pasaje, en virtud de la técnica retardante: 69 *colores/.*

El color rojo establece un nexo con 7.73 donde los cabellos de Lavinia arden (73 *ignem* / 75 *accensa comas, accensa coronam*) y son presos de una luz rojiza (76 *lumine fuluo*). En ambos pasajes el fuego simboliza la guerra que se avecina y el fin de la casa de Latino (Horsfall 2000: 91; Tarrant 2012: 106), pero también las bodas futuras (Horsfall 2000: 91).

[456] cf. Ov.*met*. 3.423, 482-485.

Kirktatrick (1984: 149) relaciona este pasaje con la última aparición de Lavinia donde ella es la primera en lamentar la muerte de su madre (12.605-606):

> filia prima manu floros Lauinia crines
> et roseas laniata genas,
>
> "su hija Lavinia, la primera, con la mano se rasgó sus floridos cabellos
> y sus mejillas rosadas"

Sugiere que el adjetivo *floros* aplicado a los cabellos reclama lirios; las mejillas sonrosadas sugieren las rosas y *laniata* está por *uiolauerit*. Sin embargo la variante *flauos* (en lugar de *floros*), que alude a cabellos de oro (aplicado especialmente a Ceres) y que prefieren la mayoría de los editores, hace pensar en un simbolismo relacionado con la novia puesto que el *flauus* es el color simbólico de ésta (Dana 1919: 7). Esta tonalidad hace alusión al *flammeum* o velo nupcial que tenía el color del fuego (cf. Catull.68.133 donde Cupido aparece con *crocina… tunica*, túnica amarilla). De ahí que podamos ver en el fuego de 7.73 o 12.65 el símbolo de las *felices taedae* (Catull. 62.25), propias de la *deductio* nupcial[457]. Tengamos en cuenta que si el fuego en relación a la novia, simboliza la vida, los lirios (12.68 *lilia*) solo aparecen en la *Eneida* en los símiles relativos al otro mundo: cf. 6.707, 883.

g) La descripción de la mirada del novio:

Al final de este pasaje vemos a Turno clavando su mirada en Lavinia 12.70 *figitque in uirgine uultus*, en un lenguaje que conecta lo erótico y militar, como he dicho líneas arriba, y que recuerda 11.507 *oculos horrenda in uirgine fixus* (referido a Camila) donde *figere* aúna su uso erótico y militar (cf. 12.7-8 *fixum… telum*, 7.457 (Allecto) *fixit sub pectore taedas* pues, a la vez, significa clavar el arma y la mirada.

h) Marfil y púrpura.

El marfil y la púrpura también nos remiten al contexto del epitalamio. En efecto, aunque el precedente homérico de la primera parte del símil es *Il*. 4.141-145,

[457] El velo simbolizaba la aceptación del agua y el fuego por parte de la novia, elementos esenciales para la existencia que simbolizan a la mujer y al hombre (VAR. L. 5.61). La posesión del fuego garantiza larga vida y fuerza y de ahí el simbolismo del *flammeum* (DANA 1919: 21-22): *flauus, sanguineus, igneus, croceus, luteus, ostrinus o flammeus* simbolizan, por tanto, el fuego y éste a la vida (ibídem: 28).

donde a Menelao se le cubren de sangre los muslos por la herida de una flecha, como cuando una mujer meonia tiñe el marfil de púrpura para el arnés de un tiro de caballos, sin embargo, en mi opinión, los dos motivos empleados (el marfil y la púrpura) constituyen una reminiscencia de Catull.64.48-50, epitalamio en el que se describe el lecho de Tetis adornado por el índico colmillo y cubierto por un tejido púrpura:

> puluinar uero diuae geniale locatur
> sedibus in mediis, Indo quod dente politum
> 50 tincta tegit roseo conchyli purpura fuco.
>
> "pero el lecho nupcial de la diosa es dispuesto en medio de sus estancias, que adornado con marfil de la India, recubre una tela teñida con tinte rosado de púrpura".

Destaca el uso del vb. *violo* (12.67 *uiolauerit*), vocablo de sentido violento que Servio explicó como una mala traducción del referido *Il*. 4.141 donde Homero usa "tiñe" (μιήνῃ) y Virgilio pudo interpretar μιαφονέω, ʹasesinarʽ para el mismo símil. Page (1900, *ad loc*.) señaló que el sentido del verbo debe relacionarse con *uiolentia*[458], atributo de Turno, subrayado por *sanguineo*. Pero Jacobson, en una interpretación floral y muy sugerente (1988: 315), convierte el verbo *violo* en un denominativo de *viola* pasando a significar "teñir de violeta", (cf. Pl. *Aul*. 510 *uiolarius*, teñidor; *uiolatio* "cubrir de violas", CIL 6.10239.9); una acuñación nueva o juego de palabras cuyo significado sería aclarado por la segunda parte del símil (lirios-rosas). El polisílabo en la cláusula (cf. Iso 1981-82: 95) así como el estilo trabado buscan causar un efecto de extrañeza subrayado por la disposición quiástica que expresa la conmoción de Lavinia de 12.67-68 *Indum sanguineo… ostro* / *ebur* o la aliteración de U que puede evocar *uirgo* (12.69), término en contraste con *uiolauerit* (v. 66).

[458] Según ERNOUT-MEILLET (1967: 740, s.v. "*uis*") deriva de *uis* como *uiolentus*, *uiolens* (poético), *violentia*; *uiolare* tiene el aire de una formación expresiva como *sorbillare* y presenta una "*o*" como *filiolus*.

2.8.4. ¿Amaba Lavinia a Turno?

Tras analizar este pasaje podemos concluir que este símil no ofrece un modelo claro en el que Virgilio se haya podido basar a pesar de existir un conjunto muy amplio de precedentes literarios acerca del motivo del rubor de la novia ante la presencia de su prometido. El tratamiento que hace Virgilio es original. De hecho, según Tarrant (2012: 105), este es uno de los momentos más memorables de la obra. Pero la cuestión es ¿por qué se ruboriza Lavinia ante la mera mención de su matrimonio? Este tema ha sido objeto de debate en torno al que se han establecido dos posturas contrapuestas: la de quienes creen que Lavinia está enamorada de Turno y la de aquellos que opinan que el rubor se debe a la mención del matrimonio por parte de su madre, Amata.

Entre los primeros debemos citar a Estacio[459]: *Silu*. 1.2.244-245, donde Lavinia enrojece cuando Turno entra en su alcoba (ante la mirada o presencia de su prometido) lo que sería índice de su amor. También Lyne (1983: 56-57) cree que el sonrojo y lágrimas de Lavinia demuestran su amor por Turno, puesto que son la respuesta a las palabras de una Amata (12.56-73) apasionada por el rútulo: Amata habla por Lavinia. Virgilio hace dos añadidos a la fuente homérica que demuestran que Lavinia está herida como Dido (4.1-2 *saucia*… / *uulnus alit*) y como Turno (12.1 *saucius… uulnere*): *sanguineo*, *uiolauerit*, (verbo que en contextos de la *Eneida* aparece junto a *uulnere*). Los símiles que elige el mantuano parecen apropiados para una enamorada en función de Catull.61.192-5 y Prop.2.3.10-12[460], según Lyne (1983: 59-60). Además, Turno parece impulsado a las armas (71 *ardet in arma magis*) no solo

[459] STAT. *Silu*.1.2.244-245 se hace eco de este pasaje: *non talis niueos tinxit Lauinia uultus / cum Turno spectante rubet*, donde parece corregir al mantuano al cambiar *uiolauerit* por *tinxit*: Lavinia enrojece cuando entra en su alcoba Turno (ante la mirada o presencia de su prometido), lo que sería índice su amor.

[460] lilia non domina sint magis alba mea;
ut Maeotica nix minio si certet Hibero,
utque rosae puro lacte natant folia …

También en Tibulo (3.4.30-4) (anterior a la *Eneida* 12) encontramos el tema del rubor de la novia cuando es raptada por el novio y el poeta se sirve de los lirios y las rosas, al igual que Propercio.

... et color in niueo corpore purpureus,
ut iuueni primum uirgo deducta marito
inficitur teneras ore rubente genas,
et cum contexunt amarantis alba
puellae lilia et autumno candida mala rubent.

por el amor que profesa a Lavinia (cf. 12.70 *illum turbat amor*) sino también por el que ella siente por él pues ser amado inspira violencia al amante (ibídem: 60). Lyne señala también el paralelismo, en relación a *ignem… calefacta* (65-66) con Catull.65.24 donde una amada se ruboriza a la llegada de su madre cuando se le escapa una manzana, enviada por su prometido como regalo furtivo (*huic manat triste conscius ore rubor*) (ibídem: 57)[461]. Klodt (2003: 13-4) también se alinea con esta postura: Lavinia está enamorada de Turno, hombre de excepcional belleza (7.55 *ante alios pulcherrimus omnis*) que desea luchar contra Eneas en razón del código de valores heroico, pero también por su doncella, justo como Paris y Menelao lucharon por otra. Lateiner (1998: 170), así mismo, sostiene que Lavinia, presionada por sus deseos y deberes, se ruboriza con un sonrojo que expresa el conflicto entre los deberes familiares y nacionales con los deseos personales. El rubor de Lavinia es la respuesta a su tímido amor por Turno y a su desconcierto por las palabras de su madre.

Sin embargo Servio (*ad loc*.) interpreta que la causa del rubor es la angustia por sentirse culpable del embrollo de la situación: Lavinia se da cuenta de que es la culpable de la guerra que acarreará el fin de la casa de Latino y de la muerte de su propia madre; algo erróneo si tenemos en cuenta que el rubor no es una respuesta a la culpabilidad. Cairns (2005: 200-201) considera que el sonrojo de la hija de Latino es normal y se debe al mismo hecho de escuchar hablar de su boda con Turno quien sí está enamorado de ella. Woodworth (1930: 186) también niega que Lavinia ame a Turno: en realidad se avergüenza por las palabras de su madre sobre Eneas al que trata como yerno y por sus amenazas de suicidio; en este sentido se comporta siguiendo el ideal de novia romana típica, modesta y sumisa. Por su parte, Eneas –al contrario que Turno– no está enamorado de Lavinia como prueban sus alusiones estrictamente legales al matrimonio (12.189-194, Latino = suegro, Lavinia = nueva ciudad). Es más, posiblemente Eneas nunca haya visto a Lavinia (Woodworth 1930: 193) y se atiene a

[461] La manzana es también un motivo del poema de Calímaco *Aetía*, (que sin duda inspira CATULL. 65.24) donde Aconcio le regala esta fruta a su amada Cidipa; en la misma ha escrito el juramento de su matrimonio y cuando ella lo lee queda comprometida en secreto. Pero su padre la quiere casar con otro lo que provoca que se ponga enferma por tres veces. La cuarta vez (vv. 15-20) cuando escucha hablar de matrimonio a su padre, vuelve a enfermar. Según CAIRNS (2005: 204-5) aquí podría estar la fuente de inspiración de Virgilio.

un matrimonio político estrictamente. En este sentido Lavinia (buena hija, esposa, instrumento del destino y, a pesar de su capacidad de rubor, nada individualista) se opone a Dido (dinámica, que quiere ser dueña de su destino, individualista) y constituye una *imago* de Livia (ibídem: 194). Todd (1980: 27-33) también se adhiere a la tesis de la timidez ante el matrimonio con Eneas, lo mismo que Johnson (1976: 56-60) quien sostiene que vemos a Lavinia bajo el punto de vista de Turno que cree que ella está enamorada de él. De la misma opinión es Tarrant (2012: 105) quien tampoco cree que la escena demuestre el amor de Lavinia sino que Virgilio solo está exponiendo el punto de vista de Turno. Burke (1976: 24-29) considera que el rubor es la consecuencia de que Lavinia se hace consciente del amor erótico de Amata por Turno. Cantó Llorca (2006: 45) no ve claro si las lágrimas y el rubor de la princesa se deben a Turno o a las palabras de Amata cuando afirma que no verá el día en que Eneas sea su yerno. No podemos deducir, a partir del texto virgiliano si Lavinia ama a uno u otro y, además, tampoco aceptaríamos el desenlace si supiéramos que ama a Turno (ibídem: 46).

Retomemos la argumentación de Tarrant (2012: 105): este autor, quien se basa en Johnson (1976: 56-60), cree que vemos la escena a través de los ojos de Turno, como está sugerido por 70 *fugit… in uirgine uultus*; el rútulo interpreta mal los sentimientos de Lavinia. Pero lo cierto es que la descripción de la mirada del novio aparece al final y constituye uno de los motivos del epitalamio según Menandro el Rétor (Men.Rh. 2.404.8-9). En el fondo el lector solo puede interpretar lo que dice el poeta que, al describir el ardor amoroso de Lavinia (12.66 *subiecit… cucurrit, calefacta*) usa las mismas expresiones que cuando a Vulcano abraza Venus: 8.390 *intrauit calor et labefacta per ossa cucurrit*, donde se aprecia un vocabulario de indudables connotaciones eróticas, en opinión del propio Tarrant (2012: 105). Por tanto Virgilio describe de la misma forma los sentimientos de Vulcano por Venus que los de Lavinia por Turno. Por otro lado, nada de extraño tiene, en el contexto de un epitalamio, que la novia sienta amor por el novio. Por último debemos remarcar que el carácter de la heroína virgiliana es el de una mujer llevada al límite[462]; en este sentido nada mejor

[462] En el sentido trágico de la heroína de Virgilio pudo influir Partenio de Nicea (HORSFALL 2013: *ad* 6.440-449): las heroínas del mantuano sólo tienen una nota común: todas sucumbieron a un amor desgraciado, un tópico helenístico que puso de moda Partenio de

que una Lavinia que ama a Turno para aumentar su sentido trágico: el amor frustrado de Lavinia por Turno contribuiría a dar ese tono dramático.

2.8.5. Pervivencia en Ovidio

El rubor de la novia aparece en varias ocasiones en la obra de Ovidio. Se deben destacar los siguientes pasajes.

Vemos el motivo floral en Ov.*am*. 2.5.33-42 donde el poeta amplifica el símil de Virgilio para retratar a la amada avergonzada al ser descubierta *in fraganti* con un tercero: un intenso rubor le sube al rostro como el de la Aurora (esposa de Titono) o como una joven cuando le mira el prometido; como resplandecen las rosas entre sus lirios (*quale rosae fulgent inter sua lilia mixtae*) o como la Luna cuando se eclipsa porque han encantado con ensalmos a sus caballos, o como el marfil asirio teñido por la mujer Meonia para que no se ponga amarillo (*aut quod*, / *ne longis flauescere possit ab annis*, */ Maeonis Assyrium femina tinxit ebur*). Así se ruboriza y baja la mirada.

Ov.*met*. 10.147-737, canción de Orfeo: historia de Atalanta e Hipómenes (esp. 591-596, 601-603). El v. 601 *constitit in medio uultuque in virgine fixo* (Hipómenes mirando a Atalanta) es un eco de *Aen*. 12.70 *figitque in uirgine uultus*; ambos pasajes constituyen los dos únicos ejemplos de la literatura latina en los que el amante fija su rostro en la novia, según Dyson (1999: 283), lo que evidencia que se compara a Hipómenes con Turno, si bien Atalanta está modelada sobre Camila[463].

La historia de Narciso, petrificado como una estatua de mármol de Paros (3.418-424) y que cuando golpea su pecho se enrojece (3.480-485); el rubor también es un elemento importante en el episodio de Pigmalión (3.243-297).

Nicea, amigo de Virgilio, quien compuso sus *Erotica Phatemata*, narraciones en las que contaba amores que terminaban en desastre.

[463] El mito de Jacinto (10.160-219, esp. 190-193) también recuerda el símil de Lavinia: es el único símil de Ovidio donde aparecen tres flores (violetas, amapolas y lirios) y dos de ellos aparecen en el texto de Virgilio *uiola* / *lilia* (DYSON 1999: 284). Creo, sin embargo, que la temática recuerda más bien la muerte de Euríalo: la flor se dobla como la cabeza de Jacinto sobre el pecho de Apolo.

Sin embargo el pasaje que voy a comparar con *Aen*.12.64-69 es *fast*. 3.627-638, donde Ovidio al explicar el origen de la fiesta de Anna Perenna, aprovecha para revisar la historia de Lavinia de forma audaz: Ovidio será el primero de una larga serie de lectores que varíen el arquetipo del personaje a partir del diálogo con Virgilio y gracias a la ambigüedad con la que éste dotó al personaje.

Ana, la hermana de Dido, llega a las costas del Lacio, huyendo de Yarbas y se presenta, después de navegar desde Cartago, de forma imprevista, ante Eneas cuando este se encuentra paseando por la playa. Este le acoge en reciprocidad a lo que había hecho Dido con él, pero cuando se la presenta a Lavinia ésta reprime sus sentimientos y disimula su miedo; al ver los regalos que Eneas le da a Ana le invade un odio furioso (637 *furiliter odit*[464]) y urde intrigas contra ella. Finalmente, a Ana se le aparece su hermana Dido ensangrentada y, alertada por ella, huye y cae en el río Numicio que le convierte en una de sus ninfas.

En opinión de Albrecht (2014: 194) la aparición de Eneas en este pasaje es secundaria pues se cuenta desde el punto de vista femenino. Como señala este autor (ibídem: 213), los *Fastos* constituyen un homenaje a Propercio pues el mensaje de Ovidio es que la elegía debe continuar y el poeta de Sulmona, en efecto, expone grandes temas en metro y forma humilde sobre los orígenes de Roma, siguiendo la tradición de Calímaco en sus *Aitía*[465]. También Hardie (2014: 177) considera que, en esta historia, Ovidio juega con los límites entre la épica y la elegía: del mismo modo que hizo Virgilio en la historia de Dido y Eneas, el de Sulmona introduce la elegía en la épica[466]. Por su parte Chiu (2016: 82) subraya que bajo el techo del troyano aparecen las tres mujeres (Lavinia, Ana y Dido) que más influencia han tenido en su historia post-troyana que conforman una mezcla de pasiones (ira, celos y pánico). En efecto, el exilio y desgracias de Ana recuerdan, paradójicamente, al de Eneas. La joven ruborizada se ha convertido en un monstruo que oculta sus celos asesinos. El fantasma de Dido hace huir a Ana, como el de Héctor provoca la huida de Eneas en *Aen*. 2.270-295; Ana

[464] Como dice CHIU (2016: 84) *furiliter* constituye un hápax en la obra de Ovidio que sirve para plasmar que Lavinia es una adversaria de Eneas más que su aliada.

[465] El propio Ovidio se proclama vates en repetidas ocasiones (1.25, 1.101, 3.168, 3.177, 3.326, 3.714, 4.2, 4.807, 6.8, 6.21).

[466] MCKEOWN (1984: 172) destaca el papel de Ana como más propio de la *domina* elegíaca y figuras como la Clitemnestra de Esquilo, la Deyanira de Sófocles o la Medea de Eurípides. Así mismo, señala que el final de Ana tirándose por una ventana, recuerda el mimo.

también comparte final con Eneas pues ambos terminan en el río Numicio, una transformada en ninfa y el otro en un dios.

En opinión de Temmerman (2007: 250), la Lavinia de Ovidio no siente rubor, no se enrojece, sino que disimula y se muestra capaz de tomar sus propias decisiones; no es dúctil o maleable. No quiere estar controlada por otros personajes. No es estática, ni idealizada sino exactamente lo contrario. Quizá recuerde a la Calírroe de la novela de Caritón (*Aventuras de Quéreas y Calírroe*) que evoluciona hacia un carácter más sutil a lo largo de la novela, algo que no aparece reflejado por el narrador, pero que puede deducirse a partir de los rubores de Calírroe.

Barchiesi (1997b: 163-166) señala que el autocontrol es nota predominante del pasaje, un comportamiento comparable a la posición de Rómulo en *fast*.4.846 (donde reprime las lágrimas por la muerte de su hermano). También destaca que esta visión de Lavinia contradice la idea de Augusto como un nuevo Rómulo y la de Livia como esposa de un matrimonio bien avenido[467].

La transformación operada por Ovidio roza la parodia, como en tantos otros pasajes[468]. El de Sulmona suprime el rubor que en Virgilio era un medio para expresar los sentimientos en un mundo patriarcal, para darle a Lavinia una autonomía personal. Lavinia deja de ser pasiva para pasar a la acción y, en opinión de Chiu (2016: 84), insinúa que la paz declarada al final de la *Eneida* no es estable puesto que la nueva reina posee los elementos destructivos de la anterior (Amata); la Lavinia de los *Fastos* se asemeja más a Medea o Clitemnestra, mujer vengativa, que a la de Virgilio.

2.8.6. El silencio de Lavinia

La Lavinia de Virgilio y Ovidio comparten una nota: el silencio, cualidad propia de la mujer romana que no cuenta, jurídicamente, con un estatus independiente sino que vive sometida a la tutela del varón y condenada al silencio en el ámbito social, político

[467] En este sentido, MCKEOWN (1984: 172) subraya la actitud de Lavinia violando las leyes sagradas de la hospitalidad.

[468] LATEINER (1998: 170) habla, a raíz de las *Metamorfosis*, de la épica cómica de Ovidio.

y judicial, asumiendo un papel meramente pasivo[469]. La leyenda de la ninfa Tacita Muta ilustra esta postura, como veremos más adelante[470].

En la *Eneida* el silencio es protagonista en muchas escenas y suele asociarse a la mujer[471]; en muchos casos Virgilio asocia silencio a fuego interior: así Dido se consume por la llama que le devora y la herida callada que palpita en su pecho (4.66-67 *flamma / tacitum… uulnus*); Dido mira en silencio a Eneas antes de estallar contra él, encendida (4.364 *luminibus tacitis et sic accensa profatur*); Amata permanece callada mientras sus preocupaciones y enojos femeninos le queman ardiente, ante la llegada de Alecto (7.343 *tacitum* 7.345 *femineae ardentem curaeque iraeque coquebant*). Incluso a Juno se le atribuye el silencio, de forma irónica (es imposible imaginarse a Juno callada) cuando Júpiter le suplica que no le devoren las preocupaciones: 12.801 *ni te tantus edit tacitam dolor*, donde vemos una expresiva aliteración de T. Como Dido o Amata, también en 12.64-71 vemos a Lavinia callada y ardiente, reproduciendo el mismo patrón. Ovidio, por su parte, también describe a una Lavinia *mente… tacita* (*fast*. 3.634) y guarda en secreto la herida que le inflige Eneas supuestamente (*uulnus* 3.633).

No es casualidad que tanto el poeta de Sulmona, como el mantuano caractericen de la misma forma a la heroína: Ovidio (*fast*. 2.583-616) se hace eco del silencio como parte esencial del comportamiento de la mujer romana en esta misma

[469] Es cierto que Valerio Máximo (8.3.2) señala ejemplos de algunas mujeres que pudieron defenderse en el foro, pero lo hace como algo completamente excepcional. Así por ejemplo, Mesia de Sentino defendió su propia causa en el juicio presidido por L. Ticio y fue absuelta, pero le apodaron "andrógina". Gaya Afrania, esposa de Licinio Bucón fue capaz de defenderse sola ante el pretor, pero Valerio Máximo señala, peyorativamente, que revolucionaba los tribunales con sus ladridos mientras que su nombre, "Gaya Afrania", se convertía en apodo de mala mujer. Algo similar sucede con Hortensia, hija de Q. Hortensio que consiguió que el impuesto por el que eran gravadas las mujeres para sufragar la guerra civil entre los triunviros les fuera devuelto en buena parte, pero que sólo es alabada por heredar la elocuencia de su padre.

[470] Vid. Eva Cantarella, *Pasado próximo: mujeres romanas de Tácita a Sulpicia*, Madrid, Cátedra, 1996; Mº Rosa Cid, "Las silenciosas mujeres de la Roma antigua" en Mª Almudena Domínguez, *Género y enseñanza de la Historia*, 2015, pp. 187-212; M. Finley, "Las silenciosas mujeres de Roma" en *id*. *Aspectos de la Antigüedad*, Barcelona, Ariel, 1975.

[471] También se aplica a la luna: 2.255 *tacitae per amica silentia lunae*; Cf. CATULL. 7.7 *aut quam sidera multa cum tacet nox, / furtiuos hominum uident amores*; a Helena, escondida en el templo de Vesta (2.568); a Eneas cuando abandona en silencio Cartago (4.305); a los bosques callados donde se oculta la peste funesta (7.505); a las aguas calladas sobre las que rema Cimódoce (10.227); a Turno que camina con paso silencioso (12.219) o cuando fija su mirada silencioso (12.666).

obra cuando narra la historia de *Muta*, la ninfa Lara (Lala originalmente, "la parlanchina") que fue castigada por Júpiter al contarle a Juno los amores de éste con Yuturna. Júpiter le arrancó la lengua y le mandó al Hades como ninfa de la laguna infernal. Esta historia no hace sino confirmar el ideal de mujer romana: *tacita et muta*, algo en lo que parecen coincidir Virgilio y Ovidio.

2.8.7. Pervivencia en otros autores

La influencia de Virgilio, desde un punto de vista formal y a la hora expresar el rubor mediante una imagen vegetal, se deja sentir en los siguientes autores[472]:

Stat.*Silu*.1.2.244-245 se hace eco del pasaje de Virgilio: *non talis niueos tinxit Lauinia uultus / cum Turno spectante rubet*, donde parece corregir al mantuano al cambiar *uiolauerit* por *tinxit*.

Claudiano (*De raptu Proserpinae* 1.272-275) combina elementos de Virgilio y Ovidio cuando describe el momento en que Proserpina, mientras borda un presente para cuando volviera su madre, se detiene ante la entrada de las diosas y tiñe su nívea cara de púrpura, encendidas sus mejillas, la iluminan los castos fuegos del pudor y es comparada al brillo del marfil que una mujer lidia tiñe de púrpura de Sidón.

El rojo y blanco son sinónimo de belleza en Nemesiano (*Buc*.2.80-81) donde el joven Alcón dice que la joven Dónace alababa sus purpúreas mejillas y la blancura de leche de su cuello; mientras que en *Buc*. 2.47-48 el rojo y blanco son sinónimos del amor: si tú vienes, blancas serán las azucenas y rojo el Jacinto, dice Idas de la hermosa Dónace.

El tema continua en el prehumanismo con autores como Dante[473], Boccaccio[474] (quien también ofrece una variante de la leyenda[475]), Christine de Pizan[476] o Maffeo Vegio[477] pero sin hacer referencia al motivo vegetal.

[472] Excluyo a Livio que, por los mismos años que Virgilio, describe a Lavinia de forma positiva, *tanta indoles in Lauinia erat* (1.3.1), pues supo conservar el reino hasta la mayoría de edad de Ascanio. Por su parte, Silio (*Pun*.7.50-201) recrea toda esta secuencia ovidiana del mito, aunque introduciendo pequeñas novedades: no es Acates el que acompaña a Eneas en su encuentro con Ana tras el naufragio, sino su hijo Julo; y los celos y maquinaciones criminales de Lavinia no son presentados directamente por voz del poeta, sino como aviso a Ana del fantasma de Dido que se le aparece en sueños (CRISTÓBAL 2015: 368).

Pasando a la pervivencia en la literatura española, Cervantes a la hora de describir a Dulcinea, casualidad o no, utiliza los mismos elementos que Virgilio (rosas y marfil), en boca de D. Quijote: "sus mejillas rosas, alabastro su cuello, mármol su pecho, marfil sus manos, su blancura nieve" (*D. Quijote de la Mancha* I, 13: 115, ed., F. Rico, Madrid, RAE, 2004).

---

[473] A comienzos del s. XIV, Dante en su *Divina Comedia*, hace aparecer a Lavinia primero en el "Infierno" (4.126), junto a su padre Latino y rodeada de mujeres ilustres como Pentesilea, Camila, Cornelia, Lucrecia, Julia o Marcia, aunque no las caracteriza de forma alguna. Después, en el "Purgatorio", vuelve a aparecer (17.37) para lamentarse amargamente de la muerte de su madre. También Chaucer la nombra en su *Legend of Good Women* (v. 1331) en relación a la Leyenda de la reina Dido, aunque solo la nombra.

[474] Boccaccio en su *De claris mulieribus* XXXIX, alude al enamoramiento de Lavinia si bien no se hace mención al rubor de Lavinia. El humanista italiano no se sale de la versión virgiliana: Lavinia "por su insigne fermosura y por el reyno de su padre" era demandada por Turno "mancebo muy enamorado"… "de lo qual le había puesto en esperança Amata" (ed.) Paulo Hurus, Alemán de Constancia, 1494, fo. 46 r. y ss. Consulta en edición digital: [http://parnaseo.uv.es/Lemir/Textos/Mujeres/Boc/Lavinia.html]. (Agradezco la indicación a la doctora Rosa Mª Marina). En su relato Boccaccio sigue, básicamente a Dionisio de Halicarnaso (1.70): Lavinia, una vez muerto Eneas, huye de su hijastro Ascanio y se confía al pastor Tirro; da a luz a su bebé en los bosques y lo llama Silvio.

[475] No obstante ofrece una variante a la leyenda: la guerra estalló tras las bodas con Eneas. Después Lavinia concibió un hijo de éste, pero antes de que naciera, murió Eneas en el río Numicio. Entonces, Lavinia, como temiese a Ascanio, se marchó a las selvas y los montes donde parió a su hijo, Julio Silvio. Sin embargo Ascanio, lejos de amenazar a su madrastra, dejó el reino a Lavinia y él fundó uno nuevo: Alba Longa. Ella conservó el de Latino, casta y honesta, hasta que lo transmitió a su hijo Silvio siendo de 14 años. Todavía añade una tercera versión según la cual "otros dicen que quitado del propósito de las selvas casó con Melanpolo y que Ascanio crió a Silvio con amor propio".

[476] La figura de Lavinia parece en el último capítulo de *La Ciudad de las Damas* (*Le Livre de la cité des dames* XLVIII, 1405) obra de la humanista francesa Christine de Pizan (1360-1430) perteneciente a la "querella de las mujeres" en la que, de forma muy adelantada, postula la igualdad entre hombres y mujeres. La versión que ofrece de la princesa es semejante a la de Boccaccio aunque subraya la competencia la mujer en labores "masculinas": Lavinia, una vez que enviuda de Eneas, no vuelve a casarse y gobierna su reino con inteligencia y prudencia hasta la mayoría de edad de su hijo, Julio Silvio. Ascanio, por su parte, para evitar la rivalidad, funda Alba. Agradezco la indicación de ambos ejemplos a la doctora Rosa Mª Marina.

[477] La boda de Eneas y Lavinia es relatada en el libro 13 de la *Eneida*, obra de Maffeo Vegio (1471), donde cuenta los acontecimientos posteriores a la muerte de Turno. Vegio cuenta en un interesante pasaje (466-477), de forma sumaria, el encuentro de Lavinia y Eneas, el instantáneo enamoramiento de éste último y la consiguiente boda (ed. Schneider, B, *Das Aeneissuplement das Maffeo Vegio, nach den Handschriften herausgeben übersetzt und mit einem Index verschen*, Weinheim, 1985 (CRISTÓBAL 1993: 189-90).

Dentro de la literatura contemporánea[478] el personaje ha servido de inspiración para la novela *Lavinia* de Ursula Le Guin (Barcelona, Minotauro, 2009). Ella misma es la narradora homodiegética que cuenta la historia de la llegada de los troyanos a Italia a partir del final de la *Eneida* hasta la muerte de Eneas. Según Cristóbal (2015: 366) se sigue así la huella de Eurípides al recrear el mundo heroico a través de los ojos de una mujer, lo mismo que el Ovidio de las *Heroidas* o Krista Wolf en su *Casandra*. La novela es casi una versión personal (un homenaje) de los últimos seis libros del poema. La reticencia de la *Eneida* acerca del carácter y los pensamientos de la futura esposa de Eneas, permiten un espacio que la autora intenta rellenar, entablando un diálogo con el fantasma de su creador, Virgilio, y bajo su punto de vista femenino. Canto Llorca (2016: 47-53) también subraya este papel que convierte a Lavinia en un personaje que se rebela contra su autor a la manera de la novela modernista. El recurso también sirve para introducir la ironía escénica pues la princesa conoce el futuro a través del propio autor lo que le da pie para anticiparse al resto de personajes. Las apariciones de Virgilio, dice Cristóbal (2015: 367), dan un toque metapoético inspirado, quizá, en *La muerte de Virgilio* de Herman Broch. Así trata la llegada de los troyanos a una Italia primitiva y pastoral. Pero la autora omite el episodio descrito por Ovidio o cualquier otro que no narre Virgilio. Se hace eco del símil que aquí estudiamos (aunque sólo alude a su primera parte: aquella en que la que se habla de marfil y púrpura) y se hace de forma irónica: Lavinia se queja de que solo en este pasaje el poeta le dio un tratamiento ameno (Le Guin 2009: 14). La autora expone al final de su obra que ella solo intenta "una interpretación reflexiva sugerida por un personaje de menor importancia: el desarrollo de algo apenas insinuado" (ibídem: 306). Añade una loa encendida de Virgilio a la vez que profetiza un oscuro futuro para su *Eneida*[479].

[478] Otro ejemplo, menos conocido es el de C. Salvucci (*The Laviniad: An Epic Poem*, Bristol, PA, 1994) que ha publicado su particular visión, en inglés, de los acontecimientos posteriores al relato de la *Eneida*, donde la protagonista es Lavinia.

[479] "Durante mucho tiempo, –dice (ibídem: 305) – todos los europeos y norteamericanos que poseían cierta cultura conocían la historia de Eneas: sus viajes desde Troya, su historia de amor con la africana Dido y su visita al inframundo eran referencias compartidas y familiares y fueron fuentes argumentales para poetas, pintores o compositores. Desde la Edad Media en adelante, el latín, una lengua supuestamente muerta, ha estado, a través de la literatura, muy vivo e influyente. Eso ya no es así. A lo largo del último siglo, la enseñanza y el aprendizaje del latín han comenzado a perder fuerza (…). De este modo, con la auténtica muerte de su lengua,

2.8.8. Conclusión

Virgilio hace girar toda la escena sobre el doble símil vegetal que hemos estudiado consagrando un uso que continuará en autores posteriores hasta el Renacimiento. La Lavinia de Virgilio y Ovidio se diferencian sustancialmente: mientras la primera representa los valores de la sociedad romana, la segunda muestra a una mujer más sutil, activa y vengativa. Ese contraste se manifiesta en el rubor, imagen destacable en Virgilio que desaparece en Ovidio (*fast*. 3.627-638) para darnos una visión que roza la parodia de la obra de Virgilio al invertir los papeles de Lavinia y Eneas.

Por el contrario, la Lavinia de Virgilio y Ovidio coinciden en la misma cualidad: el silencio. Ambos la describen como *tacita*, virtud que representa el sometimiento de la mujer romana. A lo largo del tiempo, el arquetipo femenino que representa Lavinia se va transformando desde la princesa cursi de Virgilio hasta llegar a la mujer moderna que Christine de Pizan expone como ejemplo de la igualdad entre el hombre y la mujer, ideal que propugna en pleno s. XV. La ambigüedad con la que Virgilio describió al personaje da pie a esas transformaciones, además de constituir la base de su atractivo: es lo que nos hace meternos en el personaje. Esa ambigüedad permite establecer un diálogo con el lector puesto que es éste el que termina configurando al personaje para variar su arquetipo: el primero de esos lectores será Ovidio.

La Lavinia de Virgilio y la de Ovidio sobreviven a la destrucción que se produce a su alrededor: muere su madre, su prometido, en un caso; en el otro, Ana. En este sentido, se parecen a Eneas quien también sobrevive a la ruina de los personajes de su entorno: Creusa, Anquises, Dido, Palinuro, Palante,…

---

la voz de Virgilio quedará finalmente silenciada. Es algo muy triste, porque se trata de uno de los mayores poetas de la historia".

2.9. Conclusión general al capítulo

El estudio de los elementos botánicos en la *Eneida* nos ha llevado a la conclusión de que el simbolismo del árbol parece asociado a la preocupación por los problemas dinásticos del momento. Ese interés parece estar detrás de las continuas alusiones a la leyenda del bosque de Nemi. Virgilio se mueve en muchas ocasiones influido por el folclorismo en esta materia. Algunos de los elementos que pueden aludir al problema dinástico son el cetro de Latino, claramente personificado, como imagen de su dinastía extinguida (12.206-210) que será reemplazada por la de Eneas; el laurel que simboliza a Príamo, mientras que éste se metamorfosea en árbol truncado para indicar el final de su dinastía (2.513-557); el laurel de la casa de Latino (7.59-67) al que sigue el prodigio de la cabellera en llamas de Lavinia y que también alude a la destrucción de su reino; el arbusto de cornejo y mirto que sangra por tres veces (3.13-40), donde Polidoro se metamorfosea en hombre mientras que Eneas, por el contrario, se paraliza como un árbol en sus raíces, imagen del poder dinástico que hereda; el mismo mensaje transmite el pasaje en el que Eneas y Ascanio comparten una comida campestre bajo las ramas de un copudo árbol (7.107-115), símbolo de la futura dinastía de Eneas. La encina usada como trofeo para colgar los despojos de Mecencio (11.5-11), personificación de este caudillo vencido por Eneas; el pino (5.446-449) con el que es comparado Entelo cuando combate a Dares y que representa la supresión de las costumbres troyanas tal y como luego se anuncia en 12.833-840.

En relación con la leyenda del bosque de Nemi debemos citar el olmo de los sueños (6.282-284) que puede aludir a un árbol mítico existente en el santuario de Diana en Aricia; la rama de oro (6.131), especialmente relacionada con esta leyenda puesto que arrancar una rama del árbol sagrado acarrea el derecho a combatir contra el rey del bosque; también el olivo de Fauno (12.766) donde vemos la misma acción de extraer una rama (lanza) de un árbol truncado que representa la dinastía de Turno abatida; no debemos olvidarnos del viejo olmo-fresno de Troya (2.626) que debe ser sustituido por una nueva Troya cuyo símbolo es el ciprés del final del libro 2 (2.714).

Pero el árbol también es símbolo de la divinidad, como es el caso del álamo, símbolo de Hércules o del pino, de Cibeles.

Por otro lado el bosque, uno de los campos semánticos más complejos en las lenguas indoeuropeas, comprende cuatro significantes en latín: *lucus, silua, nemus, saltus*. Hemos analizado su uso por parte de Virgilio llegando a la conclusión de que en la primera parte del poema se produce *variatio*, pero no así en la segunda donde el mar tempestuoso como símbolo del caos es reemplazado por *silua* que adquiere el mismo sentido. En efecto, Virgilio usa *silva* en el sentido de la *hyle* griega, es decir, para significar "caos" o "engaño" (cf. 9.81, 392): el bosque denso y oscuro es una constante en la segunda parte del poema, como lugar de confusión; en el libro 6 esa sensación es atribuible al propio poeta en su proceso creativo. En numerosas ocasiones el bosque se opone a ciudad como paradigma del hombre primitivo, frente a la civilización, un rasgo que ya aparece en el *Gilgamesh*. En este sentido Evandro (8.342-354) manifiesta el ideal de habitar en la ciudad y no en los bosques, aunque la suya sea una ciudad impregnada del ideal pastoril.

También hemos analizado el tópico de la sombra bajo el copudo árbol que adquiere múltiples significados en la *Eneida*. En primer lugar, en 7.107-111, el árbol ya crecido parece aludir al poema que va progresando de forma fecunda; pero también parece aludir a la nueva ciudad que Eneas va a fundar; al final de las guerras civiles y el advenimiento de la Edad de Oro augústea (la sombra se ha usado en muchas ocasiones como sinónimo de ausencia de guerras e, incluso, como sinónimo de desidia frente a los valores tradicionales militares). En otras ocasiones la sombra aparece circunscrita al tópico del *locus amoenus* como en 6.472-475. Por último puede analizarse como dependencia de un género teniendo en cuenta la equivalencia árbol = autor, sombra = tradición literaria (vid. final del capítulo de "Naturaleza y Metapoética" § 7.6.).

Dedicamos la última parte de este capítulo a un pasaje memorable: el símil de Lavinia donde se conjugan dos elementos vegetales: rosas y lirios. A pesar de su brevedad debemos resaltar su gran trascendencia en la literatura posterior, especialmente en Ovidio, tanto desde el punto de vista formal como por lo que atañe al arquetipo femenino que representa Lavinia y que ha variado ostensiblemente desde Virgilio hasta hoy. La sencillez y ambigüedad empleadas por el mantuano han dado pie a una tradición que ha llegado hasta nuestros días.

3. *LA ARCADIA Y LA EDAD* DE ORO

3. LA ARCADIA Y LA EDAD DE ORO

3.1. Consideraciones previas: la Arcadia de Virgilio

La Arcadia es, tal y como la describe Dolç (1958: 247), una región del centro del Peloponeso de clima áspero y poco propicio para la agricultura, rodeada de montañas inhóspitas con escasos valles y llanuras fértiles; es posible que la representación de este paisaje aparezca en la *Eneida* en el pasaje en el que se describen los bosques de Evandro, inicialmente habitados por una raza surgida de los troncos, inculta y mal alimentada (8.315-318). Pero, salvo esta excepción, la Arcadia de Virgilio es un paisaje ideal, reflejado en diversos pasajes de su obra entre los que se pueden destacar los siguientes: en la *Égloga* 2.60-2 aparece sugerida (en los bosques habitaron los dioses y Paris, dejad la ciudad para Atenea); en la *Égloga* 4 (a lo largo de toda la composición aunque la Arcadia aparece nombrada sólo al final 4.58-9) aparece como expresión radiante de la esperanza en el futuro; en la canción de Sileno de la *Égloga* 6; en la *Geórgica* 1 (1.118-146) donde se nos dice que el paraíso instaurado por Saturno termina con el reinado de Júpiter; en el final de la *Geórgica* 2 (2.531-540 referido al reinado de Saturno en el Lacio, si bien las alusiones a la Arcadia aparecen antes: 2.486-487) donde se describe la vida simple del campo frente a la sofisticación urbana; dentro de la *Eneida*, principalmente en 8.314-327 donde se invoca el reino de Saturno como ideal de vida campesina gobernada por la ley (al igual que en el final de la segunda *Geórgica*)[480].

[480] Unos versos después el rey Evandro invoca la protección de Júpiter para con su hijo Palante, presentándose como arcadio (8.773 *Arcadii… regis*). Harrison (1984: 488) considera que se trata de una *captatio benevolentiae* al asociar su propio origen con el de Júpiter cuyo nacimiento había sido localizado en el monte Liceo de la Arcadia ya por Píndaro (*Ol*. 9.96), Pausanias (8.36.3, 8.38.2) o Cicerón (*nat*.3.53) y después por Estrabón (8.3.22) u Ovidio (*fast*.3.659, *met*. 2.401-403), en competencia con Creta.

La Arcadia es para Virgilio la expresión de la Edad de Oro, paraíso que simboliza la integridad moral y religiosa (*pietas* y *religio*), a través de la vida del pastor; la patria a la que Eneas se dirige y que, finalmente, hará sucumbir a Troya, hasta en el nombre (12.828), en palabras de Juno[481]. Pero Virgilio, cuando descubre la Arcadia, introduce una serie de innovaciones: funde realidad y mito al hacer aparecer dioses y personajes de su época (a diferencia de lo que hace Teócrito que respeta la unidad del ambiente mítico)[482]. Como señala Snell (2007=1975a: 473) "nadie antes de Virgilio había osado presentar seriamente a hombres del presente moviéndose en vida entre seres divinos". Esta tónica se mantendrá, e intensificará, en la *Eneida* donde veremos aparecer a distintos personajes en un ambiente más propio de la Arcadia (especialmente a Evandro en el libro 8). Además, en opinión de Perkell (2002: 18), Virgilio introduce el concepto de retorno a la Edad de Oro combinando el mito de las Edades de Hesíodo (cf. *Op*. 109-120), las profecías sibilinas, los periodos estoicos y los *saecula Etrusca*.

Para Virgilio la Arcadia es un país de vida cotidiana, pero idealizada, donde los árboles y montañas comparten las penas del amante y donde el valor de los hombres no depende de sus hazañas sino de sus emociones. Esta misma situación (falacia patética) se da también en la *Eneida* cuando la naturaleza expresa los sentimientos de los personajes.

La Arcadia de Virgilio no espera el advenimiento de un Estado justo sino una paz idílica: aquella en la que el león y el cordero conviven juntos, ideal que comparte con Tibulo y un sueño tan viejo como la humanidad. Es la expresión de la Edad de Oro, un arquetipo humano que suele asociarse al inicio de la Historia o a su final bajo la forma de Paraíso. La innovación de Virgilio, como dice Snell (2007=1975a: 485) es que nunca antes en la literatura griega o romana se había relacionado este ideal con la realidad histórica tan directamente como en las *Églogas* o, sobre todo, en la *Eneida*. En

[481] Pero esa Arcadia dorada, que Virgilio canta en *ecl*.2.60-62, en la *Eneida* ya no consiste en los bosques, sino en los muros de la futura Roma, en una ciudad y no en el campo, en clara contradicción con los ideales de las *Églogas*, como señala WITEK (1971: 195).

[482] Para DOLÇ (1958: 247) "Arcadia" es una de aquellas "mágicas palabras con que el poeta enriquece para siempre la imaginación humana" que a Virgilio le sirve para moverse entre el terreno épico y lírico.

efecto, para Virgilio el mundo se ha vuelto tan insensible que el autor se refugia en la Arcadia donde busca colmar su aspiración de un mundo en orden.

Por otra parte, encontramos en la *Eneida* importantes contradicciones a la hora de definir la Arcadia, como ya apuntó Perkell (2002: 32). En particular, como veremos, las visiones de Latino (cf. 7.203-204) y Evandro (8.315-327) son opuestas. También es diferente la definición que da Anquises (6.791-794, 851-853) o la que preconiza Júpiter al principio del poema (1.291-296). ¿Cuál es el mensaje de Virgilio? No está claro si su Arcadia consiste en la llegada de un *sotèr*, la felicidad del hombre primitivo o la restauración de la ley y el orden.

En la Arcadia de Virgilio el pastor se abandona a sus sentimientos, a sus sueños y fantasías en mitad de la naturaleza solitaria: ese protagonismo de la imaginación y fantasía poética es lo que distancia al mantuano de los griegos. Snell (1975a: 491) señala, no obstante, que en la *Eneida* se aparta de ese camino, aunque esta afirmación es matizable teniendo en cuenta la importancia del pastor y cazador en el poema[483]: el propio Snell (1975a: 477) señala que las épocas en las que ha brillado la poesía bucólica han preferido la *Eneida* a los poemas homéricos pues en la épica de Virgilio el papel de la Arcadia (en cuanto país del espíritu y la poesía donde los dioses y mitos se convierten en alegorías y conviven con los hombres) es fundamental.

Pero ¿qué expresa la Arcadia de la *Eneida*? Sin duda un lamento por la pérdida de la inocencia, pero no a causa de la llegada de los invasores troyanos como decía Parry (1963: 68) sino por el declive moral de la naturaleza humana, algo que comparten invasores e invadidos como señala Moorton (1989: 106). De hecho, el mundo al que llega Eneas está ya plagado de guerras y conflictos: Mecencio es un tirano despreciador de los dioses; Turno, aunque protegido por divinidades pastoriles como Fauno, intenta apoderarse de lo poco que tienen los arcadios: el propio Virgilio le compara con bestias depredadoras como el león (10.454, 12.6), el lobo (9.566) o el águila (9.564). La ciudad de Latino, rodeada de murallas (7.161) y torres (7.160) también está inmersa en un contexto bélico. De forma casi anecdótica, quizá podamos ver una representación de la vida libre y regalada de los latinos antes de la llegada de

[483] Episodios como el de los barcos-ninfas, Niso y Eurídalo, Camila o el olivo de Fauno demuestran imaginación y originalidad.

los troyanos y una sutil alusión a la *aurea aetas,* que sirve de contraste a la llegada de Eneas, en el símil de 11.492-497 donde Turno se arma para el combate y, como un semental huido del establo, baja corriendo desde la ciudadela: se puede intuir una añoranza por la libertad perdida en la estampa del caballo que rompe sus cadenas para volver a los pastos, a la anhelada compañía de las yeguas y al baño refrescante en las corrientes de agua.

Sólo Evandro, acompañado por su hijo Palante, parece representar apropiadamente el mundo pastoril: su Arcadia asentada sobre el Palatino es, como señala Dolç (1958: 266), la *Roma quadrata* capaz de rendir tributo a Augusto. Su humilde cabaña contrasta frontalmente con el palacio de Latino, tal y como apunta Taylor (1955: 69). También Eneas aparece comparado con un pastor en diversos símiles (2.308, 4.71, 12.587) lo que para Anderson (1968: 17) es índice de la pérdida de su mundo para comprometerse con los problemas de su gente, planeando siempre en el horizonte los *Saturnia regna*[484]: Eneas es un pastor que busca el bien de sus ovejas de la misma manera que un buen gobernante dicta leyes justas para sus gobernados, tal y como propone Platón en *República* (*R*.343a-345d) frente a Turno que solo busca su propio bien, como el lobo. Por eso Eneas se alía con Evandro, rey de un mundo pastoril (Moorton 1989: 114), el mundo de Saturno que, en la versión de Virgilio, huye de las armas de Júpiter y, exilado, se asienta en el Lacio (8.320). Su mundo representa la inocencia y ausencia del mal; pureza simbolizada por el río *Albula* (el Tíber) cuyo nombre, según Servio (*ad* 8.332), se debe a su color. Pero la edad Saturnia es sustituida por la *decolor aetas* (8.326) y la locura de la guerra (*belli rabies* 8.327).

A diferencia de las *Geórgicas*, manifiesto en el que se defiende la domesticación de la naturaleza por medio de la técnica para la supervivencia del hombre, en la *Eneida* vemos la añoranza de una naturaleza en su estado primigenio frente a su sobreexplotación; no obstante, esta postura es solo una reivindicación de la modestia

[484] La idea de *saeculum* estaba establecida en la religión romana desde 348 a.C. cuando se celebran los primeros *ludi seculares* que se repetirán en 249 y 146, pero que no se volverán a celebrar por la situación política. Las *Saturnalia* eran una rememoración de la Edad de Oro y, por eso, su esencia eran los regalos o la libertad temporal de los esclavos (BENKO 1984: 683). NISBET (1978: 61) opone el concepto occidental de *saeculum* (edad máxima del hombre) al de *aetas* (periodo del mundo).

frente a la opulencia[485]. En Roma estuvieron presentes las dos caras del problema: por un lado domesticación de la naturaleza y sobreexplotación de recursos y por otro respeto por la naturaleza[486]. En este sentido, lo que Virgilio critica no es la sobrexplotación de la naturaleza sino el enriquecimiento desmedido frente al que opone el ideal de sencillez de Evandro, más apropiado a la Edad de Oro y más acorde con la Roma fundacional de Rómulo.

Sobre la Arcadia de Virgilio planea otra contradicción, como apunta Perkell (2002: 10): ¿concebían los romanos su propia edad como una evolución hacia una Edad de Oro, como un declive hacia una Edad de Hierro o como un círculo de continuas guerras civiles?

3.2. Qués es la Edad de Oro

Como he dicho líneas arriba, la Arcadia es para Virgilio la expresión de la Edad de Oro[487]. Se trata de un paraíso que simboliza la integridad moral y religiosa (*pietas* y *religio*), a través de la vida del pastor, tal y como propone la iconografía augústea en monumentos como el *Ara Pacis* donde Augusto-Eneas simbolizan la fundación de una nueva era mientras la Tierra es expresión de la fecundidad de la misma (Zanker 1992:

[485] A este respecto THOMMSEN (2012: 141-142) señala que en los romanos se observa la preocupación por el agotamiento de los recursos, pero sin plantear un análisis profundo sino solo como crítica de la opulencia: Plinio observa el impacto que tienen el agricultor y el desarrollo urbano, la tala de los bosques, la sobreexplotación de las tierras, la contaminación de las aguas, la erosión, las tierras inservibles, la introducción de plantas y animales exógenos, la creación de un nuevo paisaje artificial en villas y jardines (cf. PLIN.*Epist*.5.6.20), pero sólo se lamenta del enriquecimiento desmedido. Esta misma actitud la vemos en la *Eneida*.

[486] Cf. LUCR. 2.1154, 5.195-200, 925-1457; TAC. *Germ*.5.1; SALL. *Catil*.1.3; SEN. *Epist*.122.19; PLIN. *nat*.2.158-9, 33.1-6 destacan la debilidad del hombre que por un lado debe domesticar la naturaleza con ayuda de la técnica y por otro destruye las condiciones de vida al sobreexplotar los recursos. Por el contrario Cicerón defiende abiertamente el derecho a explotar los recursos (*nat.deor*.2.152, *leg*.3.3) y Estacio el derecho a domesticar la naturaleza (*Silu*.2.2.52-9).

[487] La imagen que plantea el mantuano de esta región está idealizada puesto que, como ya he apuntado al inicio del capítulo, la Arcadia real, tal y como la describe DOLÇ (1958: 247), es un territorio de clima áspero e inhóspito.

217, 243)[488]. Cualquier alteración de esta imagen, consiguientemente, es expresión del caos. Mynors (1990: *ad Georg*.1.126) señala que el establecimiento de una civilización desde un estado natural a través de una etapa pastoral hasta el desarrollo de la agricultura era una idea helenística común y familiar a los lectores de Virgilio[489]. Sin embargo podemos hablar de una tradición anterior[490]. Pavan (1984: 412-413) señala los precedentes de esta idea[491]. Entre estos se debe destacar a Platón por tratar el tema desde la reflexión política. En *Leyes* (713A-714A) y, más extensamente en *Político* (269C-274E), trata del gobierno en la época de Cronos al que califica de muy feliz: reinaba la abundancia de manera espontánea porque el dios, conociendo la naturaleza de los hombres, confió su gobierno a seres de una estirpe más divina y, añade, que de la misma manera hoy en día también se debe gobernar a través del intelecto[492]. Por

[488] SNELL (1975a: 472) planteó que la innovación parte de la descripción idílica que de la Arcadia hace Polibio (4.20) sin embargo BARRA (1984: 273) plantea que la idea (que aparece de forma progresiva en las *Églogas*) puede estar inspirada en Teócrito.

[489] *E.g.* tragedia de Mosquión (s. IV a. C.) fr. 6.9-12, Var. 1.2.16; 2.1.3 que da a Dicearco (fr. 51 y 48 Wehri) como su autoridad.

[490] WAGENVOORT (1962: 131-132) señala que los romanos tenían ya acendrada la idea indoeuropea del paraíso primigenio en el que convivían dioses y hombres incluso más que los griegos, aunque no lo expresaran debido a que los mitos griegos se superpusieron a los romanos.

[491] Arato en el s. III a.C. (*Phaen*. 100-114) retoma el esquema de Hesíodo (cf. *Op*. 109-202) pero en su interpretación es la diosa Astrea, identificada con *Diké*, la que señala el abandono final de los hombres por parte de los dioses, mientras que en Hesíodo eran *Aidos* y *Nemesis* (cf. *Op*. 197); Teócrito (*Id*.12.15) también se hace eco de este mito; los framentos de Cratino (fr. 106 Edm.) inciden en el mismo motivo; Aristóteles (*Athen. Pol*. 16.7) alude al tema en relación al régimen de Pisístrato, exaltado por el filósofo como una edad de oro. Debo añadir la doctrina órfica donde también está presente este mito (141 K) o los *Libros Sibilinos*, según la redacción de Alejandría a cargo de judíos helenizados que también consideraban que la estirpe aurea fue la primera (1.292-301). Diodoro de Sicilia (5.66.4) se refiere al reino de Cronos como la edad en la que los hombres pasaron del estado salvaje a la civilización. Posidonio sigue los postulados platónicos en este punto (SEN.*Epist. ad Luc*.90.3). Cicerón también se refiere a la Edad de Oro como era de paz y serenidad (*nat.deor*.2.63.159). Los *Libros Sibilinos* (cf. D.H. 4.62) proyectaban una Edad de Oro sobre un *sotèr* y, según Krauss, la describían bajo el adynaton del león que convivía con los bueyes en el establo y los niños pequeños con las serpientes sin sufrir daño (cf. 3.791-795 en KRAUSS 1980: 619). Frente a esta idea Lucrecio excluía cualquier posibilidad de este ideal y reservaba la consecución de la felicidad a la ataraxia del sabio, basada en la contemplación de la sabiduría, imagen asociada a la serenidad de la agricultura (cf. 3.288-322 donde se defiende el ideal de la ataraxia; 5.805, 925-1457 donde se recela de la tecnología pues las máquinas son instrumento de la muerte: la civilización rompe la felicidad del hombre primitivo: la rueda fatal de guerra-ley-negocios produce dolor en las almas, lo mismo que la persecución de lo superfluo).

[492] Platón también se hace eco de la Edad de Oro en *Cratilo* (397 E); en la *República* (468 E) donde, aludiendo a Hesíodo, define como dorada estirpe a los mejores entre los ciudadanos, aquellos que sobresalen por su valor y mueren en combate.

otra parte, podemos comprobar que las imágenes que utiliza Virgilio (cf. 7.523-530 donde se compara a las filas de soldados con los sembrados erizados de espadas) aparecen ya en la literatura profética: cuando Isaías, al invocar a Jerusalén como reino mesiánico (2.4) dice que los pueblos trocarán sus espadas por arados y sus lanzas por hoces[493]. En este sentido Horsfall (2013: 541) y Royds (1918: 1-22) vinculan el origen de la leyenda de la Edad de Oro a los judíos. Fantazzi (1974: 287) llega más lejos puesto que encuentra precedentes en Sumer, tal y como se atestigua en sus tablillas[494]. La relación entre esta tradición, los Libros Sibilinos, Hesíodo, filósofos como Aristóteles y Platón y la literatura helenística (vid. n. 491) me llevan a concluir que se trata de un hipotexto.

Sin embargo, a lo largo de la *Eneida*, vemos importantes contradicciones a la hora de definir este ideal, como ya apuntó Perkell (2002: 32). En particular, destacan las visiones opuestas de Latino (7.203-204) y Evandro (8.315-327). En efecto, el primero la concibe como una Edad sin leyes (cf. Lucr.5.925-1061 donde se describe la vida de los primitivos hombres que se sustentaban de lo que producía espontáneamente la naturaleza, eran incapaces de regirse por el bien común y de darse leyes) en la que los hombres conviven en paz de forma espontánea; por el contrario Evandro cree que la Edad de Oro no se concibe sin leyes, gracias a las cuales los hombres conviven en armonía, una idea que parece ser una innovación romana[495].

[493] BENKO (1984: 664-702) justifica la influencia judía en Virgilio amparado en la amistad de Polión con Herodes a quien conoció cuando fue cónsul en 40 a.C. y más tarde dio hospitalidad a sus hijos (F. JOSEFO *A.J.* 14.3.88, 15.3.43); además era amigo de Octavio y Agripa (*B.J*. 1.14-15): a través de los judíos de Polión, Virgilio tuvo conocimiento de los Libros Sibilinos y, por último, la posibilidad de disponer de una versión de la Biblia de los Setenta, algo que ya puso de manifiesto ROYD (1918: 68-69).

[494] "Hubo un tiempo en el que no había serpientes, ni escorpión, ni hiena, ni león.; no había perros salvajes ni lobos, no había miedo ni terror; el hombre no tenía enemigos" (KRAMER 1956: 259).

[495] Según GATZ (1967: 229), la idea de una Edad de Oro como comunidad que vive en paz y armonía sin necesidad de una jerarquía gobernante ni leyes es innovación romana y se liga a la vinculación de las ominosas y endémicas guerras civiles con la corrupta clase gobernante.

3.2.1. La Edad de Oro según Latino y Evandro

Dice Latino (7.203-4) que los latinos no son justos a causa de la fuerza o la ley sino por seguir las normas de su dios Saturno; sin embargo Evandro (8.319-327), cuando le muestra a Eneas los bosques que habitaron los Faunos y las Ninfas y una raza de hombres surgida de los troncos, edad previa a la Edad de Oro, aprovecha para explicarle el origen de su reino, el papel de Saturno como fundador de los siglos de oro y legislador (cf. en particular: 8.324-325 *aurea quae perhibent sub illo rege [Saturno] fuere/ saecula; sic placida populos in pace regebat*), así como su destrucción por la guerra. Vemos un concepto diferente al de Hesíodo (cf. *Op*. 109-121) donde la raza original, de oro, vivía en tiempos de Cronos y es la tercera estirpe de hombres (la de bronce) la que nace de los fresnos[496], una raza orgullosa y llena de *hybris*, caracterizada por la fuerza bruta y el vigor del guerrero. Por el contrario Virgilio concibe una raza anterior, agreste, a la que sucede la edad de Saturno que llega al Lacio expulsado por los dioses olímpicos y allí, impone las leyes y su Edad de Oro.

Witek (2006: 189) señala que Saturno establece su reino, su Arcadia, en el Lacio "escondido en la seguridad de sus riberas". La raza de hombres surgida de los troncos y el duro roble son los antepasados de Evandro. Esa Arcadia, señala Dolç (1958: 247) coincide con la verdadera región del Peloponeso, de clima áspero e inhóspita. Pero esa Arcadia se concibe en términos morales tal y como se establece en 8.326-327 donde el declive moral se relaciona con la violencia y, en particular, con la guerra civil. Witek (2006: 192-193) indica, a este respecto, que Latino ofrece a Eneas hospitalidad, como característica de la raza de Saturno lo que implica que "el paraíso de la Edad de Oro atiende a la forma de integridad moral", como ya había dicho Varrón (*rust*.3.15).

[496] Cf. HES. *Op*. 143 donde la tercera estirpe de hombres, de bronce, terrible y vigorosa, nace de los fresnos. Penélope alude al mito griego en tono jocoso (*Od*.19.163) cuando se dirige a Ulises para decirle que seguro que no ha nacido de una encina de antigua historia, ni de un peñasco. Pero también podemos ver referencias a *georg*. 1.125-147 donde se describe la Edad de Oro: antes de Júpiter nadie trabajaba los campos; después, para ganar el sustento fue necesario el duro trabajo; *georg*. 1.62-63 *uacuum lapides iactauit in orbem / unde homines nati, durum genus*: la creación del hombre a partir de seres inanimados, como piedras (cf. mito de Prometeo y Deucalión); *ecl*.4.18-25: otra forma de Edad de Oro, que comenzará bajo el consulado de Polión, tiempo feraz, libre y seguro. Como señala PAVAN (1984: 413) frente a las cinco edades de Hesíodo (oro, plata, bronce, heroica y hierro: cf. *Op*.109-121) los *Libros Sibilinos* de la tradición judeo-helenística señalaban diez, terminando con la restauración de la paz y la justicia (cf. JEANMAIRE 1939: 99-103 donde explica, en función de los oráculos sibilinos alejandrinos las diez edades que comenzarían con el reino del Sol y acabarían con el advenimiento del Mesías en Egipto).

Binder (1971: 103-105) sugiere que Virgilio, al hablar de la Edad deslucida por la codicia, quizá se refiera a Marco Antonio en función de 8.327 *belli rabies et amor … habendi*= Marco Antonio[497].

El paseo de Evandro y Eneas repasa el solar de la futura Roma, su historia y, en especial, el reinado de la paz, esperanza de Augusto (Witek 2006: 214). La atmósfera de la ciudad del rey árcade (cf. 8.102 *rex Arcas*) es idílica, como señala Taylor (1955: 275): el senado es pobre (8.105 *pauper senatus*), los troyanos se sientan en la hierba para celebrar una fiesta sencilla (8.175-176), la morada del rey es modesta (8.359-68) y el propio rey deplora la riqueza (8.369). Witek (2006: 226) señala que la razón de presentarnos a un pueblo pastor como originario del Lacio hay que buscarla en la leyenda de la fundación de Roma: Rómulo y Remo son pastores. Rómulo y Eneas han estado separados por Virgilio durante un largo tiempo hasta que aparecen aquí en la Roma de Evandro. Este concepto está ligado a la consideración de Rómulo como rey-legislador (a semejanza de Solón, Licurgo,…), según Pavan (1984: 417), una imagen que vemos en Livio (1.8.1-2) y que formaba parte del ideario de la época puesto que aparece expresada en otros autores como Salustio (*Cat*.6.1-2) cuando plantea la capacidad de la ley para transformar a un pueblo agreste en un cuerpo social de ciudadanos, al describir la fusión entre troyanos y aborígenes, al igual que en la *Eneida*.

Por su parte, Zanker (1992: 243) señala que los pastores son la metáfora de la bienaventuranza de la Edad de Oro, dentro de la iconografía del arte augústeo. En este sentido, otros autores de este periodo o anteriores describen en parecidos términos este mito: Catulo (64.384-403) habla de los tiempos en los que los dioses visitaban en persona las castas moradas de los héroes cuando la piedad no había sido todavía ultrajada por los crímenes y la codicia. Horacio en su *Épodo* 16 (43-51), algo anterior a la *Égloga* 4, describe una Edad de Oro bajo la forma de las Islas Afortunadas y en términos muy virgilianos; en la evasión a las mismas ve la única salida a la situación guerracivilista de Roma. Tibulo (1.3.41-49) sigue de cerca *georg*. 1.126-35, *ecl*.4.21, 30: las encinas daban miel (cf. *georg*. 1.131-2, Hes.*Op*. 233, *ecl*. 4.30, Hor.*epod*. 16.47, Ov.*met*. 1.111), las ovejas llenaban espontáneamente sus ubres; no había ejército, ni

[497] Tengamos en cuenta que el declive moral era un tópico de la literatura romana. Virgilio relaciona codicia con violencia (cf. historia de Polidoro 3.13-68), un rasgo característico de la guerra civil.

guerra (cf. Hor.*carm*.3.24.11); en la elegía 10 de Tibulo se alaban los tiempos en los que reinaba la Paz, no había fosos ni fortalezas y dormía el pastor (*dux*) entre las ovejas de su grey y solo había combates amorosos instigados por Venus. Ahora son tiempos de guerra a causa de la codicia por el oro. En Juvenal (6.17-18) humanos y rebaños comparten la misma sombra y en 6.11-13 este poeta se hace eco del v. 8.315: *tunc orbe nouo caeloque recenti / uiuebant homines, qui rupto robore nati / compositiue luto nullos habuere parentes*. En los versos anteriores describe la Edad de Oro de forma negativa y un tanto sórdida. Ovidio no puede faltar en la nómina de autores que describen la Edad de Oro (*met*.1.89.132: en la Edad de Oro las ciudades aún no están rodeadas de fosos -1.96-, ni el pino derribado de sus montes -1.93-).

Dolç (1958: 265) subraya que la Arcadia de Virgilio es la ciudad de Palanteo, en la cima del Palatino. En especial, la descripción de esta colina con sus bosques sagrados, las riberas del Tíber, el culto a Pan Liceo (342-358), pero también el inicio de la descripción de la cueva de Caco (8.190-195), parece remitir a los paisajes de las villas suburbanas con sus jardines, verdes riberas, bosques sombríos, rocas, grutas, altares, templos. Ahora el futuro Capitolio está poblado sólo por zarzas, pero lo habita Júpiter (8.347-354), lo mismo que los jardines de las villas romanas del Palatino. La Arcadia de Virgilio es ese Palatino sobre el que se alzará la *Roma quadrata* en homenaje a Augusto[498]. Por su parte, los arcades adquieren un gran protagonismo[499]. Es posible que esta visión del Palatino contribuya a resolver la tensión entre ciudad (Roma=mundo real) y campo (Arcadia=mundo bucólico) planteada en las *Églogas* (Jones 2011: 53): la ciudad de Evandro puede ser una intersección entre ambos mundos.

[498] Por el contrario WITEK (2006: 195) considera que, en contradicción con *ecl*. 2.60-62 donde ese paraíso se situaba en los bosques, ahora queda ubicado en los muros de la futura Roma, en una ciudad y no en el campo; en una vida de pastor que simboliza la integridad moral y religiosa (*pietas* y *religio*). Esa ciudad hará, finalmente, sucumbir a Troya, hasta en el nombre (12.828), en palabras de Juno. Pero esa Arcadia dorada ya no consiste en los bosques que Virgilio canta en *ecl*.2.60-62. La Arcadia es la patria original de Eneas, su antigua madre (cf. 3.96 *antiquam exquirire matrem*). Pero ese paisaje es el de la patria natal del poeta y, así, Troya sucumbe (cf. 12.823-828, discurso de Juno y respuesta de Júpiter 12.834-837) ante los prados y los bosques virgilianos: la épica sucumbe ante la bucólica (vid. cap. "Naturaleza y Metapoética: La Arcadia, el diálogo entre épica y bucólica").

[499] *Arcas*, en sus diferentes formas, es una palabra que se repite en la *Eneida* 17 veces y que adopta un protagonismo especial en los libros 8, 10, 11.

Se deben destacar una serie de rasgos estilísticos en el discurso de Evandro: la anfibología de 8.316-317 *iungere… componere… parcere*; las tres palabras tienen un doble significado agrario y político: uncir y unir; ahorrar, almacenar-respetar; acopiar-apaciguar, respectivamente, en consonancia al doble carácter de Saturno que era, a la vez, un dios de la agricultura y un legislador (Gransden 1976: 125). Hellegouarc´h (1972: 81, 538) relaciona *iungere* con amistad (Liv. 1.45.8 *amicitia iungit aliquem eum aliquo*) y *parcere* a los tres ideales en que debe basarse la *res publica*: *pacem, tranquillitatem, otium*, siendo el segundo equivalente a *concordiam*. En 8.319 encontramos un *versus aureus*, según el esquema adj1 adj2 V sust1 sust2 (Baños 1992: 766) que anticipa la descripción de la Edad de Oro Saturnia que sigue a continuación. Precisamente el sintagma *aurea… /aetas* (8.324-325) está enfatizado por la separación y colocación a comienzo de verso, por la contraposición posterior de *decolor aetas* (8.326) y por la parafonía de *deterior… decolor* (8.326) enfatizada por la aliteración de D, frente a la de P (en verso anterior).

3.2.2. La Edad de Oro según Anquises y Júpiter

En consonancia con la postura de Evandro (y frente a la de Latino) tenemos la definición que da Anquises de la Edad de Oro (6.791-794, 851-853) o la que preconiza Júpiter al principio del poema (1.291-296) donde profetiza que Vesta, Remo y Quirino dictarán leyes: en ambos pasajes se considera que la Edad de Oro, basada en la paz y armonía, sólo puede instaurarse a través de la conquista y jerarquía de Roma. En el caso de 6.791-794, 851-853, Anquises da un paso más y profetiza que Augusto renovará en el Lacio la Edad de Oro de los tiempos en que allí reinó Saturno; más en concreto, es posible que en la expresión *aurea condet saecula* se aluda, como explica Austin (1977: 243), a las reformas, de índole social y moral, emprendidas por Augusto, abordadas sin éxito en 28 a. C., pero retomadas en el año 22. Este pasaje se debe poner en relación con los Libros Sibilinos (cf. D.H. 4.62)[500] y la imagen que éstos

[500] La importancia de estos libros queda manifiesta, como dice PULCI DORIA (1988: 828-829) en el pasaje 6.65-80 donde la Sibila revela el futuro a Eneas y profetiza la construcción del templo de Apolo Palatino donde este dios estaba flanqueado por Latono y Artemisa (PROP. 2.31.15-16; PLIN.*nat*. 36.4.24-25) donde se custodiaban los libros. Uno de sus oráculos

proyectaban de una Edad de Oro orientada hacia la llegada de un *sotèr*, restaurador de una nueva edad donde reinarían la paz y la prosperidad; una idea contrapuesta a la que exponía Lucrecio como hemos visto más arriba (vid. n. 491). En este sentido se podría establecer una línea de continuidad con la *Égloga* 4, composición que también podría interpretarse como una expresión de la expectación por el futuro de Roma, según ya expuso Royds (1918: 3-4) en la que lo importante no es el rey sino el reino, lo que ayuda a establecer un paralelo con Isaías (ibídem: 32)[501]. Sin pretender abordar el enigma del *puer* de la *Égloga* 4, cuya bilbliografía es ingente[502], Ruiz Arzalluz (1995:

---

recordado por Flegón de Trales (fr. 36, 69-70 Jacoby) mencionaba que un troyano liberaría a Roma de sus males (ibídem: 830).

[501] En efecto, señala este autor que esta es una de las posibles interpretaciones para leer esta *Égloga*: el niño significa el nuevo pueblo de Roma. El mesianismo de esta *Égloga* coincide con la profecía de Anquises y es paralelo al de Isaías (9.5-6 donde se habla del niño como "príncipe de la paz, dios poderoso"). ROYDS (1918: 14-15) apoya su teoría en la palabra *incrementum* aplicada al niño de la profecía de Virgilio (cf. *ecl.*4.49, *Ciris* 398) que puede traducirse como vástago de Júpiter al igual que el término *natser*, muy repetido en Isaías (cf. 9.5). Royds afirmó que tanto Virgilio como el profeta "preveen una edad decisiva para el mundo" (ibídem: 68). ROYDS (ibídem: 67) subraya el carácter de ambos poetas inspirados. No obstante, también se hace eco de otras interpretaciones que, dice, no son excluyentes como la de identificar al niño de la *égloga* 4 con el hijo de Polión (ibídem: 3). FANTAZZI (1974: 298) también considera que el niño es un símbolo de la *virtus romana,* como personificación de la Edad de Oro, dentro de la calculada ambigüedad con que está descrito. Por el contrario JEANMAIRE (1939: 1-47) consideró, en función de los oráculos sibilinos alejandrinos (3.788-795) que la *Virgo* de *ecl*. 4.6 alude a Isis identificada con Cleopatra de la misma manera que Antonio se identificaba con Dionisos. Por tanto el niño se refiere al hijo de ambos: Alejandro Helios cuyo nombre alude a la primera de las diez edades del hombre, la del reinado del Sol (tesis ya sostenida por NORDEN 1924: 137-143). Para otras interpretaciones (hijo de Asinio, Galo; hija de Antonia y Octavia, Julia; Augusto) y estado de la cuestión: cf. RUIZ ARZALLUZ (1995: 115-117 n.1, 2); GÓMEZ PALLARÉS (2001: 99-103) se inclina a pensar que detrás de *puer nascens* no hay ninguna persona concreta sino que *ecl*. 4.18-25 constituye una écfrasis de *Aion* (*Aeternitas*, *Saeculum*), icono de la propaganda imperial que simboliza el nuevo poder y representado bajo la forma de un niño o joven imberbe, acompañado de serpientes y portando la cornucopia para simbolizar el retorno de la Edad de Oro (ibídem: 110), tesis ya tratada por Norden (1924: 24-46). Esta interpretación, a mí modo de ver, conecta con Royds (1918), aunque Gómez Pallarés no cite a este autor. NISBET (1978: 71), por el contrario, considera que el pasaje alude a un niño romano (Alejandro Helios) y si el poema se expresa en alegorías sólo lo hace para conferir un tono de ambigüedad a la profecía; en este sentido se opone a NORDEN (1924: 53-60) quien veía analogías con oriente y los judíos helenizados de Egipto.

[502] Para una bibliografía de la cuestión: cf. RUIZ ARZALLUZ (1995: 115-117 n. 1, 2). Se pueden resumir las posturas en dos: los autores que dan una interpretación simbólica al niño y los que ven a un personaje real. En el fondo del problema, como indica NISBET (1978: 71), subyacen dos lecturas: una orientalista que pone el acento en la influencia judía y otra de corte occidental que considera que *puer* es un niño concreto. RUIZ ARZALLUZ (1995: 116 n.2), tras enumerar toda la lista de posibles candidatos (los hijos de Polión, Asinio Galo y Salonino, si es que éste exisitió; el niño esperado de Octavia y Antonio que resultó niña, Antonia; Alejandro Helios, hijo de Cleopatra y Antonio; Julia, hija de Octavio y Escribonia; Marcelo, hijo de Octavia), considera

118-119) destaca la importancia de este pasaje (6.791-794) pues se trata del primer caso en el que se establece una identificación entre la llegada de una edad de felicidad y el advenimiento de un *princeps* (Augusto)[503], una tradición que no se repetirá hasta la *Apolocyntosis* de Séneca (4.1.9) donde se establece una identificación entre la llegada de una nueva Edad de Oro con el advenimiento de Nerón, basada en Virgilio. Lo mismo sucede en Calpurnio (1.42-45, 63-65, 4.5-8) y en las *Bucolica Einsidlensia* (2.23-24)[504]. En estos tres casos, como en Virgilio, el concepto va ligado a Apolo, dios muy presente en la vida de Augusto (cf. D.C. 45.1; Suet. *Aug*. 70, 94) (ibídem: 121-128). Por otro lado, el *sidus Iulii* aparecido tras la muerte de César en julio del 44 se interpretó no solo como el alma divina del dictador sino que también se identificó con Augusto renaciendo con él (Pli.*nat*.2.99) y el comienzo de una nueva era[505].

Desde el punto de vista estilístico, la aparición de Augusto está subrayada por una parafonía de efecto eufónico (6.792 ***Au****gustus… **au**rea*), anticipada por ***au****dis/* (6.792). Además se nos presenta como hijo de César[506].

---

que es Octavio el verdadero *puer* tras el estudio de los escolios del pasaje y de su influencia en Séneca, Calpurnio o la *Bucolica Einsidlensia*. Este mismo autor (1993: 286) señala, en función de los comentarios de Servio y los *scholia Bernensia*, que hay dos corrientes exegéticas que conviven a duras penas: la que reinvindica el protagonismo de Asinio Polión y la Augústea. Ruiz Arzalluz se decanta por esta última y considera que la primera proviene de una interpretación más tardía motivada por el hecho de que Octavio contaba ya con 23 años en el año 40 a.C. cuando se publica la *Égloga* y no podía relacionarse, por tanto, con el *puer*.

[503] En efecto, el *tópos* de la Edad de Oro, aunque frecuente en la literatura romana, no lo es tanto en relación al advenimiento de una época de paz ligada a un monarca. En el caso de Augusto la propaganda del *saeculum aureum* fue tan intensa, dice RUIZ ARZALLUZ (1993: 282), que Suetonio opone la época de Augusto (dorada) a la de Tiberio (de hierro): cf. Suet.*Tib*.59.

[504] RUIZ ARZALLUZ (1993: 265, 278) señala que en *Apolocyntosis* 4.1.9 Séneca marca la pauta para el renacimiento de la poesía bucólica de carácter propagandístico, imitadora de Virgilio y de su *Égloga* 4. Séneca tenía una gran influencia en los círculos político-literarios del momento, un fenómeno que viene ejemplificado por Calpurnio quien reconoce haberse inclinado por este género porque Yolas (es decir Séneca) le ha regalado una flauta (4.58-63). Llegando más lejos, RUIZ ARZALLUZ (1993: 284 n.41) subraya que la pervivencia de Virgilio comienza a estar clara a partir de Séneca.

[505] Según RUIZ ARZALLUZ (1995: 143) en la *Égloga* 4 se yuxtaponen varios mitos que hablan de la felicidad universal: el *Carmen Cumaeum* de los poemas sibilinos, los *Saturnia regna* de la tradición hesiódica y el *magnus ordo saeclorum* de la tradición etrusca y pitagórica. Los diez siglos etruscos, en particular, terminaban con la décima edad del Sol, es decir, de Apolo.

[506] 6.792 *diui genus*. Augusto fue oficialmente hijo adoptivo de César después de su divinización en 42 a.C. (AUSTIN 1977: *ad loc*.). El sintagma va enmarcado por la pentemímera y la diéresis bucólica para enfatizarlo.

Anquises describe, de forma sumaria, el mito del Paraíso Perdido, un arquetipo universal, presente en todas las culturas, estudiado por Jung (1966: 85): "el sueño arquetípico de la edad de Oro (o Paraíso), donde todo se provee en abundancia a todo el mundo, y un jefe grande, justo y sabio, gobierna el jardín de infancia de la humanidad". Sin embargo Virgilio proyecta esa Edad de Oro hacia el futuro, algo ya sugerido por Hesíodo[507]. En efecto, el poeta griego, según Vernant (1973: 25) no es cronológico: si la raza de oro es la primera es porque encarna las virtudes simbolizadas por el oro, pero el tiempo es cíclico, no lineal: una vez acabado el ciclo vuelve a empezar, pero en el orden inverso lo que implica que no haya una decadencia continua; de hecho la tercera edad (la de bronce no es peor que la segunda o de plata).

Grimal (1985: 178) señala que la Edad de Oro virgiliana es una mezcla de pitagorismo, poemas sibilinos y mesianismo judío. La *Égloga* 4, de hecho, invoca la profecía de Cumas[508] y la *Geórgica* 2 el reinado de Saturno, Edad de Oro que acabó cuando la impía raza se comió los novillos sacrificados[509]. En esta línea, Horsfall (2013:

[507] FANTAZZI (1974: 287), equivocadamente, opone Virgilio a Hesíodo considerando que éste piensa en una Edad de Oro irrecuperable. A este respecto, no obstante, Vernant (1973: 25) observa que el HES. *Op*.175 solo es entendible en una concepción cíclica de los tiempos, más en consonancia con la cultura antigua (el poeta preferiría haber vivido en un tiempo futuro, dice), idea que también está presente en *Político* de Platón (269C-274E): Vernant alude a la posición quiástica de las Edades: la de oro y la de los héroes dominadas por la *diké*; la de plata y hierro por la *hybris* (Ibídem: 27). Por su parte los estoicos concebían también un sistema cíclico de las edades (NISBET 1978: 61).

[508] AUSTIN (1927: 100-5) señala que el libro tercero de los oráculos sibilinos, que tienen influjo judío (el único anterior a Virgilio) modela la *Égloga* 4; así lo demuestran la repetición del mismo esquema de asonancias (especialmente a final de verso), la imitación de la anáfora, los paralelismos sintácticos, típicamente hebreos, o el agrupamiento de los versos según su sentido. Austin llega a decir que Virgilio conocía el hebreo (ibídem: 105). HORSFALL (2012: 67-80) matiza que las coincidencias entre *ecl*. 4, Isaías y *Or. Sib*. 3 (constata al menos 6 ejemplos) se deben a la existencia de escritores griegos en relación con el mundo hebreo: en año 40 a.C. el contacto cultural entre la tradición judía y la romana es evidente: no es necesario, pues, que Virgilio fuera un experto en la tradición hebrea puesto que escritores judíos y "levantinos" (pertenecientes a ciudades próximas a Israel como Gadara, Tarso, Antioquía, Sidón) estaban presentes en Roma e incluso en Nápoles (ibíd. 80).

[509] Cf. *ecl*.4.4-6: *Ultima Cumaei uenit iam carminis aetis; / magnus ab integro saeclorum nascitur ordo. / Iam redit et Virgo, redeunt Saturnia regna*; *georg*.2.538: *aureus hanc uitam in terris Saturnus agebat*: antes de que una impía raza se hubiera comido los novillos sacrificados el áureo Saturno llevaba una vida relajada propia de la Edad de Oro en la que no había guerras y el labrador pasaba tumbado los días festivos. Para GUTHRIE (2003: 257) estos versos guardan un trasfondo órfico pues, según Virgilio, en la primitiva Edad de Oro, no se comía la carne de los novillos sacrificados. GATZ (1967: 165-167) señala que el vegetarianismo es una nota común del mito de la Edad de Oro. En cuanto a la "paz animal": cf. *georg*.3.535-537: el lobo no acecha

541) señala el antiquísimo origen de la leyenda de la Edad de Oro que se remonta a los judíos[510]. Tampoco debe olvidarse la influencia de Hesíodo (*Op*.111), a la que ya he aludido más arriba, o la de Catulo 64.384-406, donde la *hybris* hesiódica se expresa bajo el concepto romano de *nefas*[511].

Quizá se pueda añadir que en la *Eneida* la culminación de ese ideal se materializa, como dice Witek (2006: 195-200), con la fundación de una ciudad (de hecho Eneas funda, durante su viaje, varias ciudades) diferente actitud a la expresada en *ecl*.2.60-2 donde se invita al deleite en los bosques y se desprecia la ciudad ("¡que habite Palas las ciudades que ella misma forjó"). Eneas fundará su propia Arcadia en el Lacio, escondido en la seguridad de sus riberas (Virgilio juega con la etimología de ***Lat****ium* – ***lat****uisset*[512]: cf. 8.322-3) y, en concreto, en el Tíber y las sagradas aguas de la fuente de Numico (7.240-2), pues así lo ordena Apolo y Tiberino (8.39). Witek (2006: 194) ve aquí una muestra de la Edad de Oro como pureza y simplicidad de la primitiva vida en Italia, que hicieron grande a Roma (cf. Var.*rust*.3.15).

En el final del poema, el propio Júpiter estipula en su discurso (12.834-840) el ideal basado en la adhesión de todos los pueblos a un solo *nomen*, concepto que Bourdin (2017: 11) entiende como *etnos* unido por los mismos valores morales, culturales y religiosos: una nueva identidad que busca superar las pasadas diferencias. Esta es la razón de que en la segunda parte de la *Eneida* se silencien los pueblos o ciudades que se han enfrentado alguna vez contra Roma, como los samnios, o aquellos que lucharon contra la *urbs* en la guerra social, verdadero trasfondo de la segunda parte del poema, según Barchiesi (2008: 243-60). Sordi, por el contrario, consideraba

---

las majadas ni ronda los rebaños por las noches; los tímidos gamos y los ciervos vagan junto a los perros y las casas: cf. Isaías 11.6-8, la semejanza se acrecienta por la alusión a las serpientes.

[510] En este sentido hay que tener en cuenta el paralelismo entre Virgilio e Isaías, como veremos más adelante. El conocimiento de su literatura por parte de Virgilio puede estar apoyado por la presencia de intelectuales de origen sirio en Roma, con conocimiento de la cultura griega y judía, como Alejandro Polyhistor o embajadores como Posidonio de Apamea o Meleagro de Gadara (ibídem). A este respecto vid. n. 493, 508.

[511] *omnia fanda nefanda malo permixta furore / iustificam nobis mentem auertere deorum* (CATULL. 64.405.406).

[512] Servio ofrece una curiosa explicación a la etimología de *Latium* a partir de *latere*: *quod latet Italia inter praecipita Alpium et Appennini*.

que el poema refleja la situación del Lacio en el s. IV a.C. tras la toma de Veyes por Camilo[513].

3.2.3. El motivo de Caco

En el paseo que Evandro dirige por la ciudad de Palanteo destaca el motivo de Caco, motivo popular pues en el Foro Boario estaba la *Scala Caci* que llegaba hasta el Palatino (Witek 2006: 214) y la victoria de Hércules sobre Caco se celebraba el 12 de agosto en el *Ara Maxima* de este mismo Foro. En 8.190-197, 233-246, en el transcurso del relato de la leyenda etiológica del culto a Hércules, Evandro describe la cueva de Caco y destrucción de la misma por parte de Hércules y se establece un símil entre el hecho de observar la cueva de Caco al descubierto y el mundo infernal (8.243-246)[514]. En este contexto, Caco es caracterizado como *pastor horribilis*, algo que lo relaciona con Polifemo y lo contrapone al ideal de la Edad de Oro, sirviendo de contraejemplo.

Otis (1964: 336-337) destaca el paralelismo entre Caco y Alecto saliendo desde el inframundo (7.568-575 *specus horrendum… saeui spiracula Ditis… ruptoque ingens Acheronte uorago*). De esta manera Hércules se erige en símbolo restaurador del orden que ilumina con su *uis temperata* el infernal poder que representa Alecto. Mientras Caco es un ladrón de ganado, Hércules es un pastor. El tema de la simplicidad y vida rústica aflora como en *georg*. 2.532-534: *hanc olim ueteres uitam coluere Sabini / hanc Remus et frater, sic fortis Etruria creuit / scilicet et rerum facta est pulcherrima Roma*. Hércules acepta el primitivismo de la Arcadia; Saturno es el civilizador de la raza primitiva*, genus indocile ac dispersum montibus altis* (8.321).

---

[513] SORDI (1964: 80-100) considera que Virgilio refleja la situación del s. IV a.C. tras la toma de Veyes por Camilo, *exemplum* perfecto de hombre mesurado y noble personaje a quien estaría representando el "piadoso" Eneas. Su argumentación se basa en una simbología numerológica: entre la derrota de los latinos en 396 y el nacimiento de Augusto en 63 transcurren 333 años, además, el relato de la primera década de Tito Livio es coincidente en varios hechos: el campamento de los troyanos es atacado en ausencia de su líder (al igual que Roma de donde Camilo está desterrado); se solicita ayuda exterior en ambos casos; Mecencio actúa como el rey de Veyes).

[514] La leyenda de Caco ya había sido tratada por LIV.1.7.4-10 donde lo describe al modo de los Cíclopes homéricos, como pastores de ganado; para el símil cf. *Il*.20.59-66: Poseidón provoca un terremoto que sacude el Ida y Troya y el soberano del mundo subterráneo teme que queden abiertas las mansiones infernales; para la descripción de la Cueva de Caco (241-242): cf. ENN.*Ann*. fr. 440 V *tum caua sub montem late specus intus patebat*.

Gransden (1976: 107) considera que Virgilio utiliza la leyenda para establecer un paralelo entre Caco-Turno-Marco Antonio, como enemigos de la civilización, frente a Hércules-Eneas-Augusto, como defensores de la misma[515]; a este fin, convierte a Caco en una fuerza ctónica, un hijo de Vulcano, un demonio. En este caso seguiríamos hablando de una inversión de la Edad de Oro. No obstante, la figura de Caco, en algunas versiones etruscas, estaba en conexión con el culto del genio del lugar y en relación a Evandro[516]. Su transformación en villano procede de relacionarlo con el gr. *kakós*, hombre malo, en contraste con Evandro, hombre bueno. Cacus y Caca eran, primitivamente, dioses del fuego asociados al Palatino, pero Virgilio los translada al Aventino, fuera del Pomerio de la ciudad, a la colina de Remo quien traspasó el muro sagrado y fue muerto por Rómulo. En este sentido, Gransden (1976: 17) subraya que Caco es un *exemplum* que sirve para plasmar la barbarie y que anticipa el clímax de Antonio y Cleopatra representados en el escudo de Eneas y también para moralizar el fratricidio de Rómulo contra Remo por una buscada analogía con el asesinato de Caco por Hércules: Caco vive en el Aventino como Remo y Hércules en el Palatino (cf. Liv.1.7.1-3). Debemos tener en cuenta que Heracles era para los cínicos un prototipo de rey por ser "el mejor de los hombres", destructor de los monstruos peligrosos, hombres asesinos, tiranos y de todo aquel con ambición desmedida (*hybris*). Este héroe representaba la encarnación de la "filantropía", por tanto, es un benefactor de la humanidad. La destrucción de Mecencio y Turno puede interpretarse en este sentido, como acción filantrópica en defensa de la civilización, en opinión de Cairns (1989: 35). Pero el mito de Hércules contribuyó también a la teoría de la divinización a través de Ennio, según Newman (1968: 78).

[515] Sin embargo HARDIE (2002: 164) considera que el demonizado Caco representa a Mecencio en función del paralelismo establecido entre 8.195-198 y 8.481-488 donde se describen de modo semejante ambos personajes. HARDIE (1989: 114) relaciona a Caco con un demonio del fuego; el clímax de la lucha contra Hércules recuerda el de la tempestad del libro 1.

[516] GRANSDEN (1976: 108) considera que Caco podría relacionarse con Céculo, mítico fundador de Preneste (cf. 7.681, 10.544).

3.2.4. El discurso de Numano

Volvemos a encontrar el tema del hombre primitivo en el discurso que pronuncia el rútulo Numano (aquí llamado Rémulo), cuñado de Turno, contra los troyanos antes de caer abatido por la flecha de Ascanio, que sirve para explicar el origen de los itálicos (9.603-608) en relación a los primeros hombres surgidos de los árboles (cf. 8.315 *gensque uirum truncis et duro robore nata*, cuando Evandro habla de una raza surgida de los troncos, anterior a la Edad de Oro), pero los itálicos de Numano parecen más civilizados que los descritos por Evandro en 9.315-18 (Hardie 1994: 192). Este es el único pasaje primitivista de la *Eneida*, según Taylor (1955: 69) donde el coraje, vigor y resistencia están en relación con las duras condiciones en que se desenvuelve la vida simple en medio de la naturaleza[517].

El esquema muestra un gran primitivismo que contrasta con *georg*.2.458-474, 513-540, donde se describe la vida de los habitantes de Etruria en los tiempos de Rómulo y Remo y en los siglos Saturnios de forma idílica y pastoril. En efecto, la estructura del discurso está en función de las cuatro edades para explicar la forma de vida de los itálicos: 9.603-604 *nati*; 9.605-606 *pueri*; 9.607-608 *iuuentus*; 9.609-613 *senectus*. Dentro de ese esquema, bañar a los niños en agua helada era un ritual que buscaba transferir la dureza del agua al temperamento de los niños, teniendo en cuenta la conexión que había en el mundo antiguo entre la naturaleza y carácter (Hardie 1994: 191). La imagen sirve para plasmar la pureza y sencillez.

Por el contrario, Numano describe a los troyanos, en los versos siguientes (9.598-620), como prototipo de la barbarie oriental ya expresada por Yarbas (4.215-217) y Turno (12.99-100), cuyo ejemplo homérico sería la descripción de los feacios (*Od*.8.248-249), opuesta a las virtudes itálicas. Esta imagen es contradictoria con la que hace Latino de los troyanos (11.305-307) como estirpe indómita a quien ninguna batalla rinde pues ni siquiera cuando son vencidos abandonan su espada (Hardie 1994: 195). En cualquier caso, Numano opone la *duritia* de la Italia primitiva a la *luxuria* oriental de la que son acusados los troyanos, recurriendo al canon tradicional de la

[517] Un punto en el que podría traslucirse la filosofía estoica, así como el tradicional motivo de que la grandeza de Roma se asienta sobre la capacidad de sobreponerse a la adversidad a tenor del comentario de Servio (*ad* 9.600): *Italiae disciplina et uita laudatur, quam et Cato in Originibus et Varro ingente populi Romani commemorat*.

literatura etnográfica, como señala Horsfall (1971: 1108-16)[518]: gusto de los etruscos por los banquetes (cf. 11.736-737) frente a una juventud rútula dura en la guerra y austera. Esta descripción se basa en la idea, común entre muchos autores[519], de que el carácter y psicología de los pueblos están influenciados por el clima; de esta manera, el clima templado de Italia (cf. *georg*. 2.136-176, *laudes Italiae*) origina la moderación de sus gentes.

La descripción de Numano tiene cierta inspiración en Lucrecio[520]. La palabra *stirps* se utiliza en el sentido literal ("raíz"), como es normal para el género masculino[521]. Por otro lado la visión de los agricultores-soldados de los primeros días que aparece en 9.607-8 también la vemos en Horacio (*carm*.3.6.37-8), lo mismo que el tópico moralizante de la frugalidad impuesta por la necesidad que implica vivir comedidamente: cf. Hor.*carm*.2.16.13 (cf. Nisbet-Hubbard 2001: *ad loc*.); Hor.*Ep*.2.1.139 *agricolae prisci, fortes prauoque beati*. A su vez, las labores agrícolas y militares son intercambiables como, desde el punto de vista estilístico, pone de manifiesto el quiasmo del verso 9.608: *aut rastris terram domat aut quatit oppida bello* (Hardie 1994: 192).

---

[518] E.g. la *duritia* (9.603 *durum… genus*) no es exclusiva de los troyanos: es un tópico común entre los germanos, galos, espartanos o macedonios; lo mismo sucede con el uso de *ferrum* en sentido agrícola y militar, la costumbre de bañarse en ríos helados, el carácter cazador, la frugalidad aplicada de forma común tanto al campesino como al soldado. Horsfall documenta todos estos tópicos en fuentes romanas y griegas y señala como ejemplos del soldado-campesino a Cincinato o Atilio Régulo. HORSFALL (ibídem: 116) concluye que la pintura descrita por Numano deriva de los etnógrafos griegos con cuyo material Virgilio ha plasmado un retrato original de la Italia primitiva.

[519] Cf. Vitrubio (VITR. 6.1.3) establece que el clima frío y húmedo determina que los hombres del norte sean rubios, altos y valientes en la guerra mientras los del sur son bajitos, morenos y cobardes; una idea parecida ya la encontramos en Hipócrates (*Aër* 16) cuando dice que los habitantes de Asia son menos belicosos debido a que las estaciones son similares entre sí lo que influye en sus mentes. Por su parte Aristóteles (*Pol*. VII 137b23-38) establece que los pueblos de los países fríos son valientes pero de poca inteligencia; los de los países asiáticos son inteligentes pero de escaso valor pues viven esclavos de sus reyes y los griegos paricipan de los dos grupos: son valientes e inteligentes. Esta concepción procede del determinismo geográfico muy en boga en los tiempos de Virgilio: e.g. Varr. *rust.* 1.2.3-7; Cic. *Leg. Agr*. 2.95-96; Liv. 26.43.7; Vitr. 6.1.3, 10-11; Strb. 2.26; Curt. 7.3.6; Plin. *nat*. 2.189-190; Tac. *Germ*. 5.1-3; Prop. 3.22.

[520] LUCR.5.925-6 *at genus humanum multo fuit illud in aruis* / *durius, ut decuit, tellus quod dura creasset*; cf. *georg*.1.63, 2.341.

[521] En femenino tiene el sentido figurado de linaje: *e.g.* 7.293 *heu stirpem inuisam*, en relación a los troyanos (TARRANT 2012: *ad* 12.208).

La última alusión a la Edad de Oro tiene lugar al final del poema: la piedra que arroja Turno contra Eneas sirve como mojón para evitar las disputas (12.897-898 *quod aruis*) que no eran necesarias en los tiempos áureos (cf. *georg*.1.126-127). Tenemos aquí una variante que introduce Virgilio al texto homérico pues el pasaje constituye una inversión de *Il*.5.302-310, donde Diomedes arroja una roca contra Eneas. Tampoco hay alusión a la Edad post- Áurea en *Il*.21.403-405, pasaje en que Atenea golpea con una piedra a Ares, con un mojón del campo[522].

Como hemos visto, a pesar de todas las contradicciones que presenta la obra de Virgilio, en todas sus visiones de la Arcadia queda patente la añoranza de paz; cuestión que queda reflejada ya desde la profecía de Creusa a Eneas (cf. 2.781-784 *leni fluit agmine Thybris*) o en la aproximación a Roma del héroe en 7.25-36, 8.81-101.

3.3. El cazador y el guerrero (*uenator-bellator*): el progresivo abandono de la Arcadia

Biffanti (2015: 7) considera que el *tópos* del bosque como escenario de caza, refugio de lo salvaje y lugar de religiosidad se contrapone al de la ciudad como lugar de civilización y refinamiento. Esta idea la veremos repetida a lo largo de la *Eneida*. Pero en nuestro poema la caza es también el símbolo de la invasión de un territorio

[522] En el capítulo de pervivencias podemos ver la huella del mito de la Edad de Oro en Horacio (*Carm.Sae*.885). JUNG (1966: 85) ve la huella del sueño de la Edad de Oro, presente en el comunismo o en todo tipo de utopías o distopías como la de "Un mundo feliz" de A. Huxley. Pero también señala que la idea del estado feliz donde reinen valores humanos eternos, la igualdad y la paz universal, propia de Occidente es otra forma del mismo arquetipo. Una adaptación del mito se produce en el nacimiento de los Estados Unidos como muestra el reverso del billete de dólar donde puede leerse, bajo la pirámide, la leyenda, adaptación de *ecl*.4.5: *novus ordo seclorum*. R. Alberti, en su poema "Retornos del amor fugitivo en los montes" (*Retornos de lo vivo lejano*, 1952), rememora la irrupción de la Guerra Civil que acaba con la Edad de Oro que vivía en Ibiza junto a Mª Teresa León. El inicio de los 34 endecasílabos es el siguiente:

Era como una isla de Teócrito. Era / la edad de oro de las olas. Iba / a alzarse Venus de la espuma. Era / la edad de oro de los campos. Iba / Pan nuevamente a repetir su flauta / y Príapo a verterse en los jardines.

desconocido y de la toma de botín (Nethercut 1968: 94). En este sentido la expresión que se le aplica a Eneas en 12.7 *latronis* (hápax en Virgilio), dentro de un símil de caza en el que se compara a Turno con un león, es ilustrativo. Las escenas de caza sirven para caracterizar a Eneas en su invasión del Lacio más como un nuevo Aquiles que como un nuevo Paris (ibídem: 94) puesto que se comporta en la segunda parte del poema como los griegos en el libro 2 respecto a Troya[523].

El bosque es el territorio privilegiado para practicar la caza (Biffanti 2015: 47). Lo podemos comprobar ya en el Gilgamesh: la lucha (caza) del Toro del Cielo tiene lugar en el Bosque de los Cedros. En *Od*. 19 vemos la importancia de la caza cuando Euriclea reconoce a Ulises precisamente por una cicatriz en el muslo que se ha producido en la cacería del jabalí, descrita en *Od*.10.163 o 18.98. La caza es la oportunidad de demostrar el valor. Otros ejemplos como la caza de Penteo (Ov. *met*.3.153-164) o la de Acteón (Ov. *met*.531-6, 695-700, 701-703, 708-728) muestran al cazador convertido en presa, al igual que sucederá con Dido. La caza es el intento de dominación del hombre de la naturaleza y puede constituir un reto a la divinidad (*e.g.* Gilgamesh, Acteón, Penteo quienes han ofendido a Istar, Diana y Baco, respectivamente), pero siempre se pagan caras sus consecuencias (Biffanti 2015: 55).

3.3.1. Eneas cazador

La caza marca el itinerario de Eneas a lo largo de todo el poema, como señala Villiers (2013: 48); de hecho, como voy a analizar en las próximas páginas, la entrada en acción de Eneas se produce en la escena en la que abate a siete ciervos. Posteriormente, en el libro cuarto, la relación entre Dido y Eneas, se consuma durante una cacería y, en el mismo libro, la simbólica caza de Dido es descrita en el conmovedor símil de un ciervo herido. En el libro 7 Ascanio provoca la guerra con los itálicos al disparar a la mascota de una muchacha, Silvia. Finalmente, en el libro doce, Eneas es comparado a un perro de caza acosando a un ciervo desconcertado (Turno).

[523] Especialmente en los libros 10-12 donde los troyanos sitían a los itálicos en Laurento al igual que los griegos lo hicieron en Troya; por el contrario, en los libros 7-9, son los itálicos, con Turno a la cabeza quienes sitían a los troyanos (QUINT 2011: 282).

Además de estos pasajes, también debemos tener en cuenta aquellos en los que Dido y Eneas son comparados con Diana y Apolo, respectivamente, tanto en el libro primero, como en el cuarto[524].

La primera escena de caza se produce en 1.180-194: Eneas caza siete ciervos, tantos como naves y reparte el botín entre los suyos. La fuente es *Od*.10.144-177 donde Ulises desembarca en la isla de Circe y, tras dos días, sube a un punto alto para otear el horizonte y descubrir el palacio de Circe. En el regreso logra cazar un ciervo. A su vez, en *Od*.9.159-162, Ulises y sus compañeros salen a cazar y él logra cazar diez cabras (si bien, en este caso, las naves son doce).

La escena es un ejemplo de estilo paratáctico pues *interea* (180) no indica simultaneidad sino una nueva pieza narrativa que no es simultánea sino sucesiva a la anterior[525]. Eneas, como Ulises, asciende a un lugar elevado, pero su visión se particulariza añadiendo a algunos compañeros a los que intenta buscar con la mirada (Anteo, Capis, Caico). La aliteración en *P*- evoca el sonido de la ascensión por la roca (1.181 *prospectum… pelago petit*). El quiasmo con sentido adversativo (184 *nauem in conspectu nullam, tris litore ceruos*: sust-Ab.-adj: adj.-Ab.-sust.) indica la falta de éxito en la búsqueda, en opinión de Plüss (1984: 16). A diferencia del texto homérico, Eneas abate a siete ciervos y no a uno. En este detalle se observa la preocupación por los compañeros: Eneas es un héroe social, preocupado por la comunidad (Plüss 1984: 20). La necesidad de abatir a siete ciervos -y no a uno como Ulises- obliga a que Eneas se provea de un arco, un arma nada homérica; de hecho Ulises, para abatir al ciervo, utiliza una lanza (*Od*.9.159-62)[526]. Pero el arco, el arma de Apolo, también tiene como función contribuir a la divinización apolínea del héroe y preparar su encuentro con Dido a la que, a su vez, se identifica con Diana, según señala Capponi (1987: 590). Otra diferencia, respecto al relato homérico, es que no se nos explica cómo llevó los siete

[524] El simbolismo de la caza ha sido estudiado por extenso, normalmente, atribuyendo una caracterización negativa a Eneas, que va *in crescendo* a lo largo del poema, hasta culminar en la escena de la muerte de Turno: cf. OTIS (1964: 70-75, 372-77); PUTNAM (1965: 153-6); LYNE (1987: 193-5).

[525] En este sentido AUSTIN (1971: *ad* 1.180), por el contrario CLAUSEN (2002: 9) considera – equivocadamente – que las acciones son simultáneas.

[526] CLAUSEN (2002: 17). En efecto, ni Aquiles, ni Agamenón, Diomedes, Menelao, Néstor, Héctor o Eneas lo emplean. Sólo Ulises usará un arco, pero en la *Odisea* (8.216-20). Podemos ver un eco del arco de Filoctetes.

ciervos hasta la playa, junto a sus compañeros. Una explicación puede ser que Virgilio deja esos detalles a la imaginación del lector para abreviar la narración[527]. No obstante parece inverosímil la caza de ciervos en la costa sin ayuda de perros y caballos y es inaudito que Eneas pueda regresar junto a sus compañeros con los siete ciervos sin más ayuda que la de su fiel Acates. Estamos ante un ejemplo de cómo Virgilio subordina la racionalidad del relato al simbolismo: la influencia de lo divino, lo irracional, extraño e imprevisible se antepone al relato lógico: Eneas caza siete ciervos, uno por cada nave, un detalle que sirve para caracterizar al héroe como una figura preocupada por sus compañeros, aunque, por otro lado, también es solitario y reservado: a diferencia de Ulises que no vacila en dirigirse a cualquiera de sus hombres, Eneas mantiene la distancia con sus compañeros: solo habla con dos de ellos, Acates y Palinuro. La autoridad de Eneas es absoluta e incuestionable, como observa Cartault (1926: 148-149).

Otra particularidad es la contraposición entre *ductores* y *uulgus* (1.189-190) –que también se produce en 12.126 *ductores*, 12.131 *uulgus*– y sirve para retomar el léxico político empleado en el primer símil del poema. Con estos términos Virgilio recuerda al lector la relación que existe entre Eneas –*ductor Dardanius* (10.602) – y sus hombres. A este respecto Dunkle (1973: 129) ve en la caza un símbolo de civilización dirigido a restablecer el orden tras el caos de la tempestad. En este caso, la eliminación de los *ductores* sería una metáfora política. De Villiers (2103: 50-51) considera que la escena muestra a un Eneas que caza por necesidad y oportunidad, de forma justificada, aunque su propósito inicial era otear el paisaje. Sin embargo esta actitud irá variando a lo largo del poema, tal y como veremos.

En 1.496-504 encontramos el tercer símil del poema que presenta a Dido semejante a Diana rodeada por sus ninfas, con la aljaba al hombro. De esta manera se traza un paralelismo con Nausícaa (*Od*.6.102-109), pero con notables diferencias respecto al modelo puesto que Virgilio, oportunamente, compara a la reina absorta en el trabajo con la diosa absorta en las fiestas: el poeta mantuano está menos

[527] Según CLAUSEN (2002: 19), apoyándose en Claudio Donato para quien Virgilio actúa, en función de la *brevitas*, "*breviandae narrationis causa*" (*Interpretationes Vergilianae*, ed. Henricus Georgii, Lipsiae, Teubner, vol I, *Aeneidos libri* I-VI, 1905, p. 43, líneas 27-28).

preocupado que Homero en mostrar a la diosa como una cazadora[528]. Probo criticaba a Virgilio cuando decía que el mantuano se limitaba a imitar equivocadamente los "amenísimos" versos de Homero[529], pero lo cierto es que ambos poetas tienen propósitos diferentes. En su primera aparición, Virgilio identifica a Dido con Diana, así como a Eneas con Apolo. La semejanza se confirmará en el epidodio siguiente: 4.129-168 donde se describe un cuadro de caza realista, con perros, caballos (4.131-132); se describe el hábitat de cabras y ciervos (4.151-155) y el elenco de *instrumenta uenatoria* descritos intenta justificar la espera de Dido y resaltar el cortejo de la reina y el héroe (4.136-150)[530].

En la partida de caza descrita en 4.129-150, la reina Dido se adorna de púrpura y oro que adquieren un sentido ambivalente[531]: por un lado simbolizan riqueza, pero por otro ofuscación (Albrecht 2012: 225). Por su parte, Eneas es comparado con Apolo lo que implica un cambio en el paradigma que usa Virgilio dado que pasamos del Ulises viajero al Jasón seductor (Albrecht 2012: 226). A su vez, Dido, implícitamente es comparada con Diana (como ya lo había sido en 1.498-504) y con Medea[532].

Para este pasaje, en el que se palpa la felicidad, belleza, color e hiperactividad (Austin 1955: 60), se han propuesto muchos precedentes[533], pero lo cierto es que la caza de amor es un *tópos* muy repetido en la literatura griega y romana[534]. El motivo

[528] Por ejemplo, la mención al carcaj es menos significativa; Homero recalca la belleza de Nausicaa, por el contrario en Virgilio lo importante es la felicidad de Dido (1.503 *talem se laeta ferebat*); la Artemis de Homero caza, la Diana de Virgilio danza.

[529] De acuerdo con GELIO (9.9.12-15): cf. PÖSCHL (1970: 62).

[530] Según GRIMAL (1984: 418) no es posible determinar las fuentes del cuadro por lo que podría estar inspirado en el arte mural: la descripción de animales en fuga sobre la cresta de los montes o llanuras es un tema común en los frescos pompeyanos.

[531] A este respecto obsérvese la repetición de 4.134 *auro*/ 138 *auro*… *aurum*/ 139/*aurea*.

[532] NADEA (1984: 68) compara la historia de Dido y Eneas con la de Aristeo (*georg*. 4): ambos son tentados y sufren una tragedia aunque de diferente manera puesto que mientras Aristeo se comporta solo como un amador, Eneas es amador y estadista, faceta que se impone al final. Así mismo Eneas se comporta como Orfeo en su descenso a los infiernos y, de nuevo, su faceta como estadista se impone a la de amador, como vemos reflejado en su encuentro con Dido.

[533] Para el v. 4.129: cf. *Il*. 19.1-2 (HEINZE 1993 [1903]: 366-8; CARTAULT 1926: 345); como en *Od*. 19.428-9, la caza comienza al amanecer; de hecho *Aurora* (4.129), personificada, preside la escena. Para la comparación de Dido-Eneas con Diana-Apolo: cf. *A.R*. 1.307-10; 3.1283 donde se compara a Jasón con Apolo y Medea con Artemis (3.876-888) (CARTAULT 1926: 309); *Il*. 45-6, imagen de Apolo como arquero.

[534] Para el motivo del arco y las flechas como símbolo del amor: cf. *A.P.* XVI 196, XII 89, XII, 111, V 215, XII 82, XII 45; THEOC.27.17 (Ártemis hiere con sus flechas y atrapa con sus redes); Para el motivo del amador-cazador: OV. *ars* 1.45-50 (el cazador sabe donde echar sus redes a

de la caza, como señala Otis (1964: 76), originalmente relacionado con la calma y felicidad, adquiere una tonalidad gradualmente más siniestra y frenética que está subrayada por el final en monosílabo del 4.132 (*Massylique ruunt equites et odora canum uis.*) no precedido de monosílabo, fenómeno que contradice la norma (Iso 1981-82: 95); además las tres últimas palabras decrecen en el número de sílabas (3-2-1). Austin (1955: *ad loc*.) opina que Virgilio crea, con este ritmo, un efecto genial y cómico: con la ruptura acento-ictus se expresa la agitación producida en la escena. Lo mismo opina Hellegouarc´h (1965: 65) quien dice que el final de verso en monosílabo no precedido de monosílabo da idea de movimiento brusco. Por otro lado el pasaje transmite una atmósfera exótica y griega con expresiones como *pharetra* (4.138), asociada a hombres o a Diana (cf. 1.500, 11.859, 1.323, 1.336) o a amazonas (cf. 5.311, 7.816, 11.648-9); *hibernam Lyciam* (4.143)[535]; *Dryopes* (4.146)[536]; *Agathyrsi*[537], cuatrisílabo a final de verso que sirve para dar una atmósfera griega al verso, acompañado del *-que*… *-que* duplicado, según la práctica de Homero (cf. Austin 1955: 65); *iugis Cynthis* (4.147)[538].

La cacería continúa en 4.151-172. El cielo se oscurece y estalla una tormenta con truenos. Todos corren para protegerse y Dido y Eneas ganan una cueva, juntos. Los poderes de la naturaleza son los únicos testigos de su unión. Para este pasaje no he encontrado ninguna fuente conocida[539]. En la primera parte (4.151-199)[540] vemos los preparativos para la cacería, rodeados de claridad (expresada por la asonancia en A); los animales que aparecen (4.159 *aprum… aut fuluum… leonem*) pueden constituir una alusión a los trabajos de Hércules (jabalí de Erimanto, cierva de Cerinea) (Pease 1935: *ad loc*.). La acción está descrita con gran rapidez como lo reflejan las tres elisiones de 4.151 o el verso holodactílico 4.155 *puluerulenta fuga glomerant montisque relinquunt*

---

los ciervos; conoce por qué valle van los jabalíes; el pescador tiene noticia de donde están los peces); 1.263-70 (las mujeres pueden alcanzarse con solo tender las redes); LUCR. 4.1146-8: es difícil escapar a las redes del amor una vez has sido cazado.

[535] Según Servio (*ad loc*.), Apolo pasaba los seis meses de invierno en Patara, ciudad de Licia y los seis meses de verano en Delos.

[536] Tribu relacionada con el monte Parnaso o el Oeta.

[537] Tribu no i.e., posiblemente de Tracia. Servio dice que adoraban a Apolo Hiperbóreo.

[538] Colina de Delos de 118 m. de altura donde nacen Apolo y Diana (cf. PEASE 1935: *ad loc*.).

[539] Solo para los versos 151-9: cf. *Od*. 19.433-458.

[540] Para la segunda (4.160-172) vid. el cap. “La tempestad” punto 1.10.

para expresar la rapidez del movimiento. El pentasílabo inicial contribuye a dar esa sensación así como la aliteración en nasales y oclusivas.

3.3.2. El ciervo de Silvia

No volvemos a encontrar un episodio de caza hasta el del ciervo de Silvia (7.475-502). Virgilio nos cuenta que Alecto azuza a los perros de Julo para que cacen un ciervo domesticado, Ascanio hiere al animal. Sus propietarios atacan a los troyanos y sobreviene una refriega, instigada por Alecto. El pasaje no cuenta con fuente conocida aunque el mantuano y Ovidio pudieron usar una leyenda común cuyo motivo es el de un ciervo herido causante de guerras (cf. leyenda de Cipariso, según Connors 1992-1993: 7)[541].

La escena posee un valor técnico en cuanto al tratamiento del arte cinegético, según Caponni (1984: 591): Julo persigue a un ciervo con ayuda de perros aunque el ciervo es domesticado (7.481-482); los canes lo persiguen y Ascanio le atraviesa el vientre con una flecha. Virgilio describe sintéticamente el ejercicio del *uenatus* a pie (no a caballo como en 4.125-160), con redes (7.477) y perros (7.481); los ciervos buscan refugio en la costa, pero los perros los persiguen infatigablemente (7.493 *rabidae*) y aunque la víctima sea un ciervo domesticado se describe la técnica correctamente (Cf. Jenofonte (X.*Cyn*.10.20) con empleo de arco.

La muerte del ciervo de Silvia es el origen de la guerra en el Lacio, pero su propia banalidad acentúa la trivialidad de la causa de la guerra. También debemos observar que el pasaje muestra, según De Villiers (2013: 50) el paralelismo entre el padre y el hijo aunque en el símil de la caza (4.68-73) Eneas busca satisfacer el deseo sexual mientras que, con la caza del ciervo de Silvia, Ascanio ambiciona la gloria[542]. No obstante, como dice Jenkins (1998: 503), tanto aquí como en el episodio de Dido, las dos escenas de caza desembocan en tragedia. En mi opinión, una vez más, Virgilio se sirve del lenguaje bucólico para expresar un contenido épico: el mundo pastoril,

[541] Incluso el nombre de Silvia parece invención de Virgilio. Dice Servio: *bonum puellae rusticae nomen formauit* (*ad Aen*.7.487).

[542] De la misma opinión es DUNKLE (1973: 138): los motivos de la muerte del ciervo cambian: Ascanio busca la gloria, mientras que el pastor del símil de 4.68-73 persigue una satisfacción amorosa.

expresión de la bienaventuranza de la Edad de Oro, como diría Zanker (1992: 243), es amenazado por la guerra.

3.3.3. Niso y Euríalo

El libro noveno se articula en torno al nocturno de Niso y Euríalo, episodio insólitamente lírico, en particular debido al apóstrofe del poeta que rompe, de esta manera, la objetividad de la épica. Este episodio es el más trágico de toda la *Eneida* (Williams 1967: 40). Heyne lo llamó *episodium Aeneidis omnium facile nobilissimum* (cf. Hardie 1994: 23). Mantiene una estructura independiente dentro de la obra de forma que constituye una digresión (incluso se ha llegado a considerar que es un epilion integrado en la obra) (Hardie 1994: 24-25).

Niso y Euríalo son los primeros héroes en caer de una larga serie: Palante, Lauso, Camila y Turno. La expedición de ambos en la oscuridad de la noche sugiere el descenso a los infiernos –como el de Eneas– del que no saldrán (Hardie 1994: 27). Los únicos personajes que emergen tras haberse sumergido son Eneas y los barcos-ninfas.

Podemos relacionar este pasaje con el motivo del "cazador negro" siguiendo a Vidal-Naquet (1968: 947-964). También Hardie (1994: 29) señala, en esta misma línea, que la importancia de la caza en el episodio de Niso y Euríalo estriba en demostrar su incapacidad de hacer la transición desde la adolescencia (mundo del deporte = caza) a la edad adulta (mundo de la guerra)[543], es decir, como ritual iniciático.

La historia de Niso y Euríalo puede relacionarse con la del héroe cazador como en el caso de Aquiles[544]. A este respecto Vidal-Naquet (1968: 962) señala que los efebos atenienses –rito extensible a todas las culturas– eran herederos del "cazador negro" que luchaba contra otro rubio en el ritual del paso de la adolescencia a la madurez (ligada al matrimonio o al ejército). La acción de ese cazador se desarrollaba de forma inversa a la del hoplita: combatía armado a la ligera, en zonas fronterizas, de noche, en solitario o pequeños grupos, en invierno, con engaños (incluido el

[543] La relación deporte-guerra ya había sido puesta de manifiesto en 5.286-361, como veremos más adelante.

[544] El rubio Aquiles, según Píndaro (cf. Pi.*N*.3.51-59) vive en su infancia en el antro de Quirón ejercitándose con la jabalina, atacando a los leones o matando jabalíes. Diana y Atenea le admiraban cuando cazaba el ciervo sin ayuda de perros y de lazos.

asesinato), en la montaña, comiendo lo que encontraba[545]. Esa inversión del orden indicaba el paso a la edad adulta. El ritual incluía la ofrenda del cabello, vestirse de negro y el travestismo femenino que ha sido en todas las sociedades una forma de representar el paso de la adolescencia a la virilidad (Vidal-Naquet 1968: 949-50, 959); también era necerario el sacrificio de una víctima animal y un juramento para ingresar en la fratría[546].

En el episodio, Niso y Euríalo se comportan como los efebos que describe Vidal-Naquet, pero ¿no se comportan de igual forma Ascanio con el ciervo de Silvia o Eneas con los ciervos que caza en las costas de Libia? ¿Se comportan como "cazadores negros"?

Niso arrastra su cólera por el campamento enemigo como un león en un establo lleno de ovejas (9.337-341) en un símil que recuerda a Diomedes (*Il*. 10.485-486) y a Aquiles (*Il*.20.164-173) (vid. cap. "Naturaleza y Metapoética: el diálogo con Homero" § 7.5.) y que guarda paralelismo con Turno (9.341 *fremit ore cruento*: cf. 12.8 donde Turno es comparado con un león con la misma expresión). El símil ocupa el centro exacto dentro de este nocturno (314-366): a 25 versos del principio y del final (Hardie 1994: 130).

Posteriormente (9.373-385, 390-393), el casco capturado a Mesapo traiciona a Euríalo al brillar en la noche. Volcente los descubre y ellos escapan a la espesura de un

[545] SILES (1991: 21-40) ve incidios de este ritual en la tragedia de Sófocles de *Filoctetes*. En efecto, el personaje central se ve recluido en una isla (muerte social) y su capacidad verbal es limitada (asemejado a las bestias); de ahí que al vivir en una cueva como las bestias pueda ser cazado como dicen Odiseo (v. 101) y Filoctetes (vv. 956 y 1006). Tendríamos así un ritual de caza que permite la reinserción del excluido. Por otro lado, el mismo autor (2016: 415-432) examina el papel de la naturaleza en esta obra: la isla (desierta y deshabitada) es el marco ideal para esa exclusión; la cueva, a su vez, alude a la animalidad (cf. *Cíclope*, drama satírico de Eurípides) y a la pérdida de la condición humana que convierte a Filoctetes en un ser al que se le puede perseguir y cazar. En la tragedia se debate la oportunidad de la sagacidad de Ulises (*sophisma*) frente al modo justo de proceder de Neoptólemo que quiere devolverle el arco a Filoctetes: se propone el abandono de la moral falta de escrúpulos y guiada por el interés y rescatar el antiguo lenguaje del heroísmo.

[546] Platón (*Lg*.6.823b) considera que hay muchos tipos de guerra entre los que está la caza. Por eso el legislador debe formular elogios a esta actividad para que los jóvenes se dediquen a ella pues hace mejores sus almas (frente al robo o piratería que son otros tipos de caza). Pero también dice (824a) que debe evitarse la caza nocturna, propia de hombres perezosos pues en ella son más largos los descansos que los trabajos y, también, aquella que se vale de trampas y redes pues debe usarse la fuerza y domeñar a la bestia con carreras, golpes o lanzazos y la ayuda de perros y caballos.

bosque que resulta engañoso; Niso escapa, peor suerte corre Euríalo. La alusión al bosque es especialmente significativa puesto que en Homero (*Il*.469-514) no existe. Para Virgilio la *fallax silua* (9.392), remarcada por una enálage (igual que en *dumis silentibus* 9.393) y un verso áureo (9.383), es el lugar para el fracaso de la razón; quizá es el mundo adolescente de la caza (Hardie 1994: 141). El verbo *reuoluens* (9.391) recuerda la imagen de Teseo en el laberinto (6.29-30)[547].

En el presente pasaje destaca la écfrasis del bosque oscuro (9.381-383 *silua fuit*), una constante en la *Eneida* que, como dice Hardie (1994: 141) también sirve para describir el bosque como lugar de confusión y error (1.164, 314, 578; 6.443-51). También puede simbolizar el lugar ideal para retornar al pasado (6.704; 8.597-599). Aquí la *fallax silua* (9.392) quizá simbolice el retorno de Niso y Euríalo al mundo adolescente de la caza (bajo el signo de Diana) desde el de la guerra.

En la oscuridad que domina todo el pasaje, al igual que todo el nocturno de Niso y Euríalo, destaca el claroscuro del casco (9.374 *radiis refulsit*, 9.383 *lucebat*) y de la imagen del camino que reluce en la noche (9.383 *lucebat*). En este contexto, para Hardie (1994: 21) resulta irónico que Niso suplique a la Luna que guíe su lanza (9.404-9). Este autor (1994: 29) considera que este episodio demuestra la incapacidad para hacer la transición desde la adolescencia (mundo del deporte = caza) a la edad adulta (mundo de la guerra). La relación deporte-guerra ya había sido puesta de manifiesto en 5.286-361, en los juegos de los funerales de Anquises, escena que se opone a la presente: la carrera pedestre termina con premios para todos y en clave paródica; por el contrario aquí nadie gana y el final es trágico. No olvidemos que Niso está caracterizado como *Ida uenatrix* (9.177-178), *uenatu adsiduo* (9.243) y realiza ofrendas a Diana (9.403). Como señala Capponi (1984: 592) quizá se identifique con Attis (Catull. 63), obligado por Cibeles a volver a los bosques del Ida como esclavo suyo.

La caza tiene un valor esencial dentro de la dialéctica de lo apolíneo y dionisíaco, estando en relación con el primero de estos conceptos por su implicación con la naturaleza y el frugal amante; un ejemplo sería el *Hipólito* de Eurípides. Por el contrario lo dionisíaco engloba la vida cortesana y las pasiones mundanas; su ejemplo sería *Fedra*. En Ovidio podemos ver esta dicotomía teniendo en cuenta que en sus

[547] Cf. CATULL. 64.113; OV. *met*. 8.168, según HARDIE (1994: 144).

primeras metaforfosis caza y amor se excluyen (Diana, Dafne, Siringa son vírgenes) aunque, progresivamente se irán haciendo compatibles (Céfalo, Adonis) y, finalmente, el amor vencerá sobre la caza.

3.3.4. Helénor, Mecencio, Turno.

Los símiles de caza como imagen de la guerra son habituales en la *Eneida*, de la misma manera que en la *Ilíada*. Un ejemplo lo vemos en el final de Helénor (9.549-555). De nuevo la caza sirve como metáfora de la guerra. Como dice Hardie (1994: 178), Virgilio nos describe el estado de una fiera salvaje rodeada por los cazadores para representar la actitud valiente en el combate, siguiendo el ejemplo homérico (cf. *Il*.11.148-149, 15.448, 16.377-378). En este caso destaca el encabalgamiento 9.554-555 /*inruit*: para expresar la idea de movimiento envolvente (cf. Hellegouarc´h, J. 1964: 60) alrededor de Helénor.

En 10.707-718 los enemigos rodean a Mecencio como a un jabalí arrojado de las cumbres del Vésulo por los perros, que luego cae en las redes y gruñe y termina en lucha cuerpo a cuerpo. El símil está inspirado en la *Ilíada* (*Il*.13.417-425) donde Eneas acomete a Idomeneo; éste le aguarda como el jabalí que, confiado en su fuerza, espera en un paraje desierto del monte el gran tropel de hombres y con las cerdas del lomo erizadas y los ojos brillantes, aguza los dientes y se apresta a rechazar la acometida de perros y cazadores[548]. A diferencia de Homero, el mantuano establece una geografía precisa de la batalla; así se habla del monte Vésulo[549] o de *palus Laurentia*[550]*,* áreas perfectamente conocidas por el poeta. Vemos también el afán de innovar mediante la introducción de acuñaciones nuevas (*pinifer* 10.708, *infremuit* 10.711) y el acomodo del ritmo a la celeridad de la acción mediante el empleo de un holodactílico (10.711),

[548] El jabalí también aparece en *Il*. 11.414-418, donde Agamenón muere a manos de Egisto como los colmilludos jabalíes mueren en la casa de un noble rico.

[549] Virgilio localiza el símil en un lugar concreto: *Vesulus* (10.708) (al contrario que Homero que los situa "en un paraje del monte"); se trata del Monviso (3.841 m) en los Alpes piamonteses; montaña que se distingue muy bien por su forma piramidal y su altura que sobresale por encima de las demás. A sus pies nace el río Po, por tanto está ligado a la patria del poeta. En los términos virgilianos podemos localizar esta cima en territorio etrusco, propio de Mecencio.

[550] *palus Laurentia* (10.709): Pantano di Lauro, área comprendida entre el Tíber y Ardea, la ciudad de Turno.

recurso enfatizado por los tres verbos coordinados en *gradatio*. La imagen del jabalí es apropiada para destacar la resistencia del héroe; en este sentido Virgilio aplica el verbo *irasci* (10.712) inusual aplicado a la caza, pero que sirve para simbolizar el carácter de Mecencio, impío y cruel, a causa de lo cual fue expulsado de Etruria (Jordan 1990: 70). El símil -la cacería del jabalí- anticipa la muerte de Mecencio en lucha cuerpo a cuerpo (Capponi, 1989: 592). Su precedente homérico – *Il*. 13.471-475- presenta a Eneas como un *uenator*, la misma imagen usada para Niso (9.177-181 *Ida / uenatrix*) o Camila (11.573-575).

El libro 12 comienza con el símil en el que Turno es comparado con un león herido en los campos de Cartago que se goza sacudiendo su melena, quiebra el dardo clavado por el mercenario y ruge con la boca ensangrentada (12.4-8). Este símil, en opinión de Quint (2011: 286-288), recuerda a Diomedes (*Il*.5.136-142) y a Aquiles (*Il*.20.164-173) también comparados con leones hambrientos lo que refuerza su relación con Turno[551]. También en *Il*.10.485-486 Diomedes ataca, en compañía de Ulises, como el león hambriento a las ovejas para buscar la gloria y mata a doce guerreros tracios. La diferencia es que los héroes griegos salen victoriosos de sus ataques mientras el rútulo cae herido: Virgilio invierte las posiciones: mientras en *Il*.20.187-189 Aquiles ataca a Eneas y le recuerda que ya una vez salió huyendo con la lanza monte Ida abajo, en la *Eneida*, a la inversa, Eneas es el que hiere con la lanza a Turno (12.919-926)[552]. De esta manera Eneas se venga del trato que de él hace Homero y para reemplazar así el pasado homérico[553].

[551] *Il*. 5.136-142, una furia triplicada invade a Diomedes como al león al que el pastor que cuida a las ovejas no doblega. *Il*. 20.164-166, Aquiles es impulsado por la furia como un león famélico, herido por la lanza que abre la boca, echa espuma, gime y se incita a sí mismo, furioso por matar a algún hombre. Otros ejemplos: *Il*. 12.41-48, Héctor combate a los troyanos semejante a un jabalí o un león. No obstante TARRANT (2012: 86) señala que el precedente más cercano es *Il*. 16.752-753 donde Patroclo lucha como un león que no solo es golpeado sino que es herido y perece por su propio coraje. Como el león, Turno sabe que su situación es desesperada y anticipa su muerte por una herida en el pecho (cf. 950 *ferrum aduerso sub pectore condit*). Sin embargo en Virgilio la escena está tomada de la arena, según se deduce de 12.15 *sedeant spectentque Latini*. También podemos ver semejanzas con *A.R.* 2.26-9, Amico se enfrenta a Polideuces como un león herido por un venablo al que acosan en los montes los cazadores.

[552] QUINT (2011: 287-8) subraya el paralelismo citando cuatro pasajes: 1.96-100: Eneas recuerda a Diomedes y lamenta no haber muerto en Troya como él; 1.753-755: Dido pregunta por Diomedes y Aquiles lo que es como echar sal en la herida; 12.4-9: Turno se asemeja a

La ambientación lejana del símil (cf. *Poenorum… in aruis* 12.4), es para Cairns (1989: 109-113) una forma de alienar a Turno que pierde así su carácter autóctono. Pero el pasaje guarda relación con 4.69 donde Dido es herida (*sub pectore uulnus*) de la misma forma por Eneas y con 12.749-757 donde Turno es comparado con un ciervo y Eneas es su cazador[554].

El león está caracterizado como *furor impius* (cf. 1.296): cf. 12.8 *fremit ore cruento*, expresión procedente de la descripción del *Furor impius* (1.296 *fremet horridus ore cruentus*), según apunta Tarrant (2012: 87) y que también se aplica a Euríalo en 9.341. Mientras la fiera está personificada (12.6 *arma mouet*) al cazador se le aplica un término despectivo: 21.7 *latronis*: cf. Cic. *Cat*.1.33 *hostis patriae, latrones Italiae*; el sentido peyorativo hace preguntarse a Lyne (1989: 164-165) si expresa el punto de vista de Virgilio contrario a Eneas puesto que el término *latro* –inesperado y extríseco a la escena– como sinónimo de *praedo* es el calificativo que se aplica a Eneas, Amata (8.361-364), Mecencio (10.774-776) y las matronas latinas (11.484). En este sentido Tarrant (2012: 85) considera que el símil está focalizado desde el punto de vista de Turno porque el león sólo lucha para su propia defensa y porque sus oponentes, caracterizados inicialmente como cazadores (*uenantum*) terminan siendo un vulgar bandido (*latro*).

El presente símil es más extenso de lo normal en Virgilio siguiendo la manera homérica. La *Eneida* tiene cinco símiles sobre el león: Turno es el protagonista en tres (9.792-796, 10.454-456, 12.4-8); los otros se aplican a Euríalo (9.339-341) y Mecencio (10.723-728). La cólera inherente al león ejemplifica la *uiolentia* que es propia de Turno (cualidad que se aplica al rútulo en exclusiva en este libro), expresada en 7.462-466 donde se compara con la llama que calienta un caldero. En el libro 9 también ha sido comparado con varios depredadores: lobo (9.59-64, 565-568), tigre (9.730) y águila (9.563-564). Las víctimas del cazador Eneas (Turno o Mecencio) son comparadas

---

Diomedes pues se le aplica el mismo símil; 12.896-926: Eneas es como Diomedes y Aquiles cuando ataca a Turno.

[553] Otra inversión del poema es que mientras en la *Ilíada* Eneas es ocultado por Apolo que fabrica un simulacro, en todo parecido a él, para confundir a los griegos (*Il*.5.449-453) en la *Eneida* es Turno quien es sometido a esta treta.

[554] Aunque TARRANT (2012: 86) en función de 12.5 *uenantum uulnere* considera que la presencia de cazadores alude a 7.493-494, episodio del ciervo de Silvia que desencadena las hostilidades, pues en ese pasaje se considera así a los troyanos.

con el león quizá porque esta es la presa reservada al rey, según Quinto Curcio (8.1.11-20) quien nos informa de que Alejandro Magno hizo participar a su ejército en una batida en la que mataron a 4000 animales, pero subraya que él se reservó la caza del león como prerrogativa y, aunque quería hacerlo solo y a pie, los macedonios le convencieron a hacerlo a caballo y con ayuda. Entre los soberanos orientales la caza del león era un momento obligatorio de su iniciación lo mismo que para los grandes generales o emperadores romanos. En este sentido, según Salustio (*Iug*. 6), Yugurta está destinado a grandes empresas como lo prueba el hecho de que cazó a un león. Así mismo el Códice Teodosiano (15.11.1) estipula que la caza del león es prerrogativa del emperador. Dión Casio (72.14) nos informa de que Cómodo puede condenar a Julio Alejandro por haber cazado un león. Fedeli (1990: 132) señala que la caza del ciervo constituía un entrenamiento y primer test de prueba de cara a la caza mayor. En este sentido, considero que este podría ser el sentido del orden seguido por Virgilio en relación a Eneas: primero caza ciervos (libro 1) y finalmente el león (libro 12).

Pöschl (1950: 183) señala que, a diferencia de Aquiles, Turno está destinado a morir, y valora su inocencia original; pero se opone Otis (1964: 373), pues Turno no es un ciervo como Dido sino un fiero león, extremadamente frustrado y violento. Turno es simplemente un héroe homérico, dotado solo de *uirtus*, y Eneas uno nuevo que añade *humanitas* (ibídem: 381).

La palabra *uenantum* (12.5) identifica a Eneas con la figura del cazador estableciendo un paralelismo entre caza y guerra y enlaza el símil con la escena de 12.749-754 donde Eneas persigue a su adversario como un perro de presa a un ciervo encerrado por el río y cercado por el miedo. De nuevo se invierten los papeles homéricos y Eneas actua como Aquiles, Diomedes y Ulises, si comparamos los precedentes[555]. Eneas persigue a Turno como el perro de caza al ciervo: la descripción que hace Virgilio recrea en este pasaje la técnica de la caza que terminaba con la

[555] Cf. *Il*. 22.189-192, Aquiles acuciaba a Héctor como un perro hostiga a una cría de cierva en los montes, tras levantarla de la madriguera, por cañadas e incluso si pierde la pista al esconderse bajo un matorral, la rastrea; *Il*. 10.360-362, Diomedes y Ulises acosan a Héctor como dos perros, de afilados colmillos, acosan sin tregua a una liebre por un bosque. Otros: *A.R*. 2.278-281, Cetes y Calais persiguen a las Harpías como los perros de caza el rastro de las cabras o los corzos; *Il*. 8.338-340, Héctor marchaba como cuando un perro acosa a un cerdo salvaje o a un león; *A.R.* 4.12-13, Medea temblaba como una ligera cervatilla a la que tiene atemorizada el acoso de los perros en un denso boscaje.

captura de la presa por parte de un perro o con ayuda en una red, pero deja inconclusa la escena (Capponi 1984: 592).

El ciervo asustado recuerda a Dido, huyendo a través de toda la ciudad (*Dido totaque uagatur / urbe furens* 4.68-9), pero Eneas ahora no se presenta como un pastor sino como un perro (por primera vez se le compara con un animal). El carácter depredador de este animal es puesto de relieve por Villiers (2013: 56): en su primera aparición Eneas aparece cazando por necesidad para salvar a los suyos (1.192-193 *septem ingentia uictor* / *corpora*), pero en la segunda (Dido) la caza es simbólica; ahora, en la tercera (12.749-754) es irracional (ibídem: 48) y persigue a una presa humana: Turno. Dunkle (1973: 130-135) pone de relieve el sentido de conquista expresado mediante la palabra *uictor*: la caza simboliza la conquista (1.192, 12.936-937). Para Putnam (2011: 88) el motivo del ciervo sirve para caracterizar la progresiva deshumanización de Eneas: en su primera cacería caza animales; en la última, hombres; en la primera ocasión es caracterizado como pastor y sin embargo caza un ciervo (Putnam 1965: 152; 2011: 106). No obstante, debe matizarse que, aunque Eneas es comparado con un perro, eso no implica deshumanización: muy al contrario, en la expresión *uenator… canis* (12.751) podemos ver una personificación: el epíteto humaniza al perro que resulta apropiado para aplicarlo a Eneas. Además el término *umber* (12.753) añade un toque de color itálico y, de hecho, parece ser que los perros de caza umbros tenían fama de buen olfato: cf. Sen.*Thy*. 497-498 *sagax… Umber*.

El motivo de la caza sirve también para establecer un paralelismo padre-hijo: en el libro 4 Eneas caza para satisfacer su deseo sexual y en el libro 7 (episodio del ciervo de Silvia) Ascanio lo hace para buscar la gloria. Así mismo Eneas es caracterizado como *uenator* (12.751) lo que sirve para relacionar este texto con Hor.*carm*.1.37.17-19 *accipiter uelut / mollis columbas aut leporem citus / uenator* donde Horacio compara a Octavio con un águila o un cazador veloz y a Cleopatra con una paloma o una liebre (probablemente el texto horaciano sea anterior al de Virgilio). Pero Virgilio opera una transformación: sustituye *citus* por *canis* (12.751), según observa Tarrant (2012: 281).

Podemos deducir, siguiendo a Tarrant (2012: 281) que los perros conducen a la presa hacia las redes y que los cazadores estiran cuerdas en los lados del bosque a las que pegan plumas de color blanco y escarlata (12.750 *puniceae… pennae*); las plumas

asustan a los animales y los capturan con las redes (cf. Grat. *Cynegetica* 75-88; también Nemesiano, *Cynegetica* 299-306).

3.3.5. Camila: la cazadora-pastora-guerrera

El episodio de Camila puede tratarse de un epilio independiente que fue intercalado por Virgilio en la *Eneida* (Cartault 1926: 797, 827). Como observa Gransden (1991: 20) tanto Camila, como Drances, son personajes que solo aparecen en la *Eneida*: no se ha descubierto la fuente en la que se inspiró Virgilio[556]. Horsfall (2003: 465) rechaza como fuente la *Etiópida* de Arctino; en caso de que hubiera un precedente sería a través de la tradición dramática sobre Pentesilea en Troya, pero no se nos ha conservado. Fratantuono (2009: 165) plantea la relación etimológica entre Camila y *casmena* / *camena* que sugiere la relación con una ninfa profética, pero no la ve muy probable pues Camila es una devota de Diana y no una profetisa y sus conexiones con Mercurio hacen pensar más bien en una psicopompo destinada a conducir a Turno a la muerte[557].

Por el contrario, Arrigoni (1982: 65-66) ve en Camila una tradición exclusivamente italo-celta, una ninfa profética de los volscos venerada en el santuario de Diana en Aricia; esta leyenda estaría apoyada en la existencia de princesas guerreras en el área itálica antes del s. IV a. C. de las que se han hallado las tumbas. A diferencia de Pentesilea, Camila lucha contra los troyanos, en lugar de ayudarlos, como el propio Servio (*ad* 11.842) refiere, aludiendo a la relación de volscos con escitas (*exclitas*) y de estos con las amazonas. Arrigoni (1982: 117) cree que esta conexión es original de Virgilio y la relaciona con el culto de Diana Nemorensis en el lago de Nemi; pero también ve en este personaje una *imago* de Fulvia, la primera mujer de Antonio y enemiga de Octavio en la guerra de Perusa (ibídem: 25, 117).

---

[556] CANO (1999: 96) considera que la aportación más original a la épica de Virgilio es el diseño de heroínas modernizadas a partir de materiales heredados de la tragedia o la épica homérica: arquetipos como Camila (guerrera independiente), Dido, Lavinia.

[557] CRISTÓBAL (1988b: 46-47) señala la influencia de leyendas como la de Harpálice (cf. SERV. *ad Aen*. 316-317, Higino *Fab*. 193) con quien comparte orfandad de madre, una especial relación con el padre, vida en el campo alejada de la civilización; también subraya la relación con la leyenda de las amazonas (a Camila se la denomina así en 11.648, 660), con la de Atalanta y destaca la relación (en el nombre) con el héroe romano Camilo.

La pastora-guerrera constituye la encarnación de la *uirtus* itálica descrita de forma orgullosa por Numano (9.603-606); la apoteosis del heroísmo. Presenta afinidades con Lauso, Niso, también cazador protegido por Diana. Johnston (1981: 29) señala que Camila representa un mundo semi-pastoral, una sociedad agrícola, en trance de desaparecer, agitada por el movimiento de Alecto y la ola que asola todo el libro 7.

La descripción de Camila con sus compañeras (Larina, Tula y Tarpeya) tiene afinidades con las amazonas, pero también con Diana/Artemis y su cortejo. Existen grandes analogías con Dido, cuestión que analiza Fratantuono (2006: 26-30): ambas se presentan con apariencia de Diana-cazadora (cf. 1.496-1.504); Dido invoca a esta diosa en su suicidio; ambas se visten de oro y púrpura (11.780). Pero es cierto que en el símil de 11.659-663 Camila y sus docellas semejan amazonas. Se trata de una reminiscencia de 1.493 donde Pentesilea, reina de las amazonas, aparece en los muros del templo de Juno, regresando en su carro, quizá aludiendo a la ceremonia del triunfo (Fratantuono, 2009: 219)[558]. Si es así la alusión es irónica, dado el final trágico de Camila, término real de la comparación. Las alusiones a ambas amazonas también son irónicas (o anticipatorias) según Gransden (1991: 126) pues Hipólita ha muerto a manos de Hércules y Pentesilea ha caído en poder de Aquiles. No obstante, no puede considerarse que Camila sea una amazona dada su condición de virgen (las amazonas no eran vírgenes como lo prueba el matrimonio de Teseo con la amazona Hipólita); sin embargo sí podría considerarse una mítica sacerdotisa de Diana, como sugiere Gransden (1991: 22). Por tanto la introducción de las amazonas en este símil aporta una nota de fantasía.

Si Camila se relaciona con Diana y Dido (cf. 1.496-504) podemos deducir que Virgilio está equiparando a las dos heroínas que mueren de forma trágica por ayudar a Eneas (en el primer caso) al que, por su parte, se ha relacionado con Apolo (cf. 4.129-150) de forma que se equipara a Eneas con Jasón (= Apolo) y a Medea con Diana en

[558] Los precedentes homéricos son los siguientes: *Il*. 3.189, Príamo alude a las amazonas varoniles contra las que combate en ayuda de los frigios (en contra de la leyenda posterior a la *Ilíada* en la que combaten a favor de los troyanos, lucha en la que Pentesilea cae a manos de Aquiles); *Od*. 6.102-104, Nausicaa y sus acompañantes juegan como Diana, la brava flechera que se divierte disparando a jabalíes o ciervos; También hay una alusión a las amazonas y su paso por la comarca de Asiria en *A.R.* 2.966-1000. Sin embargo para ARRIGONI (1982: 65-66) el relato de Virgilio se sustenta únicamente en una leyenda itálica.

función de *A.R*.1.307-310, 3.1283 según Cartault (1926: 304). Pero las analogías llegan más lejos como demuestra Fratantuono (2006: 36-41): en el epilio de Camila, ésta confunde su papel al vestirse de oro y púrpura y combatir como una guerrera: mata a Ornito que combate con atuendo de cazador y cuando se encuentra con Cloreo ve en lo que ella misma se ha convertido, pero muere antes de que pueda reaccionar.

En mi opinión Camila pervierte su estado inicial que aúna caza, vida frugal y sentido apolíneo con la vida cortesana, mundana y dionisíaca (oro y púrpura), convirtíendose en una nueva Dido. Esa pérdida de identidad le ofusca y le conduce a la muerte. Posteriormente, en 11.809-815, Camila es abatida y Arrunte (nombre que puede aludir a L. Arrunte, aliado de Augusto en Accio[559]) busca escondrijo como un lobo arrepentido (personificado por medio del adjetivo *conscius* cf. 11.812).

El último símil del libro 11 es el más complejo. Camila aparece caracterizada en su presentación como pastora (cf. 7.817 portando su bastón de mirto pastoril) y como tal encuentra la muerte. Fratantuono (2009: 275) considera que el símil constituye una prefiguración de la loba de Rómulo y Remo: gracias a la muerte de Camila por el lobo, Eneas se salva puesto que el impacto de su pérdida provocará que Turno abandone sus planes de batalla contra Eneas, es decir, el ataque combinado de la caballería de Camila, y la emboscada de Turno. Por tanto, de alguna manera, el lobo del símil nutre el futuro de Roma.

La imagen de esta pastora-cazadora, reconvertida en guerrera se mueve en la ambigüedad (entre cazadora y guerrera, *uenatrix-bellatrix*)[560]. Su acción tiene más de cacería que de combate; tampoco sabemos si ambiciona los despojos de Cloreo para ofrecerlos a Diana o para exhibirlos en su cuerpo. Cloreo, sacerdote de Cibeles,

[559] El protagonista del símil coincide en nombre con L. Arrunte, un afortunado superviviente de las proscripciones del año 43 a. C. gracias a Sexto Pompeyo que regresó a Italia en 39 a. C. después del tratado de Miseno; sirvió a Octavio en Accio en el centro de la flota y fue nombrado cónsul en 22 y compuso una historia de la Primera Guerra Púnica que no se ha conservado. Nació en Atina, ciudad volsca (quizá una sutil alusión a la alianza de Arrunte en esta guerra). En los *Ludi Saeculares* Arruncio participó como *quindecemvir sacris faciundis*. Tuvo un hijo adoptivo que se llamaba L. Arruntio ¡Camilo! Escriboniano, según señala Fratantuono (2009: 247). Por tanto la asociación con el Arrunte de Virgilio es lógica en contraposición a Camila-Cleopatra.

[560] La ambigüedad es el rasgo que hace tan atractiva a Camila en opinión de CRISTÓBAL (1988b: 49). En efecto la guerrera es mujer, pero guerrera (cf. 7.805-806); las matronas la desean como nuera, pero ella se mantiene virgen (cf. 11.581-582); finalmente, pertenece al bando enemigo, pero el poeta siente viva admiración por ella.

representa su antítesis (Gransden 1991: 23). Podemos ver en Camila la pérdida de la inocencia pastoril por salir en busca de la gloria de la épica: la avaricia ha obnubilado a la pastora para convertirse en guerrera, realizando el mismo recorrido que Virgilio.

Su figura no deja de ser una alusión a la Edad de Oro o Arcadia feliz perdida a consecuencia de la guerra. Es la personificación de la pérdida de los valores de la sociedad idílica-pastoril propia de la iconografía augústea cuya alteración conlleva, consiguientemente, el caos, tan bien reflejada en Tibulo (1.3.41-49) cuando describe la Edad de Oro en términos pastoriles, en correspondencia con *georg*.1.126, *ecl*.4.21, 30, sin ejército, ni guerra o relacionando *pastor-dux* (irónica alusión al *dux exercitus*) y estableciendo un juego parecido al que Virgilio hace con el de *pastor-uenator*. Especialmente importante es la elegía 10 de Tibulo que constituye un elogio a la paz y donde se alaban los tiempos en los que no había fosos ni fortalezas y dormía el pastor (*dux*) entre las ovejas de su grey y solo había combates amorosos instigados por Venus. Por el contrario, en los tiempos actuales, domina la guerra a causa de la codicia por el oro[561].

Como dice Williams (1967: 41), a través de esta heroína, Virgilio nos arrebata el mundo pastoril destruido (el mundo de las *Églogas*), una vez más por el terrible e inexorable furor militar, igual que ha sucedido en la tragedia de Niso y Eurílalo que no pueden escapar al mundo real de guerra y muerte. Fratantuono (2006: 40) destaca el papel de Camila como representante de la victoria de Roma sobre Troya (cf. 12.834-837, discurso de Júpiter): al final de la *Eneida* es Diana Nemorensis, quintaesencia italiana, la que vence a Venus. Dido fingió ser Diana, pero no lo era y muere voluntariamente, en un acto irracional, oriental, como Medea; pero Camila lo hace heroicamente, convirtiéndose en protomártir itálica como la considerará Dante. La itálica Camila vence así a la oriental Dido[562].

[561] Podemos ver una imagen semejante en la literatura profécica: Isaías, al invocar a Jerusalén como centro del reino mesiánico (2.4) dice que los pueblos trocarán sus espadas por arados y sus lanzas por hoces.

[562] CRISTÓBAL (1988b: 56-64) ofrece numerosos ejemplos de la pervivencia de esta figura. Ovidio se inspira en Camila para modelar su Dafne (*met*. 11.452-503), también celosa de su virginidad y más veloz que la brisa; la Asbita (hija de Yarbas) de SILIO ITÁLICO (2.56-88, 148-269) también se inspira en la heroína virgiliana. Dentro del renacimiento español, Garcilaso en la *Égloga* II 170-202, 749-52 nos presenta a una Camila con semejantes rasgos; también Lope de Rueda en su composición *Camila* (1567); en el *Quijote* (1605) encontramos a Marcela (II 12) que sugiere muy de cerca a Camila, lo mismo que la Transila del *Persiles* (1617). En la *Diana*

3.4. El pastor

La figura del pastor aparece asociada a la Arcadia virgiliana y opuesta al soldado ya en las *Églogas* donde vemos que el *miles barbarus* arrebata las tierras al pastor y éste tiene que emigrar a tierras lejanas (*ecl*.1.64-66). De esta manera el soldado invade el mundo pastoral al que inicialmente es ajeno (*ecl*.1.70-71). Como señala Chew (2002 : 616-617), la figura del pastor ejemplifica el mundo del campo y de la gente sencilla, frente al soldado que pertenece a la ciudad y al mundo sofisticado. En las *Geórgicas*, en opinión de Hornsby (1968 : 146) Virgilio alude al pastor en su sentido propio, incluso cuando se alude a un personaje concreto como en el caso de Apolo (3.2) y a Aristeo (4.317-320). En la *Eneida*, siguiendo a este mismo autor (ibídem : 147) el término *pastor* aparece sin connotaciones en cinco de sus once apariciones[563], pero en las seis restantes podemos ver significados distintos.

3.4.1. El *pastor* Eneas

El tratamiento que se hace del pastor en la *Eneida* difiere del que se hace en las *Églogas*, donde los protagonistas son los pastores expropiados de sus tierras. En efecto, en la *Eneida* se invierten los términos : Eneas es el soldado que invade Italia como un *pastor* (cf. 7.363 donde Amata se lamenta de que Eneas le pueda arrebatar a Lavinia y le compara a Paris, el pastor frigio que raptó a Helena). A su vez, si en las *Geórgicas* el pastor se compara al soldado luchando contra los elementos con sus

---

Enamorada (1564) de Gaspar Gil Polo, Camila sirve como elogio de las mujeres en boca de Florisis (libro V); en la *Austríada* de Juan Rufo (I, estrofas 37-39) se contrapone la clemencia de la reina Isabel a la hora de tratar a los moros de Granada con las mujeres como la guerrera Marcela; en la *Jerusalén conquistada* (1609) de Lope (III, estrofa 101) Sibila, la mujer de Saladino, es parangonada a mujeres guerreras como Hipólita o Marcela; La Clorinda de la *Jerusalén liberada*, la Bradamante de *Orlando furioso*, la Britomart de Spenser guardan rasgos comunes por tratarse de doncellas guerreras, virginales, condenadas a perder, pero inspiradoras de amor en los héroes rivales.

[563] Cf. 2.57-60 los pastores dardánidas apresan a Sinón; 7.573-575 los pastores corren a la ciudad de Latino y llevan muerto al joven Almón; 11.567-569 Metabo, junto a su hija Camila, lleva una vida de pastores, rechazado por las ciudades; 3.657 en alusión a Polifemo; 12.305 en relación a Also.

armas (cf. 1.160-167, la reja del arado, los carros, los trillos, las azadas,…), en la *Eneida* es el soldado el que se compara con un campesino luchando contra las adversidades.

Si Eneas es un pastor, capaz de sacrificarse y conducir a los suyos, Turno es comparado con el lobo, el mayor enemigo de los pastores. El propio Eneas, en su relato de la caída de Troya, se compara con un *pastor* cuando al despertar del sueño en que se le aparece Héctor, a causa del estruendo, asciende al tejado de su casa y contempla las llamas y se da cuenta de lo que sucede (2.302-308).

En este símil, Eneas es comparado con un pastor que, sin sospechar nada aún de lo que va a suceder, observa desde un peñasco un incendio o un torrente que arrasa campos y bosques. Pero Eneas es un pastor *inscius*, ignorante, al igual que el pastor del libro cuarto que hiere de muerte, sin darse cuenta de ello, a una cierva. Como ocurría en el símil de las abejas, en el libro primero, la imagen proviene de la vida rústica.

El tema pastoral marca el inicio de la implicación de Eneas en su liderazgo político, según Anderson (1968: 1), pero –a diferencia de Homero– Virgilio nunca emplea la expresión metafórica *pastor Aeneas* sino que aplica el término por medio de símiles. Además Virgilio focaliza el símil en los sentimientos del pastor, algo que no está presente en Homero (ibídem: 3)[564].

La imagen del fuego y del torrente se liga a la tempestad inicial que constituía una metáfora de la guerra: los griegos entran en la ciudad (2.265-267 *agmina*) de la misma forma que los vientos (1.82 *agmine facto*): Eneas vuelve a ser una víctima del Furor, pero sustanciado en un nuevo elemento (*pastor*) que permanece en pie ante la destrucción. La imagen bucólica e idealizada del pastor alejado de las preocupaciones (cf. Hor.*carm*.3.29.33-40) deja paso a la de aquel que está maltratado por las guerras (Anderson 1968: 6). El símil sirve para expresar la felicidad perdida por Eneas con la destrucción de Troya. Cuando se despierta y ve el desastre cambia su posición y se convierte en guerrero, pero de forma inconsciente (*inscius*) pues no sabe lo que está

[564] Cf. *Il*. 4.452-456 donde el fuego e inundaciones son *loci comunes* en Homero, pero no personaliza el símil en un pastor ni le otorga dramatismo. En otros ejemplos ocurre lo mismo: *Il*. 2.455-458, 11.155-160, 4.452-455, 5.87-90, 11.492-496, donde aparece el fuego y los torrentes.

ocurriendo: una vez perdida la felicidad de ese mundo pastoril, la necesidad le obliga a convertirse en guerrero[565].

3.4.2. *Pastor inscius*

Pastor inscius (4.71-72) es el que lanza la flecha que herirá a una cierva (=Dido); la diferencia es que ahora Eneas es autor y no mero espectador como en 2.304-308 (Anderson 1968: 7). Aquí Virgilio emplea el término *pastor* en lugar de *uenator* en una imagen inesperada: el pastor tirando flechas[566] que destruye a la mujer que le ama. Otra vez Virgilio usa el símil del pastor que no guarda ovejas: es un cazador. Si en 1.180-93, Eneas caza por necesidad, aquí lo hace por placer y tendrá consecuencias fatales para Dido (Dunkle 1973: 135-136).

La muerte del ciervo es una anticipación del fin de Dido. Aunque es cierto que Eneas no es culpable (*inscius*), sin embargo, como *pastor*, es responsable lo que constituye una paradoja. Virgilio mezcla la épica y la bucólica al dar un tratamiento bucólico del tema, como ocurrirá en el episodio del ciervo de Silvia (7.483-502).

En este episodio podemos ver, latente, una alusión al mito de Cipariso[567]. Servio hace esta correspondencia: *singula enim singulis, ceruam Didoni, sagittam amori, pastorem Aeneae, nemora urbi, ictum letalem amori mortifero comparauit* (Serv. *ad* 4.69)[568]. Los adjetivos *nescius* (Eneas), *incauta* (Dido) pueden aludir al mito de Ciperiso. Eso explicaría la localización de la escena en Creta, donde se dice que nace el ciprés (en el monte Ida, cf. Thphr.*C.P*.3.2.6) y crece espontáneamente[569]. La cierva-

[565] Cf. ANDERSON 1968: 6.

[566] La flecha (cf. 4.69 *sagitta*) aparece como atributo de Eros ya en el s. V a. de C. (Cf. Heinze 1993 [1903]: 124): cf. Lucr.4.1052; 4.1278; HOR.*carm*.3.27; 67-68; TIB.2.1.81. En este punto Virgilio se sirve de la *variatio*: *sagita… telis… ferrum… harundo*.

[567] El mito nos es conocido por Ovidio (*met*.10.132-144). PEASE (1935: *ad loc.*) también señala una posible relación (aunque poco probable) con *Il*. 11.473-481: los troyanos asedian a Ulises igual que los chacales a un ciervo herido por la saeta de un hombre. En efecto, en Homero no hay componente amoroso e interviene Júpiter enviando a un león para espantar a los chacales. En mi opinión hay más parecido con Calímaco (CALL.*Epigr*.1) donde el cazador-poeta persigue a la liebre en el monte y se habla del *amor rerum difficilium* (traducido por HOR.*Sat*.1.2.105-8).

[568] Es decir: *ceruam* = Dido; *pastor* = Eneas; *sagitam* = amor; *ictum letalem* = *amor mortifers.*

[569] Cf. THPHR. *C.P*.3.1.6; PLIN.*nat*.16.141-2, en Connors 1992-1993: 9. En relación a 4.73 *saltus… dictaeos*, Servio alude al *dictamnus*, planta que buscan los ciervos para curar sus heridas (cf. SERV. *ad* 12.411-415 donde Eneas es curado con esta hierba por su madre).

Dido es semejante a la de este mito: es destruida por aquel que debería haberla cuidado (*pastor*), respectivamente, Eneas o Cipariso: Dido confiaba en Eneas y su huída lo destruye. Cuando se vuelvan a encontrar en el Infierno, Eneas le preguntará a Dido: *funeris heu tibi causa fui?* (6.458) de la misma forma que Ciperiso al ciervo muerto. En este caso, las connotaciones de esta figura idílica que Zanker relaciona con la Edad de Oro en la iconografía y arte augústeo (1992: 243) resultan irónicas.

Dice Austin (1955: *ad* 4.69) que tras la Dido herida por la flecha se esconde una experiencia personal, pero eso es algo difícil de comprobar. Thorton (1996: 389) defiende que este pasaje busca provocar la simpatía por el herido (ciervo-Dido) y el rechazo contra la crueldad del cazador (Eneas). En esa línea, De Villiers (2013: 58) sostiene que la metáfora de la caza del ciervo sirve para mostrar el verdadero carácter de Eneas: capaz de matar incluso sin necesidad. Putnam (2011: 78) destaca el sentido irónico de la palabra *pastor* dado que, como protector de animales, se opone al papel de "cazador" que adopta Eneas. Cairns (1989: 113) establece la relación entre Apolo, dios-arquero, Diana y el pastor cretense que hiere a la cierva que hace a Dido asemejarse a la Ariadna de Catulo 64[570].

En 12.586-592 Eneas vuelve a actuar como un pastor: en el ataque a la ciudad de Laurento, Eneas lucha como cuando un pastor descubre unas abejas e intenta sacarlas con humo. El símil está inspirado en *A.R.*2.130-136: como cuando los pastores y apicultores humean un enjambre de abejas en una roca y estas se arremolinan y atufadas por el humo negruzco salen disparadas, así los Bebrices no resistían más sino que salían a anunciar la muerte de Amico[571]; pero, a diferencia de Apolonio, Virgilio concreta las circunstancias: las abejas están atrapadas (*inclusas*) y no revoloteando,

[570] La figura del dios-arquero guarda relación con los órfico-pitagóricos para quien Cupido, equivalente a Fanes, era el dios de la luz que hace surgir el mundo; en efecto, la vida surge del amor, figura cósmica y apuesto doncel que acude entre los mortales con su arco y flechas (GUTHRIE 2003: 153).

[571] Otros símiles semejantes: *Il*. 2.87-90, en la Asamblea de los griegos los reyes se levantan y el pueblo acudió presuroso como salen los enjambres de abejas de las hendiduras de la roca que vuelan arracimadas sobre las flores primaverales; *Il*. 12.167-170, como las abejas o avispas que han anidado en el camino y no abandonan su morada al acercase los cazadores sino que luchan por sus hijuelos, así Ayax y Teucro defienden las puertas del campamento; *Il*. 16.259-265, los mirmidones seguían a Patroclo esparciéndose como avispas que moran en el camino cuando los muchachos, siguiendo su costumbre, la irritan y consiguen con su imprudencia que dañen a buen número de personas; Licofrón *Alex*. 293-294 compara a los griegos atrapados en el incendio de sus barcos con la confusión producida entre las abejas por el humo.

como los habitantes de Laurento (Tarrant 2012: 239). Por otra parte, el mundo de las abejas descrito en *georg*. 4.228-238 pasa ahora a ser el término irreal de la comparación.

Según Anderson (1968: 1-17), en este pasaje, Eneas vuelve a actuar como un pastor que genera discordia en el mundo de las abejas, paradigma virgiliano del orden[572]. Se establece un paralelismo con la guerra civil (12.583 *inter discordia ciuis*). El itinerario pastoril de Eneas culmina en esta escena, tras el episodio de la noche de Troya (2.302-308) y el de la caza de la cierva (4.68-73). Pero ahora no actúa de forma inconsciente como en los casos anteriores: Eneas actúa contra los latinos como el pastor cuando llena de humo la toba y las abejas se enconan con gran estruendo. Eneas pasa de ser un espectador inocente de la destrucción (en el primer caso) a causa inconsciente de la muerte de un ciervo y, finalmente a autor consciente de la discordia en la colmena (= guerra civil). Como en los casos anteriores, tampoco aquí el pastor tiene ovejas sino que sus víctimas son las abejas (como lo fue Dido anteriormente) (Anderson 1968: 11). Eneas ha comprometido sus ideales pastorales por sus responsabilidades políticas. Así podemos observar que la intención de Eneas no es destruir la ciudad de las abejas sino explotar su miel (ibídem: 12).

A través de estos tres símiles vemos cómo Eneas va perdiendo su inocencia pastoral de forma progresiva. Tampoco debemos perder de vista la referencia encriptada al nombre de Virgilio o las alusiones a las *Églogas* (*pastor*) y a las *Geórgicas* (*apes*) (vid. cap. "Naturaleza y Metapoética: el motivo de las abejas" § 7.3.). El poeta consigue transmitirnos la irrealidad de la imagen, que nos aparece difusa y borrosa, mediante el recurso de la sinestesia (cf. 12.588 *fumo… amaro*; 12.591 *ater odor*), la aliteración (cf. 12.589 *per cerea castra*, metáfora militar que ya se da en *Georg*. 4.202 *cerea regna*; 12.590 *stridoribus iras* como señala Tarrant [2012: 241]) o la repetición de la palabra humo que enmarca el símil apareciendo en la imagen y en el plano narrativo (12.88 *fumo* / 12.592 *fumus*) lo mismo que 12.589 *intus* / 12.592 *intus*.

A través de estos tres símiles se nos da la perspectiva del narrador, sin embargo también podemos ver el punto de vista de Amata cuando se queja a Latino (7.359-364) de que entregue a su hija Lavinia a un pirata (Eneas) a quien compara con el pastor

[572] El hipérbaton contribuye a expresar la idea de desorden: 12.586 *ferunt alii*: inversión suj-vb. que se repite en 591 *uoluitur odor* / 592 *it fumus*.

frigio (*Phrygius*… / *pastor* 7.363-364) cuando raptó a Helena. Eneas es un segundo Paris para Amata, sin embargo hay una diferencia, como señala Hornsby (1968: 149): Paris era un pastor en sentido propio, pero Eneas no lo es: solo lo es en sentido metafórico, como pastor de hombres, un uso que procede de Homero (cf. *Il*.2.243), como indica Hornsby (1968: 151).

3.4.3. El lobo Turno

En 9.59-66 vemos a Turno comparado con un lobo merodeando en torno a las trincheras alrededor de un establo lleno de ovejas[573]. El símil supone el contrapunto al libro 2 donde Eneas aparecía asimilado a un pastor (cf. 2.302-308). También vemos paralelismo entre el asedio de las tropas de Turno contra las de Eneas y el de los griegos contra Troya en el libro 2, subrayado por el uso del mismo símil, pero con distinto protagonista: Eneas y Turno se intercambian los papeles de lobo: cf. 2.355-362 donde Eneas se lanza a la batalla como los lobos a los que acucia el hambre con 9.59-66). En ambos casos la escena es nocturna y sobre ella destaca el fuego (9.66 *ignescunt… ardet*) de la ira incontenible de Turno, formando un claroscuro (el fuego ya había caracterizado la Quimera del casco del caudillo rútulo en 7.785-786). Para Newman (1967: 244) el lobo-fuego simboliza la locura con la que es cegado Turno.

Lo mismo que el lobo (en el caso de Turno), el león también es un animal que, en las imágenes de Virgilio, se opone a la figura del pastor. En 10.721-729 Mecencio es comparado a un león hambriento que merodea por los apriscos. Se trata de un símil de tono homérico[574]. Las víctimas se escogen en función de *Il*. 3.23, cabra o ciervo, pero

[573] En *georg*.3.537-539 (hablando de lo efectos de la peste) Virgilio ya había hablado del lobo que merodea en torno a las majadas. La innovación de Virgilio consiste en introducir a las madres de los corderos y en superponer la imagen del fuego. La aparición de las madres (*sub matribus* 9.61) puede ser una anticipación del episodio de Niso y Euríalo según HARDIE (1994: *ad* 61). Podemos observar cierto parecido con *Il*. 12.299-306: Sarpedón ataca los muros aqueos cual león hambriento ataca el ganado de una alquería, incluso aunque esté presente el pastor; *Il*. 16.156-163: los mirmidones, cuales lobos hambrientos que acaban con un ciervo en el monte y cubren de sangre sus mejillas, avanzan en torno a Aquiles; *A.R*.1.1243-47: Polifemo Ilátida corre igual que una fiera muerta de hambre que oye el sonido de los corderos, pero no consigue alcanzarlos porque los pastores los han encerrado antes en los establos.

[574] Cf. *Il*. 12.299-306, Sarpedón ataca el muro como el león la alquería, incluso si se encuentra allí mismo el pastor; *Il*. 3.23-28, Menelao se alegra de ver a Alejandro como el león al contemplar su presa; *Il*. 11.113-119, como un león despedaza a las tiernas crías de una

Virgilio contrapone al orgulloso ciervo (725 *surgentem in cornua*) frente la tímida cabra (724 *fugacem*). Por otra parte, Mecencio es caracterizado de forma soberbia y orgullosa (10.722 *purpureum pennis et pactae coniugis ostro*) pues el color púrpura se asocia a ropas ricas, según André (1949: 90-102). Dentro del símil destaca la aliteración de 10.728 *improba taeter* / *ora cruor* que expresa el sonido del león devorando a su presa.

3.4.4. El pastor Palante

Volvemos a encontrar la imagen del pastor en 10.405-411 donde los compañeros de Palante se agrupan para ayudarle como los fuegos dispersos que enciende el pastor. La asociación del fuego con el mundo de los pastores no se da en Homero[575] sino en las *Geórgicas* (2.303-310) donde se describe el fuego que se les extiende a los pastores imprudentes, se expande victorioso por los olivos silvestres y por todo el bosque gracias al viento. En el pasaje presente, los compañeros de Palante que se unen para ayudarle son comparados con un *pastor* que provoca un incendio deliberadamente; quizá sea una alusión a *Georg*. 1.84-93 (quema de rastrojos al final del verano). En el símil de Virgilio destaca la idea de dispersión del fuego: Palante ha incendiado a sus hombres como el pastor incencia el bosque (Harrison 1991: 177). Pero lo que más llama la atención es la elección de *pastor* en lugar de *dux*; sugiere que Palante tiene un papel de jefe como en Tibulo (1.10.7-10, 49-52) cuando relaciona *pastor-dux gregis inter oues.* En esta elegía se describe a un *pastor* en los términos de un *dux*, (irónica alusión al *dux exercitus*), estableciendo un juego parecido, en una elegía que representa un elogio a la paz y la alabanza a los tiempos en los que el *pastor* (*dux*) dormía entre las ovejas de su grey y solo había combates amorosos instigados

rápida cierva, así Agamenón a Iso y Ánfilo; *Il*. 17.61, nadie se atreve a enfrentarse a Menelao como a un león que despedaza a una vaca; *Od*. 6.130-134, Ulises sale de las ramas como el león habriento en busca de su presa; *Od*. 22.402, Ulises es como un león saciado de la carne de un buey que mató en la manada.

[575] No aparece la figura del pastor en pasajes similares: cf. *Il*. 11.155-157, Agamenón avanza matando sin parar como cuando un fuego voraz prende en un bosque rico en leña; *Il*. 15.605-606, Héctor avanza furioso como cuando el furioso fuego se enfurece en los montes, en la espesura del bosque; *Il*. 20.490-492, como el fuego estalla en las cañadas de un agostado monte y el espeso monte se incendia, así avanzaba Aquiles; *A.R.* 1026-8; LUCR.1.899-903, descripción de la combustión del fuego en los bosques de los montes.

por Venus. Por el contrario, - se lamenta el poeta-, en los tiempos actuales, domina la guerra a causa de la codicia por el oro. La alusión al abandono de la Edad de Oro, como mundo idílico y pastoril, frente al mundo épico de la guerra, refuerza el sentido irónico, como indica Harrison (1991: 177). Podemos observar también que el fuego domina la escena al igual que ocurría en 2.302-308 aunque allí aparecía en el plano de lo real y aquí en el de lo imaginario.

Las alusiones al mundo pastoral no se limitan a los personajes, como señala Bianco (1987: 1007-10). Así por ejemplo, el participio *pascentes* (6.199) de *pasco*, verbo de la misma raíz que *pastor*, se aplica a las dos palomas que guían a Eneas en su búsqueda de la rama de oro. Bianco no da ninguna explicación a este uso. Se añade, para aumentar la extrañeza, el uso del infinitivo histórico (*prodire*) y el ritmo espondaico en este verso. Este comportamiento de las dos palomas se produce después de la súplica de Eneas a Venus para que sean su guía a la rama de oro. Quizá indique, por tanto, la forma *pascentes*, un intento de domesticación. Otro uso metafórico es el que se produce en 1.608 *polus dum sidera pascet*. Eneas quiere expresar su agradecimiento a Dido por todos los favores recibidos y lo hace mediante este *adynaton* en el que proyecta el mundo terrestre en el celeste, como señala Bianco (ibídem). De nuevo se proyecta el mundo pastoral, pero no a los animales sino a los astros.

3.5. Metáforas agrícolas

A lo largo de la segunda parte de la *Eneida* podemos ver diferentes imágenes agrícolas que contribuyen a plasmar los horrres de la guerra civil. Se trata de metáforas de la vida cotidiana (cognitivas) que, como define García Jurado (2003 : 99) señalan el proceso por el cual una expresión referida a lo concreto y tangible ("dominio de origen") pasa a expresar lo abstracto ("dominio de destino"). Precisamente el primero de los tipos que señala este autor es el de las metáforas de lo alto que implican un movimiento descendente desde lo alto, por tanto, negativo dado que lo alto tiene connotaciones positivas y lo bajo, negativas. En este sentido vamos a ver que la

metáfora "llueven los males", con todas sus variantes, tiene una aplicación extensiva en la *Eneida*. A través de metáforas y símiles podemos ver la quiebra de la Edad de Oro y la perversión de la paz escenificada en los sembrados, las labores de labranza, la lluvia o la flor tronchada por el arado. En todas estas imágenes Virgilio se muestra especialmente innovador en relación a sus precedentes. En este sentido, como indica Bouvier (1986 : 243), Homero caracteriza a la llanura de Troya, inicialmente, como un prado florido (cf. *Il*.2.459-468), pero después se convertirá en llanura árida que sólo puede dar una cosecha de hombres, segados por la guerra (*Il*. 11.67) o caídos como las hojas de otoño (*Il*.6.146) o como copos de nieve en el invierno. (*Il*.12.278)[576]. Pero Virgilio contrapone a estas imágenes esterotipadas otras en las que plasma el gusto alejandrino por el detalle y la singularidad.

3.5.1. Eneas destructor de los sembrados, imagen de la guerra civil

Una de las imágenes preferidas por Virgilio es la de las filas de los soldados comparadas con negros sembrados erizados de espadas y con las olas blancas que se hinchan por el viento (7.523-530). En opinión de Lyne (1989: 142-143) constituye una perversión de las imágenes agrarias, que, de por sí deberían estar ligadas a la paz, en consonancia con 10.803-809 donde a Eneas se le compara a un *arator* - personaje que implica cualidades como la paz y moralidad-, pero en un contexto bélico-destructivo.

Las dos imágenes que se conjugan en este símil, el negro sembrado (*atra… seges*) y el fuerte oleaje blanco (*albescere*), en una bonita contraposición, constituyen una alusión a la guerra entre latinos y troyanos; presenta un gran paralelismo con el mito de la fundación de Tebas en el que la siembra de los dientes de la serpiente por parte de Cadmo origina una cosecha de guerreros que termina en una guerra fratricida (cf. Ov.*met*.3.111-114). Sin embargo Horsfall cree que Virgilio solo propone una escaramuza que no quiebra los valores de la sociedad idílica-pastoril (2000: 346). A pesar de ello, podemos ver que el uso de este símil se inserta en el marco de la

[576] La naturaleza, dice BOUVIER (1986: 246-247, 257) sólo rodea al campo de batalla para delimitarlo; éste es descrito como polvoriento, llano y desierto, como en Polibio (18.31) cuando se refiere al área de combate hoplítica que requiere un espacio despejado y uniforme para desplegarse.

iconografía augústea que propone la vida pastoril como icono de la Edad de Oro (Zanker 1992: 243) y cualquier alteración de la misma, consiguientemente, es expresión del caos[577].

En realidad creo que esta imagen tiene una fuente de inspiración mítica de larga tradición. En efecto, Vernant (1973: 34) sostiene que la asociación entre lanza y madera de fresno se basan en el mito de los árboles que se alzan al cielo como lanzas; una leyenda que puede rastrearse en torno a la fundación de ciudades[578]. Así, por ejemplo, en las *Traquinias* de Sófocles (1058-8), los Gigantes forman la tropa armada nacida de la tierra, una imagen que evoca la lanza agitada en la llanura.

Otra imagen semejante se da en 2.626-631, noveno símil de este libro. La caída de Troya es vista por Eneas como el derrumbe de un fresno que ha sido talado. Fratantuono (2015: 135) interpreta que los dioses son como campesinos (*agricolae*) que abaten un árbol al que se personifica de forma muy elaborada (follaje=cabellera; ramas=brazos), de una forma que recuerda a Catulo (64.105-111). La primera parte del símil (2.626-628) nos presenta a los agricultores destruyendo un mundo sagrado (*antiquam* tiene esa connotación):

> ac ueluti summis antiquam in montibus ornum
> cum ferro accisam crebrisque bipennibus instant
> eruere agricolae certatim...
>
> "y como cuando los agricultores se afanan con empeño por destruir un venerable fresno en la cumbre de una colina, cortado a golpes de hacha de hierro…"

[577] Cf. Tibulo (1.3.41-49) que también describe la Edad de Oro en términos pastoriles, en correspondencia con *georg*. 1.126-135, *ecl*.4.21, 30 sin ejército, ni guerra (cf. HOR.*carm*.3.24.11, OV. *met*.1.123-4, 135-136).

[578] Cf. mito de Telos, gigante de bronce, guardián de Creta, invulnerable como Aquiles, a quien solo la magia de Medea puede derrotar, nacido de un fresno (cf. HES. *The*. 185-187); en Argos, Foroneo, su primer hombre, nace de una ninfa del fresno (cf. Clemente, *Stromata* 1.21); la leyenda de Cadmo de Tebas quien envía a unos hombres a buscar agua pero en la fuente de Ares una serpiente los mata. A su vez, Cadmo mata a la serpiente y siembra sus dientes de un extremo a otro de la llanura por consejo de Atenea; germinan entonces hombres armados que combaten entre ellos muriendo todos menos cinco que serán los antecedentes de la aristocracia tebana (APOLLOD. 3.4.1). En la historia de Jasón, el rey Eetes le impone la prueba de trazar un surco de cuatro fanegas con una yunta de dos toros y sembrar los dientes del dragón de donde nacerá una cohorte de gigantes que lucharán con armas; cuando crecen el campo se eriza de lanzas cuyo resplandor se refleja en el cielo (APOLLOD. 1.9.23; *A.R.* 3.401-454; 1026-1075).

En efecto, los agricultores abaten el fresno de la misma manera que Neptuno destruye Troya. Nótese a este respecto la relación con 2.612 donde el vb. *eruere* (impropio en este pasaje) se aplica a Neptuno destruyendo la ciudad, como señala Horsfall (2008: 450).

Más abundante es la siguiente imagen en la segunda parte de la *Eneida*. En 7.718-721 las tropas de Clauso son comparadas a las olas del mármol líbico o a las densas espigas que se doran bajo el sol: de nuevo un símil (el séptimo y último de este libro) agrícola aplicado a la destrucción.

Dentro de los precedentes homéricos no hay ninguno que se adapte a Virgilio[579]. Especialmente por lo que se refiere a la segunda parte[580].

> quam multi Libyco uoluuntur marmore fluctus
> saeuus ubi Orion hibernis conditur undis,
> vel cum sole nouo densae torrentur aristae
> aut Hermi campo aut Lyciae flauentibus aruis.

> "incontables como las olas de la mar gruesa se revuelven en el mar de Libia cuando el cruel Orión se oculta en las olas del invierno; o como las apiñadas espigas son doradas por el sol de primavera en las llanuras del Hermo o en las arenas doradas de Licia".

El pasaje comienza con un *versus aureus* (7.718), según el esquema adj1 adj2 V sust2 sust1 que sirve para enmarcar un verbo muy expresivo (*uoluuntur*) muy presente en la tempestad inicial, pero aplicado ahora metafóricamente a las filas de guerreros preparadas para el combate que son como las olas del mar líbico (el que se extiende entre Creta y el norte de África).

La metáfora agrícola (*densae torrentur aristae*) alude a las filas de guerreros y debemos localizarla en las orillas del Tíber a pesar de la geografía empleada por Virgilio. En efecto, tanto *Hermi* (principal río de Lidia) como *Lyciae* hacen alusión a la nueva Troya encontrada en el Tíber en función del paralelismo entre *Lyciae flauentibus*

[579] Lo más cercano sería *Il*.2.147-148; *A.R*.4.214.5; *georg*.2.105-108.

[580] Para *densae… aristae* cf. CATULL.64.353-4 *namque uelut densas praecerpens messor aristas / sole sub ardenti flauentia demetit arua*. Para 7.719 *saeuus… undis*: reminiscencia de A.R.1.1201: la aparición de Orión a primeros de noviembre indica una temporada de tormentas, cf. HOR.*carm*.1.28.21-2; *epod*. 10.10, 15.7. (Fordyce 1977: 191).

aruis y 7.31 *multa flauus*[581] *harena* atribuido al Tíber: se enlazan así ambas regiones. Ese carácter hostil de la naturaleza también está enfatizado por 7.719 *saeuus… Orion*, una expresión poco frecuente.

Posteriormente, en el contexto de la cólera de Eneas (10.510-605) por la muerte de Palante, vuelve a aparecer la metáfora agrícola: Eneas siega con su espada todo cuanto está a su alcance. El héroe debe tomar venganza de Turno por los lazos de hospitalidad que lo ligan con Evandro. Hace ocho prisioneros con el fin de sacrificarlos (no se nos dice si lo hará), no acepta rescate por ellos y mata a un sacerdote. Las reminiscencias de la cólera de Aquiles tienen un alcance sorprendentemente amplio. En 10.513-515 Eneas siega con su espada todo cuanto está a su alcance:

> proxima quaeque metit gladio latumque per agmen
> ardens limitem agit ferro, te, Turne, superbum
> caede nova quaerens.
>
> *"*Siega con la espada cuanto está a su alcance y, enfurecido, se abre ancho camino con el hierro entre las tropas, buscándote a ti, Turno que te pavoneas de la sangre reciente".

Debemos destacar la utilización del verbo *meto* (10.513): una metáfora que solo aparece aquí en toda la *Eneida*, como señala Lyne (1989: 146) quien vuelve a interpretar de forma crítica el sentido de *arator* porque Virgilio pervierte el significado de un término pacífico.

La última vez que aparece la metáfora de las espigas es en 12.662-664 cuando describe el campo de batalla con las espadas desenvainadas como un trigal[582]:

> circum hos utrimque phalanges
> stant densae strictisque seges mucronibus horret
> ferrea; tu currum deserto in gramine versas.'
>
> "alrededor de uno y otro frente, las falanges permanecen firmes, apiñadas y se erizan las mieses de hierro con los filos desenvainados; tú das vueltas por la hierba desierta".

[581] El adj. *flauus* (*flauentibus aruis*), que ya se había aplicado a la Aurora (cf. 4.590 *flauentis… comas*) podría ser una alusión a Venus.

[582] En el fragmento puede estar presente *Il*. 4.281, *A.R.*3.1355.

3.5.2. La lluvia de dardos

Otra imagen que contradice los ideales de paz es la de la lluvia de dardos (10.803-810) que caen sobre Eneas como si se tratara de una tormenta de agua y granizo[583]:

ac uelut effusa si quando grandine nimbi
praecipitant, omnis campis diffugit arator
omnis et agricola, et tuta latet arce uiator
aut amnis ripis aut alti fornice saxi,
dum pluit in terris, ut possint sole reducto
exercere diem: sic obrutus undique telis
Aeneas nubem belli, dum detonet omnis,
sustinet et Lausum increpitat Lausoque minatur:

"Y como cuando descargan las nubes cuando derraman granizo, huye por los campos todo labrador y todo campesino y el caminante se oculta bajo un refugio seguro en las riberas de un torrente o en el arco de una roca escarpada mientras llueve en la tierra para poder aprovechar el día una vez que el sol regrese…".

De nuevo estamos ante un símil agrícola mediante el que se compara a Eneas con un agricultor (*arator*), con cualidades como la paz y moralidad. Según Lyne (1989: 146), el símil –situado tras la secuencia de venganza y asesinatos– recuerda a Aquiles pisoteando cuerpos como el que cosecha o trilla. Para Lyne es la constatación de que, a través de la perversión de esa figura productiva y moral que es el agricultor, subyace una crítica a Eneas pues se parodia la imagen del pacífico agricultor, amante de la paz y moralidad. Pero Harrison (1991: 202), por el contrario, señala que se trata de un tópico muy común en la épica (cf. A.R.3. 1187, 1381-2, *Il*. 11.67-70, Catull. 64.353-355).

[583] La lluvia de proyectiles es frecuente en la épica: cf. *Il*.12.156-161: los proyectiles caían como los copos que el huracanado viento derrama espesos sobre la nieve: así llovían los proyectiles de los aqueos y de los troyanos; *Il*.12.278-280: los venablos de los aqueos caen espesos como los copos en un día invernal; *Il*.10.5-8: se compara a los relámpagos de Júpiter, el aguacero, la granizada o la nieve con los suspiros de Agamenón, pero no los dardos y proyectiles; *A.R*.2.1083-87: como cuando Zeus hace caer un espeso granizo desde las nubes, así llovieron numerosísimas plumas de pájaros (pero no dardos); La lluvia de dardos ya aparece en ENN.*Ann*.266 (284) Skutsch *hastati spargunt hastas. fit ferreus imber*; 391 *undique conueniunt uelut imber tela tribuno*. Quizá en relación con el ataque de vélites montados en monturas de jinetes que atacaron, una vez saltaron de los caballos, con siete lanzas cada uno en la segunda Guerra Púnica, según Skutsch (1985: 445-446). Según este mismo autor las metáforas de Ennio son audaces y originales: los ejemplos de lluvia de dardos entre los autores griegos son escasos (se reducen a los citados más arriba y a PI.*I*.5.49; *P*.6.10-12), pero pudieron sugestionar a Ennio.

Algo semejante sucede en 11.599-602, 610-11 cuando comienza el combate de caballería en el que Camila muere a manos de Arrunte y vuelve a plasmarse el mismo símil: vuelan las jabalinas en tupido conjunto, como nieve.

> fremit aequore toto
> insultans sonipes[584] et …
> …; tum late ferreus hastis
> horret ager campique armis sublimibus ardent.
> …
> fundunt simul undique tela
> crebra niuis ritu, caelumque obtexitur umbra.
>
> "Relinchan por todo el llano los caballos que brincan…; entonces el campo cruel[585] se eriza de lanzas a lo lejos y arde[586] la llanura con las armas enhiestas…
>
> Al mismo tiempo y por todas partes se disparan dardos sin tregua como copos de nieve y el cielo se cubre con su sombra".

El combate de caballería es un elemento sin paralelo homérico puesto que, en los poemas de Homero, los caballos solo conducen los carros de guerra. Gransden (1991: 18-19) considera que este cuadro es la escena militar más lograda de Virgilio escrito con gran estilo, caracterización hiperbólica y graduando los símiles.

Volvemos a encontrar una metáfora agraria sobre el escenario de la llanura (11.599 *aequore toto*) que reemplaza al mar; pasamos del combate metafórico con las olas, al real. Lyne (1989: 142-143), de nuevo, considera que supone otra perversión de una imagen agraria. Horsfall (2000: 346), sin embargo, cree que Virgilio se sirve de una tradición ya consagrada desde Homero sobre la que ya hemos visto numerosos ejemplos (vid. punto 3.5.1). En cualquier caso, algunos elementos enfatizan el brillo de la escena: la asonancia en A de 11.599 (*ager-campi-armis-ardent*) subraya la luminosidad en el reflejo de las armas que parecen despedir luz propia.

---

[584] 11.600 *sonipes*: colectivo singular. Virgilio es el primero en usarlo en la épica (GRANSDEN 1991: 121).

[585] En 11.601-602 *ferreus.../... ager*, *ferreus*, como señala FRATANTUONO (2009: 205), tiene dos sentidos: hierro o cruel.

[586] En 11.602 *campi... ardent* la metáfora alude al reflejo del sol con el que parecen arder las armas izadas.

No obstante se presenta un elemento nuevo: el cielo oscurecido por los dardos que recuerda a Heródoto (7.226) o a Cicerón (*Tusc*. 1.101 *in umbra pugnabimus*) en relación a la batalla de las Termópilas. La sombra (11.610 *caelumque obtexitur umbra*, con un verbo de acuñación virgiliana[587]), tantas veces elemento relacionado con el mundo bucólico y el amor, aquí se asocia a la guerra. Ambos jinetes caen derribados, Tirreno y Aconcio, pero la fuerza de la colisión hace que el segundo salga despedido como un rayo o el proyectil de una catapulta (11.615-617). Virgilio entrelaza dos símiles atmosféricos, pero al símil de la nieve le sigue el del rayo como si el tiempo empeorase con el derramamiento de sangre (Fratantuono 2009: 207). Hardie (1987: 178 n.61) subraya el carácter cósmico del símil. No olvidemos que el rayo es fuertemente simbólico pues es el atributo de Júpiter.

El motivo de la granizada de proyectiles vuelve a aparecer en 9.666-70 donde los escudos y cascos resuenan por el golpe del granizo y la lluvia[588].

sternitur omne solum telis, tum scuta cauaeque
dant sonitum flictu galeae, pugna aspera surgit:
quantus ab occasu ueniens pluuialibus Haedis
uerberat imber humum, quam multa grandine nimbi
in uada praecipitant,…

"Todo el suelo se cubre de flechas, entonces los escudos y los cascos huecos suenan con los golpes; se traba un duro combate: como azota la lluvia la tierra desde el ocaso cuando llega con las Cabrillas lluviosas, como las nubes cargadas de granizo se precipitan a los ríos,…"

Encontramos otro ejemplo en 12.450-457, octavo símil de este libro, donde Eneas, una vez curado, vuelve a la batalla, aterrador igual que una tempestad que avanza por el mar hacia tierra, arrasando árboles y sembrados ante el temor de los campesinos:

ille uolat campoque atrum rapit agmen aperto.
qualis ubi ad terras abrupto sidere nimbus
it mare per medium (miseris, heu, praescia longe

[587] 11.611 *obtexitur*, de muy rara aparición vuelve a usarlo Estacio: cf. STAT. *Achill*. 1.790 *omne fretum longa uelorum obtexitur umbra*.

[588] Cf. ENN. *Ann*.355 *tum clipei resonunt et ferri stridit acumen.*

horrescunt corda agricolis: dabit ille ruinas
arboribus stragemque satis, ruet omnia late),

455 ante uolant sonitumque ferunt ad litora uenti:
talis in aduersos ductor Rhoeteius hostis
agmen agit,…

> "Vuela Eneas por la llanura abierta y arrastra su oscura hueste. Como cuando una oscura[589] nube, desatada la tempestad[590], avanza a través del mar hacia la tierra (ay, los corazones desgraciados de los campesinos, presintiéndolo de lejos, se estremecen: destruirá los árboles y arrasará sus sembrados, arruinará todo por doquier), vuelan por delante los vientos y llevan su bramido a la costa…"

De nuevo Virgilio varía sus precedentes homéricos[591]. El mantuano ha expandido el símil de *Il*. 4.275-80: en lugar de asustar a un simple cabrero, el riesgo amenaza a los campesinos (*miseris… agricolis*) y el potencial destructivo de la tempestad es ilimitado, capaz de arrasarlo todo (*ruet omnia late* 12.454). Al focalizar el símil bajo el punto de vista de los campesinos, Virgilio muestra empatía con las víctimas de la desgracia natural y, por extensión, con los latinos (Tarrant 2012: 208). Pöschl (1970 =1950: 121-122) ya señaló que la tormenta simboliza el destino de los enemigos de Eneas; añade que la lanza de Eneas, cuando hiere mortalmente a Turno, es como un tornado (*atri turbinis instar* 12.923). El símil es el contrapunto a 10.803-810, donde Eneas se compara con el campesino o el caminante que tiene que cubrirse de la nube de granizo (= nube de dardos). Lyne (1989: 4-12) esgrime este símil como ejemplo de la segunda voz de Virgilio dado que representa el carácter destructivo de Eneas (*ruinas* 12.453, *stragem*, *ruet* 12.545). Thomas (1998: 296) relaciona este símil con *georg*. 1.316-34 donde también se describe la tormenta aunque allí es el trueno de

[589] 12.450 *atrum* puede referirse a *agmen*, pero también es apropiado a *nimbus*; *atrum… agmen*: se trata de un homerismo: cf. *Il*. 4.281-2 (TARRANT 2012: 208).

[590] 12.451 *abrupto sidere*: *sidus* = sol; expresión equivalente a *abruptis procellis* (*georg*. 3.259).

[591] Los precedentes homéricos son: *Il.* 4.275-80: los batallones de los Ayantes se movían como cuando el cabrero ve una nube que baja de altamar por obra del Céfiro, más negra que la pez, preñada de enorme tempestad y se estremece al contemplarla y guía al ganado hasta una gruta; *Il*. 4.422-26: las falanges de los dánaos van al combate como las olas empujadas por el Céfiro; *Il*. 13.795-99: los teucros siguen a sus caudillos y reluce el bronce de sus armas igual que un torbellino de vientos desciende a la llanura, acompañado del rayo de Zeus y, al caer en el mar, levanta grandes olas.

Júpiter lo que causa pavor; este paralelismo parece anticipar una correspondencia entre Eneas y Júpiter que se materializará al final del libro (12.923).

Virgilio describe primero el avance de la tormenta y después la impresión que produce en las víctimas. El paréntesis contribuye a expresar su punto de vista: el terror es tan grande que rompe la estructura del texto (Tarrant 2012: 209): así el quiasmo de 12.450 *campoque atrum - agmen aperto* contribuye a expresar la conmoción del momento.

3.5.3. La flor tronchada

La muerte de Euríalo es descrita con la imagen de la flor segada por el arado mientras la sangre recorre sus miembros y su cuello sucumbe sobre sus hombros (9.433-437):

> purpureus ueluti cum flos succisus aratro
> languescit moriens, lassoue papauera collo
> demisere caput pluuia cum forte grauantur.
>
> "igual que la flor púrpura segada por el arado languidece cuando muere o las amapolas de fatigado tallo doblan su cabeza cuando se empapan con el aguacero".

A pesar de los precedentes homéricos[592], la fuente principal para este símil es Catulo (11.22-24) donde se compara la ruptura con Lesbia con la imagen del arado rozando una flor al pasar en la linde del prado; pero también es parodia del tópico de la flor marchitada presente en el epitalamio de Catulo (62.39-47) donde se compara a una virgen, querida mientras permanece intacta, con una flor que nace escondida en un jardín cercado, ignorada por los rebaños y no tocada por el arado, que es ansiada

[592] *Il*.8.306-08: Gorgitión, alcanzado por una flecha, inclina su cabeza bajo el peso de su casco como la amapola inclina su tallo bajo el peso del fruto y de la lluvia de primavera; *Il*. 17.53-58: Menelao mata a Euforbo quien se abate como el frondoso olivo y se cubre de flor blanca, pero el huracán lo arranca; el tópico también aparece en *A.R*.3.1399-1403: los colcos caen como los retoños se inclinan en una plantación tras una interminable tormenta, tronchados de raíz, vana fatiga de los labradores.

por muchos jóvenes, pero cuando se marchita, arrancada por la uña, nadie la desea. No obstante, este tópico lo vemos aparecer en la épica y la tragedia[593].

El tópico de la flor marchitada se asocia al guerrero en su "bautizo de armas". En este sentido, la muerte del guerrero está relacionada con la virgen desflorada en anticipación de la muerte de Palante al que se aplica el mismo símil (11.68-71). Precisamente la juventud es la nota descatada en el primer miembro del símil mediante la primera palabla: *purpureus*, un color que se usa para reflejar la luz de la juventud (*e.g*. 1.591 para Eneas; 11.819 para Camila), representada en este caso por *flos*: así como las flores blancas simbolizan la castidad, las rojas son símbolo de la juventud. Schulbaum (1930: 131) señala que el epíteto no es convencional pues serían más acordes con la palidez de la muerte el lirio o el narciso, pero Virgilio quiere recordar a Euríalo tal y como siempre ha sido. En el segundo miembro (9.436: *languescit moriens… collo* vemos una personificación) pues se emplean palabras aplicadas más frecuentemente a seres animados que a plantas.

Encontramos un paralelo de este símil en la muerte de Palante (*Aen*.11.68-71): Eneas se despide solemnemente del joven y su cadáver es comparado con una flor arrancada. Para Gransden (1991: 6) "este es quizá el símil más perfecto de todo el poema":

qualem uirgineo demessum pollice florem
seu mollis uiolae seu languentis hyacinthi,
cui neque fulgor adhuc nec dum sua forma recessit,
non iam mater alit tellus uirisque ministrat.

"como la flor tronchada por la mano[594] de una joven, bien de una tierna violeta, bien del débil Jacinto[595], que no ha perdido aún ni su resplandor ni su belleza y la tierra, su madre[596], ya no la alimenta ni nutre su vigor".

[593] Comentan PÉREZ VEGA Y RAMÍREZ DE VERGER (2005: LXII) que el símil pertenece a la épica, pero debió de tener como modelo a Safo (frag. 105 Lobel-Page) y también a Sófocles, *Las Traquinias* 144-152 y a Eurípides, *Hipólito* 73-81.

[594] 11.68 *uirgineo... pollice*: sinécdoque: pulgar = mano (HORSFALL 2003: 90).

[595] Según Servio este símil es una alusión al mito de Jacinto (*ad* 9.69). También debemos tener en cuenta las asociaciones entre el jacinto y los funerales que se dan en el libro 4 (Dido), 6 (Marcelo), 5 (Anquises) y 11.

[596] 9.71 *non iam mater alit tellus*: lo más convencional hubiera sido *terra mater* (cf. LUCR. 5.1402); pero, según FRATANTUONO (2009: 39), Virgilio trata de evocar a la madre de Euríalo lamentando la pérdida de su hijo.

El cuerpo de Palante es como una flor cortada[597]. La palabra *demeto*, ´recolectar`, aplicada a Palante expresa que el joven es parte de la cosecha de la guerra y, según Lyne (1989: 149), en clave paródica, de la paz. Guillemine (1982: 278) señala que la imagen de la flor cortada es la más sugerente para las víctimas jóvenes. Aunque Homero usa el símil de la flor, el tratamiento que hace Virgilio es totalmente catuliano[598], como en el pasaje anterior: el mantuano transforma unos versos de sentido erótico, en los que se trata de la pérdida de la virginidad, en otros en los que se trata de la muerte.

Catulo habla de uña en lugar de mano (sinécdoque) como instrumento que corta la flor (62.43 *tenui ungui*); Virgilio se refiere al pulgar de una doncella (68 *uirgineo... pollice*), un extraño juego de palabras: podemos suponer que ese pulgar virginal es Turno. Catulo 62 describe la paradoja de que desear una cosa es más placentero que tenerla (la doncella es deseable antes de ser desflorada). También hay relación con el mito de Perséfone, llevada al Infierno por Plutón, mientras recoge flores: la flor sería la imagen del joven muerto antes de su hora (cf. *Il*. 8.306-307 donde Gorgitión es muerto por Héctor), según Fowler (1987: 185-198).

3.6. El *adynaton* como forma de expresión de la destrucción de la Arcadia

El *adynaton* constituye un recurso muy apropiado para describir el mundo al revés, consecuencia de la desaparición de la Edad de Oro, como ya dijo Curtius (1976: 105-106), aunque también sirve para expresar lo imprevisto, lo inesperado y su influencia en el hombre, como indica Lausberg (1975 : 60). Es una forma de indicar la destrucción del orden natural y el caos consiguiente[599]. Podemos ver un ejemplo palmario en

[597] Cf. CATULL.62.39-47; esp. 46 *cum castum amisit polluto corpore florem* = 9.68 *qualem uirgineo demessum pollice florem.*

[598] Hay, sin embargo, en 9.69 *mollis uiolae* una autocita: cf. *ecl*. 5.38 *pro molli uiola*.

[599] En la literatura contemporánea podemos ver un ejemplo en el poema "Se equivocó la paloma" de Rafael Alberti (*Entre el clavel y la espada*, ed. Losada, 1941), donde una sucesión

Hesíodo (*Op*. 180-195) donde la estirpe de hierro está caracterizada mediante el *adynaton* : será una edad en la que los hombres nacerán viejos, el hijo no tendrá nada en común con el padre, no se reconocerá al justo sino al malhechor, el mundo quedará entregado al desorden y la *hybris*. El *adynaton* forma parte también de la lengua de los presagios o prodigios pues suponen una alteración en el curso regular de la naturaleza ; una irrupción del desorden que expresa la cólera de los dioses. No obstante, Villalba de la Güida (2010 : 79) no contempla esta posibilidad sino que solo destaca que esta figura se presenta, muy a menudo, como un anti-tópico de la Edad de Oro ; su utilización es común a todas las culturas[600], aunque, dentro de la elegía, también sirve para ejemplificar e hiperbolizar la magnitud del amor en términos imposibles (ibídem : 96)[601].

Sin embargo, como señala Royds (1918 : 40) la revolución en la naturaleza forma también parte de la Edad de Oro, como sucede en la *Égloga* 4 (37-45) donde las ovejas, producirán lana de diversos colores sin necesidad de ser teñida o las tierras producirán sus frutos sin que las surque el arado : la naturaleza comparte la redención del hombre, señala Royds (ibídem)[602].

Otra característica del *adynaton* es que se situa entre la paradoja y la hipérbole (ibídem: 78). En este sentido, en la Antigüedad, cada autor le dio un tratamiento diferente: Aristóteles no considera que sea una figura[603]. Tampoco Demetrio de Falero

---

de *adynata* describen un mundo trastocado ocasionado por un amor trágico y equivocado: “Se equivocó la paloma. / Se equivocaba. / Por ir al norte, fue al sur. / Creyó que el trigo era agua. / Creyó que el mar era cielo; / que la noche, la mañana. / Que las estrellas, rocío; / que el calor, nevada. / Que tu falda era tu blusa; /que tu corazón, su casa. / (Ella se durmió en la orilla. / Tú en la cumbre de una rama)”.

[600] *e.g.* la predicción de Isaías (11.6-9) acerca de un mundo idílico en el que el león habitará con el cordero, el leopardo se acostará con el cabrito; la vaca y la osa pastarán juntas; el niño de pecho jugará junto al escondrijo de la víbora; son muestras más que suficientes para constatar esa recreación fabulística que evade la realidad.

[601] En este sentido Ovidio es el poeta del *adynaton* (30 casos) por 3 de Tíbulo y 6 de Propercio (ibídem).

[602] El paralelo entre Virgilio e Isaías en este tratamiento hace pensar a este autor que es demasiado evidente para ser casual: cf. Isaías 11.6-8 donde se describe el reino del Mesías: el lobo habitará con el cordero y un niño los pastoreará, la vaca y la osa pacerán juntas, el león y el buey comerán hierba, (cf. *Gen*. 1.30 donde los animales eran originalmente herbívoros), en la guarida del áspid meterá su mano el destetado.

[603] Si bien admite en la poesía épica lo maravilloso, irracional, admirable y, a la vez placentero, para engrandecer el poema (*Poet*.1460c17). De hecho plantea la inclusión de hechos imposibles pero verosímiles, antes que hechos posibles pero increíbles.

(*De eloc.*125) analiza el *adynaton* como un recurso sino como un subtipo de la hipérbole. Según Manzo (1984: 31) el primero que trata esta figura es Hermógenes de Tarso (160-230 d.C.), *Peri Ideón* 123. También Demetrio de Falero (*De eloc.* 125) trata el problema: considera que lo imposible es un subtipo de la hipérbole. Fortunaciano (*Halm* p. 83, 24-26) lo ejemplifica: *Quae est adynatos? Cum id in themate ponitur, quod sit contra rerum naturae fidem, ut si infans accusetur adulterii quod cum uxore cubarit aliena*. Tanto Fortunaciano como Grillio, comentarista de Cicerón (Villalba de la Güida 2010: 80), sitúan esta figura cerca de la hipérbole, la paradoja o la comparación –*comparatio ab impossibili*–, como afirmaría Lactancio Plácido al comentar el pasaje de Stat.*Theb*.7.552[604].

Modernamente la consideración del *adynaton* entre los estudiosos sigue oscilando entre el subtipo de hipérbole, tal y como postulan autores de la escuela italiana como Cavazzani (1919: 179-184) o Manzo (1979: 374-389) o el de figura (Villalba de la Güida 2010: 82). Manzo (1984: 31-32), no obstante, establece que el *adynaton* sufriría una evolución hasta convertirse en figura. Para Villalba de la Güida (2010: 79), el *adynaton* se puede definir de dos formas según su contexto literario: ya como recurso retórico, similar a la paradoja o el proverbio, ya como motivo o tema con unas características fijas dentro del tópico de la Edad de Oro. Virgilio es muy dado a cultivar esta figura y Manzo (1984: 31) considera que el *adynaton* en Virgilio sirve para establecer variaciones sobre un tema. Villalba de la Güida propone multitud de ejemplos si bien todos ellos pertenecen a las *Églogas*. En efecto, el género bucólico emplea este recurso con frecuencia y Virgilio lo adopta de Teócrito[605] aunque en Homero ya podemos ver ejemplos[606]. En el mismo sentido, la tradición del tema de la Edad de Oro y los consabidos versos de Virgilio, *ecl*.4.18-25, y Horacio, *epod*.16.25-30,

[604] Mención aparte requiere el texto pseudo-plutarqueo de la *Égloga de Plutarco sobre los imposibles* donde se recoge una colección de 52 proverbios que se basan en lo imposible como recurso para buscar el extrañamiento. Se basan en la adición de un vb. y un sust. contrapuestos de la misma raíz, normalmente. Los argumentos se refieren a la naturaleza: piedras, agua, luz, sol. (ibídem: 81).

[605] En este sentido las hipérboles imposibles de un mundo agrícola y naturalístico recreadas por Teócrito (1.132-136) fueron imitadas por los versos virgilianos de *ecl*.8.27-28.

[606] *Il*.1.233-241 donde Aquiles, iracundo, se dirige a la asamblea con el cetro –que nunca volverá a ser una rama verde–, por el que jura que los aqueos algún día lo recordarán nostálgicos; *Il*.22.262-265 donde se compara la amistad imposible de los enemigos con la ilógica comunión entre lobos y corderos.

codifican los parámetros fijos del *adynaton* como motivo integrado en dicho tema que volverá a aparecer en Tibulo (1.3.35-49) o en Ovidio (*am*.3.8.35-44) cuando crítica a la codicia de sus días y rememora los tiempos mejores de la Edad de Oro de Saturno (cf. *met*.1.107-10). El *adynaton* sirve, por tanto, como expresión de la desaparición de la Arcadia y, como tal, será una figura que aparecerá de forma más habitual en la *Eneida* iliádica.

En relación al tipo de argumentos utilizados, en la *Eneida* podemos encontrar *adynata* de contenido agrícola, naturalísticos o físicos en los que se describe el cambio interno de las estaciones y el cultivo espontáneo de mieses o flores tal como vemos en *ecl*.8.26-28 (los grifos se ayuntarán con las yeguas y los asustadizos gamos abrevarán junto a los perros)[607].

También podemos encontrar el tema animalístico en el que leones, lobos, ciervos o carneros cambian su carácter: e.g. *ecl*.1.59-60 (antes pacerán en el cielo los ciervos y los mares depositarán los peces en la costa… que de mi pecho se borre la imagen de ese dios)[608].

Por último, podemos ver *adynata* del tipo ἄνω ποταμῶν, o del fluir inverso de las aguas[609]. No hay, en cambio, ejemplos de tipo político-geográfico, tales como las referencias locativas cambiadas o las costumbres propias de un pueblo trocadas por otras ajenas, como en *ecl*.1.59-63 (beberá el parto en el Arar o la Germania en el Tigris antes de que la imagen de ese dios desaparezca de mi pecho).

Por otro lado, según la construcción sintáctica podemos distinguir entre los *adynata* del "siempre", mediante la repetición de *dum* – cf. *ecl*.5.76-78; *Aen*.1.607-609 – donde lo imposible tiene cabida si uno de los elementos no se da, presentes en Horacio, (*Carm*.3.30.7-9) o Virgilio en *ecl*.5.76-78 o en este otro ejemplo de *Aen*.1.607-610:

---

[607] Otros ejemplos: THEOC.1.132-135; PROP.1.15.30; LUCR.1.159-166. Teognis, vv. 105-108, se sirve del refrán de arar el ponto para crear una analogía clara –ἶσον και– entre el hombre cruel y el insensato que intenta horadar el mar: ἶσον καὶ σπείρειν πόντον ἀλὸς πολιῆς / Οὔτε γὰρ ἄν πόντον σπείρων βαθὺ λήιϊ ν ἀμῶις.

[608] Otros ejemplos: HOR.*epod*.16.25-26, *Poet*.29; OV.*am*.1.15.9-32 donde el adynaton consiste en pescar en el cielo.

[609] Cf. E.*Med*.410; OV.*Pont*.4.5.43, *met*.13.324, *Her*.5.30; HOR.*carm*.1.29.15-16, 1.2.9-12.

In freta dum fluuii current, dum montibus umbrae
lustrabunt conuexa, polus dum sidera pascet,
semper honos nomenque tuum laudesque manebunt,
quae me cumque uocant terrae.'

"Mientras los ríos corran a la mar, mientras las nubes recorran los collados de los montes, mientras el cielo apaciente a las estrellas, siempre permanecerán tu honor, tu nombre y gloria allá a donde me llame la tierra".

Lo mismo en 9.447-449:

nulla dies umquam memori uos eximet aeuo,
dum domus Aeneae Capitoli immobile saxum
accolet

"ningún día os borrará del tiempo memorioso mientras la casa de Eneas habite la roca inconmovible del Capitolio".

Por el contrario, podemos encontrar *adynata* del "nunca", el más aceptado y el más común, construido a partir de diferentes fórmulas, tales como *ante…quam* –cf. *ecl*.1.59-63–, *prius…quam*; *nec…nec; et…et*; o incluso *ut…ut*, –cf. *ecl*.10.28-30–. En nuestro caso analizamos más abajo el ejemplo de *Aen*.12.197-211[610] o el señalado por Manzo (1984: 32) de *Aen*.9.115-116.

3.6.1. *Adynata* de tipo naturalístico y agrícola

En *Aen*. 1.607-610 Eneas muestra su agradecimiento a Dido: desea que su fama sea tan duradera como el orden de la naturaleza que se convierte en símbolo de permanencia. Eneas apela al ejemplo de la naturaleza (su curso regular y su

[610] No hay ejemplos en la *Eneida*, por contra, de *adynata* construidos a partir de una pregunta retórica (cf. *ecl*.8.26-28) que, por su finalidad hiperbólica o de comparación que se acerca bastante a los proverbios o dichos populares. Según su finalidad el adynaton puede funcionar como hipérbole –cf. Ov.*ars* 1.271-273–; realizando las funciones de símil -cf. *Aen*.6.309-312: *quam multa in siluis…/…/…/ quam multae glomerantur aues*–; o, por último, bajo la forma de la enumeración, recurso utilizado en ejemplos numéricos, tal y como ya aparece en Catulo 5 y 7 y Virgilio (*georg*.2.104-108).

permanencia) para expresar su agradecimiento a Dido, en el final de su discurso (*peroratio*). El *adynaton* sirve para expresar, en lenguaje proverbial, la magnitud del agradecimiento. El texto ya ha sido transcrito y traducido líneas arriba como ejemplo de *adynata* de "siempre" (Villalba de la Güida, 2010: 83), marcado por la anáfora de *dum… dum… dum*… Desde el punto de vista del contenido es del tipo naturalista[611].

En este pasaje están presentes los ríos, montes, estrellas (= fuego), cielo: los cuatro elementos comunes en las rapsodias órficas: "único cuerpo soberano, en el que todas las cosas cumplen su ciclo, / fuego, agua, tierra y éter; noche y día" (*OF* 168, 7-8 K), dispuestos en una trimembración con *gradatio* ascendente: *fluuii,… conuexa,… sidera*. También destaca la metáfora de 1.608 *polus… pascet* (cf. Lucr. 1.231 *unde aether sidera pascit*?) o la palabra (8.607 *umbrae* con el significado de nubes (cf. *ecl*. 1.83 *maioresque cadunt altis de montibus umbrae*).

En 6.295-312, tercer símil de este libro (309-312), las almas de los muertos se agolpan esperando a Caronte como las hojas y aves migratorias en otoño; símil que transmite una atmósfera otoñal. Virgilio sigue en este pasaje un orden inverso al natural: al otoño seguirá el verano (en la descripción de los Campos Elíseos 6.637-641) en un ejemplo del mundo al revés que tiene un carácter hiperbólico:

> quam multa in siluis autumni frigore primo
> lapsa cadunt folia, aut ad terram gurgite ab alto
> quam multae glomerantur aues, ubi frigidus annus
> trans pontum fugat et terris immittit apricis.
>
> "como caen suavemente las hojas incontables en los bosques con el primer frío de otoño o se agolpan las aves incontables hacia la tierra desde alta mar cuando el frío invierno las hace huir a través del mar y a tierras soleadas[612] las arroja".

El símil "como las hojas" está modelado sobre *Il*. 2.467-468 donde los que acuden a la llanura escamandria se detienen, incontables, como las hojas y flores que nacen en primavera; *Il*.6.146-148 donde se compara el linaje de las hojas con el de los

[611] Cf. *Ecl*.1.59-63 (colección de *adynata*); TIB.1.4.65-66; Prop.1.15.29; HOR.*Carm*.1.2.9, 1.29.10, 1.33.7.

[612] No está claro a qué puede referirse esta expresión (6.312 *terris apricis*); quizá pueda tratarse de Egipto en función de SEN.*Oed*.604-6 (Austin 1977: 131-132). En cualquier caso se trata de una anticipación de los Campos Elíseos.

hombres; *Od*.9.51-52 donde los cícones acuden cual las hojas y flores en la buena estación. Pero también encontramos símiles parecidos en *A.R*. 4.216-219 donde se compara a los Colcos reunidos por Eetes en el ágora con las olas abatidas por el viento invernal o las hojas del frondoso bosque que caen al suelo en otoño; *A.R.* 4.216-219; *A.R*. 4.239-240 donde las naves de Eetes son como una bandada de pájaros; Bacchyl.*Epin*. 5.63-67 donde Heracles está en el Inframundo para buscar a Cerbero y es entonces cuando descubre las almas de los muertos, semejantes a las hojas agitadas por el viento (a diferencia de Homero que solo expresa la perennidad de la vida, Baquílides también alude a su carácter banal). No obstante Virgilio ya ha usado previamente este símil en *georg*. 4.471-477 donde se compara a las sombras del Erebo con las aves que se posan, por miles, en las hojas de los árboles. De hecho, los versos 4.475-477 son idénticos a 306-308. Debe destacarse la diferencia con el símil de las *Geórgicas* donde las almas son como pájaros que se posan en las hojas mientras que aquí las almas se comparan con hojas y pájaros por separado: las hojas caen y mueren; las aves pasan hacia tierras de sol lo que constituye una anticipación de los campos Elíseos. Parece que Virgilio esté exponiendo, en este símil, el doble destino de las almas[613].

Norden (1903: *ad loc*.) aludía a una fuente desconocida para este símil doble: una Catábasis perdida de Heracles. El descubrimiento del fragmento de *P.Oxy*. 2622, atribuido a Píndaro, donde se encuentra un símil parecido al de Virgilio, parece darle la razón (Austin 1977: 130). No obstante, la comparación de las almas con seres alados, e incluso, con las mismas aves es una creencia popular (*Ibídem*: 131).

Algo característico de todas las variantes de este doble símil es la hipérbole del número, tanto si se aplica a soldados como a almas. Pero lo que diferencia a Virgilio de sus precedentes es que en esta imagen invierte el orden normal y hará que el verano suceda al otoño, en consonancia con el camino que conduce a Eneas, a través de la muerte, hacia una nueva vida. De manera similar la ruina de Troya (libro 2) conduce al

[613] Para el símil "como las aves" también hay precedentes homéricos: *Il*. 2.460-465 donde los que acuden a la llanura escamandria son tan numerosos como los gansos, las grullas o los cisnes; *Il*.3.2-7 donde los troyanos avanzan como las grullas oyendo del invierno; en Sófocles (*OT* 174-177) el coro compara a los hijos con los pájaros que se lanzan al dios de Occidente más veloces que el fuego.

nacimiento de Roma (libro 8), tal y como interpreta Albrecht (2012: 338). Este es el sentido del *adynaton*: anticipar la nueva vida de Eneas.

En 7.523-530 se compara a las filas de los soldados con negros sembrados erizados de espadas y con la ola que se hincha por el viento. Hardie (1990), en relación a este símil, sugiere que es una alusión al mito de la destrucción de los hombres sembrados, un elemento ya presente en las *Geórgicas* y de forma más desarrollada, en Ovidio[614]:

derexere acies. non iam certamine agresti
stipitibus duris agitur sudibusve praeustis,
sed ferro ancipiti decernunt atraque late
horrescit strictis seges ensibus, aeraque fulgent
sole lacessita et lucem sub nubila iactant:
fluctus uti primo coepit cum albescere vento,
paulatim sese tollit mare et altius undas
erigit, inde imo consurgit ad aethera fundo.

> "se enfrentaron las líneas. No se trata de una escaramuza propia de pastores con duras estacas o leños quemados sino que luchan con el hierro de doble filo: un negro sembrado de apiñadas espadas se eriza, el bronce herido por el sol emana su luz[615] e irradia su destello bajo las nubes: igual que al primer viento comienza la mar gruesa a formar crestas de blanca espuma, el mar se encrespa poco a poco y se levanta más arbolado hasta que se alza desde el abismo hasta el cielo".

Pero Lyne (1989: 142-143) ve aquí el motivo del mundo al revés dado[616] que el símil contiene una perversión de imágenes agrarias, que, de por sí deberían estar ligadas a la paz, es decir, se basa en una subversión del orden natural: comparar ejército y mies supone una perversión de una imagen agraria positiva de donde resulta una ironía sobre la paz y el trabajo. Lo mismo se produce en 10.803-809 donde a Eneas

[614] Cf. *georg*.2.142 *densisque uirum seges hastis*: una cosecha de guerreros erizó nuestras tierras de cascos y erizadas lanzas. Aquí el término real son los sembrados, en la *Eneida* los guerreros; Ov.*met*.3.111-114: vid. n. 578: este mito coincide con el de la fundación de Roma: hay un animal fundacional que da origen a la ciudad; dicho animal está consagrado a Marte (serpiente-loba); hay un fratricidio que marca los orígenes de ambas ciudades.

[615] 7.527 *lacessita*: la metáfora puede estar inspirada en la idea de que todos los cuerpos despiden emanaciones cf.Lucr.4.217 *corpora quae feriant oculos uisumque lacessant*, al igual que *lucem… iactant* cf. LUCR.5.576 (luna) *suam propio iactat de corpore lucem* (Fordyce 1977: *ad* 7.527).

[616] Idea reforzada por el hipérbaton de 7.523 *derexere acies*.

se le compara a un *arator* – personaje que implica cualidades como la paz y moralidad–, pero en un contexto bélico-destructivo. Este símil ya ha sido estudiado líneas arriba (punto 5.1). Virgilio, una vez más, funde en uno dos símiles homéricos[617]: las armas brillan como las olas empujadas por los vientos; pero añade la metáfora agrícola y esa es su innovación: las filas de guerreros preparados para la lucha son como sembrados. Como dice Fordyce (1977: 156) el símil de Virgilio es netamente diferente: Homero compara un ejército con las olas del mar rompiendo en la costa (cf. *Georg*.3.237), pero aquí Virgilio de nuevo da un giro novedoso e introduce una imagen que invierte el cultivo espontáneo de las mieses, lo que constituye un *adynaton*, a la vez que una metáfora de la sedición y la guerra civil[618], subrayada por la hipérbole cósmica de 7.530 *consurgit ad aethera* (cf. 1.103 *fluctus ad sidera tollit*).

En el libro siguiente, Eneas, y Acates contemplan un relámpago lanzado por su madre Venus desde el éter, acompañado de un trueno. Aparecen las armas bajo truenos y relámpagos, lo que es interpretado como un prodigio (8.528-529):

> arma inter nubem caeli in regione serena
> per sudum rutilare uident et pulsa tonare.
>
> "entre las nubes del cielo, en una región del cielo sereno, ven brillar las armas a través del cielo despejado y tronar sacudidas".

Más que de una hipérbole se trata de un *adynaton* relacionado con un motivo naturalístico o físico (el trueno) puesto que describe un imposible: las armas no pueden tronar (Cf. *adynaton* de 4.490-491 *mugire uidebis / sub pedibus terram et descendere montibus ornos*). Las armas de Eneas se ligan así con un elemento que simboliza la omnipotencia divina[619]. Por otro lado el trueno en un cielo claro (elemento

[617] Cf. *Il*. 4.422-426: las falanges de los dánaos van al combate como las olas empujadas por el Céfiro; *Il*. 13.795-799: los teucros siguen a sus caudillos y reluce el bronce de sus armas igual que un torbellino de vientos desciende a la llanura, acompañado del rayo de Zeus y, al caer en el mar levanta grandes olas.

[618] Cf. QUINT. *inst*.8.6.44 *nauem pro re publica, fluctus et tempestates pro bellis ciuilibus, portum pro pace atque concordia dicit* (NISBET-HUBBARD 1970: *ad* HOR.*carm*.1.14.1-3).

[619] cf. 1.42 rayo como omnipotencia divina; 2.692: un trueno a la izquierda como señal antes de la salida de Troya; 4.122: trueno en la tormenta desatada por Juno para unir a Dido y Eneas; 7.135-143: los troyanos son confirmados por un triple trueno; 8.239 trueno en la caverna de Caco; 9.630-633: rayo como *augurium maximum*. Se da la circunstancia de que en este libro 8 el rayo adquiere mayor protagonismo que en los demás: lo vemos aparecer en la cueva de Caco (8.239), en el abrazo de Venus a Vulcano (8.387-392), en la forja de éste (8.429-430) y, finalmente, anunciando la aparición de las armas de Eneas.

que se repite en este pasaje: *regione serena, sudum*) era un presagio común de los cielos: cf. 7.141-142; 9.630-633; Ov.*fast*.3.369 *tonuit sine nubes deus*. Pero, a pesar de que el cielo está claro, las armas divinas aparecen entre una nube, elemento habitual en las apariciones de la divinidad (Cf. la propia Venus en 8.608 o Juno, siguiendo el combate final en 12.792).

Aunque no conste en los comentarios, se debe destacar, por su paralelismo, la relación con *Od*.20.98-103: Ulises pide una señal para saber si su llegada a la patria, tras padecer tantos males, ha sido voluntad de Zeus y al momento suena el trueno de Zeus desde el Olimpo resplandeciente por las nubes del cielo. El trueno está remarcado por la aliteración de T (8.529 *rutilare... et...tonare*), pero sobre todo por un *adynaton* (las armas truenan golpeadas) en el límite de la hipérbole: cf. 4.490-491 *mugire uidebis / sub pedibus terram et descendere montibus ornos*. El *adynaton* se produce en el contexto de un *locus amoenus* : el lugar donde Venus deposita las armas destinadas a su hijo con las que conseguirá adueñarse de su reino.

En 9.115-116 en el contexto de la metamorfosis de los barcos troyanos convertidos en ninfas (barcos que Cibeles había concedido a Eneas construir con los pinos sagrados del Ida), Cibeles suplica a Júpiter que no sean destruidos y éste accede a que se conviertan en ninfas (9.102-103); la propia diosa nos dice que Turno quemará antes los mares que esos sagrados pinos:

> …maria ante exurere Turno
> quam sacras dabitur pinus.
>
> "…antes se le concederá a Turno quemar los mares que mis sagrados pinos".

Finalmente, los barcos se sumergen como delfines para regresar convertidos en ninfas. En este caso el *adynaton* sirve para expresar el mundo irreal (criticado por Ovidio, *ars* 3.12.83 y Servio, *ad Aen.* 9.81) y la inversión operada por Virgilio al transformar la madera troyana (9.85 *pinea silua*) que pierde su forma (9.101 *mortalem formam*) para adoptar la de ninfas (10.219-255), divinidades que encajan en el mundo protoromano (Marica, Carmentis, Yuturna) y, en la mitología itálica, significan la

lealtad de ese mundo a su líder, como arguye Fantham (1990: 118)[620]. Sordi (1964: 90) relaciona este episodio con la invasión de los galos (390 a.C.), momento en el que las vestales fueron enviadas a Ceres. Esto explicaría la forma en que las naves-ninfas y Cimódoce saludan a Eneas cuando lo encuentra, de la misma forma en que las vestales saludaban al *rex sacrorum*, según Servio (*ad Aen*. 10.228): *Virgines Vestae certa die ibant ad regem sacrorum et dicebant: "uigilasne rex. Vigila*" (cf. 10.228 *Vigilasne, deum gens, Aenea*?

En 11.316-22 Latino ofrece tierras montañosas, pobladas de pinos, a los troyanos y compartir con ellos sus dominios. Virgilio sigue en este punto la versión de Catón (*Orig*. fr. 8P), Sisenna (fr. 2P) y Livio (1.1.7) en la que Latino ofrecía tierras a los troyanos:

> est antiquus ager Tusco mihi proximus amni,
> longus in occasum, finis super usque Sicanos;
> Aurunci Rutulique serunt, et uomere duros
> exercent collis atque horum asperrima pascunt.
> haec omnis regio et celsi plaga pinea montis
> cedat amicitiae Teucrorum, et foederis aequas
> dicamus leges sociosque in regna uocemus:
>
> "Tengo un antiguo campo muy cercano al río etrusco, que se extiende hacia el Oeste, más allá de las fronteras de los Sicanos; Los auruncos y rútulos lo cultivan, trabajan con el arado sus agrestes colinas y pastorean las más yermas. Toda esta región y la zona de pinos del monte alto pase al poder de los teucros: pactemos las leyes justas de un tratado y acojámoslos como aliados en nuestro reino".

El *adynaton* estaría contenido en 11.319 *pascunt* donde podemos observar un uso paradójico aplicado a un terreno pobre en pastos (*asperrima*), lo que puede interpretarse como un *adynaton* en las fronteras de la paradoja puesto que, a pesar de lo que afirma Latino, es difícil que haya pastos en las partes más yermas de las colinas. Veo cierta similitud con Ov.*Ep*.17.139-140: la esperanza de amor entre Helena y Paris es tan vana como la de roturar una playa con el curvo arado:

[620] SORDI (1964: 90) relaciona este episodio con la invasión de los galos (390 a. C.) en la que las vestales fueron enviadas a Ceres. Esto explicaría la forma en que las naves-ninfas y Cimódoce saluda a Eneas cuando lo encuentra, de la misma forma en que las vestales saludaban a *rex sacrorum*, según Servio (*ad Aen*. 10.228): *Virgines Vestae certa die ibant ad regem sacrorum et dicebant: "uigilasne rex. Vigila*" (cf. 10.228 *Vigilasne, deum gens, Aenea*?

quid bibulum curuo proscindere litus aratro,
spemque sequi coner quam locus ipse negat?

"¿Por qué abrir surcos en la esponjosa playa con el arado curvo e intentar
seguir la esperanza que el mismo suelo me niega?

La mala calidad de las tierras es subrayada para hacer más factible que Turno acepte el pacto; en este sentido hay que entender el *adynaton* subyacente en el discurso de Latino: ofrece tierras muy malas puesto que el terreno de labranza que está dispuesto a ceder no es llano y los pastos muy dificultosos, inaccesibles, lo que, para una concepción campesina, representa un mundo al revés. El v. 8.319, holoespondaico contribuye a expresar la mala calidad de las tierras. Además en el 8.320, sumario o resumen de lo que propone Latino, también se habla de *plaga pinea*, una expresión que define un territorio difícil de cultivar por ser zona de pinos y terreno montañoso (*celsi montis*). Por último, los versos 8.320-322 se estructuran en forma de trícolon ascendente: primero les ofrece una *regio* (noción indefinida); después leyes iguales; finalmente un reino (*regna*).

Fratantuono (2009: 112) sugiere que la referencia al pino es una velada insinuación –en referencia a los bosques del Ida (9.85) y al caballo de Troya (2.258) – a que estas colinas podrían ser la nueva Troya. Después Arrunte (11.786) también menciona el pino en relación al culto de Apolo en el monte Soracte. El adjetivo *aequas* (8.321), aunque referido a *leges*, también está en el campo asociativo de *aequor*, término que se ha aplicado al mar, como destino de Eneas.

Por lo demás, la localización geográfica de este pasaje es imposible como afirma Fratantuono (2009: 111) si bien puede tratarse de territorio de Turno (8.318 *Rutuli*) y no de Latino. Horsfall (2003: 207) lo sitúa en Campania sin mayor precisión. Dionisio de Halicarnaso (*D.H.* 1.9.1) dice que los *Sicani* fueron los primeros habitantes de Roma, expulsados después por los griegos ayudados por los aborígenes, pueblo gobernado por los latinos en los tiempos de la guerra de Troya. Servio identifica a los *Aurunci* con los ausonios (*ad* 7.727). Latino hace una oferta demasiado generosa y poco realista: el territorio cubre una región de cuatro jornadas de viaje (Fratantuono 2009: 112).

En 12.197-211 encontramos el quinto símil de este libro donde Latino presta juramento afirmando que tan cierto será éste como que su cetro, árbol un día, no

volverá a echar ramas. Dentro de este pasaje nos encontramos con un *adynaton* cósmico en 12.204-211 donde Latino hace uso de la forma más enfática para aseverar que la paz nunca se romperá. La imagen es comparable a la que emplea Horacio cuando dice que el cielo se pondrá por el mar, con la tierra extendida por encima, antes de que tú no te inflames con mi amor, como el alquitrán con negras llamas (Hor.*epod*.5.79-82).

nulla dies pacem hanc Italis nec foedera rumpet,
quo res cumque cadent; nec me uis ulla uolentem
auertet, non, si tellurem effundat in undas
diluuio miscens caelumque in Tartara soluat,
ut sceptrum hoc' (dextra sceptrum nam forte gerebat)
'numquam fronde leui fundet uirgulta nec umbras,
cum semel in siluis imo de stirpe recisum
matre caret posuitque comas et bracchia ferro,
olim arbos, nunc artificis manus aere decoro
inclusit patribusque dedit gestare Latinis.' (*Aen.*12.202-211)

"ningún día romperá mi paz con los ítalos ni mis tratados, suceda lo que suceda; ninguna fuerza me apartará de mi decisión, no, aunque por medio de un diluvio derrame las aguas en la tierra mezclándolas y haga caer al cielo en el Tártaro: como este cetro (pues, por azar, llevaba el cetro en la diestra) nunca echará ramas de suave fronda ni sombras pues, arrancado de su más profunda raíz en el bosque, carece de madre y perdió por el hierro su cabellera y sus brazos, un día árbol, ahora la mano del artista lo encerró en bronce con su arte y lo entregó a los padres latinos para que lo llevasen".

Siguiendo el precedente homérico[621], Virgilio parece dividir el mundo en cuatro partes: tierra, cielo, mar y Hades (cf. 12.199 *uimque deum infernam*), lo que sirve para expresar que Roma debe controlar la totalidad de los cuatro mundos, en opinión de Hardie (1989: 352)[622]:

Como en 7.222-230, 240-242 se compara el cataclismo universal (diluvio de Deucalión: cf. Apollod. 1.7.2; Ov.*met*.1313-417; Sen.*nat*. 3.27.1; Catull.68.89 *Troia,*

[621] Cf. *Il*. 3.278-279 donde Agamenón pone por testigo al Sol, ríos, Tierra, a Plutón y Proserpina de su juramento; *Il*. 19-259 donde Aquiles apela a la Tierra, el Sol y las Erinias de la misma forma que hace Latino. También Lucr.3.842 donde después de la muerte nada podrá conmovernos ni siquiera que la tierra se confunda con el mar y el mar con el cielo (*non si terra mari misceritur et mare caelo*). Eneas había invocado al Sol, a Marte, las fuentes, ríos, al éter, al mar cerúleo (12.176-182); Latino reformula dicha invocación siguiendo la división tradicional del cosmos (cf. OV.*met*. 1.5 *ante mare et terras et quod tegit omnia caelum*, Cf. JOCELYN 1969: *ad* Enn. *Trag*. 235). Sin embargo, también añade el Hades, siguiendo *Il*. 3.278.

[622] cf. PROP. *uince mari: iam terra tua est* en alusión a Augusto.

nefas, commune sepulcrum Asiae Europaeque) con la guerra que está a punto de empezar entre troyanos y latinos (aunque en el libro 7 se incluía la guerra de Troya como segundo término de la comparación). Pero ahora el recurso utilizado es el *adynaton* cósmico (12.204-205): la paz de Latino perdurará siempre incluso si las aguas inundan la tierra o el cielo se hunde en el abismo. Estamos ante un *adynaton* naturalista con la construcción sintáctica de "nunca".

Hardie (1989: 312) señala la importancia de la alusión al diluvio como cataclismo porque Roma es la evolución desde el caos al cosmos (ibídem: 377): en ambos pasajes la tormenta o diluvio simbolizan la destrucción del orden del mundo sobre el que emerge el cosmos del Imperio romano (ibídem: 156), una reminiscencia de la doctrina estoica en la que el diluvio es la imagen de la disolución cósmica[623]. En este sentido el *adynaton* es la expresión de la Edad de Oro venidera[624].

Por último, debemos destacar la creación virgiliana contenida en la profecía de Creusa a Eneas antes de su partida de Troya: 2.780 *longa tibi exsilia et uastum maris aequor arandum*. La expresión está a caballo entre la metáfora y el *adynaton*[625], figura que, como hemos apuntado al principio, es propia del lenguaje de los presagios. La misma fórmula se repetirá en 3.495 *nullum maris aequor arandum*, en las palabras de despedida que Eneas les dirige a Héleno en Butroto. La imagen de arar la llanura del mar está próxima al concepto de *aequor*, voz del lenguaje profético, ligada a su vez a *arua* y esta a *arare* (comparten la misma raíz: cf. Ernout-Meillet 1967 s.u. "arare") [626]. La imagen posee tres significados: el viaje de Eneas desde Troya a Lavinio, respondiendo al paradigma de Ulises; la labor fundacional de Augusto tras la pacificación del Imperio: cf. 5.755 *interea Aeneas urbem designat aratro*, Eneas traza la ciudad de Acestes (una nueva Troya) para los que se quieren quedar en Sicilia antes de

[623] Cf. HOR.*carm*.3.3.7-8 *si fractus illabatur orbis*, / *impauidum ferient ruinae*, el hombre justo permanece impávido aunque el mundo se hunda; OV.*met*.1.313-417; SEN.*nat*.3.27.1.

[624] Figura reforzada por la hipálage de 12.204 *si tellurem effundat in undas* (*si undas effundat in tellurem*) que expresa la idea de confusión (TARRANT 2012: 143).

[625] *Aequor* es palabra común para la expresión de *adynata*: cf. *ecl*.1.59 ante *leues ergo pascentur in aequore* (*aethere* codd.) *cerui*; HOR. *epod*. 16.34 *ametque salsa leuis hircus aequora*; OV. *met*. 14.37 *prius… in aequore frondes… nascentur*, Ov. *Trist*. 1.8.1 *in caput alta suum labentur ab aequore retro flumina*.

[626] Cf. Llanura que se puede cortar (*secare*), hendir (*dehiscere*, *infindere*), barrer (*uerrere*), voltear (*uoluere*) o sencillamente arar (*arare*): cf. 8.695 *arua noua Neptunia caede rubescunt*. (ALVAR EZQUERRA 2016: 36).

partir a Italia (única imagen fundacional de Eneas en el poema); la propia labor del poeta que ara el manuscrito: cf. *georg.*4.117 *uela traham et terris festinem aduertere proram*, donde *uertere* tiene la doble acepción de dirigirse o ´surcar`. De esta manera, se establece un paralelismo entre Eneas y Virgilio: mientras el primero ara la enorme llanura del mar como profetiza Creusa (2.780) el segundo ara sus versos: la metáfora agrícola se convierte en marinera. (vid. "Naturaleza y metapoética: consideraciones previas" § 7.1.).

3.6.2. *Adynata* de tipo animalístico

En 4.365-367 encontramos el único ejemplo de este tipo:

´nec tibi diua parens generis nec Dardanus auctor,
perfide, sed duris genuit te cautibus horrens
Caucasus Hyrcanaeque admorunt ubera tigres.

"ni una diosa fue el origen de tu raza ni Dárdano tu origen, pérfido, sino que te engendró el Cáucaso erizado de duros peñascos y tigresas hircanas te han criado con sus ubres".

En este pasaje podemos apreciar que Virgilio se vale de la geografía más lejana y exótica para añadir crueldad y frialdad en el discurso de Dido en su caracterización de Eneas al igual que hace Orfeo en las *Geórgicas* (4.517-520) en relación al río Don o Catulo (64.154-160) y Ovidio (*met*.7.32-33). Este es el único *adynaton* animalístico que hemos encontrado en la *Eneida*. Pease (1935:316-317) da innumerables ejemplos en los que un personaje odiado es comparado con una piedra, metal o animal; a veces se tiene en cuenta la genealogía y otras veces no[627]. La región cercana al mar Caspio, incluyendo Hircania, era considerada proverbialmente bárbara con bosques llenos de peligrosas alimañas (cf. Mela 3.38, Sen.*Phaedr*.70, Solin.17.4, Lact.*Inst*.5.11.4), según Pease (1935: 317). Sánchez Gracia (2015: 516-521) subraya que Virgilio es el primero en incluir a este animal en el tópico de ferocidad que caracterizaba a los hircanos puesto que, hasta entonces, era el perro el animal por antonomasia utilizado para reflejar esa condición (ibídem: 521); a partir de Virgilio el tigre se constituye en el

[627] Destaca S. Jerónimo por su deuda con Virgilio: *non ex sílice natos Hyrcanae nutrire tigrides* (HIER.*Ep*.14.3.2).

animal que simboliza la bárbara y primitica Hyrcania: Plin. *nat*. 8.25.66; *tigrim hyrcani et indi ferunt*; Mela 3.32: *tigres ferunt ubique hyrcaniae*[628]. Los tigres eran unos animales exóticos que los romanos no conocieron hasta el año 20 a.C. y no fueron llevados a Roma hasta el 11 a.C.; eran considerados como el símbolo de lo salvaje (cf. *georg*. 4.510), según Pease (1935: 318). Los comentaristas antiguos[629] criticaban el anacronismo de Virgilio cuando le hacía pensar a Dido en unos animales (los tigres) y unas tierras (Hircania) que no podía conocer, pero el mantuano solo hacía uso del *adynaton*. Debemos valorar, ante todo, la intencionalidad de Virgilio: el motivo forma parte del *locus horridus* que plasma la perfidia de Eneas y adquiere más fuerza teniendo en cuenta que se pronuncia en boca de una cartaginesa (Dido). Por otro lado, demuestra la creencia en el determinismo geográfico que ya hemos constatado en otros pasajes: cf. 9.603-608, discurso de Numano.

3.6.3. *Adynata* de tipo ἄνω ποταμῶν

En el transcurso del relato de la leyenda etiológica del culto a Hércules (8.190-197, 233-246), Evandro describe la cueva de Caco y destrucción de la misma por parte del héore. El pasaje se compone de dos partes, tal y como indica Gransden (1976: 15): en primer lugar se nos presenta un *exemplum* (historia de Hércules y Caco) y posteriormente se establece un símil entre el hecho de observar la cueva de Caco al descubierto y el mundo infernal (8.243-246).

Para Gransden (1976: 114) la destrucción de la cueva de Caco[630] y su posterior ruina (8.239-246) constituye un *adynaton* pues describe un mundo al revés (1976:

[628] Cf. SÁNCHEZ (2015), tesis doctoral en la que se estudia pormenorizadamente el tópico literario de Hircania en las fuentes griegas y romanas. Otro pasaje que redunda en esta idea es 7.600-610 donde Hyrcania es el más fiero enemigo del mundo conocido, en clara alusión a las derrotas sufridas por Craso y Antonio contra los persas.

[629] En *Scholia Danielis* se critica a Virgilio porque es una idea absurda que a la mente perturbada de Dido acudan los tigres o Hircania, pero, comenta Pease, el mantuano estaba menos preocupado por los anacronismos que el comentarista (PEASE 1935: 318).

[630] Según GRANSDEN (1976: *ad* 8.190-2) la cueva destruida ofrece una analogía con la caída de Troya: cf. 2.608 *hic, ubi disiectas moles auulsaque saxis / saxa uides.*

114). En concreto podemos ver elementos del mundo infernal en el mundo de los hombres:

> … impulsu quo maximus intonat aether,
> dissultant ripae refluitque exterritus amnis.
> at specus et Caci detecta apparuit ingens
> regia, et umbrosae penitus patuere cauernae,
> non secus ac si qua penitus ui terra dehiscens
> infernas reseret sedes et regna recludat
> pallida, dis inuisa, superque immane barathrum
> cernatur, trepident immisso lumine Manes.
>
> "Las regiones más elevadas del cielo truenan con el impulso, se agitan las riberas y los ríos fluyen en sentido inverso aterrados. Por otra parte, la cueva de Caco apareció destechada, -su enorme palacio-, y se abrieron del todo las sombrías cavernas, no de otro modo que si la tierra, abriéndose en canal por alguna fuerza, ofreciera las moradas infernales y mostrara los pálidos reinos, odiados por los dioses, se viera desde lo alto el inmenso abismo y temblaran los manes por la luz recibida".

La descripción del río que fluye en sentido inverso (*adynaton* del tipo ἄνω ποταμῶν) nos habla del mundo al revés enlazado con el ideal de la Edad de Oro destruida. A continuación el símil también constituye un *adynaton* (se compara la caverna de Caco con los Infiernos en un símil imposible: 8.243-246[631]).

La caracterización de Caco como pastor *horribilis* lo relaciona con Polifemo y lo contrapone al ideal de la Edad de Oro, sirviendo de contraejemplo. A este respecto, Otis (1964: 336-337) destaca el paralelismo entre Caco y Alecto que sale desde el inframundo (7.568-575 *specus horrendum*… *saeui spiracula Ditis… ruptoque ingens Acheronte uorago*). De esta manera Hércules se erige en símbolo restaurador del orden que ilumina con su *uis temperata* el infernal poder que representa Alecto. Mientras Caco es un ladrón de ganado, Hércules es un pastor. Aflora aquí el tema de la simplicidad y vida rústica como ya lo había hecho en *georg*. 2.532-534:

> hanc olim ueteres uitam coluere Sabini
> hanc Remus et frater, sic fortis Etruria creuit
> scilicet et rerum facta est pulcherrima Roma.
>
> "Los antiguos sabinos cultivaron esta vida antiguamente, ésta, Remo y su hermano; así ciertamente prosperó la poderosa Etruria y Roma se convirtió en la más hermosa del mundo".

[631] El terremoto de 8.243 es similar al de *Il*.20.59-66.

Hércules acepta el primitivismo de la Arcadia; la edad de Saturno, civilizador de la raza primitiva*, genus indocile ac dispersum montibus altis* (8.320). Frente a él se erige Caco, un motivo popular pues en el Foro Boario estaba la *Scala Caci* que llegaba hasta el Palatino (Witek 2006: 214). A través de los ojos de Evandro, lanzamos una mirada a la caverna de Caco. La descripción avanza en tres fases: 1º vista general de pasaje (8.190-2); 2º exterior de la cueva de Caco (8.193-195); 3º interior de la cueva de Caco (8.195-196).

La victoria de Hércules sobre Caco se celebraba el 12 de agosto en el *Ara Maxima* del Foro Boario. Virgilio utiliza la leyenda para establecer un paralelo entre Caco-Turno-Marco Antonio, como enemigos de la civilización, frente a Hércules-Eneas-Augusto, como defensores de la misma; a este fin, convierte a Caco en una fuerza ctónica, un hijo de Vulcano, un demonio (Gransden 1976: 107).

La figura de Caco, en algunas versiones etruscas, estaba en conexión con el culto del genio del lugar y en relación a Evandro. Su transformación en villano procede de relacionarlo, mediante falsa etimología, con el gr. *kakós*, hombre malo, en contraste con Evandro, hombre bueno. Cacus y Caca eran, primitivamente, dioses del fuego asociados al Palatino, pero Virgilio los traslada al Aventino, fuera del Pomerio de la ciudad, a la colina de Remo quien traspasó el muro sagrado y fue muerto por Rómulo[632].

En 4.480-493, 512-516 Dido pretende recurrir a la magia de los encantamientos de la sacerdotisa de las Hespérides para librarse de sus penas antes de preparar la pira donde se dará muerte. La naturaleza y la sacerdotisa de las Hespérides son un ejemplo mitológico anticipatorio que expresan metafóricamente sus planes. En su discurso Dido le dice a su hermana que ha descubierto el camino para recuperar o perder definitivamente su amor: hacia el oeste está la región de los etíopes donde Atlas hace girar el eje del cielo; allí reside la sacerdotisa del templo de las Hespérides, la que daba al dragón su comida (una mezcla de miel y adormidera[633]) y cuidaba de las ramas

[632] Caco podría relacionarse con Céculo, mítico fundador de Preneste (cf. 7.681, 10.544) (GRANSDEN 1976: 108).

[633] En relación a 4.486 *soporiferum*, término muy discutido, Servio considera que es incongruente suministrarle adormidera al dragón si tiene que estar vigilante, por lo que hay

sagradas del árbol. A continuación sigue el *adynaton*: la sacerdotisa es capaz, con sus cantos, de invertir el orden de la naturaleza (4.487-491):

> haec se carminibus promittit soluere mentes
> quas uelit, ast aliis duras immittere curas,
> sistere aquam fluuiis et uertere sidera retro,
> nocturnosque mouet Manis: mugire uidebis
> sub pedibus terram et descendere montibus ornos.
>
> "Ella promete liberar con sus cantos los corazones que quiera, por el contrario infundir graves preocupaciones a otros, detener el curso de los ríos e invertir las órbitas de los astros, conjurar a los manes de la noche: verás mugir a la tierra bajo tus pies y descender de los montes a los olmos".

Es un ejemplo de *adynaton* del tipo ἄνω ποταμῶν (las aguas se detienen) al que se une la inversión de la naturaleza (del tipo animalista). El mundo al revés, ya presente en Eurípides (*Med*.410) sirve para anticipar el final trágico de Dido, de la misma manera que el ocaso (4.480) es expresión de la muerte. La puesta de sol y la oscuridad subsiguiente están en relación con la magia y, especialmente con la muerte, de forma muy habitual[634]. Por el contrario el este está asociado a la divinidad (cf. S.*O.C*.477); en este sentido, la costumbre de "orientar" templos hacia el oriente (cf. Vitr.4.5.1). La idea viene como consecuencia también de asociar oeste con izquierda y este con derecha (cf. *Il*.12.239-240), según Pease (1935: *ad* 4.480). El texto parece sugerir que Dido está mirando al este para celebrar sus ritos mágicos (Pease 1935: *ad* 4.482).

---

que considerar que es un mero epíteto. Pero Austin cree que la sacerdotisa alimenta y cuida al dragón (cf. Pli.*nat*.19.168 *candidum [papaver] cuius semen tostum in secunda mensa cum melle apud antiquos dabatur*) puesto que la mezcla de miel y adormidera no era narcótica sino una delicadeza semejante al azúcar, antes de ser conocido (un producto semejante se comía en el Tirol, en diversas formas, en los días de fiesta). A este respecto Tucídides (4.26.8) señala que los espartanos de Esfacteria se hacen introducir semilla de adormidera envuelta en miel (cf. PETRON.31.10). Por otra parte la semilla de amapola curaba diversas dolencias según PLIN.*nat*.20.201, al igual que la miel (cf. PLIN.*nat*.22.102). Austin cree, en suma, que este término contribuye a incrementar la atmósfera mágica del pasaje y a mostrar el poder de la sacerdotisa (AUSTIN 1955: *ad loc*.). El propio ritmo del verso, dactílico excepto el primer pie que es espondeo, y la ruptura de la cláusula provocada por el pentasílabo *soporiferum*, provocan un ritmo rápido y sin pausas, adecuado para dar una sensación ensoñadora (AUSTIN 1955: *ad* 4.482).

[634] Cf.*Il*.6.11; A. *Ag*.1123; E.*Io1135*-6; CATULL.5.4-6.

La historia de la sacerdotisa del templo de las Hespérides[635] evoca la del Vellocino de oro: en ambas hay una maga (sacerdotisa y Medea, respectivamente), objetos de oro (manzanas-vellocino), un dragón guardián que es muerto por un héroe mediante una droga o encantamiento (Hércules-Jasón). Servio (*ad* 4.484) identifica las manzanas con ovejas en función de la palabra griega para designar pastor de ovejas (*melonomós*) y su parecido con manzana (*mêla*). Según Hesíodo (*Th.*215-216) las Hespérides eran hijas de la noche; otros las hacen hijas de Hespero; otra tradición posterior las hace hijas de Atlas.

Por otro lado, Dido, a través de sus palabras (4.489) se hace eco de la creencia de que los magos pueden causar eclipses (cf. Pl.*Gorg*.513a) e incluso hacer retroceder a los astros (cf. E.*El*.737-742, en el banquete de Tiestes, el sol cambia su posición para desgracia de los hombres, cf. Pease 1935: 404), una idea que Virgilio ya había expresado en las *Églogas*[636].

El *adynaton* está estructurado en un tricolon: *fluuiis* (4.490), *sidera* (4.490), *Manis* (4.491) destacado por la aliteración de M en 4.490, imitativa del temblor que se está produciendo (*mugire*); los dos últimos versos sirven para explicar los anteriores: es necesario que se produzca una abertura, acompañada de un terremoto (*mugire*) para que los muertos acudan a la tierra (cf. 6.256-257), espíritus que huyen de la luz del día (4.490 *nocturnos*, cf. 6.640-641)

3.7. El quiasmo y la destrucción de la Arcadia

El quiasmo, tal y como lo define Pasini (1991: 10) es un procedimiento formal y léxico cuya finalidad es la expresividad; a tal fin se busca la confrontación calculada de grupos gramaticales[637] en función de una estudiada estructura lingüística precisa. Pasini recalca el valor poético de este recurso que está por encima del retórico, incluido el caso particular del *versus aureus* (ibídem: 81-112). Fantazzi (1974: 297, 299)

[635] El jardín de las Hespérides varió de emplazamiento: del Peloponeso inicial a Libia y de ahí al extremo Occidental, cerca del Atlas, como señala Virgilio. (cf. HES.*Th.*274-5; LUCR.32-6).

[636] *carmina uel caelo possunt deducere lunam* (*ecl*.8.69).

[637] Pasini pone como ejemplo paradigmático el de Salustio (Cat. 5.3): *satis eloquentiae, sapientiae parum.*

ve en este recurso una muestra del lenguaje místico, incluso nóstico que sirve para expresar un efecto ritual[638].

En el caso de Virgilio, podemos ver que la figura del quiasmo es utilizada para realizar una versión invertida de la *Ilíada* en la segunda parte de la *Eneida*: los troyanos que habían partido de Troya como perdedores llegan al Lacio como invasores victoriosos (Quint: 2011: 276). El quiasmo, figura próxima a la antítesis, según indica Quintiliano (*inst*.9.3.85 pasaje en el que pone este ejemplo: *non ut edam, vivo, sed ut vivam, edo*), es especialmente adecuado para expresar la guerra civil mediante la reversibilidad que opera en circunstancias o personajes[639]; de esta manera si Turno es el destructor de la Arcadia, Eneas es su salvador (y viceversa) (Quint 2011: 275). No obstante, a pesar de lo que dice Quint, el quiasmo se emplea a lo largo de toda la *Eneida* para reflejar la inversión del paraíso de la Arcadia a través de la destrucción y la subversión del orden. La propia estructura narrativa del poema manifiesta una disponsión quiástica, según Camps, entre otros[640].

[638] En relación a *ecl*. 15-6: *ille deum uitam accipiet diuisque uidebit / permixtos heroas et ipse uidebitur illis* donde se observa el quiasmo de *ille… uidebir, uidebitur illis*.

[639] Desgraciadamente MAROUZEAU (1970: 228-30) no dedica atención a esta figura al hablar de la parataxis o de la *concinnitas*. Lisardo Rubio (1983: 217) tan sólo hace una alusión cuando se refiere a las inversiones del *ordo rectus*, desde el punto de vista estilístico, como movimientos subversivos. También afirma que en poesía el orden de palabras sigue las mismas normas que en prosa, excepto las variaciones motivadas por la métrica.

[640] CAMPS (1969: 8-15) estructura el poema en tres partes simétricas: la búsqueda (1.1-5.699); la llegada (5.700-8.731); la conquista (libros 10-12). También BRISSON (1971: 56-59) considera una disposición quiástica. Lo mismo COLEIRO (1982: 33-48): considera que los libros 1-12 se engarzan mediante la promesa del asentamiento en Italia (libro 1) que se cumple en el canto 12; 2-11, Eneas y los suyos combaten contra los griegos y los rútulos, respectivamente; 3-10, indicaciones oraculares; 4-9, sendas derrotas de Eneas en lo moral y militar respectivamente; 5-8, común acogida de Eneas como huésped por Acestes y Evandro; 6-7, sendos catálogos de personajes (héroes y tropas italianas). La misma disposición observan MAURY (1944: 71-147) y CRISTÓBAL (1996: 38-43) en relación a las *églogas* cuando plantean la siguiente arquitectura: *églogas* de tema mítico (4, 5, 6) en torno a las que se disponen 4 *églogas* (2, 3 – 7, 8) formado dos parejas en quiasmo: la 2 se corresponde con la 8 (amorosas) y la 3 con la 7 (concursos). Rodeando a éstas, la 1 y 9 sirven de marco (repartos de tierras). La 10 resume todos los temas tratados a lo largo de las anteriores.

3.7.1. Quiasmo como expresión de la guerra civil

El quiasmo es la expresión de la guerra civil ya desde el principio del poema. Así, en la tempestad inicial (1.81-123), metáfora de la sedición, aparece asociado al hipérbaton exacerbado, entrecruzamientos, inversión del verbo-sujeto, y del régimen-regido, cuando Eolo suelta a los vientos y los troyanos son sorprendidos por un ciclón; la tempestad cae con furia sobre los barcos y muchos naufragan: cf. 1.84 *Incubuere mari*) (1.89 *ponto… incubat* en disposición verbo-dativo) (dativo-verbo. Otro ejemplo es 1.104 *franguntur remi;*)(*tum prora auertit…*[641].

Quiasmo y tormenta vuelven a unirse en 3.193 cuando, tras dejar Creta, los troyanos se ven inmersos en una negra tempestad (3.192-208) hasta que logran llegar a una de las Estrófades. En el verso 3.193 *caelum undique et undique pontus* vemos la polaridad de los elementos. Una fórmula similar vemos en 5.9 *maria undique et undique caelum*, cuando, tras partir de Cartago, los troyanos ven, desde lejos, las llamas de la pira de Dido y sobreviene una tempestad en mar abierto. En este caso la repetición sirve para expresar la inmensidad de mar y cielo y está subrayada por continuas inversiones a lo largo del pasaje: cf. 5.10 suj-vb.: *astitit imber*; 5.11 *inhorruit unda*, 5.20 *consurgunt uenti… cogitur aër*, que, junto al quiasmo, procuran un ambiente de alteración del orden. Además vemos otro quiasmo en un verso anterior (5.5 *duri magno sed amore dolores*: adj.1-adj.2-sust.2-sust.1) que sirve para expresar lo intrincado de la situación.

En la segunda parte de la *Eneida* continúa el uso de esta figura asociada a la guerra, pero ya en el plano de las imágenes. Un ejemplo lo hemos visto ya (vid. punto 3.3.2 de este capítulo) en la escena del ciervo de Silvia (7.501-502) donde la disposición quiástica de los hermanos (7.484), el padre (7.485), la hija (7.487, 503), el padre (7.508) y los hermanos (7.532), como destaca Horsfall (2000: 327), nos pone en relación con el contenido del pasaje: la lucha de opuestos y el enfrentamiento civil.

La aparición de Palante avanzando radiante como el lucero del alba disipando las tinieblas está adornada de diversos contrastes (8.589 *Lucifer* / 591 *tenebras*; 8.590

[641] Donde RODRÍGUEZ PANTOJA (1985: 215) ve también un quiasmo silábico: 3+2+1+2+3.

Venus... diligit / (*Lucifer*) *extulit os sacrum*[642]) sobre los que destaca el quiasmo de 8.591 *extulit os sacrum tenebrasque resoluit* (vb.1-CD1-CD2-vb.2) que sirve para anticipar su trágico destino.

Cuando Eneas, a la luz de la luna, descubre a la ninfa Cimódoce y ésta le informa de la metamorfosis de su flota (cf. 9.107-122), le promete la victoria y acelera el avance del barco, entonces se produce un quiasmo donde se alude a los enemigos de Roma: 10.231-232 *perfidus ut nos / praecipitis ferro Rutulus flammaque premebat:* quiasmo: *perfidus… nos*) (*praecipitis… Rutulus* (Harrison 1991: 135) donde el epíteto *perfidus* alude, en especial, a Cartago.

Más adelante, cuando Eneas logra sus primeros éxitos en la guerra (aunque la lucha se mantiene indecisa durante mucho tiempo), el quiasmo resulta apropiado para oponer a los dos bandos del combate: 10.360 *Troianae acies aciesque Latinae*, en un símil en el que el encabalgamiento y políptoton contribuyen a expresar la lucha entre troyanos y latinos.

En el símil donde se describe el rubor de Lavinia al escuchar las palabras de su madre, Virgilio combina los lirios blancos con las rosas rojas y nada mejor para expresar la mezcla que el quiasmo: 12.68-69 *rubent lilia…* / *alba rosa*. Pero la alteración en el rostro de la joven también es anticipación de la guerra que está a punto de estallar: la antítesis opone rojo (=violencia) con blanco (=paz)[643].

Por último, cuando Eneas vuelve a la batalla una vez curado, aterrador igual que una tempestad que avanza por el mar hacia tierra que arrasa árboles y sembrados ante el temor de los campesinos, un quiasmo sirve para expresar la conmoción del momento: 12.450 *campoque atrum - agmen aperto*[644].

La destrucción de Troya también está tachonada por tres quiasmos. En el principio del libro 2 se nos describen las playas desiertas: los griegos navegan a Ténedos y los troyanos se abandonan a recorrer la costa; reconocen los lugares donde acamparon (2.21-30). En este contexto el quiasmo de 2.28 *desertos locos*) (*litus relictum,* precedido de un *versus aureus* (2.26) que sirve de sumario a los largos años de guerra,

[642] La personificación de los astros es común entre los órficos-pitagóricos: los astros, en cuanto están animados, son dioses, cf. 390 (24A3) Clem.*Prot*.66 (EGGERS - JULIÁ 1978: 249).

[643] Cf. Isaías 1.18 cuando compara los pecados de Jesuralén con la grana y el rojo de la púrpura y la pureza con la nieve y la lana.

[644] 12.450 *atrum… agmen*: homerismo: cf. *Il*. 4.281-282. (TARRANT 2012: 208).

contribuye a expresar lo intrincado de la situación a pesar de la aparente tranquilidad: anticipa la confusión en la que andan inmersos los troyanos[645].

La descripción de las serpientes que devoran al sacerdote de Neptuno, Laocoonte, y a sus hijos también está envuelta en un doble quiasmo: por un lado la escena está enmarcada por dos partes de estos animales: 2.206 *pectora*…) (2.208 *terga*; por otro lado los verbos están dispuestos en posición inversa 2.208 *legit*) (*sinuat*. De esta manera las serpientes son símbolo de la destrucción que va a sufrir Troya.

Por último, el quiasmo sirve también para anticipar la destrucción en 2.516 *praecipites atra ceu tempestate columbae* (adj1-adj2-sust2-sust1) donde Hécuba y sus hijas se apiñan en torno al altar como palomas en medio de una tempestad, en medio del recinto sagrado, junto al laurel. Virgilio compara a Hécuba y sus hijas con unas palomas, pero no son atacadas por ningún ave, como se dice en las distintas fuentes de este símil, sino por una negra tormenta, imagen de la guerra y la destrucción desde el comienzo del poema.

3.7.2. Quiasmo en el mundo de la caza

El quiasmo también está presente en el mundo de la caza. Así, en 1.184, en el contexto de la cacería por parte de Eneas de siete ciervos (tantos como naves) con vistas a repartir el botín entre los suyos, el troyano otea el horizonte en busca de las naves de sus compañeros: no ve ninguna, pero avista tres ciervos. La escena se ilustra mediante un quiasmo con sentido adversativo: *nauem in conspectu nullam,*)(*tris litore ceruos*, en que se oponen *nullam* – *tris*. También podemos ver un quiasmo marcando la primera y última actuación de Eneas (sendas cacerías) si comparamos: *septem* /1.193 *corpora*) (*septemplicis orbes* 12.925; 1.192 *septem ingentia*… / *corpora*) (12.927

[645] Distinta es la valoración que hace AUSTIN (1973:38): el quiasmo sirve para plasmar el contraste entre el carácter sutil de los griegos y el carácter llano de los troyanos que les hará caer en la imprudencia en relación al caballo; también la desilusión y vacío provocado por la guerra (AUSTIN 1973: ix); para CLAUSEN (2002: 57) contribuye a expresar el contraste entre la emoción humana y la indiferencia y tranquilidad de la naturaleza.

ingens Turnus. A través de estas simetrías podemos ver a Turno como una presa más de Eneas.

3.7.3. Quiasmo como expresión de la confusión

El quiasmo es utilizado de forma repetida en el libro 6 como medio para expresar la confusión del descenso a los Infiernos. En un primer momento sirve para conjugar espacio y tiempo, según Jenkins (1998: 470), mediante el uso de dos epítetos, en 6.179: *itur in antiquam siluam, stabula alta ferarum*. En este pasaje Eneas se apresta a cumplir las órdenes de la Sibila y ordena talar un bosque para elevar el ara de Miseno. Después suplica que se le presente la rama de oro y entonces aparecen las dos palomas que le conducen hasta el árbol donde reluce el aura de oro (6.190-204). También aquí vemos un quiasmo: 6.195 *pinguem diues opacat /ramus humum* (adj.1-adj.2-sust.1-sust.2) destinado a expresar la dificultad de la búsqueda. Algo similar sucede en la incursión de Eneas en el Averno (6.268-72) comparada con una caminata nocturna por el oscuro bosque. En esta escena tenebrista el quiasmo de 6.269 *per domos Ditis uacuas et inania regna* (sust.1-adj.1-adj.2-sust.2) resulta efectista[646]; se nos vuelve a presentar la dificultad del camino apoyada por la enálage del verso anterior 6.268 *obscuri sola*. También está enmarcada por el quiasmo la descripción del gigante Cerbero, ladrando horriblemente 6.417-8 *ingens… immanis* / 422-3 *immanis… ingens*, en alusión al tamaño de Cerbero, guardando la misma posición dentro del verso (Austin 1977: 150) que pone en una difícil posición a Eneas. Será la Sibila la que logre dormirlo arrojándole una torta con droga.

La llegada a los Campos Elíseos, tras depositar la rama de oro en el umbral del palacio subterráneo, está adornada por cuatro nombres en quiasmo con los sustantivos enmarcados por los epítetos: 6.638 *deuenere locos laetos et amoena uirecta* (sust.1-adj.1-adj.2-sust.2). Eso a pesar de que los versos anteriores presentan un estilo paratáctico (635-636) y sinonimia, lo mismo que el siguiente: 6.639 *locos*

[646] No resulta fácil de explicar por qué están vacías las moradas de Dite y sus reinos. CONINGTON (1876: *ad loc*.) apunta a la idea de que son expresiones que refuerzan la soledad; sugieren que en la casa de los muertos hay sitio para todo el que llega, dado que sus habitantes no tienen cuerpo, son *inanes*.

laetos… *sedes beatas*: una construcción cuidada y equilibrada. Si el quiasmo expresa una situación intricada, el paralelismo indica una feliz, la llegada a un *locus amoenus*.

En el río Leteo volvemos a encontrar otro ejemplo cuando se compara a las abejas con los futuros héroes romanos: cf. 6.708-709: quiasmo entre sust.-adj.: *floribus… uariis – candida… lilia.* De nuevo se trata de una situación intrincada.

Vemos a través de todos estos ejemplos se puede apreciar que la ruptura del orden sintáctico producida por el quiasmo aparece fundamentalmente en dos contextos: la subversión originada por la guerra civil y el descenso a los infiernos; dos situaciones que suponen la inversión de la Arcadia[647] y una forma de aunar elementos antagónicos: sueños de paz dentro de un estado de guerra civil; utopía y realidad. En el discurso que Evandro dirige a Eneas sobre la Edad de Oro se aprecia un claro ejemplo cuando el rey relaciona codicia con violencia (8.326-327), rasgo característico de la guerra civil, expresado mediante el quiasmo de 8.327: *et belli rabies et amor successit habendi* (G.1-sus.1-sust.2-G.2).

3.8. Conclusión

Virgilio articula en la *Eneida* el mito de la Edad de Oro alrededor del género pastoril, igual que en sus obras anteriores, algo que ya había esbozado Hesíodo (cf. *Op*. 120-121). Este mito sirve de marco para expresar la oposición entre concordia-discordia. En efecto, la Arcadia de Virgilio refleja un mundo en el que reina la armonía representada por la relación entre hombre y tierra fecunda, feliz y pacífica: precisamente la fecundidad espontánea es el rasgo más destacable de la Edad de Oro y, según Nisbet (1978 : 67), pertenece a la tradición occidental. Sin embargo la aparición del *furor* desencadena la consiguiente discordia. Sólo a través del trabajo/guerra (el primero representado de forma metafórica en los trabajos del agricultor) se podrá recomponer la concordia inicial. El programa planteado se

[647] Con independencia de que haya otros usos como en la descripción del azulado Tíber, hecha por el río mismo ante Eneas (8.62 *stringentem ripas et pinguia culta secantem*) en los que solo se busca la brillantez de la expresión.

ejemplifica a través de Eneas y Turno que simbolizan, respetivamente, a cada uno de estos polos opuestos.

La Arcadia de Virgilio funde realidad y mito, especialmente alrededor de la figura de Evandro. El poeta mantuano innova la idea de retorno a la Edad de Oro (aunque ya estaba implícita en Hes. *Op*. 175) y adorna con una gran imaginación y fantasía el tópico. Esta idea está presente en el pensamiento estoico que concibe una idea cíclica de las Edades. A lo largo de la *Eneida*, en cualquier caso, subyace la contraposición de los dos mundos que Vernant (1973 : 178) ya veía en oposición y alternándose en Hesíodo: el mundo de la *hybris* y el de la *diké*. Ambos polos son los que hacen avanzar el poema mediante diversas metáforas o figuras como el *adynaton* y el quiasmo.

Las contradicciones que encontramos en la *Eneida* a la hora de definir la Arcadia, como ya apuntó Perkell (2002: 32), son las visiones opuestas de Latino (cf. 7.203-204) y Evandro (8.315-327): el primero la concibe como una Edad sin leyes en la que los hombres conviven en paz de forma espontánea; por el contrario Evandro cree que la Edad de Oro no se concibe sin leyes, gracias a las cuales los hombres conviven en armonía, una idea que parece ser una innovación romana[648]. Considero que ambas se corresponden, respectivamente, con la visión de Lucrecio (no hay Edad de Oro sino que la felicidad está en la tranquilidad del sabio) y de Platón (la Edad de Oro está en las leyes que aseguran la concordia). Entre ambas posiciones Virgilio opta por la segunda en coherencia con los discursos de Júpiter y Anquises. En efecto, Anquises (6.791-794, 851-853) y Júpiter al principio del poema (1.291-296) consideran que la Edad de Oro, basada en la paz y armonía, sólo puede instaurarse a través de la jerarquía de Roma y las leyes que impone tras su conquista. En cualquier caso queda claro, en todas las

[648] Según GATZ (1967: 229), la idea de una Edad de Oro como comunidad que vive en paz y armonía sin necesidad de una jerarquía gobernante ni leyes es innovación romana y se liga a la vinculación de las ominosas y endémicas guerras civiles con la corrupta clase gobernante. NISBET (1978: 68) señala que en *ecl*. 4.38-9, también se plasma esta idea al expresar que el comercio contribuye a la corrupción, algo ya esbozado en HESÍODO (*Op*. 236-237) y en Arato (*Phaen*. 110-115); en los versos siguientes se plantea una sociedad autárquica y anárquica. GARCÍA CALVO (1976: 36, 38) también destaca que en la *Égloga* 4 se denuncian la guerra, las enfermedades, el trabajo, la industria y el comercio al tiempo que sostiene que la Edad de Oro de Virgilio presenta una visión atemporal, entre el pasado y el futuro puesto que las edades míticas no conocen el tiempo.

visiones, la añoranza de paz; cuestión que queda reflejada ya desde la profecía de Creusa a Eneas (cf. 2.781-784 *leni fluit agmine Thybris*) o en la aproximación a Roma del héroe en 7.25-36, 8.81-101. En el final del poema, el propio Júpiter estipula (12.834-840) el ideal basado en la unidad de todos los pueblos bajo los mismos valores morales, culturales y religiosos: una nueva identidad que busca superar las pasadas diferencias (libradas en la guerra social) y que recuerda el juramento de fidelidad de Italia a Octavio en 32 a.C.

Particularmente significativo es el pasaje en el que Anquises profetiza la Edad de Oro a su hijo dado que es la primera vez, según Ruiz Arzalluz (1995: 118-119), que se liga este concepto a un *princeps* (Augusto) dentro de la literatura romana. Según Ruiz Arzalluz (1995: 143) en el precedente más cercano, la *Égloga* 4, se yuxtaponen varios mitos que hablan de la felicidad universal que corresponden a la tradición de los poemas sibilinos, hesiódica y pitagórica. Los diez siglos etruscos, en particular, terminaban con la décima edad del Sol, es decir, de Apolo. Las contradicciones entre todas ellas se resuelven con la aparición del gobernante que hará brotar la Edad de Oro (ibídem: 143).

La Edad de Oro virgiliana, tal y como se plasma en *Églogas*, *Geórgicas* o *Eneida* es consecuencia de un hipotexto en el que se funden elementos procedentes de Isaías, Libros Sibilinos y literatura helenística. No obstante podemos ver matices entre estas obras. En las *Églogas* el concepto de Edad de Oro es una mezcla de sofisticación y vida regalada sin preocupaciones: comida en abundancia, tecnología capaz de domeñar la naturaleza, paz entre el lobo y el cordero, comunión entre dioses y hombres (cf. *ecl*.4.4-10, 37-45 donde las ovejas producirán lana ya teñida de diferentes colores). En las *Geórgicas* vemos una Edad de Oro en contradicción con la de Hierro: mientras en la Edad de Oro se produce un profundo letargo (cf. 1.124), en la de Hierro los hombres trabajan para sacar fruto a los campos y el trabajo parece una bendición divina. Se desaprueba la vida en la ciudad (cf. 2.461-466) mientras que la de los agricultores es feliz (cf. 2.532-540): el trabajo pasa a tener una consideración positiva. Finalmente, en la *Eneida,* el reino previsto en la *Égloga* 4 que restaurará la Edad de Oro, se concreta en el pueblo romano y en Augusto, según el discurso de Anquises (6.791-794, 851-

853). Dice Higuet (1954: II 197) que Virgilio no prosigue la idea de la repetición perpetua sino que se detiene en el tema de la paz perdurable.

Uno de los elementos relacionados con la Edad de Oro es la caza en tanto en cuanto es una actividad ligada a la vida pastoril. Hemos analizado el itinerario de Eneas a lo largo de todo el poema en función de esta actividad. La entrada en acción de Eneas se produce en una escena de caza cuando abate a siete ciervos (1.180-194), un pasaje en el que podemos constatar cómo subordina Virgilio la racionalidad del relato al simbolismo: parece inverosímil la caza de ciervos en la costa sin ayuda de perros y caballos; sin embargo los siete ciervos son el símbolo de la preocupación de Eneas por sus hombres.

Posteriormente, en el libro cuarto (4.129-168), la relación entre Dido y Eneas, se consuma durante una cacería y, en el mismo libro, la simbólica caza de Dido es descrita en el conmovedor símil de un ciervo herido. En el libro 7 Ascanio provoca la guerra con los itálicos al disparar a la mascota de una muchacha. Finalmente, en el libro doce, Eneas es comparado a un perro de caza acosando a un ciervo desconcertado (Turno).

El paso de cazador a guerrero (*uenator-bellator*) lo vemos en Eneas, Niso y Euríalo (9.337-437) o Camila (11.659-663, 809-815). La caza es la imagen de la guerra civil, como vemos en el episodio del ciervo de Silvia. Por otro lado el cazador fracasa normalmente en su transición al mundo de la guerra: es la plasmación de la inadaptación de los personajes que no consiguen pasar de la vida pastoril a la épica. En el caso de Turno vemos el fracaso del héroe homérico: si en la *Ilíada* Aquiles persigue a Eneas, aquí es Eneas quien persigue a Turno (= Aquiles). Turno es comparado con un león herido (al igual que Mecencio); es lógico si tenemos en cuenta que esta presa constituye una prerrogativa real; para su caza Eneas se ha ejercitado previamente en la caza del ciervo.

El pastor encarna el ideal de la Arcadia pero desde las *Églogas* vemos una evolución: allí era desposeído por el soldado bárbaro; después, en las *Geórgicas* aplicaba la tecnología para sacar provecho a la tierra: parece unirse la figura del pastor

y el soldado; finalmente en la *Eneida* es el pastor (Eneas) quien invade Italia para apropiarse las tierras de los soldados (Turno).

Tres recursos contribuyen a expresar la pérdida de la Edad de Oro y los horrores de la guerra civil, como hemos dicho: las metáforas agrícolas, los *adynata* y el quiasmo.

Las metáforas agrícolas constituyen una imagen de la guerra civil. En efecto, a lo largo de la segunda parte de la *Eneida,* podemos ver la quiebra de la Edad de Oro y la perversión de la paz escenificada en los sembrados, las labores de labranza, la lluvia o la flor tronchada por el arado. En todas estas imágenes Virgilio se muestra especialmente innovador en relación a sus precedentes.

El *adynaton* es una figura que sirve para caracterizar la destrucción de la Edad de Oro, pero también pertenece a la lengua de los presagios y prodigios pues sirve para expresar acontecimientos que suceden fuera del curso normal de la naturaleza. En efecto, este recurso es muy apropiado para retratar el mundo al revés y, de esta forma, Virgilio lo utiliza para expresar la destrucción de la Arcadia mediante *adynata* de tipo naturalístico, preferentemente, auque también hemos encontrado ejemplos de tipo animalístico y ἄνω ποταμῶν.

Por último, el quiasmo, en cuanto ruptura del orden sintáctico aparece fundamentalmente en dos contextos: la subversión de la guerra civil y el descenso a los infiernos; dos situaciones que suponen la inversión de la Arcadia y una forma de aunar elementos antagónicos: sueños de paz dentro de un estado de guerra civil; utopía y realidad.

4. MONTAÑAS Y CUEVA

4. MONTAÑAS Y CUEVA

4.1. Las montañas

4.1.1. Introducción

En la literatura clásica la montaña constituye un *tópos* convencional, como señala Geimonat (2000: 81)[649], en el que se evidencia el atractivo por lo desconocido que ya sentían los poetas alejandrinos. Sin embargo Virgilio alterna las cimas convencionales de Grecia con las más cercanas de Italia, en relación a las que el mantuano, como observa Chabert (1907: 675-676) se manifiesta como el primer amigo de la montaña, el primero que tiene éxito a la hora de describir un paisaje que los antiguos, en general, no apreciaban en absoluto. En efecto, la montaña representaba la soledad y lejanía sobre la que la imaginación vuela a sus anchas, espacio en el que la naturaleza y el mito se funden. También sirve, como señala Geimonat (2000: 89), para oponer la furia[650] a la presencia divina (Olimpo); este último carácter convierte a la montaña en una entidad alejada e inaccesible: su ascenso sería una violación de los límites humanos[651].

Virgilio utiliza diversos significantes para nombrar la montaña: *iugum* (cima alargada como el Circeo: cf. 7.799), *uertex* (cima como el Cilene: cf. 8.139), *cacumen* (término popular aplicado a los montes de Leucate: cf. 3.274 *Leucatae nimbosa cacumina montis*), *rupes* (escollo, pared, como la roca Tarpeya: cf. 8.347, 653), además

[649] Este autor señala, como ejemplo, el trayecto inverosímil del carro de Faetón descrito por Ovidio (*met*.2.217-226) donde el poeta cita un catálogo de montes de Grecia y Asia Menor como mejor forma de alcanzar la Tierra en su conjunto pero sin ningún orden geográfico, sino que menciona los montes asociados a la mitología y conocidos por el lector. Otros ejemplos: la subida al monte Hemo en Tracia por parte de Filipo V de Macedonia (LIV.40.21-22), calificada de inútil por el propio escritor o la mención de los Alpes de Silio Itálico (*Pun*.3.494-495). Ya en el s. XIV, cita un ejemplo de geografía imaginaria: la supuesta subida al monte Ventoso de Petrarca (*Familiares* IV, 1) que es más una experiencia espiritual que real.

[650] Cf. 12.684-690 donde Turno es comparado con una roca despeñada por la montaña.

[651] REEKER (1971: 67) considera que el paisaje montañoso es el prototipo del clima encolerizado, las tormentas, símbolo de la inclemencia, lo inhumano, de los vientos y las tempestades (aunque no cita ejemplos).

de *mons*[652]. Gelsomino (1984: 573) divide los montes de Virgilio entre los convencionales, apropiados para la poesía pastoril o el tema troyano (Atlas, Cáucaso, Citerón, Díndimo, Emo,…), y los reales (Circeo, Palatino o Soracte que en Horacio es símbolo del invierno: cf. *Carm*. 1.9).

Según Vázquez-Munera (1988: 154), en Homero la montaña es un mero marco donde viven felizmente los dioses. Por el contrario, en Virgilio (también en Horacio), la montaña es algo real que describe con su geografía, excepto cuando se describen montañas exóticas[653]. Virgilio y Horacio son los primeros escritores que presentan descripciones reales de montañas, si bien para ellos, lo mismo que para los griegos, las grandes montañas son un territorio inhóspito, hostil y, por tanto, no despiertan sus simpatías[654]. Son las colinas pobladas de bosques las que guardan más arraigo en su poesía y por las que siente más afecto. Lógicamente son las montañas de Italia las que están descritas de forma vívida y real mientras que las de Grecia –que no conoció o conoció tarde– solo lo están de modo simbólico: Olimpo (10.215), Cáucaso (4.365-367), Parnaso, Erimanto,… La descripción del Atlas (4.246-51) coincide con la del Olimpo de Homero (*Od*. 6.43). Tampoco la descripción de las Estrófades (3.25 *de montibus adsunt*) se corresponde con la realidad (cuyas las elevaciones no sobrepasan los quince metros)[655].

En la retórica de Menandro de Laodicea (Men. Rh. 2.344-355) la montaña aparece sólo como parte de la descripción de la naturaleza de un lugar que debe describirse en función de seis tópicos: si es montañoso o llano; árido y seco o rico y abundante en agua; fértil o estéril. Se debe resaltar el placer y utilidad del mismo. Y, en efecto, Estrabón (tres siglos antes) describe siguiendo el mismo orden que Menandro: clima, entorno, mar, territorio, tierras y ciudades vecinas, montañas, llanuras, puertos, bahías, acrópolis (cf. 12.2.9; 3.11; 3.39).

---

[652] Gelsomino, *s.u. mons*, *EV* III: Virgilio dota de relieve a su obra con distinta finalidad: en las *Églogas* vemos una orografía convencional adecuada a la poesía pastoril, en las *Geórgicas*, por el contrario, prevalece el aspecto utilitarista, apropiado para la cría de los rebaños; sin embargo este autor no atiende a la intencionalidad de la montaña en la *Eneida*.

[653] La única excepción es Jenofonte que describe las montañas de Asia Menor con detalle en su *Anábasis* (3.5, 4.7). Tampoco entre los épicos romanos vemos descripciones: LUC. 2.429-35 apenas cita de pasada a los Alpes, lo mismo que SILIO ITÁLICO (3.77) (ibídem).

[654] Cf. CIC.*nat. deor*. 3.39 *saxorum asperitates.*

[655] Cf. JANNI, *EV* 4, 1039.

Para los romanos las montañas estaban fuera del concepto de amenidad: Quintiliano (*ins*. 3.7.26) elogia la belleza de los lugares llanos, graciosos y situados junto al mar (*ut in locis maritimis, planis, amoenis*). En este sentido, la admiración que siente Virgilio por los Apeninos, señala Friedländer (1947: 488), cuyos robles son agitados por el viento y erguidos como un gigante con su cima nevada, se refiere sólo al espectáculo de su vista de lejos (12.701-703). En su elogio de Italia (*georg*.2.136-175) sucede lo mismo: ni una palabra de las montañas ni de los Alpes. Como indica Friedländer 1947: 490), para los romanos las montañas solo eran el fondo del paisaje[656].

4.1.2. Montaña y caverna

La caverna en Virgilio suele estar expresada mediante el significante *antrum*, y presenta una naturaleza ligada al *locus horridus*, lugar monstruoso: *uastum* (3.431, 617; 8.217, 424) o *immane* (6.11, 77-78, 99, 418, 422-423) cualidad que define también a sus ocupantes: Polifemo (3.67-9, 630), Cerbero (6.418-419, 424) y Caco (8.193-195, 217). No obstante Virgilio también se vale del significante *cauerna* por su valor acústico, como observa Roiron (1908: 160, 468)[657].

Es particularmente interesante la contraposición que hace Callataÿ (1997: 186-188) entre montaña como intermediaria entre los dioses y los hombres y la caverna como sede de las fuerzas elementales[658]. Así, la caverna es la sede de los vientos de Eolo (fuerzas elementales) en 1.52, si bien una montaña conseguirá dominarlos (1.61); los

[656] Cf. LIV.21.58.3 donde se describe la fealdad de los Alpes en función de la *utilitas*: solo las colinas de suaves laderas presentan utilidad para la agricultura frente a las agrestes montañas, de la misma forma que los bosques abiertos son más prácticos que los oscuros para la tala de madera o el pastoreo o las aguas tranquilas que los mares agitados.

[657] Cf. el pasaje en el que Laocoonte arroja su lanza contra el caballo (2.53 *insonu/ere ca/uae gemi/tumque de/dere ca/uernae/*) imitando la vibración que se produce en el interior del caballo mediante la sucesión de dos series homofónicas e isométricas (mímesis fonética): -*nuere ca / dere ca* /, acompañado del ritmo dactílico (TRAINA 1984: 717). El pleonasmo de *cauae* sobre *cauernae*, con la pátina de figura etimológica, y la aliteración del sonido C, añade más expresividad al verso. Semejante efecto podemos apreciar en 8.420 *stridumque cauernis* / *stricturae Chalybum* (donde la diéresis prolonga el eco de la palabra).

[658] Sin embargo GEIMONAT (2000: 85) opone montaña a valle: así contrapone el Olimpo al Tártaro (6.577-579). En realidad, como señala HORSFALL (1984: 151-154), en muchas ocasiones cueva y valle presentan el mismo tratamiento: cf. 6.237-241, cueva de la Sibila y 7.560-571, valle de Ansanto: ambos se ajustan al estereotipo de boca del Infierno.

troyanos retornan a la calma junto a una caverna (1.166) defendida por dos grandes farallones (1.162); Dido y Eneas se refugian en una cueva (4.165), mientras que Mercurio acude, atravesando la cima del Atlas (4.246) para transmitirle el mensaje de que debe partir de Cartago. Una caverna es la sede de Polifemo (3.616-619) y Caco (8.241-242), como la de Vulcano (8.418). En el Palatino converge una colina con una cueva, la Lupercal (8.343, descripción de la ciudad de Evandro; 8.630-631, escudo de Eneas). Podemos añadir a este catálogo la enorme cueva de Escila (*uasto… antro* 3.431) asociada a peñascos que ladran golpeados por perros azulados, con sinécdoque de perros por mar (3.432 *caeruleis canibus resonantia saxa*)[659]. El léxico de este pasaje retoma los campos asociativos de la tempestad y el desorden[660].

Séneca (*Ep*.41.3-5) establecía que uno de los tres lugares habitados por númenes era la cueva que sostiene una montaña sobre rocas profundamente minadas que conmoverá tu alma a una especie de presentimiento religioso[661]. También Porfirio (*Ant*.5-10), filósofo neoplatónico del s. III d.C., consideraba que las grutas y cavernas representaban al cosmos y apoya su explicación en Zoroastro, el primero que consagró una caverna en las montañas de Persia en honor del creador y padre de todo, del que Mitra es su demiurgo. Porfirio oponía el mundo oscuro y sombrío de la caverna de Ulises (*Od*.13.96-112) al luminoso e inmaterial[662]. En la *Eneida* cueva y montaña aparecen asociadas con frecuencia formando parte del *locus horridus* como vamos a ver a continuación.

---

[659] Escila habita una cueva (al igual que Circe, Proteo, Calipso o los Cíclopes). A la hora de describir a Escila, alida de Sexto Pompeyo, Virgilio elige la tradición de las monedas de Sexto Pompeyo en lugar de la de Homero; por tanto estamos ante una écfrasis (POWELL 2008: 102). Además, une *Scyllam et caeruleis*, dos elementos característicos de este general (pues el azul era su color característico).

[660] Lo impar, la curva, movimiento, izquierda, tamaño; pero se añade uno nuevo: ´hembra'. En el pasaje se combinan *fluctus* y *aequor*, dos conceptos opuestos de mar, pero *aequor* es el mar que recomienda Heleno para llegar al Lacio, mientras que *fluctus* es el peligroso mar de Caribdis.

[661] Los otros dos lugares son: bosques espesos, viejos, muy elevados cuya sombra, en pleno día, llega a convencerte de la presencia de algún numen así como los grandes ríos y las surgencias de agua, donde se levantan altares y las fuentes termales o algunos lagos que son tenidos por sagrados a causa de su umbrosa espesura o su profundidad.

[662] De la misma manera que lo seco e ígneo prevalece sobre lo húmedo (el agua y la materia) y la lira y el arco expresan la tensión de las fuerzas contrarias que permite que surja la música o el vuelo de la flecha (cf. *Il*.24.528; HES.*Op*.94-98; PL.*Gorg*.493d6-494-5): cf. RAMOS JURADO 2008: 7-8. La concepción se basa en el dualismo pitagórico (PORPHR.*Antr*. 7-8).

En el pasaje de la caza de Dido y Eneas (4.151-172) vemos que los montes son el hábitat de fieras salvajes (152 *ferae… caprae*, 154 *cerui*, 158-9 *spumantem* / *aprum*, 159 *fuluum leonem*); por medio de un tricolon se nos describen los altos montes, las cimas de las rocas y las lomas (151 *altos… in montes*, 152 *saxi… uertice*, 153 *iugis*). Por el contrario, Ascanio corre por los valles (156 *mediis in uallibus*). Entonces estalla la tormenta y Dido y Eneas se refugian en la misma cueva (165 *speluncam*). A la claridad inicial se sucede la oscuridad de la tormenta. Por lo demás, el pasaje ya ha sido estudiado en el cap. "La tempestad: la tempestad del libro 4".

La descripción de la Cueva de Caco (8.241-242) tiene un precedente en Enn.*Ann*. fr. 440 V *tum caua sub montem late specus intus patebat*, pero Virgilio contrapone la visión del Aventino (190 *rupem*, 191 *moles*, 191-2 *montis* / *domus*, 193 *spelunca*) a la de la cueva (241 *specus*, *ingens*… *regia* / 242 *umbrosae*… *cauernae* / 244 *infernas*… *sedes* / 245 *regna*… *pallida*). Fowler (1918: 62-64) ve en la abertura de la cueva de Caco (243-246) una alusión al rito de abrir durante tres días al año el *mundus* o entrada al mundo subterráneo, referida por Varrón según Macrobio (*Sat*.1.16.18 *mundus patet deorum tristium et inferum quasi ianua patet*). El *mundus* se localizaba en el Palatino, dentro de la zona romúlea de la ciudad.

La cueva de la Sibila (6.237-241) también está caracterizada de forma parecida: es enorme, con una gran entrada, con un lago negro y bosques tenebrosos (236 *spelunca…immanis… uasto hiatu* / 238 *lacu nigro* / *nemorum tenebris*), pero aparece justo al lado de la roca llamada de Miseno (234 *monte sub aërio*).

De la misma forma se describe el valle de Ansanto (7.560-571)[663]; algo lógico si tenemos en cuenta que, como la cueva de la Sibila, constituye una boca del Infierno[664]: enmarcada por la fórmula típica de la écfrasis (7.563 *est locus* / 567 *hic*) ya usada

[663] REEKER (1971: 68-69) considera al valle de Ansanto como lugar clásico de Plutoneia: lugares oscuros, amenazantes, montañosos por antonomasia. Otros ejemplos: la cueva de la Sibila (6.201) y el Averno (6.237-241).

[664] Según ANDRESSI (1984: 186), el valle de Ansanto es un cráter de origen volcánico que significa la entrada a los Infiernos a través de la que Alecto vuelve a su casa tras provocar la guerra entre Turno y Eneas. A la naturaleza pestífera del lugar se refieren Cicerón (*de div*.1.79) y Plinio (*nat*.2.95.208).

desde Homero[665], se describe al pie de montañas elevadas, en un bosque negro por la tupida fronda, una caverna horrible, un torrente fangoso, un remolino retorcido (7.563 *sub montibus altis* / 565 *Ansancti ualles* / 565-6 *atrum… densis frondibus… latus nemoris* / 568 *specus horrendum* / 567-8 *fragosus… torrens* / 568 *torto uertica*)[666]. La imagen tiene más importancia teniendo en cuenta que, como señala Andressi (1984: 187), la descripción de Virgilio no se corresponde con la realidad topográfica sino con la inspiración literaria: el *sub montibus altis* se refiere a un relieve distante quince quilómetros[667]; el bosque y el torrente no existieron.

También la caverna de Vulcano (8.416-424), bajo la isla de Lípari aparece descrita con algunos de estos elementos: bajo peñascos humeantes, caverna negra y enorme del Etna, fuego (417 *fumanatibus saxis* / 418 *specus* / 419 *antra Aetnea* / 420 *cauernis* / 421 *ignis* / 424 *uasto… in antro*). El pasaje destaca por el uso de la *variatio* pues aparecen los tres sinónimos de caverna: *specus, cauerna, antrum*.

Podemos ver la combinación de montaña y valle en el pasaje en el que Turno prepara un ardid en un curvo sendero (11.515-516, 522-531). Se nos describe el lugar en el que piensa tender una emboscada a los troyanos. Virgilio describe un valle boscoso rodeado de colinas con un solo camino de entrada y otro de salida a través de dos desfiladeros unidos por un tramo que atraviesa una meseta. Livio (9.2.7-9) en el pasaje de las Horcas Caudinas, lugar descrito de forma sobrecogedora para mitigar la imprudencia de los generales, hace lo mismo: el *pathos* se antepone a una exactitud que los romanos ni deseaban ni tenían medios para lograrla, como indica Horsfall

[665] Que podemos encontrar en Homero (cf. *Od*.4.844, *Il*. 2.811); que continúa en el periodo helenístico (cf. A.R.1.936, 3.927); que usa Ovidio frecuentemente (*met*.11.592; *fast*.4.337; 6.9; *Her*.16.53; *ars* 3.1.1); también Propercio 4.4.3; 4.6.15. En el terreno de la prosa: LIV.1.21.3 *locus erat, quem… eum lucum*.

[666] Para describir el paraje en el que se cobija la Furia Alecto, Virgilio recurre a los elementos siniestros propios de la serie negativa pitagórica: curva (*anguibus, torto uertice, uorago*), tinieblas (*atrum, densis*), uso de plural generalizado. El pasaje tenebrista corresponde a un *locus horridus* en el que están presentes los sonidos: aliteración de R en 7.567-9; aliteración de T, ST- en 7.561 imitando sonido estridente. El sonido de los cauces está enfatizado por la aliteración de R. expresando el rumor y la parafonía de 7.567 *torto… torrens* (*to-… to*).

[667] A este respecto Servio (*ad* 7.565-566): *hoc… ad totam Italiam referens… nam in hoc loco montes penitus non sunt*. Cf. NORDEN (1903: 40), RHEM (1932: 76), REEKER (1971: 68-69), FORDYCE (1977: 162). Sí, en cambio, está testimoniada la existencia de un santuario tras el descubrimiento de una estela votiva dedicada a Mefite (ANDRESSI 1984: 187).

(1985: 202). En este caso, el mantuano describe un paraje semejante lo que prueba que este tipo de écfrasis se componían, en muchas ocasiones, basadas más en la retórica que en la realidad[668]. Rhem (1932: 74-78) ya señalaba que las numerosas descripciones topográficas de Virgilio podían reducirse a un reducido número de tipos; sin embargo, a este paisaje, Virgilio añade la nota de oscuridad: 523-524 *atrum /... atrimque latus*, mediante el adj. *ater* que indica horror (Schulbaum 1930: 123).

El pasaje está construido en función de una serie de paralelismos que buscan plasmar las dos entradas del paraje:

525 *angustae fauces*----------*aditus maligni*
526 *in speculis*----------*summo in uertice*
527 *planities*----------*recessus*
528 *seu dextra laeua*----------529 *siue instare... uoluere*
531 *arripuit*---------- *insedit*

Turno planea una emboscada contra Eneas pero la muerte de Camila trastocará sus planes. Las descripciones coincidentes de Ansanto y el paraje presente conectan Alecto y Camila, las dos causas de la caída de Turno, al tiempo que presagian la muerte de Camila y su fatal impacto en la de Turno, según Fratantuono (2009: 177).

4.1.3. La montaña como sinónimo de dificultades o territorio de los dioses

En la *Eneida* la montaña suele ir asociada a dificultades. En numerosas ocasiones el término se usa en sentido metafórico, como en su primera aparición, en el pasaje de la tempestad, donde se aplica a las nubes de donde los vientos están a punto de estallar (1.55 *illi indignantes magno cum murmure montis*), lo que se subraya

[668] Estas descripciones se estudiaban formando parte del discurso epidíctico (o *genus demonstrativum*), empleado especialmente en el panegírico destinado a elogiar lugares (Quint. 3.7.27: *laudantur locus*; 5.10.1). Una de sus metas principales era resaltar la utilidad del paraje (Quint.*ins*. 3.7.26-27). Creo que esto es lo que se subraya en la presente descripción más que la belleza o fertilidad. Desgraciadamente Quintiliano no aporta ejemplos en su obra (excepto *Verr*. 2.1-5; 4.48). Horsfall (1985: 198) destaca que la exactitud que reclamaba el romanticismo victoriano en la descripción del paisaje debe descartarse: Virgilio se nutre de Varrón para describir los detalles geográficos.

mediante una onomatopeya. Lo mismo ocurre cuando se compara a las olas tempuestuosas con una montaña escarpada, 1.105 *cumulo praerruptus aquae mons*.

En el inicio del libro segundo se compara el caballo con una montaña: 2.15 *instar montis equum*, construido con el arte de Atenea. El fresno con el que se compara a Troya a punto de ser destruida está en lo alto de un monte: 2.626 *summis… in montibus*. Ya, en la última parte del libro, Eneas acude a su casa para intentar llevar a su padre Anquises hacia las elevadas montañas 2.635-636 *in altos… montis*, como un presagio de las futuras dificultades que se avecinan. Al final del libro 2, el relato que hace el héroe a la reina Dido sobre la destrucción de su ciudad, en la fatídica noche del caballo, se nos describe el comienzo de su peregrinar con la meta y horizonte puestos en las montañas del Ida, premonición de un arduo destino y de la mole de dificultades que le aguarda:

> iamque iugis summae surgebat Lucifer Idae
> ducebatque diem, Danaique obsessa tenebant
> limina portarum, nec spes opis ulla dabatur.
> cessi et sublato montis genitore petivi.(Aen. 2.801-804)

> "y ya se alzaba el lucero del alba por las cumbres del Ida y traía el día, y los griegos mantenían bloqueados los umbrales de las puertas y no se ofrecía posibilidad de ayudarles. Me marché y, cargando con mi padre a cuestas, me dirigí a las montañas".

Esos cuatro versos, como señala Cristóbal (2006: 98) están llenos de simbolismo sobre lo que ha de venir: montaña y amanecer, dificultades de una empresa semejante a una cadena de cumbres sobre la que se puede ver la tenebrosa esperanza del incipiente día. La propia salida de Troya (2.713-6, 747-748) está marcada por la montaña dado que el ciprés enhiesto[669], donde se refugian los enéadas, se eleva en lo alto, al igual que el olmo que simboliza a Troya: 2.626 *summis… in montibus* (para el olmo); 2.635-6 *in altos… montis*, 714 *tumulus* (para el ciprés).

No obstante, el monte Ida ya había aparecido en el pasaje en el que Venus esconde a Ascanio para suplantarlo por Cupido (1.691-694) mientras le infunde un

[669] Que podría simbolizar a Roma. A este respecto Virgilio podía tener en mente el ciprés que se elevaba en el Comicio cerca del templo de Vulcano, considerado de la época fundacional de Roma, que cayó al final del principado de Nerón y quedó abandonado, según Plinio (16.86): vid. cap. "Árbol, bosque, sombra en la *Eneida*: el ciprés en la *Eneida*".

dulce sopor. En este caso, la descripción corresponde a un *locus amoenus* adornado con altos bosques y dulce sombra (692-693 *in altos /Idaliae lucos*[670], 694 *dulci umbra*).

Volverá a aparecer en 10.156-158. Eneas vuelve a bordo de una montaña flotante[671]: el Ida-barco, representación de una imagen del Ida tallada en el mascarón de proa, recuerdo de que el barco ha sido construido con madera de esa montaña, centro del culto a Cibeles y refugio de los troyanos y Eneas después de su huída de Troya (2.801-804, 3.5-6)[672]. Hardie (1987: 168) señala la inversión que se opera en 10.156-158 en relación a 9.80-83, donde la flota está a punto de ser destruida por Turno: por el contrario, aquí, Eneas vuelve a bordo de una montaña flotante: el Ida-barco (en el mascarón de proa).

En su segunda etapa, tras su salida de Troya (3.69-79), Eneas llega a la isla de Delos donde les recibirá el rey Anio. Allí recibirá de Apolo el oráculo de que debe buscar la patria original de su estirpe. El templo se ubica en un monte (3.91 *totusque…/ 3*.92 *mons circum…et mugire*), tradicional morada de los dioses. Se trata del monte Cinto, que aparece como título de Apolo en *ecl*.6.3, *georg*.3.36. El adjetivo –*totus*– aumenta la atmósfera de misterio, así como la aliteración-onomatopeya de M que imita el terremoto que precede al oráculo pronunciado por el laurel del dios.

Un poco después, en 3.103-117, equivocadamente, Anquises cree, tras escuchar al oráculo de Apolo que la patria que hay que buscar es Creta. La descripción de Creta se caracteriza por la oposición de valle (110 *vallibus imis*), territorio habitable, frente a montaña, (105 *mons Idaeus*), territorio de los dioses, donde se alza un bosque

[670] Obsérvese la enláge por *in altae /Idaliae lucos*.

[671] *Od*.13.125-164: Poseidón, con permiso de Zeus, convierte en roca la nave de los feacios que ha transportado a Ulises de regreso a Ítaca y la fondea antes de que llegue a la isla. Aquí, por el contrario, el barco-montaña navega con el favor de Júpiter (HARDIE 1987: 168; FANTHAM, 1990: 105).

[672] La llegada del barco de Eneas a la desembocadura del Tíber quizá recuerda la llegada a Ostia de otro barco, también construido con madera del Ida que transportaba la imagen de Magna Mater a Roma en el año 204 a. C. (LIV.29.11.7; OV.fast. 4.247-250) (HARRISON 1991: 104). Precisamente, el culto a Berenice (= Cibeles) fue introducido en Roma en 204 a.C. para asegurar la derrota de Aníbal, un suceso histórico que podría identificar a Turno con Aníbal (CRUTTWELL 1947: 9; HARDIE 1994: 90).

sagrado (112 *Idaeumque nemus*), oposición de un par de opuestos, siguiendo la pauta de Virgilio.

En 3.219-245 las harpías, monstruos con forma de pájaro, interumpen la comida a los enéadas en las Estrófades. Su llegada, desde los montes (3.25 *de montibus adsunt*) no se corresponde con la realidad puesto que las elevaciones de estas islas no sobrepasan los 15 m, según Janni (1987: 1039). Las *horrentibus umbris* (3.230) hacen presagiar un mal augurio, como así sucederá.

En 3.506-38, durante la travesía que les conducirá a pisar Italia por primera vez, la montaña es el paisaje que toma protagonismo (3.508 *et… montes opaci*: cf. *Od*. 5.279), cubierta de sombras (*umbrantur* cf. Lucr. 5.289 *terraque inumbratur*) se asocia a la noche personificada (3.512 *Nox Horis acta* "la Noche acelerada por las Horas", según Horsfall (2006: *ad loc*.); a la que sigue la Aurora (3.521 *Aurora*), también personificada. Las montañas, asociadas a las sombras y la Noche, constituyen el macrocosmos adecuado para un mal presagio: el de los cuatro caballos blancos que Anquises interpreta como una señal para alejarse de aquella tierra poblada de griegos. La tierra, no obstante, es vista con un intenso tono afectivo (3.509 *optatae gremio telluris*: cf. Lucr. 2.375 *telluris gremium*).

La descripción del Etna (*Aen*. 3.551-621) se produce en la última parada de Eneas dentro del relato que le hace a la reina Dido. Virgilio lo pinta de forma parecida a su descripción de *georg*. 1.471-3, 2.308, 4.170-5[673]. En la *Eneida* sirve de marco al relato de los cíclopes en boca de Aqueménides. Etna y cíclopes, junto a Escila y Caribdis, configuran un marco hostil para los troyanos, en Sicilia (Leroux 2004: 57-58).

[673] El Etna es decrito por muchos autores: Estrabón (5.4.8 p. 247; 6.2.3 p. 269; 6 p. 273); PLIN. *nat*. 3.14.88. En Píndaro ya encontramos noticia del volcán (*P*. 1.18-26: a Tifón lo oprime el volcán nevado, nodriza punzante de hielo; sus cavernas vomitan fuego, sus ríos vierten torrentes de humo; arrastra llamas púrpuras) como en Esquilo (*Prom*. 351-355), Tucídides (3.116), Diodoro (14.59). En las letras latinas: Lucr. 6.639-702 y Virgilio (*georg*.1.471-473). Después de Virgilio lo tratan: Ovidio (*met*.15.340-355); Séneca (*Epist*. 79.2-5, *nat.* 2.301), Petronio (122-135), Plinio (*nat*. 2.234, 6; 3.88), Suetonio (*Gai*. 53.3), Mela (2.7.119), Orosio (2.14.3). Como indica La Bua (1985: 407), el Etna se configura en tópico de la guerra civil y así lo vemos en Lucano (1.545-547), Apiano (*B.c*. 5.117), Dión Casio (50.8.3). Se debe destacar que Petronio y Lucano ponen en relación al volcán con el asesinato de César y su erupción del año 44.

La localización de los cíclopes cerca del Etna procede de Hesíodo (*Th*.6.2.1), Eurípides (E. *Cyc*.95), pero, sobre todo de Cicerón (*Verr*.2.5.146).

El Etna domina la visión que tienen de Sicilia los troyanos y constituye el clímax de este pasaje[674]. La montaña se nos describe en el contexto de un *locus horridus*, preámbulo a la aparición del griego Aqueménides, personaje original de Virgilio, que describirá a los cíclopes. Es el marco ideal (noche de terror) para situarnos emocionalmente ante los siguientes sucesos. La comparación de Verres con los monstruos del Etna, realizada por Cicerón (*Verr*. 2.5.146) ha podido influir en la utilización de los mismos por Virgilio, según Horsfall (2006: 406). En este caso, desde un punto de vista histórico, Virgilio estaría dirigiendo su mirada a Sexto Pompeyo, siguiendo la teoría de Powell (2008: 95-133): una Sicilia hostil es la imagen de una isla dominada por el enemigo más encarnizado de Augusto. Sin embargo, tampoco hemos de perder de vista que el Etna también está relacionado con Turno pues en su casco una Quimera resopla por sus fauces los fuegos del Etna (7.785 *cui triplici crinita iuba galea alta Chimaeram /sustinet Aetnaeos efflantem faucibus ignis*).

Posteriormente, cuando Aqueménides describe el hábitat de los cíclopes en 3.641-650, 655-658 destaca, sobretodo, el marco montañoso (3.644 *et altis montibus errant*) y pastoril (3.642 *lanigeras… pecudes*[675]), dentro de un contexto de *locus horridus* (3.658 *monstrum horrendum*). Desde un punto de vista estilístico la descripción de la montaña está llena de metáforas: 3.576 *eructans*, 3.577 *cum gemitu*; alguna personificación (3.575 *auulsaque uiscera montis*) e hipérboles que sirven para relacionar el Etna con los cíclopes. El pasaje (3.570-587) fue calificado por Séneca como *sollemnem omnibus poetis locum* (Sen. *Ep*.79.5).

La descripción del Atlas 4.246-251 revela un fuerte componente mitológico. Virgilio le hace mentor de Yopas (1.741); después se hace eco de la historia de Atlas en 4.481-482; en 6.796-797: Atlante hace girar el cielo, tachonado de estrellas, sobre su

[674] Su descripción es un ejemplo de "estado de ánimo reflejado en el paisaje" en la clasificación de REEKER (1971: 62-63) debido a la personificación que sufre: 575 *uiscera montis*; 577 *cum gemitu*; o a las hipérboles: 574 *sidera lambit*.

[675] El epíteto es un arcaísmo: cf. ENN.*Sat*.66 *lanigerum genus*, Lucr.2.318 *lanigerae… pecudes*, como señala Horsfall (2008: *ad loc*.).

hombro; finalmente Atlas se nos dice que es antepasado de Eneas (8.136-141)[676]. Pero en el pasaje destaca la personificación de la montaña, como ya señaló Cartault (1926: 315): en efecto, se trata de un monte nevado, rocoso, presentado como un gigante provisto de cabeza, hombros y mentón: *latera* (246), *uertice* (247), *caput* (249), *umeros* (250), *mento* (250), *senis* (251), *barba* (251). Según Pease, es probable que Virgilio se inspire en representaciones pictóricas en las que el Atlas se presentase con figura humana. Por otra parte, el epíteto *piniferum* (249), genéricamente aplicado a montañas[677], remarca, según Mackail (1925: 111) que Virgilio describe el paisaje del Atlas como el de los Alpes que es el que conoce. Por último, el rodeo de Mercurio por el Atlas para llegar a Cartago no tiene una fácil explicación; este dato corrobora el carácter convencional de estas descripciones como señala Geimonat (2000: 81) para el caso de Ovidio (*met*.2.217-226)[678]. Pöschl (1970=1950: 145) considera que Atlas simboliza el destino reservado a los amantes: el gigante representa la crueldad de los dioses y la dureza del destino y anticipa el mensaje de Júpiter en boca de Mercurio; de hecho, la descripción de este dios tiene el mismo color trágico de Atlas.

En 4.300-303 la comparación de Dido con las Bacantes, metáfora desarrollada en forma de símil (Pease 1935: *ad* 300), sirve para reforzar la idea de su locura, pero su escenografía, noche en el monte Citerón, contribuyen al simbolismo de la montaña, última palabra del símil, como escenario apropiado para el mundo salvaje. Idea semejante vemos en 7.672-677 donde Catilo y Coras son comparados con dos centauros galopando desde las montañas, criaturas que se oponen a los dioses olímpicos como imagen de la furia y el desorden (cf. S. *Tr*.1095; E.*HF* 181) y su

[676] CARTAULT (1926: 136) señalaba la inconsistencia de Virgilio a la hora de presentar a Atlas como mentor de Yopas (1.741) e inventor de la astronomía por un lado y montaña en el pasaje presente, incoherencia que atribuía a la necesidad de compaginar fuentes diversas. Little remarca el carácter de antepasado de Eneas de Atlas (1992: 25).

[677] cf. *ecl*. 10.14-15 *pinifer … Maealus*; *Aen*. 10.708 *Vesulus … pinifer.*

[678] REEKER (1971: 44) destaca como ejemplo más claro de personificación completa, la de Atlas (4.246-251); otros ejemplos: cf. 8.91, 7.759, 8.296, 8.86, 9.815-8, 3.673, 7.515-8, 8.239, 9.124). Sin embargo REEKER (ibídem: 46) concluye que, en realidad, no se trata de una personificación sino de una metamorfosis puesto que describe a alguien que ha sido casi un dios pero que se ha convertido en montaña por transformación.

paralelismo con los enemigos de Eneas es evidente (Horsfall 2000: 441). En cualquier caso, los centauros son criaturas montañosas[679].

Los Alpes son caracterizados en función del tópico de lugares nevados y fríos[680], como señala Pavan (1984b: 119); en este sentido, en 4.441-444 se compara a Eneas con la encina que aguanta la embestida de los Bóreas alpinos. Dice Austin (1955: *ad* 4.441) que este símil, sin duda, procede de la propia experiencia de Virgilio, como sugiere la palabra *Alpini*. Cartault (1926: 895-896) también es de la misma opinión: se trata de una sugestión debida a la propia observación del valle del Po en su juventud[681]. Pero los Alpes también constituyen una alusión a los galos mediante el uso de la sinécdoque (8.660-2 *duo… Alpina coruscant* / *gaesa manu*, donde *gaesa* es el *pilum* de los galos); para referirse a su carácter de barrera o paso para entrar en Italia (cf. 10.11-13 *Adueniet iustum pugnae (ne arcessite) tempus, / cum fera Carthago Romanis arcibus olim / exitium magnum atque Alpes immittet apertas*.). La imagen de peligrosidad también está presente en 6.821-831 donde se describen las laderas de los Alpes por las que desciende César para enfrentarse con Pompeyo[682].

Al final del poema, los Apeninos, la otra gran cadena montañosa de Italia, sirven para comparar a Eneas, en su única aparición (12.701-703), en oposición al Érice y el Atos, montañas extranjeras, apenas citadas. Los Apeninos son descritos e individualizados mediante el pronombre *ipse* y una mayor extensión del último de los tres cola; el monte emblemático de Italia está humanizado (*gaudet*) y divinizado (*pater* cf. *pater Tiberinus* de *georg*. 4.369)[683]; sin embargo Tarrant (2012: 268) cree que *pater* está anticipando la victoria de Eneas sobre Turno, enfrentamiento sugerido en el verso

[679] En esta vívida imagen *dat… locum y magno… fragore* expresan la misma idea (FORDYCE 1977: 184), aunque Servio (*ad loc*.) parece señalar que en el descenso de los centauros a los valles hay dos pasos (tema y variación): primero abandonan las cimas nevadas y se internan en los bosques y después alcanzan las laderas inferiores. Tanto Fordyce, como HORSFALL (2000: 442) señalan que *silua* y *uirgulta* son parte de los bosques.

[680] Cf. JUV.10.152 *Alpemque niuemque*; OV.*met*.14.794 *Alpinus rigor*.

[681] A diferencia de Catulo (64.105-111) donde una tormenta arranca una encina del Tauro, Virgilio no piensa en un árbol plantado en tierras lejanas.

[682] Los Alpes también se citan en las *Geórgicas* (1.475) para aludir al terremoto alpino anunciador de la muerte de César: *insolitis tremuerunt motibus* del que se hace eco Plinio (*nat*.2.82.194): *Alpes Appeninumque saepius tremuisse.*

[683] Aunque el pasaje parece una reminiscencia homérica de *Il*.13.754 donde se compara a Héctor con un monte nevado (no se especifica ninguno en concreto) e incluso se ha buscado influjo del Mahabharata indio (GAGGERO, *EV s.u.* "Appennino").

12.697 donde se coloca a ambos antagonistas en posiciones opuestas: *At pater Aeneas audito nomine Turni.* Al oponer un monte itálico a dos propios de la tradición griega Virgilio resume el viaje de Eneas además de subrayar la progresiva italianización del héroe (Cairns 1977: 109-110). Por el contrario, Turno es comparado con la roca que se despeña desde una montaña (12.684-690) un símil menos heroico.

El Taburno[684] es el último monte que aparece en el poema (12.715); en las *Geórgicas* (2.38) lo veíamos con sus laderas sembradas de olivos; ahora, en la *Eneida,* es el escenario del combate entre los toros para dirimir quién será el rey del bosque (12.715-724), símil que presagia el duelo entre Turno y Eneas[685]. Aparece unido al gran Sila (12.715) macizo boscoso al este de Cosenza en el centro de Calabria (Mynors, 1990: *ad loc*.) que no aparece en otros poetas: solo aquí y en *Georg*.3.219[686].

No puede faltar en este viaje el Olimpo etéreo, del que es expulsado Saturno (8.319 *aetherio… Olympo*) para establecer su Edad de Oro con el pueblo del Lacio sobre los altos montes (8.321) o la descripción del Capitolio como una pequeña colina en la que habita un dios, pero no los hombres temerosos (8.349-354) que, desde el punto de vista retórico, se ajusta al tópico del encomio de una acrópolis (*Men. Rh*. 2.352.21-24).

4.2. Conclusión

La descripción de la montaña por parte de Virgilio no está exenta de las convenciones propias de la retórica que la trata fuera del concepto de amenidad propio del paisaje. No obstante el mantuano juega brillantemente con la oposición entre montaña y cueva para dotar del *pathos* necesario a las escenas tenebristas (precedentes del estilo gótico del romanticismo): la montaña es la sede donde habitan

[684] Se trata de un complejo montañoso que alcanza los 1.393 m. en las cercanías de Benevento, en territorio samnita (RUSII, *EV* s.u. "Taburno").

[685] En el poema de *Gilgamesh* (tablilla II) la lucha entre este héroe y Enkidu se compara con la de dos toros, aunque ambos terminarán unidos por una fraternal amistad. Enkidu luchará después con el Toro del Cielo, enviado por el dios Anu en venganza por los improperios que lanza Gilgamesh contra Istar, hija de Anu. Enkidu logra asirlo por los cuernos y le derrota (Tablilla IV-V).

[686] GEIMONAT (2000: 88) relaciona su raíz con la de *silua* (*hyle* en gr.).

las divinidades; en la cueva habitan las fuerzas elementales. Ésta última está caracterizada por la grandiosidad, oscuridad, está situada bajo o junto a grandes montañas, bosques negros, lagos o corrientes de aguas negras. Los ejemplos son múltiples: la caverna de Polifemo (3.554-617) junto al Etna; la cueva de la Sibila (6.237-241); el valle de Ansanto por el que regresa al Infierno Alecto (7.568-75); la cueva de Caco en el Aventino (8.190-246); la cueva de Vulcano (8.416-424). En todos los casos la caverna es símbolo de barbarie e hybris.

La montaña está ligada al mito y la divinidad: el Ida (2.626-636) y el Capitolio (8.349-54) habitados por dioses protectores. El Ida es también una montaña llena de significados: símbolo de dificultades (2.626-636), *locus amoenus* (1.691-694), nave salvadora (10.156-158); el Atlas y los Alpes simbolizan la roca inconmovible de Eneas; por el contrario el Citerón representa el furor de Dido; desde la montaña habla el oráculo de Apolo en Delos (3.91); el Etna es la morada de los cíclopes. Los Apeninos expresan el carácter autóctono de Eneas.

5. NOCHE Y DÍA

5. NOCHE Y DÍA

5.1. Introducción

En Homero la oposición entre luz-oscuridad es esencial tal y como vemos en numerosos ejemplos que contraponen tinieblas-luz[687]. En este sentido Guthrie señala la posible influencia órfica en *Il*.14.258-261, un pasaje en el que la Noche, personificada, muestra un tremendo poder superior al de los dioses ("que rinde a los dioses y a hombres", dice Homero), en consonancia con el que los órficos le otorgaban[688]. De la misma manera la falta de luz y las tinieblas expresan la agonía que sufren los aqueos en *Il*.17.644, momento en el que Ayax suplica a Zeus que despeje las tinieblas y haga salir el sol (17.649-650); es entonces cuando se libran del peligro. En Homero, dice Bouvier (1986: 252), se establece una oposición entre ἀήρ / αἰθήρ que no significan lo mismo: el primero alude a la niebla mientras el segundo al cielo despejado. La nube negra es presagio de la muerte (*Il*. 17.238-245)[689].

Los pitagóricos, dos siglos después de Homero, conciben dos mundos enfrentados: uno dominado por el desorden y la fealdad como efecto de la Discordia, opuesto a otro, regido por belleza y orden a consecuencia de la Amistad. En efecto, los pitagóricos, según Aristóteles (*Metaph*. 1.5, 986a 1-20 en alusión a Alcmeón de Crotona, filósofo del s. V. a.C.), concebían que la mayor parte de las cosas se organizan formando pares de opuestos, uno de los cuales era el de luz-tinieblas. Se trata de un dualismo moral que considera que el universo es bueno en la medida en que reina la armonía y el orden (Guthrie 2003: 282). Porfirio, filósofo neoplatónico del s. III a.C.,

[687] cf. *Il*.4.461, donde la tiniebla (de la muerte) cubre los ojos; *Il*.5.47, donde la abominable tiniebla cubre al difunto; *Od*.4.540 donde la vida se compara a la luz del sol; *Il*.18.61 donde la vida es como la luz del sol. Ejemplos extraídos de Eggers-Juliá (1978: 229).

[688] Cf. GUTHRIE (2003: 153). Para los órficos la Noche es generada por Fanes, estallido de luz, que hace visible la creación y separa los elementos: fuego, agua, tierra, éter, noche y día (*ibídem*, p.150). Por otro lado, Pitágoras concebía que lo anterior en el tiempo tenía que ser más venerado que lo posterior y, así, el levante más que el poniente y la aurora más que el crepúsculo (Jámbl., V.P. VIII 37-45, *apud* EGGERS-JULIÁ 1978: 169).

[689] BOUVIER (1986: 250) también señala que la palabra φάος indica tanto "luz" como "ola" y se usa para describir la batalla en términos de tempestad.

concebía el mundo de la misma forma: oponía el mundo oscuro y sombrío de la caverna de Ulises (*Od*.13.96-112) al luminoso e inmaterial[690].

La contraposición noche-día también aparece en el filósofo presocrático Parménides (s. V a.C.) quien se vale de la alegoría del camino que conduce a la noche y el que lleva al día, en clave pitagórica, para a continuación aborrecer el camino trillado de la muchedumbre y optar por la senda de la iluminación y revelación de la divinidad (Fr. 1, Sexto, *adv. math*. VII y Simplicio, *de caelo* 557, fr. 342 en Kirk-Raven 1970: 374-5). Esta misma oposición está presente tanto en la tempestad inicial y como en las que se desencadenan en los libros 3, 4 y 5 tal y como hemos estudiado (vid. 1.1.7 "La Tempestad: pitagorismo").

Dice DeWitt[691] que amanecer y crepúsculo solo aparecen en Virgilio desde el punto de vista emocional. DeWitt considera que este rasgo es típico de la tragedia y no de la épica[692]. En este sentido el simbolismo de la noche se liga a la muerte y destrucción y el de la luz a la vida y renacer. Pero el poeta mantuano contrapone ambos elementos en el mismo pasaje para crear un claroscuro que incrementa el *pathos*. A su vez, Pease señala que Virgilio solo alude al momento del día cuando es apropiado a la acción y tiene un particular cariño por las descripciones de la noche y oscuridad, por las escenas nocturnas y por los sueños. Dice este autor (1935: *ad* 4.480) que, cuando el sol aparece en la literatura[693], normalmente, solo es indicación de la hora del día (cf. *georg*. 3.401-402), pero en la *Eneida*, normalmente adquiere un papel simbólico y estético como en 3.508 donde la caída del sol, los montes oscuros y las sombras sugieren el final del camino, la primera llegada a Italia y la conclusión, aparente, de las fatigas.

[690] Cf. RAMOS JURADO 2008: 7-8. La concepción se basa en el dualismo pitagórico (PORPHR.*Antr*. 7-8).

[691] *Cl. Journal* 1930, 26, p. 26, *apud* Pease (1935: *ad* 4.6-10).

[692] Acerca de este tema dice Serv. (*ad* 1.223): *sciendum est Vergilium non semper dicere ortum uel occasum diei, sed aut intellectui relinquere, ut hoc loco, aut negotiis tempora significare. Est autem poetica callopistia non omnia exprimere*.

[693] Ejemplos: *Il*.7.465, 8.485-486, 11.209, 17.455; *Od*. 3.329, 8.58, 11.12; *A.R*. 1.651, 3.1407; ENN. *Ann*.434-435 (cf. PEASE 1935: *ad* 461 *nox*).

Heinze (cf. 1993 [1903]: 340-341) se atreve a establecer los días que transcurren en el comienzo de la *Eneida* (1-5), en función del anochecer y amanecer[694]. Otis (1964: 86-87) señala que la oposición día-noche le sirve a Virgilio para separar los motivos amatorios y del suicidio de Dido. El insomnio de Dido –cuando todo duerme– sirve para diferentes empleos: en 4.80-84 muestra a una mujer herida por el amor antes de su consumación; en 4.522-536 vemos a Dido, derrotada y percibiendo su caída. Noche y día son, así, los símbolos de estados morales (duda, engaño, culpa): la incapacidad de dormir manifiesta la pérdida de la inocencia. Pero ambos pasajes manifiestan sentimientos diferentes: el primero oscuridad interior y el segundo furia exterior. En Virgilio la oposición noche-día sirve para manifiestar emociones; por el contrario, en *A.R*. solo constituyen el escenario de la acción.

La Aurora es para Virgilio, como señala Fasce (1984 : 418) una personificación cosmológica. Los poetas griegos la describen con blancas alas (cf. E. *Tr*.847) y Virgilio, pálida (*georg*. 1.446-447), surgiendo del Océano (4.129 = 11.1), recorriendo el cielo con su carro tirado por dos (4.26) o cuatro caballos (6.535). Para simbolizar su poder divino sobre el espacio de los cielos se le aplica el color del oro que en Virgilio se convierte en *lutea* (7.26) y, sobre todo, *croceum* (4.585, 9.460), colores asociados precisamente al *flammeum* o velo nupcial de las novias (de color de fuego), precisamente a causa de su relación con el sol, según Dana (1919 : 13-16)[695]. El valor simbólico de la Aurora es variado: por un lado puede indicar purificación, a partir del verbo *lustrare* (cf. 4.6) o simplemente aludir al Oriente (cf. 7.606, 8.686, 9.111). Pero

[694] El día primero (1.34-304) corresponde a la tempestad a la que sigue la noche (1.305-4.5) en la que Eneas le cuenta a Dido su historia; sigue el amanecer del segundo día, el diálogo entre Dido y Ana el sacrificio y un nuevo banquete (4.5-128); después, un segundo amanecer (4.129-168) la escena de la cacería y la tormenta; un periodo interminado (4.169-97), señado por la expresión *hiemem… quam longa fouere* (4.193); otro día (el cuarto claramente señalado) en 4.198-583 en el que se hace la noche en 522; otro día entre 4.584-5.41, con la muerte de Dido, la llegada a Sicilia y la recepción de Acestes.

[695] Cf. CATULL.68.133-4. DANA (1919: 20-21) señala una significación ritual en el amarillo de la novia (reflejado en el velo o sandalias, como se puede observar en el fresco de las bodas Aldobrandini) relacionada con la fertilidad así como con el fuego sagrado del hogar. Así el pelo amarillo es característico de divinidades y héroes pues otorga larga vida y fuerza (cf. APOLLOD.2.4.5, 7). PEASE (1935: 471-473) señala la complexión rubia de distintos héroes o dioses: Aquiles (*Il*. 1.197, 23.141), Menelao (*Il*. 3.284, *Od*. 1.285), Ulises (*Od*. 13.399, 13,431), Deméter (Od. 13.399, 13.413), Poseidón (*Od*. 3.6), Jasón (A.R.1.1084), Medea (A.R.3.829), Eneas (1.589-593), Ceres (*Georg*. 1.96), Lycoris (*Georg*.4.339), Dido (4.698), Augusto (Suet.*Aug*.73).

también encontramos relación con la estatua toracata de Augusto de Prima Porta en 7.606 *Auroramque sequi Parthosque reposcere signa* puesto que en su coraza se representan a Erse y Aurora frente al carro del Sol, mientras él recibe las enseñas de los Partos (Fasce 1984 : 419).

Por contra, Brisson (1971 : 65-69) concibe la noche como el espacio del mundo del misterio y el día como del mundo de la acción. Lo mismo piensa Pease (1935 : *ad* 4.480). La alternancia entre ambos proporciona el ritmo de la narración. El crepúsculo, como señala Cristóbal (1996: 88), y la visión del horizonte lejano son elementos que suscitan la melancolía, atribuida en muchas ocasiones a los versos de Virgilio. Con frecuencia la imagen del crepúsculo cierra las composiciones funcionando como un tópico del poema bucólico (cf. Theoc. 1, 7, 18; *ecl*. 1.79-83, 6.85-86, 9.63, 10.77)[696].

Es interesante destacar que la consideración de Aurora como divinidad tutelar empieza con Camilo, como ha demostrado Dumézil[697]. Este héroe romano, considerado el segundo fundador de Roma, constituye el *exemplum* perfecto de hombre mesurado, prudente y noble tanto en el infortunio como en la gloria. Plutarco, como señala Dumézil, le asigna una trayectoria "matutina" dado que la Aurora le protege en los momentos estelares, y llega a denominarlo "héroe de la Aurora" (Dumézil 1996: 136). En su primera empresa contra Veyes hace *uotum* a Mater Matuta (Aurora) y, tras lograr la victoria, cumple su promesa dedicando un templo a la diosa a la que atribuye su éxito (Plu. *Cam*.5.1). En su triunfo, desfiló con un carro solar, tirado por caballos blancos (Plu. *Cam*. 5.23.4-7). Cuando Augusto atribuye su victoria en Accio a Apolo está heredando un uso ya consagrado por Camilo, protegido por la Aurora, diosa solar (Dumézil 1996: 138)[698]. Eneas también debe, quizá, su relación con la

[696] El tópico pastoril aparece en Cervantes cuando en el capítulo 67 de la segunda parte del Quijote, D. Quijote y Sancho se plantean dedicarse a la vida bucólica. El texto se plantea como una *Égloga* en prosa en tono paródico. El final de dicho capítulo imita los versos últimos de la primera *Égloga* (*Ecl*.1.79-83): "Pero dejémonos desto, y pues ya viene la noche, retirémonos del camino real algún trecho, donde pasaremos esta noche, y Dios sabe lo que será mañana…"

[697] Camilo libra el combate contra Veyes al amanecer (PLUT. *Cam*. 5.1); lo mismo ocurre cuando lucha contra Breno (PLUT. *Cam*. 5.29), contra los volscos, latinos y etruscos (5.34.1-5) y, de nuevo, contra los celtas, siendo ya anciano (5.41.1-6, 42.1). Sin embargo la victoria conseguida al amanecer no constituye un *tópos* pues apenas aparece en la primera década de Tito Livio, como observa DUMÉZIL (1996: 106).

[698] Según DUMÉZIL (1996: 139) los romanos dividían la noche en dos partes porque la primera correspondía a la Oscuridad mala mientras la segunda a la Oscuridad buena. La mala

Aurora a la tradición consagrada por Camilo: Virgilio busca deliberadamente la conexión entre Camilo y Augusto a través del amanecer, cuestión que quizá no se ha puesto de relieve[699].

5.2. La Aurora como símbolo de Venus

El primer encuentro de Eneas con su madre Venus tiene lugar en una *silua*, marco escénico en el que aparece disfrazada de cazadora para instruirle acerca de la reina Dido (1.305-313). Su madre se hace la encontradiza como una joven cazadora que va en busca de su hermana. El pasaje comienza estableciendo la oposición noche / día, contraposición que sirve para marcar las diferencias entre las preocupaciones y una premonitoria esperanza (1.305 *noctem* / 1.306 *lux alma*). Vemos por primera vez la relación entre *lux-alma* y Venus (cf. 2.252 *alma parens*)[700], una relación que veremos repetida, particularmente, en otros tres momentos, como subraya Cristóbal (1992: 49) y que ya constaba en Varrón quien indica que Eneas fue guiado hasta Italia por Venus o Lucífero y, al llegar al territorio laurente, desapareció y no volvió a verle más[701].

---

es expulsada del cielo por la Aurora y la buena entrega a la Aurora el niño luminoso a punto de nacer. Por esta razón la Aurora es madre adoptiva del Sol.

[699] Un relación estudiada por SORDI (1964: 80-100) quien consideraba que Virgilio refleja en la *Eneida* la situación del s. IV a.C. tras la toma de Veyes por Camilo, personaje a quien estaría representando Eneas. Sin embargo ni Dumézil ni Sordi relacionan a Camilo y Eneas en función de la Aurora. Sordi (ibídem: 82) se basa en la cronología de Júpiter (1.254) que establece un lapso de 333 años entre Eneas y la fundación de Roma. Este autor interpreta que se trata en realidad de la distancia entre la toma de Veyes (396), segunda fundación de Roma y el nacimiento de Augusto (63 a.C.), tercera fundación. Esto explicaría la discronía entre la la caída de Troya (1183 a.C.) y el cómputo de Virgilio que supone un desfase de casi cien años. Otras coincidencias: la alianza con los etruscos que se materializa en ambos casos o el asedio de una débil Roma por todos los flancos (expresada en las muertes de Niso, Euríalo o Palante). En el escudo de Eneas se describe a la choza de Eneas como reciente (*Romuleoque recens horrebat regia culmo* 8.654), de forma parecida a como lo hace Livio (5.40.1) porque se describe desde la perspectiva de Camilo (SORDI 1964: 84-85). Sordi concluye que Virgilio se basó en una fuente etrusca hoy desaparecida (ibídem: 99) que refleja una situación histórica más real (menos nacionalista) que la que ofrece Livio. El carácter etrusco de Mecenas o de Mantua (cf. *Tusco de sanguine uires*: *Aen*. 10.203) refuerza esta hipótesis. Parece que Virgilio expone que Roma debe su grandeza a la fuerza de Etruria (y a los sabinos, marsos, volscos,…) y que la agonía del *nomen etruscum* (cf. PROP. 1.21, 22; 2.1.29; 4.10.27, 30) es un sacrificio necesario para el progreso de Roma (ibídem: 99-100).

[700] Quizá la disposición sintáctica geminada es una consecuencia de esa dicotomía: 1.306-307 *exire –que* / *explorare*; 1.308 *qui… homines feraene* /; 1.309 /*quaerere… -que referre* /.

[701] Cf. SERV. *ad Aen*. 382, en relación a las *Antiquitates rerum divinarum* de Varrón. CRISTÓBAL (ibídem) compara este motivo con la estrella de los magos (Mt. 2.1-12) y conecta tres pasajes:

La ciega noche es testigo de los muchos combates entre los asaltantes de Troya y sus defensores (2.397-398 *multaque per caecam congressi proelia noctem /conserimus;*) y continuamente se alían la oscura noche y la sombra (2.420-421 *si quos obscura nocte per umbram / fudimus insidiis;*). La noche envuelve la aparición de Venus a su hijo 2.590 *per noctem in luce* (con doble sintagma preposicional) marcada por el carácter sobrenatural de la luz con que reluce, reforzada por *clara… pura*, en armonía con el momento en que Venus se le aparece por vez primera en medio del bosque al amanecer (1.306 *lux alma*). La aparición de Venus se presenta en un potente claroscuro, contraponiendo su luminosidad con la oscuridad de la noche. Por el contrario, las furias (3.622 *dirae facies* / 2.623 *inimica* / *numina*) enemigas de Troya aparecen en medio de las espesas tinieblas (2.621 *et spissis noctis se condidit umbris;*) como un gran y admirable fantasma, en opinión de Austin (1973: *ad* 622) que culmina con un extraordinario y sencillo hemistiquio: *numina magna deum*.

Sobre el pasaje del *sidus Iulium* (2.692-700) late un doble simbolismo: el *sidus* que se aparece a Anquises es, a la vez, símbolo de la estrella de Venus y de Julio César. De nuevo la luz en medio de la noche es guía para Eneas y los suyos (2.697 *signantemque uias*), mediante un presagio que apunta a su madre (1.382 *matre dea monstrante uiam data fata secutus*), como indica Williams (2003: 4). El *sanctum… sidus* (2.700) y los *sanctos… ignis* (2.686) los veremos repetidos a lo largo del poema: en el escudo de Eneas (8.678-681), donde aparece la representación de Augusto con llamas en las sienes y una estrella sobre su cabeza; en el pasaje en el que a Eneas le arde el casco y su escudo vomita fuego (10.270-273) o aquel en el que a Rómulo le salen dos crestas de la cabeza (6.780). También la flecha de Acates, ardiendo, ha sido interpretada como una metáfora del *sidus Iulium* (5.527-528), por parte de Williams (2003: 5)[702]. Encontraremos otra referencia al cometa[703] de Julio César aparecido en el

---

1.382 *matre dea monstrante uiam*; 2.692-698, estrella fugaz del Ida que indica el camino (*signantemque uias*) y 2.801-804, momento en el que Eneas ve al Lucífero.

[702] Según BRIGGS (1984: 971), algunos de los efectos de luz de la *Eneida* están inspirados en Apolonio: las dos descripciones de las estrellas fugaces (2.692-698 y 5.525-528) derivan de *A.R*.4.296-297; tanto en un autor como en otro las estrellas son propicias aunque Virgilio añade el trueno, como signo de Júpiter, en el primer caso.

[703] Recordemos que, según Plinio (*nat*. 2.93), el único cometa que recibía culto en el mundo era el que apareció al poco de morir Julio César durante la celebración de los juegos en su honor y la ofrenda de un sacrificio a Venus *Genetrix*, tras cuya aparición el Senado decretó su divinización.

año 44 y a la estrella de Venus (relacionada con la glorificación de César y, especialmente de Augusto), según Williams (2003: 25), en el momento en que Eneas tiene ya el campamento a la vista mientras navega por el Tíber, momento en que levanta su escudo y en él se refleja el sol (10.260-263). Aquí, Eneas, como Augusto en Accio, representado en el escudo de Eneas (8.680) permanece firme en la elevada popa (10.261-262, *stans celsa in puppi*)[704]. Quizá podamos ver aquí la presencia de un acontecimiento histórico, como en 2.680-688: según refiere Apiano (App. *BC* 2.10.68) César realizó un sacrificio a Venus antes de la batalla de Farsalia y le prometió un templo; inmediatamente después una llama voló a través del aire en el campo pompeyano, lo que César interpretó como un presagio favorable[705].

De noche regresa Eneas sobre sus pasos para buscar a Creúsa (2.754 *sequor per noctem;*) y, al no encontrarla, vuelve con sus compañeros cuando ya la noche está consumida (2.795 *sic demum socios consumpta nocte reviso.*). Sólo en ese momento aparece un destello de luz (2.801-802 *iamque iugis summae surgebat Lucifer Idea/ducebatque diem,*) que ilumina el camino emprendido por Eneas y que nos remite de nuevo a la luz como símbolo de Venus y de la esperanza.

En el libro tercero (3.506-538), la travesía conducirá a los troyanos a pisar Italia por primera vez. El acontecimiento tiene lugar por la noche, personificada (3.512 *Nox Horis acta* "la Noche acelerada por las Horas" (según versión de Horsfall 2006: *ad loc*.); la oscuridad está acentuada por las sombrías montañas[706]. Pero a esa noche sigue una Aurora también personificada (521 *rubescebat stellis Aurora fugatis*) que puede estar aludiendo a Venus dado que vuelve a aparecer en 7.25-36 *radiis mare et aethere ab alto* / *Aurora*…, justo en la llegada al Tíber, calcada de esta primera toma de contacto, paralelismo que ya constató Reeker (1971: 76). Noche y Aurora constituyen el macrocosmos adecuado para la llegada de los troyanos a Italia.

---

[704] BINDER (1971: 225-226) dice que, tanto Eneas como Augusto, navegan rumbo a la decisiva batalla que marcará el curso de la civilización y la paz; el escudo que levanta Eneas en su brazo izquierdo lleva representado a Augusto; además, a Eneas le arde el casco y su escudo vomita fuego (10.270-271). El presagio de las llamas surgiendo de la cabeza alude al mismo prodigio producido en Accio sobre la cabeza de Augusto (8.680-681).

[705] Sabemos que Augusto erigió una estatua de César en el Foro con una estrella sobre su cabeza según Servio (*ad ecl*. 9.47) y que añadió la estrella a todas las estutuas de su antecesor además de acuñar moneda con esta imagen.

[706] 3.508 *et… montes opaci* = *Od*. 5.279; *umbrantur* cf. LUCR. 5.289 *terraque inumbratur*.

El libro quinto de la *Eneida* es el más relajado de todos, especialmente su primera parte (Von Albecht 2012: 234). Tras una nueva tempestad, los troyanos, por consejo de Palinuro desembarcan en Sicilia. El contexto es netamente diferente al del libro 3: la isla pierde sus connotaciones hostiles y negativas para adquirir otras más positivas; la luz es protagonista (cf. 5.64 *nona diem*[707]*… almum* que puede referirse a que al noveno día surge la calma, según Servio). De nuevo aparece la Aurora salvadora (5.65 *Aurora*) descubriendo el mundo con sus rayos y trayendo un nuevo día. Se trata de la tradicional personificación de la Aurora, metáfora de Venus.

La llegada al Tíber (7.25-36) es saludada por la Aurora adornada con sus elementos tópicos: su trayecto desde lo más alto del cielo y su carro rosado (7.25 *aethere ab alto* / 26 *in roseis bigis*) que tiñe de rojo el mar (25 *rubescebat*). En su llegada definitiva al Lacio, Eneas está acompañado por la *Aurora*, personificada[708].

Cuando en la morada de Evandro se hace de día se anuncia con el canto de los pájaros (8.455-456)[709]. Estos versos están envueltos en una atmósfera pastoral en la que la dulzura y luz del coro matutino de aves contrasta con la oscuridad y estridencia de la fragua de Vulcano correspondiente al pasaje anterior. A la vez, anticipa la escena del relámpago que lanza Venus (8.520-531) desde el éter, acompañado de un trueno, seguido por la aparición de las armas bajo truenos y relámpagos, lo que es interpretado como un prodigio. El trueno es el signo de la omnipotencia de Júpiter, pero aquí es Venus quien lo dirige. Finalmente Venus entrega las armas fabricadas por Vulcano a su hijo en el contexto de un *locus amoenus* y un símil (8.622-623) compara a la coraza con una nube encendida por el sol. El vocabulario con el que se describen las armas pertenece al campo léxico de la luz. Otis (1964: 321) señala el paralelismo entre el valle de Cere y el del Leteo: en ambos ve Eneas a los héroes de la futura Roma; pasado y futuro de Roma están presentes en los dos. La diferencia es que en el Leteo

[707] Según WILLIAMS (1960: *ad loc*.) las solemnidades (sacrificios) para un funeral se celebraban a los nueve días = novendial, tal y como podemos ver en HOR.*epod*.17.48, *Il*.24.784, en relación al funeral de Héctor; STAT.*Theb*.6.238.

[708] A diferencia del Sol que va en cuadriga y la Luna que suele hacerlo en biga, la Aurora es más flexible: puede ir a caballo (E.*Or*.1004), en cuadriga (E.*Tr*.855, *Aen*.6.535) o sobre dos caballos (*Od*.23.246).

[709] El canto del gallo es la fórmula tradicional de anunciar el amanecer desde los tiempos de Hesíodo, pero no aquí dado que no sería apropiada la combinación de gallos con la humilde morada de Evandro (FORDYCE 1977: *ad* 456).

era Anquises quien le mostraba el desfile de héroes, aquí es Venus: por eso el marco escénico está envuelto en luz.

El polo opuesto se produce al comienzo del libro 9 (1-4, 14-22) cuando Juno envía a Iris al valiente Turno, - al que encuentra en el bosque de su padre Pilumno, en un valle sagrado-, para animarle a combatir. Después levanta el vuelo al cielo trazando un arco enorme[710]. Al ver el prodigio, Turno implora a los dioses. El encuentro de Turno en un bosque sagrado recuerda el comienzo del libro 8 con la visión nocturna del Tíber y la entrega de las armas forjadas por Vulcano en el bosque de Silvano (8.597-616). De hecho el augurio de Turno corresponde a la visión de las armas por parte de Eneas en el cielo (8.524-529).

Un poco después (8.589-591) Palante es comparado con el lucero del alba disipando las tinieblas (*Lucifer*)[711]. Virgilio es original en este símil: en ninguno de los precedentes conocidos[712] el término de la comparación es la estrella de la mañana, amada por Venus (8.590 *Venus... diligit* / [*Lucifer*] *extulit os sacrum*)[713]. Venus guía a Palante de la misma manera que a Eneas (cf. 2.801). De acuerdo con Servio (*ad* 2.801) la estrella de Venus guía a Eneas desde su salida de Troya hasta su llegada al Lacio. Dice Gransden (1976: 157) que, aunque aquí el objeto del símil es Palante, sin embargo Venus dirige su mirada a la comitiva porque en ella está Eneas.

El libro undécimo es el único que comienza con una fórmula temporal (amanecer); también termina de la misma forma (anochecer) (11.1 *Aurora*, 11.913 *roseus*) según Gransden (1991: 69) y Fratantuono (2009: 9). Virgilio marca la Aurora en el comienzo del libro, en 11.182-183 *Aurora interea miseris mortalibus almam* / *extulerat* y en 11.210 *tertia lux gelidam caelo dimouerat umbram*. Virgilio contrapone

[710] Cf. *Il*.17.544-552, pero en Homero el arco Iris no es un buen presagio sino que anuncia la guerra o el invierno; tampoco está personificado; *Il*.18.166-168: la diosa Iris se presenta ante Aquiles por encargo de Hera, pero no se describe como en Virgilio ni aparece su arco. Para 9.18-19: *Génesis* 9.13 "yo pongo mi arco iris en las nubes y él será la alianza entre mí y la tierra" (HARDIE 1994: 72).

[711] Lucifer es el planeta Venus que aparece tanto al amanecer (cf. CIC.*nat*.*deor*.2.*53 stella Veneris quae Lucifer Latine dicitur*), como al ocaso (*ecl*.8.30; CATULL.62.20-25).

[712] *Il*.5.5-6, donde Virgilio reemplaza a Sirio por Lucifer (= Venus); *Il*.11.62-63 también el punto de comparación es Sirio; *Il*. 22.26-31 Aquiles se mueve como Sirio; *Il*. 22.317-318 Aquiles se mueve como la estrella vespertina; A.R.2.40-42: el Tindárida es semejante a una estrella en el atardecer.

[713] Una personificación de los astros, común entre los órficos-pitagóricos: los astros, en cuanto están animados, son dioses, cf. 390 (24A3) Clem.*Prot*.66 *apud* EGGERS-JULIÁ (1978: 249).

ambos elementos en el principio y final del libro para crear un claroscuro que incrementa el *pathos*. Además, el atardecer, con los caballos del Sol, es un final muy apropiado para un libro en el que la caballería es el tema dominante (Fratantuono 2009: 307)[714].

5.3. La noche y el día

En el inicio del segundo libro (2.8-9) Eneas, ante las súplicas de Dido, comienza a contar la última noche de Troya cuando las estrellas caen e invitan al sueño. La noche –personificada: *Et iam nox umida caelo / praecipitat*… – sirve así de marco escénico tanto a la narración como al relato, puesto que todo lo que cuenta Eneas tiene lugar por la noche hasta el verso 2.801 en que rompe el alba, cuando Eneas inicia su salida hacia el monte Ida. El libro segundo es, por tanto, un libro nocturno.

De esta manera el libro segundo enlaza con el final del primero donde la noche también envuelve a Dido y Eneas en la última escena del mismo (1.748 *nec non et uario noctem sermon trahebat*[715]). En el libro segundo, la supuesta huída de Sinón se produce de noche (2.135 *limosoque lacu per noctem obscurus in ulua;*); culmina su engaño ante los troyanos también de noche (2.250 *et ruit Oceano nox*) y los griegos navegan desde Ténedos entre los silencios amigos de la callada luna (2.255 *a Tenedo tacitae per amica silentia lunae*), recurriendo a una enálage que da semiconsciencia a la Luna[716]. Cae la noche y la flota griega navega de vuelta a Troya a la luz de la luna (2.250-259) mientras los troyanos duermen y Sinón libera a los griegos escondidos en

[714] Una imagen semejante a la de 11.1-3 en *D. Quijote* II 20 (ed. F. RICO 2004: 697): "Apenas la blanca aurora había dado lugar a que el luciente Febo con el ardor de sus calientes rayos las líquidas perlas de sus cabellos de oro enjugase, cuando don Quijote, sacudiendo la pereza de sus miembros… ".

[715] "Y así iba alargando la noche con sus variadas conversaciones, la desdichada Dido e iba bebiendo el amor a largos tragos" trad. de ECHAVE SUSAETA (1964: 52).

[716] Desde el punto de vista estilístico podemos ver una cláusula irregular, tipo 4+1 con monosílabo final no precedido por otro monosílabo ni palabra elidida, pero la palabra anterior acaba en *–no* y la siguiente empieza por *no-* lo que da idea de continuidad. El monosílabo final de verso, expresa la idea de caída y movimiento brusco, subrayada por la palabra *ruit* (cf. Hellegouarc´h 1964: 65). En Virgilio el número de monosílabos a final de verso disminuye, pero aumenta su intención estilística, aunque una parte de su empleo se debe a la tradición que remonta a Ennio y los modelos griegos. El poeta busca poner de relieve una palabra (ibídem: 64).

la panza del caballo a la señal de la nave capitana. El episodio presenta un marco similar a Eurípides (*Hec*. 914-942 donde la noche constituye el marco escénico y los troyanos están dormidos). Pero la fórmula para el anochecer de Virgilio presenta más similitud con Ennio (Enn. *Ann*. 211 *uertitur interea caelum cum ingentibus signis*)[717]. Frente a otras versiones en las que el caballo es abierto por Ulises o los griegos[718], Virgilio da a Sinón todo el protagonismo para hacer la escena más dramática. La noche es la aliada de los griegos tal y como refleja la ligazón de 2.253 *Myrmidonumque dolos* a los elementos naturales (tierra y cielo). Por su parte los troyanos aparecen exhaustos (*fusi, conticuere, sopor, fessos*), sin temor a las alarmas de la guerra (cf. E. *Hec*. 914). Un color sombrío (*nox, umbra magna, tacitae… lunae*) preside toda la escena. La personificación y enálage de la luna (2.255 *tacitae per amica silentia lunae* (Cf. Catul. 7.7 *aut quam sidera multa cum tacet nox, / furtiuos hominum uident amores*) añade oscuridad al pasaje puesto que debe entenderse *amica silentia* como oscuridad[719]. Las llamas (2.256 *flammas*) encendidas en la nave capitana (la de Agamenón) ofrecen el claroscuro adecuado a la oscuridad de la noche y relucen para dar la señal a Sinón.

La lucha en la ciudad tiene lugar en medio de la negra noche que vuela alrededor con su envolvente sombra (2.360-361 *nox atra caua circumuolat umbra; / quis cladem illius noctis*…), en un pasaje en que Virgilio concatena la misma palabra dos veces seguidas, algo poco habitual. Además, el poeta mantuano usa aquí la noche como símbolo de la muerte: cf. 2.360 *nox atra cava circumuolat umbra,* en claro paralelismo con 6.866 *nox atra caput triste circumuolat umbra* referido a Marcelo[720].

[717] La parataxis (*-que*… *et*… o asíndeton de los 7 versos 250-256), es característica propia de una narración que carece de reflexión y que reproduce de forma espontánea la visión directa de los acontecimientos o la imagen que han plasmado en el espíritu. Es característico de quien expresa su pensamiento a la vez que se forma y es propio de un estilo simple y natural, según MAROUZEAU (1970: 229). El estilo simple y natural de la parataxis contradice la subordinación incoherente de Sinón que refleja su complejidad de pensamiento y el disimulo (Ibidem: 230).

[718] QUINT. SMYRN. 13.41, basado en versiones anteriores; APOLLOD. *Ep*. 5.20.

[719] Según R.W. Cram, *CP*, 31, 1936, pp. 253 *apud* Austin (1973: *ad* 2.255), esta expresión no debe entenderse como luna nueva en función de Plin. *nat*. 18.314 sino como oscuridad dado que no tiene sentido usar aquí un contexto agrícola.

[720] A pesar de que Servio (*ad* 2.360) critica la incogruencia del pasaje al describir una noche cerrada cuando antes había hablado de la luz de la luna (340 *oblati per lunam*), sin embargo lo más correcto es suponer este simbolismo en función del citado paralelismo, como dice AUSTIN (1973: *ad* 360).

La oscuridad está también presente en el elemento central de la primera parte del segundo libro: el caballo, puesto que está descrito como *cauernas* / *ingentis* (2.19-20), de forma enfática (a final y principio de verso), se presenta como término umbroso (cf. 8.242 *umbrosae cauernae*)[721]. La idea de oscuridad se refuerza mediante el epíteto *caeco* (19 *caeco lateri*)[722].

En 3.137-142, 147, 163-168 vemos a los troyanos fundando una ciudad en Creta; pero una peste ataca a plantas, animales y hombres. En esta ocasión, los Penates acuden en rescate de los troyanos y les hacen continuar su viaje hasta Italia. Se le aparecen en sueños a Eneas y le dan la tercera aclaración de la voluntad de los dioses (tras la de Creúsa y Delos). La aparición tiene lugar por la noche mediante la conocida fórmula 3.147 *nox erat*… 3.153 *tum*, écfrasis temporal que recuerda 2.268 *tempus erat* y *A.R*. 3.744. La escena aparece dominada, de nuevo, por el contraste entre la oscuridad (147 *nox*) y la luz (151 *manifesti lumine*, 152 *plena… luna*).

Al comienzo del libro cuarto (4.6-7, 23-26, 31) Eneas termina el relato de sus viajes a la reina Dido, coincidiendo con el amanecer. Dido revela a su hermana su amor: desea que Júpiter le arroje a las sombras con su rayo, antes que perder a Eneas. Ana le apoya pues la quiere más que a la luz del día. Se produce en este punto un contraste entre sombra-luz. Juego de contraposiciones marcado por la ironía: Ana ama a su hermana más que a la luz del día sin sospechar que, con sus ánimos, la está arrojando a la oscuridad, señala Albrecht (2012: 224). Dido anticipa su muerte a causa del rayo de Júpiter (4.25 *fulmine*) y su descenso a las sombras (*ad umbras* / 4.26 *pallentis umbras*), en paralelo a Turno en el libro 12. Ambos personajes caen a manos de Eneas, víctimas del rayo[723].

En 4.352 vemos la personificación de la noche (*nox operit terras*,) semejante a la acontecida en 2.8-9 (*Et iam nox umida caelo / praecipitat*…); pero la oscuridad de la noche está, de nuevo, surcada por una luz: *manifesto in lumine* (4.358) que acompaña

[721] El origen del término está en Ennio referido a la metáfora cósmica *caeli cauerna*.

[722] PIGHI (1967: 40) considera que caverna es un término náutico que, en realidad, se refiere al chapado interno de la nave; ítem AUSTIN (1973: *ad* 2.19).

[723] Las fuentes de estas expresiones hay que buscarlas en la tragedia: para la expresión: 4.25 *adigat me fulmine ad umbras* cf. Esquilo (A. *Pr*. 1016-9 donde Prometeo es arrojado a las regiones infernales); Eurípides (E. *Andr*. 1193). Para *umbras* = mundo infernal cf. *Il*.15.191; 21.56; *Od*.11.57; 11.155; Esquilo (A. *Th*. 859-860); Eurípides (E. *Alc*.); pero también encontramos esta acepción en la tradición bíblica: *Job* 10.21-22; *Mat*. 8.12. Para 4.31 *'o luce magis dilecta sorori* cf. Eurípdes (*Io* 1439) donde se compara al hijo con la luz del sol.

a la aparición de Mercurio en su embajada ante Eneas. La noche es también el momento de la aparición, en este caso, de la imagen de su padre (*turbida… imago*, 4.353), en sueños. La noche está representada por dos momentos: cuando la tierra se cubre con tinieblas y cuando se levantan los astros de fuego[724].

Un poco más adelante (4.522-569) volvemos a encontrar la noche, esta vez, relacionada con la calma, introducida mediante la fórmula *nox erat* (4.522). La noche en calma es el contrapunto a la ansiedad de los amantes (u otros personajes), un tema que cuenta con una amplia tradición[725]. La naturaleza se une a la calma de la noche, (4.523 *siluae et saeva quierant*) mediante una personificación que ya señaló Servio (*ad loc*.): *elementa etiam animalia esse uoluerunt*[726].

En el libro quinto la noche (5.11 *noctem*) es un presagio de la muerte de Palinuro al final del libro, según Frantantuono-Smith (2015: 124). Por su parte, el Oeste es caracterizado como negro y negativo (5.19: *uespere ab atro*), sin embargo en 1.374 y 8.280 no aparece esa asociación. Se debe a su relación con *noctem*. La despedida de las estrellas (5.42 *stellas*) parece indicar un interludio de paz que se corresponde con la presentación de Sicilia (*Trinacrii*) con un tono amable (cf. 5.56, 5.293, 5.530, 5.550), al contrario de lo que ocurría en el libro tercero donde aparecía como isla siniestra: Sicilia es hostil a los troyanos en el libro 3, pero amiga en el 5, como destaca Powell (2008: 88)[727]. Pero el final del libro vuelve a teñirse de oscuridad por la muerte imprevista de

[724] Desde el punto de vista estilístico AUSTIN (1973: *ad* 353) señala la aliteración de S y T, así como la asonancia en U que produce un efecto de misterio. Por último aparece el término *Hesperiae* (usado 13 veces en la *Eneida* (además de otras tres veces *Hesperius*) en relación a distintas partes de Italia Cf. 3.418 (Estrecho de Mesina); 3.163-170 (Cortona); 2.781, 7.601, 12.360 (Lacio). Con el adj. *ultima* se utiliza para referirse a Hispania (cf. SERV.: *ad* 1.530).

[725] Según PEASE (1935: *ad* 522): *Il*.2.1-2; *Od*.20.548; Alcmán, 65.1-7; Sapph.50.1-4; Eurípides (E. *I*.9-12); Theocr.2.38-39; A.R.3.744-753; así como con gran pervivencia: OV.*Ars* 3.5.1; *Fast*.1.421-422; VAL.FL.3.22-23; STAT.*Theb*.1.336-341; SIL.7.282-287.

[726] Desde el punto de vista estilístico, la aliteración de L en el verso 4.526 (*lacus late liquidos*) expresa el aleteo de las aves marinas y terrestres; la yuxtaposición de *saeva* y *quierant* marca una clara contraposición. Por último, la enálage de 4.527, *sub nocte silenti*, recuerda la de 6.268 *sola sub nocte pero umbram.*

[727] En efecto, Eneas visita dos veces Sicilia, pero la isla está envuelta en una atmósfera distinta: la primera vez es siniestra, en la segunda se produce una milagrosa resurrección de la esperanza. Al colocar el libro cuarto entre las dos visitas a Sicilia (que se producen en el 3 y el 5) se soluciona la ruptura entre ambas visiones. El significado simbólico de Sicilia queda demostrado por el control que tuvo la oposición (Sexto Pompeyo) sobre la isla durante seis años, algo que, sin duda, quedaría reflejado en el poema en hexámetros que compuso Augusto, titulado *Sicilia* (SUET.*D.A*.85.2) según POWELL (2008: 126-127).

Palinuro que, para Fratantuono-Smith (2015: 693) puede ser interpretado como un sacrificio a las Sirenas.

La noche vuelve a reinar en el libro sexto (6.268-272) en el momento en el que Sibila y Eneas se adentran en los Infiernos. La incursión en el Averno es comparada con una caminata nocturna por el oscuro bosque. En esta escena tenebrista el símil con el que se marca la entrada en los Infiernos es memorable, según Horsfall (2013: 235). Se describe un *locus horridus* con todos sus elementos: bosques espesos, oscuridad, soledad, sombra. En la rápida transición hacia el Infierno, todos los miedos espeluznantes que rondan la imaginación de los hombres, parecen convertirse en realidad (cf. Austin 1977: 116). La enálage de 6.268 (*Ibant obscuri sola sub nocte per umbram*) es como si la oscuridad de la noche se hubiera transferido a los corazones de los viajeros y la soledad de sus sentimientos parece formar parte de la noche (cf. Fletcher 1941: 53). En este sentido podemos ver una escena donde predomina el *pathos* ya que Virgilio incrementa la fuerza de los sentimientos donde la naturaleza (la luna, el bosque) no tiene la fuerza de suscitarlos por sí misma (cf. Quint.*inst*.6.2.29). West (1969: 49) establece una correspondencia bilateral, en este pasaje, oponiendo los términos de la siguiente manera:

obscuri – incertam;
sub nocte – sub luce maligna;
per umbram – candidit umbra;
domos Ditis – caelum Iuppiter;
uacuas et insania regna – abstulit.

Desde el punto de vista del léxico, hay un campo asociativo muy amplio que alude a la oscuridad; se repite el sonido M, aliteración que incrementa el tenebrismo de la escena. Horsfall (2013: *ad* 270) llama la atención sobre el miedo de los romanos a viajar por los grandes bosques (cf. Liv.9.36)[728].

[728] Respecto a este pasaje FRIEDLÄNDER (1947: 493), de una manera más crítica, señala que Virgilio compara la marcha de Eneas por el reino de las sombras con un paseo a través "del bosque bajo el resplandor engañoso de la luna velada, pero sin aludir para nada, ni aquí ni en otro pasaje semejante a éste, a los efectos de la turbia luz de la luna sobre el paisaje nocturno". Dice este autor que la pintura y literatura antigua ponen el acento en la descripción topográfica y en las formas de un modo integrado, pero olvida la acción de la atmósfera y la luz sobre la naturaleza (ibídem: 494).

Posteriormemente volvemos a ver la noche en los Campos del Llanto (6.440-444, 450-454) cuando Eneas encuentra a Dido entre los infortunados y se compara su figura, vaga y delicada, oscura (6.453 *obscura*: situado enfáticamente para describir una visión mística, como indica Austin 1977: 162) a la luna creciente a principios de mes (6.453 *primo… mense/* 454 *lunam*). En el pasaje se identifica a Dido con la Luna (= Diana) mientras que Eneas podía identificarse con el sol (= Apolo) en función de 1.742 (canción de Yopas). El pasaje recuerda: 6.268 *ibant obscuri* / 270 *per incertam lunam*[729].

A continuación se describe la Aurora (6.535-536) en su carro rosado atravesando el eje del cielo más elevado (6.535 *roseis… quadrigis* / 536 *aetherio cursu*), elemento de transición en la épica (cf. *Il*. 8.68; otros paralelos en Austin 1977: *ad loc*.).

Un poco después tiene lugar la entrada en los Campos Elíseos (6.635-647), paraje caracterizado por la luz resplandeciente (6.640-641 *lumine… purpureo*[730]) y presidido por el sol perpetuo de los bienaventurados (6.641 641 *solemque suum, sua sidera*: cf. Pi.*O*.2.61-62).

En el comienzo del libro 7 los enéadas continúan su navegación costeando el reino de Circe, situado en la costa occidental de la Italia central, y lo hacen de noche (7.8 *in noctem*: cuando llega la noche, según Fordyce 1977: *ad loc*.). Excepcionalmente navegan por la noche; de ese modo ganan las bocas del Tíber (25-36) al amanecer (Horsfall 2000: 52). En la escena se yuxtaponen *luna… lumine*, con parafonía, resaltando la etimología de *luna* (7.8-9 *candida… / luna*[731]) y tiembla el mar bajo su luz (7.9 *splendet… pontus… tremulo sub lumine* con enálage). Pero solo es el preludio a la llegada al Tíber que es saludada por la Aurora (7.26).

---

[729] Cf. *Od*.11.235, 305-10, 321, 326 donde Ulises encuentra el fantasma de memorables mujeres; sin embargo las heroínas de Virgilio sólo tienen una nota común: todas sucumbieron a un amor desgraciado, un tópico helenístico que puso de moda Partenio de Nicea, amigo de Virgilio, quien compuso sus *Erotica Phatemata*, narraciones en las que contaba amores que terminaban en desastre. El encuentro con Dido se sitúa justo en el centro del libro. Eneas intenta hablar con ella, pero Dido se resiste (como Áyax en *Od*. 11.543-567) y se zafa de él. Se invierten los papeles y la cronología en relación al libro 4, de forma que resulta una composición en espejo (ALBRECHT 2012: 239).

[730] Donde *purpureo* es el epíteto preferido por Virgilio para designar el color rojo (ANDRÉ 1949: 388) que a su vez expresa acción y energía, sobre todo, carácter militar (André 1949: 107). AUSTIN (1977: *ad loc*.) compara este pasaje con 1.590 donde Eneas recibe la luz resplandeciente de su madre.

[731] Cf. ENN.*Trag*.274, *Ann*.85, Acc.*Trag*.581.

Según Gransden, el libro octavo es el más bucólico de toda la *Eneida* (1976: 24). Las imágenes luminosas tienen gran protagonismo aquí: cuatro de sus cinco símiles tienen por objeto la luz: 8.22-25, 8.391-392, 8.589-591, 8.622-623. En el primero de ellos Eneas vacila entre la tempestad de sus preocupaciones al igual que el sol o la luna, reflejados en el agua de una vasija, proyectan sus destellos sobre todas las cosas. Destaca la contraposición de sol y luna de 8.23 (*sole repercussum aut radiantis imagine lunae*). Según Anderson (1916: 110), pocas descripciones han sido más admiradas que 8.22-25, donde la luz del sol o de la luna golpea el agua de una vasija, tiembla y se refleja en todas las cosas alrededor de ella, produciendo un contraste entre luz y sombras. Un gran ejemplo que muestra la predilección de Virgilio por el juego luz-sombra. En la escena siguiente la noche es el marco escénico para la aparición de Tiberino a Eneas, como un anciano entre las hojas de los álamos (segundo símil). Más adelante (8.391-392) Venus abraza a Vulcano y a éste le recorre una llama "igual que cuando el relámpago agitándose con el trueno vibrante atraviesa las nubes con su luz traspasada": de nuevo la luz se contrapone a la oscuridad de los antros del Etna.

El libro noveno se articula en torno al nocturno de Niso y Euríalo, episodio insólitamente lírico en el que también vemos la antítesis entre noche y luz (9.338 *aequasset nocti ludum in lucemque tulisset*). Destaca la écfrasis del bosque oscuro (9.381-383), una constante en la *Eneida* (9.381 *silua… nigra*; 9.384 *tenebrae ramorum*). En la oscuridad que domina todo el pasaje, al igual que todo el nocturno de Niso y Euríalo, destaca el claroscuro del casco (374 *radiis refulsit*, 383 *lucebat*) que, iluminado por la luz de la luna, traicionará a Euríalo; irónicamente, Niso suplica a la Luna que guíe su lanza (9.404-409), como señala Hardie (1994: 21).

En el libro 12 destaca la observación de Skutsch al verso 12.247 *rubra… in aethra*: cf. Enn.*Ann*.415-416 SK describiendo el atardecer. Dice Skutsch que en Virgilio *rubra* significa "cielo brillante y con una especie de fuego celestial". Servio (*ad loc*.) distingue entre *aether* (cielo) y *aethera* (*splendor aetheris*). La descripción aparece enmarcada por esta palabra, repetida en 12.253.

5.4. Conclusión

La oposición luz-oscuridad se da ya en Homero (cf. *Il*. 14.258-261 donde aparece la Noche personificada con un papel por encima de Zeus), si bien puede estar fundada en el orfismo. Posteriormente el pitagorismo hereda ese simbolismo (Parménides, Alcmeón) y el platonismo (Porfirio) de forma que la noche designa la muerte y el día, la resurrección.

Virgilio contrapone día-noche siguiendo esta tradición y, además, se vale de ella para incrementar el *pathos*: el día es el momento de la acción y la noche del misterio, las emociones y los sueños. La Aurora tiene un significado especial como elemento de purificación (4.6), para indicar el Oriente (8.686, 9.111), en relación a Augusto (7.606) y, sobre todo, como símbolo de Venus en su papel de salvadora, luz y camino (1.306, 382; 2.692-700; 2.801-802; 3.521-522; 5.65; 7.25-36; 8.520-531; 8.589-591; 8.678-681). En particular la Aurora está presente en tres momentos cruciales: la llegada al Tíber (7.25-36); la entrega de las armas (8.520-531); la marcha de Palante al combate (8.589-591). Esta relación Aurora-Eneas se puede relacionar con la que Dumézil (1996) constató en el caso del héroe romano Camilo, considerado segundo fundador de Roma. En efecto, Plutarco, asigna una trayectoria "matutina" a este personaje, dado que la Aurora le protege en los momentos estelares, y Camilo llega a dedicarle un templo a Mater Matuta (Dumézil 1996: 136): vemos que Virgilio quiso conectar a ambos héroes a través del simbolismo de la Aurora.

La antítesis noche-día se revela especialmente importante en el libro 2 puesto que la noche envuelve toda la acción (incluido el caballo cf. 219-220) hasta 2.801 cuando despunta el alba. En el nocturno de Niso y Euríalo la noche se opone a la luz repetidamente (9.338, 374, 383). La noche es presagio de la muerte (4.26, 5.11, 6.268-272); la luz, como símbolo de la vida, ilumina los Campos Elíseos (6.640-1). Las apariciones de los Penates (3.137-168) y de Mercurio (4.353) tienen lugar de noche.

Por último, Eneas es comparado con el Sol (1.742) y Dido con la Luna, implícitamente; de la misma manera se oponen Venus-Juno y orden-caos, pares que se

repetirán en Eneas-Turno[732]. En el libro 2 Eneas narra durante la noche acontecimientos que suceden por la noche; al final del libro llegará la mañana (2.801-802): tras la oscuridad viene la luz, signo de la esperanza y de la madre de Eneas (Venus 2.306 *lux alma*) que le acompañará a lo largo de todo su viaje.

[732] Cf. PÖSCHL (1950: 280) quien señala que los libros 1-4 son oscuros (dado que corresponden a la tempestad, caída de Troya y muerte de Dido); los libros 5-8 son luminosos (dado que corresponden a los Juegos, la visión de la gloria de Roma, el catálogo de las tropas itálicas y el triunfo de Augusto); mientras que los libros 9-12 vuelven a ser oscuros (pues señalan las guerras entre troyanos e itálicos).

6. ANIMALES

6. ANIMALES

Virgilio introduce una enorme diversidad de fauna en la *Eneida* unas veces como protagonistas de la narración (en el plano de lo real), otras en símiles, otras de forma metafórica. En efecto, muchas de las comparaciones de la *Eneida* tienen como base a los animales de los que la serpiente es el más habitual. Como señala Lloyd (1988: 176), los antiguos consideraban que los animales representaban determinados caracteres y lo hacían de forma permanente[733]. Virgilio, en este sentido, se sirve de las bestias como paradigmas de constancia de naturaleza y disposición, por su carácter permanente. De esta manera, el simbolismo del león es siempre el de la fiereza, como el de la paloma es la cobardía o inocencia, el de las fieras, en general, su carácter sanguinario. Pero, a diferencia de Homero, los símiles de Virgilio no son estereotipos: cada uno está elaborado de forma individual y pensado para la ocasión; introducen información nueva; a menudo son anticipatorios o premonitorios; otras veces constituyen una alusión histórica o metapoética; otras se refieren al pasado. Como dice Pöschl (1970: 130-135), los símiles de Virgilio constituyen un motivo integral y crucial de la estructura: el mantuano reordena y adapta símiles de *A.R.*, Homero, etc. para conseguir una progresión emocional en el relato.

Los animales están en relación, en muchas ocasiones, con augurios o sacrificios. Eneas se comporta como un *homo religiosus* a lo largo del poema. Este tópico se acomoda a su carácter a la hora de leer en la naturaleza la voluntad de los dioses. También aquí podemos observar un nexo de unión con los pitagóricos, en concreto, con Alcmeón de Crotona (el mismo del que hablábamos en relación a los pares de opuestos) puesto que este filósofo, en las palabras iniciales a su tratado, glosa una nota de humildad: "Respecto a las cosas invisibles, y respecto a las cosas mortales, los dioses ven con claridad, los mortales, sin embargo, solamente pueden juzgar…" (Guthrie 1984: 326). Es decir que Alcmeón considera que solo los dioses conocen con certeza, pero los hombres solo conocen a través de signos que les ofrece el mundo

[733] Cf. Pi.*O*. 11.16-20, donde el poeta augura a las Musas que cuando visiten a los habitantes de la Lócrida occidental, los hallarán hospitalarios, nobles sabios y buenos, y continúa: "ni el zorro leonado ni los leones de recio rugido cambian su carácter innato".

visible e, interpretándolos, reconocen lo invisible. De esta manera, el filósofo se presenta como el sucesor del poeta-adivino que habla por inspiración.

He clasificado la fauna virgiliana, en función de Plinio (*nat*.8.1-141), en tres clases: exótica y salvaje, doméstica (*nat*.8.1.142-224) e intermedia (*nat*.8.1.220), es decir, aquella que reúne a los animales que no son ni salvajes ni domésticos como las abejas, delfines o cisnes[734]. A estas categorías debemos añadir una nueva: animales fantásticos donde incluyo al can, guardián de los infiernos[735].

En las obras anteriores Virgilio trabaja la fauna de forma menos elaborada: en las *Églogas*, como dice Rocca (1988a: 701), es infinitamente menos rica que en los *Idilios* de Teócrito. Esta autora observa que, en las *Geórgicas*, la fauna de Italia aparece de forma más realista que la exótica y salvaje, como los lobos (3.406, 537, 4.435), los ciervos (3.265, 369, 413, 539), las cabras (2.374), los gamos (3.410, 539), las liebres (1.308, 3.410), los verracos (3.255).

6.1.- Animales salvajes

6.1.1. Serpientes

Las serpientes constituyen un motivo recurrente en la obra de Virgilio en sus diferentes significantes: *anguis*, con 18 ocurrencias, seguido de *serpens* con 11 y de *coluber* con 6, *hydrus* con 5, *draco* con 4, *uipera* con 2 y *chelydrus* con 2[736]. Rocca (1988b: 798-99) señala que *anguis* es un vocablo raro en prosa; *hydrus* alude a una serpiente muy venenosa; en este sentido, es esclarecedor el pasaje en el que el sacerdote Umbrón suscita el sueño a las serpientes (7.753 *spirantibus hydris*) muy venenosas con su canto; *draco* designa la serpiente que guarda las manzanas de las Hespérides (4.484), monstruos fabulosos, por tanto: su fuerza se recalca mediante el

[734] *Nec placida nec fera sed mediae inter utrumque naturae* (PLIN.*nat*.8.1.220).

[735] Algunos de los ejemplos ya han sido atendidos en otros capítulos como el ciervo (vid. cap. "El cazador y el guerrero") o el tigre (vid. "El cazador y el guerrero": cf. 9.730; "adynaton como forma de expresión de la destrucción de la Arcadia": cf. 4.365-7).

[736] Datos de ROCCA (1988b: 798); CURIEL RAMÍREZ (2003: 81), por el contrario realiza un cálculo diferente pues no tiene en cuenta *chelydrus*: señala 3 apariciones en las *Églogas*, 10 veces en las *Geórgicas* y 21 en la *Eneida*.

epíteto *immensus*: *immensa… terga* (2.208); este significante también sirve para nombrar a las serpientes que atacan a Laocoonte cuando se dirigen al templo de Minerva (previamente han sido denominadas *anguis* y *serpentes* en un ejemplo de *uariatio* aunque Servio, *ad loc*., quiera dar una explicación en función del contexto marino, terrestre o templario, respectivamente).

En las *Geórgicas* hay tres pasajes en los que tienen un protagonismo especial: en la *laus Italiae* (*georg*. 2.153-154) donde se ensalza a Italia porque por su suelo no se arrastra la escamosa serpiente; en 3.416-439 donde Virgilio se explaya describiendo la peligrosidad de cada uno de los tipos de serpiente: la víbora que se oculta bajo los pesebres, la culebra que inyecta sus venenos al ganado o la serpiente de Calabria de triple lengua; en 4.458-459 donde a Eurídice le muerde una enorme hidra oculta entre la hierba[737].

Dentro de la *Eneida* aparece en forma de símil (2.379-82, 2.471-5, 5.273-9, 11.756), como mera mención (4.472, 6.419, 6.572, 7.329, 7.446, 7.450, 7.561, 7.753, 8.289, 8.300, 8.436-437, 8.697) o como protagonistas de la narración (2.201-207; 5.84-93; 7.341-377). Virgilio se vale de diversos significantes: *anguis* (5.84, 6.772, 7.346, 7.350, 7.561, 8.289, 8.300, 8.437, 8.697); *serpens* (4.72, 8.436, 11.753-5); *colubri* (2.471-5, 6.419, 7.323-30, 7.352); *draco* (4.484); *hydra* (7.447, 7.658); *uipera* (7.753, 8.300). El término más genérico es *anguis*, pero no puede determinarse una connotación definida para cada uno de los significantes, a pesar de lo que dice Servio[738], excepto que Virgilio emplea uno u otro término en función de su ritmo o sonido (Curiel Ramírez 2003: 85).

En la narración de Virgilio la serpiente presenta un significado ambiguo: por un lado es símbolo de la destrucción (cf. episodio de Laocoonte en 2.202-207 o libro 7), pero por otro lado, es representación iconográfica de Agatodemón, equivalente al *genius* latino (cf. 5.95), espíritu protector que acompaña a la persona de por vida, deidad asociada a la abundancia desde el s. IV a.C. Por último también puede

[737] Como puntualiza SAUVAGE (1975b: 250), en general, los latinos consideraban que todas las serpientes eran venenosas (cf. PLIN. *nat*. 8.85).

[738] Servio (*ad Aen*. 2.204) explica que *angues aquarum sunt, serpentes terrarum, dracones templorum*, sin embargo, como dice CURIEL RAMÍREZ (2003: 83) solo una vez *anguis* se desenvuelve como una serpiente marina (2.201-207, en el episodio de Laocoonte).

simbolizar la inmortalidad y el eterno retorno. La imagen de la serpiente vigilante de ojos insomnes que silba monstruosamente y protege el vellocino de oro que pende del roble sagrado (*A.R.* 4.123-130, 149-50) late a lo largo de todo el poema con sus infinitas espirales, interminables anillos y escamas; pero también la serpiente del Gilgamesh (Tablilla XI)[739], la del Jardín de las Hespérides, la de Hidra o las Furias o la del *genius* protector latino (Agatodemón). Virgilio sigue los clichés acuñados por los poetas griegos y romanos a la hora de describir los reptiles que permanecen hasta el s. XIX (Sauvage 1975b: 252-253): por un lado son una bestia maléfica, portadora de la muerte, pero por otro es símbolo de fecundidad, vida, inmortalidad[740]. El poeta mantuano innova motivos como el de *serpens calcatus* (2.379-382) y otorga un protagonismo a este reptil inusitado pues en Apolonio de Rodas sólo aparece en tres símiles, según Sauvage (1975b: 253).

6.1.1.1. La serpiente en el libro 2

Como puede verse, a través de estos datos, el libro 7 es el que otorga más protagonismo a este animal, pero, dentro del libro 2 también adquiere un especial simbolismo debido a que este animal está presente directamente en varios pasajes (Knox 1950: 379-381): el de Laocoonte (2.199-234); el de Androgeo –primer griego muerto por Eneas– que es comparado con una serpiente (2.379-382)[741] y el de Pirro (2.471-475), también comparado con una serpiente que muda la piel cuando mata a

[739] El héroe Gilgamesh, en su viaje en búsqueda de la inmortalidad, regresa con una planta "que hace joven en la senectud", pero una serpiente se la arrebató y al retirarse mudó la piel (Tablilla XI). Se trata de una imagen que representa a este animal como símbolo de la regeneración y a la planta como símbolo de inmortalidad. La imagen puede ponerse en relación con el pasaje en el que la Sibila anuncia a Eneas la búsqueda de la rama de oro; la escena se ambienta en el Cocito (6.132 *Cocytus* el río de las lamentaciones) cuyo curso se describe, como una negra serpiente: *sinu labens circumuenit atro*: en ambos pasajes vemos a un héroe en un viaje relacionado con el Más Allá.

[740] Las serpientes uncen el carro de Ceres (Ov.*met*.5.642-643, *fast*.4.5612) según SAUVAGE 1975b: 253 n.128.

[741] *Primus se Danaum magna comitante caterua* / *Androgeos*… (2.370-371) = *Primus ibi ante omnis comitante caterua / Laocoon…* (2.40-41). Según KNOX (1950: 391) la coincidencia indica que los papeles se han invertido entre griegos y troyanos y ahora la víctima es un griego: los troyanos adoptan el arma de los griegos (*dolus*) comportamiento típico de la serpiente que tiende a la ocultación.

Príamo y a su hijo ante el altar, igual que muere Laocoonte[742]. En todos los casos la serpiente tiene una connotación violenta y es sinónimo de la destrucción y ferocidad de los griegos. Pero en otros casos la imagen de la serpiente está ligada, a través del vocabulario, a los principales elementos de la caída de Troya: la flota, el caballo, el sueño (Knox 1950: 390). En efecto, en virtud de varios paralelismos, podemos establecer una relación entre la llegada de las serpientes y la de la flota griega[743]. De hecho, la razón de que estos reptiles sean dos (*gemini* 2.201, 2.225) es que los Átridas también son dos (*gemini Atridae* 2.415; *geminos Atridas* 2.500), como indica Knox (1950: 383). En el caballo de madera, al que se aplica el término *latebras* (atribuido normalmente a serpientes) está implícita la imagen de estos animales (2.38, 2.55 *latebras*). El término está destacado por su posición a final de verso y por ser las únicas apariciones del mismo a lo largo de este libro. Por último, el sueño de Eneas (en el que se le aparece Héctor) también es evocado mediante las serpientes, sugeridas mediante el verbo utilizado (*serpit*): *tempus erat quo prima quies mortalibus aegris / incipit et dono diuum gratissima serpit* (2.268-269): el sueño se introduce en los cuerpos cansados como una serpiente.

Vemos, por tanto, que la imagen de la serpiente es un motivo clave dentro del libro: aparece de forma directa en un pasaje (2.201-207), en otros dos como símil (2.379-382, 2.471-475) y en otros está evocada (2.225, 2.415, 2.500, 2.268-269). Este animal, caracterizado con los rasgos de la sinuosidad y oscuridad, constituye una metáfora de la destrucción. Virgilio opone a este motivo, el de las llamas surgidas de la cabeza de Ascanio al final del libro (682-684), como signo positivo y de renacimiento.

La primera aparición de ofidios corresponde al prodigio de las dos serpientes devorando al sacerdote de Neptuno, Laocoonte, así como a sus hijos, en el momento en que está sacrificando un toro a su dios (2.223-224). La escena es paradójica puesto que será el propio sacerdote el que termine siendo sacrificado en lugar del toro, algo subrayado por el símil final. Este pasaje demuestra el papel de este animal como

[742] Pero la alusión a la hibernación y muda de la serpiente evoca la noción de renacimiento: muerte y renacer que nos prepara para el último portento: las llamas que surgen de Ascanio con forma de serpiente tienen este significado (2.682-687), en opinión de KNOX (1950: 395).

[743] Ese paralelismo está marcado por expresiones como: 2.203 *gemini a Tenedo* /2.255 *a Tenedo*; 2.203 *tranquilla per alta* /2.255 *tacitae per amica silentia lunae*; 2.205 *ad litora tendunt* / 2.256 *litora nota petens*, aplicadas, respectivamente, a las serpientes y a la flota griega, como señala KNOX (1950: 383).

monstruo fabuloso: las serpientes gigantescas[744] dominaban la imaginación por su exotismo y misterio según Sauvage (1975b: 242).

Virgilio manipula la tradición de esta leyenda a su manera puesto que en relatos precedentes sólo mueren los dos hijos (Apollod. *Ep*. 18) o bien, mueren los dos hijos y Laocoonte cae ciego, según Quinto Esmírneo (12.445-460), autor posterior a Virgilio, pero que se hace eco de la tradición homérica. Según Servio (*ad* 2.201), Laocoonte no era sacerdote de Neptuno sino de Apolo y las serpientes son enviadas por Minerva y no por Apolo para castigarle por su impiedad. Según Dionisio de Halicarnaso la tradición de la que se vale Virgilio parte de Sófocles quien en su tragedia homónima representaba la muerte de padre e hijos (cf. D.H. 1.48)[745]. El tratamiento que hace Virgilio de este pasaje está en la entraña de la tragedia griega donde vemos numerosos ejemplos[746].

Virgilio modifica la tradición puesto que en Sófocles este episodio servía para persuadir a Eneas de que se marchara de Troya antes de su caída; sin embargo el poeta mantuano lo usa para explicar que los troyanos acepten el caballo (Austin 1959: 16-25). Paradójicamente, a Laocoonte se le hace sacerdote de Neptuno (en lugar de Apolo); de esta forma, un dios con una posición importante en la construcción de Troya aparece relacionado con su destrucción. La manipulación de las fuentes que se opera en Virgilio tiende a hacer olvidar que Eneas era, en realidad, un *desertor Asiae*, al abandonar a su rey y su ciudad. Albrecht (1997: 633) señala que el episodio de

[744] Por este motivo los poetas latinos las describen mediante epítetos como *procerus*, *ingens*, *immensus*, *inmanis*: cf. LUCR.3.658; VERG. *georg*. 2.153, *Aen*.2.208, 5.85; *Culex* 164; OV. *met*. 3.77; SEN.*Med*. 961; V. FLAC. 8.89; SIL. 6.225, STAT. *Theb*. 5.509.

[745] No obstante, podemos ver también una imitación de THEOC. 24.13-21, 30-1, donde dos serpientes, en este caso enviadas por Hera para devorar a Heracles, son descritas como pavorosos monstruos, de ondulantes anillos oscuros, que se arrastran enroscándose, con mirada de fuego y escupen veneno hasta que, con sus enormes anillos, rodean al niño. La serpiente es un animal típico de portentos, especialmente asociado a prodigios producidos en altares. La descripción de Virgilio también pudo estar inspirada en un prototipo pictórico. Diversas representaciones artísticas de esta leyenda pudieron inspirarse en este arquetipo como la escultura encontrada cerca de las termas de Tito el 14 de enero de 1516 y que llamó la atención de Miguel Ángel desde ese momento; su datación es controvertida; anterior a la obra de Virgilio, según AUSTIN (1973: 96).

[746] Cf. E. *Ba*. 1122-42 (Penteo muere, descuartizado, a manos de su madre como víctima de un sacrificio, a pesar de suplicarle por sus mejillas); S. *OT* 1268-79 (Edipo se saca los ojos) o *Tr.* 772-782 (Heracles arroja contra una roca a Licas y lo destroza (AUSTIN 1973: 95).

Laocoonte manifiesta la técnica de Virgilio trabajada en escenas que destacan claramente del contexto como unidades y dan una atmósfera sentimental al conjunto. Pero la paradoja consiste en que el sacrificio de Laocoonte es en vano pues él está en lo cierto mientras que los troyanos, el *uulgus,* –ese pueblo que se escinde en dos pareceres (2.39 *scinditur incertum studia in contraria uulgus*) – en lo incorrecto. Símbolo de ese *uulgus* que representa la ceguera, lo pasional e irracional es Sinón, en cambio Laocoonte es la representación de la razón, en opinión de Echave-Susaeta (1964: 41). En este sentido Sinón tiene un comportamiento parecido a la serpiente, como destaca Rocca (1988b: 801), anticipado por su propio nombre (procedente de *sinus*, *sinuo*, y subrayado por el uso del verbo *delitesco* (2.134-136 *uincula rupi* / *limosoque lacu per noctem obscurus in ulua* / *delitui*) que, según el testimonio de Cicerón (*De har. resp*. 25.55) es particularmente apropiado para las serpientes (cf. *georg*. 416-417).

Según Fernández-Corte y Cantó Llorca (2008: 326 n. 15), Ovidio tomará el lenguaje que Virgilio usa con las serpientes que devoran a Laocoonte en sus *Metamorfosis* (3.98-99) al hablar de la historia de Tebas, ciudad que representaba una anti-Atenas para los atenienses que veían las representaciones en el teatro, espectáculo en el que se podía cuestionar la polis, la familia o la sociedad. Ahora Roma, como Tebas, se funda en un fratricidio y retornará a la guerra civil como sucede con Eteocles y Polinices (Lucano también compara Tebas y Roma, ambas azotadas por la guerra civil: cf. 1.549-552, 4.549-551). El motivo es importante a la hora de oponer ciudad a mundo salvaje, hombre frente a bestia. También es importante señalar que para Ovidio la serpiente es animal de *Marte* (*Met*.3.32) lo que le otorga una ambigüedad especial.

Desde el punto de vista estilístico, en 2.203 destaca la yuxtaposición de *ecce* y el nominativo *gemini* que nos sitúa en un plano visual: el narrador focaliza el relato en las dos serpientes situándolas en primer plano. Pero, como destaca Austin (1973: *ad* 2.204) mientras el espectador contempla un mar tranquilo 2.203 *tranquilla per alta*, el narrador se horroriza ante lo que viene a lo lejos (2.204 *horresco referens*), pues se nos describe el movimiento a través del *ponto* (2.203 *a Tenedos*; 2.205 *ad litora*). La expresión *horresco referens* sirve para crear la atmósfera apropiada para un prodigio.

Virgilio utiliza la técnica de la retardación para hacer aparecer la imagen maravillosa de las serpientes al final de la descripción (2.204 *angues*), justo en la última palabra (Austin: 1973: *ad* 206). A partir del verso 2.206 hay una imitación del silbido y batido en el agua de las serpientes, mediante la aliteración de S, nasales y el uso de términos evocadores (Marouzeau 1970: 245). El giro, el rasgo característico de estos animales, también podemos verlo en el uso constante de términos de este campo asociativo (*orbitus, sinuat, uolumine, implicat, spiris ingentibus, cirum… dati*), así como por el quiasmo (2.206 *pectora*… 2.208 *terga*) o la colocación del verbo en los extremos del verso (209 *fit… tenebant*) para generar tensión (Plüss 1884: 61). El mar revuelto queda patente mediante el uso de seis variantes en el transcurso de siete versos (*alta, pelago, fluctus, undae, pontum, salo*). La anáfora 2.218 *bis… bis* significa que ambas serpientes rodean a Laocoonte. En 2.217 *et iam* / 2.218 *bis medium amplexi* vemos un verso que acaba en monosílabo al igual que el siguiente, con encabalgamiento para expresar la idea de algo que avanza, que envuelve (Hellegouarc´h: 1964: 60).

En el símil de 2.379-382 el griego Andrógeo[747] toma a Eneas y sus compañeros por compatriotas suyos, pero luego se asusta como si se hubiese topado con una serpiente. Virgilio se basa en el símil homérico de *Il*. 3.33-7 en el que Alejandro se aparta de Menelao –asemejado a un león– como quien retrocede ante una serpiente. A través de este símil podemos ver el diferente tratamiento de ambos poetas respecto al lugar común de asustarse ante una serpiente, como analiza Austin (1973: *ad* 379): en Homero el hombre ve una serpiente; en Virgilio, la pisa y, entonces se da cuenta. En Homero no se describe la serpiente; Virgilio la imagina hinchando su cuello azulado y encrespada de ira. Mientras que el miedoso Alejandro resulta frustrante para el león Menelao, Virgilio se concentra en lo repentino del momento. Homero pone el acento en la sensación del caminante: retrocede, tiembla, se aleja, la palidez invade sus miembros. Por el contrario, en Virgilio toda esa explicación se encapsula en un solo

[747] Este personaje no es un héroe conocido de la guerra de Troya y parece ser invención de Virgilio. Tan solo aparece en el templo de Apolo en Cumas, la muerte de Andrógeo (6.20) a la que también se alude en Catulo (64.76-78), con el nombre de Androgeón, hijo de Minos, muerto por los atenienses a quienes los dioses castigaron enviándoles una peste, mientras Minos les declaraba una guerra; también en Ov. *met*. 7.456-458, *Her*. 10.99-100 (RANK 1991: 92-94). En el contexto de la leyenda del Minotauro, este personaje constituye el símbolo de una muerte que exige otra muerte como compensación.

adjetivo: *tremefactus*; de esta manera el símil está más redondeado: la serpiente está fuera del alcance de la vista (*improvisum*), en campo abierto (*aspis sentibus… humi*) y es de color azul mortecino (*caerula colla*) (Curiel Ramírez 2003: 86).

La serpiente es descrita con el cuello verde-azulado *caerula* (2.381), color muy habitual en Virgilio[748]. Servio consideraba que correspondía a un tono negro o negruzco o con tonalidades de azul o verde, como el mar (*ad* 5.123 *aut nigra, aut altae carinae: omne enim altum nigrum est*; *ad* 7.198 *caerulum est uiride cum nigro, ut est mare*; *ad* 8.1 *caeruleus color maris est*). Según André (1949: 164) indica un azul oscuro, apropiado para serpientes y dragones; en este sentido, en cuanto se aproxima al negro, está asociado a la muerte. También es descrita con aliteración de S en 2.379-380, sonido que imita a la serpiente (letra sibilina).

Entre Andrógeo y Laocoonte se puede establecer un paralelismo, como indica Rank (1991: 88-90). En efecto, Virgilio aplica la misma expresión a ambos: *magna comitante caterva* (2.370, 2.40, respectivamente). Además lo hace en conjunción con *primus*, siendo este adjetivo inapropiado para ambos: ni Laocoonte es el primero que da su opinión acerca del caballo sino Timetes (2.32-34) ni Androgeo es el primer griego que cae en el saqueo de Troya[749]. Pero también puede establecerse una contraposición: mientras Andrógeo huye de la serpiente, por el contrario, Laocoonte se lanza contra ellas para ayudar a sus hijos. Como señala Rank (1991: 190), ese contraste busca que el griego experimente el destino de sus víctimas: Andrógeo se vuelve como los troyanos al compartir su suerte en un pasaje en el que reina la confusión: los troyanos se disfrazan de griegos al asumir su carácter (*dolus*) y los griegos (representados en la figura de Andrógeo) en troyanos al asumir su destino.

Vuelve a utilizarse el símil de la serpiente en 2.471-475 (sexto símil del libro) cuando se nos dice que Pirro se parece a su padre como Aquiles a una brillante

[748] cf. 5.87; *georg*. 4.482, en relación a este reptil; a los cabellos de las Furias (7.346), a la barca de Caronte (6.410), en la carrera de barcos, a la Escila (5.123), a los perros del monstruo Escila (3.432), a la nube de lluvia (3.194, 5.10), al hielo (*georg*. 1.236), a la guirnalda funeraria (¿ciprés?), a la nube iluminada por los rayos del sol (8.622). Es esta última la acepción que se relaciona con 2.381 por el significado de oscuridad brillante.

[749] Según Apolodoro (5.20) es Equión en el momento de bajar del caballo; según Homero es Anticlo muerto por Ulises dentro del caballo para que no hablara (*Od*. 4.286-288). En cualquier caso este tema no formaba parte de la tradición (RANK 1991: 291).

serpiente que acaba de mudar a su piel anterior. Su fuente última puede tratarse de *Il*. 22.93 donde Héctor prepara el encuentro con Aquiles; sin embargo también puede haber influido Nicandro (*Ther*. 31.97) donde una serpiente, después de mudar su piel, es al principio de piel oscura, pero luego parece buena comida. No obstante debemos observar que el pasaje está calcado de *georg*. 3.425-439 donde vemos varios versos copiados: *georg*. 3.426b = *Aen*. 2.474b; *georg*. 3.437=*Aen*. 2.473; *georg*. 3.439 = *Aen*. 2.475.

El símil está adornado con sumo detallismo y fuerza expresiva; Kenney (1979: 105-109) señala que es un símil muy elaborado y apropiado para Neoptólemo pues simboliza a su padre Aquiles. Es algo extraño comparar, dice, a un guerrero en posición de ataque, con una serpiente (es un caso único en la *Eneida*): lo más normal sería hacerlo con un león o un lobo. En este caso el ofidio encarna la *uis* heroica. Austin (1973: 186) señala que, a diferencia de Homero que solo describe detalles externos, Virgilio usa el símil para caracterizar a Pirro como un espíritu diabólico: la serpiente sabe que su presa no puede escapar y Pirro contempla a Príamo con la misma insolencia. El símil de Virgilio comienza con la contraposición de Pirro (Neoptólemo) saliendo a la luz (2.471 *in lucem*), frente a un Neoptólemo que salía del caballo de madera en plena noche (2.263). Como fenómenos de lengua vemos un oxímoron (472 *frigida bruma*), un epíteto de difícil interpretación (2.472 *tumidum*) que Austin entiende como *uenenatus* (1973: *ad* 472). La aliteración de T en todo el símil, imitando el sonido de la lengua. El verso 2.473, holodactílico confiriendo un ritmo enérgico y rápido. Un epíteto como 2.475 *trisulcis* que será adoptado por Estacio (*Theb*. 1.565, 5.571), Silio (Sil. 6.263) o Apuleyo (*Met*. 6.15 *trisulca uibramina draconum*).

Casi al final del libro la imagen de la serpiente reaparece en forma de metáfora en el prodigio de las llamas apareciendo de la cabeza de Ascanio (2.682-687) donde dos términos, *lambere… pasci* (2.684), evocan el pasaje de Laocoonte y el de Pirro respectivamente. Sin embargo, en este caso, la imagen, rodeada de luz, constituye un signo positivo de renacimiento, en opinión de Knox (1950: 397), frente a la serpiente griega oscura y destructora.

La escena tiene su correlato en el libro 8 (8.696-697). En el contexto de la écfrasis del escudo de Eneas[750], la reina Cleopatra, en el centro de sus naves, convoca a sus tropas y no ve a su espalda a las dos serpientes que aparecen como signo de su destrucción (8.697 *necdum etiam geminos a tergo respicit anguis*) en contraste a la figura de Augusto representado con dos llamas (8.680-1 *geminas cui tempora flammas / laeta uomunt patriumque aperitur uertice sidus*). Tanto Ascanio como Eneas experimentan el mismo prodigio: las llamas les brotan de sus sienes, un astro se aparece y se alude a las serpientes; de hecho, en el caso de Eneas se oponen las dos serpientes de Cleopatra a las dos llamas de Eneas. El hecho es más significativo si tenemos en cuenta que los historiadores hablan de una sola serpiente[751]. Según Fordyce (1977: *ad* 697), siguiendo a Henry (1883: 775-776), Virgilio duplica los ofidios en función de pasajes similares: cf. 2.203 (atacando a Laocoonte), 7.450 (en la cabeza de Alecto se aparecen dos Hidras), 8.289 (con el niño Hércules) para presagiar el desastre inminente.

Volvemos a encontrar una alusión a Cleopatra al final de la *Eneida*. Un símil equipara al águila con Augusto en Accio[752] y a Cleopatra con la serpiente cuando se describe el ataque de Tarcón a Véntulo (aliado de Camila) a quien logra tirar de su caballo (11.751-758). Vemos la imagen del águila y la serpiente; en efecto, la bravura con que Tarcón arranca al argivo Véntulo de su corcel es equiparada con un águila devorando una serpiente.

Virgilio transforma un portento de la *Ilíada*[753] en un símil, pero en Homero el águila es herida por la serpiente; por el contrario, en Virgilio la serpiente es herida por el águila (es decir, por Tarcón que representa a otro Héctor, pero con mayor fortuna).

---

[750] Las serpientes también están presentes incluso en el momento en que Venus interrumpe a los cíclopes del Etna para que fabriquen el escudo de su hijo (8.436-437). En efecto, la diosa les sorprende fabricando una horrenda égida con que se arma Atenea y la coraza cuyo centro ocupaba la Gorgona, monstruo infernal con serpientes en lugar de cabellos.

[751] Cf. SUET.*Aug*.17.4; D.H.51.14.1; Plut.*Ant*.85-86 quien añade que la serpiente estaba representada en la imagen de Cleopatra que era llevada en el triunfo de Augusto. Según GRANSDEN (1976: *ad* 8.697), las serpientes son instrumentos de la muerte y símbolo real de Egipto asociado con el dios Sol.

[752] La relación de Augusto con el águila viene expresada por diversos autores: SUET. *Aug*. 94.11; 96.1; D.C. 45.2.1; 47.1.3.

[753] Cf. *Il*. 12.200-207, un águila que lleva presa una serpiente la suelta sobre los troyanos al ser mordida por ésta y éstos interpretan el suceso como un terrible prodigio (aunque en Homero no hay símil: es un pasaje narrativo).

El águila de Tarcón (ave de Júpiter y Apolo) preside el cambio de signo del combate, lo que constituye una anticipación del final de Camila que en 11.764 todavía es descrita como *uictrix*, pero que caerá, por mediación de Apolo (11.785), a manos de Arrunte que es equiparado con una engañosa serpiente que se insinúa silenciosa (cf. 11.763 *tacitus uestigia lustrat*). Desde el punto de vista intertextual debemos señalar la coincidencia con Hor.*carm*.1.37.17-20 donde Augusto persigue la nave de Cleopatra en Accio como un halcón a tiernas palomas o un cazador veloz a una liebre[754]. La interpretación histórica encaja mejor en el símil siguiente (11.751-758), en el que Camila actúa como águila.

Desde el punto de vista estilístico destaca en este pasaje la descripción de águila y serpiente en sendos trícola: *aquila... fert... implicuit... haesit*; *serpens... uersat... horret... sibilat*; el color aplicado al águila (11.751 *fulua*), variedad del color rojo (anaranjado brillante), aplicado al lobo (cf. 1.275, 7.688), al fuego (7.76), a los cabellos (10.562), a la arena (12.276), la nube rodeada de la divinidad (12.792), el aire (10.562, 11.642), al jaspe (4.261) y al ave de Júpiter (12.247 *fuluus Iouis ales*) (André 1949: 134). La aliteración onomatopéyica que imita el silbido de la serpiente (11.753: S, U; 11.754: SQU, S) es destacada por Gransden (1991: 133).

6.1.1.2. La única serpiente real que aparece en la *Eneida*

En el libro 5 la serpiente también tiene un gran protagonismo a través de su aparición, en el plano de lo real, en el sacrificio que Eneas ofrece por su padre y en el símil de Sergesto. En 5.61-62, 84-89, con motivo del aniversario de la muerte de Anquises, Eneas ordena sacrificios y unos juegos (5.42-603); aparece, entonces una serpiente que refulge como el arco Iris: es el primer símil de este libro[755]. Anderson (1916: 13) señaló esta descripción como una excepción dentro del estilo de Virgilio puesto que centra su polo de atención en un solo elemento, cosa poco habitual (otro ejemplo similar es la aparición del *sidus Iulii* en 2.694). El mantuano describe la

[754] Los libros 2-3 de los poemas de Horacio se publican entre 30 y 23 a. C. por tanto Virgilio, probablemente, conocía ya el texto de Horacio.

[755] Aunque hay precedentes épicos (cf. *Il*. 2.308; 11.26-8; 17.547-40; *A.R*. 4.123-130; A.R. 149-150) sin embargo debemos pensar en *georg*.2.153-155; para el v.89: LUCR. 6.524-525.

serpiente con un color y brillo excepcional. Williams (1960: *ad* 3.85) ve en sus siete anillos un simbolismo místico (cf. 6.38 donde se sacrifican 7 novillos y 7 ovejas). Dyson (1996: 41-42) compara 1.755-6 y 5.626, dado que en ambos pasajes se habla del séptimo año desde la guerra de Troya; sin embargo, de forma incongruente, relaciona este número con la muerte. También Servio (*ad Aen*. 5.85) relaciona *septena* con los siete años del viaje de Eneas[756]. Kraggerud (1968: 106-117) alude a la predilección de Virgilio por este número[757]. Podemos ver aquí un rasgo de pitagorismo: el filósofo pitagórico Cleantes considera que la cítara de Apolo es un símbolo del universo y sus 7 cuerdas se corresponden con las 7 esferas del hombre y del cosmos, de las cuales la séptima es la piel y el firmamento, respectivamente (Rico 1986: 265). Es un ejemplo de relación entre macrocosmos-microcosmos. La asociación de este número con la reencarnación nos hace pensar que en la asociación de la serpiente con la divinización de Anquises y la reencarnación en su hijo Eneas (cf. Fratantuono-Smith 2015: 192).

Aunque la serpiente normalmente simboliza la destrucción[758], en este caso, desaparece sin hacer daño (cf. 5.89-92) lo que parece constituir un símbolo de resurrección-reencarnación (cf. Ov. *met*.15.389-390, donde Pitágoras dice que la médula de los muertos se convierte en serpiente). Recordemos, como ya hemos visto antes (vid. 6.1.1.), que también era la representación iconográfica de Agatodemón[759].

[756] cf. *Il*. 2.308-29 donde una serpiente devora a ocho polluelos de gorrión y a su madre en correspondencia a los nueve años de la guerra de Troya. El numeral está enfatizado por una anáfora y bimembración: 5.85 *septem… septena*.

[757] Juno ofrece dos veces 7 ninfas a Eolo (1.71); Eneas llega a Cartago con 7 barcos y siete ciervos (1.170, 192, 383); Dido se refiere al séptimo año de andanzas de Eneas (1.755), Iris/Béroe también 5.626; los guantes de boxeo de Eryx tienen siete capas de piel de buey (5.404); siete jóvenes y doncellas son sacrificados cada año para el Minotauro (6.21-22); siete animales son sacrificados (6.38); siete cuerdas tiene la lira de Orfeo (6.646); siete ciudadelas / colinas de Roma (6.783) (cf. *georg*. 2.535); siete bocas del Nilo (6.800), cf. *georg*. 4.292; siete círculos concéntricos del escudo de Eneas (8.448); siete canales del Ganges (9.30); dos veces siete rútulos que protegen el campamento durante el sitio de Troya (9.161); siete hijos de Forco (10.329); siete capas del escudo de Turno (12.925). El número siete se asocia a la vida de las abejas (que no pasan de 7 años: cf. *georg*. 4.207) lo mismo que a la vida de Turno. La predilección del 7 en la obra de Virgilio destaca en la estructura de la composición de la *ecl*. 4 (ALBRECHT 2012: 54): enmarcadas por los versos 1-3 y 60-63 aparecen tres partes: 18-25 (14 versos), anuncio del nacimiento del niño; 26-48 (28 versos), infancia, juventud y edad adulta; 46-59, palabras de las parcas (14 versos).

[758] Históricamente: cf. las serpientes con las que se suicidó Cleopatra (SUET. *Aug*. 17).

[759] Cf. Gilmasesh: en su viaje en búsqueda de la inmortalidad, el héroe vuelve con una planta "que hace joven en la senectud", pero una serpiente se la arrebató y al retirarse mudó

En este sentido podemos ver relación con la iconografía del *Ara pacis*, monumento posterior a la composición de la *Eneida* (fue constituida en 13 a.C. e inaugurada en 9 a.C.) en cuyo panel oeste vemos la representación de Eneas realizando ofrendas y sacrificios a los Penates en un momento fundacional; como observa Gómez Pallarès (2001: 64-65), la presencia de animales estilizados y pequeños entre los que destacan las serpientes (más visibles en el panel del registro inferior este donde se representa *Tellus*) constituyen una alusión a la leyenda fundacional de Alejandría[760] según la cual se sacrificó una serpiente que apareció mientras se procedía a su fundación y se le dedicó un templo[761].

Serpiente atacando a unos polluelos. *Ara Pacis* (Sauron 2000: 79)

---

la piel (Tablilla XI) en una imagen que representa a este animal como símbolo de la regeneración.

[760] Tengamos en cuenta que Octavio estuvo en Alejandría en su campaña contra Antonio y Cleopatra (SUET. *Aug*. 17) y que visitó la tumba de Alejandro con el que se identificaba (PLI. *nat*. 3.93-94; SUET. *Aug*. 18) de modo que adoptó la iconografía de este héroe (GALINSKY 1996: 169, 199, 369).

[761] La relación de las serpientes con los mitos fundacionales puede motivar que, en el episodio de Caco (8.260-261), se aplique a este personaje el mismo lenguaje que a Hércules niño cuando mata, estrangulándolas, a las dos monstruosas serpientes de su madrastra (8.288-289), según señala Hardy (1990: 227). No es extraño: las serpientes hablan de la destrucción de una ciudad (Troya) mientras que Caco está en la base de la fundación de otra: la destrucción de Caco es condición necesaria para la fundación de una nueva ciudad.

La escena recuerda también el suceso descrito por Cicerón (*div*. 1.72 *ut… ab infima ara subito auguis emergeret*). Cuando Sila está sacrificando cerca de Nola, en el pretorio, apareció una serpiente bajo el altar, lo que el harúspice C. Postumio interpretó como buen augurio para que tomara Nola, cosa que hizo.

Por su parte Servio (*ad Aen*.5.85) cree que la serpiente es un genio del lugar: *nullus locus sine genio, qui per anguem plerumque ostenditur*. Incluso podríamos pensar que Eneas cree que la serpiente es el alma de Anquises a juzgar por el sobresalto que manifiesta y en función de la creencia romana de que los hombres podían convertirse en serpientes (cf. Claud. *Pros*. 1,12 *homines uel dei angues conuertuntur*).

La serpiente es comparada con el arco iris que, entre las nubes, arroja sus mil variados colores bajo el sol (5.88-89 *ceu nubibus arcus* / *mille iacit uarios aduerso sole colore*), a imitación de *Il*. 11.26-28 donde se describe la coraza del Átrida adornada de serpientes parecidas al arco Iris y de *Il*. 17.547-550 donde la diosa Atenea es comparada con el arco iris (presagio de la guerra o del invierno) mientras despierta a los aqueos escondida en una nube. Pero Virgilio sintetiza todos los elementos homéricos (serpiente, arco iris, nube) y, usando la *brevitas*, los aplica a un nuevo contexto e invierte los términos puesto que la serpiente se sitúa en el plano de lo real. Añade uno nuevo: la serpiente se mueve bajo el sol (5.89 *aduerso sole*).)[762], un motivo que presenta cierta ambigüedad[763]. Finalmente, tras desaparecer la serpiente, Eneas sacrifica dos ovejas, dos cerdos, dos novillos de negro lomo, el color de las víctimas ofrecidas a las divinidades infernales al noveno día (cf. 5.64 *nona diem*)[764].

[762] Se trata de un motivo que Virgilio ya ha aplicado a las abejas (cf. *Aen*.1.431 *exercet sub sole labor, cum gentis adultos*, referido al mundo de las abejas) o a los segadores (cf. *ecl*.2.10-13: *fesssis messoribus aestu / dum uestigia lustro… / sub sole ardenti…* pasaje en el que convergen "cansados segadores", "calor", "sol ardiente", compuesto a partir de CATULL. 64.353-354 *namque uelut densas praecerpens messor aristas / sole sub ardenti flauentia demetit arua*.

[763] CIC. *Mur*.30 donde el ocio y la sombra deben ceder a la vida militar y al sol: *Quod si ita est, cedat, opinor, Sulpici, forum castris, otium militiae, stilus gladio, umbra soli*. En estos ejemplos la sombra presenta connotaciones negativas por estar asociada a la desidia. Por el contrario, en el género bucólico se asocia a la belleza: cf. Nemesiano, *Buc*. 4.44-45, Lícidas le dice a Mopso que no pierda su níveo color bajo este sol que suele quemar el resplandor de las mejillas; Dracontio, *Romulea*, 9.95 *Non purus sub sole dies*.

[764] El adecuado: las solemnidades (sacrificios) para un funeral se celebraban a los nueve días (= novendial), tal y como podemos ver en Horacio (*epod*.17.48), Homero (*Il*.24.784, en relación al funeral de Héctor) o Estacio (*Theb*.6.238), según indica WILLIAMS (1960: *ad loc*.).

6.1.1.3. La serpiente como imagen de la destrucción

En el contexto de la carrera de barcos del libro quinto (5.268-280) encontramos el símil del barco de Sergesto (5.273-279), comparado con una serpiente herida en el camino por una rueda de bronce o a golpes de piedra por un cruel caminante. El símil no tiene un precedente conocido y presenta una contradicción. A diferencia del barco que sí logrará llegar a la costa (cf. 5.283 *seruatam ob nauem*), la serpiente no logra escapar, contradiciendo el símil. La explicación puede ser que Virgilio está aludiendo al destino futuro de Catilina[765]: el barco de su ancestro puede llegar felizmente a puerto, pero él será aplastado como la serpiente (Fratantuono-Smith 2015: 331)[766].

La carrera de barcos es una anticipación de la batalla de Accio (8.689-713), en opinión de Albrecht (2012: 233). En dicha imagen destaca también, como aquí, la figura de la serpiente; en concreto sobresalen dos por la espalda de Cleopatra (8.697 *geminos… angues*). Pero también puede compararse con las dos serpientes (*gemini… angues*) que destruyen a Laocoonte y a sus hijos y causan la destrucción de Troya (2.199-234). La nave de Sergesto es salvada y regresa a la costa, pero la serpiente del símil es aplastada, alusión al destino de Catilina, según Fratantuono-Smith (2015: 330)[767].

Desde el punto de vista estilístico, la serpiente está descrita mediante la aliteración de S, letra sibilina (5.273 *qualis saepe uiae deprensus in aggere serpens* y de N, S, (5.278 *arduus attollens; pars uulnere clauda retentat*) en combinación con el juego de palabras de 5.275 *liquit saxo*, en el que *liquit* recuerda a *liquidus* que contrasta con la solidez de la roca con la que se compara al débil cuerpo de la serpiente, según Fratantuono-Smith (2015: 330) mientras que *saxo* recuerda a los

[765] Nótese que a la serpiente se le aplica el mismo epíteto (7.277 *ferox*) que después se le aplicará a Catilina, en el mismo contexto: 6.888-9 *minaci / pendentem sopulo Furiarum ora trementem*, colgado en roca amenazante y temiendo el rostro de las Furias.

[766] Además, el final del símil presenta una doble lectura: en 5.279 *nexantem nodis seque in sua membra plicantem*: existen dos variantes *nexantem*, frente a *nixantem* lo que implica una diferente traducción: en el primer caso (vb. *necto*): "envolviéndose en sus anillos y replegándose sobre sí misma"; en el segundo (vb. *nixor*) "apoyándose en sus anillos…". PEARCE (1970: 154-159) se inclina por la primera variante en función de la juntura *nexus* – *nodus*, habitual en Virgilio, además de por el sentido: *nexantem* y *plicantem* son casi sinónimos.

[767] Este mismo autor considera que este pasaje inspira a Séneca (*HO* 863-865) y a Ovidio cuando describe a la serpiente que muerde a la ninfa Hesperie cuando la perseguía Ésaco, oculta en la hierba (OV. *met*.11, 775-776): *ecce latens herba coluber fugientis adunco / dente pedem strinxit uirusque in corpore liquit.*

escollos en que el barco es perforado y el viajero evoca al marinero, en un proceso que podemos denominar trasferencia metafórica (cf. West 1969: 45). La violencia de la escena está enfatizada por la ruptura ictus-acento en la cláusula en 5.274 (*aut grauis ictu*), si bien hay un monosílabo anterior, fenómeno que contradice la norma (Iso 1981-1982: 95). Sirve para dar énfasis a *grauis* y enfatizar la violencia de la escena: el aplastamiento de la serpiente[768].

Distintos monstruos son descritos bajo la imagen de la serpiente, como símbolo de la destrucción, a lo largo de la *Eneida*. Uno de los más emblemáticos es Cerbero (vid. apartado 4.3.4. "Cerbero"), el guardián de los Infiernos, a quien las serpientes se le erizan en su cuello (cf. 6.419), monstruo que representa al hombre injusto y monstruoso, al tirano, al hombre poseído de la *hybris* (de carácter híbrido) dentro de la filosofía de Platón (*R.*9.588c2-5).

En el mismo contexto se nos describe a la vengadora Tisífone con serpientes en la izquierda llamando a sus hermanas y a Hidra con sus cincuenta bocas negras que habita en el Tártaro (6.570-577). Tisífone tiene serpientes en lugar de cabellos, pero en este caso, parece que las lleve en su mano izquierda. En la derecha sostiene el azote de manera que aparece en el oficio del lictor de Roma que consistía en azotar al reo antes de ajusticiarlo. Al tormento físico del azote se une el moral de la burla (6.571 *insultans*)[769] y el del terror irguiendo furiosa contra los condenados las serpientes. Después de azotarlos los entrega a las Furias para que les castiguen eternamente[770].

En 7.346-360 Alecto hace alzarse dos serpientes en los cabellos de Turno. La Furia Alecto (7.323-340) es presentada como un monstruo que es capaz de adoptar muchas formas, de aspecto negro por las culebras. La odia Plutón y sus hermanas. Para desencadenar la tormenta (es decir, la guerra) Alecto lanza una serpiente a Amata que se le introduce hasta su corazón para enfurecerla (7.346-353). Entonces la serpiente

[768] Según WILLIAMS (1960: ad loc.), Virgilio solo usa este final de verso en un 1 % de los casos. La enálage de 5.274-275 *grauis ictu… uiator = graui ictu… uiator*, polariza la atención sobre *grauis*.

[769] 6.571 *quatit insultans*: expresiones típicas para un jinete, según NORDEN (1903: *ad loc.*), lo que implica una metáfora. En el verso hay aliteración de T, S (AUSTIN 1977: 185). Puede expresar el sonido de la fusta.

[770] Según HORSFALL (2013: 401), este pasaje tiene carácter órfico.

inocula su veneno en la víctima. El monstruo se convierte en collar de oro (7.352). Finalmente Alecto se presenta ante Turno, en sueños, encendida de cólera, con su rostro cubierto de hidras; dos serpientes se le erizan en su pelo (7.445-451). Las fuentes del episodio son inciertas. Quizá esté inspirado en la *Medea* de Eurípides (cf. 520-1; 1318-9), aunque el que primero que relaciona a las Furias con el pelo lleno de serpientes es Esquilo en *Coéforas* (*Ch*.1049), imagen que enlaza con 7.560-571. En cualquier caso, como en 4.464-473, la inspiración procede de la tragedia.

La relación entre Alecto y la tempestad inicial ha sido tratada en el capítulo dedicado a este tema (vid. 1.2.2). Sin embargo, el monstruo termina su andadura cuando Juno le manda regresar a su lugar, tras haber desatado la tormenta entre troyanos y latinos. Entonces, Alecto ocupa su lugar bajando, con las alas llenas de culebras, al lago Ansanto, lugar terrible (7.560-571)[771]. La descripción de Ansanto es una evocación del horror de Alecto (para su descripción vid. cap. 4.1.2. "La montaña").

La aparición de las furias está anticipada ya en el libro 4 cuando Dido sueña que Eneas le persigue, sola y abandonada (4.464-473). Virgilio ilustra la situación con un símil (4.469-474): Dido es atormentada como Penteo u Orestes[772] por su madre armada con negras serpientes; acosada por las Erinias; está enloquecida por las Furias. De nuevo las serpientes son el símbolo de la destrucción y condena (Knox 1950: 379-382). Las serpientes negras adquieren mayor protagonismo porque cierran el símil, a modo conclusivo; una comparación que guarda una relación secundaria con la naturaleza en cuanto se desarrolla de noche[773], precedida de un prodigio (la aparición

[771] No se conocen fuentes para este pasaje, en particular para las alas con serpientes de Alecto. HORSFALL (2000: 398) piensa en una posible enálage: serpientes = cabellos.

[772] La historia de Orestes –una de las preferidas por los romanos– contaba con muchas tragedias sobre el tema compuestas por Livio Andrónico, Ennio, Pacuvio, Accio o Quinto Cicerón. La predilección de los romanos por el mito de Orestes se demuestra en el hecho de que Nerón actuó en el papel de este personaje (cf. Juv.8.220). El símil puede estar sustentado por Eurípides (E. *Ba*. 918-9). Para la persecución de Dido por Eneas, CONINGTON (1876: *ad loc*.) compara la de Argos en *Prometeo encadenado* de Esquilo (A. *Pr*. 5.655-682). Sin embargo Pease sostiene que la fuente principal es ENN. 35-43 (*apud* CIC. *de div*.1.40). La persecución en sueños la vemos recogida en VAL.FL.7.141-152. Los dos soles aparecen en Eutrop.1.7: *geminos soles mirari desinat orbis*. Posteriormente, Draconcio imitará el pasaje de 4.471-473. (*Orest*. 821-2).

[773] Servio (*ad loc*.) piensa que Dido sueña durante varias noches, pero Pease considera que los sueños se producen en la misma noche.

de un búho[774]), hay un doble sol[775] y las serpientes negras. Virgilio se muestra innovador pues transfiere a Clitemnestra los atributos de las Furias, armadas con negras serpientes que después veremos en la imagen de Alecto (cf. 7.456) y las antorchas que han aparecido ya en 4.384.

Dido se compara a figuras familiares de la tragedia griega: las *Bacantes* de Eurípides que, según Servio (*ad loc*.), Virgilio tenía en mente a través de una obra de Pacuvio[776]. Esta es la única alusión del poeta a dichas representaciones. Pero Virgilio puede estar pensando, según Austin (1955: *ad* 4.471), más bien en pinturas como las pompeyanas (casa de los *Vetii*) que muestran a Penteo atacado por su madre Ágave, con dos furias al fondo, o la que describe Plinio (*nat*.35.144) del artista Ceón de Samos sobre la locura de Orestes, asesinando a su madre, pinturas presentes en la Roma de su tiempo.

Las negras serpientes (4.472 *serpentibus atris*), que Austin (1955: *ad loc*.) traduce por "horribles" mejor que "negras", deben interpretarse como signos de negatividad y de malos presagios[777]. En cualquier caso el color negro está asociado al "negro veneno" que inyecta en los corazones de sus víctimas[778].

6.1.2. El león

Como he dicho en la introducción, los antiguos consideraban que los animales representaban determinados caracteres y lo hacían de forma permanente (Lloyd 1988: 176); en este sentido, el simbolismo del león es siempre el de la fiereza y la

[774] Búho solitario que WELLMANN (P.-W. 6, 1909: 1064-71) identifica con un ave de plumaje negro que emite un canto semejante a un gemido y que era de mal agüero para los amantes a causa de su color, su rechazo a la luz del día y su canto.

[775] El doble sol (4.470 *solem geminum… duplices*) es un fenómeno relacionado con la embriaguez o un trastorno mental (E. *Ba*. 918-9).

[776] Efecto incrementado por el verso 4.465, holodactílico, reproduciendo la aceleración de la persecución de Dido por Eneas y el ritmo dactílico de 4.471.

[777] PEASE (1935: *ad loc*.) señala la ambigüedad de *ater* que puede señalar color, muerte (cf. 4.384) o negro veneno (*georg*.1.129: *ille malum virus serpentibus addidit atris*; 2.130: *atra venena*; *Aen*.2.221: *atroque veneno*).

[778] En este pasaje destaca la aliteración de S (4.467: *semper … / sola sibi semper*; 4.470 *solem… se ostendere*; 4.471 *scaenis agitatus Orestes*; 4.472 *serpentibus atris*), así como la –S final de verso en 4.469-472, incrementa el *pathos*. También la repetición de palabras que enfatizan la soledad de Dido (4.466 *relinqui, sola, incomitata, deserta quaerere terra*).

destrucción. En Lucrecio el león es símbolo de la cólera violenta (cf. Lucr.3.294-298 *uis… uiolenta leonum*). Para Nisbet-Hubbard (1978: *ad* Hor. *carm*. 1.16.15), el león es el animal que encarna la cólera por excelencia.

Su aparición se produce en el episodio de Niso y Euríalo. El primero de estos personajes es comparado con un león colérico en un establo lleno de ovejas (9.337-341) en un símil que recuerda a Diomedes (*Il*.10.485-486) y a Aquiles (*Il*.20.164-173) (vid. cap. "Naturaleza y metapoética: el diálogo con Homero" § 7.5.) y que guarda paralelismo con Turno (9.341 *fremit ore cruento*: cf. 12.8). El símil ocupa el centro exacto dentro de este nocturno (314-366): a 25 versos del principio y del final (Hardie 1994: 130) y aparece ligado a la caza (vid. cap. 3.3 "La Arcadia: la caza"). Posteriormente el león sirve también para relacionar a Eneas con Hércules cuando el héroe es descrito vistiendo una piel de león lo que le convierte en un segundo Hércules (8.552). Pero el personaje que más se identifica con este animal es Turno dado que se le aplican tres símiles de este tipo.

El primero de estos símiles se produce en 9.791-798 cuando el contraataque de los troyanos pone en apuros a Turno que es comparado con un león que se retira ante una turba armada. Constituye una c*ontaminatio* de *Il*. 11.293-295, 17.110-113 (Héctor se retira como un león salvaje al que arrojan de un establo los perros y los pastores a lanzadas y gritos) y 17.657-660 (Menelao se pone en marcha como sale del aprisco un león que se ha cansado de luchar con perros y hombres que no le dejan llevarse los bueyes)[779]. Según Hardie (1994: 243), el símil sirve para establecer un contraste entre el autocontrol corporal de Turno y su mente fuera de sí; de hecho se le aplica el mismo epíteto (9.794 *asper*) que al lobo del símil de 9.62 o a la serpiente, guardián de las manzanas de las Hespérides[780].

Posteriormente, Turno ataca a Palante como un león a un toro (10.454-456). El símil es apropiado para expresar la cólera del rútulo. Finalmente, en 12.4-8 Turno es

[779] Aunque también contiene otras influencias: cf. *Il*.5.136-142: el esforzado Diomedes ataca a los troyanos como el león enardecido dentro del redil a las ovejas; *Il*.11.548-555: Ayax se retira como un rubio león acosado por bravos perros y campesinos que velan por la noche; *A.R*.2.26-29: Amico, rey de los Bebrices, presto para boxear con Polideuces, se comporta como un león herido por un venablo al que acosan los cazadores: la fiera se revuelve.

[780] Cf.LUCR.5.33 *asper, acerba tuens, immani corpore serpens*.

comparado con un león herido en los campos de Cartago que se goza sacudiendo su melena, quiebra el dardo clavado por el mercenario y ruge con la boca ensangrentada (vid. cap. 3.3: "la Arcadia: el cazador y el guerrero"). Este símil ejemplifica la violencia (cf. 12.9 *uiolentia*) de Turno, expresada en el libro 9 mediante su comparación con varios depredadores: lobo (9.59-64, 565-568), tigre (9.730) y águila (9.563-564). Pero el símil sirve también para alienar al personaje que pierde su carácter autóctono, en opinión de Cairns (1989: 109).

Mecencio es el otro personaje comparado con un león hambriento que merodea por los apriscos (10.723-728); símil de indudable tono homérico[781] dado que las víctimas se escogen en función de *Il*. 3.23, cabra o ciervo, aunque Virgilio contrapone el orgulloso ciervo (10.725 *surgentem in cornua*) frente a la tímida cabra (10.724 *fugacem*).

6.1.3. El lobo

En 2.355-362 encontramos el tercer símil del libro segundo que compara a Eneas con los lobos. Tras encontrarse con Panto, sacerdote de Apolo, que está buscando refugio con los objetos sagrados, el héroe se da cuenta de que no queda esperanza y se lanza a la batalla de forma ciega, como los lobos a los que el hambre les acucia. Los antecedentes homéricos los encontramos en el sucinto "como lobos" de *Il*. 11.72; 16.156.[782]

El símil del lobo nos presenta a Eneas y sus compañeros corriendo igual que los lobos hambrientos que deben proteger a sus cachorros, en dirección al centro de la

[781] Cf. *Il*. 12.299-306, Sarpedón ataca el muro como el león la alquería, incluso si se encuentra allí mismo el pastor; *Il*. 3.23-28, Menelao se alegra de ver a Alejandro como el león al contemplar su presa; *Il*. 1.113-119, como un león despedaza a las tiernas crías de una rápida cierva, así Agamenón a Iso y Ánfilo; *Il*. 17.61, nadie se atreve a enfrentarse a Menelao que se comporta como un león que despedaza a una vaca; *Od*. 6.130-4, Ulises sale de las ramas como el león habriento en busca de su presa; *Od*. 22.402, Ulises es como un león saciado de la carne de un buey que mató en la manada.

[782] El verso 360 *nox atra… cimcumuolat* entronca con la tradición de Ennio (*Ann*. 433 *nox quando mediid signis praecincta uolabit*), bien de forma directa, o a través de HOR. *Sat*. 2.1.57-8 *seu me tranquilla senectus / exspectat seu morsa tris circumuolat alis* puesto que la publicación de las *Sátiras* data del año 30 a.C (AUSTIN 1973: *ad* 360).

ciudad, en donde ambos bandos se enzarzan en reñido combate. La imagen de los lobos adquiere una doble dimensión: como *pietas* en defensa del hogar y como furia contra los enemigos). La combinación de *ira* y *pietas* anticipa la segunda parte de la *Eneida*, según Albrecht (2012: 260). El símil del lobo se adapta mejor a un comportamiento salvaje, pero ya no se aplicará más a Eneas sino a Turno que es comparado con un lobo atacando a las ovejas en 9.59, comportamiento ya totalmente desposeído de *pietas*.

6.2. Animales domésticos

6.2.1. El caballo

6.2.1.1. Prodigios que tienen por objeto los caballos

Tras la llegada de Eneas a Cartago se nos describe el hallazgo de la cabeza de caballo (1.441-445) que encuentran los cartagineses que constituye un portento de su futuro poder (1.443 *signum*) equiparable al de la cerda blanca que tendrá lugar en 3.388 *signa tibi dicam*, como señala Austin (1971: *ad* 433). La cabeza de caballo será uno de los dos tipos monetales que aparecen en las monedas de Cartago (el otro es la diosa Tanit, equivalente a Juno), lo que indica el importante papel del animal en esta ciudad. La tradición considera que el hallazgo fue un auspicio de que la ciudad iba a ser belicosa y poderosa[783]. Virgilio se hace eco de la misma y la atribuye a Juno (1.444 *monstrarat*). La descripción es una écfrasis *commixta* pues une dos elementos: la cabeza del equino y el bosque sagrado de Cartago. Bayet (1941: 166-190) relaciona la cabeza de caballo desenterrada por los fenicios con la que aparece en las monedas emitidas por Cartago en Sicilia en el s. IV a.C. donde aparece el busto del equino

[783] Justino 18.5.15 da cuenta de la tradición: *in primis fundamentis caput bubulum inuentum est, quod auspicium fructuosae quidem sed laboriosae perpetuoque seruae urbis fuit: propter quod in alium locum urbs translata, ibique equi caput repertum, bellicosum potentemque populum futurum significans, urbi auspicatam sedem dedit*. Servio menciona la misma tradición y también Silio (2.410).

enseñando los dientes y sin brida, es decir, libre; este hecho hace pensar que la leyenda, que parte de Timeo, puede estra inspirada en estos tipos monetales. Virgilio relaciona la cabeza con una diosa guerrera (Juno), carácter subrayado por el adjetivo *acer*. Servio (*ad loc*.) señala la relación con el motivo de la fundación de ciudades[784].

El caballo de madera es la imagen que domina el libro segundo (2.13-267)[785], asociado a la oscuridad y a la caverna, como ya he visto anteriormente (vid. cap. 4.2 "Noche y día"). La oscuridad (cf. *utero*… / 2.259 *claustra*) es para Guillemin (1951: 225) el símbolo de la ruptura definitiva entre los troyanos y la divinidad, pues han traicionado a los dioses al abandonar a Laocoonte y al hacer caso a Sinón. Pero el caballo de Troya está también asociado a la figura de la serpiente (Knox 1950: 390) a través del término *latebras* (atribuido normalmente a este animal: cf. 2.38, 2.55 *latebras*), como hemos visto en el capítulo anterior (6.1.1.1. "Serpientes en el libro 2")[786].

En 3.506-538 se produce el prodigio de los caballos durante el periplo nocturno rumbo a Italia; los troyanos desembarcan, pero Anquises, al ver unos caballos, (*primum omen*, referido a la primera visión de Italia) barrunta una futura guerra de modo que oran a Juno y Atenea y abandonan esa tierra habitada por griegos hostiles. El motivo parece original de Virgilio. Al principio de la escena vemos a Palinuro observando las estrellas justo antes de la media noche, 3.515 *tacito… caelo*, con vientos suaves, pero el piloto no ve signos preocupantes. La llegada a Italia se produce

[784] En este sentido las leyendas suelen contener estos pasos: el futuro fundador consulta un oráculo y recibe la orden de fundar una ciudad; el dios le asigna un guía animal (suele ser un buey o una vaca); el animal señala el sitio tumbándose.

[785] El mito del caballo cuenta con una amplia tradición literaria en Homero (*Od*.4.265-280; 8.402-412), Arctino (*Iliupersis*), Estesícoro (*S* 104-105), además de numerosas alusiones en toda la literatura antigua: Esquilo (*Ag*.824-828), Eurípides (*Tro*.511-567, *Hec*. 914-921), Licofrón (342), Livio Andrónico, Nevio (Non. 475, 10 M., Lucrecio (1.476-477), Aristófanes (*Av*.1128), Plauto (*Bacch*.925-973, *Pseud*.1244, *Rud*.268, CIC.*Mur*. 78, *Phil*. 2.32, *Verr*. 2.452, *orat*. 2.94, *Cael*. 67), Plinio (*nat*.7.56.202), Higino (*Fab*.108), además de la tradición figurativa del mito a través de relieves, estatuas, pinturas. Virgilio se nutre de la tradición preexistente de forma libre con personal inspiración y alejado de interpretaciones racionalistas (QUAGLIA 1985: 354-355).

[786] El motivo volverá a aflorar en el discurso de Turno (una innovación de Virgilio) cuando pretende incendiar las naves troyanas: las alusiones verbales al libro segundo (9.145 = 2.624, 9.148 = 2.198, 9.151 = 2.166, 9.152 = 2.401), como señala QUAGLIA (1985: 355), intentan ligar los dos episodios para evidenciar la ruina de Turno y el cumplimiento de los hados prometidos para Eneas.

en *Portus Veneris*, al sur de Otranto (Cf. Str.6.3.5) y aparece enfatizada mediante la repetición (anáfora) que subraya la sinalefa entre pausa fuerte (3.523 *Italiam. Italiam*… 524 *Italiam*). El marco está recreado de forma bucólica y mediante una acuñación de Virgilio: *niuali* (3.538 *in gramine… candore niuali*) por imitación helenística del gr. χιόνεος (André 1949: 41).

La descripción del puerto profundo, protegido por dos barreras de rocas donde las olas rompen sugiere la de 1.159-169 de la que sería un boceto. La escena puede ligarse a la de 1.441-445 donde la fundación de Cartago se liga a la aparición de una cabeza de caballo, signo de su belicosidad. En este contexto la visión de los cuatro caballos pueden relacionarse con la cuadriga del triunfador en la que el color blanco era típico en estas celebraciones (cf. Serv.: *ad Aen*. 4.543), lo que puede sugerir el triunfo de Eneas sobre sus enemigos o los de César y Augusto. Sin embargo Fratantuono (2015: 140) cree que los cuatro caballos simbolizan el sacrificio de Palinuro, Miseno, Niso y Euríalo, troyanos cuya muerte será necesaria antes del definitivo asentamiento en el Lacio. Basa su argumentación en la conexión que hay entre caballo y Neptuno y en los cuatro altares de Neptuno que se levantan ante las mujeres troyanas (cf. 5.639) como indicación de que han llegado a su patria, en palabras de Juno, en el pasaje en el que adopta la forma de Béroe para incitar a las troyanas a quemar la flota; también se basa en las cuatro ofrendas. En cualquier caso la aparición de los cuatro caballos anticipa las guerras que tendrán lugar en el Lacio.

En 5.104-105 vemos a los caballos de Faetonte trayendo la novena Aurora con su luz serena; una alusión que proporciona luz, según Nethercut (1986: 103) sobre lo que va a suceder: el carro de Faetón anticipa la pérdida del timón por parte de Palinuro al final del libro 5 o el pasaje en el que Latino abandona las riendas de la política (cf. 7.600 *rerumque reliquit habenas*) o la pérdida de control por parte de Turno cuando salta del carro antes del combate final lleno de ira (cf. 12.681-683). Por el contrario, Eneas está caracterizado controlando las riendas, incluso en momentos de cólera[787].

[787] Cf. 12.495 *currumque referri, /* 497 *Marte secundo* / 499 *irarumque omnis offundit habenas*, donde, a pesar de describir una imagen de la tempestad y el caos no se emplea el verbo *remittere* que indicaría estar fuera de control.

En 5.588-591, 592-595, el noveno símil de este libro se describen los juegos troyanos como movimientos laberínticos; a continuación otro símil compara a los caballos con delfines. El símil comienza aludiendo al Laberinto de Creta, construido por Dédalo para el rey Minos; los atenienses tenían que pagar un tributo humano al Minotauro que vivía en el Laberinto hasta que Teseo lo mató y salió del mismo gracias a Ariadna. La historia se cuenta en Catull.64 y vuelve a aparecer en las puertas del templo de Apolo en Cumas (6.20-30, donde se liga a Dédalo). Como indica Barchiesi (1997: 275) podemos definir la relación entre Eneas y Teseo de la siguiente manera: ambos han logrado sobrevivir a un Laberinto (respectivamente Cartago y Creta) y han llegado a Cumas.

En 5.816-826 Neptuno, en su carro azulado (5.819 *caeruleo… curru*, resaltado en las posiciones extremas del verso), calma las olas, cerrando el primer tercio de la *Eneida*, de la misma forma que fue su obertura. En la descripción vemos las burbujas (5.817 *spumantia*) producidas por su carro o el vigor ansioso de los caballos (cf. 4.134-5), según Fratantuono-Smith (2015: 686) que suben a la superficie[788]. Si bien los caballos no tienen presencia en la escena, la aparición del carro es destacable porque este elemento no tiene presencia en la primera aparición de Neptuno (1.124-147); tampoco su color azulado es casual puesto que era el de Sexto Pompeyo, enemigo de Augusto y dueño de Sicilia en la guerra civil, como destaca Powell (2008: 102). En esta imagen parece que Eneas se apropia del color de Neptuno. El azul, presenta una connotación negativa en Virgilio[789]: casi siempre asociado a la tempestad, las serpientes o divinidades funestas. No es extraño: era Sexto Pompeyo el caudillo que se atribuía el favor de Neptuno (Neptuno aparece en sus denarios y él mismo se vestía

[788] Según WILLIAMS (1960: *ad* 822), la descripción de Neptuno puede estar inspirada en una escultura de Escopas, en el circo Flaminio, descrita por Plinio (*nat*.36.26). Sin embargo el cuadro de Neptuno conduciendo su carro sobre las olas, acompañado por su séquito de criaturas marinas y divinidades aparece ya en Homero (*Il*.13.23-30); Virgilio añade el color azulado para describir el carro del dios que focaliza la atención de la imagen; tampoco se da en Homero la sonora enumeración de divinidades de los versos 5.823-826.

[789] *caerula* (=mar profundo), *caeruleus*, son epítetos frecuentes en Virgilio, es el color más empleado, pero sus notas suelen ser negativas. Desde Ennio el azul es el color propio del mar que no es calificado de negro salvo en raras ocasiones (cf. 5.2 *ater*, con tono peyorativo). Las divinidades marinas también suelen ser azules, como las nereidas que son glaucas (cf. THEOC.7.59). Sin embargo su ropa o cabellos pueden ser azules o verdes indistintamente (cf. HOR.*carm*.3.28.10; Ov.*met*.13.960). El azul solo es un elemento fijo en el caso del carro de Neptuno, según André (1949: 334).

con manto azul, en lugar de usar el rojo de los generales), mientras que Augusto carecía del control de los mares que sí tenía Sexto Pompeyo. Pero en esta escena, Virgilio hace una inversión de la realidad histórica: Por eso Eneas realiza libaciones y sacrificios desde su barco a Neptuno (cf. 5.772-776), según Powell (2008: 97).

6.2.1.2. El caballo como atributo de majestad

En 7.274-283 Latino regala, de sus 300 caballos, ricamente adornados, uno a cada uno de los troyanos y a Eneas una pareja de celestial simiente que la maga Circe robó a su padre. Albrecht (2012: 243) considera que los caballos constituyen un símbolo de lo engañosa que es la paz y de la inminencia de la guerra. En este sentido, quizá, puedan relacionarse los caballos presentes con los de 3.506-538 que también presagian guerras y la huída de los troyanos tras su primera toma de contacto en tierra italiana. El pasaje recrea el episodio de *Il*.5.268-269, donde Anquises regala a Eneas dos caballos de los seis que logra, montando sus yeguas con los caballos de Laomedonte, de la misma raza que aquellos que Zeus dio en pago por su hijo Ganimedes. En este sentido Lyne (1989: 138) cree que aquí Eneas retoma esos mismos caballos. En cualquier caso, Horsfall destaca (2000: 202) que, en el pasaje presente, Latino regala caballos, pero no nos queda claro si son suyos o de Circe, teniendo en cuenta que Pico, el marido de Circe y abuelo de Latino, era domador de caballos. Los presentes de Latino se caracterizan como ricos mediante el oro[790] y la púrpura[791]; ambos elementos entrañan un paralelismo con la corte de Dido y, por tanto, inducen a la desconfianza: tienen valor premonitorio.

[790] Cf. 7.278-279 *aurea… / auro… aurum*: repetición que puede aludir a 4.138, 8.659 según Fordyce (1977: *ad* 278) y enfatiza la raza de los caballos, que se relaciona con el padre de Circe, el Sol.

[791] Cf. 7.277 *ostro alipedes pictisque tapetis* con hendíadis.

6.2.1.3. Los sentimientos privilegiados de los caballos

Sauvage (1975a: 67) señala que, de manera general, se puede afirmar la tendencia a atribuir al caballo nuestra propia vida espiritual de forma más clara y amplia de lo que sucede con ningún otro animal. Un buen ejemplo de esto se produce en 11.89-90 donde el caballo de Palante, Etón, llora la pérdida de su amo. El caballo llorón es un tópico de la literatura (Gransden 1991: 78) ya presente en *Il*. 17.426-455 donde los caballos de Aquiles lloran cuando intuyen la muerte de Patroclo, su auriga, a manos de Héctor. El nombre de Etón corresponde a uno de los caballos de Héctor (cf. *Il*.8.185). Según Ovidio (*met*. 2.149-153, 277-279), Etón es uno de los cuatro animosos caballos del Sol junto a Pirois, Plego y Eoo, que relinchan y echan llamas de modo que espanta mirarlos (2.253 *uolucres Pyrois et Eous et Aethon, solis equi*)[792]. En este sentido Virgilio puede estar pensando en Phaëthon y establecer una relación A-eneas / A-pollo, P-allas-Phaëthon (Fratantuono 2009: 46): ambos personajes se ligan mediante sendas divinidades solares. Como Faetón, Palante es víctima de su fogosidad: Faetón, hijo del Sol (en Homero se confunden ambos dioses) conduce su carro causando estragos y convirtiendo en desierto todo lo que toca; Júpiter le derriba y cae en el río Erídano (Po) donde se ahoga[793]. Para Servio (*ad loc*.), Etón es el hijo de la diosa del atardecer y, ciertamente, Palante evoca a Faetón el hijo muerto del dios Sol. Fernández Corte (1998: 93) también ve en el nombre del caballo el gr. *aethon*, un significado próximo a brillante, fogoso, de color de fuego.

Las lágrimas[794] de Etón constituyen una prefiguración del final de poema: la trágica pérdida de Palante será el motivo de la venganza de Eneas y su decisión final de matarlo al ver el cinturón en poder de Turno (Frantantuono 2009: 46); este *pathos* es

[792] La tradición de Etón se prolonga en Marcial donde el nombre de un caballo del Sol recibe este nombre (3.67-65 *Iam prono Phaetonte sudat Aethon / exarsitque dies et hora lassos / interiungit equos meridiana*; 8.21.7 *Quid cupidum Titana tenes? Iam Xanthus et Aethon / frena uolunt, uigilat Memnonis alma parens*, en alusión a la impaciencia por la llegada del nuevo día). Otros ejemplos de caballo llorón: Sil. *Pun*. 10.458-471, memorable comportamiento del caballo de Clelio después de Cannas; Suet. *Iul*. 81.2, los caballos de César lloran ante la visión de la muerte de su amo; las emociones en el mundo de la naturaleza las vemos presentes en diversos autores: PLIN.*nat*. 8.52, SEN.*Cons.Marc*.7.2; ISID.*orig*.12.1.43; PLIN. *nat*. 8.157, los caballos lloran cuando pierden a sus amos.

[793] En Isaías 14.12-21 vemos el mismo tema ("la estrella caída"), aplicado al rey de Babilonia.

[794] Las lágrimas de Etón están enfatizadas por la aliteración de G (11.90 *guttis... grandibus*): cf. Acc.*Trag*.578; LUCR.1.349, según HORSFALL (2003: 101).

la culminación de los treinta versos que le preceden: precisamente el llanto del caballo sirve para aliviar la tensión acumulada[795].

6.2.1.3.1. El caballo y el ardor amoroso

En 11.486, 492-497 Turno se arma para el combate y, como un semental huido del establo, baja corriendo desde la ciudadela. En los poemas homéricos el caballo es, con frecuencia, protagonista de diversos símiles al igual que en Apolonio y en Ennio[796]. En el caso de Virgilio, el caballo aparece sin jinete en tres ocasiones: aquí, en el caso de Etón (funerales de Palante) y con Camila, precisamente después de este símil (11.499) cuando desmonta en la misma puerta de Turno, una escena que, según Canciani (1984: 629) se inspira en un fresco pompeyano, hoy perdido, donde Pentesilea desmonta ante el palacio de Príamo. En relación con su modelo homérico podemos plantearnos si Turno se parece más a Paris o a Héctor. En este sentido, Camila impacta al rútulo como Helena a Paris; pero esa fascinación lo destruirá pues su muerte malogra la posibilidad de un combate de caballería, simultáneo a la emboscada que prepara Turno (11.515-531).

En este símil equino Virgilio establece una variante respecto a los antecedentes: aparecen connotaciones sexuales puesto que Turno es como el caballo que busca a la manada de yeguas (11.494 *equarum*)[797]. Podemos establecer un paralelismo entre el semental y Turno, por una parte, y las yeguas-Camila por otra, de forma que se está comparando la batalla con un encuentro sexual. Lo cierto es que, a partir de este símil,

[795] Las lágrimas de Etón son totalmente poéticas, sin embargo, como apunta Fratantuono (2009: 46), los caballos son capaces de llorar, por ejemplo, en respuesta a las alergias o a una caída.

[796] Cf. *Il*. 6.506-511, Paris se precipita como un caballo desbocado cuando al romper el ronzal galopa golpeando la llanura; *Il*. 15.263-268, el mismo símil que el anterior, pero aplicado a Héctor; *Il*. 22.22-23, Aquiles se movía con gran celeridad como el caballo campeón que, con el carro, corre a galope tendido por la llanura; *Il*. 22.162-164, Héctor y Aquiles dan tres vueltas vertiginosas a la ciudad como los caballos campeones giran alrededor de las metas; *A.R*. 3.1259-61, Jasón se llena de satisfacción como cuando un belicoso corcel, deseoso de partir cocea el suelo con relinchos; Enn. *Ann*. 535-9 (Skutsch) *et tum sicut equus qui de praesepibus fartus / uincla suis magnis animis abrumpit et inde / fert sese campi per caerula laetaque prata / celso pectore; saepe iubam quassat simul altam, / spiritus ex anima calida spumas agit albas.*

[797] El caballo como símbolo del ardor amoroso: cf. PLAUT.*Mil.*1111-3; MART.11.104.14; HOR.*carm*.1.25.13-14. Más ejemplos en SAUVAGE (1975a: 94-97).

es Camila la que centra el foco de atención del final del libro: es ella la que combate en duelo contra los troyanos mientras Turno se dedica a preparar una emboscada (11.515-531).

Pero vemos también otro simbolismo en este símil: la representación de la vida libre y regalada de los latinos antes de la llegada de los troyanos, sutil alusión a la *aurea aetas* que sirve de contraste a la llegada de Eneas[798]. También puede establecerse relación con el ciervo de Silvia (7.487-489), acostumbrado (478 *adsuetus*) al baño, elemento ligado a Dido, como el caballo a Turno, lo que une a ambos personajes trágicos como ya dijo Pöschl (1950: 97-178). Por otro lado, Virgilio aplica la palabra *iubae* (497) (*crines*, melena) tanto al casco de Turno (en lugar de *crista*) como a las serpientes del libro 2 (2.206) o el propio caballo de Troya caracterizado como serpiente (Knox 1950: 380, 3).

6.2.1.4. El caballo en la batalla

En 11.599-602 comienza el combate de caballería, elemento sin paralelo homérico donde los caballos solo conducen los carros de guerra. Gransden (1991: 18-19) considera que este cuadro es la escena militar más lograda de Virgilio, escrito con gran estilo, caracterización hiperbólica y graduando los símiles.

En el último libro Turno se apresta a la batalla como el sanguinario Marte cuando junto a las aguas del gélido Hebro lanza a galope a sus caballos que vuelan más que los Notos y el Céfiro (12.331-338). No hay un precedente claro para este símil[799]. Según Pöschl (1950: 202) en este símil podría verse una glorificación de Turno: solo él, además de Eneas y Dido, es comparado con un dios, pero Tarrant (2012: 172) ve siniestras implicaciones que se reflejan en la presencia de las Iras e Insidias (12.336 *Iraeque Insidiaeque*) que recuerdan la descripción de Alecto (7.325-326) lo que arroja una luz sombría en relación a la guerra (Pöschl 1950: 118). Sauvage (1975a: 53-55)

[798] Así por ejemplo, destaca la idea de libertad (y no solo de comida) expresada en 11.493 *tandem liber*; *campo aperto* refuerza esa idea.

[799] En Homero distintos héroes son comparados con Marte: Ayax (*Il*.7.208-210), Merines e Idomeneo (*Il*.13.298-303); Héctor (*Il*.15.605-606), pero los caballos no tienen ningún papel en ninguno de estos símiles a no ser en *Il*. 4.439-445, donde el Terror, la Huida y la Disputa son incitados por Ares y Atenea que siembran la discordia general.

destaca en esta escena (como en 10.20-22 y 12.164) la imagen de un Turno asociado al caballo como atributo de majestad, lo mismo que Mecencio. Al contrario, Eneas jamás se presenta sobre un carro o caballo de guerra o de parada: no hay una sola escena que nos presente a Eneas como jinete o auriga, detalle que lo configura con rasgos de humildad o de modestia. Como se verá, la gloria de Turno y Mecencio, señalada por sus caballos, será vana.

6.2.2. La paloma

La primera aparición de las palomas en la *Eneida* se produce en el octavo símil del libro 2 (2.515-518): en medio del recinto sagrado, junto al laurel sagrado, Hécuba y sus hijas se apiñan en torno al altar como palomas en medio de una tempestad. La fuente podemos encontrarla en *Il*. 21.493-494, donde la diosa Artemis huye como una paloma ante el acoso de un gavilán; en Esquilo (*Supp*. 223-224) las danaides son comparadas a palomas que se refugian en el altar de Zeus para protegerse del gavilán, en este caso, los hijos de Egipto; en Eurípides (*Androm*. 1140-1) los hombres de Delfos huyen como palomas que han visto a un halcón, tras atacar a Neoptólemo. De nuevo Virgilio varía el símil y, en este caso, Hécuba y sus hijas se comportan como palomas que huyen de la negra tempestad y no del halcón o águila. Además se abrazan a las estatuas de los dioses en las gradas del altar (puesto que *altaria* puede significar escaleras y no altares, en función de Tac. *Ann*. 16.31 *altaria et aram complexa*)[800].

En el libro 5 (5.210-219) el vuelo de las palomas que se compara con la carrera de Menesteo con su nave[801]. En esta espléndida imagen del barco de Menesteo, navegando triunfante sobre las olas, a diferencia del símil que le inspira (*A.R*.2.932-935, tomado, a su vez, de *Od*.13.86-87), Virgilio se vale de la paloma –y no el halcón– y

[800] La angustia del momento viene expresada por el quiasmo del verso 2.516 *praecipites atra ceu tempestate columbae,* en el que podemos valorar la posibilidad de que sea un verso áureo aunque su centro lo ocupa una conjunción (*ceu*) en lugar de un verbo. Así mismo, el pasaje está descrito con una tonalidad negra, tal y como reflejan términos como 2.514 *umbra*, 2.515 *atra*, o la asonacia en U de todo el fragmento.

[801] Cf. *Il*.5.778, 21.493-495; *Od*.13.86-87; *A.R*.2.932-5 donde también se compara el batir de los remos de la nave Argo con el batir de las alas de un halcón; *georg*.1.414; 4.56 (en relación a los nidos).

la hace abandonar su nido, imagen más maternal y emotiva. Este elemento no aparece ni en Homero, ni en Apolonio. La paloma guarda un simbolismo ligado a Venus (cf. Serv. *Aen*.6.193 *Veneri consecratas proter fetum frequentem et coitum*, en *TLL* 3.1732.45). Es interesante la traducción del símil que realiza Capponi (1982: 243) quien piensa que la comparación mira hacia adelante, al concurso de tiro con arco (5.213-218):

qualis spelunca subito commota columba,
cui domus et dulces latebroso in pumice nidi,
215 fertur in arua uolans plausumque exterrita pennis
dat tecto ingentem, mox aere lapsa quieto
radit iter liquidum celeris neque commouet alas:
sic Mnestheus,

"Como la paloma expulsada de pronto de la cueva
que tiene asiento y dulces nidos entre las hendiduras de la oscura roca
sale volando por los campos o, asustada, huyendo de los tejados,
hace gran estrépito con sus alas en el aire, tranquila,
traza un límpido camino por los cielos con las alas raudas inmóviles,
así Mnesteo,…".

Capponi (1988: 81) piensa que la expresión 5.217 *radit iter liquidum* constituye una metáfora: "traza un límpido camino", en alusión al vuelo ligero y libre de la paloma, mientras que 5.216 *quieto* es una sinécdoque por *columba quieta.* La paloma abate sus alas asustada (215 *plausum*) al igual que el público aplaude, una idea subrayada por la aliteración de P y T. El ritmo dactílico de 5.216 sugiere el vuelo rápido de la paloma. Y la aliteración de L, R, el aleteo (cf. Marouzeau 1979: 27-29).

Fratantuono (2014: 293) relaciona este símil con 8.713 donde también aparece *latebrosus* (únicas apariciones de este adjetivo) aplicado al Nilo (*latebrosaque flumina*): la paloma abandona su cueva (motivo que se repite en la historia de Dido o en la de Caco) para recobrar la tranquilidad mientras que Antonio y Cleopatra retornan al escondrijo del Nilo tras su derrota. Fratantuono interpreta que la paloma es una imagen de Eneas que abandona su hogar para buscar su destino. La nave de Mnesteo (que representa a la *gens* romana de los Memmios) es comparada con una paloma de la misma forma que la de Sergesto es parangonada con una serpiente: ambos símiles sirven para oponer a ambos personajes pues representan el polo positivo y negativo de una oposición. El símil recuerda también 11.721-724 donde la aristía de Camila

culmina con una imagen del halcón y la paloma: así mata a Lígur, como un águila se lanza desde la roca sobre una paloma y la destripa con sus garras. Virgilio se sirve aquí de los precedentes homéricos[802].

En este símil Camila aparece como un ave consagrada (11.721 *sacer ales*) a los dioses: o bien a Marte, en función de Servio (águila o halcón) o bien a Apolo, en función de *Od*. 15.526 (Gransden 1991: 130), aunque Horsfall (2003: 394) desmiente esta última opción pues ve insuficiente la explicación. En menos de 80 versos Camila ha matado a 12 hombres; la última de sus víctimas es un ligur hijo de Auno; el símil sirve de conclusión en el cénit de su aristía; a partir de aquí el curso de la batalla cambia por acción de los dioses (Fratantuono 2003: 238). Servio (*ad loc*.) señala la paradoja de que una mujer sea representada por un animal macho mientras que un hombre por una hembra, pero Fratantuono (2003: 237) aclara oportunamente que las águilas pueden ser machos o hembras y que el hijo de Auno puede estar feminizado sarcásticamente por Virgilio.

Para Lyne, (1989: 70-71) el símil responde a dos cuestiones: cómo mata Camila al hijo de Auno y qué hace ella; en este sentido Camila aplica justicia, si nos atenemos a la vaga expresión *poenas inimico ex sangine sumit* que es una fórmula judicial e implica un ajusticiamiento[803].

En el episodio de la rama de oro también están presentes las palomas (6.190-204) cuando Eneas suplica que se le presente el ramo de oro; entonces aparecen las dos palomas que le conducen hasta el árbol donde reluce el aura de oro. El pasaje ya ha sido estudiado en el cap. 2.3.9. "Árbol-bosque: la rama de oro" por lo que no

[802] Cf. *Il*. 22.139-142 donde Aquiles arremete como el gavilán, la más veloz de las aves, y se arroja en pos de una trémula paloma. Otros posibles precedentes: *Il*. 13.62-64 donde Poseidón se aleja de los Ayantes como el gavilán cuando se eleva desde una abrupta roca y se lanza por la llanura en persecución de otro pájaro; *Il*. 16.582-583, Patroclo partió semejante al gavilán que pone en fuga a los grajos y a los estorninos; *Il*. 17.460, Automedonte acomete como el buitre a los gansos; *Il*. 21.493-495, Artemis huye con la cabeza gacha como la paloma ante el acoso del gavilán; *Od*. 15.525-8, el vuelo de un halcón a la diestra de Telémaco y despluma a una paloma; es interpretado como un signo de Apolo; *A.R.* 1.1049-50, las palomas huyen temerosas de los halcones, así se retiraron los Dolíones ante el ataque de los argonautas; E. *Andr*. 1140-1.

[803] En Quinto Esmirneo (*Posthomerica* 1.529-572) vemos una imitación de este símil: Pentesilea es comparada a una paloma perseguida por un halcón que es Aquiles. Quinto toma de Homero la imagen, pero revierte el símil de Virgilio adjudicando a la amazona el papel de paloma.

abundaré en el tema. Solamente añadiré que, desde el punto de vista estilístico, el abatimiento inicial de Eneas viene expresado, según Austin (1977: *ad loc*.) mediante el ritmo espondaico (6.186 holoespondaico y 187 espondaico). Ese mismo ritmo se repite en 6.199 para describir el vuelo más lento de las palomas. La atmósfera se sugiere mediante la asociación de *aureus* y *arbore* que proporcionan un cariz especial tanto a la rama como al árbol. En 6.191 *uenere uolantes*[804] vemos un anagrama de Venus que sirve para asociar las palomas con la diosa. En 6.195 *pinguem diues opacat / ramus humum* se produce un quiasmo con encabalgamiento que contribuye a expresar lo intrincado de la situación, lo mismo que el infinitivo histórico de 6.199 (*prodire*).

6.2.3. La cerda blanca

En Butroto, Héleno avisa a los troyanos de la dificultad de llegar a Italia; entonces les profetiza el prodigio de la cerda blanca (3.381-398), señal (*signa*) de su futuro asentamiento en el Lacio y les aconseja visitar a la Sibila de Cumas (lo que constituye la quinta profecía de este libro). La profecía de la cerda blanca remonta a una antigua tradición (cf. D.H. 1.56.1) aunque Dión la asocia a la fundación de *Lavinium*, mientras que Virgilio la retrasa una generación para componer su cronología mítica[805]. Este episodio constituye una intersección entre el pasado y el futuro puesto que aparecen contrapuestas la patria antigua y la futura. Héleno profetiza que la cerda blanca indicará el lugar de la futura Troya; Tiberino (8.42-47) mostrará la solución: que en treinta años (= número de lechones)[806] Ascanio fundará Alba (como el color de la cerda). Pero en la versión de Héleno, el lector ya verá Alba a través de una anáfora, de gran majestuosidad: 3.392 *alba… albi*. La repetición de las palabras en ambos pasajes, sirve para ligar la profecía a su cumplimiento.

[804] Reminiscencia de LUCR.6.833 *cuius ubi e regione loci uenere uolantes*.

[805] Cf. *Od*. 11.127-129. Funcionalmente es análogo: un prodigio opera como prueba de que Ulises ha llegado a casa. Virgilio denomina al mar con el término sal Ausonia imitando a Apolonio: 3.385 *salis Ausonii*: Cf. *A.R*. 4.590 Αὐσονίης … ἀλός, (*salis* = ἁλς homérico y ENN. *Ann*.378).

[806] El hecho de que la camada tenga treinta lechones constituye un prodigio; que treinta lechones blancos mamen de la cerda es un portento (no sabemos si había más lechones que no fueran blancos), según HORSFALL (2006: 296). El color blanco se hace protagonista de nuevo.

La profecía se cumple en 8.18-34 cuando, en medio de la noche, se aparece Tiberino a Eneas, como un anciano entre las hojas de los álamos, para anunciarle el prodigio de la cerda blanca con treinta lechones blancos que le mostrará el asiento de Alba Longa, la ciudad que fundará Ascanio[807]. El Tíber, que ya había sido descrito en 7.30, ahora es personificado, metamorfoseado. El dios-río aparece como un anciano, según una antigua convención (Fordyce 1977: *ad* 8.31)[808] puesto que la metamorfosis en forma de hombre ya se opera en la *Ilíada*[809]*.*

6.3. Animales semisalvajes

6.3.1. Los cisnes

El primer animal que aparece en la *Eneida* es el cisne. En 1.393-401 tiene lugar el presagio de los doce cisnes salvados después de ser atacados por un águila (1.394 *Iouis ales*). Técnicamente es un augurio (*augurium oblatiuum*, enviado por los dioses sin que sea pedido). Los cisnes aparecerán de nuevo en 12.244-256 cuando un águila suelta a uno bellísimo al sentirse hostigada por otras aves[810]. El augurio de los doce cisnes, en boca de Venus (1.393-401), representa la primera aparición de la naturaleza en forma de augurio que interpreta la misma diosa. Ya ha sido tratado en otra sección (vid. cap. 1.1.7 "Pitagorismo en la tempestad inicial"). Solo añadiré que, a través de este cuadro en el que se compara naturaleza (cisnes) y realidad (naves), Venus ofrece

[807] En el santuario de Lavinio (a 4,2 km del santuario del Sol donde se veneraba a Eneas en un pequeño heroon, según inscripción con el texto *Lar Aeneas*: cf. D.H. 4.2.3), los sacerdotes mostraban los restos del la cerda del prodigio (8.31) según Varrón (*rust.* 2.4.18) (DELLA CORTE 1971: 123-126).

[808] El prodigio se produce en el Tíber, y no en el Numico, para aludir a Roma, en lugar de a Lavinium, como señala la leyenda (GRANSDEN 1976: 188).

[809] Cf. *Il*. 21 para el dios-río (el Escamandro). Homero personifica al río y le hace hablar en diversos momentos, para aconsejar a Aquiles volver a la llanura para no ensangrentar sus aguas, pasaje en el que el río se convierte en símbolo del miedo y la muerte, mancillado por la sangre. Otros casos: cf. *Il*.21.124-125, 136-138, 211-213, 227-228, 305-307.

[810] Otras escenas en que aparecen cisnes son: 7.699: catálogo de tropas itálicas; desfilan como cisnes de nieve; 9.563-568: se compara a Turno con una liebre, cisne o cordero arrebatando un cordero a su madre (en este caso el cisne es actor secundario); 11.456: se compara un tumulto con el clamor de los roncos cisnes. En *georg*.2.198-200 también se describen los campos de Mantua que alimentan a blanquísimos cisnes en su río.

una interpretación favorable acerca de un auspicio que constituye la primera señal de las que guían a Eneas en su caminar como *homo religiosus*: tal como los cisnes escapan al ataque del águila (1.394 *Iouis ales*), así las naves se libran de la tormenta. Pero Eneas ha sabido interpretar los signos de la naturaleza gracias a la intervención de su madre, algo fundamental en el devenir del héroe.

Desde el punto de vista estilístico, vemos una enálage, en el último miembro (el puerto se presenta a los barcos en lugar de que sean los barcos los que se aproximan al puerto), recurso que sirve para expresar el punto de vista de los marineros, además de producir una *variatio*. El arcaísmo 1.394 *aetheria… plaga* (cf. Enn.Sc. 244, Varrón, *Menipp*.233) enfatiza el carácter sagrado del pasaje. El estrépito de los gansos es imitado por la aliteración de consonantes sordas 1.396 *aut capere aut captas iam despectare uidentur*, 1.398 *et coetu cinxere polum, cantusque dedere*, como señala Austin (1971: *ad* 1.398).

En 7.698-705 las tropas de los latinos son comparadas a cisnes de nieve entre nubes transparentes y con una nube aérea de roncas aves. Como en el caso de Homero y Apolonio, Virgilio también introduce este símil en un catálogo[811], pero une dos símiles en uno, ¿por qué? Fordyce sugiere (1977: 187), a partir del verso inacabado 7.702 que tal vez estemos ante un pasaje inconcluso en el que Virgilio estaba tanteando varias versiones. El mantuano ya había usado este tema en *georg*.1.383-389. Ambos símiles aluden a la sonoridad y música de cisnes y aves, cualidad ya presente en otros poetas (cf.Theoc.12.7, Hor.*carm*.1.6.2), como indica Fordyce (1977: *ad* 700). Este símil prepara el pasaje final de 12.244-256 en el que Turno será comparado con un cisne de modo implícito[812].

[811] Para el primer símil: cf. *Il*.2.459-463: las huestes afluían de las naves igual que las aves –cisnes cuellilargos entre otras- se posan en bandadas, chillando en la pradera Asio y vuelan acá y allá; *Il*. 3.2-7: los teucros avanzaban chillando como aves (en este caso grullas huyendo del invierno); *A.R*.4.1300-2: las mujeres lloran la muerte de la hija de Eetes como cuando los cisnes del Pactolo levantan sus cantos. Para el segundo símil*: A.R*.4.238-240: expedición naval de los Colcos se compara con una nube de pájaros sobre la superficie marina.

[812] Desde el punto de vista estilístico destaca la aliteración que sugiere el eco de 7.702 *pulsa palus* (HORSFALL 2000: 460); la hipérbole de 7.703 *examine tanto* que, según HORSFALL (2000: 461) es una lectura extraña dado que *examen* se aplica normalmente a abejas y muy poco a aves. En este sentido, la lectura *agmine tanto* sería más acorde con el sentido.

En 11.456 se compara la confusión generalizada (en el momento en que troyanos y etruscos atacan la ciudad) para llamar a las armas a las aves que se posan en los bosques o los roncos cisnes graznan en la corriente del Po. Podemos ver aquí los mismos precedentes que en el símil de 7.698-705 (vid. n. 811), pero, además, el de Sófocles (S. *OT* 174-177) cuando el coro compara a los hijos con los pájaros que se lanzan al dios de Occidente más veloces que el fuego. En este símil doble se invierte el orden de 7.699-702: allí Virgilio avanzaba desde lo particular a lo general (primero cisnes; después aves), aquí de lo general a lo particular (primero aves; después cisnes) (Fratantuono 2009: 149). Los hijos, golpeando sus armas y los padres, llorando en la despedida, al perderlos de vista, hacen el mismo ruido que las aves. En ambos casos se presenta a las tropas de Mesapo y a los latinos con gran empatía. La región descrita está próxima al río Po, patria chica de Virgilio. Es correcta la existencia de numerosas aves migratorias procedentes del Adriático (Fratantuono 2009: 150). El doble símil está muy trabajado por Virgilio relacionando aves y cisnes con hábitats distintos:

cateruae auium_____ alto in luco
rauri cycni _____ piscoso amne Padusae[813]
per stagna loquacia

En 12.244-256 un águila suelta a un cisne bellísimo hostigada por otras aves cuando Yuturna, adoptando la forma del bravo Camerte, incita a los rútulos a romper el pacto. El augur Tolumnio cree que es una señal de los dioses y dispara la primera lanza. Virgilio sigue de cerca a su modelo homérico (*Il*.12.200-209) donde la serpiente que es arrojada por el águila es interpretada como su signo desfavorable por los troyanos. Sin embargo aquí Virgilio corrige el modelo para que sea un cisne y no una serpiente lo que arroja el águila, retomando el inicio del poema (1.393-341). De esta manera el mismo animal es el que abre y cierra el poema de forma quiástica. El águila (*Iouis ales* como en 1.394) representa a Eneas[814] que, en lenguaje militar aplicado a las aves, amenaza a todos los latinos antes que a Turno (Tarrant 2012: 153) y convierte en

[813] El nombre de *Padusae* alude al brazo sur del Po en el Delta (Mesánico) donde Augusto construyó un canal (*Fossa Augusta*) que comunicaba Rávena con el Po (HORSFALL 2003: 277).

[814] La relación de Augusto con el águila viene expresada por diversos autores: SUET. *Aug*. 94.11; 96.1; D.C. 45.2.1; 47.1.3.

desorden (*turbam*) lo que antes era una columna (*agminis*). La expresión formular 12.254 *facta nube* está próxima a otras de tipo militar como *agmine facto*, *testudine facta* y presenta el movimiento de las aves como una formación militar[815]. De esta manera la imagen que pinta Virgilio se aproxima a un símil en el que se ha suprimido la fórmula correspondiente.

Tolumnio interpreta equivocadamente el prodigio[816]: en realidad el águila está reservando al cisne para el duelo final, 12.250 *cycnum excellentem*; esta expresión demuestra el conocimiento que Virgilio tenía acerca de los cisnes pues adjudica un líder a la bandada que, en este caso, es Turno (Tarrant 2012: 153). Finalmente el cisne escapa entre las nubes (12.256 *in nubila fugit*) como los latinos esperan que Eneas y sus tropas se marchen de su territorio (Tarrant 2012: 154). El movimiento del cisne se describe con la aliteración de M (12.248-249 *turbantemque sonantem* / *agminis aligeri*, este último término es acuñación de Virgilio), mientras que el águila es descrita con la rapidez del ritmo dactílico de 12.250 *pedibus rapit improbus uncis* (Tarrant 2012: 153).

6.3.2. Las abejas

El segundo símil de la *Eneida* (1.430-436) tiene por objeto a las abejas. Virgilio se sirve aquí, como en muchos otros casos, de las *Geórgicas* como cantera, pues constituye un calco exacto de *georg*. 4.153-169; el símil de las abejas simboliza la comunidad política, en este sentido son radicalmente diferentes los símiles de abejas de otros autores[817]. Por el contrario vemos semejanzas con Cicerón (*Cato* 11.64) donde se trata de las abejas como pueblo disciplinado.

[815] Cf. *Il*.17.755 donde los aqueos caen como una "nube" de estorninos o grajos ante el ataque de un gavilán que simboliza tanto a Eneas como a Héctor (TARRANT 2012: 154).

[816] CATALANO (1984: 403) considera que la interpretación errónea de Tolumnio y los rútulos sirve para demostrar la superioridad de la *scientia augurii* de los troyanos. En este sentido, no hay contradicción entre los signos divinos dados a los vencedores y a los vencidos.

[817] Cf. *Il*. 87-90, donde el símil tiene connotaciones bélicas pues Homero compara a los soldados con las abejas; HES.*Th.*594-602 donde la comparación de las abejas con las mujeres sirve para dar un toque misógino; *A.R.*1.879-85 donde se describe a las mujeres lamentándose

La imagen de las abejas se repetirá en otros tres momentos: servirá para caracterizar a los futuros héroes romanos (6.707-709); para anunciar la llegada de Eneas al Lacio en el prodigio de 7.64-67; para reflejar la situación de la ciudad de Laurento atacada por Eneas (12.586-592). La aparición de esta imagen forma un quiasmo, respectivamente, en el primer y último libro de las dos partes del poema.

Virgilio habla siempre de la miel en plural. El néctar, según señala Austin (1971: *ad* 1.433) es el producto de la flor antes de que sea convertido en miel en el estómago de las abejas. Las metáforas 1.431 *gentis*, 1.434 *agmine facto* remiten a un mundo político y militar siguiendo la estela del símil empleado en las *Geórgicas*; la diferencia es que allí constituían el plano de lo real mientras que aquí configuran el de la imaginación.

La vida de las abejas sirve como símil del comportamiento de los pueblos y ejércitos humanos, al revés de lo que sucede en el libro cuarto de las *Geórgicas* donde son descritas por medio de metáforas extraídas de la vida de los seres humanos. Señala Albrecht (1997: 640), en las *Geórgicas* las abejas parecen estar dotadas de una razón divina (4.219-227) y su organización estatal mantiene ocupado al poeta. La relación entre naturaleza y vida dentro de una comunidad política se hace más estrecha y se convierte en metáfora continua: las abejas conviven y colaboran como si habitasen dentro de un Estado bien reglamentado (4.149-218), especialmente cuando se declara una guerra entre dos enjambres y hay que matar, de entre los dos cabecillas, al más indolente.

Albrecht (2012: 143) establece límites a la hora de transferir y aplicar las imágenes contenidas en este libro a la política, en especial en relación a la idea de que entre dos reyes debe morir el peor (4.88-90), idea apropiada para las abejas, pero indigna para el ser humano. El paralelo en la *Eneida* sería la muerte de Turno a manos de Eneas, pero el autor alemán cree que en el final del poema no puede establecerse un paralelo con el mundo de las abejas puesto que el desenlace de la misma está

---

por la partida de los Argonautas como abejas que salen de la colmena, zumban entre los lirios y van libando su dulce fruto de flor en flor; en este caso las connotaciones son eróticas.

regido por la *pietas*[818]. Por su parte Powell (2008: 245-250) señala que en las *Geórgicas*, las abejas están descritas como una verdadera comunidad humana[819] y llega a apuntar que las virtuosas abejas simbolizan la causa de Octavio dado que la mención de los Quirites representan una metáfora monárquica, mientras que la lucha entre los dos reyes también está presente en la *Eneida* (8.678, 685) en la contraposición entre Augusto y Antonio. De una opinión parecida es Della Corte (1984b: 212) quien opina que en las *Geórgicas* Virgilio expresa su pensamiento político pues el reino de las abejas constituye un ejemplo único, dentro del reino animal, por su laboriosidad y disciplina[820].

En 6.703-709 contemplamos otro símil de abejas. Tiene lugar en el río Leteo[821]. En este caso son los futuros héroes romanos los comparados con estos insectos. Las abejas simbolizan a las almas y la inmortalidad; esta analogía liga esta imagen con un fragmento de Sófocles preservado por Porfirio (S.*fr*.879 P) en el que comenta que los antiguos llamaban a las almas que esperaban a nacer, "abejas" (cf. Norden 1903: *ad loc*.). Así lo vemos también en los mitos órficos donde se representaba a las almas como estos insectos[822]. No obstante en las *Geórgicas* (4.162-169) las abejas ya se presentan como ejemplo de comportamiento. La escena se desarrolla en una parte apartada del *conuallis* descrito en 6.679. Como dice Austin (1977: 217), en el símil

[818] Es Palante quien exige el castigo e incluso quien lo ejecuta, según la concepción romana. "Lo único que hace Eneas es prestar su brazo al héroe muerto, aunque presente de espíritu" (ALBRECHT 2012: 320). Por tanto, se equivoca Holzberg (2006: 207) cuando establece, en términos políticos, la comparación entre el mundo de las abejas y el duelo Eneas-Turno.

[819] Con sus jefes (*duces*), pueblos (*populos*), combates (*proelia*). Según Powell, Virgilio realiza un completo paralelismo con Roma (4.201 *paruos… Quirites*; 4.204 *sub fasce*; 4.42 *larem*; 4.155 *penatis*; 4.154 *magnis sub legibus*). Sin embargo son opuestos a una interpretación política WILLIAMS (1987: 43) o ALBRECHT (2012: 143). A favor está GRIFFIN (1983: 64; 1985: 165-8) o PUTNAM (1995: 257-9, 262).

[820] Donde podemos ver la existencia de dos cuerpos diferentes: *reges* y *plebs* (4.95), el respeto del pueblo a su jefe, una regla de vida austera y laboriosa y la lucha contra lo que representa una sociedad perfecta y funcional, aunque amenazada por multitud de enemigos, al igual que Roma.

[821] El Leteo ya aparece en Platón (*Rp*.621c) donde meramente se menciona el río del olvido y en *Phdr*.248C donde no se menciona sino que se explica que el alma que no accede a la llanura de la Verdad y no consume de sus pastos se cae llena de olvido y, debido a este lastre pesado, pierde las alas y se precipita en la tierra.

[822] cf. SCHELL (2013: 89) aduce el himno homérico a Hermes (4.552-580) donde se dice que este dios es el único mensajero al Hades, después de haber comido miel fresca y, quizá, se hablara de las doncellas-abejas en el texto que falta.

destaca la luz, color y excitación. El marco escénico se sitúa en un bosque apartado, santuario de la elocuencia (vid. cap. "Naturaleza y metapoética: el motivo de lass abejas" § 7.3.). En este sentido, las abejas como símbolo de inmortalidad trasfieren esa cualidad a la obra de Virgilio, pues las palabras son aladas[823], idea que aparece en las *Geórgicas* (*georg*.3.9 *uictorque uirum uolitare per ora* en alusión al propio Virgilio, pasaje inspirado en Enn.17-18Vahlen, epitafio de Ennio, *uolito uiuos per ora uirum*[824]. En un escenario similar se había localizado a los *pii uates* (6.662) *inter odoratum lauri nemus* (6.658), en bosques tupidos, como Museo mismo dice, *lucis habitamus opacis* (6.673) y praderas frescas de las riberas *prata recentia riuis* (6.774). Se trata, por tanto, de un bosque poético como aquel al que aludirá Tácito en el *Diálogo de oradores* (12.1-2) para referirse al buen gusto de Virgilio a la hora de preferir el retiro seguro y tranquilo[825]: prefiere -dice- las selvas y bosques (*nemora et luci*), como lugares puros e inocentes (*loca pura et innocentia*), los más idóneos en los que el poeta puede aislarse para escribir poesía, pues ese es el santuario de la elocuencia y el lugar donde hablan los oráculos[826]. También Horacio se refugia en los bosques (*carm*.4.2.30 *circa nemus*), al igual que las abejas, para escribir sus poemas. Horsfall (2010: 39-42) señala que este símil admite una interpretación metapoética puesto que está en relación con los *pii uates*, categoría en la que el propio Virgilio se incluye, sin descartar otras interpretaciones de tipo histórico (las abejas también aluden a la fundación de Roma, en relación al desfile de héroes que sigue a continuación) o de tipo religioso en conexión con el orfismo, pitagorismo y platonismo para los que las almas se simbolizan con abejas (cf. Porph. *Antr*. 16.18).

[823] El verbo *uolitare* se suele aplicar a las almas sin cuerpo que están en el otro mundo según NICKBAKHT (2010: 51).

[824] Desde el punto de vista estilístico podemos observar las aliteraciones en S (6.704 *sonantia siluae*) o en M, R (709 *circum… / funduntur, strepit omnis campus*) imitando el zumbido de las abejas y, a la vez, el murmullo de la muchedumbre. La confusión viene expresada por el quiasmo entre sust.-adj: cf. 6.708-9 *floribus… uariis – candida… lilia.*

[825] SILES (2016: 64), siguiendo a LEATH (1988: 31-40), señala la ecuación entre la fecundidad agrícola y la calidad literaria siguiendo una tradición que considera el paisaje ideal como un espacio interior del poeta.

[826] El tópico según el cual el mejor lugar para escribir poesía son los bosques pasará a la Edad Media, de la misma manera que la consideración de que el poeta necesita la intervención de Ninfas, Faunos y otras divinidades naturales: cf. Curtius (1976: 296-297).

En 7.64-67 tiene lugar el prodigio del laurel de la casa de Latino en el que se cuelga, de la rama frondosa, un enjambre de abejas. Esta señal se interpreta en el sentido de que un extranjero se va a apoderar de la casa de Latino. En esta escena Virgilio dota de espíritu divino a las abejas, según Della Corte (1984b: 211-214). Posteriormente el pelo de Lavinia se incendia, prodigio que simboliza, a la vez, el ilustre destino de la princesa y la cruel guerra que se avecina[827].

El prodigio de las abejas es ambiguo puesto que, tradicionalmente, pueden constituir un presagio de signo positivo y negativo[828]. La descripción viene enmarcada con la fórmula típica de una écfrasis (7.59 *laurus erat*… 64 *huius*). El laurel sagrado (7.60 *sacra comam*) está protegido de las tijeras de podar, según Fordyce (1977: *ad. loc*.) y añade una nota etimológica (7.63 *Laurentisque… colonis*) en alusión a los "colonos laurentes" enfatizado por su posición en extremos de verso[829]. En cuando a las abejas, el juego de palabras y parafonía de 7.64 *apes* 66 *apicem* incrementa el estridor provocado por la aliteración de oclusivas sordas en 7.64-66. Vemos llegar a las abejas de lo más alto del cielo, desde la morada de los dioses (7.65 *liquidum trans aethera*) y se apiñan en forma de enjambre (7.66 *pedibus nexis*), como indica Horsfall (2000: 88), en forma de globo (*conglobatae*), en el laurel de la ciudadela. Sin duda este enjambre (7.67 *examen*) alude a los troyanos que llegan para apoderarse de la ciudadela en función del paralelismo con *agmen* (7.69). Además, unas y otros realizan el mismo trayecto: desde el mar hasta la ciudadela de Latino, como también señala Horsfall (2000: 91). El prodigio posterior del fuego en el cabello de Lavinia, en alusión a la guerra y a sus bodas futuras (7.73-74 *crinibus ignem /… flamma* ***cre****pitante* ***cre****mari*, con aliteración y parafonía de cre-, onomatopéyica del chisporroteo), según

[827] Según HORSFALL (2000: 84), aunque Fauno pertenece a la leyenda de Eneas, sin embargo ambos portentos son nuevos. HEINZE (1993 [1903]: 176) también opina que es una invención de Virgilio. La expresión *ferebantur* (7.62) podría aludir a un carácter de leyenda popular si no fuera porque pertenece al lenguaje formular (HORSFALL 2000: 86). La expresión 7.74 *flamma crepitante cremari*: está tomada de Lucr.6.155 *flamma crepitante crematur*.

[828] Ejemplos citados por Horsfall (2000: 87): las abejas predicen que Dionisio I será rey de Siracusa (CIC.*diu*.1.73); enjambres de abejas anuncian el principado de Antonino Pío (H.A.3.5); anuncian la muerte de un cónsul (TAC.*Ann*.12.64.1). También el portento del cabello en llamas tiene precedentes: cf. 2.681-90, donde a Yulo se le incendian los cabellos; LIV.1.39 donde al niño Servio Tulio le brota una llama en la cabeza.

[829] Aunque contradictoria con 7.171 donde se dice que Pico era el abuelo de Latino y éste ya es llamado *Laurens*. Como indica FORDYCE (1977: ad 71), no hay evidencia de la existencia de la ciudad de Latino, a la que Virgilio nunca nombra.

Fordyce (*ad loc*.), conecta con el origen de Lavinia: su padre era nieto de Helios (cf. 12.163). El propio color con el que se caracteriza la luz que irradia (7.76 *lumine fuluo*, color rojo anaranjado brillante), aplicado al oro en poesía (cf.7.279, 10.134, 11,776) y a la nube rodeada de la divinidad (12.792) o al aire (10.562, 11.642) apoyan esa asociación[830].

La última aparición de las abejas se produce en 12.586-592, pasaje en el que la ciudad de Laurento es atacada y la lucha de Eneas se compara con el pastor que descubre unas abejas e intenta sacarlas con humo, motivo que enmarca el símil apareciendo en la imagen y en el plano narrativo (588 *fumo* / 592 *fumus*)[831]. La escena parece inspirada en *A.R*. 2.130-6 donde se compara a los pastores y apicultores que humean un enjambre de abejas en una roca y estas se arremolinan y atufadas por el humo negruzco salen disparadas, con los Bebrices que no resisten más sino que salen a anunciar la muerte de Amico[832]. Sin embargo, a diferencia de Apolonio, Virgilio concreta las circunstancias: las abejas están atrapadas (*inclusas*) y no revoloteando, como los habitantes de Laurento (Tarrant 2012: 239). Por otra parte, el mundo de las abejas descrito en *georg*. 4.228-238 pasa ahora a ser el término irreal de la comparación, como en 1.430-436. Según Anderson (1968: 1-17), en 12.587-592 Eneas vuelve a actuar como un pastor que genera discordia en el mundo de las abejas, paradigma virgiliano del orden. El símil establece un paralelismo con la guerra civil (12.583 *inter discordia ciuis*). El itinerario pastoril, que había comenzado en 2.302-308 cuando Eneas despierta en la noche de Troya y es espectador de su destrucción y en 4.68-73 cuando Eneas lanza una flecha que se pierde y alcanza a una cierva (=Dido) culmina en esta escena: Eneas actúa contra los latinos como el pastor cuando llena de

[830] También a la arena (12.276) o al jaspe (4.261).

[831] Lo mismo que 12.589 *intus* / 12.592 *intus*. La sinestesia de 12.588 *fumo… amaro* contribuye a subrayar el motivo central del símil.

[832] Otros símiles de abejas en contextos bélicos: *Il*.2.87-90, en la Asamblea de los griegos los reyes se levantan y el pueblo acudió presuroso como salen los enjambres de abejas de las hendiduras de la roca que vuelan arracimadas sobre las flores primaverales; *Il*. 12.167-170, como las abejas o avispas que han anidado en el camino y no abandonan su morada al acercase los cazadores sino que luchan por sus hijuelos, así Ayax y Teucro defienden las puertas del campamento; *Il*. 16.259-265, los mirmidones seguían a Patroclo esparciéndose como avispas que moran en el camino cuando los muchachos, siguiendo su costumbre, la irritan y consiguen con su imprudencia que dañen a buen número de personas; Licofrón *Alex*. 293-294 compara a los griegos atrapados en el incendio de sus barcos con la confusión producida entre las abejas por el humo.

humo la toba y las abejas se enconan con gran estruendo. Según Anderson a través de estos símiles vemos cómo Eneas va perdiendo su inocencia pastoral de forma progresiva. También podemos ver este pasaje desde un punto de vista metapoético (vid. cap. "Naturaleza y metapoética: el motivo de las abejas" § 7.3.). Sin embargo, en contra de Anderson, el símil de las abejas proporciona la idea de un mundo en orden donde el pastor recolecta la miel.

6.3.3. El toro

La primera aparición del toro en la *Eneida* se produce en el primer símil del libro segundo (2.223-224) donde se opera una inversión puesto que el sacerdote que oficia los sacrificios (Laocoonte) se convierte en un toro destinado al sacrificio. El símil sirve para aludir a la muerte de Laocoonte de forma indirecta como sucede en *georg*.4.457, donde la muerte de Eurídice solo es sugerida. Laocoonte es devorado en el momento en el que se dispone a sacrificar un toro enorme (2.202 *sollemnis taurum ingentem mactabat ad aras*), reemplazando, él mismo, a la víctima. Pero Virgilio no describe la muerte de Laocoonte sino que lo hace de modo indirecto mediante un breve símil, escogido intencionadamente. Por lo demás, la huída de la victima sacrificial del altar era un tema recurrente en el relato de los prodigios[833].

En 3.118-131 Anquises realiza un sacrificio de un toro a Neptuno y otro a Apolo, una oveja o cordero negro a la tempestad y otro blanco a los Céfiros para propiciar un plácido viaje desde Delos a Creta, territorio de Idomeneo[834]. El texto de Virgilio es sumamente equilibrado. Está construido a partir de paralelismos (119 *taurum… taurum*) y contrastes (120 /*nigram… albam*) que hacen relación, respectivamente, a la

[833] AUSTIN (1973: 107) señala diversos ejemplos: cf. Liv.21.63.13 *uitulus iam ictus e manibus sacrificantium sese cum proripuisset multos circunstantes cruore respesit*; Suet. Galba 18.1 *taurus securis ictu consternatus ruptu uinculo essedum eius inuasit elatisque pedibus totum cruore perfudit*; Tac. H. 3.56.1; Amm. Marc. 24.6.17; Lucan. 7.165-170; Sil. 5.63-66, 16.262-265. Posteriormente Séneca se inspira en este pasaje (Sen.*Ag*.776-7) para describir el sacrificio de un toro.

[834] El sacrificio antes de la partida lo tenemos testimoniado en Homero (*Od*.2.431-4), Píndaro (*P*. 4.193-7), A.R. 1.359-65. Así mismo el toro, como víctima propiciatoria de Neptuno lo vemos en *Il*.11.728, 20.403-407, *Od*.3.6, 11.131, 13.181-183, 23.277-278. El toro, como víctima propiciatoria de Apolo está atestiguado en *Il*.1.40-4, como indica HORSFALL (2006: *ad* 3.119).

oveja sacrificada a la tempestad (negativa) y al Céfiro (positivo)[835]. De nuevo vemos la oposición de dos pares de contrarios: tempestad (personificada en 120 *Hiemi*) frente a Céfiros, vientos suaves y positivos para la navegación: polo negativo y positivo.

En 5.472, Entelo recibe un toro (y una palma) por su victoria sobre Dares al que abate y tira al suelo de un puñetazo (472-480) como sacrificio que ofrenda a Érix en lugar de Dares. En este caso, por tanto, de nuevo, la aparición del toro presenta un carácter sacrificial.

En 10.454-456 Turno ataca a Palante como un león a un toro. Se trata de un símil basado en *Il*.15.630-636, donde Héctor avanza al combate como un león se lanza contra las vacas o en *Il*. 3.23-26 donde Alejandro avanza como un león hambriento que ve una cabra-montesa o un ciervo, entre otros ejemplos[836]. Vemos, en esta ocasión, al toro como tópico de belicosidad (Harrison 1991: 189). Por su parte, el león es el animal que encarna la cólera por excelencia (Nisbet-Hubbard: *ad* Hor. *carm*. 1.16.15) y muy apropiado para destacar al impetuoso Turno. Aquí el símil anticipa la muerte de Palante al ser comparado con un toro bravo (símbolo de la valentía), pero condenado por un animal de superior fuerza, símbolo de la cólera desmedida (Harrison 1991: 189). Llegando más lejos podemos pensar en la muerte de Laocoonte, también comparado con un toro (cf. 2.223-224).

Desde el punto de vista estilístico destaca la oposición de ambos animales situados en posiciones opuestas para expresar el combate: 10.454-455: *leo* / *taurum*. El punto de vista alejado desde un puesto aventajado (10.454 *cum uidit*) es un tema común del inicio de los símiles en la *Eneida* (cf. 10.409, *Il*. 4.275, cuando el cabrero ve desde su atalaya una nube) según Harrison (1991: 189). El encabalgamiento seguido de pausa que enfatiza el repentino movimiento (10.456 *aduolat*) o el juego de palabras presente en 10.456 donde, siguiendo a Harrison (ibídem), permiten ver una *imago* que

[835] cf. *Il*.3.103-104, sin embargo en Homero se sacrifican tres corderos, uno blanco para la tierra y otro negro para el sol y un tercero para Zeus. El negro es el color de las víctimas ofrecidas a los dioses Infernales y a la Tormenta (cf. *Od*.3.5-6).

[836] Homero aplica a sus héroes símiles construidos sobre el león de forma muy común: de esta forma el motivo del león y el toro aparece en *Il*.5.161-162; 12.293-295; 17.542; especialmente en el símil en el que Patroclo cae sobre Sarpedón como un león sobre un toro (16.487-489).

describe la impresión de Turno sobre los espectadores, sin perder de vista que la palabra resulta apropiada para describir el propio símil (= imagen).

Después será Turno el comparado con un toro (12.101-106) que se agita y lanza mugidos al comienzo de la lucha, espoleado por el fuego[837]. Pero el toro, en esta ocasión es imagen de la ira, tal y como vemos en Séneca (cf. Sen. *Ira* 1.1.6 *taurorum cornua iactantur in uacuum et harena pulsu pedum spargitur*) dado que la furia evoca frecuentemente la ira y la locura (cf. Sen.*Ira* 1.1.3). En efecto, Turno es comparado con un animal enrabietado, como en el símil del león (12.4-9); sin embargo, en este caso, no se trata de una fiera herida sino de un toro que recuerda el de *georg*. 3.232-234 donde el toro aprende a cornear atacando un tronco de árbol y lanza cornadas a los vientos igual que el oleaje de la alta mar para ejercitarse en la lucha, con su rival, por las vacas.

El paralelismo con Turno es evidente. Como en el símil del león, ahora también vemos un espectáculo en la arena: 10.106 *sparsa ad pugnam proludit harena.* Este pasaje es preparatorio para 12.715-722, donde, antes del duelo final, Eneas y Turno se presentan como dos toros que combaten en el Sila o en el Taburno delante de las novillas que dudan sobre quién será el ganador.

Desde el punto de vista estilístico Virgilio, según Tarrant (2012: 118) vuelve a establecer diversas conexiones entre símil y narración: *obnixus* (105) – *adnixa* (92), *lacessit* (105) – *lacessunt* (85), *cornua* (104) – *cornua* (89). El símil aparece enmarcado por dos aliteraciones: *prima in proelia* (103) – *pugnam proludit* (106). De nuevo tenemos un símil sin un precedente claro: Virgilio vuelve a servirse de las *Geórgicas* mezclando otros elementos[838] entre los que destaca Catull. 12.105 *arboris obnixus trunco* y Catull.64.111 *nequiquam uanis iactatem cornua uentis*, en referencia al Minotauro que, vencido por Teseo, en vano lanzaba sus cuernos al aire.

La imagen de los dos toros que luchan por una novilla de las *Geórgicas* (3.219-223) vuelve a estar detrás del duelo entre Eneas y Turno (12.715-724): ambos

[837] Es significativo el uso de *ignis* (12.102) como fuego que simboliza la locura con la que es cegado Turno (cf. NEWMAN 1967: 244). El fuego se relaciona frecuentemente con la cólera de Turno (HARDIE 1994: *ad* 9.66).

[838] Cf. *A.R.* 2.88-89, Amico y Polideutes se arrojan uno contra otro como dos toros que luchan por una vaca. De forma secundaria: E. *Ba*. 743, los toros feroces, con toda la furia en sus cuernos, son arrastrados por las manos de mil muchachas (bacantes) que los descuartizan (Virgilio imita la furia en los cuernos: cf. 12.104 *irasci in cornua*).

contendientes son comparados con dos toros que, en el gran Sila o en la cumbre del monte Taburno[839], combaten, en pugna por Lavinia, para ver quién será el amo del bosque[840]. Este es el símil más largo de este libro. Además de inspirarse en *georg*.3.215-223 vemos reminiscencias del pasaje de Ennio donde se describe el lance entre Rómulo y Remo (*Ann*.78-3 Sk. *omnibus cura uiris uter esset induperator… sic expectabat populus atque ore timebat / rebus utri magni uictoria sit data regni*), aunque en el texto de Ennio no se alude a símil alguno. En este sentido, vemos más relación con el poema de *Gilgamesh* (tablilla II) donde la lucha entre este héroe y Enkidu se compara con la de dos toros, aunque ambos terminarán unidos por una fraternal amistad. Enkidu luchará después con el Toro del Cielo, enviado por el dios Anu en venganza por los improperios que lanza Gilgamesh contra Istar, hija de Anu. Enkidu logra asirlo por los cuernos y le derrota (Tablilla IV-V). En la *Eneida* el narrador mantiene una situación de paridad entre ambos contendientes, sin embargo en la escena siguiente, veremos a Júpiter alzando los dos platillos de la balanza para ver a quién condena, sin que se resuelva el asunto. Desde el punto de vista estilístico, el símil queda enmarcado por 12.713 *gemitum*… 12.722 *gemitu*… *remugit*, con aliteración de M y MU (lo mismo que en 12.718 *omne metu mutum, mussantque*[841]) que establece un nexo entre la reacción de la manada con la de la tierra (12.713 *dat gemitum tellus*)[842]. Por el contrario el holoespondaico 12.720 (así como el v. siguiente de ritmo espondaico, excepto el 1er pie) expresa la fuerza de los toros en plena lucha.

En el capítulo de pervivencias debo destacar la huella de Virgilio en Miguel Hernández. A este respecto, Hernández Vista (1972: 137-149) destaca la imagen del

[839] El Sila (cf. *georg*.3.219) es un macizo boscoso al este de Cosenza en el centro de Calabria (Mynors 1990: *ad loc*.). El Taburno (cf. *georg*. 2.38) está entre Campania y el Samnio y alcanza los 1.400 m.

[840] Cf. 12.719 *quis nemori imperitet*, en alusión al ritual de los reyes-sacerdotes del bosque de Nemi, cuyas vidas estaban ligadas a un árbol, de forma que arrancar una rama del mismo suponía su destronamiento, según la interpretación de Servio (*ad* 6.136). Esta es la única aparición del verbo *imperito* y tiene una gran fuerza (cf. LUCR.3.1028; HOR.*Sat*.1.6.4, SALL.*Iug*.19.7). TARRANT (2012: 274) sugiere que puede tratarse de un toque de ironía. Sin embargo, pensamos que esta expresión refuerza la interpretación de Servio.

[841] El verbo 12.718 *mussant* constituye una personificación; Virgilio aplica el mismo verbo a Latino en 12.657. TARRANT (2012: 274) sugiere que puede servir para humillar al rey Latino al asimilarlo a las bestias.

[842] En Homero la tierra da un gemido cuando cae un guerrero, pero aquí se produce cuando chocan las armas (TARRANT 2012: 274).

toro como símbolo de la pasión amorosa (presente en *georg*.3.235-241) y su influencia en el poeta de Orihuela, especialmente en el soneto 23 que constituye una metáfora del poder desmesurado, tragedia y muerte, con carácter autobiográfico. Virgilio y Miguel Hernández hablan de lo mismo: vivencias campesinas. Ambos poetas incorporan en el toro, el poder cósmico creador. Los simbolismos trágicos que impregnan el toro de Miguel están ausentes en las *Geórgicas*, pero presentes en la *Eneida*, siendo este el único animal con el que se compara Eneas[843], a excepción del símil de 12.749-754 donde Eneas persigue a su adversario como un perro de presa a un ciervo encerrado por el río y cercado por el miedo.

6.3.4. Los delfines

La primera aparición de los delfines en la *Eneida* se produce, de forma indirecta, a la hora de describir a la Escila, en las costas de Sicilia, junto al Etna: colas de delfines la adornan (3.428 *delphinum caudas*), un rasgo que Virgilio no toma de Homero (*Od*. 12.73-100 donde el monstruo es descrito con doce patas, seis largos cuellos y horribles cabezas) ni de Lucrecio (4.732-733) sino que parece de su propia invención pues el mantuano la describe con rostro humano, doncella hasta la ingle; debajo, panza de lobo y colas de delfín (cf. Hor.*ars* 4) y capaz de azotar las estrellas con las olas (3.423 *et sidera uerberat unda*), original hipérbole.

El motivo de relacionar delfín con Escila estriba en que este monstruo era protector de Sexto Pompeyo[844] (cf. Lucan.6.420). En efecto, Virgilio elige la tradición de las monedas de Sexto Pompeyo en lugar de la de Homero a la hora de retratar a Escila, aliada de Sexto; por tanto estamos ante una écfrasis, según Powell (2008: 102).

[843] El toro de las *Geórgicas*, vencido en su lucha por la hembra, se marcha y se destierra, pero el toro de Miguel Hernández es el poeta mismo pues al final del mismo (cf. soneto 26 donde, finalmente, la bestia queda humanizada). A su vez, en su poemita *Toro*, destaca el tema del toro herido bajo el aguijón de Venus que puede ligarse a *Geórgicas* 3.235-241 pues en ambos vemos rasgos comunes como la fuerza desatada de la naturaleza en que se manifiesta el instinto sexual y el símil con el mar embravecido, señala Hernández Vista (1972: 137-149).

[844] El poeta Lucano (6.420) explica que Sexto Pompeyo mancilló los triunfos de su padre en su destierro por las aguas de la Escila: *Sextus erat, Magno proles indigna parente, / cui mox Scyllaeis exul grassatus in undis/ polluit aequoreos Siculus pirata triumphos.*

Además, el poeta une *Scyllam et caeruleis*, dos elementos característicos de este general (pues el azul era su color emblemático).

Posteriormente los delfines vuelven a aparecer, de nuevo en un segundo plano, en el símil en el que los caballos de los juegos troyanos se mueven como delfines, con movimientos laberínticos (5.588-595). En este caso su aparición puede tener también una función anticipatoria en relación a 8.673-674 (*et circum argendo clari delphines in orbem / aequora uerrebant caudis aestumque secabant*)[845] donde los delfines adornan la victoria de Augusto y adoptan un papel más alegre que el que se les daba en 3.428, donde las colas de delfines adornaban a la Escila. En el escudo de Eneas se interponen entre Catón, Catilina y Accio. Fratantuono-Smith (2105: 569) ven aquí una posible asociación con Agripa que añadió siete delfines para que coincidieran con los siete huevos del Circo Máximo.

En el escudo de Eneas destaca la imagen del mar que sirve de fondo a la descripción de la batalla de Accio. La batalla es descrita de forma hiperbólica como un combate de islas y montañas, mediante un símil (8.691-693) e incluso como una guerra entre dioses. Para García Ruiz (2014: 694) y Gransden (1976: 174), los delfines (8.673 *clari delphines*) son un presagio favorable, un portento. El hecho de que aparezcan surcando los *aequora* (= mar de las profecías) lo corrobora, frente al mar en el que se libra la batalla: *fluctus*. Gomollón (1994: 218) considera que los delfines sirven de enlace entre dos mundos míticamente contrapuestos y complementarios: tierra y mar, vida y muerte, mortal e inmortal; entre ambas antinomias realizan transferencias maravillosas de uno a otro campo. Esta polaridad entre opuestos es el eje de todo el poema. García Ruiz (2014: 704) señala su relación con Apolo Delfinio: los delfines simbolizan la decisiva intervención de este dios a favor de Augusto, su patronazgo, de la misma manera que las ninfas simbolizan la divina protección.

En 9.80-83, 85-92, 110-122, los barcos de los troyanos se sumergen como delfines (tercer símil) para regresar convertidos en ninfas. La metamorfosis de los barcos se explica porque, como cuenta Virgilio, están construidos con los pinos sagrados del Ida tras haberle concedido permiso Cibeles. En este punto del poema, una vez que Eneas ha llegado a su destino, la diosa suplica a Júpiter que no sean destruidos y éste accede a que se conviertan en ninfas (9.102-103). La transformación en delfines

[845] Para los delfines surcando en el mar cf. HES.*Sc*.207-212 (GRANSDEN 1976: *ad. loc*.).

liga la escena a la anterior: al mar profético del escudo de Eneas y sus *clari delphines* (8.673). De hecho, las naves tienen un papel profético en su última aparición: acelerar la llegada de Eneas junto a su hijo (cf. 10.215-235).

6.4. Animales fantásticos. Cerbero

El paso a la otra orilla de la Estigia está marcado por la descripción del gigante Cerbero, ladrando horriblemente. La Sibila solventa el problema arrojándole una torta con droga que le hace caer dormido (6.417-423). La figura de Cerbero es de larga tradición en todos los géneros. Virgilio aúna elementos de varios autores. En *Il*.8.360-369 es el perro del abominable Hades, pero Homero no da el nombre de Cerbero (en relación a los trabajos de Heracles); en *Od*.11.620-626 el propio Heracles alude al perro cuando le explica el trabajo a Ulises –en el que recibió ayuda de Hermes y Atenea–, en el contexto de la *nekía*. Hesíodo (Hes.*Th*.306-15) describe al sanguinario Cerbero de broncíneo ladrido en el Hades, de cincuenta cabezas, despiadado y feroz; terrible perro que guarda la entrada del dios subterráneo; a los que entran les saluda alegremente con el rabo y ambas orejas, pero ya no les deja salir de nuevo, sino que se come al que lo intenta (*Th*.767-773). Según Arias (2014: 66), Hesíodo establece la función de Cerbero en la tradición posterior: es el guardián de las puertas, tiene rasgos monstruosos y le da su nombre, pero no lo liga a Heracles. Los líricos sí que lo ligan a la Catábasis de este héroe. Así por ejemplo, Estesícoro en su poema *Cerbero* (*fr*. 29) subraya que no duerme sino que vigila las puertas; Píndaro, en su Catábasis de Heracles o Cerbero (*fr*. 70b) le atribuye 100 cabezas y no 50 como Hesíodo, lo que puede estar inspirado en que su padre Tifón era un monstruo con cien cabezas de serpientes (cf. Hes.*Th*.824-825); Baquílides se fija en sus afilados dientes (Bacchyl. *Epin*.5.56-62). Dentro de los trágicos, Sófocles es el primero en describirlo con tres cabezas (*Tr*. 1099-1102) en relación con la catábasis de Edipo, sin embargo, se le atribuye la capacidad de compasión cuando el coro le suplica que le acompañe por el inframundo (*OC*). Eurípides (*HF* 22-25) explica que Heracles logró someter a Cerbero y relaciona el episodio con los misterios de Eleusis; más adelante (*HF* 22-25) se

mencionan las tres cabezas del monstruo. Critias, en su tragedia *Pirítoo* (16-23DK) dice que, al realizar su trabajo, Heracles superó a la bestia y liberó a los compañeros de Teseo de sus castigos y debía regresar con el perro vivo. En la comedia, Aristófanes (*Eq*.1014-1020, 1030-4) compara la voracidad y ladridos de Cerbero con la del político demagogo ateniense Cleón, lo mismo que en *La Paz* (313-315) donde Cerbero, vociferando y dando alaridos, puede ser un obstáculo a la paz; en las *Ranas* (*Ra*.465-469) Dioniso, disfrazado de Heracles, se ve sometido a infamias por su anterior descenso y Eaco lo recrimina por matar a Cerbero, estrangulándolo sin lucha. La historiografía intenta racionalizar el mito: Hecateo (*FGr.Hist*.1F27a, *apud* Paus.3.25.5) señala que Cerbero era una serpiente porque aquel a quien mordía era presa del Hades. Heródoto de Heraclea del Ponto (*FGr.Hist*.31F31, *apud* Arias 2014: 62) dice que de la bilis del perro surgió el Acónito, planta narcótica y venenosa. Dentro de la filosofía, Platón (*R*.9.588c2-5) compara el carácter híbrido del monstruo con el hombre injusto y monstruoso, es decir, con el tirano, hombre poseído de la *hybris* (de carácter híbrido). Servio (*ad* 6.395) racionaliza y considera que Cerbero es la tierra porque es la que devora todos los cuerpos.

El uso de este mito le sirve a Virgilio para comparar a Eneas con Hércules dado que está imitando el último de sus trabajos. Dentro de la larga tradición de este mito, el mantuano adapta diversos elementos de diferentes autores, como podemos ver a partir del examen de sus fuentes. Prima la imagen de buen perro guardián, a la manera que describe Columela (7.3); su enorme tamaño, resaltado por el quiasmo de 6.417-418 *ingens… immanis* / 422-3 *immanis… ingens*, según Austin (1977: 150); sus tres fauces (6.417 *trifauci*, acuñación virgiliana con onomatopeya que sugiere el ladrido o aullido mediante AU, según Austin ibídem: 152); el cuello erizado de serpientes (6.419 *horrere uidens iam colla colubris*), idea que puede estar relacionada con el hecho de que el padre de Cerbero, Tifón, tenía cien cabezas de serpientes (Hes.*Th*.824-825). Además, Hecateo (*FGr.Hist*.1F27a, *apud* Paus.3.25.5) señala que Cerbero era una serpiente porque a quien mordía era presa del Hades, como he dicho líneas arriba.

Eneas duerme al monstruo tirándole una torta soporífera con miel y drogas que engulle de forma voraz. La expresión 6.420 *melle soporatam et medicatis frugibus offam* ha sido muy discutida. Vemos un componente mágico similar al empleado por la

sacerdotisa que cuidaba del dragón de las Hespérides[846]. Dice Horsfall (2013: 315) que el uso de la miel era una costumbre para endulzar las medicinas y hacerlas golosas a los niños, según Lucrecio (1.936). La forma en que Eneas somete a Cerbero puede deberse a una tradición de la que nos informa Heródoto de Heraclea del Ponto (*FGr.Hist*.31F31, *apud* Arias 2014: 62): dice que de la bilis del perro surgió el acónito. Esta leyenda puede reflejar una tradición según la que Heracles se valió de una planta narcótica y venenosa (el Acónito) para doblegar a Cerbero. El significado de Acónito que en gr. puede interpretarse como ´sin lucha', ´sin empuje en el combate`[847], refuerza esta interpretación pues Aristófanes, en *Las Ranas*, dice que así, ´sin lucha', mató Heracles a Cerbero (*Ra*.465-469). Además, como señala Arias (2014: 61-62), Heracles había sido instruido en el uso de drogas por haber sido iniciado, previamente a su descenso a los Infiernos, en los misterios de Eleusis (posiblemente el ciceón contuviera psicoactivos). Por lo demás, la descripción de Virgilio ha servido de modelo a autores posteriores[848].

6.5. Conclusión

La fauna de la *Eneida*, en manos de Virgilio, se convierte en símbolo del furor o del orden, de la oscuridad o de la claridad; sin embargo, muchos de los animales que

[846] Pero lo cierto es que la expresión de 6.422 *immania… resoluit* recuerda *A.R.*4.150-1 donde la serpiente, guardián de las manzanas, cae presa del sueño cuando Medea lo rocía con el ramo de enebro empapado con su pócima. No obstante, HORSFALL (2013: 315) se aparta de esta hipótesis.

[847] Cf. etimología popular según Chantraine, 1999, *s.u.* ἀκόνιτον.

[848] El portero del Orco aparece en APUL. *Met*.6.19 (recreación del pasaje de Virgilio: para llegar al Hades, a las moradas de Proserpina, tienes que ir con dos pasteles: uno se lo darás a Cerbero a la ida y otro al salir; *canis namque praegrandis, teriugo et satis amplo capite praeditus, immanis et formidabilis, tonantibus oblatrans faucibus mortuos… frustra territando ante ipsum limen et atra Proserpinae semper excubans eruuat uacuam Ditis donum*. Vemos también la influencia de Virgilio en: Ov.*met*.4.450-451: *tria Cerberus extulit ora / et tres latratus simul edidit;* LUCAN.6.702-3 *ianitor et sedi laxae, qui uiscera saeuo / spargis nostra cani*; MART.5.34.3-4 *parula ne nigras horrescat Erotion umbras / oraque Tartarei prodigiosa canis*. ISID.*orig*.11.3.33: Cerbero tiene tres cabezas para devorar, a través de ellas, las tres edades del hombre: infancia, juventud y vejez; PROP.2.28b, 40 *caerula ratis,* en relación a la barca del *Fatum* que conducirá al poeta a los lagos del Infierno.

aparecen en el poema responden a una cuidada ambivalencia. En cuanto al primer polo de esta oposición (ira) resultan emblemáticos:

La serpiente, animal que simboliza por antonomasia el caos y la destrucción total: así la vemos reflejada en el inicio del libro 2 cuando Neptuno envía a dos serpientes a Troya (cf. *gemini* 2.201, 225) que resultarán fatídicas para esta ciudad: son las mismas que aparecen detrás de Cleopatra en la batalla de Accio (cf. 8.697 *geminos*). En estas dos apariciones alcanza su cénit el poder destructor de estos animales; por otro lado, los principales antagonistas de Eneas están caracterizados con rasgos ofidios: Pirro-Neoptólemo (2.471-5), Dido (4.469-474), Cleopatra (8.696-697), Cerbero (6.419), Tisífone (6.570-577), Alecto (7.346-360, 445-451, 560-571). A este respecto, Nadeau (1984: 65) relaciona a Cleopatra y Dido con Eurídice, muerta por una serpiente al aplicarles la misma expresión: cf. *moritura puella* (*Georg*. 4.458) como Cleopatra (*pallentem morte futura Aen*. 8.709) y Dido *pallentem morte futura Aen*. 4.644).

El león, por su parte, es símbolo de fiereza, destrucción y cólera. Vemos a Niso comparado a él (9.337-341), pero de manera especial a Turno (9.791-798, 10.454-456, 12.4-8) y a Mecencio (10.723-728), personajes en los que se destaca esta cualidad.

El lobo es, en relación a Turno (9.59), un paradigma de la destrucción, la depredación y la rapiña. El caballo de Troya (2.13-267) se manifiesta como un augurio de su destrucción, mientras que su aparición en Italia (3.506-538) sirve para anunciar las guerras futuras; la metáfora política de controlar las riendas servirá para contraponer a Eneas (que sí lo conseguirá), frente a Turno. El toro se constituye en símbolo de la ira, frenesí o tensión sexual comparado con Turno (12.715-724).

Por último, Virgilio se esmera en el retrato de Cerbero, imagen del furor y monstruo de larga tradición, pero que Virgilio describe de una forma que pasará a ser canónica en la posteridad (6.417-423). Por su capacidad de burlarlo, Eneas se muestra semejante a Hércules, en alusión al último de sus trabajos.

En el polo opuesto (el orden) debemos destacar en primer lugar a las abejas, símbolo por antonomasia de disciplina, la laboriosidad, el Estado, que aparece en

cuatro pasajes, siempre en relación con Eneas o los troyanos, como presagio positivo, en cada una de sus etapas principales: 1.430-436 (Cartago); Hades (6.703-709); Palacio de Latino (7.64-67); Laurento (12.586-592). Contrasta con la ira, furia y locura representada por el toro.

Por otro lado, animales que hemos visto simbolizando la destrucción expresan, en otros momentos, justamente lo contrario. Así la serpiente es símbolo de regeneración en el final del libro 2 cuando la cabeza de Ascanio es lamida por el fuego como si fuera un reptil (*lambere* 2.684) y una estrella se desliza sobre los tejados como una serpiente (*lapsu* 2.695). Finalmente la hemos visto como símbolo fundacional y bélico (5.273-279, 8.260-261). El lobo, como parangón para Eneas (2.355-629), adquiere connotaciones ligadas a la *pietas*. El caballo es el animal que guarda una mayor riqueza de valores simbólicos[849]; una de esas funciones es la de expresar el orden ligado a la figura de Neptuno sobre su cuadriga (5.816-826). El toro se constituye en la víctima sacrificial por excelencia (2.223-224, 3.118-31, 5.472), pero también en signo de belicosidad, valentía y sacrificio cuando Palante se compara con el astado (10.456-456).

La paloma simboliza a Venus (6.190-204), a Eneas (5.210-19), pero también a Augusto, Mnesteo, Hécuba; está asociada a la inocencia y el miedo: el polo positivo frente al depredador, la necesidad de abandonar el hogar. Siempre aparece ligada a los troyanos excepto el episodio del concurso de tiro (5.488-489). Además, su muerte (en los libros 5 y 11, penúltimos de cada parte del poema) constituye un presagio de las guerras futuras en el Lacio. Por sus cualidades y por los personajes a los que se asocia se opone a la serpiente.

También el cisne guarda una significación ambigua: inicialmente simboliza las naves de Eneas (1.393-401) acosadas por Júpiter, pero al final (12.244-56) representa a Turno acosado por el águila de Júpiter y Eneas. Esto demuestra, como en el caso de las abejas o la serpiente, que Virgilio concibe sus símiles en forma de redes

[849] En efecto, sugiere la idea de majestad asociada al rey Latino (7.274-283, regalo de los 300 caballos), la expresión de sentimientos humanos (11.89-90 lágrimas de Etón), el ardor amoroso (11.486, 492-497 donde se compara a Turno con un semental) y la guerra (11.599-602 magnífica representación de un combate; 12.331-338).

interconectadas. En este caso, el prodigio de los cisnes sirve para contraponer a troyanos con rútulos.

Los delfines constituyen un presagio positivo y establecen un vínculo con Apolo, patrono de Augusto en la batalla de Accio; sirven de enlace entre tierra y mar, vida y muerte, mortal e inmortal. En este sentido su aparición en Accio, en el escudo de Eneas, es sintomática (8.673-674), además de la comparación con las naves troyanas que se convierten en ninfas (9.801-822).

La cerda blanca es el progidio asociado a la llegada de Eneas al Lacio: en 3.381-398 aparece anunciado por Héleno y en 8.18-34 se cumple el vaticinio tras la aparición del dios Tiberino. En este portento queda reflejado el uso del color: claridad, asociada al orden, frente oscuridad ligada al caos.

En suma, el papel de los animales contribuye a polarizar las relaciones entre los protagonistas del poema; además, dotados de un acierta ambivalencia, se alejan de los esteretipos propios de la épica: por el contrario, cada una de sus apariciones está pensada para la ocasión, actuando como elemento premonitorio, alusivo, metapoético, emocional e, incluso, determinante del carácter de personajes o pueblos.

6. NATURALEZA Y METAPOÉTICA EN LA *ENEIDA*

7. NATURALEZA Y METAPOÉTICA EN LA *ENEIDA*

7.1. Consideraciones previas

La comunidad de artistas que conformaba el círculo de Mecenas compartía temas, tópicos, lecturas, convenciones literarias, es decir, constituían una generación poética. "Los escritores que ejercieron su actividad en ese momento tenían un conocimiento libresco pero también real y cercano de los escritores de la generación inmediatamente precedente, a los que incluso pueden haber conocido (…). Por eso, estos modelos inmediatos (…) proporcionan un bagaje cultural muy específico" (Alvar Ezquerra 1988: 9). Conte y Bachiesi (1989: 93), al referirse a las interpretaciones metapoéticas de determinadas relaciones intertextuales, advierten de que en el panorama actual se tienden a ver todo tipo de alusiones como reflexiones metapoéticas pese a que no todas ellas lo son y señalan los ejemplos de Teócrito, Calímaco, Propercio u Horacio. Extrañamente no citan a Virgilio, quizá porque no se ha considerado este aspecto en su obra suficientemente o tal vez porque en la épica virgiliana esta reflexión es mucho más sutil y difícil de apreciar. La literatura romana, según estos autores, se mueve entre la imitación (donde no se pretende mejorar el modelo) y la alusión (donde sí hay afán competitivo), a la que califican como "arte de producir mucho con poco" (ibídem: 84). En este último procedimiento el público tiene que reconocer el modelo que puede estar formado por una "miríada de precedentes" transformados de forma imperceptible (ibídem: 89). En efecto, la alusión produce una especie de eco al mismo tiempo que produce una transformación para mejorar el modelo (ibídem: 106).

En algunas de esas alusiones, como señala Thomas (1999: 82-85) podemos ver una reflexión metapoética como en el inicio del libro tercero de Propercio (3.1) –composición escrita por los mismos años que la *Eneida* (22 a. C.) – donde el poeta se

imagina de forma simbólica, entrando en el bosque sagrado de las Musas al que solo acceden sus sacerdotes como Calímaco y Filetas; la poesía es simbolizada por la fuente sagrada y él mismo recorre un camino nunca antes pisado (3.1.18 *intacta… uia*), el sendero que lleva a las Musas, difícil y escarpado como el de la virtud. Propercio está imitando a Virgilio en el inicio de la tercera *Geórgica* tal y como podemos ver en el siguiente cuadro (cf. Thomas 1999: 83-84) para reclamar la supremacía del verso elegíaco, mientras Virgilio hacía lo propio en relación a su proyecto épico, anticipado aquí:

georg. 3	Prop. 3.1
primus ego… deducam (10-11)	*primus ego ingredior…* (3)
temptanda via est, qua me quoque possim *tolle humo* (8-9)	*quo me Fama levat terra sublimis* (9)
Aonio… deducam vertice Musas (11)	*opus hoc de monte sororum* *detulit intacta pagina nostra via* (17-18)
virum volitare per ora (9)	*maius ab exequiis nomen in ora venit* (24)
illi victor ego et Tyrio conspectus in ostro *centum quadriiugos agitabo ad flumina currus* (17-18)	*A me* *nata coronatis Musa triumphal equis,* *Et mecum in curru parvi vectantur Amores* (9-11)
Invidia infelix Furias… metuat (37-39)	*at mihi quod vivo detraxerit invidia turba* *post obitum duplici faenore reddet Honos* (21-22)

Metáforas como el viaje literario pasan de Horacio a Virgilio y a Propercio, pero ya están presentes en Calímaco y Píndaro; también en Parménides[850]. En el caso de

[850] En efecto, en Píndaro (*P*.4.247) ya aparece la contraposición entre la ruta de carros y la senda corta; en Calímaco: cf. CALL.*Fr*.1.27-28: el poeta pisa por donde no pasan los carros y por sendas sin trillar y angostas; *Epigr*.7.1-2: el poeta camina por una senda pura: *Epigr*.28.1-2: el poeta aborrece el camino de la muchedumbre. KENNEY (1970) señala que la imagen de la senda desconocida por la que atraviesa el poeta ya está presente en Parménides (Fr. 1, Sexto, *adv. math*. VII y Simplicio, *de caelo* 557, fr. 342 en Kirk-Raven 1970: 374-375) quien habla del tránsito desde el error a la iluminación mediante la revelación religiosa en la forma de un viaje

Virgilio podemos verlo ya en su primer poema. En efecto, en opinión de Sickle (2000: 45), en el comienzo de las *Églogas* cuando Melibeo habla de la necesidad de abandonar los lindes patrios y los dulces campos de labranza (*ecl*. 1.3-4), en realidad se está aludiendo a la huída del legado literario antiguo, de la misma manera que Eneas, hacia un nuevo dominio, coloreado por el motivo del exilio (*ecl*. 1.4 *nos patriam fugimus*): el viaje que emprende Melibeo es, por tanto, un viaje fundacional hacia un nuevo dominio literario en una Roma que sobresale como el ciprés entre los mimbres (cf. *ecl*. 1.25). En esa escena inicial Sickle (2000: 23) ve en la copuda haya (1.1 *sub tegmine fagi*) bajo la que se recuesta Títiro una metáfora de la poesía épica y en la *tenui*… *avena* (1.2) un sinónimo de *calamus*, alusión al acto de escritura y a la poesía bucólica, mientras que *siluestrem* (referido a *Mus*am, 1.2) tiene un doble sentido pues puede significar salvaje o ficción. La materia de Virgilio constituye un viaje hacia Roma como glosa en los versos siguientes (1.29-38) a diferencia de Teócrito que canta temas personales o el amor[851].

Calímaco (*Epigr*. 7.1-2) crea la imagen del poeta que no bebe de la fuente pública en alusión a que le repugna todo lo pupular; este motivo pasa a Lucrecio (1.926) quien declara su preferencia por las fuentes intactas, de las que gusta beber y a Propercio (1.20-24) quien también buscar el agua rara de una fuente apartada. Virgilio es partícipe de este concepto: la fuente clara como poesía opuesta a la épica. Así lo prueba el acróstico de *ecl*. 1.5-8 donde podemos ver la palabra FONS en las letras iniciales de los versos que, como destacó Clauss (1997: 267-87), constituye un tributo a Arato tal y como pone de manifiesto el paralelismo entre los versos 9-10 (*Ille meas errare boues… permisit*) con *Phaen*. 7-8 λέγει δ᾽ ὅτε βῶλος ἀρίστη / βουσί, ("Zeus dice

en carro por un camino que está fuera del trillado sendero de los hombres y dentro del derecho y la justicia. También en Lucrecio (1.926): el poeta recorre los parajes de las Piérides nunca antes pisados.

[851] Además, se introduce el tema de la nostalgia (cf. *Od*. 9.34, nada es más dulce que la patria) aunque en un sentido ciceroniano (cf. CIC. *p. red. ad.* 1.1 aplicado a la agonía de la República) puesto que la nostalgia, según SICKLE (ibídem) alude a una República que sucumbe frente a un nuevo régimen que aparece: se superponen así dos lecturas: una metapoética y otra histórica.

cuándo la tierra está mejor para los bueyes"). En este caso el *deus* de *ecl*. 1.6 se identificaría no con Octavio o Apolo sino con Arato, como FUENTE de inspiración[852].

La labor de las abejas, por otra parte, se compara con la poesía humilde por parte de Horacio (*carm*. 4.2.27). Todos estos poetas comparten un debate acerca de la poética que siguen expresando mediante imágenes tomadas de la naturaleza.

Henkel (2009: 272) considera que el paisaje de un poema nos puede decir mucho acerca del programa poético de un autor. Virgilio desarrolla esa técnica ya en las *Églogas*, la refina en las *Geórgicas* y la continúa en la *Eneida*, explotando el valor simbólico, incluso alegórico, de la naturaleza. Según Albrecht (2012: 91, 129) el paisaje de Virgilio cumple tres funciones: comunica estados de ánimo, describe un trasfondo histórico y – sobre todo– plantea una reflexión metapoética, algo que este autor observa ya en las *Églogas*, –donde las fuentes de agua aluden a los poetas en que se inspira[853], aunque Albrecht no cita ejemplos concretos– o en las *Geórgicas* donde se superponen los planos cosmológico, antropológico y metapoético a través de la imagen del camino y del viaje en carro desarrollada en el libro primero, metáfora que también empleará Propercio en alusión a sus imitadores, pero también de sus adversarios poéticos: compara a los soldados que combaten con su general y le siguen en su triunfo con los imitadores del poeta que se esfuerzan por cultivar su estilo y conviven en sus triunfos[854]. En este poema el curso del camino (1.40 *da facilem cursum atque audacibus adnue coeptis*, dirigiéndose a Mecenas)[855] sirve para referirse a la

[852] cf. *ecl*. 3.60-61 donde Arato es la fuente directa de Virgilio.

[853] Vemos esta imagen en PROP. 3.1.6 cuando Apolo le pregunta al poeta qué agua bebe y qué tiene que ver con esa fuente (la de la épica). Cf. LUCR.1.927-928 cuando el poeta declara que le gusta descubrir fuentes intactas y beber de ellas.

[854] Cf. PROP. 3.1.10-12 donde el poeta celebra a su Musa llevada en triunfo junto a él y los Amores mientras detrás le siguen una turba de escritores y se pregunta por qué luchan contra él. Fedeli (1985: *ad* 3.1.12) señala otros ejemplos de la poesía romana en los que se describe el triunfo en este mismo contexto: *Aen*. 8.714-728, PROP. 2.14; OV. *am*. 1.2.2, 12; *ars* 1.213-228, *Tris*. 4.2. La finalidad de Propercio es polemizar con la poesía épica pues era un motivo típico de ésta. El carro seguido por una *scriptorum turba* no es la plebe romana acostumbrada a seguir la cuadriga triunfal sino los soldados que siguen al *imperator* en su empresa y son copartícipes de la victoria: son como los imitadores.

[855] El propio Calímaco introduce, por vez primera en la poesía el orgulloso desdén por lo vulgar mediante la imagen de aquel que no quiere transitar por la amplia avenida por la que han ido otros (SNELL 2007 [1975a]: 496). El símbolo del camino como metáfora de la labor del poeta aparece ya en *Od*.8.74 (la Musa inspira a los aedos a cantar las hazañas de los héroes

dificultad de componer un poema didáctico (vid. n. 850), pero también a la actividad de los campesinos (1.41 *ignaros… uiae*; 1.121 *colendi… uiam*) y, finalmente, al Estado (1.512-514). En el libro segundo de las *Geórgicas*, Virgilio se vale de la metáfora de la travesía en barco: se compara la labor poética a una navegación en la que el poeta se va a atrever a internarse por mar abierto (*georg*. 2.41 *pelagoque uolans da uela patenti*), aunque, finalmente, se decide por una travesía por la costa (2.44), que en la Antigüedad era la más corriente, pues si desarrollara toda la materia en su conjunto, serían precisas cien leguas, tópico que reaparece en *Aen*. 6.625, (cf. *Il*. 2.488-90, Macr. *Sat*. 6.3.6 = frg. 3 Morel)[856]; por último, en 4.117 *uela traham et terris festinem aduertere proram*, alude al final de su obra.

La navegación por mar y por la costa de *Geórgicas* (2.41, 44) recuerda a Horacio, cuando, reprendido por la lira de Apolo, renuncia al mar Tirreno, es decir, a la poesía épica (*carm*. 4.15.3) o a Propercio cuando aconseja a "la barquilla de tu talento" (*ingenii cumba*) navegar por la costa y evitar la alta mar (3.3.22-24) o cuando le pregunta a Mecenas por qué le lanza a tan inmenso mar (*uastum… aequor*) de escritura, tan inapropiado para su barquilla, pues no toda las empresas convienen por igual a todos (3.9.3-9). Mynors (1990: 106), a este respecto, señala la distinción entre alta mar (poesía épica) y costa (lírica).

La metáfora agraria también está presente desde el principio, según Henkel (2009: 7): en *georg*. 1.1-2 donde el poeta se pregunta qué astros son los más propicios para labrar (*terram* / *uertere*), expresión que no solo alude a la agricultura sino también a la creación literaria (*uersus*) y se pregunta cómo se obtienen alegres mieses (*laetas segetes*). A este respecto, Katz (2008: 111-116) considera que este pasaje traduce a Arato (*Phaen*. 1-2): Virgilio coloca en las mismas posiciones que ἐῶμεν /ἄρρητον (que reproducen el nombre del poeta en vv. 1-2) unos términos

con un sendero que conduce hasta el cielo); 8.480 (los aedos son merecedores de honra y respeto porque los senderos del canto los enseña la Musa); 22.347 (un dios ha inspirado toda la suerte de senderos de la poesía). Hesíodo (*Op*.287-290) también se hace eco de la metáfora: habla de la doble vía: la fácil que lleva al mal y la larga y empinada de la virtud, la de las musas (SNELL 2007:1975b: 398).

[856] En este sentido, Virgilio renuncia al detalle, a las ficciones (*georg*. 2.45 *carmine ficto*).

que significan lo mismo que *arare*; el participio de este verbo (cf. *aratus*) es el nombre de este poeta[857].

En esta misma obra, según Pendás-Schniebs (1991: 133-134) Virgilio establece una relación entre *agricola* y *poeta*, representados respectivamente por Aristeo y Orfeo, en la ambos participan de un orden basado en la *concordia* (cf. 2.559), la *iustitia* (cf. 2.473-4) y la *pietas* (2.473). La diferencia estriba en que el agricultor es ignorante de ese orden (*ignarus*) mientras que el poeta conoce sus causas (*gnarus*).

En el inicio de la *Eneida* también se oberva una alusión a la metáfora entre escribir y arar. En efecto, en opinión de Castelletti (2012: 83-84), los versos 1-4 contienen un acróstico *boustrophédon*, es decir, que debe leerse de la manera en la que los bueyes aran los campos[858]: la inicial de la primera línea y su última letra, a continuación la última letra de la segunda línea y la primera (en zigzag). Aunque dicho acróstico es muy discutible lo reseñamos brevemente[859]. El texto resultante, al realizar una lectura en zigzag, siguiendo la dirección del arado en la tierra es: A STILO M(ARONIS) V(ERGILI): de la pluma (estilete) de Marón Virgilio. Al margen de la interpretación que da Castelletti[860], creemos que se puede explicar este acróstico de

[857] En esta misma obra (*georg*. 1.424-435) SOMERVILLE (2010: 202-9) descubrió un acróstico silábico e invertido compuesto por las sílabas iniciales de versos alternos (429 MA, 431 VE, 433 PU) con el nombre del poeta en sentido inverso; la intencionalidad del acróstico está reforzada por expresiones como 1.430 *uirgineum*, 432 *namque is certissimus auctor*, que aluden al propio poeta; se añade la invitación a mirar detenidamente (1.425 *respicias*). El pasaje constituye una versión de Arato (*Phaen*. 783-87) pero en sentido inverso.

[858] Otros acrósticos en Virgilio: *Aen*. 7.601-604 (MARS); *Ecl*. 1.5-8 (FONS); *Aen*. 12.587-8 (PU VE MARO); *Georg*. 1.429-433 (MA VE PU) ya indicado en la nota anterior.

[859] *A rma virumque canō, Trōiae quī prīmus ab orī s*
Ī taliam, fātō profugus, Lāvīniaque vēni t
l ītora, multum ille et terrīs iactātus et alt ō
v ī superum saevae memorem Iūnōnis ob ī ra m;
"Canto las armas y al héroe que desde las costas de Troya llegó, el primero, desterrado por el destino, a Italia y a Lavinio, zarandeado por mar y por tierra por la violencia de los dioses a causa de la ira rencorosa de Juno".

[860] CASTELLETTI (2012: 93) señala que la colocación de *memorem* en el centro del v. 4 (entre V –M) podría no ser fortuita teniendo en cuenta que tiene la inicial de MEMORIA y MARO. El texto constituye una firma del autor que, en opinión Castelletti (ibídem), alude a Arato (*Phaen*. 6-8), poeta que establece una comparación entre las estrellas de las constelaciones y las letras de un texto En este sentido, en la dirección del arado en zigzag, podemos ver una alusión al nombre de este poeta a través del participio de perfecto del vb. *aro* (ARATUS) y, de este modo, ARARE significa, a la vez, arar y escribir. Por otro lado, el instrumento que usa Virgilio, STILO, estilete rígido y puntiagudo (a diferencia de la AVENA = *calamus* de *Ecl*. 1.2 apropiado para

forma más sencilla. En realidad, la relación entre el acto de escribir con el de arar estaba en la conciencia romana como lo demuestra el nexo entre *uersus* y surco, según S. Isidoro[861], quien, por lo demás, se vale de la misma palabra que Virgilio: *stilus*. Autores anteriores a Virgilio, como Atta y Titinio, ya utilizan esta metáfora al referirse al acto de escribir en tablillas de cera: (Atta *Com*. 13) *uertamus uomerem in cera mucroneque aremus osseo*; (Tin. *Com*. 160) *uelim ego osse arare campum cereum* (*TLL* 3.627.45).

En este contexto, El proemio de la *Eneida* nos presenta a un héroe viajero (1.2 *fatum profugus*), zarandeado por los mares hasta llegar a su destino. Dicha condición quedará plasmada en la imagen de "arar la llanura del mar" (adynaton) cuando Creúsa profetice a Eneas su destino al partir de Troya: cf. 2.780 *longa tibi exsilia et uastum maris aequor arandum*; después, Eneas la reproduce en sus palabras de despedida a Héleno en Butroto, en sentido inverso: cf. 3.495 *nullum maris aequor arandum*. No hay prueba de la antigüedad de esta imagen[862]. Además, en el texto virgiliano se ligan dos elementos (*aequor* y *aro*) de significado profético al igual que en 9.119 (*aequora*) y

---

tocar música o escribir: obsérvese que Virgilio usa ambas palabras en Ablativo), es apropiado para grabar en cera y también significa puñal y puede constituir una metáfora de la poesía épica. No obstante, el sentido que da Castelletti a *stilo* se contradice con el que le da Cicerón quien opone *stilus* a *gladius* cuando afirma que la pluma debe ceder a la espada (*Mur*. 30 *cedat… stilus gladio*). Es cierto que Suetonio refiere el pasaje en el que César se defiende de uno de sus asesinos con un estilete, *graphio* (SUET.*Jul*.82), pero en ese pasaje se utiliza otra palabra.

[861] Según san Isidoro (*orig*. 6.14.7) el verso es llamado así porque los antiguos escribían en el mismo sentido en que araban la tierra: primero llevaban el estilete de izquierda a derecha, daban la vuelta más abajo y volvían de nuevo hacia la derecha: *uersus autem uulgo uocati quia sic scribebant antiqui sicut aratur terra. A sinistra enim ad dexteram primum deducebant stilum, deinde convertebantur ab inferiore, et rursus ad dexteram versus; quos et hodieque rustici versus vocant.* Este mismo autor se vale de la imagen de arar el mar (ISID. *orig*. 1.36.4): *pontum pinus arat* (*TLL* 3.627.40).

[862] Horsfall 2006: *ad* 3.495 señala que lo más parecido que encuentra es *Od*.3.175. Conington (1963: *ad loc*.), por su parte, señala una cierta semejanza con A. *Supp*. 1006. El profesor José Vela Tejada me indica otro ejemplo en Sófocles (S. *Ai*. 250) aunque tampoco reúne las dos ideas presentes en Virgilio. Otro ejemplo es Teognis, vv. 105-108, quien se sirve de la expresión "sembrar en el ponto" para crear una analogía con quienes benefician a los hombres viles pues jamás recogerás cosecha a de esa siembra. Sin embargo, en este caso, no se habla de "arar" sino de "sembrar".

9.100 (*arua*), palabras presentes en la profecía de Cibeles cuando Eneas llega a su destino. A su vez, el verbo *arare* está ligado a *arua* etimológicamente[863].

En mi opinión el poema es concebido como un campo (*arua*) que tiene que ser arado (*arandum*), metáfora que aúna el destino fundacional del héroe y del autor en la tarea de fundar Roma y la épica romana, respectivamente. Por otro lado, las palabras están puestas en boca de Creúsa en el momento en que Eneas regresa a Troya para buscarla; esta escena es comparada por Putnam[864] con la catábasis de Orfeo: Eneas desea volver a la oscuridad de Troya (mundo de Ultratumba-civilización griega) para restablecerla, pero Creúsa le ordena emprender su propio camino (claridad-civilización romana), tesis en la que coincide Siles[865]. Creúsa anima a iniciar un nuevo camino que, para Deremetz[866], consiste en la producción de una épica superior a la alejandrina (de carácter mítico), de belleza estéril e ineficaz virtuosismo; rasgos de esa nueva poesía son la ausencia de digresiones (el relato no se desvía del argumento), la sustitución de la mitología por la historia de Roma y el abandono de la poesía alejandrina y hesiódica, presente en *Églogas* y *Geórgicas*. Pienso que en el abandono de digresiones y mantenimiento de una línea argumental Virgilio coincide con el Cervantes de la segunda parte del *Quijote* que, a diferencia de la primera, evita las historias secundarias, elemento clave dentro de la novela moderna. Por otro lado la introducción de la materia romana en sustitución de la griega es un fenómeno que también se produce en la elegía como destaca Vidal[867].

Otro elemento destacable en el *adynaton* de "arar las llanuras del mar" es la idea de fertilidad ligada a la concepción poética que Virgilio ya ha expuesto en las *Geórgicas*[868]: el agricultor es una metáfora del poeta y la fertilidad de los campos es

[863] Comparte la misma raíz: cf. Ernout-Meillet 1967 s.u. "arare". *Aequor* es la llanura que se puede cortar (*secare*), hendir (*dehiscere*, *infindere*), barrer (*uerrere*), voltear (*uoluere*) o sencillamente arar (*arare*): cf. 8.695 *arua noua Neptunia caede rubescunt*: cf. Alvar Ezquerra 2016: 36.

[864] PUTNAM 1965: 41-48 establece multitud de paralelismos léxicos entre ambos pasajes y destaca el sutil arte virgiliano de la repetición (ibídem: 44). Hay que destacar que Creúsa también es conocida como *Eurydica* en la tradición de Ennio (cf. *Ann*. 34).

[865] Cf. SILES 2016: 147.

[866] Cf. DEREMETZ 2017: 168-176.

[867] Cf. VIDAL 2016: 81-96.

[868] A este respecto: HENKEL 2009: 39, 53-58; 2014: 125, 251-239, 262 quien considera que la fertilidad de los árboles es una metáfora que simboliza la del poeta.

sinónimo de calidad literaria. Convergen las dos metáforas: la de *iter* poético y la de fecundidad; la novedad y dificultad de su empresa y el deseo de convertirse en modelo.

Como señala Williams (1970: 12) en la época de Augusto, los poetas romanos creen que están revestidos de una nueva dignidad y de la seriedad de su propósito: el poeta es un vates, con rasgos de oráculo y mago, como podemos ver en Hor. *carm*.3.1-4; son conscientes del peligro de estar muy influenciados por los griegos (cf. Hor. *Ars* 133-135) y por eso proclaman que sus fuentes son latinas y modifican los préstamos que adoptan para que tengan un valor creativo. Argumentan que los poetas griegos también se basan en sus predecesores (cf. Williams, 1970: 56)[869].

Newman (1967: 260) también alude al carácter metapoético de la *Eneida* cuando afirma que Virgilio, como Calímaco, pinta la naturaleza con lirismo, con la luz que la envuelve y la música que la acompaña. Este autor (1967: 260) señala que Virgilio conquistó un territorio nuevo, como Eneas, y construyó la civilización de Occidente, abandonando las extravagancias de Grecia. Klodt (2003: 25) complementa esta opinión al señalar que Turno representa a un nuevo Aquiles, pero vencido por un nuevo Héctor que simbolizan la victoria de una nueva Troya (=Roma) sobre Grecia; lo mismo opina Fratantuono (2015: 135) cuando afirma que el viejo olmo abatido por los dioses-agricultores que simboliza Troya debe ser eliminado para que surja uno nuevo[870]. En este sentido se han interpretado también las palabras de Héctor a Eneas (2.282 *quae tantae tenuere morae*?), en alusión al tiempo transcurrido entre *Ilíada* y *Eneida*, lo que indicaría que la bendición de Héctor sobre Eneas es la de Homero sobre Virgilio (Gowers 2011: 94). A este respecto Nickbakht (2010: 49-80) apoya la interpretación metapoética en los libros 2-3 donde Eneas relata su historia ante Dido de la misma manera en que lo haría Virgilio ante Augusto.

Las referencias metaliterarias están presentes a lo largo de toda la *Eneida*, sin embargo, el libro séptimo, junto al sexto, es el que cuenta con más pasajes

[869] Al contrario, Lucrecio insistirá que el poema surge de la *ratio sagax* (cf. 1.130) y no de la revelación: niega que el sueño sea una fuente de inspiración frente a Calímaco o Ennio (KENNEY 1970: 337).

[870] La Troya de Neptuno (*superbum / Ilium*) destruida por la ira de los dioses aflora de nuevo en el inicio del libro tercero (cf. 3.1-3), dice FRATANTUONO (ibídem).

susceptibles de ser interpretados de esta forma. Los libros centrales de la *Eneida* destacan por este carácter. En poesía el lugar que ocupa cada poema en relación al conjunto es pertinente y se otorga más importancia al inicial, al final y a los centrales (Alvar Ezquerra 1988: 11). Quizá, esta concentración de referencias a su propia labor nos esté indicando un cambio de dirección, un giro en sus intenciones, provocado por las circunstancias que envuelven la obra; algo que no es extraño dadas las diferencias sustanciales entre la parte Odiseica y la Iliádica. Respecto al libro 6 La Fico (2003: 100-108) atribuye la función de "revelador de mensajes ocultos con el permiso de los dioses" (v. 6.264-267) tanto a la Sibila como al narrador[871]. Para La Fico el espacio de la catábasis de Eneas es equivalente al espacio literario en el que Virgilio ubica al lector: la profundidad, oscuridad, separación son expresados mediante un lenguaje laberíntico. El camino de Eneas y el del lector son paralelos: uno busca su destino y el otro el sentido de la obra; ambos observan, escuchan, se asombran, interpretan (*perlegerent* 6.34). la Sibila y Anquises, al igual que el narrador, en su función de vate, anuncian, profetizan, revelan al final de un "largo camino" *(iter durum 6.688*), ocultos por términos oscuros *(obscuris uera inuoluens* 6.100), separados por puertas que deben ser atravesadas (*sacra ostia panda* 6.109).

7.2. La travesía literaria

En Roma la poesía surge como consecuencia de una ardua labor de imitación y adaptación de los modelos griegos. Para explicar esta circunstancia los poetas metaforizan el texto, como señala Deremetz[872], adoptando la forma de diversos objetos artesanales: un tapiz, una estatua, un edificio. Dentro del concepto romano de poeta como artesano, la metáfora de la navegación o del navío para referirse a la creación poética resulta muy apropiada pues combina el elemento natural con la

[871] Dédalo, prototipo del artista, resuelve con su hilo las sinuosidades del laberinto (6.29 *ambages*) de la misma manera que debe hacerlo Eneas y el lector. La Sibila también debe resolverlos (6.99). Tanto la Sibila (6.109) como el narrador (6.267) y Anquises (6.723) deben ´desplegar`, ´desvelar`, (vb. *pando*) las sinuosidades del laberinto.

[872] Este capítulo se ha publicado en Villalba (2018c: 83-97). DEREMETZ (2001: 167) alude a la cadena de Ulises atravesada por el hilo latino.

faceta de artífice: *natura* e *ingenium*. Además, el discurso como camino es un tópico habitual para expresar la imitación o emulación. Lo mismo sucede con la tempestad entendida como cosmogénesis de la que surge el cosmos mediante la labor metódica del poeta, tras la destrucción del mundo anterior. En este caso el vate se convierte en demiurgo. Otra metáfora del texto es la de los campos de labor y los frutales, estudiada ampliamente por Henkel (2009; 2014: 33-36) en el contexto de las *Églogas* y *Geórgicas*: el agricultor, sumido en la Edad de Hierro, trabaja la tierra con esfuerzo para obtener sus frutos de la misma manera que el poeta para obtener el texto (cf. *georg*. 1.145-146) puesto que la fertilidad ya no se produce de forma espontánea como en la Edad de Oro. En este sentido, Higuet (1954: I 125, n. 12) ya puso de manifiesto que, en la correspondencia de Virgilio recogida por Macrobio (cf. *Sat*. 1.24.11 *Tanta incohata res est ut paene uitio mentis tantum opus ingressus mihi videar*) podemos ver un sugerente parecido entre Virgilio y Eneas: 1.33 *Tantae molis erat Romanam condere gentem*. En ambos casos, autor y héroe se ven acuciados por una tarea sobrehumana. Vemos, así, que en la metáfora de texto como nave o tierra de labor el héroe es un arquetipo del autor; a través de estas imágenes podemos encontrar rasgos para identificar su nueva poética, sus reglas y procedimientos.

Los precedentes literarios de la nave como símbolo literario hay que buscarlos en Píndaro tal y como señala Cristóbal (2013: 262): *P.* 2.62-3, donde el autor define su empresa hímnica como "travesía floreciente"; *P*. 11.39-40 y *N.* 3.26-7, donde se describe la posible deriva de la meta poética con imágenes de nave, viento y escollo. Dentro de la prosa, Cicerón (*Tusc*. 4.5.9) también se vale de este motivo.

Como hemos visto en el apartado precedente, Virgilio recurre a este tópico en dos pasajes de las *Geórgicas* (2.41 *da uela*; 4.117 *uela trahere*). Además se debe señalar que, en el *Catalepton* 5.1-4, 8-10 (Moya 2007: 457 considera que solo son auténticos los epigramas 5 y 8 de esta obra) se compara a los retóricos con botellas vacías; se critica la flatulencia y estridencia no aquea y a Selio, Tarquinio y Varrón, raza de maestros pedantes. Por el contrario él se propone llegar "a puertos felices" desplegando velas en busca de las palabras cultas del gran Sirón. En un poema que recuerda la bahía de Nápoles y la escuela de Sirón, situada en la vía de Pozzuoli, en

Posilipo donde Virgilio pasó a poseer (por herencia o compra) la casa de Sirón, el mantuano se sirve de la metáfora de la "nave literaria"[873].

Desde un punto de vista intertextual debemos fijarnos en el poema que Horacio dedica a una nave que debe transportar a su amigo Virgilio a tierras atenienses (*Carm*. 1.3)[874]. Cristóbal (2013: 258-60) señala que dicha nave no puede corresponder a la que llevó al mantuano a tierras griegas antes de su muerte acaecida en el año 19 a. C. puesto que la obra de Horacio se publicó el 23 a. C[875]. Es, por tanto, una alusión metafórica a la escritura de la *Eneida*, en la que se había embarcado en 30-29 a. C.

La idea de la travesía como metáfora de la creación literaria vuelve a aparecer en Horacio en *carm*. 4.15.1-4 cuando dice que Apolo le increpó por darse a la vela pequeña a través del mar Tirreno intentando cantar combates y ciudades vencidas[876], como quien confió su frágil esquife al cruel mar (1.3.10 *fragilem truci commisit pelago ratem*). Horacio, señala Cristóbal (2013: 265), parece conocer ya el libro primero de la *Eneida* pues utiliza el mismo lenguaje (cf. 1.3.12-16 *Africum… Aquilonibus… Noti*) y apunta a una confrontación con Virgilio pues, al final del poema (vv. 34-40), proclama la desmesura del hombre que se propone volar como Dédalo, atravesar el Aqueronte como Hércules o ambicionar el cielo, lo que hila perfectamente con el patrón que seguirá Eneas. Kidd (1977: 98-103) aporta 40 relaciones textuales entre Horacio (1.3) y la *Eneida*, apuntando especialmente a una relación con los libros 1, 3, 5, 6, los libros viajeros por excelencia[877].

Esta misma metáfora podemos verla en múltiples ejemplos recogidos por Curtius (1976: 189-193), posteriores a Virgilio: en Ovidio *ars* 1.772, 2.10, 3.748, donde las

[873] En otro sentido, SILES (2014: 1033) interpreta el *carmen* 4 de Catulo como una navegación metafórica en la que el poeta expresa el triunfo sobre sus rivales (vv. 3-4) y el consiguiente éxito de la ´navegación`.

[874] El poema constituye un *propempticon* en sus 8 primeros versos (poema de envío, de despedida ante la eventualidad de un viaje) lo mismo que *carm*. 3.27 y *Epod*. 10).

[875] La idea ya fue propuesta por KIDD (1977: 97-103).

[876] Calímaco ya había alertado acerca de los riesgos de abordar la escritura de la épica (*Aitía*, fr. 1 Pf.).

[877] Entre otras podemos destacar: la alusión a Venus en el primer verso; a Eolo (1.3.3); a Iapige, viento del NO que ayudará a Cleopatra en su huida de Accio (8.710); la consideración de Virgilio como valiosa carga (1.3.59), lo mismo que hará Palinuro (5.850); la mención de las Híadas, como se hará en la canción de Yopas (1.744); la alusión a la separación de Sicilia de Italia, la referencia al rayo de Júpiter como símbolo de su poder castigador, etc.

metáforas náuticas sirven para expresar el progreso de su obra y el logro de su poesía; y también en *rem*. 811-3; *fast*. 1.3, 2.3, 3.789, 4.18 y *Tr*. 2.329 y 548. En Manilio (3.269), Estacio (*Silv*. 4.89, 5.3, 237), *Theb*. 12.809 y la *Ilias Latina* (v. 1063). Nosotros podemos añadir a Nemesiano (*Cynegetica* 58-2). Este poeta usa la misma metáfora al decir que le complace largar vela a tal tarea, mientras su barco, no grande y acostumbrado a navegar por la costa y a recorrer a remo protegidas ensenadas, abandona ahora la seguridad del puerto por primera vez y osa explorar el tempestuoso Adriático. Con esta metáfora, el poeta hace referencia al cambio de género que cultiva pues ha pasado de la *Bucólica* a la poesía didáctica (*Cynegetica*) y promete en los versos siguientes la composición de un poema épico, como señala Correa Rodríguez (1984: 185 n. 23) siguiendo la trayectoria de Virgilio. Dentro de la prosa, Cicerón (*Tusc*. 4.59) se pregunta si en algún lugar se usarán los "remos de la dialéctica" o las "velas del discurso"; Plinio el Joven (*Ep*. 8.4.5 donde el autor se anima a soltar las jarcias, desplegar las velas y a dejarse llevar por su talento), Quintiliano (*inst*. proemio al libro 12 donde se siente como un solitario navegante en alta mar) y San Jerónimo cuando "tiende las velas de la interpretación" (*Pl* 25, col. 903D) también hacen uso de este tópico[878].

Nos podemos detener en *Tristes* donde Tola (2001: 49) recoge 70 versos que tratan este tópico (por 51 en *Pónticas*). En *Tristes* debemos destacar la trilogía acerca de la tempestad en el mar: 1.2, 1.4 y 1.11 donde Ovidio se inspira en *Aen*. 1, 3 y 5, (además de *Od*. 5 y *met*. 11.470-748). Ingleheart (2006: 75) destaca que la ira de Augusto *Tr*.1.2.3 (*Caesaris irae*), que ha desatado una tempestad contra él, es semejante a la de Juno y Neptuno del comienzo de la *Eneida*, lo que debe leerse con sentido irónico puesto que Augusto provoca la tempestad cuando en la *Eneida* la sofocaba bajo la forma de Neptuno, en el primer símil del poema. También ironizan, dentro del mismo poema, los vv. 85-94 con *Aen*. 3.521-555 cuando los troyanos toman tierra en Sicilia por primera vez y suplican a Anquises: Ovidio repite esa súplica. Por otra parte, las referencias al agua y al viento pueden ser una alusión a Catull. 70.3-4, declaración tópica de la inutilidad de las palabras de los amantes: lo que una mujer dice a su amante hay que escribirlo en el viento y el agua rápida. No falta el timonel que pierde

[878] Ejemplos tomados de CURTIUS (1976: 190).

el control sobre la nave (1.2.31-2) como ocurre con Orontes (1.115) o Palinuro 3.201-202, 5.12. Ovidio alude aquí a Augusto incapaz de ser buen gobernante y buen patrono de poetas y del arte, en opinión de Ingleheart (2006: 85), de la misma manera que Alceo (frg. 6.1.2), otro exiliado, alude a la tempestad como metáfora de la tiranía de Mirsilo.

Después de examinar estos precedentes y relaciones intertextuales voy ahora a centrarme en la tempestad de la *Eneida* y su reflexividad, según la cual podemos ver al propio Virgilio transformando el caos inicial en el cosmos final –compositivo– de la *Eneida.* Barchiesi (1995: 15-18) ha expuesto que el viaje emprendido por Eneas desde Troya a Roma simboliza el trayecto seguido por Virgilio desde la épica homérica a la romana, de la misma manera que, en el carácter vacilante y sufriente de Eneas se refleja la inseguridad de Virgilio ante su ardua tarea poética. En este punto, volvemos a encontrar la misma metáfora que en *georg*. 2.41 donde Virgilio dice que se va a decidir a salir a mar abierto (*pelago… patenti*) para, a continuación, señalar, con más humildad, que solo va a navegar por la costa (2.44), como señala Albrecht (2012: 131). Quizá las palabras iniciales del poema, según Cox (1997: 334-6) tengan algo que ver con esta interpretación: en efecto, el predicado –*fato profugus* (2) *et terris iactatus et alto* (3) – puede depender de dos sujetos: tanto Eneas, como Virgilio. En este último caso sería el poeta quien estaría dirigido por el Hado y arrojado por los mares y las tierras del mismo modo que Eneas. Este doble sentido, dice Cox (ibídem: 330) implícito en *fato profugus* (1.2) implicaría una pérdida del control de su propia obra. En realidad, el naufragio y la tempestad pueden ser interpretados como una invitación a la recreación estética y emocional dado que la representación de la catástrofe es siempre espectáculo tanto en literatura como en pintura, según señala Casado (2000: 394); pero a la vez, las aguas violentas pueden ser una metáfora de la crítica literaria ansiosa por devorar al autor y por cobrarse el naufragio de su obra (ibídem: 398)[879].

Nickbakht (2010: 57-8) también se hace eco de esta interpretación y considera que se trata de una metáfora náutica similar a la de Ov. *trist*. 1.2 (cf. Ingleheart, 2006:

[879] Casado aplica estas palabras a *Les Chants de Maldoror* (1869) de Lautréamont, pero son igualmente aplicables a Virgilio con más motivo pues en su caso la crítica eran, en primer lugar, el propio Augusto y Mecenas.

75). Por tanto traduce el comienzo de la *Eneida* así: "yo canto, el primero, a las armas y al hombre que primero llegó desde las costas de Troya", considerando que *primus* complementa a narrador y a Eneas (ibídem: 50)[880]. La idea de recorrer un camino creativo por primera vez también aparece en *georg*. 3.10-12, donde el propio Virgilio se declara el primero en traer a su patria a las Musas desde su montaña de Aonia; será el primero que ofrecerá palmas de Idumea; idea similar a la expresada en Lucr.1.930 donde el poeta se goza recogiendo flores y tejiendo una guirnalda como jamás las Musas nunca antes tejieron; en Hor. *carm*. 3.30.13-14 donde el poeta proclama que será celebrado como el primero que adaptó la métrica eolia a los metros latinos; en Prop. 3.1.3 vemos al poeta marchar, el primero, a guiar la comitiva de los iniciados itálicos; recorrer un camino nunca antes pisado (3.1.18 *intacta… uia*), el sendero que lleva a las Musas, difícil y escarpado como el de la virtud, sólo accesible a unos pocos[881], en alusión a una nueva poesía compuesta de temas itálicos (3.1.4 *Itala orgia*) y con la forma de los poetas griegos (como Calímaco y Filetas).

Otro elemento destacable es el número doce: en el augurio de los doce cisnes, en boca de Venus (*Aen*. 1.393-401), que aparecen agrupados en dos grupos de seis, número mágico que contradice lo dicho anteriormente[882]. Debemos entender, según este augurio, que finalmente son 12 las que entran en el puerto de Cartago (*bis senos… cycnos* v. 1.393); pero también son doce los libros de la *Eneida* que llegan a buen puerto, agrupados de la misma forma que hace Virgilio, es decir, de seis en seis. El doce, como producto de 3 (número celeste y el más importante en la tradición pitagórica) y 4 (número de la tierra y de los cuatro elementos) es un número mágico[883]

[880] Dos argumentos pueden apoyar esta tesis en mi opinión: la no aparición del nombre de Eneas en el proemio (sólo se cita en 1.92) y el hecho de que sea Anténor y no Eneas el primer troyano que llegó a Italia, como el propio Virgilio señala más adelante (1.242-249) si bien no a las riberas del Lacio sino a las del Po donde funda Padua.

[881] Idea ya reflejada en Parménides fr. 1; HES. *Op*. 290-292; PI. *P*. 4.247; CALL. *Aetía* 1.25-26; LUCR. 1.926-7 (= 4.1-2); HOR. *Carm*. 3.1.1, según FEDELI 1985: *ad* 3.1.12.

[882] 1.381 (dos veces diez naves), 1.383 (apenas siete han sobrevivido) y 1.113 (solo una ha naufragado), según señala AUSTIN (1971: *ad* 1.393).

[883] El tres, dentro del pensamiento pitagórico, simboliza precisamente dinamismo y, al representar la síntesis de 1 y 2, ayuda a resolver el conflicto planteado por el dualismo entre par e impar (LAROCHE 1995: 570). El cuatro, por otra parte, es el número de la tierra por representar los cuatro elementos (dos ligeros: aire y fuego; dos pesados: agua y tierra).

para los pitagóricos (Laroche 1995: 572)[884]. Por otro lado el número 12, es el número mágico más importante después del 3 en la tradición hebrea, griega y pitagórica[885]; finalmente, doce son también los libros de la *Eneida*[886].

Abundando en el tema, el cisne ya había sido relacionado por Propercio (2.34.83-84) con la *Eneida* cuando él mismo se compara con el canto indocto del ganso frente a Virgilio al que llama cisne canoro: *canorus / anseris indocto carmine cessit olor*[887].

La tormenta vuelve a aparecer en el libro tercero (3.192-210). Tras dejar Creta los troyanos se ven inmersos en una negra tempestad hasta que logran llegar a una de las Estrófadas. El pasaje es, probablemente, según Cartault[888] (1926: 241) un primer esbozo de la gran tempestad del libro primero[889] (vid. cap. 1 "La Tempestad").

El paralelismo con la tempestad inicial se manifiesta tanto estilísticamente como en la selección de los mismos campos asociativos ligados a oscuridad (/*noctem, tenebris, nox, caecis, noctem, incertos* (=*obscuros*, según Serv. ad 203)*, caeca, caligine,*

[884] Si bien es también el número de las horas, los meses, los dioses olímpicos y los signos del zodíaco (LAROCHE 1995: 572).

[885] LAROCHE (ibídem: 573) también señala que en la *Eneida* aparecen 17 números diferentes, siendo éste un número mágico por ser el resultado del 4 (número de la Tierra) +5 (número del pentagrama y del hombre) +8. En la tradición romana se establece una sucesión de 17 reyes desde Eneas a Rómulo.

[886] El doce se repite en otros momentos del poema: en relación a la coraza de Mecencio, perforada por doce sitios cf. 11.9 *bis sex*, número simbólico que FRATANTUONO (2009: 19) relaciona con las doce ciudades de Etruria; al rey Latino le ciñen las sienes doce rayos brillantes de oro, emblema de su abuelo, cf. 12.162. También en Homero encontramos ejemplos: cf. *Il*. 10.485-6: Diomedes ataca a los guerreros tracios como un león a los rebaños de cabras o de ovejas, sin guardián, y mata a doce.

[887] El motivo de los cisnes procede del propio Virgilio quien ya había comparado, en sus comienzos, a Vario y Cinna con estas aves (*ecl*. 9.35-36).

[888] Cf. También C.F. KUMANIAKI (1926: 22) quien ordena la redacción de los libros de la *Eneida*, en función de las conexiones con *Bucólicas*, *Geórgicas* y entre ellos mismos, de la siguiente forma: 3, 4, 2, 1, 7 (escritos entre los años 27-25 a. C.); 10, 6 (25-23 a. C.); 9, 8 (22 a. C.); 5, 11, 12 (21-19). En cualquier caso el libro 5 tuvo que escribirse, junto al 1 y 3, antes del año 23, por las conexiones internas que mantienen (travesía de Eneas) y por la intertextualidad que guarda con HOR. *carm*. 1.3.

[889] A pesar de las coincidencias con *Od*. 12.403-449, (Ulises, tras la tempestad llega a Ogigia, la isla de Circe) y, en menor medida, de 14.301-320 (tengamos en cuenta que en Homero el viaje dura nueve días y no tres) la fuente principal de Virgilio consideramos que es *A.R.* 4.1695-715 donde los argonautas, después de dejar Creta, se ven envueltos en una oscura tempestad ("Terrible noche de las tinieblas") y pierden la ruta, hasta que llegan a las Espóradas no sin que antes Jasón invoque a Apolo.

noctes, sine sidere); Elementos diferentes dentro de esta lista son *diem*, *aequora* y *caeruleus… imber* (calco de *Od*. 12.405, 14.303) que desaparecen en la tempestad del libro primero (1.102-123). Esta pequeña nota de color y luz es indicativa de la voluntad de Virgilio de "oscurecer" la tempestad del libro primero en su búsqueda de una máxima polarización. Esa oscuridad[890] que envuelve la escena es un índice, según Horsfall (2006: 169) y Otis (1964: 259) de que se está describiendo el estado mental creativo del propio Virgilio. La idea de oscuridad y ceguera está remarcada por la ausencia de la guía de las estrellas (204 *sine sidere*) y de la costa (*media… in unda*).

La travesía se reanuda al comienzo del libro quinto (*Aen*. 5.1-11, 32-35, 42-44). Entonces, tras partir de Cartago, los troyanos ven, desde lejos, las llamas de la pira de Dido. Sobreviene una tempestad en mar abierto y Eneas, por consejo del timonel Palinuro, hace escala en Sicilia, cerca de la tumba de Anquises, en el reino de Acestes, quien los recibe amistosamente. En el comienzo de este libro es llamativa la expresión de los vv. 1-2: *medium… iter*, en medio del viaje, que, en lectura metapoética, puede aludir al de la escritura de la *Eneida*, pues comienza el segundo tercio de la misma (libros 5-8), según Fratantuono-Smith (2015: 112). Tengamos en cuenta que Fratantuono prefiere la estructuración de la *Eneida* en tres partes de cuatro libros cada una, basándose en Duckworth[891]. En cualquier caso el libro 5 se inicia con el mismo

[890] Especialmente remarcada con términos como *incertos* (= *obscuros* según SERV. *ad* 203), la repetición del adj. *caecus* con dos sentidos: 203 *caeca caligine* donde *caeca* = *obscura* y 200 *caecis… in undis* = en las olas perdidas con enálage (perdidos en las olas), o la asociación entre luna y rocío a partir de LUCR. (198 *nox umida*).

[891] DUCKWORTH (1957: 1-10), frente a CONWAY (1928: 141) que establecía la división entre libros luminosos (impares) y oscuros (pares), concebía a la *Eneida* dividida en una sección dramática correspondiente a la historia de Dido y Eneas (libros 1-4); otra con la guerra entre troyanos y latinos (libros 9-12) y otra con los libros centrales que implican un acercamiento gradual del héroe a Roma con temas no homéricos (libros 5-8). Sin embargo FERNÁNDEZ CORTE (1998: 79) considera que esta tesis es endeble porque en la primera parte el libro 2 no cumple ningún papel dramático. Este mismo autor prefiere la división, que podemos definir de quiástica, de CAMPS (1969: 10-32) también en tres partes, pero diferentes: 1.1-5.699 (búsqueda de una nueva patria); 5.700-8.731 (llegada); libros 10-12 (victoria); queda excluido el 9 donde Eneas está fuera de plano. La diversidad de enfoques demuestra la complejidad de la estructura del poema. CAMPS (ibídem: 51-55) señala la simetría del poema en función de sus personajes y escenarios: libros 1-4 (Dido-Cartago); libros 5-8 (Eneas-de Cartago a Italia); libros 9-12 (Italia-Turno). También PÖSCHL (1970: 167-170) establece una división en tríptico: libros 1-4 oscuros marcados por la desaparición de Creusa, Dido y Anquises; 5-8 luminosos por sus referencias a los *Ludi Troiani*, los Campos Elíseos, la llegada y asentamiento en el Lacio, la descripción de Roma; 9-12 oscuros por la sucesión de combates y muertes. COLEIRO (1982: 33-48) se inclina por una estructura quiástica en virtud de correspondencias entre los libros de la

patrón que los 1 y 3: la tempestad que aleja a Eneas de Hesperia. Son los mismos libros que aparecen reflejados en la Oda de Horacio (*carm*. 1.3) ya comentada líneas arriba. Quizá la única diferencia respecto a las tormentas anteriores es que aquí se vislumbra una salida. En efecto, el pasaje se estructura sobre la contraposición de oscuridad-claridad: 11 /*noctem*… *tenebris*/, 19 *uespere ab atro*/ frente a 42 *Oriente* 43 /*clara dies*. La Aurora (= Venus) señala, una vez más, el camino correcto a Eneas que, de esta manera, aparece ahora "orientado" hacia su meta. Vemos aquí una referencia a la oscuridad y lejanía relacionada con lo griego, frente a la claridad y civilización de lo latino, según Siles (2016: 55), aunque este autor no alude a la tempestad sino al carácter general del poema.

El final de este libro quinto enlaza con este mismo tema: en 5.864-9 los troyanos prosiguen su viaje. Durante la noche, el dios del Sueño llega a Palinuro y le rocía con un ramo empapado en el Lete. Se duerme y cae al mar. Entonces, se da cuenta Eneas y él mismo dirige la nave. El final del libro es misterioso e inquietante. En este contexto vuelve a aparecer una expresión análoga a la del comienzo: v. 863 *iter tutum*, que puede tener varios sentidos: "camino despejado", pero, en clave política, "misión"; en tercer lugar, en relación con los vv. 1-21 *medium… iter* podría entenderse en clave metapoética para indicarnos que, a partir de aquí, Virgilio inicia un camino seguro en su obra, cerrando el círculo de este libro.

La propia pérdida del *gubernator* Palinuro, que sucumbe al Sueño, provoca que la flota troyana navegue bajo la protección del dios del mar (cf. 5.862-863) que a partir de entonces mantiene una relación especial con la misma, pues Eneas es incapaz de enterarse de la caída al agua de su timonel[892]. Este episodio no ha sido explicado de forma satisfactoria[893]. El hecho es que Palinuro es un personaje modelado por

primera parte y la segunda: libros 1-12 (promesa de Júpiter y su cumplimiento al final de poema); libros 2-11 (Eneas lucha y es vencido por los griegos; lucha y vence a los itálicos); 3-10 (protagonismo del elemento sobrenatural: oráculos; concilio de los dioses); 4-9 (derrotas ocasionales de Eneas en lo moral y militar, respectivamente); 5-8 (acogida hospitalaria por parte de Acestes y Evandro); 6 y 7 (catálogo de personajes).

[892] Dice FRATANTUONO (2015: 141-142) que, al contrario de lo que sucede con Ulises, Eneas es ignorante de la canción de las sirenas, pero también es inconsciente de la suerte de su timonel.

[893] BRENK (1988: 776-777 n. 3) hace un sumario de las principales interpretaciones acerca de este episodio; destaca la incoherencia entre el relato en la voz del narrador (5.814-815) y el que se da en la voz del protagonista (6.360) pero sin dar una explicación clara (ibídem: 777-

Virgilio[894] cuya nota característica es que está envuelto en la noche, el mar y su relación con el Hades. El timonel sucumbe a causa del sacrificio que demanda Neptuno a Venus como condición para que Eneas llegue a los puertos del Averno (cf. 5.815), que Venus acepta, pero no se nos dice la razón de ese sacrificio humano[895].

Dejando aparte la relación de Augusto con Neptuno[896] (algo que han puesto en evidencia diversos autores[897] y que también hicieron otros personajes[898]), la muerte de Palinuro está en relación con el cambio de rumbo que adopta la obra en su segunda

785). A este respecto MACKIE (1988: 122-124) señala que dicha incoherencia se debe a la diferente caracterización de Eneas en el Hades, más humana y menos "oficial", diferente a la que presenta en el mundo real; por eso se permite preguntar a Palinuro qué dios ha sido el culpable de su muerte y por eso encontramos dos versiones del mismo relato. NICOLL (1988: 459-472) intenta explicar este sacrificio relacionando *unum pro multis… caput* (*Aen*. 5.815) con Enn. *Ann*. 1fr. 33 Sk. *unus erit, quem tu tolles in caerula caeli / templa*, referido a Rómulo de quien Júpiter dice que Marte lo elevará a los cielos en su carro mientras, se sobreentiende que a Remo lo matará. Pero relacionar a Palinuro con Remo entraña varios problemas: Eneas no mata a Palinuro; además, al contrario que Rómulo, es inocente y lamenta la pérdida de su timonel.

[894] Las diferencias con los precedentes (cf. *Od*.3.278-290, muerte de Frontis, el timonel de Menelao; *Od*. 15.550-60, 11.51-80, pérdida de Elpénor, primer fantasma que Ulises encontrará en el Hades, al igual que Palinuro será el primer fantasma que encontrará Eneas, o *A.R*. 912-919) son notables: en la *Odisea* no aparece el Sueño, ni la figura del timonel tiene el protagonismo de Palinuro.

[895] BRENK (1988: 780-5) relaciona este incidente con los acontecimientos de la guerra contra Sexto Pompeyo (año 38 a. C.) (cf. App. *BC* 4.85-86) y esgrime que las operaciones navales de Augusto contra Sexto en las aguas del estrecho de Sicilia son el paralelo a la navegación de Eneas rumbo a Italia; además los sacrificios a Neptuno concuerdan con los que Augusto ofreció desde su barco tras perder parte de su flota (cf. App. *BC* 99-411).

[896] Otros personajes tuvieron también esa idea: Bruto y Casca, los asesinos de César aparecen en denarios con la Victoria en el reverso y Neptuno en el anverso (44-43 a. C.); Sexto Pompeyo también se identificó con este dios; Antonio aparece junto a Octavia sobre una cuadriga, con la pose de Neptuno en reversos de sestercios acuñados en 36-35 a. C. En Nicópolis el campamento montado por Antonio para la batalla de Accio estaba presidido por una estatua del dios (GALINSKY 1996: 22).

[897] Cf. CAMPS 1969: 8. Muchos autores han defendido que el símil de Neptuno (1.148-156) alude a la *pietas* y monarquía de Augusto: cf. PÖSCHL (1970: 20-22); PERRET (1977: 11); HARRISON (1988: 55); WILLIAMS (1983: 70-1); LYNE (1989: 178). Últimamente FRATANTUONO (2015: 132).

[898] Lo prueba su representación en un camafeo datado en 30 a. C. (justamente después de la batalla de Accio) en el que aparece retratado sobre una cuadriga, portando un tridente sobre las olas entre las cuales emerge la cabeza de un personaje que puede identificarse con Sexto Pompeyo o Marco Antonio (GALINSKY 1996: 21). posteriormente Augusto aparece en monedas representado como Neptuno, patrono que había sido anteriormente de Sexto Pompeyo y su estatua en el Palatino lo representaba con los atributos de este dios (cf. SERV. *ad ecl.* 4.109), según Galinsky (1996: 314); también en la *Gema Augustea* (10 d. C.) aparece sentado junto a la diosa Roma y escoltado a su derecha por este mismo dios (ibídem: 120-121). Pero el hecho es que Augusto se identifica también con otros dioses, especialmente con Apolo.

parte a la que está a punto de arribar donde el poema va a dejar su carácter elegíaco y va a tornarse netamente épico, más itálico, como expresión de la Roma de Augusto[899]. Un cambio que también se produce en Propercio en el año 23 a.C., siguiendo el proceso de domesticación de la elegía entre el 30 y el 15 a.C., como señala Siles (2016: 62), sometiendo su escritura a las leyendas romanas ligadas a la ideología imperial en el libro 4[900]. En efecto, en la segunda parte del poema Virgilio acomete temas que pueden suscitar más interés entre su público romano: la pintura de caracteres, los movimientos de masas y enfrentamientos de tropas, así como los duelos personales, frente a la *Eneida* Odiseica que, por el contrario, contenía grandes dosis de elegía (en especial la historia de Dido). Una *Eneida* más del agrado del público que satisfaga las expectativas didácticas propias del género; apropiada para formar el espíritu de los jóvenes; que provoque la admiración y seducción del público por las virtudes del héroe[901].

A continuación repaso las referencias metaliterarias que se pueden rastrear en la segunda parte de la *Eneida* referidas a la tempestad o al viaje. Este motivo aparece en *Aen*. 9.621-634 cuando la súplica de Ascanio es seguida de un trueno y del disparo de su flecha que atraviesa la cabeza de Rémulo. El precepto de la moderación délfico previene al muchacho para no llegar más lejos en el combate (9.638-658) mediante la intervención de Apolo, adoptando la forma de Butes, escudero de Anquises. El pasaje puede constituir una *recusatio* (poema en el que el poeta finge que no puede alcanzar sus objetivos) donde se manifiestan las dificultades de afrontar la épica. Prueba de ello sería el v. 625 *audacibus adnue coeptis* que alude a *georg*.1.40 (*da facilem cursum atque audacibus adnue coeptis*), donde Virgilio suplica a Augusto que le conceda "una fácil navegación" y favorezca su "audaz proyecto", en relación a su propio poema. Según Masters (1992: 8 n. 22) se trata de una alusión metapoética: *audacibus* alude al

[899] A pesar de lo cual Virgilio no debe ser considerado como un mero portavoz del régimen que, después de todo, ejercía un patronazgo sobre él, como indica VIDAL (2016: 96).

[900] También en PROP. 3.1.6 observamos el debate que el propio poeta tiene con Apolo que le pregunta qué tiene que ver con la fuente de la épica. Asistimos a un cambio entonces de temas pues entran en juego la moral, las antigüedades rústicas y las ideas de Augusto y pierde peso la temática amorosa.

[901] FERNÁNDEZ CORTE (1998: 45) señala que el giro en la segunda parte de la *Eneida* se caracteriza esencialmente por un cambio al tema épico: Italia (el Lacio y Roma) se opone a Oriente (representado por Troya y Cartago), aunque el cambio se extiende a otros elementos.

final de las *Geórgicas*, donde se autocalifica así el propio Virgilio: *audaxque iuventa* (*Georg*. 4.565). En este pasaje Ascanio corre excesivo peligro, al igual que Niso y Euríalo, pero, a diferencia de estos, a los que no socorre ningún dios, a Ascanio le auxilia Apolo que es el dios del arco, de la eterna juventud y también de la poesía. Por eso no extraña que sea él quien ayude al joven y no Júpiter que es a quien implora ayuda (Hardie, 1994: 205). Como he dicho, para Hardie (1994: 199) el pasaje constituye un ejemplo de *recusatio,* parangonable a *ecl*.6.3-8 donde Apolo le tira de las orejas por meterse en la épica a pesar de lo cual entona el canto de Sileno en este mismo género (*e.g*. Hor.*carm*.1.6 donde el poeta deja para Vario las loas a Agripa pues no se atreve con la épica y prefiere el terreno más humilde de la lírica)[902].

Otra referencia metapoética al viaje de Eneas se produce en 12.697-703, símil decimotercero del último libro del poema en el que Eneas sale al encuentro de Turno y es comparado con el monte Atos, el Érice o con el Apenino. La comparación con el *pater Apenninus* ocupa la parte final del símil (final del 2º verso y el 3º completo). El símil es una alegoría del viaje desde Troya a Italia. Eneas es asemejado a la cordillera más emblemática del centro de Italia, lo que constituye una estrategia para expresar el carácter italiano de Eneas, como señala Cairns (1989: 109). La italianización de Eneas se complementa con la alienización de Turno al que, en los tres símiles aplicados al mismo, se otorga un color extranjero: en el primero se le compara con un león en los campos de Cartago (12.4-8); en el segundo con Marte en un paisaje de Tracia y el Hebro (12.331-336); en el tercero al Edonia en Tracia (12.365-367). La progresión del símil reproduce el viaje de Eneas: norte de Grecia (*Athos*), Sicilia (*Eryx*, donde había un templo de Venus), Italia (*Apenninus*). Este último se amplifica con una personificación. Podemos ver un paralelismo en 9.679-682 donde los troyanos Pandaro y Bitias son comparados con las encinas de las riberas del Po o Adigio, lo que constituye una clara italianización de los personajes.

[902] No obstante LYNE (1989: 202) duda de que el disparo de arco se pueda considerar como una gran hazaña teniendo en cuenta que el disparo de Pándaro (*Il*.4.116-126) no es un hecho heroico sino todo lo contrario, en un contexto hoplítico de lucha cuerpo contra cuerpo. HARDIE (1994: 200) compara la flecha de Ascanio con la de Filoctetes que matará a Paris y causará la ruina de Troya, según la profecía de Hércules (cf. S. *Ph*. 1426-8), aunque ahora la flecha servirá para salvarla.

Esta interpretación viene apoyada por el hecho de que el modelo homérico de este símil (*Il*. 13.754-755) no contiene localización geográfica. De esta manera se nos presenta a un Eneas superior a Turno y destinado a vencerle. Mientras Turno es una roca que obedece a fuerzas ciegas (= furor), Eneas planifica concienzudamente su acción, de forma gradual: *deserit… deserit… preaecipitat… rumpit… intonat.* La metáfora contenida en este último verbo sirve para comparar a Eneas a la tempestad por medio de una imagen que aparecerá de nuevo al final del libro (922 *fulmine*).

En suma, dentro de una lectura metapoética, podemos ver, en esta italianización de los personajes un manifiesto poético de Virgilio tendente a sustituir el estilo homérico por el alejandrino y los temas griegos, por los itálicos.

7.2.1. Pervivencia del tópico de la travesía literaria

La fecundidad de la imagen de "arar el mar" podemos verla reflejada en los siguientes ejemplos[903]: Ov. *am*. 2.10.33 *quae lassarit, / arando aequora periuro naufragatus ore bibat*; *trist*. 1.2.76 *latum… aequor aro*, 3.12.36 *uicinas tutus ararit aquas*, Petron. 93 *ultimis ab oris*/*attractus scarus atque arata Syrtis*/*si quid naufragio dedit, probatur*; Sil. 12.452 *rostris sulcat naualibus arua* (en este caso con el verbo *sulco*); Isid. *orig*. 1.36.4 *pontum pinus arat*. No hay ejemplos anteriores a Virgilio lo que parece indicar que estos autores beben en las fuentes del poeta mantuano.

La metáfora de la travesía-nave para referirse al texto también se puede rastrear en multitud de ejemplos; puede constatarse la deuda de Virgilio en algunos casos (Enrique de Villena, Cervantes o Frazer), pero en otros se aprecia la influencia de Propercio o, simplemente, aparece como tópico propio del proemio.

[903] Cf. *TLL* s.v. *aro* 2.0.627.35; s.v. *arvum* 2.0.731.55

En orden cronológico podemos reseñar, en primer lugar, su utilización por parte de los Santos Padres. San Ambrosio habla del Evangelio como mar en el que navegan y pescan los Apóstoles[904]. El tópico tiene una amplia difusión en la Edad Media, periodo en el que, como indica Navarro (1962: 408), las naves son, en muchas ocasiones, fantásticas y convencionales y surcan mares alegóricos. Así Juan del Encina dice: *Musas de Sicilia, dexemos pastores* / *alcemos las velas del nuestro decir*[905]. Y Juan Rodríguez de Guzmán se refiere a su ingenio haciendo uso de esta metáfora:

> E rrespondiome: Alça la vela tu nave
> De su engeño muy sotil envysso
> E de lo judgado de aquestos errores,
> Declina amigo ante el Almirante[906].

Se pueden encontrar otros ejemplos en Juan de Mena, cuando explica el silencio de su fatigada musa tras el costoso viaje realizado por las 297 estrofas anteriores:

> La flaca barquilla de mis pensamientos
> veyendo mudança de tiempos escuros,
> cansada ya toma los puertos seguros,
> ca teme mudança de los elementos;
> gimen las ondas y luchan los vientos;
> cansa mi mano con el governalle,
> las nueve Musas me mandan que calle;
> fin me demandan mis largos tormentos[907].

Dentro de la literatura inglesa, en Chaucer podemos ver reflejado el tópico en *Troilo y Criseida*. En el proemio del libro 2 se dice:

> Owt of thise blake wawes forto saylle,
> O wynde, O wynde, the weder gynneth clere,
> ffor in this see the boot hath swych trauaylle
> Of my konnyng that vnneth I it steere:
> This see clepe I the tempestuous matere
> Of disespeir that Troilus was inne —

[904] "*Evangelium est mare, in quo piscantur Apostoli*", *Sancti Ambrosii Mediolanensis Episcopli opera*, Venecia 1748, *Libro Hexaemeron*, Lib. V en Navarro (1962: 412).

[905] *Égloga* IX, (ed.) Menéndez Pelayo, *Antología de Poetas Líricos Castellanos*, t. V, 283 en Navarro 1962: 373.

[906] *Cancionero de Baena*, Madrid, 1851, nº 232, 225 en Navarro 1962: 373.

[907] Juan de Mena, *El Laberinto de Fortuna*, estr. 298 (ed.) Maxim Kerkhof, Castalia, 1997.

But now of hope the kalendes bygynne.

"Para alejarse navegando de estas olas negras, ¡oh, viento!, ¡oh, viento!, el tiempo se aclara, pues en este mar, el barco de mi *ingenio* tiene tales dificultades, que apenas puedo gobernarlo. Llamo mar al tempestuoso asunto de la desesperación en la que estaba Troilo, pero ahora comienzan las calendas de la esperanza" (trad. Sáez Hidalgo 2001: 75).

Este comienzo imita el *Purgatorio* de Dante (I, 1-3) pues contiene los sufrimientos del protagonista hasta alcanzar su particular paraíso. En cuanto al "barco de mi ingenio", recuerda a Propercio cuando aconseja a "la barquilla de tu talento" (*ingenii cumba*) navegar por la costa y evitar la alta mar (3.3.22-4).

A comienzos del s. XV Enrique de Villena, primer traductor de la *Eneida* a una lengua romance, escribe *Los doce trabajos de Hércules*. En su introducción utiliza la metáfora de la travesía para desear un buen fin a su obra:

"Atrevíme en buscar y coger y ordenar los dichos trabajos en tal guisa que no se perdiese tan buen deseo somido en la mar y de impotencia, ni peligrase por las ondas del tiempo, antes fuesen en alto reduzido por viento suave pacífico de eloquencia [a] apazible puerto"[908].

Dice Curtius (1976: 191), en relación a Dante, que el tópico de la nave literaria estaba tan extendido que era una metáfora habitual en los proemios, como demuestra la fórmula que emplea el poeta al comienzo de *Convivio* II, "proemialmente ragionando…". El poeta da nueva vida a este motivo de la nave del ingenio en el *Purgatorio* I, 1-2: "Per correr miglior acqua alza la vela omai la navicella del mio ingegno", pero no por ello tenemos que perder de vista una influencia de Propercio (Prop. 3.3.22 *ingenii cumba*). También en el *Paraíso* II 1-15 encontramos metáforas náuticas. En el final del *Orlando furioso* (canto XLVII) también vemos este motivo o en Edmund Spencer (*Faerie Queene* VI 12.1-9, trad. Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre, 1976):

Like as a ship, that through the Ocean wyde
Directs her course unto one certain cost,
Is met of many a counter winde and tyde,
With wich her winged speed is let and crost,
And she her selfe in stormie surges tost;
Yet making many a borde, and many a bay,

[908] Enrique de Villena, *Los doze trabajos de Hércules* (ed.) M. Morrelae, REA, 1958.

Still winneth way, ne hath her compass lost,
Righ so it fares with me in this long way,
Whose course is often stayd, yet neuer is astray.

"Cual nave que por mares anchurosas
se dirige a una costa señalada,
y por vientos y oleajes tempestuosos
su rápida carrera ve estorbada,
juguete de la mar desenfrenada,
mas, pese a tantas luchas, día a día
sigue su ruta, no desorientada,
así me ocurre en esta larga vía:
hace pausas mi nave, mas nunca se desvía".

Ya en el Siglo de Oro, en el *Viaje al Parnaso* de Cervantes también se relaciona el suave y costoso deslizarse de las naves con el de la inspiración poética que avanza sobre los bellos navíos de dificultosas estrofas.

Eran los remos de la real galera
de esdrújulos, y dellos compelida
se deslizaba por el mar ligera.
Hasta el tope la vela iba tendida,
hecha de muy delgados pensamientos,
de varios lizos por amor tejida.
Soplaban dulces y amorosos vientos,
todos en popa, y todos se mostraban
al gran vïaje solamente atentos.
Las sirenas en torno navegaban,
dando empellones al bajel lozano,
con cuya ayuda en vuelo le llevaban.
Semejaban las aguas del mar cano
colchas encarrujadas, y hacían
azules visos por el verde llano[909].

En este viaje alegórico, Cervantes se embarca junto a un contingente de buenos poetas para realizar una travesía poética que culmina en el Parnaso donde librarán una batalla contra los poetastros que pretenden tomarlo. En la travesía atraviesan el estrecho de Mesina entre Escila y Caribdis, ofreciéndoles en sacrificio a A. de Lofraso, uno de los poetas embarcados; hecho que recuerda al sacrificio de Palinuro en la *Eneida*. También se encuentran con un bajel de malos poetas a los que ataca Apolo por

[909] M. de Cervantes, *Viaje al Parnaso*, cap. III 1-15 (ed.) V. Gaos, Castalia, 2001.

medio de Neptuno (también vemos aquí coincidencia con la tempestad inicial de Virgilio).

En nuestros días Frazer escribió *La rama dorada* como un "viaje": el autor sería el timonel, zarpando con "el viento inflando nuestros velos" rumbo a tierras desconocidas donde las costumbres extrañas de la Britania primitiva se codeaban con las costumbres excéntricas de las poblaciones aborígenes del Imperio[910]. Este viaje, en parte real, en parte metafórico (Frazer no viajó más allá de Grecia), llevaba a los lectores a un mundo extraño y aterrador para devolverlos después a la seguridad, de la misma manera que la rama dorada de Virgilio, que da nombre al título, esa rama mágica que Eneas toma siguiendo las instrucciones de la Sibila para asegurarse un viaje seguro al inframundo.

7.3. El motivo de las abejas: *Aen*. 1.430-436

Como bien observa Briggs[911], el motivo de las abejas es el más persuasivo y original de la *Eneida*. Por otro lado, Virgilio presta más atención a este tema que el resto de épicos; de hecho, este es un tópico utilizado principalmente en la poesía bucólica o amorosa. La primera y última aparición de estos insectos dentro del poema muestra una particular ligazón interna. A través de la intertextualidad con *Geórgicas* y Horacio (*carm*. 4.2) podemos establecer una "ventana de referencia" que permite establecer conclusiones acerca de su reflexividad. El motivo de la miel y la abeja está ligado precisamente a la creación literaria y a las musas como prueba la extensa tradición literaria de la que es partícipe Virgilio. Dentro de esta tradición destaca Platón (*Io* 534a, *Rp.* 607a) quien asocia a las abejas con la figura del poeta como *uates*; en abierta contradicción, también condena a la musa dulzona como un elemento dañino para la ciudad.

[910] Según señala BEARD (2013: 348-349) al glosar la introducción de *La rama dorada*. Frazer, indica esta autora, fue considerado por sus coetáneos como un nuevo Francis Drake y elogiado como un nuevo héroe-explorador.

[911] BRIGGS (1984: 948-982 esp. 970-1). Las abejas, según este mismo autor (ibídem: 869), constituyen un ejemplo de la técnica virgiliana que consiste en tender una red de alusiones, con un mismo motivo, que recorren todo un libro o toda la obra.

7.3.1. La configuración del tópico en Grecia y Roma.

La libación de las abejas es una metáfora frecuente para describir la labor preparatoria del poeta dentro de la literatura latina y griega. En la tradición homérica tenemos el ejemplo de Néstor al que Homero elogia como buen orador diciendo que de su lengua, "más dulce que la miel, fluía la palabra"(*Il*.1.249 τοῦ καὶ ἀπὸ γλώσσης μέλιτος γλυκίων ῥέεν αὐδή). Tanto a las ninfas, en el caso de la fundación de Éfeso[912] como a las musas[913] se las representa como abejas y Meleagro habla del panal de las Musas en su "Guirnalda" (*A.P*. 4.1.34). Píndaro (*P*. 10.53-54) nos habla de los himnos de encomio que van de una palabra a otra como la abeja; también alude al poeta que, en los simposios, emula la labor de las abejas en los panales (*P*. 6.53-54): nos dice que su voz es más dulce que los panales que hacen las abejas (fr. 152); en Calímaco (*Ap*.110) la miel del poeta es especialmente pura, semejante a una fuente pequeña, pura y sacra.

El paralelismo entre la labor del poeta y la de la abeja es un lugar común que remonta a Platón, como señala Bailey (1966: 989, *ad* 3.11). En efecto, en *Io* 534a el rapsodo Ión dice que los buenos líricos hacen sus poemas cuando penetran en las regiones de la armonía y el ritmo, poseídos por Baco: liban los cantos como las abejas y nos los ofrecen de las fuentes melifluas que hay en ciertos jardines y sotos donde las musas revolotean como ellas: el poeta está endiosado cuando compone, como un ser leve, alado y sagrado; no es en virtud de una técnica como hablan tan bellamente sino por una predisposición divina, por un don (*Io* 534b). En este sentido, la abeja constituye una imagen perfecta de poeta en cuanto *uates* (cf. 7.41), tal y como lo describe Siles[914], esto es, no como un *hacedor*, sino como un visionario inspirado, a la vez que *pius*, en el sentido platónico recogido en las *Leyes* (890a, 964c) pasajes donde se condena a poetas impíos que destruyen la ciudad. Especialmente interesante es la

[912] Filóstrato nos informa de que los atenienses fundaron Éfeso guiados por ninfas que tomaron la forma de abejas; por eso los efesios acuñaron monedas en cuyo reverso aparece una abeja (PAUS. 8.13.1).

[913] Varrón habla de las musas como aves: *uolucres Musarum* (VAR. *rust*. 3.16.7).

[914] SILES (2016: 65) concibe a Virgilio como un *uates pius* pues se atiene a las tradiciones romanas, sus ritos, mitos y, en la segunda parte del poema, introduce la historia, especialmente la que conecta con los ideales de Augusto. El epíteto de Eneas – *pius* – es aplicable, por tanto, a Virgilio.

postura de Sócrates en la *República* (607a) cuando le dice Glaucón que no acepta la musa dulzona en los versos líricos o épicos pues hará que el placer y el dolor reinen en tu Estado en lugar de la ley y la razón. Por el contrario, solo deben aceptarse los himnos a los dioses y las alabanzas a los hombres buenos. Otra referencia a poesía y miel-abejas la encontramos en las *Leyes* (901a) cuando Platón (en boca del anónimo de Atenas) compara a los perezosos, negligentes e irresponsables con los zánganos sin aguijones, pasaje que recuerda a *Aen*. 1.435.

En cuanto a la literatura latina se refiere, sobresale Lucrecio (3.10-12): en el elogio que profiere a Epicuro, al que alaba como descubridor de la verdad, se compara a este filósofo con una abeja libando una flor tras otra por los bosques floridos: así es él cuando se alimenta de sus libros y pace (*depascimur*) de sus áureas palabras[915]: el pastor es el autor que apacienta a sus lectores con sus obras (Lucr. 3.10 *tuis… chartis*). Lucrecio mismo (1.945-947 *uolui tibi suauiloquenti* / *carmine Pierio rationem exponere nostram* / *et quasi musaeo dulci contingere melle*) declara que quiere exponer su doctrina untada en la dulce miel de las Musas a las que describe como abejas, implícitamente. El propio poeta se compara con la abeja que, por la magia de su arte, transforma en miel su teoría filosófica a partir de flores desconocidas (1.929 *nouos… flores*).

Vemos también esta metáfora documentada en Séneca (*Ep*. 84.3-5) quien afirma que el autor debe imitar a las abejas que revolotean, liban las flores idóneas para elaborar la miel y luego distribuyen el botín en los panales (*apes… uagantur et flores ad mel faciendum idoneos carpunt, deinde quidquid attulere disponunt ac per fauos digerunt…*). El autor debe fundir en un único sabor todos los jugos de las diversas lecturas de forma que, aunque se muestre el modelo, aparezca distinto de la fuente de inspiración. Alvar Ezquerra (1988: 7) califica de "arte finísimo" esta práctica de la alusión que los poetas romanos "saben practicar con gran habilidad y soltura".

No obstante, en lo que respecta a este trabajo, me interesa la relación con el contemporáneo y gran amigo de Virgilio, Horacio: entre ambos podemos establecer una "ventana de referencia". En el Venusino (*carm*. 4.2.27, publicado en el año 13 a.C.)

[915] *…, tuisque ex, inclute, chartis, / floriferis ut apes in saltibus omnia libant, / omnia nos itidem depascimur aurea dicta,* (LUCR. 3.10-12).

encontramos la metáfora de la abeja como prototipo del poeta modesto y laborioso: el poeta se siente como la abeja de Matina (montaña de Apulia célebre por la miel) que liba con esfuerzo el tomillo: compone, modesto, trabajosos poemas, al contrario que Píndaro quien, cual torrente que baja de la montaña, se desborda insondable y digno de ser premiado por el lauro de Apolo tanto si canta a los dioses y reyes como a los vencedores en los Juegos. De esta manera el torrente que se precipita desde la montaña se convierte en una alusión a las empresas literarias temerarias, más allá de los límites de la humana naturaleza; de esta manera compara la osadía de Dédalo al volar con alas de cera (*carm*. 4.2.2-3; 1.3.34-5) con la empresa de imitar a Píndaro (cf. *carm*. 4.2) o la épica de Homero (cf. *carm*. 1.3). Por el contrario, las abejas son el símbolo del quehacer modesto, del poeta humilde.

Otros ejemplos del tópico los encontramos en Tibulo (2.1.50-51); Fedro (3.13), Calpurnio Sículo (*Ecl*. 3.78-80; 4.147-151). Mario Victorino[916] da una explicación etimológica a la imagen de abeja-miel-poema, basándose en *Ión* (534a-b) de Platón[917]: relaciona la voz μέλος (poema lírico) con μέλισσαι que, a la vez significa abeja y miel. Dice que el poema surge de las abejas, que en griego reciben el mismo nombre, pues aquellas liban las flores con sumo cuidado para fabricar la miel y que, en la escritura, también es flor todo aquello que cosechamos en el sonido de la voz y el ritmo para componer poemas[918]. El tópico de ligar abejas y brillantez oratoria, así como poesía continuará en el cristianismo de forma exitosa[919].

---

[916] *melos autem (…) quibusdam placet ab apibus, quae graeca μέλισσαι dicuntur. nam sicut illae omni cura flores legunt, ut mellaconficiant* (ed.) Keil (1961), 6.163-184.

[917] CHANTRAINE (1999), art. μέλος, no establece relación alguna entre estas dos palabras aunque sí registra el significado de ´poeta` para la voz μέλι (ibídem: 681-682).

[918] *in scriptura quoque quidquid floris est in sono uocis et rhithmis ad componenda* μέλη colligimus Keil (1961), 6.184.

[919] S. Ambrosio, cuyo nombre es parlante (´ambrosía`) y está próximo al de ´miel`, se valía de esta metáfora cuando comparaba a los buenos sermones con un pastel de miel (*Ep*. 2.3, en función de *Prov*. 16.24, *Psalm*. 98.103). En *Sobre la Virginidad* (*uirginit*. 16.98) dice que la miel, formada con las flores de diversas virtudes y elaborada con el trabajo de las abejas, es depositada por la Iglesia en los panales; en el *Comentario al Cantar de los Cantares* 4.30-31 (en relación a 4.10-11 "miel dulce destilan tus labios, esposa mía, leche y miel bajo tu lengua") señala que así como la abeja se alimenta del rocío, así la Iglesia se nutre de la palabra de Dios; la Iglesia se alimenta de las flores de los profetas al igual que las abejas para fabricar su miel. En la tradición de los jesuítas: Cf. Y. Haskell, *Loyola´s Bees: Ideology and Industry in Jesuit Latin Didactic Poetry*, OUP, 2003.

7.3.2. El motivo de las abejas en Virgilio

Antes de examinar el papel de la abeja en la poesía del poeta mantuano debemos dejar constancia de su relación con la leyenda de Virgilio. En la vida de Focas, (Brummer 1912, vv. 29-39), se atribuye al poeta mantuano el siguiente prodigio: al nacer, una amplia tropa de abejas voló de improviso los campos y entretejió de panales sus labios mientras dormía lo que se interpretó como señal de que serían fuente de dulces palabras. Santamaría Lozano (1985: 176) señala el carácter netamente literario del prodigio[920].

Existe una conexión en el tratamiento de las abejas entre *Églogas*, *Geórgicas* y *Eneida*. Marino (2006: 22-29) compara los pasajes en los que aparece este motivo en la obra de Virgilio: *ecl*.1.51-55, *georg*.4.51-102, *Aen*. 1.421-436, 6.707-709, 7.64-70. Extrañamente omite 12.586-92. Por otro lado no llega a conclusiones novedosas: en la primera *Égloga* subraya su papel como símbolo de la Arcadia; en la cuarta *Geórgica* su significado político-militar; en la *Eneida*, destaca que, en el símil de Cartago, las abejas manifiestan la adicción al trabajo, la diligencia en la construcción de la ciudad, además de constituir una referencia a las *Geórgicas*. El papel de las abejas en esta obra es destacado. Albrecht (2012: 141) advierte que Virgilio juega con el significado de la miel en las *Geórgicas* (4.100-102), desde un punto de vista metapoético: habla de su dulzura que supera el áspero sabor de Baco en alusión al progreso que supone el libro cuarto respecto al segundo donde se hablaba del vino y se relacionaba la acción del dios con la del viticultor y el poeta (cf. *georg*. 2.1-8). Leach (1977: 6) señala que los *pinguis hortos* descritos más adelante (4.116-119) corresponden "al jardín de la imaginación poética donde tanto las abejas como los hombres reconocen su potencial para vivir en armonía con su entorno". Para esta autora (Leach 1977: 7) el símil entre abejas y cíclopes (*georg*. 4.158-178) anticipa el de *Aen*. 1.430-436. La historia de Aristeo, a su vez, es una metáfora del poder creativo que debe conjugarse sabiamente con la inspiración: como Proteo, el poeta debe ser *pastor* y *uates*, una figura

[920] Vemos esta misma leyenda en boca de otros autores como Cicerón (*div*. 1.36), glosando la infancia de Platón de quien afirma que las abejas se posaron en sus labios mientras dormía en la cuna lo que se interpretó como un presagio de su futura y especial locuacidad. En la *Vita Ambrosiana* (5-10) se cuenta que a Píndaro, siendo niño, cansado y dormido tras una cacería por el Monte de las Musas, el Helicón, una abeja le destiló miel en la boca o que, mientras soñaba, se le llenó la boca de miel y cera, como signo de que debía consagrase al arte de la poesía.

representada por Orfeo y el poeta. En el final de la cuarta *Geórgica*, esta autora ve una distinción (y oposición) entre la grandilocuencia de la épica y el humilde minimalismo de la poesía calimaquea en los verbos aplicados a César (4.661 *fulminat*) y a Virgilio (4.559 *canebam*).

7.3.3. El motivo de las abejas en la *Eneida*: 1.430-436

El motivo de las abejas aparece al principio y el final de la *Eneida* en forma de símil (1.430-436, 12.586-592)[921]. En esta sección de la tesis intentaré demostrar que, en función de múltiples referencias, constituye un símbolo de la obra emprendida y materializada, respectivamente: ese es el sentido de que enmarquen el poema, una técnica –la de enmarcar un libro con el mismo motivo- que Virgilio emplea de forma repetida[922]. También podemos ver a las abejas en el cénit de la obra (6.707-711, 7.64-70), pasajes en los que representan a los troyanos-romanos, aunque en estos pasajes no detecto ninguna reflexividad[923].

La primera vez que aparecen las abejas en la *Eneida* es en el símil de 1.430-436. Previamente (421-429) se nos muestra la construcción de una bulliciosa Cartago con los ojos de Eneas: edificios, antes no más que chozas, pórticos, calles pavimentadas, muros y ciudadela, puerto y teatro; esta focalización a través de los ojos de su protagonista (1.421-422 *miratur… Aeneas*)[924] sirve para manifestar los afectos y

[921] HORNSBY (1970: 9-16) ya señaló la disposición quiástica de los símiles sobre abejas de 1, 6, 7 y 12, al principio y final de cada una de las partes de la *Eneida*.

[922] Cf. el libro dos donde las serpientes, reales o metáforicas en forma de llamas, aparecen al principio y final (KNOX 1950: 210-211); Dido arde metafóricamente al principio del libro cuarto, en 4.4-5 y arde en la pira al final del mismo, en 4.689; Palinuro suplica a Neptuno al comienzo del libro quinto, en 5.8-30 y al final muere immolado como víctima ofrecida a este dios, en 5.814-71 (QUINT 2011: 284-5).

[923] Podemos ver la simetría en la propia composición de los libros de la *Eneida*: cf. CAMPS (1969: 107-124); BRISSON (1971: 56-59); COLEIRO (1982: 33-48); la misma disposición observan MAURY (1944: 71-147) y CRISTÓBAL (1996: 38-43) sobre las *Églogas*. Por otra parte, en el comienzo y final del poema podemos ver a Eneas en situaciones similares y quiásticas: en el libro 1 aparece sometido a la tempestad y cazando siete ciervos; en el doce cazando a Turno, como un perro de presa, y provocando el rayo y el torbellino sobre Turno.

[924] HARDIE (1998: 79 n. 107): lo mismo podemos observar en 6.707-711: Eneas ve (6.704 *uidet*) la visión en el Leteo que le muestra su padre.

emociones de quien está observando, según Ravenna (2004-2005: 25[925]). De entre las obras que se describen en esta écfrasis, la última de ellas aparece singularizada: el teatro. Su aparición resulta sintomática. Polleichtner (2005: 138) sugiere que la descripción de los tirios construyendo los profundos cimientos de un teatro y preparando las enormes columnas que decorarán su escena (1.427-429) constituye una alusión metapoética. De hecho, más adelante, los versos 4.469 y 4.470, momento en el que Dido sueña que es como Penteo u Orestes en la escena, aluden a las *Bacantes* de Eurípides, a través de una versión de Pacuvio, según Servio (Austin 1955: *ad* 4.469). En relación a ese mismo sueño, Leach (1977: 12) señala que la voz *glomerantur* (4.500) aplicada a las ninfas del coro de Diana es inesperada: Virgilio la ha usado solo una vez antes para referirse a las abejas (*georg*. 4.79-80 *magnum mixtae glomerantur in orbem*).

Tras la descripción de Cartago viene la comparación de su construcción con la actividad febril de las abejas en lo que constituye el segundo símil de la *Eneida* (1.430-436):

> Qualis apes aestate noua per florea rura
> exercet sub sole labor, cum gentis adultos
> educunt fetus, aut cum liquentia mella
> stipant et dulci distendunt nectare cellas,
> aut onera accipiunt uenientum, aut agmine facto
> 435 ignauom fucos pecus a praesepibus arcent:
> feruet opus, redolentque thymo fragrantia mella.
>
> "Como la abeja entre las flores campestres, en el verano reciente, se afanan en su labor bajo el sol cuando sacan afuera las crías de su especie o acumulan la miel líquida y colman con el dulce néctar las celdas, recogen la carga de las que llegan o, formada la columna, echan de la colmena a los zánganos, indolente turba: bulle el trabajo y la miel fragante huele a tomillo".

La colmena se nos presenta como símbolo de la comunidad política en un movimiento que nos lleva del plano de las imágenes al de la narración (al revés de lo que ocurre en *georg.* 4.158-169) y que muestra ostensibles diferencias con sus precedentes entre los que destaca, en opinión de Nelis (2001: 112-117, 165, 180-182), Apolonio (1.600-885) cuando describe el encuentro y acogida de Jasón por parte de

[925] El carácter subjetivo de la descripción ya había sido puesta de relieve por HORSNBY (1970: 48-52) y OTIS (1964: 65).

Hipsípila, con la diferencia de que en Virgilio el símil abre el capítulo y en Apolonio lo cierra[926]. Por otro lado, Giusti (2014: 37-58) destaca la relación de este pasaje con *georg*.4.158-178 donde se describe la vida de las abejas y se comparan con los cíclopes que templan el hierro en el Etna, una imagen que aparecerá en el libro 8 de la *Eneida* (8.449-453). Para Giusti la asociación de abejas y cíclopes en el símil presente está evocada directamente a través de lo que ella llama "relación transitiva"; de hecho hay muchas correspondencias léxicas entre ambos pasajes (ibídem: 49). Esta relación sirve para describir el carácter de los cartagineses como un pueblo peligroso y belicoso al contrario que los feacios (cf. *Od*.7.32-39), descritos como hospitalarios y pacíficos para con Ulises, en su arribo a sus costas. En este sentido, esta autora ve un sentido de milicia en las abejas (ibídem: 46) como en Varrón (*rust*. 3.16.9) y Plinio (*nat*. 11.19-20, 26-27). También se busca una cuidada simetría entre tirios (=abejas) aquí representados y los troyanos asemejados a hormigas en el momento en que preparan su partida (cf. 4.402-407). Este último símil también tiene precedentes en Apolonio (4.1452-55 donde los minios se agitan alrededor de la fuente y son comparados a las laboriosas hormigas o las moscas), pero también con *georg*.1.185-186; 1.379-380; 2.60, 4.156-169 y Ennio (502 Skutsch). La diligencia de los troyanos, que se aplican como hormigas, es similar a la de los tirios cuando se esforzaban en construir Cartago. Quizá el símil de las hormigas sugiera no solo la laboriosidad de las mismas sino también que Dido, distante de la escena, es incapaz de apreciar el detalle de los preparativos de los hombres de Eneas (Pease 1935: 341). Pero también puede tener un valor de presagio respecto al final funesto de Dido, como destaca Pease (1935: *ad loc.*), citando ejemplos de Suetonio[927].

[926] En *A.R*. 1.879-885 se describe a las mujeres lamentándose por la partida de los Argonautas como abejas que salen de la colmena, zumban entre los lirios y van libando su dulce fruto de flor en flor; en este caso las connotaciones son eróticas. En relación a este pasaje POLLEICHTNER (2005: 153-154) señala el carácter de "ventana de referencia": las relaciones de Dido y Eneas son comparables a las de Hipsípila y Jasón; el papel de la nodriza Polixo al de Ana puesto que ambas aconsejan a la protagonista. Para Polleichtner la alusión a Apolonio tiene un carácter anticipatorio (incluso simbólico) en relación a la historia de Dido y Eneas por su contenido erótico. Otros precedentes: cf. *Il*. 2.87-90, donde el símil tiene connotaciones bélicas pues Homero compara a los soldados con las abejas al igual que Esquilo (*Pers*. 126); HES. *Th.* 594-602 donde la comparación de las abejas con las mujeres sirve para dar un toque misógino.

[927] *Tib*.72 donde la serpiente-dragón de Tiberio es devorada por las hormigas lo que se interpreta como un presagio de que la multitud le puede devorar; *Nero* 46 donde este

7.3.4. Interpretación del símil

La comparación de Cartago con el mundo de las abejas ha sido interpretada de diversas maneras. Para empezar se ha relacionado con el pensamiento político de Virgilio pues constituye una metáfora de una sociedad monárquica[928] o, al menos, presenta un modelo de respeto del pueblo para con su jefe, además de un comportamiento basado en la austeridad y disciplina[929]. Giusti (2014: 52), como hemos visto, relaciona a las abejas de este símil con los cíclopes y, a partir de aquí, deduce que constituyen una alusión a Aníbal debido a que el caudillo cartaginés perdió un ojo tras la batalla de Trebia (cf. Liv. 22.2.10-11, Plb.3.79.12) hecho que sirvió para que se le caracterizara como cíclope (cf. Enn. fr.319-20 Sk; Juv. 10.158). Por ello las abejas-cíclopes de las *Geórgicas* (4.158-178) actúan aquí como fuerzas destructivas, anticipando la guerra. Cruttwell (1947: 123-126) ha visto en este símil un símbolo del destino de Roma, basándose en el parecido entre los panales de los primeros itálicos y las chozas de Rómulo[930]. Grant (1969: 389-390) sugiere que Dido, también llamada Elisa, puede estar relacionada con *melissa*, que no solo significa "abeja" sino también sacerdotisa del culto de las abejas; fue destruida por no revelar los secretos del culto de Ceres, una historia que presenta similitudes con Dido que también muere por no ayudar a Yarbas a descubrir los caminos de la civilización (cf. Serv. *ad Aen*. 1.430). Crane, por su parte, (1999: 180) señala que Cartago fue famosa por la calidad de su miel y cera de abejas conocida como cera púnica. Nelis (1992: 3, 15-18) recuerda que en el libro 1 vemos continuas alusiones a Cleopatra, M. Antonio y Octavio y que el motivo de las abejas está conectado con Aristeo, el pastor al que Virgilio canta en las *Geórgicas* (4.315-558) que, por perseguir a Eurídice, es castigado por Apolo con la

---

emperador sueña, tras el asesinato de su madre, que está cubierto por una multitud de hormigas aladas. A este respecto el color negro aplicado a la columna de hormigas (cf. 4.404 *nigrum… agmen*) puede tener valor de prodigio.

[928] POWELL (2008: 107). POLLEICHTNER (2005: 153-154) también ve en este símil un símbolo de la estabilidad política de un pueblo puesto que describe un estado en paz.

[929] DELLA CORTE (1984: 210). CRUTTWELL (1947: 19) considera que la abeja es un símbolo del culto al más allá, de la eternidad de las almas, de la facultad poética, de la Edad de Oro, de la Tierra Prometida.

[930] Los primeros itálicos construían sus panales con forma de choza o templos redondos: la colmena-choza le recuerda a Eneas la Roma de Rómulo porque los agrupamientos de chozas semejan las celdas de un panal.

pérdida de sus colmenas. Para recuperarlas debe expiar su culpa. Para Leach (1977: 8-10) y Nelis (1992: 3-18), entre otros[931], la historia de la destrucción de las colmenas y la posterior recuperación de las abejas (gracias a que Aristeo implora la paz y realiza los oportunos sacrificios repadores a Orfeo) es una metáfora de la destrucción provocada por las guerras civiles y la posterior restauración augustea del pueblo romano; Aristeo representa a Augusto y esta es la razón, según Nelis, de que vuelva a aparecer este motivo en la *Eneida*. Carlson (2015: 146) considera que el símil sirve para insinuar la desaparición de Cartago en mitad de su floreciente prosperidad. En este caso, tanto las abejas como las hormigas constituyen un mal presagio para Dido. De hecho tenemos constancia de que, entre los portentos protagonizados por animales, el de las abejas era uno de los más frecuentes y los siete casos que recoge Julio Obsecuente (dos de ellos relacionados con César)[932], todos ellos, son de carácter negativo[933].

7.3.5. La reflexividad del símil

Si analizamos la lengua del símil encontramos palabras e imágenes ligadas a la reflexión poética. En primer lugar se subraya que la abeja trabaja bajo el sol del verano (*exercet sub sole labor* 1.431) al igual que los cansados segadores de las *Églogas* (cf. *ecl*.2.10-13 *fessis messoribus aestu / dum uestigia lustro… / sub sole ardenti…*[934]). En la imagen destaca, por un lado, la ausencia de sombra y, por otro, la palabra *labor*. En las *Églogas* aparece constatado el primer uso de la palabra *labor* (*ecl*. 10.1 *extremum… laborem*) como poesía, según Henkel (2009: 125); después se vuelve a repetir en las *Geórgicas*: *in tenui labor; at tenuis non gloria* (*georg*. 4.6), "mi labor reside en cosas de

[931] Lo mismo opinan WILKINSON (1969: 78-79), COLEIRO (1971: 123).

[932] Julio Obsecuente (cap. 35, 43, 44, 53, 65a, 70, 72 Rossbach) recoge siete prodigios referidos a las abejas, todos ellos explícitamente negativos o rodeados de otros prodigios negativos.

[933] HORSFALL (2000: 87) señala, sin embargo, que este prodigio tiene un carácter ambiguo: si nos fijamos en otros autores las abejas son fuente de prodigios tanto positivos como negativos: cf. las abejas predicen que Dionisio I será rey de Siracusa (Cic., *diu*. 1.73); enjambres de abejas anuncian el principado de Antonino Pío (*H.A*., 3.5); anuncian la muerte de un cónsul (TAC., *Ann*. 12.64.1).

[934] Pasaje bajo el que late CATULL. 64.353-4 *namque uelut densas praecerpens messor aristas* / *sole sub ardenti flauentia demetit arua*.

poca importancia, pero la gloria no será de poca importancia" (trad. propia). En mi opinión la ausencia de sombra[935] puede significar la independencia de la literatura anterior en función de los usos que Séneca o Quintiliano dan a esta palabra[936]; Henkel (2014: 39), por otra parte, indica que en *georg*. 2.47-62, se alude, de forma alegórica, al daño que puede venir de la sombra de un predecesor; pero de la misma manera que el agricultor se vale de su arte (el injerto y el trasplante) para solventar el problema, también el poeta debe hacer uso de la intertextualidad que está metaforizada por el injerto, verdadera innovación (ibid.: 58). Gracias a este arte, el árbol de las *Geórgicas* se hace enorme: cf. *georg*. 2.80-81 *ingens* / *arbos* donde *ingens* está relacionado etimológicamente con *ingenium* (Ross 1987: 115; O´Hara 2017, s.v. *ingens*). El poeta se asombra ante sus resultados, libre de la sombra de sus precedesores, conjugando *ars* y *natura*: *georg*. 2.82 *miratastque nouas frondes et non sua poma*). En mi opinión, es significativo que la única vez, en todas las *Geórgicas,* que aparece el verbo *miro* sea precisamente aquí. Vuelve a aparecer con frecuencia en la *Eneida* ligado a la contemplación, mirada embelesada de la belleza u obra de arte[937]. Si en *georg*. 2.82 el agricultor se admira de un nuevo árbol frutal que crece con sus ramas frondosas, gracias al injerto, metáfora de la creación literaria para Henkel, aquí es Eneas el que se admira por las obras que está viendo. Quedan así ligados los dos pasajes. La expresión *educunt fetus* (1.432) dota de una especial fertilidad al símil y también sirve para ligarlo al pasaje de de las *Geórgicas* referido. El v. 435 *ignauom fucos pecus a praesepibus arcent* recuerda a Platón cuando en las *Leyes* (901a) se compara a los perezosos, negligentes e irresponsables con los zánganos sin aguijones que tanto daño

[935] En otro orden de cosas, la sombra es denostada por muchos autores en cuanto tópico de la desidia y el epicureísmo pues se opone a la laboriosidad o a la actividad dentro de la vida castrense: Cf. SEN. *Ben*. 4.2.1; OV. *Am*. 1.9.41-42; CIC. *Mur*. 30; LIV. 5.6.5; Nemesiano *Buc*. 4.44-45.

[936] La ausencia de sombra significa la independencia de la literatura anterior en función de SEN. *nat*. 2.56.1 y QUINT. *inst*. 12.10.15 donde se compara a la fuerza de la elocuencia con el sol y a los autores anteriores con la sombra.

[937] En especial a la llegada a Lavinium: 8.91 *mirantur et undae* / 8.92 *miratur nemus*, también con anáfora. También cuando los tirios admiran los regalos de Eneas (1.709bis) o los troyanos contemplan el caballo de Palas (2.32); en el momento en que Eneas se admira de la ciudad de Evandro (8.310); ante las armas regaladas por su madre (8.619); ante el escudo de su regalado por su madre (8.730). En el símil de las abejas Eneas se admira de la incipiente Cartago (*miratur*, también en pasiva como en *Geórgicas*) y el sentimiento queda subrayado mediante anáfora a principio de verso (1.421-422).

hacen a la ciudad; o cuando en la *República* (559d) se lamenta de que los jóvenes criados en la avaricia gusten la miel de los zánganos, entre toda clase de placeres.

Una vez examinada la lengua del pasaje, volvemos al poema de Horacio que he comentado líneas arriba con el que se crea una "ventana de referencia", en mi opinión. Es llamativo que Horacio, en su reflexión acerca del proceso creativo, aluda a las abejas haciendo uso del mismo léxico que Virgilio, aunque unos años después (13 a.C.). En *carm*.4.2 señala que él es un modesto poeta componiendo poemas (4.2.31-32 *parvus* / *carmina fingo*); su ímproba labor (4.2.29-30 *per* <u>*laborem*</u> / *plurimum*) es similar a la de la abeja que liba del tomillo (4.2.27-29 *ego Apis Matina* / *more modoque* / *grata carpentis* <u>*thyma*</u>); el Venusino hace uso de la misma imagen y palabras que Virgilio (*Aen*. 1.431 <u>*labor*</u> /436 <u>*thimo*</u> *fraglantia mella*). Por otro lado critica al que se quiere elevar con alas enceradas al modo de Dédalo, motivo que también está presente en la *Eneida* (6.14, 29) y que Horacio contrapone a la poesía sencilla. En función de estas correspondencias podemos interpretar la labor de las abejas como la de los poetas y *fraglantia mella* de 1.436 (cf. *georg.* 4.169) como poema. En este sentido, la envidia de Eneas al ver levantarse la ciudad de Cartago es la misma que la siente Virgilio al ver la obra breve y sencilla de otros poetas que emerge rápidamente frente a su épica que avanza de forma pesada y lentamente. Adviértase, a este respecto, el consabido carácter arquitectónico y el gusto por la simetría de la poesía alejandrina, un concepto que ayuda a equiparar la construcción de edificios, especialmente un teatro (como en el pasaje presente) con la composición de un poema. La metáfora arquitectónica del texto es la más antigua, según Deremetz (2017: 61), y la más cargada de referencias y connotaciones, como ha mostrado Hannon (1988: 3-25): "reales o imaginarios, ruinosos o nuevos, los monumentos, la arquitectura en general, son las referencias más frecuentemente privilegiadas y elegidas para representar el texto elegido". Deremetz señala que la construcción es la metáfora artesanal más usada por los autores (*aedificare, condere, exigere, ducere*,…). El propio Mantuano manifiesta que aspira a construir un templo (*georg*. 3.13 *templum de marmore*), en alusión a la *Eneida*, y se describe vencedor y atrayendo las miradas por la púrpura de Tiro (*georg*. 3.17 *uictor ego et Tyro… in ostro*).

En la cuarta *Geórgica* la comparación entre abejas y cíclopes, según la interpretación de Giusti (2014: 37-58) apuntada líneas arriba, se dirigía a Aníbal y las fuerzas destructivas de la guerra. Sin embargo Albrecht (2012: 38 n. 33) señala que sirve para comparar lo grande y lo pequeño como algo audaz, pero aceptable: cf. *georg*. 4.176 *non aliter, si parua licet componere magnis*. En este libro cuarto es donde Virgilio recurre a la épica con más claridad (cf. 4.5 *proelia dicam*; 4.72 *tubarum*). En el mundo de las abejas percibimos el contraste entre la pequeñez de la materia (4.3 *tenui… rerum*) y lo sublime de la tarea (4.6 *in tenui labor, at tenuis non gloria*), esbozando una especie de *adynaton*. Estamos de nuevo ante la dicotomía planteada al final del libro: *georg*. 4.559 *canebam* / 661 *fulminat*: mientras Virgilio canta como un pastor, Augusto fulmina con el rayo. La labor de las abejas construyendo Cartago es paralela a la de Virgilio en las *Geórgicas* construyendo un templo de mármol, vestido de "púrpura tiria": de esta manera la visión de Cartago en los ojos de Eneas y la del poeta sobre su obra se superponen: la envidia que siente el héroe es la que siente Virgilio por la obra que otros contemplan ya avanzada mientras él sólo está en los comienzos.

7.3.6. El cuarto símil: *Aen*. 12.586-592

En su cuarta aparición vemos a los latinos-abejas, siendo despojados de su colmena (12.586-592): en la ciudad de Laurento, atacada por Eneas, se lucha como cuando un pastor descubre unas abejas e intenta sacarlas con humo. El símil está inspirado en Apolonio (*A.R.* 2.130-136), pero Virgilio concreta las circunstancias: las abejas están atrapadas (*inclusas*) y no revoloteando, como los habitantes de Laurento[938]. Virgilio pudo inspirarse en la *Alejandra* de Licofrón[939]. Por otra parte, el mundo de las abejas descrito en *georg*. 4.228-238 pasa ahora a ser el término irreal de la comparación. Para Fratantuono (2008: 50) este símil está en conexión con el de 7.64-67 que precede al prodigio del pelo ardiendo de Lavinia. Este símil, en opinión de este autor, simboliza la absorción de Troya por Italia, sin embargo en 12.587-590 Fratantuono ve una incoherencia pues parece que Eneas esté intentado destruir su

[938] TARRANT (2012: 239).

[939] En la guerra de Troya, hablando de los griegos refugiados en sus naves fortificadas en la playa, los describe aturdidos por el humo, como ahumadas abejas (v. 293).

propio futuro al humear el panal. Anderson (1968: 1-17) opina de forma parecida: en 12.587-592 Eneas vuelve a actuar como un pastor que genera discordia en el mundo de las abejas, paradigma virgiliano del orden; se establece un paralelismo con la guerra civil (12.583 *inter discordia ciuis*)[940]. Sin embargo debemos preguntarnos si la imagen que emplea Virgilio implica realmente la destrucción. Creo, por el contrario, que la intención del pastor no es destruir la ciudad de las abejas sino explotar su miel. Eneas es caracterizado como pastor al igual que en *Geórgicas* (4.559-566) se presentaba Virgilio. Una imagen que recuerda a Lucrecio (3.12 *depascimur*) cuando se presenta como un *pastor* que apacienta a sus lectores que son alimentados con sus obras (3.10 *tuis*… *chartis*).

Carter (2002: 616) sugiere que 12.587-588 contiene una referencia encriptada al nombre de Virgilio: *PUmice*… *VEstigavit*… *aMARO*, junto a alusiones a las *Églogas* (*pastor*) y a las *Geórgicas* (*apes*). Las palabras *inclusas* y *latebroso*, "lleno de escondites" (12.587) tienen sentido metapoético pues indican que algo está siendo cifrado mientras que *pumex*, "roca llena de agujeros", y *uestigare*, "rastrear, buscar" apoyan la interpretación[941]. En relación a 1.430-436 se han invertido los términos: en Cartago veíamos a las abejas en su labor, aquí son aturdidas por el pastor; sin embargo ambas escenas podrían yuxtaponerse: las abejas elaboran la miel y el pastor la recolecta. Si leemos los dos pasajes de forma continua el relato tiene pleno sentido, lo que prueba su relación, especialmente si tenemos en cuenta que ambos símiles enmarcan la obra[942]. En función del significado que Virgilio otorga a la miel en las

[940] ANDERSON (1968: 1-17). El itinerario pastoril de Eneas culmina en esta escena: había comenzado cuando, en 2.302-308, el héroe se despierta en la noche de Troya y es comparado con el pastor que, inconsciente, contempla la destrucción del fuego y los torrentes. Después, en 4.68-73, aparece como un pastor que, sin saberlo, lanza una flecha que se pierde y alcanza a una cierva (= Dido). Ahora Eneas actúa contra los latinos como el pastor cuando llena de humo la toba y las abejas se enconan con gran estruendo. De espectador inocente de la destrucción (en el primer caso) Eneas pasa a ser causa inconsciente de la muerte de un ciervo y, finalmente, autor consciente de la discordia en la colmena (= guerra civil). En este caso, sus víctimas son las abejas (como lo fue Dido anteriormente).

[941] La juntura *fumus* – *amarus* solo se produce aquí. La idea de colocar un autógrafo al final de la obra se da ya en *Georg*., 4.559-566 donde Virgilio, como hemos dicho, aparece con su propio nombre componiendo cantos de "pastores".

[942] CRUTTWELL (1946: 54, 119) señala que las abejas atufadas representan la victoria de Eneas gracias al matrimonio de Eneas con Lavinia; una idea anticipada en la colmena de 7.59-80.

Geórgicas (4.1 *aërii mellis caelestia dona*), donde identifica a su propia obra con este néctar y él mismo se compara con el apicultor, debemos plantearnos que al final de la *Eneida*, Virgilio, a través de su protagonista, está recolectando el fruto de su *labor*. En el símil de 1.430-436 Eneas sólo era un mero observador, pero aquí es agente: Eneas, como el pastor Aristeo, recolecta la miel de las abejas, pero, al contrario que Orfeo, no las mata, en venganza por la muerte de Eurídice (*georg*. 4.532-534). Pendás-Schniebs[943] señalan que la *labor* de *agricola* (en este caso *pastor*) y *poeta* es necesaria para comprender el mundo y ese conocimiento proporciona felicidad. En este sentido, creo que el símil de las abejas, en contra de la opinión Anderson, proporciona la idea de un mundo en orden donde el pastor recolecta la miel de la misma manera que el poeta sus versos.

7.3.7. Conclusión

A través de estas líneas hemos visto que el motivo de las abejas establece una estrecha vinculación entre los símiles de 1.430-436 y 12.586-592, pero también un contraste: en el primer caso Eneas es mero observador de la obra que otros ejecutan (cartagineses-abejas), pero en el segundo, es agente que recolecta el néctar ya producido (latinos-abejas): en el proceso se ha producido una "italianización" de la materia.

Las lecturas que se han dado del símil de 1.430-436 se centran en interpretarlo como un signo de la renovación tras la destrucción de las guerras civiles. Pero eso no excluye la reflexión literaria. Todo lo contrario: hemos visto que, en el propio Virgilio la miel es una metáfora del poema avanzado. Por otro lado, los símiles de 1.430-436 y 12.586-592 podrían leerse de forma concatenada; de hecho plasman dos escenas que parecen extraídas de las *Geórgicas*: las abejas fabrican la miel y el apicultor la recolecta. A través de estos dos símiles Virgilio transfiere sus sentimientos al protagonista: en un primer momento siente envidia por quienes ven el progreso de su obra: una metáfora arquitectónica se combina con un símil de abejas: las dos imágenes

[943] PENDÁS / SCHNIEBS (1991: 138): el furor inconsciente de Aristeo ocasiona la *egestas*, la discordia y el caos a causa de la muerte de las abejas; para remediarla se hace necesaria la labor de *agricola* y *poeta* pues la misión de éste último consiste en comprender el mundo para irradiar felicidad: Cf. 6.637-639 donde los bosques bienaventurados, espacio de la poesía, son lugares felices.

más apropiadas para referirse al texto, en un caso como *ingenium, ars*, en otro como *natura*; en el momento final Eneas, como *pastor*, recolecta el producto de su conquista.

Para hacer esta interpretación me he basado en Horacio (*carm*. 4.2) quien para comparar su poesía con el arte de la abeja se vale de resonancias virgilianas estableciendo una "ventana de referencia" en la que el venusino concibe su poesía de forma semejante a la labor de las abejas: como prototipo de modestia y laboriosidad (*carm*. 4.2.27). Por otra parte, Virgilio, en la cuarta *Geórgica* compara la labor de las abejas con la de los cíclopes (4.158-178). El símil constituye un *adynaton* que expresa la dificultad de la tarea que se propone y que ha descrito al principio de la composición: componer un poema de materia leve, pero de gran gloria (4.6 *in tenui labor; at tenuis non gloria*) combinar el minimalismo alejandrino con la gloria épica. Esa es la miel que quiere cantar: 4.1 *aërii mellis caelestia dona*. Identificando a su obra con la miel se está comparando con un apicultor. Lo mismo sucede en *Aen*. 1.430-436: Eneas ve las míseras chozas de los cartagineses (*magalia*) como si fueran panales. Al final del poema Eneas vuelve a ver la ciudad de Latino como una colmena de la que debe extraer la miel: esencialmente el héroe se comporta como Virgilio en la cuarta *Geórgica*: como un apicultor. Ambos pasajes contribuyen a expresar la dificultad de la empresa que ha emprendido y su éxito final.

7.4. El diálogo literario con Lucrecio

Virgilio establece un diálogo con Lucrecio ya en su primer poema. En efecto, en opinión de Sickle (2000: 24), el comienzo de las *Églogas* constituye una *recusatio* al *De Rerum Natura*. En estos versos el mantuano contesta, implícitamente, acerca del origen del eco y de la poesía: mientras Lucrecio argumenta que su origen son las brisas (cf. Lucr. 5.1367-1371) y rechaza a los Faunos y ninfas, Virgilio señala que es el pastor quien enseña el eco (*ecl*.1.4-5): es Títiro quien enseña a los bosques a repetir el nombre de su hermosa Amarilis, entre dulces lamentos (cf. *ecl*. 1.3 *dulcisque querellas* y Lucr. 4.584 *dulcisque querellas*). Mientras Lucrecio dice que la naturaleza enseñó al

hombre la música (Lucr. 1379-1387), Virgilio señala que es el poeta quien la enseña (*doces* 1.5) en armonía con el amor y la naturaleza.

Dentro de la *Eneida*, el diálogo literario con Lucrecio empieza con el canto cosmológico de Yopas (1.740-747) que incluye una cita de Lucrecio procedente de *georg*. 2.475-482. La cita subraya la estrecha conexión con este autor: Virgilio también pretende escribir un poema universal en el que la naturaleza tiene un protagonismo no menor que el mundo interior y el cosmos histórico.

Con la canción de Yopas finaliza el libro 1. Se ha especulado mucho acerca del significado de la misma. Ya Macrobio juzgaba poco apropiado el tema para un banquete (*Sat*. 7.1.14[944]). Una canción tradicional hubiera tenido como tema las hazañas de los héroes de la guerra en lugar de una cosmología, como sucede en *Od*. 1.338, donde Penélope le pide al cantor Femio que entone alguna de esas canciones sobre el retorno de los griegos para entretener a los pretendientes; también en la propia *Eneida*, Creteo, compañero de las musas, se dice que cantaba a los caballos, armas y guerras de los hombres (9.777)[945].

En otro pasaje de la *Odisea*, Ulises pide a Demódoco que les cante la historia del caballo de Troya (*Od*. 8.485-534). Sin embargo en *Od*. 8.256-396 la canción que se recita no es guerrera sino que trata de los amores de Afrodita y Ares. Pero ninguno de estos ejemplos se parece a la canción de Yopas. Hemos de acudir a *Il*. 18.483-489 para encontrar un paralelo puesto que, en este pasaje, Homero describe la decoración del escudo de Aquiles, incorporando en él la tierra, el cielo y el mar; el infatigable sol y la luna llena; los astros: las Pléyades, las Híades y Orión; la Osa que acecha a Orión. Estrellas ligadas al mundo de los marineros puesto que las Pléyades y las Híades marcaban, respectivamente, con su aparición, el principio y fin de la estación de navegación. Todavía encontramos más afinidad, en opinión de Clausen (2002: 55), con

[944] *Nonne siquis aut inter Phaeacas aut apud Phoenos sermones de sapientia erutos conuiualibus fabulis miscuisset, et gratiam illis coetibus aptam perderet et in se risum plane iustum moueret?* Aunque Servio defiende al mantuano: *bene philosophica introducitur cantinela in conuiuio reginae adhuc castae* (*ad* 1.742).

[945] BARCHIESI (1989: 138-141) señala, a este respecto, la ironía de este pasaje pues se introduce un cantor más antiguo que el propio Homero pues ningún aedo homérico combate como un guerrero.

el poema de Apolonio de Rodas donde Orfeo, tras la botadura de la nave Argos, canta un himno acerca de cómo la tierra, el mar y el cielo, estaban unidos en una sola forma hasta que se separaron por una gran discordia y cómo un firme destino mantiene en el éter, el curso de las estrellas, el sol y la luna, cómo habían surgido los montes y los ríos o cómo ahora Zeus era el dueño del rayo, trueno y relámpago (*A.R.* 1.496-502). Pero, como señala Kinsey (1987: 10), son las relaciones con Lucrecio las más reseñables: muchos pasajes de este poeta conectan con la canción de Yopas: 5.614-649 donde se habla del movimiento de la luna; 5.551-561 sobre los eclipses de sol; 5.680-704 sobre la duración de los días y las noches; 5.783-786 sobre la creación de la vida; 6.160-245 sobre el origen de los ríos; 6.451-453 sobre la lluvia. En realidad, Virgilio ya se había preocupado de la cosmología en sus dos obras anteriores cuando en *ecl.* 6.31-81 Sileno canta acerca del origen del mundo, del sol, de la lluvia, las selvas y los animales; o en *georg.* 2.475-482 cuando se pregunta por las órbitas de los astros, o por qué se apresuran los soles de invierno a sumergirse en el océano[946].

Quizá se ha prestado poca atención al paralelismo existente con este último pasaje (*georg.* 2.475-482) donde Virgilio opone la sofisticación del conocimiento de los astros, eclipses y fases de la luna o las causas de los terremotos o de que se encrespen los mares, a la sencillez de los campos y arroyos que fluyen por los valles o el amor por los ríos y las selvas. Virgilio tiene también como objetivo el elogio de la vida en el campo frente a la desgracia que supone tener que abandonar tu tierra para partir a sitios desconocidos, es decir, peores, dentro de la mentalidad romana, etnocéntrica; ideas que se vierten en todo el final de la segunda *Geórgica* (458-542). Bachiesi (1989: 138-141) a este respecto, señala que resulta irónico que el bardo cartaginés recite versos del propio Virgilio de forma literal y dentro de la tradición alejandrina (no homérica) para un lector habituado a ver en Demódoco a Homero: vemos la alusión funcionando de forma metapoética[947].

[946] Obsérvese el paralelismo entre *Aen*. 1.745-746 y *georg*. 2.481-482 *quid tantum Oceano properent se tingere soles / hiberni, uel quae tardis mora noctibus obstet.* Así como entre *Aen*. 1.447 *hic canit errantem lunam solisque labores*, y *georg*. 2.478 *defectus solis uarios lunaeque labores*. (KINSEY 1987: 10).

[947] Es una alusión parecida a las de la Segunda Parte del Quijote cuando se hace referencia a la Primera: también aquí se establece un juego entre autor y lector en clave de ironía.

En este pasaje Virgilio también se muestra especialmente ambiguo puesto que no sabemos qué pretende cuando compara al agricultor con el poeta y el filósofo de la naturaleza. Albrecht (2012: 135) entiende que tal vez sea un intento de abarcarlo todo, como poeta, -cosmos, Estado y agricultura-. Sin embargo podemos estar, más bien, ante una nueva alusión metapoética al viaje literario: en tal caso, la canción de Yopas puede significar, en efecto, las ventajas de asentarse en tierra, frente a los riesgos de la navegación por mares desconocidos. A este respecto se debe valorar la correspondencia con Hor. *carm*. 1.3.13-14 donde se habla del temor a las *Hyadas* de la misma forma que lo hace Virgilio y en alusión al viaje que ha emprendido el mantuano (la *Eneida*): debemos temer la navegación por los mares desconocidos de la poesía.

En esta travesía el poeta mantuano intenta alejarse de Lucrecio como señala Adler (2003: 14-15) quien desgrana las diferencias entre ambos: el primero niega la existencia de la cólera de los dioses, mientras en la *Eneida* es el tema central; niega el más allá mientras que Virgilio hace a los lectores temerosos de las furias del otro mundo (Ibídem). Es significativo que Eneas al llegar a Cartago encuentre una ciudad sin dioses, ni sacrificios, algo que no sucede en otras ciudades por las que pasa: Leucate (3.274-5), Butroto (3.300-305), Este de Italia (3.530-531), Cumas (6.9-11), en la ciudad de Latino (7.170-172), Palanteo (8.101-104). Por el contrario Cartago es la ciudad de las abejas (ibídem).

Lucrecio trata de hacer la enseñanza de Epicuro atractiva para el político Memmio; de la misma manera, Yopas intenta hacer atractiva la enseñanza de Epicuro a Dido, una reina que muestra su epicureísmo en 4.379-380, donde expresa que los dioses no se preocupan de lo humano (si bien en 4.607-629 dice que el Sol y Juno se preocupan de sus cuitas). Yopas habla de la raza humana y señala que tiene el mismo origen que el de las bestias, el agua y el fuego; por el contrario, Virgilio habla de la raza romana y enseña que los romanos son linaje de Júpiter; Dido y Cartago constituye, por tanto, retratos de una ciudad fundada conforme a los principios de Lucrecio de quien Yopas es un doble.

La canción de Yopas expresa el contraste entre la humana emoción de Dido y la tranquilidad e indiferencia de la naturaleza (Clausen 2002: 55); la relación entre las fuerzas del universo antitéticas y la pasión amorosa (macrocosmos-microcosmos)

(Little 1992: 25); el contraste entre la corte refinada e impersonal (que refleja el tono de la misma canción) y los sentimientos personales de Dido que empieza a enamorarse profundamente (Eichholz 1968: 108); la influencia del pitagorismo si comparamos este pasaje con Ovidio (*met*. 15.66-71), pero, desde un punto de vista metapoético, la supremacía de la poesía de Virgilio –sobre la que se debe fundar Roma – sobre la de Lucrecio –en la que se asienta Cartago– (Adler 2003: 12).

Frente a la Canción de Yopas, de tema cosmogónico, se alza la canción de Eneas en el libro segundo que versará sobre la caída de Troya, un tema que no ha tocado Homero, por tanto, sobre el que Virgilio va a trabajar con gran libertad. Frente a la poesía didáctica se alza, en resumen, la épica.

Virgilio se distancia de Homero en otros aspectos: en la *Eneida* los cartaginenses y los troyanos tributan un redoblado aplauso a Yopas; por el contrario, en la *Odisea*, ni Femio, ni Demódoco reciben ningún aplauso. Por otro lado, Dido se siente verdaderamente emocionada como refleja el tricolon invertido que escribe Virgilio a continuación:

> nunc quibus Aurorae uenisset filius armis,
> nunc quales Diomedis equi, nunc quantus Achilles. (*Aen*. 1.751-752)

Esta emoción que siente Dido está contrastada por la tranquilidad e indiferencia que se manifiesta en la naturaleza de la canción de Yopas[948] (Clausen, 2002: 56). El calificativo que se le aplica, *crinitus*, lo conecta con Apolo (*Aen*. 9.638), epíteto que ya ha sido usado antes por Ennio[949]. Su maestro es Atlas, descrito en 4.246-251, 481-482 y 8.136-141 donde Eneas explica que este titán es común antepasado tanto de Evandro como de él mismo. Atlas es maestro de Yopas porque ambos comparten patria africana y además era un prototipo de filósofo de la naturaleza (Little 1992: 25). Yopas canta provisto de una cítara de oro, instrumento propio de las musas (Cf. Hor. *carm.* 4.3.17). Este instrumento y el epíteto *crinitus*, liga a

[948] El nombre de Yopas puede ser fenicio. Servio (*ad Aen*. 1.744) dice que es *rex Afrorum*, *unus de procis Didonis, ut Punica testatur historia* pero pudo confundirse con Iarbas.

[949] 15.28-31 *Alcmeo*, *intendit crinitus Apollo /arcum auratum luna innixus*; / *Diana facem iacit a laeva.* (Cf. JOCELYN 1969: 201). Nótese la relación con *Il*. 20.39 y la metáfora empleada para la curvatura del arco al que se compara con la luna.

Yopas con Apolo. A su vez, el filósofo pitagórico Cleantes considera que la cítara de Apolo es un símbolo del universo y sus 7 cuerdas se corresponden con las 7 esferas del hombre y del cosmos, de las cuales la séptima es la piel y el firmamento, respectivamente[950]. Históricamente, sabemos que, en el año 28 a. de C., Augusto construye un templo dedicado a Apolo en el que se veneraba una estatua del dios, como citaredo y donde se depositaron los libros sibilinos que antes estaban en el templo de Júpiter Capitolino. Estaba construido en el suelo donde había caído un rayo, signo que había sido interpretado por los harúspices como propiciatorio (cf. Ov. *met*.15.560-3. 865). Este templo de Apolo estaba dotado de una biblioteca pues el templo de Apolo era también *aedes Musarum* (cf. Juv.7.36-38; Mart. 12.2.7-8) pues al lado existía otro templo erigido por Livia a las Musas y se oponía al de Dionisos de Antonio en Alejandría (cf. Ov.*met*. 15.826)[951]. Además, Panecio y Posidonio consideraban que el sol, imagen de Apolo desde época helenística, era el símbolo del *nóos* del cosmos que, junto a las estrellas, nutren la tierra. El sol simboliza la unidad del *nóos* y de Dios[952].

La escena plantea un paralelismo entre Eneas y el Sol por una parte y Dido y la Luna por otra, a partir de la comparación que se ha hecho previamente entre Dido y Diana en 1.498-502 y, posteriormente, de Eneas con Apolo en 4.143-150, mediante sendos símiles; esta interpretación enlaza con la idea de que las largas noches de invierno que canta Yopas representan las largas noches de una pasión que ha despertado en Dido y por la que siente escrúpulos[953]. Aunque Kinsey descartó que, en esta escena, se esté subrayando el retrato de una corte lujuriosa, rica y oriental, alejada de los ideales romanos[954], sin embargo, en mi opinión, nos podemos plantear la relación entre Dido y Cleopatra, reina de un Egipto con una atmósfera parecida a la

[950] RICO (1986: 265) explica que Cleantes hace la siguiente comparación entre el Apolo cósmico y la cítara pitagórica: ojos = astros, sol = corazón, luna = hígado, tierra = entrañas, mar = vejiga. Es un caso claro de macrocosmos-microcosmos. El 7 se relaciona también con número de almas (vegetativa, animal e intelectual) y elementos (agua, tierra, aire y fuego).

[951] Cf. NEWMAN 1967: 13, 19, 40.

[952] Cf. NEWMAN 1967: 26.

[953] Cf. PÖSCHL 1979 =1950: 150-152.

[954] KRANZ, "Das Lied des Kitharoden von Jaffa", 1953, *RhM* 96: 30-8 *apud* Kinsey (1984: 11) si bien este autor rechaza esta opción alegando que la reina Dido no se comporta, en líneas generales, de forma diferente a lo que lo hace una matrona romana con escrúpulos ante un nuevo matrimonio; tampoco su corte ostenta más lujo que la de cualquier rey de un poema épico.

corte de Dido, fuertemente influenciada por la astronomía y el lujo. También podemos pensar que la canción de Yopas expresa una premonición que añade algo siniestro a la relación entre Dido y Eneas que, en efecto, terminará de forma trágica puesto que la visión que se da del orden cósmico, irregular y perturbadora, es apropiada para una atmósfera erótica alrededor de Dido y Eneas[955] y que el relato de los peligros del mar sugeridos por la canción tratan de persuadir a Eneas para aceptar la oferta de hospitalidad de Dido para quedarse en Cartago puesto que la estrella Arturo indicaba tormenta, las Híades lluvia[956], la Osa Mayor y Menor eran importantes para la orientación[957].

La canción de Yopas establece una serie de oposiciones dentro de la naturaleza: luna-sol, hombre-bestia, fuego-agua; contrastes que terminan en el de los días cortos de invierno y las noches cortas de verano, lo que podría representar una *concordia oppositorum* y, en último término la imposible unión de Eneas y Dido, opuestos intrínsecos[958]. ¿Está diciendo Virgilio que Dido se enamora no por la acción de Venus sino por la propia ley de la naturaleza? Esta sería la conexión con la canción de Sileno (*ecl.* 6.31-81): una intrínseca fuerza une la naturaleza universal y la pasión trágica de los seres humanos[959].

Un segundo diálogo con Lucrecio se produce en el centro del poema cuando los troyanos llegan al Tíber, desembarcan en la orilla y organizan una comida al pie de las ramas de un elevado árbol, *sub ramis… arboris altae* (7.107) en un paraje donde aparecen las notas características del *locus amoenus*: una ribera cubierta de césped (106 *gramineo… aggere* cf. Lucr.2.29 *in gramine molli*); unos jóvenes lozanos comiendo sobre la hierba (7.108 *per herbam* cf. Lucr.2.33 *uiridantis floribus herbas*) donde los troyanos tienden sus cuerpos (7.108 *corpora deponunt* cf. Lucr. 1.258 *corpora deponunt*; 2.31 *corpora curant*). La expresión *sub ramis… arboris altae* (7.108) está modelada sobre Lucr.2.30 y 5.1393. En el primer caso Lucrecio alude a la felicidad del

[955] SEGAL (1971: 340, 345, 349).

[956] El propio Virgilio señala después, en relación a Palinuro: *sidera cuncta notat tacito labentia caelo, / Arcturum pluuiasque Hyadas geminosque Triones, / armatumque auro circumspicit Oriona* (3.515-517) Cf. Austin (1971: *ad* 744).

[957] Cf. KINSEY (1984: 74, 80), aunque Little (1992: 26) ve insostenible esta interpretación pues no hay una conexión necesaria entre esas estrellas y las dificultades de navegación.

[958] LITTLE (1992: 33).

[959] Ibídem: 35.

sabio y, entiendo, compara su obra a *templa serena* (2.8) y a los propios árboles altos; en el segundo caso (5.1393) se alude a la invención de la música. Lucrecio se refiere a los árboles en otras dos ocasiones en contextos que pueden tener un valor metapoético. En 5.935-936 *altis / arboribus ueteres dedicere falcibu´ ramos*, la vieja raza de los hombres no sabía podar las viejas ramas de los viejos árboles, lo que se puede entender como una alusión a eliminar de la tradición literaria aquellas partes que ya no son útiles. Más clara es la alusión de 6.783-787:

> arboribus primum certis gravis umbra tributa
> usque adeo, capitis faciant ut saepe dolores,
> siquis eas subter iacuit prostratus in herbis.
> est etiam magnis Heliconis montibus arbos
> floris odore hominem taetro consueta necare.
>
> "primero, ciertos árboles echan una sombra tan nociva que producen a menudo dolores de cabeza si alguien se tiende sobre la hierba a su pie. En los altos montes del Helicón hay incluso un árbol capaz de matar a un hombre con el repugnante olor de sus flores." (Trad. Valentí Fiol 1961).

La sombra (influencia) de algunos árboles (obras) es tan nociva que produce dolores de cabeza y a continuación se pone como ejemplo un árbol del monte Helicón capaz de matar a un hombre con el olor de sus flores, árbol que puede constituir una alusión a Ennio a quien el poeta se ha referido al principio de su obra (1.118) para señalarlo precisamente como el primero, entre los romanos, que bajó desde el Helicón con una corona de fronda[960]. La alusión es importante porque Ennio es el poeta inspirado en el Parnaso mediante el sueño como revelación: Lucrecio niega que la fuente de inspiración sean las musas. Por el contrario cree que es la *ratio sagax* (1.130) la inspiradora de la poesía pues, como señala Kenney (2011: 370), tiene más de *ars* que de *ingenium*. Virgilio defiende lo opuesto: la poesía es obra de la inspiración siguiendo la teoría platónica[961].

[960] BAILEY (1966: *ad* 2.20-33, p. 800) subraya, en relación a este árbol, su difícil identificación, lo que refuerza una interpretación simbólica.

[961] Cf. *Io* 534b al decir que, en efecto, el poeta está endiosado cuando compone, como un ser leve, alado y sagrado; no es en virtud de una técnica como hablan tan bellamente sino por una predisposición divina, por un don.

En el pasaje de la *Eneida* citado (*Aen*.7.107-111) los troyanos desembarcan en el lugar que constituye su destino y el elemento central del paisaje es un árbol alto (*arboris… altae*) en singular, metáfora de la obra del propio Virgilio, pero sin sombra: una ausencia que podría aludir a que los precedentes literarios, que producen solaz y asueto a quienes se arriman a ella, ya no tienen la misma importancia que en la primera parte del poema.

7.5. El diálogo literario con Homero

Para los romanos Homero era el canon insuperable, señala Fernández Corte (1998: 90-91), de modo que toda manifestación poética debía llevar la sanción de lo homérico, pero además Homero era para los poetas épicos motivo de rivalidad.

El diálogo con Homero se inicia en el libro tercero (3.266-272) cuando los Enéadas evitan Ítaca y desembarcan junto a Accio, lugar presidido por Apolo, donde organizan juegos y pasan el invierno[962]. La secuencia del viaje es más literaria que física: sobre el mapa, el viaje lógico hubiera sido Zacintos-Same-Ítaca-Neritos. La mención del mar como *fluctus* (el mar de la sedición cf. 1.81-123) puede estar relacionado con el destino de esta etapa: Accio. Eneas se aleja de su modelo Ulises, en una alusión que puede ser metaliteraria: 272-273 *effugimus scopulos Ithacae, Laertia regna, /et terram altricem saeui exsecramur Vlixi.* De esta manera, Virgilio se aleja del modelo Homérico y de la temática griega, así como de los seguidores de éste como Livio Andrónico o Ennio para emprender nuevos caminos (en consonancia con Prop. 3.1) y adentrarse de lleno en cuestiones históricas romanas.

Posteriormente (3.551-621), Sicilia es la última parada, dentro de este mismo libro. La descripción del Etna (de forma parecida a *georg*. 1.471-3, 2.308, 4.170-5), sirve de marco a la de los cíclopes en boca de Aqueménides. Etna y cíclopes, junto a

[962] No obstante, como indica PICCIRILLO (1985: 356) en el libro segundo, el episodio del caballo de Troya, como motivo de destrucción y restauración subsiguiente ya se interpretaba en la Antigüedad como un símbolo de unión entre Homero y Virgilio, un *continuum* mítico entre Troya y Padua. Así se representa en las pinturas murales del palacio ducal de Padua de Giulio Romano.

Escila y Caribdis, configuran un marco hostil para los troyanos, en Sicilia (cf. Leroux 2004: 57-58).

Virgilio introduce a Aqueménides, como una figura nueva de hombre desconocido (3.591 *ignoti nova forma uiri*) y, en efecto, este personaje no aparece en la tradición homérica. Se trata de uno de los hombres de Ulises al que éste deja abandonado en la isla de los cíclopes. A la llegada de Eneas tiene lugar su encuentro y el relato de sus aventuras en la cueva de Polifemo, sustituyendo la narración de Ulises. Como señala Hinds (1998: 112), con el cambio de narradores Virgilio está simbolizando, en el nivel diegético, a través de un nuevo personaje de la trama, su diálogo con Homero desde un punto de vista metapoético, introduciendo una narración lateral de acontecimientos épicos ya conocidos; técnica que luego generalizará Ovidio puesto que este autor dará un papel muy amplio a este personaje (14.158-440) en sus *Metamorfosis*, llegando a crearle un doble: Macareo. En el intercambio metatextual entre Ovidio y Virgilio, el de Sulmona nos muestra cómo el mantuano se aparta de Homero, al crear un personaje no avalado por la tradición homérica y cómo Ovidio se da por enterado, refrendando la legitimidad del personaje al incorporarlo a su obra, y también la del procedimiento al crear un doble (Macareo). Este pasaje demuestra que Virgilio era capaz de introducir nuevo material y nuevas técnicas y, además, con reflexividad pues era plenamente consciente de ello (Fernández Corte-Cantó 2008: 70). En *met*.14.158-440, el encuentro entre un secundario virgiliano (Aqueménides) y uno ovidiano (Macareo) representa un diálogo entre Virgilio y Ovidio: sirve para que Ovidio se defina frente a Virgilio y que defina a Virgilio frente a Homero. Ovidio solo conserva de la *Eneida* aquello que más se parece a él y este es un caso (Ibídem: 71).

La voz de Aqueménides es, por tanto, la de Virgilio. En este sentido es interesante analizar las diferencias con respecto a Homero. Previamente a la aparición de Aqueménides tiene lugar la descripción del Etna en un contexto de un *locus horridus*. Es el marco ideal (noche de terror) para situarnos emocionalmente ante la siguiente escena. En relación a Homero, Virgilio incrementa el terror, la variedad en la composición y los niveles del *pathos* (Cartault 1926: 258). El *pathos* de la noche (que simboliza lo fatal, lo funesto y la muerte) se incrementa con la tempestad en la que

desaparecen las estrellas (Schulbaum 1930: 118). Los cíclopes son el tercer elemento monstruoso y hostil ligado a Sicilia, después de Escila y Caribdis y el Etna. La visión de Virgilio contrasta con la desmitologizada del poema *Etna* (esp. 29-41) que trata del volcán como morada de Vulcano y los cíclopes. Pero la aparición de los cíclopes también puede estar influida por la comparación de Verres con los monstruos del Etna, realizada por Cicerón (*Verr*. 2.5.146), según Horsfall (2006: 406). Contrasta la somera descripción de Polifemo que hace Virgilio frente al minucioso detallismo de Homero que le infunde ternura, ya ciego por la maña de Ulises (*Od*. 9.466-475). Justo en este punto, Eneas reanuda la navegación para llegar a la fuente Aretusa que vierte sus aguas procedentes del río Alfeo, de la Élide, a través de corrientes subterráneas con las aguas sicilianas[963]. Teniendo en cuenta que Virgilio ya ha usado la metáfora de la fuente para designar su inspiración (la mención a las aguas en las *Églogas* parece indicar eso, según Albrecht 2012: 91, así como el acróstico presente en *ecl*.1.5-8), la fuente Aretusa puede ser una metáfora de la mezcla entre la poesía griega y romana. Esta imagen refleja el concepto de tradición: la del flujo de una corriente de agua, con su fuente, su arroyo y su río[964].

El tema homérico vuelve a emerger al comienzo del libro séptimo (7.5-24) cuando los enéadas continúan su navegación costeando el reino de Circe, situado en la costa occidental de la Italia central. Virgilio lo había situado anteriormente en una isla (3.386 *Aeneaeque insula Circae*) en boca del adivino Héleno, a la manera de Homero (*Od*. 10.221-223); sin embargo, ahora, en boca del narrador, se sitúa en la costa occidental, al igual que en *A.R*. 3.310-313, lo que quiere decir que ha combinado sus fuentes como un *doctus poeta* (Thomas 1999: 106-107). Kyriakidis (1998: 67-96, 102) deduce una lectura metapoética del verso 12 *adsiduo resonat cantu* donde, en lugar de entender que Circe canta mientras realiza sus tareas, podría deducirse que lo hace ´sin

[963] Es posible que Virgilio se haga eco aquí de Mosch. Frg. 3 donde el Alfeo (río del Peloponeso), cuando vierte sus aguas al mar, va a ver a Aretusa (ninfa que huyó, perseguida por el dios-río, desde la Élide hasta la isla de Ortigia en Siracusa donde reaparece en forma de fuente), pero Alfeo, lleno de amor por ella, iba por debajo del mar hasta unir sus aguas con la de ella (GARCÍA-TEIJEIRO-MOLINOS TEJADA 1986: 318-9 n.5).

[964] Como señala CRISTÓBAL (2005: 42), esta imagen nos la ofrecerá en el s. XIII Alfonso X el Sabio (*General Estoria*, primera parte, ed. Solalinde, Madrid, 1930, p. 165), remontándose a la autoridad del gramático Prisciano: “ca nos los latinos delos griegos auemos los saberes. Onde dize Precian en el comienço del so Libro mayor que los griegos son fuentes delos saberes e los latinos arroyos que manan daquellas fuentes de los griegos”.

interrupción`. Según Kyriakidis, hay una continuidad entre el final del libro 5 y el comienzo del libro 7 estructurada de la siguiente manera: elemento homérico + epigrama, epigrama + elemento homérico: el 5 termina con una alusión a las sirenas y el epigrama a Palinuro; el 6 comienza con la salida de puerto y finaliza con la entrada al puerto de Cayeta; el 7 comienza con el epigrama a Cayeta y la descripción de Circe. Pues bien, en la tradición helenística las sirenas estaban destinadas a morir una vez Ulises escuchó su canto y sobrevivió. Virgilio no hace ninguna alusión al canto de las sirenas, sino sólo a los huesos de los muertos que sucumbieron a su atracción, por tanto, está aludiendo a un tiempo posterior a la muerte de las sirenas, sugiriendo con ello que el poeta y su héroe han superado la poesía tradicional. La muerte de las sirenas simboliza que Virgilio ha superado las fuentes homéricas simbolizadas por estos personajes mitológicos. El viaje de Eneas a lo largo de la costa italiana del Lacio significa, así, su apuesta literaria. Poeta y héroe se distancian, una vez más, de la tradición muerta de Homero. En el libro 7, la descripción que de Circe hace Virgilio es diferente a la de Homero y Apolonio, lo que sugiere una reacción del poeta contra la tradición épica y la poesía alejandrina; las víctimas de Circe, bestias salvajes (osos, leones, jabalíes, lobos) son los lectores con mal sabor de boca que sucumben a su canción (*ibídem*: 117).

Kiriakidis se basa en *Od*. 10.220-223, 254 para comparar a la Circe homérica y virgiliana; en este sentido considera que *arguto* complementa a *pectine* en el marco de un verso áureo en el que se alude al canto melodioso de Circe (*Od*. 10.254 λίγ᾽ ἄειδεν) mientras que *tenuis* reproduce a λεπτά (*Od*. 10.223). Sin embargo Thomas (1999: 107) considera que la Circe de la *Eneida* está modelada sobre la esposa que está tejiendo de *Geórgicas* 1.294 *arguto <u>coniunx</u> percurrit pectine telas* en alusión a las largas noches de invierno en las que la esposa alivia la labor con su canto mientras teje: 7.14 *arguto <u>tenues</u> percurrens pectine telas*[965] en lo que puede constituir un rechazo a la poesía calimaquea (Thomas 1999: 107), prefiriendo el tema itálico al griego tal y como establece en *georg*. 3.19-20: *cuncta mihi Alpheum linquens lucosque Molorchi / cursibus et crudo decernet Graecia caestu*, donde prefiere Italia como nueva arena

[965] Cf. HOR. *Epist*. 2.12.25 *tenui deducta poemata filo*; Culex 2 *ut araneoli tenuem formavimus orsum* en alusión a un poema breve.

poética[966] (Thomas 1999: 110). En *georg*. 4.6-7 *in tenui labor; at tenuis non gloria si quem / numina laeva sinunt auditque vocatus Apollo,* volvemos a tener una alusión a la poesía de Calímaco, "en cosas de poca importancia", utilizando la misma palabra que en 7.14 para referirse a la tarea de dar un giro poético a las corrientes en boga[967].

En el final del "Himno a Apolo" (Call. 2.109-113), Calímaco, en boca de este dios y en clave metapoética, critica la corriente de un río grande porque arrastra muchos limos y alaba el pequeño chorro de agua, que mana, sin mancha y puro, de la fuente sacra. Pero el poema de Virgilio –al contrario de lo que propone Calímaco– es un viaje a través de un gran río, como veremos en el siguiente pasaje (cf. Kyrikiadis 1998: 147). La contradicción es inevitable teniendo en cuenta que Virgilio se encuentra entre dos tradiciones opuestas. La épica había sido cuestionada por Calímaco y sus seguidores; los poetas de su generación (círculo de Mecenas) cultivaban otros géneros y rechazaban la épica (cf. Prop. 3.1). Por ello Virgilio no podía seguir a Homero directamente, pero debía hacer valer su épica frente al calimaqueísmo y sus seguidores. En *georg*. 3.1-9 podemos ver una *recusatio* de los temas de Calímaco (Thomas 1999: 70): Virgilio intentará un nuevo camino (3.7 *temptanda uia est*), tarea en la que se declara pionero (3.10 *primus ego*…).

Ovidio, en sus *Metamorfosis* (14.268-270), comparte la atmósfera y pone a Circe al frente de un laboratorio de magia bien organizado: *ipsa quis usus / quoque sit in folio, quae sit concordia mixtis / nouit et aduertens pensas examinat herbas*. Pero, a diferencia de Virgilio, que solo le concede un peso marginal, Ovidio otorga a la maga un papel más destacado, lo que le sirve para distanciarse del mantuano en cuanto a técnica y temas (Hinds 1998: 104-122).

En la historia de Niso y Euríalo podemos ver otra referencia a Homero. En 9.324-37 Niso mata, dormidos o desprevenidos a los enemigos en su aventura nocturna; lo mismo hace Euríalo (9.341-348). Niso es comparado con el león que devora a los corderos (9.337-341), un símil que, en opinión de Quint (2011: 286-288), recuerda a Diomedes (*Il*.5.136-142) y a Aquiles (*Il*.20.164-173) también comparados

[966] Cf. PROP. 3.3.23-24 *alter remus aquas tibi radat harenas, / tutus erit: medio maxima turba maris est.*

[967] En las *Geórgicas* el adjetivo *tenuis* (1.68, 92) se opone a *pinguis*, ´rico, fértil` (2.185) aplicados ambos a tierras y, en sentido metapoético a la creación literaria (HENKEL 2009: 259).

con leones hambrientos. El episodio parece una parodia de Diomedes cuando ataca, en compañía de Ulises, como el león hambriento a las ovejas (*Il*.10.485-486) para buscar la gloria y mata a doce guerreros tracios. A diferencia del modelo homérico, aquí los enemigos duermen por la bebida y no por estar exhaustos. Tampoco buscan Niso y Euríalo hacerse con el botín de los caballos de Reso sino simplemente matar. Por último, a diferencia de Diomedes, los troyanos terminan fracasando: ambos mueren, lo que para Quint (ibídem) indica que los troyanos no están todavía preparados para asumir el papel de los griegos con éxito. Algo que ocurrirá cuando Eneas asuma el papel de Diomedes y Aquiles al final del poema (12.896-907). En efecto, en este pasaje Eneas parece vengarse del trato que le da Homero en la *Ilíada* cuando, por dos ocasiones, fracasa ante Diomedes. En la primera, el Tidida le arroja una enorme roca que le hiere en la cadera y le hace desvanecerse; solo la ayuda de Venus le libra de la muerte (*Il*.5.302-510). Ahora, a la inversa, Turno marra el lanzamiento de la roca contra Eneas. La relación entre Turno y Diomedes-Aquiles está reforzada porque también éste es asemejado a un león (12.4-9), lo mismo que los héroes griegos (*Il*.5.136-142; *Il*.20.164-173, respectivamente)[968]. En la segunda, Aquiles ataca a Eneas y le recuerda que ya una vez salió huyendo con la lanza (*Il*.20.187-189) monte Ida abajo. En la *Eneida*, a la inversa, Eneas es el que hiere con la lanza a Turno (12.919-926)[969]. De esta manera Eneas se venga del trato que de él hace Homero para reemplazar así el pasado homérico.

En el quinto símil del último libro, (*Aen*. 12.197-211) Latino presta juramento afirmando que tan cierto será éste como que su cetro, árbol un día, no volverá a echar ramas. El pasaje encierra una alusión a *Il*.1.233-244 donde Aquiles jura en la Asamblea por el cetro que no volverá a echar ramas ni hojas una vez que ha dejado en el monte el tocón. Sin embargo Henkel (2009: 251-239) señala que en este pasaje hay una sutil

[968] Otra inversión del poema es que mientras en la *Ilíada* Eneas es ocultado por Apolo que fabrica un simulacro, en todo parecido a él, para confundir a los griegos (*Il*.5.449-453) en la *Eneida* es Turno quien es sometido a esta treta.

[969] QUINT (2011: 287-288) subraya el paralelismo citando cuatro pasajes: 1.96-100: Eneas recuerda a Diomedes y lamenta no haber muerto en Troya como él; 1.753-755: Dido pregunta por Diomedes y Aquiles lo que es como echar sal en la herida; 12.4-9: Turno se asemeja a Diomedes y Turno pues se le aplica el mismo símil; 12.896-926: Eneas es como Diomedes y Aquiles cuando ataca a Turno.

alusión a *Geórgicas* 2.53. En efecto hay un gran paralelismo entre *imo stirpe recissum* (12.208) y *stirpibus… ab imis* (*Georg*.2.53) en relación al injerto[970] que convierte en fértil lo que, por naturaleza es silvestre e infecundo. En este sentido el cetro de Latino constituye un vástago intertextual trasplantado desde el cetro de *Aquiles* en la *Ilíada*. Latino dice que el cetro carece de madre: al igual que en *Geórgicas* se personifica a los árboles (2.19, 23, 55). Estamos pues ante un trasplante textual de Homero en Virgilio. Además el cetro de Aquiles aparece al principio de la *Ilíada* mientras que el de Latino lo hace al final de la *Eneida*. Estamos ante una metáfora semejante a la que Hinds (1998: 112) señala en 6.179 para *itur in antiquam siluam* (aludiendo a Ennio) en relación al progreso de una obra de arte moderna que parte de lo arcaico pues en eso consiste el arte del injerto: domesticar los árboles silvestres. Las palabras *artifex*, *patres Latini* (12.210-211) aluden al propio Virgilio en su condición de artífice textual. Virgilio, al igual que Eneas, se encuentra en medio de los bosques antiguos, inmensos y oscuros (6.131 *media omnia*) que cubren todo el espacio intermedio entre la tierra y el Infierno, pero también la mitad del poema: allí se encuentra el poeta, en medio de la oscuridad del bosque que refleja el estado interior de Virgilio en mitad del poema.

En mi opinión, la expresión que usa Virgilio para referirse al cetro de Latino como árbol (12.210 *olim arbos*) encierra un lamento por la pérdida de la felicidad ligada al mundo pastoril que conecta con *ecl*.1.1-5: también ahora el poeta mantuano se lamenta de la pérdida de la sombra (12.207 *umbras*), en los bosques (12.208 *in siluis*) ligada a la creación literaria. De este modo, desde un punto de vista metaliterario, *arbos* y *sceptrum* pueden simbolizar la poesía bucólica y épica, en respectivas metáforas vegetales. Por otro lado, el final del verso 12.210 (*nunc artificis manus aere decoro*) parece aludir a *ars* como nueva poesía, sofisticación, creación de un estilo que sabe combinar las fuentes y el arte de la alusión, es decir, al estilo alejandrino, opuesto, según Kenney (1979: 366-367) al *ingenium* en el que se basa la vieja poesía que este autor hace equivalente al *furor*. Recordemos, a este respecto, que el poeta, según el concepto platónico (cf. *Io* 534b) está endiosado cuando compone, como un ser leve, alado y sagrado; no es en virtud de una técnica como hablan tan bellamente sino por una predisposición divina, por un don. En el verso

[970] La idea del injerto intertextual ya la plantea NAPPA (2005: 195) en relación a las *Geórgicas* y la poesía augústea.

12.210 late la nostalgia: el cetro de Latino representa a la poesía que un día fue inspiración (*ingenium*) y ahora artificiosidad (*ars*)[971]: naturaleza y arte pueden oponerse de la misma manera que campo y ciudad o primitivismo y exceso de cultura, como señala Friedländer (1947: 474), sentimiento ya expresado por Lucrecio cuando relaciona la felicidad del sabio con el deleite en la naturaleza, en las praderas de flores, el mullido césped, las ramas de un árbol copudo mejor que los fastuosos salones refulgentes de oro (Lucr.2.29-34 = 5.1393) pues "los romanos consideraban la naturaleza como la verdadera madre de la poesía y del pensamiento" (ibídem: 475).

La última referencia a Homero se da al final del poema, en el duelo entre Turno y Eneas. Nos referimos a la piedra que arroja el rútulo contra el troyano. El motivo está subrayado por una epanadiplosis (12.896-897 *saxum… / saxum*) que lo liga con la primera aparición en el poema: cf. 1.108-110 *tris* [sc. *naues*] *Notus abreptas in saxa latentia torquet* / (*saxa uocant Itali mediis quae in fluctibus Aras*, / *dorsum immane mari summo*), lo que crea una *ringcomposition* (Tarrant 2012: 321). A su vez, la sucesión de sílabas largas (12.897 *saxum antiquum ingens*) sirve para sugerir la enorme masa de la piedra. Pero lo más importante es que la piedra es antigua (12.897 *antiquum*): a Turno se le asocia con antiguas tradiciones (cf. *oleaster*: *olim uenerabile*). Pero *antiquum* también es un marcador de antigüedad literaria y de una procedencia homérica de la piedra (Wills 1996: 158 n. 79), por tanto, la piedra sirve para asociar a Turno con Homero. También hay que señalar la rareza de la expresión *Nec plena effatus saxum antiquum ingens,* / *saxum antiquum ingens*: como señala Grillo (1985: II 968: 9), en el episodio culminante de la *Eneida* Virgilio usa los dos procedimientos que emplea para resaltar el adjetivo *ingens*: repetición y doble adjetivación; pero es la única vez que lo hace[972].

[971] Quizá la vinculación de Virgilio con el concepto de poesía como obra del *ingenium* explique que *ingens* sea un adjetivo fetiche para el poeta mantuano, una palabra con valor expresivo que, según ERNOUT-MEILLET (1967: *s.v.*) es muy frecuente en Virgilio (199 recurrencias frente a 19 de *immensus*) y en los poetas de la Edad de Plata. La semejanza de los significantes entre ambas palabras puede motivar su uso desproporcionado. Tengamos en cuenta que *ingens* está relacionado etimológicamente con *ingenium* (ROSS 1987: 115; O´HARA 2017, s.v. *ingens*) lo que explicaría la aparición de *ingens* en contextos metapoéticos como 12.897 *saxum antiquum ingens* en alusión a Homero.

[972] GRILLO (ibídem) destaca que Virgilio considera que este adjetivo es propio del tono elevado dado que sirve para aumentar la grandiosidad como lo prueba el hecho de que el

La piedra sirve como mojón para evitar las disputas (12.897-898 *quod aruis*) lo que constituye una alusión a la Edad de Oro en la que no eran necesarias (cf. *georg*.1.126-127). En este sentido Virgilio también se aleja de la fuente homérica (cf. *Il*. 21.403-405, pasaje en el que Atenea golpea con una piedra a Ares, con un mojón del campo) donde no se hace esa alusión a la Edad post- Áurea.

7.6. El diálogo literario con Ennio

Al principio del libro sexto (*Aen*. 6.179-182) Eneas se apresta a cumplir las órdenes de la Sibila y ordena talar un bosque para elevar el ara de Miseno.

itur in antiquam siluam, stabula alta ferarum;
procumbunt piceae, sonat icta securibus ilex
fraxineaeque trabes cuneis et fissile robur
scinditur, aduoluunt ingentis montibus ornos.

"se adentran en un antiguo bosque, guaridas profundas de fieras; caen abatidos los pinos, resuena la encina golpeada por las hachas, se abren los fresnos por medio de cuñas y el blando roble, ruedan por los montes enormes olmos."

En este pasaje Virgilio reproduce el tópico del bosque destruido para celebrar los funerales de los caídos, inspirado en Ennio (*Ann*.175-9 Sk.[973]), a su vez sugestionado por Homero (*Il*. 23.114-120). Ennio sienta aquí el tópico de la selva destruida para celebrar, en su caso, los funerales en honor a los muertos en la batalla de Heraclea, ordenados por Pirro. La diferencia estriba en que, en el caso de Ennio, la ingente tala de madera es realista dado que, en dicha batalla, Pirro quemó, conjuntamente, a los 4.000 muertos propios y a los 7.000 romanos caídos en combate (según Flor. *Epit*.

mantuano solo lo emplee en *Geórgicas* (31 veces) y *Eneida* (168 veces), pero no en las *Églogas*. Sin embargo no alude a la posibilidad de relación con *ingenium*.

[973] Cf. ENN. *Ann*. 175-9 Sk.: *Incendunt arbusta per alta, securibus caedunt, / percellunt magnas quercus, exciditur ilex, / fraxinus frangitur atque abies consternitur alta, / pinus proceras pervortunt*: *omne sonabat / arbustum fremitu silvai frondosai*. "Avanzan a través de la elevada arboleda, talándola con las segures, abaten ingentes encinas, el roble se quiebra, se rompe el fresno y el altivo abeto se derrumba y hacen caer los encopados pinos; todos los árboles de la frondosa selva retumbaban con estrépito" (trad. SEGURA MONTERO, Alma Mater, 1984). El modelo de Ennio es *Il*. 23.114-122, donde Aquiles ordena cortar las encinas de las laderas del Ida para los funerales de Patroclo.

1.13.15 y Eutropio 2.11), pero es sorprendente en *Aen*. 6.179-182 puesto que los preparativos son desproporcionados para la cremación de un solo hombre (Skutsch 1985: 431-432).

El pasaje describe (al igual que 12.766-771) – según Putnam (1966: 189) Thomas (1988: 261-273) y Tarrant (2012: 284, *ad* 766-783) – un *locus eremus* caracterizado con rasgos sagrados: *antiquam siluam* (6.180). Eneas, según Thomas, comete un acto sacrílego al destruir un bosque sagrado (1988: 261-273). Pero Hinds (1998: 12) hace una lectura metapoética de la incursión en el bosque de Ennio: lo importante no es el contraste de estilos entre ambos autores sino que *silua* es usado metafóricamente en el sentido de *hyle*, materia prima, al modo en que lo hace Cicerón, *orat*. 12 *omnis enim ubertas et quasi silua dicendi ducta ab illis est*. Este es el sentido aplicable al pasaje presente: Eneas encuentra su bosque de la misma manera que Virgilio su materia: Ennio es el bosque del que el poeta mantuano va a extraer la madera que necesite. A su vez, el paisaje de la antigua Italia sirve para establecer un encuentro metafórico entre Virgilio y Ennio (ibídem: 13), un poeta que será considerado por Quintiliano semejante a un bosque sagrado (*inst*. 10.1.88) *Ennium sicut sacros uetustate lucos adoremos*. Por eso la consideración de la tala de un bosque sagrado como violación expresada por Thomas (1988: 261-273) debe revisarse a favor de una lectura metapoética.

Pero también podemos ver en esta incursión en el bosque la misma alusión al caos que se daba en la tempestad: Virgilio va transformando el caos inicial (*silua*) en el cosmos final –compositivo– de la *Eneida*; el bosque informe (*silua*)- es la imagen de la oscuridad por naturaleza, dentro de la filosofía neoplatónica, tan en boga en el periodo helenístico[974], mientras que el cosmos es la expresión de dios. La tempestad (al igual que la cera o la *silua*) era la imagen adecuada para explicar cómo el *noos* actúa, sobre ellas, para transformarlas en cosmos.

[974] Cf. SAUNDERS (1993:19-22) Calcidio (s. IV d. de C.) tradujo la *hyle* platónico-aristotélica como *silua*, equivalente a caos, *chaos, quam Graeci hylem, nos siluam uocamus* (*In Platonis Timaeum Comentarium*, ed. Wrobel, Leipzig, Teubner, 1876 VII, cxxiii, p. 188, 1.11 *apud* SAUNDERS, 1993: 20. Calcidio combinaba a Platón con Aristóteles para obtener una interpretación moralista: Dios trabaja sobre la *hyle* para transformarla en cosmos.

En el motivo de la rama de oro (6.205-211) podemos ver otra alusión a Ennio. La rama crece como el muérdago sobre una encina. Si tenemos en cuenta que Quintiliano compara a Ennio con un bosque sagrado de robles, *Ennium sicut sacros vetustate lucos adoremus, in quibus grandia et antiqua robora iam non tantam habent speciem quantam religionen* (*Inst*. 10.88), se puede deducir una lectura metapoética en función del texto de Casiodoro: *Vergilius dum Ennium legeret a quodam quid ageret inquisitus respondit: ´aurum in stercore quaero*' (Cassiod. *Inst.Diu*. 1.1.8 en Skutsch 1985: 13-14). A partir de ambos textos podemos interpretar que Eneas es como Virgilio arrancando una brizna de oro dentro del bosque de la poesía de Ennio[975].

También la lanza de Eneas es un objeto arbóreo (12.887-888 *telum* / *arboreum*) que adquiere un protagonismo especial en *Aen*. 12.766-790 cuando Eneas la arroja contra Turno, pero queda atrapada en un acebuche consagrado a Fauno y el dios, atendiendo a la súplica de Turno, la retiene. Juturna le proporciona a su hermano otra espada y, acto seguido, libera la lanza de Eneas.

En el olivo de Fauno podemos ver dos tópicos: el de los árboles divinizados (cf. Hor. *carm*. 3.22, donde el poeta consagra el pino que domina su hacienda a Diana, diosa de los bosques) y el de la creencia en la identificación del hombre con un árbol que no es más que la expresión de un arquetipo humano, tal y como afirma Jung (1996: 24).

Por encima de otras interpretaciones, ya apuntadas en el capítulo acerca de la Edad de Oro (Putnam 1966; Thomas, 1988; Rutledge, 2007; Tarrant, 2012), debemos detenernos en la visión de Newman (1967: 111, 123, 127), para quien el episodio del olivo de Fauno es una metáfora destinada a evitar cualquier intento de prescindir de la herencia romana y Turno sería la última flor del helenismo y alejandrinismo: de esta manera Virgilio aspira a una vuelta al arcaísmo y tradición de Roma.

Como en las mitologías populares que pueblan de peligrosas presencias cada lugar desierto, fuera del tránsito habitual de la aldea, Eneas y Virgilio sufren, en estos

[975] Fulgencio, en alusion a Tiberiano, identifica la rama de oro con la sabiduría de Platón y la brillantez oratoria (*auream linguam*): FULG. Virgil. *Contin*. 97 H.: *ramum enim aureum pro scientia possuimus … at vero aureum quod diximus, claritatem facundiae designare memores Platonis scientiam, cuius hereditatem Diogenes Cinicus invadens ´nihil ibi plus ‹ nisi › auream linguam invenit`, ut Tiberinus in libro de Socrate* (Blänsdorf Tiberiano 6, p. 380).

dos pasajes (rama de oro y olivo de Fauno), el miedo a lo desconocido, pues tienen que adentrarse en un terreno nuevo y peligroso, tras cruzar un umbral. Fauno (como el arcadio Pan) es el ejemplo clásico de esa presencia que vive fuera de los límites de la aldea. Quienes se aventuraban a sus dominios sufrían "pánico", un terror repentino y sin causa, según nos dice Campbell (1959 = 1967: 111, 123, 127). En este sentido la lanza de Eneas, como instrumento que sirve para cruzar ese umbral, se asemeja a la rama de oro. También la leyenda de los reyes de Nemi une ambos objetos. A este respecto, no se ha tenido en cuenta la importancia del verso 718: *quis nemori imperitet*. El uso de este verbo –de carácter intensificador– constituye un hápax en Virgilio. Tarrant[976] sugiere que, tal vez, esta expresión -"gobernar sobre un bosque"- tenga un sentido irónico. Sin embargo, pienso que da fuerza a la interpretación de Servio[977], es decir, a la leyenda de los reyes-sacerdotes de Nemi, cuyas vidas estaban ligadas a un árbol, de forma que arrancar una rama del mismo suponía su destronamiento. Según esto, el acto de arrancar la lanza debe ponerse en relación con el destronamiento de Turno; por tanto, puede simbolizar que Eneas-Virgilio serán los nuevos reyes de Roma frente a Ennio-Turno que yacerán en las sombras. A su vez, podemos ver que, en el *oleaster*, Virgilio pudo tener *in mente* el olivo en torno al que Ulises construye su casa, su cama y su reino (cf. *Od*.23.190-204); ese olivo es una especie de tótem familiar, donde ambos cónyuges –Penélope y Ulises– reconocen sus raíces; pero Ulises se alarma pues su esposa lo pone en la incertidumbre: no sabe si sigue firme y enraizado o algún hombre lo ha cambiado de sitio, serrando por debajo aquel tronco (cf. *Od*.23.203-204). El paralelismo entre el olivo de Ulises y el de Fauno está claro, pero la actitud es diferente: Ulises quiere conservar las raíces de su árbol familiar, mientras Eneas lo arranca de raíz. En una lectura metapoética, podemos interpretar que Virgilio quiere acabar con Ulises y la tradición helenista y suplantarla con su obra. A este respecto, debemos recordar que el olivo salvaje era un árbol de carácter sagrado en Grecia; coronaba a Hércules y a los vencedores de Olimpia[978]. No sería descabellado ver aquí una imagen del injerto de la cultura romana (la lanza de

[976] Cf. TARRANT (2012: 274, *ad* 12.719).

[977] Cf. SERV: *ad* 6.136.

[978] *Ex quo oleastro primus Hercules coronatus est* (PLIN. *nat*.16.240); *Graecia oleastro Olympiae uictores coronat* (PLIN. *nat*.13.114; 15-19); *´Fera oliua` pro oleastro posuit poeta, quia uictorioso ipsius certaminis hac fronde coronantur* (SCHOL.STAT. *Theb*. 6.6-7 en *TLL* 9.2.541-55).

roble) en la griega (acebuche, arquetípico árbol salvaje)[979]. Dicha imagen se puede interpretar desde un punto de vista metapoético (éxito del poeta romano en la adaptación del modelo griego), pero también desde un punto de vista histórico, para evidenciar el ideal augústeo de la adopción frente a la sucesión[980]. Ennio alude al olivo salvaje para despreciar a Nevio porque se considera un segundo Homero, en un conocido pasaje transmitido por Cicerón (*Brut.* 71). En este sentido podemos considerar que Ennio es el responsable de la helenización de la vida nacional romana, como afirma Newman[981].

Volviendo a la rama de oro, en el pasaje *Aen*. 6.635-647, Eneas deposita este objeto en el umbral del palacio subterráneo y se nos describen los Campos Elíseos, envueltos en detalles de su propia patria: el río Po (=Erídano), los prados alpinos, entre bosques de laurel, *inter odoratum lauris nemus*, una imagen que puede aludir a Apolo, pero también a la poesía de Virgilio si tenemos en cuenta la *Vita Donati* (8-10): su madre, preñada de Virgilio, soñó que paría una rama de laurel que, al tocar tierra, crecía con frutos y flores. Dada la relación entre el laurel y Apolo, este prodigio puede constituir una metáfora de su poesía: es el árbol que corona el *nemus* poético virgiliano por contraposición al enniano y señala el logro ya conseguido en este libro 6.

El hecho de que sea un *uates*, Museo, (cf. 6.669) quien reciba a Eneas, y que entre los primeros moradores del Elíseo estén los *uates* piadosos, dignos de Apolo (6.662), o que la propia Sibila (6.65, 78, 161, 189, 372, 39) sea considerada *uates*, lo mismo que Apolo (6.12) son datos que apoyan una lectura metapoética puesto que el concepto virgiliano de poeta es el de *uates*, ligado a la protección de Apolo que repudia la tradición de Ennio y representa una vuelta a la tradición de la primera

[979] Séneca se hace eco de la noticia según la cual una secta pitagórica se establece en Roma, mediante la expresión *roboris Romani* (SEN. *nat.* 7.32.2). La imagen del injerto la vemos en S. Pablo (*Romanos* 11.16-24) cuando afirma que los gentiles son ramas injertadas en el acebuche de los judíos (cf. GROWER 2011: 111 n. 88).

[980] Cf. GROWER (2011: 114).

[981] Cf. NEWMAN (1967: 74). También en el cetro de Latino (12.206-211) puede verse una metáfora de intertextualidad puesto que se dice que ya no echará ramas ni sombras, ya no será árbol. Esta imagen proyecta la del injerto según HENKEL (2008: 7) aunque pienso que, por su carácter infecundo, el cetro es la expresión contraria.

literatura romana, sin desechar la griega (cf. Newman 1967: 74)[982]. El propio Virgilio, tras el paso por los Infiernos, se declara *uates* en 7.41[983]. Este concepto parece estar relacionado con el pitagorismo. En efecto, como indica Siles (2016: 65 n. 61) el concepto de *uates* se puede emparentar con los *ousteis* galos, sacerdotes y filósofos de la naturaleza -según texto de Posidonio transmitido por Estrabón (4.4.4)- que, en la mentalidad de Virgilio, se adaptaban muy bien al pitagorismo.

El paralelismo entre Ennio-Homero y Eneas-Virgilio está subrayado por Lucrecio quien indica que Ennio es el primero que baja desde el ameno *Helicón* tras haber viajado al Aqueronte y haber conocido los arcanos del mundo. En concreto Lucrecio (1.117-118) señala que Ennio es el primero que trae una corona de perenne follaje desde el ameno Helicón, (*Ennius ut noster cecinit qui primus amoeno /detulit ex Helicone perenni fronde coronam*), haciendo uso de las mismas expresiones de las que después se sirve Virgilio en la *Eneida* (cf. 1.1, 6.638), en particular el adj. *amoeno*. El paralelismo entre ambas catábasis y el lenguaje empleado induce a pensar que Virgilio está sumido en una justa poética. Tanto Eneas como Ennio se sitúan en una montaña. En el libro 7, Virgilio proclama: *Pandite nunc Helicona, deae, cantusque movete,* 7.641, "abrid, diosas, ahora el Helicón y lanzad vuestros cantos" justo al empezar las guerras entre latinos y troyanos. Lo que puede constituir un guiño a Ennio.

También el intérprete del presagio que sucede en la casa de Latino es llamado *uates* (7.68) como Virgilio (7.41). Quizá se pueda ver una alusión aquí a la crítica de Ennio contra los vates, en relación a Nevio y su *Guerra Púnica*, poema al que van dirigidas las siguientes palabas de Ennio, transmitidas por Cicerón: *quos olim Fauni uatesque canebant, / cum neque Musarum scopulos / nec dicti studiosus quisquam erat hunc.* "A los que en otro tiempo cantaban los Faunos y los vates, cuando ni nadie, antes de mí, se preocupaba de las escarpadas rocas de las Musa, ni de la elocuencia" (*Brut.* 71). Para Virgilio *uates* son Museo, (6.669) la Sibila (6.65, 78, 161, 189, 372, 39)

[982] La alusión a Museo, situado en el centro de la multitud (6.667) refuerza esta idea puesto que se sitúa en el centro de la escena al poeta más antiguo, junto a Orfeo, en opinión de Cicerón (*nat.deor*.1.15.41), anteriores ambos a Hesíodo y Homero.

[983] No obstante, como indica Siles (2016: 65 n. 61) y en contra de Newman que sitúa su aparición en Virgilio, el concepto de *uates,* aplicado a la poesía culta, frente a usos anteriores más relacionados con la magia, aparece con anterioridad al poeta mantuano, entre el 39 y 30 a.C., en las *Sátiras* de Horacio y en el libro 1 de Propercio.

o Apolo (6.12), además de él mismo o el intérprete del prodigio de la casa de Latino. En dicho portento (*Aen*. 7.59-77) un enjambre de abejas se cuelga del laurel de la casa de Latino. Prodigio que, como se ha visto anteriormente, se interpreta en el sentido de que un extranjero se va a apoderar de la casa de Latino. En esta escena Virgilio dota de espíritu divino a las abejas[984] (Della Corte 1984b: 211-214), pero el oráculo de Fauno, según Heinze (1993 [1903]: 176), es una invención de Virgilio, siguiendo a Ennio. Vemos en él los dos elementos, laurel y abejas, que ya hemos visto usados de forma metapoética.

En el tercer símil del libro once (11.454-458) (símil doble), Turno utiliza la confusión general (troyanos y etruscos atacan la ciudad) para llamar a las armas como las aves se posan en los bosques o los roncos cisnes graznan en la corriente del Po. Fratantuono (2009: 150) ha visto en la mención del Po (11.457 *Padusae*) una referencia metapoética, pues allí nació Volusio, autor de unos *Annales* imitación de los de Ennio, hoy perdidos; poeta contemporáneo de Catulo, quien precisamente arremete contra la obra de Volusio y la califica de *cacata carta* (36.1), "papeles inmundos"; además se ofrece para quemarlos pues lo considera el peor poeta y su obra está llena de patochadas y sandeces (36.19); los *Annales* de Volusio, dice Catulo, morirán junto a la misma Padua y darán envoltura a las caballas a diferencia de la *Zmirna* de Cinna, obra a la que elogia vivamente (95.6). La palabra *clamor* (11.454) puede reforzar la interpretación metapoética, pues indica manifestación exterior natural del favor (cf. Liv. 23.46.2), siendo un término ligado al teatro en la época de Cicerón (*Sest*. 115) que después pasó al lenguaje político (Hellegouarc´h 1972: 179). Por lo demás, el escenario del Po añade un color itálico, propio de la segunda parte de la *Eneida* y nos acerca a la patria chica de Virgilio.

En el último símil del poema (12.919-929) Eneas lanza su hasta que es comparada con una catapulta, un rayo, un torbellino. Schork (1986: 266) relaciona este último símil de la *Eneida* con el primero (1.42) y con el pasaje de la llegada de los troyanos a las bocas del Tíber y son confirmados por un triple trueno y una nube de

[984] En cualquier caso, tradicionalmente, las abejas son fuente de numerosos prodigios: predicen que Dionisio I será rey de Siracusa (CIC.*diu*.1.73); enjambres de abejas anuncian el principado de Antonino Pío (H.A.3.5); anuncian la muerte de un cónsul (TAC. *Ann*.12.64.1) (cf. HORSFALL: 2000: 87).

oro (7.141-145). En efecto, al inicio del poema Juno reclama el rayo de Júpiter contra Eneas; ahora la situación se ha invertido: es él quien arroja el rayo contra su enemigo y se presenta vencedor, en situación análoga al final de las *Geórgicas* (*georg*.4.561 *fulminat* – *Aen*.12.922 *fulmine*) y vencedor (*georg*.4.561 *uictor* – 12.936 *uicisti*… *uictum*).

La lanza es el arma más usada en las batallas de la *Eneida*, según Malavolta (1987: 103-104). Es la imagen de la guerra cuando Anquises le aconseja a su hijo seguir la vía del perdón (cf. 6.835). Mader (2015: 588-604) subraya el papel de este último símil, precisamente para oponer el carácter de ambos personajes. Según este autor, el uso de la balista, por parte de Virgilio, es un anacronismo a futuro que sirve para plasmar el proyecto de Júpiter de instaurar el orden sobre el caos, la cultura sobre la naturaleza y el progreso de la historia.

Con independencia de otras interpretaciones, que ya han sido tratadas en el capítulo de "La rama de oro y la lanza de Eneas", debo referirme a la lectura metapoética de Nickbakht (2010: 57-58). Este autor compara el uso de *ferrum* en Ovidio en (*met*. 15.872) y Virgilio (12.950 *ferrum*). Considera que en el final de las *Metamorfosis* (*iamque opus exegi, quod nec Iovis nec ignis / nec poterit ferrum nec edax abolere uetustas*, *met*. 871-872) el valor de *ignis* es una metáfora del rayo de Júpiter que alude a la lanza de Eneas comparada también con un rayo (*fulmine tanti* 12.922-923). El *ferrum* de Ovidio es semejante al de *Eneida* 12.950, esto es, equiparable al rayo de Júpiter. Apoya su tesis en que métricamente ocupan la misma posición.

También hay una relación intertextual entre *Aen*. 12.235 *uiuusque per ora feretur*, palabras de Yuturna acerca de su hermano con el enniano *uolito uiuus per ora uirum* (Enn. Varia 17-8 Vahlen) ya aludido en *georg*. 3.9 *uictorque uirum uolitare per ora*, donde Virgilio se hace eco de Ennio cuando expresa su deseo de construir un templo a Octavio (= *Eneida*), grandiosa metáfora como dice Vidal (2016: 92) para caracterizar los esfuerzos poéticos propios que aspiran a emular a los de Augusto en su campo. A través de esta conexión sugiere que 12.952 *uita… fugit… sub umbras* podría indicar que, al final de la *Eneida,* Turno baja a los infiernos víctima del hierro de Eneas-Virgilio, de la misma manera que lo hace Ennio. Ovidio usará también *ferrum* (*met*. 15.82) para señalar la perpetuidad de su obra, haciendo un guiño a Virgilio. Para

Nickbakht (ibídem) los tres últimos versos de la *Eneida* son una esfragis que le sirve al mantuano para firmar su victoria sobre Ennio y el *indignata* (v. 952) adquiriría sentido pues expresaría el sentir del poeta que va a ser olvidado. El final de las *Metamorfosis* (15.871-879) sería, también, un intento de reivindicar la propia obra.

Horsfall (2010: 42) ve relación entre estos versos y *georg*. 4.226 *nec morti esse locum / sed uiua uolare sideris in numerum*. Este autor no ve claro a qué se refieren estas expresiones, pudiendo tener un significado religioso, metapoético o histórico. En el primer caso relaciona el *uolito* enniano con el mundo de las abejas pues estos animales simbolizan el alma (también las ninfas) según Porfirio (cf. *Antr*.18) que se encaminan al nacimiento, aunque solo aquellas que van a vivir justamente y retornan de nuevo para realizar actos gratos a los dioses[985]. En este sentido la inmortalidad que proclama Ennio puede estar ligada a las creencias órficas, pitagóricas y platónicas, todas ellas coincidentes en concebir a las almas como seres alados[986].

La última palabra de la *Eneida*, *umbras* (12.952) puede tener un significado metapoético en función de su utilización en las *Églogas* donde alude a los precedentes literarios (cf. Prop.1.18.21 *teneras resonant mea uerba sub umbras* pasaje en el que el poeta dice que escribe el nombre de Cintia en la corteza de los árboles, bajo las tiernas sombras, donde *tener* alude al estilo propio de la elegía y *umbra* a sus precedentes[987], según Henkel 2009: 262).

---

[985] También Sófocles concibe a las almas como abejas: "zumba el enjambre de muertos y sube a lo alto" (fr.795 NAUCK = 989 Radt) (trad. RAMOS JURADO 2008: 233).

[986] Platón alude a las almas que se vuelven a encarnarse como abejas (*Phd*. 82a) y a las almas aladas (*Phdr*.251c). Lo mismo Cicerón (*Rep*.6.14.14), para quien las almas escapan volando libres de la prisión del cuerpo); y Séneca (*Cons*.23.1).

[987] Otros ejemplos de la escritura en los árboles: CALL.*Aet*.fr.73 Pf.; THEOC.18.48; Glauco de Nicópolis, *A.P.*9.341; OV.*Her.*5.21-30 (en este caso es un álamo el árbol grabado); en el propio Virgilio, *ecl*.5.13-15 (donde Mopso escribe en corteza de abedul); 10.53-54, (donde se alude al libro de Galo, *Amores*); *ecl*.5.10-18. En la Literatura Renacentista: Garcilaso, *Égloga* 3.237-245; Sannazaro, 6.1-3; D. Quijote I, 12, 26; II, 73. En la literatura contemporánea: A. Machado, "Campos de Soria" (*Campos de Castilla*). El equívoco de la palabra *liber* (que puede significar ´corteza` o ´libro` al igual que el gr. *biblos* ´papiro` y ´libro`) permite establecer este juego de palabras. Tolkien también, de forma alegórica, identificaba la obra literaria con el árbol y en carta de 1957 reconoce alusiones alegóricas en el cuento *Hoja, de Niggle* (1939). En dicha carta afirma que su amor por El Árbol surgió por su propia preocupación por *El Señor de los Anillos* en relación a si podría terminarlo o no y el miedo (casi certeza) a que no lo conseguiría cf. carta de 1957 recogida por Shaun Gunner en https://www.tolkiensociety.org/blog/2014/08/9-best-trees-in-tolkien/ [consulta: 14-6-2017]. A través de esta obra Tolkien expresa su poética: la obra literaria es un "árbol de relatos" de follaje innumerable en el que cada hoja es todas las hojas; una hoja te lleva al árbol y el árbol al paisaje. RUIZ ARZALLUZ (1993: 272 n.19) alude a la

La sombra es uno de los términos con más acepciones en Virgilio. Negri Rosio (1987: 378-392) llega a distinguir catorce significados diferentes, ninguno de los cuales es el que planteo aquí, tomado de Henkel (2009: 165). Para este autor *umbra* debe entenderse también de forma metapoética, es decir, las sombras se refieren a la dependencia a un género y a la literatura anterior: se trata de la sombra proyectada por los árboles (=autores)[988] y el bosque (=*silua*). En el inicio de las *Églogas* 1, 2, 4, 5, 6 7, 10 son importantes las menciones a árboles, bosques y sombra que comparten el significado de tradición literaria e influencia que ejerce en sus sucesores (ibídem: 47)[989].

Henkel aplica estos conceptos al significado de la sombra en las *Églogas*, especialmente al principio y final de la primera donde Virgilio parece quererse liberar de las sombras de sus precedentes literarios que califica de gravosos y no placenteras (*ecl*.10.75-76)[990]: la sombra (lugar ideal para Teócrito) es perjudicial para los poetas si permanecen en ella demasiado tiempo pues dificulta la originalidad poética[991]. En este sentido si Turno (= Ennio) desciende a las sombras es una forma de enviarlo junto a esas influencias literarias y de convertirlo en arcaísmo. Virgilio envía a Turno a la sombra de las influencias literarias que pesan sobre este mismo autor (especialmente Homero) mientras él intenta apartarse de ellas como al final de la *égloga* 10.75-77 donde considera que es dañina y más la del enebro; o como en la *Geórgica* 2, donde,

---

concepción ancestral que relaciona la corteza de los árboles, especialmente la de haya, árbol de Fauno (cf. Calp. *ecl*.1.34) como soporte de escritura con ciertos usos religiosos, sobre todo con oráculos sibilinos (cf. PLI.*nat*.16.35 *nec non et in quondam usu sacrorum religiosus est fagi cortex*).

[988] Existía la tradición helenística de relacionar metafóricamente a los poetas con vegetales, como demuestra Meleagro en *A.P*. 4.1, poema en el que forma una guirnalda que ofrenda a las Musas con los vegetales que representan a diversos poetas y así se idéntica a Safo con las rosas, a la vid con Simónides, al Jacinto y laurel con Alceo, al mirto lleno de miel amarga con Calímaco, al espino con Arquíloco, a Arato con la palma, a áureo brote con Platón. El propio Virgilio se vale de esta tradición en la quinta égloga, cuando Menalcas ilustra la diferencia de rango entre Mopso y Amintas mediante una serie de comparaciones extraídas del mundo de las plantas (vv. 16-9).

[989] Un sentido atestiguado en Séneca (*Nat*.2.56.1) donde la sombra de Cicerón suprimió la fama de elocuencia de Cecina o en Quintiliano (*Inst*.12.10.15) en relación a los aticistas que se ocultan a la sombra de un gran hombre (Cicerón) porque no pueden resistir la fuerza brillante del sol de la elocuencia.

[990] Servio (*ad loc*.) apoya esta interpretación: *gracili fiscellam texit hibisco... allegoricos autem significat se comperisse hunc libellum tenuissimo stilo*.

[991] Propercio (2.34.67-68) cuando alude a la poesía de Virgilio, lo hace situándolo a la sombra de los pinos del Galeso (río de Sicilia).

bajo la metáfora del injerto y de la agricultura[992], se puede considerar el arte de la alusión como un injerto fruto de una mezcla entre *ars* e *ingenium*.

7.7. El diálogo literario con Calímaco

Eneas llega al alba a la desembocadura del Tíber; tiene lugar entonces la *laus Tiberis* (7.25-36). El libro 7 del poema (comienzo de la segunda parte de la *Eneida*) es simétrico al primero: el libro 1 comienza con una tormenta y acaba con la paz de un banquete; el libro 7 comienza con la paz de un *locus amoenus*, mientras que termina con otra tormenta simbólica: el catálogo de las fuerzas itálicas, preparadas para la guerra (Pöschl 1950: 122).

La llegada junto a la desembocadura del Tíber (7.25-36) se corresponde a la llegada a Ítaca (*Od*.13.78-119) (Albrecht 2013: 245): Eneas, como Ulises, alcanza la meta de sus fatigas. Kyrikiadis (1998: 147) realiza una lectura metapoética de este *locus amoenus*: considera que se trata de un lugar metaliterario, no un *locus amoenus* pastoral convencional: que Eneas viaje por mar se puede leer como una especie de manifiesto anti-Calimaqueo, ya que invierte la imaginería del agua presente en la conclusión del *Himno a Apolo* (109-113), donde el río fangoso de la épica tradicional es rechazado en favor del agua pura de manantial de la Calimaquea poesía. Eneas viaja por mar y la navegación por el Tíber limoso es un rechazo de la poética Calimaquea. En el pasaje de Calímaco referido se alude a Apolonio de Rodas, ejemplo de la Gran Poesía defendida por su rival literario, "que es igual al río caudaloso que arrastra multitud de lodos e inmundicias en sus aguas" (traducción de De Cuenca - Brioso, 1980: 37). La misma imagen vemos en Ericio (*A.P*. fr.400) donde se describe a un poeta (Partenio de Nicea, amigo de Virgilio y Galo) que es castigado por las Erinias por considerar que la *Odisea* es lodo y la *Ilíada* espino. Pienso que eso explicaría la elección

[992] De esta forma *genus* puede significar género de árboles o *genus dicendi*; *cultus*, cultivo u ornamento retórico; *labor*, tareas del campo o poesía; agricultores, poetas (HENKEL 2009: 185-190).

de *flauus* (7.31), limoso[993], y su énfasis sobre este adjetivo, en lugar de *caeruleus* para representar al dios-río.

Es sintomático que Virgilio declare, precisamente después de este pasaje, su *maius opus moveo* (7.44) que podría interpretarse como su intención programática de emprender una nueva poética: Eneas divisa un enorme bosque desde el mar (7.29 *ingentem… lucum*) que puede aludir a la poesía sagrada de inspiración si relacionamos *ingens* con *ingenium* (vid. notas 971, 972, 994); *ingens* está relacionado etimológicamente con *ingenium* (cf. Ross 1987: 115; O´Hara 2017, s.v. *ingens*) en función del pasaje en el que Horacio parece retratar a Virgilio en las *Sátiras*: un enorme talento (*ingenium ingens*) se oculta bajo su cuerpo desaliñado (*sat*.1.3.30-34), como señala Albrecht (2012: 31)[994], siguiendo a Villeneuve (1969: *ad* 1.3.29), esta descripción debería aplicarse a Virgilio pues sabemos, por sus biografías, que su aspecto era rústico.

Después se describe a aves variadas que embelesan sus riberas con su canto (7.32-33 *uariae aves*… / *cantu*) expresión que puede aludir a un concepto de poesía en el que reine la variedad o mezcla de géneros. Posteriormente (8.91-93) volvemos a ver a la flota de Eneas remontando el Tíber en un pasaje donde Virgilio combina a Ennio con Catulo[995]; en concreto se alude a Catull. 64.1-15, pasaje particularmente sugerente puesto que este poema constituye un manifiesto poético; en efecto, aunque el primer tema son los amores y boda de Tetis y Peleo, sin embargo, en su comienzo, vemos el viaje de los Argonautas; algo que no resulta lógico puesto que cuando Peleo se embarca en la nave Argo ya estaba casado con Tetis. La travesía puede constituir, pues, un viaje metaliterario al que alude Virgilio mediante el uso del mismo

[993] CRUTTWELL (1947: 67) considera que *flauus harena* (7.31) es una alusión al Janto por el color amarillento atribuido al río Escamandro y le otorga un simbolismo relacionado con la victoria.

[994] *Ingens*, como se ha dicho anteriormente, es adjetivo fetiche de Virgilio. HENRY (1873-1889: 3, 39-44) enumera todos los usos que hace Virgilio en la *Eneida*: desde personajes como Eneas (10.578, 12.441, 6.412), Sarpedon (1.133), Polifemo (3.658), Entelo (5.423), Bitias (9.709), Pandoro (9.735) o Turno (12.926) hasta lugares como *lucus* (8.597, 8.342), *silua* (7.676), árboles (el olmo de los sueños), templos, armas (especialmente lanzas), animales, abstractos (gloria, pavor, argumentum, pudor,…). No obstante, tras desgranar el catálogo, no extrae ninguna conclusión relevante.

[995] El asombro es paralelo al de CATULL. 64.1-15: *admirantes* frente a *mirantur* … *miratur*. (THOMAS 1999: 29). Cf. ENN. *Ann*. 386 V *labitur uncta carina, uolat super impetus undas*; ENN. *Ann*. 478 V *labitur uncta carina per aequora cana velocis*

vocabulario en relación al asombro del río (poesía) no acostumbrado (8.92 *insuetum*) a las nuevas naves que lo surcan (Thomas 1999: 32). En la descripción se incluye el bosque (8.92 *nemus*) formando juntura con *insuetum*; ese bosque tiene que ser también literario (cf. *Aen*. 6.179-82; Prop. 3.1.2).

7.8. El diálogo literario con Hesíodo y Arión

Al final del libro octavo (8.671-677, 689-693) la descripción del escudo de Eneas puede incluir también una alusión metapoética. En el centro del escudo se describe la batalla de Accio (2-9-31 a. C.). El océano que Homero había colocado en el borde exterior del escudo para delimitar la representación del universo aparece aquí en torno a Accio, nuevo episodio central del cosmos romano, dice Putnam (1998: 136). De esta forma sirve para delimitar las escenas históricas. Es llamativo el énfasis en la relación de oro-mar (v. 672 *imago aurea maris*, v. 677 *auro fluctus*), frente al mar azul (v. 672 *caerula*). Dice García Ruiz (2014: 703) que se trata de dos mares diferentes, no solo de diferente color sino también en diferente estado: uno está en movimiento y otro en calma; el primero se encuentra entre las escenas (*haec inter*), pero el segundo sirve de fondo y rodea la escena central (*circum*) que retrata el triunfo de Augusto en Accio. El primero es dorado, como alguno de los elementos del escudo; el segundo es azul, espumante y surcado por brillantes delfines de plata, signo tradicional de un mar en calma (cf. Hes. *Sc*.207-212: descripción del escudo de Heracles). García Ruiz (2014: 704) señala en este punto una alusión al Apolo Delfinio: los delfines simbolizan la decisiva intervención de este dios a favor de Augusto, su patronazgo, de la misma manera que las ninfas simbolizan la divina protección. Sin embargo, Gomollón (1994: 214-215) estudia la intervención salvadora de los delfines en relación a diversos poetas: en la leyenda del poeta Arión (quien es rescatado por delfines cuando realiza una travesía para participar en un agón musical) y en la de Hesíodo cuyo cadáver es rescatado a lomos de delfines y trasportado a tierra, tras haber sido matado y arrojado al mar (ibídem: 216). La presencia de delfines constituye un mitema recurrente

relacionado con la forma en que un mortal adquiere una condición nueva. Para los griegos (y romanos) el mar significa la muerte, espejo engañoso de la vida; el mar devora a sus víctimas; esa visión se plasma en la descripción de los accesos al Hades, caracterizados con acantilados y promontorios. Por contra, los delfines hurtan su presa a los monstruos marinos y salvan el cadáver o al poeta mismo (ibídem: 216). Esta tradición literaria muestra la presencia de una deidad (Apolo délfico o Neptuno). En este contexto, los delfines pueden constituir una alusión metaliteraria según la cual Virgilio podría estar comparándose con los poetas (Arión o Hesíodo), salvados del mar proceloso por los delfines para alcanzar la inmortalidad literaria.

7.9. La Arcadia: el diálogo entre la épica y la bucólica

En el primer símil del libro cuarto (4.68-73) se compara a Dido con una cierva a la que, sin saberlo, hiere un pastor. La muerte del ciervo es una anticipación del fin de Dido de la que Eneas no es culpable (*inscius*); sin embargo, paradójicamente, como *pastor*, es responsable. La extrañeza consiste en llamar a Eneas *pastor* cuando no hay rebaño; en realidad el troyano es un cazador o bien un pastor actuando fuera de contexto. Es cierto que ya Servio (*ad Aen*. 4.69) identificó a la cierva con Dido (de la misma manera que a *pastor* con Eneas, *sagitam* con amor, *ictum letalem* con *amor mortifers*); sin embargo también podemos ver en *ceruam* una metáfora de las normas literarias de Virgilio. En este sentido, Virgilio mezcla la épica y la bucólica al dar un tratamiento bucólico del tema, como ocurrirá en el episodio del ciervo de Silvia (7.483-502). En ambos casos, probablemente, el poeta mantuano busca explicar las tensiones entre ambos géneros, tal como hace Ovidio en *met*. 10.132-134, en relación al mito de Cipariso, donde 10.152 *leuiore lyra*, 10.150 *plecto grauiore* aluden, respectivamente, a cada uno de ellos. El relato es similar al de Virgilio: un muchacho, Cipariso, caza un ciervo involuntariamente con una jabalina que le da Apolo; entonces, arrepentido, suplica al dios que le permitiera llorarlo para siempre; el dios le convierte en ciprés, como árbol que simboliza el dolor. En clave metapoética, el episodio podría ser un ejercicio de alejandrinismo: la descripción de Dido y su cierva puede simbolizar la

flexibilización de las normas literarias que busca Virgilio, la mezcla de géneros y temas (historia y mito) frente a las estrictas normas del decoro poético épico.

Algo parecido podemos ver en 7.107-115, pasaje en el que los troyanos desembarcan en las orillas del Tíber y se cumple el oráculo de las mesas. El momento en el que Eneas alcanza la meta está ambientado por la sombra de un árbol (7.108 *corpora sub ramis deponunt arboris* altae), un motivo ligado al tópico *arbore sub quadam*, lugar apropiado para cantar a la amada (en Horacio para disfrutar de la música cf. Hor.*carm*.1.32 y el simposio cf. *carm*.2.11) que vemos reflejado en la poesía bucólica de Theoc.12.8 (si bien el prototipo de este cuadro lo podemos encontrar ya en Platón *Phaedr*. 229a-b). Fordyce (1977: 81) señala que en este pasaje se aprecia la preocupación del poeta por invertir el uso de los tópicos para usarlos en la poesía heroica. Horsfall (2000: 116) destaca el anti-homerismo al describir una improvisada comida campestre, conjugando el realismo en el detalle y un irreprochable lenguaje.

La intersección de elementos, niveles, tradiciones literarias es excepcionalmente compleja; a este respecto, este pasaje constituye una adaptación de un tópico propio de la poesía bucólica y elegíaca a la épica, presente especialmente en Tíbulo (2.5.96-97), donde se produce una gran coincidencia con Virgilio: se disponen banquetes (*dapes*) y mesas festivas sobre el césped aprovechando la sombra de un añoso árbol en una composición en la que, precisamente, se ha aludido a la llegada de Eneas a los campos laurentinos (2.5.39-41) y también se alude a Ceres como protectora de los campos (2.5.58): *tunc operata deo pubes discumbet in herba, / arboris antiquae qua leuis umbra cadit.* El tema es tratado de forma similar por Horacio (*carm*. 2.11, 13-17), lo que demuestra el diálogo del escritor con el texto como parte de una tradición literaria, algo propio de la literatura romana de un evidente carácter alusivo, especialmente en el siglo de Augusto (Alvar Ezquerra 1988: 5, 16)

Volvamos ahora al episodio del ciervo de Silvia (*Aen*. 7.475-502), escena en la que Alecto azuza a los perros de Julo para que cacen un ciervo domesticado que termina herido por Ascanio. Sus propietarios atacan a los troyanos y sobreviene una refriega, instigada por Alecto. En este caso el ciervo herido puede simbolizar la causa de la guerra, pero también la destrucción de un mundo pastoral de forma involuntaria: Silvia y su ciervo son una metáfora de las normas literarias de Virgilio.

La muerte del ciervo de Silvia es el origen de la guerra en el Lacio, pero para Macrobio el motivo resultaba demasiado ligero y pueril (*leue nimisque puerile Sat*.5.17.2) puesto que supone un tratamiento bucólico de un tema épico (cf. Connors 1992-3: 11). Eso es cierto si Virgilio se limita a explicar las causas del conflicto, pero no tanto si busca explicar las tensiones entre poesía bucólica y épica[996], tal como hace Ovidio (*met*. 10.132-134) cuando cuenta el mito de Cipariso (comentado líneas arriba). En este sentido el episodio podría ser un ejercicio de alejandrinismo: la descripción de Silvia y su ciervo pueden simbolizar las normas literarias de Virgilio frente a las estrictas normas del decoro poético épico (Cf. Connors 1992-3: 12). Una vez más Virgilio se sirve del lenguaje bucólico para expresar un contenido épico: el mundo pastoril, expresión de la bienaventuranza de la Edad de Oro, como diría Zanker (199: 243), es amenazado por la guerra.

En 7.750-69, 778-80 se nos anticipa la muerte del sacerdote del pueblo marso, Umbrón, quien solía infundir el sueño a las víboras e hidras con su canto y manos. Morirá a causa de una lanza dardania sin que sus cantos y hierbas le ayuden. En el curso de la descripción vemos la personificación del bosque de Angitia y el lago Fucino que le lloran: en la muerte del sacerdote marso Umbrón, el poeta dirige el *pathos*, no al personaje sino a los antiguos lugares sagrados de su tierra.

Según Parry (1963: 66-80), el llanto del bosque de Angitia y del Fucino sugiere, desde un punto de vista histórico, que los marsos, habitantes del Este de Roma, sometidos en 91-88 a. C., un poco antes de que Virgilio naciera, eran, de alguna manera, más italianos que los propios romanos. Según este autor, el mensaje de la *Eneida* afirma que Roma era una feliz reconciliación de los pueblos locales y el poderío troyano que vino a fundar una nueva ciudad; sin embargo el movimiento de los últimos libros sugiere otra cosa: que la formación del Imperio romano supuso la pérdida de la pureza prístina de Roma. En este pasaje basa Parry su teoría de las dos

[996] Idea ya expuesta por JENKINS (1988: 503). Según este autor la intención de Virgilio es llevar a los lectores a la antigua Italia a través del lenguaje del poeta, descubriendo sus matices a la vez que los ve el propio héroe. La influencia de *Églogas* y *Geórgicas* se plasma así en las alusiones a la Edad de Oro, la inocencia, el episodio del ciervo de Silvia que entran en contacto con realidades más difíciles como el peso del destino.

voces: una pública, propagandista; otra privada, de arrepentimiento ante la destrucción de un mundo idílico que llora ante esa tragedia. La destrucción es obra de un anti-héroe, Eneas que huye permanentemente, de Troya (libro 2), de Cartago (libro 4). La pregunta es: ¿es suficiente esta personificación para concluir esta tesis?

Quizá sea más ilustrativo el doble sentido del v. 7.756, como apunta Horsfall (2000: 492), donde Virgilio parece jugar con la ambivalencia de *ictus*: parece que a Umbrón le mata la picadura de la serpiente troyana sin que pueda aplicar sus propios remedios; de esta forma se caracteriza a los troyanos de forma negativa. En cuanto a la falacia patética, a la que alude Parry, debemos tener en cuenta que Virgilio la utiliza de forma habitual como cuando describe la quietud pacífica de la noche en abierto contraste con la agonía que le va a sobrevenir a Dido en 4.522-31 (cf. Williams 1970: 150). El poeta mantuano usa este recurso para proyectar sus propios sentimientos sobre el paisaje; algo que ya hizo Catulo al describir Sirmión y el lago de Garda con los mismos tintes que sus sentimientos (Catull. 31) o Propercio cuando se imagina a sí mismo en el mar (1.17) y en una solitaria región montañosa (Prop. 1.18).

Esta nueva incursión bucólica en el final del libro 7 puede significar algo bien distinto a lo que indica Parry: una vez más podemos situarnos en clave metapoética para interpretar aquí una alusión a la destrucción de lo bucólico a manos de lo épico a medida que avanza el poema. La Arcadia es para Virgilio la expresión de la Edad de Oro, paraíso que simboliza la integridad moral y religiosa (*pietas* y *religio*), a través de la vida del pastor; la patria a la que Eneas se dirige y que, finalmente, hará sucumbir a Troya, hasta en el nombre (12.828), en palabras de Juno. Pero esa Arcadia dorada que Virgilio canta en *ecl*.2.60-2 ya no consiste en los bosques, sino en los muros de la futura Roma, en una ciudad y no en el campo, en clara contradicción con los ideales de las *Églogas*, como señala Witek (1971: 195). Además, ese lugar ha sido elegido previamente por Evandro, un arcadio de Palanteo, pequeño asentamiento cerca de Tegea, emigrado a Italia (*ibídem*: 211). Evandro, descendiente de Palante, vive como un pastor en una cabaña humilde y concibe la grandeza que surgiría de la unión de Enéadas y Palanteo en lo que puede constituir una alusión metapoética a la fusión entre épica y bucólica. En el libro 8, cuando Eneas llega a Palanteo, se comporta como Melibeo, acostándose sobre un lecho de hojas en una humilde choza bajo la hospitalidad de Evandro (8.367-368: cf. *ecl*.1.79-80). En este punto, teniendo en cuenta

la identificación entre Virgilio y Melibeo, podemos ver una alusión metapoética al autor, especialmente si tenemos en cuenta que Virgilio, como señala Dolç (1958: 248) crea "el clisé *pastores Arcades* para designar a los poetas de la nueva escuela, maestros de la música y en el arte de la lírica pastoral". Tengamos en cuenta que, dentro de los *neoteroi,* pudo existir un círculo más reducido: el de los "arcadios" cisalpinos cuya superioridad retrata Galo (cf. *ecl*. 10.31-41, los arcadios son los únicos poetas capaces de cantar sus amores). Así cuando Evandro, como jefe de la colonia de los árcades procedente de Palanteo, se instala en el Palatino para reinar podemos encontrar un sentido poético puesto que, según la leyenda, este rey introdujo, entre otras cosas, el alfabeto y los instrumentos musicales[997]. La Arcadia, según Witek (2006: 189-231)[998], es la patria original de Eneas, su antigua madre (3.96 *antiquam exquirire matrem*). Pero ese paisaje es también el de la patria natal del poeta: por esa razón sucumbe Troya (cf. 12.823-828, discurso de Juno y respuesta de Júpiter 12.834-837) ante los prados y los bosques virgilianos: la épica sucumbe ante la bucólica. De nuevo héroe y autor se identifican en esta especie de retorno a la Arcadia, ideal político para uno y poético para otro.

En 12.500-554 se produce la aristía de Eneas y Turno. En este pasaje podemos ver otro ejemplo relacionado con la muerte de la Arcadia. En el texto, estructurado de forma simétrica, ambos caudillos matan alternativamente a distintos enemigos, pero los más destacados por el poeta son los que se citan antes y después del símil doble en el que Turno es comparado con el fuego destructor y Eneas con el agua. Como señala Quint (2011: 535) las víctimas están opuestas en quiasmo: Turno mata a Menetes (cf. 12.516-520), un arcadio pobre que recuerda al sencillo Evandro (cf. 8.360-361) que odia las guerras, trabaja junto a las aguas de Lerna, rica en peces, unas tierras arrendadas donde tiene su humilde morada; por su parte Eneas mata a Murrano, un guerrero orgulloso de su estirpe de reyes latinos. En Menetes se ejemplifica el mundo que quiere destruir Turno: la Arcadia campestre, virtuosa, sencilla y pacífica (¿"los arcadios" de la Cisalpina?); en Murrano el mundo rico y noble, urbano. La simetría o

[997] Cf. LIV. 1.7, OV. *fast*. 1.576, D.H. 1.140.

[998] *Arcas*, en sus diferentes formas, es una palabra que se repite en la *Eneida* 17 veces y que adopta un protagonismo especial en los libros 8, 10, 11, nos indica el mismo autor (ibídem).

quiasmo narrativo sirve para oponer ambos mundos y ambas poéticas: sencillez frente a sofisticación, bucolismo frente a épica.

Camila es un personaje que nos habla de este mismo concepto. En 11.659-663 la pastora-guerrera y sus doncellas semejan amazonas. Se trata de una reminiscencia de 1.493 donde Pentesilea aparece en los muros del templo de Juno. Como observa Gransden (1991: 20) tanto Camila, como Drances, son personajes que solo aparecen en la *Eneida*: no se ha descubierto la fuente en la que se inspiró Virgilio. He tratado más en profundidad este personaje en el capítulo referido a la Edad de Oro donde he analizado las múltiples interpretaciones que de ella se han hecho, pero aquí nos basta con comentar que, posiblemente estemos ante un epilio independiente que fue intercalado por Virgilio en la *Eneida* (Cartault 1926: 797, 827).

Camila presenta grandes analogías con Dido tal y como analiza Fratantuono (2006: 26-30): ambas se presentan con apariencia de Diana-cazadora (cf. 1.496-504); Dido invoca a esta diosa en su suicidio. Ambas se visten de oro y púrpura (11.780). Si Camila se relaciona con Diana y Dido (vid. 1.496-504) podemos deducir que Virgilio está equiparando a las dos heroínas que mueren de forma trágica por ayudar a Eneas al que, por su parte, se ha relacionado con Apolo (cf. 4.129-150) de forma que se equipara a Eneas con Jasón (= Apolo) y a Medea con Diana en función de *A.R*. 1.307-310, 3.1283 según Cartault (1926: 304). Pero las analogías llegan más lejos como demuestra Fratantuono (2006: 36-41): en el epilio de Camila, ésta confunde su papel al vestirse de oro y púrpura y combatir como una guerrera: mata a Ornito que combate con atuendo de cazador y cuando ve a Cloreo ve en lo que ella misma se ha convertido, pero muere antes de que pueda reaccionar.

En mi opinión Camila pervierte su estado inicial que aúna caza, vida frugal y sentido apolíneo con la vida cortesana, mundana y dionisíaca (oro y púrpura), convirtiéndose en una nueva Dido. Esa pérdida de identidad le ofusca y le conduce a la muerte. Pero, en clave metapoética podemos ver en Camila un símbolo de la pérdida de la inocencia pastoril sustituida por la épica en la que se embarca en busca de riquezas. Camila muere víctima de la confusión: equivocada y fuera de contexto cambia su papel bucólico por el épico, pero fracasa lo que le conduce a la muerte; lo mismo que le ocurre a Dido, personaje elegíaco que sucumbe al adentrarse en la épica; a Niso o Lauso (también cazadores protegidos por Diana) y Eurílalo, Palante, personajes

ajenos a la épica que fracasan en su primer combate. Nos hace pensar en la propia andadura de Virgilio: quizá también él sentía el miedo a sucumbir, adentrado en la épica; a fracasar, a morir antes de dar la última mano a su obra, como de hecho le sucedió. Pero no olvidemos que Eneas (*imago* de Virgilio) no fracasa: caracterizado también como pastor, repetidamente, de forma convencional (2.302-308, 4.68-73, 12.586-592) termina venciendo a Turno, el prototipo de guerrero homérico, equiparable a Aquiles.

Esa misma interpretación podemos aplicar al último símil del libro decimoprimero (11.809-815), pasaje en el que Camila es abatida y Arrunte, como un lobo arrepentido busca escondrijo. Dejando aparte las posibles alusiones a personajes históricos que analiza Fratantuono (2009: 247) y ciñéndonos estrictamente al componente metapoético, vemos aquí el símil más complejo de este libro. Camila aparece caracterizada en su presentación (7.817) con su bastón de mirto pastoril y como pastora encuentra la muerte. Fratantuono (2009: 275) considera que el símil constituye una prefiguración de la loba de Rómulo y Remo: gracias a la muerte de Camila por el lobo, Eneas se salva puesto que el impacto de su pérdida provocará que Turno abandone sus planes de batalla contra Eneas, es decir, el ataque combinado de caballería de Camila, y la emboscada de Turno. Por tanto, el lobo del símil nutre el futuro de Roma. Pero la imagen de esta pastora-cazadora, reconvertida en guerrera se mueve en la ambigüedad (entre cazadora y guerrera, *uenatrix-bellatrix*). Su acción tiene más de cacería que de combate; tampoco sabemos si ambiciona los despojos de Cloreo para ofrecerlos a Diana o para exhibirlos en su cuerpo. Cloreo, sacerdote de Cibeles, representa su antítesis (Gransden 1991: 23). Pero, en clave metapoética, podemos ver en Camila, de nuevo, la pérdida de la inocencia pastoril por salir en busca de la gloria de la épica: la avaricia ha obnubilado a la pastora para convertirse en guerrera, realizando el mismo recorrido que Virgilio: ¿también él ha abandonado la pastoral por la épica impulsado por su ambición?

La figura de Camila no deja de ser una alusión a la Edad de Oro o Arcadia feliz perdida a consecuencia de la guerra. Es la personificación de la pérdida de los valores de la sociedad idílica-pastoril propia de la iconografía augústea cuya alteración conlleva, consiguientemente, el caos. Tibulo (1.3.41-49) aludirá al mismo motivo describiendo la Edad de Oro en términos pastoriles, (en correspondencia con *georg*.

1.126, *ecl*. 4.21, 30), como una sociedad sin ejército, ni guerra o relacionando *pastor-dux gregis inter oues* (cf. 1.10.7-10, 49-52) estableciendo un juego parecido al que Virgilio hace con el de *pastor-uenator* (cf. 7.523-530). Como dice Williams (1967: 41), a través de esta heroína Virgilio nos arrebata el mundo pastoril destruido (el mundo de las *Églogas*), una vez más por el terrible e inexorable *furor* militar, igual que ha sucedido en la tragedia de Niso y Euríalo que no pueden escapar al mundo real de guerra y muerte. El *furor* es causa de la discordia y de la destrucción al igual que en las *Geórgicas*[999].

Fratantuono (2006: 40) destaca el papel de Camila como representante de la victoria de Roma sobre Troya (cf. 12.834-837 discurso de Júpiter): al final de la *Eneida* es Diana Nemorensis, quintaesencia italiana, la que vence a Venus. Dido fingió ser Diana, pero no lo era y muere voluntariamente, en un acto irracional, oriental como Medea; pero Camila lo hace heroicamente, convirtiéndose en protomártir itálica, tal y como la considerará Dante (cf. *Divina Comedia*, "infierno" 1.107 pasaje en el que se subraya que Camila muere por Italia; 4.124 donde está acompañada de Pentesilea y otras mujeres ilustres como Lavinia, Cornelia, Lucrecia, Julia, Marcia) muchos siglos después. La itálica Camila vence así a la oriental Dido. La poética de Virgilio destaca, de nuevo, por inspirarse en lo itálico por encima de lo griego: Roma sobre Grecia.

En el quinto símil del último libro (12.197-211), Latino presta juramento afirmando que tan cierto será éste como que su cetro, árbol un día, no volverá a echar ramas. El pasaje ya lo hemos comentado por su relación con Homero, no obstante, la expresión que usa Virgilio para referirse al cetro de Latino como árbol (12.210 *olim arbos*) encierra un lamento por la pérdida de la felicidad ligada al mundo pastoril que conecta con *ecl*.1.1-5: también ahora el poeta mantuano se lamenta de la pérdida de la sombra (12.207 *umbras*), en los bosques (12.208 *in siluis*) ligada a la creación literaria. De este modo, desde un punto de vista metaliterario, *arbos* y *sceptrum*

[999] Como señalan PENDÁS – SCHNIEBS (1991: 138), el *furor* de Aristeo causa la muerte de Eurídice, el de Orfeo la de las abejas. De esta manera el *furor* ocasiona la *egestas* y ésta conduce al *labor* de *agricola* y *poeta*. El *labor* de este último sirve para comprender el mundo y ese conocimiento proporciona felicidad (cf. 6.637-39 donde los bosques bienaventurados, espacio de la poesía, son lugares felices).

simbolizan la poesía bucólica y épica, en respectivas metáforas vegetales tal y como en las *Églogas* (5.43-44) el bosque es símbolo del género pastoril[1000] y el verde, *uiridis* (*Ecl*.10.73-74) de la suavidad elegíaca (como *tener*), según Henkel (2009: 160).

El bucolismo vuelve a aparecer en la metamorfosis de los barcos troyanos en ninfas en el comienzo del libro noveno. Virgilio detiene la narración para informarnos de que Cibeles había concedido a Eneas construir su flota con los pinos sagrados del Ida. Ahora la diosa suplica a Júpiter que no sean destruidos y éste accede a que se conviertan en ninfas (9.102-103). A continuación se vuelve a la narración: ha llegado el día y Cibeles interviene: los barcos se sumergen como delfines (en el que constituye el tercer símil de este libro) para regresar convertidos en ninfas ante la sorpresa de rútulos… y de los lectores.

Ovidio, calificaba de *fecunda licentia uatum* (*ars* 3.12.38) este pasaje por su falta de realismo. Servio también señaló esta misma idea (*ad* 9.81), siendo uno de los tres pasajes que criticaba, junto a la entrada a los Infiernos gracias a un ramo de oro o el papel de Iris cortando un mechón de cabello rubio de Dido para que pudiera ingresar en el Hades. Pero Heinze (1993 [1903]: 311) ya señaló que ésta es (junto con 10.147-255) la última experiencia de Eneas con el mar y Virgilio la convierte en magia. Una vez que Eneas recibe sus armas de manos de Venus ya no necesita la flota: deja 13 naves en la costa y se adentra en el Tíber con otras dos. Entonces, el mantuano las transfigura, en lugar de desguazarlas, y les da un papel profético en su última aparición: acelerar la llegada de Eneas junto a su hijo.

Pese a los numerosos precedentes literarios para esta escena[1001], en el relato de Virgilio, Cibeles suplica a su hijo, Júpiter, que los barcos construidos con los árboles

[1000] A diferencia de su precedente Teócrito que, según HENKEL (2009: 141), en la misma invocación a las Musas (*Id*.1.120) carecen de ese fondo silvestre.

[1001] En cuanto a los precedentes literarios de este episodio FANTHAM (1990: 106) señala la relación con la nave Argo, construida por Atenea y Argos, de las maderas del monte Pelión (cf. *A.R.* 1.111-112): a la vez es intermediaria de la voluntad divina (cf. *A.R.*4.580-590 donde advierte a los Argonautas de la ira de Zeus) y personificación que sufre (cf. *A.R*.4.1325-28 donde el oráculo de las diosas de Libia lo trata como si fuera la madre de los Argonautas). HARDIE (1987: 163) ve la influencia de CATULL. 64.1-21 donde se trata también de la personificación de la nave Argo y compara *Aen*.9.119-122 con CATULL. 64.12, 14-5. Para construir la flota se destruye un bosque sagrado, el del monte Ida; en este sentido, FANTHAM (1990: 110) ve semejanzas con la nave construida por Paris, también de madera del Ida, con la que navegó hasta Helena y que resultará maldita por causar la guerra (cf. E. *Hec*. 629-635). En

talados fueran inmortales. Júpiter accede solo en parte: al estar fabricados por mano de hombre no pueden ser inmortales, pero accede a que, cuando lleguen a las *arua Laurentia* (9.100), se conviertan en diosas del ancho mar (*magni aequoris* 9.101-102). De esta manera, Cibeles se adelanta a Turno en su acción devastadora y en su intento de quemarlos. El culto a Berenice (= Cibeles) fue introducido en Roma en 204 a. C. para asegurar la derrota de Aníbal, un suceso histórico que podría identificar a Turno con Aníbal (Cruttwell 1947: 7-9[1002]; Hardie 1994: 90). Por otra parte, las palabras *aequora* (9.119) y *arua* (9.100) ligan la profecía de Cibeles con la llegada al destino de Eneas (García Ruiz, 2014: 694-704).

Williams (1967: 39) considera que el episodio de las ninfas es el más incongruente de toda la *Eneida* puesto que sus precedentes (*A.R*. 580-590) pertenecen al mundo heroico mientras que los barcos de la *Eneida* pertenecen al mundo romano. Para Williams la escena se debe entender en función de su contexto: Turno y sus tropas atacan de forma furibunda el campamento troyano; caen sobre su flota, pero milagrosamente las naves resisten el fuego; de esta forma Virgilio nos arrebata del terrible e inexorable furor militar al mundo pastoril donde el fuego no quema ni la fuerza bruta prevalece (1967: 40). Es el contrapunto a la tragedia de Niso y Euríalo que no pueden escapar al mundo real de guerra y muerte (al igual que la pastoril Camila, devota de Diana). Por tanto las ninfas-barcos simbolizan el mundo que se extiende más allá del realismo; ese mundo en el que Virgilio vuelve a ser el poeta de las *Églogas,* en el que realidad y fantasía se entremezcla y en el que aparece el Virgilio más genuino (1967: 41).

Por otro lado, la inversión operada por Virgilio respecto a *Od*.13.125-164 (los barcos son transformados en ninfas en lugar de quedar inmovilizados como roca) sirve para señalar el destino de la madera troyana (9.85 *pinea silua*) que pierde su *mortalem*

Aen.3.3-5 no se nos dice que Eneas tuviera permiso divino para talar la madera del Ida, lo que THOMAS (1988: 261-273) interpreta como un acto sacrílego al destruir un bosque sagrado. Finalmente FANTHAM (1990: 111) considera que Virgilio puede estar aludiendo a un suceso histórico: a la tala del bosque de Asclepio en la isla de Cos, por parte de Turulio, para la construcción de su flota, lo que le valió su ejecución por parte de Augusto en el año 30 a.C. (cf. *D.H*.51.8.3).

[1002] Cruttwell explica que los libros sibilinos predecían que los cartagineses solo se irían de Roma si se introducía el culto de Eneas y Cibeles desde Troya. En 204 a.C. el meteorito, emblema de Cibeles, fue transportado hasta la Urbe por mar y el Tíber y, al año siguiente, Aníbal evacuó Italia (cf. OV. *fast*. 4.249-346).

formam (9.101) para adoptar la de ninfas (10.219-255), divinidades que encajan en el mundo protoromano (Marica, Carmentis, Yuturna) y en la mitología itálica y significan la lealtad de ese mundo a su líder, como arguye Fantham (1990: 118).

Más adelante (en 11.326-329) el rey Latino se ofrece a dar la madera (11.328 *materies,* hápax de Virgilio) a Eneas para construir 20 naves de fino roble para sustituir a las que ha perdido, por si desea marcharse. Oferta que no se llevará a término porque Eneas ha completado su navegación. No necesita naves y las que le quedaban han sido glorificadas. Como las naves, ¿la materia de la *Eneida* es troyana (Homero), pero ha sido transformada en un producto latino a su llegada al Lacio?

Las naves de Eneas guardan relación con el caballo de Troya, descrito por Virgilio como una nave (cf. 2.16 *intexunt… costas*, 2.19 *cauernas*) hecha de arce (cf. 2.112 *acernis*), abeto (cf. 2.16 *abiete*), roble (cf. 2.186 *roboribus,* 2.230 *robur*, 2.260 *robore*) y pino (cf. 2.258 *pinea*)[1003]: la flota de Eneas está construida con la misma madera que el caballo. La propia Cibeles (cf. 9.85-87) habla de sus bosques de pino y arce, fuente de la madera para la construcción de la flota de Eneas de la misma forma (9.87 *trabibus obscurus acernis*) que Sinón en 2.112 (*trabibus contextus acernis*). Por otra parte, el caballo de Troya, según Apollod.*Epit*.5.14, quien se basa a su vez en la *Iliupersis*, estaba hecho de madera del Ida, al igual que la nave de Paris (cf. Ovid. *Her*.16.7-12; Plin. *nat*. 16.38-48)[1004]. A este respecto, como bien señala Losada (1983: 305) quedan unidas la nave-caballo que destruye Troya y la nave que salva a Eneas y le conduce hasta el Lacio.

En este episodio vemos que la metamorfosis, como señalan Fernández Corte-Cantó Llorca 2008: 35-37) en relación a Ovidio, no solo es el cambio de forma de todo

[1003] Servio (*ad* 2.112) explica esta circunstancia como una *variatio*; lo mismo hacen CONINGTON-NETTLESHIP (1876: *ad* 112) al interpretarlo como una sinécdoque (especie por género) para designar "madera"; pero Macrobio (*Sat*.6.9.13) contradice esta idea al indicar, en relación a este pasaje, que el estilo de Virgilio prefiere la exactitud a la *variatio*; Ladewig (*Vergils Gedichte* 2, Berlin, 1884 *ad* 2.112) entiende que Virgilio alude a distintas partes del caballo hechas con diferente madera; AUSTIN (1973: *ad* 2.112) señala que el *contextus acernis* de Sinón sirve para insinuar que hay algo de misterioso en el caballo, que es un objeto religioso. En Eurípides el caballo es solo de pino (*Tr*.533, 537-538).

[1004] El Ida era abundante en madera de pino y abeto, apta para la navegación (THPHR.*H.P*.3.5.1, 3.9.1, 4.5.5) y rara fuente de arce (cf. THPHR.*H.P*.3.3.2, 3.11.2). Paris construye su nave con pino del monte Ida y Gárgaro y se vale de robles para el armazón y la quilla (Ov.*Her*.16.7-12).

lo existente: en realidad es un cambio en la forma exterior de cualquier ser, por lo que puede abarcar, incluso, la literatura, es decir, la propia obra mediante cambios formales, variaciones de las tradiciones narrativas[1005]. Como indica Barchiesi (2005: CXXIII) en relación a Ovidio, la ventaja de la metamorfosis es que está privada de leyes; es un procedimiento muy abierto puesto que todo puede surgir de todo; posee una gran capacidad transformadora. En este sentido la transformación de los barcos de Eneas es un símbolo de la transformación operada en la propia obra de Virgilio que ha pasado de asunto griego a romano.

Della Corte (1972: 174) señala la relación de este episodio con Ostia pues, en esta ciudad había un ancestral culto a Cibeles que justificaría el episodio de la metamorfosis-apoteosis de los barcos en ninfas. A su vez, las Megalesia, fiestas relacionadas con la Magna Mater, pertenecían al ámbito de las familias troyanas que acompañaban a Eneas: los Memmios (cf. Mnesteo 5.117), los Sergios (cf. Sergesto 5.121), los Cluentos (cf. Cluento 5. 123), los Geganios (cf. Gia Serv. *ad* 5.118).

Wiseman (1984: 127) establece la relación del culto a Cibeles con su templo, situado al oeste de la casa de Augusto en el Palatino, como se muestra en el catálogo de héroes donde la *Berecynta mater* tiene un papel destacado (6.776-783)[1006].

7.10. Conclusión

A lo largo de la *Eneida*, Virgilio va desgranando pistas acerca de su quehacer poético. Manifiesta su inseguridad inicial, el miedo a la crítica, su desafío a Ennio, su gusto por la mezcla de los géneros y rivalidad con Homero, su añoranza por la poesía

[1005] En este sentido, todos los géneros están expuestos a transformaciones o cambios de forma como un objeto natural o cultural: desde la cosmogonía y la épica heroica hasta la filosofía y la ciencia, pasando por la tragedia, la etiología o el epilio (ibídem: 36).

[1006] Wiseman destaca el importante papel de esta diosa en la *Eneida*, directa o indirectamente, a través de innumerables pasajes: cf. 2.693 (*Idaea*), 3.111-114, 9.110-113, 10.252-255, 6.781-787. También interpreta que, en la *Gemma Augusta*, la figura que hay detrás de Augusto, con cabeza torreada, se trata de Cibeles.

bucólica. Para expresar esa reflexión poética se vale de metáforas basadas en elementos de la naturaleza: la tempestad, la travesía, los cisnes, las abejas y la miel, los pastores, la sombra, los bosques, el árbol, los delfines, la rama de oro y el olivo, el injerto, la fuente, el río caudaloso, la roca, la alta mar y la costa, el arado, la caza… porque Virgilio considera que el buen poeta es aquel que, como Eneas, sabe leer los signos en el Libro de la Naturaleza del que el hombre forma parte; algo en lo que Turno-Ennio fracasan; Virgilio logra conciliar serpientes con aves, al contrario de lo que postula Horacio (*Ep*. 12-13 *non ut / serpentes avibus geminentur*). No teme a la tempestad (cf. Hor. *Ep*. 28 *timidus procellae*, aludiendo a la mayoría de los poetas) porque para Virgilio, como para Aristóteles, la épica es imitación (Arist. *Po*. I 1447e).

Dice Vidal (1992: 480) que el diálogo que Virgilio establece con la naturaleza refleja la oposición entre la conciencia artística pura y la angustia provocada por la impotencia de la obra literaria; una contradicción que puede estar presente en la ambigua disposición de su testamento: por un lado encarga la quema de la *Eneida* (*Vita* 39) y por otro que sus manuscritos (entre los que estaba la *Eneida*) fueran legados a Vario y Tuca (*Vita* 40). Al hilo de esta idea, pensamos que, si Virgilio creía que había fracasado como poeta en su *Eneida* (dejando aparte su decepción por la política de Augusto) quizá fuera porque el ideal con el que se había iniciado en la literatura, el de las *Bucólicas*, el del disfrute de la naturaleza y del amor, había fracasado (tal vez para no volver a resurgir nunca más), en favor de una poesía épica que no era de su gusto. Ese giro se produce en el paso de la primera a la segunda parte de la *Eneida*. Quizá sea esa la razón del malestar que refleja el testamento: desilusión por la literatura misma; sentimiento que le impulsa a no entregar su obra a la luz; pero no porque la considere inacabada sino porque significaba acabar definitivamente con el ideal bucólico de sus inicios. Las muertes de Dido, Niso, Euríalo, Camila, Dido, Lauso, Menetes son el reflejo de la pérdida de ese mundo pastoril y epicúreo del que solo sobreviven los barcos-ninfas. Al salir del mismo, los personajes se sienten perdidos y desconcertados; desconocen las reglas del nuevo mundo: el de las armas, la guerra y la nueva política de Augusto, razón por la que fracasan y mueren. La tempestad inicial y todas las posteriores son la metáfora de la angustia por la crítica (la de Augusto en particular); tanteos en la búsqueda de un nuevo camino; dicha preocupación se

manifiesta en las reticencias del poeta a la hora de dar a conocer su obra; las tempestades metafóricas, por último, ilustran el quehacer de su nuevo proceso creativo, vacilante, que se basa en imitar a la naturaleza para mostrar una nueva épica en la que se funden lo mítico, lo histórico y la naturaleza. El símil de la abeja manifiesta un arte que tiende a disimular sus fuentes a insinuarlas o a hacerlas desaparecer en su intento de superarlas. Así lo podemos comprobar en episodios como el de la metamorfosis de las naves de Eneas en ninfas (9.80-122), pasaje que está preñado de influencias, pero donde no se discute la originalidad de Virgilio puesto que crea un material nuevo.

8. CONCLUSIONES

7. CONCLUSIONES

A través de esta investigación he tratado de dar una visión lo más precisa y completa de los distintos motivos naturales que usa Virgilio, así como de su función en el relato. Es el momento de recapitular y extraer conclusiones acerca de la motivación que induce a Virgilio a introducir la naturaleza de manera tan profusa.

Tras el análisis de todo este material, considero que ha quedado demostrado que la función de la naturaleza en la *Eneida* no se reduce a servir de mero telón de fondo o a amenizar el relato: su aparición posee también un importante componente simbólico y contiene una innegable reflexión acerca del quehacer poético de su autor. Su presencia contribuye, además, a caracterizar a los personajes o a anticipar los acontecimientos, muchas veces de forma determinista: el destino de Eneas, Dido, Turno, etc. depende del medio en el que se mueven y de las fuerzas de la naturaleza a que son sometidos hasta el punto de transformarse en ellas, como vamos a ver en los apartados siguientes.

8.1. Función simbólica de la naturaleza

8.1.1. La tempestad

La tempestad es el motivo más recurrente a lo largo de todo el poema. Pöschl (1950) y Otis (1964) ya intuyeron su importancia al constituir una anticipación de la historia de Dido y Eneas o de las guerras del Lacio. Cristóbal (1988) subraya que en Virgilio el tópico aparece con todos sus elementos (presencia de agentes sobrenaturales; intervención de los vientos; *macarismós*; recuento de los daños producidos; fin de la tormenta impuesto por la divinidad; salvación del héroe). Desde mi punto de vista, conviene destacar su relación con el motivo del diluvio, presente ya en el Gilgamesh (Tablilla XI) como fuerza purificadora. Desde una óptica emocional

representa la pesadumbre del protagonista ante la ira de Juno; históricamente constituye una metáfora de las guerras civiles (la de Sexto Pompeyo en particular, según Drew 1927; Powell 2008); desde un ángulo metaliterario alude a la travesía literaria de Virgilio.

En la segunda parte de la *Eneida* la tempestad volverá a aparecer, de forma recurrente, pero se traslada al plano de la imaginación, a través de símiles construídos sobre los elementos (agua, tierra, fuego, éter). La Furia Alecto (7.323-451), un motivo original, personifica el concepto de la destrucción y Virgilio la describe siguiendo el esquema pitagórico que ha usado en la primera parte. Caco (8.190-246) es otro personaje que simboliza la perversión del orden. Otros elementos relacionados con la tempestad son: el Diluvio de Deucalión (7.222-242), donde el cataclismo universal constituye un motivo de purificación; el ciervo de Silvia (7.475-502), pasaje en el que solo está sugerida; el escudo de Eneas (8.671-693) donde se contraponen *fluctus-aequor*; también la lucha entre Turno y Eneas está descrita en función del símil de la tormenta (cf. 10.633-635, 675-679; 12.450-457); por último, el puerto al que apela el rey Latino como bálsamo de preocupaciones constituye un anti-tópico de este motivo (7.598-599).

En el inicio del poema el descontrol de uno de los elementos provoca la tempestad a instancias de Juno; en el comienzo de la segunda parte Alecto, esencia misma de la destrucción, es el agente que desata la tormenta. Virgilio opera por el principio de la analogía: transmite los rasgos de la tempestad a Alecto, como demuestra el léxico con el que se describe. De esta manera la tempestad se convierte en una alegoría del caos cósmico, político, social y personal.

A su vez, Eneas, sometido por la tempestad en la primera parte de la *Eneida*, (1.34-222, 3.192-210, 3.410-432, 4.117-172, 5.1-44), en la segunda parte se convertirá, él mismo, en torrente y torbellino (10.603-605), tempestad (12.450-457), fuego y torrente (12.521-528); metamorfosis que también se opera en su lanza (convertida en tornado o rayo en 12.922-923) y en otros personajes como Mecencio (10.762-768) o Turno (12.521-528). Este proceso demuestra la influencia del determinismo del medio, concepción imperante en la época augústea que postula que el hombre es un elemento del paisaje y está condicionado por el medio en el que habita, tal y como

plantea Hipócrates (Hp. *Aër* 12, 13, 24) y Aristóteles (Arist. *Pol*. 1327 b 23-33). Entre los romanos este pensamiento está en plena vigencia en la época de Virgilio: e.g. Varr. *rust.* 1.2.3-7; Cic. *Leg. Agr*. 2.95-96; Liv. 26.43.7; Vitr. 6.1.3, 10-11; Strb. 2.26; Curt. 7.3.6; Plin. *nat*. 2.189-190; Tac. *Germ*. 5.1-3; Prop. 3.22. Influido por este determinismo Virgilio plasma en *georg*. 2.136-176 (*laus Italiae*) la predestinación de Italia y Roma para ser el centro del mundo. Por otro lado, el poeta mantuano ya había planteado en las *Églogas* la conexión intrínseca entre la naturaleza universal y la pasión trágica de los seres humanos en la canción de Sileno (*ecl.* 6.31-81) donde la lucha entre los cuatro elementos, que da origen al universo, se corresponde con las fuerzas antitéticas de las pasiones humanas.

En la *Eneida* se cumplen estos parámetros: la descripción del paisaje es siempre anterior a la de los personajes y configura su carácter, actuación o destino. Así los itálicos constituyen un buen *exemplum*, según el rútulo Numano (o Rémulo), de la *duritia* de la Italia primitiva (9.603-608): su coraje, vigor y resistencia están en relación con las duras condiciones en que se desenvuelve la vida simple en medio de la naturaleza; en particular, sus frías aguas. El medio duro, hostil y alejado en el que habitan los hircanos (4.367-370) determina su carácter bárbaro y cruel. La tormenta que precede a la unión de Dido y Eneas presagia un final trágico, según la relación macrocosmos-microcosmos que Servio comenta (*ad Aen*. 4.166). Por la misma razón, la guerra es un flagelo natural (como la tempestad o el diluvio). Por el contrario el *locus amoenus* (7.25-36) descrito en torno a las riberas del Tíber, es el ambiente idílico que determina la llegada de Eneas a la Tierra Prometida (*debita Tellus* 7. 120) e incluso incita al joven Julo, poco después, a descubrir el cumplimiento del oráculo de las mesas, en tono jocoso (*adludens* 7.117), un raro ejemplo de humor juvenil en la épica.

8.1.2. Árbol, bosque, sombra en la *Eneida*

Virgilio dota de simbolismo todos los motivos arbóreos presentes en la *Eneida*. En orden a su clasificación he atendido a los criterios de Bayet (1971): foliación de la lanza, árbol familiar o personal. Además hay ejemplos que deben incluirse dentro los árboles sagrados. En este sentido, debemos tener en cuenta que, dentro de la

concepción romana, el respeto por la naturaleza estaba regido por un sentido religioso del orden natural: toda intervención para modificarlo era considerada sacrílega y expuesta al castigo divino.

a) La personificación-metamorfosis del árbol alude a la preocupación dinástica. Así por ejemplo, los ataques repetidos a árboles u hombres equiparados a árboles que protagoniza Eneas constituyen una alusión sostenida al ritual del *Rex Nemorensis* consistente en arrancar una rama del árbol sagrado del bosque de Diana: cf. cetro de Latino (12.206-210), laurel de Príamo (2.513-557); el laurel de la casa de Latino (7.59-67), árbol en relación al cual abundan las referencias históricas que lo ligan a la casa de Augusto; el arbusto de cornejo y mirto de Polidoro (3.13-40) que muestra a un Eneas desarraigado; el copudo árbol (7.107-115) donde Eneas y Ascanio comparten una comida campestre, símbolo de la futura dinastía de Eneas; la encina usada como trofeo para colgar los despojos de Mecencio (11.5-11) que constituye una alusión a la corona cívica otorgada a Augusto y a la encina de Rómulo (Liv. 1.10.5); el pino (5.446-449), con el que es comparado Entelo cuando combate a Dares, que representa la supresión de las costumbres troyanas tal y como luego se anuncia en 12.833-840; la rama de oro (6.131), relacionada con el destronamiento ritual del rey del bosque en el santuario de Diana en Aricia; el olivo de Fauno (12.766) donde vemos la acción de extraer una rama (lanza) de un árbol truncado que representa la dinastía de Turno abatida. También presenta un tono dinástico el símil en el que Eneas es comparado con el roble, árbol sagrado de Júpiter (4.441 *annoso <u>ualidam</u> cum robore <u>quercum</u>*) dado que, en función de su significado de "fuerte", sirve para enraizar al troyano en la roca.

b) Como árboles de la comunidad podemos destacar el viejo olmo-fresno de Troya (2.626) que debe ser sustituido por una nueva Troya cuyo símbolo es el ciprés del final del libro 2 (2.714) que he identificado con el que, según Plinio (*nat*. 16.86), crecía en el Comicio cerca del templo de Vulcano, de la época fundacional de Roma, que cayó al final del principado de Nerón y quedó abandonado. Por último, la encina es expresión del alma de Roma y aparece en momentos cruciales: episodio de la cerda blanca (3.390, 8.43), armas de Eneas (8.616).

c) El árbol también es símbolo de la divinidad, como es el caso del álamo, imagen de Hércules o del pino, de Cibeles. Con los pinos del Ida, consagrados a la

Magna Mater, Eneas construirá su flota, metáfora de la obra de Virgilio: están hechos de materia troyana y proceden de Troya, pero una vez que llegan a Roma, adquieren vida propia e inmortalidad. En relación con la leyenda del bosque de Nemi debo citar el olmo de los sueños (6.282-284) que puede aludir a un árbol mítico existente en el santuario de Diana en Aricia.

El bosque comprende cuatro significantes en latín: *lucus, silua, nemus, saltus*. He analizado su uso por parte de Virgilio llegando a la conclusión de que en la primera parte del poema se produce *variatio* (10 ejemplos), pero no así en la segunda (3 ejemplos), hecho que puede responder al deseo de distanciarse del alejandrinismo donde la *variatio* era un recurso habitual. En este sentido el significado de *silua* viene determinado por su uso como equivalente a *fluctus*. En efecto, el mar tempestuoso como símbolo del caos es reemplazado, en la segunda parte del poema, por *silua* que adquiere el mismo sentido, es decir, el de la *hyle* "caos", "engaño", "lugar de confusión" (cf. 9.81, 392); a su vez, el significado de *lucus* y *nemus* puede entenderse a la luz del pasaje en el que se describe el bosque de Silvano donde acampa Tarconte (8.594-607) donde *lucus* recoge el sentido pleno de ´bosque sagrado`, núcleo de árboles rodeado por un espeso bosque más amplio o *nigra nemus* (7.599), área más extensa y diferenciada de la anterior, por tanto, no sagrada.

El bosque también es símbolo del primitivismo en oposición a la ciudad, paradigma de la civilización. Respecto a la polémica generada a partir de la supuesta profanación de los bosques por parte de Eneas hay que decir que los romanos no legislaron al respecto y no existía ningún tipo de regulación acerca de la explotación de los bosques no sagrados que eran considerados *res nullius* y cuya única función era delimitar el territorio. Es más, el aprovechamiento indiscriminado de los mismos parece un signo de civilización puesto que se hace en beneficio del engrandecimiento de la ciudad. En realidad, Eneas no arrasa ningún bosque sagrado.

En relación al bosque no debemos olvidar la oposición entre *locus amoenus-locus horridus* a los que Malaspina (1991) añade el paisaje intermedio (heroico) que caracteriza como un *locus horridus* atenuado y sin presencia de la divinidad. Ejemplo señero de *locus amoenus* son los Campos Elíseos (6.635-647), además de otros pasajes como 1.691-694; 7.25-36, 107-115 (ejemplo de *arbore sub quadam*), 8. 594-607, 608-

239). En cuanto al paisaje heroico (*locus horridus* atenuado) destaca 1.157-179. Por último, dentro del paisaje dionisíaco (*locus horridus*) existen numerosos ejemplos: 1.305-313, 441-452; 3.219-245, 551-621, 641-658, 679-681; 6.631-648, 278-282; 7.5-24, 560-571.

El tópico *arbore sub quadam* adquiere varios significados en la *Eneida*. Lo he estudiado en relación a dos pasajes contrapuestos: la llegada al puerto de Libia (1.158-179) y a Lavinium (7.105-123). En el primer caso sirve para caracterizar un puerto equivocado, en referencia a la deslealtad de Cartago o del Egipto de Cleopatra. En el segundo, el árbol ya crecido (en singular), sin sombra de 7.107-111 parece aludir al poema que va progresando de forma fecunda, independientemente de los precedentes literarios del género (= sombra); pero también simboliza la nueva ciudad que Eneas va a fundar, así como la dinastía de Augusto, firmemente enraizada.

8.1.3. La Arcadia y la Edad de Oro

La expresión de la Arcadia en la *Eneida* viene definida por la contraposición de dos mundos que Vernant (1973 : 178) ya veía opuestos y alternándose en relación a Hesíodo : el mundo de la *hybris* y el de la *diké*. Ambos polos son los que hacen avanzar el poema mediante diversas metáforas agrícolas que constituyen una imagen de la guerra civil, la quiebra de la Edad de Oro y la perversión de la paz, escenificada en los sembrados, las labores de labranza, la lluvia o la flor tronchada por el arado. En todas estas imágenes Virgilio se muestra especialmente innovador en relación a sus precedentes. Otras figuras utilizadas son el *adynaton* y el quiasmo. En efecto, el *adynaton* es una figura que pertenece a la lengua de los presagios y prodigios, pero también sirve para expresar acontecimientos que suceden fuera del curso normal de la naturaleza. Por esta razón, este recurso es muy apropiado para retratar el mundo al revés y expresar la destrucción de la Arcadia. Lo mismo sucede con el quiasmo: en cuanto ruptura del orden sintáctico aparece en contextos de subversión y guerra civil. En este sentido, en el tratamiento del tópico de la Edad de Oro es una consecuencia del determinismo del medio al que hemos aludido al tratar la tempestad: el curso

regular de la naturaleza sirve para describir la Edad de Oro mientras que su alteración conduce a la *hybris* y las guerras, pero, en ambos casos, la naturaleza es el factor determinante.

La Arcadia de Virgilio funde realidad y mito, especialmente alrededor de la figura de Evandro cuya ciudad (en particular el Palatino) contribuye a resolver la tensión entre mundo urbano (Roma=mundo real) y campo (Arcadia=mundo bucólico) planteada en las *Églogas*: el asentamiento de Evandro puede ser una intersección entre ambos mundos. No obstante quedan en el aire otras cuestiones donde Virgilio se manifiesta ambivalente: no sabemos si la Arcadia es una Edad sin leyes en la que los hombres conviven en paz de forma espontánea, tal y como la concibe Latino (cf. 7.203-204) o, por el contrario, se trata de una sociedad regida por leyes gracias a las cuales los hombres viven en armonía –idea que parece ser una innovación romana– como sostiene Evandro (8.315-327). Considero que ambas se corresponden, respectivamente, con la visión de Lucrecio (no hay Edad de Oro, sino que la felicidad está en la tranquilidad del sabio) y de Platón (la Edad de Oro está en las leyes que aseguran la concordia). Entre ambas posiciones Virgilio opta por la segunda en coherencia con los discursos de Júpiter (1.291-296) y Anquises (6.791-794, 851-853) quienes consideran que la *aurea aetas*, basada en la paz y armonía, sólo puede instaurarse a través de la jerarquía de Roma y las leyes que impone tras su conquista.

Imágenes como la de los Campos Elíseos (6.638-659) determinan la aparición de la Edad de Oro (6.792-793); el *locus amoenus* de las riberas del Tíber, el nacimiento de la futura Lavinium (7.105-123), asentamiento final de Eneas. En estos casos, Virgilio está repitiendo el motivo de *georg*. 2.136-176 (*laus Italiae*): la belleza y moderación del clima convierten a Italia en la región destinada por los dioses para ser el centro del mundo.

8.1.4. La montaña y la cueva

La descripción de la montaña por parte de Virgilio no está exenta de las convenciones propias de la retórica que la trata fuera del concepto de amenidad

propia del paisaje. Sin embargo Virgilio, como observa Chabert (1907: 675-676), se manifiesta como el primer amigo de la montaña.

En relación a la exactitud de sus descripciones hay que diferenciar dos grados: las montañas de Italia están plasmadas de forma vívida y real, sin embargo las de Grecia solo lo están de modo simbólico: Olimpo (10.215), Cáucaso (4.365-367), Parnaso, Erimanto, etc. Por ejemplo, la descripción del Atlas (4.246-251) coincide con la del Olimpo de Homero (*Od*. 6.43). Tampoco la descripción de las Estrófades (25 *de montibus adsunt*) se corresponde con la realidad (cuyas las elevaciones no sobrepasan los quince metros).

El poeta mantuano juega brillantemente con la oposición entre montaña y cueva para dotar del *pathos* necesario a las escenas tenebristas (precedentes del estilo gótico del romanticismo): la montaña es el hábitat de la divinidad; la cueva es la sede de las fuerzas elementales, caracterizada por la grandiosidad, oscuridad; situada bajo o junto a grandes montañas, bosques negros, lagos o corrientes de aguas negras. Los ejemplos son múltiples: cueva de Eolo (1.52), el antro del puerto de Libia (1.166), la cueva de Dido y Eneas (4.165), la caverna de Polifemo (3.554-617) junto al Etna; la cueva de la Sibila (6.237-241); el valle de Ansanto por el que regresa al Infierno Alecto (7.568-75); la cueva de Caco en el Aventino (8.190-246); la cueva de Vulcano (8.416-24). En todos los casos la caverna es símbolo de barbarie e *hybris*. De esta manera, los dioses y monstruos mitológicos también están determinados por el medio en el que habitan: el paisaje terrible del Etna condiciona (en el libro 3) el carácter de los distintos personajes que pueblan Sicilia: la enormidad y fealdad de la caverna motiva la monstruosidad de Escila, Polifemo, Cerbero, Vulcano o Caco. La crueldad de la montaña está ligada a de los dioses o personajes mitológicos: los cíclopes del Etna (3.570-587), el Atlas (4.246-251) o los centauros (7.672-677), lo mismo que la caverna de Caco (8.190-197, 233-246).

La montaña está ligada al mito y la divinidad: e.g. el Ida (2.626-636) y el Capitolio (8.349-354), habitados por dioses protectores. El Ida es también una montaña llena de significados: por un lado es sinónimo de dificultades a la salida de Troya (2.626-636); por otro aparece ligada a un *locus amoenus* donde oculta Venus a

Ascanio (1.691-694) o a la nave salvadora capitaneada por Eneas, montaña flotante (10.156-158). La montaña está asociada a la divinidad en pasajes como el de Atlas (4.246-251) que simboliza el destino reservado a los amantes: el gigante representa la crueldad de los dioses y la dureza del destino y anticipa el mensaje de Júpiter en boca de Mercurio; los Alpes simbolizan la roca inconmovible de Eneas (4.441-444), pero también el peligro (6.821-831, 8.660-662, 10.11-13); por el contrario el Citerón representa el furor de Dido; desde la montaña habla el oráculo de Apolo en Delos (3.91); el Etna es la morada de los cíclopes. Los Apeninos expresan el carácter autóctono de Eneas (12.701-703) por oposición al Érice y al Atos. Pero también es símbolo de dificultades ligada a los vientos tempestuosos (1.55), la tempestad (1.105), el caballo de madera (2.15); el Etna (3.551-621) se relaciona con los cíclopes y alude a la guerra contra Sexto Pompeyo; la montaña también aparece ligada a Italia, en su primera toma de contacto, asociada a los malos presagios, lo mismo que en Delos (3.91 el monte Cinto) o en Creta (3.105, 112).

8.1.5. El día y la noche

Aunque la contraposición entre noche y día esté ya presente en Homero (cf. *Il*. 14.258-261 donde aparece la Noche personificada con un papel por encima de Zeus) sin embargo también se debe valorar su relación con la idea de pares de opuestos procedente de la concepción pitagórica o del orfismo. Virgilio contrapone día-noche para incrementar el *pathos*: el día es el momento de la acción y la noche del misterio, las emociones y los sueños. La Aurora tiene un significado especial como elemento de purificación (4.6), para indicar el Oriente (8.686, 9.111), en relación a Augusto (7.606) y, sobre todo, como símbolo de Venus en su papel de salvadora, luz y camino (1.306, 382; 2.692-700; 2.801-802; 3.521-522; 5.65; 7.25-36; 8.520-531; 8.589-591; 8.678-681). En particular la Aurora está presente en tres momentos cruciales: la llegada al Tíber (7.25-36); la entrega de las armas (8.520-531); la marcha de Palante al combate (8.589-591).

Es interesante destacar que la Aurora establece una conexión entre Eneas y Camilo. En efecto, Camilo es el primero en considerar a esta diosa como una divinidad tutelar, como ha demostrado Dumézil (1996: 136). Este héroe romano, considerado el segundo fundador de Roma, constituye el *exemplum* perfecto de hombre mesurado, prudente y noble tanto en el infortunio como en la gloria. Plutarco le asigna una trayectoria "matutina" dado que la Aurora le protege en los momentos estelares, y llega a denominarlo "héroe de la Aurora". En su primera empresa contra Veyes hace *uotum* a *Mater Matuta* (Aurora) y, tras lograr la victoria, cumple su promesa dedicando un templo a la diosa a la que atribuye su éxito (Plut. *Cam*.5.1). En su triunfo, desfiló con un carro solar, tirado por caballos blancos (Plut. *Cam*. 5.23.4-7). Cuando Augusto atribuye su victoria en Accio a Apolo está heredando un uso ya consagrado por Camilo, protegido por la Aurora, diosa solar (Dumézil 1996: 138). Eneas también debe, en mi opinión, su relación con la Aurora a la tradición consagrada por Camilo: Virgilio busca deliberadamente la conexión entre Camilo y Augusto a través del amanecer, cuestión que quizá no se ha puesto de relieve. La cronología de Júpiter (1.254) que establece un lapso de 333 años entre Eneas y la fundación de Roma coincide con el intervalo entre la toma de Veyes en 396 a.C. (considerada como una segunda fundación de Roma) y el nacimiento de Augusto (63 a.C.), tercera fundación.

8.1.6. Los animales

Virgilio introduce una enorme diversidad de fauna en la *Eneida* unas veces como protagonistas de la narración (en el plano de lo real), otras en símiles, otras de forma metafórica. Como señala Lloyd (1988: 176), los antiguos consideraban que los animales representaban determinados caracteres y lo hacían de forma permanente. Virgilio, en este sentido, se sirve de las bestias como paradigmas de la constancia de naturaleza. La fauna de la *Eneida*, en manos de Virgilio, se convierte en símbolo del furor o del orden, de la oscuridad o de la claridad.

En cuanto al primer polo de esta oposición (ira) resultan emblemáticos:

La serpiente, animal que simboliza por antonomasia el caos y la destrucción total: cf. serpientes de Troya (cf. *gemini* 2.201, 225); serpientes de Cleopatra en la batalla de Accio (cf. 8.697 *geminos*); los principales antagonistas de Eneas están caracterizados con rasgos ofidios: Pirro-Neoptólemo (2.471-475), Dido (4.469-474), Cleopatra (8.696-697), Cerbero (6.419), Tisífone (6.570-577), Alecto (7.346-360, 445-451, 560-571). El león, por su parte, es símbolo de fiereza, destrucción y cólera aplicado a Niso (9.337-341), a Turno (9.791-798, 10.454-456, 12.4-8) y a Mecencio (10.723-728). Los enemigos de Eneas son asimilados a este animal, reservado a la caza real. El lobo es, en relación a Turno (9.59), un paradigma de la destrucción, la depredación y la rapiña. El caballo de Troya (2.13-267) se manifiesta como un augurio de su destrucción, mientras que su aparición en Italia (3.506-538) sirve para anunciar las guerras futuras; la metáfora política de controlar las riendas servirá para contraponer a Eneas (que sí lo conseguirá), frente a Turno. El toro, aplicado a este último (12.715-724), se constituye en símbolo de ira, frenesí o tensión sexual. Por último, Virgilio se esmera en el retrato de Cerbero, imagen del furor y monstruo de larga tradición, pero que el mantuano describe de una forma que pasará a ser canónica en la posteridad (6.417-423). Por su capacidad de burlarlo, Eneas se muestra semejante a Hércules, en alusión al último de sus trabajos.

En el polo opuesto (el orden) debemos destacar en primer lugar a las abejas, símbolo por antonomasia de la laboriosidad y de la organización política, que aparece en cuatro pasajes: 1.430-436 (Cartago); Hades (6.703-709); Palacio de Latino (7.64-67); Laurento (12.586-592). Contrasta con la ira, furia y locura representada por el toro. La paloma simboliza a Venus (6.190-204), a Eneas (5.210-219), pero también a Augusto, Mnesteo, Hécuba; está asociada a la inocencia, el miedo, la necesidad de abandonar el hogar: el polo positivo frente al depredador. Siempre aparece ligada a los troyanos excepto en el episodio del concurso de tiro (5.488-489). Además, su muerte (en los libros 5 y 11, penúltimos de cada parte del poema) constituye un presagio de las guerras futuras en el Lacio. Por sus cualidades y por los personajes a los que se asocia se opone a la serpiente. Los delfines constituyen un presagio positivo y establecen un vínculo con Apolo, patrono de Augusto en la batalla de Accio; sirven de enlace entre tierra y mar, vida y muerte, mortal e inmortal. En este sentido su aparición en Accio,

en el escudo de Eneas, es sintomática (8.673-674), además de la comparación con las naves troyanas que se convierten en ninfas (9.801-822). La cerda blanca es el prodigio asociado a la llegada de Eneas al Lacio.

No obstante, clasificar a los animales de Virgilio en función de los polos furor / orden entraña sus problemas dado que el poeta mantuano los dota de cierta polivalencia contradiciendo el principio expuesto por Lloyd (1988: 176, los animales representan determinados caracteres y lo hacen de forma permanente). Así por ejemplo, la serpiente no siempre simboliza la destrucción: también aparece como símbolo fundacional (5.273-279). El lobo, como parangón de Eneas (2.355-629), adquiere connotaciones ligadas a la *pietas*. El caballo no solo es expresión de la guerra: también representa el orden ligado a la figura de Neptuno sobre su cuadriga (5.816-826). El toro no siempre es imagen del furor: también es signo de belicosidad, valentía y sacrificio cuando Palante se compara con el astado (10.456-460). También el cisne guarda una significación ambigua: inicialmente simboliza las naves de Eneas (1.393-401) acosadas por Júpiter, pero al final (12.244-256) representa a Turno atacado por el águila de Júpiter y Eneas.

8.2. Función poética de la naturaleza

Debo referirme, finalmente, a la reflexión poética que contienen muchos de los motivos usados por Virgilio (como la tempestad o las abejas) que he analizado con detalle en el último capítulo de la tesis. Es obvio que Virgilio no cuenta con una obra en la que reflexione sobre su propio quehacer; sin embargo, como cualquier poeta, se vale de metáforas del texto para hablarnos sobre su proceso creativo: en concreto usa las metáforas del barco y la navegación, del árbol o del camino para este fin. También se sirve de motivos como los cisnes, las abejas y la miel, los pastores, la sombra, los bosques, los delfines, la rama de oro y el olivo, el injerto, la fuente, la roca, etc. porque Virgilio considera que el buen poeta es aquel que, como Eneas, sabe leer los signos en

el Libro de la Naturaleza del que el hombre forma parte; algo en lo que fracasa su rival Turno.

8.3.1. Las tempestades metafóricas constituyen un reflejo del proceso creativo del autor, vacilante en sus inicios y más seguro a partir del libro 5. El *adynaton* acuñado por Virgilio (*uastum maris aequor arandum*) es especialmente apropiado para expresar la ardua tarea emprendida (al mismo tiempo ingente e irrealizable) para transformar el caos inicial en el cosmos final –compositivo– de la *Eneida.* En esta imagen se expresa, a la vez, la travesía de Eneas desde Troya hasta Italia y la propia labor del poeta al que vemos "arando" el manuscrito[1007].

8.3.2. El motivo de las abejas enmarca la obra de Virgilio: destaca su aparición en 1.430-436 donde el poeta se identifica con Eneas y parece envidiar a los que tienen su obra bien avanzada, mientras él está en sus inicios. Por el contrario, al final (12.586-592), en función del significado que Virgilio otorga a la miel en las *Geórgicas* (4.1 *aërii mellis caelestia dona*), donde identifica a su propia obra con la miel y él mismo se compara con el apicultor, debemos plantearnos que Virgilio, a través de su protagonista, está recolectando el fruto de su *labor*.

8.3.3. Dentro de la *Eneida*, se establece diálogo literario con distintos autores. Así por ejemplo, a través del canto cosmológico de Yopas (1.740-747), Virgilio sugiere que, como Lucrecio, también pretende escribir un poema universal en el que la naturaleza tiene un protagonismo no menor que el mundo interior y el cosmos histórico. El diálogo con Homero es continuo, desde el proemio hasta el final, pero he destacado varios pasajes: en el libro tercero (3.266-272) los Enéadas evitan Ítaca y desembarcan junto a Accio, incidente que sugiere a un Virgilio alejándose de su modelo, Ulises. Posteriormente (3.551-621), en Sicilia, Virgilio introduce a Aqueménides, como una figura nueva de hombre desconocido (3.591 *ignoti nova forma uiri*) y, en efecto, como señala Hinds (1998: 112), con el cambio de narradores Virgilio está simbolizando, en el nivel diegético, a través de un nuevo personaje de la trama, su diálogo con Homero desde un punto de vista metapoético, introduciendo una narración lateral de acontecimientos épicos ya conocidos. Otros pasajes en los que Virgilio corrige a

[1007] Cf. Villalba 2018c: 83-97.

Homero son la historia de Niso y Euríalo que Quint (2011: 286-288) considera una parodia del episodio de Diomedes cuando ataca, en compañía de Ulises, como el león hambriento a las ovejas (*Il*.10.485-486); el quinto símil del último libro (12.197-211) donde Latino presta juramento afirmando que tan cierto será éste como que su cetro, árbol un día, no volverá a echar ramas (alusión a *Il*.1.233-244); por último en 12.896-897 (*saxum… / saxum*) destaca el epíteto aplicado a la piedra (12.897 *antiquum*) que alude a las antiguas tradiciones (arcaicas) con las que se asocia a Turno.

Al comienzo del libro séptimo (7.5-24) podemos ver una alusión al "Himno a Apolo" (Call. 2.109-113) donde Calímaco, en boca de este dios y en clave metapoética, critica la corriente de un río grande, es decir la de Homero, porque arrastra muchos limos y alaba el pequeño chorro de agua, que mana, sin mancha y puro, de la fuente sacra, es decir la suya. Por el contrario, el poema de Virgilio es un viaje a través de un gran río en este inicio del libro séptimo (Kyrikiadis 1998: 147).

En relación al diálogo con Ennio he analizado el pasaje del principio del libro sexto (6.179-182) donde Eneas se apresta a cumplir las órdenes de la Sibila y ordena talar un bosque para elevar el ara de Miseno en función de la lectura metapoética de Hinds (1998: 12): lo importante, dice este autor, no es el contraste de estilos con Ennio u Homero sino que *silua* es usado metafóricamente en el sentido de *hyle*, materia prima, al modo en que lo hace Cicerón, *Orat*. 12 *omnis enim ubertas et quasi silua dicendi ducta ab illis est*. Este es el sentido aplicable al pasaje presente: Eneas encuentra su bosque de la misma manera que Virgilio su materia: Ennio es el bosque del que el poeta mantuano va a extraer la madera que necesite.

El final del libro octavo (8.671-677, 689-693), la descripción del escudo de Eneas puede incluir también una alusión a la leyenda del poeta Arión (quien es rescatado por delfines cuando realiza una travesía para participar en un agón musical) y la de Hesíodo cuyo cadáver es rescatado a lomos de delfines y trasportado a tierra, tras haber sido matado y arrojado al mar, según Gomollón (1994: 214-215). En este contexto, los delfines pueden constituir una alusión metaliteraria mediante la cual Virgilio podría estar comparándose con los poetas (Arión o Hesíodo), salvados del mar proceloso por los delfines para alcanzar la inmortalidad literaria.

Por último, Virgilio establece un diálogo permanente entre bucólica y épica en el que el mundo pastoril y las normas del alejandrinismo sucumben ante las estrictas leyes de la épica: cf. historia de Dido y Eneas (4.68-73), 7.107-115 (llegada a la futura Lavinium), 7.475-502 (el ciervo de Silvia), 7.750-769, 778-80 (el sacerdote Umbrón). En este sentido, el ideal expresado por Evandro de una unión entre Enéadas y Palanteo puede significar el deseo de fusionar bucólica y épica: la búsqueda de una intersección entre ambos mundos. Como señala Dolç (1958: 248) Virgilio crea "el clisé *pastores Arcades* para designar a los poetas de la nueva escuela, maestros de la música y en el arte de la lírica pastoral". En este sentido hay que pensar que, dentro de los *neoteroi* pudo existir un círculo más reducido de los "arcadios", cisalpinos cuya superioridad retrata Galo (cf. *ecl*. 10.31-41).

En la muerte de Menetes a manos de Turno (12.516-520) podemos ver otro ejemplo relacionado con la muerte de la Arcadia: Turno mata a un arcadio pobre que recuerda al sencillo Evandro (cf. 8.360-361) pues odia las guerras, trabaja junto a las aguas de Lerna, rica en peces, unas tierras arrendadas donde tiene su humilde morada; por su parte Eneas mata a Murrano, un guerrero orgulloso de su estirpe de reyes latinos: las víctimas se oponen en quiasmo (Quint 2011: 535) pues en Menetes se ejemplifica el mundo que quiere destruir Turno: la Arcadia campestre, virtuosa, sencilla y pacífica (¿"los arcadios" de la Cisalpina?); por el contrario, en Murrano se representa el mundo rico y noble, urbano. La simetría o quiasmo narrativo sirve para oponer ambos mundos y ambas poéticas: sencillez frente a sofisticación, bucolismo frente a épica.

Distintos personajes, procedentes del mundo bucólico, fracasan en su adaptación a la épica, lo que les conduce a la muerte: Camila muere víctima de la confusión, equivocada y fuera de contexto; Dido, cazadora, ligada a Diana y personaje elegíaco; Niso o Lauso (también cazadores protegidos por Diana) y Euríalo, Palante, personajes ajenos a la épica que fracasan en su primer combate. Estas muertes son el reflejo de la pérdida de ese mundo pastoril y epicúreo del que solo sobreviven los barcos-ninfas, episodio (9.100-103, 10.147-255) en el que vemos que la metamorfosis, como señalan Fernández Corte-Cantó Llorca (2008: 35-37) en relación a Ovidio, no solo es el cambio de forma de todo lo existente: en realidad es un cambio en la forma

literaria. En este sentido la transformación de los barcos de Eneas es un símbolo de la transformación operada en la propia obra de Virgilio que ha pasado de asunto griego a romano.

En suma, considero que el tratamiento de la naturaleza en la *Eneida* suministra una inmensa información acerca del quehacer poético de Virgilio. Por este motivo he dedicado el último capítulo de esta tesis a descifrar las metáforas que tratan de este motivo, siguiendo los criterios de Deremetz (2001) quien define la reflexividad como el proceso por el que los poetas metaforizan el texto, adoptando la forma de diversos objetos artesanales: un tapiz, una estatua, un edificio.

Creo que una lectura de la *Eneida* desde este punto de vista mejora la comprensión del poema. Si identificamos a Eneas con Virgilio entenderemos que el héroe sea comparado con un agricultor arando el mar o la tierra: no de otra manera se comporta Virgilio "arando el manuscrito": *uastum maris aequor arandum* (*Aen*. 2.780); como un *ingens ingenium* (Hor. *Sat*. 1.3.30-34) que debe trabajar sus versos con denuedo (*labor omnia uicit* / *improbus* ... *georg*. 1.145-146) combinando *natura* y *ars* (o *ingenium*) para obtener su fruto pues, como él mismo afirma, *in tenui labor, at tenuis non gloria* (*georg*. 4.6)

9. BIBLIOGRAFÍA

9. BIBLIOGRAFÍA

9.1. Diccionarios y enciclopedias

ANRW = *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, Berlin-New York, de Gruyter, 1998.

CHANTRAINE = P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la Langue Grecque*, Paris, Klincksieck, 1999.

ERNOUT-MEILLET = A. Ernout, A. Meillet, *Dictionaire Étymologique de la Langue Latine*, Paris, Klincksieck, 1967.

EV = *Enciclopedia Virgiliana*, bajo la dirección de F. Della Corte Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984-91.

OLD = Glare, P.G.W., *Oxford Latin Dictionary*, Oxford, Clarendon Press, 1982.

RE = Pauly, A.F, Wissowa, G., Kroll, W. *Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, Stuttgart, J.B. Metzlersche, 1893-

TLL = Thesaurus Linguae Latinae, Munich, Bayerische Akademie der Wissenschaften, 1900-

9.2. Ediciones, comentarios y traducciones

AUSTIN, R. G. (1955), *Aeneidos Liber Quartus*, Oxford, Clarendon Press

— (1971), *Aeneidos Liber Primus*, Oxford, Clarendon Press.

— (1973), *Aeneidos Liber Secundus*, Oxford, Clarendon Press.

— (1977), *Aeneidos Liber Sextus*, Oxford, Clarendon Press.

BAILEY, C. (1966), *Titi Lucreti Cari, de Rerum Natura Libri Sex*, Oxford, Clarendon Press.

BLANSDORF, J. (2011), *Fragmenta poetarum latinorum epicorum et Lyricorum*, Berlin, De Gruyter.

BRUMMER, J. (1912), *Vitae Vergilianae*, Leipzig.

CALVO MARTÍNEZ, J.L. (1981), *Lisias. Discursos I*, Madrid, Gredos.

CONINGTON, J.-NETTLESHIP H.-HAVERFIELD F. (1963=1898, 1884, 1883), *Commentary on Vergil´s* Aeneid, I-II, Hildesheim [ed. digital: http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.02.0050]

CORREA RODRÍGUEZ, J. A. (1984), *Poesía latina pastoril, de caza y pesca*, Madrid, Gredos.

CRISTÓBAL LÓPEZ, V. (1996), *Virgilio. Bucólicas,* Madrid, Cátedra,.

CUENCA Y PRADO, L. A. DE – BRIOSO SÁNCHEZ, M. (1980), *Calímaco. Himnos*, *Epigramas y Fragmentos*, Madrid, Gredos.

EYSSENHARDT, F. (1893), *Macrobius*, Stuttgart, Teubner [ed. digital: https://ia800704.us.archive.org/26/items/macrobius00cicegoog/macrobius00cicegoog.pdf

GEORGII, H. (1969), T. C. Donato, *Interpretationes Vergilianae*, Stuttgart, Teubner.

FEDELI, P., (1985), *Properzio. Il Libro Terzo delle Elegie*, Bari, Adriatica Editrice.

FERNÁNDEZ CORTE, J. C (1998), *Virgilio. Eneida*, Madrid, Cátedra.

FLETCHER, F. (1941), *Virgil. Aeneid VI,* Oxford, Clarendon Press.

FORDYCE, C. J. (1977), *Virgil. Aeneid VII-VIII*, Oxford, Oxford University Press.

FRATANTUONO, L. (2009), *A Commentary on Virgil, Aeneid XI*, Bruxelles, Latomus.

FRANTANTUONO, L.- SMITH, R. A. (2015), *Virgil, Aeneid 5. Text, Translation and commentary*, Leiden-Boston, Brill.

FUENTES, H. (1966), *Eneida. Libro VI*, CSIC, Madrid, Clásicos Emérita.

GARCIA CALVO, A. (1976), *Virgilio*, Madrid, Júcar.

GARCIA, F. – GASCO, F.- GUTIERREZ, J. (1996), *Menandro el rétor. Dos tratados de Retórica epidíctica*, Madrid, Gredos.

GARCIA TEIJEIRO, M.-MOLINOS TEJADA, MªT. (1986), *Bucólicos Griegos*, Madrid, Gredos.

GRANSDEN, K.W. (1976), *Virgil.* Aeneid*. Book VIII*, Cambridge, Cambridge University Press.

— (1991), *Virgil.* Aeneid*. Book XI*, Cambridge, Cambridge University Press.

HARDIE, P. R. (1994), *Virgil.* Aeneid*. Book IX,* Cambridge, Cambridge University Press.

HARRISON, S. J. (1991), *Vergil.* Aeneid *10*, Oxford, Clarendon Press.

HORSFALL, N. (2000), *Virgil, Aeneid 7. A Commentary*, Leiden-Boston, Brill.

— (2003), Virgil, Aeneid *11. A Commentary*, Leiden-Boston, Brill.

— (2006), *Virgil,* Aeneid *3. A Commentary*, Leiden-Boston, Brill.

— (2008), Virgil, Aeneid *2. A Commentary*, Leiden-Boston, Brill.

— (2013), *Virgil,* Aeneid *6. A Commentary*, Berlin, de Gruyter.

JOCELYN, H. D. (1969), *The Tragedies of Ennius, Cambridge Classsical Texts and Commentaries*, Cambridge.

JORDAN, R. H. (1990), *Virgil. Aeneid X*, Bristol, Bristol Classical Press.

KEIL, H. (1961), *Grammatici Latini VI*, Hildesheim, Georg Olms.

LARA PEINADO, F. (1988), *Poema de Gilgamesh. Estudio preliminar, traducción y notas*, Madrid, Tecnos.

MANZANERO CANO, F. ET AL. (2010) *Plinio, Hisotoria Natural XII-XVI*, Madrid, Gredos.

MESA SANZ, J.F. (2009), *Macrobio, Saturnales*, Madrid, Akal.

MIRALLES, C. (1996), *Filóstrato, Heroico, Gimástico, Descripciones de cuadros*, Madrid, Gredos.

MYERS, S. (2009) *Ovid. Metamorphoses. Book XIV*, Cambridge, Cambridge University Press.

MYNORS, R. A. B. (1969), *P. Vergili Maronis Opera*, Oxford, Clarendon.

— (1990), *Virgil, Georgics*, Oxford, Clarendon.

NAVARRO GONZÁLEZ, J. L. – MELERO A. (1981), *Herodas, Mimiambos. Fragmentos mímicos. Partenio de Nicea, Sufrimientos de amor*, Madrid, Gredos.

NISBET, R. G. M. - HUBBARD, M. (2001), *A Commentary on Horace, Odas. Book II*, Oxford, Clarendon Press.

NORDEN, E. (1903), *Aeneis. Buch VI*, Leipzig, Teubner.

NÚÑEZ, S. (1997), *Retórica a Herenio*, Madrid, Gredos.

PAGE, T. E. (1959 = 1900), *The* Aeneid *of Virgil: Books VII-XII*, London, MacMillan.

PEASE, A. S. (1935), *Aeneidos liber quartus*, Cambridge-Massachusetts, Harvard University Press.

PÉREZ VEGA, A. – RAMÍREZ DE VERGER, A. (2005), *C. Valerii Catulli, Carmina – Catulo, Poemas*, Sevilla-Huelva, Fundación El Monte.

PERRET, J. (1977), *Virgile* Énéide*. Livres* I-IV, Paris, Les Belles Lettres.

— (1987), *Virgile,* Énéide, t. III, Paris, Les Belles Lettres.

— (1989), *Virgile,* Éneide, t. II, Paris, Les Belles Lettres.

RECHE MARTÍNEZ, Mª D. (1991), *Teón, Hermógenes, Aftonio. Ejercicios de Retórica,* Madrid, Gredos.

SANTAMARÍA LOZANO, F. (1985), "Focas. Vida de Virgilio", en García, Y. – Abeal López, J. *Biografías latinas*, Madrid, Gredos.

SCHRADER (1981), *Heródoto*, *Historias* V-VI, Madrid, Gredos.

SEGURA MONTERO, M. (1984), *Quinto Ennio. Fragmentos*, Madrid, Alma Mater.

SHERWIN-WHITE, A. N. (1966), *The letters of Pliny: a historical and social commentary*, Oxford, Clarendon Press.

SKUTSCH, OTTO (1985), *The Annals of Q. Ennius*, Oxford, Clarendon Press.

STANFORD, W. B. (1948), *Odyssey XIII-XXIV*, London, Bristol Classical Press.

TARRANT, R. J. (2012), *Virgil.* Aeneid*. Book XII*, Cambridge, Cambridge University Press.

THILO, G. — HAGEN, H. (1881), Servio Honorato, M., *In Vergilii Aeneidem commentarii*, Leipzig, Teubner.

VALENTÍ FIOL, E. (1961), *Lucrecio. De rerum natura. De la naturaleza*, Barcelona, Bosch.

VIDAL, J.L. (1990), *Bucólicas, Geórgicas, Apéndice Virgiliano*, Madrid, Gredos.

VILLAR VIDAL, J.L. (2008), *Tito Livio. Períocas. Períocas de Oxirrinco. Fragmentos. Julio Obsecuente. Libro de los prodigios*, Madrid, Gredos.

VRANICH, S. B. (1985), *Obra Completa de Don Juan de Arguijo (1567-1622),* Valencia, Albatros Ediciones Hispanófila.

WILLIAMS, R. D. (1960), *Virgil.* Aeneid *V. Liber Quintus, edited with Commentary*, Bristol, Bristol Classical Press.

— (1973), *The "*Aeneid*" of Virgil: Books 7-12*, London.

9.3. Estudios

ADLER, E. (2003), *Vergil´s Empire, Political Thought in the Aeneid*, Oxford, Rowman and Littlefield.

ADRADOS, F.- FERNÁNDEZ GALIANO, M.- GIL, L.- LASSO DE LA VEGA (1984), *Introducción a Homero*, Barcelona, Labor.

AGUDO, Mª M. (1996) “Animales en el *De bello ciuili* de Lucano”, en A. M. Aldama (ed.), *De Roma al s. XX*, Madrid, SELat-UNED, 175-84.

ALBRECHT, M. V. (1965), “The Art of Mirroring in Virgil´s *Aeneid*”, en Ph. Hardie (ed.), *Virgil. Critical Assessment of Classical Authors*, London-New York, 1-12.

— (1983), “Virgilio y Homero”, *Studia Virgiliana. Actes del VIè. Simposi,* Barcelona, Secció Catalana de la SEEC, 9-19.

— (1999), *Historia de la Literatura Romana*, II, Barcelona, Herder, 1999.

— (1999b), *Roman Epic. An Interpretative Introduction*, Leiden, Brill.

— (2012), *Virgilio: Bucólicas, Geórgicas, Eneida, una introducción*, Murcia, Univerdsidad de Murcia.

— (2014), *Ovidio: una introducción,* Murcia, Universidad de Murcia.

ALLEN, K. R. (1899), *Treatment of Nature in the Poetry of the Roman Republic*, Bulletin of University of Wisconsin 1, 89-219.

ALONSO, D. (1986), “¿Tradición o poligénesis?” en *Obras Completas* 8, Madrid, Gredos, 707-731.

ALVAR EZQUERRA, A. (1988), “Tipología de los procedimientos intertextuales en la poesía latina antigua”, *Actas del IX Congreso Español de Estudios Clásicos* 5, Madrid, 3-16.

— (2016), “El mar en la *Eneida*”, *REC* 43, 11—43.

ÁLVAREZ MORÁN, Mª C. (1988), “Un tema homérico en la épica latina: a propósito de *Il*. XXIII”, *Myrtia* 3, 114-122.

ANDERSON, M. L. (1916), *A Study of Virgil´s Descriptions of Nature*, Boston, Badger.

ANDERSON, W. S. (1968), “On Pastoral Themes in the *Aeneid*”, *TAPhA* 99, 1-17.

ANDRÉ, J. (1949), *Étude sur les termes de couleur dans la langue latine*, Paris, Librairie C. Klincksieck.

ANDRÉ, J. (1964), “Arbor felix, arbor infelix”, *Hommages à Jean Bayet, Latomus* 70, 35-46.

ANDREUSSI, M. (1984), *s.u.* “Ansanto”, *EV* I, 186-8.

ARIAS, P. F. (2014), “Las diversas representaciones de Cerbero en la literatura griega arcaica y clásica”, *REC* 41, 37-72.

ARRIGONI, G. (1982), *Camilla, Amazzone e sacerdotessa di Diana*, Cisalpino-Goliardica, Milano.

AUSTIN, R. G. (1927), "Virgil and the Sibil", *CQ* 21 (2), 100-105.

— (1959), "Virgil and the Wooden Horse", *JRS* 49, 16-25.

AVALLE-ARCE, J. B. (1976), "Vida y arte: sueño y ensueño" en *Don Quijote como forma de vida*, Madrid, Castalia.

BACCINI LEOTARDI P. (1988), *s.u*. "Fauno", *EV*, II, 1988, 480-1.

BALLESTER, X. (2012), "Blancos los lirios de Virgilio (*Aen*. VI 883)", *Éclas* 142, 27-35

BALSDON, J. P. V. D. (1960), "Auctoritas, Dignitas, Otium", *CQ*, New Series 10 (1), 43-50.

BAÑOS, J. M. (1992), "El *versus aureus* de Ennio a Estacio", *Latomus* 51, 762-74.

BARCHIESI, A. (1989), "L´epos", en aavv. , *Lo Spazio letterario di Roma Antica*, Roma I, Salerno Editrice, 81-114.

— (1995), "Genealogie: Callimaco, Ennio e l´autocoscienza dei poeti augustei", en A. Belloni, *Studia Classica I*, Milano, Vita e Pensiero, 5-18.

— (1997a), "Virgilian narrative: ecphrasis" en C. Martindale, *The Cambridge Companion to Virgil*, Cambridge, Cambridge University Press, 171-81.

— (1997b), *The Poet and the Prince. Ovid and Augustan Discourse*, Berkeley, University of California.

— (2005), *Ovidio, Metamorfosi I*, Bari-Milano, Mondadori.

— (2008), "*Bellum Italicum*: l´unificazione dell´Italia nell´*Eneide*", en G. Urso, *Patria diversis gentibus una? Unità politica e identità etniche nell´Italia antica. Atti del convegno internazionale*, Friuli-Pisa, 243-260.

BARRA, G. (1984), s.v. "Arcadia", *EV* I, 272-273.

BARTHES, R. (1973), "Por dónde comenzar" en *El Grado cero de la Escritura. Nuevos Ensayos críticos*, Madrid, s. XXI, 210-11.

BAYET, J. (1941), "L´omen du cheval à Carthage: Timée, Virgile et le monnayage punique", *REL* 29, 166-190

— (1971), *Croyances et Rites dans la Rome Antique*, Paris, Payot.

BEARD, M. (2013), *La herencia de los clásicos. Tradiciones, aventuras e innovaciones*, Barcelona, Crítica.

BÉNÉJAM-BONTEMS, M. J. (1988), s.v. "*saltus*", *EV* IV, 666-7.

BENKO, S. (1984), "Virgil´s Fourth Eclogue in Christian Interpretation", *ANRW* II 31.1, 646-702.

BERNABÉ, A. – JIMÉNEZ SAN CRSTÓBAL, A. I. (2001), *Instrucciones para el Más Allá*. *Las tablillas órficas de oro*. Madrid, Ediciones Clásicas.

BIANCO, G. (1987), s.u. "pastor", *EV* III, 1007-10.

BICKEL, E. (1982), *Historia de la Literatura Romana*, Madrid, Gredos.

BIFFANTI, D. (2015), *Declinazioni dei tópoi della foresta in La Morte Darthur di Sir Thomas Malory*, Padova, Università di Padova.

BINDER, G. (1971), *Aeneas und Augustus. Interpretazionem zum 8. Buch der Aeneis*, Meisenheim, Anton Hein.

BOYANCÉ, P. (1963), *La religión de Virgile*, Paris, Presses Universitaires de France.

BOWIE, A. M. (2013), *Homer, Odyssey. Books XIII and XIV*, Cambridge, Cambridge University Press.

BLOCH, R. (1968), *Los prodigios en la Antigüedad clásica*, Buenos Aires, Paidós.

BOURDIN, S. (2017), "Le peuplement de l´Italie dans l´*Éneide* de Virgile. Situation historique ou reconstruction erudite?" *Mefra* 129/1, 7-17.

BREMMER, JAN N. – HORSFALL, N. (1987), *Roman Myth and Mythography*, London, Supplement 52, University of London, Institute of Classical Studies.

— (2009), "The Golden Bough: Orphic, Eleusinian, and Hellenistic-Jewish Sources of Virgil's Underworld in *Aeneid* VI", *Kernos* 22, 183-208.

BRIGGS, W. W. (1984), "Virgil and the Hellenistic Epic", *ANWR*, 31.2, 948-982.

— (1988), *s.u*. "similitudine", *EV* IV, 868-90.

BRISSON, J. P. (1971), "Temps historique et temps mytique dans l´*Eneide*", en H. Bardon - R. Vedière, *Roma aeterna. Vergiliana*. *Recherches sur Virgile*, Leiden, Brill, 56-69.

— (1992), *Rome et l´âge d´or de Catulle à Ovide, vie et mort d´un mythe*, Paris, Editions de Découverte, 75-107.

BRENK, F. E. (1984), "*Unum pro multis caput*: Mith, History and Simbolic Imagery in Vergil´s Palinurus incident" *Latomus* 43, 776-801.

BOUVIER, D. (1986), "La tempête de la guerre. Remarques sur l'heure et le lieu du combat dans *l'Iliade*", *Metis* 1 (2), 237-257.

BURKE, S. P. F. (1976), "Virgil´s Amata", *Vergilius* 22, 24-6.

CAIRNS, F. (1972), *Generic Composition in Greek and Roman Poetry*, Edinburgh, University Press.

— (1977), “Geography and nationalism in the Aeneid”, *LCM* 2, 109-16.

— (1989), *Augustan Epic*, Cambridge, Cambridge University Press.

— (2005), “Lavinia´s blush” (Virgil *Aeneid* 12.64-70), en D.L. Cairns, *Body language in the Greek and Roman worlds*, Swansea, The Classical Press of Wales, 195-213.

CAIRO, Mª. E. (2013), “El escudo de Eneas: écfrasis y profecía en *Eneida* 8”, *Myrtia* 28, 105-128.

CALLATAŸ, G. DE (1997), “Du chaos au cosmos: l´allégorie des éléments dans l´*Éneide*”, *BIHBR* 67, 153-97.

CAMPBELL, J. (1959 = 1949), *El héroe de las mil caras*, México, FCE.

CAMPS, W. A. (1969), *An introduction to Vergil´s Aeneid*, Oxford, O.U.P.

CANCIANI, F. (1984), “Camilla”, *EV* I, 628-31.

CANO, P. L. (1999), *De Aristóteles a Woody Allen. Poética y retórica para cine y televisión,* Barcelona, Gedisa.

CANTÓ LLORCA, J. (2016), “La voz de Lavinia”, *EClás*, Anejo 3 (*Augusto en la literatura, la historia y el arte. Con ocasión del bimilenario de su muerte*), 35-54.

CAPPONI, F. (1982), “Nota a Virgilio (Aen., 5, 213-217), *Helmantica*, 33 (101-102), 235-243.

— (1987), *s.u. “*caccia*”, EV* I, p. 589-92.

CARLSON, R.D. (1988), “Appunti sulla tecnica virgiliana del contrasto (*Aen*. V)”, *GIF* 40, 77-85.

— (2015), *The Honey Bee and Apian Imagery in Classical literature*, Washington, University of Washington.

CARTAULT, A. (1926), *L´art de Virgile dans l´ Énéide*, Paris, Les Presses Universitaires de France.

CARTER, M. A. S. (2002), “Vergilium *vestigare*: *Aeneid* 12.587-8”, *CQ* 52, 615-7.

CASADO, L. (2000), “De la cólera a la risa y la pasión: dinamismo imaginario de la tempestad marina” en Márquez, M.A.- Ramírez de Verger, A.- Zambrano, P., *El retrato literario. Tempestades y naufragios. Escritura y reelaboración*, Huelva, Universidad de Huelva.

CASTELLETTI, C. (2012), “Following Aratus´plow Vergil´s signature in the *Aeneid*”, *MH* 69 (1), 83-95.

CASTRESANA, R. (1982), “Cielo, mar y tierra en Virgilio”, *Helmantica* 33, 245-58.

CASTRIOTA, D. (1995), *The Ara Pacis Augustae and the Imagery of Abundance in Later Greek and Early Roman Imperial Art*, Princeton, Princeton University Press.

CATALANO, P. (1984), *s.u*. "augurium", *EV* I, Roma, 401-405.

CAVAZZANI SENTIERI, A. (1919), "Sulla figura del *adynaton*", *Athenaeum* 4, 179-184.

CAVIGLIA, F. (1988), *s.u*."Polidoro", *EV* IV, Roma, 162-4.

CHABERT, S. (1907), "Les Alpes dans l´oeuvre de Virgile", *Annales de l´Université de Grenoble* 29, 675-701.

CHEW, K. (2002), "*Inscius pastor*: Ignorance and Aeneas´ Identity in the *Aeneid*", *Latomus* 61, 616-627.

CHIRASSI COLOMBO, I. (1981), "Ceres e la sfera funeraria", *ANRW* 17.1, 416-428.

CHIU, A. (2016), *Ovid´s Women of the Year. Narratives of Roman Identity in the Fasti*, Michigan, Ann Arbor.

CLAUSEN, W. (1986), "Cicero and the New Poetry", *HSPh* 90, 159-170.

— (2002), *Virgil´s Aeneid. Decorum, Allusion and Ideology*, Leipzig, Saur München.

CLAUSS, J. J. (1997), "An Acrostic in Vergil (*Eclogues*) I 5-8): the Chance that Mimies choise?", *Aevum* 10, 267-87.

CODOÑER, C. (1982), "Comentario a un pasaje de la *Eneida* (1.81-123), *Helmantica* 33.101-102, 259-68.

COLEIRO, E. (1971), "Allegory in the IVth *Georgic*", en H. Bardon – R. Vedière (eds.), *Vergiliana*, Brill, Leiden, 429-435.

— (1982), *Tematica e struttura dell´*Eneide *di Virgilio*, Atti Acc. Agisti, a. 232, 33-48. [http://www.agiati.it/UploadDocs/5917_Edoardo_Coleiro_p_33.pdf. Consulta: 3-4-2018].

— (1984), s.u. "Esegesi allegorica", *EV* I, Roma, 108-111.

CONNORS, C. (1992-3), "Seeing Cypresses in Virgil", *CJ* 88, 1-17.

CONTE, G. B - BARCHIESI, A. (1989), "Imitazione e arte allusiva. Modi e funzioni dell´ intertestualità", en aavv. , *Lo Spazio letterario di Roma Antica*, Roma, Salerno Editrice, 81-114.

CONTE, G. B (2002), *Virgilio. L´epica del sentimento*. Torino. Biblioteca Einaudi.

COX, F. (1997), "Envoi: the death of Virgil", en C. Martindale, *The Cambridge Companion to Virgil*, Cambridge University Press, Cambridge.

CRANE, M. (1999), *The World History of Beekeeping and Honey Hunting*, New York, Routledge.

CRISTÓBAL LÓPEZ, V. (1980), *Virgilio y la temática bucólica en la Tradición Clásica*, Tesis doctoral, Universidad Complutense, Madrid.

— (1988), "Tempestades épicas", *CIF* 14, 125- 148.

— (1988b), "Camila: génesis, función y tradición de un personaje virgiliano", *Eclás* 30 (94), 43-64.

— (1992), (intr.), Virgilio. *Eneida*, Madrid, Gredos, 7-133.

— (1993), "Maffeo Vegio y su libro XIII de la *Eneida*", *CFC (L)* 5, 189-210.

— (1995), "La *Eneida* en sonetos" en F.J. Gómez-Espelosín, *Lecciones de Cultura Clásica*, Madrid, Universidad de Alcalá de Henares, 151-179.

— (1997), "Virgilio en Jorge Guillén", *CFC (L)* 13, 37-47.

— (1999), "El episodio de Polidoro en la *Eneida* (III 19-68): variantes mitográficas, paralelos folclóricos y muestras de su pervivencia literaria", *CFC (L)* 16, 27-44.

— (2005), "Tradición clásica: concepto y bibliografía", *Edad de Oro* 24, 27-46.

— (2006), "La *Eneida* de Virgilio, un viaje entre Troya y Roma", *Revista de Filología Románica*, anejo 4, 85-100.

— (2013), "La nave de Virgilio según Horacio", J. A. Beltrán, A. Encuentra, G. Fontana, A. I. Magallón y R. Marina (eds.) *Otium cum dignitate. Homenaje a J.J. Iso,* Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 258-267.

— (2015), "Lavinia de Úrsula Le Guin, una novela virgiliana", *CFC (L)* 35, 363-76.

CRUTTWELL, R. W. (1946), *Virgil's Mind at Work: An Analysis of the Symbolism of the Aeneid,* Oxford, Blackwell.

CUPAIUOLO, F. (1966), *Tra poesia e poetica*, Napoli, Società editrice napolitana.

CURIEL RAMÍREZ DEL PRADO, A. (2003), "Las serpientes en Virgilio: escamas de papiro y veneno de tinta", *Nova Tellus* 21, 79-103.

CURTIUS, E. R. (1976=1955), *Literatura europea y Edad Media latina* [*Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Berna, 1948], México – Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

DANA, F. M. (1919), *The Ritual Significance of Yellow*, Philadelphia, University of Pennsylvania.

D´ANNA, G. (1985), "*Eneide*: le fonti" *EV* II, 282-286.

DELGADO DELGADO, J. A. (2016), “Religión y culto en el ara Pacis Augustae”, *AEA* 89, 71-94.

DELLA CORTE, F. (1972), *La mappa dell´*Eneide, Firence, La Nuova Italia Editrice.

— (1984), s.u. “Allegoria”, *EV* I, Roma, 105-8.

— (1984b), s.u. “Ape”, *EV* I, 211-4.

DEREMETZ, A. (2001), "Énée aède. Tradition autoriale et refondation d´un genre" en AA.VV., *Histoire littéraire immanente dans la póesie latine Fondation Hardt*, Entretiens, tome XLVII, Vandoeuvres-Génève, Fondation Hardt, 143-181.

— (2017=1995), *Le moroir des muses. Poétiques de la reflexivité à Rome*, Villeneuve d´Asc, Septentrion.

DOLÇ, M. (1958), "Sobre la Arcadia de Virgilio", *EClás* 4, 23, 242-66.

DREW, D. L. (1927), *The Allegory of the Aeneid*, Oxford, Basil Blackwell.

DUCKWORTH, G. E. (1954), “The Arquitecture of the Aeneid”, *AJPh* 75, 1-15.

— (1957), “The *Aeneid* as a Trilogy”, *TAPhA* 88, 1-10.

— (1969), *Vergil and classical hexameter poetry*. *A study in metrical variety*, Ann Arbor, University of Michigan Press.

DUMÉZIL, G. (1966), *La religion romaine archaïque: avec un appendice sur la religion des étrusques*, Paris, Payot.

— (1996= 1981) *Mito y Epopeya III. Historias romanas*, México, FCE.

DUNKLE, J. R. (1973), “The hunter and hunting in the *Aeneid*”, *Ramus* 2, 128-43.

DYSON, J. (1999), “Lilies and violence: Lavinia´s blush in the song of Orpheus”, *CPh* 94 (3), 281-88.

— (2001), *King of the Wood. The Sacrificial Victor in Virgil´s Aeneid*, Norman, University of Oklahoma.

ECHAVE SUSAETA, J. (1964), *Virgilio y nosotros. (El libro de Troya),* Barcelona, CEFISO.

EGGERS, C. – JULIÁ, V. (1978), *Los filósofos presocráticos I*, Madrid, Gredos.

EICHHOLZ, D. E. (1968), “Symbol and Contrast in the *Aeneid*”, *G&R* 15, 105-12.

ENCINAS REGUERO, Mª C. (2010), “Ξίφος y δόρυ en la tragedia y la épica griegas”, *AC* 79, 1-16.

ENCUENTRA ORTEGA, A. (2018), “Model and Image: Orality, textuality, and amoebean fiction in the lament for Daphnis (Verg. *Ecl*. 5.20-44), *Vergilius* 64, 33-52.

FANTAZI, CH. (1974), "Golden Age in Arcadia", *Latomus* 33, 280-305.

FANTHAM, E. (1990), "Nymphas… e nauibus esse: decorum and poetic fiction in *Aeneid* 9.77-122 and 10.215-59", *CP* 85, 102-19.

FASCE, S. (1984), *s.u*. "Aurora", *EV* I, 418-419.

FEDELI, P., (1990), *La natura violata. Ecologia e mondo romano*, Palermo, Sellerio.

— (2010), "Enea e Turno : Il duello finale", 189-209, en H. GÜNTHER – A. ROBIGLIO [eds.] *The European Image of God and Man. A Contribution to the Debate on Human Rights,* Leiden, Brill, 189-209.

FERNÁNDEZ CORTE, J. C.-CANTÓ LLORCA, J. (2000), "El final de las ´odas del alarde` (Odas I.1-10)", *CFC (L)*, 63-77.

— (2008), *Publio Ovidio Nasón. Metamorfosis*, Madrid, Gredos.

— (2015), "El estilo de la *Eneida*. Apuntes y perspectivas", en José Vela Tejada *et al*. (eds.), *Studia Classica Caesaraugustana. Vigencia y presencia del mundo clásico hoy: XXV años de Estudios Clásicos en la Universidad de Zaragoza*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 235-262

FLORES SANTAMARÍA, P. (2005), "El *locus amoenus* y otros tópicos poéticos relacionados con la naturaleza", *Edad de Oro* 24, 65-80.

FOWLER, W. W. (1918), *Aeneas at the site of Rome. Observations on Aeneid VIII*, Oxford.

FOWLER, D. (1987), "Vergil on killing virgins" en Hardie, Whitby (eds.) *Homo Viator*, Bristol, Bristol Classical Press, 185-198.

— (1997), "Virgilian narrative: story-telling" en Charles Martindale (ed.), *The Cambridge Companion to Virgil*, Cambridge, University of Cambridge, 259-70.

FRATANTUONO, L. (2006), "Diana in the *Aeneid*", *QUCC* 83, Nº 2, 14-43.

— (2007), "All fell Silent" en *Madness Unchained: A Reading of Virgil´s Aeneid*, New York, Lexington Books, 37-74.

— (2008), "*Laviniaque venit litora*: blushes, bees and Virgil´s Lavinia", *Maia* 60, 40-50.

— (2015), "*Grauiter commotus*: Neptune in the *Aeneid*", *Latomus* 74, 130-48.

FRAZER, J. G., 1981 (= 1951), *La rama dorada. Magia y religión*, Madrid-Buenos Aires, FCE.

FRIEDLÄNDER, L. (1947), *La sociedad romana*, Madrid, FCE.

GAGGERO, E. S. (1984), *s.u.* "Apennino", *EV* I, 151-4.

GALINSKY, K. (1992), "Venus, Polysemy, and the *Ara Pacis Augustae*" en *AJA*, 96, 457-475.

— (1996), *Augustan Culture. An Interpretative introduction*, New Jersey, Princeton University Press.

— (1999), "El discurso de Pitágoras en las Metamorfosis de Ovidio", Auster 4, 21-40.

GALLAIS, P. – THOMAS, J. (1997), *L´arbre et la fôret dans L´Enéide et l´Eneas*, Paris, Honoré Campion.

GARCIA JURADO, F. (2003), *Inroducción a la semántica latina. De la semántica tradicional al cognitivismo*, Madrid, *CFC (L)*. Anejos.

— (2016), *Teoría de la Tradición Clásica. Conceptos, historia y métodos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

GARCIA RUIZ, M. (2014), "*Aequor*: the sea of prophecies in Virgil´s *Aeneid*", *CQ* 64, 694-706.

GARDINER, A. (1988), *Egyptian Grammar. Being an Introduction to the Study of Hieroglyphs*, Oxford, Oxford University Press.

GATZ, B. (1967), *Weltalter, goldene Zeit und sinnverwandte Vorstellungen*, Hildesheim, Olms.

GEIMONAT, M. (2000), "Immagini letterarie e reali del paesaggio di montagna in Virgilio", *Philologus* 144, 81-89.

GELSOMINO, R. (1984), *s.u.* "mons", *EV* III, 573-4.

— (1988), *s.u*. "selva", *EV* IV, 757-760.

GENETTE, G. (1989), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.

— (1993=1991), *Ficción y dicción*, Barcelona, Lumen.

GIANCOTTI, F. (1993), *Victor tristis. Lettura dell´ultimo libro dell ´Eneide`*, Bologna, Patron.

GIUSTI, E. (2014), "Virgil´s Carthaginians at *Aen*. 1.430-6: Cyclopes in Bees´Clothing", *Cambridge Classical Journal*, 60, 37-58.

GÓMEZ PALLARÈS, J. (2001), "Sobre Virgilio, *Buc*. 4. 18-25, *puer nascens*, y la tradición de la écfrasis en Roma", *Emerita*, 69, 93-114.

— (2006), "Serpientes en el *ara pacis* de Augusto: una interpretación simbólica", *Faventia* 28/1-2, 59-65.

GOMOLLÓN, B. (1994), "Delfines en las vidas de los poeta arcaicos", *Actas del VIII Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid, Ediciones Clásicas.

GONZALEZ VAZQUEZ, J. (1987), "La imagen-comparación de Neptuno (*Aen.* 1, 148-156)", *Latomus* 46, 363-8.

GOÑI, C. (2007), *Cuéntame un mito*, Barcelona, Ariel.

GOWERS, E. (2011), "Trees and Family Trees in the *Aeneid*", *ClAnt* 30 (1), 87-118.

GRANGER, F. (1990), "Folclore in Virgil", *CR* 14 (1) , 24-26.

GRANT, J.N. (1969), "Dido Melissa", *Phoenix* 23, 383-390.

GRAZIOSI, M. T. (1990), s.v. "Vegio", *EV* V, 468-9.

GREEN, C. (2000), "The Slayer and the king: ´Rex Nemorensis` and the Sanctuary of Diana, *Arion* 7 (3), 24-63.

— (2006), *Roman Religion and the Cult of Diana at Aricia*, Cambridge, Cambridge University Press.

GRILLI, A. (1988), s.u. "pitagorismo" *EV* IV, 126-7.

GRILLO, A. (1985), s.u. "*ingens*" *EV* II, 968-9.

GRIFFIN, J. (1983), *Homer on life and death,* Oxford, Clarendon Press.

GRIMAL, P. (1963), *Mythologies des montagnes, des fôrets et des îles*, Paris, Larousse.

— (1984), *Les jardins romains,* Paris, Fayard.

— (1985), *Virgilio o el segundo nacimiento de Roma*, Buenos Aires, Eudeba.

GUBERNATIS, A. DE (1882), *La Mythologie des plantes ou les légéndes du règne végétal*, Paris, Reinwald.

GUILLEMIN, A. (1951), "L´inspiration virgilienne dans la Pharsale", *REL* 29, 214-27.

— (1982), *Virgilio. Poeta, artista y pensador*, Barcelona, Paidós.

GUTHRIE, W.K.C. (1984), *Historia de la Filosofía Griega I*, Madrid, Gredos.

— (2003), *Orfeo y la religión griega*, Madrid, Siruela.

GUZMÁN ARIAS, C. (2003), "Los fuegos del Etna", *CFC (L)* 23 (1), 45-61.

HAECKER, T. (1945), *Virgilio, Padre de Occidente*, Madrid, Ediciones y Publicaciones Españolas.

HANNON, P. (1988), "Texte et arquitecture", *Poétique* 73, 3.25.

HARDIE, P. R. (1986), "Cicero and the New Poetry", HSPh 90, 159-70.

— (1987), "Ships and Ship-names in the *Aeneid*" en Whitby, M. (ed.), *Homo viator*, Bristol, Bristol Classical Press, 163-71.

— (1989), *Virgil´s Aeneid: Cosmos and Imperium*, Oxford, Clarendom Press.

— (1990), "The First ´Anti-Aeneid`? *CQ* 40 (1), 224-235.

— (1997), "Virgil and tragedy", *The Cambridge Companion to Virgil*, Cambridge, University of Cambridge, 312-25.

— (1998), *Virgil*, Oxford, Oxford University Press.

— (2014), *The Last Trojan Hero. A cultural History of Virgil´s Aeneid*, London, Tauris.

HARRISON, E. L. (1980), "The structure of the *Aeneid*: Observations on the Links between the Books", *ANRW* II.31.1, Berlin-N.York, De Gruyter, 359-499.

HARRISON, S. J. (1984), "Evander, Jupiter and Arcadia", *CQ* 34, 487-8.

— (1988), "Vergil on kingship: The First Simile of the *Aeneid*", *Proceedings of the Cambridge Philological Society* 34, 55-9.

HARRISON, R. (1992), *Forest: The shadow of civilization*, Chicago-London, University of Chicago Press.

HEFFERNAN, J.A.W. (1993), *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago, University of Chicago.

HEINZE, R. (1993 [1903]), *Virgil´s epic technique*, Londres, Bristol Classical Press.

HELLEGOUARC`H, J. (1964), *Le monosyllable dans l´hexamètre latin. Essai de métrique verbale*, Paris, Klincksieck.

— (1972), *Le vocabulaire Latin des relations et des partis politiques sous la République*, Paris, Les Belles Letres.

HENKEL, J. H. (2009), *Writing on Trees: Genre and Metapoetics in Vergil´s* Eclogues *and* Georgics, PhD diss. University of North Caroline, Chapell Hill.

— (2014), "Vergil talks technique: metapoetic arboriculture in *Georgic* 2", *Vergilius* 60, 33-66.

HENRY, J. (1873-1889), *Aeneidea, or Critical, Exegetical, and Esthetical Remarks on the Aeneid*, London 1873 – Dublin 1889.

HERESCU, N. I. (1960), *La poesie latine: étude des structures phoniques*, Paris, Les Belles Lettres.

HERNÁNDEZ VALCÁRCEL, M.C. (1984), "El *locus amoenus* en la Edad Media Española, *Simposio Virgiliano: conmemorativo del bimilenario de Virgilio*", Murcia, Universidad de Murcia, 321-340.

HERNÁNDEZ VISTA, V.E. (1972), "Virgilio en J. Guillén", *CFC (L)* 12, 107-17.

HIGUET, G. (1954), *La tradición Clásica*, Fondo de Cultura Económica, México.

HINDS, S. (1998), *Allusion and Intertext. Dynamics of Appropiation in Roman Poetry*, Cambridge, Cambridge University Press.

HIRST, M. E. (1912), "The Gates of Virgil´s Underworld: A Reminiscence of Lucretius", *CR* 26 (3), 82-83.

HOLZBERG, N. (2006), *Vergil. Der Dichter und sein Werk*, München.

HORNSBY, R. A. (1968), "The Pastor in the Poetry of Vergil", *CJ* 63 (4), 145-152.

— (1970), *Patterns of Action in the Aeneid: An Interpretation of Vergil´s Epic Similes*, Iowa City, University of Iowa.

HORSFALL, N. (1971), "Ethnography and Propaganda in *Aen*. IX 598 f.", *Latomus* 30 (4), 1108-16.

— (1984), *s.u.* "anacronismi", *EV* I, 151-4.

— (1985), "Illusion and Reality in Latin Topographical Writing", *G&R* 32 (2), 197-208.

— (1995), *A Companion to the study of Virgil*, Leiden-New York-Köln, Brill.

— (2010), "Bees in Elysium" *Vergilius* 56, 39-45.

— (2012), "Virgil and the Jews", *Vergilius* 58, 67-80.

— (2016), *The Epic Distilled. Studies in the Composition of the Aeneid*, Oxford, Oxford University Press.

HUNTER, R. L. (2006), *The Shadow of Callimachus: Studies in the Reception of Hellenistic Poetry at Rome*, Cambridge, Cambridge University Press.

INGLEHEART, J. (2006), "Ovid, *Tristia* 1.2: High drama on the high seas", *G&R*, 53 (1), 73-91.

ISO, J. J. (1981-82), "Fin de línea y unidad de verso en la métrica latina", *CFC (L)* 17, 55-95.

IZQUIERDO, J. A. (1991), "¿Haya, encina o alcornoque? Ecos de una polémica virgiliana en el Quijote", *Minerva* 5, 293-304.

JACOBSON, H. (1998), "Violets and violence", *CQ* 48, 314-5.

JEANMAIRE, H. (1939), *La Sybille e le retour de l´âge d´or*, Paris, E. Leroux.

JENKINS, R. (1998), *Vergil´s Experience. Natur and History: Times, names and Places*, Oxford, Oxford University Press.

JOHNSON, W. J. (1976), *Darkness Visible. A Study of Vergil´s Aeneid*, Berkeley, University of California Press.

JOHNSTON, P. A. (1981), "The Storm in *Aeneid* VII", *Vergilius* 27, 23-30.

— ET PAPAIOANNOU, S. (2013), "Introduction Idylic Landscapes in Antiquity: the Golden Age, Arcadia and the *locus amoenus*", *Acta Ant. Hung*. 53, 133–144.

JONES, F. (2011), *Virgil´s Garden. The Nature of Bucolic Space*, London, Bloomsbury.

JUNG, C. G. (1966), *El hombre y sus símbolos*, Madrid, Aguilar.

KATZ, J. T. (2008), "Vergil Translates Aratus: *Phaenomena* 1-2 and *Georgics* 1.1-2" *MD* 60, 105-123.

KENNEY, E. J. (1970), "*doctus Lucretius*", *Mnemosyne* 23 (4), 367-92.

— (1979), "*Iudicium transferendi*: Virgil, *Aeneid* 2.469-505 and its antecedents", D. West – T. Woodman (ed.) *Creative Imitation and Latin Literature*, Cambridge, 103-120.

KIDD, K. A. (1977), "Virgil´s Voyage", *Prudentia* 9, 97-103.

KINSEY, TH. E. (1984), "The Song of Iopas", *Emerita* 52, 69-76.

— (1987), *s.u. "*Iopa*", EV* V, 9.

KIRK, G. S. – RAVEN, J. E. (1970), *Los filósofos presocráticos*, Madrid, Gredos.

KIRKPATRICK LAACEY, W. (1984), s.v. "Lavinia", *EV* III, 147-149.

KLODT, C. (2003), "The ancient and modern hero: Turnus and Aeneas donning their armour", *Classica Cracoviensia* 8, 7-40.

KNAUER, G. N. (1964), *Die Aeneis und Homer. Studien zur poetischen Technic Vergils, mit Listen der Homerzitate in der Aeneis*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 148-80.

— (1981), "Vergil and Homer", *ANRW* II.31.2, 870-918.

KNIGHT, J. (1939), *Accentual Symetry in Vergil*, Oxford, Basil Blackwell.

— (1946), *Roman Vergil*, London, Faber and Faber.

KNOX, B. M. W. (1950), "The Imagery of the Second Book of the *Aeneid*", *AJPh* 71 (4), 379-400.

KNOX, P. E. (1989), "*Ruit oceano nox*", *CQ* 39, 265.

KOVACS, G. (2015), "Moral and Mortal in Star Trek: The Original Series" en Rogers, B.M. – Stevens, B.E., *Classical Traditions in Science Fiction*, Oxford, Oxford University Press, 199-216.

KRAGGERUD, E. (1968), *Aeneistudien*, Oslo, Universitetsforlaget.

KRAMER, S. N. (1956), *From the Tablets of Sumer*, Indian Hills, The Falcon´s Wing Press.

KRAUSS, W. (1980), "Vergils vierte Ekloge: Ein kritisches Hypomnema", *ANRW* II, 31, 1, 604-45.

KUMANIEKI, C. F. (1926), *Quo temporis ordine Vergilius singulos libros elaboraverit*, Cracovie, Gebetner et Wolff.

KYRIAKIDIS, S. (1998), *Narrative Structure and Poetics in the Aeneid: The Frame of Book 6*, Bari, Levante Editori.

LA BUA, V. (1985), *s.u*. "Etna", *EV* II, 407-8.

LA FICO GUZZO, Mª L. (2003), "El espacio representado como símbolo del espacio literario en el libro 6 de la *Eneida*", *Faventia* 25/2, 99-108.

LAJARD, F. (1854), *Recherches sur le culte du cyprès piramidal chex les peubles civilisés de l´antiquité*, Paris, Imprimerie Impérial.

LA PENNA, A. (2005), *L´imposible Giustificatione delle Storia. Un´interpretazione de Virgilio*, Roma-Bari, Laterza.

LAROCHE, R. A. (1995), "Popular Symbolic / Mystical Numbers in Antiquity", *Latomus* 54, 568-76.

LATEINER, D. (1998), "Blushes and pallor in ancient fictions, *Helios* 25, 163-189.

LAUSBERG, H. (1975), *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*, Madrid, Gredos.

LEACH, E. W. (1977), "*Sedes apibus*: From the *Georgics* to the *Aeneid*", *Vergilius* 23, 2-16.

— (1988), *The Rhetoric of Space: Literary and Artistic Representations of Landscape in Republican and Augustan Rome*, Princeton, Princeton University Press.

LE GUIN, U. (2009 = 2008), *Lavinia*, Madrid, Minotauro.

LEVI-STRAUSS, C. (1995), *Antropología structural*, Barcelona, Paidós.

LIBÁN MORENO, M. (2011), s.v. "flores" en R. Moreno Soldevila (ed.) *Diccionario de motivos amatorios en la Literatura Latina (siglos III a. C.- II d. C.)*, Huelva, Universidad de Huelva, 189-191.

LIEBERT, R. S. (2010), "Apian imaginery and the critique of poetic sweetness in Plato´s Republic", *TAPhA* 140, 97-115.

LITTLE, D. A. (1992), "The Song of Iopas", *Prudentia* 24 (1), 1-36.

LLOYD, G. E. R. (1987=1966), *Polaridad y analogía*, Madrid, Taurus.

LOSADA, L. A. (1983), "Maple, Fir and Pine: Vergil´s Wooden Horse" *TAPhA* 113, 301-310.

LUQUE MORENO, J. (2011), Mare Nostrum. *Reflexiones sobre el léxico latino del mar,* Granada, Editorial Universidad de Granada.

LYNE, R. O. A. M., (1983), "Lavinia´s Blush", *G&R* 30 (1), 55-64.

— (1989), *Word and the Poet. Characteristic Techniques of Style in Vergil´s Aeneid,* Oxford, Clarendon Press.

MACKAIL, J. W. (1925), *Classical Studies*, Michigan, J. Murray.

MACKIE, C. J. (1988), *The caracterisation of Aeneas*, Edinburg, Scotish Academic Press.

MADER, G. (2015), "The Final Simile in the Aeneid: Mechanics of Warfare and Textual Mechanisms", *Mnemosyne*, 68, 588-604.

MAGGIULLI, G, (1984a), s.v., "albero, arbusto", *EV* I, 81-84.

— (1984b), s.v. "cipresso", *EV* I, 789-90.

— (1987), s.v. "olivo", *EV* III, 836.

— (1988a), s.v. "robur", *EV* IV, 512-3.

— (1988b), s.v. "pino", EV IV, 114-5.

MALASPINA, E. (1990), "La Valle di Tempe: descrizione geografica, modelli letterari e archetipi del *locus amoenus*", *StudUrb* (B) 63, 105-135.

— (1991), "Tipologie dell´inameno nella letteratura latina. *Locus horridus*, paesagio eroico, paesaggio dionisiaco: una proposta di risistemazione", *Aufidus* 23, 7-21.

— (1995), "*Nemus sacrum*? Il ruolo di *nemus* nel campo semántico del bosco sino a Virgilio: osservazioni di lessico e di etimología", *Quaderni del Dipartimento di Filologia, Linguistica e Tradizione di Torino* 4, 75-97.

— (2004), "Prospettive di studio pero l´immaginario del bosco nella letteratura latina" en L. Cristante y A. Tessier, *Incontri triestini di filología classica* 3, Trieste, 97-118.

— (2006), "*Hyle-silva* (et alentour). Problèmes de traduction entre rhétorique et métaphore", *Ars Scribendi* 4, 1-10.

MALAVOLTA, M. (1987), *s.u. "*lancia*", EV* III, 103b-104.

MANZO, A. (1979), "Riflessioni sull`*adynaton* poetico retorico", *Rivista di studi classici* 26, 374-389.

— (1984), s.u. "Adynaton", *EV* I, 31-32.

MARASSO, A. (1954), *Cervantes. La invención del Quijote*, Buenos Aires, Hachette.

MAROUZEAU, J. (1970), *Traité de stylistique latine*, Paris, Societé des Études Latines.

MARINA, R. Mª (1998), *La métrica de los epigramas de Marcial. Esquemas rítmicos y esquemas verbales*, Zaragoza, IFC.

— (2009), "Cuestiones de prosodia y métrica en el Comentario de la *Eneida* de Virgilio de Servio", *AC* 78, 2009, 117-31.

MARINO, S. (2006), "*Qualis apes aestate nova*…: Bienen als Symbol, Metapher, Vergleich und Gleichnis bei Vergil", *Der altsprachliche Unterricht* 49, 22-29.

MARTÍNEZ, M. (2008), "Descrición de jardines y paisajes en la literatura griega antigua", *CFC (G),* 18, 278-318.

MASELLI, G. (1984), s.u. "colori", *EV* I, 1984, 843-7.

MASSENZIO, M. (1988), *s.u*. "prodigium", *EV* IV, 292-4

MASSON, J. (1935), "Les comparaisons dans le deuxième livre de l´Eneide", *LEC,* 635-43.

MASTERS, J. (1992), *Poetry and civil war in Lucan´s Bellum Civile*, Cambridge, Cambridge Classical Studies.

MAURY, P. (1944), "Le secret de Virgile et l´arquitecture de les Bucoliques", *Lettres d´Humanité* 3, 71-147.

MCDONALD, M. (1972), "Aeneas and Turnus: Labor vs Amor", *Pacific Coast Philology*, 43-48.

MCKEOWN, J. C. (1984), "*Fabula proposition nulla tegenda meo*" en Woodman *et al*., *Poetry and politics in the Age of Augustus*, Cambridge, Cambridge University Press, 169-187.

MONTANARI, CALDINI, R. (1988), *s.u.,* "sidus", *EV* IV, 840-2.

MOORTON, R. F. (1989), "The Innocence of Italy in Vergil´s Aeneid", *AJPh* 110 (1), 105-130.

MORAL, R. DEL (1955), *Diccionario práctico del comentario de textos*, Madrid, Verbum.

MORENO SODEVILA, R. (2011a), s.v. "Descripción de la belleza de la amada", en R. Moreno Soldevila (ed.) *Diccionario de motivos amatorios en la Literatura Latina (siglos III a. C.- II d. C.)*, Huelva, Universidad de Huelva, 134-141.

— (2011b), s.v. "Llama de amor", en R. Moreno Soldevila (ed.) *Diccionario de motivos amatorios en la Literatura Latina (siglos III a. C.- II d. C.)*, Huelva, Universidad de Huelva, 234-240.

MORETTI, G. (1948), *Ara Pacis Augustae*, Roma, Ist. Poligrafico.

MORWOOD, J. (1985), "Aeneas and Mount Atlas," *JRS* 75, 51–59.

MOSKALEW, W. (1982), *Formular language and poetic design in the* Aeneid, *Mnem*. Suppl. 73. Brill.

MOYA, F. (2007), "Poesía ´menor`. Siglos I y II d.C. *Appendix Vergiliana*", en C. Codoñer, *Historia de la Literatura Latina*, Madrid, Cátedra, 451-463.

NADEAU, Y. (1984), "The Lover and the Statesman: a study in apicultura" en Woodman et al., *Poetry and politics in the Age of Augustus*, Cambridge, Cambridge University Press, 59-82.

NAPPA, C. (2005), *Reading After Actius: Vergil´s Georgics, Octavian, and Rome*, Ann Arbor, University of Michigan Press.

NAVARRO GONZÁLEZ, A. (1962), *El mar en la literatura castellana medieval*, La Laguna, Universidad de Laguna.

NEGRI ROSIO, A. M. (1987), *s.u. "*umbra*", EV* V, 378-84.

NELIS, D. (1992), "The Aristaeus Episode and *Aeneid* 1", en Belfast Byzantine Enterprises (ed.), *From Erudition to Inspiration. A Booklet for Michael. Essays in Honour of M.J. McGann*, Belfast, 3-18.

— (2001), *Vergil's Aeneid and the Argonautica of Apollonius Rhodius*, Cambridge, F. Cairns.

NETHERCUT, W. R. (1967), "Trees and Identity in *Aeneid* 8 and *Bucolic* 2", *Vergilius* 13, 16-27.

— (1968), "Invasion in the *Aeneid*", *G&R* 15, 82-95.

— (1986), "The Horses of Phaeton", *AJPh* 107 (1), 102-8.

NEUBOURG, L. DE (1986), *La base métrique la la localisation des mots dans l' hexamètre latin*, Bruxelles, AWLSK.

NEWLANDS, C. E. (1984), *The transformation of the* locus amoenus *in Roman poetry*, Berkeley, University of California Press.

NEWMAN, J. K. (1967), *Augustus and the New Poetry*, Bruxelles, Latomus.

NICOLL, W. S. M. (1988), "The Sacrifice of Palinurus" *CQ* 38 (2), 459-72.

NICKBAKHT, M. A. (2010), "*Aemulatio* in Cold Blood. A Reading of the End of *Aeneid*", *Helios* 37 (1), 49-80.

NISBET, R. G. M. (1978), "Virgil´s *Fourth Eclogue*: Easterners and Westerners", *BICS* 25, 59-78.

NORDEN, E. (1924), *Die Geburt des Kindes*, Bremen, Dogma.

O´HARA, J. (2017), *True Names. Vergil and the Alexandrian Tradition of Etimological Wordplay*, Ann Arbor, University of Michigan.

OLRIK, A. (1965), "Epic laws of folk narrative" en Alan Dundes, *The study of Folklore,* Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 129-141.

OTIS, B (1959), "Three Problems of Aeneid 6", *TAPhA*, 90, 165-179.

— (1964) *Virgil: a study in civilized poetry*, Oxford, Clarendon Press.

PARRY, A. (1963), "The Two voices of Virgil´s Aeneid", *Arion* 2 (4), 66-80.

PÂRUULESCU, A. (2005), "The Golden Bough, Aeneas´ Piety and the Suppliant Branch", *Latomus* 64, 882-909.

PASINI, G. F. (1991), *Grammatica del chiasmo in Virgilio*, Bologne, CLUEB.

PAVAN, M. (1984), s.v. "aurea", *EV* I, 412-8.

— (1984b), s.u. "Alpi", *EV* I, 119-20.

PEARSE, T. E. V. (1970), "Virgil, *Aeneid* 5.279" *CQ* 20 (1), 154-159.

PENDAS DE BUZON, A. Mª - SCHNIEBS DE ROSSI, A. (1991), "La metapoética virgiliana", *Emérita* 59, 133-42.

PENNACINI, A. (1974), *Amore e canto nel locus amoenus*, Torino, Giappichelli.

PERKELL, C. (2002), "The Golden Age and its Contradictions", *Vergilius*, 48, 3-39.

PERRET, J. (1964), *Virgile*, Paris, Éd. du Seuil.

PETERSEN, E. (1902), *Ara Pacis Augustae*, Wien, A. Hölder.

PETRONE, G. (1988), "*Locus amoenus / locus horridus* : due modi di pensare il bosco", *Aufidus* 5, 3-18.

PHILLIPS, D. (2015), "Reading the Civic Landscape of Augustan Rome: *Aeneid* 1.421-429 and the Building Program of Augustus" in A. Kemezis (ed.), *Urban Dreams and Realities in Antiquity. Remains and Representations of the Ancient City*, Brill, 229-245.

PICCIRILLO, F. (1985), *s.u.* "*equus troianus*. Iconografia moderna", *EV* II, 354-6.

PIGHI, G.B. (1967), *Traduzione tecnica e artistica. Ricerca sul vocabulario marinesco grecolatino italiano*, Bologna, Compositori.

PLÜSS, H. TH. (1884), *Vergil und die epische Kunst*, Leipzig, Teubner.

POLLEICHTNER, W. (2005), "The bee simile: how Vergil emulated Apollonius in his use of Homeric poetry", *Göttinger Forum für Altertumswissenschaft* 8, 115-60.

PÖSCHL, V. (1963), "Dichtung und dionysche Verzauberung in der Horazode 3, 25" en *Miscellanea di studi alessandrini in memoria di A. Rostagni*, Torino, Bottega d´Erasmo, 615-25.

— (1970), *The Art of Vergil*, trad. G. Seligson, Ann Arbor, The University of Michigan Press (=1950, *Die Dichtkunst Virgils. Bild und Symbol in der Äeneis*. Innsbruck).

POWELL, A. (2008), *Virgil the Partisan. A Study in the re-integration of Classics*, Ceredigion, The Classical Press of Wales.

PROPP, V. (1974), *Morfología del cuento*, Madrid, Fundamentos.

PUIG RODRÍGUEZ-ESCALONA, M. (1994), "Poemas misóginos proverbiales en la Edad Media latina: *Arbore sub quadam dictavit clericus Adam*, *Femina formosa scelus et pestis vitiosa* y *De artificiosa malitia mulieris"*, *Faventia*, 16/2, 111-127.

PULCI DORIA, L. B. (1988), *s.u*. "Sibillini libri", *EV* IV, 828-831.

PUTNAM, M. (1966), *The poetry of the* Aeneid*. Four Studies in imaginative unity and design*, Cambridge, Harvard University, 151-99.

— (1995), *Virgil's Aeneid: Interpretation and Influence*, Chapell Hill-London, University of North Carolina.

— (1998), *Virgil's Epic Designs. Ekphrasis in the Aeneid*, New Haven-London, Yale University Press.

QUADRI, L. B. (1985), *s.u.* "equus troianus", *EV* II, 354-6.

QUINN, K. (1968), *Virgil´s Aeneid. A Critical Description*, London, Routledge and K. Paul.

QUINT, D. (2011), "Virgil´s double cross: chiasmus and the *Aeneid*", *AJPh* 132 (2), 273-300.

RACE, W. H. (1978), "Odes 1.20. An Horatian *Recusatio*", *CSCA* 11, 179-96.

RAMOS JURADO, E. A. (2008), *Porfirio. El Antro de las ninfas de la Odisea*, Madrid, Gredos.

RANK, J. (1991), "Androgeos in Book Two of the *Aeneid*", *TAPhA* 121, 287-95.

RAVENNA, G. (1988), *s.u.* "ekphrasis", *EV* II, 183-5.

— (2004-2005), "Per l´identità di ekphrasis", *Incontri triestini di filologia classica* 4, 21-30

RECKFORD, A. (1974), "Some Trees in Virgil and Tolkien" en G.K. Galinsky (ed.), *Perspectives of Roman Poetry: A Classical Symposium*, 57-91, Austin, University of Texas.

REEKER, H. D. (1971), *Die Landschaft in der Aeneis*, Hildesheim – New York, Olms.

REMINGTON, M. E. (1909), "Nature in the Aeneid", *The School Review* 17 (3), 178-9.

RHEM, B. (1932), *Das geographische Bild des Alten Ilalien in Vergils Aeneis*, Philologus, Phil.Suppl. 24 (2), Leipzig.

RICO, F. (1986), *El pequeño mundo del hombre*, Madrid, Alianza.

RIECKS, R. (1980), "Die Gleischnisse Vergils", *ANRW* II 31.2, 1011-110.

RIPOLLÉS, P. P. (2010), *Las acuñaciones provinciales romanas de Hispania*, Madrid, Real Academia de la Historia.

ROBIGLIO, A. (2010), (eds.) *The European Image of God and Man. A Contribution to the Debate on Human Rights,* Leiden, Brill, Chapter VI, 189-209.

ROCCA, S. (1988a), *s.u*. "selvatici, animali", *EV* IV, 760-1.

— (1988), *s.u.* "serpenti", *EV* IV, 798-801.

RODRÍGUEZ PANTOJA, M. (1985), "Una lectura de temas épicos latinos. La 'tempestad literaria' en Virgilio y Ovidio", *Revista de filología de la Universidad de La Laguna* 4 (1985), 207-248.

ROIRON, F. X. M. J. (1908), *Étude sur l´imagination auditive de Virgile*, Paris, E. Leroux.

— (1983) *Introducción a la sintaxis estructural del latín*, Barcelona, Ariel.

ROSS, D.O. (1987), *Virgil´s Elements: Physics and Poetry in the Georgics*, New Jersey, Princeton University Press.

ROSSINI, O. (2006), *Ara Pacis*, Milano, Mondadori Electa.

— (2007), "Virgil´s *Aeneid*. A reader´s guide", Massachusetts, Blackwell Publishing.

ROYDS, TH.F. (1918), *Virgil and Isaiah. A Study of the Pollio*, Oxford, B.H. Blackwell.

RUBIO, L. (1968), "La Lengua y el estilo de Virgilio", *Actas del III Congreso Español de Estudios Clásicos*, I, Madrid, 355-75.

RUCH, M. (1971), "Le destin dans l Énéide : essence et realité", en H. Bardon - R. Vedière, *Roma aeterna. Vergiliana*. *Recherches sur Virgile*, Leiden, Brill, 312-321.

RUIZ ARZALLUZ, I. (1993), "La poesía bucólica en época de Nerón: lectura virgiliana, ideología senequiana y propaganda imperial", *Veleia* 10, 265-288.

— (1995), "Augusto, Nerón y el *puer* de la cuarta *Égloga"*, *Aevum*, 115-145.

RUSSI, A. (1990), *s.u*. "Taburno", *EV* V, 6-7.

RUTLEDGE, S. H. (2007), "The Roman destruction of sacred sites", *Historia* 56, 179-95.

SANCHEZ GRACIA, J. (2015), *Hircania en las fuentes clásicas: análisis de la imagen persa en Grecia y Roma y de la construcción de un tópico literario*, Universidad de Zaragoza (tesis doctoral).

SANTINI, C. (1999), "*Lucan*. 3, 399-455 : *lucus horridus* e codice etilologico in Lucano", en P. Esposito – L. Nicastri, *Interpretare Lucano. Miscellanea di studi*, Napoli, 207-222.

SANTOS YANGUAS, N., VERA GARCÍA, C., GARCÍA MARTÍNEZ, M. (2003), "La diosa Roma en las monedas de su tiempo (I): la República", *Actas del XIII Congreso Internacional de Numismática*, Madrid, 635-642.

SARGEAUNT, J. (1920), *The Trees, Shrubs, and Plants of Virgil*, Oxford, B. H. Blackwell.

SAUNDERS, C. (1993), *The Forest of Medieval Romance,* Cambridge, D.S. Brewer.

SAURON, G. (2000), *L´Histoire végétalisée. Ornement et politique à Rome*, Paris, Picard.

SAUVAGE, A. (1975a), *Étude de thèmes animaliers dans la poésie latine. Le cheval. Les oiseaux*, Bruxelles, Latomus.

— (1975b), "La serpent dans la poésie latine*", Rev.Phil*., 49 (2), 241-254.

SCARCIA, R. (1984), s.v. "antrum", *EV*, I, 208-10.

SCHELL, K. C., (2009), *Vergil´s Self-Referential Simile: Thematic Thematic Construction through Internal Allusion in the Aeneid,* Cambridge, Cambridge University Press.

SCHÖNBECK, G. (1962), *Der locus amoenus von Homer bis Horaz*, Diss. Heidelberg.

SCHORK, R. J. (1986), "The Final Simile in the *Aeneid*: Roman and Rutulian Ramparts", *AJPh* 107 (2), 260-70.

SCHULBAUM, S. (1930-1931), "La Symbolique de la lumière et des couleurs chez Virgile", *Eos*, 117-135.

SEGAL, C. (1969), "Landscape in Ovid´s Metamorphoses. A Study in the Transformations of a Literary Symbol", Wiesbaden, Franz Steiner Verlag.

— (1971), "The Song of Yopas in the Aeneid", *Hermes* 99, 336-49.

— (1988), *s.u.* "Ramo d´ oro", *EV*, IV, 395.

SEGURA RAMOS, B. (1987-1988), "Virgilio: Notas de lectura", *Habis* 18-19, 161-172.

SENIS, G. (1987), *s.u.* "natura", *EV* III, 666-7.

SERRANO CUETO, A. (2003), "La novia remisa y el novio ardiente en el epitalamio Latino: una imagen que pervive en el Renacimiento", *CFC (L),* 23 (1), 153-70.

— (2015), "*Vere novo florebat humus*. La primavera nupcial en la tradición del epitalamio latino", *Calamus Renascens. Rev. Est. Humanísticos* 16, 267-288.

SHERWIN-WHITE, N. (1966), *The letters of Pliny: a historical and social commentary*, Oxford, Clarendon Press.

SICKLE, J. V. (2000), "Virgil *vs* Cicero, Lucretius Theocritus, Plato, & Homer: Two Programmatic Plots in the First Bucolic", *Vergilius* 46 (2000) 21-58.

SIEDENSTICKER, A. (1886), *Waldgeschichte des Alterhums*, Frankfurt, Königl. Preuss Forstmeister.

SILES, J. (1991), "Amalgama de rituales en el Filoctetes sofocleo", en G. Santana Henríquez- L.M. Pino Campos (eds.), Παιδεία καὶ ζήτησις. *Homenaje a Marcos Martínez*, Madrid, Ediciones Clásicas.

— (2012), "Historia y sentido del paisaje" en *Música y paisaje. Ciclo de Conciertos Temáticos,* Santander, Fundación Botín, 15-32.

— (2014), "Estrategias de lectura en la Roma del siglo I a.C.: el Carmen IV de Catulo", *Anejos de Veleia*. Series minor 2, 1021-34.

— (2016), "*Pietas versus furor*: uno de los temas clave de la poética y la política de la *Eneida*", *EClás*, nº extra 3, 55-80.

— (2016b), "Vieja y nueva política: en torno a Filoctetes de Sófocles", *SPhV*, 18, 415-432.

— (2016c), "Paisaje natural y paisaje urbano en el pensamiento estático del s. XVIII: su ininterrumpido diálogo con la tradición clásica y su relectura del renacimiento y de la antigüedad", en Román de la Calle (coord. edit.) *Arte, Academia y Sociedad. Estudios sobre el s. XVIII valenciano*, Valencia, Real Academia de Bellas Artes de S. Carlos, 35-61.

SIMMONS, J. (2012), "Elementorum congeriem: Man and Nature in the *Aeneid*", *Hirundo* 10, 30-37.

SIMMONS, D. (2016), "The *Locus Amoenus* as a Violent Discontent: The Reception of Homeric Landscape in Roman Imperial Epic", academia.edu. https://www.academia.edu/1852373/_The_locus_amoenus_as_a_Voice_of_Discontent_Reception_of_Homeric_Landscape_in_Roman_Imperial_Epic_ [consulta: 19-12-2017]

SNELL, B. (2007 [1975ª]), "La Arcadia: descubrimiento de un paisaje espiritual", en B. Snell, *El descubrimiento del espíritu: estudios sobre la génesis del pensamiento europeo en los griegos*, Barcelona, Acantilado, 469-500.

— (2007 [1975b]), "El símbolo del camino" en *id*. *El descubrimiento del espíritu: estudios sobre la génesis del pensamiento europeo en los griegos*, Barcelona, Acantilado, 397-422.

SOMERVILLE, T. (2010), "Note on Reversed Acrostic in Vergil *Georgics* 1.429-33", *Classical Philology*, 105 (2), 202-9.

SORDI, M. (1964), "Virgilio e la storia romana del IV secolo A.C.", *Athenaeum*, XLII, 80-100.

SPAETH, B.S. (1994), "The Goddes Ceres in the *Ara Pacis Augustae* and the Carthage Relief", *AJA*, 77, 65-100.

STALEY, G. A. (1991), "Aeneas´ first act: 1.180-194", CW 84, 25-38.

STEVENS, B. E. (2015), "Virgil in Jules Verne´s Journey to the Center of the Earth" en Brett M. Rogers and ipse, *Classical Traditions in Science Fiction*, Oxford-New York, Oxford University Press.

TABÁREZ, A. (2010), "El olmo de los sueños (*Aen*. 282-284)", *CFC (L)* 30 (1), 27-49.

TAYLOR, M. E. (1955), "Primitivism in Virgil", *AJPh* 76, 261-78.

TEMMERMAN, K. DE (2007), "Blushing Beauty. Characterizing Blushes in Chariton's Callirhoe", *Mnemosyne* 60, 235-52.

THOMAS, R. F. (1988), "Tree Violation and Ambivalence", *TAPhA* 118, 261-73.

— (1998), "The isolation of Turnus; *Aeneid* book 12" en H.P. Stahl, *Vergil´s Aeneid: Augustan epic and political context*, London, Duckworth, 271-302.

— (1999), *Reading Virgil and His Texts. Studies in Intertextuality*, Michigan, Ann Arbor.

THOMMSEN, L. (2012), *An Environmental History of Ancient Greece and Rome*, Cambrige, Cambridge University Press.

THORNTON, M. K. (1996), "Vergil´s injured deer motif in the Aeneid", *Latomus* 55, 398-93.

TODD, R. W. (1980), "Lavinia Blushed", *Vergilius* 26, 27-33.

TOLA, E. (2001), "La metáfora de la nave en *Tristia* y *Epistulae ex Ponto* o la identidad fluctuante en la escritura ovidiana del exilio", *CFC (L)* 21, 45-55.

TÖNS, U. (1997), "Sannazaros Arcadia. Wirkung und Wandlung der ergilischen Ekloge", *A&A* 23, 143-161.

TORELLI, M. (1982), *Typology and Structure of Roman Historial Reliefs*, Michigan, Ann Arbor.

TRAINA, A. (1984), *s.u*. "cauerna", *EV* I, 717.

— (1997), *L´utopia e la storia (il libro XII dell´Eneide e antologia delle opere)*, Torino, Loescher Editore.

VAN BUREN, A.W. (1913), "The Ara Pacis Augustae", *JRS*, 3, 1913.

VÁZQUEZ MUNERA, F. (1988), "La montaña en la obra de Virgilio", *Helmantica* 39, 153-73.

VERNANT, J. P. (1973), *Mito y pensamiento en la Grecia Antigua*, Barcelona, Ariel.

VIDAL, J. L. (1992), "¿Por qué Virgilio quería quemar la *Eneida*… si es que quería", *Humanitas. In honorem Antonio Fontán*, Madrid, Gredos, 1992, 479-84.

— (2016), "Lo Augústeo en la elegía romana de la época de Augusto: Tíbulo y Propercio", *EClás*, nº extra 3, 81-96.

VIDAL-NAQUET, P. (1968), "Le chasseur noir et l´origine de l´éphébie athennienne", *HSS* 5, 947-964.

VILLALBA DE LA GÜIDA, I. (2010), "En las fronteras del *adynaton*: lo imposible como recurso retórico-poético en la elegía latina" *CFC (L)* 30 (1), 77-99.

VILLALBA SALÓ, J. C. (2017), "El ciprés en la *Eneida*", en Aranda Contamina *et al*. (eds.), *Actas de las II Jornadas doctorales*, Universidad de Zararagoza, 147-158.

— (2018a), "El olivo de Fauno: *Aen*.12.766-790", *AC*, 199-207.

— (2018b), "La travesía literaria en la *Eneida*: nuevas perspectivas para su estudio" en Aranda Contamina *et al* (eds.), *Actas de las III Jornadas doctorales*, Universidad de Zararagoza (aceptada publicación 15-5-2018).

— (2018c), "La travesía literaria en la *Eneida*: *vastum maris aequor arandum* (*Aen*. 2.780), *Habis* 49, 83-97.

— (2018d), "El rubor de Lavinia: Virgilio y Ovidio frente a frente", en *Ovidio, 2000 años después*, EClás., Anejo 4, 2018, 289-296 (en prensa).

VILLIERS, A. De (2013), "The deer hunter: a portrait of Aeneas", *Akroterion* 58, 47-59.

WAGENVOORT, H. (1962), "Indo-european Paradise Motifs in Virgil´s Fourth Eclogue", *Mnemosyne* 15, 131-45.

WARREN, M. (2000), *History on the Edge: Excalibur and the Borders of Britain 1100-1300*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

WEBER, C. (1995), "The Allegory of the Golden Bough", *Vergilius* 41: 3-34.

WEST, D. (1969), "Multiple-Correspondence Similes in the *Aeneid*", *JRS* 59.1-2, 40-49.

— (1974), "The Deaths of Hector and Turnus", *G&R* 21, 21-31.

WETMORE, M. N. (1979), *Index verborum vergilianus*, Hildesheim, Georg Olms Verlag.

WILKINSON, L. P. (1969), *The Georgics of Vergil: A Critical Survey*, Cambridge, Cambridge University Press, 78-79.

WILLIAMS, G. M. (1970), "Observation, description, and imagination" en G. M. Williamns, *The Nature of Roman Poetry*, Oxford, Oxford University Press

— (1983), *Technique and Ideas in the Aeneid*, New Haven, Yale University Press.

WILLIAMS, M. F. (2003), "The Sidus Iulium Virgil´s *Aeneid*", *Leeds International Classical Studies*, 2.1, 1-29.

WILLIAMS, R. D. (1967), "The Purpose of the Aeneid", *Antichthon* 1, 29-41.

— (1987), *The Aeneid*, London, Bristol Classical Press.

WILLS, J. (1996), *Repetition in Latin poetry: figures of allusion*, Oxford, Clarendon Press.

WISEMAN, T. P. (1984), "Cybele, Virgil and Augustus" en Woodman *et al*., *Poetry and politics in the Age of Augustus*, Cambridge, Cambridge University Press, 117-128.

WISTRAND, E. (1960), "Virgil´s Palaces in the *Aeneid*", *Klio* 38, 146-154.

WITEK, F. (2006), *Vergils Landschaften. Versuch einer Typologie literarischer Landschaft*, Hildesheim, Georg Olms.

WOODWORTH, D. C. (1930), "Lavinia: an Interpretation", *TAPhA 61*, 175-94.

WUNDERLICH, E. (1925), *Die Bedeutung der roten Farbe im Kultus der Griechen und Römer*, Giessen, Alfred Töpelmann.

ZANKER, P. (1992), *Augusto y el poder de las imágenes*, Madrid, Alianza.

ZAPATA FERRER, Mª A. (1986), *La écfrasis en la poesía épica latina hasta el s. I d.C. inclusive*, Madrid, Universidad Complutense, tesis doctorales.

ZETZEL, J. (1997), "Rome and its traditions" en C. Martindale, *The Cambridge Companion to Virgil*, Cambridge, Cambridge University Press, 188-203.