

Tesis doctoral

# Virgilio y los límites del poder

Los discursos en los tres primeros libros de la *Eneida*



Autora: Liliana Ramos Cruz  
Directores: Dr. José Carlos Fernández Corte  
Prof. Dra. Anja Bettenworth  
Tutora: Dra. Rosario Cortés Tovar



VNIVERSIDAD  
D SALAMANCA

CAMPUS DE EXCELENCIA INTERNACIONAL

Departamento de  
Filología Clásica e Indoeuropeo

a.r.t.e.s.   
Graduate School for  
the Humanities Cologne  
Graduiertenschule der Philosophischen Fakultät

  
Universität  
zu Köln



Institut für  
Altertumskunde

Salamanca 2019

## TABLA DE CONTENIDOS

AGRADECIMIENTOS .....	1
1. INTRODUCCIÓN.....	3
1.1 JUSTIFICACIÓN DEL ESTUDIO .....	5
1.1.1 Algunas particularidades en el uso de los discursos en la <i>Eneida</i> . .....	6
1.1.2 El relato de Eneas.....	9
1.2 DISCURSO Y ACCIÓN. PRAGMÁTICA EN LA LITERATURA .....	13
1.2.1 El concepto de “discurso” .....	13
1.2.2 Rasgos del discurso .....	17
1.3 EL CONCEPTO DE HIGHET. NUESTRO MÉTODO.....	23
1.3.1 Estructura recursiva. Los conceptos de “acto,” “movimiento,” “intercambio” y “transacción” o “negociación” .....	24
1.3.2 Cambios de focalización y modos de presentación del discurso .....	27
1.3.3 El discurso del narrador y el discurso de los personajes.....	32
<b>PARTE I: EL NIVEL DIGÉTICO .....</b>	<b>35</b>
2. LA INTRODUCCIÓN A LA <i>ENEIDA</i> .....	37
2.1 PRESENTACIÓN DE LOS TEMAS. PUNTO DE VISTA, LÍMITES Y ESTATUTO DE LOS HABLANTES.....	38
2.1.1 <i>Pietas uersus Furor</i> .....	40
2.1.2 La cuestión de la <i>auctoritas</i> . Los estatutos del narrador y de Juno .....	42
2.2 LOS DISCURSOS DEL NARRADOR Y DE JUNO. DIALOGISMO Y POLIFONÍA. ....	50
2.2.1 El proemio o el discurso del narrador .....	51
2.2.2 La acción o el discurso de Juno .....	65
2.3 CONCLUSIÓN.....	69
3. LOS DISCURSOS DE ENEAS. DEL LAMENTO AL RELATO .....	71
3.1 LA TEMPESTAD Y EL DESEMBARCO EN CARTAGO .....	75
3.1.1 El monólogo en medio de la tempestad .....	76
3.1.2 La intervención de Neptuno y la resolución de la tormenta .....	88
3.1.3 La arenga a los compañeros .....	93
3.1.4 Conclusión .....	102
3.2 LA INTERVENCIÓN DE VENUS.....	103
3.2.1 El interludio divino .....	105
3.2.2 El encuentro entre Venus y Eneas en Cartago .....	120
3.2.3 Conclusión .....	145
3.3 ENEAS Y DIDO. DEL PRIMER ENCUENTRO AL COMIENZO DEL RELATO .....	147

3.3.1 Los antecedentes del encuentro y las primeras definiciones de los estatutos: la construcción del estatuto de Dido y el cambio en la disposición psicológica de Eneas .....	149
3.3.2 El encuentro de los líderes y las presentaciones oficiales.....	170
3.3.3 La escena divina: giro dramático. Plan de Venus y Cupido .....	181
3.3.4 El banquete. Realización del plan del enamoramiento e introducción al relato .....	191
3.3.5 Conclusión .....	199
<b>PARTE II: EL NIVEL METADIEGÉTICO.....</b>	<b>201</b>
4. LA <i>ILIUPERSIS</i> DE ENEAS.....	203
4.1 LA INTRODUCCIÓN AL RELATO. VACILACIÓN Y DIAFONÍA. EL ESTATUTO NARRATIVO DE ENEAS .....	211
4.1.1 El proemio como respuesta a la pregunta de Dido.....	212
4.1.2 La <i>aemulatio</i> con Odiseo y la dimensión metaliteraria.....	222
4.1.3 Conclusión .....	231
4.2 LA ENTRADA DE ENEAS EN LA ESCENA Y EL PROCESO DE LEGITIMACIÓN.....	233
4.2.1 Antecedentes. El episodio de Sinón.....	235
4.2.2 La aparición de Héctor y la transferencia del liderazgo militar.....	241
4.2.3 El final de la escena. La aparición de Panto y la entrega efectiva de los penates.....	255
4.2.4 Lectura inmanente. Virgilio y la transmisión del rol poético .....	260
4.2.5 Conclusión .....	267
4.3 EL PAPEL DE VENUS EN TROYA.....	269
4.3.1 El combate en Troya hasta la muerte de Príamo. La <i>amentia Aeneae</i> y la subida de la tensión dramática .....	271
4.3.2 El episodio de Helena y el nuevo acceso de <i>ira</i> .....	278
4.3.3 La intervención de Venus .....	285
4.3.4 La transformación del punto de vista y el estatuto narrativo y político de Eneas.....	294
4.3.5 Conclusión .....	299
4.4 NUEVOS OBSTÁCULOS EN LA HUIDA. LA RESISTENCIA DE ANQUISES Y LA PÉRDIDA DE CREÚSA.....	301
4.4.1 La resistencia de Anquises.....	303
4.4.2 La pérdida de Creúsa y la huida.....	318
4.4.3 Lectura inmanente del episodio de Creúsa .....	328
4.4.4 Conclusión .....	336
5. LOS VIAJES DE ENEAS .....	339
5.1 EPISODIOS Y PERSONAJES DEL PASADO.....	348
5.1.1 La parada en Tracia y el encuentro con Polidoro.....	351
5.1.2 El <i>error</i> de Anquises y el intento de fundación en Creta.....	364
5.1.3 El encuentro con Andrómaca en Butroto.....	374

5.1.4 La parada en la tierra de los cíclopes y el encuentro con Aqueménides.....	393
5.1.5 Conclusión .....	406
5.2 EPISODIOS Y PERSONAJES DEL FUTURO .....	409
5.2.1 La profecía de Apolo en Delos .....	412
5.2.2 La rectificación de los penates en Creta.....	433
5.2.3 La amenaza de Celeno en las Estrófadas .....	449
5.2.4 La profecía de Héleno en Butroto .....	463
5.2.5 Conclusión .....	487
CONCLUSIONES GENERALES.....	491
SUMARIO .....	501
SUMMARY .....	523
ZUSAMMENFASSUNG .....	545
BIBLIOGRAFÍA .....	571

## AGRADECIMIENTOS

---

Aunque en el sitio del autor aparezca mi nombre, todo trabajo creativo es a la larga una síntesis de fuentes o, para decirlo en latín, *ex nihilo nihil fit*. Ciertamente es imposible hablar de todos los que han contribuido a la elaboración de esta tesis, pero sí es preciso mencionar algunos, cuya participación ha sido fundamental.

Agradezco a las universidades de Salamanca y Colonia la posibilidad de haber realizado en ellas mi formación doctoral, haber tenido acceso a maravillosos fondos bibliográficos, bajo la supervisión de excelentes profesores.

Gracias a la Beca Internacional Universidad de Salamanca-Banco Santander me fue posible estudiar en Salamanca y luego, gracias al apoyo de Rolf Schmidtke, en Colonia.

A mi director, José Carlos Fernández Corte, fuente primera, guía de este trabajo y de mi camino intelectual desde mi llegada a Salamanca, por la inspiración y la infinita paciencia, *grates persolvere dignas non opis est nostrae*.

A Rosario Cortés Tovar, que, además de tutora de la tesis, ha sido otra fuente de inspiración importante y mentora desde el inicio, le debo, entre otras muchas cosas, la motivación para venir a Salamanca y haber emprendido los estudios que fructifican en este trabajo.

A Anja Bettenworth le agradezco haber aceptado sin vacilar la codirección a pesar del esfuerzo que supone leer en otra lengua, las oportunas correcciones y sugerencias, el ánimo y la orientación general en Colonia.

A ellos en buena medida se deben los méritos de este trabajo; las deficiencias, en cambio, son únicamente mías.



# 1. INTRODUCCIÓN

---

Los discursos y la distribución de los turnos de habla son cuestiones de primer orden ya desde la sociedad homérica. Pero sobre todo entre los romanos de época clásica, herederos de la retórica griega y extremadamente conscientes del lugar que ocupan en una sociedad fuertemente estratificada, la palabra es un arma valiosa, cuyas posibilidades de uso se encuentran estrictamente reguladas. Esto es especialmente notable en la *Eneida*, epopeya fundacional e instrumento de legitimación por excelencia del principado y el imperio más poderosos de occidente.

La presente investigación doctoral estudia los discursos en los tres primeros libros de la *Eneida* desde una orientación metodológica pragmática, esto es básicamente, por su cualidad de constituir acciones más que simples enunciados, instrumentos por medio de los cuales los hablantes establecen el estatuto propio y el de los otros. El examen minucioso de los discursos en estos tres libros, así como de la situación en la que estos se pronuncian, pretende sobre todo mostrar el modo en que se expresan y las fuentes de autoridad que emplean los hablantes virgilianos, y de manera especial el protagonista Eneas. Veremos que las intervenciones individuales están siempre en relación con otras a distintos niveles narrativos y discursivos, todo lo cual conforma un complejo juego de voces e interacciones y multiplica las posibilidades interpretativas. Entre nuestros propósitos fundamentales está explicar cómo el héroe pasa de ser un náufrago desesperado al inicio de la obra a tomar la palabra ininterrumpidamente a lo largo de dos libros ante la reina de Cartago y el resto de la audiencia que permanece en silencio. Consideraremos tanto discursos directos como indirectos en sus variadas manifestaciones, a cargo de los personajes y del narrador, en los distintos niveles narrativos, a saber, la diégesis, que es la obra propiamente y la metadiégesis que es el relato de Eneas.<sup>1</sup> En cada caso haremos las distinciones correspondientes, las cuales serán esenciales en los análisis.

---

<sup>1</sup> Como el segmento que analizamos contiene tanto el relato en boca del narrador principal como el que emprende el protagonista durante los libros segundo y tercero, es imprescindible marcar la diferencia desde el inicio, así como reconocer que entendemos la estructura narrativa de la *Eneida* según el modelo establecido por Genette 1989a. De acuerdo con este, utilizaremos los términos originales en francés ‘*récit*’, ‘*histoire*’ y ‘*narration*’, para referirnos a la totalidad de la obra, que es también el nivel diegético y el relato de Virgilio, el cual abarca los sucesos que ocurren entre la tormenta que conduce las naves a Cartago y la muerte de Turno en la guerra del Lacio. El *récit* es a menudo interrumpido por otros relatos, que pertenecen al nivel metadieético y

El trabajo consta de cinco capítulos, cuatro de los cuales están incluidos en dos bloques o partes. El primer capítulo, que queda fuera de estos bloques de análisis, es la presente *Introducción*, dividida en tres secciones. La primera (1.1) intenta justificar la pertinencia del estudio a partir de la exposición de algunos rasgos que distinguen el tratamiento de los discursos en la *Eneida*, especialmente en el relato de Eneas. La segunda (1.2) está dedicada a delimitar el concepto de “discurso” y sus rasgos fundamentales, de acuerdo con la orientación pragmática que hemos elegido. La tercera (1.3) critica el concepto de “discurso” empleado por Highet (1972), nuestro principal antecesor en este tema, y a partir de la discusión explica el método que seguimos. Sus tres subsecciones explican respectivamente los modelos que sirven de base para analizar: la estructura recursiva de los discursos (1.3.1), los cambios de focalización y los modos de presentación (1.3.2), así como las peculiaridades de los discursos del narrador y de los personajes (1.3.3).

El primer bloque del análisis, se ocupa de los discursos en el nivel diégético. El segundo capítulo del trabajo, que es el primero de ese primer bloque, *La introducción a la Eneida*, atiende a las figuras del narrador y de Juno, tomando como base las primeras intervenciones de cada uno, que dan comienzo a la epopeya. Describimos primero el estatuto particular del narrador y la subjetividad que lo distingue, de acuerdo con las propuestas de Heinze, Otis y Conte, y la posición de autoridad en que se encuentra Juno, como base para sugerir que el conflicto principal de la obra, la oposición entre *pietas* y *furor*, es presentado como una interacción entre estos dos hablantes. Vemos cómo el narrador asume el proemio, en el cual establece numerosas interacciones inter- y extratextuales, y luego Juno pronuncia su primer monólogo, que contiene afirmaciones y acciones con vistas a subvertir los designios del hado. Ello es también subvertir el plan narrativo presentado por el narrador. Aunque no hay un intercambio directo, y en rigor no puede haberlo porque los hablantes se encuentran en niveles narrativos distintos, intentamos mostrar que sus discursos en efecto se interfieren y no son estrictamente monológicos.

El tercer capítulo de la tesis, segundo de la primera parte, *Los discursos de Eneas. Del lamento al relato*, analiza las intervenciones del protagonista como personaje del *récit* virgiliano que ocurren en el libro primero. La consideración de tres momentos o situaciones en que el héroe es confrontado con distintos interlocutores, a saber, primero en soledad y frente a los compañeros (3.1), luego frente a la madre (3.3) y por último frente a Dido (3.4), pretende mostrar distintos tipos y modos en que se comporta, la evolución de su carácter y el

---

extienden la temporalidad hacia el pasado y hacia el futuro. Para estos, entre los cuales el más importante es el relato autodiegético del protagonista, reservamos la traducción castellana, ‘relato’. Sobre las complejas estructuras narrativas de la *Eneida* cf. Fernández Corte 1990: 61-75.

crecimiento de su autoridad desde el inicio de la obra hasta el momento en que emprende el relato en primera persona.

El cuarto capítulo, *La Iliupersis de Eneas*, que abre la segunda parte o bloque dedicado al relato de Eneas, el nivel metadieético, se ocupa de los discursos del libro segundo de la *Eneida*. La primera sección (4.1) analiza el inicio o proemio del relato, espacio a medio camino entre los niveles diegético y metadieético, en que el hablante justifica su posición como nuevo narrador y establece los presupuestos del largo discurso que se dispone a comenzar. El resto del capítulo se ocupa de su actuación como personaje en el nivel metadieético durante la caída de Troya. En las secciones 4.2, 4.3 y 4.4, analizamos respectivamente los intercambios con Héctor, Venus, Anquises y Creúsa, los cuales consideramos encarnaciones de tres esferas o ámbitos fundamentales en la conformación de su carácter: heroico, divino y familiar. Veremos que, aunque todos ellos le dan instrucciones y legitiman la huida, cada uno lo hace de un modo particular, y él asimismo se proyecta de modo distinto con respecto a cada uno.

Por último, el quinto capítulo de la tesis y segundo de la segunda parte, *Los viajes de Eneas*, se ocupa de los discursos y encuentros que ocurren el libro tercero. Por su abundancia y diversidad, hemos dividido el estudio de los episodios en dos grandes secciones (5.1 y 5.2). La primera atiende a los intercambios con hablantes que cuentan el pasado y representan las vueltas y los *errores* del héroe: Polidoro en Tracia (5.1.1), Anquises que los conduce a Creta (5.1.2), Andrómaca en Butroto (5.1.3) y Aqueménides, que les evita el encuentro con los cíclopes (5.1.4). La segunda considera los encuentros con los profetas que revelan el futuro: Apolo que pronuncia el oráculo en Delos (5.2.1), los penates que aclaran el mensaje del dios en Creta (5.2.2), las harpías que los atacan en las Estrófadas (5.2.3) y Héleno que describe el resto del viaje en Butroto (5.2.4).

## 1.1 JUSTIFICACIÓN DEL ESTUDIO

Es sabido que casi la mitad de la *Eneida* transcurre en boca de los personajes.<sup>2</sup> La abundancia de discursos en estilo directo es uno de los múltiples rasgos heredados de Homero y de la poesía oral, mediante el cual los hechos son presentados bajo una impresión de realidad, casi como si estuvieran ocurriendo delante del público.

---

<sup>2</sup> La estadística precisa nos la da Hight 1972 en su exhaustiva clasificación de los discursos en la *Eneida*, que constituye el principal antecedente de esta investigación. Según él (appendix 1, pp. 302s.), si incluimos también el relato de Eneas, la cantidad de discurso directo asciende al 46,75% de la obra.

Además, las numerosas voces que intervienen en la epopeya amplían considerablemente la perspectiva del narrador, lo cual se traduce al menos en tres elementos que distinguen la técnica de Virgilio: i. la consideración de un amplio lapso, que supera con creces los límites temporales de la obra, tanto hacia el pasado como hacia el futuro, por ejemplo, en los relatos de tragedia o en las profecías; ii. la presentación de un variado espectro de caracteres, estatutos y relaciones de poder; y iii. la posibilidad de manifestar ideas teóricas sobre política o arte poética, disimuladas tras la ficción del relato.

Pero los mensajes no siempre son comunicados directamente por los personajes. Por un lado encontramos más formas de intromisión discursiva que en Homero y por otro el narrador nos ofrece muchos detalles de la situación, que hablan de las múltiples dimensiones y las posibilidades interpretativas que distinguen a la *Eneida* con respecto a su principal modelo.<sup>3</sup>

### 1.1.1 Algunas particularidades en el uso de los discursos en la *Eneida*.

En relación con Homero, Virgilio reduce notablemente el uso del discurso directo y sobre todo de los intercambios completos. Hace ya más de un siglo, en un cuidadoso examen comparativo, Heinze (1903: 397-24) enfatizaba la escasez y brevedad de las conversaciones en la *Eneida*.<sup>4</sup> En efecto, en su ambiciosa clasificación Highet (1972: 23s. y appendix 3, pp.

<sup>3</sup> Siles Ruiz 2016: 67 que comenta a Fowler 1997a: “lo que Fowler llama «focalización desviante» [...] tiene su correlato en el juego ilusionístico de la pintura mural romana y que hace de la *Eneida* «una representación abierta e inconclusa», al mantener al lector suspenso entre dos percepciones distintas, que lo obligan a estar en reflexión continua, dado que el texto se vuelve policéntrico y la articulación dramática multiplica los puntos de vista desde los que se puede comprender.”

<sup>4</sup> Algunas de las tendencias y motivos que distinguen el tratamiento virgiliano de los discursos, y que explican la escasez y brevedad de las conversaciones según Heinze: 1903, son: la voluntad de renunciar a lo accesorio – “Vergil vermeidet alles, was zur künstlerischen Wirkung direkt nichts beitragen und den Leser nicht Neues lehren, sondern nur der Vollständigkeit wegen da sein würde” (p. 398) – y evitar la demora que introduce la conversación – “...die angestrebte Konzentration der Wirkung verbietet es, auf einem Punkt die Handlung gleichsam still stehen und, wie bei Homer so oft, die Handelnden im breit angelegten Zweigespräch sich ergehen zu lassen (p. 402)”; la preferencia por indagar en el estado emocional de los personajes en lugar de mostrar cada uno de los discursos directos o los debates, tal como debían haber ocurrido, como cuando en la casa de Anquises, antes de la huida de Troya, cada uno por orden, Anquises, Eneas y Creúsa, expone sus razones, y configura su discurso, de modo que cobran énfasis los detalles patéticos (p. 403); la soledad en que estos se encuentran – “Es ist weiter auffällig, wie atomistisch sozusagen die Menschenwelt des virgilischen Epos geschildert ist. Unendlich viele Beziehungen der Personen untereinander entfaltet Homer vor unseren Augen; Virgils Personen stehen fast durchweg jede für sich” (p. 404); la autonomía con que en ocasiones convierten sus discursos en narraciones, o bien, en una argumentación, agotan todos los argumentos y el material de que disponen, aún en contra de la verosimilitud: “Wo und wann immer es dem Dichter beliebt, läßt er die Rede zur Erzählung werden, mag das auch der realistisch betrachteten Situation so unangemessen wie möglich sein” (p. 407), o bien: “Der Redner geht nicht von einem zufällig nahe liegenden Punkte aus, um auf Umwegen sein Ziel zu erreichen oder vom Mitunterredner dahin gelenkt zu werden; er greift nicht willkürlich einen Punkt heraus, während andere seinen Zwecken ebenso gut dienen würden, sondern erschöpft allen denkbaren Stoff; er verläßt den Punkt, den er gerade behandelt, nicht, ehe er völlig erledigt ist, und braucht also nicht wiederholt auf ihn zurückzukommen; er

320-26) ha mostrado que más de un tercio de las intervenciones queda sin respuesta, y gran parte de los intercambios son interrumpidos o dejados sin conclusión.

No obstante, este crítico también ha probado que los discursos directos que profieren los personajes, si bien sirven muchas veces a su caracterización etiológica, están siempre cuidadosamente motivados en función de la trama. Pues bien, aunque hemos de admitir que las motivaciones no siempre son perceptibles a primera vista, ni se encuentran expresadas en discursos directos anteriores o posteriores, las páginas que siguen pretenden probar que, si se amplían los límites del objeto de estudio a otras formas de presentación – discurso indirecto en sus distintas formas –, se consideran más hablantes, a saber, tanto los personajes de la obra en los distintos niveles narrativos como el narrador y algunos hablantes externos cuyas palabras escuchamos aludidas o insertadas en los discursos y se atiende a un contexto más amplio que la escena inmediata, salen a la luz muchos mensajes y significados que de otro modo pasan desapercibidos.

En otro estudio comparativo de Homero y Virgilio, dedicado fundamentalmente a explorar cómo la forma de comunicación oral o escrita determina las técnicas de composición empleadas, Minchin (2014) considera que el discurso directo es una técnica propia de la oralidad, recurso mediante el cual el poeta da la impresión de que los personajes hablan a la audiencia y durante representaciones especialmente largas consigue captar la atención de un público no siempre instruido, sin más ayuda que su persona, la palabra y la memoria. Virgilio en cambio, que tiene la escritura a su disposición, puede construir un cuadro de los hechos, la identidad y las aventuras heroicas mucho más complejo, con distintas capas y posibilidades de significación, que están al alcance sólo de un lector atento y serían imposibles de captar o de presentar en una composición oral.

El dialogismo, rasgo intrínseco del lenguaje, como ha advertido Bakhtin (*passim*), constituye un punto de partida esencial de la teoría pragmática; *vid. infra* 1.2.2 (iv).<sup>5</sup> Teniendo en cuenta esta certeza, el presente trabajo aspira a mostrar que, si bien no abundan las conversaciones directas, en el fondo de los discursos individuales de los personajes y del narrador virgilianos sí hay casi siempre alguna forma de intercambio o diálogo, cuyos componentes a menudo hay que buscar alejados, en otros sitios de la epopeya o más allá de los límites de esta.

---

springt nicht unvermittelt von einem Gedanken zum anderen, [...] sondern stellt Gleichartiges nebeneinander oder leitet einen Gedanken aus dem andern ab.” (p. 410)

<sup>5</sup> Maingueneau 2001: 17: “...l’énonciateur construit son énoncé en fonction de ce qu’a déjà dit le co-énonciateur, mais aussi en fonction d’hypothèses qu’il échafaude sur les capacités interprétatives de ce dernier.”

La escasez o ausencia de discurso directo o conversación no significa precisamente ausencia de discurso.<sup>6</sup> No es que los personajes no hablen, sino que las intervenciones son presentadas con un grado mayor de complejidad y elaboración por el autor romano, que tiene la escritura a su disposición y se dirige a un lector atento, capaz de captar muchas referencias y muchos mensajes al mismo tiempo. Aprovechando los medios con que cuenta, Virgilio no sólo ofrece enunciados directos, sino también toda clase de detalles y consideraciones personales que permiten valorar las motivaciones, las circunstancias y aun a veces lo que podrían haber dicho los hablantes aunque no se escuchen las palabras efectivas. Si el estilo directo intenta reproducir con exactitud las palabras que se habrían pronunciado, el indirecto permite comentar las circunstancias en que el enunciado habría ocurrido, tales como la identidad de los participantes y las relaciones entre ellos, y posibilita además clasificar los actos de habla realizados (Gutiérrez Ordóñez 2000: 12). Estas informaciones son esenciales para comprender no sólo el significado, sino también el sentido, lo que intentan comunicar los discursos.<sup>7</sup>

Además de los hechos objetivos o las reflexiones que articulan de manera explícita los personajes o el narrador, hay otros mensajes implícitos en la situación comunicativa, tanto la del hablante como la de los distintos receptores, así como en las relaciones que existen entre ellos en el momento de la enunciación, los cuales son esenciales para comprender el sentido de los discursos particulares y de la epopeya en general.<sup>8</sup> Por otra parte, los personajes y el narrador, que asumen la narración de determinados acontecimientos en sus respectivas situaciones, son en primer lugar hablantes, responsables de unos discursos en sentido pragmático. Ello significa que tienen la posibilidad de realizar acciones concretas e influir sobre unos receptores. Pero las posibilidades discursivas no son iguales para todos, sino que dependen en gran medida de sus condiciones materiales, las cuales están determinadas por factores como el estatuto tradicional, construido a partir de su actuación en otras escenas o en

<sup>6</sup> Esta afirmación justifica el modelo de las diferentes formas de presentación del discurso propuesto por Laird 1999, que constituye una de las bases teóricas fundamentales del presente estudio; *vid. infra*: 1.3.2.

<sup>7</sup> De acuerdo con la teoría de las implicaturas conversacionales de Grice: 1991, lo que se dice puede identificarse con el significado de la expresión, mientras que lo que se implica es lo que el hablante realmente quiere comunicar. Esta es la diferencia entre lingüística y pragmática, tal como la entiende Gutiérrez Ordóñez 2003<sup>2</sup>: 11: “La Lingüística ha de explicar el *significado* de un mensaje, es decir, aquellos aspectos del contenido que están asociados de forma convencional y estable a un significante. La Pragmática ha de dar cuenta del *sentido* (conjunto de informaciones que se transmiten a través o por medio de un mensaje producido en un momento y circunstancias concretas). El sentido engloba el *significado lingüístico, la información referencial y los valores pragmáticos* (ilocutivo, implícito, figurado, argumentativo...)” Énfasis en el texto original.

<sup>8</sup> Anzinger 2007: 8 reconoce en todos los discursos la existencia de dos niveles distintos de significación: el de las relaciones (Beziehungsebene) y el del contenido literal (Objektsebene), de manera que: “Jede Äußerung enthält beide Ebenen, d.h., sie sagt nicht nur etwas über den Gegenstand, über den gesprochen wird [...], sondern sie definiert auch die Beziehung zwischen den Gesprächspartnern [...]” Con frecuencia en los discursos aparecen índices que describen más o menos explícitamente el nivel de las relaciones. Esto es lo que Calame 1986: 13 llama enunciados de la enunciación; *vid. infra*, nota 29 de este capítulo.

otras obras o de su presencia en la realidad cultural y política de los oyentes; la función concreta que Virgilio les atribuye en la nueva obra; el momento en que intervienen; la relación que tengan con el interlocutor, etc..

Asumimos pues que los discursos de todo tipo y a todos los niveles, tanto de los personajes como del narrador, son siempre el resultado de interacciones, y estos además constituyen acciones, que van desde la legitimación del estatuto o el establecimiento de relaciones de poder hasta la narración de eventos de la trama, la pronunciación de juicios personales acerca de estos o la introducción de giros más o menos importantes en el argumento o en la estructura de la obra.

### 1.1.2 El relato de Eneas.

Virgilio conoce bien las posibilidades que le ofrece el cambio de perspectiva del narrador a los personajes. En el nivel diegético el narrador cede la palabra en numerosas ocasiones a algún personaje, y en cada caso aprovecha al máximo la subjetividad y las condiciones materiales del elegido, que es por regla general el más apropiado en la situación en la que se le hace intervenir. Pero a veces ocurre que la autoridad de los personajes es tal, que sus voces consiguen elevarse por encima de la del narrador: Juno en el primer libro y Eneas a partir del segundo son ejemplos notables, pero no son los únicos.<sup>9</sup> Cada uno de ellos con sus recursos establece auténticas interacciones con el narrador, a pesar de la transgresión narratológica que esto supone.

La cesión del punto de vista introduce transformaciones importantes en las categorías del discurso narrativo, las cuales alcanzan un grado extremo cuando el cambio ocupa dos libros y deviene un relato análogo a la obra en la que se incluye. El relato de Eneas es el discurso más extenso pronunciado por un personaje en la *Eneida*.<sup>10</sup> Este además contiene los

---

<sup>9</sup> Williams 1983:9 opina que "...poet's point of view and that of the gods coincide: this can be put either in the form that the poet sees throughout the eyes of the gods or that the poet uses the gods to express an authoritative point of view." Nosotros preferimos aceptar que el poeta asume el punto de vista de ciertos personajes (muchos de ellos dioses, pero no únicamente), lo que le permite un grado de subjetividad que a él mismo como narrador le está negado, y le da la posibilidad de sugerir nuevos mensajes a través de sus intervenciones directas o indirectas, que son particularmente significativas y distintas en cada caso.

<sup>10</sup> El valor discursivo del relato de Eneas es una cuestión compleja, con importantes implicaciones teóricas. Como intentaremos dejar claro en esta introducción, nosotros entendemos 'discurso' por su valor comunicativo y consideramos tanto las intervenciones (directas o indirectas) de los personajes, como el relato de Eneas (que además es parte de un intercambio con Dido) y también las partes que corresponden al narrador virgiliano. Laird 1999: 200 se queja de la poca o nula atención que ha recibido este discurso en estudios relevantes sobre discursos en la *Eneida* (Highet: 1972) o específicamente sobre Eneas (Feeney: 1983), y añade que "The story of Aeneas [...] serves simultaneously as a discursive speech and as an epic narrative. Both Virgil's text and Aeneas' text alike leave no room for reply." (p. 204).

discursos de muchos otros, entre ellos el segundo más largo, que es la profecía de Héleno en el libro tercero. Por espacio de dos libros el protagonista deviene narrador de los hechos que han ocurrido en un pasado anterior a su propio tiempo y el de sus interlocutores, que también es el tiempo del *récit* virgiliano, así como de algunos hechos futuros que le cuentan los profetas. Mediante este paréntesis, el autor consigue llenar vacíos importantes en la leyenda, lo que había ocurrido desde la caída de Troya hasta la llegada de los héroes al Lacio, que es el pasado mitológico y también parte del pasado histórico más o menos reciente en época del autor.

La triple función de personaje-protagonista, sustituto del narrador y responsable del discurso más extenso de la obra, hacen de Eneas uno de los hablantes más complejos e interesantes de la epopeya, razón por la cual constituye el objeto principal de nuestro estudio. Teniendo en cuenta las facetas que conforman su estatuto narrativo, nos proponemos investigar cómo los límites de su autoridad son establecidos y modificados en las distintas situaciones en las que aparece.

El acceso a la palabra significa siempre la posibilidad de configurar la escena y negociar los límites y el estatuto. Durante toda la obra, pero en especial en los tres primeros libros que nos ocupan, ocurren la construcción y el crecimiento del protagonista. Si comparamos su primera intervención en medio de la tempestad (1.92-101) y su decepción por el engaño de la madre en el libro primero (1.407-9) con sus orgullosas presentaciones también ante la madre (1.377-9) o ante Dido (1.595s.), y de manera más evidente con las múltiples profecías y deferencias que recibe a la salida de Troya y durante los viajes de parte de dioses y profetas que están incluidas en el relato, la evolución es notable. El crecimiento como hablante y como personaje es también la conformación de su estatuto de héroe principal, destinado a convertirse en fundador de Roma y modelo de Augusto.

Pero el principal responsable de este proceso no es otro que él mismo, porque él es quien habla o quien decide quién puede hablar. Por eso el relato en primera persona, con el cambio en el punto de vista y en el modo del discurso narrativo, incrementa extraordinariamente sus posibilidades de autolegitimación. De manera análoga al narrador, el héroe cuenta muchas cosas, pero también con frecuencia ha de hacer hablar a los otros y aprovecha las oportunidades que le ofrecen, bien porque su autoridad no es suficiente, bien porque va a contar hechos que no conoce.

La complejidad que supone la técnica del relato metadieético aconseja distinguir precisamente la circunstancia y el estatuto narrativo particular desde los cuales habla Eneas en cada ocasión. Por un lado tenemos sus discursos como personaje de la diégesis virgiliana y

como personaje de su propio relato en interacción con otros personajes que se encuentran en su mismo nivel narrativo, y por otro el discurso narrativo, que es el relato durante el cual suplanta al narrador principal. En cada una de estas facetas y niveles ocupa una posición distinta y se dirige a un interlocutor distinto. Pero lo normal es que se produzcan transgresiones, y que los discursos pronunciados en el nivel metadieético tengan efectos sobre los oyentes que se encuentran en los niveles superiores. Especialmente los discursos que pronuncian los demás personajes, más allá del efecto que puedan tener sobre el interlocutor directo, que es generalmente el propio Eneas, constituyen herramientas ideales para su autolegitimación a nivel de la diégesis, ante el público de Cartago y ante los lectores externos.

Reconocemos que la *Eneida*, discurso que corre generalmente a cargo del narrador virgiliano, contiene una gran cantidad de discursos y otros tipos de intromisiones de puntos de vista ajenos al del narrador, que se presentan a veces en estilo directo o indirecto, pero a veces también como repeticiones o alusiones intra- o intertextuales. Esta acumulación de voces, colocadas en distintos niveles jerárquicos, que pugnan por exceder sus límites, da cuenta de una compleja red de interacciones, más allá de las conversaciones directas, la cual invita a descubrir nuevos significados y realizar nuevas lecturas.

Luego, la técnica del relato intradieético, con la consiguiente multiplicación de los niveles narrativos, complica las cosas y extiende aún más el sentido de los enunciados. Cuando Eneas, personaje del relato, conversa con sus interlocutores, se producen entre ellos interacciones directas, pero al mismo tiempo tanto él como ellos entablan por su cuenta otras interacciones que sólo cobran sentido en relación con otros discursos, otros hablantes y otros interlocutores, a veces en un nivel distinto del suyo. Veremos que a menudo los personajes, apoyados en la autoridad de algún otro o sin explicación alguna, hacen declaraciones que exceden su condición, como cuando Creúsa autoriza la partida del marido al final del libro segundo y aduce una máxima de orientación estoica —*non haec sine numine diuum / eueniunt* ‘¿Acaso puede esto ser sin el querer divino?’ (2.777s.)—,<sup>11</sup> que sería esperable de un hombre — el poeta o un filósofo —, no de una mujer que además es representación ideal de la *matrona Romana*; *vid. infra* 4.4.2. O como cuando Eneas en el libro primero reconoce su propia *fama* y se presenta como *pious*, el epíteto que le han dado Virgilio y las tradiciones literaria y popular: *sum pius Aeneas, raptos qui ex hoste penates / classe ueho mecum, fama super aethera notus* ‘Soy Eneas el bueno. En mis bajeles traigo, del enemigo rescatados, mis Penates conmigo, lo que fama me ha dado hasta en los cielos’ (1.378s.); *vid. infra* 3.2.2.

---

<sup>11</sup> En el presente trabajo utilizamos el texto de la *Eneida* propuesto por Conte 2005 y las traducciones de Espinosa Pólit; Fernández Corte (ed.) 1990.

La importancia de los discursos en la *Eneida* no es un tema nuevo. Como hemos mencionado, existen varios antecedentes importantes, especialmente los estudios de Heinze (1903: 397-24) y Highet (1972), los cuales además aducen de manera incipiente criterios de naturaleza pragmática, si bien no contaban con una disciplina reconocida ni con un aparato de categorías sistematizadas como el que existe hoy en día. Por otro lado, la subjetividad del narrador virgiliano, también a partir de la importante obra de Heinze, ha tenido un amplio desarrollo, que puede verse en múltiples trabajos posteriores, entre los que destacamos Otis (1963) y Conte (1986: 141-84),<sup>12</sup> hasta derivar en los estudios del punto de vista y la focalización desviada, que emprenden Fowler (1990) y Laird (1999).

A partir de estos estudios y otros que conforman la tradición crítica virgiliana, la presente investigación pretende aportar la aplicación del método pragmático al análisis de los discursos,<sup>13</sup> una perspectiva generalmente aplicada a la conversación cotidiana, pero que revela cada vez más ventajas en la exégesis de textos literarios. Este método exige ampliar el objeto de estudio: lo que se entiende por “discurso” en sus diversas formas, la situación comunicativa, la identidad y el estatuto de los hablantes, de modo que quizás, en lugar de ceñirnos a los discursos tal como tradicionalmente se entienden, sería apropiado hablar de un estudio del texto y la técnica de Virgilio. Tal extensión, que implica considerar los discursos en un contexto amplio, pretende revelar el sentido y el propósito, más que el significado literal o retórico, y en definitiva explorar otras posibilidades interpretativas, distintas o complementarias de las tradicionales. Naturalmente aspiramos a agotar un texto tan complejo, en cuyo interior se entrecruza multitud de voces y puntos de vista distintos y se encuentra siempre abierto a múltiples interpretaciones.<sup>14</sup> Nuestra investigación no quiere contradecir o desafiar interpretaciones tradicionales, sino que se pretende una lectura más, no precisamente definitiva, en medio de la extensa tradición que estudia los discursos y de la técnica de Virgilio.

---

<sup>12</sup> El capítulo de Conte 1986 a que nos referimos constituye una traducción y reelaboración de un influyente artículo publicado por primera vez en 1978 como “Saggio di interpretazione dell’Eneide. Ideologia e forma del contenuto,” en *MD* 1, pp. 11-48, y luego en 1984 como *Virgilio, Il genere e i suoi confini*, pp. 55-119.

<sup>13</sup> Algunos intentos más o menos recientes en este sentido son Furer 2010, que aplica la teoría de los actos de habla al análisis del primer encuentro de Eneas con la madre, y Kroon 2017, que estudia la función pragmática de *hic*.

<sup>14</sup> El método narratológico que aplica Jong al análisis de Homero revela asimismo la multiplicidad de puntos de vista incluidos en las alocuciones. A este respecto apunta Fowler 1990: 55 que, si bien Conte 1986 hace a Homero y a Ennio mucho más monológicos de lo que realmente son, esta recepción no es distinta de la que habrían hecho los romanos, en tanto es tendencia natural entre los poetas reducir el alcance y la complejidad de los modelos para poder competir con ellos.

## 1.2 DISCURSO Y ACCIÓN. PRAGMÁTICA EN LA LITERATURA

La pragmática constituye una corriente científica en la que han derivado los estudios lingüísticos, influidos por la sociología y por la filosofía del lenguaje. A diferencia de lo que pensaban los estructuralistas, los pragmatistas ven la lengua no como una entidad fija, inmutable e inmotivada, sino como un hecho social, instrumento para realizar acciones e influir en otros. Los pioneros de estos estudios son por un lado J. L. Austin (1962) y Searle (1969), con la teoría y la clasificación de los actos de habla, y por otro Grice (1975), con la propuesta de las implicaturas.

Si bien la primera y principal aplicación de la pragmática es el estudio de la conversación cotidiana, el paso siguiente, que es poner sus herramientas al servicio de la crítica literaria, se ha extendido cada vez más en las últimas décadas. Pero como apunta Gutiérrez Ordóñez (2000: 44), la aplicación de la pragmática a la literatura supone una nueva revolución, análoga a la que constituye la pragmática con respecto a la lingüística tradicional: es preciso renovar muchas de sus ideas y alterar principios básicos. Si comprender el sentido de los textos conversacionales implica normalmente buscar la verdad detrás de las palabras, la literatura se trata justamente de mentir (*ibidem*). En el mundo de la ficción cambian categorías básicas con respecto a la vida cotidiana como el tiempo, el espacio, las personas del emisor y el destinatario y en general la situación comunicativa y los referentes de la deixis.

A continuación intentaremos ofrecer una definición del término “discurso” lo más ajustada posible a nuestros intereses y a la orientación que seguiremos en este trabajo. Nos apoyamos en obras teóricas generales que ofrecen definiciones desde la lingüística, la disciplina que mejor ha considerado y sistematizado esta categoría, si bien somos conscientes de que ella no alcanza a agotar el sentido del término y se vale de nociones más ajustadas a su campo de estudio particular que las nociones pragmáticas.<sup>15</sup> Seguidamente intentaremos completar las definiciones con elementos afines a la pragmática y extenderlas a los estudios literarios a partir de la asimilación del concepto de “texto.”

### 1.2.1 El concepto de “discurso”

Tal como sugiere su origen etimológico (latín *discurro* “correr de un lado a otro”) el término “discurso” en español no está en primera instancia asociado a la comunicación verbal,

---

<sup>15</sup> De acuerdo con la posición más radical dentro de la pragmática, que representan entre otros Sperber-Wilson: 1986, con la teoría de la relevancia, la información que se obtiene al descodificar una oración es sólo una parte de lo que pretende comunicar el hablante; el resto de la información es muy abarcador y relevante como para limitarse al campo lingüístico.

sino más bien a la capacidad de pensar o de hacer asociaciones, también (metafóricamente) de un lado a otro. La primera acepción que encontramos en el Diccionario de la Real Academia Española,<sup>16</sup> “Facultad racional con que se infieren unas cosas de otras,” es imprecisa, ya que “facultad” no designa un fenómeno concreto con límites físicos distinguibles. La segunda definición, “Acto de la facultad discursiva,” nos parece más apropiada por su mayor concreción, pues un acto puede percibirse y delimitarse, así como también porque incluye la noción de “acto,” que es fundamental en pragmática. Echamos en falta sin embargo la mención del carácter verbal o algún tipo de alusión al lenguaje o a la forma empleada, como serían por ejemplo “frase”, “enunciado”, “palabra”, etc., así como la declaración de la intención o el propósito.<sup>17</sup> Estos dos elementos aparecen en la cuarta acepción: “Serie de las palabras y frases empleadas para manifestar lo que se piensa o se siente.”

Hasta aquí podemos decir que, aunque las primeras definiciones de la RAE son generales y no especializadas, la segunda y la cuarta mencionan ya tres rasgos muy relevantes para lo que aquí nos interesa, que son el carácter de acción, la meta de esta acción y su forma verbal. Con una orientación lingüística, y por tanto un lenguaje más técnico, las acepciones nueve y diez aluden de nuevo a estos dos puntos: “Unidad igual o superior al enunciado que constituye un mensaje” y “Lenguaje en acción, especialmente el articulado en unidades textuales.” En todas las acepciones sin embargo, independientemente del grado de especialización o de la orientación, echamos de menos alguna alusión al autor o responsable del acto discursivo.

Aún dentro del estructuralismo, los estudios de Benveniste se distinguen de los clásicos, particularmente de Saussure, por la importancia que conceden al habla sobre la lengua, así como a la situación que rodea al evento lingüístico. Por ello también su teoría de la enunciación marca un giro importante en la lingüística, un punto de apertura en dirección a la pragmática contemporánea. Para este autor, un discurso es una “enunciación que supone un locutor y un oyente, de modo que el primero tiene la intención de influir en el otro” (Ducrot -

---

<sup>16</sup> Presentamos la lista completa de definiciones de la RAE para el término “discurso”: 1. Facultad racional con que se infieren unas cosas de otras; 2. Acto de la facultad discursiva; 3. Reflexión, raciocinio sobre antecedentes o principios; 4. Serie de las palabras y frases empleadas para manifestar lo que se piensa o se siente. Perder, recobrar el hilo del discurso; 5. Razonamiento o exposición de cierta amplitud sobre algún tema, que se lee o pronuncia en público; 6. Doctrina, ideología, tesis o punto de vista. El partido tiene un discurso revolucionario; 7. Forma característica de plantear un asunto en un texto. Es un rasgo propio del discurso barojiano; 8. Transcurso. El discurso del tiempo; 9. Ling. Unidad igual o superior al enunciado que constituye un mensaje; 10. Ling. Lenguaje en acción, especialmente el articulado en unidades textuales. La lingüística del discurso; 11. T. lit. Escrito o tratado, generalmente de no mucha extensión, en que se discurre sobre una materia determinada; 12. desus. Trayecto o curso de una parte a otra.

<sup>17</sup> La intención del hablante al proferir un enunciado es uno de los principios más importantes de la pragmática tradicional, presente en todas las propuestas teóricas desde los inicios. El modelo de las implicaturas de Grice, por ejemplo, establece la importancia de reconocer la intención del hablante para poder inferir el sentido de lo que dice.

Schaeffer 1998: 626),<sup>18</sup> y la enunciación es “este poner a funcionar la lengua por un acto individual de utilización. [...] el acto mismo de producir un enunciado y no el texto del enunciado.” (Benveniste 1971: 83) Las definiciones de Benveniste son especialmente oportunas para nuestros propósitos porque enfatizan el carácter activo, las figuras del locutor y el oyente y la relación entre ellos.

Crystal<sup>19</sup> entiende “discurso” primero en sentido amplio como “a continuous stretch of [...] language larger than a sentence”, y más específicamente, como “a set of utterances which constitute any recognizable speech event [...], e.g. a conversation, a joke, an interview” (2008: 148). A estas definiciones sigue una breve exposición de algunos modos de acercamiento y categorías propuestos por distintas corrientes o escuelas: los estudios sociolingüísticos, el análisis del discurso, el análisis de la conversación, el generativismo o la psicolingüística. Aunque falta una presentación sistemática, una valoración de los enfoques y la declaración de una orientación teórica determinada, nos parece aprovechable la decisión de extender los límites del discurso más allá de la oración. Objetamos el uso de la categoría “oración,” como otras pertenecientes a la lingüística, en tanto esta no es adecuada para designar unidades discursivas. Otras disciplinas como el análisis del discurso nos ofrecen categorías más apropiadas, como enunciado, acto, movimiento e intercambio (*vid. infra.* 1.3.1). La denominación “evento de habla” en efecto alude a la cualidad performativa que distingue al discurso en sentido pragmático, pero los ejemplos que propone el autor (conversación, chiste o entrevista) designan unidades amplias, tipos de texto más bien, que se ajustan a la actividad y a los intereses de la sociedad contemporánea y por tanto no valen para los textos literarios, mucho menos si estos son antiguos.

Ducrot – Schaeffer (1998: 547)<sup>20</sup> definen “discurso” en términos generales como “todo conjunto de enunciados emitidos por un enunciador y caracterizados por una unidad

---

<sup>18</sup> Criticamos la oposición entre los dos usos de los cuales, según él, la lengua es susceptible: discurso e historia, la cual que incluye tanto el relato historiográfico como el de ficción. Según la presentación de Ducrot-Schaeffer 1998: 626, Benveniste considera la historia como un modo que excluye toda forma lingüística autobiográfica y las referencias al pasado y al futuro, que son indicaciones deícticas: el locutor se mantiene fuera de la enunciación. Nuestro trabajo, que intenta precisamente aprovechar un método asociado al análisis de la conversación cotidiana en el estudio de un texto literario, pone en cuestión la pertinencia de tal separación, sobre todo si se trata de un autor tan subjetivo como Virgilio, cuyas intervenciones personales en el texto son demasiado evidentes como para ser ignoradas.

<sup>19</sup> Esta definición es un punto de partida importante para Laird 1999: 3, cuya importancia en este trabajo ya hemos mencionado; *vid supra* nota 6. El *Dictionary of linguistics and phonetics* publicado por primera vez en 1980 y reeditado seis veces hasta 2008, al menos en inglés, pretende ser una herramienta útil para estudiantes de lingüística específicamente y en general para todos los que tropiezan con la abundancia e imprecisión de los conceptos. Con un criterio que tiende a unificar y precisar varios puntos de vista, es un texto de consulta rápida, tal vez por ello ampliamente difundido y en todo caso práctico.

<sup>20</sup> El *Nuevo diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje* (1998) de Ducrot – Schaeffer, una versión ampliada y mejorada del diccionario original de Ducrot – Todorov aparecido en 1972, es un estudio teórico general bastante completo y abarcador de términos de lingüística y de literatura. Más de dos décadas después de

global del tema (topic)". Pero además, al definir "texto" como unidad comunicacional, lo asimilan al discurso, y ofrecen consideraciones interesantes sobre los límites: "...el discurso puede o bien coincidir con un texto (es el caso de la comunicación escrita, donde la unidad comunicacional y la unidad temática generalmente suelen coincidir); o bien estar integrado por varios textos (en una conversación [...], puesto que cada réplica del intercambio constituye una unidad comunicacional y, por lo tanto, un texto específico, existe interacción entre dos o más discursos, centrados en un tema global respectivo y, en general, compuestos cada uno por varios textos)."

En el presente estudio asumimos la asimilación entre texto y discurso como base esencial que justifica nuestro empleo de un aparato metodológico que han desarrollado fundamentalmente disciplinas dedicadas al estudio de los hechos del habla cotidiana, como el análisis de la conversación. En este sentido algunos autores asumen una posición radical, que es cuestionar la conveniencia de distinguir entre discurso corriente y discurso literario.<sup>21</sup> Nosotros sí reconocemos esta diferencia y la consideramos fundamental en el análisis pragmático, pero también vemos el texto literario como un tipo de discurso, actividad comunicativa de carácter social. La asimilación entre texto y discurso justifica además nuestra decisión de atender no sólo a los discursos de los personajes, sino también al del narrador, e incluso al del autor de la epopeya, que se encuentra en el fondo de todas las otras voces y a la larga es el emisor, responsable del discurso que es la obra literaria.<sup>22</sup> Asimismo a la inversa integramos en nuestros análisis algunos enfoques provenientes del análisis literario, de la narratología y de la crítica literaria en general, en que el término más extendido es "texto."

A partir de las definiciones que hemos discutido declaramos que, para los efectos de este trabajo, el término "discurso" designará, en primer lugar, el enunciado o conjunto de enunciados con unidad temática que pronuncian los distintos hablantes en sus turnos de habla, en las distintas situaciones en las que intervienen, esto es, el producto de la enunciación, que en literatura es el texto que leemos. En segundo lugar, "discurso" aludirá a las intervenciones

---

su primera publicación, el texto aparece de nuevo enriquecido con los avances teóricos realizados durante ese tiempo y continúa teniendo vigencia. El punto de vista de los autores se define como pragmático (p. 9), aunque bien podría considerarse ecléctico o interdisciplinar – de ahí el plural "ciencias del lenguaje" –, en tanto hay numerosas explicaciones y valoraciones de otras escuelas y teorías, así como un importante resumen de bibliografía que complementa su tratamiento de cada tema. Además de una precisión crítica que excede las definiciones que podemos encontrar en un diccionario corriente o en un manual, esta obra tiene a su favor una consideración amplia del lenguaje, que incluye tanto su puesta en funcionamiento como las secuencias resultantes, ya sean estas del ámbito lingüístico o del dominio de la literatura, así como la organización de los temas de acuerdo con una estructuración lógica coherente, no alfabética.

<sup>21</sup> Cf. por ejemplo Maingueneau 2001: 25.

<sup>22</sup> Maingueneau *ibidem*: 24: "...une des singularités du discours littéraire est précisément de rendre problématique la notion même d'énonciateur, de dissocier l'individu qui écrit des figures de l'auteur que permet de définir l'institution littéraire."

propiamente, en tanto acciones mediante las cuales los hablantes configuran su situación: los actos de la enunciación.

### 1.2.2 Rasgos del discurso

Como hemos establecido a partir de la asimilación de los conceptos de texto y discurso, aprovechamos algunos enfoques específicos de la pragmática y el análisis de la conversación en nuestros análisis del texto literario. El *Diccionario de análisis del discurso* de Charaudeau – Maingueneau (2005), a pesar de concentrarse en eventos de la conversación cotidiana y tener por tanto un campo de estudio más restringido que el que aquí nos ocupa, ofrece también definiciones que pueden ser provechosas, hechas las salvedades pertinentes y ampliados algunos puntos. A continuación reproducimos, explicamos y a veces ejemplificamos con textos y situaciones de la *Eneida* los ocho rasgos que, según estos autores, distinguen al “discurso” (pp. 181-3), los cuales nos ayudarán a precisar la definición que acabamos de esbozar.

i. El discurso supone una organización transoracional, esto es, si no necesariamente superior, sí de carácter y de límites distintos a los de la oración. Como hemos declarado antes a propósito de una de las definiciones que discutimos, los límites de los discursos no están en nuestra opinión determinados por unidades gramaticales, sino por unidades de comunicación y de sentido como el enunciado, la situación de comunicación y la identidad de los hablantes.<sup>23</sup> Aquí entendemos que un discurso será pronunciado por un hablante una sola vez en una situación concreta, si bien es posible que sea interrumpido por la intervención directa de otro u otros, caso en que tendremos un nuevo discurso. Si la intervención se produce a un mismo nivel diegético, da lugar a una conversación entre dos interlocutores, de modo que cada una de las alocuciones constituye una unidad de sentido, hablaremos de discursos y de movimientos distintos; *vid. infra*. 1.3.1. Por ejemplo, el relato de Eneas es un único gran discurso (2.2- 3.715), que responde a la petición de Dido de contar sus aventuras (1.748-56). La conversación comienza al final del primer libro y termina al final del tercero, con la

---

<sup>23</sup> Ducrot - Schaeffer 1998: 547 también aludían a la transoracionalidad en su definición de texto: “La noción de texto no se sitúa [...] en el mismo plano que la de oración (o de proposición, sintagma, etc.) Las estructuras textuales, aunque vienen realizadas por entidades lingüísticas, constituyen entidades comunicacionales.” La mención de un plano distinto, así como de entidades de distinto tipo que las lingüísticas, recoge nuestras principales razones. Asimismo son pertinentes las observaciones que propone Kroon 1995: 45 en su propósito de distinguir los marcadores del discurso de los conectores interoracionales, a saber, que el significado de los primeros puede extenderse más allá de la oración e integrar unidades de discurso globales, o bien puede restringirse a un nivel inferior al de la oración y relacionar grupos de palabras, o incluso elementos de carácter extratextual.

conclusión del relato, lo cual no obsta para que dentro de la réplica haya numerosos discursos y conversaciones pronunciados por otros hablantes y por el propio Eneas, que son reproducidos de modo directo o indirecto por el protagonista-narrador. Estos discursos internos interrumpen momentáneamente la secuencia del relato, pero no determinan el final del discurso que los contiene ni rompen la unidad comunicativa.

ii. El discurso está orientado, lo que significa que se concibe en función del interés de un locutor y se desarrolla linealmente en el tiempo. Puede haber marcadores de dirección, que constituyen guías y ayudan al locutor, por ejemplo, a retomar el hilo después de una digresión. Estas marcas tendrán carácter distinto en dependencia del número de participantes: si el discurso es asumido por un solo locutor que controla la situación (monologal) o está expuesto a la interacción directa con el interlocutor (dialogal). La profecía de Héleno, segundo discurso en extensión y complejidad de la obra, con numerosos saltos al futuro y paréntesis argumentativos, es muy rica en enunciados acerca del discurso, mediante los cuales el locutor organiza la información y declara la finalidad que persigue y las características del enunciado. En efecto, el adivino dispone en orden los pasos que Eneas debe seguir hasta llegar a Italia, lo cual constituye el contenido esencial de su alocución, pero también enuncia cuál es el orden que siguen sus propias disposiciones. Abundan los paréntesis y las explicaciones que interrumpen la transmisión de informaciones objetivas y la emisión de direcciones, las argumentan y le dicen al héroe cómo ha de entenderlas. De este tipo son la garantía del éxito basada en instancias mayores – *nam te maioribus ire per altum / auspiciis manifesta fides* ‘con certeza miro ser auspicios mayores los que rigen tu avance por el mar’ (3.374s.) –, la insistencia en la veracidad del vaticinio, también a partir de un aval superior – *si qua est Heleno prudentia uati, / si qua fides, animum si ueris implet Apollo...* ‘Y si Héleno el profeta con su ciencia merece en algo vuestra fe, si Apolo le llena el alma de verdad...’ (433s.) –, la anticipación y clasificación de los actos de habla que va a realizar – *signa tibi dicam* ‘La señal de tu meta quiero darte’ (3.388); *unum illud tibi [...] proque omnibus unum / praedicam et repetens iterumque iterumque monebo* ‘atiende al consejo supremo que te inculco [...], el que por todos vale, el que te encargo con instancia suma’ (3.435s.) –, la delimitación del discurso y la declaración del motivo y el propósito fundamentales: *pauca tibi e multis, quo tutior hospita lustres / aequora et Ausonio possis considerare portu, / expediam dictis* ‘Sólo pocos avisos, darte puedo de los que más seguro hagan tu viaje por el mar que te espera, hasta que logres en un puerto de Ausonia hallar descanso’ (3.377-9). Además, para poder recuperar el hilo en medio de las digresiones y justificaciones del estatuto, el adivino

inserta oportunamente numerosos índices que describen una estructura coherente: *principio* (3.381); *ante... quam* (3.384-7); *praeterea* (3.433); *vid. infra* 5.2.4.

iii. El discurso es una forma de acción. Ya en la definición mencionamos esta característica, que fundamental para nuestros objetivos. De acuerdo con la teoría de los actos de habla propuesta primero por J. L. Austin (1962) y ampliada en una clasificación exhaustiva por Searle (1969), los hablantes pueden cambiar la realidad mediante su acceso a la palabra, si se dan las condiciones apropiadas. Pero los actos de habla en literatura son mucho más complejos que los de la conversación cotidiana, por varias razones. En primer lugar, no pretenden ser reales, sino verídicos, y como tales son aceptados por el público, en virtud de un pacto firmado tácitamente con el autor; cf. Maingueneau (2001: 24), que se apoya en Genette (1989b). En segundo lugar, las instancias del locutor y el receptor se confunden y se difuminan en los distintos niveles.<sup>24</sup> Las acciones que realizan los hablantes de la *Eneida* tienen distinto grado de efectividad en la situación concreta o en la trama, de acuerdo con la autoridad que tengan en ese momento y en esa situación. Algunos no sólo influyen en su interlocutor directo, sino que llegan a transformar el estatuto del otro y a determinar los acontecimientos en adelante. Héctor, por ejemplo, se aparece a Eneas en sueños para avisarle de la caída de Troya y ordenarle huir (2.278-97). Pero además de eso, en virtud de su autoridad como principal guerrero, se atreve a hablar en nombre de la *patria* y a hacerle entrega oficial de los penates, lo que significa cederle su propio rol de protagonista e investirlo del poder que necesita para emprender la huida y la misión. Esta aparición y este discurso marcan la entrada en escena del protagonista en el relato y el comienzo de lo que será propiamente la “Eneida”; *vid. infra* 4.2.2.

iv. El discurso es esencialmente interactivo, lo cual es evidente en las conversaciones, intercambios de al menos dos discursos al modo pregunta-respuesta entre dos hablantes que se encuentran frente a frente. No obstante, para Bakhtin el dialogismo es una cualidad intrínseca de todos los discursos, aunque estos sean pronunciados por un solo locutor o se trate de textos escritos con cierre semántico y autonomía comunicativa, que en apariencia no responden a un discurso anterior ni requieren una respuesta.<sup>25</sup> Por definición, todo enunciado

---

<sup>24</sup> A propósito de la autoridad en Horacio, Oliensis 1998: 5 apunta que: “Literary performatives are enriched and estranged performatives. Everyday acts of politeness target a limited audience – the immediate addressee(s) and (sometimes) assorted onlookers and eavesdroppers. Horace’s poetic acts of politeness, by contrast, outlast their (invented or reconstructed) occasions; they address more audiences and perform more functions.”

<sup>25</sup> Ello es evidente, por ejemplo, en la siguiente afirmación, que extraemos de un ensayo a propósito de la novela, en la cual el crítico enuncia la diferencia entre significado lingüístico y significado real: “The linguistic significance of a given utterance is understood against the background of language, while its actual meaning is understood against the background of other concrete utterances on the same theme, a background made up of contradictory opinions, point of view and value judgments – that is, precisely that background that, as we see, complicates the path of any word toward its object. Only now in its contradictory environment of alien words is

está en una relación de diálogo con enunciados producidos con anterioridad o con los que producirán eventualmente los destinatarios, si bien ese dialogismo no siempre es perceptible a simple vista.<sup>26</sup> A pesar de la relativa abundancia de discursos sin réplicas explícitas en la *Eneida*, veremos que estos por lo general son interactivos y que la interactividad a menudo se hace explícita mediante marcadores del discurso. Además, la interactividad tanto externa como interna se produce a distintos niveles diegéticos, pues las categorías narratológicas no constituyen límites para las estructuras comunicativas de tipo pragmático.

La réplica de Eneas a Dido que da comienzo al relato (2.3-13) constituye un ejemplo de interactividad en los niveles externo e interno. El protagonista responde a la petición realizada por la reina al final del libro anterior, lo cual sería un intercambio externo, pero además reformula el discurso de ella con abundancia de adjetivos, exageraciones y la clasificación del acto de habla, todos estos elementos de subjetividad: *Infandum, regina, iubes renouare dolorem* ‘Espantable dolor es el que mandas, oh reina, renovar’ (2.3), *Troianas ut opes et lamentabile regnum / eruerint Danai* ‘de cómo el reino, que es imposible recordar sin llanto, el Griego derribó’ (2.4s.), *quaeque ipse miserrima uidi* ‘ruina miserrima que vi’ (2.5), *quis talia fando / Myrmidonum Dolopumue aut duri miles Vlixi / temperet a lacrimis* ‘¿Quién, Mirmidón o Dólope o soldado del implacable Ulises, referirla pudiera sin llorar?’ (2.6-8), *si tantus amor* ‘si tanto interés tu amor te inspira’ (2.10), *Troiae supremum audire laborem* ‘por saber nuestras lástimas, y en suma lo que fue Troya en su hora postrimera’ (2.11). A ello opone sus propios reparos: *animus meminisse horret luctuque refugit* ‘el solo recuerdo me estremece y esquivo el alma su dolor’ (2.12). Entre la paráfrasis del discurso de ella y la posición que defiende él, esto es, a favor y en contra de contar los hechos, se producen movimientos alternativos que conducen la argumentación interna a manera de zigzag, con cambios de sentido marcados a menudo por partículas: *et iam* (2.8), *sed* (2.10), *quamquam* (2.12). En el interior del discurso el locutor representa una interacción con su propia interpretación de las palabras de Dido.

v. El discurso es contextualizado. Ello quiere decir, no que está incluido en un contexto que lo rodea como un marco, sino que constituye una parte del contexto y no es posible considerar su existencia fuera de él. Aquí utilizaremos los términos más amplios

---

present to the speaker not in the object, but rather in the consciousness of the listener, as his apperceptive background, pregnant with responses and objections. And every utterance is oriented towards this apperceptive background of understanding, which is not a linguistic background but rather one composed of specific objects and emotional expressions. There occurs a new encounter between the utterance and an alien word, which makes itself felt as a new and unique influence on its style.” (2017<sup>20</sup>: 281)

<sup>26</sup> “Diálogo” tiene implicaciones amplias, en tanto puede referirse, por ejemplo, a un género literario. En este trabajo designa la interacción que se da en las conversaciones cara a cara y la interactividad interna que define a los discursos y entonces sirve como término general para designar nociones que conciernen al análisis del discurso como “conversación”, “intercambio”, “transacción” o “negociación”.

“situación de enunciación,” “situación de discurso” o “situación de comunicación” y declaramos que esta está constituida, además del enunciado propiamente, por todos los elementos que de algún modo están presentes o influyen en la enunciación, especialmente los participantes y las interacciones explícitas e implícitas entre ellos. En favor de la claridad terminológica, distinguiremos el enunciado (producto de la enunciación) de la situación en que se encuentra.<sup>27</sup> Veremos que entre uno y otra se produce una relación de dependencia mutua, de manera tal que el enunciado se configura según los demás factores de la situación, y a su vez la situación es modificada a través del acto enunciativo.<sup>28</sup> El carácter alusivo y las múltiples capas o niveles de significación que caracterizan al discurso poético, en especial la *Eneida*, suponen una complicación considerable de las situaciones de enunciación, lo cual nos obliga a tener en cuenta factores en apariencia ajenos a la ficción, como por ejemplo los contextos histórico, literario y mitológico en que la obra se inserta. Así por ejemplo, las garantías de Venus a Eneas – *nusquam abero et tutum patrio te limine sistam* ‘A tu lado no he de faltar, y en el umbral paterno seguro te pondré’ (2.620) –, de acuerdo con la dignidad que tenía la diosa en Roma, su estatuto de *Aeneadum Genetrix* y la pretensión de los Julios de descender de ella, tienen efecto más allá de la escena inmediata en que se pronuncian. De cara a los lectores de Virgilio, a partir de estas declaraciones del personaje, Augusto, su familia y los romanos cuentan efectivamente con la protección de Venus.

vi. El discurso es tomado a cargo por una instancia o fuente del acto de la enunciación – locutor, emisor o sujeto de la enunciación (Ducrot – Schaeffer 1998: 668) –, a quien se refiere la mayoría de los deícticos personales, temporales, locales, modales, etc. que pueden encontrarse en el enunciado (*índices*’ o ‘enunciados de la enunciación’).<sup>29</sup> Justo al comienzo de la *Eneida* aparece el primer ejemplo, cuando el poeta se designa a sí mismo como responsable de la epopeya (*arma uirumque cano*, ‘Armas canto y al héroe’ 1.1).<sup>30</sup> La

---

<sup>27</sup> Según Ducrot - Schaeffer 1998: 698, situación de discurso es “el conjunto de circunstancias en medio de las que se desarrolla una enunciación (escrita u oral). Tales circunstancias comprenden el entorno físico y social en el que tiene lugar este acto, la imagen que tienen de él los interlocutores, la identidad de estos, la idea que cada uno se hace del otro [...], los acontecimientos que han precedido a la enunciación [...]” En ese trabajo los términos “situación de discurso”, “situación de enunciación” o “situación de comunicación” designan un mismo aspecto.

<sup>28</sup> Ducrot - Schaeffer *ibidem* se refieren a dos partes o tipos dentro de los estudios pragmáticos: la *pragmática*<sub>1</sub> estudia la influencia de la situación en el sentido de los enunciados (p. 698), y la *pragmática*<sub>2</sub> se interesa por el efecto del habla sobre la situación (p. 123). Para nosotros serán interesantes ambos tipos.

<sup>29</sup> Calame 1986: 13, a partir de los aportes de Benveniste, Greimas y Jakobson, hace una distinción clara entre lo que él llama el enunciado de la enunciación y su contraparte referencial: “S’il est vrai que l’énoncé de l’énonciation est lié à l’acte de production linguistique, il est nécessaire de faire une distinction soignée entre la situation « réelle », « référentielle » de communication de la parole, avec les paramètres d’ordre social et psychologique qui en déterminent la figure, et la situation d’énonciation telle qu’elle transparaît, par la médiation de la langue, dans l’énoncé qui est l’objet du processus de communication.”

<sup>30</sup> Este es un ejemplo muy ilustrativo, pero no es el único. El proemio insertado al inicio de la segunda parte de la obra, que se presenta como un *maius opus* (7.37-45) es uno de los sitios con más alusiones al autor, sujeto de la

relación del sujeto con el enunciado que transmite es variable: puede tomarlo a su cargo completamente como en el ejemplo propuesto o puede atribuir la responsabilidad a otro o manifestar escepticismo o abstenerse. El análisis del discurso designa las distintas posibilidades con los términos “modo” o “modalización,” mientras que la narratología introduce las nociones “punto de vista” y “focalización”. En nuestros análisis será esencial distinguir el punto de vista desde el que se perciben y se presentan los acontecimientos, los distintos modos de presentación (directo o indirecto), así como los reconocimientos explícitos de la autoridad propia o de las fuentes.

vii. El discurso, como todo comportamiento social, está regido por normas. Como han visto correctamente filósofos del lenguaje desde Grice, un locutor debe seguir unos protocolos de cara al interlocutor. En primer lugar debe asegurar la pertinencia del acto de la enunciación, lo cual implica cumplir el principio de informatividad: que el mensaje sea tan informativo como las circunstancias exijan. Luego debe respetar el principio de cooperación, que es ajustarse a una serie de máximas con vistas a garantizar el éxito de la comunicación. Así pues, colocar un enunciado concreto en un momento y no en otro obedece a reglas más o menos estrictas y la correcta apreciación de la pertinencia es esencial tanto en la enunciación como en la interpretación del acto individual y de toda la secuencia de acciones que ocurren en la escena. La pragmática y el análisis de la conversación se han ocupado de estudiar y establecer estas normas, sus posibles variaciones y sus consecuencias a efectos del intercambio. En el presente estudio nos apoyamos en la descripción que hacen Roulet *et al.* (1985: 11-45) de las obligaciones comunicativas y rituales que rigen la conversación, así como de las condiciones que deben cumplir las intervenciones. Veremos que la violación de algunas de estas condiciones puede explicar tanto el fracaso de algunos enunciados como precisamente la falta de continuidad de algunos intercambios, y a menudo tiene su origen en una diferencia de autoridad entre los participantes, que es un elemento de la situación.

viii. El discurso está captado en un interdiscurso: se encuentra inscrito en una red infinita de otros textos. La interdiscursividad, o intertextualidad, que es el término extendido en teoría de la literatura, es una de las formas que asume la interactividad interna a que nos referíamos antes. Decíamos que todo enunciado está en relación con otros que suscita o se construye como respuesta a otros, relación que se vuelve especialmente relevante en los textos literarios. Un tipo clásico de relación interdiscursiva es la adscripción a un género, y uno de los muchos aspectos que distinguen a Virgilio es precisamente su relación con el género

---

enunciación narrativa. Estos índices permiten reconstruir en muchos de sus rasgos la persona del poeta, con referencia al enunciado actual (la obra) y a sus trabajos anteriores, que son asimismo enunciados o discursos.

épico, en tanto establece de forma explícita su adhesión a la norma, para luego infringirla a partir de sus rasgos individuales.<sup>31</sup>

### 1.3 EL CONCEPTO DE HIGHET. NUESTRO MÉTODO

El punto de partida fundamental de nuestra investigación es el libro de Highet publicado en 1972, *The Speeches in Virgil's Aeneid*. Se trata de una obra sumamente ambiciosa, cuyo principal aporte es la clasificación de todos los discursos de la *Eneida* según parámetros que tienen que ver con la situación, como son la cantidad de hablantes o las intenciones de estos. Así pues, aunque el autor no lo reconozca explícitamente ni pueda nombrar categorías o emplear un aparato teórico de la pragmática, que en su época no estaba estructurado como ahora, la orientación de su estudio no es completamente distinta de la nuestra.

Casi al inicio de su obra, Highet ofrece una definición de discurso “A speech is one or more sentences supposed to be the actual words of a character, framed together on a single occasion – either spoken aloud, or directly reported as being spoken, or shaped in the mind without utterance.” (1972: 15). Como los ejemplos que hemos visto antes, este crítico extiende los límites del discurso más allá de la oración, pero el empleo de unidades de tipo lingüístico sugiere que atiende sólo al enunciado, es decir, el producto material de la enunciación. Parece, al menos en esta definición, que no realiza la abstracción que implica considerar los eventos o actos de habla, si bien los criterios de clasificación sí reconocen las acciones e intenciones de los hablantes. Además, aunque en principio parece referirse a los discursos en su naturaleza textual, luego sí considera elementos que son de tipo pragmático, como la situación de enunciación y los actos locutivos: “...spoken aloud, or directly reported as being spoken, or shaped in the mind without utterance.” Tenemos sin embargo tres objeciones generales, que darán paso a respectivas precisiones de la metodología y de los términos que emplearemos en adelante.

---

<sup>31</sup> Todorov 1975, a propósito de la teoría de los géneros propuesta por Northrop Frye, manifestaba la imposibilidad de que una obra, manifestación concreta, cumpliera todos los requisitos que postulaba el género, que es una entidad abstracta (pp. 3-23). Conte 1986: 141-184 ofrece una interesante explicación sobre la reinterpretación del género épico que hace Virgilio, a partir de los conceptos, norma y código; *vid. infra* 2.1.2.

### 1.3.1 Estructura recursiva. Los conceptos de “acto,” “movimiento,” “intercambio” y “transacción” o “negociación”

Como acabamos de reconocer, las acciones que designa Highet como discursos: “...spoken aloud, or directly reported as being spoken, or shaped in the mind without utterance” (1972: 15) son de carácter locutivo: se refieren a la actividad física de la enunciación, no a los actos de habla del enunciador (ilocutivos), ni tampoco a los efectos de estos sobre el receptor (perlocutivos).

Ciertamente, en los apéndices que constituyen la clasificación (pp. 291-343) son mencionados muchos actos ilocutivos, aunque no se les designa con ese nombre. El segundo apéndice en concreto atiende a las intenciones de los hablantes: apóstrofes, órdenes, discursos políticos, exhortaciones, despedidas, saludos, súplicas, narraciones, explicaciones o descripciones, etc.. Pero en cada caso es mencionada sólo una acción, que suele ser la meta comunicativa principal, la cual sin embargo, como intentaremos mostrar, casi nunca es la única y no siempre es la más importante.<sup>32</sup> Ello es una consecuencia del método empleado, pues las clasificaciones no pueden evitar simplificar el objeto de estudio.

El presente trabajo aspira a describir los discursos e intercambios como unidades de comunicación, en los que se realizan distintos actos de habla. Para distinguirlos y distinguir la relación entre ellos aplicaremos el modelo de análisis de la conversación propuesto por Roulet *et al.* (1985) y actualizado por Kroon (1995). Este último estudio además tiene una importancia especial para nuestros intereses, porque no sólo perfecciona el modelo teórico con aportes de otros autores y propios, sino que también lo aplica al análisis de textos latinos y se vale de él para establecer reglas acerca del funcionamiento y la interpretación de partículas, las cuales podemos aplicar directamente en nuestra interpretación de la *Eneida*.

La lingüística tradicional describe los textos por su estructura formal según un principio de recursividad: todo texto se compone de unidades básicas que se incluyen sucesivamente en unidades de mayor rango (fonemas, morfemas, lexemas, sintagmas, oraciones). De manera análoga, el modelo de análisis de la conversación describe la estructura comunicativa también según un principio de recursividad. “The basic assumption or hypothesis of the [Geneva] model [...] is that discourse is more than a series of linearly ordered speech acts: in describing the relations underlying a coherent discourse structure one

---

<sup>32</sup> Además en el segundo apéndice, “Classification of the Speeches,” no siempre hay actos de habla y el criterio de clasificación, que es el propósito principal de los hablantes, no siempre se aplica de manera coherente, pues junto a órdenes, saludos, despedidas y súplicas encontramos por ejemplo también soliloquios, los cuales se distinguen no por la intención, sino por el número de hablantes.

should have recourse to *other discourse units* as well, which are connected to one another in a *hierarchical structure*.” (Kroon 1995: 50) Así, los discursos están formados por unidades jerárquicamente organizadas, “unidades de discurso” (Kroon *ibidem*: 64), las cuales, aunque pueden coincidir con unidades lingüísticas como la oración, no están regidas por los mismos límites o principios. En orden ascendente las unidades de discurso son: acto, movimiento, intercambio y transacción o negociación.

Las conversaciones que ocurren entre dos interlocutores que se encuentran frente a frente constituyen un tipo de transacción, pero no el único. Por un lado, las transacciones pueden incluir más de una conversación o intercambio. Por otro, y esto es especialmente notable en los textos literarios, sus participantes y las contribuciones que estos realizan pueden encontrarse alejados, en sitios distintos de la obra y estas pueden estar dirigidas primariamente a los interlocutores indirectos. Además, un mismo discurso puede estar dirigido a más de un interlocutor, de modo que el hablante puede encontrarse inmerso en distintas transacciones al mismo tiempo. Una transacción o negociación está formada por uno o varios intercambios, los cuales se constituyen por un número limitado de movimientos, que son las intervenciones individuales de cada hablante; estos a su vez constan de al menos un acto central o director y a veces uno o varios actos secundarios que amplían o argumentan los actos principales.

Hemos dicho que el relato que emprende Eneas en la corte de Cartago se concibe como parte de una transacción que ha comenzado Dido en 1.748 y que concluye en 3.715. Debido a la extensión y a la forma narrativa que asume la respuesta del protagonista, tendemos a olvidar la situación discursiva original en que se inserta, que lo modifica y modifica los discursos y transacciones que ocurren en su interior. A la hora de analizar los pasajes individuales conviene tener presente el contexto en que están incluidos, que constituye un nivel más en la situación comunicativa: los discursos dentro del relato son pronunciados por distintos personajes, luego transmitidos por Eneas a los asistentes al banquete y en última instancia responden a una demanda de Dido. A la luz de esta otra situación tendremos siempre más lecturas y más efectos que los que se perciben en la situación inmediata.

Además, el inicio de la transacción ha de situarse en algún punto anterior al momento en que la reina comienza a hablar. El discurso directo, y con él el intercambio o transacción, arranca en el verso 1.753. Pero ya desde antes, al menos desde 1.748, el narrador ha estado refiriendo el comportamiento de ella como un registro de actos de habla. El intercambio está formado por un movimiento iniciativo de parte de ella, la demanda que, tal como aparece

representada en el texto, se extiende desde la primeras menciones del narrador, pero que parece haber comenzado incluso antes.<sup>33</sup>

nec non et vario noctem sermone trahebat  
 infelix Dido longumque bibebat amorem,  
 multa super Priamo rogitans, super Hectore multa;  
 nunc quibus Aurorae uenisset filius armis,  
 nunc quales Diomedis equi, nunc quantus Achilles.  
 ‘Immo age, et a prima dic, hospes, origine nobis  
 insidias’ inquit ‘Danaum casusque tuorum  
 erroresque tuos; nam te iam septima portat  
 omnibus errantem terris et fluctibus aestas’

1. 748-56

Mas la noche  
 prolonga Dido con preguntas múltiples,  
 bebiendo largo amor la sin ventura.  
 Inquiere con afán de Héctor, de Príamo,  
 de las tropas de hijo de la Aurora,  
 de los raudos corceles de Diomedes,  
 del porte real de Aquiles, y de pronto:  
 «Mas ¿no será mejor, huésped, le dice,  
 que desde el primer lance nos relates  
 las asechanzas griegas, los reveses  
 de los tuyos, tus viajes y rodeos?,  
 pues que ya es éste el séptimo verano  
 que en tierra y mar tu curso errante mira.»

y por un movimiento reactivo complejo de él, que es la reformulación patética de la demanda, la resistencia, la aceptación y el relato propiamente.

El discurso de ella está formado por un movimiento principal, cuyos propósitos fundamentales son abrir el intercambio y hacer que Eneas emprenda el relato. La primera intención se manifiesta sobre todo en la interjección y el vocativo – *Immo age* [...] *hospes* (753) –, modos de llamar su atención, mientras que la segunda es evidente en el acto central – *age et a prima dic* [...] *origine nobis / insidias* [...] *Danaum casusque tuorum / erroresque tuos* (753-5) –, con dos verbos en imperativo que no dejan lugar a dudas acerca del carácter directivo.<sup>34</sup> Luego hay un enunciado secundario – *nam te iam septima portat / omnibus errantem terris et fluctibus aestas* (755s.) –, explicación que modifica el directivo, en tanto condiciona el grado de imposición en Eneas. En este caso, debido a la posición subordinada que ocupa, que establece además la partícula *nam* que lo introduce, la función pragmática prevalece por encima del contenido semántico. Lo importante no es el dato acerca de las

<sup>33</sup> La mención de los actos de habla realizados por la reina, los verbos iterativos que emplea el narrador, las anáforas y su significado – *multa... multa...; nunc... nunc... nunc...* – hacen que no podamos distinguir el punto de inicio exacto a nivel de la historia ni podamos precisar los actos de habla concretos o analizar la estructura comunicativa de esta parte. Sobre los registros de actos de habla y otras formas de presentación de los discursos descritas por Laird 1999, *vid infra* 1.3.2.

<sup>34</sup> Por ahora nos limitamos a ofrecer esta clasificación general, y reservamos una más específica – pregunta, petición, orden –, a la discusión de las secciones 3.3.4 y 4.1.1, dedicadas respectivamente a este discurso y a la respuesta de Eneas.

aventuras o el tiempo que él lleva vagando, sino lo que se logra aduciendo esta información: anticiparse a una posible resistencia de él y comprometerlo a asumir el relato.

Este es un caso típico en que la estructura recursiva coincide con el contenido pragmático del discurso y la información semántica es puesta al servicio de los actos de habla. Pero no faltan ejemplos en los que un acto o enunciado que aparece subordinado en la estructura comunicativa cobra especial relevancia, debido a las circunstancias en que se enuncia o a su contenido semántico o al efecto estilístico que consigue. A menudo, afirmaciones que funcionan como argumentos ofrecen claves interpretativas o estilísticas que son esenciales más allá de la situación concreta, como mensajes de cara al público externo, por ejemplo. Así, cuando Venus posibilita al hijo ver a los dioses destruyendo Troya (2.604-18), la visión constituye un argumento, introducido por *nam*, que justifica la advertencia de abandonar la *ira* contra Helena – *non tibi Tyndaridis facies inuisa Lacaenae / culpatusue Paris* ‘No eches la culpa a la beldad odiosa de esa Lacedemonia hija de Tíndaro, ni el crimen es de Paris...’ (2.601s.) – y la orden de huir: *eripe, nate, fugam finemque impone labori* ‘¡Hijo, no intentes más, huye!’ (2.619). Pero tanto el contenido sublime de la acción, como el modo en que se presenta, con el detalle de la madre quitando la nube y modificando la perspectiva del hijo y los dioses actuando ante sus propios ojos, hace que esta cobre relevancia más allá de la posición subordinada que ocupa en el discurso; *vid. infra* 4.3.3.

### 1.3.2 Cambios de focalización y modos de presentación del discurso

Hemos reconocido que Highet menciona los actos locutivos, así como los hablantes y su relación con la enunciación. En este punto sin embargo hemos de apuntar que, a pesar de que reconoce actos variados y recoge en su definición tanto los pronunciados en alta voz, como los imaginados o reproducidos por otros locutores, los discursos que analiza y clasifica son siempre *orationes rectae*, o sea, las que pretenden constituir una reproducción fiel de las palabras dichas o pensadas por los personajes.<sup>35</sup>

Este crítico, preocupado por la defensa de los valores poéticos de la epopeya frente a la antigua consideración de la obra como manual de retórica, atiende a las alocuciones de los personajes como piezas que corresponden a un único locutor (p. 3). Pero, en su intento por

---

<sup>35</sup> Highet 1972: 15: “...the context and the phrasing usually show when Vergil intends his readers to imagine they are hearing the actual words of his characters, or their thoughts put into words unspoken”. Aunque el discurso directo o referido aspira a la literalidad, su reproducción en boca de otro hablante constituye un cambio en la modalización (focalización y modo de presentación) y por lo tanto también en la situación y en el significado último del enunciado.

demostrar la calidad artística, ignora los niveles enunciativos y las numerosas voces y puntos de vista que se perciben con frecuencia mezcladas en una misma enunciación, como por ejemplo los comentarios autoriales que interrumpen la narración de los hechos o las intervenciones indirectas o leves en forma de discursos indirectos o las citas intra- o intertextuales. El crítico dedica al final de su obra un breve apéndice a las formas de discurso indirecto y discurso narrativizado, los cuales agrupa sin distinción bajo la etiqueta de “Speeches and Thoughts in Oratio Obliqua” (pp. 342s.) y considera como “seldom important” (p. 16). Registra treinta casos, pero añade que muchos habrían sido vertidos en discurso directo si el autor hubiera tenido tiempo (p. 342). A los ejemplos en que un hablante asume la perspectiva de otro sin concederle directa o indirectamente la palabra no alude en absoluto.

Nosotros consideramos que los discursos directos son sólo una forma, si bien extrema, en que se manifiesta la desviación del punto de vista del autor o del narrador, lo cual es parte de la cuestión acerca del estilo subjetivo u objetivo que ha ocupado a la crítica al menos desde Heinze (1903: 363-6). Según explica el crítico alemán, contar la caída de Troya desde la perspectiva de Eneas no es sólo un intento por suscitar veracidad, sino sobre todo la posibilidad de mostrar el punto de vista inédito de los vencidos y por tanto de recrearse en el patetismo y la subjetividad. Pero lo contrario también es cierto: que la menor presencia de discurso directo con respecto a Homero es la oportunidad de ofrecer comentarios personales de los hechos y los discursos, de dar la mayor cantidad de detalles posibles acerca de la situación, para mostrar a los lectores no ya lo que dicen los personajes, sino lo que sienten.<sup>36</sup> Asimismo Heinze llama la atención acerca de las abundantes ocasiones en que el autor de la *Eneida* se permita intervenir “subjetivamente” y con ello sacrifica los principios estéticos del género a causa de intereses políticos, por ejemplo. Después de él, Otis (1963) explora dos procedimientos específicos de subjetividad, los cuales define como empatía y simpatía, y abre así la puerta a un amplio y fructífero debate sobre todo entre críticos italianos, entre los que destaca Conte (1986: 141-84).<sup>37</sup>

Luego, teniendo en cuenta estos aportes, Fowler (1990) y (1997a) se ocupa de casos especialmente problemáticos, en los que la imposibilidad de distinguir categóricamente el origen de los enunciados conduce a cuestionamientos acerca de las orientaciones ideológicas

---

<sup>36</sup> Heinze 1903: 355 “Homers Erzählung überläßt es im allgemein dem Leser, aus den Ereignissen selbst die begleitenden Empfindungen zu erschließen, und unterstützt dies nur durch Gespräche und Monologe; Virgil erzählt nie, ohne wenigstens durch Ton und Farbe, wenn nicht durch ausdrückliche Fingerzeige, auf jene Empfindungen hinzuleiten.”

<sup>37</sup> Fowler 1990: 54-7 ofrece una presentación crítica de los aportes de Heinze, Otis y el debate posterior. En el capítulo siguiente de esta investigación (2.1.2), dedicado a describir el estatuto de autoridad del narrador virgiliano, ofrecemos una explicación sucinta de la simpatía y la empatía, a partir de las visiones de Heinze, Otis y Conte.

y morales del poeta y de los demás hablantes. Más recientemente, Fernandelli (2012) atiende también a la cuestión para mostrar que muchas de las innovaciones que se le atribuyen a Virgilio estaban presentes en Catulo 64, que, según él, constituye en gran medida el catalizador para el renacimiento en Roma de una épica grande de argumento mitológico (p. XXXIV).

En esta línea investigadora se inserta Laird (1999), cuyo principal aporte es una taxonomía de los distintos modos de presentación del discurso con base en la poética y la retórica clásicas, así como en los presupuestos de Genette, Bahktin y la intertextualidad (pp. 87-115).<sup>38</sup> De Laird, que otorga una dimensión social a la literatura, hemos tomado la idea de que los modos de presentación constituyen formas de intromisión del punto de vista de un hablante en el discurso de otro, intromisión que puede darse en distintos grados, pero no anula al nuevo locutor (p. 40). Su estudio demuestra que el tipo de relación que se establece entre el narrador y el material que presenta no sólo importa, sino que constituye un elemento fundamental de la técnica narrativa de los autores. De hecho, después de haber esbozado el modelo teórico, al aplicarlo al análisis de distintas obras de la literatura latina, es posible advertir que determinados géneros se identifican con modos de discurso específicos y que el empleo particular que los autores hacen de las posibilidades de que disponen constituye el origen de muchas de sus innovaciones formales y estilísticas.

La clasificación comprende tres modos básicos de presentación del discurso: la cita en discurso directo, la referencia en discurso indirecto y la mención de los actos de habla realizados por el otro. A continuación, siguiendo a Laird, enunciaremos los rasgos principales de cada uno de estos modos y mencionamos ejemplos distintos de los suyos, que estudiaremos más detalladamente en la tesis.

El discurso directo u *oratio recta* consiste en la reproducción literal de las palabras que habría pronunciado el hablante. Algunos de sus rasgos esenciales a efectos narratológicos son que el tiempo del *récit* parece coincidir con el tiempo de la *histoire*, que la mediación del narrador parece borrarse y que los receptores tienen la impresión de estar asistiendo al discurso tal como habría sido pronunciado. Del discurso de Dido que citamos en la sección anterior una parte (1.753-6) se vierte en discurso directo. También el relato de Eneas que constituye la respuesta (2.3- 3.715), así como la mayoría de los discursos de la clasificación de Highet pertenecen a este tipo.

El discurso directo libre es la aplicación del discurso directo más ajustada a la realidad, en tanto reconoce que puede haber variación en la reproducción directa. Esta forma

---

<sup>38</sup> Una presentación, crítica y aplicación de este modelo a la retórica latina se encuentra en la tesis doctoral Gratiarum Acciones *Consulares en el corpus XII Panegyrici Latini*, de Gómez Santamaría 2017.

no pretende reproducir literalmente las palabras del hablante (a veces resume lo dicho por varios hablantes y a veces se refiere a discursos pronunciados en más de una ocasión) ni pretende hacer coincidir el tiempo del *récit* con el de la *histoire*.<sup>39</sup> Un ejemplo sería el monólogo que pronuncia Eneas al ver a Helena en medio de la caída de Troya, refugiada en el templo de Vesta (2.577-87). Aparentemente se trata de un discurso directo, pero no es concebible que en medio de tales circunstancias el protagonista alcanzara a articular efectivamente tales palabras, de manera que constituye más bien la figuración de su estado de ánimo, cuya puesta en discurso directo sirve para acrecentar el *pathos* y conseguir una mayor identificación del público; *vid. infra* 4.3.2.

En el discurso indirecto u *oratio obliqua* las palabras de los personajes se presentan modificadas a través de la voz del narrador, lo cual se percibe en los cambios que se producen en la sintaxis. Por ejemplo, en el proemio el narrador cuenta que Juno prefería a Cartago sobre todas las demás ciudades, información que procede de una fuente que no se declara, pero que de todos modos se reconoce mediante el discurso indirecto, que marcan el verbo declarativo y la oración de infinitivo: *Vrbs antiqua fuit [...] / Karthago [...] quam Iuno fertur terris magis omnibus unam / posthabita coluisse Samo* ‘De antiguo, una ciudad, [...] Cartago [...]. A todas Juno prefirióla – dicen que aun a Samos’ (1.12-6); *vid. infra* 2.2.1.

Frente a este tipo, el discurso indirecto libre presenta las mismas alteraciones en la sintaxis, pero carece de verbo declarativo que lo vincule con el enunciado del narrador, de manera que en apariencia constituye un enunciado independiente, o al menos su fuente es ambigua. La voz del personaje interviene y se mezcla con la del narrador, sin que esto se reconozca explícitamente o cambie la persona verbal. Esto sucede, por ejemplo, cuando el narrador describe el envío de Mercurio a Dido con advertencias de parte de Júpiter: *Haec ait et Maia genitum demittit ab alto, / ut terrae utque nouae pateant Karthaginis arces / hospitio Teucris, ne fati nescia Dido / finibus arceret* ‘Dice, y manda a Mercurio a que consiga el que Cartago hospitalaria acoja en su puerto a los Teucros y en sus muros, no sea que, ignorante de los Hados, de sus fronteras los rechace Dido.’ (1.297) El discurso corresponde al narrador, pero contiene las palabras de Júpiter a Mercurio: el juicio *fati nescia* puede pertenecer a Júpiter o al narrador; *vid infra* 3.3.1.

Por último, el hablante puede también ofrecer sólo el registro de los actos de habla realizados por el otro, que puede ser conciso, cuando sólo se refiere el acto de la enunciación,

<sup>39</sup> Gómez Santamaría *ibidem*: 59, “la idea de que el discurso directo posee “fidelidad literal” o “autonomía documental” mientras que el discurso indirecto es una forma de paráfrasis puede ponerse en duda. El discurso directo no es la reproducción más fiel de la realidad, porque se trata también de una construcción.” Laird añade que, estrictamente hablando, todo discurso poético, o al menos todo discurso en verso, sería siempre discurso directo libre, ya que no es probable que los personajes hablaran en verso. (p. 94)

que algo se ha dicho o se ha pensado, o bien expandido o informativo, cuando se incluye también parte del contenido de los enunciados. Por ejemplo, Héleno refiere en modo conciso la consulta que debe realizar Eneas a la sibila en Cumas – *hic tibi ne qua morae fuerint dispendia tanti, [...] / quin adeas uatem precibusque oracula poscas / ipsa canat uocemque uolens atque ora resoluat* ‘la tardanza, cualquiera que ella sea, no te importe, con tal que puedas ver a la Sibila y pedir sus oráculos, rogándola, que te los dicte con sus propios labios’ (3.453-7) – y enseguida, de modo expandido, las informaciones que ella ha de proporcionarle: *illa tibi Italiae populos uenturaque bella / et quo quemque modo fugiasque ferasque laborem / expedi et, cursusque dabit uenerata secundos* ‘Ella de Italia te dirá los pueblos, ella las tristes guerras que te acechan y el modo como evites o superes cualquier funesto azar; ella tu rumbo te enseñará, si sabes venerarla.’ (458-60); *vid. infra* 5.2.4.

Ahora bien, aunque estas distinciones entre los modos de presentación son muy útiles, a menudo los límites se difuminan y la adscripción de los discursos a uno u otro tipo no siempre es nítida. Especialmente complejos son los casos de discurso indirecto libre, pues aun cuando se reconozca que hay un cambio de voz, a menudo es difícil de precisar el sujeto o la fuente de los enunciados, debido a la ausencia de marcas explícitas como el verbo declarativo o el cambio de persona verbal. Y aún más controvertidos son los cambios de punto de vista o focalización,<sup>40</sup> en que los hablantes hablan desde la perspectiva de otro, sin reconocerlo. La presencia de personajes con estatutos bien definidos, tanto en la tradición épica como en la propia *Eneida*, ofrece al autor interesantes posibilidades enunciativas desde la intertextualidad, que es una forma leve de intromisión del punto de vista de un hablante en el discurso de otro. Tras las voces de los personajes el narrador consigue en buena medida disfrazar su subjetividad, pero a la larga esta sale a la luz y sirve como medio para mantener la unidad del género épico en medio de las desviaciones o desarticulaciones que introducen las voces alternativas; cf. Conte (1986) e *infra*. 2.1.2.

Los cambios de focalización son parecidos al discurso indirecto libre, con el que de hecho tienden a confundirse. No obstante, como establece Fowler (1990: 45) la presentación del discurso concierne a la persona que habla, mientras que a la focalización o al punto de vista interesa quién ve. La presencia de términos cargados de expresividad en el discurso del narrador, que transforman a veces la manera en que ha de leerse todo un pasaje y que no

---

<sup>40</sup> “Punto de vista” es el término inglés y es también el que prefiere Conte 1986: 141-184, que además ofrece una amplia bibliografía al respecto. A partir de Genette 1998a primero, y luego Bal 1987 se ha extendido sin embargo el de “focalización.” Este es el que usa Jong 1987 en su aplicación de las teorías narratológicas a la *Iliada*, y es también el elegido por Fowler 1990, que argumenta su elección por la necesidad de distinguir entre quién habla y quién observa, y por la posibilidad de hablar de un “focalizador”, figura paralela a la del narrador.

concuerdan con la ideología que se atribuye a él o a otro hablante con unas circunstancias y una orientación ideológicas específicas, sugiere la interferencia de puntos de vista alternativos, aunque no se reconozcan a nivel sintáctico. Por lo general el cambio sólo puede identificarse con un amplio margen de error, a partir de un análisis minucioso de la situación. Un ejemplo clásico es *superbus*, cuyo carácter peyorativo compromete necesariamente a los hablantes que lo usan, que aparentemente eran objetivos o imparciales o estaban orientados favorablemente hacia aquello o aquel a quien atribuyen el epíteto; *vid. infra* 2.2.1. Fowler (1990: 47-54) discute varios ejemplos y no siempre consigue descifrar la fuente última de las declaraciones, lo cual enfatiza su dificultad interpretativa.

Si en literatura la presentación de los discursos y las situaciones de enunciación son más complicados y tienen más aristas y matices que en la conversación cotidiana, la presencia más o menos velada de un focalizador distinto del narrador o del personaje que habla viene a añadir aún más ambigüedad y a multiplicar las posibilidades. La clasificación de Laird por un lado y el reconocimiento de los cambios de focalización que distinguen críticos como Fowler por otro constituyen herramientas útiles que ayudan a la interpretación de pasajes concretos, pero no son apropiados para la clasificación de discursos extensos, delimitados por su atribución a un hablante, tal como los concibe Highet. Como hemos anunciado, nuestro propósito es más describir que clasificar y atendemos más a escenas o episodios que a discursos propiamente, los cuales, en nuestra opinión, no deben tratarse como unidades aisladas, estables en toda su dimensión y atribuidas a un (solo) sujeto enunciator.

### 1.3.3 El discurso del narrador y el discurso de los personajes

Nuestra tercera objeción al concepto de discurso de Highet está estrechamente relacionada con el debate acerca de los modos de presentación y el punto de vista, pero se refiere específicamente a la identidad de los locutores, que para él son estrictamente los personajes de la diégesis: *characters* (1972: 15). Estudiar sólo las alocuciones de los personajes implica ignorar tanto las posibilidades expresivas del narrador como la función narrativa que ejercen algunos personajes.

Las manifestaciones de subjetividad del narrador virgiliano pueden explicarse en buena medida a la luz de la asimilación de los conceptos de “texto” y “discurso” que establecimos en nuestra definición (*supra* 1.2.1). Según Laird, esta asimilación se explica por el valor afectivo de los textos y su capacidad para constituir actos de habla, que como los discursos cotidianos se insertan en una red de intercambios sociales: “In calling attention to

the status of *texts as discourses*, my purpose is to consider, in the manner of ancient rhetoricians, their affective power. I hope to highlight their capacity to move hearers as speech acts, to demonstrate their affinity with reported discourse, and to emphasize their important ideological dimensions.” (1999: 18)

Desde este punto de partida podemos asumir que la *Eneida*, como todos los textos literarios, es un hecho comunicativo concreto, realizado por el autor en una situación enunciativa también concreta: Virgilio y su público constituyen una pareja de emisor-receptor que interactúa en el fondo de los intercambios entre los personajes de la ficción. La narración, tanto la diégesis principal como el relato metadieético de Eneas, constituye pues un discurso, ciertamente distinguible de los discursos de los personajes que contiene, pero no por su naturaleza comunicativa, sino por la diferencia en las situaciones concretas, como son también distintos entre sí los discursos de los personajes, y por la diferencia de niveles narrativos.<sup>41</sup>

Fernández Corte (2015 y 2016) atiende tanto a las intervenciones personales o afectivas del narrador como a las posibilidades ‘narrativas’ o ‘informativas’ de los personajes, y afirma que los enunciados de uno y otros se encuentran insertados en interacciones. Con respecto al primero reconoce los ejemplos de simpatía, típicos comentarios afectivos que habían visto Heinze (1903) y Otis (1963), pero además se ocupa de otros tipos de intervenciones personales, asimismo distintas del discurso narrativo, como los paréntesis. Según su explicación, al interrumpir la narración con aclaraciones etimológicas, geográficas o mitológicas, el autor se desdobra en otro hablante “erudito”, comentarista de sí mismo, que apela al conocimiento del público acerca de temas de interés cotidiano y establece con él un intercambio particular. En lo que respecta a los personajes, estudia específicamente algunos casos en que, además de mostrar sus emociones e intereses personales, ellos elevan sus voces más allá del rango o del ámbito de acción que les está concedido, cuentan episodios, configuran la escena y la trama de la obra y además reflexionan acerca de la naturaleza de su estatuto, de sus acciones y de la imitación literaria en un tono que correspondería al autor. Si del narrador principal esperaríamos un punto de vista fijo, identificado con una verdad absoluta y unos valores morales tradicionalmente aceptados, mientras que los personajes son propicios a la subjetividad, los trabajos de Fernández Corte exploran abundantes ejemplos en que este principio se invierte. A partir de ellos, el capítulo siguiente de esta investigación

---

<sup>41</sup> No ignoramos la superioridad del narrador con respecto a los personajes, así como las distinciones narratológicas clásicas entre los tipos de narrador (extradieético, intradieético, homodieético, etc.), no obstante a lo cual, desde una perspectiva pragmática y comunicativa, las intervenciones de unos y otros constituyen discursos igualmente relevantes.

estudia cómo el narrador y Juno, en la interacción que constituye la introducción a la obra, transgreden el estatuto narrativo que les corresponde y asumen funciones y modos de hablar que son típicos del otro.

Pero, entre el narrador que muestra su afectividad y los personajes que transmiten información objetiva, el protagonista, con su complejo estatuto de hablante, personaje y narrador, constituye el caso más notable. Fernández Corte (2016: 106) apunta que “Eneas no sólo es un narrador que toma el relevo de Virgilio (a imitación de la *Odisea*) para darle variedad a la trama, sino que Eneas es también un personaje que le explica a Dido el origen divino de su misión y de su *pietas* [...] y también se permite dar rienda suelta a su emotividad al narrar los acontecimientos troyanos, mostrando gran empatía hacia los sufrimientos de los suyos.” En su voz, la subjetividad alcanza un altísimo grado, pero de acuerdo con el poder que le supone estar a cargo del relato, puede emitir juicios de valor desde el nivel superior, los cuales intentan controlar la recepción, y puede además decidir en qué hablantes deposita la transmisión de determinada información para conseguir el mejor efecto posible de cara a la autolegitimación.

No obstante, independientemente de que su comportamiento se justifica en gran medida por su estatuto narrativo especial y su posición privilegiada, muchas declaraciones sin embargo no se corresponden con sus condiciones materiales y el nivel en que se encuentra. En efecto, Dido le dará la palabra en Cartago, y con ello el poder de hacer callar a la audiencia, pero eso no justifica que esté al tanto de hechos históricos externos a la ficción, ni que tenga una orientación política prácticamente idéntica a la del autor de la obra, ni que sepa cuál es el atributo por el que lo ha conocido la posteridad, gracias a Virgilio. Como tendremos oportunidad de ver repetidamente, su punto de vista se expande inexplicablemente y le es dado observar o decir cosas que estarían fuera del alcance de los mortales, sobre todo de los personajes de la diégesis.

## **PARTE I: EL NIVEL DIGÉTICO**



## 2. LA INTRODUCCIÓN A LA *ENEIDA*

---

El primer libro, libro de primeras cosas, de presentaciones, definiciones y delimitaciones, funciona como introducción a la obra. Además de la enunciación de los temas fundamentales en el proemio, en este libro también se presenta o se organiza la escena en la que tendrá lugar el discurso más largo de la *Eneida*, que es el relato de Eneas. Por primera vez aparecen el protagonista y quien será su principal interlocutora, la reina de Cartago: son pronunciados discursos en los cuales ellos se definen y definen al otro, como personajes y como hablantes, y preparan las condiciones para el cambio de narradores que tendrá lugar a partir del libro segundo, con las correspondientes consecuencias a efectos de la autoridad.<sup>1</sup>

Antes de ver cómo el héroe se constituye en personaje y en narrador y establece su nivel de autoridad frente al relato, queremos examinar tanto la figura del narrador principal como la de uno de los personajes más relevantes, el primero que interviene en discurso directo, que es la diosa Juno. Ello nos permitirá luego establecer analogías y diferencias entre ellos y Eneas, que se comporta al mismo tiempo como narrador y como personaje. Hemos elegido el proemio y el primer monólogo de la diosa, discursos en apariencia monológicos, pero en realidad interactivos, por la posición privilegiada que ocupan y por su importancia de cara a la configuración de la obra. Debido a su carácter inaugural y presentativo de los temas, los personajes y las elecciones estéticas del autor, sugerimos que estos discursos se encuentran a medio camino entre la ficción y la realidad externa, de modo que las interacciones a distintos niveles, así como la carga simbólica y alusiva que distingue la obra son mucho más notables aquí que en otros sitios.

Este capítulo investiga pues la presentación de los temas y los presupuestos teóricos del autor por parte del narrador y de Juno. Recibirá especial énfasis el modo en que ambos uno y otra se colocan con respecto a la obra, establecen su situación e intentan controlar el

---

<sup>1</sup> El proemio se extiende según Quinn 1968: 99 desde el inicio hasta 1.33. Laird 1999: 160 opina que la acción comienza en realidad en 1.50 con el perfecto *uenit*, a pesar de que la transición se realiza de manera muy sutil mediante el empleo de distintos modos de presentación. En cualquier caso, las palabras de Juno tienen también carácter inaugural, sino de la obra, al menos de la nueva acción que ella concibe para obstaculizar el viaje de Eneas y los designios del hado; Juno urde siempre nuevos comienzos. Todo el libro primero está lleno de elementos inaugurales, como la invocación a la musa, la tormenta con la primera aparición de Eneas, la primera profecía de Júpiter y la primera aparición de Dido.

desarrollo de los acontecimientos en el futuro. La primera sección (2.1), dividida en dos subsecciones, comentará la presentación del conflicto que da lugar a la epopeya, así como el estatuto de autoridad de los dos hablantes implicados, que representan cada una de las partes. La segunda sección (2.2), asimismo con dos subsecciones, emprenderá el análisis de la estructura y los puntos de vista en los discursos que pronuncia cada uno y destacará los elementos de interacción y polifonía.

## 2.1 PRESENTACIÓN DE LOS TEMAS. PUNTO DE VISTA, LÍMITES Y ESTATUTO DE LOS HABLANTES

Como es de esperar, al inicio se exponen las líneas fundamentales de la obra. Las primeras palabras constituyen una mención breve de los dos temas, que son el protagonista y sus hazañas: *Arma uirumque* ‘Armas [...] y al héroe’ (1.1).<sup>2</sup> Pero más que las *arma*, la principal hazaña es la fundación de la ciudad, que no es otra que la Roma que conocen y celebran el autor y sus contemporáneos: *genus unde Latinum Albanique patres atque altae moenia Romae* ‘al que fue estirpe del solar latino, del albano senado y base firme de las murallas de la excelsa Roma’ (6s.). De acuerdo con una tradición generalmente aceptada, que siguen Virgilio y la mayoría de las fuentes que nos han llegado,<sup>3</sup> Roma tiene su origen en la huida de Troya del héroe fundador y el traslado a Italia, hechos que habían sido hace tiempo decretados por instancias divinas superiores – *Troiae qui primus ab oris / Italiam fato profugus Lauiniaque uenit / litora* ‘que de Troya prófugo por el Hado vino a Italia, en las lavinias costas, el primero’ (1-3) –, cuyo cumplimiento tropieza con la oposición de Juno: *saeuae memorem Iunonis ob iram* ‘por la cruda saña de Juno rencorosa’ (4). El *uir* es Eneas, héroe distinguido por su *pietas* —*insignis pietate uir* ‘un hombre insigne en la piedad’ (10) –, lo que significa en principio la observancia de los deberes religiosos y familiares, pero luego deviene una suma de virtudes humanas y políticas y un ideal ético extendido en época Virgilio, cuyo mejor exponente es Augusto. En este sentido la aplicación de la *pietas* resulta en el triunfo del *ordo*, la *pax* y la civilización sobre el *furor* de las guerras civiles.

<sup>2</sup> En adelante, durante este capítulo, todas las citas de la *Eneida* se refieren al libro primero, a menos que se indique lo contrario.

<sup>3</sup> Como es sabido, Virgilio construye la epopeya a partir de una síntesis de variadas fuentes. Además de los poemas homéricos, el ciclo épico y la tragedia, que cuentan la guerra de Troya y los *nostoi*, interesan aquellas obras que abordan concretamente la fundación de Roma. Dentro del género épico destacamos los *Annales* de Ennio y en historiografía las *Antigüedades Romanas*, de Dionisio de Halicarnaso. Luego, a partir de él, son exploradas asimismo otras posibilidades, entre las cuales se destacan las *Metamorfosis* de Ovidio. Más o menos como Virgilio, los otros también cuentan la fundación e intentan legitimar el imperio y las condiciones actuales a partir del pasado remoto, por lo cual constituyen puntos de comparación interesantes.

Luego, junto a la presentación explícita de los temas, en el proemio también se establecen las bases formales y estéticas, lo que es decir, los límites del narrador y su actitud frente al discurso que constituye la obra. Por un lado reconoce la tradición y el género en los que se inserta y por otro enfatiza las aportaciones propias.<sup>4</sup> Esto último aparece en declaraciones explícitas, pero sobre todo se encuentra implícito en factores de estilo, como son los términos elegidos, su disposición en el verso, las alusiones directas o indirectas a los modelos y la invocación a la musa, por ejemplo.

Pero en la manera en que se organizan el discurso del narrador y las primeras intervenciones de los personajes, así como en las interacciones que se producen a distintos niveles, puede notarse cómo la presentación de los temas y las declaraciones de estilo no sólo constituyen el contenido semántico de los enunciados, sino que están reflejados en la estructura comunicativa y en las posiciones en que se colocan los hablantes. El argumento de la *Eneida* parte de una oposición esencial a propósito del destino del héroe, entre los designios del hado, identificado con Júpiter<sup>5</sup> y el narrador épico, y la voluntad de Juno. Como han advertido varios críticos, Júpiter y Juno se oponen también en la tendencia del primero al cierre y al final y en la necesidad de la segunda de abrir nuevos comienzos y tramas alternativas que dilaten ese final; cf. por ejemplo Feeney (1991: 137-55).<sup>6</sup> Esta oposición dialéctica que sustenta el desarrollo del argumento se encuentra en el fondo de la estructura general de la obra, así como de varios de sus libros y episodios, como veremos especialmente

---

<sup>4</sup> En su descripción de la estructura y los contenidos de los libros, concretamente a propósito del primero, Quinn 1968 se refería a estos aspectos básicos: "...two major function of book 1: it introduces the hero in circumstances that put us on his side; and it puts the legendary story in a context of contemporary relevance. A third function is to make clear the stance Virgil adopts with respect to the Homeric tradition" (pp. 108s.). Asimismo Conte 2007, que estudia las funciones de los proemios, sobre todo la cualidad programática que adquieren a partir de la época helenística en que los poetas son conscientes de su papel y lo justifican ante el público: "Side by side with the thematic proem exists the programmatic proem. To be more precise, we often find a programmatic proem interwoven with and superimposed on the thematic proem: thus, alongside the *quid*, the *quale*." (p. 221)

<sup>5</sup> Aunque en este trabajo nos valemos de la identificación de Júpiter con el hado, en tanto resulta útil para explicar la autoridad, los cambios de voz y las interferencias de los puntos de vista, ello no nos autoriza a hablar de identidad absoluta entre ambas instituciones. Asumimos una relación *a priori*, a partir de la etimología de "hado," que lleva la idea de "decir," tal como sugieren primero Serv. *ad Aen.* 2.54 – "'fata' modo participium est, hoc est 'quae dii loquuntur'" – y luego Feeney 1991: 139s., quien precisa que el hado son las palabras pronunciadas por Júpiter, según él mismo asegura a Venus: *fabor enim, quando haec te cura remordet, / longius et uoluens fatorum arcana mouebo* 'y voy a explayarme, pues te miro inquieta y dolorida, y mi respuesta va a desplegar del Hado los misterios' (1.261s.).

<sup>6</sup> Feeney también (*idem.*) advierte que la identificación de Júpiter con el final está señalada más de una vez en el texto: en su primera aparición – *et iam finis erat, cum Iuppiter aethere summo / despiciens...* 'Ya terminaba el treno cuando Júpiter, contemplando desde lo alto del empíreo...' (1.223s.) –, en la certeza por parte de Eneas de que un dios le concederá llegar al final de la empresa – *dabit deus his quoque finem* 'de ésta también nos dará Dios dichoso término' (1.199) –, en el reproche que le dirige Venus por la continua renovación de las labores de Eneas – *quem das finem, rex magne, laborum?* '¿No pondrás fin, gran rey, a sus trabajos?' (1.241) – y en el reclamo que él mismo hace a Juno: *quae iam finis erit, coniux?* '¿Qué fin, oh esposa, ha de tener todo esto?' (12.793). Juno por su parte comienza su primer discurso hablando de inicios – *incepto* (1.37) –, desata la tormenta del libro primero que conduce a los troyanos a Cartago, donde intenta retener al héroe a través de la unión con Dido, envía a Iris para convencer a las mujeres de quemar las naves en el libro quinto, provoca otra tormenta y encarga a Alecto sembrar la discordia que conduce a la guerra en el Lacio en el séptimo.

a propósito del libro tercero,<sup>7</sup> y se manifiesta de manera especial al inicio, cuando el narrador y la diosa presentan alternativamente sus planes narrativos, lo que es también declarar su posición en el conflicto. Los discursos que pronuncian uno y otra pueden distinguirse con claridad. Pero insertados en ellos también hay declaraciones y opiniones de otros, a los cuales ellos representan o en los cuales apoyan su autoridad. Veremos que, aunque no hay diálogo propiamente, sí ocurre una transacción en términos comunicativos entre ambos, en la cual además participan de forma indirecta otros hablantes y otros discursos.

### 2.1.1 *Pietas uersus Furor*

Virgilio concibe la leyenda de la fundación de Roma en términos de confrontación entre Júpiter y Juno, la cual se extiende a sendos bandos o grupos de parte de cada uno. Júpiter, junto al hado, Eneas y todos los que cooperan en el cumplimiento de la misión, representan el *ordo* y su cumplimiento que es la *pietas: sic uoluere Parcas* ‘tal el destino hilado por las Parcas’ (22).<sup>8</sup> Por su parte Juno y sus ayudantes encarnan la *ira* o el *furor: Iononis ob iram* ‘por la cruda saña de Juno rencorosa.’ (4) Entendido en estos términos, lo que ha de ser historia y legitimación de un pueblo deviene en el discurso poético lucha personal de la segunda divinidad más importante del Olimpo contra unos poderes supremos e incuestionables. No obstante, el conflicto personal que da lugar al argumento es más que eso: es en primer lugar la manifestación de una oposición cósmica, de fuerzas o principios universales que sustentan un sistema político e ideológico. Siles Ruiz (2016: 57) habla de una “tensión dialéctica que se establece entre dos principios sobre los que [...] gira no ya casi toda – o toda – la estructura de la *Eneida*, sino también gran parte del pensamiento y del arte de la época, empezando por el de su propio autor.”

Hardie (1993: 57-87) ha explicado cómo, de acuerdo con la idea imperialista de Roma como centro del mundo, encarnación de la virtud, la razón, el orden, la justicia y el buen gobierno, el autor de la *Eneida* presenta la motivación de la epopeya en términos de una

---

<sup>7</sup> Fowler 1997b propone una reflexión interesante acerca de las nociones de inicio y final, apertura y cierre, en que cuestiona su misma esencia y el hecho de que una pueda concebirse sin la otra. Comentamos este trabajo a propósito de la estructura del libro tercero: *vid. infra* capítulo 5.

<sup>8</sup> La voluntad de las parcas coincide por lo general con la del hado, al que Juno se opone, según esta presentación. Pero la diosa se pone de su lado y del lado de Júpiter cuando los designios favorecen sus intereses, como en el tema de los límites que deben imponerse a los mortales, por ejemplo. Así en el libro tercero Héleno reconocerá que: *prohibent nam cetera Parcae / scire Helenum farique uetat Saturnia Iuno* ‘Lo demás, ni las Parcas me lo dicen, ni hablar me deja la Saturnia Juno.’ (3.379s.)

oposición superior entre el bien y el mal.<sup>9</sup> Esta oposición, tal como la entienden Virgilio y sus contemporáneos, perdurará más allá de la epopeya y del principado y dará lugar a buena parte de la visión del mundo y de la tradición literaria en la Roma posterior a Virgilio, al menos hasta llegar al cristianismo. No obstante, lo que hay en la *Eneida* no es una oposición radical, estática o absoluta, como encontraremos en las doctrinas cristiana o estoica, sino que los valores que conforman el sistema resultan con frecuencia desarticulados y confundidos, y aun en los extremos, cuando la separación entre la *pietas* y el *furor* es más evidente, de todos modos ambos se encuentran unidos sin que ninguno pueda concebirse de manera aislada.<sup>10</sup>

Asimismo este tema, reconocible en las esferas política y cultural en época de Virgilio, además de articular el argumento y la estructura de la obra, sustenta buena parte de las interacciones que se producen entre hablantes menores, en las escenas o episodios aislados, bien se trate de diálogos directos o bien de intervenciones del punto de vista en cualquiera de sus formas. Las manifestaciones más evidentes son por supuesto los discursos directos de sus principales representantes, Júpiter y Juno. Júpiter pronuncia dos profecías fundamentales, una hacia el inicio de la obra dirigida a Venus (1.257-296) y otra a Juno, hacia el final (12.830-840), en las cuales ratifica el futuro glorioso de Roma, que coincide con los deseos de Venus y se opone a los de su esposa y hermana. Juno por su parte articula dos monólogos (1.37-49 y 7.293-322), expresiones exaltadas de su disposición *contraria*.

Estos discursos marcan hitos esenciales, no sólo por la relevancia de los contenidos que transmiten, sino también por la forma solemne o patética en que estos son presentados, la fuerte carga de autoridad que les aportan ambos hablantes y su colocación en momentos estratégicos como son el inicio, el medio y el final. El derecho a hablar y a establecer pautas es un indicio del poder y las atribuciones que tienen estos personajes en la epopeya, que consiste tanto en la transmisión de información como en la participación en la configuración del conflicto.

En efecto, en el nivel de los personajes Júpiter y Juno son los principales representantes de cada una de las fuerzas enfrentadas. Pero a pesar de su extraordinario poder, el cual les permite devenir antonomasias de fuerzas universales, sus voces tampoco alcanzan para

---

<sup>9</sup> Incluso va más allá e identifica esta oposición en términos cosmogónicos con la que existe entre paraíso e infierno y asocia el viaje de Eneas de oriente a occidente como un traslado desde el infierno que es Troya en llamas al paraíso que es Italia. Nosotros preferimos evitar estas nociones, por considerarlas anacrónicas, y aprovechamos el binarismo entre “bien” y “mal,” que podemos asimilar a la oposición entre *pietas* y *furor*, aunque sabemos que tiene más matices.

<sup>10</sup> La oposición esencial que controla el universo y la epopeya requiere inevitablemente de los dos elementos y la victoria (o más bien primacía temporal) de uno de ellos no anula al otro, sino que se concibe precisamente con su participación. La interacción entre hablantes e interlocutores, que se encuentra en el fondo de las situaciones discursivas de acuerdo con el dialogismo constitutivo de los discursos, es una muestra a menor escala de este mismo fenómeno.

comunicar todos los mensajes y realizar todas las acciones que son pertinentes para el desarrollo de los acontecimientos, sino que movilizan a otros hablantes o símbolos, que pueden ser tanto otros personajes como el narrador, en función de hacer cumplir sus voluntades o comunicar los mensajes que les interesan. La apelación a los otros se realiza bien de manera natural, en virtud de identificaciones simbólicas, ontológicas o etimológicas, como la de Júpiter y el hado (*vid. supra.*, nota 5), o bien a través de encargos, como en los casos de Eolo, Iris y Alecto al servicio de Juno o Mercurio al servicio de Júpiter.

Así es como los intercambios o conversaciones concretos que tienen lugar en los episodios de la ficción se insertan en la oposición temática esencial, que es también lucha de poderes, cuyos participantes en modo alguno se anulan o consiguen victorias absolutas. Los hablantes – aún los más poderosos – definen sus límites en función de los interlocutores dentro de los propios intercambios y no se conciben sin su opuesto. Si consideramos las diferencias jerárquicas entre los adversarios individuales como algo evidente e invariable, la negociación esencial estaría decidida desde el principio. Por supuesto, Juno no puede impedir la fundación y la gloria futura de Roma, en tanto esta, de acuerdo con la ideología de la *Eneida*, es voluntad del *fatum* y del *dium pater atque hominum rex* ‘el padre de los dioses y hombres’ (65). Juno no puede competir con Júpiter porque él posee *imperium* sobre ella y sobre todos los demás. Pero si nos contentamos con esa explicación, anulamos el conflicto desde el principio, vamos directamente al final que representa Júpiter y cerramos la puerta a nuevas aperturas, las cuales al fin y al cabo constituyen al argumento.

### 2.1.2 La cuestión de la *auctoritas*. Los estatutos del narrador y de Juno

Las diferencias en el poder determinan inevitablemente el acceso a la palabra. Pero es importante precisar de qué tipo de poder hablamos. Lo fundamental en las interacciones discursivas, lo que hace al hado y a Júpiter superiores a Juno, radica no en el rango oficial de cada uno, sino en una autoridad intrínseca, reconocida y aceptada voluntariamente por los otros. Como han enfatizado Heinze (1925) y Galinsky (1996: 10-41), *auctoritas* es un concepto esencial para los romanos, que desempeñó un papel esencial en la restauración política emprendida por Augusto después de las guerras civiles. Estos dos críticos parten de las *Res gestae*, en las que Augusto describe su poder como *priuatus* tras su renuncia a las magistraturas y cargos de carácter oficial y enfatiza la oposición entre *auctoritas* y *potestas*: *...auctoritate omnibus praestiti, potestatis autem nihilo amplius habui quam ceteri qui mihi quoque in magistratu conlegae fuerunt, R.G. 34.*

Así pues, en el sentido que le dan Augusto y sus contemporáneos, la verdadera autoridad es una cuestión más compleja que otras formas como *potestas* o *imperium*, con muchos matices que impiden establecer una definición nítida en términos de superior-inferior. No viene dada naturalmente ni está asociada a cargos políticos, sino que fluye desde la personalidad, como algo que se logra a partir de ella. Además, no constituye un atributo garantizado de por vida, sino que ha de ser renovada por quienes voluntariamente se someten a ella. De manera más o menos análoga a Augusto con sus acciones políticas y al modo en que las refiere en las *Res gestae*, que es un discurso de autolegitimación, los hablantes de la *Eneida* como Júpiter y Juno, pero también el narrador, Eneas y muchos otros, en sus acciones y sus discursos se afanan constantemente en la afirmación del estatuto y de la autoridad.<sup>11</sup> Podemos decir que Júpiter tiene *imperium* sobre Juno, debido a su rango superior, pero esto no le garantiza necesariamente *auctoritas*, al menos no absolutamente, en tanto ella no está dispuesta a someterse.<sup>12</sup>

Veamos qué ocurre entre el narrador y Juno. De acuerdo con un principio básico de narratología, el narrador se encuentra en un nivel distinto, superior al de los personajes, desde el cual puede controlar sus intervenciones y establecer directrices teóricas. Hemos dicho que en la *Eneida* la mayoría de los discursos queda sin respuesta explícita y no abundan diálogos o conversaciones prolongadas ni largas asambleas con varios participantes, como ocurría en Homero. Por supuesto, en el caso del narrador, extensión del autor literario, con un estatuto que le permite hablar ininterrumpidamente e imponer su voz como norma o verdad absoluta, el monologismo es aún más evidente que en los demás. Si el rango modifica generalmente la extensión y la calidad de las intervenciones y el acceso a la información, el narrador es especial, en tanto su voz está presente siempre, en todos los eventos y discursos. En palabras de Laird: “As well as illustrating a certain sort of relationship between discourse and power in its narrative, the *Aeneid* itself could be regarded as a discourse of authority. The epic is a form

---

<sup>11</sup> Scodel 2008 estudia las formas en que es negociado el honor, en especial conceptos como τιμή, κῆδος y κλέος en los poemas homéricos, a partir del concepto moderno de “face,” propuesto por Goffman 1972, que a su vez parte de la sociología y la sociolingüística. La *auctoritas*, o bien el rango o el estatuto que, de acuerdo con nuestra perspectiva, determinan en gran medida el significado de los discursos en la *Eneida*, no es exactamente igual al honor de los guerreros homéricos. Tampoco coinciden siempre los medios empleados para garantizar estima, credibilidad o cooperación de parte del interlocutor. Además, nuestro trabajo atiende a las manifestaciones discursivas de todos los hablantes, incluido el narrador de la obra, mientras que Scodel se concentra en los personajes y en los hechos de la ficción. A pesar de estas diferencias, sin embargo, algunos elementos del concepto de “face”, así como de las discusiones de esta autora sobre Homero, pueden ser aprovechados en nuestros análisis; *vid. infra* nota 35 de este capítulo y nota 111 del capítulo 4.

<sup>12</sup> Heinze 1925: 359s. asegura que los dioses no necesitan *auctoritas*, en tanto su *potestas* e *imperium* están garantizados, y en virtud de ello su voluntad siempre será cumplida. Por supuesto, no cuestionamos el hecho de que los mortales son inferiores y se someten a la voluntad de los dioses, y de hecho en las escenas y discursos que analizamos veremos varios ejemplos en los que se establece explícitamente esta subordinación. Pero, si bien se encuentran en un ámbito separado, los dioses en la *Eneida* son personajes que pugnan entre ellos por establecer su superioridad con respecto a los otros, tanto como los mortales.

of speech which, by exerting power over its ‘silent’ audience or readers, renders them submissive, turning them into a kind of ‘muted group’”. (1999: 199)

Pero el narrador virgiliano no habla desde una posición de superioridad o imparcialidad irrefutable ni su discurso es absolutamente monológico, sino que delega muchas funciones en los personajes, cuyas voces subjetivas le permiten introducir variación en una historia que era de sobra conocida. El relato de la caída de Troya y los viajes que hace Eneas es esencialmente distinto del que habría hecho él.

La crítica tradicional, especialmente a partir de Otis (1963), ha identificado una serie de procedimientos mediante los cuales el narrador virgiliano es subjetivo y los ha reunido sobre todo en dos grupos fundamentales: la empatía y la simpatía.<sup>13</sup> A través de la empatía, el narrador desplaza o modifica su punto de vista y construye un discurso que es esencialmente polifónico. El relato de Eneas es uno de los ejemplos más evidentes, pero no el único. Revelador es, por ejemplo, el modo en que se construye el episodio de Dido y Eneas del libro primero al cuarto, en el cual los hechos se cuentan alternativamente desde las perspectivas del héroe y de la reina; sobre la presentación de Dido desde la perspectiva de Eneas, así como la modificación psicológica que se produce en él, *vid. infra* 3.3.1.<sup>14</sup>

En este capítulo veremos cómo la diosa Juno toma la palabra poco después del principio para manifestar su posición *contraria* y proponer un plan de acción opuesto al del narrador, que es también el del hado y el de Júpiter. Así pues, por medio de la empatía el narrador se identifica con los personajes, habla desde sus perspectivas, y disfraza tras ellas muchas ideas que en una lectura detenida tendremos que reconocer como propias, o bien les da la oportunidad de manifestar visiones que son opuestas a la suya. Ello crea la ilusión de que hay una orquesta de voces que desafían el pretendido monologismo de la épica hasta volverla casi drama.

Pero además de dar la palabra a los personajes y compartir sus emociones, el narrador también interviene personalmente a veces, lo que significa romper la ilusión dramática, para

---

<sup>13</sup> Una síntesis clara y didáctica de estos procedimientos puede encontrarse en Fernández Corte 1990: 67-72.

<sup>14</sup> Otis 1963: 62-96 discute extensamente cómo funcionan la empatía y la simpatía en este episodio, para mostrar que este constituye un *continuum* psicológico que no se da en las *Argonáuticas*. Según él, a partir de la llegada de Eneas a Cartago en el libro primero, el centro de nuestra atención es él, a partir de sus impresiones y reacciones se presentan los hechos y la niebla funciona como un símbolo que señala su nueva categoría de focalizador. Hacia el final del libro sin embargo el centro de la empatía se desplaza a Dido hasta que comienza el relato, y esto continúa siendo así al inicio del libro cuarto, en que aparecen Juno y Venus (4.90). Después de las escenas en la cueva se vuelve a focalizar a Eneas para mostrar los sentimientos de culpa, a lo cual sigue la confrontación entre los dos. Al final del libro se nos muestra la desesperación de Dido, que justifica la maldición sobre los troyanos y el suicidio. Pero independientemente de los casos de empatía, hay también varias intervenciones “editoriales” del narrador, como por ejemplo la llama, la herida, el símil de la cierva que muere, que muestran la pena de Virgilio por la ignorancia de la reina y sus intentos de disponer favorablemente los oráculos.

decir de parte de quién está su simpatía. Estas aserciones pueden ser más o menos claras, en forma de comentarios directos “editoriales” desde el nivel narrativo superior, o pueden darse a través de índices modalizadores como los adjetivos cargados de afectividad, los símiles o determinados tiempos verbales. La simpatía es pues el segundo procedimiento por medio del cual, según Otis, se manifiesta la subjetividad del narrador de la *Eneida*.<sup>15</sup> Conte (1986: 141-84) propone en cambio que la simpatía es un modo de restablecer una verdad absoluta o superior, que consiste en la preeminencia del estado por encima de los intereses individuales, en la guía providencial de la voluntad divina, en la legitimación histórica de la acción heroica en la conservación de las prácticas religiosas, esto es, la norma épica que conviene a la epopeya nacional de Roma.<sup>16</sup> Según Conte, el poeta en efecto da espacio a distintas posibilidades y versiones alternativas en que la realidad se presenta como en un espejo roto, pero al final de todos modos termina implantando sobre ellas la objetividad propia del género épico. En la reconstrucción del espejo, sin embargo, pueden verse las junturas.

Hoy en día la subjetividad virgiliana es un hecho generalmente aceptado como elemento distintivo de su manera de entender y reescribir el género. Por ello, a partir de los numerosos estudios del punto de vista, de los cuales sólo hemos mencionado los más importantes, es pertinente preguntarse en los momentos en que interviene el narrador, hasta qué punto su autoridad es absoluta o su discurso está interferido por las visiones de los otros. El principio de la obra es un lugar propicio a este tipo de reflexiones acerca de la autoridad y el punto de vista, en tanto es un espacio tradicionalmente reservado a la definición de los límites del discurso narrativo, tarea que corresponde al narrador. El nuestro además admite notablemente su presencia en primera persona – *cano* (1.1) –, como no habían hecho sus predecesores griegos. A pesar de ello, sin embargo, el punto de vista superior será cuestionado poco después del comienzo por la voz alternativa de Juno, que intenta hacer valer una visión distinta de las cosas y modificar los designios del hado. La diosa se pone a la altura del narrador y entabla una verdadera transacción con él.

Además, si bien la norma épica es el modo de recuperar e imponer una verdad absoluta por encima de las otras posibilidades, el género impone también importantes limitaciones a la voz del poeta, pues le exige hacerse escuchar ante un público que cuenta con muchos precedentes. Estos precedentes, que son históricos pero sobre todo literarios, pueden más o

---

<sup>15</sup> A propósito de la competencia de atletismo por ejemplo (5.315-42) expresa Otis 1963: 49: “[Virgil] is doubly subjective —first in the *empathy* with which he shares the emotions of each runner, second in his own, *personal reaction* to their emotions. Such things as the shift of the subject and the use of tense are thus clues to the movement of the poet’s feeling.”

<sup>16</sup> Conte 1986: 148s. no ignora que la visión del mundo que sanciona la norma épica es necesariamente parcial, pero sugiere también que, a pesar de ello, su empleo por parte del poeta implica una aspiración a la objetividad.

menos asimilarse a la norma épica de Conte y a los supuestos de la teoría pragmática: principios implícitos que comparten el locutor y los receptores, en los cuales se apoya la argumentación (Gutiérrez Ordóñez 2000: 23). Pero a diferencia de lo que ocurre en la comunicación cotidiana, la existencia de estos precedentes literarios, además de constituir un reservorio de temas y motivos a los que apelar, obliga al autor a buscar constantemente formas nuevas de expresión, le provoca la angustia de la influencia; cf. Bloom (1973).

Virgilio tiene que superar a sus modelos clásicos, entre otros Homero, Apolonio y Ennio, lo cual sólo logra cuando al material épico le añade la ideología contemporánea, imprescindible a la legitimación del estado de cosas actual que es el propósito de la epopeya. Debe no obstante distinguirse de autores de épica histórica y mitológica, especialmente los sucesores de Ennio, que ya no tenían mucho que aportar al género y habían sido condenados a partir de las estéticas alejandrina y neotérica; cf. especialmente *Callim. Aet.* (fr.1.21-8) y *Catull.* (36.1). De acuerdo con esas condiciones, para hacerse escuchar como autor épico, el poeta de *Eglogas* y *Geórgicas* necesita, más que antes y más que en ningún otro género, un nombre y un estatuto distinguidos.<sup>17</sup> La legitimación ya no de Roma, sino en primer lugar del estatuto propio, constituye una tarea de primer orden, un tema en sí mismo<sup>18</sup> que puede rastrearse desde las primeras obras en más de una declaración explícita y de manera especial en la *Eneida*.

Tal como sus personajes, que en sus intervenciones directas se preocupan por hacer valer su derecho a la palabra frente a los otros candidatos, el autor debe justificar muy bien, desde el inicio y a cada paso, su derecho a emprender un discurso épico como es la *Eneida*. En este sentido el discurso del narrador – especie de *alter ego* de cuya voz se vale el poeta –<sup>19</sup>

---

<sup>17</sup> También el estatuto, o bien la *authoritas* del poeta en el campo literario, puede analizarse desde el concepto de “face,” de Goffman, apoyo teórico de Scodel para el análisis de las interacciones de los héroes homéricos, a que nos referíamos antes, *vid. supra*, nota 11. Un intento de aplicar esta teoría a las formas de autolegitimación del poeta es el de Oliensis 1998, que estudia el modo en que Horacio se presenta a sí mismo y se construye una o varias “caras” en los distintos momentos de su carrera, las cuales asume según su destinatario y sus necesidades expresivas en cada momento: “I single out authority and deference as the characteristic and complementary strategies of what we might call (following Erving Goffman) Horace’s “face-work”. (p. 3) Y más adelante: “Horace cannot assert as much or the same kind of authority at the beginning of his career as he can at its end. The Horace of *Satires* 1 has less face to save or to spend than the Horace of *Satires* 2; and neither of these Horaces has sufficient face to author the late masterwork of deferential authority known as the *Ars poetica*. The more face Horace accumulates, the less effort he needs to devote to maintaining it, especially against threats from inferiors.” (p. 5) Hay importantes diferencias entre Horacio y Virgilio, en especial el género literario, las cuales hacen que las formas de presentación no sean iguales, y por tanto los análisis de Oliensis no siempre pueden ser aplicados a los nuestros. Mientras que Horacio, personaje o locutor, muchas veces se coloca en una situación igual o similar a la del poeta e incluye y nombra a muchos de sus contemporáneos, los hechos de la *Eneida* pertenecen a un pasado remoto en el cual el poeta no puede intervenir como personaje. Así pues, la legitimación y las autoalusiones se encuentran generalmente disfrazadas tras los personajes y la ficción.

<sup>18</sup> Esto no es por supuesto exclusivo de Virgilio. Debido al carácter ‘epigonal’ de la literatura latina, son frecuentes los prólogos de legitimación y de explicación de la labor del poeta; cf. Conte 2007: 219-31.

<sup>19</sup> Oliensis 1998 a propósito de Horacio prefiere no hacer una distinción radical entre el autor y el personaje “Horacio,” en tanto, de acuerdo con su perspectiva, “Horace is present in his personae, that is, no because these

puede equipararse a los de los personajes, que no sólo intentan hacerse escuchar con la mayor fuerza posible frente a sus interlocutores, sino que incluso llegan a sustentar sus intervenciones a partir de la alusión a instancias de mayor rango. Pero las declaraciones explícitas sobre la práctica literaria y el lugar del poeta en la tradición nos interesan menos que las pistas que se encuentran implícitas en el discurso poético, en la forma y en la presentación de los temas de la ficción y en la presencia de determinados personajes. Si las variaciones del punto de vista no siempre ocurren de manera directa, sino que a menudo están sugeridas a través de índices menores como adjetivos y símiles, los intentos del poeta por ganar en autoridad y hacerse un lugar en el canon se encuentran incluidos en los elementos que conforman la situación comunicativa.

La autoridad del poeta, y por extensión la del narrador, como la de Júpiter – y la de Augusto –, no es un cargo firmemente establecido, sino que ha de ser constantemente definida en las negociaciones con los demás, quienes deben aceptarla voluntariamente. A pesar del monologismo aparente de los textos escritos y de la aparente fijeza del género épico, el texto se constituye en la interacción de distintos hablantes e interlocutores, en distintos niveles narrativos. En la *Eneida* hay al menos dos tipos de interacciones directas con propósitos legitimadores: la del poeta con el público y la del poeta con los modelos. Además, de manera indirecta, mediante los cambios de focalización y la empatía el narrador es capaz de colocarse al nivel de los personajes, hablar por ellos y tomar partido en el conflicto; o viceversa, los personajes consiguen hacer afirmaciones ejemplares que modifican la norma épica.

Juno naturalmente se encuentra en una posición jerárquica inferior con respecto al narrador, no sólo por su categoría de personaje intradieгético, sino también porque el narrador representa los intereses de Júpiter y el hado. Poco antes del final de la obra, primero Júpiter y luego ella misma reconocen que siempre fue imposible impedir lo que ya estaba decretado: *indigetem Aenean scis ipsa et scire fateris / deberi caelo fatisque ad sidera tolli* ‘Tú misma sabes, y confíasas saberlo, que ya tiene puesto en la altura, como dios nació Eneas, al que al cielo encumbra el Hado’ (12.794s.); *ista [...] nota mihi tua, magne, uoluntas, / Iuppiter* ‘...sabía que este era tu querer, oh magno Jove’ (12.808s.). A pesar de saberse inferior, sin embargo no se somete, no se da por vencida, sino que interviene desde una y otra vez – *Mene incepto desistere uictam...* ‘¡Conque vencida yo!’ (1.37) –, inventa nuevos obstáculos, y

---

personae are authentic and accurate impressions of his true self, but because they effectively construct that self.” (p. 2) Nosotros reconocemos que el narrador virgiliano dista mucho de ser idéntico al poeta, pero consideramos que de todos los hablantes, él es el más apropiado para expresar las ideas del autor, debido a su papel como “repository of the truth and formulator of that truth” (Conte 1986: 169s., nota 21).

consigue efectivamente cambiar el curso de los acontecimientos, de manera que si no evitará, al menos logrará diferir el cumplimiento de la misión.

Ella sabe, y saben también los lectores, que, de acuerdo con la función y el mensaje político de la obra, el desenlace tiene necesariamente que favorecer a Eneas y a los troyanos: no sólo tiene que ser posible la llegada al Lacio y la fundación de Roma, sino que Juno misma tiene que cambiar su disposición. En efecto, al final cederá y, obligada por Júpiter – *ulterius temptare ueto* ‘más, te prohíbo ni intentar’ (12.806) –, depondrá la *ira*: *et nunc cedo equidem pugnasque exosa relinquo* ‘Y ahora me retiro, y abandono esta lucha, harta ya.’ (12.818). Pero, como ha explicado Feeney (1991: 146-151), ni la rendición de Juno ni la victoria de Júpiter y el hado son absolutas, sino más bien una solución de compromiso. La diosa abandona temporalmente su postura *contraria* a condición de que Troya desaparezca para siempre en favor del pueblo latino: que desaparezcan elementos de identidad como el nombre, la lengua y el vestido (12.819-28). Lejos de resultar vencida, ella en efecto saldrá vencedora al menos en uno de los dos términos que fundamentaban su oposición, que eran el odio a Troya y la futura destrucción de Cartago. Con la desaparición de Troya en favor de Roma<sup>20</sup> depondrá la *ira*, pero sólo temporalmente. La espina que supone Cartago le quedará clavada hasta el final de las guerras púnicas.<sup>21</sup>

Juno representa un principio trascendental, uno de los elementos de la oposición que constituye la base de los temas y la estructura de la obra y de la propaganda augústea. Ella es el *furor*, fuerza *contraria* que desata el conflicto general y pone a prueba las *uirtutes*, especialmente la *pietas* del héroe y su misión es provocar el caos y la dislocación del *ordo*, a

<sup>20</sup> La solución de hacer desaparecer a Troya para dar paso a Roma no es asumida de manera unánime por la tradición literaria latina. Encinas Martínez 2000 rastrea el tema en autores como Propercio (4.1), Ovidio (*Fast* 1.523-526) y Lucano (9.990-999), que proponen el resurgimiento de una Troya romana, anhelo al que tiene que renunciar Eneas. La autora enumera importantes ventajas e inconvenientes políticos de la presencia del nombre de Troya y de oriente en el pasado de Roma, los cuales sin duda habían considerado los poetas, y concluye que en la mayoría de los casos la intertextualidad y las diferencias en el tratamiento del tema, más que signos de una posible *aemulatio literaria*, son distintas respuestas ideológicas al debate político y cultural con oriente y con Grecia, una cuestión profundamente compleja y relevante en aquel momento.

<sup>21</sup> Este es el cierre que concibe Virgilio para el conflicto y para la epopeya en el plano divino, que precede a la conclusión en el plano humano con el combate y la muerte de Turno y sobre todo garantiza la gloria futura de Roma bajo los buenos auspicios de la diosa que las tradiciones mitológica e histórica presentan como hostil. Poco antes del final, Juno cede a los designios del hado, en los mismos términos que estos se habían presentado al inicio – *sit Latium, sint Albani per saecula reges, / sit Romana potens Italia uirtute propago*, ‘que siga el Lacio, que haya por centurias / reyes en Alba y Romana estirpe / crezca en poder por la virtud de Italia!’ (12.826-7) recuerda a *...genus unde Latinum / Albanique patres atque altae moenia Romae*, ‘al que fue estirpe del solar latino, del albano senado y base firme de las murallas de la excelsa Roma’ (1.6s.) –, si bien no queda aplacada completamente. Como apunta Fernández Corte 1990: 636, nota al verso 1226, la diosa “aprovecha [...] una falla en la trama del tejido de los hados para intervenir” y, añadimos, imponer su voluntad: *illud te, nulla fati quod lege tenetur*, ‘una cosa, en que no se interpone la ley del Hado’ (12.19). A pesar de la coherencia que aporta el cese de la *ira* al final de la *Eneida* y de las ventajas que ofrece a nivel político, ello parece contradecir la versión enniana, según la cual esto sólo habría ocurrido después de la segunda guerra púnica. Acerca del cese de la *ira* de Juno en Virgilio y la posición de la diosa con respecto a la deificación de Eneas, y las versiones de Ennio, Horacio y Ovidio, *vid. infra* 3.2.1.

través de acciones como por ejemplo la tormenta del primer libro. Al representar el *furor* en un personaje concreto, que es un modo de materializar una entidad que es abstracta, el poeta se implica e implica emocionalmente al público en el mensaje que quiere transmitir. Para ello elige a la figura más apropiada, la diosa que ocupa un lugar de honor en el panteón romano, cuya posición puede justificarse en un pasado ampliamente conocido. El derecho a intervenir directamente, incluso a contradecir al hado, está garantizado por sus cualidades materiales, que son muy rentables para el autor.

Entre los dioses romanos, con un largo pasado en la tradición popular y en las representaciones literarias, Juno es una de las figuras más ricas y más complejas. En Roma tiene una significación política extraordinaria, conformada a partir de una larga tradición religiosa, cultural y literaria. Junto a su hermano y esposo Júpiter y a Minerva integra la tríada capitolina. Está relacionada con la Hera griega, oponente por excelencia de los troyanos desde el juicio de Paris, que es el primer origen de la contradicción legendaria que resulta en la guerra de Troya. Asimismo está vinculada con Tanit, principal divinidad de Cartago, y por tanto también enemiga de Roma, que con toda probabilidad aparecía ya en las epopeyas de Nevio y Ennio; cf. Feeney (1991: 99-128). Toda esta carga de resonancias interculturales e intertextuales, en especial la identificación con el papel del oponente en el pasado mitológico y en el histórico, así como en los modelos épicos griego y latino, es lo que le garantiza un sitio en la epopeya de Virgilio. De acuerdo con los antecedentes, ella es la más apropiada de todas las opciones con que contaba el autor para asumir la función que aquí se le asigna.

Así pues, Juno es elegida para presentar el conflicto en interacción discursiva con el narrador, pero su presencia introduce también interacciones intertextuales e interculturales que tienen como primer propósito legitimar a un hablante superior, que es Virgilio. La apelación primero a la religiosidad del público contemporáneo y luego a su conocimiento de autores emblemáticos de épica en Grecia y Roma significa comenzar la obra en el tono elevado que corresponde al género y atribuirse importantes garantías literarias. Pero lo mejor de todo es que no es el poeta directamente quien lo hace, sino su personaje, responsable del conflicto y del primer discurso directo. La diosa no se limita a ser un personaje más de la trama, principal oponente de Eneas y de la misión, sino que además, y antes que todo eso moviliza la tradición literaria. Como segunda divinidad del panteón griego, divinidad más importante de Cartago y una de las más destacadas de Roma, es llamada a encarnar la contrariedad y el *furor*, función en la que se presenta, define sus límites desde el inicio e intenta configurar la situación en favor propio. Así pues, además de oponerse al hado y a

Júpiter a nivel de la ficción, al asumir una parte sustancial en la organización estructural y temática, se eleva al nivel del narrador y hace el trabajo de este.

Debido a su función inaugural, tanto el proemio como el monólogo de Juno y en general los hechos que acontecen en el primer libro son de una ejemplaridad y un poder de síntesis notables. En esta parte además las interacciones son extraordinariamente alusivas.<sup>22</sup> Para validar su discurso ante el público, el narrador recurre más o menos explícitamente a los modelos literarios, instancias de autoridad sancionadas que su público está llamado a reconocer. Luego, más allá de ellos, podríamos seguir desarticulando los discursos e interpretando las intervenciones hasta preguntarnos quién habla en realidad en cada caso detrás de los personajes, del narrador y del propio autor, qué puntos de vista encarnan los hablantes y a quién pertenece en última instancia la autoridad que reflejan los intercambios y las situaciones. La estructura de los discursos, monólogos en apariencia, pero con numerosas y distintas voces en su interior, ilustra bien la interacción de la que hablamos.

## 2.2 LOS DISCURSOS DEL NARRADOR Y DE JUNO. DIALOGISMO Y POLIFONÍA.

Teniendo en cuenta lo dicho hasta aquí, emprenderemos un análisis de la estructura discursiva de los pasajes o movimientos con actos de habla más o menos marcados, que están respectivamente a cargo del narrador y de Juno, para intentar distinguir a nivel del discurso la interacción esencial que se produce entre ellos y las de ellos con otros, que es también la polifonía que caracteriza la escena y la obra. Veremos primero las partes del narrador: el proemio (1-7), la invocación a la musa (8-11) y la presentación de los orígenes del conflicto, que es también un resumen de la historia de Cartago y de la *ira* de Juno (12-33), y luego el monólogo de la diosa (34-49).<sup>23</sup> Intentaremos mostrar que, si bien son pronunciados por uno y otro hablantes en soledad, y no esperan respuesta explícita de ningún interlocutor, en el discurso del narrador intervienen varias voces, cuyo grado de interferencia es progresivo en las distintas partes,<sup>24</sup> hasta llegar al discurso directo de Juno, mientras que el de la diosa

---

<sup>22</sup> El juicio de Parry 1963 con respecto a toda la obra “Aeneas is moving through a world where everything is a symbol of something larger than itself” (p.74) tiene una aplicación especial en el primer libro.

<sup>23</sup> En esta división y en el análisis del proemio del narrador seguimos de cerca el excelente análisis de Laird 1999: 157-64. A partir del estudio de los distintos modos de presentación del discurso, que describen una intromisión gradual de otros puntos de vista en el discurso del narrador, el crítico contradice la afirmación de que la *Eneida* comienza *in medias res*.

<sup>24</sup> De modo similar a él, pero ateniéndose más a la terminología propuesta por Genette 1989a, Tsisiou-Chelidoni 2009 estudia los modos de presentación del discurso en la obra de Livio, con la intención de valorar el papel del narrador, las formas en que logra la verosimilitud y los efectos estilísticos que introduce. En varias ocasiones esta autora además compara el comportamiento del narrador histórico- autorial de Livio con el narrador épico- autorial de Virgilio, los cuales, como se sabe, se influyen mutuamente.

contiene las dos perspectivas en conflicto, la suya y la del hado o Júpiter, con los correspondientes giros de la argumentación en uno y otro sentido marcados a menudo por partículas, además de alusiones a las tradiciones literaria y mitológica. Atenderemos asimismo a la manera en que ambos hablantes, además del contenido de sus discursos, se presentan a sí mismos y definen sus límites.

Como un director de escena, el narrador abre la función y otorga roles, pero Juno no se contenta con ser presentada, sino que toma la palabra ella misma y se eleva hasta presentar su propia versión de los hechos. Si el papel de la diosa como personaje y sus posibilidades de intervenir y de oponerse todo el tiempo han sido repetidamente objeto de la crítica de la *Eneida*, nuestra lectura pretende ver cómo se insertan estas intervenciones en la estructura del discurso narrativo y cómo los hablantes negocian los límites de su autoridad.

### 2.2.1 El proemio o el discurso del narrador

Antes del inicio de la acción hay un proemio dedicado a justificar adecuadamente el tema y los antecedentes del conflicto así como el papel de Virgilio como autor de la epopeya:

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

1-7

Armas canto y al héroe, que de Troya  
prófugo por el Hado vino a Italia,  
en las lavinias costas, el primero;  
al que en tierras y mar se vio batido  
de adversos dioses, por la cruda saña  
de Juno rencorosa; al que en la guerra  
hasta fundar la ciudad padeció tanto  
y hasta entregar el Lacio a sus Penates;  
al que fue stirpe del solar latino,  
del albano senado y base firme  
de las murallas de la excelsa Roma.

Como es usual en los proemios, en este se presentan los temas generales: la guerra y el héroe, y enseguida se pone el énfasis en el último, que es el verdadero objeto de la epopeya. Interesa aclarar quién es ese *uir* que representa al *princeps*.<sup>25</sup> Se explica por qué se va a hablar

---

<sup>25</sup> De la abundante bibliografía acerca de la identificación de Augusto y Eneas, así como los medios que emplea Virgilio para conseguirla, recomendamos el estudio reciente y sistemático de Estefanía Álvarez 2018, que volveremos a citar en este trabajo.

de él, a partir de la mención de su principal hazaña – *Troiae qui primus ab oris/ Italiam [...]* *Lauiniaque uenit/ litora; conderet urbem; inferretque deos Latio* (1-6) –, qué motivo ha tenido para realizarla, o qué instancias son responsables de ella – *fato profugus* (2) –, qué trabajos ha sufrido – *multum ille et terris iactatus et alto* (3); *multa quoque et bello passus* (5) – y cuál ha sido el principal obstáculo: *ui superum saeuae memorem Iunonis ob iram* (4).

Luego se impone justificar el vínculo del héroe legendario y de los hechos antiguos con la realidad contemporánea, de acuerdo con la necesidad de legitimar el presente a través de la voluntad divina y rescatar los acontecimientos de un pasado mitológico difuso, anterior a los eventos históricos que recoge la memoria colectiva, y por tanto muy difícil de representar en los sistemas y las sincronías que se manejaban.<sup>26</sup> Enuncia los varios hitos fundacionales que habían ideado los primeros historiadores y analistas griegos para describir el paso de Roma de una era mitológica a una histórica: el Lacio poblado por los habitantes que Eneas había encontrado al llegar a Italia – *genus unde Latinum* (6) –, Alba Longa, la ciudad fundada por Ascanio – *Albanique patres* (7) – y la Roma actual, familiar a los lectores: *atque altae moenia Romae* (7).

Pero además de este resumen más o menos literal de las líneas temáticas, el poeta también quiere mostrar en qué posición se encuentra para hablar como lo hace. La primera persona verbal que aparece desde el primer enunciado – *cano* (1) – es un reconocimiento explícito de la voz propia, asunción de la responsabilidad con respecto al discurso épico que acaba de comenzar y directamente también la inauguración de la obra.<sup>27</sup> Luego además otro índice – *uenit* (52) – reafirma la procedencia de las declaraciones. De acuerdo con ellas, es el autor quien se dirige al público en la voz del narrador, aparentemente sin intermediarios. Este narrador en primera persona además se identifica claramente con una de las partes, por supuesto, la que corresponde al héroe y a Júpiter.

Se sabe que la historia de un héroe y sus *labores* es también el argumento de la *Odisea*, uno de los modelos más importantes de Virgilio, al cual se alude más de una vez en este proemio. Pues bien, la identificación del narrador con el héroe no sólo estaba en la *Odisea*, sino que es uno de los presupuestos fundamentales del género, que puede inferir el lector de la *Eneida* por asociación, desde que se comienza a hablar de un *uir*, reflejo del *ἀνὴρ*

<sup>26</sup> Esta idea de la transición del mito a la historia, tal como lo entendieron los primeros historiadores, está inspirada en Feeney 2007: 68-107.

<sup>27</sup> La inauguración como acción pragmática contenida en el verbo es realizada también por Eneas, cuando da comienzo a su relato y por Héleno cuando se dispone a pronunciar la profecía. Después de muchas vacilaciones, también con un verbo en primera persona – *incipiam* (2.13) –, el héroe asume la responsabilidad como nuevo narrador y pone en marcha el discurso y de manera análoga el adivino pone en marcha la revelación de los hechos del futuro, que es también el relato del resto del viaje, después de haber invocado a Apolo, declara un nuevo comienzo en medio de su discurso – *praedicam* (3.435) – y reconoce que se trata de una repetición: *repetens iterumque iterumque monebo* (3.435).

homérico.<sup>28</sup> La simpatía además se hace explícita desde el primer rasgo que distingue a Eneas *primus* (1), un término con unas connotaciones políticas y poéticas especiales, así como en el patetismo con que es presentado el resumen de las hazañas y las *labores*, con hipérbolos y determinadas elecciones léxicas que enfatizan el sufrimiento: *multum ille et terris iactatus et alto / ui superum* (3s.); *multa quoque et bello passus* (5). Y en la misma medida en que el héroe es enaltecido, es condenada la parte contraria representada por Juno, también con índices negativamente cargados como *saeva* (4) e *ira* (4). Las expresiones de patetismo y simpatía se intensificarán a medida que avance el discurso, de manera que cuando toque el turno a Juno, ya sabremos exactamente cómo piensa el narrador.

Tenemos pues pistas claras acerca de cómo hay que leer lo que sigue. Sabemos de qué parte están la razón y la verdad, pues la voz del narrador representa el punto de vista políticamente autorizado, que apoyan además las más altas autoridades divinas, representadas por Júpiter y el hado. Ya hemos dicho que la visión superior predominante distingue al género épico de otros como el drama o la novela. Pero el poeta épico no tiene autoridad para emprender un discurso absoluto e irrefutable, ni puede presentarse como testigo, como haría un historiador, ni pretende mostrar una sola cara de los hechos. De Homero sabemos que se apoyaba en la musa, a la cual también apelará Virgilio. No obstante, el hecho de que aparezca mucho después de haber comenzado el poema, cuando ya el narrador había comenzado a hablar, hace que la consideremos más una convención genérica que el reconocimiento efectivo de una fuente externa. A la musa volveremos más adelante. Lo distintivo hasta ahora es que el narrador de la *Eneida* habla en primera persona y se apoya sobre todo en la tradición literaria anterior, con lo cual apela al conocimiento del público.

La interacción con los modelos tiene su base en la capacidad alusiva del discurso poético, que permite evocar constantemente otros textos y otras voces, lo suficientemente consagrados como para conferir autoridad. Pero al ser incluidas en la nueva epopeya, las referencias a Homero y a otros modelos adquieren un sentido y un propósito nuevos, de acuerdo con los intereses legitimadores del poeta romano. La movilización de referencias y la actualización de motivos tradicionales como el *uir* y luego la musa al inicio de la *Eneida* constituyen medios de insertar la obra en la norma épica y hacerse valer frente a sus homólogos. Para que la obra tenga validez y pueda insertarse en la red específica de interacciones que constituye la tradición, el hablante necesita en primer lugar ser reconocido dentro del canon épico en un sentido amplio: “Only when its literary status has been guaranteed can the individuality of the text be recognized” (Conte 1986: 82).

---

<sup>28</sup> Agradezco esta observación a Bettenworth. Como afirma Laird 1999: 163, “Virgil’s manner of homing into his story certainly resembles the opening of the *Odyssey* more closely than the openings of other epics we have.”

Sin embargo, una vez que declara su adhesión a la norma, ha de apartarse de ella en el tratamiento particular de los motivos. Más allá de la misión que le han encomendado los dioses, Eneas tiene a lo largo de toda la obra la tarea de distinguirse de Odiseo, ir por sitios distintos y contar las cosas de modo distinto de como lo había hecho aquel. Una vez colocadas en el nuevo texto, las citas constituyen parte de él, que es esencialmente distinto del original.

Un caso ilustrativo, que además varía en relación con el texto original, es el primer dístico de la *Eneida*: *arma uirumque*. Tradicionalmente se les ha atribuido a estas palabras un gran valor alusivo, sobre todo a Homero, pero no solamente. Virgilio comienza su epopeya con un reconocimiento del fundador del género en Grecia, pero en lugar de enunciar primero el tema más relevante de los que va a tratar, que es el *uir*, como había hecho Homero en la *Odisea*, reproduce la versión latina de la fórmula que expresa el contenido tradicionalmente abordado por la épica: *κλέα ἀνδρῶν ~ arma uirum*.<sup>29</sup> Con ello el poeta declara su adscripción al género en las dos variantes conocidas, la griega y la latina y además, mediante una elección que es estilística, afirma el origen doble de Roma y de sus fuentes, la orientación también doble de los temas y la estructura doble de la obra. Por otro lado, consciente de la capacidad de los interlocutores para entender el juego intertextual, al interactuar con los modelos interactúa también con el público y le ofrece instrucciones acerca de cómo debe ser leído el poema.

Estos intentos de legitimación, pasajes altamente reflexivos sobre la actividad del poeta y sobre la obra, que son típicos de la literatura, especialmente en este período, son una

---

<sup>29</sup> Generalmente se ha reconocido en *arma uirumque* la declaración concisa de los temas fundamentales de la *Eneida* en relación con cada una de las obras homéricas, a saber, una *Odisea* y una *Iliada*, que estaría reforzada más adelante en la descripción de los dos tipos de sufrimientos del héroe: los viajes que remiten a la *Odisea* – *multum ille terris iactatus et alto* (3) – y las guerras que aluden a la *Iliada* – *multa quoque et bello passus* (5) –; cf. por ejemplo Pöschl 1977: 24. Pero antes que Pöschl, Norden 1915 había reconocido en esta fórmula también la influencia de los modelos latinos: “*Arma uirumque cano*: diese Worte, die nach der von Horaz (a. p. 136) getadelten Weise der Kyklischen Epiker geformt sind, bezeichnen Ilias und Odysee, oder, auf römische Verhältnisse übertragen, das ennianische und das naevianische Epos.” (p. 171) Y luego añadía: “[...] die Handlung in I hat [Virgil] durch Naevius I in Gang gebracht und sie dann zu einer römischen Odysee erweitert. Denn jene Eingangsworte entsprechen dem Inhalte der beiden Hexaden in umgekehrter Folge: erst der *uir*, der vieles duldend von Troja nach Latium kommt, dann die *arma*. Mit diesen setzt im VII. Buche die römische Ilias ein: den Hebel für die Kriegeserzählung bietet ihm nun das Epos des Ennius.” (pp. 171s.) Servio se asombraba de la inversión en el orden de los términos e intentaba explicarla como una elección estilística propia del verso, usada también en prosa: “ARMA VIRUMQUE figura usitata est ut non eo ordine respondeamus quo proposuimus; nam prius de erroribus Aeneae dicit, post de bello” (*comm. ad Aen.* 1.1). Conte 1986: 69-95, como Servio, observa también la variación que introduce el poeta en el orden de presentación de los elementos, que es también relegar el tema principal: Eneas – o Augusto – a un segundo plano, en contra de la convención impuesta por Homero, pero además de criticar el texto, lo explica en términos de alusión, más allá de Homero, a la tradición épica romana y a la manera en que Homero es vertido al latín, pues este dístico traduce literalmente el tema fundamental del género épico, tal como lo expresa el poeta griego (κλέα ἀνδρῶν *Il.* 9.189). La fórmula latina es anterior a Virgilio, como sugiere el poeta Creteo, amado por las musas, a quien Turno da muerte en el libro 9 de la *Eneida*: *semper equos atque arma uirum pugnisque canebat* ‘y éstos siempre eran de armas, de potros y de lides’ (9.777), y con probabilidad se encontraría ya en Ennio.

forma estilizada de presentar la modalización o los límites del punto de vista del hablante, que es un rasgo constitutivo de todo discurso. En este caso, por tratarse de un discurso literario, que es deliberadamente polisémico, los índices de tipo morfológico, como la primera persona gramatical – *cano* (1) – o más adelante el verbo de movimiento – *uenit* (52) – no pueden interpretarse como declaraciones absolutas acerca de la fuente última de los enunciados, sino que es preciso considerar más niveles de lectura, en los cuales hay nuevas pistas y alusiones a cargo de otras voces, las cuales a menudo contradicen lo que dice el hablante principal.

Luego, además de las interacciones con los modelos y con los lectores, consideramos una tercera con los personajes, que son al mismo tiempo símbolos o evocaciones de fuerzas abstractas o de modelos literarios o históricos. Laird (1999: 157-64) muestra que la intrusión de otros puntos de vista al inicio de la *Eneida* ocurre primero de manera leve, en alusiones intertextuales como la que acabamos de ver, hasta llegar a los discursos directos de los personajes, que intentan reproducir sus palabras tal como fueron pronunciadas, y parece que el tiempo de la *histoire* coincide con el del *récit*. Observa que el paso del proemio al comienzo de la acción y del anuncio narrador al plano divino y luego al mortal suceden de manera paulatina, como aconseja Horacio (*Ars P.* 140-3), prácticamente sin que el lector lo note y sugiere asimismo que ello se logra en gran medida gracias a la técnica de presentación de los discursos empleada por Virgilio.

El discurso del narrador continúa con la pregunta a la musa que introduce, al menos formalmente, un diálogo explícito con un interlocutor directo:

Musa, mihi causas memora, quo numine laeso	Dime, Oh Musa, las causas, ¿qué decreto
quidue dolens regina deum tot uoluerit casus	de su divina voluntad violado
insignem pietate uirum, tot adire labores	tanto dolió a la reina de los dioses,
impulerit. tantaene animis caelestibus irae?	que a un hombre insigne en la piedad forzase
	a afrontar tantos riesgos, tantas pruebas?
8-11	¡Cómo tal ira en celestiales pechos!

Hemos visto que la obra no comienza apelando a la musa, como indica la convención, sino que el narrador habla en primera persona y se reconoce responsable del discurso poético. Ocho versos después sin embargo sí recurre a ella, cuando se dispone a presentar la oposición fundamental entre la *ira* de Juno y la *pietas* y las *labores* del héroe, lo cual implica adentrarse en el ámbito divino y por tanto exige elevar el tono. Con la carga de autoridad que la tradición le impone, la musa constituye un aval apropiado para seguir enunciando el tema y los actores ante el público. No obstante, sentimos la invocación como algo lejano, más un pretexto para

manifestar el asombro ante los hechos y la actitud de la diosa, o bien un modo de llamar la atención del público con respecto a estos hechos, que como delegación efectiva de la autonomía poética.

Aunque hay un vocativo, un acto de habla directivo y una pregunta, no nos parece pertinente hablar de diálogo o interacción con la musa, porque ella, interlocutor hipotético externo al texto y a la ficción, no tiene existencia real ni para el poeta ni para sus interlocutores. Lo que hay es una forma de interacción dramatizada que no tiene un propósito en la situación inmediata, sino más bien externa, de cara al público, que está llamado a identificar la adscripción al género y la forma de imitación. En lugar de comenzar un intercambio directo, el poeta continúa las interacciones indirectas que había empezado al inicio con sus predecesores y con el público. La musa es un elemento importado de otros textos, que pretende movilizar un universo de referencias de cara a los interlocutores externos: ellos son los que tienen que responder o reaccionar de algún modo a las preguntas del poeta. Como un índice de enunciación, esta referencia evoca la norma épica y nos pone en alerta con respecto al material que sigue.

La primera pregunta, que indaga en las *causae* de la *ira*, introduce una hipótesis: el origen mitológico e histórico del conflicto. Al mismo tiempo también el hablante quiere suscitar la indignación de los receptores, lo cual consigue a través de otra pregunta, que es retórica y responde a la anterior: *tantaene animis caelestibus irae?* (11). Notemos que, con toda probabilidad consciente del sentido pragmático por encima de la forma ilocutiva, Espinosa Pólit ha eliminado el valor interrogativo de este enunciado, y lo ha interpretado como una exclamación: ‘¡Cómo tal ira en celestiales pechos!’ Se trata de un comentario evaluativo del narrador, en el cual asume su responsabilidad y expresa clara y libremente su simpatía. Hay patetismo, emoción, incluso tragedia, en la forma, pero sobre todo hay un juicio de valor implacable, emitido por el hablante que mueve los hilos de la trama. La protesta por la *ira* injustificada contra un *pius uir*, modelo ético de la romanidad y de Augusto, constituye una condena moral y un cuestionamiento personal en el que demasiado se implica la persona del narrador, de quien se espera imparcialidad.

Pero más allá de las conclusiones que podamos extraer sobre la ideología predominante en la obra<sup>30</sup> y la identificación con *Eneas*, estas palabras suscitan otras reflexiones que tienen que ver con el punto de vista: el narrador muestra al mismo tiempo identificación y alejamiento con respecto al discurso que presenta. La simpatía con el héroe

---

<sup>30</sup> Fernández Corte 1990: 120 (nota. al v. 1.22): “La exclamación final, que sería inconcebible en los poemas homéricos, supone ya desde el comienzo, una preocupación de raigambre estoica por racionalizar la actuación divina en el mundo.”

está clara desde el inicio, pero se hace más evidente en su reacción exaltada. La queja sin embargo muestra descontento, impotencia y finalmente un distanciamiento con respecto al rumbo que han tomado los hechos, como si no estuviera en sus manos controlar lo que sucede en el texto. Virgilio, o el narrador en su lugar, declara su inconformidad con las acciones de Juno que conoce la tradición popular y que en la *Eneida* son presentadas prácticamente como verdades históricas, lo que significa mostrarse a sí mismo como un mero transmisor, sin posibilidades de cambiar la historia – ¿y acaso tampoco al discurso narrativo? –, derrotado por uno de sus personajes. Este recurso, que en principio es una aspiración a la objetividad, constituye la primera pista de las múltiples transgresiones que se producen entre los niveles narrativos, casos de interacción entre el narrador y los personajes que veremos repetidamente, al menos sugerida, en la epopeya.

Lo más importante de esta exclamación es la reafirmación y la justificación de la simpatía, paso fundamental que precede a la descripción del conflicto y sus causas y a la intervención paulatina de Juno. Si dudábamos de la sinceridad de la invocación a la musa y le atribuíamos una función pragmática como índice en la interacción con los modelos y los lectores, ahora el narrador, a pesar de las distintas fuentes de las que dispone y de las intromisiones del punto de vista que autoriza, se ratifica como responsable del discurso, consciente de la perspectiva parcial que asume, pero también de que esta no será la única válida.

Pasa entonces a presentar las hipótesis del origen del conflicto, las *causae* de la ira Juno, comenzando por Cartago:

Vrbs antiqua fuit (Tyrii tenuere coloni)  
Karthago, Italiam contra Tiberinaque longe  
ostia, diues opum studiisque asperrima belli;  
quam Iuno fertur terris magis omnibus unam  
posthabita coluisse Samo. hic illius arma,  
hic currus fuit; hoc regnum dea gentibus esse,  
si qua fata sinant, iam tum tenditque fouetque.

12-8

De antiguo, una ciudad, colonia tiria,  
Cartago, se asentó frontera a Italia  
y a las bocas del Tíber, opulenta  
y en los afanes bélicos bravísima.  
A todas Juno prefirióla – dicen  
que aun a Samos –; allí sus armas tuvo,  
su carro allí. Señora de las gentes  
la quería diosa, y desde entonces  
con afán la cuidaba, por si el Hado  
abría algún camino a sus antojos.

Esta digresión es uno de los numerosos ejemplos de saltos en la temporalidad que encontramos en la *Eneida*, los cuales le permiten al autor referirse, así sea a veces sólo

tangencialmente, a un gran número de acontecimientos del pasado y del futuro. Las transgresiones en la temporalidad corren a menudo a cargo de otro hablante que interviene directamente – o al menos hay un cambio de focalización del narrador a él –, el cual por alguna razón tiene acceso a los hechos. En este caso la información corresponde al narrador desde su posición omnisciente, pero su dominio de ella y su modo de hablar nos revelan una faceta distinta de su estatuto. Cartago, tal como aquí se presenta, pertenece a un pasado remoto que es el presente del *récit*. Su destrucción a manos de un caudillo descendiente del linaje troyano sin embargo sería posterior a los hechos que se cuentan. La fundación de la ciudad y el gobierno de Dido son leyenda o mitología, pero las guerras púnicas pertenecen a la historia reciente, familiar a los lectores de Virgilio.

La misma ambigüedad aparece reflejada en la contradicción que hay entre su nombre y la presentación que hace el narrador. En el texto se habla de una ciudad antigua – *Vrbs antiqua* (12) – cuyos orígenes tirios, su situación *contraria* con respecto a Roma, tanto geográfica como histórica – *Italiam contra* (13) –, riqueza y belicosidad, son bien conocidos por el público. Pero a diferencia de lo que dice el narrador, su nombre indica que la ciudad es nueva y además esta es la primera vez que aparece en la obra, de modo que la novedad sería doble. La contradicción se refleja en el estilo del texto mediante un oxímoron – *urbs antiqua / Karthago* ‘ciudad nueva’ – que funciona sólo si tenemos en cuenta el contexto amplio, por un lado la tradición, y por otro la etimología. Son pues expresados ambos por el mismo hablante, en una misma emisión, dos puntos de vista contrarios, uno tradicional y otro erudito, uno que enuncia y otro que comenta su enunciado, con una referencia que conocerían al menos los lectores cultos y que será retomada por otros personajes más adelante, si bien en el sentido correcto.<sup>31</sup> En esta ocasión la anacronía, además de un conflicto de técnica narrativa entre el tiempo de la *histoire* y el tiempo del *récit*, es otro caso del esfuerzo por acercar el pasado mitológico al pasado histórico familiar al lector.<sup>32</sup>

Para presentar estos hechos que pertenecen al saber común de los lectores fuera de la ficción, que Virgilio no es el primero en contar, el narrador recurre a otra fuente externa: *fertur* (15). Ya Servio (*ad Aen.* 1.15) alababa que Virgilio reconociera sus límites y aceptara que las leyendas tradicionales y fantásticas (*res fabulosae*) no estaban a su alcance. La voz

<sup>31</sup> Poco después en este mismo libro Júpiter enunciará la etimología correcta: *nouae [...] Karthaginis arces* (298). También lo hará Venus cuando le cuente a Eneas la historia de Dido *nouae Karthaginis arx* (366) e Ilioneo en el primer discurso de presentación ante la reina: *noua [...] urbs* (522). De acuerdo con Serv. *ad Aen.* 1.366, la etimología estaba ya en Livio (fr. 6. W-M), y Solino (27.10) transmite que estaba asimismo en Catón *Orig.* fr. 37.4. Cf. Maltby 1991: 111 y O’Hara 1996: 123-5.

<sup>32</sup> Agradecemos a Fernández Corte la advertencia acerca de la etimología de Cartago en este sitio, así como la paradoja entre las visiones *antiqua* y nueva. Sobre el tema de las dos ‘voces’ del narrador y su función de comentarista de sí mismo cf. Fernández Corte: 2015.

pasiva alude a unos hablantes y a una tradición más o menos imprecisos: es probable que la fuente principal fuera Ennio,<sup>33</sup> pero la presentación general nos lleva a creer que se trata de una información extendida y por tanto verdadera. Este hablante o esta tradición impersonal entra en el discurso del narrador para introducir en él otro discurso – la digresión sobre Cartago – y otro nivel discursivo que terminan integrándose en el nuevo, las *causae* de la ira de Juno. El narrador virgiliano no sólo reconoce que hay un espacio que lo separa de este nuevo texto – per *transitum* (Serv. *ad loc.*) –, sino que además complica la técnica de presentación al dejar el origen de la referencia impreciso y difuminar el punto de vista. La alusión a un hablante ajeno e indeterminado representa el grado intermedio de la intromisión del punto de vista. A diferencia de lo que ocurre con los juicios personales y la información nueva, en los relatos históricos o mitológicos es posible apelar a la tradición popular, lo cual sirve para eludir la responsabilidad personal y ganar crédito.

Notemos que la otra voz aparece justo cuando se empieza a hablar de Juno y su relación con Cartago: *quam Iuno fertur terris magis omnibus unam / posthabita coluisse Samo...* (15s.). Poco a poco, a través de varios mediadores y varios discursos ajenos, el punto de vista se irá desplazando hacia la diosa, hasta que ella llegue a tomar la palabra en discurso directo. Aquí el narrador se apropia de un saber tradicional, que es su predilección por Cartago, con el cual sin embargo no se compromete: *quasi opinionem sequitur* (Serv. *ad loc.*). En el fragmento siguiente encontraremos una expresión con una función análoga, que focaliza a Juno: *audierat* (20). Y también de manera análoga esta declaración marcará el distanciamiento de la diosa con respecto a la nueva situación, que es la destrucción de la ciudad a manos de un jefe troyano.

Pero a pesar del cambio de voz y la elusión de la responsabilidad con respecto al discurso, el narrador no se aleja, sino que, por el contrario, se mantiene vinculado emocionalmente, como indican los adverbios y pronombres deícticos – *hic illius arma, / hic currus [...]; hoc regnum...* (16s.) – colocados anafóricamente creando un efecto de *crescendo*.<sup>34</sup> También en la excelencia de la ciudad enemiga se nota la simpatía, pues la grandeza del vencido refuerza el mérito del vencedor.<sup>35</sup> Ni siquiera cuando habla de la parte *contraria* consigue el narrador disimular su presencia evaluativa.

---

<sup>33</sup> Cf. Feeney 1991: 130-1: “...here, Ennius’ *Annales* are being established as the source, for Vergil goes on to sketch Juno’s Ennian partisan zeal for Carthage, and her fear of the rival city of Rome [...]”.

<sup>34</sup> Una contribución reciente acerca de los valores deícticos y anafóricos del demostrativo *hic* en la *Eneida*, desde una perspectiva pragmática y cognitiva puede encontrarse en Kroon 2017.

<sup>35</sup> Esta idea es esencial al código guerrero desde la sociedad homérica. Scodel 2008 lo explica bien a propósito de un episodio del libro octavo de la *Iliada*: la resistencia de Diomedes a ceder ante Héctor en el combate, que está siendo favorecido por los dioses, por miedo a perder su honor (*Il.* 8.145-50), así como la burla de Héctor, que ya Diomedes este había temido (*Il.* 8.160-6). En su análisis de las distintas razones y elementos mediante los

El final de la presentación, que corresponde al deseo de Juno – *dea* [...] *tenditque fouetque* (17s.) –, es la imagen de Cartago rigiendo a los pueblos – *hoc regnum* [...] *gentibus esse* (17) –, visión que no obstante, como ella misma reconoce, no depende de su voluntad, sino que está subordinada a los designios del hado: *si qua fata sinant* (18). La diosa, *contraria* como la ciudad de Cartago, aspira a un estado de cosas imposible. Poco más adelante en este mismo libro, en un discurso también programático, que en muchos sentidos es complementario y opuesto a este que analizamos, Júpiter anunciará la vuelta al orden, el abandono de la *ira* por parte de Juno y su nueva posición junto a él en favor de Roma: *quin aspera Iuno, / quae mare nunc terrasque metu caelumque fatigat, / consilia in melius referet mecumque fouebit / Romanos...* ‘La misma Juno, la áspera Juno que temible ahora a cielo, tierra y mar no da reposo, vendrá a mejor acuerdo, y aplacada alentará conmigo a los Romanos...’ (279-82). Con respecto a este estado de cosas ideal que la diosa conoce, su deseo representa una especie de mundo al revés. Precisamente porque ella sabe que es imposible, el reclamo a la anuencia del hado – *si qua fata sinant* (18) – es trágico o irónico. La reconciliación entre las dos instancias sólo será posible a partir de las renunciaciones respectivas del hado (a Troya) y de Juno (a Cartago); *vid. infra* 3.2.1.

La destrucción de Cartago por parte del *dux Troianus* y su pueblo, segunda *causa* de la enemistad de Juno, corresponde al orden natural de las cosas:

progeniem sed enim Troiano a sanguine duci  
audierat Tyrias olim quae uerteret arces;  
hinc populum late regem belloque superbum  
uenturum excidio Libyae: sic uoluere Parcas.

19-22

Su alarma era el anuncio de una raza,  
sangre de Troya, que el alcázar tirio  
vendría a derrocar, al brotar de ella  
el destructor de Libia, el pueblo erguido,  
rey a lo ancho del mundo, invicto en guerras:  
tal el destino hilado por las Parcas.

A nivel semántico y pragmático se nos indica la contrariedad de este estado, que constituye el decreto del hado, con respecto al deseo de Juno expresado anteriormente, su situación ideal en que Cartago rige el mundo. Este es el reverso de la moneda: *sed* (19). Y como ya hemos dicho, en el poema épico el hado o las parcas tienen la última palabra. Frente al condicional de antes – *si qua fata sinant* (18) – encontramos ahora una afirmación que no

---

cuales un guerrero puede hacer al otro perder o ganar honor – o “face” – para agenciárselo él mismo, Scodel advierte el desprestigio del otro no siempre es beneficio propio, sino a veces justamente lo contrario: “Hector [...] seems to have a choice between incompatible moves: if Diomedes is no better as a warrior than a woman, he will lose honor in his own side, but Hector’s success in driving him to flight is less impressive, since we can surely assume that there is more prestige to be won by defeating a strong and brave fighter than there is in success over a bad one.” (p. 6)

da lugar a vacilaciones: *sic uolueret Parcas* (22). Si antes el narrador se distanciaba para dar paso a la visión de Juno, ahora vuelve a eludir la responsabilidad, pero para colocar al hado en su lugar por encima de todas las voces e instancias. Los lectores sabemos que el hado es también creación del autor, pero de acuerdo con la ficción del *récit* que hemos aceptado, representa un orden establecido que se independientemente de él, de todos los demás participantes en la trama, mortales y dioses, y de todos los personajes y factores externos a la obra. El triunfo de la misión se presenta así como inevitable y por supuesto independiente de la identificación del narrador con Roma y con Eneas.

De todos modos el punto de vista continúa poco a poco moviéndose hacia Juno, la cual, aunque reconoce la irrevocabilidad del hado, no se conforma. Si bien estos versos están dedicados a contradecir la representación de antes, reconocer la supremacía del hado y volver a poner las cosas en su lugar, en el fondo se escucha una nota de incomodidad que procede de la diosa. El primer índice más o menos claro de su presencia es *superbus*, término cargado negativamente que califica a *populum*, que es Troya.<sup>36</sup> Y como ya anunciábamos antes, tal como ocurría cuando el narrador hablaba de la excelencia de Cartago – *fertur* (15) –, su destrucción es contada también por una tercera persona indefinida, que evoca la tradición y los distintos modos en que esta se transmite, si bien esta es presentada por Juno: *audierat* (20). La intención es la misma: evitar comprometerse con los hechos para darles objetividad. Eludir la responsabilidad entonces no significa perder la autoridad, sino al contrario: las otras voces son movilizadas en función de legitimar y autorizar el discurso narrativo.

La forma de presentación es ahora más compleja, con tres niveles discursivos que difuminan cada vez más el origen de la información: el narrador cuenta que Juno había escuchado algo que había dicho alguien. Es lícito preguntarse de quién ha podido escuchar Juno las guerras futuras entre Roma y Cartago, que pertenece a la *histoire* pero no al *récit* y son anunciadas en la maldición de Dido algún después en la obra. Hay muchas fuentes que pueden transmitir estas cosas, pero todas se encuentran fuera de la ficción. La diosa, por su condición de tal, tiene acceso al futuro y conoce más cosas que los demás, pero no debemos olvidar que al fin y al cabo es un personaje y se encuentra en un nivel narrativo distinto del externo en que ocurrieron las guerras. En el enunciado hay otro tipo de interacción, que implica además una metalepsis: con un poder extraordinario, que supera en mucho al de otros personajes, Juno interfiere en el discurso en que el narrador presenta el tema y además alcanza a reproducir lo que han dicho otros hablantes externos a la diégesis.

---

<sup>36</sup> Como ha visto bien Fowler 1990: 47s., *superbus* aplicado a Troya en el discurso del narrador sólo se explica si asumimos que el punto de vista se ha desplazado hacia Juno, y de hecho en los versos siguientes parece escucharse con claridad la voz de la diosa, que expresa su odio y su impotencia.

En este punto pasamos de la destrucción de Cartago al otro motivo tradicional de la *ira*, que pertenece al pasado mitológico: el odio eterno de la diosa a Troya:

id metuens ueterisque memor Saturnia belli,  
prima quod ad Troiam pro caris gesserat Argis  
- necdum etiam causae irarum saeuique dolores  
exciderant animo; manet alta mente repostum  
iudicium Paridis spretaeque iniuria formae  
et genus inuisum et rapti Ganymedis honores  
23-8

Con este miedo a su recuerdo vuelve  
la prolongada guerra que antes hizo,  
frente a Troya, a favor de sus Argivos;  
ni olvidaba tampoco los secretos  
agrios dolores, causa de sus iras:  
todo en su pecho queda fijo, el fallo  
con que humillara Paris su hermosura,  
la stirpe odiada y la honra peregrina  
que enaltece al raptado Ganimedes.

Después de reconocer la decisión inamovible de las parcas reacciona, como si se contestara: eleva una protesta contra lo que acaba de asumir como una realidad inevitable, pero no por ello menos temible: *id metuens* (23). Las hipótesis del narrador reflejan cada vez más claramente las motivaciones y el estado psicológico del personaje. La voz se desplaza hasta constituir un discurso indirecto libre: a nivel sintáctico habla el narrador, pero las motivaciones son de Juno. Si antes hemos visto numerosos índices que declaraban de qué lado estaba la simpatía del narrador, ahora mediante expresiones elocuentes como *cara* [...] *Argi* (24), *saeuique dolores* (25), *genus inuisum* (28),<sup>37</sup> empatiza con ella y muestra sus sentimientos aunque estos sean contrarios a los suyos.<sup>38</sup> Después del discurso indirecto libre, que representa un grado intermedio de intromisión de Juno en el discurso del narrador, tendremos la forma más radical, cuando la diosa pueda por fin exponer sus razones en discurso directo y dar rienda suelta a su *ira*.

Pero antes de darle la palabra, el narrador vuelve su mirada benévola a los sobrevivientes de Troya, víctimas del *furor*, que es el otro lado del conflicto:

his accensa super iactatos aequore toto  
Troas, reliquias Danaum atque immitis Achilli,

Por este rencor más, con mil rodeos  
alejaba del Lacio a los Troyanos,

<sup>37</sup> En el libro 7, cuando los troyanos han llegado al Lacio y Juno explota en otro acceso de *ira*, la invasión del punto de vista es radical, cuando esta misma idea – *stirps inuisa* (7.293) – es incluida en el discurso directo, en un enunciado exclamativo que parece un lamento o casi un grito.

<sup>38</sup> Fowler 1990: 48: “The irruption of the unspecified *et genus inuisum* reproduces in mimetic *oratio obliqua* the way Juno herself put the matter in her mind. This is perhaps a matter of voice rather than focalisation, since her thoughts were articulated in this way, but the intrusion of Juno’s point of view parallels the deviant focalisation in *belloque superbum*.”

arcebat longe Latio, multosque per annos  
errabant acti fati maria omnia circum.  
tantae molis erat Romanam condere gentem  
29-33

miseros restos del furor de Aquiles;  
y ellos, año tras año, por mil mares  
vagaban impelidos por los Hados.  
Que tal mole de esfuerzos y dolores  
costó dar base a la romana gente.

*His* recoge la realidad que se había presentado antes desde la subjetividad de la diosa, para discutirla y la evaluarla. En el cambio de tono es evidente el nuevo cambio de focalización, giro de la argumentación en sentido opuesto. En contraste con la *ira* que había manifestado Juno, ahora el narrador reafirma su identificación con el héroe y extiende su mirada compasiva hacia el grupo de troyanos: *iactatus* (3); *iactatos* (29). Las hiperbólicas expresiones de conmiseración se repiten, se intensifican y se cargan también con otros contenidos que aportan otras situaciones y otros hablantes, los cuales son aprovechados en función de enfatizar los sentimientos que interesan ahora al narrador. Así por ejemplo *reliquias Danaum* (30) constituye casi una fórmula que exagera la derrota y suscita pena: literalmente es ‘abandono’, ‘desolación’ y nos hace pensar en el emblema del abandono, que es Dido. Más de una vez los troyanos se llamarán a sí mismos de este modo, justamente para inspirar la compasión de sus interlocutores y volverlos benévolos.<sup>39</sup> El proemio del narrador es también una pieza retórica, de modo que por un lado el énfasis en las cualidades positivas de los troyanos como la *iustitia*, la *pietas* y la legitimidad de las acciones de Eneas, y por otro la mención de la *ira* de Juno – *accensa* (29) – pretenden disponer favorablemente al público, identificado con el mismo sistema de valores que aquí se propone. A estas alturas, ya en su punto más alto, la *ira* se ha convertido en un fuego que abrasa a la diosa, como abrasan las llamas a la ciudad de Troya.

El proemio acaba con otra exclamación personal del narrador – *tantae molis erat Romanam condere gentem* (33) – que recuerda la primera manifestación de simpatía, la pregunta o exclamación retórica que condenaba la actitud de la diosa: *tantaene animis caelestibus irae?* (11). El poeta emite un nuevo juicio de valor que reafirma e intensifica su

---

<sup>39</sup> Así Eneas se presenta ante Dido en este mismo libro: *nos reliquiae Danaum* ‘restos del furor argivo’ (1.598). Luego cuando pide el oráculo y la protección a Apolo: *Pergama, reliquias Danaum atque immitis Achilli* ‘a estas reliquias del bando griego y del furor de Aquiles’ (3.87): notemos que en este caso el verso – *Troas, reliquias Danaum atque immitis Achilli* (1.30) – se repite casi íntegramente, con la mención de Aquiles, que añade horror. De nuevo ante Dido, cuando intenta justificar su partida y antepone su deber hacia los suyos al deseo de permanecer en Cartago: *urbem Troianam primum dulcisque meorum/ reliquias colerem* ‘fiel ante todo a Troya iría en busca de las dulces reliquias de mi gente’ (4.342s.). Del mismo modo los designa Venus cuando requiere la ayuda de Neptuno para garantizarles una travesía segura hasta el Lacio, después del incendio de las naves que ha ocasionado Iris por orden de Juno: *reliquias Troiae* ‘las miserias de sus reliquias’ (5.787) y así también Ilioneo, gran orador, designa los regalos que ofrecen a Latino, rescatados de Troya en llamas: *munera, reliquias Troia ex ardente receptas* ‘parvos dones [...] de un antiguo esplendor tristes despojos’ (7.244).

identificación hasta tal punto que, acostumbrados a las ambigüedades, al doble sentido y a las declaraciones inmanentes de que a menudo se valen Virgilio y los poetas augústeos, dudamos por un momento si la expresión *tantae molis*, que literalmente califica la fundación de Roma, no podría aludir también a la empresa que constituye su propia obra literaria, la epopeya de la fundación.<sup>40</sup> Con esta declaración personal, que recupera la simpatía y la voz autorial, la argumentación vuelve al punto en que había comenzado y cierra el círculo que había abierto con las digresiones y la focalización de Juno.

Hasta aquí hemos visto con cierto detalle cómo ha configurado el narrador la presentación de la obra, y hemos intentado mostrar cómo ha dado espacio a otras perspectivas, especialmente la de Juno, lo cual ha dado lugar a una alternancia o debate en el interior de su discurso, que es en principio monologal. Comienza con una presentación general del tema (1-7) en la cual, aunque habla en primera persona, se apoya en los paradigmas griego y latino para justificar su derecho a emprender un discurso épico. Sigue una invocación a la musa (8-11), que funciona como un nuevo reconocimiento de la norma épica de cara a los lectores y llamada de atención con respecto a los contenidos siguientes, que son la presentación más específica del conflicto y sus causas divinas. Un comentario personal, protesta por la actitud de Juno y de los dioses con respecto a Eneas, deja clara sin embargo su responsabilidad con respecto al discurso. Luego vimos una digresión sobre Cartago (12-22), primera *causa* de la *ira*, cuya fuente es un ente externo al texto: *fertur* (15); *audierat* (20). En la primera parte (12-18) el narrador presenta la excelencia y la supremacía de la ciudad, que es la realidad trastocada e hipotética que quiere Juno, mientras que en la segunda (19-22) anuncia su futura destrucción a manos de un jefe troyano, que es la voluntad del hado a la cual la diosa se opone. Numerosos índices muestran desplazamientos del punto de vista, del narrador a Juno y de esta a la tradición. Finalmente el hablante recupera su perspectiva superior para emitir un juicio condenatorio y reafirmar la dificultad de la empresa (29-33).

---

<sup>40</sup> Ya Virgilio en un texto programático que es *Geórgicas* (3.8-15) había aludido a la construcción de un templo para referirse a su proyecto poético. Pero esto no es idea suya. La metáfora de la arquitectura, que se encuentra entre las más antiguas y recurridas por los poetas –cf. Deremetz 1995: 61-3 –, es especialmente apropiada tanto para anunciar grandes proyectos como el mencionado caso de Virgilio o el de Horacio (*Carm.* 3.30), o bien para manifestar una *recusatio*. La renuncia al gran palacio, al templo o a la casa lujosa es ideal de moderación al mismo tiempo moral y estética, de acuerdo con la *aurea mediocritas* epicúrea, idea que se ajusta especialmente a un género menor como es la elegía. En Prop. (3.2), otro caso programático, el poeta exhibe orgulloso su ingenio, que le permite construir monumentos más perennes que una casa apoyada en columnas de Ténaro, bóveda de marfil y vigas doradas, que las pirámides, que el santuario de Júpiter en Elea y que el sepulcro de Mausolo. Sobre *Georg.* (3.8-16) *vid. infra* nota 56 del capítulo 4.

### 2.2.2 La acción o el discurso de Juno

Una vez que el narrador ha presentado de este modo a los personajes y el conflicto principal, en interacción con Juno y otros hablantes externos y ha establecido de qué lado está su simpatía, puede dar comienzo a la acción, que coincide con el discurso directo de la diosa:

Vix e conspectu Siculae telluris in altum  
uela dabant laeti et spumas salis aere ruebant,  
cum Iuno aeternum seruans sub pectore uulnus  
haec secum

34-7

Cerca aún de Sicilia, mar adentro,  
largaban el velamen, y gozosos  
la espuma hendían con las fuertes proas,  
cuando Juno, al rencor despierta siempre  
la eterna herida desfogando, exclama

Como en un escenario, vemos a los troyanos navegar felices – *laeti* (35) – rumbo a Italia, del mismo modo que ellos ven aún a lo lejos la costa de Sicilia – *e conspectu* (34) – y son igualmente contemplados por Juno. Pero antes de que pueda continuar la narración o de que el lector pueda hacerse a la idea que se acaba de enunciar – *uix* (34) –, la felicidad es interrumpida bruscamente por Juno, que aparece con toda su fuerza para oponerse, literalmente frenar las rápidas naves y cambiar el rumbo de la acción. Como ha apuntado Paschalis (1997: 34s.), la felicidad de ellos y el regreso a la patria de Dárdano, que por fin han identificado como la meta, avivan el recuerdo – *memor* (23) – e intensifican la herida de la diosa, intacta a pesar de haber estado escondida por tanto tiempo: *aeternum [...] sub pectore uulnus* ‘la eterna herida desfogando’ (36). La *laetitia* de los troyanos cada vez que se acercan al *Latium*, donde habrán de encontrar por fin protección contra los ardides de la diosa – que sería *lateo*, un concepto similar – y la posibilidad de completar con éxito la misión reviven la herida de ella, la cual es vertida en discursos de protesta y en acciones concretas que ponen en marcha la tormenta en este caso y en el libro 7 la instigación a la discordia y a la guerra.

Si la tormenta romperá el orden establecido y hará volver atrás las naves, el primer monólogo interrumpe el ritmo de la narración y marca un nuevo comienzo.<sup>41</sup>

mene incepto desistere uictam  
nec posse Italia Teucrorum auertere regem?  
quippe uetor fatis. Pallasne exurere classem  
Argiuum atque ipsos potuit submergere ponto

¡Conque vencida yo! ¡conque no puedo  
lejos de Italia echar al rey troyano!  
Me ha puesto veto el Hado... Pero Palas  
pudo, ella sí, quemar la flota argiva

<sup>41</sup> Se ha dicho que la primera palabra de Juno remite a la *Iliada* (*menin*); cf. Levitan: 1993. Además, la diosa se asocia tradicionalmente a las *Kalendae* (Ov. *Fast.* 1.155; Macr. *Sat.* 1.15), y por tanto a los comienzos.

unius ob noxam et furias Aiacis Oilei?  
 ipsa Iouis rapidum iaculata e nubibus ignem,  
 disiecitque rates euertitque aequora uentis,  
 illum expirantem transfixo pectore flammam  
 turbine corripuit scopuloque infixit acuto;  
 ast ego, quae diuum incedo regina Iouisque  
 et soror et coniunx, una cum gente tot annos  
 bella gero. et quisquam numen Iunonis adorat  
 praeterea aut supplex aris imponet honorem?

37-49

y hundirla, por la culpa de uno solo,  
 por el loco desmán de Áyax de Oileo:  
 ella desde la nube lanza el rayo,  
 navíos desbarata, olas galopa;  
 a él, fulminado, el cuerpo echando llamas,  
 lo arrebató en un vórtice y lo fija  
 sobre enhiesto peñón... ¡Y yo, que reina  
 y la esposa de Jove, tantos años  
 estoy en guerra contra un pueblo solo!  
 ¡Y quién habrá de hoy más que humilde adore  
 los quereres de Juno, o que con súplicas  
 y con dones venere sus altares!

Heinze reconoce la función introductoria de los dos monólogos de Juno, que preparan al lector para la acción que ha de seguir, la cual (añadimos) será provocada por ella. Asimismo explica que los monólogos virgilianos son radicalmente distintos de los homéricos por los violentos arranques de emociones y afirma que se parecen más a los prólogos sostenidos por los dioses en las tragedias, los cuales pretenden suscitar simpatía en el espectador, pero también anuncian una peripecia inminente. Juno habla consigo misma y no se contenta con exponer los hechos de forma plana, sino que argumenta sus motivaciones, las causas de la *ira* – “weshalb und worüber sie ergrimmt und sie ergrimmt sein müsse” (1903: 420s.) – y de este modo pretende justificar un comportamiento que ha sido condenado por el narrador. Según Laird (1999: 163s.) este es un discurso directo libre que muestra más el estado psicológico de la diosa que las palabras reales que habría podido decir en ese momento: a diferencia del paralelo homérico, que es el primer discurso de Zeus en la *Odisea*, formulado en un *concilium deorum*, el de Juno se dirige al público, con el cual intenta establecer una relación antes de que comience la narración de los acontecimientos.

Uno de sus propósitos fundamentales es mostrarse, o más bien mostrar sus motivaciones, con un matiz nuevo: aunque no cambia su orientación con respecto a Eneas, cuando se le da la oportunidad de hablar la aprovecha para justificarse y argumentar lo que se ha dicho de ella hasta ahora. Si en el proemio el narrador enunciaba las causas de la *ira* y, mediante un cambio de focalización mostraba los deseos de ella y su protesta con respecto a los decretos del hado, al final establecía su juicio condenatorio, frente al cual ella eleva su queja, expone su juicio y su propio sistema de valores. Si el narrador enfatizaba la *pietas* del héroe y la injusticia de la persecución de Juno, ella por su parte se queja también de una

injusticia: que se le haya privado de la posibilidad de vengarse, como había hecho Atenea y como correspondería a su estatuto de reina de los dioses. El tono exaltado que muestran las preguntas y exclamaciones retóricas es similar al que habíamos visto en el proemio, pero los juicios están invertidos. Ante su situación Juno impotente, perpleja, explota – *mene incepto desistere uictam / nec posse Italia Teucrorum auertere regem?* (37s.) – como había hecho el narrador ante la *ira* de los dioses (11) o ante la dificultad de fundar Roma (33). Como personaje de la ficción, las manifestaciones de sus sentimientos y juicios personales se sienten más naturales que las del narrador.

A pesar del carácter introspectivo del monólogo – *secum* (37), *mene* (37) –, la alocución se formula en voz alta y tiene unas metas comunicativas concretas en la interacción. Aquí Juno consigue, como en el drama, involucrar al público en su realidad, la de la trama y la suya personal, de un modo que no había conseguido el narrador con su voz omnisciente, aún con las numerosas intervenciones personales. Además, con el primer discurso directo comienza verdaderamente la peripecia, que es nueva y distinta de la que se nos había anunciado. La declaración que anuncia y justifica la tormenta constituye una forma de acción y asunción de la responsabilidad análoga a la inauguración del relato: *cano* (1).

Aunque este es un discurso monologal por el número de hablantes, como también lo es el otro discurso de la diosa del libro 7, encontramos sin embargo otras voces y se producen asimismo interacciones implícitas. Fernández Corte (2015: 251-60) sugiere que en ambos casos las situaciones son típicamente interactivas y que en efecto hay diafonía o dialogismo. Además muestra cómo Juno se autorrepresenta en ambos monólogos, reconoce el papel de oponente que asume en la obra y lo marca a nivel semántico por medio de la fórmula *uincor ab Aenea* (7.310), de adjetivos como *contraria* (7.293) e *infelix* (7.309), y de la partícula *at* – o *ast* (1.46; 7.308) –, esencialmente interactiva e indicador de diafonía. Estas expresiones revelan un contraste notable entre su propia persona y la de su oponente Eneas.<sup>42</sup> Las ideas de este crítico nos ayudan a constatar que la oposición entre los intereses del hado y de Juno, o bien entre la *pietas* y el *furor*, que anunciaba el narrador en el proemio, se encuentra también el interior de las escenas y discursos directos de los personajes, como este de Juno. Los monólogos sin embargo llaman la atención especialmente, pues en ellos no esperamos encontrar oposiciones, voces y puntos de vista enfrentados, los cuales se encuentran

---

<sup>42</sup> El análisis pragmático parte de la propuesta metodológica de Kroon (1995), que también empleamos en este trabajo, pero añade aportaciones de tipo cultural, intratextual y estilístico. De acuerdo con él, además de los “efectos colaterales”, que serían la expresión del estado de ánimo indignado y la formulación de una amenaza o una maldición, mediante el empleo de una partícula típicamente interactiva, Juno opone “su actitud contraria y negativa a lo que ella misma está poniendo en boca ajena.” (Fernández Corte 2015: 259).

implícitos, perceptibles en una lectura atenta que considere la situación y atienda a índices morfológicos, léxicos o sintácticos, así como a partículas discursivas.

Hemos dicho que Juno reconoce sus limitaciones frente a Júpiter y el hado y que desde el principio es consciente de que debe ceder. La forma de preguntas retóricas y respuestas refleja tanto su emoción e impotencia como la interacción entre las dos partes del conflicto, la cual se manifiesta en varias transacciones en que la diosa intenta asegurar su rango, que siente amenazado. El intercambio de argumentos en uno y otro sentido reproduce un auténtico par adyacente dentro del discurso, cuyas partes se distinguen con mayor o menor claridad. Primero tenemos la queja – *mene incepto desistere uictam, / nec posse Italia Teucrorum auertere regem?* (37s.) – y enseguida la respuesta segura del hado: *quippe uetor fatis* (39). Luego el *exemplum* que ilustra las atribuciones de Palas, la posibilidad de usar el rayo de Júpiter para vengarse de Ajax (39-45) frente a la prohibición que se le impone a ella de aniquilar a Troya: *una cum gente tot annos / bella gero* (48s.). Además, de esta oposición se infiere otra entre el rango de Palas, que considera menor y el suyo propio: *dium [...] regina Iouisque / et soror et coniux* (46s.). El resultado de esta comparación es el sentimiento de injusticia e inconformidad con la situación, análogo al que manifestaba el narrador con respecto a las *labores* a que era sometido Eneas: evidentemente los límites de lo justo y lo injusto dependen de la orientación del hablante a uno u otro lado del conflicto.

Luego hay aún otra oposición entre el rango propio, que se refleja en los títulos que ostenta, con los cuales es invocada y reconocida tradicionalmente por los demás, y las circunstancias actuales, la derrota, la frustración que significa no poder vengarse y aliviar el dolor de su herida – *saeuique dolores* (25); *aeternum [...] uulnus* (36) –, la disminución del estatuto y la eliminación de los honores: *et quisquam numen Iunonis adorat / praeterea aut supplex aris imponet honorem?* (48s.). Como afirma Fernández Corte (2015: 253): “al recurrir a su título oficial, el que se le da en las plegarias, se está autorrepresentando ante sí misma con los ojos y las palabras con que deberían verla los demás, para concluir que entre ese rimbombante título y la realidad actual, hay una gran distancia.” Reconocerse en las voces de los demás es nuevamente incluir otro punto de vista en el discurso propio como medio de legitimación, el mismo juego de interacciones que había sugerido el narrador: *audierat* (20).<sup>43</sup>

<sup>43</sup> Compárese por ejemplo la invocación del poeta en el himno homérico a Hera (xii): *Ἥρην ἀείδω χρυσόθρονον ἦν τέκε Πείη, / ἀθανάτων βασιλείαν ὑπείροχον εἶδος ἔχουσαν / Ζηνὸς ἐριγδούποιο κασιγνήτην ἄλοχόν τε / κλυδρήν, ἦν πάντες μάκαρες κατὰ μακρὸν Ὀλυμπον / ἄζόμενοι τίουσιν ὁμῶς Διὶ τερπικεραύνῳ* ‘A Hera canto, a la de áureo trono, a la que dio a luz Rea, inmortal reina, de eminente hermosura dotada, de Zeus de poderoso trueno hermana y esposa, plena de gloria, a la que todos los felices en el vasto Olimpo con reverencia honran, igual que a Zeus, que goza con el rayo.’ (Las traducciones de los himnos homéricos que citamos en este trabajo pertenecen a Bernabé Pajares 2017). En la *Eneida* sin embargo sorprende que sea la propia diosa, personaje de la ficción, y no el poeta, quien se llama a sí misma de este modo, con plena conciencia de las fórmulas poéticas y rituales.

Este último acto, que es una pregunta retórica, enfatiza la queja por la vejación y el honor perdido. Más que preguntar, la diosa reafirma de manera patética su triste realidad. Además, en combinación con las preguntas de antes y los argumentos que las justifican, expresa su fuerte resolución de oponerse al destino y conservar su honor: el monólogo es la reafirmación de la pugna contra el hado; cf. Highet (1972: 163). Pero para oponerse debe empezar por enunciar la perspectiva *contraria* a la suya, y es así como vemos en el discurso la interacción entre las dos perspectivas. Con la posibilidad de realizar el anuncio de su nueva acción y de la nueva trama, Juno hace del discurso una declaración de guerra.

Para todos los hablantes, y más en este caso, cuando el oponente es nada menos que el hado, es importante garantizar la posición desde la que hablan, que otorgará validez al discurso frente al interlocutor. Aquí además conviene no olvidar por un lado que el conflicto contra Troya es una cuestión cuyos orígenes se encuentran en el desprecio de su belleza – *iudicium Paridis spretaeque iniuria formae* (27) – y por otro que su fracaso implicaría la pérdida del reconocimiento público: *et quisquam numen Iunonis adoret / praeterea, aut supplex aris imponet honorem?* (48s.). En efecto, el rango de Juno es superior al de la mayoría de los dioses pero, como antes hemos dicho, la autoridad sólo vale si es reconocida por los demás. La posibilidad de pronunciar el primer discurso directo de la obra es una distinción importante, que no le es dada a cualquiera, oportunidad única que la diosa aprovecha para hacer valer sus derechos y reconfigurar la situación en beneficio propio.

### 2.3 CONCLUSIÓN

Hemos dicho que la autoridad absoluta del narrador es un requisito del género épico y el de la *Eneida* además afirma su presencia mediante el uso de la primera persona. Además, también de acuerdo con la norma épica, la voz autorial está identificada con Júpiter y con el hado, máximas garantías de la verdad y del poder. Ello no impide sin embargo que se dejen escuchar otras voces. Hay personajes a los cuales la tradición les ha concedido tanto poder que parecen superar al narrador. Ese es el caso de Juno, que emplea todos sus títulos para presentarse de nuevo, recuperar la supremacía que se le había arrebatado, equipararse al narrador, asumir sus funciones, proponer y echar a andar una trama alternativa. La diosa demuestra ser un personaje con poder para enfrentarse al hado, y también para discutir con el narrador a pesar del salto de niveles narrativos que ello supone. En rigor, deberíamos

---

Como también ha advertido Fernández Corte en el trabajo que reseñamos, este modo de hablar la convierte en un personaje reflexivo. Un caso similar, pero más sorprendente, que veremos más adelante en este trabajo, es cuando Eneas se llama a sí mismo *pius*, *vid. infra* 3.2.2.

reconocer que ella misma, su discurso y sus acciones contrarias son creaciones del autor, a los cuales da paso el narrador. No obstante, como muchos otros personajes que encontraremos en la epopeya, ella está presente en la historia de Troya y de Eneas mucho antes de que Virgilio decidiera escribir la *Eneida* y por eso puede y debe intervenir.

A pesar de su posición *contraria*, de su inferioridad con respecto al hado y de la frustración que la define, su motivación, que es hacer la guerra – *memor Saturnia belli, / prima quod ad Troiam pro caris gesserat Argis, (23s.); una cum gente tot annos bella gero (47s.)* – prevalece en los dos discursos de presentación en cierta medida contrapuestos, que son el del narrador y el suyo. La motivación asimismo deviene acción concreta, pues enseguida pondrá en marcha el mecanismo para desatar la tormenta que conducirá a los troyanos a Cartago. Pero la acción ha comenzado desde que ha tomado la palabra: su discurso es una especie de introducción análoga y complementaria a la del narrador. Hablar es también hacer, y Juno demostrará enseguida que puede hablar y hacer.

Por un lado el proemio del narrador con las intervenciones subjetivas del personaje y de otros hablantes y por otro el discurso directo del propio personaje, que además es diafónico en términos comunicativos, constituyen partes de un intercambio que confiere a la introducción un efecto dialógico y dramático: la contradicción y el dialogismo, más que formas en que se presenta el discurso, constituyen un tema en sí mismos, reflejo del conflicto temático en esta parte. Además, determinar el significado y el contenido de los discursos y de la obra, así como la identidad de los personajes que intervienen, es tarea no sólo del autor, sino también de los lectores con sus expectativas. Entonces los discursos del narrador, de Juno y de todos los demás han de ser leídos también a la luz de estas expectativas tanto como de la ideología de Virgilio. Si bien no hay interacción cara a cara, hemos visto que hay abundantes movimientos de los puntos de vista que están situados a uno y otro lados del conflicto, así como interferencias externas, de los modelos y del público.

Se han presentado los temas, las posiciones y las limitaciones de cada cual. Juno tiene fuertes motivaciones y el narrador dista mucho de ser neutral. Los discursos por definición, tanto los de los personajes como los del narrador, no pueden presentarse despojados de ideología. Desde el inicio vemos la polifonía que caracteriza a la *Eneida*: el mundo configurado por una orquesta de voces y hablantes con intereses distintos que se definen a sí mismos y compiten entre sí de acuerdo con sus posibilidades concretas y además dan cuenta de estas posibilidades. Está listo el escenario, los papeles repartidos, los ámbitos delimitados y de hecho ya ha comenzado la función.

### 3. LOS DISCURSOS DE ENEAS. DEL LAMENTO AL RELATO

---

En el proemio quedó inaugurado el tema de la fundación de Roma como resultado del conflicto esencial entre fuerzas abstractas, la *pietas* y el *furor*, representadas principalmente por Júpiter (o bien el hado) y Juno: en el capítulo anterior analizamos cómo se presentaba este conflicto a manera de interacción entre el narrador y Juno, con la participación de otros hablantes y puntos de vista aludidos. Pero en el conflicto las partes no se encuentran equilibradas, sino que desde el principio la mirada parcial del narrador y sus concepciones políticas nos muestran que hay una diferencia de autoridad entre ellas: hay un lado ganador, de parte del cual se encuentra la *iustitia*. Este es por supuesto el lado que representan el hado, Júpiter y Eneas, pieza clave del plan. En el proemio también se mencionó por primera vez al *uir*, cuya presentación y legitimación es otro tema esencial.

Entonces el protagonista, representante no sólo de una de las partes del conflicto, sino justamente de la parte legítima u oficial, era designado como un *primus*, encargado de realizar la fundación por el designio de las más altas instancias divinas y en contra de la voluntad de Juno. De acuerdo con este papel y de acuerdo con la oposición fundamental, vimos una síntesis de su carácter: por un lado las *labores* que debía sufrir para poder cumplir la misión, ocasionadas en buena medida por el *furor* de Juno, y por otro la *pietas*.

Pero él mismo no interviene hasta un momento relativamente avanzado. Las estructuras sintáctica y pragmática del proemio reflejan su papel subordinado: era objeto del canto épico, notablemente en segundo lugar – *Arma uirumque cano* ‘Armas canto y al héroe’ (1.1)<sup>1</sup> –; víctima pasiva de Juno – *quo numine laeso / quidue dolens regina deum [...] / insignem pietate uirum [...] / impulerit* (9-11) ‘¿qué decreto de su divina voluntad violado tanto dolió a la reina de los dioses, que a un hombre insigne en la piedad forzase...?’ –; y finalmente, las cualidades que lo distinguen, la *pietas* y las *labores*, constituyen los argumentos del narrador para justificar su simpatía hacia él y hacia la fundación de Roma, así como su censura a la *ira* de Juno (*vid. supra* 2.2.1).<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> En este capítulo continuamos analizando discursos del libro primero, de manera que las citas se refieren a este libro, a menos que se indique lo contrario.

<sup>2</sup> Como ha advertido Köhnken 2006, este desplazamiento del héroe a una posición secundaria ya se encontraba en el proemio de las *Argonáuticas*, en que en lugar de Jasón es resaltado su antagonista Pelias, e incluso la diosa

Entonces al protagonista, con capacidad y obligación de actuación y expresión propias, cuyos intereses veremos representados en repetidas ocasiones de modo directo o indirecto, se le niega la oportunidad de intervenir y de presentarse al inicio de la obra. La imposibilidad de manifestarse directamente puede considerarse la primera prueba de una tendencia que observaremos más de una vez: la subordinación de sus intereses personales en favor del bien común y de los proyectos supremos. Esta subordinación es visible no sólo en los episodios y las acciones que realiza, sino también, de manera especial, en su actitud ante el discurso, tanto en sus intervenciones como en la ausencia de ellas, y en lo que sobre él dicen los otros. La renuncia a sus deseos en función de seguir el deber que se le ha impuesto es el sacrificio más loable y también la esencia de la *pietas*.<sup>3</sup>

Así como sus acciones suelen ser controladas y sancionadas por dioses o por mortales con prerrogativas divinas, su acceso a la palabra, el contenido y la forma de sus intervenciones, son también limitados y a menudo dependen del reconocimiento de otros. En realidad, si tenemos en cuenta sólo la primera presentación del narrador y sus pocas y tardías intervenciones directas, parece increíble que en Cartago llegue a emprender un relato que hará callar a todos durante dos libros. Nos proponemos analizar la evolución de Eneas frente al discurso desde los primeros momentos en que sólo se le menciona hasta que su presencia se hace inevitable, su voz se eleva por encima de los demás y asume el lugar del narrador épico.

Por supuesto, la posición y las condiciones materiales específicas del protagonista son irremplazables, como también lo es su voz. Por eso, aunque ya el narrador con su simpatía lo ha presentado en términos generales, sentimos que aún falta algo, un mensaje que sólo él desde su punto de vista personal es capaz de añadir. Es preciso que él mismo venga a confirmar lo que se nos ha dicho, con la subjetividad (u objetividad) y el patetismo que sólo puede aportar el discurso directo. Su intervención es necesaria para completar la presentación de cara al público, pues sólo al verlo asumir su papel podremos apreciar de primera mano sus motivaciones: sólo el lamento, el grito desesperado en el colmo del sufrimiento, nos puede dar una idea de la magnitud de las *labores – tantae molis* (33) – que había exigido la fundación de Roma. Sólo después de haberlo escuchado hablar podremos valorar en retrospectiva la renuncia que supone callar. Sus discursos y sus silencios en este libro y en lo sucesivo serán fundamentales en su caracterización y el establecimiento de su estatuto frente a los otros.

---

contraria es presentada en función de este último. Según este mismo crítico, el héroe de Apolonio es distinto de su modelo pindárico: sobresale menos con respecto al grupo, es en muchos casos eclipsado por Medea, de la cual depende y parecer un juguete en manos de un ser superior. Algunos de estos rasgos tienen su correspondencia en la nostalgia de Eneas por el pasado y la vacilación que lo distingue de los héroes homéricos.

<sup>3</sup> Eneas tiene un peso considerable en la clasificación de los discursos de Highet 1972; cf. especialmente pp. 29-43 y 187-210. Feeney 1983 atiende al modo en que Virgilio concibe los discursos, distinto de Homero, y especialmente al héroe como “the principal exemplar of this unhomeric isolation” (p. 214)

Este capítulo está dedicado a estudiar las intervenciones e intercambios más importantes de Eneas en el primer libro, por medio de los cuales se va definiendo y va adquiriendo autoridad, bien en la introspección, bien frente a los otros. Veremos que sus motivaciones, su modo de hablar y la faceta de sí mismo que presenta dependen de la situación, de la presencia o ausencia de interlocutores y de la identidad de estos. De acuerdo con este criterio agrupamos el contenido en tres subcapítulos. El primero (3.1) atiende al monólogo en la tempestad (94-101) y a la arenga a los compañeros (198-207), dos intervenciones complementarias en las que sólo él habla, y muestra respectivamente dos voces tradicionalmente opuestas, la privada y la pública. El segundo (3.2) estudia el encuentro con la madre disfrazada de cazadora (314-417), un largo intercambio en el cual ella le proporciona información muy valiosa, pero también lo engaña con respecto a su identidad, de manera que podrán constatarse tanto la distinción que se le concede con respecto a los demás mortales como la soledad y la indefensión en que se encuentra frente a la voluntad de los dioses. El tercer subcapítulo (3.3) se ocupa de la aventura con Dido, de la cual estudiaremos los primeros antecedentes en que la reina es presentada por Venus y comienza a ser caracterizada desde la mirada subjetiva de él, que se encuentra en la niebla (418-593), la presentación de los líderes y el primer intercambio oficial (594-630), la exposición del plan que ha transformar los estatutos de los mortales y el rumbo de los acontecimientos en el intercambio entre Venus y Cupido (667-94) y el banquete (1.748-2.13),<sup>4</sup> en el cual se consuma el plan divino: la esencia de Dido es cambiada y Eneas tiene la palabra para comenzar el relato.

La lectura de estas escenas ha de mostrar cómo, por obra de los dioses que organizan la trama en los interludios divinos, se produce el cambio de categoría de Eneas, que pasa de náufrago suplicante, primero perdido y luego dependiente de su anfitriona, a héroe embellecido por Venus y venerado por la reina. Veremos sobre todo cómo se modifica su acceso a la palabra y su estatuto narrativo: desde el monólogo en medio de la tempestad, en que no pretendía realizar ninguna acción, ni siquiera era escuchado por nadie, hasta el relato de sus aventuras que abarca dos libros, en el cual él mismo se construye el estatuto heroico. Además veremos cómo se producen transgresiones del ámbito mortal y el nivel ficcional en que se encuentra, las cuales anticipan el papel que ha de asumir como narrador. En el primer libro es aún un personaje del *récit* virgiliano, pero a menudo sus discursos superan los límites de la ficción. En sitios como el monólogo en la tempestad, que se siente como un discurso

---

<sup>4</sup> El segundo de los discursos de este intercambio, la respuesta de Eneas a la petición de Dido, es el relato que comienza al inicio del libro segundo y acaba al final del tercero. En este capítulo (apartado 3.3.4) veremos la primera parte, que es el discurso de la reina (1.748-56), mientras que el inicio del relato (2.3-13), que contiene la justificación, la asunción del nuevo papel y hace evidente el carácter reactivo, será objeto de estudio de la primera sección del capítulo siguiente (4.1).

inaugural, casi como una presentación al público, en la presentación ante la madre, en que asume el título que le ha dado la tradición, y en la entrada a Cartago, que realiza incluido en la niebla, la cual le confiere una perspectiva superior y la posibilidad de modificar la realidad, el personaje comienza a asumir prerrogativas que corresponden al narrador y parece ser consciente de la realidad externa al texto.

En los análisis de estos episodios tendremos en cuenta algunas particularidades temáticas, estructurales y narrativas que distinguen al primer libro, elementos de las situaciones que modifican inevitablemente los eventos y los discursos. Entre otras cosas conviene recordar que, de acuerdo con su carácter inaugural, muchas referencias que encontramos son aún desconocidas para los lectores externos y para algunos personajes. Muchas veces se mencionan sucesos de la *histoire* que se encuentran fuera del *récit*, pero pertenecen a un saber general conocido a través la tradición literaria o cultural o la historia reciente, o bien conforman la realidad contemporánea de los lectores. Es el caso, por ejemplo, de los orígenes míticos del conflicto que vimos en el proemio – *manet alta mente repostum / iudicium Paridis spretaeque iniuria formae / et genus inuisum et rapti Ganymedis honores* ‘todo en su pecho queda fijo, el fallo con que humillara Paris su hermosura, la estirpe odiada y la honra peregrina que enaltece al raptado Ganimedes’ (26-8) – y del futuro de Eneas y de Roma que Júpiter anticipará en la profecía a Venus (257-96). Otras muchas veces, sin embargo, se habla de sucesos que pertenecen al *récit*, pero que están incluidos en algún sitio posterior de la obra: la caída de Troya, por ejemplo, se resume en los muros del templo de Juno en Cartago, pero será contada después por Eneas en el relato a los cartagineses.

Como consecuencia de estas elisiones o anticipaciones que conciernen a la técnica narrativa se producen vacíos de conocimiento entre el narrador y los personajes, entre los propios personajes y entre los personajes y el público externo, todos partes sustanciales de los actos comunicativos, los cuales dan lugar a veces a malos entendidos, aparentes contradicciones o ironía trágica. Para poder identificarlos es preciso en primer lugar tener claras las instancias narrativas en este libro y en los que siguen – el narrador principal y el narrador interno, que es Eneas en el segundo y tercer libros, los personajes de la diégesis y la metadiégesis también en esos libros, los lectores externos y el público de Eneas en Cartago –, en tanto la relación entre ellas es muy estrecha.

Al inicio de la *Eneida* encontramos un Eneas poco menos que desconocido, de no ser por la breve presentación del narrador al inicio y las también breves apariciones que se recuerdan del ciclo épico y de la *Iliada*. Pero en el primer libro, en sus intervenciones individuales y en la interacción con los otros comenzará la configuración de su estatuto

ficcional y narrativo: sus rasgos como personaje interno y el lugar que ocupa en la conformación del *récit* y de su relato. Esta configuración continuará luego en el relato, el cual cuenta que pertenecen al pasado de la *histoire*, pero que aún no han ocurrido en el *récit*, de modo que son también desconocidos para el público externo y para algunos interlocutores directos en Cartago, en especial Dido.<sup>5</sup>

La paradoja es que él a estas alturas de la *histoire* ya tiene muchas garantías, pero esto no se ha dicho aún en el primer libro. Ello da lugar a comportamientos extraños, enunciados contradictorios, a partir de los cuales podemos casi reconstruir en una misma ocasión, a veces en un mismo discurso, dos hablantes y dos personajes distintos: por un lado un líder famoso, extensamente reconocido en todas partes y por todos los demás – *fama super aethera notus* ‘...lo que fama me ha dado hasta los cielos’ (379) – y por otro un náufrago perdido, sin patria y sin renombre: *ipse ignotus egens* ‘miserable, ignoto’ (384).

### 3.1 LA TEMPESTAD Y EL DESEMBARCO EN CARTAGO

Después de que se han presentado las dos partes en conflicto que encarnan la *pietas* y el *furor*, comienza la acción con Juno, que declara su intención de alterar el proyecto del narrador y pone en marcha la acción que es la tormenta. Esta constituye la primera de las *labores* que vemos en la obra y una de las pruebas más duras que ha de afrontar el héroe, que lo conduce a Cartago, donde lo espera la otra prueba, que es Dido.

La primera vez que vemos a Eneas en escena se encuentra abrumado por la dificultad y la frustración y pronuncia un discurso que es un lamento desgarrador, la expresión del deseo de haber muerto en Troya. Esa actitud pesimista, así como el tono patético de las palabras que manifiestan la aflicción en grado extremo, son reservados al ámbito privado, que se descubre a los lectores pero permanece oculto al resto de los personajes. La derrota y la vacilación constituyen la cara opuesta de la *pietas*. Su presentación detallada, que además se realiza en discurso directo por el mismo héroe para suscitar mayor conmoción en los lectores, habla de su concepción como un nuevo tipo de héroe, que se distingue del ideal homérico en la *nostalgia* por el pasado y la dificultad para emprender la misión que se le ha asignado.

---

<sup>5</sup> Naturalmente, al inicio de la obra el público de Virgilio desconoce los hechos tal como se cuentan en la *Eneida*, pero la caída de Troya, los viajes de Eneas y la fundación de Roma han llegado a través de muchas otras fuentes, en especial Homero, el ciclo épico y Ennio. Incluso Dido confiesa haber escuchado hablar de Eneas antes, lo cual es cuestionable, en tanto ella es un personaje interno a la ficción, y las fuentes que transmiten la historia son externas; *vid. infra* 3.3.2.

Pero una vez que ha aparecido en esta actitud vacilante, casi podríamos decir alternativa o antimodélica, y ha mostrado su angustia, cuando se han calmado los vientos y ha cesado la tormenta, se calma también su ánimo. En Cartago lo vemos recuperar la serenidad y el optimismo, asumir las funciones del *dux*, en tanto se preocupa por los hombres, les proporciona alimentos y los anima con el recuerdo de los azares superados y la promesa del final de las labores. Su actitud ante los demás se ajusta al ideal heroico tradicional y también a la esfera pública contemporánea, representada por personajes influyentes como Augusto: ante el grupo deviene un *pietate grauis ac meritis [...] uir* (151) que, como el que había servido para explicar el efecto de Neptuno sobre los vientos, logra mover los ánimos de la multitud.

Las dos primeras apariciones, que constituyen una muestra paradigmática de su carácter, completan la presentación que había hecho el narrador y al mismo tiempo establecen un patrón de comportamiento a partir de dos actitudes o dos facetas opuestas, que han sido reconocidas entre los críticos como privada y pública, participatoria y autorial,<sup>6</sup> o bien la debilidad y la nostalgia por el pasado, frente a la paciencia para sufrir los reveses y la mirada optimista al futuro.<sup>7</sup> Los análisis de los discursos y las escenas mostrarán cómo las circunstancias, los hechos de la trama y los interlocutores determinan qué rasgos o cuál faceta asumirá el protagonista en cada caso, y qué tipo de acción discursiva realizará.

### 3.1.1 El monólogo en medio de la tempestad

Como ya hemos visto a propósito de Juno, Virgilio tiene especial interés en mostrar el desarrollo y las motivaciones psicológicas de sus personajes. A ello responde en buena

---

<sup>6</sup> Las dos caras o facetas del protagonista en estas dos escenas son asimilables a las voces, privada y pública, que recorren toda la epopeya. Parry 1963: 76: “Aeneas cannot live his own life. An agent of powers at once high and impersonal, he is successively denied all the attributes of a hero, and even of a man. His every utterance perforce contains a note of history, rather than of individuality. He cannot be himself, because he is wired for sound for all the centuries to come, a fact that is reflected in the speeches of the *Aeneid*.” De manera análoga, Segal 1981 distingue en la *Eneida* una voz participatoria y una autorial que confluyen en Eneas y Lyne 1987 habla de una voz o una visión del poema como obra trágica, pesimista o subversiva con respecto a la ideología augústea.

<sup>7</sup> La caracterización del héroe a partir de estas dos tendencias opuestas puede asimilarse en términos generales al modelo sociológico de Lévi Strauss, que distingue entre “hot” y “cold” societies, las primeras modernas, inmersas en el progreso, y las segundas paralizadas o en movimiento circular dentro de una zona atemporal. Este modelo constituye el punto de partida del análisis que hace Feeney 2007: 109-37 del mito de las edades en la cultura y la literatura latinas, en el cual reconoce la importancia capital que tiene en la *Eneida* la distinción entre las tendencias al pasado y al futuro, con los juicios de valor que van asociados al cambio y a las nuevas tecnologías, como por ejemplo la navegación. Esta oposición podrá verse en varias escenas de este libro y de manera especial en el segundo y el tercero, el relato en el cual él mismo asume la legitimando de su carácter. A la salida de Troya, su resistencia a partir y sus accesos de emoción serán contrarrestados por las órdenes de huir y los llamados a la contención emitidos por seres con poderes o acceso a lo divino; *vid. infra* capítulo 4. Durante el viaje, diversos personajes alternativamente le contarán el pasado o le revelarán el futuro, de manera patética u objetiva; *vid. infra* capítulo 5. Agradecemos la llamada de atención sobre estas dos tendencias y el modelo de Lévi Strauss a Bettenworth.

medida el hecho de que el primer discurso de Eneas ocurra en solitario, como había sido el de Juno, que era también el primer discurso directo de la obra. El monólogo ofrece la ventaja de que el hablante puede dar rienda suelta a sus sentimientos sin necesidad de observar determinados rituales y, aparentemente, sin perseguir una meta comunicativa de cara a un interlocutor directo. Así pues, como Juno, Eneas también aprovecha la soledad para deplorar su suerte y al hacerlo se define a sí mismo en relación con su circunstancia. Pero a pesar de las semejanzas en las situaciones y en el tipo de discurso, un análisis detenido de algunos aspectos como la estructura comunicativa y las acciones específicas que realizan uno y otro mostrará la gran diferencia de condición y estatuto que los separa.

Ya en la introducción al episodio, el narrador comenta el estado deplorable en que se encuentra el héroe, equiparable a la emoción de la diosa: *extemplo Aeneae soluuntur frigore membra; / ingemit et duplicis tendens ad sidera palmas / talia uoce refert* ‘Hielo mortal a Eneas paraliza; lanza un gemido, al cielo las dos manos tiende, y [...] clama’ (92-94). Su aspecto y sus acciones son descritos como si fueran los de un moribundo, o más bien muerto de miedo.<sup>8</sup> Más que a la muerte, le teme al hecho de morir en medio del mar, lejos de la patria y de sus seres queridos. Esta imagen curiosamente recuerda a Turno en el momento final: *ast illi soluuntur frigore membra/ uitaque cum gemitu fugit indignata sub umbras* ‘Con el frío de la muerte desátanse sus miembros, y con hosco gemir huye la vida perdiéndose indignada entre las sombras.’ (12.951s.). La actitud de ambos héroes es la misma, pero los elementos claves de la escena están invertidos, como en un espejo.<sup>9</sup> En primer lugar son rivales. En segundo lugar, sus acciones son opuestas literal y metafóricamente: Eneas realiza un movimiento hacia arriba, a los astros, como corresponde a su cualidad de *pius* – *duplicis tendens ad sidera palmas* (93) –, mientras que Turno muere, lo cual implica un movimiento hacia abajo, a las sombras: *uitaque [...] fugit indignata sub umbras* (12.952).<sup>10</sup> En tercer lugar, la descripción del narrador, que se encuentra en el

---

<sup>8</sup> Serv. *ad Aen.* 1.92: “et timor pro frigore et frigus pro timore ponitur.”

<sup>9</sup> Albrecht 1999 describe la técnica del espejo (invertido) en Virgilio, así como sus consecuencias desde el punto de vista artístico, y la ejemplifica con escenas concretas: el encuentro entre Dido y Eneas en el inframundo refleja la primera visión de Dido por Eneas en el libro 1 y también la imperturbabilidad de Eneas ante los ruegos de Dido en el libro 4; la muerte de Turno a manos de Eneas refleja la muerte de Palante a manos de Turno, y un detalle como el ruego de compasión en nombre de su padre Dauno, con la mención de Anquises que habría de conmover a Eneas, refleja de manera inversa el deseo, que había expresado antes de dar muerte a Palante, de que el padre de este estuviera presente; por último la destrucción de Troya anuncia el futuro nacimiento de Roma.

<sup>10</sup> Turno también levanta las manos al cielo en varios momentos de la obra, exactamente como Eneas ahora. Primero cuando reconoce a Iris que se le ha aparecido para avisarle de la ausencia de Eneas e incitarlo a atacar el campamento troyano – *duplicisque ad sidera palma / sustulit* ‘y ambas manos tendiendo a lo alto...’ (9.16-7) – y luego cuando advierte que Eneas es una imagen vana: *et duplicis cum uoce manus ad sidera tendit* ‘tiende las manos y alza el grito al cielo’ (10.667). Cada una de estas escenas se opone también a la de Eneas, con lo cual se produce el mismo efecto de espejo invertido. Los héroes se colocan en la misma posición, pero sus motivaciones y sus discursos son contrarios. En lo que corresponde a las motivaciones, Eneas en la primera escena está

primer libro, se coloca al inicio de la escena de Eneas, justo antes de su primera aparición, mientras que para Turno es el final, de la escena y de la obra.<sup>11</sup> Por último, aunque en principio ambos emiten un sonido patético e indescifrable (*ingemit / cum gemitu*), sólo en Eneas este gemido deviene discurso articulado en estilo directo. Parece que la palabra y el silencio eterno, el vencedor y el derrotado, pueden sonar igual, al fin y al cabo.

La profunda conmoción que le provoca la tormenta al héroe estalla en un monólogo que contiene sentimientos exaltados como el deseo de haber muerto en combate:

o terque quaterque beati,  
quis ante ora patrum Troiae sub moenibus altis  
contigit oppetere! o Danaum fortissime gentis  
Tydide! mene Iliacis occumbere campis  
non potuisse tuaque animam hanc effundere dextra,  
saeuus ubi Aeacidae telo iacet Hector, ubi ingens  
Sarpedon, ubi tot Simois correpta sub undis  
scuta uirum galeasque et fortia corpora uoluit!

94-101

¡Dichosos [...], oh sí, dichosos  
mil veces, los que, a vista de sus padres,  
de Troya ante los muros, consiguieron  
la vida fenecer! ¡Oh gran Tidida,  
oh campeón de los Griegos, por tu diestra  
por qué no morí, donde cayeron  
postrado Héctor terrible por Aquiles,  
postrado Sarpedón, y, entre sus ondas,  
arrebataba y revolvía el Símiois  
tantos yelmos y escudos, tantos héroes!...

Como casi siempre, en este caso el mensaje literal deberá ser interpretado en función de los elementos de la situación, tanto ficcional como textual, que le confieren un sentido distinto. Para empezar, debemos considerar cómo se inserta este discurso en el episodio y cómo se relaciona con el monólogo de Juno. Con el primer gran episodio, la tempestad que provoca el naufragio y el discurso de Eneas, los motivos fundamentales que se encuentran en cada uno de los extremos del conflicto, que habían sido expuestos por el narrador en el proemio, a saber, el *furor* de Juno frente a la *pietas* del héroe, se materializan en acción.

En su análisis de la simbología de la *Eneida*, Pöschl (1977: 24-33) considera la tempestad como la prueba inaugural, el frontispicio que anuncia la “odisea” de Eneas. Asimismo explica cómo, mediante la representación del absoluto caos de los elementos de la naturaleza, consecuencia del *furor* de la diosa, se nos coloca en el estado de ánimo preciso

---

desesperado, en medio de un peligro extremo; Turno por su parte primero acaba de recibir una alentadora confirmación divina de parte de Iris, y luego ha sido salvado de la muerte, lo cual no le es grato. Eneas emite un lamento personal que no pretende ser escuchado por nadie; Turno dirige plegarias a Iris y a Júpiter.

<sup>11</sup> Wlosok 1967 repara en esta repetición y sus implicaciones: “Durch diese Wiederholung wird am Schluß betont auf den ersten Aeneasauftritt zurückverwiesen, der in XII in einer Art Umkehrung erscheint, die das Hauptergebnis des ganzen Epos zusammenfaßt. Nicht Aeneas, der Gerechte, Fromme, Gehorsame, den Junos Haß verfolgt, sondern Turnus, der trotzig Aufrührer und Günstling Junos ist am Ende der Vernichtete. Nicht Haß und Willkür also haben sich durchgesetzt, sondern die gerechte Weltordnung, in deren Dienst Aeneas selbst die Strafe an Turnus vollzogen hat.” (nota 3, p.14)

para captar la fuerza dramática de los eventos que componen la primera mitad: los viajes, la aventura de Dido y el descenso a los infiernos. Pero además de la relevancia que aportan la posición estratégica al inicio de la obra y la capacidad alusiva y simbólica, es importante enfatizar que la tempestad motiva los primeros discursos de dos personajes principales, Juno y Eneas, ambos también inaugurales y presentativos de su carácter y sus motivaciones. Incluso podemos decir que, más allá de los anuncios del narrador, son ellos como protagonistas del evento quienes de veras introducen el conflicto, cuando intervienen alternativamente para describir o representar su parte en el drama. Cada uno de ellos se presenta de nuevo y presenta sus motivos de primera mano, con sus palabras o su acción.

Nos parece muy significativo que estas dos figuras, representantes respectivos del *furor* y la *pietas*, tomen la palabra en dos momentos esenciales del primer gran episodio para mostrar la realidad desde su punto de vista particular, y que lo hagan precisamente en monólogos, lo cual supone una visión aún más íntima y personal. Así colocados respectivamente al inicio y en el clímax de la tempestad, los dos discursos opuestos, como los personajes que los pronuncian (diosa y mortal), las funciones narrativa (héroe y oponente) y pragmática (agente y paciente), y los roles (verdugo y víctima) que asume cada uno de los hablantes, otorgan unidad y coherencia estructural al primer episodio.<sup>12</sup>

Si bien se encuentra perfectamente insertada en la trama, como una reacción esperable y una evaluación de los hechos que se nos han contado, la primera intervención directa del héroe se distingue del resto por su extraordinaria fuerza caracterizadora y psicológica, por la forma monologal que asume y por la función presentadora. La sentimos prácticamente como una sección colocada a modo de título o aparte, con el propósito de volver a presentar la escena, ahora desde la perspectiva de él, protagonista y víctima. La mirada, tanto de los hechos a través de él como del modo en que él los asimila nos da acceso a una nueva visión de la realidad, distinta de la que habían mostrado Juno y el narrador y nos explica sus motivaciones. Además, la imagen que ofrece de sí mismo, justamente por ser él quien la representa en situación desesperada, es tan intensa que permanecerá en el fondo de sus actitudes y en la mente de los lectores, aun en los momentos de mayor optimismo. Dicho de otro modo, esta actitud y este discurso marcan para siempre al personaje, en tanto presentan unos rasgos de su carácter que volverán inevitablemente una y otra vez y alcanzarán a condicionar sus otros discursos y acciones, al menos de manera implícita.

---

<sup>12</sup> Fernandelli 2012 describe el carácter complementario de ambos monólogos y añade la oposición espacial alto-bajo, que viene oportunamente a complementar nuestra serie: “Questo discorso è il complemento, pronunciato dal basso, dello sfogo con cui Giunone, dall’alto, aveva avviato l’azione dell’*Eneide* (I 34ss.), erigendo l’ostacolo della tempesta sulla rotta provvidenziale dei Troiani, l’ostacolo epico: *tantae mollis erat Romanam condere gentem.*” (pp. 494s.)

Como Juno, Eneas también estalla en un lamento conmovido y se regodea en su calamidad. No obstante, Juno, además de mostrar el *furor*, anunciaba su proyecto de enfrentar al hado y de provocar un giro sustancial en los acontecimientos. Aun cuando la tempestad propiamente no es consecuencia automática de su discurso, sino del funcionamiento de una maquinaria que pasa por Eolo y los vientos, la manifestación de sus intenciones constituía el motor que ponía en marcha la acción. Debido a su alto rango, que además había reconocido enfáticamente, así como al momento en que había intervenido, después del proemio del narrador, sus palabras no son un deseo de acción, sino el anuncio, prácticamente la promesa o la inauguración de la acción. Y la inauguración ocurría efectivamente porque era declarada por la persona apropiada, con poder para provocar el caos y con agentes dispuestos a cooperar. Eneas en cambio no puede poner fin a la tormenta, ni escapar, ni cambiar su situación: ni siquiera lo pretende. Como puede notarse en la desesperación de sus palabras, en la falta de oposición y de interlocutor directo, al menos en este momento él no cuenta con ninguna facultad propia ni tiene a quién recurrir para subvertir las cosas. Consciente de ello, su discurso no tiene una meta clara en la situación ficcional: no hay acción, ni anuncio de acción ni negociación.

Literalmente el protagonista elogia la suerte de los caídos en Troya y manifiesta su deseo de haber muerto también. Tanto por el contenido como por la motivación, que es el peligro de la muerte cercana, el discurso pertenece al tipo del *μακαρισμός* bien conocido desde Homero: Aquiles atacado por el río Escamandro (*Il.* 21.272-83) y Odiseo en la tormenta desencadenada por Poseidón (*Od.* 5.299-312) deploran también la mala suerte que supone tener que morir en el anonimato en lugar de haberlo hecho de manera gloriosa en el combate.<sup>13</sup> Como sus modelos, y de acuerdo con su situación desesperada, Eneas pronuncia un discurso subjetivo e hiperbólico en el contenido literal y en el estilo.

La hipérbole, que ya está en la idea, es reforzada por medio de algunos índices de orden morfológico, léxico, semántico y sintáctico, como si el lenguaje no le alcanzara para expresar la medida exacta de sus emociones. Entre los más significativos reconocemos un elevado número de adjetivos cargados de efusividad – *beati* (94), *alta* (95), *fortissimus* (96), *saeuus* (99), *ingens* (99), *fortia* (101) –; su presentación en distintos grados, del positivo al

---

<sup>13</sup> El mismo motivo se encuentra luego en *Met.* (14.478-82), cuando Diomedes deplora su suerte después de la guerra de Troya: *tantosque per alta labores / aequora sustinui, tantos terrestribus armis, / ut mihi felices sint illi saepe vocati, / quos communis hiems inportunusque Caphereus / mersit aquis, vellemque horum pars una fuissem* ‘tantas fatigas soporté por el mar insondable, tantas en los campos de batalla, que a menudo he llamado afortunados a aquellos a los que sepultó en las aguas la tempestad que nos afectó a todos y el amenazador cabo Cafereo, y querría haber sido uno de ellos.’ (Las traducciones de las *Metamorfosis* pertenecen a Fernández Corte y Cantó Llorca 2008 para los libros 1-5 y 2012 para los libros 6-10. Gracias a la gentileza de los traductores hemos podido acceder también al manuscrito del tercer volumen que se encuentra en proceso de edición, el cual contiene los libros 11-15).

superlativo, y aún un grado superior indeterminado – *terque quaterque beati...* (94) –; la enumeración de nombres propios a manera de *exempla*, que se interrumpe nada más comenzar para devenir una masa también indeterminada de hombres y armas, como si frente a la posibilidad de haber muerto en Troya dejaran de importar los nombres y los rangos – *Hector* (99), *Sarpedon* (100), *correpta [...] scuta uirum galeaeque et fortia corpora* (100s.) –; los vocativos acompañados de interjecciones; las anáforas: *ubi* (99), *ubi* (99), *ubi* (100).

Esta es la primera vez, pero no será la única, en que lo veremos envidiar la suerte de los demás y deplorar la propia; en Cartago y en Butroto pronunciará de nuevo elogios similares: *o fortunati, quorum iam moenia surgunt* ‘¡Oh bienhadados los que ya están viendo sus murallas surgir!’ (437); *uiuete felices, quibus est fortuna percata / iam sua* ‘¡Vivid felices los que ya cumplido miráis vuestro destino!’ (3.493s.) A menudo ocurre que el héroe valora las condiciones suyas y de los otros de manera equivocada, incluso contraria a la realidad más o menos objetiva que perciben la mayoría de los personajes y los lectores. Entonces suele ser rectificado por interlocutores directos o por el desarrollo de acontecimientos posteriores. Los *errores* en cuanto a la apreciación de los estatutos y las condiciones personales serán tan frecuentes y a veces tan peligrosos como las equivocaciones de rumbo que comete a lo largo del viaje. No obstante, si en los otros casos el sentimiento de elogio y envidia por la suerte de los otros es comprensible, ahora sin embargo el calificativo de *beati* (98) es otorgado a los muertos, precisamente los guerreros de Troya de los cuales se ha distinguido.

Haber huido de la ciudad vencida y haberse convertido en nuevo líder que guía a los sobrevivientes y lleva los penates hasta la nueva tierra es para él peor que la muerte, debido a las *ingentes labores* que supone. La visión pesimista de sí mismo y de su suerte contrasta tanto con la cualidad de elegido que es evidente para todos, como con la conciencia de esta cualidad que tiene él mismo y que será reafirmada más adelante, cuando se presente orgulloso ante la madre y ante Dido. En todo caso, está claro que el contenido pragmático a inferir detrás de la declaración literal es una profunda aflicción, pánico incluso, como anunciaba el narrador: *soluuntur frigore membra* (92). Las exageraciones y exclamaciones sugieren un determinado tono, un grito interior. Aunque como lectores no podemos escucharlo, de hecho ni siquiera podemos asegurar que el mensaje se haya pronunciado en voz alta, podemos hacernos una idea bastante aproximada de cómo sonaría, casi más como un lamento inarticulado que como el discurso coherente que aquí se presenta.

Aquiles y Odiseo se encontraban en un estado parecido ante un peligro mortal. Pero los héroes homéricos, aún en la desesperación, pronunciaban discursos más coherentes en los cuales formulaban una petición o una necesidad objetiva con vistas a conseguir algún tipo de

salvación. Aquiles le pedía ayuda a Zeus para salir del trance y a cambio le ofrecía su disposición a perecer en el combate, mientras que Odiseo se quejaba explícitamente de la tempestad y de la muerte que le sobrevénía. En las palabras de Eneas en cambio no se distingue petición, queja, o algún tipo de acción con una meta comunicativa clara enfocada a influir sobre algún personaje en la escena.

Formalmente alude a los guerreros de Troya e interpela a Diomedes, pero la pregunta es retórica, y por razones obvias el interlocutor directo no está delante y no cuenta como tal: Eneas no interpela a nadie. Si habla en voz alta, ¿a quién se dirige? ¿Lo escuchan los compañeros o los dioses? Podríamos pensar que, en tanto se coloca en actitud suplicante, con las manos hacia el cielo, tiene la conciencia de ser escuchado, porque sabe que cuenta con ayuda divina, porque es *natus dea*, porque es *pius* y porque ya ha recibido muchas garantías, pero ni esto es una súplica ni hay un gesto ni una palabra de asentimiento o discrepancia que apunte a su recepción por parte de algún otro personaje humano ni divino. De cara a los compañeros tendría un efecto contraproducente, pues ellos, también en situación desesperada, se apoyan en la fuerza y la seguridad que supuestamente les ofrece el líder, tanto por su carácter como por el apoyo divino que tiene. Ante ellos no puede mostrar angustia, debilidad o vacilación.

Aunque el discurso está en estilo directo, es difícil distinguir con certeza otros elementos claves de la situación comunicativa. ¿En qué momento ocurre, o más bien qué ha asimilado Eneas de los sucesos anteriores? ¿Es posible que pronuncie un lamento tan desolador después de haber recibido garantías de fuentes certeras como Venus – *nusquam abero et tutum patrio te limine sistam* ‘A tu lado no he de faltar, y en el umbral paterno seguro te pondré’ (2.620) – o Apolo – *prima [...] tellus, eadem vos ubere laeto / accipiet reduces* ‘la región primera que vuestra raza vio brotar aguarda, ubérrima y feliz, vuestro retorno’ (3.96) – y detalladas y alentadoras profecías como la de Héleno: *te maioribus ire per altum / auspiciis manifesta fides...* ‘con certeza miro ser auspicios mayores los que rigen tu avance por el mar’ (3.374s.)? ¿A quién se dirige o quién lo escucha? ¿Qué efectos (ilocutivos) se propone y cuáles (perlocutivos) consigue?

Justamente por lo inadecuado y por la poca o nula funcionalidad que tendría a efectos de la situación ficcional, ponemos en duda que sus palabras hayan sido pronunciadas efectivamente en voz alta. Laird (1999: 161) de hecho lo incluye también en la categoría de estilo directo libre. El héroe habla consigo mismo o sólo reflexiona. Pero a pesar del carácter monologal, y aunque sea de manera indirecta, todo discurso tiene necesariamente unas metas comunicativas y es parte de una interacción. Como no podemos distinguir ningún interlocutor

directo en la situación ficcional, tenemos que pasar al nivel superior, fuera de la diégesis, donde se encuentran los únicos interlocutores posibles: los lectores de Virgilio. De cara a ellos el personaje, que se identifica con el narrador, en tanto se encuentra en el mismo lado del conflicto, sí establece interacciones y realiza al menos dos acciones fundamentales que ya hemos mencionado: ofrece su valoración personal acerca del episodio de la tormenta, y se presenta. La meta comunicativa es transmitir a los lectores – hacerlos sentir, más que sólo enunciar – las consecuencias de la acción de Juno, enfatizar el juicio condenatorio del narrador al principio y atraerse la identificación de los lectores.

En el capítulo anterior vimos cómo el narrador virgiliano presentaba a Eneas bajo una luz favorable, como emblema de *pietas* y víctima de *labores*, y en la misma medida condenaba la *ira* de Juno. Para convencerlos había empleado los medios habituales, reconocidos y sistematizados por la retórica antigua: el carácter del hablante, o del personaje en este caso (*ethos*), la argumentación o el discurso (*logos*), que debe ser verdadero o verosímil y la disposición de los oyentes (*pathos*) que suscita especialmente el discurso directo; cf. Arist. *Rhet.* (1356a).<sup>14</sup>

Pues bien, después de aquella presentación, el monólogo exaltado del protagonista, sin más contenido ni propósito que mostrar su conmoción, constituye un medio mucho más efectivo de caracterización y una garantía de persuasión infalible. Y como si no fuera suficiente la intervención del personaje, este además menciona otros paradigmas, Héctor y Sarpedón, los cuales constituyen índices de una nueva interacción, ahora intertextual. Esto es, Eneas explícitamente se apoya en una autoridad externa y al insertar los referentes en su discurso inevitablemente transforma su significado: transforma el contenido y la función de los héroes homéricos.

A falta de una posición *contraria* como la de Juno, el discurso de Eneas supone varios grados de intrusión de voces o puntos de vista ajenos en el discurso narrativo: el narrador le ha dado la palabra en discurso directo y él a su vez alude a Homero a través de sus personajes

---

<sup>14</sup> Cicerón en *De Oratore* retoma estos procedimientos. La sección dedicada a la *inuentio* en el segundo libro incluye los *topica*, relacionados con la función de *probare*, que es el equivalente a *logos* aristotélico, así como los medios de *conciliare* y *mouere*, acciones que responden respectivamente al *ethos* y al *pathos* (2.178-216). El orador insiste en la importancia de conmover a la audiencia, en tanto las emociones desempeñan un papel fundamental en el juicio. Para convencer es indispensable presentarse bajo una luz favorable (*ethos*) – *Facilitatis, liberalitatis, mansuetudinis, pietatis, grati animi, non appetentis, non auidi signa proferre perutile est.* ‘Es muy útil presentar muestras de afabilidad, de generosidad, de dulzura, de buen carácter.’ (2.182) – y suscitar emociones, que primero tiene que mostrar el propio orador (*pathos*): *Neque fieri potest ut doleat is, qui audit, ut oderit, ut inuideat, ut pertimescat aliquid, ut ad fletum misericordiamque deducatur, nisi omnes illi motus, quos orator adhibere uolet iudici, in ipso oratore impressi esse atque inusti uidebuntur.* ‘Pues no puede ocurrir que el oyente pueda sentir dolor, odio, envidia, que pueda temer algo, que pueda inducirse al llanto o a la piedad, sin que parezca que todos esos sentimientos que el orador quiere hacer sentir al juez estén grabados a fuego en el propio orador’ (2.189) (Iso 2002 trad.).

Héctor y Sarpedón. En tanto paradigmas, ellos tienen una historia y unos rasgos conocidos, pero resultan transformados por la subjetividad del hablante virgiliano. Ya es significativa la identidad de los héroes elegidos, más afines al carácter de Eneas que los demás.<sup>15</sup> Luego la calificación que se les otorga, *beati* (98), es no sólo subjetiva, sino inapropiada, en especial a la vista de la derrota de Troya y del tipo de muerte que había sufrido Héctor al final de la *Iliada*. Otros epítetos casi siempre hiperbólicos, con matices añadidos por el origen etimológico o por el significado que tienen en Virgilio, completan la transformación: *saevus*<sup>16</sup> [...] *Hector* (99), *ingens*<sup>17</sup> / *Sarpedon* (99s.), *uirum* [...] *fortia corpora* (101).

A partir de los distintos medios que emplea, de los cuales hemos insistido en el discurso directo, la hipérbole y la comparación con los modelos, es evidente que el protagonista intenta distinguirse del paradigma heroico implantado especialmente por Homero para ajustarse más a las exigencias de su época. Además, como ocurre con otros personajes conocidos de otras obras, él también debe ser actualizado en función de los intereses de Virgilio y la nueva epopeya. Si antes lo hemos visto destacarse en el combate, ahora en cambio deberá huir de Troya, que es el mundo de Homero, para llevar a cabo una misión fundacional, y aparecerá abrumado por la circunstancias, en un clímax de angustia y *dolor*.

Es intención del autor precisamente legitimar cualidades y actitudes como estas, consideradas como antiheroicas, y a partir de ellas conmover a los lectores para que puedan valorar la grandeza de Roma. Nuestro conocimiento del contexto histórico, así como de las obras y los modelos épicos anteriores, nos permite descifrar los mensajes y contenidos implícitos en la situación ficcional, en las interacciones intertextuales y en la actitud del personaje, y entonces comprender el sentido pragmático de la hipérbole y arribar a la

<sup>15</sup> Clausen 1964: 66 repara en el hecho de que el modelo elegido no sea Odiseo, lo cual explica por el carácter ligero, en muchos sentidos reprochable, y la capacidad de adaptación del héroe de Ítaca. Héctor y Sarpedón son los únicos héroes homéricos en quienes está presente algo de la melancolía y resignación que contiene Eneas y que se quiere enfatizar en esta escena.

<sup>16</sup> La descripción de Héctor como “*saevus*” en boca de Eneas se considera problemática. Como posible solución Claud. Don. *ad* 11.291s. propone que el discurso de Diomedes reproducido por Vénulo en el libro 11 corregiría la visión negativa sobre el más excelso de los troyanos: “*Hectori negavit hanc partem profuisse (1.99) ‘saevus ubi Aeacidae telo iacet Hector’; illic quippe saevum non fortem dixit, ut alii volunt, sed nulli hosti parcentem, quasi si diceret si Hector esset rogandus, non tale vobis consilium darem, quia saevus fuerat perindeque vobis orata praestare non posset*”. Una visión parecida es la de Conington - Nettleship: 1979: *ad* 1.99, a saber, que *saevus* no tiene ninguna connotación especial, sino que traduce el epíteto homérico “*Ἐκτορος ἀνδροφόνουιο*”. En un estudio posterior sobre el punto de vista sin embargo Smidt 1999: 229 sugiere que “the epithet *saevus*, which belongs syntactically with *Hector*, may also colour *Aeacidae* as a result of their close placement within the line.”

<sup>17</sup> “*Ingens*” es un adjetivo frecuente en Virgilio, especialmente en la *Eneida* (168 veces), y en las *Geórgicas*. Quartarone: 2011 rastrea sus diferentes usos y significados, que lo distinguen de sus predecesores Ennio y Lucrecio. *In-gens* ‘distinguido por encima de los de su tipo’, expresa superlatividad y se usa “to call special attention to particular moments in the text or mark specific individuals as unusual or remarkable.” (p. 11) Además, a través de la evocación de las posibles etimologías – su relación con las raíces *gen*, de *γίγνομαι* y *-gno*, de *γινώσκω* – y su empleo en situaciones de muertes o de prodigios, el adjetivo transmitiría un efecto de drama y de sorpresa entre ‘no creado’, ‘no nacido’ o ‘muerto’ y a la vez ‘sobrenatural’ o ‘más allá del conocimiento’, que es imposible captar en la traducción.

conclusión que quiere Virgilio. Ello sin embargo no significa que lo vayamos a hacer y que la identificación del público haya de ser absoluta e inmediata: la respuesta varía de acuerdo con la experiencia y la relación de los lectores con Eneas y con Roma.<sup>18</sup>

Pero además, tras la angustia y el *dolor* hay otras cualidades que ayudan a justificar la actitud vacilante y completan el cuadro. Pöschl (1977: 35s.) ha advertido que, a diferencia de los héroes homéricos, claramente preocupados por la posibilidad de morir sin gloria, el héroe de la *Eneida* se acuerda en este difícil trance de la patria – *ante ora patrum Troiae sub moenibus altis* (95) – y de los seres queridos.<sup>19</sup> En el fondo del lamento hay pues *nostalgia*, una *uirtus* también apreciada entre los romanos de época augústea, de acuerdo con un código ético bien establecido.<sup>20</sup> Este rasgo que lo distingue especialmente aparecerá como un motivo recurrente en la obra, en los continuos intentos por recuperar la *patria* y un pasado perdido para siempre, y llegará a constituir un poderoso obstáculo para la misión, en tanto lo hará cometer numerosos *errores* y le impedirá avanzar hacia el futuro desconocido.<sup>21</sup>

La vacilación y el pánico de esta escena y en general la resistencia a avanzar, sin embargo, es compensada por el sentido del deber derivado de la *pietas*. A pesar de lo que pudieran pensar los lectores antiguos (*supra* nota 18), Eneas se puede permitir la vacilación sin dañar su prestigio, porque ya conocemos el final de la historia, que es básicamente la imagen del héroe llevando a la espalda al padre y el destino de Roma, cuya grandeza también es un hecho verificable.

La expresión de la subjetividad es importante, pero él deberá poder contenerse, tal como exigen la *pietas* y el liderazgo. La *ira* es un rasgo de Juno, que continuamente emprende acciones que desestabilizan el orden natural de las cosas, cuyo restablecimiento requerirá la intervención de fuerzas mayores: Neptuno que calma la tempestad, o Júpiter que acaba con la guerra del Lacio. Eneas en cambio, una vez que se haya apaciguado la tormenta, deberá reprimir sus pasiones y volver al sosiego para asumir sus obligaciones frente al grupo, lo que conlleva ocultar sus sentimientos íntimos: *Talia uoce refert, curisque ingentibus aeger / spem*

---

<sup>18</sup> En la antigüedad se reconocía en la reacción de Eneas una actitud impropia de la dignidad del héroe; cf. Claud. Don. *ad* 1.90-95.

<sup>19</sup> “Odysseus trauert, weil er des Ruhms und der Totenehren, Äneas auch, weil er der Liebe verlustig geht. Denn daß Äneas sich wünscht, ‚*ante ora patrum*‘ gefallen zu sein, drückt neben dem Verlangen nach Ruhm das Sehnen nach der Liebe und Geborgenheit der Heimat aus. Daß die Nähe der Lieben ein sänftigendes Licht auf den Tod wirft, ist in der Äneis ein geläufiges Motiv.”

<sup>20</sup> Galinsky 1996: 123: “Vergil deliberately presents Aeneas initially as someone who, like many a good Roman, is trying to seek recourse in the past, only to wean him away from it – Aeneas literally cannot go home again – and have him develop an existential ideal, which, like the revised Golden Age ideal in the *Georgics* [1.121-46], is far more trying, far more challenging, and ultimately far more meaningful.”

<sup>21</sup> Fernandelli 2012: 503: “Questa circolarità secondo la quale il movimento in avanti si risolve in un ripercorrere il passato è una condizione dell’agire di Enea [...] che si riflette su tutti piani del testo...”

*uultu simulat, premit altum corde dolorem* ‘Calla, y enfermo de abrumada angustia, finge esperanza el rostro, y en el pecho comprime a solas su dolor profundo’ (208s.).<sup>22</sup>

De todos modos, tanto las expresiones patéticas como la contención y el efecto que resulta de ellas, que es la conmoción del público, constituyen contenidos independientes de las palabras, que pertenecen al estatuto del emisor y que sólo puede transmitir él. Generalmente el estatuto consiste en una situación de autoridad tradicional, como la de Eneas sobre sus compañeros, pero no necesariamente. Reconocemos que el hablante cuenta con unas condiciones únicas, algunas tradicionales y otras circunstanciales, que le permiten entablar una interacción particular con el público externo. Él mismo no siempre es consciente de ellas. Hechos como la ascendencia divina, la actuación en la *Iliada* y las *labores* pertenecen al pasado y al presente experimentados por él, pero otros como la deificación, la *fama* y las cualidades de fundador y antecesor de una de las familias más importantes de Roma sólo están al alcance de los lectores. En este caso concreto, es justamente la actitud vacilante, consecuencia de las *labores* que lo colocan en posición inferior, lo que consigue conmovernos, mientras el rango y las hazañas que aún no hemos visto en la obra, pero que conocemos, nos ayuda a no perder la confianza.

Pero es necesario insistir en la cuestión del punto de vista y las interferencias. Aunque Eneas habla e interactúa con el público y con los modelos homéricos, no podemos perder de vista que él es un personaje interno, de modo que quien está detrás de las interacciones es la instancia autorial. Independientemente de la asimilación que suponen discursos como el relato en primera persona y de las múltiples transgresiones de niveles narrativos que veremos en lo sucesivo, hay una diferencia de estatuto narrativo importante entre Eneas-personaje y el narrador. Ambos emprenden discursos presentativos de la situación y del protagonista, pero estos son esencialmente distintos.

Hemos reparado en la habilidad con que el discurso se inserta en un evento de la trama. La tormenta constituye un clímax dramático y por tanto ofrece la oportunidad propicia para el cambio al discurso directo. La voz del personaje en apariencia aporta al texto una subjetividad que al narrador no le está concedida; por ello el discurso se vuelve casi tan autónomo como en el drama. Pero de todos modos la intervención no se siente natural, en primer lugar porque

---

<sup>22</sup> El paso de la exaltación a la serenidad, de la expresión de los sentimientos propios a la preocupación por el bien general, es una tendencia que se repite una y otra vez, sobre todo a la salida de Troya, cuando las fuertes emociones y los arranques de locura lo hacen lanzarse irreflexivamente a la lucha, querer matar a Helena – momento en que pronuncia otro discurso similar a este (2.577-87) – o volver al centro de la ciudad invadida por los griegos para buscar a la esposa, cuando ya estaba a punto de marcharse. Pero entonces el control no siempre nacía de él mismo, como ahora, sino que muchas veces sus impulsos debían ser acallados por personajes o entidades de naturaleza sobrenatural; *vid. infra* 4.3 y 4.4. En el libro primero nos encontramos en un momento relativamente avanzado de la *histoire*, en que ya el héroe ha interiorizado su nuevo papel de líder.

su discurso es parte del texto literario y por tanto el estilo es elaborado, y en segundo lugar porque sus palabras se ajustan perfectamente al imaginario de la tormenta, como lo describía el poeta,<sup>23</sup> y su percepción parecerá añadirse a la del narrador que, oficialmente, continúa contando los hechos (102-23).

El protagonista se presenta, no explicando directamente sus motivaciones y angustias, como había hecho el narrador – notemos que sólo hay un índice de primera persona: *mene* (97) –,<sup>24</sup> sino que aparece en la escena y representa su papel, como haría un actor de teatro. Se configura a sí mismo y establece las bases de su carácter, pero al hacerlo parece más un sustituto directo del autor o del narrador que un personaje interno. La autopresentación, que confirma las ideas del proemio de modo patético y por tanto más verosímil, cumple una función narrativa. Por su carácter monologal y presentativo, su relación con la situación y su forma estilizada, el discurso tiene un estatuto confuso, más paratextual que propiamente textual. Hemos dicho que es un discurso directo libre y que parece no haber sido pronunciado efectivamente, de modo que parece ser más bien un mecanismo de configuración interno o implícito, un artificio para dar a los lectores una noción de la escena y del conflicto. Sentimos prácticamente que el autor ha tomado prestada la voz de su personaje para acabar de conformar el escenario de cara a los lectores: las condiciones en que ocurren los hechos y los discursos en adelante.

Después de este momento, en que Eneas ha llegado al extremo de la desesperación, la resolución se pospone aún y la tensión continúa subiendo, cuando la tormenta se intensifica, las naves son azotadas por todos lados y zozobra la de Orontes: *unam, quae Lycios fidumque uehebat Oronten, / ipsius ante oculos ingens a uertice pontus / in puppim ferit* ‘Sobre una que montaba el fiel Orontes con sus Licios, revienta y se desploma, vertical, en la popa, inmenso el ponto; y Eneas mira al timonel lanzado de cabeza en el mar’ (113-5). Este es el clímax dramático del episodio, en el cual interviene Eneas de manera indirecta. En rigor es el narrador quien cuenta los hechos, pero hay un cambio de perspectiva, reconocido de manera

---

<sup>23</sup> Pöschl 1977 reconoce que en este punto especialmente Virgilio se distancia y supera a Homero, pero por ello es también menos natural: “Der Verzweiflungsmonolog [...] ist durch die innere Verflechtung mit der Bildsphäre des Seesturms kunstvoller und in gewisser Weise auch seelenvoller und inniger. Aber er ist auch weniger ‚natürlich‘ als die Worte des Odysseus [...]” (p. 36)

<sup>24</sup> Recordamos que esta es la primera palabra que pronuncia Juno, índice de introspección y singularidad del locutor, que por tanto se ajusta perfectamente a la forma del monólogo. Además, para hablar de sí mismos y resaltar por contraste la propia desgracia, ambos locutores recurren a *exempla*. Pero las maneras en que se definen (o no) son opuestas. Mientras que la diosa insistía en el segundo término de la comparación (*ast ego*), Eneas sólo menciona a los demás y deja implícita la autorreferencia. Juno intenta justamente legitimar su estatuto personal y su rango a partir de la enumeración de los títulos; Eneas se dedica a reconocer las virtudes de los otros héroes. Juno reclama el derecho a ejercer su poder, lo que significa su triunfo personal; Eneas sólo confiesa su aspiración a la muerte y a la derrota. Nos parece muy interesante que en la primera autopresentación del protagonista apenas haya índices de primera persona.

más o menos explícita: *miserabile uisu* (111); *ipsius ante oculos* (114). El protagonista es el primero que ve la destrucción de la flota y la pérdida del compañero, como también es el que más profundamente lo sufre: los lectores no asistimos directamente a los hechos, sino a la impresión que estos provocaron en Eneas.<sup>25</sup>

Ahora el hecho supuestamente objetivo (*histoire*), primero transformado en discurso épico en boca del narrador (*récit*), se transforma aún en discurso patético a través de la mirada de Eneas.<sup>26</sup> Así pues, después de que el narrador presentara al protagonista, con las cualidades apreciadas por el público, y de que él mismo se volviera a presentar de manera especialmente dramática, los hechos son contados a partir de un cambio de focalización, que acaba de ejercer la conmoción en el público.

### 3.1.2 La intervención de Neptuno y la resolución de la tormenta

Entonces, una vez que se ha alcanzado el punto de máxima tensión, se inicia el movimiento descendente con la intervención de Neptuno, que ha de poner fin a la tormenta. La linealidad a que obliga el discurso verbal del narrador deviene recurso dramático para intensificar la emoción en cada una de las partes del evento que, según intenta transmitir el texto, ocurren de manera simultánea: *interea* (124). Hemos dicho que la tormenta, con su clímax, su resolución y sus agentes, constituye un caso del conflicto general entre *furor* y *pietas* que recorre toda la epopeya. Frente a los vientos, fuerzas del *furor* que representa Juno, que provocan el desorden de los elementos naturales, el dios del mar interviene en representación del ordo, asociado con Júpiter. La simultaneidad de los hechos en la *histoire* sugiere un enfrentamiento directo en medio del cual luchan los troyanos por sobrevivir, una verdadera guerra entre las partes, acaso no menor que la de Troya o la del Lacio, como indica la repetición de las palabras que habían dado comienzo a la epopeya: *arma uirum tabulaeque...* (119).

---

<sup>25</sup> Este es un caso de cambio implícito de focalización en que el narrador adopta la perspectiva de un personaje sin declarar el cambio mediante un verbo que implique decir o percibir (*vid. supra* 1.3.2). No obstante, a pesar de la importancia del observador, es el hecho en sí, el golpe de escena con el correspondiente efecto dramático, el que tiene la primacía. Nótese la independencia sintáctica de la oración que contiene la destrucción de la nave: a pesar de que esto es lo más lógico y es la solución que adopta el traductor, el texto original no dice que Eneas ve cómo el ponto destruye la nave de Orontes, sino que el ponto destruye la nave ante la vista de Eneas.

<sup>26</sup> Fernandelli 2012: 496 ha analizado este episodio con respecto a los distintos ‘filtros’ que a manera de ventanas condicionan la visión del espectador: “La visione del lettore può [...] comprendere un orizzonte più ampio di quello inquadrato dal personaggio (come nella prima e nell’ultima parte dell’episodio della tempesta: sono le condizioni che generano il pathos acuto dell’ironia drammatica e favoriscono l’espressione della *sympathy*). Oppure essa può coincidere con la finestra attraverso la quale il personaggio stesso guarda e così propiziare, nel lettore, la condivisione della sua esperienza ‘in presa diretta’, attraverso l’*empathy* (come nella scena di Oronte, al centro della tempesta).”

En medio de estas fuerzas descomunales hemos visto elevarse la voz del *pius Aeneas*, la única suficientemente autorizada como para ofrecer una visión personal, pero muy débil para hacer frente a los poderes divinos. Se necesita pues una intervención comparable a la de Juno, que ha de poner fin a la tormenta y al episodio, pero también completar la caracterización desde el plano divino. Como la fundación de Roma es un asunto que concierne nada menos que a Júpiter y al hado, en los momentos de debilidad el protagonista contará con el apoyo de importantes instancias entre los dioses. Ciertamente con Neptuno no tiene el estrecho vínculo que tendrá con Venus o con Apolo, y no se dirige a él, pero su apoyo es importante, sobre todo a la vista de la tradicional animadversión de Poseidón hacia Troya.

Como sucede en el conflicto general, el desenlace de este episodio también se traduce en términos de autoridad y poder y tiene su contraparte en el discurso: el narrador cuenta cómo Neptuno pone en fuga a los vientos y vuelve a traer la calma, y reproduce sus palabras en estilo directo, un discurso lleno de acciones, legitimación y otorgamiento de roles, como corresponde a los hablantes poderosos:

Tantane uos generis tenuit fiducia uestri?  
iam caelum terramque meo sine numine, uenti,  
miscere, et tantas audetis tollere moles?,  
Quos ego...! sed motos praestat componere fluctus;  
post mihi non simili poena commissa luetis.  
maturate fugam, regique haec dicite uestro:  
non illi imperium pelagi saeuumque tridentem,  
sed mihi sorte datum. tenet ille immania saxa,  
uestras, Eure, domos; illa se iactet in aula  
Aeolus et clauso uentorum carcere regnet.

132-141

¿Tanto orgullo os inspira vuestra alcuernia,  
que sin mi anuencia os atreváis, oh vientos,  
a trastornarlo y revolverlo todo  
y armar tal confusión? ¡Ah, yo os lo juro...  
– mas antes es poner el mar en calma.  
Otro nuevo desmán, y os escarmiento!  
¡Fuera!... y a vuestro rey llevad mi dicho:  
No es el reino del mar herencia suya  
ni el terrible tridente, sino mía.  
Rey él en sus enormes farallones,  
Euro, vuestra mansión, en ella ostente  
Eolo su poder, y allí, encerrados  
en su cárcel los vientos, reine y mande...

La meta comunicativa fundamental de la intervención, expresada en el acto de habla principal, es la orden de huir: *maturate fugam* (137). Pero para poder emitir una orden de tal fuerza es preciso que estén establecidas determinadas condiciones en la escena, sobre todo la distancia jerárquica que separa al hablante de los interlocutores. El acto directivo se apoya en argumentos, que son el reconocimiento de límites y de facultades, tanto de los vientos como

de Eolo y de él mismo, que reafirma su *imperio* en el mar. La vuelta al orden comienza por devolver a cada uno las atribuciones que le corresponden.

Ahora bien, más importante que colocar a los vientos y a Eolo en su sitio o reclamar para sí mismo una autoridad que todos reconocían es la distinción que su presencia supone de cara al protagonista Eneas. Está claro que el héroe no puede oponer resistencia a esta especie de batalla naval en la que se ha visto envuelto, del mismo modo que no puede competir ni con divinidades menores como los vientos ni mucho menos con Juno. Por ello, porque no tiene opción, prefiere la muerte. En este trance que parece no tener salida es significativo que se haga intervenir en su auxilio precisamente a este dios, que además se dedica a reafirmar la distancia jerárquica que lo separa de los vientos, poco menos considerable que la que existe entre Eneas y Juno. Con su superioridad él vuelve a mover la balanza del conflicto y garantiza la victoria del *ordo* y la salvación de los troyanos, lo que significa también el feliz desenlace de los acontecimientos y la recuperación del curso adecuado de la trama. Pero además, desde su posición de máxima autoridad marítima, su aparición, independientemente del contenido literal de las palabras, confiere al protagonista y a la misión carácter providencial, el cual vendrá a ratificar Júpiter en la profecía a Venus (223-96). La función legitimadora de Neptuno se extiende más allá de la persona de Eneas, de la escena concreta y de la ficción, a la esfera política de Virgilio, de manera perceptible especialmente en el símil que cierra el episodio, como vamos a sugerir enseguida.

El relato de cómo el dios aplaca las olas y coloca las cosas en su sitio es ilustrado por un símil, el primero de la epopeya (148-54),<sup>27</sup> en que su acción se compara con la de un *pietate grauis ac meritis [...] uir* (151) que consigue calmar a la turba agitada. Se trata de un comentario personal del narrador que, desde su posición externa interviene para cerrar el episodio. Así pues, si al inicio y en el centro la voz superior se había retirado para dar paso a los personajes, esta nueva intervención, así como los temas elevados y las importantes alusiones a elementos extratextuales que introduce, hacen que las palabras trasciendan el discurso narrado.

Algunos críticos han reparado en la originalidad que supone utilizar a los hombres como recurso para describir el comportamiento de la naturaleza.<sup>28</sup> Virgilio recupera el símil, un procedimiento épico tradicional, y lo emplea en una forma sustancialmente nueva, lo cual

---

<sup>27</sup> Sobre este pasaje puede encontrarse una lectura actualizada en Beck 2014. Con una amplia selección bibliográfica y análisis de distintas perspectivas tradicionales, la autora muestra la capacidad del símil para crear significados a múltiples niveles y constituir un programa estético.

<sup>28</sup> Cf. Heinze 1903: 206, n. 1; Conway 1935: 45; Otis 1963: 230; R. G. Austin 1971: *ad loc.*

dificulta la búsqueda de fuentes.<sup>29</sup> Pero lo más notable es que la comparación actualiza acción y personaje, hasta traerlos a la escena política del autor si bien no ofrece nombres ni establece analogías: al fin y al cabo Virgilio escribe épica, no historia. Tras varios intentos por reconocer hechos o figuras específicas,<sup>30</sup> la mayoría de los autores modernos apunta a un referente ideal, una síntesis abstracta de los valores tradicionales de la *romanitas* – el *uir bonus dicendi peritus* –<sup>31</sup> y del *ethos* augústeo.<sup>32</sup>

En cualquier caso, fuera este ideal encarnado por personajes reales o no, lo interesante es que el modelo esté inspirado justamente en Neptuno, sobre todo si tenemos en cuenta el escaso vínculo mitológico e histórico del dios con Roma. Más bien tenemos que hablar de un vínculo negativo con Troya pues, si bien su versión griega, Poseidón, había construido junto a Apolo las murallas de la ciudad – *Neptunia Troia* (2.625) –, luego se había vuelto contra ella a causa del engaño de Laomedonte, en la *Iliada* estaba todo el tiempo en el bando griego y había tenido cuidado de justificar su única intervención en favor de Eneas y el anuncio de su futuro glorioso a partir de la voluntad de Zeus (20.300-8).<sup>33</sup>

Por esta razón, y porque este dios había sido enemigo encarnizado de Ulises, modelo del héroe troyano, Galinsky (1996: 22) considera “poco tradicional” su intervención en auxilio de Eneas. A ello añade una consideración histórica, que es el modo en que Neptuno se había actualizado en época de Virgilio, a través de la identificación que reclamaba Sexto Pompeyo, hijo de Cn. Pompeyo Magno y uno de los enemigos más acérrimos de César y luego de Octavio.<sup>34</sup> Según nos revelan fuentes contemporáneas, literarias<sup>35</sup> e iconográficas –

---

<sup>29</sup> Los modelos usualmente propuestos son *Il.* (2. 142-9); cf. Serv. *ad Aen.* 1.148 y R. G. Austin 1971: *ad loc.*; así como Hesíodo *Theog.* (81-93); cf. S. J. Harrison 1988. La analogía entre la plebe agitada y la tempestad parece ser un lugar común. Algunos ejemplos en latín se encuentran en Cic. (*Mil.* 5), Cic. (*Cluent.* 138), Liv. (28, 27, 11); cf. Serv. *ad Aen.* 1.148; Heinze 1903: 206, nota 1 y Conway 1935: 45.

<sup>30</sup> Actuaciones similares frente a la muchedumbre encolerizada se atribuyen por ejemplo a Catón el Joven (Plut., *Cato Minor* 44) y M. Popilio Laena (Cic. *Brut.* 56); cf. R. S. Conway 1935: 45; Pöschl 1977: 20; y Galinsky 1996: 21.

<sup>31</sup> Cat. *apud* Quint. *Inst.* 12.1.

<sup>32</sup> Sobre el valor general del símil cf. R. G. Austin 1971 y Pöschl 1977: 20-23. Para Galinsky 1996: 21 se resumen aquí los ideales de la moral *augústea*: “The man’s *auctoritas* rests on his *gravitas*, on his devotion to country and gods (*pietas*), his ability as a speaker, and his actions and achievements (*meritis*). Furthermore, the simile is a paradigm of the multiple dimensions typical of Augustan poetry and culture, and of the nexus between Augustan ideas, literature, and art.”

<sup>33</sup> ἄλλ’ ἄγεθ’ ἡμεῖς πέρ μιν ὑπέκ θανάτου ἀγάγωμεν, / μή πως καὶ Κρονίδης κεχολώσεται, αἶ κεν Ἀχιλλεὺς / τόνδε κατακτείνῃ· μόρμιον δέ οἱ ἐστ’ ἀλέασθαι, / ὄφρα μὴ ἄσπερμος γενεὴ καὶ ἄφαντος ὄληται Δαρδάνου, ὄν / Κρονίδης περὶ πάντων φίλατο παίδων / οἱ ἔθεν ἐξεγένοντο γυναικῶν τε θνητάων. / ἤδη γὰρ Πριάμου γενεῖν ἔχθηρε Κρονίων· / νῦν δὲ δὴ Αἰνείαιο βίη Τρώεσσιν ἀνάξει / καὶ παίδων παῖδες, τοῖ κεν μετόπισθε γένωνται. ‘Ea, librémosle de la muerte, no sea que Zeus se enoje si Aquileo lo mata, pues el destino quiere que se salve a fin de que no perezca ni se extinga el linaje de Dárdano, que fue amado por el Cronión con preferencia a los demás hijos que tuvo de mujeres mortales. Ya Jove aborrece a los descendientes de Príamo, pero el fuerte Eneas reinará sobre los troyanos, y luego los hijos de sus hijos que sucesivamente nazcan.’ (Las traducciones de las *Iliada* que se citan en este trabajo pertenecen a Segalá y Estalella 1908)

<sup>34</sup> Además del amparo de Neptuno, Sexto Pompeyo se atribuía también la cualidad de *pius*, en virtud de la hostilidad a César y a Octavio, que tenía como móvil la venganza de su padre C. Pompeyo Magno.

cf. Zanker 1997<sup>3</sup>: 48-50 –, este personaje se pretendía descendiente del dios y tuvo un amplio predominio en el mar hasta su derrota en Nauloco en el año 36, a manos de Octavio.

Así pues, teniendo en cuenta estas importantes circunstancias mitológicas e históricas creemos entender mejor las motivaciones que tendría el *princeps*, ya protegido por divinidades significativas como Apolo, *Venus Genetrix*, *Mars Vltor* y Júpiter, para querer atribuirse también el favor de un dios potencialmente contrario. A tono con el carácter relativamente abstracto que había adquirido la *propaganda* después de Accio y en consonancia con la tendencia virgiliana a la imprecisión o a la ambigüedad, el pasaje de la *Eneida* sugiere sólo la conexión del dios con un ideal que, aunque a algunos parezca obvio, no se puede restringir a un nombre específico. La pista la confirman pruebas mucho más claras, como las representaciones iconográficas anteriores a Accio que muestran a Octavio en la pose y con los atributos de Neptuno, de las cuales quedan testimonios en monedas y gemas; cf. Zanker (1997<sup>3</sup>: 49, fig. 31a y 102s., fig. 82).

A partir de esta información, merece la pena revisar el mensaje legitimador en las distintas situaciones comunicativas en que se transmite: los hablantes y los interlocutores a distintos niveles, sus fuentes y su autoridad. Primero Neptuno, con su aparición, su acción y sus palabras, le otorga a Eneas un estatuto especial. Desde su posición de dios y gobernador del mar, ha decidido ponerse de parte del héroe y del hado y supera a los vientos, a Eolo, incluso Juno, al menos en el mar. La figura de Eneas y su causa quedan así legitimados a nivel de la ficción. Luego el narrador, que evalúa la aparición y la acción del personaje, le otorga la capacidad de sancionar un ideal político y moral contemporáneo. Con ello el protagonista, que desde el inicio era *pius*, resulta también claramente elevado al ideal del *uir* de época del autor. En el análisis del siguiente episodio veremos otras señales que muestran cómo Eneas encarna este prototipo y refuerzan la analogía con Neptuno.

A propósito del proemio habíamos visto cómo la lucha general entre *pietas* y *furor* tenía su expresión en el discurso del narrador, opuesto al de Juno. En el episodio de la tormenta, que marca el inicio de la acción y representa nuevamente el conflicto, los papeles de la diosa y de Júpiter son asumidos por agentes de menor rango que ellos: Eolo y los vientos por un lado, y Neptuno y Eneas por otro. El símil constituye otra manifestación de la misma lucha de fuerzas que motiva el discurso épico, pero a la vez extiende su significación más allá de la ficción hasta la escena política y trasciende esta por su mismo valor universal.<sup>36</sup>

---

<sup>35</sup> Algunas referencias en latín son Hor.: *Neptunis dux* (*Epod.* 9.7-8); y Plin.: *Neptunum patrem adoptante tum sibi Sexto Pompeio* (*Nat. hist.* 9.22).

<sup>36</sup> La representación de lo universal dentro de lo particular nos hace pensar nuevamente en la imagen de Octavio en la pose de Neptuno, apoyado en la *sphaera*, “símbolo ecuménico referido a todo el mundo habitado”, tal

### 3.1.3 La arenga a los compañeros

El fin de la tormenta da paso al episodio siguiente, la llegada de los troyanos a Cartago (157-222) en que el protagonista pronuncia su segundo discurso. Después de una declaración sobre el contenido de la acción, a manera de anuncio (157-8), encontramos una descripción topográfica (159-69), el relato del desembarco con las acciones del grupo (170-179) y las acciones individuales de Eneas como jefe de la expedición (180-209). Como en la tormenta, todo esto ocurre de manera simultánea: *interea* (180). La escena concluye con un banquete, en el que reponen fuerzas y recuerdan a los compañeros perdidos (210-22).

La parte que corresponde a las acciones de Eneas, que es la más extensa, además porque contiene el discurso del héroe, se distingue claramente del resto por el cambio de sujeto y los verbos en singular. Si consideramos las palabras que la delimitan – *Aeneas [...] dolorem* – podemos reconstruir una unidad de sentido, que otra vez apunta a los sentimientos personales del héroe, la desazón que aún lo atormenta, como nos revelará el narrador de nuevo al final de esa parte (208s.) y del episodio (220-2). Su actitud sin embargo es opuesta a la de antes. En vez de elevar sus manos y su lamento a ningún interlocutor, ahora se encuentra inmerso en las tareas que corresponden a su cargo,<sup>37</sup> una de las cuales es el discurso de exhortación y ánimo a los compañeros:

et dictis maerentia pectora mulcet:	Hondo y grave
‘O socii (neque enim ignari sumus ante malorum),	así conforta sus dolidos pechos:
o passi grauiora, dabit deus his quoque finem.	«Oh compañeros, que desde antes juntos
uos et Scyllaeam rabiem penitusque sonantis	hemos sabido qué es dolor, oh amigos,
accestis scopulos, uos et Cyclopia saxa	hechos a pruebas más crueles: de ésta

---

como aparece en un denario emitido por la victoria sobre Sexto Pompeyo; cf. Zanker 1997<sup>3</sup>: 49, fig. 31a. Sobre el valor simbólico del símil cf. Pöschl 1977: 22-24.

<sup>37</sup> La enumeración de las acciones contenidas en el fragmento y los verbos en primera persona dan cuenta de la actividad febril en que se encuentra inmerso al llegar a Cartago: i. *scopulum [...] conscendit* ‘el peñón domina’ (180); ii. *omnem / prospectum late pelago petit, Anthea si quem / iactatum uento uideat Phrygiasque biremis, / aut Capyn, aut celsis in puppibus arma Caici* ‘desde allí la vista largamente pasea por el mar: tal vez asome algo que pueda ser Anteo o Capis o algún frigio birreme, alguna popa en que luzca el escudo Caico.’ (180-3); iii. *tris litore ceruos / prospicit errantis* ‘avista cruzando el arenal tres grandes ciervos’ (184s.); iv. *constitit hic* ‘Se afianza’ (187); v. *arcumque manu celerisque sagittas / corripuit* ‘ágil empuña arco y saetas’ (188); vi. *ductoresque ipsos primum, capita alta ferentis / cornibus arboreis, sternit* ‘y, primeros, derriba a los tres nobles guías de arbórea cornamenta erguida’ (189s.); vii. *tum uulcus, et omnem / miscet [...] turbam* ‘luego tira al montón, y los revuelve’ (190s.); viii. *agens telis nemora inter frondea* ‘sin tregua disparando entre la fronda’ (191); ix. *nec [...] absistit* (192); x. *septem ingentia uictor / corpora fundat humi* ‘hasta que logra en tierra ver tendidos siete cuerpos ingentes’ (192s.); xi. *numerus cum nauibus aequet* ‘al de las naves su número igualar’ (193); xii. *portum petit* ‘Retorna al puerto’ (194); xiii. *socios partitur in omnes* ‘entre todos la presa distribuye’ (194); xiv. *uina [...] diuidit* ‘como también las ánforas de vino’ (195-7); xv. *maerentia pectora [...] mulcet* ‘conforta sus dolidos pechos’ (197).

expertī: reuocate animos, maestumque timorem  
mittite; forsan et haec olim meminisse iuuabit.  
per uarios casus, per tot discrimina rerum  
tendimus in Latium, sedes ubi fata quietas  
ostendunt; illic fas regna resurgere Troiae.  
durate et uosmet rebus seruate secundis.<sup>7</sup>  
Talia uoce refert, curisque ingentibus aeger  
spem uultu simulat, premit altum corde dolorem

197-209

también nos dará Dios dichoso término.  
¿Qué? ¿no llegasteis a la torva Escila  
y al rebramar de sus tronantes rocas?  
¿y el riscal no arrostrasteis de los Cíclopes?  
¡Ánimo, y desechad tristes recelos!  
Tal vez un día nos dará dulzura  
recordar el dolor... Sorteando azares  
y riesgos mil de nuestra suerte dura,  
vamos al Lacio, donde el Hado ofrece  
darnos mansión de paz: allí su reino  
podrá ver Troya resurgir. ¡Guardaos  
para días felices que os esperan!»  
Calla, y enfermo de abrumada angustia,  
finge esperanza el rostro, y en el pecho  
comprime a solas su dolor profundo.

Las condiciones de enunciación han cambiado considerablemente con respecto al primer discurso: si antes hablaba consigo mismo y podía dar rienda suelta al patetismo, ahora se dirige a unos interlocutores que están en la escena, con el propósito de disponer positivamente sus emociones para que puedan superar el revés y continuar el viaje. La existencia de unos interlocutores directos y de unas metas con respecto a ellos influye decisivamente en la configuración del discurso, en sus funciones y en sus efectos, tanto a nivel de la trama como fuera de ella. Como la mayoría de los discursos de la *Eneida*, este queda sin respuesta (explícita), pero ello no impide hablar de interacción, negociación e incluso confirmación por parte de los compañeros de que el hablante ha conseguido el efecto buscado.

Además de las tareas al frente del grupo, en el discurso (*dictis*) están contenidas en nuestra opinión tres acciones simultáneas que son relevantes para distintos interlocutores a distintos niveles de análisis.<sup>38</sup> La primera, con respecto a los interlocutores directos, es infundirles ánimo e inspirarles confianza en el futuro: *dictis maerentia pectora mulcet* (197). La acción de calmar los ánimos de hombres nos resulta conocida, pues recientemente hemos visto a Neptuno calmar a los vientos del mismo modo. La acción del dios se comparaba con la del *pietate grauis ac meritis [...] uir* (151), que ante la turba agitada *regit*

<sup>38</sup> Estas acciones, propósitos o efectos del discurso son el resultado de una interpretación de acuerdo con la situación y los interlocutores. Por ello comunican una noción distinta, más general que los actos de habla, de los que hablaremos a continuación, aunque pueden coincidir con ellos.

*dictis animos et per pectora mulcet* (153). Pero el *insignis pietate uir* de la *Eneida* no es otro que el protagonista. Además de mostrar su habilidad para hablar bien y su responsabilidad de hacerlo en tanto líder del grupo, su comportamiento remite a la escena divina que acabamos de presenciar y confirma su parecido nada menos que con el dios del mar.<sup>39</sup> La alusión a Augusto no se hace explícita, pero como antes en el símil, queda sugerida para quien quiera verla: recordemos que los contemporáneos conocían las representaciones gráficas y el interés del Augusto por atribuirse el favor de Neptuno.

En segundo lugar, el discurso a los compañeros completa, y en cierto modo rectifica la caracterización de sí mismo que había comenzado a hacer de cara a los lectores externos. Ahora les muestra la faceta pública por oposición a la privada, que es más apropiada al papel protagónico que ha heredado de Héctor antes de abandonar Troya. Al animar a sus hombres y ocultar las dudas que lo agobian, el héroe fundador asegura su capacidad para guiar la empresa y confirma la justicia de su elección como líder.

En tercer lugar, en cuanto a la técnica narrativa, notamos que Eneas se ocupa también de recopilar – recordar y anunciar según qué interlocutor – información que pertenece a la *histoire* pasada y futura con respecto al presente de la *narration*, la cual será referida por él mismo en los dos libros siguientes. En el proemio el narrador apenas había aludido de manera sucinta a los viajes, a las dificultades y a las garantías divinas que llegan de diversos sitios; el relato detallado – *a prima origine* ‘desde el primer lance’ (753) – es tarea del protagonista a partir del libro siguiente. Ahora, aunque aún no ha comenzado el relato metadieético, Eneas se encuentra ya realizando resúmenes y anticipaciones.

El discurso está estructurado fundamentalmente a partir de cuatro actos de habla directivos – *reuocate animos* (202); *maestumque timorem / mittite* (202s.); *durate* (207); *uosmet rebus seruate secundis* (207) – que pretenden cambiar la situación en que se encuentra el auditorio.<sup>40</sup> De acuerdo con la acción que reconocimos a nivel ficcional, a través de estos actos de habla el líder infunde ánimos a sus hombres y los persuade de seguir adelante. El mensaje se repite una y otra vez con pocos cambios, pero justamente por la repetición va cobrando fuerza hasta conseguir el efecto buscado. Sólo la última de estas expresiones, la más importante, se distingue por contener además la promesa de prosperidad – *res secundae* (207) –, resumen de los anuncios y promesas que el mismo Eneas ha recibido.

---

<sup>39</sup> S. J. Harrison 1985 ha advertido ya esta semejanza: “The line ending *pectora mulcet* occurs only in these two passages of the *Aeneid*, a fact unlikely to be coincidental; the poet draws the reader’s attention to the similarity between Aeneas and the notional statesman of the simile.” (p. 102)

<sup>40</sup> Risselada 1993: 32-45 ofrece cuatro parámetros que ayudan a conformar una tipología general de los actos de habla, entre los cuales la orientación (hacia el hablante, hacia el interlocutor o hacia una tercera persona) ocupa un lugar esencial: las preguntas y los directivos son ejemplos típicos de actos de habla orientados hacia el interlocutor.

Las exhortaciones se apoyan en siete enunciados, los cuales refuerzan la exhortación. En ellos básicamente está contenido el resumen de hechos pasados y el anuncio del futuro, que es la tercera de las acciones a que nos referíamos antes. Pero veamos primero el efecto que tienen a nivel de la escena inmediata. Para los compañeros el futuro es garantía de descanso y bienestar – *dabit deus his quoque finem* (199); *forsan haec olim meminisse iuuabit* (203); *Latium, sedes ubi fata quieta / ostendunt* (205s.) –, así como de un nuevo florecimiento político: *illic fas regna resurgere Troiae* (206). El recuerdo de las aventuras superadas por ellos mismos es además motivo de orgullo y confianza en sus fuerzas: *uos et Scyllaeam rabiem penitusque sonantis / accessis scopulos* (200s.); *uos et Cyclopea saxa / experti* (201s.); *per uarios casus, per tot discrimina rerum / tendimus in Latium* (204s.).

La mención de los azares superados y las promesas divinas por parte del jefe, justo después de la tormenta, tiene un efecto pragmático de cara a los compañeros más allá del contenido literal, que se debe en buena medida al estatuto y a la posición del hablante y de las fuentes que evoca. A la vista del estado maltrecho en que se encuentran, difícilmente alguno de ellos recordaría que ha superado a Escila, por ejemplo, pero cuando el jefe evoca los hechos del pasado, estos se actualizan y son antepuestos a la derrota reciente. Incluso el mismo Eneas, de acuerdo con su propósito de animar al grupo, presenta la realidad ahora en un modo optimista que contrasta notablemente con el discurso anterior, lo cual es una muestra clara de cómo el auditorio determina el modo y el contenido del discurso. Si el héroe se muestra infeliz frente a los que considera más afortunados que él, ante los subordinados en cambio enfatiza el éxito pasado y futuro. Luego además apoya sus afirmaciones en una fuente más autorizada, que son los dioses y el hado, los cuales le han concedido pistas y mensajes de ánimo: *dabit deus his quoque finem* (199); *illic fas regna resurgere Troiae* (206).

Pero nada de esto es nuevo para ellos. Si muchas veces ocurre que los lectores de Virgilio están más informados que los receptores en escena, ahora es al revés: los sucesos vividos por él y por los interlocutores directos se presentan aquí por primera vez al público externo. Hablar de estos temas ya es elevarse por encima de los demás – *scopulum [...] conscendit* (180) – y adoptar un tono profético, como si pudiera controlar las leyes de la providencia y disponer de la voluntad de los dioses, y también es organizar el material narrativo.<sup>41</sup> Más adelante veremos al héroe épico elevarse por encima de los demás y hablar

---

<sup>41</sup> Segal 1981 adscribe las palabras de ánimo dirigidas a los compañeros a la voz autorial, y el comentario del narrador sobre su estado psicológico a la voz participatoria y declara que la superioridad del estatuto narrativo que adquiere ante los otros es reforzada por la posición física desde la cual habla. El crítico (p. 71) piensa en el mismo Júpiter, que poco más adelante aparecerá también en lo alto: *Iuppiter aethere summo / despiciens* (223s.). Es paradójico que el personaje en su discurso asuma una voz autorial y que la perspectiva participatoria esté contenida en el discurso del narrador.

como un narrador, mientras todos callan, y hasta entonces a menudo hace comentarios y desliza pistas que parecen señalar la ambigüedad de su estatuto narrativo.

Este resumen del pasado y los anuncios de futuro sintetizan discursos y acciones que él mismo va a contar en los libros siguientes y la presencia de un índice claramente reflexivo como es *meminisse* (203) sugiere que reconoce la función narrativa:<sup>42</sup> no sólo anticipa los hechos del relato, sino que además declara que lo hace. Según Segal (1981: 70), “he enunciates the divine purpose, takes a broad view of time, and commands the wider perspective of memory (*forsan et haec olim meminisse iuuabit*, 1.203) [...]. Memory is also the perspective of the poet who keeps past achievements alive in song.”

Además, junto a los actos de habla y los enunciados concretos, los elementos de la enunciación también aportan mensajes interesantes. Decíamos que la de animar a sus hombres era una entre las varias tareas del líder. Esta sin embargo es de naturaleza distinta de las demás porque, más que ser referida por el narrador, será asumida y representada por el personaje en discurso directo: hay pues un nuevo hablante y un nuevo punto de vista. También hemos dicho que la identidad del hablante es una de las claves fundamentales que garantizan el éxito de la arenga. Pues bien, a partir de su identidad y sus atributos materiales el locutor configura su discurso y se dirige a los interlocutores – *socii* (198) – de tal manera que establece una relación particular con ellos. Esto es disponer las condiciones de la enunciación para hacer más efectivas la transmisión del mensaje objetivo y garantizar el éxito en la negociación.<sup>43</sup>

Dickey (2002), que estudia las formas de dirección en latín con sus significados e implicaciones, así como la frecuencia con que aparecen en la literatura, dedica muy poca atención a *socii*: lo incluye junto a *comites* entre los términos que denotan afecto y estima y dice solamente que se suele usar para designar hombres, guerreros por lo general (p. 151). Aquí tropezamos con la dificultad que presentan las definiciones de núcleos semánticos aislados, pues, independientemente del significado general de una determinada forma de apelación, en este caso *socii* se encuentra significativamente reforzado por otros vocativos y alusiones a la segunda persona. De hecho son muy relevantes las varias – tal vez muchas – formas de interpelación que aparecen en un espacio relativamente reducido. Los apelativos,

---

<sup>42</sup> La función narrativa es mucho más evidente durante los libros 2 y 3 que contienen el relato. En el proemio ante Dido llamarán especialmente nuestra atención este y otros índices reflexivos, aún cuando aparezcan modificados por verbos en sentido negativo y describan una especie de *recusatio*: *animis meminisse horret* (2.12). Notamos la contradicción entre ambos enunciados, el que dirige a Dido y el que nos ocupa – *haec olim meminisse iuuabit* (203) – que ilustra el conflicto interno y la ambigüedad de la voz del protagonista, que hemos de constatar más veces y a varios niveles de lectura.

<sup>43</sup> La diferencia entre la enunciación y el enunciado, o bien entre las relaciones y el objeto, ha sido reconocida por varios estudiosos de los discursos. Concretamente a propósito de la literatura clásica; cf. por ejemplo Calame 1983: 3 y Anzinger 2007: 8; además en este trabajo, *vid. supra* notas 8 y 29 del capítulo 1.

vocativos o pronombres de segunda persona, que son enfáticos en latín – *o socii* (198), *o passi grauiora* (199), *uos* (200, 201) *uosmet* (207) –, la segunda persona de los verbos – *accestis* (201), *reuocate* (202), *mittite* (203), *durate* (207), *seruate* (207) – y la primera persona inclusiva – *sumus* (198), *tendimus* (205) –, entre otras razones debido a su profusión, consiguen activar una serie de significados implícitos de acuerdo con unos códigos previamente establecidos. Creemos poder sugerir que Eneas ante sus hombres se comporta de modo similar al orador ante la asamblea romana y, *mutatis mutandis*, emplea procedimientos retóricos típicos del ámbito del discurso público, bien conocidos en época del autor.

Hölkeskamp (2013) reconoce la existencia de “[a] whole gamut of implicit rules of the communicative interaction between the orator on the stage” (p.12) o bien “[a] traditional symbolic language of [the ‘true’] Republic” (p. 16), del cual forma parte una retórica de la apelación (“rhetoric of address”). En todo caso, en una cultura acostumbrada a la comunicación verbal cara a cara, específicamente en el ámbito de la asamblea, estos rituales y los procedimientos para garantizar la adecuada transmisión de los mensajes son importantes. Hölkeskamp menciona tres – la retórica de la interpelación directa enfática,<sup>44</sup> la retórica de la inclusión<sup>45</sup> y la asimetría de la *auctoritas* asegurada<sup>46</sup> –, que están presentes en el discurso que analizamos, en las formas de apelación y los verbos de primera y segunda persona que registramos antes. Pero más allá de la simple inclusión, de acuerdo con el artificio retórico, los índices de la enunciación son empleados en la oración de manera tal que los interlocutores devienen sujeto gramatical de las hazañas realizadas: *uos et Scyllaeam rabiem penitusque sonantis / accestis scopulos, uos et Cyclopea saxa experti* (200-2). Así pues, simbólicamente Eneas no sólo incluye a los compañeros en la misión que le ha sido asignada a él solo, sino que les concede un papel relevante en el viaje hasta ese momento y en la fundación que ha de seguir. El efecto es análogo al que consigue el orador en la asamblea al

---

<sup>44</sup> Hölkeskamp 2013: 19: “This rhetoric of direct address represents, reproduces, and indeed creates a particular kind of inseparable interconnectivity, an implicit mutual understanding, consent, and consensus, and sometimes even a sort of complicity between the orator and his *ego* addressing the public on the one hand and this same public as addressee on the other.”

<sup>45</sup> Hölkeskamp *ibidem*: 20: “The orator not only addresses ‘you all’ or ‘all of you’, that is the actual audience as the Roman people, rhetorically including them in an abstract common universe, but he also brings this universe to life by referring to its typical assets, achievements and advantages, its powers and privileges [...]”

<sup>46</sup> Hölkeskamp *ibidem*: 23: “...the ‘asymmetry of assured *auctoritas*’ or [...] ‘rhetoric of self-conscious condescension’. This is to mean that the *ego* of the orator always [...] claims the role of leadership and guidance [...]. On the basis of this superiority, which is taken to be his self-evident due, the orator and his *ego* self-confidently and as a matter of course assume the active role of deliberation and decision-making so that the ordinary citizens as passive addressees naturally and automatically find themselves on the receiving end in the full sense of the term.”

dirigirse al público como ‘*milites*,’ ‘*commilitones*’ o ‘*Quirites*.’<sup>47</sup> A propósito del primer vocativo Servio (*ad Aen.* 1.198) apunta: “bene autem socios dixit, ut se eis exaequaret.”

Pero no hemos de perder de vista que esta concesión de estatuto elevado, que el hablante lleva a cabo por medios sintácticos, es un artificio retórico al servicio de la intención principal de inspirarles confianza y mover sus sentimientos, el cual a la larga viene a afirmar la asimetría patente entre él y ellos.<sup>48</sup> El discurso describe literalmente una situación opuesta a la situación real, pero la autoridad superior de Eneas es un hecho aceptado: en el discurso no hay índices explícitos del rango personal, como ocurría por ejemplo en el monólogo de Juno.<sup>49</sup> De todos modos el héroe puede realizar las acciones que emprende – situar a los otros en el lugar del sujeto, emitir órdenes y ofrecer garantías de éxito – solamente desde una posición superior.

Si muchas veces se equivoca en apreciar la situación comunicativa y realiza acciones o pronuncia discursos equivocados, ahora sabe perfectamente qué debe decir, qué garantías debe ofrecer y hasta qué punto puede apelar a la divinidad sin incurrir en transgresión o falta de *decorum*. El personaje maneja unos códigos y unos valores que se ajustan a mejor a la Roma contemporánea del autor que al mundo de los héroes de su propio tiempo. Ello es evidente a la vista del discurso que sirve como modelo: la arenga de Odiseo a los compañeros después de haber superado el obstáculo de las sirenas y antes de enfrentarse a Escila y Caribdis (*Od.* 12.208-216).<sup>50</sup> Como reconoce E. L. Harrison (1992: 117s.): “Odysseus suggests that Zeus might possibly come to the rescue of his followers [...], while at the same time making it clear that it was his own courage and cunning that rescued them from their most recent and perilous experience in the cave of the Cyclops. Aeneas, on the other hand, says simply, ‘*dabit deus his quoque finem*’, and makes no reference to himself or to his contribution as leader.”

<sup>47</sup> Hölkeskamp *ibidem*: 16: “...it was the choice between *milites*, *commilitones*, or *Quirites*, which seems to encapsulate and even epitomize central aspects and values of ‘Romanness.’”

<sup>48</sup> Hölkeskamp *ibidem*: 28: “Addressing the *populus Romanus* in and by *contio* – as *Quirites* or as ‘friends, Romans, countrymen’ – is as much a conceptualization of the asymmetry as its camouflage.”

<sup>49</sup> Los reconocimientos del estatuto de Eneas se realizan casi siempre por alguien cuyo estatuto a su vez es suficientemente elevado como para conferir poder y reafirmar la autoridad del héroe. Eneas reproduce las garantías que le ofrecen los otros, pero hace pocas declaraciones de autoridad en primera persona.

<sup>50</sup> ὦ φίλοι, οὐ γάρ πώ τι κακῶν ἀδαήμενές εἰμεν· οὐ μὲν δὴ τόδε μεῖζον ἔπει κακόν, ἢ ὅτε Κόκλωψ / εἴλει ἐνὶ σπῆι γλαφυρῶι κρατερῆφι βίηφιν· / ἀλλὰ καὶ ἐνθεν ἐμῆι ἀρετῆι, βουλῆι τε νόοι τε, / ἐκφύγομεν, καὶ πον τῶνδε μνήσεσθαι οἴω. / νῦν δ’ ἄγεθ’, ὥς ἂν ἐγὼ εἶπω, πειθόμεθα πάντες. / ὑμεῖς μὲν κόπησιν ἄλλος ῥηγμῖνα βαθεῖαν / ὑπετε κληίδεσσιν ἐφήμενοι, αἶ κέ ποθι Ζεὺς / δόμηι τόνδε γ’ ὄλεθρον ὑπεκφυγέειν καὶ ἀλύξαι· ‘¡Oh amigos! No somos novatos en padecer desgracias y la que se nos presenta no es mayor que la experimentada cuando el Cíclope, valiéndose de su poderosa fuerza, nos encerró en la excavada gruta. Pero de allí nos escapamos también por mi valor, decisión y prudencia, como me figuro que todos recordaréis. Ahora, ea, hagamos todos lo que voy a decir. Vosotros, sentados en los bancos, batid con los remos las grandes olas del mar, por si acaso Zeus nos concede que escapemos de esta desgracia, librándonos de la muerte.’ (Las traducciones de las *Iliada* que se citan en este trabajo pertenecen a Segalá y Estalella 1910)

También hemos dicho que los compañeros no sólo están presentes como receptores principales, sino que participan en la configuración del discurso. Aunque sólo hable Eneas, si partimos de la situación y la actitud de los aparentemente callados interlocutores la interactividad se hace evidente. Después de la tormenta, todos esperan las palabras del líder. El paréntesis – *neque enim ignari sumus ante malorum* (198) – además de su función en la estructura del discurso, que es argumentar el segundo apóstrofe – *passi grauiora* (199) –, sugiere una llamada de atención particular y establece una interacción implícita, distinta de las que hemos notado en el resto de la alocución y de las que sugieren los apóstrofes. De manera general, el paréntesis introduce otro nivel discursivo y da cuenta de otra voz, otra función y otra situación comunicativa.<sup>51</sup> Eneas se comenta a sí mismo y parece haberse colocado en algún punto externo y aún superior, desde el cual tiene una visión más general de los acontecimientos. Cuando apenas ha comenzado, después de la llamada de atención a los interlocutores, se interrumpe para enfatizar la naturaleza inclusiva de los vocativos: explica qué quiere decir con ellos y aprovecha para mencionar los éxitos obtenidos.<sup>52</sup> Al detenerse a reflexionar sobre los vocativos les confiere una relevancia inusitada, sobre todo tratándose de

---

<sup>51</sup> Fernández Corte 2016: 104 afirma que: “Hay en la *Eneida* unos 150 paréntesis [...]. La mayor parte de ellos suelen tener vocación interactiva, es decir, hacen visible un (nuevo) diálogo, entre el narrador de la obra y sus oyentes.” En general las frases aclaratorias, los paréntesis y las partículas de consenso como *enim* son mecanismos a través de los cuales el hablante inserta sus ideas personales, como si fueran parte de un discurso o un estado de cosas establecido, que puede entonces utilizar como punto de partida para establecer información nueva. Estos enunciados, que constituyen altos en el discurso y tienen un estatuto distinto del resto, son señalados en las ediciones modernas a través de un signo gráfico, que no estaba en los textos antiguos, de manera que los receptores tenían que inferirlos de la situación, o bien de un cambio de tono en la lectura oral. Uno de los primeros en advertir la importancia de los paréntesis es Albrecht 1963, que investiga su rendimiento en términos comunicativos y estilísticos en las *Metamorfosis* de Ovidio. Estudios más recientes, con herramientas metodológicas que tienen generalmente una orientación pragmática, han podido mostrar con mayor precisión sus funciones, el modo en que se distinguen del resto del discurso y también se distinguen entre sí. Bolkestein 1998 por ejemplo estudia dos tipos de paréntesis en las cartas de Cicerón – oraciones completas, independientes del enunciado principal, y verbos de estado mental que actúan como modalizadores – y muestra que hay diferencias en su colocación y en su comportamiento en la oración. Su contribución se inserta en los estudios de pragmática que se realizan en la Universidad de Amsterdam, grupo al cual pertenece también Caroline Kroon, cuyos aportes son una base metodológica importante en la presente disertación. Recientemente además varias universidades holandesas se han unido en un proyecto a gran escala, “Anchoring Innovation”, que incluye varias áreas de investigación en las humanidades y atiende desde distintas perspectivas a los medios a través de los cuales el enunciado nuevo ha de insertarse en un marco común de referencia y así garantizar el éxito de la recepción: cf. entre otros Kroon 2017 y Allan *et al.* 2017. A partir del concepto de “anchoring”, creemos que los paréntesis cumplen muy bien la función de apelar a un conocimiento anterior de los interlocutores y entablar un diálogo implícito con él en el fondo del diálogo explícito. Pero además, la presencia de un nuevo nivel discursivo sugiere la intromisión de nuevos participantes y nuevas voces, los cuales dan cuenta de la polifonía y de la interactividad intrínseca de los discursos. La detección de las expresiones con valor parentético no es una cuestión sencilla y exige tener en cuenta criterios de distinto tipo – prosódicos, sintácticos, semánticos, pragmáticos – y atender al contexto en sentido amplio, tanto al texto que la rodea a como las relaciones inter- y extratextuales en las cuales el texto participa. Al estudio de algunos paréntesis en la *Eneida* se han dedicado Tarrant 1998 y Fernández Corte 2017, que volvemos a citar más adelante a propósito del intercambio entre Eneas y Héleno en el libro tercero (3.362-7; 3.375s.).

<sup>52</sup> El recuerdo de las victorias logradas y el valor demostrado es uno de los elementos típicos que Chaparro 2010 reconoce en las arengas de Julio César: “Es muy frecuente que en el inicio de una arenga, en un intento de que los soldados ganen confianza en sí mismos y en la victoria, el orador le recuerde las victorias conseguidas y el valor que siempre han demostrado, muchas veces luchando juntos [...]” (p. 77)

índices de la enunciación. Esta voz que habla en el paréntesis no sólo añade un nuevo mensaje, sino que además representa otro intercambio a nivel implícito con los interlocutores, esto es, responde a un mensaje de ellos no verbal, o al menos no reproducido de manera directa o indirecta en el discurso.

*Enim* es un marcador de interactividad, a diferencia de *nam*. Kroon (1995: 171-208) la describe como partícula de consenso, que llama la atención del interlocutor y lo involucra en el evento de habla. Su presencia da cuenta de un tipo de discurso, sino específicamente dialógico, al menos diafónico, lo cual suelen corroborar otros marcadores pragmáticos, como sucede en este caso.<sup>53</sup> El héroe no ha tomado la palabra espontáneamente, sino que reacciona al desánimo de los demás, como nos ha revelado el narrador: *maerentia pectora* (197). Ante la ausencia de discurso directo, el gesto de ellos – imaginamos lamentos o quejas – funcionaría como movimiento iniciativo del intercambio, en tanto exigiría una palabra de consuelo o una orientación de parte del jefe. Eneas responde con la evocación de los contratiempos pasados: la tormenta y el naufragio no son más terribles que los desastres que han superado antes. *Enim* apela al consenso: transmite información que él y ellos conocen, así que no podrá ser revocada.<sup>54</sup> A partir del conocimiento común quedan justificados la inclusión y el uso de los directivos.

Finalmente, la ausencia de réplica explícita de ellos constituye también un tipo de respuesta (asertiva) y un elemento caracterizador del personaje de Eneas y de su autoridad, de la concepción de la autoridad en la *Eneida* y del estilo del autor.<sup>55</sup> En lugar de reproducir un discurso directo, la narración de las acciones que siguen en boca del narrador, básicamente el banquete que les proporciona saciedad y alivio (210-5), constituye la respuesta afirmativa, la aceptación del estímulo que prueba el éxito de la arenga.

---

<sup>53</sup> Kroon 1995: 171: “*Enim* is a situating consensus particle which indicates a appeal to the involvement and cooperation of the addressee in the speech-event, and can thus be said to play a role on the *interactional* level of discourse.”

<sup>54</sup> Antes vimos que el personaje-locutor apela también a la participación y aspira a lograr la conmoción de los lectores: el público de la *Eneida* también conoce los trabajos que han afrontado Eneas y su gente, noticia expandida por todo el orbe, como Eneas habrá de comprobar al entrar en Cartago. En un intento de traducir esta función inclusiva de *enim* diríamos: ‘como ustedes compañeros – y todo el mundo – saben, no desconocemos las desgracias...’

<sup>55</sup> La renuncia a lo accesorio, sobre todo a discursos directos que no han de aportar elementos nuevos a la trama, a la situación o a la caracterización de los personajes, es uno de los rasgos más distintivos de Virgilio frente a los modelos, como ha notado hace tiempo la crítica; cf. Heinze 1903: 396-424. Especialmente los intercambios donde hay una diferencia de rango tan marcada como entre el jefe y sus subordinados no serán reproducidos íntegramente. Según Anzinger 2007: 30: “Für das Verhältnis zwischen einem Anführer und einer Person von untergeordnetem Rang gilt noch mehr als für die einleitend skizzierten, sämtlich einigermaßen gleichrangigen Beziehungen, daß nicht jeder Gesprächsbeitrag einzeln mitgeteilt werden muß, was sehr oft bedeutet, daß der Beitrag der rangniedrigeren Person überhaupt nicht erwähnt wird.” No debemos imaginar que el discurso de Eneas a sus hombres tiene lugar de manera aislada o que constituye un monólogo como el de la primera escena. Los índices pragmáticos como *enim* además prueban la participación de los interlocutores.

Pero alivio no es alegría. Para completar la adecuada caracterización del grupo y del líder es preciso recordar la aflicción por los compañeros ausentes. Aquí ya no tenemos discursos directos, sino la evocación de discursos hipotéticos. El narrador cuenta que los hombres han dicho algo o que han realizado acciones y sintetiza su contenido de manera extendida: *amissos longo socios sermone requirunt / spemque metumque inter dubii, seu uiuere credant, / siue extrema pati nec iam exaudire uocatos* ‘en lastimera plática, en que evocan sin fin a los perdidos compañeros, suspensos entre el miedo y la esperanza, se esfuerzan a creer, los dan por vivos, y vuelven a llorarlos ya difuntos, que no oyen el adiós que los reclama’ (217-9). La respuesta del líder, que es la muestra de aflicción, también es referida por parte del narrador, ahora de manera resumida: *praecipue pius Aeneas [...] / gemit [...] secum* ‘Gime el piadoso Eneas más que nadie...’ (220s.), pero permanece oculta para ellos. A la vista de esta evidencia insistimos en que la situación es interactiva y notamos que hay intercambios que no se reproducen de manera directa. La presencia o ausencia de la palabra es un factor de distinción social y psicológica. Antes vimos al líder hablar a los otros sin ninguna alusión explícita a posibles réplicas o comentarios por parte de ellos; ahora son ellos quienes hablan mientras él calla.<sup>56</sup>

### 3.1.4 Conclusión

Si en esta escena Eneas ha conseguido con sus palabras mover los ánimos de sus compañeros, tal como aquel indeterminado *pietate grauis ac meritis [...] uir* que aparecía en el primer símil calmando a la turba agitada, aún más meritorio es controlar sus impulsos personales en presencia de los demás. Las pasiones del héroe, como los vientos, son fuerzas que alteran el orden de las cosas, pero él controla sus impulsos como Neptuno controla los vientos y Zeus domina el universo.<sup>57</sup> La capacidad de control y de orden, aun sobre sus propias pasiones es un rasgo esencial de la *pietas*, que ha de distinguir al líder de Roma.

---

<sup>56</sup> Anzinger 2007: 37s. repara en la importante diferencia que hay entre las dos partes, las palabras de ellos – *sermone* (217) – frente al silencio de él – *secum* (221) – y define los silencios asociados al deber del jefe como “Schweigen aus Verantwortungsgefühl, d.h. die stumme Sorge oder das stumme Überdenken der Lage.” Además repara en el hecho interesante de que Eneas no hable de los compañeros ausentes como un grupo indefinido, sino que, a la manera de un buen comandante, menciona sus nombres uno por uno, acción que repite más adelante al volverlos a encontrar en presencia de Dido (1.611s.).

<sup>57</sup> El autocontrol de Eneas es uno de los cinco casos que simbolizan el tema del control en las primeras escenas de la *Eneida*, según Pöschl 1977: 22: “Der Grundgedanke der Bändigung ist also in der ersten Szenenfolge der Äneis in fünffacher Gestalt verkörpert: in der Gefangenhaltung der Winde durch Äolus, in ihrer Bändigung durch Neptun, in der Haltung des Äneas, der den Schlag des Schicksals innerlich überwindet, in der Fesselung des Furor impius durch Augustus, die Jupiter prophezeit, und schließlich in der Gewalt des Gottes selbst, der die Fata fest in Händen hält.”

En el monólogo de la tempestad, él mismo presentaba directamente su lado personal; aquí en cambio el discurso directo se reserva a la arenga, mientras que la otra parte, el discurso interior – *Talia uoce refert, curisque ingentibus aeger / spem uultu simulat, premit altum corde dolorem* (208s.) – o el gemido – *gemit [...] secum* (221) – son presentados desde la voz omnisciente del narrador. En uno y otro momentos realiza la misma la acción – *ingemit* (93); *gemit* (219) – que es interesante por sí misma, por el patetismo que revela el verbo, más que por los discursos directos o los pensamientos concretos: la expresión del héroe a solas es más un lamento que un discurso articulado.

Así, aunque en la segunda parte de este episodio el discurso directo nos ha mostrado plenamente su faceta pública y el modo en que asume las funciones del líder, la escena se cierra con una vuelta al ámbito privado, que es donde había empezado. El narrador resume así de cara a los lectores la presentación que él mismo había hecho al inicio y establece un punto de partida para las escenas siguientes. Será interesante ver cómo más adelante en este mismo libro, primero ante la madre y luego ante Dido, ganará en seguridad y optimismo y la distancia entre las facetas privada y pública será cada vez menor.

### 3.2 LA INTERVENCIÓN DE VENUS

Después de la presentación del protagonista en sus dos facetas principales, desesperado en medio de la tormenta, y animando a sus hombres, es momento de hacer intervenir a otros personajes. La primera figura con la cual sostiene un intercambio discursivo al llegar a Cartago es la madre, que poco antes había ido a ver a Júpiter para reclamarle el cumplimiento de sus designios con respecto a Eneas. Estas dos escenas dan inicio a la destacada participación de Venus en este libro y en la epopeya. En tanto diosa ayudante, su presencia es fundamental: ella también influye en varios ámbitos y dispone las condiciones para el desarrollo de la acción.

Tal como había anunciado Juno en el proemio, su acción ha introducido un cambio radical en el curso de los acontecimientos y en el rumbo de Eneas. Una vez superadas las numerosas vicisitudes, desde la caída de Troya hasta los accidentados viajes, con numerosas paradas y digresiones, cuando parece que el protagonista estaría listo para llegar a Italia, se desata la tormenta que lo lleva a las costas de África. Desde su posición inferior, él no puede hacer nada para cambiar su situación, más que soportar pacientemente las *labores* que se le han impuesto, y mucho menos puede oponerse a la *ira* de Juno; pero Venus sí puede. Entonces, una vez que la tormenta ha pasado, Venus, como reacción a lo que ha tenido que

sufrir el hijo, y a los peligros que podría depararle la estancia en esta tierra favorecida por Juno, emprende una serie de acciones que pretenden mantenerlo a salvo, pero tienen un efecto contraproducente con respecto a la misión. Su intervención y la aventura amorosa que ella urde suponen un nuevo obstáculo, en definitiva una transgresión en el orden de la realidad equiparable al que había provocado Juno con la tormenta.

Venus marca la llegada a Cartago, y con ella Eneas establece un largo intercambio discursivo: define su estatuto, se entera del sitio en que se encuentra y de la identidad de la reina y recibe ánimos y un presagio favorable sobre las naves perdidas. Pero también será engañado por ella y abandonado en el momento en que conoce su identidad. El disfraz, el abandono y la imposibilidad del abrazo devienen lecciones importantes acerca de los límites y la necesaria separación entre los ámbitos divino y humano, que vale por encima de las relaciones de parentesco. A pesar del engaño, sin embargo, la intervención de la madre, la extensa conversación que sostiene con él y las demás acciones que realiza en su favor sin que él lo sepa, como las intersecciones ante Júpiter y Cupido, la niebla en que lo esconde, con la consiguiente transformación del punto de vista, constituyen distinciones extraordinarias que son visibles para los lectores.

Este encuentro y esta presentación constituyen la antesala del encuentro con Dido, que es el evento más importante del libro y la verdadera introducción a la tragedia de Cartago. Por un lado, la diosa le cuenta la historia de la reina y le construye un estatuto heroico y moral a los ojos de él que se ajusta a sus intereses y a los de los lectores. Por otro anticipa la aparición de ella con su propia apariencia y el disfraz de cazadora, que la hace semejante a Diana. En tercer lugar, con las preguntas acerca de la identidad y la historia de él, lo motiva a realizar una autopresentación en la que se define como guía del grupo y descendiente de Júpiter, con plena conciencia de la misión y con renombre universal, pero también como un náufrago, víctima de la tormenta y desconocido. La declaración sobre sí mismo es una anticipación del relato que emprenderá luego, en el banquete, así como una transgresión del estatuto narrativo.

Las acciones más importantes de Venus en este libro son la intervención ante Júpiter, la presentación ante el hijo y la intersección ante Cupido. El presente subcapítulo se concentra sobre todo en el encuentro con Eneas, pero analiza también la entrevista con Júpiter como antesala y motivación de esta y como presentación y definición de los dos dioses más importantes que ayudan a los troyanos. Como ocurre con todos los hablantes que se dirigen a Eneas, pero más en este caso, debido al rango elevado de Venus y de Júpiter, es fundamental valorar su estatuto y su alcance como personajes de la *Eneida* y figuras tradicionales: su papel en obras literarias fundamentales para Virgilio y en la escena política y cultural de Roma.

### 3.2.1 El interludio divino

A estas alturas, cuando por fin se ha aplacado la tempestad y Eneas y unos pocos compañeros están a buen resguardo, el desasosiego que aún atormenta al héroe es experimentado también por la madre, incluso por el público externo. Aun cuando la diosa protectora está enterada de las disposiciones favorables del hado, después del monólogo de desesperación y del naufragio hace falta una nueva garantía, la cual llega directamente de Júpiter, la máxima autoridad del panteón y del estado. La escena (223-96) constituye el antecedente del intercambio de Venus con Eneas y la primera acción de estos importantes dioses en favor del protagonista.

A pesar de que en la *Eneida* los episodios divinos por lo general se encuentran justificados y relacionados con el resto, de todos modos ellos suponen importantes rupturas en la escena: entre otras cosas se interrumpen el ritmo y la sucesión de los acontecimientos. Desde el espacio superior y ajeno en que se encuentran, los dioses configuran o legitiman las acciones de los mortales, con unos poderes y un alcance que pueden ser análogos a los del autor, como si ellos también participaran de un nivel narrativo superior a la diégesis. La presencia de Júpiter está ajustada a la acción de los mortales, pero su posición suprema y atemporal – *aethere summo* (223) – le permite mover los hilos de los hados: *fatorum arcana mouebo* (262). Ello significa configurar los sucesos futuros, tanto de la historia de Roma que revela, como del *récit* que constituye la ficción. En el primer capítulo vimos cómo Juno, también con un poder elevado, contribuía a determinar el desarrollo dramático frente a las disposiciones del hado y del narrador. Mientras ocurren las acciones en el ámbito divino, la trama de los mortales se encuentra detenida.<sup>58</sup>

La entrevista entre Júpiter y Venus es una escena compleja, con abundantes repercusiones literarias y políticas que no pretendemos agotar en este espacio.<sup>59</sup> Además, los

---

<sup>58</sup> Los dioses deciden el destino de los mortales, que son los personajes de la obra, y en este sentido constituyen extensiones del narrador. En los interludios los vemos en plena faena, representación de la dinámica de la narración o de la trama que, según la entiende Brooks: 1984, es análoga al desarrollo de la vida humana. A. Barchiesi 1999a: 112s. sugiere que generalmente en la épica el plan narrativo coincide con la voluntad del dios supremo, pero también hay planes alternativos ocultos que introducen demora o discontinuidad en la trama principal.

<sup>59</sup> Precisamente por la diferencia ontológica de los dioses y sus posibilidades para gestionar cosas en un nivel distinto al del protagonista y al de los sucesos de la trama, justamente durante los interludios, dedicamos considerablemente menos atención al comentario de los discursos de esas escenas. Es importante enfatizar que todo ello está fuera del alcance de Eneas y del resto de los mortales. Como sabemos, la posición, el estatuto y la autoridad de los hablantes determina su acceso a la información y en este caso concreto el salto del espacio divino al humano supondrá una transformación importante de los mensajes. Durante la entrevista Júpiter le anuncia a Venus unos hechos esenciales de cara a la resolución del conflicto general, en la obra y más allá de ella. Pero la versión que recibirá el protagonista de parte de la madre habrá cambiado sustancialmente y en ella ya no se reconoce la profecía de Júpiter, ni siquiera Italia.

temas que aborda, a saber, la gloria futura de Roma, la sucesión de las edades y los gobernantes, el abandono de la *ira* por parte de Juno y las deificaciones de Eneas y de César o Augusto,<sup>60</sup> con sus variaciones, son motivos recurrentes, casi lugares comunes en la tradición literaria anterior y posterior a Virgilio. Nuestro comentario, más que aportar perspectivas nuevas, pretende reflexionar acerca de la función de este episodio como antecedente de la entrevista de Eneas con la madre, que constituye el objetivo fundamental de esta sección. Veremos cómo estos dos importantes personajes se presentan y definen su posición con respecto al protagonista y a Roma, lo cual determinará en gran medida el curso de los acontecimientos que siguen.

A propósito de Neptuno, hemos enfatizado la importancia de la presencia divina como aval ante los lectores y ante los otros dioses (*vid. supra* 3.1.2). No obstante, la diferencia de rango entre él y Júpiter, así como en el alcance, la motivación y la circunstancia de sus acciones y sus discursos, marca una diferencia en el grado y el tipo de legitimación. El dios del mar aparecía para calmar a los vientos y reafirmar su poder sobre ellos y Eolo, divinidades de menor rango, de modo que la acción en favor de Eneas era más el cumplimiento de su deber que voluntad o buena disposición hacia el héroe. Júpiter en cambio, cuyo dominio es general, es llamado para solucionar el conflicto esencial que motiva la obra. Venus exige el final de las *labores* de los troyanos – *quem das finem, rex magne, laborum?* ‘¿No pondrás fin, gran rey, a sus trabajos?’ (241) –, así como el renombre y el poder que se les ha prometido: *hic pietatis honos? sic nos in sceptris reponis?* ‘¿Es ese el galardón a la piedad? ¿Y el cetro, perdido en Troya, así nos restituyes?’ (253)

El padre de los dioses en su profecía tiene la legitimación de Eneas y de Roma como meta principal y reconoce que va a profetizar, esto es, clasifica el acto de habla: *fabor* [...] /

---

<sup>60</sup> Tampoco podemos dedicarnos en este sitio a la compleja cuestión de si los versos 1.286-90 se refieren a Julio César, como opina Serv. *ad. Aen.* 1.286-8, o a su sucesor Augusto, como sostienen comentaristas posteriores como Conington- Nettleship 1979, *comm. ad. v.* 286. Amplias discusiones y síntesis de autores en uno y otro sentido pueden encontrarse en Basson 1975: 28, nota 73, que se decide por la segunda de las posibilidades, y en Estefanía Álvarez 2010, que defiende la posición de Servio y añade convincentes argumentos a partir de la historia, la historiografía y la desambiguación que ofrece Ov. en *Met.* (15.745-819) acerca de los despojos de Oriente que había mencionado el Júpiter virgiliano. Esta misma autora en un trabajo reciente (2018: 122-32) reafirma su posición y añade el estudio de otros dos pasajes: la segunda profecía de Anquises a Eneas en el inframundo (6.756-886) y el triple triunfo de Augusto, que aparece reflejado en el escudo de Eneas (8.714-28), lo cual, según ella, excluye la posibilidad de que el motivo estuviera en el libro primero y por tanto apoya la tesis de que Júpiter se refiere a Julio César. Pero además de estas dos posiciones, hay otros que aceptan la ambigüedad, como un rasgo típico de la estética de Virgilio y del lenguaje oracular. Este es el caso de O’Hara 1990: 155-61, que ve en la ambigüedad un argumento acerca de lo engañoso y lo problemático de la profecía, y Fernández Corte 2010a que, a partir de las influencias intertextuales de Catulo en Horacio, muestra que el problema del nombre no sólo interesa a Virgilio, sino también a otros poetas. Además, para él lo más importante es que no sólo se trata de una cuestión de los autores y las obras, sino de un tema de gran relevancia política en el momento en que escribe Virgilio, en tanto concierne directamente a la autodefinición y autopresentación del *princeps* y la compleja relación con su antecesor. Este crítico nos recuerda que los límites entre el dictador y el emperador eran a veces borrados deliberadamente, ya no por los autores, sino por el propio Augusto.

*longius et uoluens fatorum arcana mouebo* ‘y voy a explayarme [...], y mi respuesta va a desplegar del Hado los misterios’ (261s.). Sus declaraciones funcionan a nivel de la escena y la trascienden. Si Venus había acudido a él motivada por la tormenta y los obstáculos de Juno, Júpiter no sólo la tranquiliza en cuanto a los acontecimientos inmediatos, lo que sería el *récit* de la *Eneida*, sino que le ofrece una versión de la historia de Roma a partir de Eneas y sus descendientes<sup>61</sup> que llega hasta el presente del autor. Esta versión se compone de un catálogo de acontecimientos significativos – la guerra del Lacio y el reinado de tres años de Eneas, la fundación de Alba Longa y el reinado de treinta años de Ascanio, el reinado de trescientos años de los reyes albanos, el nacimiento de Rómulo y Remo, la fundación de Roma, la extensión de su poder hasta Grecia, la deificación de César o Augusto y la *pax augusta* –, que responde más a los intereses del público externo que de la interlocutora divina. La elección de los enunciados a partir del discurso oficial de época augústea más la profusión de referencias intertextuales al alcance del lector instruido hacen de él un receptor importante, que participa en la situación comunicativa y configura los discursos tanto o más que Venus, interlocutora directa.<sup>62</sup>

Además, también de cara al lector externo, esta síntesis de la historia de Roma adquiere unas connotaciones especiales al ser presentada por Júpiter ante Venus, debido a la identidad y el estatuto de ambos, contruidos a lo largo de la tradición al menos desde Homero.<sup>63</sup> Así pues, para valorar en su justa medida la carga de autoridad que llevan sus mensajes, habría que buscar su presencia en una extensísima red de relaciones intertextuales y culturales, de las cuales mencionaremos sólo algunos ejemplos.

Según han reconocido los críticos antiguos,<sup>64</sup> la entrevista de Venus y Júpiter está modelada a partir de dos fragmentos del *Bellum Poenicum* de Nevio.<sup>65</sup> Allí también los

---

<sup>61</sup> Wlosok 1967: 62 y Bason 1975: 9ss. conciben la profecía de Júpiter y su versión de la historia de Roma como una genealogía de los miembros más destacados de la *gens Julia*. En este sentido podemos ver la epopeya virgiliana en relación con un género que se había vuelto popular entre los miembros de las familias romanas ilustres, interesadas en legitimar el linaje muchas generaciones atrás, si bien la mediación de Júpiter y de Venus le confiere el carácter espectacular y trascendental que exige el género épico. Dentro de la tradición de genealogías además el caso a que atiende el Júpiter virgiliano es especial, en tanto la *gens Julia* no sólo podía remitir su origen a Troya, sino a Ascanio (Julo) y por medio de él a Eneas y a Venus. La pretensión de descender de Eneas estaba entre los miembros de la familia como mínimo desde el siglo segundo, pero es Julio César el primer exponente verdaderamente ilustre que reclama el parentesco, que ya en época de Virgilio estaba bien establecido. Cf. por ejemplo Suet. (*Caes.* 6.1) y Weinstock 1971: 16-18.

<sup>62</sup> Hejduk 2009: 289: “Even if the fictive audience (Venus) is indifferent to justice, the fact remains that Virgil has chosen such an audience to shape the prophecy whose implications, rightly, are seen by all readers as extending far beyond its immediate context.”

<sup>63</sup> Con ello no nos referimos sólo a la tradición literaria en la forma en que nos ha llegado a partir de las obras de los poetas, ni siquiera de los historiadores, sino a la tradición popular y la conciencia histórica, que puede constatarse mucho antes de los primeros testimonios escritos, como sugiere Purcell (2003).

<sup>64</sup> Macrob. *Sat.* 4.2.30-1: “Sunt alii loci plurimorum versuum quos Maro in opus suum cum paucorum immutatione verborum a veteribus transtulit. [...] in primo Aeneidos tempestas describitur, et Venus apud Iovem queritur de periculis filii, et Iuppiter eam de futurorum prosperitate solatur. hic locus totus sumptus a Naevio est

troyanos aparecían azotados por una tormenta y Venus dirigía un reproche a Júpiter, al que él tal vez contestaba con una alentadora profecía. Se conservan sólo dos versos, transmitidos por dos fuentes distintas:

patrem suum supremum optimum appellat. (fr. 15)

summe deum regnator quianam genus odisti? (fr. 16)

Estos sin embargo bastan para probar la semejanza que declara el personaje de Macrobio y la existencia de una misma intención legitimadora ya en Nevio, mucho antes del nacimiento de César y de Augusto. Los críticos además advierten la relevancia del pasaje neviano para otros augústeos, como Horacio. Así M. Barchiesi (1962: 331):

...si può dire con certezza che la poesia augustea ha donato la sua forma ineguagliabile ad aspetti del « mito » nazionale che direttamente o indirettamente risalivano al *Bellum Poenicum* [...]. La scena neviana tra Venere e Giove manifestamente mirava non solo a rassicurare la madre sulla sorte di Enea e consolarla *spe futurorum* (Macrobio), ma anche a *dicere fata bellicosus Quiritibus* (cfr. Hor. *carm* III, 3, 57sg.): la « parola » divina, ascoltata religiosamente dagli uomini del mito [...] e dalla storia [...] formava un *Leitmotiv* del poema [...].

El mismo M. Barchiesi (*ibidem*) y otros autores, como por ejemplo Feeney (1984: 181), sugieren también que Nevio se había inspirado en Homero, especialmente en la intervención de Atenea ante Zeus en favor de Ulises (*Od.* 1.44ss). Además Feeney en un trabajo posterior (1991: 113ss.) llama la atención sobre el tipo especial de *translatio*<sup>66</sup> que habían realizado los romanos, al convertir al Zeus griego, dios de las ligas y las confederaciones, en *Jupiter Optimus Maximus – pater [...] supremum optimum* (fr. 15) – y presentarlo como antecesor directo de su linaje: *genus* (fr. 16).<sup>67</sup>

Pero independientemente de Nevio, que podemos considerar entre las primeras fuentes literarias latinas, Purcell (2003: 30) enfatiza la importancia del templo y el culto de Júpiter en el capitolio y reconoce su vínculo con el Zeus griego en época bastante anterior:

---

ex primo libro belli Punic. illic enim aequae Venus, Troianis tempestate laborantibus, cum Iove queritur, et sequuntur verba Iovis filiam consolantis spe futurorum.”

<sup>65</sup> No sabemos hasta qué punto la escena de la *Eneida* sería tan similar a la del *Bellum Poenicum* como asegura el personaje de Macrobio: *cum paucorum immutatione verborum* (*Sat.* 6.2.30-1). M. Barchiesi 1962: 330, apoyado en Serv. *ad Aen* 1.198, considera que *totus hic locus* constituye más una fórmula que una afirmación literal.

<sup>66</sup> Sobre el problema de la *interpretatio deorum* y sus implicaciones ideológicas y religiosas, más que lingüísticas; cf. Ando 2005.

<sup>67</sup> M. Barchiesi 1962: 332 advierte la preocupación del poeta por enfatizar los lazos de parentesco, por un lado entre Venus y Júpiter, y por otro entre este y Eneas y sugiere que si los versos en el texto de Nevio constituyeran originalmente una sucesión, estas dos alusiones estarían en los extremos rodeando el dístico.

The Capitoline temple itself [...] has always been an ineluctable feature of early Roman history [...]. But the cult is even more remarkable. Whatever the precise cultic affiliations with existing practice in west central Italy—and it is clear that the cult is deliberately meant to answer to nascent Etruscan city-deities as well as to the federal deity of Latium, Jupiter Laertiaris on the other hill, the Alban Mount—this is a cult of the Homeric, Olympian king of gods and men, which is intended to allude to Greek theological notions of overarching supremacy. And it is combined with the cult of two of the principal patron-goddesses of contemporary Greek city-states, Hera and Athena.

Como explica Bernstein (1998: 35), *Jupiter Optimus Maximus*, a diferencia de los demás dioses con atribuciones específicas, es el dios principal del estado romano. A él se atribuyen un poder superior e independiente del de los otros, así como el culto y la sede más antiguos del capitolio.<sup>68</sup> A él están dedicadas las fiestas más importantes del calendario, los *ludi Romani* en torno a los *idus* de septiembre,<sup>69</sup> fecha de la dedicación del templo, que coincide también con el inicio de la república (509 a.C.). La dedicación del templo de Júpiter se usaba desde el siglo tercero como marcador para datar eventos oficiales (Purcell 2003: 29), de modo que funciona como momento fundacional, marcador de una era (Feeney 2007: 89s).

Venus en cambio no estaba entre los dioses antiguos de Roma, sino que su culto había sido introducido en el siglo III a.C., sobre todo a partir de la relación con Sicilia. En torno al final de las guerras samnitas (295 a.C.) se tiene noticia de la dedicación de un templo a Venus Obsequens por parte de Q. Fabio Gurgus,<sup>70</sup> pero el marcador más significativo parece ser la dedicación de un templo a Venus Ericina en el capitolio por parte de Q. Fabio Máximo, nieto del anterior, durante la segunda guerra púnica.<sup>71</sup> Luego, en 184 a.C., se le dedicó otro templo a esta misma diosa cerca de la Porta Collina, que terminó por volverse más popular y más venerada que la del capitolio.<sup>72</sup> La importación de la Venus de Eryx es un hecho de gran relevancia política y cultural en el contexto de las guerras púnicas, como han advertido los historiadores y críticos modernos, ¿y acaso ya los antiguos?<sup>73</sup> Entre las consecuencias más

---

<sup>68</sup> Ennio (*Ann.* I.li) menciona la dedicación de un templo a Júpiter Feretrio por parte de Rómulo, ubicado en la parte sur del capitolio, que es anterior al templo dedicado a *Jupiter Optimus Maximus* que, según la tradición coincide con la expulsión de los reyes. Sobre este templo, aparentemente el primer sitio de culto estatal de Júpiter, y la cronología de los *Ludi Capitolini*; cf. Skutsch 1985: *comm. ad fr.* I.li. (En este trabajo los fragmentos de los *Annales* de Ennio se citan según la edición de Skutsch 1985, a menos que se indique lo contrario).

<sup>69</sup> Sobre los *ludi Romani*; cf. Bernstein 1998: 51-78 y Feeney 2016, especialmente 98-114.

<sup>70</sup> Cf. Liv. (10. 31); Serv. *ad Aen.* 1.720; K. Galinsky 1969: 176; Erskine 2001: 200s.

<sup>71</sup> Cf. Liv. (22. 9. 7-11, 22. 10. 10, 23. 30. 13-14, 23. 31. 9); Galinsky 1969: 63s.; Erskine 2001: 198-205.

<sup>72</sup> Cf. Galinsky 1969: 178s., que cita a Ov. *Fast.* (4.865-70).

<sup>73</sup> Cf. por ejemplo Galinsky 1969: 174-77 y Erskine 2001: 200-5 sobre la repercusión que habrían tenido este hecho y la consulta de los libros sibilinos, la dedicación de juegos en honor a Júpiter y de otro templo a Mens en el renombre de los Fabios y especialmente en el prestigio de Fabio Máximo frente a Cayo Flaminio, que había

relevantes se encuentran la ventaja estratégica que ofrecía su enorme prestigio en Sicilia, así como la alianza política y cultural con la isla sobre la base del parentesco,<sup>74</sup> que apoyaba el origen griego de los romanos.<sup>75</sup>

Por otro lado, el culto de Venus naturalmente está relacionado con la leyenda de Eneas,<sup>76</sup> cuya introducción parece haber ocurrido también en el siglo III a.C., apoyada igualmente por el contexto político. Luego, junto a las relaciones con los griegos de la Magna Grecia y de Grecia continental, puede verificarse sobre todo a partir del siglo II a.C. la emergencia cada vez mayor de personajes y familias interesadas en legitimar la antigüedad de su estirpe en el pasado troyano. En esta situación, el trabajo de los anticuarios, los historiadores y los poetas, según las exigencias particulares de cada género, constituye una referencia valiosa acerca del modo en que los romanos se conciben a sí mismos y se hacen un lugar en el mundo conocido.<sup>77</sup> Entonces, la presencia de Venus en la obra de Nevio es importante sobre todo porque “...it was in Naevius’ own lifetime that it had become possible to speak of the goddess Venus as the ancestress of the Roman people. The Roman acknowledgment of Venus as their ancestress received its first impetus at the beginning of the war which was Naevius’ subject [...]” (Feeney 1991: 109s.)

---

sido recientemente derrotado en Trasimeno. Algunas de estas interpretaciones están ya sugeridas en el modo en que Livio cuenta una historia que había ocurrido mucho antes de su tiempo, o bien en el modo en que los mismos protagonistas, Q. Fabio Máximo y T. Octacilio Craso, responsable de la dedicación del templo a Mens, habían diseñado y hecho coincidir los acontecimientos.

<sup>74</sup> Sobre el interés de Ilium y Segesta en establecer un vínculo sobre el parentesco con la potencia que pasaba a ser Roma cf. Erskine 2001: 168-85. Sobre las relaciones diplomáticas con Sicilia cf. Prag: 2010.

<sup>75</sup> Feeney 2016: 124s. enfatiza con acierto el papel fundamental que desempeña Sicilia en el proceso de legitimación de los romanos dentro de las coordenadas del mundo helenizado al inicio de su expansión y su auge político en Italia y el Mediterráneo: “It is possible to trace a larger pattern for the way the Romans inserted themselves into the extremely complex ethnic and political jigsaw of the island of Sicily. In fighting the Carthaginians, they embraced the long-standing Syracusan model, itself calqued upon mainland Greek anti-Persian ideology, whereby the Carthaginians were casted as “barbarians,” the enemies of Greek/Syracusan “civilization.” [...] The Romans’ choice of this brand of Hellenism was in part a response to initiatives from Sicilian Greeks and others, such as the originally Elymian foundation of Segesta, whose people invited the Romans, at the very beginning of the war, to consider themselves as relatives on the basis of their supposed shared Trojan ancestry.”

<sup>76</sup> Galinsky 1969: 105 opina que, aunque hay testimonios griegos y etruscos que representan al héroe en fecha tan temprana como los siglos VI y V a.C., “after the expulsion of the Etruscan Aeneas is associated neither with Rome nor with Latium, and it is only around 300 B.C. that he appears in association with Rome and, for the first time, the Latins.”

<sup>77</sup> Feeney 2007: 92-99 analiza las primeras propuestas de los historiadores con respecto a la fecha de la fundación de la ciudad y sus implicaciones en el proceso de legitimación. Según él, los primeros historiadores griegos del siglo IV la colocaban en una edad mítica, antes de la guerra de Troya, o más frecuentemente, durante los *nostoi*. El primero en proponer una fecha concreta, según el sistema panhelénico de las olimpiadas, y en varios siglos posterior a los *nostoi*, fue Timeo de Tauromenio en el siglo tercero. Al respecto el crítico enfatiza que colocar a Roma dentro de las coordenadas temporales conocidas y aceptadas en el mundo griego implicaba dotarla de identidad. Luego Fabio Pictor, que escribe a finales del siglo tercero y sigue a Diocles de Parapeto, propone una fecha posterior, también orientada por el sistema de las olimpiadas; lo más interesante es que por primera vez (él o su fuente) habla de la fundación de Alba Longa coincidente con los *nostoi*, y rellena el tiempo intermedio con la lista de reyes albanos. Finalmente afirma que los poetas, a diferencia de los historiadores, explotan las versiones más antiguas que vinculan a Rómulo con Eneas y en este sentido se comportan como griegos más que como romanos.

Pero la mayor importancia de Venus llegará en el siglo I a.C., gracias a la labor propagandística de personajes que la reclaman como protectora personal, le dedican templos y acuñan monedas con su retrato como Sila,<sup>78</sup> Pompeyo<sup>79</sup> y Julio César. A diferencia de los otros, el último podía establecer un vínculo directo con la diosa y retomar la leyenda de Eneas en virtud de un parentesco que habían reclamado ya otros miembros de su familia, el cual se concreta y se difunde básicamente mediante sus acciones en Roma y en Oriente: monedas, estatuas, y especialmente el templo dedicado a *Venus Genetrix* en el *forum Iulium*. Así pues, a pesar de que Venus y Eneas eran conocidos públicamente en Roma al menos desde hacía dos siglos y habían desempeñado un papel importante en la expansión, las relaciones internacionales y la fabricación de un origen, una cultura y un lugar en las coordenadas míticas e históricas, es a partir de Julio César que comienza a establecerse la asociación de una divinidad y un culto públicos con una familia y un personaje concretos, y es a Augusto y la obra de artistas y poetas, como la *Eneida*, a quien se debe la mayor popularidad de la diosa.

Está claro que en época de Virgilio, pero ya desde antes, Júpiter y Venus eran lo suficientemente conocidos e influyentes como para respaldar mensajes legitimadores y cargarlos de connotaciones religiosas y políticas específicas de cara al público. Al elegirlos como portavoces o mediadores de su discurso y de su negociación con el público, el autor les reconoce una autoridad que sobrepasa la suya propia, y por primera vez en esta escena los hace aparecer y pronunciar sus primeros discursos, a través de los cuales se presentan como favorecedores, veladores y responsables por el futuro de Roma.

El dios del estado, en torno al cual se articula buena parte de las actividades e instituciones religiosas y civiles, cuenta con unas condiciones excepcionales para anunciar el desarrollo futuro del imperio en términos de destino absoluto e inevitable. Asimismo es el único autorizado para conceder apoteosis a los héroes, Eneas y Julio César, que son objeto de culto en época de Virgilio, o para sugerir la de Augusto. Venus por su parte, que además estaba emparentada con César y por extensión con su heredero Augusto, intercede en favor del hijo, indirectamente también del *princeps* y de su familia.<sup>80</sup> Así pues, de manera especial en esta escena que se ocupa de temas trascendentales, pero en lo sucesivo cada vez que

---

<sup>78</sup> En su intento por aparecer como el representante legítimo del estado romano en oriente durante las guerras contra Mitridates, Sila se había agenciado el favor de la diosa y le había dedicado un hacha y una corona de oro en Caria; cf. App. (*B.Civ.* 1.97); Erskine 2001: 243s.

<sup>79</sup> Pompeyo consideraba a *Venus Victrix* como deidad personal y le había dedicado un santuario en el teatro que construyó en Roma; cf. Weinstock 1971: 39.

<sup>80</sup> Leach 1997 considera a la diosa como un paradigma de la *mater Romana*, cuya conducta estaría motivada por su preocupación por la carrera del hijo, la herencia y la propiedad familiares. A partir del análisis de las actuaciones de Afrodita en textos anteriores como la *Iliada* y el *Himno homérico a Afrodita* propone que: “In this progress from previous texts, Venus herself has been appropriated and transformed from the sexually compelled love goddess who resented her mortal liaison and wanted no part of maternity into a figure who gains her Roman identity through stages of her maternal maturation.” (p. 370)

aparezca, veremos cómo la diosa reafirma la protección a la que por varias generaciones habían aspirado los Julios.

Pero además de la caracterización general de Venus y de Júpiter a partir de las condiciones históricas, para valorar su posición en Roma y los significados que su identidad aporta a los mensajes es útil considerar los intertextos literarios, en tanto los discursos y la escena que nos ocupan no son innovaciones de Virgilio, sino elección consciente a partir de la síntesis de un complejo entramado de textos e ideas. Al hacer a los dioses intervenir en su epopeya, el autor se inserta en una tradición, la actualiza y define su postura personal, que a su vez servirá como punto de partida a otros.

En el *Bellum Poenicum* vimos una escena similar a la de la *Eneida*, en que Venus intercedía ante Júpiter y le reprochaba las desgracias de sus descendientes. No podemos saber hasta qué punto llegaba la respuesta del *pater*, ni qué garantías futuras incluía entonces, pero la presencia de estos dioses en una obra que se pretendía innovadora y que había suscitado una amplia tradición es suficiente para reconocer el diálogo intertextual. A partir de las observaciones de M. Barchiesi (1962) y Feeney (1991) comentamos el valor de la escena en la resurrección de la leyenda de Eneas, así como en la importación de divinidades del panteón griego y en su elección como protectores de Roma y de su fundador, acciones oportunas en el contexto de las guerras púnicas. Pero este valor puede reconocerse en gran medida precisamente gracias a la *Eneida*. Hacer aparecer a los mismos personajes y concederles las mismas tareas legitimadoras en función de una realidad política distinta supone reconocer la acción realizada por el poeta anterior y definirlo como modelo. Esto es trabajo exegético, como el que hacen los críticos literarios. A diferencia de lo que ocurría en época de Nevio, cuando Virgilio escribe, la identidad de Roma estaba ya legitimada, el panteón conformado y el imperio afianzado, de modo que, de acuerdo con el poder que habían adquirido, los dioses asumen la tarea de remontar la gloria al pasado mitológico y presentarla como un hecho inevitable.

En los *Annales* de Ennio tenemos un *concilium deorum* en que Júpiter le anuncia a Marte la apoteosis de Rómulo: *Vnus erit quem tu tolles in caerula caeli / Templa* ‘Será el único que tú alzarás a los recintos del cielo’ (*Ann.* I.xxxiii.).<sup>81</sup> Aunque varían los interlocutores, las motivaciones y los personajes de que se habla, hay sin embargo puntos de contacto importantes con la deificación de Eneas, prometida en este sitio de la *Eneida* – *sublimemque feres ad sidera caeli / magnanimum Aenean* ‘a los astros del magnánimo Eneas el revuelo podrás alzar’ (259s.) – y de nuevo hacia el final, en el debate con Juno que

---

<sup>81</sup> Las traducciones de los *Annales* de Ennio que aparecen citadas en este trabajo pertenecen a Martos 2008.

determina el cese de la *ira* contra los romanos y el desenlace del conflicto: *indigetem Aenean scis ipsa et scire fateris / deberi caelo fatisque ad sidera tolli* ‘Tú misma sabes, y confiesas saberlo, que ya tiene puesto en la altura como dios nació Eneas, el que al cielo encumbra el Hado’ (12.794s.).

En el capítulo anterior hemos afirmado que el abandono de la *ira* de la diosa al final de la *Eneida*, condicionado por la desaparición de Troya, no es definitivo: Juno sólo se aplaca en lo que concierne a la leyenda, pero mantiene la inquina hacia Roma por la parte que toca a Cartago (2.1.1). De acuerdo con Servio, que sigue a Ennio, el verdadero cambio de actitud habría ocurrido mucho después de los hechos que aquí se cuentan, durante la segunda guerra púnica.<sup>82</sup> Feeney (1984) establece que este debería ser posterior al *concilium deorum* del libro primero de los *Annales* y sugiere que entonces Juno también estaba haciendo una concesión sesgada, la cual constituye el modelo para el final de la *Eneida* (p. 187). Pues bien, aunque Virgilio escribe después que Ennio, la historia que cuenta se anticipa a la de este en el tiempo (Feeney *ibidem*: 181). En cuanto a la apoteosis, toma el mismo motivo y las mismas palabras que pertenecían a Rómulo y se los atribuye a Eneas, su antecesor.<sup>83</sup> Con esta operación, de manera similar a como había hecho con los dioses de Nevio, el poeta establece el texto anterior, lo re-crea, como si se tratara de una fórmula de existencia anterior a la del poeta. Y una vez que ha construido o fijado el motivo lo aplica al héroe contemporáneo, César, con las resonancias que evocan a Augusto (*vid. supra*, nota 60), todo avalado por la autoridad de Ennio.

Pero la gloria futura de Roma, la deificación del fundador y el cese de la *ira* de Juno vuelven a aparecer de modo más claro en Horacio (*Carm.* 3.3), que parece seguir más de cerca a Ennio y hace a la misma diosa que había sido hostil pronunciar la profecía. Feeney (1984) y Encinas Martínez (2000) analizan la relación intertextual que existe entre la última escena de la *Eneida*, la oda de Horacio y el pasaje de los *Annales*. Feeney sugiere que ambos estarían siguiendo un hipotético discurso enniano de Juno, mientras que Encinas Martínez propone además que Horacio debería conocer el pasaje de la *Eneida* y su Juno, distinta de la de Virgilio, sugiere una declaración estética, renuncia o distanciamiento de la epopeya. Estuviera o no al tanto de la *Eneida*, el cambio de género y de hablante con respecto a sus predecesores es muy elocuente en Horacio y, como corresponde al nuevo texto, la historia es contada de otra manera, con el foco de atención puesto en otro sitio. Una cosa es deponer la *ira*, como había ocurrido en los *Annales* o al final de la *Eneida*, y otra es que la diosa

---

<sup>82</sup> Serv. *ad Aen* 1.281 y 12.841

<sup>83</sup> Encinas Martínez 2000: 245: “Quizá pueda decirse [...] que Virgilio, autor posterior, “rellena” espacios vacíos que ayudan a entender la línea narrativa posterior del autor anterior.”

antagonista por excelencia tome la palabra para hablar en favor de Roma y sus conquistas y haga un panegírico del héroe, casi como el de Júpiter al inicio de la *Eneida*.<sup>84</sup>

Por último, ¿qué decir de Ovidio, a quien – junto con Varrón (*Ling.* 7.5s.) – se debe la transmisión del verso de Ennio: *Vnus erit quem tu tolles in caerula caeli / Templa* (*Ann.* I.xxxiii; *Met.* 14.814)? Este poeta aborda tanto la deificación de Eneas a petición de Venus (*Met.* 14.581-608) como la de Rómulo por intervención de Marte (*Met.* 14.805-28 y *Fast.* 2.481-90) y cuenta además la muerte y la deificación de César, con el anuncio de la *pax* y el nombramiento de Augusto como Júpiter en la tierra, esto último en una escena (*Met.* 15.745-860) que desarrolla en extenso lo que Júpiter apenas había anunciado en unos pocos versos al final de su profecía de la *Eneida* (1.289-96). Así es como la propuesta de Ennio y las recreaciones posteriores de Virgilio y Horacio, cada una con alusiones veladas al *princeps* y a su propia realidad, son multiplicadas y desarticuladas en varios episodios: en el límite de la desarticulación Ovidio incluso deshace la confusión entre César y Augusto que había propuesto el Júpiter virgiliano, y explica la situación política y la posición de Augusto.<sup>85</sup> No sólo declara explícitamente la *laudatio*,<sup>86</sup> sino que además la rebaja al incluir a los héroes deificados en las múltiples y en apariencia insignificantes metamorfosis.<sup>87</sup>

Esta muestra, que no ha querido ser exhaustiva, pretende evidenciar que el proceso de imitación implica necesariamente otra forma de intercambio, que viene a sumarse al intercambio ficcional de la escena, de modo que en Virgilio, Venus y Júpiter, como también el resto de los personajes, además de dialogar entre sí, dialogan con las concepciones y los personajes de Nevio, de Ennio, de Horacio, y también con la lectura posterior de Ovidio. Los personajes y los motivos conocidos que, por efecto de la acción imitadora – *a veteribus transtulit* (*Macr. Sat.* 6.2.30) – son colocados en una nueva situación comunicativa, devienen personajes distintos y transmiten mensajes también distintos, si bien llevan inevitablemente añadida la carga de los modelos y de los imitadores. Júpiter y Venus confieren a Eneas y a Roma una garantía excepcional, pero además se redefinen ellos mismos como hablantes en

---

<sup>84</sup> Si bien Feeney 1984: 189 afirma que: “...one may look to Horace’s ode, to see there a Juno who is not yet an enthusiastic partisan of the Roman state.”

<sup>85</sup> *Neque enim de Caesaris actis / ullum maius opus, quam quod pater exstitit huius* ‘pues de entre los actos de César ninguna realización destaca tanto como la de haber sido padre de éste’ (*Met.* 15.750s.); *Hic sua praefert quamquam vetat acta paternis, / libera fama tamen nullisque obnoxia iussis / invitum praefert unaque in parte repugnat* ‘Aunque este prohíbe que sus actos de gobierno sean antepuestos a los de su padre, sin embargo la fama, que es libre y no obedece ninguna orden, lo antepone en contra de su voluntad y le lleva la contraria en ese único aspecto’ (*Met.* 15.852-4).

<sup>86</sup> A. Barchiesi 1997a: 25 sugiere que “Since Ovid is not in the habit, as a poet, of “borrowing” whole hexameters from his models, it would seem legitimate to presume that Mars, a god with no particular literary bent, knows “his” poem by heart.”

<sup>87</sup> Sobre la modernidad de Ovidio el proceso de fragmentación que realiza con respecto a la visión oficial de la *Eneida* cf. Fernández Corte y Cantó Llorca: 2008: 51-71.

función de las nuevas condiciones políticas y literarias. Aunque sus discursos tienen como objeto a Eneas y a sus descendientes, constituyen también presentación y actualización de sí mismos en el papel de ayudantes y veladores por el nuevo estado de cara a sus descendientes, los Julios.

Entonces, una vez que hemos aclarado estas cuestiones del estatuto tradicional, podemos sintetizar las acciones que realizan y el papel que les corresponde como personajes de la escena virgiliana que nos ocupa. Eneas constituye el motivo y el objeto fundamental de los discursos de los dioses, pero no tiene acceso a ellos, sino que los condiciona indirectamente. La madre en efecto se preocupa por el hijo e intercede en su favor, pero ello no significa que él la haya interpelado ni que ella reaccione a sus palabras. A pesar de su condición de elegido, de la *pietas* y de la superioridad de su rango con respecto a los otros mortales, al héroe de la *Eneida* le está negado el acceso al ámbito divino, especialmente a Júpiter.

Desde su posición superior, Venus sí puede aparecer ante el dios, invocarlo – *qui res hominumque deumque / aeternis regis imperiis et fulmine terres* ‘tú [...] que con eterno imperio el mundo guías y a dioses y hombres fulminando a tierras’ (229s.) – y recordarle su promesa: *certe hinc Romanos olim uoluentibus annis, / hinc fore ductores reuocato a sanguine Teucris, / qui mare, qui terras omnis ditione tenerent, / pollicitus* ‘Y, sin embargo, ¿no son ellos el tronco de que, un día, brotarán los Romanos, la progenie que, retoño de Teucro, a su dominio sujetará los mares y las tierras, dueña del mundo?’ (234-7) Además, la diosa reconoce su relación directa con el héroe – *meus Aeneas* ‘mi Eneas’ (231) – y se incluye en el grupo de troyanos, como si fuera una más y hubiera sufrido las mismas labores que ellos: *nos, tua progenies, caeli quibus adnuis arcem, nauibus (infandum!) amissis unius ob iram / prodimur atque Italiam longe disiungimur oris* ‘¿Y nosotros, tu sangre, a quien consientes la entrada al alto cielo, hundida vemos oh dolor, nuestra flota? ¿y por intrigas, por iras de una diosa, de una sola, lejos de Italia se nos lanza?’ (250-2)

Júpiter contesta en los mismos términos y confirma el vínculo de ella con los troyanos – *tuorum* [Veneris] / *fata* ‘los hados de los tuyos’ (257s.) –, mientras él mismo guarda cierta distancia, en tanto habla para satisfacer los deseos de la hija, pero no dice estar implicado directamente: *fabor enim, quando haec te cura remordet* ‘y voy a explayarme, pues te miro inquieta y dolorida’ (261). En el transcurso de la obra cambiará de parecer en este sentido, como ha advertido Feeney (1991: 140 y nota 45): “In this first sentence, the Aeneadae are Venus’ people (*tuorum*, 257), but once this survey has reached the foundation of Rome the

Romans become his.” Al final del poema es Juno quien reconoce el vínculo del dios con ellos: *pro maiestate tuorum* ‘por la majestad de tu linaje’ (12.820).

La madre volverá a aparecer otras dos veces en el primer libro, cada una de las cuales tendrá a su cargo acciones y discursos que hablan de su interés por que los hechos tomen un curso favorable a los troyanos. A partir de la entrevista con Júpiter, su presentación al héroe (3.2.2) y la intersección ante Cupido (3.3.3), al final del libro primero la diosa se habrá constituido en sus rasgos principales: la preocupación por el hijo, la naturaleza lúdica que le viene del origen oriental y las pretensiones políticas con respecto a la familia.

El discurso a Júpiter constituye la primera de tres acciones que conforman su reacción al monólogo y a la tormenta de Juno. Por ello, cuando analizamos la situación discursiva, tenemos que incluir también a la diosa oponente. Aunque aún falta mucho para el concilio de los dioses, en que se enfrentan los intereses de las dos (10.1-117) y para el intercambio directo entre Júpiter y Juno que decide el conflicto (12.791-842), aquí tenemos un intercambio implícito con la primera acción y el primer discurso de Juno, en que ella había manifestado su intención de actuar en contra de los hados. En el segundo capítulo de este trabajo vimos al narrador en el proemio hablar en representación del hado y de Júpiter y a Juno oponerse a la voz institucional y actuar en consecuencia, con la ayuda de Eolo. La profecía del padre de los dioses entonces, además de calmar a Venus, marca el final de la acción contraria que había iniciado Juno, el verdadero cierre del evento y la vuelta al orden. De manera análoga, la siguiente gran desestabilización del libro séptimo partirá de una nueva declaración programática de Juno (7.293-322) y acabará con una nueva intervención de Júpiter.

Cada una de las voces que representan las partes opuestas del conflicto principal interviene e interactúa en el fondo, de modo paralelo a los conflictos y acontecimientos particulares, y así se producen intercambios indirectos entre discursos y hablantes, aunque estos no se sucedan inmediatamente en la misma escena. Los discursos del narrador, de Juno, de Venus y de Júpiter, tienen una función específica en un evento concreto y asimismo conforman el conflicto general entre *pietas* y *furor* que motiva la obra: actúan como hilos organizadores de la trama de los mortales. Júpiter no sólo confirma el éxito de la misión a la cual se opone Juno, sino que su versión del futuro se articula en los mismos términos en que los había presentado el narrador al inicio, como si el discurso del dios continuara lo que el narrador había anunciado. En esta y en otras ocasiones, según las exigencias de la situación, veremos a uno o al otro en representación del hado o la voz oficial.<sup>88</sup>

---

<sup>88</sup> Recordamos la enunciación de las guerras en el Lacio para poder fundar la ciudad, así como la sucesión de los reinados en Lavinium, Alba Longa y finalmente Roma: *multa quoque et bello passus, dum conderet urbem, / inferretque deos Latio; genus unde Latinum / Albanique patres atque altae moenia Romae* ‘al que en la guerra

No obstante, aunque ambos están en el mismo bando y sus voces a menudo son intercambiables, hemos de reconocer que Júpiter va más lejos que el narrador y hace afirmaciones que aquel no arriesgaba. Como siempre, aún en la versión oficial, Virgilio deja abiertas posibilidades de lectura alternativas. En este caso el mensaje se transmite a través de un personaje y no directamente del autor, porque la *Eneida* no es un panegírico ni una obra histórica. Precisamente a mecanismos como estos, a la posibilidad de varias lecturas, a la movilización del aparato divino en función de legitimar sus intereses políticos y a que estos intereses, a saber, la alabanza de Augusto y de Roma, fueran representados por figuras mitológicas, se debe que la obra haya trascendido, a diferencia de las de la mayoría de sus antecesores directos y contemporáneos y haya superado a sus principales modelos, a pesar del rechazo al género épico que se había generalizado a partir de Calímaco.<sup>89</sup> No obstante, aunque Júpiter es la autoridad y la institución por excelencia, el único con verdaderas posibilidades de ser equiparado al autor, porque es un personaje, esencialmente distinto de este, es susceptible de ser desarticulado. También con respecto al dios más poderoso del panteón y de la obra, representante de la verdad absoluta y del estado, se han propuesto lecturas alternativas.

O'Hara afirma que esta es la más optimista de las profecías de la obra, y la única que promete la eterna supremacía del régimen establecido por Augusto (1990: 132), pero luego afirma que el dios después de todo engaña a Venus y a los lectores, en tanto omite o disfraza algunos puntos importantes como la muerte de Eneas, la supresión del nombre de Troya, el fratricidio de Rómulo o la identidad del César deificado. Según él, el anuncio optimista es, más que el discurso pronunciado por Júpiter, el mensaje que interpretan Venus y los lectores de acuerdo con sus expectativas (pp. 133-63).

Sin necesidad de entrar en los detalles que analiza O'Hara, a la luz del intercambio, se hace evidente, como apunta Hejduk (2009: 323), que “In [Jupiter’s] view, *imperium* and *fama* are the primary goods, and of the cost of these in human terms he is scarcely even aware.”

---

hasta fundar ciudad padeció tanto y hasta entregar el Lacio a sus Penates; al que fue estirpe del solar latino, del albano senado y base firme de las murallas de la excelsa Roma’ (1.5-7). Fernández Corte 1990: 134; nota al verso 368, tras reconocer los paralelos de forma y de contenido entre la intervención de Júpiter y el proemio del narrador, afirma que “El narrador épico y el padre de los dioses, aquí como en muchas otras ocasiones, intercambian sus papeles como dominadores del mundo y del mundo narrado”. Asimismo Kennedy 1997: 149: “This sense of destiny is referred to in the poem as *fatum* (‘an utterance’), and is identified with the utterances of Jupiter, who thus crucially takes on the responsibility of the ‘one who utters the epic word’ for the ‘providential’ aspects of the narrative and becomes a surrogate for the epic poet.”

<sup>89</sup> Vidal Pérez 2000: 26 “Cuando [...] Virgilio [...] comienza la lenta gestación [...] del poema épico de Roma, en lugar de Augusto el héroe será Eneas, símbolo de una misión histórica, la de Roma, que, ciertamente, gracias a Augusto comenzaba a realizarse pero que iba más allá de las posibilidades de cualquier hombre real, por grande que fuera. Con este giro Virgilio aseguraba para su *Eneida* una dimensión intemporal. La *Eneida* canta directamente a un héroe y unos hechos míticos y, de manera por así decir hipostática, a Augusto y a Roma.”

Hejduk también reconoce que *imperium* y *fama* son los dos últimos dones que Venus reclama – *hic pietatis honos? sic nos sceptrā reponis?* ‘¿Es ése el galardón a la piedad? ¿Y el cetro perdido en Troya, así nos restituyes?’ (1.253) – y que Júpiter no sólo se los concede, sino que basa en ellos su proyección del futuro de Roma, hasta que estos alcanzan su máxima expresión en la figura de Julio César o Augusto: *nascetur pulchra Troianus origine Caesar, / imperium oceano, famam qui terminet astris* ‘Llegará el tiempo [...] en que el troyano César, brote hermoso, salga de Yulo, con su mismo nombre, Julio, que hará llegar hasta el océano su imperio, y sus loores a los astros’ (1.286-7). Sin embargo el cese de las *labores*, el estado de felicidad que se le había concedido por ejemplo a Antenor (1.242-9), que también había pedido Venus para su descendencia – *quem das finem, rex magne, laborum* ‘¿No pondrás fin, gran rey, a sus trabajos?’ (1.241) – les está negado, como si fuera incompatible con los otros dones.

Algunos críticos han visto en las motivaciones del dios un elogio del sacrificio, cualidad positivamente valorada en el código moral romano. Galinsky (1996: 121ss.) sugiere que la *pax augusta* es una nueva edad de oro, pero no de reposo, sino de esfuerzo y trabajo constante, lo cual representan tanto Eneas con sus *labores* como el campesino de las *Geórgicas*.<sup>90</sup> Ya antes Scott Ryberg (1958) había propuesto que la descripción de la edad de oro en la *Eneida* constituía una maduración del concepto por parte del autor, después de sus experimentos en la égloga cuarta y en las *Geórgicas*.<sup>91</sup>

Hejduk (2009) tiene también una opinión distinta de la tradicional con respecto a la nueva etapa que, según Júpiter, ha de comenzar con el cierre de las puertas de la guerra y el cese del *furor impius*. Según ella la descripción de la *pax*, rica en elementos sombríos, es radicalmente distinta de las otras representaciones antiguas, anteriores y contemporáneas a la *Eneida*, entre las cuales cita ejemplos tan significativos como Venus venciendo a Marte en *Lucr.* (1.31-40) o la descripción de la edad de oro de *Ecl.* (4) y el astro de César que hace florecer los campos en *Ecl.* (9.47-9) del mismo Virgilio o el *Ara Pacis*. Sugiere entonces que muchos elementos en la profecía de la *Eneida*, como la extensa descripción del *furor impius*, son problemáticos y, más que la edad de oro, evocarían un desafortunado vínculo de Júpiter con la edad de hierro.

---

<sup>90</sup> Galinsky 1996: 121: “The traditional Golden Age is rejected because it is one of torpor and inertia [...]. The new Golden Age [...] is full of stress and depends on ongoing effort; it is not finite and god-given, but needs to be worked for every day anew. Fulfilment comes in large part from the incessant effort to reach that goal rather than from actually arriving at it.”

<sup>91</sup> Scott Ryberg 1958: 130: “The new Golden Age as conceived by Vergil must be the *pax Romana*, but with full acceptance of the responsibilities of ruler and ruling people to govern with justice. Thus the final development of his concept of the Golden Age has advances from an individual to a state ideal, comprising the full maturing of his hope and his pattern for the future of Rome.”

Nosotros, en lugar de decantarnos por uno u otro juicio crítico acerca del optimismo o el pesimismo de la profecía, preferimos enfatizar el carácter necesariamente sesgado de las palabras de Júpiter que, a pesar de tener un enorme peso en la obra y ser a menudo considerado como ente abstracto que representa la verdad absoluta o la voz autorial, no es a la larga más que un personaje, con unas motivaciones naturalmente subjetivas. Williams (1983: 141) afirma que “Juppiter’s speech [...] is composed as a ring composition that itself reflects the poet’s thesis about the history of Rome.” Frente a una afirmación tan absoluta sobre la tesis del poeta, bastaría evocar la reflexión que propone O’Hara, después de declarar y argumentar que esta profecía no es una guía de lectura: “Can one be certain about anything in this poem?” (1990: 150)

La crítica que hace Hejduk (2009) de la figura del dios de hecho comienza por considerarlo como personaje y no como abstracción, lo cual permite valorar sus motivaciones sin asumir que su voluntad es la única correcta o que sus intenciones son siempre benévolas. Nuestra intención no es clasificar el discurso o las intenciones del dios en positivas o negativas, sino distinguir al personaje como un hablante que, aunque a veces alcanza a complementar, casi a reemplazar la voz narrativa, es esencialmente distinto del autor. Por su estatuto superior y sus condiciones específicas, Virgilio ha recurrido a él precisamente para tomar distancia con respecto al discurso y evitar hacer afirmaciones en primera persona.

Júpiter ciertamente establece una visión oficial del mundo, con Roma como centro y sus principales representantes elevados a la categoría de dioses, pero como su voz es distinta de la del autor, puede permitirse ser ambiguo. Constatamos que la complejidad del interludio en general radica no sólo en el contenido de los discursos, sino sobre todo en la situación, en la identidad de los hablantes según se considere la escena en los distintos niveles – el autor, el narrador o Júpiter –, así como en las condiciones de recepción, también en distintos niveles – Venus o los lectores – o en el objeto de los discursos: Eneas, César o Augusto. Por ello, más que intentar descodificar los numerosos y distintos mensajes que contiene la profecía, lo cual requeriría mucho más que el breve espacio que aquí le hemos dedicado, hemos intentado mostrar que esta descodificación no puede prescindir de un examen atento de las condiciones en que se ocurren las acciones.

Luego, además de los hablantes e interlocutores que hemos mencionado y de las interacciones implícitas o explícitas que se producen entre ellos, la conversación entre Venus y Júpiter da paso a una nueva escena en el mundo de los mortales, el encuentro de la diosa con Eneas, que constituye uno de los intercambios más extensos e importantes de la obra.

### 3.2.2 El encuentro entre Venus y Eneas en Cartago

Tras el interludio del Olimpo se retoman los acontecimientos del *récit* principal en el momento en que se había interrumpido: la llegada de los troyanos a Cartago. Una vez en posesión de la nueva garantía, Venus decide acudir al encuentro del hijo para mitigar sus reservas y animarlo a adentrarse en la tierra a la que acaba de llegar. Le revela dónde se encuentra y quién reina allí, le cuenta la historia de Dido y le promete el regreso del resto de la flota. La diosa no puede transmitir el mensaje que ha recibido de Júpiter, ni puede remitir a la autoridad de este, ni siquiera ella misma declara su identidad. La profecía que ha recibido ha de ser transformada, adaptada a la nueva situación comunicativa y al nuevo receptor directo, con unas limitaciones esenciales impuestas por su condición mortal.

Desde su estatuto divino, Venus tiene acceso a los designios supremos, pero también ha de ocultar su identidad y mantener la distancia que corresponde a su rango. Como la *mater* de Eneas, de los Julios y de los romanos, se siente responsable por ellos y así lo ha manifestado ante Júpiter, pero al mismo tiempo juega con el hijo, lo cual se corresponde con su carácter ligero e irreflexivo. El juego comienza aquí con el disfraz, pero se volverá peligroso luego, cuando en él se haga intervenir a Cupido. La diosa del amor, a cuyo poder se rinden mortales y dioses, comenzando por el mismo Júpiter (*Hymn. Hom. Ven.*), dispone de métodos contundentes que acabarán por destruir a Dido y harán peligrar la misión de Eneas.

En el nuevo contexto y de acuerdo con los objetivos de ella, la profecía de Júpiter ya no puede reconocerse, como en las acciones de este libro tampoco podrá reconocerse el designio original del hado. En esta ocasión, por primera vez en la obra, Eneas es interpelado por un dios y sostiene un intercambio con él, aunque la mayor parte del tiempo ignora su identidad. La madre responderá a sus preguntas e inquietudes, pero además le dará una lección de autoridad y de *decorum*: le mostrará la diferencia esencial entre los ámbitos divino y humano. Hacia el final de la escena él mismo reconocerá el límite que habrá de imponerse como ley en el resto de la epopeya.

La relación entre Eneas y Venus ha suscitado básicamente dos opiniones. De un lado están aquellos que entienden el disfraz como una afirmación de la diferencia infranqueable entre mortales y dioses, la cual ha de observarse incluso entre madre e hijo. Como afirma Wlosok “Als Göttin gehört seine Mutter einer anderen Seinsordnung an. [...] Der Abstand zwischen Gott und Mensch bleibt auch bei Mutter und Sohn unaufhebbar.” (1967: 86s.) Y del otro los que intentan buscar otra causa para el engaño y enfatizan los privilegios que la diosa ofrece al hijo. Según E. L. Harrison “...[the motive for introducing the disguise of

Venus] could hardly have been to stress the gap that exists between god and man, since elsewhere Aeneas is not merely granted easy recognition of deity [...], but in Book Eight he is in fact fondly embraced by Venus when she presents him with the arms forged for him by Vulcan (8.615). Indeed, it would scarcely have been logical for Virgil to select Aeneas to illustrate the notion of man's distance from divinity, since we are emphatically told more than once in the epic that one day this hero will in fact become a god himself." (1972: 12)

Como ya hemos sugerido, nuestra opinión se orienta en la dirección de Wlosok, pues la distancia esencial entre hombres y dioses, caso extremo de la diferencia de rango, que vale también entre los mortales y entre los dioses, es un tema de primer orden en la *Eneida* y un punto fundamental a considerar en los análisis de los discursos. Todos los hablantes tienen limitaciones de acuerdo con su estatuto, pero el héroe principal, modelo de *pietas*, ha de observar estrictamente las disposiciones divinas. Si en ocasiones se le conceden privilegios, estos dependen de la situación y del dios específico y en ningún caso incluyen el acceso a Júpiter. Los dos discursos en que el *pater deorum* menciona la futura deificación son las profecías dirigidas a las dos diosas, ayudante y oponente, de las cuales él nunca tiene noticia.

Hight (1972: 24) reconoce que el intercambio con la madre es uno de los pocos verdaderamente largos de la *Eneida*, comparable sólo al que el héroe sostiene con la sibila en Cumas (6.37-155) y superado en dos intervenciones por la conversación con el padre en los campos Elíseos (6.687-886).<sup>92</sup> Estos casos excepcionales sugieren en nuestra opinión un interés por llamar la atención del lector, más que sobre el contenido literal, sobre los hablantes, su situación y las acciones que realizan.

En la inusitada extensión del diálogo podría verse un rasgo de la comedia que algunos autores han querido reconocer en la escena; cf. R. G. Austin (1971: *comm. ad* 321), Reckford (1995-96: 9s.) y Fuhrer (2010: 67-72). Nuestro comentario, sin ignorar las manifestaciones de humor de Venus, pretende más bien insistir en los mensajes serios que transmite tanto con sus palabras como con su comportamiento. A la diosa le está permitida la broma – *ludere* (397) –, pero Eneas en cambio asumirá un tono trágico – *crudelis tu quoque* (407) –, muestra del modo equivocado en que percibe las circunstancias y su desajuste a la situación (Fuhrer: 2010). Además, la intervención de la madre y su presentación de Dido constituyen una

---

<sup>92</sup> La presencia de la madre y el padre en los intercambios más largos introduce un sentido de la proporción que recuerda a la estética alejandrina, el cual se ve reforzado por el lugar significativo que ocupan una y otra escena en la obra, marcando puntos de inflexión estructural: la madre introduce la aventura de Dido, asunto que domina el primer tercio, mientras que el padre cierra la primera mitad en el inframundo. Más elementos de la relación intratextual que se establece entre estos dos episodios pueden encontrarse en Fernández Corte (2018: 75-87) e *infra* nota 133 de este capítulo.

especie de prólogo a la tragedia que forma el primer tercio de la obra.<sup>93</sup> El tono dramático<sup>94</sup> que introducen los elementos de comedia y de tragedia y refuerza la abundancia de discursos en estilo directo, así como alguna declaración que se ha reconocido como metaliteraria – el *purpureo* [...] *coturno* que lleva Venus, por ejemplo (337); cf. E. L. Harrison (1972) –, contrastan con el carácter esencialmente épico que debe distinguir al héroe: *annalis nostrorum* (373). Las intervenciones directas sin embargo ofrecen a los personajes la oportunidad de hablar de manera casi autónoma y mostrar sus propias (antitéticas) motivaciones y modos de apreciar una misma realidad que, naturalmente, no podría transmitir la voz superior del narrador. Aprovechando esta aparente autonomía, el protagonista realiza una nueva autopresentación, asunción de cualidades y estatutos, frente a la madre y frente a los lectores.

La escena comienza con una presentación de las acciones, que contiene también el registro de algunos discursos directos e indirectos. Lo primero que Eneas debe hacer en Cartago es buscar información – *quaerere* [...] *referre* (309) –, esto es, acciones discursivas.<sup>95</sup> Aunque no forman parte del intercambio directo, las acciones motivan la aparición de Venus.

El amanecer marca un cambio de actitud en el protagonista. Después de haber pasado la noche cavilando – *At*<sup>96</sup> *pius Aeneas, per noctem plurima uoluens* ‘En tanto aquella noche pasa Eneas cavilando en mil planes’ (305) –, la mañana plantea nuevas tareas, objetivos claros y preguntas concretas: urge salir a explorar el territorio – *exire locosque / explorare nouos* ‘y resuelve salir [...] a explorar la región’ (306s.) –, averiguar a dónde han llegado – *quas uento accesserit oras* ‘a cuáles playas los arroja el viento’ (307) – y quiénes viven en esas tierras: *qui teneant* [...], *hominesne feraene* ‘si entre gentes o tal vez entre fieras’ (308). Una vez definido el proyecto, el héroe se pone en camino acompañado por Acates: *ipse uno*

<sup>93</sup> Esta es la propuesta de E. L. Harrison: 1972. Además Hardie 1997: 321s. afirma que: “Like Aeneas, Dido has a history of exile; when we first meet her she appears successfully to have made the transition from one role (dependent wife) to another (supreme monarch). But the intersection of her story with that of the Trojan exile casts her back into a state of confusion – of liminality – that is resolved only by her death. The emblem of this confusion is the figure who in Book I first informs Aeneas (and the reader) about Dido, Venus.”

<sup>94</sup> A pesar de la abundancia del diálogo, Quinn 1968:75s. niega el carácter dramático de este episodio y lo describe como “narrativo en espíritu”. Más que realizar una clasificación genérica, aquí habremos de resaltar aquellos elementos que se salen de la norma (épica), general y le dan un tono (tragicómico) distinto.

<sup>95</sup> *Quaerere* y *referre* aluden a otros discursos que han de ocurrir, pero que no siempre se reproducen: *quaerere* corresponde al intercambio con Venus, *exacta referre* será olvidada por Eneas o por el narrador, que renuncia a contar lo mismo dos veces.

<sup>96</sup> El marcador *at* indica a nivel del discurso el cambio radical que introduce este evento, no sólo en el tema, como explica Kroon 1995: 350ss., sino también en la naturaleza de los personajes, en el escenario, y en el ritmo de la narración. En este momento hay que enfatizar que se produce un salto en los ámbitos narrativos: después del interludio divino continúa la narración y el tiempo de la acción principal. Otro ejemplo de este tipo de ruptura marcada también por *at* es el que aparece en 1.657, cuando la acción se interrumpe para dar paso al intercambio entre Venus y Cupido, episodio que analizamos en la siguiente sección de este capítulo; *vid. infra* nota 194.

*graditur comitatus Achate* ‘con Acates marcha...’ (312).<sup>97</sup> Entonces aparece Venus disfrazada de cazadora:

cui mater media sese tulit obuia silua  
uirginis os habitumque gerens et uirginis arma  
Spartanae, uel qualis equos Threissa fatigat  
Harpalyce uolucrumque fuga praeuertitur Hebrum.  
namque umeris de more habilem suspenderit arcum  
uenatrix, dederatque comam diffundere uentis,  
nuda genu nodoque sinus collecta fluentis.

314-20

Encuéntrale su madre en media selva;  
se le presenta, virginal el rostro,  
con aire y armas de espartana virgen  
o semejante a Harpálice de Tracia  
cuando cansa a sus potros, o del Hebro  
volando deja atrás los raudos vórtices.  
De caza, el arco a punto al hombro lleva,  
sueeltas las crenchas al batir del viento,  
la veste a la rodilla, y recogidos  
con lazo al cinto los talaes pliegues.

A diferencia del hijo, ella realiza una única acción, que es aparecer, arrojarse ante los forasteros de forma intempestiva: *sese tulit* (314). Los demás verbos – *gerens* (315), *suspenderit* (318), *dederat* (319) – se refieren a su aspecto físico, en concreto al disfraz de *uenatrix*. La repentina aparición impacta tanto a Eneas que no la reconoce como a los lectores, que capaces de hacer asociaciones literarias y culturales.<sup>98</sup> La descripción sensual, los ademanes impúdicos y los detalles eróticos – *nuda genu nodoque sinus collecta fluentis* (320) – nos remiten a alguno de los tipos de la Afrodita helenística,<sup>99</sup> más que a la austera *Venus Genetrix* de Augusto<sup>100</sup> y anticipan la actitud lúdica que la caracteriza en esta escena. Pero tras la apariencia y la actitud jocosa subyacen mensajes trascendentales.<sup>101</sup>

<sup>97</sup> Nótese que la acción de salir, como las otras hasta ahora, se enuncia en singular: *ipse graditur* (312). Acates lo acompaña, pero quien toma la iniciativa y se pone en marcha es él. En este pasaje, como en la entrada a la ciudadela de Cartago hasta el encuentro con Dido, el narrador vacila entre el plural y el singular: *Corripuere uiam interea, qua semita monstrat, / iamque ascendebant collem...* (418s.); pero enseguida *aduersasque adspectat desuper arces* (420). Sobre Acates y su función cf. Eubanks 1982.

<sup>98</sup> Como hemos enfatizado a propósito del interludio divino, en la entrevista con el hijo continúa abierta la brecha entre lo que sabe el personaje y lo que sabe el público, la cual además será una fuente importante de ironía y se mantendrá por lo menos durante la estancia en Cartago. Reckford 1995-1996: 13s. resalta el parecido entre el engaño de Venus y el engaño que intenta Odiseo frente a Atenea en *Od.* 13.256-86, de manera que Venus asumiría el papel del mentiroso paradigmático (*πολύτροπον*): “Aeneas is honest and straightforward, as Odysseus was not, but Venus maintains to the last her Odyssean dissimulation. [...] the comedy is strong. She hears out his complaint; she reassures him that the gods care for him, and all shall be well; and we are meant, as observers, to enjoy the comic irony, as Venus enacts what she describes [...]; still, something is badly amiss.”

<sup>99</sup> Al final del episodio, después de que Venus le muestra el cuello y desprende el olor, con lo cual se deja reconocer – *rosea ceruice refulsit / ambrosiaequae comae diuinum uertice odorem / spirauere* ‘En rouseo cuello da un súbito fulgor; las inmortales crenchas esparcen divina fragancia’ (1.402-4) –, su vestido se resbala: *pedes uestis defluxit ad imos* ‘fluyen los pliegues de la veste y cubren los pies’ (1.404). Reckford *ibidem* insiste en la sensualidad, sobre todo porque la diosa se queda desnuda, lo cual recuerda su propia aparición a Anquises en el Himno Homérico a Afrodita. Según el crítico, Eneas estaría presenciando la misma escena en que fue concebido.

<sup>100</sup> El modelo de Afrodita seductora típicamente helenística, también semidesnuda, lo encontramos por ejemplo en la écfrasis del manto de Jasón de las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas (1.742-5). Las nuevas

Los modelos para el disfraz de Venus se encuentran básicamente en Homero y Apolonio. En la *Odisea* Atenea había aparecido ante el héroe para conducirlo al palacio de Alcinoos, disfrazada de muchacha con cántaro (7.18-81). Por otro lado a Nausicaa, la primera a quien Odiseo encuentra a su llegada, se le comparaba con Artemisa (*Od.* 6.102-9; 6.150-2). La misma comparación es utilizada para describir a Medea cuando va con sus doncellas a la cita con Jasón (*Ap. Rhod.* 3.876-85). En el Himno homérico a Afrodita la misma Venus tomaba la apariencia de una doncella común y mencionaba el nombre de un padre ficticio (81-88) y Anquises, al tratar de identificarla, la asociaba con varias divinidades, Artemisa entre ellas (92-9).<sup>102</sup> En la misma *Eneida* hay otras encarnaciones de la figura de la cazadora. Junto a Venus, que es ahora *uirgo* y *uenatrix*, aparecen un modelo general – *uirgo Spartana* (315) –, uno particular – *Harpalyce* (317)<sup>103</sup> – y la supuesta hermana que busca Venus. Pero la reina de todas es Dido que, en clara relación con Nausicaa y con Medea, será también comparada con Diana (498-502); *vid. infra.* 3.3.1. Y más allá de los paralelos intra- e intertextuales, el disfraz constituye un motivo de coherencia que anuncia los temas del amor y la caza, los cuales serán recurrentes en la aventura de Cartago.<sup>104</sup>

---

representaciones oficiales de época augústea son radicalmente distintas: en ellas Venus aparece junto a Marte, lo cual es un intento de conciliar los dos mitos fundadores: las leyendas de Troya y de Rómulo; cf. Zanker 1997<sup>3</sup>: 198-204. En el frontispicio del templo de Mars Ultor, por ejemplo, el relieve de la diosa envuelta en manto, con cetro en la mano, en actitud altiva, contrasta con las representaciones en monedas anteriores a Accio, que resaltaban su belleza seductora.

<sup>101</sup> Williams 1983: 124-32 nota la importante oposición que hay en la *Eneida*, entre “the epic world of what would ordinarily be regarded as myth” (p. 124), o bien “the world of imagination or fantasy (which generic license makes available to the poet)” (p. 125) y “the concrete political realities of the poet’s own day” (p. 124), o bien “the actual world that human beings inhabit” (p. 125). Entonces, explica, en un intento por conciliar ambos mundos o ambas realidades y mostrar tanto su renuncia a la literalidad como de todos modos su vínculo con la realidad contemporánea, el poeta diseña determinadas escenas como piezas de “rococó helenístico”, en las cuales, sin embargo, aparecen elementos que forman parte de la cotidianidad de un lector externo. Así por ejemplo en la espectacular escena de Neptuno calmando a los vientos “the poet exploits the opportunity for poetic fantasy but provides an index to the world of reality by using the striking simile of a Roman statesman quieting a riotous crowd [...]” (p. 125) De acuerdo con esta técnica, Venus aparece vestida de cazadora bajo una apariencia desenfadada, pero trata asuntos políticos serios, como los límites de la autoridad del hijo o la presentación de Dido, que tendrá consecuencias hasta la historia de Roma más o menos reciente. A lo largo de la escena, la diosa insiste en la autenticidad del disfraz, con lo cual elige permanecer en el mundo que ha ideado, pero Eneas con su constante escepticismo nos recuerda cuáles serían las normas de cortesía a observar, el comportamiento adecuado en una conversación convencional.

<sup>102</sup> Reckford 1995-1996 es interesante como lectura comparada de estos dos textos, si bien miramos con escepticismo su conclusión desde el psicoanálisis, según la cual Eneas, fruto de un engaño similar, habría quedado ‘lisiado’ emocionalmente e incapacitado para expresar sus sentimientos.

<sup>103</sup> Sobre la comparación de Harpalyce con el Ebro, Serv. *ad Aen.* 1.317 comenta la envergadura de la alabanza, pero lo inadecuado del término de comparación: “VOLVCREM HEBRVM multum quidem laudis flumini epitheto addidit: sed falsus est; nam est quietissimus etiam cum per hiemen crescit.” La descripción de la joven cazadora – *uolucrum... fuga praeuertitur Hebrum* (317) – anuncia la actitud huidiza que distingue a Venus cuando abandona al hijo al final de la escena – *ille ubi matrem agnouit fugientem...* (405s.) –, así como a otros interlocutores que escapan y dejan inconcluso el intercambio con Eneas: Creúsa a la salida de Troya o Dido en el inframundo.

<sup>104</sup> En el motivo de la caza se ha reconocido tradicionalmente una anticipación simbólica de la tragedia de Dido. Otis 1963: 75s.: “In Book I Aeneas lands and kills seven huge stags with his arrows; he then meets Venus disguised as a huntress (1.314f). Dido (in the first simile) is Diana the huntress: phaeetram fert umero. She then

Pero, independientemente de que Venus se haya convertido en cazadora, nos interesa el mero hecho de que aparezca disfrazada. Esto significa que la diosa se ha construido una nueva identidad – ha pasado de *mater* a *uirgo* y *uenatrix* – y ha conseguido cambiar la situación comunicativa de cara a Eneas, sobre todo en lo que afecta a los rangos y la relación personal con él. Aunque desde el inicio el héroe parece atisbar su naturaleza divina, no lo sabe con certeza. Al despojarse de su estatuto tradicional por un momento, Venus evita las acciones que normalmente tendrían lugar entre ambos, con muestras de afectividad que podrían desviar la atención de Eneas de los temas que le interesan, la historia de Dido en particular. Fuhrer (2010: 71) nota que:

The verbal communication is broken off just in that moment in which the communicative situation changes for Aeneas and he could have said something else, made a different speech; for example he could have greeted his mother appropriately, perhaps embraced her, asked her further questions such as the whereabouts of his companions, etc. He would have been relieved not to be alone in foreign parts. Instead, his mother simply leaves him standing.

Anzinger (2007: 99) sugiere que Venus transmite al hijo información objetiva (*Objektsebene*), pero lo hace renunciar a la relación (*Beziehungsebene*). En nuestra opinión las relaciones, como parte de la situación, no pueden eliminarse completamente de los discursos. Proponemos que la diosa más bien construye una relación distinta, ficticia como su nueva identidad, que sería la relación de dos desconocidos. La nueva situación confunde al héroe, que realiza unos actos de habla inadecuados a la situación verdadera (la relación madre-hijo). Pero las acciones equivocadas, en especial la autopresentación, que no tendrían sentido de cara a Venus, serán provechosas para los lectores externos (Fuhrer 2010: 67-72). Ellos también pueden advertir que el nuevo estatuto fabricado por Venus se suma al estatuto tradicional, de modo que la mezcla de Venus y Diana que ha descrito el narrador contribuye a crear un determinado horizonte de expectativas: pone a los lectores sobre aviso en cuanto al modo en que han de leer la escena.

---

becomes the stricken deer whom the unwitting hunter (Aeneas) has fatally wounded. Then [...] the hunting motif becomes part of the plot itself: Dido comes in hunting costume (4.136f.); Aeneas is the hunter Apollo. The hunt culminates in the storm and the cave.” E. L. Harrison 1972: 15: “... [the motive of the hunt] is a key symbol of the Dido tragedy, and it is in our passage, in the form chosen for Venus’ disguise, that Virgil introduces it in this role for the first time.” Fernández Corte 1990: 139 (nota al verso 481): “Por coherencia textual debemos [...] poner atención en motivos e imágenes de caza. [...] la figura de Venus con apariencia de cazadora condensa y anticipa simbólicamente los dos carriles temáticos de amor y cacería.”

La conversación está compuesta por seis intervenciones, tres de parte de cada uno de los participantes.<sup>105</sup> Habíamos dicho que Venus aparece intempestivamente, y al hacerlo interpela enseguida a los forasteros con el pretexto de preguntarles si han visto a su hermana:

ac prior 'heus', inquit, 'iuuenes, monstrate, mearum  
uidistis si quam hic errantem forte sororum,  
succinctam pharetra et maculosae tegmine lyncis,  
aut spumantis apri cursum clamore prementem.'

321-4

Y ella primera: «Eh, jóvenes, os ruego,  
indicadme si acaso aquí vagando  
de mis hermanas no habéis visto a alguna,  
terciados el carcaj y piel de lince,  
o acosando con grito la carrera  
de un jabalí espumoso.»

Sin esperar un saludo o una presentación de ellos, la diosa habla en primer lugar: *prior* (321).<sup>106</sup> El narrador describe el movimiento de Venus y fija el tono desenfadado de su alocución, que será enseguida reforzado por ella misma: *heus* (321).<sup>107</sup> R. G. Austin (1971: *ad* 321) reconoce esta expresión como típica del lenguaje de la comedia, pero ve en su uso sólo un indicador de la familiaridad y falta de timidez con que la diosa habla a los desconocidos. Para Fuhrer (2010: 72 y nota 28), sin embargo, este es otro argumento en su tesis de que el engaño sufrido por Eneas, sus respuestas y sus actos de habla equivocados producirían un

<sup>105</sup> Para Wlosok 1967: 77-84 el intercambio está compuesto por cuatro intervenciones y dos pares adyacentes, a partir la intervención de Eneas (1.326-34) hasta la profecía de Venus acerca del regreso de las naves (1.387-401). Este análisis ignora tanto la primera intervención de Venus al abordar a los forasteros como la última queja de Eneas al descubrir su verdadera identidad, porque una y otra se alejan de los temas principales. El primer discurso de ella constituye un pretexto para iniciar la conversación, cuyo rumbo temático cambiará él en cuanto tenga la oportunidad; el último discurso de él es una protesta por el engaño, que la madre ni siquiera escucha. Nosotros consideramos que una y otra intervenciones constituyen acciones con efectos relevantes para la estructura y la coherencia de la conversación, y por tanto son parte de ella.

<sup>106</sup> Más de un autor ha llamado la atención sobre *prior* como marcador del orden desacostumbrado en el inicio de los intercambios. Anzinger 2007: 31 propone dos ejemplos de la *Eneida*: en 1.581 – *prior Aenean compellat Achates* ‘inquire Acates’ – resulta inusitado que Acates, personaje de menor rango, tome la palabra frente a Eneas y sugiera la salida de la nube; en 7.194 – *...haec ingresis placido prior edidit ore* ‘con saludo afable se adelanta’ – sorprende que Latino sea el primero en abordar a los extranjeros recién llegados. Otro caso es el reproche de Caronte a Eneas al ver entrar a un mortal armado en los dominios del hado, lo cual supone una transgresión del ámbito que le corresponde: *sic prior adgreditur dictis, atque increpat ultro* ‘se adelanta a increparlos iracundo’ (6.387). Fernández Corte 2016: 108-112 estudia esta escena, y afirma que el tono y el hecho de intervenir en primer lugar revelan agresión y permiten esbozar una caracterización de la situación y del personaje: “Caronte, que desconoce la identidad del personaje al que se dirige, no parece respetar las reglas de etiqueta ni por su anticipación en tomar la palabra ni por su tono, lo que, en consonancia con la tradición, sirve para retratarlo como personaje rudo.” (p. 109) Más adelante en este trabajo, a propósito de la retirada de la nube por parte de Venus en Troya volveremos a referirnos a la transgresión de los ámbitos que Eneas realiza, y en concreto a la escena del inframundo; *vid. infra* 4.3.4 y nota 93 del capítulo 4.

<sup>107</sup> *Heus* será empleado más adelante por Ascanio, cuando llegan a Italia y comen las mesas: *heus, etiam mensas consumimus?* ‘¡Miren [...] nos comemos las mesas’ (8.116). Precisamente que sea él quien haga la observación, así como el tono desenfadado que comunica *heus*, contrastan fuertemente con la gravedad del hecho: que se ha cumplido la profecía de Celeno, y que han llegado al sitio de destino. Empleada por él, que es un niño y por ello carente de *auctoritas*, la expresión tiene más sentido y propiedad que en boca de Venus y modifica retrospectivamente lo que se ha dicho antes, esto es, Ascanio condiciona a Venus, le comunica un matiz infantil a su discurso.

efecto de comedia de cara al lector virgiliano. Reckford (1995-1996) por su parte asume una posición intermedia, pues aunque reconoce indicios de comedia en el comienzo de la escena y los atribuye al buen humor de Venus, que ha recibido la profecía de Júpiter, añade que, llegado un punto, “we cannot, like a Plautine audience, take pleasure in the on-going foolery [...]. The game has gone too far. It is not harmless play like the swans’ capering describe earlier (*ludunt*, 397), for Aeneas can be hurt. He is called to the tragic, not comic stage; as a participant, not (yet) a detached observer.” (p. 9s.)

Desde el inicio de la escena y hasta el enamoramiento de Dido, Venus se comporta con ligereza. Sin embargo, su actitud como su apariencia deben sugerir en todo caso un humor de tipo alejandrino, que provoca la sonrisa, más que la carcajada plautina.<sup>108</sup> Mediante su modo de dirigirse a los desconocidos, la diosa se caracteriza en su nuevo papel e intenta marcar el tono del intercambio. No sólo ha cambiado su apariencia, sino que, con su actitud irreflexiva y sus palabras, que rompen las reglas del protocolo elemental, representa o encarna el disfraz: lleva el disfraz al ámbito del discurso, a la situación comunicativa y al género literario. Frente a la gravedad de la épica y de la situación de Eneas, Venus trata de construir una comedia, que acabará en tragedia para los principales protagonistas.

La supuesta hermana a la que busca, además de ser un pretexto para abordar a los forasteros, pretende hacer más creíble el disfraz: Eneas no debe asombrarse, pues hay muchas otras como ella: *mearum [...] quam [...] sororum* (321s.). El disfraz comienza a ofrecer una pintura coherente de Cartago y de Dido, a partir de las escenas de caza y de la diosa Diana, que Eneas nombrará enseguida. La mención de las varias hermanas que la rodean refuerza el paralelo y anticipa la aparición de Dido, que estará rodeada por su corte de súbditos, como Diana por una corte de ninfas (498-502); *vid. infra* 3.3.1. Entonces este discurso, que formalmente es una pregunta, en términos pragmáticos constituye un argumento o una justificación del escenario que ella ha creado y una anticipación al escepticismo de él. Venus inventa un nuevo personaje que se parece a ella y la complementa: este constituye uno más en la serie de engaños dirigidos a mantener el engaño principal acerca de su identidad y a insistir de modo redundante en el motivo de la caza.<sup>109</sup>

---

<sup>108</sup> A la luz de la queja con que Eneas concluye el intercambio (407-9), podemos decir que él difícilmente se habría divertido con el chiste. En cuanto al público, es difícil decir que pudiera guardar la distancia emocional que Fuhrer (2010: 72) establece como condición indispensable del humor. Si el público acepta la broma, creemos que esto se debe a su conocimiento de las garantías que enfatizan el éxito futuro de la misión y del desenlace de los acontecimientos.

<sup>109</sup> A propósito de la narración de Hemón en Apuleyo (*Met.* VII 5.4-8.5) Fenández Corte 1991 rastrea los rasgos que, junto al cambio del estatuto ontológico del enunciador, caracterizan un relato de mentiras y lo hacen reconocible a nivel del enunciado y de la enunciación, a los ojos de un lector perspicaz. Uno de esos rasgos es la artificiosidad en el estilo, que en nuestro análisis pragmático podríamos redefinir como “artificiosidad en la situación creada,” pues sabemos que los recursos de Venus no son sólo verbales. Distinguiamos artificiosidad, por

Eneas de todos modos sospecha su verdadera naturaleza y la interpela como una diosa:

<p>                 nulla tuarum audita mihi neque uisa sororum,                  o ... quam te memorem, uirgo? namque haud tibi uultus                  mortalis, nec uox hominem sonat; o dea certe!                  an Phoebi soror? an nympharum sanguinis una?                  sis felix nostrumque leues, quaecumque, laborem,                  et quo sub caelo tandem, quibus orbis in oris                  iactemur doceas: ignari hominumque locorumque                  erramus uento huc uastis et fluctibus acti.                  multa tibi ante aras nostra cadet hostia dextra.                  326-34             </p>	<p>                 No, de tus hermanas                  no vi ni oí a ninguna. – ¡Oh! ¿con qué nombre                  llamarte, virgen, pues mortal no tienes                  ni el rostro ni la voz? ¡Diosa, sí, diosa,                  Diana tal vez, o alguna de las Ninfas!                  Mas quienquiera que seas, séme blanda,                  alivia nuestro afán: ¿qué cielo es este?                  ¿del orbe a qué confín nos han lanzado                  los vientos y el acoso de las olas?                  Habla, y ante tu altar caerán mis víctimas.             </p>
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

La respuesta a la pregunta de ella: *nulla [...] sororum* (326), que es el inicio, constituye un elemento de coherencia que cierra la primera pareja del intercambio en la forma pregunta-respuesta. Hasta ahí respeta las condiciones ilocutoria y temática que había impuesto Venus como iniciadora (Roulet *et al.* 1985: 42-43). Pero luego decide aprovechar su turno para requerir a su vez información acerca del sitio en el que se encuentra, lo cual implica introducir un giro temático y estructural, una pregunta y un tema nuevos en el movimiento reactivo, que formalmente sería una respuesta. El giro es tan radical que casi pudiera aislarse el primer verso del resto y hablarse de un discurso independiente, de un nuevo par adyacente o al menos de nuevas metas comunicativas.

El protagonista ignora la identidad de Venus, pero controla muy bien los protocolos asociados a las distintas situaciones y de acuerdo con ellos ha estructurado conscientemente su discurso en varios actos: reconocimiento amplio del estatuto de ella (327-9); *captatio beneuolentiae* directa con respecto a él y al acto directivo – *sis felix nostrumque leues [...] laborem* (330) –; formulación del deseo – *et quo sub caelo tandem, quibus orbis in oris / iactemur doceas* (331s.) –; justificación a partir de la situación propia, que es la razón que lo lleva a pedir ayuda – *ignari hominumque locorumque / erramus uento huc uastis et fluctibus acti* (332s.) – y promesa de retribución: *multa tibi ante aras nostra cadet hostia dextra* (334).

Después de contestar a la pregunta de ella, él ha iniciado un nuevo movimiento que ocupará casi toda su alocución, menos el primer verso, y casi toda la siguiente de Venus (327-

---

ejemplo, en el recurso a la hermana y en la insistencia excesiva en el motivo de la caza, que la diosa, acaso consciente de que no es creíble, se apresura a justificar: *uirginibus Tyriis mos est gestare pharetram / purpureoque alte suras uincire coturno* ‘De las doncellas tirias es la aljaba atavío habitual, con el coturno que altas cintas de púrpura sujetan.’ (1.336s.)

68). Si ella había sido la primera en hablar, él se apropia del diseño de la escena y habla mucho más, aunque sin abandonar la posición inferior. La extensión del discurso es otra evidencia del desbalance jerárquico. Él tiene que justificarse mucho y establecer las condiciones necesarias para obtener de ella lo que quiere. Para ganar la simpatía pronuncia una serie de alabanzas y reconocimientos, que están inspirados en las primeras palabras de Odiseo a Nausicaa (*Od.* 6.149-85), pero son más breves y menos exaltados.<sup>110</sup> Comienza por definir la forma de tratamiento, lo cual hace evidente que necesita un apelativo.<sup>111</sup> Averiguar desde el principio la identidad del interlocutor para poder llamarlo por su nombre y conferirle el rango que le corresponde es una acción protocolar importante. Así pues, las primeras preguntas y sus reflexiones acerca del estatuto de ella (327-9) no pertenecen al nivel de la referencialidad, sino al de las relaciones: pretenden configurar la situación comunicativa a favor del hablante. Ya en las acciones y en los usos de las normas que rigen el discurso comenzamos a ver las diferencias de estatutos, tal como ellos mismos los definen. El modo en que Eneas se presenta y nombra a Venus confirma el tipo de directivo que va a realizar e intenta garantizar la respuesta positiva.<sup>112</sup>

---

<sup>110</sup> Fuhner (2010: 67-72) afirma que Eneas, por desconocer la identidad de Venus, se comporta como un héroe galante que intenta despertar la simpatía de una joven hermosa, según el modelo de Odiseo frente a Nausicaa (*Od.* 6.149-85). En el caso de Odiseo (*πολύτροπος*), el extenso elogio de la joven y su comparación con Artemisa se pueden entender como galantería, en tanto Nausicaa es mortal y los títulos superan su verdadero estatuto. Eneas por su parte le otorga el tratamiento requerido a una diosa. Aunque no reconoce a la madre y el disfraz lo hace confundir la identidad de la diosa en cuestión, no se equivoca en su apreciación de la situación. Además, Odiseo quería que la joven le enseñara la ciudad y le diera algo para cubrirse, mientras que Eneas sólo quiere saber dónde está. Luego, si bien ambos héroes realizan actos similares de *captatio benevolentiae*, los efectos (perlocutivos) serán también distintos, debido a la diferencia de rangos de las interlocutoras: Nausicaa acabará seducida, mientras que Venus se irá *laeta* a Pafos (415s.) dejando al hijo sumido en la aflicción.

<sup>111</sup> El acto de nombrar al interlocutor, o en su ausencia averiguar su identidad, según una regla de cortesía más o menos estandarizada, adquiere además en la épica una forma especial, en tanto los héroes pueden encontrarse a cada paso con dioses. Más que simplemente ganar la simpatía del interlocutor, ante los dioses hay que reconocer su estatuto y su superioridad divinos, a riesgo de despertar su cólera si se ignoran, como nos ha enseñado Juno, por ejemplo (1.48s.). Entonces, en una alocución que recuerda poderosamente a la de su padre Anquises al encontrarse a la misma diosa (*Hymn. Hom. Ven.* 92-106), Eneas no pregunta ‘quién,’ sino ‘qué’ es ella. Ante la duda, lo más sensato es conferirle la posición más alta. Las conjeturas, más limitadas que las de Anquises, están entre Diana – cuyos rasgos son contrarios a los de Venus, y esta es otra nota de ironía – y una ninfa. El vocativo *o dea certe* se justifica – *namque* (327) – a partir de la evidencia empírica, que es el aspecto y la voz de ella: *haud tibi uultus / mortalis nec uox hominem sonat* (327s.). Coexisten dos situaciones distintas y opuestas: la que Eneas tiene delante y la que ella declara. El héroe la interpela a partir de la evidencia empírica, que no lo engaña. Debido a la diferencia esencial de estatutos entre un mortal y una diosa, su verdad sin embargo no tiene validez ante la mentira de ella. Venus intenta convencerlo de que no ve lo que ve ni oye lo que oye; él insiste en la evidencia hasta que se rinde, y entonces le es revelada la verdad. Es un *error* querer anteponer su juicio, resultado de la percepción por los sentidos (mortales), a lo que dicen los dioses.

<sup>112</sup> Para Highet 1972 esta es la primera súplica de la obra. Podemos decir sin embargo que este caso se distingue de los paradigmas que analiza (pp. 117-21), juramentos oficiales a los dioses, como los de Eneas y Latino durante el tratado de paz (12.161-215): Eneas ahora se dirige a un interlocutor presente en la escena, y no (conscientemente) a un dios. De todos modos, en contra de su tendencia a clasificar y a buscar regularidades, Highet no ofrece una descripción de las partes y la forma de las súplicas, sino que se limita a describir casos aislados y finalmente reconoce que “The prayers in the *Aeneid* are remarkably varied and lively. [...] [Vergil] was careful to avoid giving them the appearance of fixed formulae [...]” (pp. 120s.)

Venus responde – *tum Venus* (335) – tanto al reconocimiento de estatuto como al requerimiento de información y le pregunta a su vez por la identidad de él:

haud equidem tali me dignor honore;  
uirginibus Tyriis mos est gestare pharetram  
purpureoque alte suras uincire coturno.  
Punica regna uides, Tyrios et Agenoris urbem;  
sed fines Libyci, genus intractabile bello.  
imperium Dido Tyria regit urbe profecta,  
germanum fugiens. longa est iniuria, longae  
ambages; sed summa sequar fastigia rerum.  
huic coniunx Sychaeus erat, ditissimus agri  
Phoenicum et magno miserae dilectus amore,  
cui pater intactam dederat primisque iugarat  
ominibus. sed regna Tyri germanus habebat  
Pygmalion, scelere ante alios immanior omnes.  
quos inter medius uenit furor: ille Sychaeum  
impius ante aras atque auri caecus amore,  
clam ferro incautum superat, securus amorum  
germanae; factumque diu celauit et aegram  
multa malus simulans uana spe lusit amantem.  
ipsa sed in somnis inhumati uenit imago  
coniugis ora modis attollens pallida miris;  
crudelis aras traiectaque pectora ferro  
nudauit caecumque domus scelus omne rexit.  
tum celerare fugam patriaque excedere suadet  
auxiliumque uiae ueteres tellure recludit  
thesauros, ignotum argenti pondus et auri.  
his commota fugam Dido sociosque parabat.  
conueniunt quibus aut odium crudele tyranni  
aut metus acer erat; nauis, quae forte paratae,  
corripiunt onerantque auro; portantur auari  
Pygmalionis opes pelago: dux femina facti.  
deuenero locos ubi nunc ingentia cernes  
moenia surgentemque nouae Karthaginis arcem,  
mercatique solum, facti de nomine Byrsam,  
taurino quantum possent circumdare tergo.

Tanto honor me abruma.  
De las doncellas tirias es la aljaba  
atavío habitual, con el coturno  
que altas cintas de púrpura sujetan.  
Reinos púnicos ves, tierras de Tirios,  
la estirpe de Agenor; mas los confines  
que pisas son de Libia, gente ruda  
indomeñable en guerras. Soberana  
es Dido aquí, la que salió de Tiro  
huyendo de su hermano. Es larga historia,  
largos agravios son; direlo en suma.  
Fue su esposo Siqueo, noble dueño  
de extensísimas tierras en Fenicia,  
y de la triste inmensamente amado.  
Virgen intacta se la dio su padre  
– lazo feliz cual de primeras nupcias –.  
Pero reinaba Pigmalión, su hermano,  
un monstruo de maldad. Contra Siqueo  
odio infando el sacrílego concibe,  
y en su ciega codicia, ante las aras  
furtivo lo asesina, sin curarse  
del amor de su hermana. Largo tiempo  
ocultó el crimen y burlaba incluso  
con engaños y vanas esperanzas  
su entrañable aflicción. Mas una noche,  
el espectro insepulto del esposo  
con lividez mortal mostróse a Dido:  
descúbrela el altar bañado en sangre,  
el pecho traspasado, el crimen todo  
que sotierra el hogar, y la apercibe  
a que huya al punto y a la patria deje.  
Para auxilio del viaje dale señas  
de secretos tesoros sepultados  
en tierra largo tiempo inmensurable

sed uos qui tandem? quibus aut uenistis ab oris?  
quoue tenetis iter?

335-70

cantidad de oro y plata. Alista Dido socios para la huida; se le juntan cuantos odian al déspota o le temen. Estaban unas naves en el puerto; se las apropian, las rellenan de oro, y vanse los caudales del avaro Pigmalión por el ponto. De esta hazaña es el caudillo una mujer. El éxodo paró donde hoy verás alzarse ingentes los muros de Cartago y su alta acrópolis. Compraron un solar: llámanlo Birsá por ser sólo el espacio que alcanzaba la piel de un toro a circundar. Mas ¿quiénes sois vosotros? ¿Qué playas os envían, y adónde vais?

Aprovechando el interés de él por saber dónde se encuentra y quién gobierna, la madre emprende la narración de la historia de Dido, que constituye el núcleo de este discurso en particular, pero también el principal objetivo del episodio y de su aparición. La presentación de un personaje con unas hazañas y unas motivaciones similares a las suyas constituye la respuesta a una petición de él y comienza la preparación para el encuentro y la aventura amorosa. Eneas ha formulado la pregunta que la madre espera y ella puede transmitirle el mensaje naturalmente, de modo que el giro temático es más sutil que el anterior de él.

Primero, ante al escepticismo de él sobre su pretendida identidad mortal, dedica unos pocos versos a reafirmar su versión y a reclamar el tono informal que ha impuesto al principio – *haud [...] tali me dignor honore* (335) – y añade que se trata de un atuendo acostumbrado entre las muchachas tirias: otro engaño que sin embargo contiene la información del sitio en que se encuentra, relevante para él.<sup>113</sup> Pero esta declaración es más que un intento de insistir en la mentira o de continuar configurando la escena y las relaciones con el interlocutor.

E. L. Harrison (1972) propone que la nueva descripción, y sobre todo la mención del coturno rojo, silenciado antes por el narrador – *uirginibus Tyriis mos est gestare pharetram /*

<sup>113</sup> Tanto R. G. Austin 1971: *ad* 1. 335 como Reckford 1995-1996: 21s. aseguran que Venus no miente, pues su rechazo a los cumplidos de Eneas – *haud [...] tali me dignor honore* (335) – no contiene una afirmación explícita de que ella no es diosa, a diferencia de la declaración de Afrodita a Anquises: *ὄβ τις τοι θεός εἶμι...* ‘No soy una diosa’ (*Hymn. Hom. Ven.* 109ss.). No obstante, como antes hemos sugerido, el disfraz, la mención de unas supuestas hermanas y la explicación del atuendo como atributo tradicional sí constituyen mentiras, tanto verbales como pragmáticas. Además, junto al contenido principal de sus alocuciones aparecen una y otra vez (falsas) expresiones acerca de su propio estatuto y de su naturaleza. La mayoría de los mentirosos insiste en la mentira de manera artificiosa y redundante; cf. Fernández Corte: 1991.

*purpureoque alte suras uincire coturno* (336s.) –, justo al inicio del relato sobre Dido, funcionan como marcadores genéricos, anuncios de la tragedia del libro cuarto, cuyo prólogo se localiza aquí. Si aceptamos esta idea, el comentario de Venus sería metadiscursivo o metaliterario, pues un intento de clasificación genérica del discurso es una reflexión acerca de su naturaleza, definición de límites de cara a la tradición literaria y de cara a los lectores entendidos. Como el mensajero o el dios que aparece al inicio de las obras dramáticas, Venus pone a Eneas y al público en antecedentes con respecto a lo que va a ocurrir.<sup>114</sup>

Una vez establecidas las bases del discurso, emprende el relato sobre Cartago y Dido, que es la respuesta a la súplica del hijo. Primero hace una presentación general y luego va a los detalles. Al inicio, a manera de resumen, revela oficialmente el nombre del sitio en que está, que ya había adelantado, y dice además que su gente tiene otro origen: *Punica regna [...] Tyrios et Agenoris urbem; / sed fines Libyci* (338s.). Le comunica el rasgo que los distingue – *genus intractabile bello* (339) – y la identidad de su reina, cuya historia va a contar: *Imperium Dido Tyria regit urbe profecta / germanum fugiens* (340s.). Luego enuncia los hechos que conforman la historia – *Longa est iniuria, longae / ambages* (341s.) – y la versión que va a referir: *summa [...] fastigia rerum* (342).<sup>115</sup> Las palabras iniciales constituyen así el anuncio de la narración – *sequar* (342) – y comunican su propósito de comenzar un tema nuevo, independiente del intercambio: *longae ambages* (341s.).<sup>116</sup>

Eneas, con su largo pasado, las *labores* y los interminables *errores*, es un personaje conocido – *fama super aethera notus* (379) –, que ha sido convenientemente presentado a los lectores, ya por el narrador, ya por él mismo. Ahora hay que construirle a Dido un pasado equiparable al de él: hacerla simpática para él y para el público externo. Este proceso de construcción del estatuto había comenzado con una mención de Cartago por parte del narrador (12ss.) y otra de Júpiter, a propósito del envío de Mercurio para advertir de la llegada de Eneas (299). Pero Venus es la encargada de la presentación oficial; *vid infra* 3.3.1 sobre la construcción del estatuto de la reina durante la entrada de Eneas en Cartago. Por un lado, los hechos están convenientemente ajustados a los intereses del protagonista y de los contemporáneos del autor: el buen esposo, la virginidad y la devoción de ella (343-6), la

<sup>114</sup> Cf. Fernández Corte 1990: 140, nota al verso 492: “La primera función que cumple Venus es proléptica. La diosa anticipa datos que el lector y Eneas deben conocer cuando se encuentren con Dido. De esta manera la historia progresa, mientras que si la propia Dido hubiera tenido que narrar sus aventuras pasadas el relato se estancaría.”

<sup>115</sup> Hasta tal punto Venus es consciente de su nuevo papel de narradora, que llega a manifestar la diferencia entre *histoire* y *écrit* y los presenta como opuestos (*sed*).

<sup>116</sup> A propósito de esta digresión, R. G. Austin 1971: *comm. ad* 1.335-71 apunta que “Venus’ speech is a tale within a tale, an example in miniature of the ‘epyllion’ technique that can be seen in the Aristaeus-story at the end of the forth *Georgic*”. No obstante, aunque su respuesta excede las preguntas hechas por Eneas, no podemos decir, como en el epilio de Aristeo, que Venus se aleja por completo del tema y de la situación o pierde de vista su intención principal, que es predisponer favorablemente a Eneas de cara a la reina.

muerte de él a manos del cruel hermano (346-52), la aparición del muerto en sueños (353-59), la huida de ella al frente de la flota, la fundación de la ciudad y su papel como líder (360-8). Por otro, los personajes del relato constituyen tipos extremos: Dido es un modelo de castidad,<sup>117</sup> líder y fugitiva como él, además rica, el hermano es un emblema de maldad,<sup>118</sup> mientras que el esposo sirve para materializar las virtudes de ella y los defectos de Pigmalión.<sup>119</sup> Finalmente, la reina y responsable de la magnífica ciudad de Cartago – *ingentia* [...] / *moenia surgentemque nouae Karthaginis arcem* (365s.) – es una heroína épica, de la misma medida o incluso superior a Eneas: *dux femina facti* (364).<sup>120</sup>

No es casual que Dido sea presentada ante Eneas y el público precisamente desde la autoridad de la *mater*, diosa protectora de Eneas y de Roma. El estatuto de ella, rasgo implícito de la situación, viene a añadirse a la simpatía explícita en la configuración del relato y en la conformación de los tipos. Si en el proemio el narrador se había referido a Cartago, con sus rasgos principales y la predilección de Juno – *Vrbs antiqua fuit, Tyrii tenere coloni, / Karthago...* ‘De antiguo, una ciudad, colonia tiria, Cartago...’ (12-8) –, ahora quien habla es un personaje, con un nuevo punto de vista y nuevas metas comunicativas. El cambio de perspectiva, además de introducir un cambio en el enunciado, provoca modificaciones efectivas y explícitas, como las muestras de simpatía con respecto a los personajes y, más interesante, el silencio en cuanto al vínculo con Juno y su (o)posición con respecto a Italia: *Italiam contra* (13). Esta diferencia se entiende a la luz de las situaciones y los propósitos de los hablantes: Venus asume la presentación y la legitimación de Dido ante Eneas y los

---

<sup>117</sup> La honra moral y la condición de *uniuira*, a partir de la cual Venus distingue a Dido desde su primera presentación, y que constituye la base fundamental de su tragedia, es un rasgo que responde al código de comportamiento aceptado en época de Virgilio, pero que debió ser ajeno al héroe, de acuerdo con la sociedad que presentan los poemas homéricos. Además de la historia que cuenta el poeta romano, la tradición conoce otra versión, según la cual Dido se había suicidado para no ceder a los reclamos de matrimonio de Jarbas, que parece haber sido transmitida por primera vez por Timeo de Tauromenio, así como por Trogo Pompeyo, Resumido por Justino. Esta versión fue recuperada por autores posteriores, que reivindicaron su honra y la utilizaron como *exemplum* de monogamia. Tertuliano, por ejemplo, la incluye nada menos que en seis de sus obras: *Ad Nationes*, *Apologeticum*, *Ad Martyras*, *De exhortatione castitatis*, *De Monogamia*, *De Anima*. Cf. Lida de Malkiel 1974. Desmond 1994 investiga además el modo en que la castidad, que se encuentra en la versión histórica, opuesta a la versión virgiliana de Dido, fue rescatada por Ovidio, Petrarca, Boccaccio y otros autores medievales.

<sup>118</sup> Numerosos adjetivos insisten de modo redundante e hiperbólico en las cualidades negativas de Pigmalión y el horror del crimen: *caecumque domus scelus* (356); *scelere ante alios immanior omnes* (347); *auri caecus amore* (349); *securus amorum / germanae* (350s.); *crudelis tyrannus* (361), *auarus* (363); blanco de *odium* (361) y causante de *metus acer* (362) entre los súbditos.

<sup>119</sup> Igualmente con superlativos, al principio del relato Siqueo es *ditissimus agri / Phoenicum et magno miserae dilectus amore* (343s) para devenir luego, víctima de Pigmalión, *incautum* (350), *inhumatus* (350), con una *ora* [...] *pallida* (354) y *traiecta* [...] *pectora ferro* (355).

<sup>120</sup> La condición de *dux*, calificativo épico, la acompañará incluso en la tragedia. Dos veces en el libro cuarto aparece el sujeto – *Dido dux et Troianus* (4.124; 165) –, construcción anómala con la partícula *et* pospuesta, de manera que, por la cercanía, el adjetivo es atraído por el sustantivo *Dido* y parece que se refiere a ella y no al troyano; cf. R. G. Austin 1955: *comm. ad Aen.* 4.33.

lectores, mientras que el narrador presentaba el conflicto entre Juno y el hado, discurso dirigido al público externo.

La narración de Cartago y de Dido, esencialmente distinta del resto de los discursos que componen el intercambio, constituye una acción del orden de la *narration*, ámbito reservado al narrador. Sabemos que en la *Eneida* a menudo el narrador cede sus funciones a los personajes, los cuales por determinadas razones han tenido acceso a los hechos, pueden transmitirlos y además lo hacen desde una perspectiva interna particular, con consecuencias importantes para la trama y para la conformación del discurso narrativo. Venus dota a Eneas de un conocimiento del que no disponía y que no podría haberse agenciado de otro modo: en este sentido lo transforma y lo capacita para reaccionar a los acontecimientos que están por ocurrir. Por otro lado, al comunicar esta información a los lectores, ella misma también se transforma: pasa de mero personaje a personaje que cuenta historias y completa el vacío de la tradición. Y además de ello declara la nueva tarea que ha asumido: *longae ambages* (341s.).<sup>121</sup>

Una vez concluida la digresión, Venus abandona la perspectiva superior y retoma los temas y los rituales del intercambio. Como había hecho antes él, ella a su vez le pregunta por su identidad (369s.), con lo cual inicia un nuevo movimiento. Le cede otra vez la palabra y la oportunidad de contar su historia. Esta información es conocida e irrelevante para la diosa,<sup>122</sup> pero contiene pistas importantes para el público externo. Entonces, abatido – *suspirans imoque trahens a pectore uocem* ‘Suspira de lo íntimo, y, doliente la voz’ (371) –, emprende la autopresentación que le ha pedido su interlocutora:

---

<sup>121</sup> *Ambages* aparece tres veces en la *Eneida*: una vez en este sitio y dos veces en el libro sexto. En las puertas del templo dedicado a Apolo se muestra cómo *hic labor ille domus et inextricabilis error; / magnum reginae sed enim miseratus amorem / Daedalus ipse dolos tecti ambages que resouit, / caeca regens filo uestigia* ‘Allí, la ingente casa laberíntica, de la que, por piedad de Ariadna amante, sus engaños resuelve el mismo Dédalo y sus revueltas mil, los ciegos pasos guiando con un hilo’ (6.27-30); más adelante la sibila *horrendas canit ambages* ‘vierte sus horrendos enigmas’ (6.99). En todos los casos *ambages* sugiere una digresión – artística, poética o profética –: Dédalo, guía de Teseo en el laberinto y la sibila, guía de Eneas a través del inframundo, emprenderán discursos intencionalmente enrevesados, ¿como también Venus frente a Eneas, que sólo tiene acceso a una parte limitada de la realidad? Pero más interesante que la forma enrevesada en que se expresan los guías es el reconocimiento de la naturaleza de los textos por parte de ellos mismos. La configuración de los episodios en el libro sexto, especialmente el lenguaje empleado, invitan a una lectura metapoética, que ha emprendido Deremetz 1995: 156-163.

<sup>122</sup> Si el relato sobre Dido aportaba información nueva y cambiaba las condiciones a nivel de la trama, la pregunta de Venus y la autopresentación de Eneas importan en cambio sólo de cara a la situación comunicativa, en el nivel de las relaciones. Ella solicita una información que no necesita en la situación real, pero sí en la situación fingida, como para insistir en la distancia que ha impuesto su nueva identidad. Si aceptamos esto, hemos de reconocer que, en este caso y en este momento concretos, la pregunta pierde su fuerza de tal y funciona como otro argumento del disfraz. Además, cumple con una obligación ritual según el esquema que ha impuesto Eneas al preguntar por la identidad de ella.

O dea, si prima repetens ab origine pergam  
et uacet annalis nostrorum audire laborum,  
ante diem clauso componet Vesper Olympo.  
nos Troia antiqua, si uestras forte per auris  
Troiae nomen iit, diuersa per aequora uectos  
forte sua Libycis tempestas appulit oris.  
sum pius Aeneas, raptos qui ex hoste penates  
classe ueho mecum, fama super aethera notus;  
Italiam quaero patriam [et genus ab Ioue summo].  
bis denis Phrygium conscendi nauibus aequor,  
matre dea monstrante uiam data fata secutus;  
uix septem conuulsae undis Euroque supersunt.  
ipse ignotus egens Libyae deserta peragro,  
Europa atque Asia pulsus.

372-385

Oh diosa [...],  
si en su origen primero yo empezase  
nuestra llorosa historia, y tú quisieses  
escucharla hasta el final, antes el Véspero,  
cerrando el cielo, adormentara al día.  
Desde la antigua Troya (si es que acaso  
llegó a vosotros este nombre, Troya),  
cruzados tantos mares, hoy a Libia  
nos aventó el azar de una tormenta.  
Soy Eneas el bueno. En mis bajeles  
traigo, del enemigo rescatados,  
mis Penates conmigo, lo que fama  
me ha dado hasta en los cielos. Voy en busca  
de Italia, patria mía, en la que es Jove  
tronco de mi solar. Con veinte naves  
al mar frigio lancéme, y, con el rumbo  
que mostrándome va mi madre diosa,  
los hados sigo que me ha dado el cielo.  
Siete naves me quedan, destrozadas  
por el Euro y las ondas, y el desierto  
de Libia cruzo miserable, ignoto,  
de Asia expulso y de Europa.

Él sigue creyendo que ella es una diosa y como tal la interpela y contesta a la pregunta sobre la identidad. La ignorancia de él deviene exceso de información para ella y la diferencia del conocimiento entre ambos es fuente de ironía para los lectores: *si uestras forte per auris / Troiae nomen iit* (375s.); *matre dea monstrante uiam* (382), etc.. Podríamos decir que el límite del conocimiento de los mortales está otra vez en manos de la divinidad; con esa distinción acabaríamos el análisis y silenciaríamos a Eneas. Pero aun en su ignorancia, el protagonista tiene algo que decir a los lectores. A pesar de su equivocada apreciación de la realidad, veremos que en sus palabras hay un conocimiento que excede los límites tanto de la situación ficcional como de la epopeya.

Según Fuhrer (2010: 71s.), la autopresentación es otra de las acciones equivocadas que el héroe realiza engañado por la madre, con el efecto de informar a los lectores acerca de la situación de los troyanos. Nos parece un acierto metodológico tener en cuenta al público externo como interlocutor indirecto de los discursos, pero entendemos que las informaciones

conciernen más al carácter de Eneas, a sus consideraciones sobre sí mismo y a su modo de hablar que al estado de los troyanos.

Antes de contestar a la pregunta, él también evalúa el discurso que va a formular. En una especie de *recusatio* similar a la que luego hará ante Dido (2.3-13), se niega a contar toda la historia, con la excusa de que se hace tarde: *prima [...] ab origine* (372). De todos modos, aquí como más adelante, acabará contando más de lo que reconoce. La manera en que se observa a sí mismo y se presenta a los demás constituye un caso importante de asunción de autoridad y de transgresión del estatuto narrativo, de los cuales veremos una declaración programática en el proemio del relato (*vid. infra* 4.1). Si al llegar a Cartago se había elevado físicamente sobre los demás – *scopulum [...] conscendit* ‘el peñón domina’ (180); *vid. supra* 3.1.3 –, al contar su historia tiene la posibilidad de elevarse en el ámbito del discurso por encima del mundo de los personajes, hasta equiparar la suya a la voz autorial.

Después de haber calificado el discurso que va a emprender, esboza la presentación: primero un resumen general que se refiere a los sufrimientos experimentados por todo el grupo, en los mismos términos en que había formulado Venus su pregunta (372-7), y luego su historia personal (378-85),<sup>123</sup> que organiza a partir del contraste entre cualidades positivas y negativas, la *pietas* y el infortunio, la fama y el anonimato.<sup>124</sup> Mientras conserva el estatuto heroico que mostraba en público, revela también la debilidad, el lado íntimo que reservaba para la reflexión privada: de un lado aparece como un héroe orgulloso, *pius*, descendiente y favorito de los dioses, seguro y comprometido con la misión; de otro como un náufrago zarandeado, también por voluntad de los dioses. Finalmente, aquel *fama super aethera notus* (379) se ha convertido en *ignotus, egens [...] Europa atque Asia pulsus* (385); en lugar de la tierra prometida – *Italia [...] patria* (380) – se encuentra en África, un sitio remoto y hasta ahora deshabitado: *Libyae deserta* (384). Esto es un resumen del carácter del protagonista y sus contradicciones principales, con las dos facetas que habían aparecido cuidadosamente separadas en dos discursos y dos situaciones distintas, el monólogo de la tormenta y la arenga a los compañeros.

Podríamos preguntarnos hasta qué punto él es consciente del contraste que suponen estos dos estados y cuál es su propósito al presentarse así ante Venus. Anderson (1930) opina

<sup>123</sup> Nótese el cambio a la primera persona del singular – *sum* (378), *pius* (378), *ueho* (379), *mecum* (379), *notus* (379), *quaero* (380), *conscendi* (381), *secutus* (382), *ignotus* (384), *egens* (384), *peragro* (384), *pulsus* (385) –; el pronombre demostrativo enfático – *ipse* (384) –, y lo más importante, la mención del nombre y el atributo propios: *pius Aeneas* (378).

<sup>124</sup> Wlosok 1967: 79: “Aeneas identifiziert sich mit dem Auftrag, der für ihn Italien heißt. Sein Wille ist fest darauf gerichtet. Das ist die gleiche Haltung, die er in der Trostrede an die Gefährten an den Tag gelegt hatte. Eingebettet sind diese Sätze in Seesturm und Schiffbruch. Die Diskrepanz zwischen *pietas* und Unglück wird dadurch ganz bewußt zum Ausdruck gebracht.”

que el discurso constituye un reproche velado, bien a la madre que, aunque no ha sido reconocida como interlocutora, siempre podría escucharlo porque es diosa, bien a los dioses en general, que también lo escucharían.<sup>125</sup> Aunque no la asumiríamos como única o absoluta, la propuesta es atractiva: podemos decir que el discurso de Eneas es susceptible de ser interpretado como reproche, pero ello no nos autoriza necesariamente a atribuirle esta intención al personaje. La lectura de Anderson muestra que el discurso excede la pregunta de la madre, en tanto no es sólo una presentación, sino que contiene una fuerte carga emotiva, ya sea reproche, queja o lamento.

Pero además de las emociones, que son relevantes a nivel de la escena, esta presentación, que anticipa el relato en la corte de Dido,<sup>126</sup> contiene unas declaraciones importantes con respecto a la posición y a los límites que, enunciadas por él, se vuelven reflexivas. Esta es la primera vez que el protagonista habla de sí mismo en estos términos, y muestra tal conciencia de su propia situación, que parece estarse viendo desde algún punto externo o superior. Su conocimiento no se limita a la escena, a las experiencias que tendría alguien que ha visto caer Troya y, después de vagar siete años, ha llegado a Cartago.

Reparemos en las consecuencias que tiene la acción de asumir el nombre y el atributo en primera persona: *sum pius Aeneas* (378). Nos encontramos justo en la mitad del primer libro, libro de inicios y presentaciones, cuando escuchamos al personaje decir *sum pius Aeneas*, y nos parece lo más natural. ¿De qué otro modo habría de presentarse el *pius Aeneas* sino como *pius Aeneas*? Así lo ha distinguido el narrador desde el principio – *insignis pietate uir* (10); *pius Aeneas* (305) –: con este título se conoce a partir de entonces e incluso tal vez ya se conocería antes de ser consagrado por Virgilio. Y tan natural nos parece, que llegamos a olvidar que nosotros lectores nos encontramos en un nivel distinto, externo a la trama y tenemos por tanto un nivel de información superior, distinto del de los personajes. No es natural que Eneas se llame a sí mismo de este modo y ciertamente no significa lo mismo la declaración *insignis pietate uir*, o literalmente *pius Aeneas*, que escuchamos en boca del narrador (10, 220), que el reconocimiento *sum pius Aeneas*, hecho por el mismo personaje. ¿Cómo puede conocer el protagonista el título que le han otorgado las tradiciones mitológica y literaria y el narrador de su propia obra?

---

<sup>125</sup> Anderson 1920: 3s.: “..the speech of Aeneas, addressed to one whom he recognises as a goddess, cries out against the gods for leading him on with instructions and promises and then abandoning him, in spite of his devotion to them and to their commands. *Sum pius Aeneas* is not a piece of smug complacency; it is a poignant cry wrung from a tortured heart.”

<sup>126</sup> Además, en la gradación que va del resumen ante la madre y el verdadero relato ante la anfitriona, tenemos una versión intermedia, que es la écfrasis del templo de Juno. Esta es la historia esculpida por los artífices de Cartago, pero observada por él y transmitida por el narrador desde su punto de vista. Según Fernandelli 2012: 476-504, su papel con respecto a la écfrasis es el de un “personaggio-riflettore”, o bien “esperto riguardante”; *vid infra* 3.3.1.

En el capítulo anterior, a propósito del primer monólogo de Juno (37-49), vimos un caso de autorreconocimiento similar. Siguiendo el análisis de Fernández Corte (2015: 251-60), decíamos que la diosa se presentaba a sí misma con los títulos que le conferían los demás: *diuum regina Iouisque et soror et coniux* (46s.). Además, como advierte el crítico, en el segundo monólogo de la misma diosa hay otra fórmula de autopresentación – *magna Iouis coniunx* (7.308) – más resumida debido a la posición posterior que ocupa en la epopeya. El conocimiento de Juno de las fórmulas de tratamiento que emplean los demás se podría explicar de manera más o menos verosímil por su condición divina, pero de todos modos es significativo el cambio de voz – ella habla como los mortales que la celebran – con el consiguiente cambio del sentido, de la situación y de la meta comunicativa. Y además de repetir los títulos oficiales, en el segundo monólogo la diosa emplea otros epítetos y expresiones que, por su significado y su capacidad alusiva a otros personajes paradigmáticos, resumen la frustración – *infelix* (7.309) –<sup>127</sup> y la función de oponente que la distingue: *fatis contraria nostris / fata Phrygum!* ‘¡ay hados frigios contrarios a mis hados!’ (7.293). Juno se define a sí misma y establece su papel como personaje de la trama, como si se viera desde fuera. Este ejemplo resulta especialmente instructivo en el caso que nos ocupa.

En el resto del discurso de Eneas hay asimismo varios índices que apuntan a un contexto metaliterario o sugieren la transgresión de los niveles narrativos. Hemos dicho que al principio hay una especie de *recusatio* similar a la que emprenderá luego frente a Dido en que, como en un proemio, reflexiona acerca del tipo de narración que va a emprender y se declara responsable por esa narración. La renuncia a contar punto por punto los sucesos que conforman la historia expresada en términos alusivos – *prima [...] ab origine [...] annalis nostrorum* (372s.) – constituye una declaración estética, una elección genérica de cara a los modelos, a la tradición analística, especialmente a Catón y a Ennio, y un intento por colocarse en la tradición literaria y al mismo tiempo por romper con ella; cf. Deremetz (2000: 87 y 2001: 152). Luego hace una apelación a la *fama* – *fama super aethera notus* (379) –, que constituye también un reconocimiento implícito de que existe una tradición, literaria o al menos cultural o histórica. Aún antes de haberse contemplado en las representaciones del templo de Juno, él sabe que su historia se ha expandido por todo el orbe. ¿Cómo lo sabe? ¿De dónde viene esa *fama*? Los lectores externos sabemos que las fuentes son la tradición épica (Homero y el ciclo épico), los poetas latinos y sobre todo la *Eneida*, cuya justificación además es un mensaje político. Más adelante se confiesa descendiente de Júpiter – *genus ab Ioue*

---

<sup>127</sup> El paradigma de *infelix* en la *Eneida* es Dido; *vid. infra* 3.3.4. Como sugiere Fernández Corte 2015: 254-6, el uso de este atributo para Juno lleva implícita la alusión, que refuerza la frustración, la futilidad y el fracaso de los proyectos de la diosa.

*summo* (380) – en un tono solemne, que parece evocar las palabras de la Venus de Nevio en el siglo tercero – *summe deum regnator quianam genus odisti?* (fr. 16) – o al mismo Julio César en el discurso fúnebre de Julia, según la versión de Suetonio – *Amitae meae Iuliae maternum genus ab regibus ortum, paternum cum diis immortalibus coniunctum est. Nam ab Anco Marcio sunt Marcii Reges, quo nomine fuit mater; a Venere Iulii, cuius gentis familia est nostra* (Caes. 6.1) –, si bien reconocemos que la pretensión de parentesco de Eneas con Júpiter es mucho más atrevida que la del dictador con Venus.<sup>128</sup>

Estas son algunas de las posibilidades alusivas que sugiere la presentación de Eneas: no hemos pretendido agotarlas todas, sino sólo señalar la transgresión de los niveles narrativo y textual. Entonces Venus, conmovida por el *dolor*, lo interrumpe para consolarlo, con lo cual responde a la queja por los percances sufridos y la pérdida de las naves, que es el movimiento que él ha iniciado en la mitad del discurso. Este es el último par adyacente completo:

Quisquis es, haud, credo, inuisus caelestibus auras  
uitalis carpis, Tyriam qui adueneris urbem;  
perge modo, atque hinc te reginae ad limina perfer.  
namque tibi reduces socios classemque relatam  
nuntio et in tutum uersis Aquilonibus actam,  
ni frustra augurium uani docuere parentes.  
aspice bis senos laetantis agmine cynos,  
aetheria quos lapsa plaga Iouis ales aperto  
turbabat caelo; nunc terras ordine longo  
aut capere aut captas iam despectare uidentur:  
ut reduces illi ludunt stridentibus alis  
et coetu cinxere polum cantusque dedere,  
haud aliter puppesque tuae pubesque tuorum  
aut portum tenet aut pleno subit ostia uelo.

Quien quisiera que seas [...] a las deidades  
no es sin duda tu vida tan odiosa  
cuando has llegado a esta ciudad de Tirios.  
Sigue y ve a presentarte ante la reina,  
pues, si no fui engañada por mis padres  
que agüeros me enseñaron, doite aviso  
que, incólumes tus naves y tu gente,  
trocado el aquilón, a un abrigado  
surgidero van ya. Si no, contempla  
a ese alegre escuadrón de doce cisnes:  
por todo el cielo al águila de Jove  
los dispersó, cayendo de la altura;  
más gozosos ahora en larga fila

<sup>128</sup> En la literatura latina posterior a Virgilio encontramos otros ejemplos de personajes que, de manera similar a Eneas, intentan traspasar las fronteras de la ficción en que se encuentran y reconocen su existencia anterior, casi siempre literaria, bien en la *Eneida* o bien en otras obras conocidas. Conte 1986: 57-69 ha estudiado en detalle este procedimiento de “memoria poética” y ha propuesto como ejemplo programático la Ariadna de Ovidio (*Fast.* 3.471-6), que se acuerda (*memini*) y reconoce que está repitiendo el abandono en la playa por parte de Teseo (*relata*), el cual había ocurrido en Catulo 64. Siguiendo a Conte, Hinds 1998: 111-6 estudia un caso similar, también en Ovidio, que es Aqueménides, de quien el narrador reconoce que ya se ha recuperado de la escualidez y la demacración que tenía en la *Eneida*: *iam non hirsutus amictu, / iam suus et spinis conserto tegmine nullis, / fatur Achaemenides* ‘responde Aqueménides, que ya no iba desharrapado, ya era él mismo, y su manto no estaba cosido con espinas’ (14.165-7); cf. además Fernández Corte – Cantó Llorca 2008: 62-71 y 5.1.4 en este trabajo. Zissos 1999 estudia el mismo fenómeno en las *Argonáuticas* de Valerio Flaco, donde se insertan numerosas “alusiones negativas” o se hacen “flashbacks” o se anuncian episodios que no están en la obra, pero que se encuentran en las versiones de otros autores: Apolonio de Rodas, Teócrito o Píndaro. Con ellas el poeta incluye también las posibilidades que deja de lado y llama la atención sobre sus elecciones.

perge modo et, qua te ducit uia, derige gressum.

387-401

unos ya toman tierra, mientras otros  
buscar parecen desde arriba el sitio  
donde poder posar. Como de vuelta  
salvos retozan con sonantes alas,  
trazando en sus espacios sus revuelos,  
y al aire dan sus cantos, asimismo  
tus barcos y tus jóvenes u ocupan  
el puerto ya, o a velas desplegadas  
están entrando en él. Marcha a buscarlos  
y sigue recto el rumbo de la senda.

El primer mensaje implícito está en los apóstrofes: *quisquis es* (387); *Tyriam qui adueneris ad urbem* (388). Con el primero la diosa finge que no lo conoce, en su intento de ocultar aún su propia identidad. Su pretendida ignorancia resulta irónica, graciosa o despectiva con respecto a la pretensión de *fama* que él planteaba en la solemne presentación.<sup>129</sup> El segundo en cambio, junto al anuncio favorable, insistirá en la llegada a Cartago. Según su tendencia a mezclar lo cómico con lo serio, Venus frivoliza la parte negativa y enfatiza la positiva de las aventuras, lo cual implica invertir el orden y el sentido del movimiento de él, que iba de la exaltación a la queja. Pero la verdadera respuesta está en los enunciados, que contienen una nueva garantía del favor de los dioses – *haud [...] inuisus caelestibus auras / uitalis carpis* (387s.) –, así como del regreso de las naves y de los compañeros: *tibi reduces socios classemque relatam / [...] et in tutum uersis aquilonibus actam* (390s.).<sup>130</sup> Los directivos son los actos de habla que resumen el propósito fundamental de la alocución: hacer que Eneas entre en Cartago y se presente ante Dido con una mejor disposición anímica. Como en las arengas, la exhortación se pronuncia al inicio – *perge modo, atque hinc te reginae ad limina perfer* (389) – y es repetida enfáticamente al final: *perge modo et, qua te ducit uia, dirige gressum* (401). Así pues, si bien los argumentos aportan significados relevantes, entendemos el discurso como esencialmente directivo.

Pero las acciones, que exigen una autoridad y una identidad distinta de la que ha declarado, otra vez delatan a la diosa. Nos preguntamos cómo ha de interpretar Eneas estos

---

<sup>129</sup> *Quisquis* expresa duda a nivel semántico, pero la frase completa *quisquis es* constituye una afirmación típica de los apóstrofes, en la que podría advertirse apatía si tenemos en cuenta el discurso solemne de él: ella no sabe quién es, pero tampoco pretende indagar más, si bien Dickey 2002: 252s. afirma que la forma de apelativo *quisquis es* es usual en latín para designar a interlocutores desconocidos y no implica necesariamente desprecio. Así también luego Palante dará la bienvenida a Eneas: *egredere o quicumque es* (8.122).

<sup>130</sup> Estas profecías son núcleos temáticos esenciales, que han de influir en el ánimo del interlocutor y contribuir al avance de él – *perge; perfer* (389) – y de la trama. En la estructura del discurso, sin embargo, funcionan como argumentos, el primero de los apóstrofes y el segundo de los actos directivos.

actos, si como órdenes o como consejos, pues el grado de imposición en el interlocutor, deliberadamente impreciso o ambiguo, depende del estatuto que se le conceda a ella y de la relación entre ambos: una diosa puede dar órdenes a un mortal, pero no una doncella. Además revela el futuro y confiesa que lo hace – *nuntio* (391) –, aunque había intentado matizar la revelación: *credo* (387). El discurso profético no es propio de una mortal, de modo que para mantener el engaño tiene que inventarse otra fuente de autoridad, que son los padres: *ni frustra augurium uani docuere parentes* (392). Pero como ha renunciado a su condición divina, necesita otros medios en los que apoyar la revelación y recurre al prodigio (393-400).<sup>131</sup> Los padres y el prodigio justifican la profecía, que a su vez justificaba el acto directivo, de manera que son doblemente secundarios en la estructura comunicativa, y además ficticios, pero de todos modos son importantes como garantías que modifican el estado anímico de Eneas.

Este debería ser el fin del intercambio, pues ya han sido respondidas las preguntas, resueltas las principales preocupaciones del héroe y comunicada la información relevante. El episodio, sin embargo, se extiende por voluntad de Venus, que ahora le permite percibir su verdadera identidad y su naturaleza divina, para marcharse luego dejándolo angustiado. El narrador describe de nuevo el gesto y la apariencia de la diosa (402-5), así como las acciones de envolverlo en la niebla y marcharse (411-7), que tienen lugar mientras él está articulando un discurso que ella ya no escucha: *mater [...] fugiens* (405s.). Si durante el intercambio los personajes se habían acercado y, como intentamos mostrar en el esquema de pares adyacentes, habían intentado mantener la coherencia y la atención a los intereses del otro, desde el momento en que Venus se revela como diosa, se aleja y pasa a ocupar el ámbito divino al que pertenece. Está aún en la escena, se mueve y lo cubre con la niebla, pero no lo escucha ni responde. La ruptura que se produce entre los dos ámbitos, los dos personajes y sus acciones, se marca de modo evidente a través de *at*, que funciona como una barrera discursiva y temática: *talibus incusat gressumque ad moenia tendit. / at Venus obscuro gradientis aëre saepsit...* ‘Tal vuelan sus reproches, y encamina sus pasos a los muros. Pero Venus, cercando de aire fosco a ambos viajeros...’ (410s.).

---

<sup>131</sup> Aunque su mención está incluida en el discurso, el prodigio es un hecho cuya efectividad radica en poder ser observado – *adspice* (393) – más allá de las palabras, posibilidad que es exclusiva del interlocutor directo. Es frecuente que los hablantes se apoyen en imágenes o acciones: el discurso intenta reflejar lo que ocurre, a veces con un grado de veracidad, *ἐνάργεια* o *euidencia*, que hace que los hechos parezcan representados ante el público. Pero de todos modos, por medios verbales el mensaje que nos llega es distinto del que recibe el personaje. Lo más importante es la conmoción del interlocutor directo. Un caso extremo es la escena de los dioses destruyendo Troya que Venus le muestra cuando retira la niebla de sus ojos, en el libro segundo; *vid. infra* 4.3.3.

La queja de Eneas constituye en rigor la última intervención, pero la conversación ha acabado desde antes, y del lamento se escuchan las palabras vanas, lanzadas al aire, como escuchábamos el monólogo durante la tempestad:

quid natum totiens, crudelis tu quoque, falsis  
ludis imaginibus? cur dextrae iungere dextram  
non datur, ac ueras audire et reddere uoces?

407-409

¿Por qué a tu hijo  
¡ay tú también cruel! con simulacros  
engañas tantas veces? ¿sin ficciones  
no han de unirse mis manos a las tuyas,  
ni habré de oír tu voz ni hablar contigo?

El discurso está compuesto por preguntas que muestran la emoción propia y, ahora sí, constituyen un reproche. Eneas exige la realización de las acciones – *dextrae iungere dextram* (408); *ueras audire et reddere uoces* (409) – que corresponden a sus necesidades y expectativas. Pero a pesar de haber sido elegido para sobrevivir a Troya y guiar la empresa, a pesar de descender de Júpiter, él no tiene poder para configurar la escena y la manera en que Venus ha de comportarse: los mortales no pueden oponerse a la voluntad divina.<sup>132</sup>

Pero en la escena y en las acciones de Venus unos mensajes de legitimación importantes, que en principio pasan desapercibidos para él, pero no para los lectores. Vimos que la madre había ido a reclamar a Júpiter el cumplimiento de su designio favorable a los troyanos. Entonces, con esta garantía ha ido al encuentro del hijo y ha sostenido con él un extenso intercambio, en que ha respondido a sus principales inquietudes. Pero sobre todo, antes de irse lo incluye en una niebla que lo hará invisible de los demás, esto es, efectúa una transformación ontológica. Después de que le ha entregado tantas y tan valiosas informaciones, podemos preguntarnos qué serían para Eneas *ueras uoces* (409). Concentrado en la relación, el héroe ignora los (verdaderos) mensajes de confirmación de la madre. Ella ha alterado la situación, pero él, sin comprender ni compartir el juego, asume un tono trágico, que no concuerda con las acciones, el carácter y el tono que ella, iniciadora del intercambio, ha intentado marcar.

No obstante, aunque en efecto Eneas no comprende la situación inmediata, ahora, como antes, parece percibir otras situaciones y otros contextos, fuera de esta ficción y este texto. La partida de Venus y los intentos de él por abrazarla recuerdan otros episodios de desencuentro,

---

<sup>132</sup> Aún en medio del reproche, Eneas reconoce la existencia de un orden superior, responsable de la distancia que impone la madre; cf. Anzinger 2007: 100 “...[Aeneas] macht [...] im abschließenden Vers nicht mehr Venus, sondern eine höhere Instanz für den Mangel an *ueras uoces* verantwortlich: *non datur*. Hier setzt bei ihm offenbar die Reflexion wieder ein: Seine spontane Reaktion hingegen war die persönliche, ohne Rücksicht auf Göttlichkeit oder Gerechtigkeit ausgesprochene Anklage gegen die Mutter (1,407f.)”

de la *Eneida* y en general de las tradiciones mítica y literaria. El paralelo más evidente parece ser Odiseo, en sus intentos por abrazar a la madre, que había encontrado en el Hades (*Od.* 11. 204-7). Pero la identidad, la apariencia y el comportamiento de Venus marcan una diferencia radical con Anticlea, la amable anciana, que aparece en su forma verdadera, habla con claridad sobre el futuro y explica al hijo las razones que impiden el abrazo. En realidad, de acuerdo con la apariencia sensual de Venus, su disfraz y posterior revelación, que recuerdan la seducción, el engaño y el abandono de Anquises por la Afrodita homérica, parece que el episodio remite más bien a un abandono amoroso, como los que conocemos de la tragedia. Un caso interesante en la *Eneida* es el de Dido en el inframundo (6.455-74). Como la reina está muerta, tiene un estatuto ontológico distinto del de Eneas, y también comienza a marcharse mientras Eneas aún está hablando y lo deja abrumado; cf. Laird (1999: 185-8), Fernández Corte (2016: 113) e *infra* nota 90 del capítulo 4 de este trabajo.

Pero hay paralelos más evidentes. Fernández Corte (2018: 75-87) concede que la versión virgiliana se aleja del modelo homérico<sup>133</sup> y sugiere que repite las mismas palabras pronunciadas por otro personaje de Virgilio:

crudelis tu quoque, mater:	¡Madre inhumana! el más horrendo crimen
crudelis mater magis, an puer improbus ille?	¿cuál fue? ¿la saña tuya o la del niño?
Improbus ille puer; crudelis tu quoque, mater.	¡Iguales tu crudeza y su malicia! <sup>134</sup>
<i>Ecl.</i> 8.48-50	

Así pues, al remitir a otro texto, lo que es decir, a otro discurso con otro propósito y otra situación comunicativas, la queja de Eneas activa una serie de significados e implicaciones, que se añaden al contenido literal y a la situación ficcional. La relación intertextual es compleja. En la *Égloga* octava el pastor Damón habla de unos hijos que han muerto por causa de *Amor*, a manos de una *crudelis mater* que, según aclara Fernández Corte siguiendo a

---

<sup>133</sup> De acuerdo con este crítico, el encuentro homérico con la madre y el discurso de Odiseo se imita en otros sitios de la *Eneida*: en la despedida de Creúsa, pero sobre todo en el encuentro con Anquises en el inframundo: *ter conatus ibi collo dare bracchia circum; / ter frustra comprehensa manus effugit imago, / par leuibus uentis uolucrique simillima somno* ‘y cuando el cuello con mis brazos quise cercarle por tres veces, otras tantas en vano aprisionada se deshizo su imagen, como brisa volandera, como sueño fugaz...’ (*Aen.* 2.792-4; 6.700-2). El tipo de parentesco de los personajes encontrados (el padre o la madre), su estatuto de muerto o bien su presencia en el inframundo y su función profética serían algunos de los elementos que tienen en común Anticlea y Anquises. La relación, no obstante, se hace mucho más estrecha – o bien, como apunta el crítico, se puede notar la conciencia imitadora de Virgilio – cuando en la escena de Anquises se repiten otros versos de este discurso de Eneas a Venus: *cur dextrae iungere dextram / non datur* ‘sin ficciones no han de unirse mis manos a las tuyas’ (1.408-9) frente a *da iungere dextram* ‘dame tu diestra’ (6.697); y (añadimos) *audire et reddere uoces* ‘ni habré de oír tu voz ni hablar contigo’ (1.409) = ‘escucho tu voz y la mía’ (6.689). Aquí además ha cambiado la *uox* del hablante, de Eneas a Anquises.

<sup>134</sup> Las traducciones de *Églogas* y *Geórgicas* que citamos en este trabajo pertenecen a Espinosa Pólit 1961.

Connington-Nettleship, no es Venus, la madre de *Amor* y de Eneas, sino Medea, heroína trágica por excelencia y uno de los modelos más importantes de Dido. Pero el crítico nos recuerda que tanto *Amor* como la *mater*, ahora sí Venus, serán los encargados de tender la trampa que provoca el enamoramiento de Dido. Estas referencias le permiten enfatizar el valor reflexivo que tiene la alusión en el discurso del héroe de la *Eneida*: “cuando Eneas llama «cruel» a su madre, sus palabras, a nivel alusivo (un nivel de estilo totalmente ajeno al personaje, un nivel en el que el autor se muestra muy por encima de él), están siendo una anticipación del desenlace de todo el episodio de Dido, en el que Venus y Amor, con la complicidad de Juno, juegan con Dido como antes los mismos personajes divinos hacen con Medea [...]” (p. 77)

Estas nuevas implicaciones del discurso de Eneas, que podemos llamar trágicas por la alusión a Medea, sugieren una reflexión acerca de los niveles narrativos y los géneros literarios, que ya advierte el crítico que seguimos, pero que vale la pena reformular a la luz de las afirmaciones que antes hemos hecho sobre el nivel de conocimiento del personaje y su estatuto narrativo. Notemos que, si bien por un lado la actitud de Venus es frívola, y en esto recuerda la ligereza de las églogas o la estética alejandrina, la reacción de Eneas en cambio es desproporcionada y se aviene tan mal a la escena en que sucede como lo era la presentación solemne a partir de la descendencia de Júpiter o como es la alusión sublime a *Amor* y a Medea hecha por un pastor en medio de su canción bucólica. Eneas malinterpreta las intenciones de la madre y asume una actitud equivocada, pero de algún modo alcanza a advertir el elemento trágico que se encuentra en el plan de ella. La referencia tan concreta, proferida por él en la escena en la que por primera vez oye hablar de Dido, adquiere de nuevo un tono irónico, en tanto la *crudelitas* de la madre no radica en ocultarle la identidad e impedirle el abrazo, como él cree, sino en otro juego, que tendrá consecuencias nefastas. Y en ese otro juego, no de modo distinto a como ocurría con Medea, intervendrá también el *puer improbus*.<sup>135</sup> Eneas sin saberlo<sup>136</sup> alude a uno de los principales modelos de Dido y contribuye a crear el clima de tragedia que había comenzado a anticipar Venus con su disfraz de cazadora y con el *coturno*.

---

<sup>135</sup> Fernández Corte (*ibidem*) señala además la analogía – prueba de la extraordinaria memoria poética de Virgilio – entre *improbus puer* (*Ecl.* 8.40; 50); *improbe amor...* (*Aen.* 4.412); y *σχετλι' Έρως...* (*Ap. Rhod.* 4.445).

<sup>136</sup> El hecho de colocar la alusión intertextual en boca del personaje constituye por definición un guiño que nos hace cuestionarnos su conciencia y su nivel de autonomía, así como reflexionar acerca de los niveles narrativos en que se encuentran, tanto él como la primera fuente del discurso.

### 3.2.3 Conclusión

Consideramos que estos importantes episodios en que interviene Venus, primero ante Júpiter y luego ante Eneas, constituyen una reflexión acerca de los límites, en tanto muestran la existencia de varios ámbitos o niveles y también de importantes diferencias en el estatuto y las posibilidades de los hablantes. La correspondencia entre los ámbitos divino y humano, el estatuto y las condiciones materiales, con las acciones que realizan y los discursos que profieren los personajes constituye un tipo de *decorum* que, en nuestra opinión, es fundamental en la configuración del mundo de la *Eneida* y con toda intención se establece desde el primer libro de la epopeya, si bien también luego se transgrede.

Aprendemos que los dioses se encuentran en un espacio bien diferenciado, separados de los mortales, y por ello aparecen en interludios para configurar y negociar el destino de estos, que es también en buena medida la trama de la epopeya. Los mortales en teoría no tienen acceso a su voluntad, sino que reciben la información que ellos estiman conveniente. Júpiter y Venus, además de su condición divina, tienen un estatuto tradicional y político que justifica su papel a cargo de la legitimación de Roma y la deificación de Eneas: esto de cara al público externo. Pero Venus no sólo comunica al hijo un mensaje distinto del que había recibido de Júpiter, sino que además se le presenta disfrazada, lo que significa subvertir las condiciones de la situación comunicativa y la autoridad de ella misma y de Eneas. Podemos decir que el disfraz funciona como un mecanismo narrativo, en tanto impone una distancia añadida no sólo entre ellos dos, sino entre Eneas y la verdadera situación e ilustra la separación de los ámbitos que el héroe malinterpreta y se empeña en transgredir: él debe aprender que no le es dado el trato cercano con la madre divina, y en esta ocasión ni siquiera le es dado saber que se encuentra delante de ella. Paradójicamente sin embargo, mientras dura el engaño y Venus está en el ámbito de los mortales, la distancia se acorta considerablemente, la comunicación fluye y ocurre uno de los intercambios más extensos de la obra.

De acuerdo con las condiciones que la diosa ha establecido, la reacción excesiva de Eneas es un *error* que debe ser rectificado. La lección de *decorum* es tan importante como las demás profecías e instrucciones que ha de recibir luego. Asimismo ante los lectores la categórica imposición de límites en el primer libro condicionará la manera en que leeremos los siguientes encuentros con la divinidad: los casos en que se transgreden estos límites serán especialmente significativos y cobrarán por contraste una fuerza legitimadora mayor.

La conclusión del evento, por un lado Eneas y Acates envueltos por Venus en la niebla a punto de entrar en Cartago (411-4) y por otro ella misma elevándose feliz a la idílica región

de Pafos (415-7), lejos de las angustias de los mortales, es una representación ideal de los límites. El cuadro, de orientación epicúrea, insiste en la distancia que separa a héroes y dioses, así como en la situación de inferioridad y vulnerabilidad en que se encuentran los primeros. No obstante, en el fondo de esta misma imagen, que aparentemente marca la distancia y coloca las cosas y los personajes en el sitio que les corresponde, está la transgresión, pues Eneas y Acates en la niebla no son como el resto de los mortales, sino que están en un nivel superior y tienen un punto de vista privilegiado: observan sin ser vistos, casi como los dioses.

A pesar de los *errores* de Eneas y de su ignorancia con respecto a la situación, muchas de sus declaraciones constituyen reflexiones acerca su propio estatuto heroico y literario, que revelan un conocimiento más amplio del que le correspondería. Contra toda convención, el personaje juega a ser consciente de que existe un mundo externo al de la ficción, parece conocer la tradición, la historia, e incluso las intenciones legitimadoras de sus descendientes. Como si pudiera verse desde un punto externo, asume y confirma lo que han dicho sobre él la leyenda de Roma y el narrador de la *Eneida*. Se coloca en una perspectiva superior, y desde ahí alude a las lecturas que hacen los otros de él, como haría el autor, o cuando menos el narrador. Eneas asume la perspectiva autorial, lo que implica una invasión o un intercambio de voces y de niveles narrativos; en términos narratológicos diríamos, un tipo de metalepsis.<sup>137</sup> De acuerdo con la tradición y el género, como protagonista épico le corresponde erigirse oficialmente en narrador en la corte de la reina, pero ya desde antes asume este papel ante Venus y además parece hacerlo conscientemente. A partir de la petición de su interlocutora, toma la palabra, pero expresa un saber que no corresponde a su estatuto narrativo. Justo en mitad del libro que inaugura la epopeya, el protagonista se presenta, manifiesta su aspiración a la *fama* y la ascendencia divina que han construido historiadores y poetas – *sum pius Aeneas [...], fama super aethera notus [...], genus ab Ioue sumo (378-80)* –, como si estuviera enterado de los títulos y el culto de que había sido objeto en Roma, como si hubiera leído la *Eneida*, de manera que parece decir acerca de sí mismo: “Yo soy el piadoso Eneas, el antecesor de los romanos, de César y Augusto, ese que inmortalizó Virgilio”.<sup>138</sup>

---

<sup>137</sup> Jong 2009 ha reconocido en las pretensiones de los héroes homéricos de ganar *κλέος*, ser conocidos por futuras generaciones y ser objeto del canto de los poetas, casos de metalepsis en el sentido genettiano, y propone como ejemplo un discurso de Helena a Héctor: *ἀλλ' ἄγε νῦν εἰσελθε καὶ ἔζεο τῷιδ' ἐπὶ δίφφροι / δᾶερ, ἐπεὶ σε μάλιστα πόνος φρένας ἀμφιβέβηκεν / εἴνεκ' ἐμῆιο κυνὸς καὶ Ἀλεξάνδρου ἔνεκ' ἄτης, / οἷσιν ἐπὶ Ζεὺς θῆκε κακὸν μόρον, ὡς καὶ ὀπίσσω / ἀνθρώποισι πελώμεθ' ἀοίδιμοι ἔσσομένοισι* ‘Pero, entra y siéntate en esta silla, cuñado, que la fatiga te oprime el corazón por mí, perra, y por la falta de Alejandro; a quienes Zeus nos dio tan mala suerte a fin de que sirvamos a los venideros de asunto para sus cantos.’ (Il. 6. 354-8)

<sup>138</sup> Normalmente las alusiones a la historia posterior a Eneas se transmiten en boca de otros hablantes con unas posibilidades excepcionales de conocimiento suficientemente justificadas por el estatuto ontológico: Anquises en los Campos Elíseos y Vulcano como forjador del escudo, por ejemplo. Además, en todos los casos el autor considera importante insistir en la ignorancia del héroe, como requisito para preservar la división entre los niveles narrativos: *horrescit uisu subito causasque requirit / inscius Aeneas, quae sint ea flumina porro, /*

### 3.3 ENEAS Y DIDO. DEL PRIMER ENCUENTRO AL COMIENZO DEL RELATO

En los dos subcapítulos anteriores de este capítulo, dedicado a estudiar el estatuto discursivo de Eneas desde su primera aparición, atendimos respectivamente a sus discursos en soledad y ante el grupo indeterminado de compañeros (3.1) y al encuentro con la madre disfrazada de cazadora (3.2). Corresponde ahora examinar su presentación ante la anfitriona, la reina de Cartago, a la que dirige el relato épico de las aventuras, en el cual se posiciona como responsable del futuro de Troya y de los penates. En términos de análisis de la conversación hemos reconocido que el relato es en suma un discurso, si bien extenso, que conforma un gran movimiento, parte de un intercambio mayor entre Dido y Eneas, el cual comienza en el banquete, cuando ella insiste en conocer en detalle las hazañas que lo han hecho famoso. Y este intercambio a su vez es parte de una negociación que se remite al primer encuentro o, si se quiere, a los momentos en que cada uno ha escuchado hablar del otro.

El enamoramiento y la tragedia marcan el primer tercio de la *Eneida*, hasta el punto de que, como los protagonistas, los lectores también han llegado casi a olvidar la misión fundadora, argumento de la obra.<sup>139</sup> Siguiendo el ejemplo de Apolonio con Medea, y a diferencia del tratamiento que otorga a otras mujeres en la *Eneida*,<sup>140</sup> Virgilio concede a Dido una relevancia extraordinaria y la posibilidad de elevar su voz por encima de la del héroe. El relato de Eneas que ocupa dos libros, ocurre por el deseo explícito de ella: *tantus amor* (2.10). Es ella pues, con su motivación dramática, pero también debido a su autoridad superior, quien le da la palabra al héroe y autoriza el relato épico.

El análisis del relato de Eneas y de su estatuto heroico debe por tanto colocarse en el contexto dramático en que se inserta, que es la aventura de Cartago, la cual ha comenzado desde el episodio de Venus y se extiende hasta el final del libro cuarto (más el breve encuentro en el inframundo en el libro sexto). Como ocurría con el conflicto principal de la

---

*quiue uiri tanto complemint agmine ripas* ‘Se sobrecoge Eneas y pregunta qué río es ese que allá corre, y quiénes los que se arremolinan en sus playas en tanta multitud.’ (6.710-2); *Talia per clipeum Volcani, dona parentis, / miratur rerumque ignarus imagine gaudet / attollens umero famamque et fata nepotum* ‘Esto Eneas admira en el escudo que a Venus dio Vulcano: no comprende, mas goza en las figuras, y alza al hombro las glorias y los hados de sus nietos.’ (8.729-31)

<sup>139</sup> Un ejemplo de esta lectura es la de Ovidio (*Tr.* 2.533-6), que, en su defensa ante Augusto, aísla la historia de Dido y Eneas, *Tyrivos [...] toros*, y asegura que es la parte más leída de toda la *Eneida*. Más adelante en este capítulo citamos el texto ovidiano y nos referimos con más detalle a su propuesta de lectura, a partir del análisis de Fernández Corte 2007.

<sup>140</sup> Ejemplos paradigmáticos son Lavinia y Creúsa. La primera calla y se limita a seguir las instrucciones de los hombres. Esta es la razón que motivó a la autora U. K. Le Guin a escribir una versión moderna de la segunda parte de la *Eneida*, contada justamente por Lavinia: *Lavinia* 2008. Cantó Llorca 2016 analiza primero el papel virgiliano del personaje y luego presenta la novela de Le Guin. Creúsa por su parte tiene una aparición extraordinaria después de muerta y pronuncia un discurso directo dedicado a manifestar su disposición a subordinar sus intereses a los del héroe; *vid. infra* 4.4.2.

epopeya, del que hemos hablado en el capítulo anterior, la tragedia de Dido y Eneas tiene también su expresión en los discursos. Durante los intercambios que sostienen, cada uno de los participantes aprovecha su acceso a la palabra para redefinir su situación y la del otro, que cambiará radicalmente por intervención de Cupido.

Hay un antes y un después del *amor*. Por orden de Venus, Cupido introduce un giro dramático importante en dirección al *furor*, una distracción que impide el cumplimiento de la misión divina, en términos similares a los de Juno, con la diferencia de que emplea medios pacíficos, no agresivos como habían sido la tormenta del libro primero o la furia del séptimo. Entre otras cosas Dido ofrece a Eneas, que es un náufrago sin patria, una magnífica ciudad y la oportunidad del anhelado reposo. Así, por la estrategia de la madre, se prolonga la estancia del héroe en Cartago y se aplazan las *labores* de búsqueda y fundación. Pero como saben los lectores todo el tiempo, y aprenderán dolorosamente los personajes, la *pietas* consiste justamente en sacrificar los deseos personales en favor de intereses superiores y colectivos. A estos últimos se subordinan incluso el matrimonio y el *amor*, de manera que es Lavinia, no Dido, quien está destinada a ser la esposa de Eneas, como le ha advertido Creúsa al salir de Troya (2.780-4). La aventura de Cartago, orquestada por Venus y Cupido, constituye así una distracción en el viaje al Lacio y la fundación de Roma, que son los decretos del hado, o bien en términos narrativos, una digresión que dilata el final.<sup>141</sup>

Como vimos a propósito del interludio divino entre Venus y Júpiter (*supra* 3.2.1), los dioses, sucedáneos del autor, determinan buena parte del desarrollo dramático. En su intento por explicar el complejo fenómeno del enamoramiento, Virgilio, como los alejandrinos, se vale de una compleja y poderosa maquinaria divina que los mortales ignoran y contra la cual no pueden hacer nada. Pero además de cambiar el sentido de los acontecimientos y la dirección de la trama, los dioses introducen también transformaciones esenciales en el carácter y en el estatuto de los otros personajes. Ellos ignoran que están siendo objeto de un plan superior, pero a los lectores se les muestran en detalle su estado psicológico y sus motivaciones personales cada una de las veces que intervienen, de modo que percibimos la ironía y el grado en que ellos se engañan con respecto a los límites, al origen de las informaciones y a su autonomía.

El análisis de los discursos nos permitirá valorar, por ejemplo, cómo Eneas es elevado de la posición de náufrago a la de héroe y líder, principalmente por la subjetividad de Dido. Asimismo veremos que muchas veces Dido y Eneas, al equivocarse su interpretación de las circunstancias, de los discursos y en general de todo tipo de mensajes, dan lugar a

---

<sup>141</sup> Sobre la concepción del viaje en términos narrativos, con avances y retrocesos, o bien relatos teleológicos y digresivos, *vid. infra* capítulo 5.

malentendidos que, junto a la acción de los dioses, determinarán el desenlace trágico de los acontecimientos. Él, fuertemente condicionado por su situación personal, idealiza la naciente Cartago, interpreta las imágenes del templo de Juno como muestras de simpatía de los tirios y, en un acceso de optimismo, comparte la dicha de ellos y por un tiempo el gobierno de la ciudad. Ella por su parte, marcada por la acción de Cupido, verá un discurso elegíaco, en lugar del relato heroico de la fundación y en los mensajes de legitimación y en las indicaciones del viaje la oportunidad de encender la *uetera flamma* (4.23).

La primera sección de este subcapítulo (3.3.1) se ocupa de la constitución de cada uno de los personajes de cara al otro y de cara al público, que ocurre con la intervención de entidades divinas, desde sus primeras menciones hasta el encuentro. La segunda (3.3.2) estudia el primer encuentro, presentación oficial de los homólogos en discurso directo (595-630). Luego (sección 3.3.3) veremos el interludio divino, en que los dioses decidirán el giro dramático (657-94), y finalmente (sección 3.3.4) atenderemos a la primera parte del segundo intercambio entre los líderes (753-6),<sup>142</sup> el cual contiene el extenso relato del héroe. La lectura de los dos intercambios que ocurren en situaciones comunicativas distintas ha de permitirnos valorar primero las diferencias de autoridad que existen entre los dos hablantes y luego la transformación esencial que se produce en sus estatutos respectivos.

### 3.3.1 Los antecedentes del encuentro y las primeras definiciones de los estatutos: la construcción del estatuto de Dido y el cambio en la disposición psicológica de Eneas

Ya hemos visto cómo Venus le había contado al héroe la historia de Dido, con lo cual había comenzado a presentarla en función de los intereses de él y de los lectores. Es importante que la heroína esté a su altura. La construcción del estatuto de ella coincide con el nacimiento de la simpatía de él y ambos procesos ocurren de manera gradual a partir de varios pasos o estadios fundamentales, en cada uno de los cuales aumentan su presencia, los discursos directos y los movimientos físicos y dramáticos.

Al inicio de la obra el narrador mencionaba Cartago y sus principales rasgos, sus habitantes y la relación con Juno, a quien la reina ahora construye un templo: *hic templum Iunoni ingens Sidonia Dido / condebat* ‘Aquí en honor de Juno edificaba inmenso templo la sidonia Dido’ (446s.). El vínculo con Juno en principio la convierte en oponente de Eneas, y de hecho Júpiter se anticipa a su reacción hostil cuando decide enviar a Mercurio para

---

<sup>142</sup> La respuesta de Eneas a Dido, que constituye el proemio del relato, es objeto de análisis de la sección 4.1 del capítulo siguiente.

garantizar las condiciones de hospitalidad que requieren los troyanos. Esta es la primera mención explícita de la reina:

Haec ait et Maia genitum demittit ab alto,  
ut terrae utque nouae pateant Karthaginis arces  
hospitio Teucris, ne fati nescia Dido  
finibus arceret

297-300

Dice, y manda a Mercurio a que consiga  
el que Cartago hospitalaria acoja  
en su puerto a los Teucros, y en sus muros,  
no sea que, ignorante de los Hados,  
de sus fronteras los rechace Dido.

En efecto, como pensaba el padre de los dioses, a los primeros troyanos que llegan, que son los que encuentran los tirios, les será negado el desembarco, como después sabremos por Ilioneo: *hospitio prohibemur harenae; / bella cient primaque uetant consistere terra* ‘¡Negado el hospedaje de la arena! ¡Guerra por hacer pie sobre la playa!’ (540s.).

De acuerdo con el plan de Júpiter, ella ha de constituir un medio que facilite la misión de Eneas, no una prueba más, ni muchos menos la causa de una estancia indefinida en Cartago. Pero el dios también reconoce el estado de ignorancia en que se encuentra ella: *fati nescia* (299). *Fatum* en esta formulación es una referencia implícita, deliberadamente ambigua, no ya a la misión del héroe, sino sobre todo a la tragedia,<sup>143</sup> y entonces se carga de ironía; cf. R. G. Austin (1971: *ad loc.*). Aún antes de que Venus exprese sus intenciones y comience a urdir el enamoramiento, estas palabras cobran una gran fuerza caracterizadora, como una maldición que pesará sobre ella en lo sucesivo. La caracterización será más efectiva porque, a pesar de ser pronunciada por el narrador, está focalizada a través del soberano del Olimpo y sigue a la profecía más importante de la obra sobre la misión de Eneas y la consumación de Roma. La ignorancia será luego confirmada amargamente por el narrador, en plena descripción del proceso de enamoramiento: *haec oculis, haec pectore toto / haeret et interdum gremio fouet inscia Dido* ‘Ella le estrecha, fijos los ojos, ciega el alma toda, y a ratos le acaricia en su regazo, ¡ay sin ventura, Dido que no sabe cuán terrible es el dios a quien acoge!’ (717s.). La ironía es más notable si consideramos que Júpiter, la máxima autoridad del Olimpo y el garante del hado, tampoco es consciente (*nescius*) del doble sentido de sus palabras ni de lo que está por ocurrir.

La ignorancia de Dido con respecto a los planes divinos, y en general la ignorancia de los mortales y la imposibilidad de interferir en las decisiones de los dioses había sido objeto

---

<sup>143</sup> Williams 1983: 5 considera que el poeta utiliza el *fatum* como figura de anticipación: “That ignorance on Dido’s part will clearly be fatal to her and will lay her open to manipulation. What Jupiter foresees is also a foreshadowing by the omniscient author.”

de reflexión a propósito del encuentro entre Eneas y Venus; *vid. supra* 3.2.2. Mientras a los lectores se les revelan las decisiones divinas, los mortales perciben otros mensajes que disfrazan lo que no les es dado conocer, los ayudan a entender la realidad de un modo racional y permiten al autor justificar sus reacciones como motivaciones psicológicas, paralelas a los planes divinos. El enamoramiento es un buen ejemplo de esta técnica.<sup>144</sup>

Las diferencias de autoridad entre los personajes determinan en buena medida su nivel de acceso a la información, así como la posibilidad de tomar la palabra o darla a otros, lo cual importa tanto en términos de técnica narrativa como de situación de comunicación y análisis pragmático de los discursos. En su papel de reina y anfitriona, Dido podrá explicar ante los otros personajes su motivación psicológica en discurso directo, que es la forma más extrema de la subjetividad y el poder: *non ignara mali miseris succurrere disco* ‘En mi propio dolor voy aprendiendo a mirar al que sufre condolido’ (1.630); *solus hic inflexit sensus animumque labantem / impulit* ‘sólo éste ha despertado mis sentidos, y al corazón que vacilaba’ (4.22s.). Asimismo durante todo este libro ella decidirá cuándo hablan los otros, pero, tal como Eneas, desconoce la intervención de Cupido y la disposición de Júpiter y en este sentido, al menos en principio, es similar a él: *pastor nescius* (4.72); *fati nescia Dido* (299).

La desproporción de conocimiento que existe entre los personajes de la ficción y los lectores externos, fuente de ironía esencial a lo largo del episodio, nos permite distinguir en la presentación dos Didos distintas – una construida para sí misma y para Eneas y otra que está desde el inicio marcada por la tragedia – y nos permite también asistir a las reacciones de él y a la evolución de su estado psicológico.

Vimos que la primera presentación oficial, que es también la que recibe Eneas, corresponde a Venus (340-68). Ante el hijo la diosa había una heroína ideal, con rasgos que pretendían ganar la simpatía de él y del público contemporáneo de Virgilio, y había omitido otros que tendrían un efecto negativo como la relación de Cartago con Juno y el carácter belicoso de sus habitantes. La *dux femina* que había anticipado Venus, así como la simpatía

---

<sup>144</sup> Para Heinze 1903, la aparición de Amor en la figura de Ascanio es uno de los casos en que: “die psychologische Entwicklung [wird] ganz selbstständig und vollständig gegeben, das göttliche Eingreifen steht nur gewissermaßen als anschauliches Symbol daneben [...]: wie Didos Liebe vorbereitet ist, entsteht und wächst, wird unabhängig von diesem Eingreifen dargestellt, und ehe sich die Liebende dem Geliebten hingibt, werden in dem kurzen Gespräch der beiden Schwestern die Gefühlsmomente wie die unterstützenden Verstandsmomente erschöpfend vorgelegt. – Bei längeren allmählich fortschreitenden psychischen Prozessen beschränkt sich das Eingreifen der Gottheit auf den ersten Anstoß: alles weitere entwickelt sich vor unseren Augen in der Seele des Menschen, und der Dichter trägt Sorge dafür, uns jedes einzelne Stadium durch den Handelnden selbst in der Rede vor Augen zu führen: so ist es bei Didos allmählich reifenden Entschluß zum Tode...” (p. 326). Quinn 1968 por su parte afirma que “...there are passages [...] in which a mental event is related more explicitly on both levels. [...] [Dido] falls in love because Venus sends Cupid [...] to the banquet and he sets her on fire. That is one level; on the other level she falls in love because she is a passionate woman who has till now resisted passion in her widowhood, but finds her infatuation with Aeneas, the handsome adventurer who has aroused her pity (1.630), impossible to resist (4.22-3).” (pp. 316-20)

de él, continuarán conformándose cuando él entre en la ciudad, primero con las visiones de la naciente Cartago y el templo de Juno y luego con la aparición de la reina, sus discursos y su actitud benévola.

Desde la partida de la madre hasta la presentación del héroe ante Dido y el resto de los troyanos (418-593) asistimos pues a la construcción de ella en función de, y a través de la mirada transformadora de él, que resulta a su vez transformada. Al tiempo que el personaje observa los objetos, estos lo conmueven, propician el paso del desconocimiento a la simpatía y del desasosiego a la esperanza.<sup>145</sup> En toda esta parte, los discursos de los personajes y del narrador se configuran en función de estos dos temas centrales: la definición de Dido y la transformación psicológica de Eneas.

Pero para que sea posible contar las cosas de esta manera, con el énfasis puesto en el protagonista, ha sido preciso efectuar una transformación en la voz narrativa y en el punto de vista, acción que corresponde a Venus. En efecto, la diosa había enfatizado la necesaria separación entre los ámbitos divino y humano: *dextrae iungere dextram / non datur* (408s.). Había engañado al hijo y luego lo había abandonado sin escuchar su queja, pero enseguida ella misma, que como vimos es experta en subvertir identidades y protocolos, había transgredido las normas al esparcir la niebla que los ocultaba a él y a Acates del resto de los mortales, lo cual supone una distinción extraordinaria:

at Venus obscuro gradientis aëre saepsit  
et multo nebulae circum dea fudit amictu,  
cernere ne quis eos neu quis contingere posset  
moliriue moram aut ueniendi poscere causas.

411-4

Pero Venus,  
cercando de aire fosco a ambos viajeros,  
con un manto de niebla los encubre  
porque ni sean vistos ni estorbados,  
ni los lastime nadie ni pretenda  
inquirir el porqué de su venida.

Y luego ella también disolverá la niebla, para hacerlo aparecer de nuevo transformado, con una apariencia semejante a la de los dioses:

restitit Aeneas claraque in luce refulsit  
os umerosque deo similis; namque ipsa decoram

Yérguese entonces  
en plena luz, deslumbrador, Eneas,

---

<sup>145</sup> Otis 1963: 65: "Once Dido is mentioned, once Venus gives Aeneas the exciting story of Dido's past, we are caught up in a continuous crescendo of emotion with no stoppings or interludes at all. [...] Virgil [...] is depicting an emotional process. He is concerned with Aeneas' reaction to the new city, with Aeneas' growing sense of the character and ethos of this *dux femina facti*. Venus has set, as it were, his mood, prepared him to look for every evidence of what this remarkable woman has done and is doing."

caesariem nato genetrix lumenque iuuentae  
purpureum et laetos oculis adflarat honores:  
quale manus addunt ebori decus, aut ubi flauo  
argentum Pariusue lapis circumdatur auro.

588-93

rostro y talle de dios: diole de un soplo,  
la madre al hijo, el relucir galano  
que abrillanta el cabello, el róseo tinte  
de fresca juventud, y en la mirada  
encanto halagador. Tal el artífice  
que la belleza del marfil ultima,  
o mármol pario o plata sorbedora.

Estas dos transformaciones esenciales del punto de vista rodean y definen tanto una parte específica en la presentación de Dido como las transformaciones psicológicas en él, acciones que preparan la escena para la presentación oficial y el intercambio entre ambos (418-585). Podemos enunciar el modo complejo y los distintos filtros que modifican la realidad en esta parte: Venus opera en Eneas unas modificaciones del estatuto, que constituyen también mecanismos discursivos en la construcción del estatuto de Dido, la cual a su vez condiciona la disposición del ánimo de él. Si la diosa le había mostrado los límites de su condición mortal y la necesaria distancia entre los ámbitos divino y humano, paradójicamente también puede otorgarle privilegios que corresponden a los dioses.<sup>146</sup>

La inclusión en la niebla y el embellecimiento constituyen cambios ontológicos, que determinarán su relación con los demás personajes y su percepción de la realidad. El nexo – *at* (411) –, que introduce la acción inmediatamente posterior a la queja de él, marca el inicio del nuevo evento, en el cual el personaje asumirá un nuevo papel y tendrá unas posibilidades de percepción y expresión también distintas de las normales. Por obra de Venus, Eneas se convierte de receptor del discurso de la diosa en espectador activo de la realidad, capaz de ofrecer comentarios evaluativos a los lectores y actuar como mediador entre el narrador y el texto. *At* marca la ruptura que supone el nuevo estado ontológico y también la entrada en la ciudad y en un nuevo espacio narrativo.

La niebla y el embellecimiento son motivos tradicionalmente épicos. En la *Odisea* Atenea primero cubre de gracia al héroe, cuando este va a presentarse ante Nausicaa (6.229-

---

<sup>146</sup> El disfraz de Venus en mortal constituye a los ojos de Eneas también un cambio de estatuto ontológico. Es curioso que la diosa se haya despojado de su divinidad justamente en el momento de efectuar distinciones relevantes sobre otros mortales: la construcción del estatuto heroico de Dido y la colocación de Eneas en la niebla. Pero esta transformación es sólo aparente, pues al fin y al cabo, a pesar de las distinciones de que ahora disfrutaban los personajes – *dux femina facti* (364); *deo similis* (587) –, es Venus quien configura la situación y define el rumbo que ha de seguir la trama. Las visiones que se encuentran a disposición de Eneas serán siempre reguladas por la diosa en función de sus intereses. Él podrá ver a los tirios y a Dido sin ser visto por ellos, pero no tiene acceso al plan de Venus y Amor.

35)<sup>147</sup> y luego lo envuelve en una nube para que pueda atravesar sin contratiempos el país de los feacios (7.14-17). De modo similar, en las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas Hera esparce niebla en la Cólquide para facilitar el avance de Jasón (3.210-12) y más adelante también lo embellece para que vaya al encuentro de Medea en el templo de Hécate (3.920-6), si bien no es esta la primera visión que la joven tiene de él. En todos los casos estos hechos constituyen acciones sobrenaturales mediante las cuales las diosas otorgan a los héroes unas posibilidades superiores a las que les corresponderían. Se trata de una elevación extraordinaria del estatuto, que en el mundo de la épica sin embargo se siente como natural, y los personajes virgilianos parecen estar acostumbrados a ella.

Las transformaciones maravillosas de Venus sobre Eneas condicionan los hechos en lo sucesivo, cambian la realidad de modo parecido a como lo habían hecho Juno, los vientos o Neptuno, si bien aquellas acciones ocurrían en interludios divinos, sin la presencia de mortales y entonces no eran advertidos por ellos ni influían en su caracterización. En este caso, aún cuando se trata de sucesos que ocurren ante sus ojos y lo afectan directamente, Eneas tampoco parece ser consciente de ellos. No se percata de la inclusión en la niebla, porque está ocupado con las emociones y los reproches a la madre. Además, la concesión de poderes semidivinos por parte de las diosas protectoras a los héroes se encuentra suficientemente legitimada por los predecesores, por lo cual no produce en ellos ni en el resto de los personajes el extrañamiento que sentimos los lectores. Sorprende que ni Eneas ni Acates ni los de fuera digan una palabra acerca de la niebla y que, cuando esta se disipa, nadie pregunte de dónde han salido ellos o dónde se encontraban antes.<sup>148</sup> Pero si las transformaciones del estatuto y del punto de vista, por ser convenciones genéricas, no provocan asombro, otras como el enamoramiento, cuyos mecanismos permanecen asimismo ocultos a los personajes, requerirán sin embargo la movilización de un aparato divino mucho más complejo, así como de anuncios y reflexiones que insisten en la particularidad del hecho.

De todos modos, independientemente de la actitud de los personajes y a pesar de la existencia de precedentes, las transformaciones ontológicas que sufre Eneas dentro y fuera de la niebla son especiales en relación con la tendencia regular en la *Eneida* y nos invitan a indagar en los significados implícitos. Más allá de la *imitatio*, en manos de Virgilio estos

---

<sup>147</sup> Otro caso de embellecimiento, al que este se asemeja más, se encuentra también en la *Odisea*, cuando el héroe se aparece a Penélope (23.156-63).

<sup>148</sup> Williams 1983: 21 explica que Eneas y Acates parecen no ser conscientes de que son invisibles: “When they instinctively hold back to see what happens to their friends, they simply remain shrouded in the mist (1.514-16). Then, after Dido’s speech (562-78), the poet says, “they were for long eager to burst from the cloud” (580-81); but that reads as an authorial comment and not a statement that Aeneas shares the author’s knowledge of the cloud: that is, the words are explanatory to the reader, not descriptive of Aeneas’ perception. The cloud is, in fact, dispersed of its own accord (586-87) and the characters do not comment on any strangeness they have perceived.”

motivos adquieren una importancia que no tenían en Homero y en Apolonio, como transgresiones de las reglas que se han establecido. El caso además es notable si pensamos que es Venus quien establece los límites entre ella y el hijo e inmediatamente ella misma los difumina al concederle prerrogativas divinas. Podemos afirmar que las últimas acciones que la madre realiza sobre el héroe, antes y después de abandonarlo, constituyen casos de legitimación de su autoridad con respecto a los otros mortales: los compañeros, los habitantes de Cartago, y sobre todo Dido. Si ella es una heroína épica, dotada de una magnífica ciudad y de una belleza comparable a la de Diana, él por su parte, hijo de diosa y responsable de una misión fundacional, adquiere temporalmente unas posibilidades extraordinarias, que le permiten determinar la presentación de la reina durante esta parte. Como es de esperar y como veremos enseguida, la construcción de la heroína y de su estatuto se realiza sobre la base de modelos culturales socialmente aceptados, como desde el inicio de la obra el héroe se ha erigido anacrónicamente en paradigma del ethos augústeo.

Aquí nos interesan especialmente las distinciones sobrenaturales en tanto modificaciones del punto de vista y del acceso a la información por parte del héroe. Primero Venus esparcía la niebla para ocultarlo de los demás; luego la disipa y lo hace más visible, también para ellos. Otis (1963: 65) opina que la niebla es un símbolo de la distancia emocional que separa al héroe de la escena en que se encuentran Dido y los tirios, a los que distinguirá como *fortunati* (437). En nuestra opinión, más que un símbolo, se trata de un mecanismo narrativo que posibilita la creación de un nuevo espacio, nivel o ámbito de acción, esencialmente distinto del ámbito en que se encuentra el resto de los mortales: de ahí la semejanza de Eneas con los dioses. Como una especie de barrera o telón, la niebla establece una distancia física y discursiva entre él y el mundo exterior. El personaje se encuentra colocado en un espacio dramático o un nivel distinto del de los demás, en el cual el tiempo, la acción y los discursos suceden de modo también distinto. En cada uno de los espacios, dentro y fuera de la niebla, ocurren unas acciones y unos discursos más o menos simultáneos, que son presentados alternativamente por el narrador. En el exterior la acción sigue su ritmo habitual, inalterada por la presencia tácita del héroe observador. Mientras tanto él desde dentro observa, interpreta y comenta lo que ocurre en el exterior, de modo que para él en cierto sentido el tiempo parece haberse detenido.

Pero si él puede observar a los otros personajes sin ser visto, deviene blanco de la mirada de los lectores. Mientras desde el interior de la niebla está apropiándose de la información necesaria acerca de Dido y de los tirios, el narrador nos cuenta detalladamente cómo lo hace y las consecuencias que ello supone. Los lectores observamos cómo él observa

(y transforma) la realidad que lo rodea y cómo esta realidad lo transforma a él. Los dos espacios físicos separados por la niebla se corresponden así con los dos temas fundamentales de estas escenas: en el exterior tenemos la definición del estatuto de Dido, mientras que en el interior ocurre el proceso de redefinición del héroe, que es también su predisposición psicológica con respecto a Dido y a la misión.

Además, la introducción en la niebla supone no sólo protegerlo de la mirada de los otros – *cernere ne quis eos neu quis contingere posset / moliriue moram aut ueniendi poscere causas* ‘porque ni sean vistos ni estorbados, ni los lastime nadie ni pretenda inquirir el porqué de su venida’ (413s.) –, sino también de la conversación con ellos, pues, si excluimos el caso de Venus que es diosa, el primer discurso a un mortal en Cartago está reservado a la reina. Los dos espacios, como los niveles narrativos, no pueden interferirse directamente: Eneas y Acates observan a los tirios, pero mientras se encuentran en la niebla no pueden ser vistos o escuchados por ellos, con lo cual queda anulada toda posibilidad de intercambio o interacción. La extraordinaria posibilidad de percepción de él es el único medio en que la distancia entre los dos espacios se reduce. Los espacios interior y exterior se relacionan sólo de adentro hacia afuera. La niebla deviene pues instrumento regulador de la realidad y también de las acciones y los discursos en función de la perspectiva de él.

La inclusión en ella, espacio ontológica-, discursiva- y dramáticamente distinto, constituye, además de la elevación del estatuto, un mecanismo narrativo que permite al narrador disimular su presencia tras la subjetividad de Eneas. El hecho de explicar cómo se produce el cambio de perspectiva a partir de un recurso material que es la niebla es también una reflexión acerca del punto de vista, las posibilidades discursivas del héroe y del narrador y el significado de la subjetividad. La perspectiva superior constituye una distinción jerárquica sumamente valiosa, en tanto supone la invasión del discurso narrativo, y con ello un aumento de las posibilidades discursivas, que superan en mucho las de cualquier otro personaje. Casi como un nuevo narrador, al héroe recibirá aquí por primera vez la tarea de mediar entre la ficción y los lectores, la cual asumirá oficialmente a partir del libro segundo; cf. Fernandelli 2012: 485s.<sup>149</sup>

Y al tiempo que su mirada transforma los objetos y los hechos de la realidad, la realidad percibida y el propio acto de percepción también van modificando su ánimo. A diferencia de las súbitas transformaciones ontológicas realizadas por la madre, tanto la presentación de

---

<sup>149</sup> Fernandelli 2012: 476- 512 estudia cómo la éfrasis del templo de Juno prepara las condiciones para el relato del libro segundo, no sólo en cuanto al contenido y al lenguaje, sino sobre todo en cuanto al tipo de mediación narrativa que realiza Eneas. De acuerdo con él, los hechos del libro segundo se cuentan desde la perspectiva de un personaje-narrador, mientras que en el primero se trata de un personaje-reflector.

Dido como la transformación psicológica de él son procesos paulatinos, con fases más o menos bien definidas en relación con las escenas y la percepción de los objetos. Por un lado ocurren los hechos externos que definen a la reina – la visión de Cartago y el templo de Juno, la llegada de ella y la de los compañeros perdidos, el intercambio con Ilioneo – y por otro la percepción del héroe de estos hechos, con reacciones notadas a menudo en tercera persona por el narrador, o expresadas por él mismo en discurso directo.

Así pues, después de que la madre ha efectuado la primera transformación ontológica, Eneas avanza por la ciudad envuelto en la niebla, contempla la opulencia, fruto del trabajo de sus habitantes y se conmueve en un modo que recuerda a sus principales modelos épicos: a Ulises al llegar al país de los feacios (*Od.* 7.43-5) y a Jasón al entrar en la Cólquide (*Ap. Rhod.* 3.215-40). En el texto homérico, sin embargo, la ciudad merece menos espacio y no contribuye a la caracterización de Nausicaa, a la que el héroe ha visto por primera vez antes y con la que ha tenido oportunidad de hablar, sino en todo caso de su padre Alcinoos. Con un interés esencialmente helenístico por los objetos de arte, Apolonio por su parte aprovecha la ocasión para recrearse en la descripción del palacio de Eetes y sus riquezas, pero los objetos tampoco distinguen a la heroína Medea y el narrador no comenta las impresiones de Jasón.

Virgilio se distingue de sus predecesores en el hecho de utilizar los objetos, la ciudad y el templo, como prendas o instrumentos en la construcción del carácter de la heroína, de acuerdo con las expectativas del héroe y de los lectores. Cartago, la ciudad recién fundada por una reina que también había perdido su *patria* es la realización del mayor anhelo de Eneas<sup>150</sup> y también cuenta con las estructuras conocidas y apreciadas por los romanos.<sup>151</sup> Pero más que la opulencia, son loables la *labor* de los habitantes y la alegría en el trabajo. La capacidad de sacrificio, tema recurrente en la *Eneida* que distingue al héroe desde el inicio, constituye otro mecanismo por medio del cual el pasado mitológico es actualizado en función del presente del autor.<sup>152</sup>

---

<sup>150</sup> Por contraste con el caos y la zozobra a los que han estado sometidos los troyanos, esta ciudad aparece como paradigma de fuerza, estabilidad, protección – *muri* (423); *arx* (423); *saxa*, (423); *tecto* (424); *portus* (427); *fundamenta* (428); *immanis columnae* (428); *rupes* (429) –, orden y armonía: *pars* (423)... *pars* (425); *alii* (427)... *alii* (428).

<sup>151</sup> Fernández Corte 1990: 144, nota al v. 618 apunta que: “Virgilio reúne en su descripción de Cartago los rasgos más relevantes de una colonia romana: el pavimento de las vías, el alcázar con sus templos y magistrados, el teatro, la columnata elevada de la *scaena*...” Estefanía Álvarez 2018: 133s. además sugiere que “es verosímil que [Virgilio] introdujese el relato de [la fundación de Cartago] en la leyenda de Eneas para apoyar el plan de Augusto de la reconstrucción de la ciudad, ya que, cuando Virgilio estaba componiendo su poema, Cartago resurgía por deseo de Octaviano que llevaba a cabo un antiguo proyecto de César.”

<sup>152</sup> Williams 1983: 15: “What Aeneas admires in Dido and what he regards as worthy of recognition is a system of values that he can understand, a moral sense that depends on the individual judgment. The same inner compulsion that drove Dido on is what drives him on...”

Mientras contempla la ciudad – *adspectat* (420) –, el narrador comenta la primera reacción de él – *miratur* (421, 422) –, admiración que se irá intensificando hasta devenir discurso directo: *o fortunati, quorum iam moenia surgunt!* ‘¡Oh bienhadados los que ya están viendo sus murallas surgir!’ (437). Esto es un *μακαρισμός* que nos recuerda el monólogo durante la tormenta: aunque Acates está presente y lo escucha, la exclamación exaltada parece más una reflexión personal que un discurso dirigido al compañero. Como en la tormenta, el héroe no realiza propiamente una acción, o al menos no la realiza en la escena inmediata, sino más bien comunica a los lectores su exaltación. A partir de este primer movimiento dramático, las emociones irán en aumento, los discursos serán más largos y las interacciones más frecuentes.

A la expresión directa del personaje sigue un juicio de aprobación del narrador, que es la comparación de los tirios con la sociedad ideal de las abejas (430-6), un símil que Virgilio recupera de las *Geórgicas* (4.162-9),<sup>153</sup> la obra que mejor define la *labor* como ideal de comportamiento dentro del *ethos* augústeo; cf. Galinsky (1996: 121-8). Como los tirios se alegran en el trabajo, el campesino de las *Geórgicas* alcanza el estado de paz y felicidad a través del sacrificio. Los símiles, como los paréntesis, suponen un alto en la narración e introducen un nuevo nivel discursivo; la intertextualidad además implica la intromisión de otro texto, otra voz y otra situación, con consecuencias importantes para el significado del nuevo texto.

Es interesante que, en lugar de aludir a la tradición homérica como ocurre en muchos otros símiles, el autor se cite a sí mismo y cite una obra inspirada en la tradición didáctica. Si además tenemos en cuenta que estamos hablando de una heroína épica, que se habría ajustado al modelo heroico tradicional de no haber sido por la intervención de Cupido, la asimilación del autor en función de la moral contemporánea confirma su interés por construir héroes distintos de los de Homero, más cercanos tal vez al ideal helenístico que es Jasón, pero definitivamente identificados con los personajes relevantes de Roma y de la historia reciente. Del mismo modo que Venus ha presentado a Dido como *uniuira* (*vid. supra* nota 117 de este capítulo), en la concepción de Cartago y de sus habitantes hay una voluntad de actualización, que viene a confirmar la cita de las *Geórgicas*.

Más adelante la presentación de Dido y la identificación de Eneas van un paso más lejos, cuando aparece el templo en honor a Juno (441-93), ricamente decorado con imágenes

---

<sup>153</sup> Cf. además *Il.* 2.87-93, 12.167-72; Hes. *Theog.* 594-602 y Ap. Rhod. 1.878-85. La inclusión del texto principal de las *Geórgicas* en forma de símil es frecuente en la *Eneida*. Sobre el motivo de las abejas, que recorre la obra de manera progresiva, y su significado en los distintos sitios; cf. Briggs 1981: 970. Sobre el pasaje de las abejas en las *Geórgicas* y la comparación con los cíclopes cf. Schindler 2000: 179.

de la guerra de Troya y su propia figura. Ahora sí aparece el vínculo directo con su faceta heroica y con los poemas homéricos. Como antes, mientras él percibe los objetos –*uidet* (456), *uidebat* (466) –, el narrador comenta la admiración – *miratur* (456) – y describe el cambio psicológico:

hoc primum in luco noua res oblata timorem  
leniit, hic primum Aeneas sperare salutem  
ausus et adflictis melius confidere rebus.

450-2

En este sacrosanto bosque, de improviso,  
primer alivio a sus temores, mira  
Eneas una prenda de esperanza,  
algo en su desventura que le alienta  
para afrontar el porvenir confiado.

Como enfatizan las anáforas – *hoc primum* (450), *hic primum* (451) –, en este momento y en este sitio concretos, a la vista de los objetos se produce el cambio de actitud en el protagonista que la madre antes había intentado con su anuncio y sus palabras de ánimo. Esta nueva disposición, que comienza a experimentar ahora y que irá en aumento, es condición necesaria para poder presentarse ante Dido. Ante las escenas de la guerra de Troya manifiesta sus sentimientos personales – *lacrimans* (459, 470); *multa gemens* (465); *ingentem gemitum dat pectore ab imo* (485) –, que devienen un nuevo discurso directo, ahora sí, a Acates:

‘quis iam locus,’ inquit, ‘Achate,  
quae regio in terris nostri non plena laboris?  
en Priamus. sunt hic etiam sua praemia laudi,  
sunt lacrimae rerum et mentem mortalia tangunt.  
solue metus; feret haec aliquam tibi fama salutem.’

459-63

¿Qué tierra, Acates,  
o qué región – exclama – habrá en el orbe  
que de nuestros dolores no esté llena?  
Mira a Príamo allí: los nobles hechos  
aquí también su galardón conquistan;  
lágrimas hay por nuestras cosas, y almas  
que ante la muerte y el dolor se inmutan.  
No tengas miedo, a la esperanza alienta  
este renombre.

En el mismo tono exaltado de antes enuncia la impresión general que le sugiere el conjunto: *quis iam locus* [...] / *quae regio in terris nostri non plena laboris?* (459s.), lo cual supone también establecer un vínculo entre la ciudad desconocida y su historia personal: se reconoce a sí mismo como parte de la realidad que está contemplando y justifica la pretensión

de fama de antes: *fama super aethera notus* (379).<sup>154</sup> Como su declaración ante la madre, ahora también las imágenes de la guerra de Troya tienen valor reflexivo.<sup>155</sup> De todo el conjunto que lo emociona gradualmente, la visión de Príamo lo hace proferir otra exclamación – *en Priamus* (461) – con tal vehemencia que parece que efectivamente se encuentra ante el rey. La emoción del observador reduce la distancia que existe entre el objeto artístico y el mundo real o la realidad ficticia del personaje.<sup>156</sup>

Después expresa su interpretación personal de las representaciones del rey y de Troya como evidencias de la simpatía de los tirios: *sunt hic etiam sua praemia laudi, / sunt lacrimae rerum et mentem mortalia tangunt* (461s.).<sup>157</sup> Este juicio subjetivo ha sido interpretado como erróneo por buena parte de la crítica, sobre todo a partir del vínculo de Cartago con Juno, la dedicación del templo a la diosa, la tendencia belicosa de sus habitantes y su predisposición negativa hacia los troyanos, que había motivado el envío de Mercurio por Júpiter para modificar la disposición de Dido; cf. por ejemplo Horsfall (1990) y Estefanía Álvarez (2012). Pero independientemente de cuál habría sido la interpretación correcta de estas imágenes y la motivación de Dido al mandar a construirlas, si es que había tal cosa, enfatizamos que lo importante es el punto de vista subjetivo de Eneas y la explicación que él encuentra a la realidad que tiene delante y que, al menos en toda esta parte, mientras está observando la escena en la niebla, el estatuto de Dido cuenta a partir de las impresiones que produce en él, que no conoce la relación de Juno con Cartago ni conocerá nunca la intervención de Mercurio ni se ha enterado aún de las dificultades que había tenido que superar el otro grupo de troyanos al desembarcar. El personaje intenta explicar racionalmente un hecho que se ha establecido en el nivel divino y esta explicación está naturalmente condicionada por su estado

<sup>154</sup> A. Barchiesi 1997a: 275 distingue las partes del proceso de contemplación: “...both a viewer and a part of the representation, Aeneas first marvels (1.456 *miratur*), then sees (1.456 *uidet*; 1.466 *uidebat*), and finally recognises (1.470 *agnoscit lacrimans*; 1.488 *se quoque ... agnouit*).”

<sup>155</sup> Ya antes en este trabajo (3.2.2) hemos reparado en las posibilidades reflexivas de esta afirmación: la fama del personaje se debe a la tradición literaria, especialmente a la *Eneida*, y su conciencia de ella sugiere que conoce la obra en la que se encuentra. De manera similar, A. Barchiesi 1997b ha notado el valor reflexivo de la écfrasis del templo de Cartago como representación de la *Iliada*, del ciclo épico y del reconocimiento de Eneas – *bellaque iam fama totum uulgata per orbem* ‘toda la guerra que en alas de la fama corre el mundo’ (457) – también como una alusión a las obras literarias anteriores, en la cual *orbis* alude al ‘kyklos’ griego, y *uulgata* significa ‘trillado’, ‘lugar común’. Así, la écfrasis que reproduce las obras anteriores sirve como punto de partida para el relato de Eneas que, como la obra de Virgilio, será una versión nueva, el ciclo contado desde una perspectiva distinta.

<sup>156</sup> A. Barchiesi 1999b: 331: “Comments of this kind usually serve to praise the ability of the artist to produce *enargeia*, “presence effect”, identification between the spectator and the object.” Más adelante en este trabajo veremos otro caso de *énáργεια*: cuando Eneas puede ver a los dioses destruyendo Troya, lo cual supone además una transgresión importante de los límites entre los ámbitos divino y humano; *infra* 4.3.3.

<sup>157</sup> A. Barchiesi *ibidem*: 331s. sugiere que, además de la situación concreta, las observaciones de Eneas constituyen un juicio filosófico y moral de alcance universal: está en la naturaleza humana la capacidad de conmoverse con la desgracia ajena. De acuerdo con esta interpretación, las palabras del personaje exceden la ficción y la realidad política de Virgilio.

psicológico y su deseo de que las cosas sean así.<sup>158</sup> Ahora puede infundir ánimos al compañero – *solue metus* (459) –, como había hecho con los otros al llegar a Cartago, apoyado en una evidencia que para él es garantía cierta de salvación: *feret haec aliquam tibi fama salutem* (463). Más que animar al otro, sus palabras expresan un estado mental, una certeza que no tenía ante el grupo. Esta es la confirmación de que está listo para el encuentro con la reina: ya sabe todo lo necesario sobre ella y se ha conmovido lo suficiente.

Poco después entra Dido, casi como una figura que se hubiera desprendido del conjunto,<sup>159</sup> movimiento físico y dramático que interrumpe la contemplación de la *pictura* [...] *innanis* (464). A diferencia de estas y de los demás objetos de la ciudad o del templo, ella es un sujeto autónomo, que no depende de la mirada de él.<sup>160</sup> La *dux femina* ha devenido figura tangible, con forma y actitud propias. Su llegada repentina y su aspecto casi divino recuerdan a la madre – *sese tulit* (314); *incessit* (497) –<sup>161</sup> y reafirman la simpatía que se había ido conformando previamente.

La belleza de ella – *forma pulcherrima* (496) – complementa la de él, que le será atribuida por Venus;<sup>162</sup> mientras que la alegría – *laeta* (503) – es un estado de sosiego por el buen funcionamiento de la ciudad, el trabajo y el bienestar de los súbditos, que recuerda la actitud de él frente al grupo, no tanto la euforia de la Venus cazadora ni de las jóvenes

---

<sup>158</sup> El énfasis en el punto de vista es muy importante en la lectura que propone Fowler 1991, un sugerente estudio acerca de la ékphrasis y su relación con la narración. El crítico discute básicamente dos visiones: la tradicional que la relega a un lugar subordinado con respecto a la narración o la concibe como un medio de continuar esta, lo cual es también relegarla, y la moderna que intenta valorizar el objeto de arte en sí mismo. En vez de tomar partido por una, intenta encontrar un punto intermedio, y entonces “try to formulate an account of the relationship of a description to its narrative which takes adequate account of complexity but does not simply liberate the ekphrasis to meaninglessness.” (p. 34)

<sup>159</sup> En el cuadro de Pentesilea, último de los detalles que se describen del templo, la crítica ha visto una anticipación de la llegada de Dido, en tanto se trata de una joven (*uirgo*) con carácter masculino (*uir*), como la reina de Cartago; cf. Williams 1983: 69 y Fernandelli 2012: 480s..

<sup>160</sup> La entrada de Dido es una acción simultánea a la contemplación de las imágenes, pero sintácticamente independiente: *Haec dum Dardanio Aeneae miranda uidentur, / dum stupet obtutuque haeret defixus in uno, / regina ad templum, forma pulcherrima Dido, / incessit...* ‘Mientras todo ello es al dardanio Eneas objeto de estupor, mientras, absorto, su alma entera concentra en la mirada, al templo, esplendorosa de belleza, entra la reina Dido’ (494-7). Además, desde la misma entrada, la reina pasa de inmediato a ocupar el centro de la escena: *per medios* (504); *media testudine templi* (505).

<sup>161</sup> Es notable el parecido de Dido con la Venus disfrazada que había salido al encuentro de Eneas. Ambas irrumpen en medio de la escena, interrumpen alguna búsqueda en la que el héroe se halla sumergido, en sentido físico – *ipse* [...] *graditur* (312) – o psicológico: *haec dum Dardanio Aeneae miranda uidetur, / dum stupet obtutuque haeret defixus in uno* (494s.). Y ambas vienen a contestar las dudas de él, como si lo hubieran escuchado: Venus interrumpía la búsqueda de información acerca del lugar y sus habitantes – *quas uento accesserit oras, / qui teneant* [...] *hominesne feraene* (307s.) –, mientras que Dido interrumpe la contemplación de las imágenes del templo y la reflexión sobre su significado: *Quis iam locus, [...] / quae regio in terris nostri non plena laboris?* (459s.). Como antes Venus (329), y como los modelos Nausicaa (*Od.* 4.102-9) y Medea (Ap. Rhod. 3.876-86), Dido también será comparada con Diana: *qualis in Eurotae ripis aut per iuga Cynthi / exercet Diana choros* (499s.). Tanto Venus como Dido se asocian a ríos: Venus era parecida a Harpalyce, que corría a caballo más veloz que el Hebro, mientras que la Diana que sirve de paralelo a Dido se encuentra junto al Eurotas. También Nausicaa estaba junto a un río cuando vio por primera vez a Odiseo.

<sup>162</sup> Estefanía Álvarez 1995: 96 “[el atractivo físico de los protagonistas], si no es un factor decisivo para el nacimiento del amor, lo condiciona de manera importante.”

Nausicaa o Medea; cf. Briggs (1981: 961). Dido es una reina en plena madurez, con responsabilidades cívicas, hasta ahora más parecida a los reyes Alcino y Eetes que a los modelos femeninos. En el resto de la escena, especialmente en los discursos, se reafirmará su caracterización en términos épicos y masculinos, de acuerdo con paradigmas de reyes conocidos. Así pues, desde las primeras menciones que él había escuchado, en la primera visión y durante la presentación oficial, hasta la intervención de Cupido, ella conservará frente a él la superioridad que garantiza la condición de soberana y anfitriona.

Pero si la entrada de Dido había roto la inercia en que se encontraba sumido Eneas, la mayor conmoción ocurrirá con la visión de los compañeros (509-12):

obstipuit simul ipse, simul percussus Achates  
laetitiaque metuque; auidi coniungere dextras  
ardebant, sed res animos incognita turbat.  
dissimulant et nube caua speculantur amicti  
quae fortuna uiris, classem quo litore linquant,  
quid ueniant

513-8

Él y Acates,  
estupefactos entre miedo y gozo,  
se abalanzan a estrechar sus manos,  
mas no entendiendo qué sucede, inquietos,  
se ocultan al resguardo de su nube,  
sin saber de los suyos, en qué playas  
dejarían la flota, qué pretenden,  
pues eran gente de diversas naves  
y llegaban clamando por amparo.

Los sentimientos contrarios sacuden a los dos (514s.), que sin embargo se quedan paralizados físicamente, sin poder reaccionar ni hablar y sin atreverse a salir de la niebla. A pesar de la distancia que esta impone – *nube caua* (516) –, el vínculo afectivo con el mundo exterior, que ya veíamos en la contemplación del templo, es muy estrecho. Tanto la visión como el intercambio discursivo que está a punto de ocurrir entre Dido e Ilioneo, negociación oficial sobre su destino y el del su gente, responden a sus preocupaciones más urgentes – *quae fortuna uiris, classem quo litore linquant, / quid ueniant* (517s.) – y confirman la simpatía de Dido que él ya suponía, como si él hubiera preguntado o los de fuera pudieran adivinar su presencia. Entonces, mientras observa desde su espacio superior, Ilioneo, *placido [...] pectore* (521), toma la palabra en representación del grupo (522-58).<sup>163</sup>

<sup>163</sup> Ilioneo es el más elocuente de los troyanos y ha sido elegido por sus méritos personales, su autoridad superior y su edad avanzada – *maximus* (521) – para representar al grupo ante Dido y luego ante Latino (7.213-48). La figura del mediador entre el héroe y el soberano de mayor rango no es desconocida en la épica. En la escena análoga a esta de la *Odisea*, a saber, la entrada de Odiseo en la corte de Alcino, no es posible introducir un mediador, pues entonces el héroe había perdido a los compañeros, y tampoco es pertinente, pues él mismo es el mejor orador. En la *Iliada* tenemos una embajada de tres miembros encargada de transmitir los mensajes de Agamenón y convencer a Aquiles de volver a la guerra. Asimismo en Ap. Rhod., debido al carácter hostil de Eetes y a su relación de parentesco con los hijos de Frixo, ellos son más indicados que el héroe para pedir la

En su extenso discurso, el orador pretende en primer lugar revertir la hostilidad de sus interlocutores en simpatía y conseguir de ellos la garantía de paz y ayuda para sus proyectos. No obstante, como un mensajero, asumirá también la narración de los hechos que han ocurrido en otro sitio, al tiempo que veíamos la llegada de Eneas, el encuentro con la madre y la entrada en la ciudad, lo cual es interesante también para el héroe y para los lectores externos. Comienza por atraerse la buena voluntad de la reina mediante los halagos de ella y la deprecación propia (522-5)<sup>164</sup> y luego formula las peticiones concretas (525s.), las cuales argumenta con la mención de sus propósitos (527-9) y la *narratio* del viaje y el naufragio (530-8). Después cuenta el intento de desembarco obstaculizado por los tirios (539-43), ocasión en la cual les reprocha su ignorancia de las leyes de hospitalidad y promete retribución (*oficia*), apoyado en la justicia divina (542s.) y en su rey Eneas (544-9). Por último, menciona la presencia del troyano Acestes en Sicilia (549-52) y reformula sus posibilidades: si encuentran a Eneas vivo van a Italia, como era el plan original (553s.); si ha muerto, pondrán rumbo a Sicilia (555-8).

La palabra es el único medio de que dispone el orador y el más apropiado a las sociedades civilizadas, por oposición a *barbara* [...] *patria* (539s.),<sup>165</sup> para ganar la simpatía que ya había asegurado Mercurio y que Eneas, a partir de las imágenes del templo, también daba por segura. Las funciones más evidentes del discurso son pues poner a Eneas y a los lectores en antecedentes sobre lo que había pasado con el resto del grupo y motivar el discurso de Dido, que es la ratificación oficial de la hospitalidad, última condición para que se disipe la niebla y se produzca el encuentro. Pero además de estas acciones evidentes, el orador ofrece dos informaciones importantes que conciernen al protagonista.

---

hospitalidad y la cesión del vellocino. La ayuda de Medea luego, que es un asunto mucho más delicado, requerirá la petición a Calcíope de parte de sus hijos y de esta a Medea. Como Eneas, Jasón no interviene hasta más tarde, cuando el asunto ya está arreglado en su favor.

<sup>164</sup> Ilioneo emplea los procedimientos de *captatio benevolentiae* reconocidos en los tratados de retórica clásica; cf. Serv. *ad Aen.* 1.522: "... eam per laudem benivolam reddidit [...]: a iudicium persona 'o regina nonam c. c. I. u.', a sua persona 'Troes te miseri' et cetera, ab adversariorum 'quod genus hoc hominum', a re ipsa 'hospitio prohibemur harenae.'" Así pues, los primeros dos versos (522s.) contienen en ajustada síntesis las distinciones o los títulos de Dido. Luego enuncia los rasgos propios, que contrastan con los atributos de ella – *Troes* [...] *miseri*, *uentis maria omnia uecti* (524); *pio genero* (526) – para inspirar conmiseración (*captatio misericordiae*). Pero al aplicar los procedimientos retóricos de esta forma de discurso, Ilioneo está también definiendo la situación de acuerdo con sus intereses: dice quién es quién, lo cual es también determinar cómo quiere que sean leídos los actos de habla, y establece el alcance de sus acciones.

<sup>165</sup> Este reproche dirigido a Dido y a Cartago está cargado de ironía para los lectores. La barbarie es para los romanos más o menos todo lo extranjero, de acuerdo con un paradigma que habían impuesto primero los griegos, y está asociada también con oriente, la feminidad, el desenfreno, la ignorancia del deber y de los dioses, y con figuras como Medea y Cleopatra. Estas cualidades representan la otra cara, el lado trágico de la *dux femina*. Pero, como ha reconocido Feeney 2007: 54 y parece advertir Virgilio en su primera presentación de Dido, Cartago era demasiado parecida a Roma como para ser simplemente asimilada a la barbarie y a la otredad. La relación con ella de hecho suponía un conflicto para los romanos.

En discurso contiene la primera presentación de él a nivel de los personajes, que sigue a las que habían hecho el narrador y él mismo: *rex erat Aeneas nobis, quo iustior alter / nec pietate fuit nec bello maior et armis* (544s.). En ella enfatiza la *pietas* que lo ha hecho memorable y destaca además la *iustitia* y la *uirtus*. Estas cualidades conforman el esquema de virtudes tradicionales que concedían a Augusto la supremacía sobre los otros y el derecho a regir, no por medio del *imperium*, sino de la *auctoritas*. Como recuerda Galinsky (1996: 80-90), las cuatro virtudes, *uirtus*, *clementia*, *iustitia* y *pietas*, estaban reflejadas en el escudo de oro que el *princeps* había recibido en el año 27 a.C., cuando había renunciado a la *potestas* y había devuelto la *res publica* al *arbitrium* del senado. Su mención en este momento constituye así, inequívocamente, un nuevo intento de actualización del héroe en función de la ideología contemporánea, directamente “una asimilación alegórica [...] entre Eneas y Augusto” (Estefanía Álvarez 2018: 131), comparable al símil del *bonus uir* que vimos a propósito de la acción de Neptuno sobre los vientos (*vid. supra* 3.1.2), pero más clara porque se trata de la presentación del héroe.

La otra información relevante que comunica Ilioneo es la declaración del destino del viaje:

est locus, Hesperiam Grai cognomine dicunt,  
terra antiqua, potens armis atque ubere glabrae;  
Oenotri coluere uiri; nunc fama minores  
Italiam dixisse ducis de nomine gentem.  
hic cursus fuit...

530-4

Dan los Griegos  
nombre de Hesperia a una región famosa,  
tierra antigua y potente, tanto en armas  
como en la gloria de su gleba ubérrima;  
la habitaron Enotrios, y hoy su pueblo  
quiso llamarla, por su jefe, Italia.  
Nuestro rombo era allá...

Es evidente que el orador tiene un amplio conocimiento de la materia que aborda, que incluye hasta el significado etimológico de Cartago – *noua [...] urbs* (522) –, mientras que el mismo Eneas no sabía al principio dónde estaba. Pues bien, haciendo uso de su capacidad, en representación de Eneas y del grupo de náufragos ante la reina de la espléndida ciudad que es Cartago, realiza una presentación erudita del sitio al que van, con la explicación del nombre y la historia, que se apoya en instancias divinas y en referencias intra- e intertextuales. La información sobre Italia, que leemos aquí por primera vez, en realidad es una repetición literal

de la profecía que – según el orden de la *histoire* – habían pronunciado antes los penates (3.163-6), los cuales a su vez explicaban el vaticinio de Apolo.<sup>166</sup>

La repetición es importante para valorar cuestiones como la interacción discursiva, la autoridad de los hablantes y el sentido último del mensaje, en tanto las palabras repetidas llevan inevitablemente la marca de las primeras, o bien del hablante más autorizado. Si Ilioneo repite la profecía, tal como la habían enunciado los dioses, esto podría significar que él, y como él todos los que acompañan a Eneas, conocían las numerosas distinciones de que habían sido objeto el héroe y la misión, así como la participación de las más altas instancias.<sup>167</sup> Más adelante, en el relato de Eneas, Dido y los lectores volverán a escuchar estas palabras y podrán apreciar toda su carga profética, de modo que los penates vendrán a legitimar retrospectivamente el discurso de Ilioneo.<sup>168</sup> Aunque no remita a ellos directamente, gracias a la sanción divina, el anuncio del orador lleva el sello infalible del hado, de manera que en este momento él no sólo declara el rumbo, sino también el carácter inevitable y superior de la misión.

Pero los penates, Apolo y la relación intratextual no agotan el alcance del discurso: hay más implicaciones. Como han advertido varios críticos – cf. Macr. (*Sat.* 6.1.9) y Moskalew (1982: 113) –, la profecía había sido pronunciada en el primer libro de los *Annales* de Ennio: *est locus Hesperiam quam mortales perhibebant* ‘Existe un lugar que los mortales nombraban Hesperia’ (I.xvii). Entonces no está claro quién la pronunciaba, si algún dios, Ilioneo, Eneas en el relato o el narrador; cf. Skutsch (1985: *ad loc.*). Tampoco se puede afirmar que partiera originalmente de Ennio o que este la hubiera tomado de otro autor anterior. Está claro, sin embargo, que el discurso virgiliano estaba ya al menos en una fuente literaria, que es más remota y más solemne que los dioses de la *Eneida*. La repetición, y especialmente la presencia del poeta arcaico, le confieren aún más legitimidad al sitio de destino. Así pues, la primera mención de Hesperia ante Dido no sólo está perfectamente argumentada con las

---

<sup>166</sup> Algunos críticos han discutido cuál sería anterior y si alguno de los dos debería suprimirse. Para un resumen de las posiciones más importantes acerca de esta cuestión cf. Moskalew 1982: 112, nota 77. Más recientemente, Günther 1996: 215 ha afirmado que “Die Partie I.530-534 darf als einer der krassensten Unfertigkeit in der ‚Aeneis‘ gelten.”

<sup>167</sup> Como veremos más adelante (*infra* 5.2.2), la transmisión de estas palabras por parte de los penates tiene lugar en una situación compleja. Ellos, que hablaban en nombre de Apolo, se habían aparecido a Eneas y le habían hablado en un sueño, y luego él había transmitido el mensaje a Anquises. Podemos suponer que en esta ocasión también lo habían escuchado los compañeros, pero esto no se nos dice. En todo caso es evidente que hay más discursos de los que explícitamente transmite el narrador.

<sup>168</sup> Moskalew 1982: 113 insiste en el valor de la repetición como elemento que luego enfatiza la relevancia del mensaje profético: “Because in the Dido episode Aeneas loses sight of his mission, it is particularly important to stress at the very beginning the final destination of the Trojans. This purpose is best served by an exact statement of the very prophecy that had first revealed it, and by Ilioneus rather than by Aeneas as the spokesman. In his mouth the repeated passage becomes a solemn reminder of Aeneas’ duty, and when later it recurs as the prophecy of the Penates, we not only recognize the source of Ilioneus’ words, but the prophecy itself becomes more impressive because of the repetition.”

referencias eruditas al alcance del orador, sino que se presenta como una fórmula, un hecho de tradición, que de ningún modo puede ser cambiado.

Además estas palabras también son escuchadas por Eneas, interlocutor indirecto. Para él, que había sido el primer destinatario de la profecía en Creta, esto no es información nueva, pero sí un recordatorio importante, aún más significativo porque está a punto de comenzar la aventura de Cartago. Justo antes del encuentro con Dido, uno de sus hombres le recuerda al héroe quién es, cuáles son los rasgos que lo hacen superior a los demás, cuál es el propósito de su viaje y sobre todo en qué instancias se apoya su misión. De acuerdo con esta advertencia, queda claro que renunciar a ese destino significaría ignorar las direcciones de Apolo y los penates, y también cambiar la historia y la tradición épica de Roma.

Seguidamente, la acogida oficial de Dido confirma el éxito de la gestión y las suposiciones de Eneas acerca de la simpatía. Hemos sugerido que la negociación indirecta ha comenzado desde el discurso de Venus que contenía la historia de la reina, o incluso desde mucho antes, pues Dido admitirá luego conocer la historia de él. Pero ahora la misma reina disipará las últimas dudas para que él pueda aparecer. Si la nube como un telón había separado ámbitos y establecido un nuevo espacio dramático, el discurso de Dido a Ilioneo, que el héroe también escucha, y al que responde como si estuviera dirigido a él, es un caso ejemplar del modo en que funcionan los niveles narrativos y discursivos: los discursos que pronuncian los personajes son recibidos también por los lectores y los personajes a menudo asumen funciones e invaden espacios que no les corresponderían.

Dido habla bastante menos – *breuiter* (561) – y de modo distinto a Ilioneo, lo cual se debe en buena medida a la diferencia de rango y de la situación en que se encuentra cada uno:

soluite corde metum, Teucris, secludite curas.  
res dura et regni nouitas me talia cogunt  
moliri et late finis custode tueri.  
quis genus Aeneadum, quis Troiae nesciat urbem  
uirtutesque uirosque aut tanti incendia belli?  
non obtusa adeo gestamus pectora Poeni,  
nec tam auersus equos Tyria Sol iungit ab urbe.  
Seu uos Hesperiam magnam Saturniaque arua  
siue Erycis finis regemque optatis Acasten,  
auxilio tutos dimittam opibusque iuuabo.  
uultis et his mecum pariter considerare regnis?  
urbem quam statuo, uestra est: subducite nauis;

Dejad, Troyanos,  
todo temor, todo recelo ansioso.  
Los riesgos mil de un reino tan reciente  
a usar de estos rigores me constriñen  
y a poner guardia en mis fronteras todas.  
Por lo demás, ¿quién puede haber que ignore  
a los claros Enéadas y a Troya,  
sus hazañas, sus héroes y su guerra,  
fatal conflagración? No así de inculto  
es el Cartaginés, ni tan de espaldas  
al pueblo tirio engancha el Sol sus potros.  
Mas, cualquiera que sea vuestro empeño:

Tros Tyriusque mihi nullo discrimine agetur.  
atque utinam rex ipse Noto compulsus eodem  
adforet Aeneas! equidem per litora certos  
dimittam et Libyae lustrare extrema iubebo,  
si quibus eiectus siluis aut urbibus errat.

562-78

la gran Hesperia y los saturnios campos,  
o el Érix y el favor del rey Acestes,  
con tropas os auxilio y toda ayuda.  
¿Queréis mi reino compartir conmigo?  
– Esta ciudad que fundo es toda vuestra:  
sacad la flota a tierra, y son un pueblo,  
uno ante mí, los Tirios y Troyanos.  
Y plegue al cielo viese aquí, traído  
del mismo viento a vuestro rey Eneas.  
Mando en seguida propios que de Libia  
las playas todas en su busca exploren,  
por si, tras el naufragio, desvalido,  
anda errante por selvas o ciudades.

Si él había comenzado por reconocer la jerarquía de su interlocutora, ella en cambio irá directamente a la acción. Los actos directivos principales – *soluite corde metum [...] secludite curas* (562) – contienen la declaración de la paz que él había solicitado y que el protagonista había asumido. De hecho, acabamos de escuchar estas mismas palabras en boca de Eneas – *solue metus* (463) –, con lo cual Dido y Eneas, sin saberlo, se acercan en las ideas. De nuevo como si lo hubiera escuchado, Dido, que es la verdadera responsable de la paz o de la guerra, confirma lo que él había dicho sin tener la certeza o la autoridad suficiente.

Luego justifica la agresión a partir de la novedad del reino (563s.), añade que ha oído hablar de los troyanos (565-8) y concede la ayuda que se le había pedido en cualquiera de las dos opciones que ellos elijan (569-71). En estos argumentos además redefine los estatutos, tanto de los recién llegados como de ella misma: por un lado niega la acusación de barbarie que había hecho Ilioneo – *non obtusa adeo gestamus pectora Poeni, / nec tam auersus equos Tyria Sol iungit ab urbe* (567s.) – y por otro les concede la *fama* a que ellos aspiran: *quis genus Aeneadum, quis Troiae nesciat urbem / uirtutesque uirosque aut tanti incendia belli?* (565s.) Aquí también recupera las palabras de Eneas ante el templo de Juno: responde a *quis iam locus [...] Achate / quae regio in terris nostri non plena laboris?* (459s.)

Con las posiciones de las partes establecidas y las peticiones satisfechas, en este sitio podría haber concluido el intercambio. Pero la reina añade aún otra propuesta a las dos de Ilioneo y con ella continúa transformando su propio estatuto y el de sus interlocutores. Primero los invita a permanecer en Cartago en calidad de ciudadanos, con los mismos derechos que los tirios (552-4), y luego manifiesta su interés por conocer a Eneas y su

disposición de buscarlo por la costa de Libia (555-8). Eneas y los presentes perciben la magnanimidad de la reina, pero para los lectores esta es la primera enunciación del *error* de ella, que es intentar retener a los troyanos,<sup>169</sup> y de la tentación al héroe de quedarse.

La ironía es evidente sobre todo a la vista de los hechos y de los discursos futuros, en especial la maldición que la propia Dido va a proferir en el libro cuarto (4.622-9); cf. R. G. Austin (1971: *comm. ad* 573). El anhelo del reposo y el cese de las *labores* se encuentra en el fondo de las motivaciones de Eneas y de los demás, aunque no lo hayan expresado, de modo que la posibilidad de varar las naves para siempre – *subducite nauis* (573) – y establecerse en la espléndida ciudad que ya ha despertado su admiración sería una tentación extraordinaria y uno de los peligros más graves de la misión. Así es como, a pesar del estatuto heroico que se le está construyendo, desde la ironía vemos de nuevo cómo ella puede fácilmente devenir el elemento digresivo que le corresponde como mujer: una amenaza para el plan épico que ha asumido el héroe.<sup>170</sup>

Pero además del significado y las consecuencias del mensaje en la *Eneida*, la expresión *Tros Tyriusque [...] nullo discrimine agetur* (574) tiene un alcance mucho mayor que la propuesta concreta de permanencia, en tanto sintetiza de manera ejemplar el episodio que abarca el primer tercio de la *Eneida*. Al pronunciarla Dido, en virtud de la autoridad que le confiere su cargo, por un lado establece las condiciones políticas que regirán en adelante a nivel de la escena, pero además, a nivel literario, consigue sancionar el texto bajo el poder de una fórmula, esto es, le coloca un título, que es el resumen de la situación que ella misma suscita y luego deshace.

Fernández Corte (2007) atiende al valor formular de esta frase en la *Eneida*, que aparece con variaciones cinco veces a propósito de los tirios y los troyanos y más adelante una vez en boca de Júpiter para referirse a troyanos y a rútuos en la guerra: *Tros Rutulusne fuat, nullo discrimine habebō* ‘– Troyano o Rútulo –, no haré con nadie diferencia alguna’ (10.108). Luego también advierte el crítico, y este es su propósito fundamental, que Ovidio había reconocido este valor formular y, con una variación, la había utilizado para nombrar la parte

---

<sup>169</sup> Fernández Corte 1990: 151s., nota al verso 829, sugiere que Ilioneo no ha insistido en la importancia de Italia como destino fijado por el hado, de modo que esta imprecisión podría ser el principio del malentendido. Podríamos añadir que ni Ilioneo ni Eneas rechazarán explícitamente la propuesta de Dido, lo cual, unido al comportamiento de Eneas y su colaboración en la construcción de Cartago, explica que ella haya asumido que ellos han aceptado quedarse.

<sup>170</sup> Según explica Hinds 2000, para los romanos, en la definición teórica del género literario, la mujer constituye un elemento que altera la pureza de la épica, si bien en la práctica es esencial. Dido es un paradigma en este sentido, pues su presencia es incompatible con el plan épico del héroe, pero a la vez imprescindible. Más adelante volveremos al trabajo de Hinds, que ha contribuido decisivamente a nuestro análisis de los intercambios entre Dido y Eneas en adelante.

más leída de la epopeya virgiliana: *Tyrios [...] toros* (Ov. *Tr.* 2.534), esto es, no la alianza entre troyanos y tirios, sino los lechos tirios:

et tamen ille tuae felix Aeneidos auctor      Sin embargo, aquel afortunado autor de tu *Eneida*  
contulit in Tyrios arma uirumque toros,      condujo a los tálamos tirios «al héroe y sus armas»,  
nec legitur pars ulla magis de corpore toto,      y ninguna parte de todo el cuerpo de la obra es más leída  
quam non legitimo foedere iunctus amor      que este amor ligado por lazos ilegítimos.<sup>171</sup>  
*Tr.* 2.533-6

Fernández Corte (*ibidem*) demuestra que la nueva versión designa el famoso banquete en Cartago, al mismo tiempo que alude a Catulo. Y una vez descubiertas las relaciones intertextuales concluye que Ovidio había realizado una lectura sesgada de la epopeya nacional – *arma uirumque* –, que consistía en incluirla en el episodio de Cartago – *Tyrios toros* –, una historia de amor ilegítimo,<sup>172</sup> y que esta lectura se vuelve a sesgar mediante la alusión a un poema de amor legítimo que es el epitalamio de Junia y Manlio, de Catulo.<sup>173</sup>

En efecto, la fortuna posterior que ha tenido la frase nos habla de su valor emblemático. Es cierto que, “apenas formulada la expresión «prende»” (Fernández Corte *ibidem*: 312) y no es de extrañar que le hubiera gustado a Ovidio. Pero la razón no es solamente su alto valor estilístico, sino en buena medida la identidad del personaje que la pronuncia y la ocasión oficial en que lo hace. La reina de Cartago es la única autorizada para definir cualquier tipo de alianza en su territorio, acción que realiza justo en el primer encuentro con los recién llegados, cuando ellos están más desvalidos y piden su ayuda. Las circunstancias confieren a sus palabras el valor de una acción oficial, establecimiento de un *foedus*, que además tuvo la suerte de ser bien formulado – una paranomasia cuyos valores estilísticos analiza Fernández Corte (*ibidem*: 312s., nota 4) –, así que además prendió, devino fórmula para la posteridad, dentro y fuera de la *Eneida*. Sin ir más allá de la *Eneida*, basta ver que la fórmula fue luego repetida en términos muy similares por Júpiter en el *concillium deorum* (10.108).

<sup>171</sup> Baeza Angulo 2010 (trad.).

<sup>172</sup> A. Barchiesi 1997a: 27 explica cómo el plural empleado por Ovidio multiplica los amores ilegítimos y lujuriosos de Eneas, y cómo el motivo de la *Eneida*, *arma uirumque*, a través del hipébaton, resulta incluido en *Tyrios toros*, de manera que “epic is subordinated to Eros”. Hinds 2000 también atiende a la mención ovidiana de los paradigmas épicos y su transformación en paradigmas de elegía: “Ovid is using literary historical arguments to deny that there is anything exceptional, or exceptionable, in the erotic poetry of the *Ars Amatoria*. His tactic [in 2. 361-2, 371-4] is to turn Homer himself into a kind of erotic elegist.” Y luego añade: “the *Iliad* is a collection of *Amores*.” (p. 229)

<sup>173</sup> Catull. (61.164-6): *aspice intus ut accubans / uir tuus Tyrio in toro / totus immineat tibi* ‘Mira cómo tu marido acostado sobre un lecho de púrpura tiene todo preparado para ti.’ (Las traducciones de Catulo incluidas en este trabajo pertenecen a Fernández Corte (ed.) - González Iglesias (trad.) 2006)

Claro que la historia de Cartago se había contado antes, y no sabemos si *Tros Tiriusque* habría sido formulado por primera vez por la Dido virgiliana. Pero podemos afirmar que es gracias a ella, a su carácter y su actuación memorables, que esta historia trasciende hasta el punto de devenir paradigma para poetas posteriores como Ovidio. Las palabras de Dido a Ilioneo, a todos los troyanos que la escuchan y a los lectores de la *Eneida* se leen entonces, han sido en efecto leídas, como una declaración programática en términos políticos y literarios. La alianza tiene valor en su territorio, hasta que intervienen los dioses Venus y Cupido para subvertir su estatuto de autoridad y la trama de la epopeya. De todos modos queda sancionado el nombre del episodio que protagonizan ella y Eneas: esto son tanto escenas de la *Eneida* como un capítulo de la historia de Roma. Podemos decir que a ella se debe la reunión de Troya y Cartago como motivo literario, el cual se establece en este momento, como se debe a ella también la destrucción de la alianza que ella misma había implantado: *nullus amor populis nec foedera sunt* (4.624).

Finalmente, el poder de la reina se revela cuando, ante la expresión del deseo de ver a Eneas, tras una breve reflexión, la niebla se disipa. Su expresión de simpatía funciona como un motor, especie de conjuro cuya pronunciación da paso a la acción de mortales y dioses. A pesar de que el poeta mueve el aparato de recursos maravillosos, es Dido quien proporciona la última condición para el encuentro. El héroe tiene la confirmación que necesitaba y desea vivamente presentarse ante los otros: *His animum arrecti dictis et fortis Achates / et pater Aeneas iam dudum erumpere nubem / ardebant* ‘Con estos dichos animado Eneas, y Acates junto a él, ya en ansia ardían de traspasar la nube’ (579-81). Acates, que actúa como un receptor de los hechos que ocurren fuera de la niebla y de las reacciones del protagonista dentro de ella, formula la propuesta en discurso directo (582-5), que es el resumen de la presentación de Dido y de la simpatía y el optimismo de Eneas.

### 3.3.2 El encuentro de los líderes y las presentaciones oficiales

En este momento las condiciones están dadas para que sea anulada la distancia ontológica que la niebla había interpuesto entre el héroe y los demás, condición indispensable para la presentación y el resto de los acontecimientos en Cartago. Una vez suprimida esta, se fusionan los espacios interno y externo en que se encontraban los mortales. Además ocurre que la maquinaria divina se repliega para dar paso a los protagonistas y no reaparecerá hasta el nuevo interludio entre Venus y Cupido. La existencia de dos episodios distintos muestra los dos modos distintos de ver la realidad, los cuales ilustran la separación que existe

también entre los niveles narrativos. Por un lado los mortales actúan, buscan respuestas y explicaciones racionales a los sucesos que han ideado los dioses. Por otro, en los interludios divinos, el autor aprovecha para definir elementos de su estrategia. En esta sección veremos cómo hablan Dido y Eneas en su primer encuentro y cómo se reafirman los estatutos que ya se habían ido perfilando, los cuales más adelante serán radicalmente alterados por Venus y Cupido.

Con la disolución de la niebla los protagonistas se encuentran pues en el mismo espacio y tienen varios puntos en común, pero también diferencias. Dido y Eneas conversan entre ellos, como iguales – si bien existe un desnivel de rango importante, pues ella es la reina anfitriona, con una espléndida ciudad, y él es un náufrago, que busca un sitio donde establecerse – y también se dirigen a sus subordinados y los representan. Se trata de un acto diplomático: el recibimiento de un príncipe extranjero. Para el encuentro además han sido embellecidos como dioses, ella es como Diana, y él es *deo similis* (589).

Como antes la madre y la propia Dido, él aparece de pronto – *sic reginam adloquitur cunctisque repente / improuisus ait* (594s.) – e interrumpe la conversación con Ilioneo:

coram, quem quaeritis, adsum,  
Troius Aeneas, Libycis ereptus ab undis.  
o sola infandos Troiae miserata labores,  
quae nos, reliquias Danaum, terraeque marisque  
omnibus exhaustos iam casibus, omnium egenos,  
urbe, domo socias, grates persolvere dignas  
non opis est nostrae, Dido, nec quidquid ubique est  
gentis Dardaniae, magnum quae sparsa per orbem.  
di tibi, si qua pios respectant numina, si quid  
usquam iustitia est et mens sibi conscia recti,  
praemia digna ferant. quae te tam laeta tulerunt  
saecula? qui tanti talem genuere parentes?  
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.

595-610

Aquel de quien hablabais  
veisle presente, Eneas el troyano,  
salvado de las ondas del mar líbico.  
¡Oh tú que sola compartir supiste  
piadosa el duelo abrumador de Troya,  
tú que a estos restos del furor argivo  
y de tierras y mares, nos convidas  
con tu ciudad y tu palacio, al tiempo  
en que tras mil azares nos miramos  
faltos de todo, mi protesta escucha:  
pagar con dignas obras tu clemencia  
ni lo podemos, Dido, ni lo pueden  
cuantos sobrevivientes de Dardania  
regados moran por el ancho mundo!  
Si dioses hay que a los piadosos miran,  
si es algo la justicia y la conciencia  
del cumplido deber, que a ti esos dioses  
justo premio te den. ¡Oh edad dichosa  
la que te vio nacer! ¡dichosos padres  
los que tan noble hija al mundo dieron!

En tanto que a la mar corran los ríos,  
y en las convexidades de los montes  
las sombras se deslicen, y al rebaño  
de las estrellas apaciente el polo,  
tu nombre durará, tu prez y gloria,  
en cualquier tierra a que me llame el Hado.

Decíamos que esta es una ocasión oficial, y en consecuencia las acciones y los discursos están altamente estandarizados. Es una obligación del líder de los recién llegados dirigirse personalmente a la máxima autoridad del lugar que los ha acogido para alabarla y darle gracias. Otorgar roles y establecer explícitamente jerarquías son pasos que preceden a los actos de habla principales en los discursos, pero ahora las acciones principales son reverenciar a la reina, agradecerle su acogida y reconocer su posición superior. Estas metas comunicativas, así como los recursos empleados para conseguirlas, la hipérbole en los halagos, por ejemplo, son rasgos típicos del género epidíctico, bien definido<sup>174</sup> y ejemplificado<sup>175</sup> en la antigüedad, sobre todo en época imperial.

No es nuestra intención verificar cómo se aplican los parámetros retóricos tradicionales en los discursos. Desde el inicio de este trabajo hemos declarado nuestra renuncia al análisis retórico, porque consideramos como Highet (1972) que las normas establecidas por los tratados de retórica y empleadas en discursos en prosa, que fueron efectivamente pronunciados con motivo de una ocasión concreta, no agotan las posibilidades de una obra poética tan compleja y tantas veces leída como la *Eneida*. A pesar de ello, en este caso, precisamente por el carácter oficial de la ocasión,<sup>176</sup> algunos elementos de los discursos pueden explicarse a partir de convenciones genéricas, empleadas general, pero no únicamente, por los oradores.<sup>177</sup> Los tratados y los ejemplos con que contamos, si bien son bastante

---

<sup>174</sup> Pensamos específicamente en el tratado del rétor Menandro sobre los géneros epidícticos, del siglo II d.C. especialmente el *lógos basilikós*. Para nuestros propósitos son útiles el discurso de recibimiento: profonético (415ss.), y sobre todo el del recién llegado: epibaterio (378ss.).

<sup>175</sup> Las metas comunicativas de Eneas con respecto a Dido son en cierta medida similares a las de los *gratiarum actioes* consulares. Gómez Santamaría 2017 analiza los discursos transmitidos dentro de la colección *XII Panegyrici Latini* (XII PL), pero además, y esto es lo más interesante a efectos de nuestros objetivos, propone un modelo de análisis teórico que parte de la retórica, del tratado del rétor Menandro por ejemplo, pero considera además elementos de pragmática, como los modos de presentación de los discursos según Laird 1999 y las estrategias de autolegitimación del orador.

<sup>176</sup> Highet 1972: 114s., erróneamente creemos, incluye estos dos discursos en el grupo de los informales.

<sup>177</sup> Cairns 1972 presenta un intento de análisis de obras poéticas clásicas, griegas y latinas, a partir de la verificación de convenciones genéricas en ellas. Los géneros, códigos de comunicación más o menos bien arraigados en autores y lectores, definitivamente ofrecen claves de interpretación y de comunicación oportunas entre distintas obras y entre las obras y la recepción. Criticamos, no obstante, la asunción por parte del crítico de la existencia de los géneros como algo establecido con anterioridad. En efecto existen convenciones que regulan un tipo de comunicación entre escritores y lectores a nivel implícito, pero estas convenciones no existen

posteriores a Virgilio, en realidad sistematizan ideas y procedimientos que habían estado en uso desde mucho antes, que con variaciones manejaba nuestro autor y que, consciente o inconscientemente, pudo haber tenido en cuenta.<sup>178</sup>

El hecho de que Eneas hable mucho de Dido y poco de sí mismo, lo cual en su caso se justifica porque interviene después de Ilioneo y este había comunicado ya las informaciones relevantes,<sup>179</sup> es por ejemplo un rasgo propio de las *gratiarum actiones*. Ello no le impide, sin embargo, deslizar en el fondo de la alabanza informaciones valiosas sobre sí mismo, construirse un estatuto ante su interlocutora, ante sus propios súbditos y ante los lectores.<sup>180</sup> La presentación está contenida en un verso: *Troius Aeneas, Libycis ereptus ab undis* (596). A diferencia de lo que había hecho frente a la madre – *Europa atque Asia pulsus* (385) –, ahora asumirá un tono optimista, que es más adecuado al agradecimiento; cf. Men. Rhet. (378). Más adelante volverá a aludir a su penosa situación – *infandos Troiae [...] labores / [...] reliquias Danaum, terraeque marisque / omnibus exhaustos iam casibus, omnium egenos* (597-99) –, pero sólo como argumento para enfatizar por contraste la generosidad y la felicidad de ella, que los ha acogido: *o sola [...] miserata [...]; quae nos [...] urbe, domo socias...* (597-600).

Como es típico de los movimientos reactivos, Eneas parte de los discursos anteriores: justifica su presencia por el interés de Dido: *coram, quem quaeritis, adsum* (595).<sup>181</sup> Este es el inicio de la alabanza, que contiene muchos rasgos establecidos por los oradores. En el ofrecimiento de hospitalidad reconoce la primera virtud, la *clementia*: *o sola [...] / quae nos [...] / urbe, domo socias* (597-600), que es un tópico importante en el modelo de los príncipes; cf. Gómez Santamaría (2017: 29; 43; 51; 241; 384). A continuación formula el agradecimiento de manera exagerada, mediante la declaración de la imposibilidad de agradecer en la medida justa (600-2) y encomienda la tarea a los dioses (603-5). La

---

previamente, sino que se van construyendo a partir de las dinámicas de escritura, recepción, intertextualidad, etc., que a la larga son formas de intercambio discursivo.

<sup>178</sup> No pretendemos por supuesto hacer de tratados y de discursos posteriores una guía de escritura para Virgilio. Sugerimos solamente que el hecho de que esta forma se haya consolidado con posterioridad y haya dado lugar a obras teóricas y a ejemplos prácticos habla de un desarrollo anterior del género y sugiere el conocimiento de algunos de sus preceptos por parte del poeta augústeo.

<sup>179</sup> Knauer 1964: 164 ha reconocido que, a diferencia de Odiseo al llegar a la corte de los feacios, Eneas en Cartago no necesita comenzar a presentarse y pedir hospitalidad, pues estos pasos ya se han adelantado en las escenas anteriores. Por ello su entrada y su intromisión en el intercambio que ya había comenzado ocurre con naturalidad, casi como si en vez de oculto en la niebla hubiera estado todo el tiempo delante, presente desde el inicio de la conversación.

<sup>180</sup> La autorrepresentación del hablante como enunciador del discurso y como *persona* pública es uno de los criterios de análisis que establece Gómez Santamaría 2017: 7; 22.

<sup>181</sup> Esta es la primera, pero no será la última vez que reconozca la autoridad superior de ella y su responsabilidad en las acciones de él. Pensamos en el significativo inicio del relato – *tantus amor* –, cuando desaconseja la narración e implícitamente le atribuye a ella la responsabilidad por el empoderamiento de él y el enamoramiento; *vid. infra* 4.1.1.

imposibilidad de expresarse adecuadamente, que es un lugar común de las *laudationes* – cf. Men. Rhet. (368) –, implica además la realización de una nueva alabanza y un reconocimiento del rango superior de ella.<sup>182</sup> Después alude a su origen – *quae te tam laeta tulerunt / saecula? qui tanti talem genuere parentes?* (605s.) – y finalmente le promete *fama* eterna con preguntas retóricas y *adynata*, que continúan elevando el tono de la alabanza: *in freta dum fluuui current, dum montibus umbrae / lustrabunt conuexa, polus dum sidera pascet, / semper honos nomenque tuum laudesque manebunt* (607-9); cf. Men. Rhet. (368-9).

Esta promesa de *fama*, en que los elementos de la naturaleza se movilizan en función de la interlocutora, tiene un paralelo interesante en otro texto de Virgilio, también un discurso de alabanza dirigido a alguien de rango superior en una ocasión oficial. Nos referimos al elogio del pastor Menalcas a Dafnis en su deificación, o bien, según sugiere Page (1974: 132), la alabanza alegórica a Julio César por parte del poeta: *dum iuga montis aper, fluuios dum piscis amabit, / dumque thymo pascentur apes, dum rore cicadae, / semper honos nomenque tuom laudesque manebunt* ‘Mientras el jabalí busque las cumbres, y el pez el agua, y viva de cantueso la abeja, y la cigarra de rocío, tu nombre durará, tu prez y gloria.’ (*Ecl.* 5.76-8) Pero aunque los discursos son muy similares y aparentemente también las situaciones, hay notables diferencias que hablan de las implicaciones específicas del discurso de Eneas.

En efecto, el héroe pronuncia una *laudatio* y realiza una promesa, de acuerdo con parámetros más o menos oficiales: además tenemos un ejemplo que confirma el análisis retórico y nos permite definir las intenciones de Eneas y el significado de su discurso como parte del protocolo diplomático. Pero sabemos que la situación de la *Eneida* es más compleja, con más elementos a considerar, que los que intervienen en la égloga y definitivamente en la *laudatio* de un emperador. Aunque este primer encuentro constituye una ocasión oficial, el contexto amoroso en que se inserta, sugerido por Venus desde su primera aparición, influye definitivamente en el significado último de los mensajes, en tanto los carga de ironía trágica. De acuerdo con este contexto,<sup>183</sup> cuando escuchamos la promesa de Eneas a Dido, los lectores no pensamos en una *gratiarum actio* oficial ni vemos a un mandatario dirigirse a su

<sup>182</sup> Si antes había intentado equiparar a la Venus cazadora con la divinidad (327s.), a Dido, de quien sabe que es mortal, le atribuye la categoría inmediatamente inferior: digna del favor de los dioses.

<sup>183</sup> Y sobre todo a la luz del último discurso de él: *numquam, regina, negabo / promeritam, nec me meminisse pigebit Elissae, / dum memor ipse mei, dum spiritus hos regit artus* ‘Yo a ti, nunca, oh reina, negaré tantos favores con que fácil te fuera confundirme; y recordar a Elisa será siempre grato deber mientras mi vida dure, mientras tenga un recuerdo de mí mismo.’ (4.334-6); cf. Duckworth 1933: 59; Williams 1983: 85.

homólogo, sino que escuchamos las promesas de amor del amante, que constituyen un tipo de discurso radicalmente distinto.<sup>184</sup>

Pero esto ocurre no sólo por la intervención de Venus, ni siquiera porque los lectores conocemos el desenlace de la historia, sino en primer lugar debido al estatuto de Dido. El hecho de ser una mujer, extranjera para Eneas – la acusación de barbarie de Ilioneo nos ha puesto sobre aviso – la convierte por definición en víctima del enamoramiento y del abandono. No es posible equiparar a Dido con Dafnis o con Julio César sin que salgan a relucir otros paradigmas: Ariadna,<sup>185</sup> Medea<sup>186</sup> y en general todas las mujeres a las que los héroes épicos prometen *fama* y luego abandonan, porque constituyen elementos de distracción.

A diferencia de Dafnis en *Ecl.* 5 o de los emperadores elogiados en los *epibaterii* o las *gratiarum actiones*, Dido no cumple las condiciones necesarias para recibir adecuadamente los elogios. Si ante Eneas ha sido definida en términos de *auctoritas* y *uirtus* – *dux femina* –, para los lectores sin embargo su condición femenina la distingue del emperador. Ella representa siempre lo alternativo, la otredad, mientras que la posición oficial corresponde a los hombres. En el fondo del reconocimiento de la *pietas* y la *clementia*, las palabras del héroe adquieren inevitablemente el matiz de una declaración erótica. En su respuesta veremos que ella recupera el estatuto de heroína épica y se pone a la altura de las figuras masculinas distinguidas. Pero, a pesar de todo, su parecido con las heroínas trágicas es demasiado claro y no le estará permitido desempeñar una función distinta de la de ellas.

Hinds (2000) muestra cómo los poetas augusteos en sus declaraciones estéticas – contrarias a la práctica – entienden el género épico en un sentido absoluto, cuya esencia está constantemente amenazada por la mujer y el *amor*: “...the canonical epic moment at which the hero courts a woman on a foreign shore [...] seems [...] to be constructed as threatening its poem’s generic identity rather than confirming it.” (p. 236) Y Dido encabeza la lista de

---

<sup>184</sup> Como en Hor. (*Epod.* 15.7-10), que es una promesa de amor: *dum pecori lupus et nautis infestus Orion / turbaret hibernum mare / intonsosque agitare Apollinis aura capillos / fore hunc amorem mutuum* ‘que iba a durar nuestro amor mientras trame asechanzas el lobo a la grey y Orión al nauta turbando la mar invernal y las auras la intonsa melena de Apolo agitando sigan.’ (Las traducciones de los *Epodos* y las *Odas* que citamos en este trabajo pertenecen a Cristóbal López (ed.) - Fernández Galiano (trad.) 2007<sup>5</sup>)

<sup>185</sup> *Catull.* (64. 58s.): *immemor atiuuenis fugiens pellit uada remis, / irrita uentosae linquens promissa procellae* ‘Ya no se acuerda de ella el joven que en su fuga agita con los remos los fondos, entregando promesas incumplidas a la procela airosa’

<sup>186</sup> La promesa de Jasón a Medea (Ap. Rhod. 3.990-5) es bastante similar a esta, si bien no tiene los *adynata* de Eneas: *σοι δ’ ἂν ἐγὼ τίσαιμι χάριν μετόπισθεν ἀρωγῆς, / ἢ θέμις, ὡς ἐπέοικε διάνδιχα ναιετάοντας, / οὔνομα καὶ καλὸν τεύχων κλέος· ὣς δὲ καὶ ἄλλοι / ἥρωες κλήσουσιν ἐς Ἑλλάδα νοστήσαντες / ἥρώων τ’ ἄλοχοι καὶ μητέρες, αἶ νύ που ἦδη / ἡμέας ἠμόνεσσιν ἐφεζόμεναι γοάουσιν* ‘Yo después te pagaré gratitud por tu ayuda, como es lícito y conviene a quienes habitan alejados, procurándote renombre y hermosa gloria. Asimismo los demás héroes te celebrarán al regresar a la Hélade, y también las esposas y madres de los héroes, las cuales sin duda ya sentadas en las riberas nos lloran. (La traducción de las *Argonáuticas* que incluimos en este trabajo pertenece a Valverde Sánchez 1996)

paradigmas que el crítico menciona. Por convención, ella está condenada a ser una amenaza para el cierre de la obra y para la misión del héroe, en lugar de asumir el papel de ayudante como quería Júpiter, o el de los reyes épicos. En realidad, considerado desde esta perspectiva, la *dux femina* es una falacia, prácticamente un oxímoron. Desde el inicio de su presentación, los lectores han percibido pistas que anunciaban su papel subversivo y el final trágico de la historia, entre las cuales la promesa de Eneas es una más.

Es así como el protagonista con su actitud clasifica a la reina, la limita: le niega el papel de heroína épica que estaba llamada a representar. Además, al tiempo que la condiciona a ella, él mismo acepta otro papel, pues si la convención ha relegado a la mujer a constituir el elemento subversivo, los héroes a su vez son subvertidos por las mujeres. También es un tópico que los héroes que cambian las *arma* por el *amor* están condenados a la castración y a la molicie (Hinds *idem*: 240). Esto es en efecto lo que ocurre con Eneas, que cambia las *labores* y su propia fundación por la molicie y la pasividad en una ciudad que ha fundado una mujer, y por eso decepciona las expectativas del público y los valores tradicionales de la *romanitas* y merece los reproches de Mercurio en el libro cuarto; sobre la condena por parte de los romanos a la actitud pasiva o femenina, tanto en el combate como en el sexo, de la cual Paris constituye un paradigma, así como su aplicación en la obra de Virgilio; cf. Oliensis (1997).<sup>187</sup> Por supuesto, esta es la lectura que podemos hacer *a posteriori*, con el conocimiento del final de la historia y de los modelos. No obstante, como han mostrado el análisis retórico y el intertexto de las *Églogas*, Eneas en realidad ha pronunciado un discurso que se atiene a las reglas establecidas por el protocolo oficial al efecto e ignora todo lo demás: *nescius* (4.72).

Dido por su parte también se atiene a los límites que exige la ocasión, como la heroína épica que es. El discurso y la bienvenida del recién llegado son parte de las obligaciones de su

---

<sup>187</sup> En el libro cuarto el narrador describe su atuendo afeminado (260-4). También la *Fama* se refiere con perfidia a la relación entre Dido y Eneas, con énfasis en el *luxus* y la molicie: *nunc hiemem inter se luxu, quam longa, fouere/regnorum immemores turpique cupidine captos* ‘que ya el invierno entero entre placeres se gastan, olvidados de sus reinos, presa de una pasión que los infama...’ (4.193s.). Yarbas insiste en la feminidad que suele asociarse a los frigios, y compara a Eneas con el paradigma que es Paris: *et nunc ille Paris cum semiuiro comitatu, / Maeonia mentum mitra crinemque madentem / subnexus, raptu potitur* ‘¡Y el nuevo Paris, de olorosos rizos, que, ceñido el mentón a lidia toca, de afeminados se acompaña, triunfa y goza su conquista’ (4.215-17). Asimismo Juno, enfurecida por la llegada de los troyanos al Lacio, compara a Eneas con Paris y anuncia una segunda guerra de Troya: *nec face tantum / Cisseis praegnas ignis enixa iugalis; / quin idem Veneri partus suus et Paris alter, / funestaeque iterum recidiua in Pergama taedae* ‘No es sólo Hécuba la que teas concibe y pare incendios – incendios conyugales –: de otro Paris tiene su parto Venus, y funestas de nuevo las nupciales hachas para esta Troya que renace’ (7.319-22). En términos similares, Amata reprocha a Latino: *at non sic Phrygius penetrat Lacedaemona pastor, / Ledaeamque Helenam Troianas uexit ad urbes?* ‘¿No así en Esparta furtivo entrando aquel pastor de Frigia llevóse a Troya a Helena, hija de Leda?’ (7. 363s.). Y de manera más evidente, Mercurio reprochará directamente al héroe su subordinación a la mujer: *...tu nunc Karthaginis altae / fundamenta locas pulchramque uxorius urbem / exstruis? heu, regni rerumque oblite tuarum!* ‘Tú labrando de la altiva Cartago los cimientos, y, a una mujer rendido, construyéndole soberbia capital, ¡ay! olvidado de tu reino futuro y de tus glorias...’ (4.265-7).

cargo, como las que ha estado realizando desde su llegada, la dirección del trabajo de los súbditos, la impartición de leyes, el recibimiento de los primeros troyanos, el discurso a Ilioneo y la conducción del héroe al interior de la casa real, que se contará luego. Ella también pronuncia un elogio y emplea artificios retóricos, los cuales sin embargo transmiten un tono cordial, menos efusivo que el de él:

quis te, nate dea, per tanta pericula casus  
insequitur? quae uis immanibus applicat oris?  
tunc ille Aeneas, quem Dardanio Anchisae  
alma Venus Phrygii genuit Simoentis ad undam?  
atque equidem Teucrum memini Sidona uenire  
finibus expulsus patriis, noua regna petentem  
auxilio Beli; genitor tum Belus opimam  
uastabat Cyprum, et uictor ditione tenebat.  
tempore iam ex illo casus mihi cognitus urbis  
Troianae nomenque tuum regesque Pelasgi.  
ipse hostis Teucros insigni laude ferebat  
seque ortum antiqua Teucrorum a stirpe uolebat.  
quare agite o tectis, iuuenes, succedite nostris.  
me quoque per multos similis fortuna labores  
iactatam hac demum uoluit consistere terra:  
non ignara mali miseris succurrere disco.

615-30

¿Qué ceñuda suerte,  
hijo de diosa, sin cesar persigue  
tus pasos y hoy te lanza a la aspereza  
de esta costa inclemente? ¿Conque tú eres  
aquel Eneas que al dardanio Anquises  
dio un día la alma Venus en la margen  
del Símois en Troya? Bien recuerdo  
de Teucro, desterrado de su patria,  
cuando vino a Sidón, buscando ayuda  
de Belo para alzarse con un reino.  
Belo, mi padre, a la sazón saqueaba  
la opima Chipre, a su poder sujeta.  
Así que desde entonces yo sabía  
del desastre de Troya, de tu nombre,  
de los reyes pelasgos. Teucro mismo,  
contrario vuestro, prodigaba elogios  
a los troyanos héroes, blasonando  
de alta ascendencia de dardanio origen.  
Ea, pues, sin demora a mis mansiones,  
oh jóvenes, entrad. Igual fortuna  
batióme a mí también, antes de darme  
un asiento de paz en estas playas.  
En mi propio dolor voy aprendiendo  
a mirar al que sufre condolida.

Junto a la bienvenida, que es la acción discursiva principal, es interesante la redefinición de estatutos y posiciones que realiza la reina, basada en su rango superior. En su territorio ella puede otorgar roles y configurar la acción, al menos teóricamente, al menos en lo que concierne a los mortales y a Cartago, y eso es lo que hace. El discurso de recepción, que, de acuerdo con el tratado del rétor Menandro (415ss.), sería *prosfonético*, se distingue dentro de

este tipo en que no se trata de la bienvenida de un compatriota que regresa, sino de un extranjero. Los modelos los proporcionan otros personajes de la misma *Eneida*: Latino y Evandro.

Dido comienza con preguntas retóricas, que muestran asombro y compasión por los azares sufridos por él (615s.). Al mismo tiempo, sin embargo, el reconocimiento inmediato y la mención de su ascendencia distinguida – *nate dea* (615); *ille Aeneas, quem Dardanio Anchisae / alma Venus Phrigii genuit Simoentis ad undam* (617s.) – suponen una concesión de estatuto. A pesar del estado actual del huésped, ella es consciente de su dignidad tradicional, y el contraste entre las expectativas de ella y la situación desfavorable en que se encuentra él provoca el asombro y las preguntas retóricas.

Se concentra entonces en el estatuto tradicional y justifica su conocimiento a partir de la *narratio* de una visita realizada a Sidón por Teucro de Salamina (619-26). Más adelante en la obra, Latino admitirá también haber oído hablar de Eneas, recién llegado al Lacio – *neque enim nescimus et urbem / et genus, auditique aduertitis aequore cursum* ‘pues no ignoro ni vuestra patria y raza, ni que el rumbo traía vuestra flota hacia esta playa’ (7.195s.) – y recurrirá asimismo a la *memoria* para justificar la existencia de una alianza o un parentesco anterior: *atque equidem memini...* ‘Y me acuerdo...’ (7.205). Luego, cuando llegue a la ciudad de Palanteo, Evandro lo reconocerá por su parecido con Anquises – *ut te, fortissime Teucrum, / accipio agnoscoque libens! ut uerba parentis / et uocem Anchisae magni uultumque recordor!* ‘¡Con qué alegría te acojo y reconozco, a ti, la gala del troyano valor! ¡cómo recuerdo el habla de tu padre, el gran Anquises, su tono, su mirar!’ (8.154-6) – y también recuerda el encuentro con él: *nam memini...* (8.157). En cada uno de estos casos el reconocimiento del huésped es motivo para la introducción de un excursus narrativo que prueba la existencia de un vínculo tradicional, independiente de la voluntad de ellos, y facilita la alianza. Para Latino es relativamente fácil, en tanto Eneas sabe que vuelve a la tierra de sus antepasados: *antiqua [...] mater* (3.96). En el caso de Evandro en cambio, por su origen griego, hay que dar más rodeos para poder establecer su parentesco con un troyano. Eneas tratará de sobreponerse a esta dificultad – *non equidem extimui Danaum quod ductor et Arcas / quodque a stirpe fores geminis coniunctus Atridis* ‘De ti no he recelado ni por jefe de Griegos, ni por árcade, y de stirpe que te vincula con los dos Atridas’ (8.129s.) – y describirá una genealogía según la cual ellos estarían emparentados a partir de Atlas: *cognatique patres* (8.132). A esto el rey responderá con un excursus sobre la parada de Anquises y Príamo en Arcadia de camino a Salamina.

Dido también tiene que inventar un vínculo que no es aparente y entonces recurre a una historia similar a la de Evandro. Su fuente, Teucro de Salamina, es otro griego que incluso había luchado contra Troya. Según esta historia, en el camino a Chipre y a la fundación de otra Salamina, Teucro había hecho una parada en Sidón para pedir ayuda a Belo, allí había pronunciado un elogio de Troya y de sus habitantes y había establecido una relación con ellos a partir de su nombre (625s.). Es interesante que este Teucro es hijo de Telamón y Hesíone, a quienes iba a visitar Anquises cuando había parado en Arcadia y había conocido a Evandro. Se trata pues de un personaje circunstancial, que aparece para contar una historia y aportar una información del pasado remoto, al que de otro modo los personajes del *écit* no tienen acceso. Con él Virgilio resuelve el problema técnico de la temporalidad y Dido puede justificar su conocimiento de la caída de Troya – *casus [...] urbis / Troianae* (623s.) –, el nombre de Eneas – *nomenque tuum* (624) –, la dignidad del reino – *regesque Pelasgi* (624) – y, podríamos deducir, las imágenes de la guerra en el templo de Juno. Estos datos del pasado y el juicio de valor emitido por un enemigo, junto con la información de Ilioneo y la presencia del héroe, continúan construyendo la simpatía. Como prueba de la *fama* a la que él aspira, el elogio de Dido toma la forma de un relato épico protagonizado por el rey de Sidón y un héroe tradicional, el cual también ha de huir de su tierra y fundar una nueva.<sup>188</sup>

En todo caso, Dido no enuncia el elogio de los troyanos en voz propia, sino que lo atribuye al enemigo, lo cual le confiere un grado de hipérbole que pretende conmover al interlocutor. Los otros ejemplos de este tipo de discursos en la *Eneida* muestran que el excursus narrativo y las asociaciones a veces muy elaboradas forman parte del protocolo de recibimiento. Así, el encomio de ella es más complejo, pero también menos directo y más adecuado a la ocasión oficial que la promesa de fama de él. En el discurso se ve cómo ella

---

<sup>188</sup> Teucro de Salamina se encuentra también en un poema de Horacio (*Carm.* 1.7.21-31) que tiene entre sus temas principales el realce, ya no de Troya sino de Roma, sobre Grecia. En la Oda el poeta insta a Planco a ahogar sus penas en vino, y para argumentar su propuesta apela a Teucro como un *exemplum* mitológico. En medio de la huida de la patria, el héroe griego toma la palabra para animar a sus compañeros e instarlos a beber a pesar de la desgracia. Este es el contenido de las partes segunda (vv. 15-21) y tercera (vv. 21-32) del poema, según la división que propone West 1995: 30ss.. El poema sin embargo empieza con un priamel, que contiene una larga enumeración de sitios de Grecia – grandes ciudades y sitios sagrados como Rodas, Mitilene, Éfeso, Corinto, Tebas, Delfos y Tempe; y las ciudades de los héroes de la *Iliada* como Argos, Micenas, Esparta o Larisa –, acompañados del panteón griego: Baco, Apolo, Palas, Juno. Entonces el poeta declara preferir los sitios sagrados del Lacio y los cultos locales: Albúnea, el río Anión, el santuario del héroe Tiburno, a los elementos griegos celebrados en *carmina perpetua*, que es una alusión a la épica pasada de moda. Pero la intervención de Teucro que cierra el poema se aleja temática y estructuralmente del encomio de los atributos locales que se había enunciado al principio: el héroe griego no conoce los elementos latinos que Horacio ensalza, y tampoco dice nada acerca de los enemigos troyanos. Así pues, es al de Mantua, inspirado tal vez por Horacio, y definitivamente por el nombre de Teucro, acaso objeto de un error genealógico frecuente y ciertamente oportuno, es a Virgilio decíamos – o bien a su heroína –, y no a Horacio, a quien se le ocurre relacionar a Teucro con los troyanos: *seque ortum antiqua Teucrorum a stirpe uolebat* (626). Si en el elogio horaciano del Lacio Teucro parece estar fuera de lugar, el hecho de que la patria de Dido y de Belo estuviera cerca de Chipre y de la otra Salamina fundada por Teucro le ofrece a nuestro autor una oportunidad valiosa que la reina, como los oradores experimentados, sabe aprovechar para establecer las conexiones oportunas.

redefine – de hecho invierte – los roles que había propuesto Eneas y coloca las bases a partir de las cuales deberían ocurrir las acciones y el tratamiento en adelante. El reconocimiento es un elogio de rasgos personales, claramente una acción pública, estandarizada, que muestra el adecuado empleo de los protocolos por parte de ella.<sup>189</sup> A pesar de su condición femenina, ella puede hablar como los reyes contemporáneos, Latino y Evandro, al tiempo que recibe de Teucro la autoridad que le falta para contar hechos del pasado remoto. Estas otras voces, masculinas y suficientemente legitimadas, le confieren la cualidad que le falta, aunque sea temporalmente. Así pues, no sólo el contenido, sino también las formas que asumen los discursos de este primer intercambio, permiten distinguir una cierta inversión de los roles tradicionales, que confirmará en el libro cuarto la ambigua declaración *Dido dux et Troianus* (4.124; 165).

Apoyada en estas distinciones, enuncia el acto de bienvenida oficial – *agite o tectis, iuvenes, succedite nostris* (627) –, que es también la invitación al banquete; cf. Servio: *comm. ad loc.*. Se apoya en la distinción del huésped – *quare* (627) – y en su propia condición de fugitiva (628-30). La condición propia de reina y expatriada, que Eneas ya conoce, pero que ella enfatiza, constituye un nuevo elemento de identificación con él: *non ignara mali miseris succurrere disco* (630). De este modo además responde al halago: *o sola infandos Troiae miserata labores* (597). Como antes había hecho Venus cazadora ante el hijo, rebaja el encomio que él le ha dirigido para reducir la distancia entre los dos. Él la reconocía digna de la gracia de los dioses y le prometía *fama* eterna; ella en cambio se presenta como una víctima de las mismas *labores* que él.<sup>190</sup>

El discurso se acompaña de otras acciones protocolares y de la descripción del interior de la casa donde va a tener lugar el banquete (631-42): el narrador procura reflejar la simultaneidad mediante partículas como *simul* (631, 632), *interea* (633). Además de la excelencia de la ciudad, fruto del esfuerzo de ella, que se nos había descrito a través de la mirada de él mientras entraba, y del discurso que corresponde a las normas que emplearía un rey o un héroe épico, los objetos y su actitud durante el resto de la escena acaban de conformar la presentación de la reina, favorable para Eneas y para los lectores. Las acciones de bienvenida insisten en la *ciuilitas* y en la capacidad de liderazgo, mientras que los

---

<sup>189</sup> Ford Wiltshire 1984: 26s.: “Dido is seeing herself from the outside [...]. That distance allows action in the public realm; [...] it prefaces her leading of Aeneas into the palace (the hospitable function), her instituting of prayers of thanks for their safety (the priest function), and her sending of food and wine to the survivors still on to the beach (the regal function). It is her history that makes her hospitable, her place in the heritage of her family that makes her generous.”

<sup>190</sup> Además, *me quoque per multos similis fortuna labores / iactatam* (628s.) de ella recuerda al anterior *Europa atque Asia pulsus* (385) de él; *me [...] hac [...] consistere terra* (628s.) recuerda al discurso de Ilioneo: *primae [...] uetant consistere terra* (541).

sacrificios a los dioses hablan de la *pietas*. La cuantía de los víveres que envía a los compañeros de Eneas y la opulencia de la casa dan cuenta de la generosidad y la riqueza. Finalmente, las hazañas de sus antepasados cinceladas en la sala legitiman su origen en una larga tradición de *series longissima rerum* (641) y *antiqua ab origine gentis* (642). Así pues, el discurso de bienvenida y las últimas acciones antes del banquete descritas por el narrador constituyen una perfecta síntesis de su dignidad.

Él por su parte manda a buscar a Ascanio regalos (643-56), lo cual reafirma la *pietas filial* y la gratitud. La presencia del niño además cumple la importante función narrativa de facilitar la intervención de Cupido, causante del *amor*. Eneas, aún inconsciente del resultado de su acción, elige para ella los objetos más valiosos que posee, los cuales sin embargo sugieren malos augurios, también desde la ironía.<sup>191</sup>

### 3.3.3 La escena divina: giro dramático. Plan de Venus y Cupido

Hasta ahora hemos visto cómo Venus ha estado configurando la escena y ha organizado lo necesario para garantizar la empatía entre ambos. Su presencia detrás de las acciones y transformaciones posibilita la continuidad de los motivos del amor y la tragedia y por tanto la coherencia del episodio. Pero las condiciones no le garantizan a Eneas el éxito ni la seguridad en Cartago, al menos desde su perspectiva. Entonces, después de que por su intervención se han conformado así los hechos y sobre todo se han construido los estatutos de los protagonistas – Dido como heroína épica; Eneas admirado por su mérito y su *clementia* –, la diosa decide realizar un cambio que revierta las posiciones jerárquicas de cada uno. La transformación será definitiva para ellos y además tendrá consecuencias importantes en la configuración de ella misma como personaje y en el discurso narrativo. Estrictamente hablando, el *amor* es una transformación sobrenatural, semejante a la niebla y al embellecimiento, que también suponían cambios importantes en el estatuto de los mortales. Pero si las otras dos habían ocurrido de manera súbita, sin demasiadas reflexiones, ahora en cambio tenemos una escena de preparación y exposición del proyecto que invita a ser leída como una declaración programática del personaje y del autor.

---

<sup>191</sup> El narrador a veces hace explícita la asociación: el manto y el velo son objetos que había traído consigo Helena cuando se dirigía a unos himeneos ilícitos. Por otra parte Ilíone, antigua dueña del cetro, había acabado suicidándose, como la propia Dido; la diadema y la corona finalmente recuerdan los regalos de bodas que había enviado la Medea de Eurípides a Glauce; sobre el valor agorero de estos objetos cf. Serv. *ad Aen.* 1.653: “sed quamuis apta nupturae reginae sint munera, tamen futurorum malorum continere omen uidentur” y Duckworth 1933: 59.

Se sabe que esta parte está inspirada sobre todo en el libro tercero de las *Argonáuticas*, especialmente en la escena en que Afrodita, a petición de Atenea y de Hera, suplica a Eros que dispare su dardo contra Medea para que se enamore de Jasón (3.6-166, especialmente 129-144).<sup>192</sup> La diferencia más notable que introduce la versión virgiliana con respecto al modelo es la economía que supone la reducción de tres diosas a una, pues ahora la motivación parte de Venus, que es la encargada de poner en marcha el plan. Pero además hay otras novedades en la estructura y el modo en que se relacionan las distintas partes del episodio.

Otis (1963: 62) ha advertido que: “...Virgil’s narrative is psychologically *continuous* in a way that Apollonius’ narrative is not.” Nuestro estudio de la construcción de los estatutos (*supra* 3.3.1) y la colocación de los análisis de manera continua como partes de un mismo subcapítulo han intentado mostrar esta continuidad en la relación entre Dido y Eneas que, según creemos, se extiende en este libro hasta el banquete y luego continúa tras el relato de él, al menos hasta la partida y la muerte de ella en el libro cuarto. Asimismo hemos intentado hacer notar la preocupación por el diseño de los caracteres y la predisposición psicológica de cada uno en función del otro. Pero además del *continuum*, es interesante la ruptura que introduce el interludio divino justo antes del banquete.<sup>193</sup> El hecho de haber invertido tanto tiempo en la preparación de las condiciones hace más notable la brecha que abren los dioses en la escenografía, en el carácter de los hablantes y sus estatutos de autoridad, en el plan y en el tiempo narrativos. Esto se marca a nivel discursivo ya desde el anuncio del narrador:

At Cytherea nouas artes, noua pectore uersat  
consilia, ut faciem mutatus et ora Cupido  
pro dulci Ascanio ueniat, donisque furentem  
incendat reginam, atque ossibus implicet ignem.  
quippe domum timet ambiguam Tyriosque bilinguis;  
urit atrox Iuno, et sub noctem cura recursat.  
Ergo his aligerum dictis adfatur Amorem  
657-63

Mas Venus Cítereas nuevas mañas  
y nuevo plan combina: que Cupido  
del tierno Ascanio el aire y rostro finja,  
y, al venir con los dones, a la reina  
toda en amor la inflame y la devore  
con furiosa pasión. Teme el albergue  
que puede ser fatal, teme del Tirio  
la sabida doblez; Juno la angustia,  
y su odio, por las noches, la desvela.  
Habla, pues, al Amor, al dios aligero

<sup>192</sup> Cf. Nelis 2001: 93-6 con bibliografía para este parte.

<sup>193</sup> Para la descripción del banquete de Cartago, nos apoyamos en Bettenworth 2004: 143-78. A partir de un estudio comparado de los banquetes más sobresalientes del género épico, esta autora distingue los elementos de la escena virgiliana que corresponden al esquema clásico de las particularidades introducidas por el autor, e indaga en sus motivaciones. Según ella (p. 148), la introducción de un interludio divino entre el saludo y el banquete constituye una singularidad que sirve a Virgilio para presentar la escena cada vez desde el punto de vista de un recién llegado: ante Eneas ocurre la primera descripción del palacio (631-42) y el falso Ascanio propicia la descripción de la sala donde va a tener lugar la comida (701-6).

La escena se conecta – o más bien se desconecta – al resto significativamente por medio de *at* que, como sabemos, es un marcador de ruptura muy fuerte.<sup>194</sup> Al comenzar de este modo, el narrador no sólo anuncia el discurso directo de un personaje y el salto a la escena divina, mientras la acción de los mortales se encuentra detenida, sino también un nuevo comienzo dramático, temático y estilístico, que se opone radicalmente a todo lo anterior. Venus tiene un nuevo proyecto – *noua* [...] / *consilia* (657s.) –, que supondrá un giro en los acontecimientos – *uersat* (657) – y para implementarlo tendrá que recurrir a nuevos procedimientos: *nouas artes* (657). Hay un cambio de propósito y también un nuevo *modus operandi*. En este caso además el empleo de un término técnico como es *artes* no sólo sugiere un nuevo ‘modo de actuar’ en el sentido tradicional, sino también un nuevo ‘modo de hablar’, un nuevo discurso narrativo. Como sabemos, la palabra es una forma de acción efectiva que tienen a su disposición Venus, los personajes y, por supuesto, el poeta.

En este libro hemos visto a la diosa varias veces intervenir en favor del hijo y de su descendencia. A propósito de la entrevista con Júpiter (*supra* 3.2.1) hablamos de su carácter, su introducción en Roma y su importancia político-religiosa en época del autor. De acuerdo con sus rasgos y sus intereses, Venus ha puesto en práctica un plan de acción orientado a proteger al hijo y a propiciar la gloria de Roma que incluía la entrevista con el padre, el encuentro con el héroe, y su inclusión en la niebla. El personaje que acude a Cupido para pedirle que ejecute el enamoramiento de Dido, lo cual implica alterar el estatuto y la esencia de la reina, así como la historia que ella misma había estado construyendo, tiene sin embargo mucho más en común con la Afrodita griega, que conocemos sobre todo por el himno homérico y las *Argonáuticas*.

Hasta ahora la madre había estado actuando de común acuerdo con la trama oficial, que había establecido el narrador al inicio, en representación de Júpiter y del hado.<sup>195</sup> Ante la amenaza de Cartago, sin embargo, decide poner en práctica un proyecto que socava el plan original, no menos que antes la tormenta ocasionada por Juno. La alteración de las posiciones de Dido y Eneas significa no sólo obstaculizar el viaje y la llegada a Italia, sino también el plan narrativo y el género de la obra de Virgilio. Como en la tormenta, que había provocado el caos y la alteración de los elementos de la naturaleza, ahora se va a producir una transformación profunda en los estatutos y las emociones de los personajes, que tornará en

---

<sup>194</sup> El efecto de ruptura aquí es similar al que se produce al comienzo el libro cuarto, después del banquete y del relato de Eneas. Entonces se abrirá no sólo un nuevo libro, sino también una narración nueva, un ambiente nuevo. Entre otras contraposiciones, la de los estatutos es especialmente intensa: la narración de él y su conformación como héroe épico legitimado por los dioses se opone al desvelo y la agonía de la heroína trágica.

<sup>195</sup> Heiden 1997, “The ordeals of Homeric song”, *Arethusa*, pp. 221-40, *apud* A. Barchiesi 1999a: 112: “the gods of the epic do not serve the plot; they *created* the plot.” (pp. 224s.) Más adelante en esta sección volveremos a este trabajo de A. Barchiesi, que se ocupa del plan de Venus en las *Metamorfosis* de Ovidio.

caos la ordenada Cartago. Para ello, como para la tormenta, se requiere la movilización de un aparato divino muy poderoso una fuerza irracional capaz de vencer al propio Júpiter. Esa es la tarea de la diosa en el interludio:

nate, meae uires, mea magna potentia, solus,  
nate, patris summi qui tela Typhoëa temnis,  
ad te confugio et supplex tua numina posco  
frater ut Aeneas pelago tuus omnia circum  
litora iactetur odiis Iunonis acerbae,  
nota tibi, et nostro doluisti saepe dolore.  
nunc Phoenissa tenet Dido blandisque moratur  
uocibus, et uereor quo se Iunonia uertant  
hospitia: haud tanto cessabit cardine rerum.  
quocirca capere ante dolis et cingere flamma  
reginam meditor, ne quo se numine mutet,  
sed magno Aeneae mecum teneatur amore.  
qua facere id possis, nostram nunc accipe mentem.  
regius accitu cari genitoris ad urbem  
Sidoniam puer ire parat, mea maxima cura,  
dona ferens pelago et flammis restantia Troiae;  
hunc ego sopitum somno super alta Cythera  
aut super Idalium sacrata sede recondam,  
ne qua scire dolos mediusue occurrere possit.  
tu faciem illius noctem non amplius unam  
falle dolo et notos pueri puer indue uultus,  
ut, cum te gremio accipiet laetissima Dido  
regalis inter mensas laticemque Lyaeum,  
cum dabit amplexus atque oscula dulcia figet,  
occultum inspires ignem fallasque ueneno.

664-88

Hijo, potencia mía y fuerzas mías,  
tú el único que retas, oh hijo amado,  
los rayos con que Jove hundió a Tifeo,  
a ti me acojo y tu querer imploro.  
Cómo, de Juno por el odio acerbo  
se ve tu hermano Eneas acosado  
sin fin de playa en playa, bien lo sabes:  
mil veces te has dolido de mi duelo.  
Hora le hospeda la fenicia Dido,  
y con blandas palabras le retiene.  
Mas, ¿qué puede salir de un hospedaje  
que Juno patrocina? ¡Como si ella  
fuera a perder tan fina coyuntura!  
Pues me adelanto, y con furtiva llama  
cercaré yo a la reina, no se cambie  
por veleidad ninguna, antes cautiva  
conmigo quede del amor de Eneas.  
Mas escucha ya el plan que he concebido.  
Llamado por su padre, se dispone  
el regio infante, en quien mi amor se mira,  
a ir a Cartago con los dones, restos  
de los naufragios y del fuego en Troya.  
Lo enajeno, y lo llevo adormecido  
a mis sacras mansiones, o Citera,  
o el monte Idalio, a que ni advierta el dolo,  
ni, sin saber, lo estorbe presentándose.  
La treta que te pido, es que una noche,  
sólo una noche, su semblante finjas,  
y simulando el conocido rostro,  
seas niño por él. Y cuando Dido,  
arrobada de gusto, en su regazo  
te acoja en el banqueto, entre los vinos,  
te abrace y largos besos te prodigue,

alzas tú en ella tus secretas llamas,  
veneno que la engañe y que no sienta.

Como hemos afirmado, la apelación de la diosa a los favores del hijo había ocurrido en Ap. Rhod. (3.129-44), pero el reconocimiento explícito de las facultades del *amor*, especialmente la capacidad de vencer a Júpiter, constituye un rasgo que define a Afrodita en el himno homérico (1-6). La combinación de los dos modelos da como resultado una versión nueva, en la que el autor no sólo hace a su personaje recurrir a una fuerza de orden superior, como en Apolonio, sino además reconocer el enorme poder de que dispone, como en Homero, y la gravedad del caso que lo ha llevado a tomar esta medida. Si la Venus virgiliana objetivamente realiza acciones similares a las de sus modelos, además muestra una extraordinaria conciencia de las importantes transgresiones que está a punto de efectuar.

Nada es lo que parece: subversiones y ambigüedades están por todas partes, bien expresadas literalmente, o bien sugeridas. Lo más evidente son los cambios de la situación ficcional, de la apariencia y del estatuto de los personajes. La transformación de Cupido en Ascanio – *ut faciem mutat us et ora Cupido / pro dulci Ascanio ueniat* (658); *tu faciem illius [...] / falle dollo et notos pueri puer indue uultus* (683s.) – tiene el propósito de provocar a su vez una transformación en Dido – de *dux femina* (364) a *furens* (659) –, mientras el verdadero Ascanio estará dormido – *sopitum somno* (680) – y escondido – *sacrata sedem recondam* (681) –, esto es, también cambios de estado y de espacio físico y narrativo.

Pero las transformaciones pretenden definir en favor de Eneas un contexto y una situación que ya son ambiguos – *domus [...] ambigua Tyriique bilinguis* (661) – y que en cualquier momento podrían volverse en su contra: *ne quo se numine mutet* (674). De acuerdo con el orden del relato, Cartago es la primera interrupción importante del viaje del protagonista y del proyecto épico. En el primer libro esto supone un peligro extraordinario, pues aún muchos caminos están abiertos y todo podría ocurrir. Además, a partir de este punto la historia podría contarse o entenderse de manera distinta a como se había pensado originalmente. De hecho, la tragedia de Dido tiene su origen justamente en una mala comprensión del relato del héroe, debido al cambio de estatuto de que la reina va ser objeto por causa de Cupido. En cualquier caso, Eneas y su historia se encuentran en un punto incierto y la propia Venus reconocerá explícitamente el carácter excepcional de la situación que justifica la necesidad de tomar medidas extraordinarias: *...tanto [...] cardine rerum* (672).

Ahora bien, si la tesitura en que se encuentra Eneas preocupa a Venus – *sub noctem cura recursat* (663) – hasta el punto de hacerla recurrir a Cupido, no menos complicada es la situación del poeta, que se enfrenta ahora a la tarea de contar el enamoramiento. El *amor* es

un fenómeno inabarcable e incomprensible para la mente humana y explicarlo supone un grave problema ya para el narrador de Ap. Rhod., como reconocía explícitamente al comenzar el libro tercero, con una sentida invocación a la musa (3.1-5).<sup>196</sup> Los dioses, con sus posibilidades extraordinarias que a veces emulan las del narrador, aparecen en apartes para anunciar cómo sigue la trama y pueden efectuar giros argumentales y transformaciones como el enamoramiento sin necesidad de dar explicaciones lógicas. Sus acciones ocurren en un ámbito distinto, lo que significa que, como Eneas y Acates en la niebla, están a salvo de la mirada de los mortales, encubiertos bajo etiquetas como “divino” o “maravilloso”. Esta solución ya se le había ocurrido a Apolonio, que además de hacer intervenir directamente a Eros había aprovechado la oportunidad para construir la entrevista divina entre él y Afrodita como una escena galante, a tono con la estética alejandrina.

El recurso de movilizar el aparato divino para explicar el surgimiento del *amor* estaba pues listo, autorizado por la tradición literaria, y Virgilio sólo tenía que utilizarlo. Ambos poetas saben que Eros o Cupido es el más poderoso de todos los dioses, el único capaz de justificar la debilidad humana y divina en términos de fuerza universal. Pero Virgilio también sabe que incluirlo en su obra supone realizar transgresiones genéricas, religiosas e ideológicas que son peligrosas, sobre todo cuando estas involucran al héroe fundador. Con respecto a la leyenda de Roma, a la legitimación de sus orígenes y al protagonista épico, la aventura amorosa de Cartago constituye una historia radicalmente distinta, una digresión en la que este se verá llamado a cambiar las *arma* por el *amor*, o más bien, el poeta tendrá que incluir el *amor* en medio de un relato de *arma*. Esto hay que justificarlo muy bien. La presencia del *amor* en el relato épico resultaba embarazosa también en las *Argonáuticas*, al menos para Idas, que se opone enérgicamente a la idea de buscar la salvación en Afrodita (Ap. Rhod. 3.558-63). No obstante, el poeta se ocupa de atribuir la posición contraria a un personaje negativamente marcado, que además enseguida recibe los juicios reprobatorios de los demás, de manera que la acusación a Jasón pierde crédito.

Ya antes en este subcapítulo (3.3.2), a propósito de los discursos de presentación de Dido y Eneas, nos referimos al trabajo de Hinds (2000) acerca de las concepciones esencialistas del género épico que exhiben los poetas augústeos en sus declaraciones teóricas. Como muestra el crítico, para estos poetas las *arma* y el *amor* constituyen elementos

---

<sup>196</sup> El capítulo que Feeney 1991 dedica a los dioses en Ap. Rhod. se concentra precisamente en este problema. En palabras del crítico: “...at the beginning of Book 4 [...] the range of presentations of Medea’s passions and motivations becomes, explicitly, a problem for the *narrator*. Apollonius actually involves himself in the perplexities of accounting for why Medea acts the way she ‘does act’ (that is, the way she is represented as acting); he involves himself in asking the same questions as Medea and her sister Chalciope (3.463, 675). The problems of fiction and realism become acute at this moment of Apollonius’ self-consciousness.” (pp. 89s).

excluyentes, claves que además en muchos casos sirven para expresar renunciadas a los proyectos épicos en favor de la carrera elegíaca. Además afirma Hinds que “an emasculation [...] is the fate of *all* epic heroes who stray from *arma* into *amor*.” (2000: 240) De ello se deduce que, según la convención, el *pater Aeneas*, héroe fundador, antepasado y modelo del *princeps*, junto a Dido está a punto de convertirse en castrado o afeminado, un riesgo que no puede ser tomado a la ligera.

A esto añadimos el cambio de disposición que sufre Venus que, olvidada de la rectitud y del plan supremo de Júpiter, recupera el carácter seductor y subversivo de la Afrodita griega. Ya antes, al aparecersele al hijo disfrazada de cazadora, hemos visto algunos de sus rasgos helenísticos, si bien estos respondían al interés por ponerlo en antecedentes con respecto a Dido, animarlo sobre el futuro y marcar la distancia con respecto a él. El recurso al *amor* muestra la faceta griega, opuesta a la rectitud que corresponde a la *mater* de los romanos y al héroe fundador.

También nota Hinds que, si bien la mujer y el *amor* amenazan la esencia del género épico y por tanto no se consideran parte del canon, la actitud de sorpresa cuando estos elementos aparecen en la épica sí es canónica. De este modo se explican tanto la movilización de una fuerza extraordinaria como el reconocimiento de la acción, con el anuncio de que algo grande está por ocurrir. Los dioses no sólo elaboran y exponen el plan narrativo, sino que también dramatizan o encarnan la actitud de sorpresa. En este sentido vemos en la escena divina, además de la declaración de un cambio de planes temático, la expresión de una conciencia de las profundas transgresiones que se tramán, así como del temor a que estas sean malogradas, o mal entendidas. Del mismo modo que Venus teme por Eneas en Cartago, que está a punto de embarcarse en una aventura de final incierto – *timet ambiguum Tyriosque bilinguis* (661) –, Virgilio sabe que se encuentra peligrosamente en el umbral de la elegía. La introducción de Cupido, como la situación que motiva su presencia, se revela ambiguo y podría volverse en contra del autor si no se establecen ciertos límites.

Advertía Horacio sobre la existencia de ocasiones extraordinarias en el drama, las únicas en las cuales era aconsejable hacer intervenir a los dioses: *nec deus intersit, nisi dignus vindice nodus / inciderit* ‘Y que no intervenga un dios, si no ocurre un nudo que precise valedor’ (*Ars. P.* 191s.). Salvando las distancias genéricas y el hecho de que, por tratarse de una obra épica, la *Eneida* se desarrolla en buena medida entre dioses, no cabe duda de que ahora nos encontramos ante un *dignus nodus* o, en palabras de Venus, *tanto [...] cardine rerum* (672). La ocasión exige un tratamiento especial, en este caso tal vez una intensificación de lo divino. Entonces, sólo en esta situación extraordinaria, Virgilio le

permite a Venus recuperar su antigua identidad griega y apelar a Cupido, con lo cual construye una escena cercana al amaneramiento alejandrino. Aunque el procedimiento se puede apoyar en Apolonio, la advertencia de Horacio nos hace reflexionar acerca de la precaución que se requiere en el uso de recursos extraordinarios. Entre la austeridad de Roma y los excesos del mundo helenístico hay una distancia que el poeta nacional no debe ignorar.

Tenemos otro caso en la literatura en que Venus encarga a Cupido la consumación de un enamoramiento, el de Plutón por Perséfone, que cuenta Ovidio en las *Metamorfosis*:

‘arma manusque meae, mea, nate, potentia’ dixit,  
 ‘illa, quibus superas omnes, cape tela, Cupido,  
 inque dei pectus celeres molire sagittas,  
 cui triplicis cessit fortuna novissima regni.  
 tu superos ipsumque Iovem, tu numina ponti  
 victa domas ipsumque, regit qui numina ponti.  
 Tartara quid cessant? cur non matrisque tuumque  
 imperium profers? agitur pars tertia mundi!  
 et tamen in caelo, quae iam patientia nostra est,  
 spernimur, ac mecum vires minuuntur Amoris.  
 Pallada nonne vides iaculatricemque Dianam  
 abscessisse mihi? Cereris quoque filia virgo,  
 si patiemur, erit; nam spes adfectat easdem.  
 at tu pro socio, si qua est ea gratia, regno  
 iunge deam patruo!’

5.365-79

‘Mis armas, mi fuerza y todo mi poder, Cupido, hijo, coge los dardos con que vences a todos y dispara rápidas saetas contra el pecho del dios a quien, de los tres reinos del mundo, le cupo en suerte el último. Tú vences y domas a los celestes y al propio Júpiter, a los dioses del ponto; ¿por qué se te resiste el Tártaro? ¿Por qué no extiendes el imperio de tu madre y el tuyo? Se dirime la tercera parte del mundo. Y sin embargo, en el cielo, (mira que es grande lo que tenemos que aguantar), se nos desprecia, y con nuestro poder, disminuye también el Amor. ¿No ves cómo Palas y la flechadora Diana se han apartado de mí? Incluso la hija de Ceres, si lo permitimos, será doncella de por vida; pues acaricia las mismas esperanzas. Pero tú, por el reino que compartimos, si es que esto vale de algo, une a la diosa con su tío.’

Como ha advertido la mayoría de los críticos – cf. Heinze (1919), Hinds (1987: 133s.)<sup>197</sup> y A. Barchiesi (1999a) –, el episodio está inspirado en Virgilio, pero tiene un significado y unas consecuencias distintos en términos de declaración estética. La causa radica en buena medida en la distinta naturaleza de los personajes que intervienen y del género de la obra. Hinds enfatiza el uso ovidiano de *arma* (365) como un resumen alusivo a la epopeya virgiliana y al género épico, de manera que al repetir al modelo, esta Venus sugiere que la anterior ya había transgredido el género. Esta es una lectura sesgada de la *Eneida*, similar a la de *Trist.* (2.533-536); cf. Hinds: 2000, Fernández Corte: 2007 y *supra* 3.3.1.<sup>198</sup>

<sup>197</sup> Este es el estudio más completo de la metamorfosis de Perséfone ovidiana y sus intertextos.

<sup>198</sup> Hinds 1987: 134: “The *arma* here are not, after all, the grim swords and spears of martial epic: they are the darts of Cupid, more at home in the world of love elegy. The Ovidian speech does indeed allude to the divine

A. Barchiesi (1999a) analiza la influencia en Ovidio de Virgilio, pero también del Himno Homérico a Afrodita y de los poetas helenísticos, a partir de una idea conocida, a saber, que si en la *Eneida* desde el inicio es evidente que el autor, el hado y Júpiter trabajan por un plan común, en las *Metamorfosis* en cambio no hay una guía consistente, sino una multiplicidad de voces. Entre ellas sin embargo, continúa el crítico, Venus tiene un plan maestro, que es el dominio del mundo por Cupido. Ese plan alcanzaría su consumación al final de la obra con el control político de Roma por medio de Cupido, el cual se consume en la implantación de leyes como la del matrimonio: por decreto de Júpiter, el control político estará en manos de los descendientes de Eneas en el ámbito humano, así como de Cupido y de Venus en la esfera divina.<sup>199</sup>

Pero si Ovidio se esfuerza por justificar y conciliar el papel de Venus, el *amor* y la estética alejandrina con la política oficial de Roma e incluirlos en su epopeya, en la *Eneida* por el contrario estos elementos son marginales con respecto al plan oficial. El propio Ovidio también lo sabe y por eso propone una y otra vez lecturas subversivas en que este y otros planes alternativos acaban imponiéndose. Nos interesa enfatizar que Virgilio demuestra ser consciente de la posibilidad de que su obra fuera objeto de este tipo de lecturas y por eso ofrece a los dioses espacios en los cuales pueden reflexionar y explicar sus planes, así como el plan narrativo general.

En esta parte, mientras el tiempo de la ficción en el mundo de los mortales se ha detenido, los lectores hemos sido transportados a otro espacio narrativo para asistir a unas declaraciones programáticas, organización de los elementos de la escena y presentación de intenciones estéticas. Con una artificiosidad que falta en Apolonio, Venus anuncia que algo grandioso está por ocurrir y acto seguido pone en marcha su trama, la cual subvierte el plan original y las condiciones que ella misma había establecido de común acuerdo con Júpiter. Virgilio interpreta, o más precisamente adapta un procedimiento tradicional y lo convierte en la declaración oficial de un plan narrativo: reflexión acerca de la gravedad del asunto o de la tesitura dramática y reconocimiento del *amor* como fuerza invencible y subversiva. El proyecto de Venus y la presencia de Cupido constituyen un peligro para la misión de Eneas y para la epopeya: el *amor*, una fuerza capaz de trastocar el carácter de la heroína y de doblegar a Júpiter, amenaza también con alterar la esencia genérica de la obra.

---

machinery which introduces into the grand epic of *arma virumque* an element of eroticism reminiscent, not just of Apollonian epic, but also the intimacy of personal love poetry.”

<sup>199</sup> A. Barchiesi 1999a: 119: “Venus [a Ptolemaic goddess of dynasty and desire] has [...] changed sides, bringing to Rome a political imaginary that needs Ovid’s Alexandrian poetics even more than it does official celebrations or temples; she is also completing, at the highest level, a construction of Rome humbly initiated by Dipsas the bawd in *Amores* 1.8, Rome as Alexandria, the house of Aphrodite.”

Así es como el libro que sirve de introducción a la epopeya y a la figura de Eneas se concibe a partir de la tormenta y el *amor*, dos puntos paralelos de tensión extrema y las pruebas más difíciles que el héroe tiene que afrontar, pues ¿qué duda cabe de que la fuerza del *amor*, la locura incontenible que invadirá a Dido, es tan devastadora como una tormenta? Eolo controlaba a los vientos, fuerzas destructoras, mientras que el pequeño Cupido es un poder cosmogónico, con capacidad para destruir, pero también un agente esencial en la creación de los elementos del universo.<sup>200</sup> El *furor* irrefrenable de los vientos, gigantes, capaces de mover el mundo y provocar el caos, tiene su contraparte en el *furor* de Dido, con consecuencias no menos devastadoras, que trascenderán varios siglos. Cambiar la voluntad y la esencia de esta *dux femina* (364), *laetissima Dido* (685), en *furens* (659), o más adelante *infelix* (712), requiere tanto poder como dominar a Júpiter o dominar el mundo.

En esta escena queda convenida a nivel divino la transformación que se va a efectuar en la trama y en los estatutos de los personajes, y esta es expresada como un programa a ser ejecutado durante el banquete, como el programa que había propuesto Juno en el primer discurso. No hay demasiada diferencia entre las diosas oponente y ayudante: ambas tienen autoridad como para mover hilos argumentales, típicamente narrativos. Mientras esto sucede, mientras en Cartago es perturbado el orden en caos, Ascanio será transportado a un *loecus amoenus* (691-4), que enfatiza por contraste – *at* (691) – el enorme desastre que está por suceder.

Sabemos que el proyecto alternativo se anuncia y se pone en práctica, pero sólo brevemente. En efecto, Dido perderá su poder al ser infectada por el *amor* – como le había ocurrido a la misma Afrodita en el himno homérico al enamorarse de Anquises – y Eneas por un tiempo también se subordinará a sus deseos – *tantus amor* (2.10) –, pero la será anulada más adelante por intervención de Mercurio que, por encargo de Júpiter, lo hace volver al plan original (265-76). Lo que debe ocurrir es que el héroe abandone a Dido, siga su camino rumbo a Hesperia y contraiga un matrimonio oficial con Lavinia para sellar la alianza política. Esto es así porque la *Eneida* legitima a Roma, no desde una perspectiva erótica como Ovidio, sino apolínea, lo cual significa definirla como emblema de orden, racionalidad, y en general valores masculinos y occidentales; cf. A. Barchiesi (1999a: 126). Para poder alcanzar el objetivo que se le ha encomendado, Eneas deberá ser despojado del *amor* y de los atributos que en el libro lo acercan a la opulencia, a la molicie, a lo femenino y a lo oriental que representa la Afrodita griega.

---

<sup>200</sup> Sobre el poder cosmogónico de Cupido, la fuerza del amor y de la guerra en la constitución del universo según la doctrina empedoclea, y su expresión en la canción de Yopas cf. Nelis 2001: 96ss., especialmente p. 102.

### 3.3.4 El banquete. Realización del plan del enamoramiento e introducción al relato

Según se ha acordado en el interludio divino, Cupido va a operar en Dido un cambio esencial: la *pietas*, la *ratio* y la *uirtus*, cualidades que hasta ahora la habían definido, le serán arrebatadas, y con ellas su proyecto de construcción de la ciudad. Eneas también se embarcará en la aventura amorosa y en Cartago llegará a olvidar temporalmente su misión. El banquete que cierra el primer libro es un punto de extraordinaria tensión dramática, con profundas repercusiones a distintos niveles de análisis. Muchos agentes y fuerzas se encuentran actuando al mismo tiempo, uniendo y separando cosas. En este episodio, que es una parte esencial del esquema épico, ocurre la comunión de dos jefes y dos pueblos extranjeros, la consumación de la alianza que Dido había establecido con palabras – *tros tyriusque mihi nullo discrimine agetur* (574) –, ahora con la sanción divina. Pero además de lo que perciben los personajes, los lectores asistirán a otra unión, el enamoramiento de Dido, que será a la vez el motivo de la separación de los pueblos: *magno Aeneae [...] teneatur amore* (675).

Si el libro primero ha comenzado con el desastre evidente que es la tormenta, la conclusión en cambio será un banquete, ocasión festiva, llena de lujo y colorido. Pero lo que parecen ocasiones opuestas no lo son. Mientras los personajes celebran, los lectores han sido advertidos de la catástrofe que está por ocurrir y en medio de la fiesta continúan escuchando la voz agorera del narrador. Si durante toda la obra la perspectiva de los personajes en el interior del relato es considerablemente limitada con respecto a la de los lectores en el exterior, ahora el contraste es aún más radical: la ficción constituye más que nunca para ellos una barrera impermeable, como la niebla que antes ocultaba a Eneas. Esta barrera ofrece grandes posibilidades para la ironía, las cuales el narrador aprovecha de manera recurrente.

La primera nota irónica es la entrada de Ascanio-Cupido con los regalos (695s.), que abre la fiesta como si fuera un título, en tanto él es el verdadero actor y protagonista de esta parte. Se cuenta pues el banquete, dividido en dos partes, una de la comida propiamente (1.697-722) y otra de la bebida y las conversaciones (1.723-3.718).<sup>201</sup> En cada una de ellas ocurren hechos fundamentales que definen el desarrollo argumental y el cambio de estatuto de los protagonistas, al menos de cara a los lectores: se trata respectivamente de la acción del dios sobre la reina y la invitación al huésped a contar sus aventuras, que motiva el relato épico. Si el enamoramiento de Dido implica la disminución de su estatuto, el relato de Eneas en cambio le da la oportunidad de construirse un estatuto épico. Los hechos principales están

---

<sup>201</sup> Bettenworth 2004 explica que la separación entre la fase de la comida y la de la bebida responde a una típica costumbre griega y romana, documentada en varias fuentes, pero no es usual en las escenas de banquete en la épica. (pp. 159-62)

acompañados de otros accesorios, que contribuyen a conformar el tono, al mismo tiempo festivo y trágico.

La entrada de tirios y troyanos (697-711), con la presentación ordenada de los participantes y de los esclavos – *quibus ordine* (703) – y la disposición simétrica del banquete y del escenario recuerdan la entrada de Eneas en Cartago y, como entonces comunican sentimientos de armonía y júbilo.<sup>202</sup> Antes y ahora la reina se coloca en el centro (697s.). Junto a ella llegan por un lado Ascanio-Cupido (697), por otro Eneas y los troyanos (699s.) y finalmente los tirios (707s.).<sup>203</sup> El gesto de asombro de los tirios ante Eneas y Ascanio – *mirantur dona Aeneae, mirantur Iulum...* ‘Pasma a todos la dádiva de Eneas, pasman la magia y fuego del dios niño...’ (709-11) – recuerda a Eneas al ver Cartago y sus atributos y determina el inicio de la acción del dios, que es también la condena de la reina:

praecipue infelix, pesti deuota futurae,  
expleri mentem nequit ardescitque tuendo  
Phoenissa et pariter puero donisque mouetur.  
ille ubi complexu Aeneae colloque pependit  
et magnum falsi impleuit genitoris amorem,  
reginam petit. haec oculis, haec pectore toto  
haeret et interdum gremio fouet inscia Dido  
insidat quantus miserae deus. at memor ille  
matris Acidaliae paulatim abolere Sychaeum  
incipit et uiuo temptat praeuertere amore  
iam pridem resides animos desuetaque corda.

712-22

Pero entre todos la infeliz Fenisa,  
ya condenada a su fatal destino,  
no se sacia mirando, y más se enciende  
cuanto más mira, y su emoción aumentan  
al par los dones y el hermoso niño.  
Él a Eneas se abraza, de su cuello  
pende amoroso, hartando de dulzura  
el corazón del engañado padre,  
y va luego a la reina. Ella le estrecha,  
fijos los ojos, ciega el alma toda,  
y a ratos le acaricia en su regazo,  
¡ay sin ventura Dido, que no sabe

<sup>202</sup> Las anáforas – *iam* (697, 699); *mirantur* (709) –, la repetición de los verbos que expresan la llegada de los distintos grupos – *uenit* (697); *cumuenit* (699, 708) –, y la división en partes iguales de los esclavos – *quingenta* (703); *centum aliae totidemque pares aetate ministri* (705) – acentúan el efecto de orden.

<sup>203</sup> En medio de la entrada paralela de troyanos y tirios aparece el servicio, ocupado en distribuir agua, pan y toallas, en proveer de comida y bebida la mesa y de humo los penates con la misma diligencia con que antes se construía la ciudad de Cartago. La descripción: *dant manibus famuli lymphas Cereremque canistris / expediunt tonsisque ferunt mantelia uillis. / [...] ministri, / qui dapibus mensas onerent et pocula ponant* ‘Dan aguamanos los sirvientes, llenan de pan los canastillos, y afanosos presentan toallas de afelpados hilos [...]. mancebos [...] las viandas sirven ágiles y escancian’ (701-6), recuerda con bastante precisión la recepción de Aristeo por Cirene, que cuenta Virgilio en las *Geórgicas*: *manibus liquidos dant ordine fontis / germanae, tonsisque ferunt mantelia uillis; / pars epulis onerant mensas et plena reponunt / pocula* ‘brindante sus hermanas a porfía aguamanos las unas y otras paños con afelpado vello, otras las mesas cubren de viandas y colmadas copas’ (4.376-9). Los paralelos han sido notados por Moskalaw 1982: 12, nota 19 y Bettenworth 2004: 151s. Esta última autora repara fundamentalmente en la repetición de *mantelia*, en la misma posición métrica, que, aparte de estos dos ejemplos no está documentada en otros banquetes épicos, y aduce que estos dos banquetes virgilianos, el de Cartago y el del mar, habían tenido lugar en el norte de África – Cirene es la diosa que da nombre a la ciudad de Cirene, actual Libia –, de modo que este sería un rasgo de distinción cultural. Según ella, mediante este rasgo y la mención de Atlas a propósito de Yopas, Virgilio aspira a transmitir el colorido local.

cuán terrible es el dios a quien acoge!  
Él, que no olvida el plan de la Acidalia,  
con tiento la memoria de Siqueo  
va disfumando, y llama de amor vivo  
se afana en atizar en aquel pecho  
tiempo hace inerte y al amor extraño.

Aquí el narrador se detiene a explicar detalladamente el cambio psicológico que se produce en Dido, víctima del poderoso dios, como también había hecho con Eneas a la vista de Cartago.<sup>204</sup> Y en medio del relato pronuncia la fatal advertencia – *infelix, pesti deuota futurae* (712) –, que parece resumir las acciones de Cupido. La perspectiva omnisciente, desde la cual se han presentado los elementos que componen la sala, en perfecta armonía, y se han descrito detalles como el número de esclavos – cf. Bettenworth (2004: 155) –, se hace especialmente notable en el momento de proferir el juicio de valor, la sentencia que modificará a la reina esencial y definitivamente. El narrador impone su autoridad superior sobre los personajes, de modo que sus palabras no sólo anuncian la transformación que está por ocurrir, sino que ejecutan, como por obra de un conjuro, la redefinición del personaje y de los hechos. Una vez que su nueva condición se ha enunciado en estos términos, tenemos la impresión de que no hay vuelta atrás.

En este caso la acción de Cupido no es un disparo de flecha como con Medea, sino un proceso gradual: *paulatim* (720). Pero el cambio de estatuto en el discurso narrativo sí es repentino e irreversible. Dido seguirá siendo el centro de la narración, al menos en lo que queda de este libro y en el cuarto, pero ahora está marcada negativamente a partir de este anuncio, que se repetirá más veces como una especie de himno o estribillo: *inscia Dido / insidat quantus miserae deus* (718s.). Desde ahora, ya para siempre, ha dejado de ser *dux femina* para devenir *infelix*, una víctima del hado, cuyas acciones sólo contribuirán a acelerar su ruina.

Y mientras ella está sometida a la degradación, el dios, que ha acaparado la atención de los presentes, se ocupa de completar su trabajo con diligencia. El falso Ascanio llega – *uenit* (697) –, entrega los regalos, abraza al padre – *complexu Aeneae colloque pependit / et magnum falsi impleuit genitoris amorem* (715s.) –, se dirige a ella – *reginam petit* (717) – y comienza a borrar el recuerdo de Siqueo e inspirarle el nuevo amor: *incipit et uiuo*

---

<sup>204</sup> Entonces se presentaba el conjunto, y el observador elegía siempre un elemento para examinarlo en detalle, lo cual motivaba una nueva descripción del narrador. En este caso, sin embargo, lo que se particulariza (*praecipue*, 712) no es el objeto observado, sino el sujeto observador. Se han invertido los roles de los participantes en la escena y su función en el discurso narrativo.

*temptat praeuertere amore / iam pridem resides animos desuetaque corda* (721s.). Ella en cambio, antes tan activa, ahora se ha quedado quieta – *haeret* (718) – y abraza al que habrá de perderla: *gremio fouet* (718). En el abrazo inserta el narrador un nuevo comentario personal, llamada de atención a su estado de ignorancia – *inscia Dido* (718) –, que recupera la primera advertencia de Júpiter: *fati nescia Dido* (299). Esta vez sin embargo la enunciación es directa, como un hecho infalible. Mientras los lectores asisten a las acciones divinas, entre ellos y los dioses, así como entre ellos y los lectores, se abre un espacio cada vez más inabarcable, el cual se marca en el discurso por medio de *at* (719).

Ahora sí hay oficialmente dos Didos opuestas: para ella misma, para Eneas y para el resto de los presentes es la reina anfitriona con potestad para organizar la fiesta y dirigir a los otros; para los lectores en cambio es *infelix*, víctima del dios más terrible.<sup>205</sup> En dependencia del receptor, los mensajes serán cada vez más ambiguos, como la casa de los tirios (661), y los anuncios de tragedia cada vez más frecuentes. En más de una ocasión el narrador reflexiona explícitamente acerca de la ambigüedad: *simulataque uerba* (710); *falsus [...] genitor* (716).

La segunda parte del banquete (723-756) contiene la repartición del vino, los deberes religiosos, la canción de Yopas (740-7) y el encargo de Dido a Eneas de contar sus hazañas. En oposición al orden de la primera parte, ahora la alegría y el ambiente festivo devienen confusión y ruido: *strepitus [...] uocemque* (725) y esplendor: *lychni [...] / incensi* (726s.); *flammis funalia* (727); cf. Bettenworth (2004: 161). La recurrencia al oro es significativa y la relación de los mortales con él se estrecha en la misma medida que se intensifica el fulgor: primero es el decorado – *laqueares aurei* ‘dorados artesones’ (726) –, luego la vasija que se llena de vino, de la cual beben Dido y los demás – *grauis gemmis auroque*<sup>206</sup> [...] *patera* ‘la pesada copa de oro y piedras’ (728s.) – hasta que Bitias acaba sumergido en el oro: *pleno se proluit auro* (739).

<sup>205</sup> Cortés Tovar 2019 sin embargo, en un sugerente artículo, que analiza algunos pasajes del libro primero y del cuarto, rectifica una interpretación generalmente aceptada del reclamo a Eneas por haberla dejado sin un hijo: *saltem si qua mihi de te suscepta fuisset / ante fugam subdoles, si quis mihi paruulus aula / luderet Aeneas, qui te tamen ore referret, / non equidem omnino capta ac deserta uiderer* ‘¡Ah, si antes de tu fuga quedárame la prenda de un fruto de tu amor, si en el palacio viese jugar a un pequeñuelo Eneas, que fuese lo que tú, de rostro al menos, mi engaño y mi traición no así llorara!...’ Donde la mayoría de los traductores ha visto sólo el sufrimiento por el abandono sin descendencia, esta crítica propone que Dido está preocupada por el futuro dinástico y la *fama*, en tanto *uiderer* no es reflexivo, y se refiere al modo en que la ven los demás. Este y otros análisis le sirven a Cortés Tovar para sugerir que entre las dos imágenes opuestas, la reina digna y la mujer sometida a la pasión amorosa, no hay una distancia insalvable, que la oposición diametral simplifica la complejidad del personaje, el cual es menos convencional en cuanto a la pasión y en cuanto al instinto maternal de lo que tradicionalmente se ha aceptado, pues aún en los momentos de mayor obnubilación, del libro cuarto, aflora la razón que la distingue en el primero.

<sup>206</sup> Dido acaba de recibir de Eneas por medio de Cupido una doble corona también de gemas y oro: *duplicis geminis auroque corona* (655).

Dido observa con celo las costumbres religiosas que han establecido los *maiores*: usa la misma vasija que antes usaban Belo y sus antecesores (729s.), realiza una súplica y una libación a *Iuppiter hospitalis*, a Baco y a Juno, protectora de Cartago (730-7) y enfatiza que sigue la tradición: *namque [...] loquuntur* (731). A pesar de todo sin embargo, o precisamente por eso mismo, es difícil ignorar las advertencias de la tragedia. La reina pide a Júpiter que aquel sea un *laetus dies* (732), y con ello no se refiere sólo a la alegría del banquete, sino a un estado de felicidad, paz y prosperidad duradero. En este sitio además la reunión de los dos pueblos en el verso – *Tyriisque [...] Troiaque* (732) –, que ella había establecido en su primer discurso – *Tros Tyriusque mihi nullo discrimine agetur* (574) –, constituye una nueva síntesis de la escena, otra vez con dos posibilidades de lectura. De acuerdo con la perspectiva de ella, la alianza sería sellada en el banquete con la máxima sanción divina. Pero los lectores sabemos que el dios ignora la súplica; de hecho no hay ninguna señal de asentimiento o confirmación de su parte. En efecto, tal como ella quiere, los descendientes recordarán ese día – *nostrosque huius meminisse minores* (733) –, pero no precisamente por la alegría y la alianza, sino todo lo contrario; sobre la ironía especialmente notable en esta parte cf. Bettenworth (2004: 166).

Después de haber realizado la libación, beben el vino, ella primero con moderación – *summo tenus attigit ore* ‘llegando el labio apenas a la copa’ (737)<sup>207</sup> –, luego Bitias en exceso – *ille impiger hausit / spumantem pateram, et pleno se proluit auro* ‘él el líquido espumante de un ancho sorbo sonriente apura’ (738s.) –, lo cual se ha interpretado como otra advertencia velada sobre los excesos en que la reina está a punto de caer; cf. entre otros R. G. Austin (1971: *ad loc.*), Nelis (*idem*: 97), que compara a Bitias con Idas (Ap. Rhod. 1.473-5) y Bettenworth (2004: 166s.). Con el *amor* Dido se excede todo lo que se había contenido con el vino: *longumque bibeat amorem* ‘bebiendo largo amor’ (749).

Sigue la canción cosmogónica de Yopas (740-7), que también está inspirada en las *Argonáuticas*, específicamente en la canción de Orfeo (Ap. Rhod. 1.496-512), que a su vez está modelada en la canción de Demódoco sobre los amores de Ares y Afrodita (*Od.* 8.266-366); cf. Nelis (2001: 96-112) y Bettenworth (2004: 168s.).<sup>208</sup> Y mientras el aedo les revela a

---

<sup>207</sup> En la moderación de Dido Serv. *ad loc.* reconoce la observancia de una costumbre típicamente romana, según la cual las mujeres no bebían vino, a no ser que se tratara de ocasiones religiosas: “et verecundiam reginae ostendit, et morem Romanum, nam apud maiores nostros feminae non utebantur vino, nisi sacrorum causa certis diebus.”

<sup>208</sup> La canción cosmogónica es un género frecuente en la épica, del cual hay ejemplos en la obra del mismo Virgilio: *Ecl.* (6.31-42); *Georg.* (2.482s.) – versos que repite literalmente en la *Eneida* –, y *Georg.* (4.345-7). Su función en el banquete de Cartago no está del todo clara. Nelis sugiere que Virgilio justifica el amor de Dido y Eneas como parte del origen del universo y del funcionamiento natural del mundo. Bettenworth por su parte enfatiza la ironía que supone revelar a los presentes hechos desconocidos como la composición del mundo, mientras ignoran lo que está ocurriendo en la escena.

todos fenómenos desconocidos, Dido, infectada por el *amor*, que es otro fenómeno inexplicable, sólo quiere escuchar al héroe contar sus aventuras:

nec non et uario noctem sermone trahebat  
infelix Dido longumque bibebat amorem,  
multa super Priamo rogitans, super Hectore multa;  
nunc quibus Aurorae uenisset filius armis,  
nunc quales Diomedis equi, nunc quantus Achilles.  
‘immo age, et a prima dic, hospes, origine nobis  
insidias’ inquit ‘Danaum casusque tuorum  
erroresque tuos; nam te iam septima portat  
omnibus errantem terris et fluctibus aestas.

748-56

Mas la noche  
prolonga con preguntas múltiples,  
bebiendo largo amor la sin ventura.  
Inquiere con afán de Héctor, de Príamo,  
de las tropas de hijo de la Aurora,  
de los raudos corceles de Diomedes,  
del porte real de Aquiles, y de pronto:  
«Mas ¿no será mejor, huésped, le dice,  
que desde el primer lance nos relates  
las asechanzas griegas, los reveses  
de los tuyos, tus viajes y rodeos?,  
pues que ya es éste el séptimo verano  
que en tierra y mar tu curso errante mira.»

Aunque marcada por la transformación de Cupido y por los comentarios del narrador, a nivel de la escena la autoridad de la reina alcanza para realizar actos directivos y para definir su propio papel y el de Eneas. De acuerdo con la convención épica – cf. Alcinoos en *Od.* (8.572-86) –, ella es la encargada de darle la palabra a él y con ello motivar el relato épico. Su acción, así como el modo en que lo designa desde el principio – *hospes* (753) –, significa colocarlo primero en el lugar del aedo y luego en el de Odiseo: ambos hablantes con posibilidades discursivas especiales, que Eneas aprovechará ampliamente. Pero si bien el interés por conocer los hechos constituye una atribución y una obligación asociada al rango de ella, el deseo de escucharlo una y otra vez es expresión del *amor*; luego veremos que para ella este no es un *hospes* cualquiera: *quis nouus hic nostris successit sedibus hospes, / quem sese ore ferens, quam forti pectore et armis!* ‘¡Qué distinto de todos este huésped que entró a nuestra mansión! ¡Qué aire tan noble, qué valor, qué figura tan gallarda!’ (4.10s.) Después de que, primero el narrador y luego Cupido, han invertido los roles, ella misma también los invierte en el ámbito de los mortales: le da la palabra a él y, como los demás, calla.

La petición se presenta de dos maneras distintas: primero el narrador refiere los actos de habla que ya ha comenzado a realizar, sin citarla (748-52), y luego le permite expresarse en discurso directo (753-6). La forma iterativa – *multa super Priamo rogitans, super Hectore multa* (750) –, que se vuelve a repetir al inicio del libro cuarto – *multa uiri uirtus*

*animo multusque recursat / gentis honos* ‘Vuelve y revuelve del prócer la prestancia y noble alcurnia’ (4.3s.) – nos lleva a pensar que se trata de varias alocuciones y no de una sola. No obstante, la colocación continua de las formas indirecta y directa, así como la omisión de otros discursos que habrían pronunciado mientras tanto Eneas o algún otro personaje, revela la intención de presentar el discurso como una única acción, con dos metas comunicativas en apariencia contradictorias: el deber como anfitriona y el *amor*.

Para Highet (1972: 315) este discurso es una pregunta, que es un tipo de acto directivo que exige una acción de él, en este caso la pronunciación de un discurso.<sup>209</sup> Pero además de indagar por el pasado del huésped – *age, dic* (753) –, la pregunta constituye para los lectores la primera manifestación explícita de sus sentimientos, que es también su degradación. Las acciones que refiere el narrador y la continuidad en que estas ocurren – *nec non et uario noctem sermone trahebat / infelix Dido longumque bibebat amorem* (748s.) – muestran que el plan de Venus ha funcionado. No sólo Cupido ha efectuado un cambio de estatuto, sino que ella misma, mediante su comportamiento y su discurso prolongado, confirma su nueva posición: de *dux* a *infelix*. En efecto, más allá de los hechos objetivos, Dido quiere escuchar el relato de la exaltación de Eneas: quiere escucharlo hablar sobre él, *multa* (750), sin importar demasiado qué cosas va a contar.

Con estas motivaciones y su autoridad superior le dirige la pregunta y los actos directivos, que determinan la realización del relato y sus bases estructurales y temáticas. Establece tres hechos concretos – *insidiae [...] Danaum* (754), *casusque tuorum* (754), temas del libro segundo, y *erroresque tuos* (755), tema del libro tercero – y designa los roles de los personajes del relato: los responsables de estos hechos (*Danai*), las víctimas que son los troyanos (*tuorum-tui*) y el propio Eneas (*tui-tu*). Argumenta el acto directivo a partir de su participación en los hechos: que ha sufrido la perfidia de los dánaos y la derrota y que ha protagonizado la huida y los viajes. Enfatiza que ha de ser un relato detallado, que comience *a prima [...] origine* (753) y añade el dato de que él lleva siete años vagando, nuevo argumento que pretende imponer obligación sobre él. Estos dos últimos argumentos exceden el ámbito de la ficción y por ello merecen una reflexión detenida.

Comencemos por el segundo, cuyo origen no puede justificarse a partir del texto: aunque fuera cierto que los naufragos llevan siete años vagando, esto no se ha dicho en

---

<sup>209</sup> Los actos interrogativos y los directivos en realidad no están lejos el uno del otro y han sido a menudo confundidos o identificados. Searle 1990: 76, por ejemplo, designa las preguntas como un tipo especial de petición o de orden, en tanto piden o exigen al oyente que exponga conocimientos o proporcione una información. Risselada 1993: 44 considera que hay un elemento directivo, o más bien metadirectivo, en todo acto de habla, en tanto se espera siempre algún tipo de acción o efecto perlocutivo de parte del interlocutor. Los metadirectivos, según ella, deben ser distinguidos de los directivos propiamente. Las preguntas, actos orientados al interlocutor y que exigen una respuesta de él, son especialmente propicias a este tipo de confusión.

ningún momento, ni por Eneas ni por Ilioneo y Dido no tendría modo de saberlo.<sup>210</sup> Además, el dato es inconsistente con otros indicadores de temporalidad en la obra,<sup>211</sup> de modo que difícilmente se trataría de una afirmación literal. Después de numerosos intentos por entender y explicar la contradicción,<sup>212</sup> algunos críticos han decidido buscar un sentido en términos de relación intertextual. Para Dyson (1996), la mención de los siete años constituye una alusión al tiempo de vida de las abejas,<sup>213</sup> que mueren entonces, pero de todos modos se ocupan en perpetuar la especie y la monarquía: las abejas serían un paradigma del sacrificio de un individuo en favor de la comunidad, que siguen tanto Dido como Eneas. Deremetz (2001: 156s.) opina que estas palabras hacen referencia a las declaraciones con las cuales Odiseo concluye la narración de su estancia en el palacio de Calipso (8.259-61)<sup>214</sup> y funcionan como indicador de la imitación con respecto a Homero. Advierte que el episodio de Calipso no tiene contraparte en el relato de Eneas, pero sugiere que el poeta lo tiene presente en el momento en que este está a punto de comenzar y lo señala a través de estas palabras de Dido: ello sería un reconocimiento a nivel inmanente de que la reina, además de estar inspirada en Nausicaa, tiene rasgos de Calipso y de Circe, las otras mujeres que intentan retener al héroe.

Sin excluir estas posibilidades, aquí preferimos reconocer que las alusiones a los siete años en otros textos prueba la recurrencia de este marcador temporal específico como un tópico, de modo que podría tratarse de una alusión intertextual intencionada o bien de un error, repetición inconsciente de otras obras literarias. En todo caso, es interesante que la mención pertenezca al personaje y no al narrador, como si este conociera su recurrencia, o lo hubiera escuchado en otro sitio, acaso en las *Geórgicas* o en la *Odisea*.

Lo mismo sugiere su intento de establecer los límites del relato: *a prima [...] origine* (753). Deremetz (2000 y 2001) propone la existencia de una serie de “tropes métopoétiques”, mediante los cuales el poeta llama la atención sobre la actividad alusiva. Uno de estos ejemplos, al que ya nos referimos antes en este capítulo (*supra* 3.2.2), es la renuncia del

<sup>210</sup> Aunque las imágenes del templo indican que ella sabía de la caída de Troya, y sabía entonces desde cuándo Eneas había perdido su patria, lo cierto es que tampoco está claro cómo ha obtenido la información que aparece representada en el templo.

<sup>211</sup> En el libro quinto Iris, transformada en Béroë, dice a las troyanas que han pasado siete años desde la caída de Troya: *septima post Troiae excidium iam uertitur aestas* ‘¡son siete estíos desde que se hundió Troya...!’ (5.626). La parada de los héroes en Sicilia es bastante posterior a la llegada a Cartago, donde habrían pasado el invierno; cf. Dyson 1996.

<sup>212</sup> El problema cronológico se ha atribuido por lo general a error o descuido, que el autor habría corregido de haber tenido tiempo; cf. Serv. *ad loc* y Dyson *ibidem* para un resumen de la cuestión con referencias bibliográficas.

<sup>213</sup> *Georg.* (4.206-9): *Ergo ipsas quamuis angusti terminus aevi / excipiat, neque enim plus septima ducitur aestas, / at genus immortale manet multosque per annos / stat fortuna domus et aui numerantur aeorum* ‘Y así, por más que aseche corto el término de sus días mortales, pues no pasan del séptimo verano, todavía en su raza inmortal, y la fortuna del solar persiste luengos años...’

<sup>214</sup> *ἔνθα μὲν ἐπτάετες μένον ἐμπεδον [...] ἀλλ’ ὅτε δὴ ὀγδόατον μοι ἐπιπλόμενον ἔτος ἦλθεν...* ‘Allí estuve detenido siete años [...]. Pero cuando vino el año octavo...’

héroe a contarle a Venus disfrazada de cazadora los sucesos que conforman su historia, punto por punto: *O dea, si prima repetens ab origine pergam / et uacet annalis nostrorum audire laborum, / ante diem clauso componet Vesper Olympo* ‘Oh diosa [...], si en su origen primero yo empezase nuestra llorosa historia, y tú quisieses escucharla hasta el final, antes el Véspero, cerrando el cielo, adormentara al día’ (372-4). En las declaraciones del héroe, representación metafórica del autor, especialmente en los términos *origo* y *annales*, habíamos reconocido con Deremetz la alusión a unas obras, unos autores y unos géneros determinados de la historia literaria romana y la presencia de declaraciones sobre la propia práctica poética. Con la *recusatio* nos encontramos en el terreno de la crítica literaria: esta revela la voluntad autorial de colocar la obra en un contexto literario determinado y emitir juicios evaluativos con respecto a ese contexto.

Pero en el caso de Dido no tenemos una declaración autorial, ni siquiera una declaración del protagonista que, al asumir el papel del narrador, es más fácilmente asimilable a este. La reina anfitriona le encarga al héroe el relato épico en los mismos términos por medio de los cuales él había declarado antes su renuncia, como si hubiera podido escuchar las palabras que él le había dirigido a Venus o como si tuviera la posibilidad de otorgar roles y distribuir tareas de cara a los personajes de la obra. Cuando escuchamos a Eneas asegurar a la madre que no iba a emprender un relato desde el principio dijimos que, por convención y por necesidades de la trama, había que reservar el relato del protagonista para el banquete y la reina. Pero ahora, cuando Dido, con toda la propiedad de su cargo, le reclama la realización de la acción que antes él había rechazado, precisamente con sus mismas palabras, parece como si estuviera contestando a una intención no declarada de él. Podemos preguntarnos, si ella es consciente de las prerrogativas que le corresponden como anfitriona, ¿qué va a decir Eneas ahora? o ¿qué justificación va a encontrar?

### 3.3.5 Conclusión

Como la reina de Cartago, es evidente para todos que Dido es la única autorizada para hacer al héroe emprender el relato épico tradicional. Además, debido a su motivación amorosa, ella también es la más interesada en conocer sus aventuras. En la doble naturaleza de soberana y mujer enamorada, que se ha construido durante toda su presentación, desde las primeras menciones de Cartago y la entrada de Eneas en la ciudad hasta su propia aparición, mediante el empleo de los protocolos y la fatídica incursión de Cupido, se resumen distintas motivaciones que en los modelos aparecían separadas en distintas figuras: Alcinoos, Arete,

Nausicaa, Circe, Calipso, Medea. Estos atributos hacen de ella el hablante idóneo para motivar la ejecución del relato, que es tanto la parte del ciclo troyano que concierne a la caída de Troya como la historia personal de Eneas. En ella deposita el autor el derecho a cerrar el primer libro de la epopeya y a introducir el nivel metadieético, que supondrá una pausa en el desarrollo lineal de los acontecimientos del *récit* y un salto al pasado. Si el banquete es una parte esencial de la epopeya, y el de la *Eneida* además se corresponde con el esquema tradicional, esta también constituye significativamente la ocasión para el enamoramiento de Dido y Eneas, lo cual es una transgresión evidente del género épico.

Como siempre, las acciones tienen una expresión importante en los discursos y en los estatutos de los personajes. En este banquete ocurre que la reina de Cartago, cuyo estatuto ya está garantizado por los dioses, Júpiter, Venus y Cupido, y por ella misma, hace uso de su autoridad para ceder la palabra al huésped, lo cual aprovechará él para construir su propio estatuto épico con la mención de sus hazañas y de la misión que le han confiado los dioses, la misma misión que acabará alejándolo de ella y de Cartago. Los estatutos y la relación jerárquica entre los dos son relativos y cambiantes: si al inicio él admitirá la autoridad superior de ella y responderá de manera vacilante a la orden, a medida que avanza, los personajes de su relato legitimarán poco a poco su posición, hasta que llegue a superarla. Ella le ha dado la palabra, y con ello le ha permitido abrir las puertas de un nivel narrativo y una trama, de los cuales ella no forma parte. Su construcción como heroína épica ha quedado atrás: ahora comenzará la de él, foco de interés de los lectores y del autor.

La historia de él en efecto interesa en tanto él es el fundador de Roma, antecesor de Augusto y figura principal del poema épico, pero también porque es el objeto del *amor* de la reina, protagonista de una de las historias de *amor* más leídas de la historia de la literatura. Aunque el enamoramiento de Dido constituye una degradación en su estatuto épico, su nueva investidura – *infelix* –, es precisamente lo que le ha de otorgar la *fama*. En efecto, después de la transformación que realiza Cupido y el relato épico de él, los papeles en la escena acabarán subvertidos, pero la disminución de la autoridad de ella en el sentido tradicional (épico), a la larga implica un mérito. Al enamorarse, Dido pierde ante Eneas la batalla del poder, pero gana la de la *fama*: al final del episodio de Cartago acabará físicamente destruida, pero por eso mismo devendrá la verdadera protagonista del primer tercio de la *Eneida*. Gracias a ella y a su estatuto de *infelix*, Ovidio, y como él multitud de lectores a lo largo de siglos de recepción, podrán leer la epopeya nacional de Roma como una historia de *amor*.

## **PARTE II: EL NIVEL METADIEGÉTICO**



#### 4. LA *ILIUPERSIS* DE ENEAS

---

Hemos visto cómo al final del libro primero Dido ha encargado al huésped el relato épico y ha establecido sus bases, la extensión y los temas que este debe abordar. El libro segundo comienza con la respuesta de Eneas, en la cual retomará el discurso de ella y redefinirá las bases y los temas, así como el modo en que los va a tratar, de acuerdo con sus posibilidades e intereses. No obstante, el relato de la caída de Troya y los viajes, tanto en la versión de Eneas como en la petición de Dido, están concebidos en función de un motivo que es esencial: el héroe y la conformación de su estatuto.

La reina ha preguntado por unos acontecimientos específicos, pero para ella, de acuerdo con el cambio de estatuto que ha sufrido por obra de los dioses y que ha establecido claramente el narrador al llamarla *infelix* (1.712), estos acontecimientos importan en la medida en que él ha participado en ellos o los ha protagonizado. Ella quiere que le hable de él mismo: que le cuente las hazañas que lo han convertido en héroe y líder de su pueblo, homólogo de ella. A la reina – y también a los lectores de Virgilio – le interesa conocer la transformación que Eneas ha sufrido de Troya a Cartago, lo que sería también en términos literarios, de Homero a Virgilio. Y de manera más general, a los lectores contemporáneos y posteriores al autor nos interesa Eneas como antecesor, símbolo o antonomasia de Roma. Así pues, aunque desconoce las motivaciones de Dido, de hecho a estas alturas ni siquiera ella misma era consciente del *amor*, el protagonista diseña su larga respuesta en función de satisfacer el deseo de ella. Más que contar la *Iliupersis* y los viajes, argumentos de los libros segundo y tercero, en el relato Eneas se define a sí mismo como héroe protagonista y como símbolo de Roma: este es, en nuestra opinión, el tema y el propósito principal, en función del cual se cuentan los hechos y se movilizan hablantes de mucha autoridad.

Su conformación como modelo ético, político y religioso familiar al romano de época augústea es un propósito que puede advertirse en toda la obra, pero que cobra un énfasis especial en el relato de Cartago, en el cual él es el narrador y el centro de la escena. En el libro primero, cuyos acontecimientos se sitúan en un tiempo posterior al de los hechos del relato, él había sido primero presentado por el narrador, pero luego había tomado la palabra para realizar su propia presentación en las dos actitudes opuestas que lo definen. A continuación se había presentado a la madre a partir de la mención de sus títulos y de la

empresa, pero entonces se había negado a contar sus hazañas: *...si prima repetens ab origine pergam / et uacet annalis nostrorum audire laborum, / ante diem clauso componet Vesper Olympo* (1.372ss.). Ahora, ante la reina anfitriona, ha llegado el momento en que puede y debe emprender el relato, lo cual significa también justificar la posición y la *fama* que había anunciado frente a la madre, que había declarado Ilioneo y había confirmado Dido.

Además de su función como parte del relato y de la obra, el libro segundo constituye una unidad de acción y de sentido. La mayoría de los críticos coincide en reconocer una división en tres partes, la cuales cuentan respectivamente: i. la aceptación del caballo de madera, ii. el combate en la ciudad y iii. la huida de Eneas. Las opiniones en cuanto a los límites exactos de las partes, con embargo, varían ligeramente.<sup>1</sup>

Heinze (1903: 6) extiende la primera parte desde el verso 13 hasta el 249<sup>2</sup> – desde el inicio de la narración propiamente hasta las festividades a propósito de la entrada del caballo y el ignorado vaticinio de Casandra –; la segunda de 250 a 558 – desde que los Troyanos caen rendidos después de la fiesta hasta la muerte de Príamo – y la tercera de 559 a 803: desde que Eneas comienza a pensar en los suyos hasta el final.

Otis (1963: 246) por su parte concibe las partes del inicio (13-267) y el final (634-729) como estructuras paralelas que rodean la sección más importante, que sería “Aeneas’ *furor* finally giving way to familial *pietas*, 268-633.”

Quinn (1968: 114s.), como Heinze, coloca la primera división en el verso 249, pero como Otis extiende la segunda sección hasta el verso 633: el momento en que Eneas retrocede después de que su madre le ha mostrado a los dioses destruyendo Troya.

Ganiban *et al.* (2012: 221) distinguen una primera parte que va desde el primer verso hasta el 267 – este límite coincide con el de Otis –, y luego una segunda y una tercera, separadas entre los versos 558 y 559, como había propuesto Heinze.

Independientemente de las diferencias entre ellos, es interesante el hecho de que los más antiguos, Heinze, Otis y Quinn, coinciden en dejar fuera de la estructura general los primeros diez versos del discurso, que serían una especie de introducción o proemio; así lo entiende también Horsfall (2008 *ad loc.*). Antes de emprender la narración de los hechos que se le ha pedido, Eneas se detiene a reflexionar acerca del propio discurso: explica su nueva posición

<sup>1</sup> En su introducción a la *Eneida* Fernández Corte 1990: 75ss. expone y discute algunas de las tesis más relevantes acerca de la composición del poema. Como los demás críticos que mencionamos, él reconoce también una estructura tripartita tanto en este libro como en el cuarto, lo cual, según explica, les confiere un carácter esencialmente cerrado y trágico. Critica, sin embargo, las tendencias a considerar los libros pares en general como más importantes y efectivos que los impares e insiste en la funcionalidad de estos libros, indisputablemente dramáticos y cerrados, con respecto al conjunto de la *Eneida* (p. 84).

<sup>2</sup> En adelante, durante este capítulo, todas las citas de la *Eneida* se refieren al libro segundo, a menos que se indique lo contrario.

como narrador y su nivel de participación en los hechos, define los límites y, una vez hechas las precisiones oportunas, declara inaugurado el relato (2-13).

En este momento aún es muy consciente de la situación diegética y de su auditorio y se comporta más como personaje del *récit* que como narrador del relato épico. Sabemos que todo el discurso constituye la continuación del intercambio comenzado en el capítulo anterior. Pero en estos versos de manera especial, mediante las constantes alusiones al discurso de Dido, el héroe insiste explícitamente en ello y otorga a la reina una parte no pequeña de la responsabilidad en el acto discursivo. Por esas razones, y también por el carácter metadiscursivo que tienen las acciones de justificación, configuración e inauguración del relato, distinguimos el proemio del resto y dedicamos a su análisis la primera sección de este capítulo (4.1).

La narración propiamente dicha comenzará en el verso 13, después la inauguración oficial: *incipiam*. A partir de entonces y hasta el final del libro tercero se sucederán los episodios que conforman el programa narrativo y se llevará a cabo la presentación y legitimación del personaje. Pero su entrada en escena es un proceso paulatino. De hecho Otis (1963: 246) y luego Ganiban *et al.* (2012: 221), cuando deciden colocar el inicio de la segunda parte en el verso 268, momento en que empieza también el episodio de Héctor, alegan la entrada de Eneas, como protagonista del relato. Según Ganiban: “Aeneas plays a background role in his narration of the decisions and events involved in [the first] section. It is not until the second segment of book 2 [...] that he begins to take the lead – first by attempting to resist the Greek invasion, and then by shepherding his family and people from their ravaged city (559-804).” (p. 223) Entre los versos 13 y 267, que sería la primera sección del relato, oímos solamente su voz como narrador, mientras que el personaje, protagonista del relato, permanece callado. Aunque en efecto él también participa en la diégesis – *quaeque ipse miserrima uidi / et quorum pars magna fui* ‘ruina misérrima que vi y en que arrostré parte tan grande’ (5s.) –, durante todo ese tiempo no se menciona ni se distingue del resto.

Luego, a partir de la intervención de Héctor, en la segunda parte o sección del libro, veremos al héroe por fin aparecer como personaje interno a la escena, la cual ya no abandonará hasta el final del libro tercero. Desde el verso 268 su papel de narrador alterna con el de protagonista, de modo que su voz se escinde en dos, las cuales se encuentran en niveles narrativos distintos. A partir de ese momento será importante distinguir cuándo habla Eneas-narrador y cuándo lo hace Eneas-personaje de su relato, en interacción con los demás personajes internos.

Su presencia en Troya, y más exactamente su pertenencia al bando troyano, le confiere una visión extremadamente subjetiva de los hechos, pero también crédito ante el público. Su orientación política es sorprendente, anacrónicamente similar a la del autor de la obra, y a ratos parece tomar conciencia de que la presentación de su figura y su versión de la caída de Troya responden no sólo a los intereses del público en Cartago, sino también a los lectores de Virgilio. Pero debido a la subjetividad que le permite su posición interna, en su caso los juicios de valor, el patetismo y el elogio de los vencidos están justificados y tienen una legitimidad que no tenían en boca del narrador principal. Por eso su perspectiva es idónea para contar estos hechos y sirve para avalar en el pasado mitológico un juicio contemporáneo con respecto a la caída de Troya y el origen de Roma.

En primer lugar la elección, la disposición y la presentación de los episodios y los discursos de otros personajes dentro del relato, que puede realizar desde su nueva posición de narrador, suponen un mecanismo de subjetividad implícito. No estamos ante una obra de teatro, en que los episodios ocurren frente al espectador, sino ante una síntesis hecha por un personaje y en última instancia por el autor de la obra: los hechos y los discursos reales, si es que existe tal cosa, habrían ocurrido de modo distinto a como él los presenta.<sup>3</sup>

Pero la subjetividad es evidente cuando interviene desde el nivel superior para exponer sus juicios evaluativos con respecto a los acontecimientos o los discursos e inserta comentarios a partir de su implicación personal con los hechos, la cual no necesita disimular, cuya naturaleza es distinta al resto de la narración. Así, el narrador deviene también exégeta que condiciona la recepción: directamente le impone al público su perspectiva, le dice cómo ha de entender lo que cuenta. En los casos en que el narrador comenta o evalúa los hechos podemos hablar de otra voz, otro tipo de discurso y nuevas interacciones.<sup>4</sup>

Ahora bien, en lo que respecta a la narración propiamente, Eneas-narrador por lo general domina la escena y muestra un conocimiento amplio, casi omnisciente de los hechos y sus consecuencias, que a veces no se corresponde con sus condiciones objetivas, sino con las del narrador principal.<sup>5</sup> No obstante, independientemente de esas transgresiones, que se explican con dificultad, de acuerdo con su posición interna al relato, Eneas no puede estar enterado de todos los hechos y su perspectiva ha de ser completada por otros hablantes. El

---

<sup>3</sup> De acuerdo con Booth: 1965, estos rasgos de subjetividad implícita son los que distinguen y nos permiten identificar al autor implícito.

<sup>4</sup> Hexter 1990: 110: "...Aeneas interrupts Sinon's narrative to speak to Dido, that is to shift "up" or "out" one level. We readers or listeners are likewise encouraged to shift our attention from Sinon and the Trojans to Aeneas and Dido, and then to Vergil and his readers."

<sup>5</sup> Por ejemplo, cuenta cómo los griegos pusieron en marcha el ataque, cómo Sinón hizo salir a los caudillos griegos del caballo, mientras los troyanos, incluso él mismo, dormían (250-67). En esta parte se permite incluso hacer un catálogo de los enemigos que recuerda el estilo épico del narrador principal.

relato contiene la caída de Troya – información que pertenece al pasado según el tiempo del *récit* – y los viajes en busca de la nueva tierra a donde llevar los penates y fundar la ciudad: este es el presente del protagonista. Además en ambas partes, especialmente en el libro tercero, son constantes las miradas al futuro, que se le va descubriendo pieza por pieza, por boca de otros personajes, cuidadosamente seleccionados entre toda la serie de candidatos. Estos personajes con acceso al futuro y a determinados momentos del pasado, en los cuales el protagonista no estaba presente, hacen posible incluir información que no le es lícito conocer al nuevo narrador, sin necesidad de que el narrador principal tenga que intervenir, lo cual arruinaría la técnica del relato intradieético.

Los personajes en el relato entonces, que sí están autorizados a conocer los hechos, bien porque los han vivido, bien porque los pueden vaticinar, completan los vacíos en la información sobre el pasado y el futuro, en forma de relatos paralelos. Pero además de los hechos que ellos cuentan, aquí nos interesan especialmente las implicaciones que se derivan de la situación, en particular del estatuto narrativo de los hablantes a los cuales Eneas da la palabra. Siempre hay una intención ideológica y un significado implícito en la presencia de determinado hablante, que tiene una información y una función específica asignada de acuerdo con su identidad y sus condiciones.

Williams (1983: 20ss.) ha sugerido que los dioses en la *Eneida* son en buena medida proyecciones de los humanos, las cuales motivan sus acciones. Así Mercurio con la orden de abandonar Cartago, por ejemplo, constituye la representación objetiva de la conciencia del héroe, que lo llama a retomar la misión. Nosotros no pretendemos cuestionar la creencia o no de Virgilio y sus contemporáneos en los dioses como alegorías o fuerzas reales operantes en el mundo heroico, capaces de mover los destinos humanos. Reconocemos además que la propuesta de Williams es acaso demasiado radical y merecería un análisis más detenido. Aprovechamos sin embargo la idea del símbolo, no sólo de los dioses, sino de los hablantes en general, como figuras que representan extensiones de Eneas. Nos apoyamos en el hecho de que, al menos en el libro segundo, los cuatro personajes relevantes, a los cuales estará dirigida nuestra atención, están investidos de un estatuto o un poder sobrenatural, o al menos superior, y están estrechamente relacionados con esferas que constituyen al héroe. Sin necesidad de cuestionar la veracidad de sus intervenciones, debemos conceder que, en el relato del cual forman parte, su existencia y sus discursos están fuertemente condicionados por la mediación del protagonista, que hace de ellos medios para construir y avalar su propia posición.

Después de haber analizado la introducción (3-13), en las restantes secciones de este capítulo estudiaremos las intervenciones de los hablantes y su importancia particular en el

relato de la derrota y la huida de Troya. Eneas debe enterarse de que la ciudad no tiene salvación, de debe huir y de que debe llevar consigo algunos personajes y dejar otros. La transmisión de los mensajes y la conformación del estado psicológico que el héroe necesita para emprender la huida corren fundamentalmente a cargo de Héctor, Venus, Creúsa y Anquises, que han sido seleccionados debido a su estatuto de autoridad y su relación particular con él.

Intentaremos mostrar que la identidad de estas figuras añade una carga semántica y pragmática importante a los mensajes verbales que transmiten y a las acciones que realizan. Sus condiciones particulares les ofrecen la posibilidad de devenir símbolos, encarnaciones de ámbitos o planos abstractos que son fundamentales en la configuración del héroe: Héctor es el paradigma del héroe troyano y representa el deber guerrero; Venus es la ayuda divina; Anquises y Creúsa representan el ámbito privado, la familia y el amor. Todos pretenden conseguir que Eneas abandone Troya y despojar la huida de cualquier implicación censurable, a sus ojos y a los del público externo. Cada uno sin embargo tendrá una forma distinta de decirlo, según su estatuto y el plano al cual se asocia, del cual constituye antonomasia. De acuerdo con la relación que tienen con él y su propia relevancia como encarnaciones de estas esferas o planos, cada uno transmitirá un mensaje específico.<sup>6</sup>

Creemos además que este esquema encuentra su correspondencia en las escenas, los personajes y los discursos del libro primero, que hemos analizado en el capítulo anterior de este trabajo. Al estudiar las apariciones de Eneas al inicio de la obra, sus interacciones con otros personajes y la manera en que ellos reconocen su estatuto, vimos que este se conformaba sobre todo en tres momentos, ámbitos o facetas diferenciables: el deber con

---

<sup>6</sup> Más de un crítico ha advertido la importancia de los personajes que autorizan la huida, al menos de Héctor, Venus y Creúsa, porque, como veremos luego en este capítulo, el caso de Anquises es distinto, y él mismo también debe ser convencido de huir por medio del *augurium* de Júpiter. Un ejemplo sugerente es Fecherolle 1934 que, en un intento de reconocer en este libro las partes típicas de una tragedia, distinguía tres cuadros o actos, desarrollados en tres escenarios distintos, los cuales coinciden *grosso modo* con la división tradicional del libro que hemos discutido en las primeras páginas de este capítulo: el primero contenía el éxito de la trampa de los griegos (13-249); el segundo la historia de la batalla, con la derrota troyana (268-631); y el tercero la huida de Eneas (632-final). A partir de él, Deremetz 2000: 82 propone una distribución concreta de roles de los personajes en los actos de la tragedia: “Il semble ainsi possible de partager les personnages de trois actes entre les « acteurs » qui ne semblent jamais plus de trois (Sinon, Laocoon et Priam puis Néoptolème et Priam et, enfin, Anchise et Énée), les personnages muets (entre autres, Énée, Polites, Hélène et Ascagne) et les chœurs (les Troyens puis les Troyennes et le maïsonnée d’Anchise) auxquels on peut attribuer chaque fois un coryphée (Thymétès, Hécube, voire Créuse) ; et peut-être pourrait-on aussi considérer les apparitions d’Hector, de Venus et de Créuse comme relevant du procédé du *deux ex machina*, même s’il s’agit là d’un élément typique de l’épopée.” El hecho de que el crítico asocie a Héctor, a Venus y a Creúsa con el procedimiento del *deux ex machina* es revelador, en tanto ello implica que los ha distinguido del resto y les ha conferido una función o una estatura sobrenatural. En su introducción al comentario del libro segundo Ganiban *et al.* (2012: 222) explican que “At important moments in book 2 (289-95, 594-620, 776-89), [Aeneas] is given special access to the divine dimension behind Troy’s fall”. Es relevante que los momentos que los críticos reconocen como accesos de Eneas a la divinidad coinciden con las apariciones de Héctor, Venus y Creúsa, tres de los personajes claves en el proceso de legitimación y crecimiento de Eneas.

respecto a los compañeros o súbditos, la protección divina de la madre y el surgimiento del *amor* con Dido. Pero el carácter que vimos así construido en el libro primero se ha ido estableciendo paulatinamente durante la caída de Troya, la huida de la ciudad y los viajes hasta Cartago. Los hechos del relato, que se cuentan en los libros 2 y 3, si bien son posteriores en la obra, en realidad han ocurrido antes, según el tiempo de la *histoire*.

En la caída de Troya y en los viajes comienzan pues a configurarse el carácter y las circunstancias del héroe que vimos en el libro primero. A partir de la relación con otros personajes y los discursos legitimadores que estos le dirigen, en el libro segundo será designado líder, responsable de la nueva fundación y de su familia, mientras que en el tercero conocerá el camino que ha de recorrer, en medio del cual lo encontraremos al inicio de la obra, en la parada que es Cartago. Como si después de haberlo presentado desde la voz omnisciente, pero también distante del narrador, el autor hubiera comprendido que el único modo de dotar de realidad a su personaje es ofrecer una mirada más cercana, desde el discurso en primera persona,<sup>7</sup> a partir del libro segundo se detiene el curso normal de los acontecimientos y se introduce la analepsis.

Así pues, de acuerdo con la disposición de los acontecimientos y los libros en la obra, podemos decir que durante el libro primero el personaje ha ido ganando en reconocimiento y autoridad, hasta estar en condiciones de tomar la palabra y emprender el largo discurso. No obstante, si seguimos el orden cronológico de los hechos, en los libros segundo y tercero es donde realmente ocurre su preparación para el papel que va a desempeñar en el resto de la obra, y naturalmente también en el libro primero. Eneas-narrador, que es el personaje del *récit* virgiliano que hemos visto en el libro primero, dispone ya de muchas informaciones y atributos que no tenía Eneas-personaje del relato.

Hemos visto que al frente del grupo de troyanos náufragos, al inicio de la obra, era un líder, que proveía a los compañeros de comida y les infundía ánimos en lugar de revelarles sus inseguridades (3.1.1). Pero la función de líder le ha sido otorgada por Héctor, que se le aparece en sueños, también para informarlo de la caída de Troya. Esta es la primera vez que habla y es interpelado, lo cual significa devenir un personaje singular y directamente también protagonista del relato. La segunda sección de este capítulo (4.2) emprende una lectura de la escena de Héctor y de los discursos que ocurren en ella, así como de sus antecedentes, constituidos en el episodio del caballo de madera con la presentación de los paradigmas que

---

<sup>7</sup> Johnson 1999: 52: "...the epic narrator cannot do much with this hero's complexities and superb self-contradictions. In a third-person version this character soon disintegrates, his hesitations, doubts, and clouded self-esteem combine to make him appear not merely unheroic but also ridiculous and "the illusion of reality" that epic conventions provide when they are efficiently and faithfully observed completely deserts him."

son Sinón y Laocoonte. Intentaremos mostrar que el protagonismo de Eneas no sólo es un hecho de la narración, dado por el modo en que ocurren los hechos, sino una categoría que le es conferida explícitamente por Héctor. Veremos que, además de comunicarle la inevitable caída de la ciudad, encomendarle los penates y ordenarle huir, el héroe homérico lo designa líder sucesor y le comunica la tarea que debe cumplir en su nuevo papel. A partir de entonces Eneas ya no abandonará la escena, si bien no huirá inmediatamente como se le ha ordenado, sino que se lanzará al combate, y por un buen tiempo continuará comportándose como el tipo de guerrero que era en la *Iliada*. La aparición de Héctor, que representa el ámbito heroico o militar, marca el inicio del proceso de aceptación del deber y de su nueva posición frente a los troyanos, pero no basta para autorizar definitivamente la huida. Necesita aún la anuencia de los ámbitos divino y familiar.

Asimismo sugerimos que la aparición de la madre en el libro primero constituye la continuación del otro encuentro, que ocurre también durante la caída de Troya. En ambos casos la diosa protectora es la encargada de comunicar al hijo informaciones verdaderas, que lo ayudarán en la superación de trances difíciles y en la consecución de los objetivos que se propone. En Cartago había aparecido disfrazada para contarle la historia de Dido y anunciarle la aparición de las naves perdidas. En medio del desastre de Troya, sin embargo, aparecerá en su forma natural, lo disuadirá del intento de matar a Helena y repetirá la orden de huir que le había dado Héctor. Venus representa el plano divino, cuya autorización también es necesaria para legitimar la huida. Para convencerlo realiza una acción que es contraria a la que había realizado en el libro primero. Si en Cartago había esparcido una niebla para ocultarlo de la visión de los mortales, ahora elimina la nube que enturbia su visión y le permite ver a los dioses destruyendo la ciudad. La niebla y la apariencia de ella (el disfraz o la forma natural) son elementos simbólicos que marcan el contraste que se produce entre las dos escenas a propósito de la relación del héroe con lo divino. De estos temas nos ocuparemos detalladamente en la sección 4.3 de este capítulo.

Finalmente, las últimas autorizaciones antes de la huida llegarán de parte del padre y de la esposa, antonomasias de la familia y el hogar, pero también el *amor*. La amenaza de perder a Anquises y la pérdida efectiva de Creúsa, sucesos estrechamente relacionados entre sí, son los episodios que definitivamente determinan la huida y el modo en que esta debe ser conformada. En los análisis, a los cuales está dedicada la sección 4.4 de este capítulo, veremos cómo, en sucesivas interacciones con el padre y con la esposa, el héroe recibe la última lección que necesita antes de partir, que es la estructura del esquema familiar: el hijo y el padre deben acompañarlo obligatoriamente, pero la esposa es prescindible. Estos dos

hablantes, instancias que definen el ámbito privado, aparecen entonces por primera vez, se presentan y establecen cuáles son sus posibilidades y la posición que ocupan: el *pater familias* tiene autoridad absoluta sobre los demás miembros, mientras que la esposa ha de desaparecer en favor de los intereses del marido. Ambas lecciones serán avaladas por Júpiter, a cuyos designios tienen acceso, Anquises como cabeza del hogar y Creúsa porque ha muerto, o bien ha sido rescatada por Cibele. Creúsa representa el modelo de la *matrona Romana*, que reforzará por contraste el carácter trágico de Dido. Ella transmite mensajes claros y distribuye funciones: para ella la renuncia, para Eneas Hesperia, el Tíber y una nueva esposa. Pero ni el héroe ni Dido que escucha el relato entenderán adecuadamente los mensajes.

#### 4.1 LA INTRODUCCIÓN AL RELATO. VACILACIÓN Y DIAFONÍA. EL ESTATUTO NARRATIVO DE ENEAS

Al inicio del libro segundo, en respuesta a la petición de Dido, Eneas emprende el relato de la caída de Troya y de sus viajes hasta ese momento. Pero antes de atender a los hechos, establecerá el desagrado que ello le supone y reconocerá y explicará sus motivaciones, su nuevo papel frente al auditorio y su posición subjetiva frente al discurso. Así, el inicio de su discurso, junto con el de Dido que había puesto fin al libro primero, se distingue claramente del resto y constituye una especie de proemio, zona de reflexión acerca de la naturaleza y los límites del acto que comienza, que abarcará los próximos dos libros. El proemio es una parte que está aún a medio camino entre la diégesis y la metadiégesis: el hablante abre un nivel narrativo distinto, pero aún tiene en cuenta su situación en el nivel diegético y apela explícitamente a sus interlocutores inmediatos, el público en Cartago.

Su larga vacilación, los movimientos en uno y otro sentido de la argumentación, en contra y a favor de la realización del relato, de su parte y de parte de Dido, y la libre interpretación que hace del discurso de ella, ilustran la subjetividad y la complejidad que distinguen el discurso narrativo y asimismo anuncian la presencia de otras voces. Un análisis de la escena y de la estructura discursiva de este fragmento, que tenga en cuenta también la presencia y las palabras de la reina y la escena de la *Odisea* que sirve de modelo a Virgilio, ha de ayudarnos a comprender mejor el modo en que el protagonista-narrador se coloca frente al auditorio y su conciencia con respecto a la acción que está a punto de realizar: relato de autolegitimación que recuerda la epopeya de Virgilio. Debido a la situación y a la naturaleza ambigua del proemio, esta es una ocasión propicia para investigar cuestiones como el rango y

el estatuto narrativo del héroe, que es uno de los objetivos fundamentales de este trabajo, especialmente su paso de personaje a narrador y su posible asimilación al autor literario.

Nuestra lectura pretende mostrar que en la interacción que Eneas entabla en primer lugar con Dido, pero también con otros posibles interlocutores internos y externos a la obra, el nuevo narrador establece las condiciones de la escena, el programa y el género de lo que sigue, lo cual significa reflexionar acerca del discurso narrativo e imponer límites que, en definitiva, son acciones propias del narrador o del autor de la obra.

#### 4.1.1 El proemio como respuesta a la pregunta de Dido.

En el capítulo anterior (3.3.4) hablamos del discurso de Dido, que cierra el primer libro y da lugar al relato (1.748-56). Notamos que ella había establecido con precisión los temas que el huésped debía abordar – *multa super Priamo* (1.750), *super Hectore multa* (1.750), *quibus Aurorae uenisset filius armis* (1.751), *quales Diomedis equi* (1.752), *quantus Achilles* (1.752), *insidiae Danaum* (1.754), *casusque tuorum* (1.754), *erroresque tuos* (1.755) – y también había precisado la extensión del relato: *a prima [...] origine* (753). Asimismo mencionamos que el discurso era una pregunta, que es un acto directivo mediante el cual ella pretende conseguir que su huésped hable de sí mismo y sus hazañas. Pero en los actos directivos, y especialmente en este caso, cuando lo que se discute es un discurso tan importante como el relato del héroe, hay que precisar el grado de imposición en el interlocutor, lo cual depende de la manera en que estos son pronunciados e interpretados, así como de la posición de los participantes.

En el capítulo anterior también insistimos en la constitución de los estatutos y la presentación de los personajes, así como en el modo en que estos estatutos eran luego subvertidos por los dioses a espaldas de los mortales. En efecto, en el momento del banquete, cuando Dido formula su pregunta, se encuentra perturbada por los efectos de Cupido, que la ha degradado, si bien para Eneas es la reina anfitriona, la fundadora de una magnífica ciudad, la que lo ha salvado y acogido en su palacio. Por ello no puede negarse a satisfacer sus deseos, aunque la tarea le parece ingente y la asume con desagrado. De hecho, en el modo en que comienza, con un proemio en que retoma y clasifica el discurso de ella, enfatiza el desnivel de autoridad que es evidente para él y para todos los presentes:

Infandum, regina, iubes renouare dolorem,  
Troianas ut opes et lamentabile regnum

Espantable dolor es el que mandas,  
oh reina, renovar con esta historia

eruerint Danai, quaeque ipse miserrima uidi  
et quorum pars magna fui. quis talia fando  
Myrmidonum Dolopumue aut duri miles Ulixi  
temperet a lacrimis? et iam nox umida caelo  
praecipitat suadentque cadentia sidera somnos.  
sed si tantus amor casus cognoscere nostros  
et breuiter Troiae supremum audire laborem,  
quamquam animus meminisse horret luctuque  
refugit, incipiam.

3-13

del ocaso de Ilión, de cómo el reino,  
que es imposible recordar sin llanto,  
el Griego derribó: ruina misérrima  
que vi y en que arrostré parte tan grande.  
¿Quién, Mirmidón o Dólope o soldado  
del implacable Ulises, referirla  
pudiera sin llorar? Y ya en la altura  
la húmeda noche avanza, y las estrellas  
lentas declinan convidando al sueño.  
Mas si tanto interés tu amor te inspira  
por saber nuestras lástimas, y en suma  
lo que fue Troya en su hora postrimera,  
aunque el solo recuerdo me estremece,  
y esquivo el alma su dolor, empiezo.

Hemos dicho que el relato es la respuesta a las preguntas que había formulado ella en el libro primero. Pero lo cierto es que en este momento ocurren varias interacciones entre distintas voces y a distintos niveles, en las que se debate no sólo la realización del relato, sino también la cuestión de la autoridad, el estatuto ficcional y narrativo de Eneas, el discurso y sus bases. El propósito fundamental de esta parte es magnificar la tarea que está a punto de emprender, manifestar su desacuerdo y presentar el relato como una imposición de la anfitriona, a imitación de Odiseo en el palacio de Alcinoos. Pero en vez de traducir el modelo, Virgilio ha sintetizado distintas partes y ha incluido distintos enunciados en una nueva escena y en nuevo discurso, los ha puesto en función del nuevo contexto, que es el episodio amoroso, y además ha añadido el reconocimiento de la fuente y la expresión de sus ideas acerca de la *imitatio* que realiza.

Comencemos por atender a la situación inmediata, que es el relato como respuesta a las preguntas de Dido, en que el héroe retoma y transforma el discurso y las condiciones que ella había impuesto. Este intercambio es un punto esencial en la negociación entre ambos líderes, lucha de jerarquías de la cual ellos son más o menos conscientes, que había empezado desde el primer encuentro. Pero además de contestar a la reina, la interacción está reflejada en el interior del discurso de él, que contiene las palabras de Dido transformadas por su propia interpretación y su reacción, que es primero resistencia y luego aceptación.

Como es usual, el movimiento reactivo comienza con la paráfrasis del iniciativo: *Infandum, regina, iubes renouare dolorem, / Troianas ut opes et lamentabile regnum / eruerint Danai, quaeque ipse miserrima uidi / et quorum pars magna fui* (3-6). Esta versión

sin embargo constituye una interpretación personal (*infandum [...] renouare dolorem*) y una clasificación del acto de habla de ella (*iubes*). El carácter yusivo que le atribuye es un reconocimiento del desnivel de autoridad. Pero, tras el mensaje literal, Eneas es consciente de que el acceso a la palabra es también la posibilidad de cambiar las cosas, tanto las posiciones como el discurso y la acción de ella, y eso es en efecto lo que hace.

Ya antes en este trabajo, a propósito de la autoridad del narrador, aludimos a la propuesta de Laird (1999: 199s.) acerca de la capacidad del discurso épico para ejercer poder y hacer callar a la audiencia; *vid. supra* 2.1.2. Pues bien, el relato de Eneas es el ejemplo paradigmático que, según este crítico, instauro el silencio en la sala: *conticuere omnes intentique ora tenebant* ‘Enmudecieron todos, contenido el habla, ansiosos de escuchar’ (1); *conticuit tandem factoque hic fine quieuit* ‘Llegado el término, selló los labios y quedóse en calma’ (3.718).<sup>8</sup> Dido ha aprovechado su autoridad para darle la palabra a Eneas y ella misma elige callar durante los dos libros siguientes. Mediante la narración de sus hazañas y de los mensajes divinos que ha recibido, él tendrá la oportunidad de crecer ante ella y el resto de los presentes. De hecho, ya desde el inicio se encuentra físicamente en una posición elevada con respecto a los demás: *inde toro pater Aeneas sic orsus ab alto* ‘Eneas empieza entonces desde su alto estrado.’(2)

El discurso de ella es reformulado en dos expresiones distintas: la primera, su interpretación patética – *Infandum, regina, iubes renouare dolorem* (3) – y la segunda, una versión también subjetiva, pero más parecida a la original: *Troianas ut opes et lamentabile regnum/ eruerint Danai* (4). Estos dos enunciados, que en principio se refieren al mismo hecho y podrían considerarse redundantes, representan dos dimensiones semánticas opuestas que son los puntos de vista contrarios de él y de ella. La repetición del mismo motivo, enunciado de dos modos distintos, de acuerdo con la posición de ella o la de él, ocurrirá más veces en esta parte. Así, el discurso se construye como un debate similar al que ocurre en la escena, lo cual es evidencia de la vacilación del hablante ante la dificultad del encargo. La dicción y el estilo de este primer verso, las tres cesuras que obligan a hacer pausas después de *infandum*, de *regina*, y de *iubes*, también ilustran el titubeo del hablante. Además, la dificultad extrema, imposibilidad de articular el discurso, es reconocida de manera enfática en la primera palabra del verso y del relato: *infandum*, cuyas implicaciones metadiscursivas veremos más adelante.

---

<sup>8</sup> Moskalew 1982: 117s. reconoce el impacto de esta composición en anillo, más efectivo que en Homero por los contrastes que contiene y lo absoluto del silencio que instauro, así como su capacidad para aislar y resaltar el relato de Eneas.

Asimismo reparamos en la disposición sintáctica de las dos expresiones, lo cual es otro índice de subjetividad. Eneas establece primero su propio punto de vista, que es la aflicción que la orden supone para él, y a partir de esta afirmación construye el resto de la argumentación. Al alterar el orden del mensaje modifica la información tanto en su discurso como en el que Dido había pronunciado. Literalmente está diciendo que “Dido le ordena revivir un dolor inefable”, como si causarle ese dolor hubiera sido la intención de ella. Si se invirtiera el orden, tendríamos un mensaje distinto: “Me ordenas contar cómo los dánaos arrasaron las tropas troyanas y el reino digno de lástima; revivir esto me causa dolor”. Pero ese sería tal vez el mensaje de un narrador externo, o la manera en que otro hablante referiría las palabras de Eneas en discurso indirecto: el discurso directo en cambio aprovecha el patetismo y la exageración, cualidades que distinguirán el relato. La pareja *Infandus dolor*, que cubre estratégicamente el primer verso, manifiesta a manera de título o resumen el tono luctuoso que ha de predominar en lo sucesivo. Las expresiones patéticas están abundantemente repartidas por todo el fragmento, sustituyendo o acompañando a las declaraciones objetivas: *lamentabile regnum* (4), *quaeque [...] miserrima* (5), *lacrimae* (8), *supremus [...] labor* (11), *horret* (12), *luctus* (12).

A partir de esta primera afirmación coloca una serie de argumentos, enunciados de categoría secundaria en la estructura recursiva, pero que contienen informaciones esenciales. Estos argumentos también muchas veces modifican y exageran la realidad, de modo que el contenido literal es menos relevante que la expresión de las emociones. El primero de ellos es la relación del protagonista con los hechos – *quaeque ipse miserrima uidi / et quorum pars magna fui* (5s.) –, que constituye también una expresión del modo deplorable en que se ve a sí mismo. Hemos dicho que la autopresentación es uno de sus objetivos fundamentales, pero también veremos que la visión que él tiene de sí mismo, o al menos la que quiere mostrar, generalmente es negativa y opuesta a la de sus interlocutores. Por eso es necesario incluir los discursos directos de los otros, especialmente de los hablantes de mayor rango, como los dioses, que presentan la visión positiva de Eneas desde un punto de vista aparentemente neutral y autorizado.

Aquí de nuevo ha sido transformada la propuesta de Dido. A partir de la apelación directa y el uso abundante de pronombres de segunda persona, ella había reconocido a Eneas no sólo como parte del grupo de troyanos en la caída de la ciudad, sino también como protagonista de las aventuras; *vid. supra* 3.3.4. Él sin embargo se presenta primero como observador (*uidi*) y luego como participante (*pars magna*), aunque se sabe que desde su aparición en el relato, a partir de la intervención de Héctor, él es el principal ejecutor de las

acciones y receptor de los mensajes, protagonista, mucho más que *pars magna*. Además, la declaración acerca de su relación con los hechos tiene consecuencias esenciales en lo que respecta a la configuración del discurso y de la voz narrativa. En este momento el hablante establece las bases del relato autodiegético y de la nueva posición que pasará a ocupar.

El siguiente argumento es una pregunta retórica, que incluye además la mención de los enemigos por su nombre y pretende actualizar el *dolor* del narrador en la situación inmediata, hacer a los interlocutores identificarse con él: *quis talia fando/ Myrmidonum Dolopumue aut duri miles Vlixii/ temperet a lacrimis?* (6s.) Se sabe que las interrogaciones retóricas sugieren lo contrario de lo que proponen. La imagen de Ulises llorando ante la derrota de Troya es un caso extremo e imposible, prácticamente una caricatura, de manera que la respuesta es evidente: “nadie podría abstenerse de las lágrimas al contar las desgracias de Troya.” Al presentar los hechos de este modo se atribuye a los interlocutores la responsabilidad con respecto al juicio, que en realidad pertenece al hablante; cf. Gutiérrez Ordóñez (2000: 76s.). Aunque aún no ha comenzado oficialmente el relato, Eneas, con el propósito de conmover al público, imagina una situación hipotética que subvierte los términos tradicionales y constituye así otra muestra de subjetividad.<sup>9</sup>

La imagen de los enemigos compadecidos por el *dolor* es un artificio retórico al que los hablantes recurren con frecuencia. Más tarde en la obra Diomedes, a propósito de las desgracias sufridas durante los *nostoi*, recupera el mismo motivo, e incluso lo formula en un modo que recuerda estas palabras de Eneas, también con la mención de un nombre emblemático entre los enemigos: *infanda per orbem / supplicia et scelerum poenas expendimus omnes, / uel Priamo miseranda manus* ‘infandos suplicios, que pudieran mover a compasión hasta al rey Príamo’ (11.257-9). Ambos hablantes son conscientes de la ruptura que proponen y buscan justamente provocar extrañamiento y suscitar la respuesta negativa del público.

Pero de acuerdo con el sistema de valores que introduce Virgilio en la épica, la idea no siempre constituye una ruptura o un estado de cosas imposible. En el relato de Eneas hay dos casos proverbiales en que los enemigos son perdonados y acogidos: Sinón y Aqueménides. En el segundo sobre todo es notable la alteración del paradigma que había instaurado el primero, pues este otro griego, también compañero de Ulises, probará ser sincero y bienintencionado, salvará a los troyanos del fatal encuentro con el cíclope y terminará cambiándose al bando contrario, único modo de sobrevivir y adquirir una existencia literaria;

---

<sup>9</sup> Esta subversión es similar a la que, según algunos críticos, él mismo realizaba en su interpretación de las imágenes del templo de Juno, que interpretaba como muestras de la compasión de los tirios por los vencidos en la guerra; *vid. supra* 3.3.1.

*vid infra* 5.1.4. Este episodio, que introduce transformaciones y cambio de roles radicales con respecto al primero, aparecerá significativamente poco antes del final del relato, como para recordar o cerrar el círculo de subversiones que había comenzado con la imagen de Ulises llorando y recuperar la referencia al modelo principal.

El epíteto *durus* (7) que califica a Ulises es una nueva declaración de la orientación del narrador, de acuerdo con su participación en los hechos y su pertenencia al bando troyano. Más adelante, sin embargo, veremos a Aqueménides referirse al mismo personaje, también en un modo negativo – *infelix Vlixes* (3.613) –, lo cual se contradice con su identidad y sus condiciones. Se trata de una alteración de la simpatía similar a la que proponen Eneas o Diomedes cuando imaginan a los enemigos condolidos ante sus desgracias, pero distinta de estas, en tanto Aqueménides no se muestra consciente de la contradicción ni pretende suscitar una respuesta contraria en sus interlocutores. Su empleo puede atribuirse quizás a un deseo de agrandar a los enemigos o de reprochar a Ulises el abandono, pero de todos modos se siente extraña.<sup>10</sup>

Otro ejemplo de esta misma alteración de la simpatía o de las posiciones tradicionales, se encuentra en el discurso de bienvenida de Dido a los troyanos: *ipse hostis Teucros insigni laude ferebat / seque ortum antiqua Teucrorum a stirpe uolebat* ‘Teucro mismo, contrario vuestro, prodigaba elogios a los troyanos héroes, blasonando de alta ascendencia de dardanio origen’ (1.625s.). La reina, como Eneas y Diomedes, es consciente de la ruptura que implica su propuesta y pretende justamente hacer más efectivo el elogio de los recién llegados.

En todos estos ejemplos de subjetividad es evidente que los enunciados, más allá de su significado literal, se movilizan de acuerdo con unas intenciones y unas condiciones concretas de los hablantes: Eneas pretende conmover a su público, Diomedes se niega a apoyar a los latinos en la lucha contra los troyanos, Aqueménides quiere ser aceptado por los enemigos y Dido elogia a sus visitantes. La subversión de la simpatía y de los bandos es un recurso que tienen a mano tanto Virgilio como Eneas, hablantes encargados de los relatos, que en cada caso tienen la posibilidad de modificar la realidad objetiva. Como hemos podido ver varias veces en este trabajo, el sentido de los enunciados depende del contexto, de la situación comunicativa y de la predisposición del emisor o del receptor. En este caso además es interesante que Eneas propone una historia alternativa, ¿acaso una nueva versión de la

---

<sup>10</sup> Horsfall 2006 *ad* 3.613 destaca el cambio de la simpatía recurrente en la obra virgiliana, a propósito del adjetivo *infelix* otorgado a Ulises por Aqueménides: “...the epithet [...] is part of an elaborate and important shift in feeling [...], which will lead ultimately to Diomedes’ noble words to his old enemies, 11.252ff.. Here, though Greeks were till recently *mali*, 398, and Ulysses likewise still to be cursed, 273, yet Helenus now reigns over Greek lands, 295, by *fiat* of Pyrrus himself, Aen. himself wears Neopt.’s cast-off armour (469), the Trojans have sailed from Buthrotum to Etna unharmed, and even Ulysses’ followers show piety, 633f.. Most important, Anchises *pater* has just determined that common humanity [...] overrides recent and terrible enmity.”

*Odisea*? en la que el más taimado de los enemigos, que es además su modelo, se duele ante sus desgracias y puede contar los hechos – *fando* (6) – que para él son imposibles de articular: *infandum* (3).<sup>11</sup>

No obstante, después de haber presentado la orden de Dido desde su punto de vista, y haber formulado una serie de argumentos que defienden su posición negativa, comienza un nuevo movimiento en sentido contrario, compuesto de argumentos que ratifican o cuestionan el segundo acto de habla principal, que constituye la aceptación de la tarea y la inauguración del relato: *incipiam* (13). El paso de un movimiento a otro, que es a su vez el giro en la actitud del locutor, ocurre aproximadamente en la mitad del fragmento, mediante la partícula *et* (8), que coordina, o en este caso contrapone las dos ideas y los dos puntos de vista: el de él y el de ella, la resistencia y la aceptación.

Los primeros argumentos describen la circunstancia temporal en que ha de ocurrir el acto narrativo, que es desfavorable: *iam nox umida caelo / praecipitat suadentque cadentia sidera somnos* (8s.). Aunque a nivel sintáctico hay una coordinación, en la estructura del discurso, de acuerdo con el sentido, el segundo enunciado explica el primero: lo importante no es la hora, hecho que todos los presentes pueden comprobar con facilidad, sino que los astros aconsejan el sueño.

Como advierte Knauer (1964: 154), el pretexto acerca de lo avanzado de la noche y la conveniencia de dormir, en lugar de contar relatos, también había sido empleado por Odiseo: *πάσας δ' οὐκ ἂν ἐγὼ μυθήσομαι οὐδ' ὀνομήνω, / ὅσσας ἥρώων ἀλόχοις ἴδον ἠδὲ θύγατρας / πρὶν γάρ κεν καὶ νύξ φθῖτ' ἄμβροτος. ἀλλὰ καὶ ὄρη / εὔδειν*, ‘Y no pudiera decir ni nombrar todas las mujeres e hijas de héroes que vi después, porque antes llegará a su término la divinal noche. Mas ya es hora de dormir’ (*Od.* 11.328-31),<sup>12</sup> y más adelante: *ὄρη μὲν πολέων μύθων, ὄρη δὲ καὶ ὕπνου* ‘Hay horas oportunas para largos relatos y horas destinadas al sueño’ (*Od.* 11.379).<sup>13</sup> En efecto, ambos anfitriones, Alcinoos y Dido, han querido prolongar

<sup>11</sup> Deremetz 2001: 151 sugiere que el llanto de Ulises en el discurso de Eneas constituye también un modo de aludir al llanto del mismo héroe en el palacio de Alcinoos: “...alors que Démodocos “tisse” comme troisième chant pour les convives du banquet une geste héroïque coïncident exactement à celle qu’Énée se dispose à raconter d’abord (*i.e.* la fin de Troie à partir de l’épisode de la fuite simulée des Grecs) et qu’il chante les malheurs et les souffrances des Troyens, Ulysse, qui s’était déjà signalé à l’attention d’Alcinoos en pleurant à l’évocation de sa querelle avec Achille, verse à nouveau d’abondantes larmes, cette fois de pitié rétrospective. Par cet écho dissonant et paradoxal à la scène du banquet odysseén, Virgile pointe une seconde fois son modèle homérique, mais témoigne de sa volonté d’établir un rapport ambigu voire conflictuel avec lui.”

<sup>12</sup> La afirmación remite también al encuentro de Eneas con Venus en el libro primero: *o dea, si prima repetens ab origine pergam, / et uacet annalis nostrorum audire laborum, / ante diem clauso componat Vesper Olympo* ‘Oh diosa [...], si en su origen primero yo empezase nuestra llorosa historia, y tú quisieses escucharla hasta el final, antes el Véspero, cerrando el cielo, adormentara al día’ (1.372-4).

<sup>13</sup> Sobre el tipo de síntesis de Virgilio en esta escena Knauer 1964: 154 verifica que: “In den Versen 2, 8b–13a hat [Vergil] sowohl λ 330–332 wie 380–384, Anfang und Ende des Intermezzo, verarbeitet, denn eine Unterbrechung der Aeneas-Erzählung war nicht gefordert wie in der Odyssee.” En la *Odisea* hay un espacio

la velada escuchando los relatos de los héroes y ellos en su calidad de huéspedes no pueden negarse, a pasar de vacilar y considerar lo improcedente de la hora. Pero la relevancia que alcanzan el *amor* y la amenaza de la tragedia en la *Eneida* constituye una diferencia esencial con respecto a la *Odisea* y añade una nueva dimensión a los enunciados.

Sabemos que el discurso de la reina que motiva el relato no se limita a los últimos versos que encontramos en estilo directo, sino que había comenzado desde mucho antes, con la mención de los actos de habla por parte del narrador, que nos ha revelado que es ella y no Eneas quien prolongaba la conversación hasta bien avanzada la noche: *nec non et uario noctem sermone trahebat / infelix Dido longumque bibebat amorem* (1.748s.). Pues bien, a la vista de la resistencia de Eneas y su pretexto, creemos poder sugerir que el modo en que el narrador presentaba el discurso de la reina no era inocente, sino que estaba cargado de su propio juicio moral, una censura de la actitud de Dido y otro anuncio de la tragedia, como otros que identificamos en el análisis del banquete; *vid. supra* 3.3.4. El narrador había enfatizado irónicamente la moderación de ella con respecto al vino, al tiempo que había descrito el enamoramiento como un exceso similar al de la embriaguez y además le había otorgado la calificación de *infelix*, acción que, junto a la de Cupido, alcanzaba a modificar definitivamente su estatuto y anunciaba la tragedia. Pero Dido, *fati nescia* (1.299), se enamoraba y era *infelix* justamente mientras prolongaba el banquete y la conversación, en contra de la voluntad del héroe. Si ya antes el narrador había anunciado el final funesto, entonces también, desde su posición superior, había sugerido que la conversación, y acaso el extenso relato, constituían también un exceso peligroso y reprochable.

Según R. G. Austin (1964 *ad. loc.*) la elección del plural *somnos* frente a su uso habitual en singular sugiere una distinción semántica: énfasis en la sensación de gozo y confort. El sentimiento de sosiego es propiciado además mediante la repetición de sonidos en el verso: *suadentque cadentia sidera somnos* (9). Asonancias y aliteración de silbantes se suceden regularmente, en *cadentia* (9), como las constelaciones se precipitan del cielo al mar. Después de haber despertado la inquietud del público con la mención de los terribles griegos, Eneas adopta un tono arrullador y dice que lo mejor es entregarse al placer del sueño. Esta alternativa enfatiza por contraste el *dolor*, tanto el suyo al contar los hechos como, irónicamente, la tragedia futura de Dido, que el narrador ha anunciado, y sugiere que ambos son evitables si se aprovecha la noche para dormir, como es apropiado a los mortales.

---

considerable entre la constatación de la hora avanzada y la reflexión que se deriva de ella, que es la conveniencia de dormir, mientras que Eneas coloca ambos argumentos en sucesión, como ha venido haciendo en otros casos, de modo que el segundo es la consecuencia lógica del primero.

Los tormentos y la agitación durante el sueño o la imposibilidad de conciliar este distinguen a aquellos que sufren las penas del *amor*. Medea, que es un modelo fundamental de Virgilio, es martirizada por sueños que revelan su deseo inconfesable con respecto al extranjero que acaba de llegar (Ap. Rhod. 3.616-32). Dido por su parte, después de haber escuchado el relato del héroe, no encuentra reposo: *uerbaque nec placidam membris dat cura quietem* ‘No consigue, con tan honda inquietud la paz del sueño’ (4.5). De hecho, significativamente, en medio de la descripción de su nuevo estado – entonces sí directamente *infelix* (68), *furens* (69) – el narrador inserta las mismas palabras que habían servido de pretexto a Eneas (4.81=3.9).

La repetición en dos momentos climáticos del *amor*, además de mostrar la satisfacción del autor con respecto a este verso que constituye un logro estilístico, enfatiza el contraste entre las dos situaciones. Durante el banquete en apariencia todo es alegría y confort, pero el lector, que conoce el desastre que está ocurriendo por obra de Cupido, se mantiene alerta a los indicios de turbación. Al inicio del libro cuarto la turbación invade a Dido y este verso nos remite a la aparente armonía del banquete. Además, si el enunciado había aparecido por primera vez en el relato de Eneas, ahora lo repite el narrador en una parte que está dedicada a describir los sentimientos de ella, lo cual enfatiza la diferencia entre las actitudes de los dos, ella que prolonga la conversación y él que censura el exceso; sobre la repetición de las descripciones de días y noches, y a propósito de este caso particular; cf. Moskalew (1982: 161s., nota 60).

Podemos decir que en ambos movimientos del intercambio que ocurre durante el banquete, el(los) discurso(s) de Dido al final del libro primero y la respuesta de Eneas en el segundo, hay descripciones parecidas de la circunstancia temporal que en uno y otro caso contradicen el parecer de ella. Todos pueden reconocer que se hace tarde, pero la reina, “herida” por Cupido, no se encuentra en condiciones de reparar en lo indecoroso o desaconsejable de prolongar la velada. Por ello el narrador presenta el discurso de ella como una mención de los actos de habla, lo que le permite añadir su propio juicio acerca de un hecho que ella ignora. El cambio de voz es un mecanismo que permite la anticipación. El narrador insinúa que ella es *infelix* porque quiere ir en contra de lo que es aconsejable o decoroso, según lo establecido por un orden superior.

Eneas conserva la capacidad de razonar y de actuar que corresponde a un líder, con responsabilidades hacia sí mismo y hacia los demás. Por su estatuto de héroe principal y antecesor de Augusto, el narrador le ha cedido su sitio, la posibilidad de continuar la narración de los hechos y a veces la capacidad de exponer argumentos que sugieren una

visión superior a su categoría. Por ello no nos sorprende demasiado oírlo hablar de la adversidad de la circunstancia en términos parecidos a los que había empleado el narrador y olvidamos las limitaciones que le impone su pertenencia al nivel ficcional. Las dos voces, que son esencialmente distintas, se identifican en las ideas y los argumentos.

El comentario del libro primero es una manifestación de simpatía del narrador, que tiene el alcance de norma o verdad absoluta por provenir de él. De Eneas teóricamente no podríamos esperar lo mismo, pero, como ya hemos podido apreciar en otros momentos, y como veremos especialmente en el relato, el protagonista a menudo se confunde con el narrador principal y parece poder atisbar la verdad absoluta o la norma épica, la cual el autor normalmente hace decir a este último y a algunos dioses. Por ello es modelo de *pietas*, ha sido elegido para realizar la empresa y está llamado a colocar el deber y la obediencia a los dioses por encima de sus intereses personales.

A pesar de los pretextos, el héroe sin embargo aceptará el encargo de la anfitriona y ha iniciado ya el movimiento que dará paso al relato. El argumento definitivo para justificar esta decisión es el deseo de ella, contrario a la lógica y a lo que conviene. La partícula adversativa *sed* (10) vuelve a cambiar el sentido de la argumentación hacia el lado de ella. Eneas articula una nueva paráfrasis de su discurso, subjetiva y desdoblada en dos enunciados paralelos, como la anterior: *si tantus amor casus cognoscere nostros* (10); *breuiter Troiae supremum audire laborem* (11). Ambos se refieren a los mismos hechos, pero al repetir el argumento con otras palabras el hablante lo presenta como si fueran dos. De todos modos, aparecen algunas ideas nuevas o bien alusiones o indicaciones entre líneas.

La primera paráfrasis otra vez imita a Odiseo – *εἰ δ' ἔτ' ἀκουέμεναί γε λιλαιέαι* , ‘mas si tienes todavía voluntad de escucharme’ (11.379) –, pero tiene un sentido distinto, ya que *λιλαίομαι*, ‘desear vivamente’ no contiene la carga semántica de *tantus amor*. Los críticos han reconocido que “*tantus amor* 10, dans la bouche d’Énée, ne signifie que « l’intérêt passionné »; mais, si Virgile la employé, c’est avec l’intention de rappeler longumque bibebat amorem, I, 749” (Cartault 1926: 210, nota 2). A los lectores no se les escapa la nota de ironía en el hecho de que Eneas afirme abiertamente el *amor* de Dido. De nuevo el personaje se hace eco del narrador principal, como si hubiera podido escuchar sus reflexiones y los anuncios del *amor*. La segunda paráfrasis vuelve a cambiar la formulación de la reina. Al inicio parecía querer acercarse al discurso original de ella, sobre todo porque se dispone a aceptar y comenzar el relato: *casus [...] nostros* (10) ~ *casusque tuorum* (1.754). Pero luego la contradice en cuanto a la extensión. Como advierte Servio (*ad loc.*): “ET BREVITER praescribit, quia Dido dixerat <I 753> a prima dic hospes, origine nobis. ergo non ad Didonis

uoluntatem, sed narrantis officium.” Pero de nuevo, esta declaración es importante sobre todo por sus implicaciones metadiscursivas, que veremos más adelante.

En todo caso, a pesar de haber cambiado los enunciados y haber introducido su punto de vista, Eneas también ha insistido en la orden y el interés de ella, lo cual lo autoriza a emprender de una vez el relato. Antes de hacerlo vuelve a mencionar que asume la tarea a disgusto – *quamquam animus meminisse horret luctuque refugit* (2.12) –, si bien la construcción concesiva indica que el obstáculo no es lo bastante fuerte como para impedirle comenzar. Debido a la diferencia de rango entre él y Dido, que él había reconocido desde el inicio – *iubes* (3) –, el *dolor* de él, que es líder de su pueblo, pero al fin y al cabo extranjero y náufrago en Cartago, es menos relevante que el *amor* de ella, la reina anfitriona. Con esta última evasiva enfatiza que el relato constituye una obligación para él y le otorga a ella la responsabilidad de cara a las consecuencias.

Entonces, una vez hechas todas las salvedades que considera necesarias, después de que ha extendido considerablemente el proemio con quejas, vacilaciones y justificaciones, está listo para comenzar. Una sola palabra, *incipiam* (13), pone fin a la serie de enunciados y argumentos entrelazados que describen la compleja estructura discursiva como un debate interno. Por fin ha quedado inaugurada la narración mediante un acto de habla realizativo, el único en el fragmento que analizamos. Una vez pronunciado, el hablante adquiere la obligación de asumir el papel de narrador. Su posición al final del movimiento y al inicio del verso, que corta en tres sílabas y lo obliga a arrancar de inmediato, para no dejarlo trunco, acentúa el contenido semántico y pragmático del verbo y del acto de habla. El sentido es “por fin”, “de una vez”. Aunque *incipiam* es futuro imperfecto, expresa una acción presente: la idea no es “voy a empezar”, sino “ya estoy empezando”. En efecto, después de tantos rodeos, de veras empieza.

#### 4.1.2 La *aemulatio* con Odiseo y la dimensión metaliteraria

Ahora bien, hemos dicho que, de acuerdo con la nueva función de narrador que asume Eneas en esta parte, los enunciados del proemio tienen implicaciones más allá de la situación ficcional, pues, además de constituir una respuesta a Dido, el discurso del héroe, como la obra de Virgilio, posee un estatuto literario, el cual se reconoce sobre todo en esta parte. Hemos visto cómo la estructura alterna que describen los argumentos y actos de habla muestra la vacilación del hablante, acaso consciente de la magnitud de la tarea con la que se ve confrontado. Pero la dificultad no consiste sólo en contar las propias aventuras a Dido,

que es otro personaje del *récit*, sino justamente en devenir narrador de un relato épico a imitación del narrador de su propia obra y los modelos tradicionales. Si ya hemos visto al protagonista hacer afirmaciones en las cuales parece transgredir las fronteras de su ámbito narrativo y realizar acciones que corresponden al autor literario, las de justificarse, reflexionar acerca del discurso y establecer sus bases en relación con el modelo literario pertenecen a este tipo

La asimilación de Virgilio a su personaje durante el relato, especialmente en esta parte, ha sido advertida hace tiempo por la crítica. En esta sección, a partir de las contribuciones de críticos como Fernandelli, Deremetz y Laird, describimos primero cómo se manifiesta la asimilación al inicio del relato, luego cuestionamos el método de análisis inmanente y, a partir del análisis del discurso, sugerimos que el procedimiento por medio del cual esta se consigue es menos la metáfora que la interacción discursiva, que es también el modo en que ocurre la intertextualidad.

Hemos dicho que el relato del héroe, su angustia ante la tarea impuesta por su poderosa anfitriona, la comparación con el aedo y la asimilación al autor literario son motivos que estaban ya en Odiseo. Knauer (1964: 165ss.) explica cómo la descripción de los varios días que Odiseo se quedó en el palacio de Alcinoos son considerablemente resumidos en la *Eneida*: los cantos de Demódoco se refunden en los episodios del templo de Juno, el canto de Yopas y la primera parte (*Iliupersis*) del relato de Eneas, mientras que el largo relato de las aventuras de Odiseo, que ocupa del noveno al duodécimo libros de la *Odisea*, tienen su paralelo en la segunda parte del relato de Eneas, el libro tercero. Pero en el esquema de Knauer no es posible reflejar el complejo procedimiento de imitación que ocurre en el proemio, en que aparecen condensadas expresiones y escenas de distintos momentos de la *Odisea*, cuya relación con este sitio de la *Eneida* no siempre es evidente.

Los estudios de literatura inmanente se ocupan de las declaraciones acerca de las obras y las concepciones estéticas de los autores que se encuentran disimuladas en los hechos y en los discursos de la ficción. En efecto, Eneas emprende su relato frente a Dido, como un personaje del nivel diegético, pero la vacilación del proemio, la aceptación final, el establecimiento del programa narrativo y de su propia posición recuerdan la actitud de un aedo abrumado por las exigencias de un mecenas y constituyen una especie de *recusatio*, tras la cual, de todos modos, emprende el proyecto de grandes dimensiones que se le había encargado.

Deremetz sugiere la posibilidad de asimilar a Eneas al autor,<sup>14</sup> el cual reconoce la deuda con su modelo al tiempo que se aparta de él. Entre otros ejemplos, el crítico analiza la expresión *renouare dolorem* (3) como una síntesis de tres propósitos distintos de Odiseo: en primer lugar la dificultad de contar sus infortunios, que esgrime como respuesta a la pregunta de la reina Arete al llegar a la corte de los feacios, – *ἀργαλέον, βασιλεια, διηνεκέως ἀγορευσαι, / κήδε' ἐπεὶ μοι πολλὰ δόσαν θεοὶ Οὐρανίωνες· / τοῦτο δέ τοι ἔρέω, ὃ μ' ἀνείρειαι ἠδὲ μεταλλάξαι* ‘difícil sería, oh reina, contar menudamente mis infortunios, pues me los enviaron en gran abundancia los dioses celestiales; mas te hablaré de aquello de lo que me preguntas e interrogas’ (*Od.* 7.241-3) –; luego, la angustia que le provoca repetir los hechos luctuosos que Alcinoo quiere conocer, con precisión – *ἀλλ' ἄγε μοι τόδε εἰπὲ καὶ ἀτρεκέως κατάλεξον, / ὄππῃ ἀπεπλάγχθης τε καὶ ἄς τινας ἴκεο χώρας* ‘Ea, habla y cuéntame sinceramente por dónde anduviste perdido y á qué regiones llegaste...’ (*Od.* 8.572s.); *σοὶ δ' ἐμὰ κήδεα θυμὸς ἐπετράπετο στονόεντα / εἴρησθ', ὄφρ' ἔτι μᾶλλον ὀδυρόμενος στεναχίζω,* ‘Pero te movió el ánimo a desear que te cuente mis luctuosas desdichas, para que llore aún más y prorrumpa en gemidos’ (*Od.* 9. 12s.) –; y finalmente, el hastío que supone repetir hechos conocidos: *τί τοι τάδε μυθολογεύω; / ἤδη γάρ τοι χθιζὸς ἐμυθεόμην ἐνὶ οἴκῳ / σοὶ τε καὶ ἰφθίμῃ ἀλόχῳ· ἐχθρὸν δέ μοι ἐστὶν / αὐτίς ἀριζήλως εἰρημένα μυθολογεύειν,* ‘Mas, ¿a qué contar el resto? Os lo referí ayer en esta casa a ti y a tu ilustre esposa, y me es enojoso repetir lo que queda explicado claramente.’ (*Od.* 12. 450-3); Deremetz (2001: 149).

Luego añade que, además de la síntesis de las palabras de Odiseo, Eneas realiza una declaración estética, que es expresión de la voluntad del poeta de distinguirse del modelo:

Sur le plan de l'énoncé [...] le héros voulant dire, comme Ulysse l'avait fait, que le récit qu'on lui demande va lui faire éprouver à nouveau chacune des souffrances qu'il a déjà endurées, et que les mots seront trop faibles pour en exprimer l'intensité. Mais, sur le plain de l'énonciation [...] la formule [...] suggère que le récit d'Énée s'inscrit implicitement dans l'espace de la reprise, du *topos*, et de l'exercice de style où se joue la capacité du poète à la différence. S'il est vrai, en effet, que la formule dit la répugnance du héros à revivre par le récit les souffrances qu'il a endurées [...], il est vrai aussi qu'étant elle-même reprise littéraire, elle exprime la difficulté extrême de la réécriture, par l'auteur, d'un déjà dit qui, s'étant déjà présenté lui-même comme impossible, est à proprement parler inimitable. Signal intertextuel d'un pastiche,

<sup>14</sup> Algunos ejemplos son Deremetz 1995: 156-171, que equipara el viaje al inframundo del protagonista con un viaje iniciático del autor; Deremetz 2000, que explora la dimensión trágica del libro segundo y estudia el procedimiento metafórico que emplea Virgilio en el relato de Eneas, para expresar su visión del género épico y reconocerse heredero de Homero; y Deremetz 2001, que continúa y profundiza el trabajo del año anterior, y propone analizar el relato de Eneas como un manifiesto poético encubierto en la ficción, en que el autor expone sus concepciones sobre su práctica de la imitación y la historia del género.

la formule attire donc l'attention sur ce qu'elle est autant que sur ce qu'elle dit, devient lieu rhétorique de la modestie et figure stylistique de *l'adynaton* (notons que le récit commence de manière paradoxale par l'expression de l'indicible, *infandum*) ; et elle ouvre derrière l'écran du récit la dynamique du dialogisme poétique dont il est le produit. (2001: 149s)

El primero de estos tres posibles paralelos, a saber, la presentación ante Arete, es el más cercano al enunciado que Eneas pronuncia. La situación sin embargo es distinta de la del banquete de Cartago, como reconoce Knauer (1964: 165): “[Odysseus] erzählt [...] in diesem ‘Teilbericht’ noch nichts von dem, worauf man eigentlich wartet, sondern nur das, was im ε und ζ geschehen, was also der Hörer schon weiß.” Como también advierte este último (p. 166), el paralelo de esta escena homérica sería la primera presentación de los troyanos a Dido, que no asume Eneas, sino Ilioneo, mientras el héroe escucha oculto en la niebla. Por otro lado, e independientemente de esta diferencia en la situación, el enunciado que pronuncia Eneas – *Infandum, regina, iubes renouare dolorem* (3) – no es tan parecido al de Homero como puede parecer a simple vista.

Fernandelli (1999) emprende un análisis detallado de esta parte, en el que comprueba que entre el relato de Eneas y el de Odiseo se establece un juego de correspondencias más complejo que la traducción de un verso o la síntesis de tres en uno. Según él, las correspondencias pueden verificarse con mayor claridad en otros sitios, distintos de los tradicionalmente propuestos. Entonces propone que *renouare dolorem* es un nexo no homérico que retoma una idea expresada en otro sitio del relato de Odiseo. Se trata del episodio en que el héroe, tras haber perdido a sus compañeros en la tormenta, como castigo por haber matado a las vacas de Helios había sido llevado nuevamente por las olas a Escila y Caribdis, lo cual implicaba para él volver a experimentar una vivencia terrible, el punto más alto del dolor. Este sería el sentido del *hapax* homérico *ἀναμαρτεῖν* (*Od.* 12.428),<sup>15</sup> que intenta reflejar *renouare*.<sup>16</sup> Fernandelli nota que este verbo aparece sólo dos veces en la *Eneida*, en este sitio del proemio y hacia el final del libro segundo, durante la pérdida de Creúsa.<sup>17</sup> En el primer caso implica “volver a experimentar una emoción”: *dolor* (3), y en el segundo “volver a experimentar los hechos efectivamente”: *casus* (750). El “stretto rapporto fra emozioni del narratore e emozioni interne al racconto” (p. 105), que advierte este crítico

<sup>15</sup> Fernandelli 1999: 97 repara en la extrañeza de esta expresión, que según él significa no sólo “medir”, sino que tiene una connotación psicológica añadida y la idea del *continuum* narrativo, de modo que sería más bien “volver a medir”, lo cual justifica a partir de testimonios antiguos como Apolonio el Sofista, Esiquio, la Suda y el escolio BQ.

<sup>16</sup> Fernandelli (*idem*) además, a partir de Plat. *Epist.* 7.435e, Plut. *Dion.* 18.9, Philostr. *VA* 1.34, deduce que esta devino una fórmula para expresar la repetición de la experiencia de un peligro grave.

<sup>17</sup> Volveremos sobre esta idea y a este trabajo de Fernandelli a propósito del episodio de Creúsa a la salida de Troya; *vid infra* 4.4.2.

desde el proemio, así como conexiones entre los distintos episodios a partir de la repetición léxica tiene importantes implicaciones de acuerdo con la nueva posición de Eneas, el estatuto narrativo, que en buena medida es establecido por él mismo en esta parte.<sup>18</sup>

Pero más allá del proemio, para Deremetz, la narración de Eneas es un relato épico que refleja la epopeya que la contiene, a manera de *mise en abîme*.<sup>19</sup>

Le récit d'Énée consiste, on le sait, en l'assemblage de deux ensembles narratifs explicitement distingués qui sont respectivement une *Iliupersis* troyenne, équivalente à une anti-iliade, et une sorte d'odyssée, ou plus exactement [...] de para-odyssée troyenne. Cette structure binaire étant analogue a celle de l'*Énéide* qui, comme on l'a souvent répété depuis Macrobe (*Sat.* V, 5) et Servius, résulte elle-même de l'union, inverse, d'une « odyssée » et d'une « iliade », il semble légitime de conclure à l'existence probable d'une relation spéculaire entre les deux ensembles, voire de faire de l'une mise en abyme de l'autre. (2000: 87)

La posibilidad de ver el relato como *mise en abîme* de la epopeya es asimismo considerada por Laird (1999: 199-205), que destaca en primer lugar su naturaleza discursiva, lo cual le permite establecer la doble esencia que caracteriza al protagonista mientras está narrando los hechos, por un lado su conciencia literaria, y por otro su participación en la situación ficcional: Aeneas' words signal a kind of poetic status for this embedded narrative —which again, like Odysseus', follows that of a professional poet: in this case, Iopas. At the same time, in tension with that literary self-consciousness, the diction at the opening and closing of Aeneas' narrative clearly links it with the story situation in which is being told. (pp. 202s.)

En el pasaje que analizamos Eneas establece enfáticamente la identificación entre el narrador y el protagonista, entre la realidad vivida y la realidad narrada, presupuesto esencial

<sup>18</sup> Asimismo (*ibidem*) sugiere que la idea de volver a experimentar los hechos mediante la narración ya había sido indicada en la escena del templo de Juno, en tanto las acciones de percepción y autorreconocimiento del héroe ante las imágenes constituyen una nueva narración – *renarrare* (3.717) – y nueva vivencia – *renouare* (2.3,750) – de la caída de Troya. Y luego afirma que precisamente las imágenes del templo, unidas al primer discurso de Dido ante Eneas, en que reconoce haber escuchado su historia (1.617-26), han enseñado a Eneas que su auditorio ahora está al tanto de los hechos que va a contar. Deremetz va un paso más lejos en este sentido, y, según su procedimiento de metaforización, sugiere la posibilidad de interpretar las imágenes “comme si ces scènes peintes étaient inscrite pour la première fois, transposés et ordonnées à partir d'un récit épique déjà composé”, y que “cette renommée auquel il est fait allusion est celle qu'ont donnée à ces combats les chants d'aèdes qui, tels Homère et Démodocos, ont déjà mis en ordre la geste héroïque de la guerre de Troie” (2001: 157); acerca de la importancia de Eneas como receptor y transmisor de los hechos durante su entrada en Cartago y de estas escenas como anticipación de su papel de narrador del relato cf. Fernandelli 2012: 476- 512 y *supra* 3.3.1 en este trabajo.

<sup>19</sup> Dällenbach 1977: 113s., un estudio que conoce y sigue de cerca Deremetz, propone que el canto de Demódoco, con las lágrimas que suscitaba en Ulises, constituye una *mise en abîme*, pero no de tipo tradicional, en tanto no refleja la *Odisea*, sino la *Iliada*, y entonces puede leerse como una declaración de la voluntad estética del autor de la *Odisea* de emular la epopeya que se reconoce como norma.

del relato autodiegético y condición indispensable de la acción de *renouare*, que es ‘volver a vivir’ y también ‘volver a contar’: *quaeque ipse miserrima uidi / et quorum pars magna fui* (5s.). Ello significa también la renuncia a la objetividad. La afirmación de su presencia en la escena en principio le confiere fiabilidad al relato y justifica la mención de detalles, lo cual es una pretensión propia de los mensajeros de la tragedia – cf. por ejemplo R. G. Austin (1964: *ad loc.*) –, o bien de los historiadores; cf. Horsfall (2008: *ad. loc.*). Pero en este caso la declaración es un argumento del *dolor*. Por ello, y porque la vinculación del narrador con la historia que cuenta es más estrecha que la del historiador o la del mensajero, esta declaración es en realidad una renuncia programática a la objetividad. La condición de personaje interno a los hechos, protagonista y víctima de la derrota de Troya y de la *ira* de los dioses, le confiere la posibilidad de expresar sus sentimientos y juicios sin tener que justificarse o que regirse por la estricta *ueritas*, un modo que, al menos en teoría, no está al alcance del narrador principal. A la vista de esto parece que el narrador principal, que a menudo también es subjetivo, expresa su simpatía, se conmueve ante el destino de sus personajes y les formula preguntas, en realidad imita un estilo que corresponde a sus personajes, especialmente al protagonista, que lo define y lo inaugura al inicio de su relato, en el pasaje que nos ocupa.

Hace tiempo se ha establecido que la subjetividad también distingue al relato de Odiseo; cf. Jong (1992). Ya vimos el modo en que el héroe evoca la acción de narrar que le había sido encargada por Dido – *dic* (1.753) – en una forma distinta – *renouare* (3) – que parece aludir a su modelo. Pero el adjetivo *infandus*, si bien en la línea del patetismo instaurado por *dolor* tiene el significado metafórico más extendido, ‘terrible’, de cara al discurso narrativo recupera su primera acepción, ‘inefable’. La dificultad parece encontrarse tanto en la magnitud de la empresa como en la existencia del precedente, al que es imposible superar.<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> Mauriz Martínez 2003: 18-20 explica cómo, a partir de su valor etimológico (‘indecible, inenarrable’), este adjetivo extiende su significado hasta denotar algo ‘terrible’, por un procedimiento apotropaico: es tan terrible que no se puede evocar. Entonces, según este autor, en las ocasiones en que aparece en la *Eneida*, este último sería su significado principal: *nauibus (infandum!) amissis* ‘hundida [...] oh dolor, nuestra flota’ (1.251), *prohibe infandos a nauibus ignis* ‘del fuego infando nuestras naves libra’ (1.525), *o sola infandos Troiae miserata labores* ‘¡Oh tú que sola compartir supiste el duelo abrumador de Troya’ (1.597), *Infandum, regina, iubes renouare dolorem* ‘Espantable dolor es el que mandas, oh reina, renovar’ (2.3), *infando indicio* ‘atropello inmoral’ (2.84), *iamque dies infanda aderat* ‘Llegó el día terrible’ (2.132), *infandi Cyclopes* ‘Ciclopes monstruosos’ (3.644), *infandum si fallere possit amorem* ‘por ver si acierta a engañar con el dulce parecido su locura de amor’ (4.85), *infandum caput* ‘aquel ser execrado’ (4.613), *infandum [...] bellum* ‘Infanda guerra’ (7.583), *quid memorem infandas caedes* ‘matanza inicua’ (8.483), *at fessi tandem ciues infanda furentem / armati circumsistunt* ‘Un día de cansaron los suyos [*infanda* ‘de sus crímenes’]: sublevados a su alcázar se lanzan...’ (8.489), *sin aliquem infandum casum* ‘En cambio, si es que amañas, oh Fortuna, algún caso desastroso’ (8.578), *quosne (nefas) omnis infanda in morte reliqui* ‘¡Crimen sin nombre! los dejé indefensos a que en ellos la muerte se cebara...’ (10.673), *infanda per orbem / supplicia* ‘por el mundo todo con infandos suplicios’ (11.257s.), *ipse Mycenaeus magnorum ductor Achium / coniugis infandae [...] dextra oppetiit* ‘y el señor de Micenas, el caudillo de Grecia, en el umbral de su palacio es derribado por su propia esposa [*infanda* ‘terrible’]’

Efectivamente, a pesar de las múltiples semejanzas que la crítica tradicional ha reconocido entre el relato de Eneas y el de Odiseo, en ocasiones es preciso dar muchas vueltas y ser muy prolijo en la búsqueda de paralelos que, con todo, son meras aproximaciones, y no alcanzan a expresar el valor de determinados términos virgilianos, y ello habla también de la complejidad de la *imitatio*. En Homero no podemos identificar alusiones a otros textos y mucho menos declaraciones de *aemulatio*. La angustia de saberse secundario o epígono es algo que distingue a los autores helenísticos y latinos. Así pues, ni *renouare* con el sentido de ‘volver a vivir a través del relato’ ni *infandus* con el sentido de ‘inefable’ tienen paralelo en la *Odisea*.

Tampoco estaba en el relato de Odiseo la aspiración a la *breuitas* que manifiesta Eneas en otra de las paráfrasis del discurso de Dido: *si [...] breuiter Troiae supremum audire laborem* (10s.). Laird se pregunta cómo puede ser calificado de breve el discurso más extenso de la obra y propone que esta es la calificación que se da a la narración frente a la magnitud de los hechos ocurridos: “Aeneas’ sufferings are so great that any account of them will be too short.” (1999: 203) Pero más adelante veremos que este no es un caso aislado. La profecía de Héleno (3.374-462) es el segundo discurso en extensión de la obra, después del relato, que describe detalladamente el periplo de Eneas, las señales exactas que ha de recibir y las acciones que ha de realizar para conseguir más información, a pesar de lo cual es calificada por el hablante de *pauca* (3.377).

Luego hay más ejemplos de la pretensión de *breuitas* por parte de Eneas. Ya vimos su reticencia a emprender un extenso relato ante la madre disfrazada de cazadora: *O dea, si prima repetens ab origine pergam / et uacet annalis nostrorum audire laborum, / ante diem clauso componet Vesper Olympo* (1.372-4); *supra* 3.2.2. Y un caso emblemático es su respuesta a los reproches de Dido, antes de abandonarla. Como en esta ocasión, el héroe anuncia que va a ser breve – *pro re pauca loquar* (4.337) – y emprende un discurso que, después del relato, es el más extenso de todos los que pronuncia; cf. Feeney (1983).

En todos los casos las declaraciones de parquedad, que sorprenden en discursos tan largos de hablantes tan locuaces, parecen mostrar su conciencia y sus reservas con respecto al poder de la palabra y a los peligros que conllevan los excesos. Si en el caso de *infandus* el valor metadiscursivo estaba encubierto tras el significado metafórico más extendido de ‘terrible’, *breuiter* en cambio sólo puede referirse al discurso y entonces constituye, ahora sí de modo inequívoco, un reconocimiento de límites, expresado por el nuevo narrador como

---

(11.267), *infandum [...] bellum* ‘una guerra abominable’ (12.804). Aunque, de acuerdo con la argumentación de Eneas, en este caso también queda relegado el significado etimológico, sostenemos que la primera acepción de todos modos sale a la luz con una implicación metadiscursiva.

condición o presupuesto del relato. De acuerdo con la asimilación del héroe al autor que propone Deremetz, la declaración de *breuitas* deviene un nuevo indicador de reflexividad acerca de la situación del poeta, el cual declara su aceptación de los postulados horacianos (*Ars. P.* 148) y alejandrinos acerca de la extensión de la obra, al tiempo que rechaza de Homero las “belles mais inutiles fictions”, y de Ennio el “déroutement, chronologiquement ordonné, de tous les événements de l’histoire vécue par le héros.” (2001: 152)

Asimismo es elocuente que, a pesar de haber anunciado que será breve, así como de que su relato en efecto es más breve que el de Odiseo, Eneas dedique un espacio considerable a la vacilación y a la reflexión acerca del discurso. Como vimos en el análisis de la sección anterior, el héroe titubea, explora distintas maneras de presentar los hechos, repite y enfatiza los argumentos en distintos sentidos, con lo cual construye una estructura compleja, que es muestra de una conciencia acerca de las dificultades del discurso literario y de la imitación, que no vemos en Odiseo.<sup>21</sup>

Ahora bien, estas ideas acerca del discurso literario y de la imitación son legítimas y esperables en la obra de Virgilio, autor que se sabe continuador de una tradición y que intenta hacerse un nombre y un sitio en ella, y, en efecto, la reflexión que constituye el proemio del relato contiene unas ideas que se corresponden con las concepciones y las pretensiones estéticas del autor literario. Pero no debemos olvidar que quien está hablando es el personaje, cuya naturaleza, condiciones, alcance y ámbito de acción son distintos de los del narrador, mucho más de los del autor literario. Hemos visto que muchas de sus declaraciones lo hacen parecer extrañamente consciente de la actividad discursiva que realiza, prácticamente un reflejo o una manifestación del autor, y si aceptamos la asimilación entre ambos se podrían encontrar con seguridad muchos más puntos de contacto: el problema es cómo llegamos a ella.

En lugar de la alegoría, nuestro método pragmático analiza los discursos – y los textos en general que son también discursos –, como partes de interacciones directas o indirectas, en las que necesariamente intervienen varios puntos de vista, pues las acciones discursivas ocurren siempre como respuesta a alguna situación o a algún discurso anterior. En este sentido nos interesan no sólo las conversaciones cara a cara, con al menos dos participantes y dos discursos, las cuales no abundan en la *Eneida*, sino todo tipo de interacciones, también

---

<sup>21</sup> Johnson 1999: 52s. explica el modo distinto en que ambos héroes asumen el relato y hablan de sí mismos en la refiguración que hace Virgilio de los requerimientos épicos. Así pues Odiseo “represents himself exquisitely framed in an intricate pattern of large but plausible virtues offset some small vices: he hesitates, he doubts, he even (almost) despairs both of heaven and of himself as well. But he always surmounts his difficulties and himself as well.” Eneas sin embargo, según este crítico, es “an untypical, counter epical hero”, cuya “tormented, self-critical, abject voice (of the vanquished) replaces both the voices of Achilles and the voice of Odysseus.”

las que ocurren de modo indirecto, cuando en el discurso de un hablante interfiere de algún modo el punto de vista de otro.

El hecho de que el héroe de la *Eneida* haya suplantado al narrador principal constituye ya una interacción entre ambos de tipo conceptual, que se puede verificar en determinados momentos del relato y de modo especial en el proemio. Cuando el personaje se dispone a emprender el relato épico y además se detiene a establecer pautas y a reflexionar acerca del discurso, se encuentra asumiendo un punto de vista que le es ajeno. Por esa razón nos parece más conveniente analizar sus afirmaciones también en el marco de otra situación comunicativa, que es la tradición literaria, la discusión con los modelos y los intentos de legitimación autorial de los que habla Deremetz, a pesar de la transgresión de las categorías narratológicas que ello supone.

En su papel de nuevo narrador, la asimilación de Eneas al autor literario se realiza con relativa naturalidad. Esta es menos evidente en el caso de otros personajes, pero lo cierto es que ya antes Dido, al proponer el relato y los temas, asumía también una posición superior a la que marcan los límites de la situación ficcional y el discurso de ella es igualmente susceptible de una lectura metadiscursiva. Laird (1999: 199-205) reconoce que el estatuto literario, épico o incluso ‘iliádico’ del relato está ya expresado en aquellas palabras del final del libro primero, que reproducía el narrador, primero como un conjunto de actos de habla y luego como discurso directo (1.748-56): “Hector, Priam, Diomedes, and Achilles [a los que menciona Dido] are major figures in the *Iliad*” (p. 201).<sup>22</sup> El discurso de la reina era ya una especie de programa, que confirmará, o más bien modificará Eneas en el proemio que ahora analizamos. Además, continúa Laird:

All in all, Aeneas’ spoken text rather undermines the often convenient distinction theorists have made between ‘discourse’ and ‘narrative’. The first line of Aeneas’ personal epic has the opening of the *Iliad* as an intertext, just as the opening line of the *Aeneid* itself is intertextual with the *Odyssey*. The story of Aeneas, then, serves simultaneously as a *discursive* speech and as an epic *narrative*. Both Virgil’s text and Aeneas’ text alike leave no room for reply. This meta-literary observation has important implications. (p. 204)

La disolución entre ‘discourse’ y ‘narrative’ que sugiere este crítico nos ayuda a confirmar una idea fundamental que intentamos comprobar en este trabajo: la hemos atisbado en los discursos que analizamos en los capítulos anteriores y nos parece más evidente en el

<sup>22</sup> La petición de Dido a Eneas además retoma el relato que contaban las imágenes del templo de Juno, como sugiere Fernandelli 1999: 109: “...il primo gruppo delle domande rivolte da Didone a Enea (1, 750 *multa super Priamo rogatans...*) rievocò da vicino proprio i soggetti prima contemplati nelle *picturae*...”

extenso discurso que constituye el relato épico del protagonista. Los hablantes de la *Eneida*, en sus constantes interacciones a menudo parecen exceder el estatuto de autoridad y el nivel narrativo que les corresponde. Los personajes se comportan como el narrador o como el autor literario y a su vez el narrador habla desde un punto de vista tan subjetivo que se acerca al de los personajes.

En el banquete Dido y Eneas se refieren a unos hechos cuyo conocimiento pueden justificar sin necesidad de salir de la ficción: Eneas ha participado en la guerra de Troya, y Dido se ha enterado de ella por Teucro de Salamina. No obstante, en otras ocasiones los hemos escuchado a ellos y a otros personajes hacer declaraciones que exceden el nivel de conocimiento que deberían tener y no intentan o no saben cómo justificar la procedencia de sus declaraciones: recordemos, por ejemplo, cómo Eneas se presentaba con el título tradicional (1.378s.) y cómo Dido afirmaba que él llevaba siete años vagando por tierras y mares (1.755s.). A esto se añade su capacidad de interactuar con otros textos de la tradición, de citar a los modelos como si los hubieran leído, lo cual se ejemplifica en las abundantes alusiones a la *Odisea* o en el paralelo del primer verso con el inicio de la *Ilíada* que sugiere Laird, en el fragmento que acabamos de citar.

Proponemos que la interactividad, cualidad inherente a los discursos, nos ayuda a entender las aparentes transgresiones que ocurren en la *Eneida* entre los niveles de autoridad y los niveles narrativos, y concretamente nos ayuda a justificar el modo alusivo en que habla Eneas en el proemio del relato. Ante la exigencia de satisfacer los deseos de su poderosa anfitriona, a quien debe la salvación, el héroe se comporta como un autor literario, abrumado por la dificultad de la narración que debe asumir: un relato épico que además repite peligrosamente (*renouare*) unos hechos que habían experimentado y contado sus predecesores. La tarea le parece complicadísima, o bien el discurso es imposible de articular.

#### 4.1.3 Conclusión

Hasta aquí hemos visto cómo ha ido creciendo la autoridad del protagonista y su posición ha sido ampliamente reconocida por todos. Escuchamos palabras legitimadoras en boca del narrador – *insignem pietate uirum* (1.10) –, de los compañeros – *rex erat Aeneas nobis, quo iustior alter / nec pietate fuit nec bello maior et armis* (1.544s.) –, de Dido – *tunc ille Aeneas quem Dardanio Anchisae / alma Venus Phrygii genuit Simoentis ad undam?* (1.617s.) – y de Júpiter – *magnanimus Aeneas* (1.260) –, que anuncia incluso su deificación. Él mismo muestra ser consciente de la posición privilegiada que ocupa, cuando se presenta a

Venus con la mención de su título y su linaje: *Sum pius Aeneas, raptos qui ex hoste Penates/ classe ueho mecum, fama super aethera notus* (1.378s.). Pero, debido a su situación de náufrago en Cartago y a la caída de Troya, su *fama* no alcanza para equiparar su poder con el de Dido. Por el momento es solamente un huésped frente a la reina, de cuya benevolencia depende y cuya orden debe obedecer. En estas condiciones le es dada la palabra y con ella la oportunidad de justificar su estatuto, el nombre, la *fama* que tiene hasta el momento y la que tendrá en época de Virgilio. Si al inicio de la obra había aparecido directamente encumbrado por las más altas instancias, ahora debe explicar quién es él en la nueva epopeya y por qué ha sido elegido como fundador de la futura Roma. En estos dos libros experimentará pues un crecimiento importante, que justifica la posición que lo hemos visto asumir en Cartago y la presentación que ha hecho el narrador al inicio de la obra.

Pero un discurso de autolegitimación como este, de tales dimensiones y pretensiones tan elevadas, no puede iniciarse sin rodeos. La tarea de hablar en primera persona es sumamente difícil, entre otras razones justamente porque no dispone aún del estatuto superior, sino que deberá construirlo. El propósito exigirá rebajar los méritos propios y dejar la tarea de la legitimación en manos de hablantes más poderosos.

Pero además de las acciones que exigen el tipo de discurso y las metas comunicativas, en nuestra opinión es sumamente interesante la conciencia que tiene el protagonista acerca de su nueva posición como narrador, de sus propios límites y de la magnitud del discurso, así como el hecho de que dedique un espacio considerable a la reflexión metadiscursiva, actitud que parece imitar la posición del autor literario con respecto a su obra. Eneas no toma la palabra y empieza a contar directamente los hechos que se le han encargado, sino que antes siente la necesidad de justificarse y establecer las bases del discurso, delega en la interlocutora directa la mayor parte de la responsabilidad, reconoce su grado participación en los acontecimientos y su subjetividad, clasifica los actos de habla propios y ajenos y en definitiva se crea el estatuto narrativo ante el auditorio. En esta parte, en que se configura la situación y se tematiza la enunciación, ocurren muchas interacciones al mismo tiempo, con los interlocutores directos e indirectos, pero también con los metafóricos, los sujetos aludidos y los modelos, y con todos el hablante establece necesariamente relaciones jerárquicas. Todo ello, la presencia de distintos argumentos, movimientos y puntos de vista contrarios que conforman una estructura entrecortada, muestra la vacilación y la dificultad que implica el acto discursivo, que es prácticamente infame (*infandus*).

#### 4.2 LA ENTRADA DE ENEAS EN LA ESCENA Y EL PROCESO DE LEGITIMACIÓN.

Hemos visto que en el primer libro de la *Eneida* Eneas había sido solamente un personaje de la epopeya, del *récit* virgiliano: como tal nos había sido presentado entonces y como tal le habíamos reconocido unos límites. En la narración que emprende en los libros 2 y 3 sin embargo cambia su papel dentro y de cara a la ficción. En la sección anterior de este capítulo (4.1) analizamos la transformación del estatuto narrativo y la dimensión metadiscursiva del proemio (2-13), en el cual el personaje emprendía la labor de justificarse ante sus interlocutores y reconocía su posición subjetiva con respecto al discurso.

El cambio de estatuto narrativo se realiza gradualmente y requiere las convenientes vacilaciones y justificaciones que vimos en esa primera parte. Hasta que no hubo asumido oficialmente el papel de narrador, su comportamiento extraño, las declaraciones metadiscursivas y las alusiones a otros discursos o hechos que no podría conocer en el nivel ficcional en que oficialmente se encuentra provocaban asombro en los lectores, aún cuando la metadiscursividad estaba disimulada en la retórica del *dolor*. Pero después de la vacilación, había hecho un anuncio – *incipiam* (13) – que reconocimos como el verdadero inicio de la narración. Esta palabra o acción inaugural marca importantes cambios estructurales, estilísticos y comunicativos. Con ella ha quedado abierto el nuevo nivel narrativo y Eneas ha comenzado a ser al mismo tiempo narrador y personaje del relato.

Al inicio de este capítulo también sugerimos que los hechos del relato, así como los discursos directos o indirectos, son para el hablante medios que sirven para presentarse a sí mismo y justificar su estatuto en Cartago: los hechos y los discursos que reproduce ante los espectadores conforman el proceso de su legitimación, primero como representante de Troya ante Dido, y luego como antecesor de los romanos ante los lectores.<sup>23</sup> Pero hasta ahí nos ocupamos aún de su papel como personaje de la ficción virgiliana. El relato además explica la evolución de su perspectiva como narrador. De manera general, debe mostrar el cambio que ha sufrido hasta llegar a la posición superior que tenía en el primer libro, que le permite tomar la palabra y contar lo sucedido.

Debido a la diferencia temporal entre el relato y la narración, es natural que su perspectiva como narrador sea distinta de la que tenía como personaje del relato. En el papel

---

<sup>23</sup> Como sabemos, el viaje y el proceso de legitimación no acaban aquí: queda mucho por andar hasta Italia, la fundación de Lavinio, y mucho más hasta la posterior fundación de Roma por Rómulo y la actuación de personajes de la historia reciente y contemporánea, como el propio Augusto. Todo esto es mucho más extenso y más complejo de lo que él puede contar en Cartago, pero de todos modos, el relato constituye un paso importante en su definición y crecimiento como nuevo héroe y primer fundador: *Troiae qui primus ab oris / Italiam [...] Lauiniaque uenit / litora a* ‘que de Troya prófugo por el Hado vino a Italia, en las lavinias costas, el primero’ (1. 1-3).

de narrador su orientación política es notablemente similar a la del autor, por lo cual los mensajes explícitos que comunica y el modo en que configura los hechos, los personajes y los discursos son compatibles con la visión de un romano de época augústea. A pesar de su ubicación en un pasado remoto, su desconocimiento del futuro y de los episodios o discursos que conectan el pasado con el futuro, como por ejemplo la profecía sobre su propia deificación pronunciada por Júpiter (1.257-96), en este punto ha aprendido lo suficiente como para querer presentarse dignamente ante sus interlocutores y ante los lectores de la *Eneida*. Por ello su entrada en la escena no ocurre de inmediato, sino que se hace esperar hasta el segundo episodio, que es la aparición de Héctor con la noticia de la caída de Troya y la orden de huir.

El presente subcapítulo atiende a la primera fase de su autodefinición como personaje de su relato, que comienza esencialmente con la aparición de Héctor pero se viene preparando desde las escenas anteriores con la definición de los paradigmas griego y troyano. El hecho de dejar al protagonista a la sombra durante el episodio del caballo y hacerlo intervenir sólo mucho después, cuando la situación es lo bastante desesperada como para exigir una aparición importante, que corresponde al héroe más distinguido del bando troyano, responde a la intención virgiliana de legitimar el estatuto heroico del fundador, *alter ego* del *princeps*. A los ojos del poeta augústeo, preocupado por los estatutos, las funciones y las posibilidades discursivas de los hablantes, Héctor es el presentador más adecuado entre todos los candidatos, el único capaz de introducir al nuevo líder como corresponde a su rango y comenzar a conformarlo de acuerdo con el modelo de valores contemporáneos. Tras la caída de Troya, el héroe principal es el único realmente autorizado para autorizar la renuncia y disponer el viaje.

La escena es importante por varios motivos. En ella por primera vez Eneas toma la palabra como personaje y a su vez es interpelado por otro personaje del relato: este es el primer intercambio completo que ocurre en el nivel metadieético. Que el narrador reproduzca íntegramente los movimientos iniciativo y reactivo, tal como, al menos en teoría, habrían tenido lugar en boca de los hablantes directos, nos permite hacer un análisis de la estructura de la conversación directa, considerando también otras interacciones intra- e intertextuales y la multiplicidad de los niveles narrativos.

Nuestra lectura del pasaje y del intercambio discursivo pretende advertir y enfatizar el papel esencial de Héctor como primera instancia legitimadora en la presentación de Eneas en el relato, garante de su derecho a guiar la nueva empresa y a los troyanos sobrevivientes. Además, insistiremos en el valor del episodio como marcador genérico, especie de bisagra

entre las epopeyas homérica y virgiliana: colocado en un punto esencial de la historia, que es la caída de Troya, Héctor dispone las condiciones para el viraje de los acontecimientos y la asunción del liderazgo por parte de Eneas. Observaremos asimismo que la naturaleza de la interacción que ocurre entre ambos héroes es reveladora en cuanto a roles y estatutos: son homólogos, pero también ontológicamente distintos, tienen funciones distintas y percepciones e ideas distintas con respecto a la situación en que se encuentran. Veremos que de las dos perspectivas se impondrá la del hablante cuya autoridad es superior. La superioridad del héroe homérico, conocida por todos y garantizada por la tradición, será reafirmada explícitamente por él mismo y tendrá consecuencias en la estructura del intercambio.

Finalmente, además del diálogo directo entre los personajes que ocurre en la escena inmediata, reparamos en las interacciones intertextuales que los discursos evocan, debido al estatuto de los hablantes y a su capacidad para devenir símbolos o encarnaciones de los autores. Sugerimos una posibilidad de lectura a nivel inmanente, según la cual la investidura del protagonista por parte de Héctor es un intento de legitimación del poeta por parte de Homero, modelo y paradigma del género épico. Pero antes atenderemos brevemente al primer episodio y a las definiciones que en él realiza el narrador Eneas, las cuales preceden a su propia presentación.

#### 4.2.1 Antecedentes. El episodio de Sinón

La historia del caballo de madera es un punto de partida indispensable para contar la fundación de Roma, en primer lugar por motivos de coherencia narrativa. También la *Odisea*, que se ocupa del regreso del héroe después de la guerra, ha de incluir la *Iliupersis*. En la epopeya latina, sin embargo, o más bien en la leyenda de Eneas, que es anterior a la *Eneida*, además de la necesidad de comenzar por el principio para justificar la realidad presente, la narración de la caída de Troya sirve como motivo político, en la reivindicación de Roma y su construcción como nueva potencia frente a Grecia, vencedora de la guerra y centro cultural del mundo conocido. Revertir la derrota en victoria moral o trastocar los papeles tradicionales del civilizador y el bárbaro es el único modo que tiene Roma de imponerse a la supremacía de potencias como Grecia y Cartago y conseguir su carta de entrada cultural en un ámbito geográfico que cada vez le pertenece más políticamente.

La compleja relación de Roma con Grecia se basa en dos posibilidades opuestas, que son la inclusión y el antagonismo. Ambas tendencias se encuentran reflejadas en el mito fundador, prevalecen en el fondo de la cultura y la literatura, a manera de *topoi* que motivan

las concepciones estéticas de los poetas, y son abordadas directamente en la *Eneida*. De las múltiples posibilidades de tratamiento y la abundantísima bibliografía en torno a este tema, dos trabajos nos han servido especialmente para conformar nuestra idea y la lectura del primer episodio del relato.

Deremetz (1995: 117-28) habla de una doble fundación, la cual explica tanto el nacimiento de Roma como la motivación poética que define la identidad y la literatura latinas. Según él, Roma se constituye sobre la base de oposiciones complementarias: la continuidad helénica y su negación, pero también el traslado (*deductio*) cultural a partir de las fuentes griegas y el acto de fundación propiamente en el espacio italiano.<sup>24</sup> Feeney (2016), que se concentra en los orígenes de la literatura latina como proyecto de traducción de las obras del canon griego, resalta el modo ambiguo en que los autores se relacionan con el paradigma del que parten, en una mezcla de envidia y rechazo, basada también en la oposición dialéctica de asimilación y oposición. Según este crítico, el público romano podía a la vez sentirse identificado con el rechazo a la barbarie o reconocerse en el bárbaro, extraño a Grecia. En este sentido, añade, el teatro con sus máscaras, los sujetos griegos y la ambientación en Grecia, tiene un gran potencial desestabilizador y propicia especialmente el cambio de perspectiva entre las dos posibilidades (pp. 140-4).<sup>25</sup>

Que Virgilio no pueda dejar de incluir el relato de la derrota de Troya en la epopeya que cuenta el nacimiento de Roma y que la autopresentación del héroe tenga necesariamente que partir de la configuración del paradigma de los enemigos para luego oponerse a ellos son dos hechos que ilustran un mismo fenómeno cultural, político y literario: aunque Troya esté condenada a desaparecer por deseo de Juno, como se ve al final de la *Eneida*, lo cierto es que Roma no puede entenderse ni concebirse sin Troya, como la literatura latina tampoco puede entenderse sin la griega. Si bien los romanos reconocen la presencia de la cultura griega, su

---

<sup>24</sup> Deremetz 1995: 118: “Le récit qui inscrit la naissance de Rome à la fois dans la continuité hellénique et dans sa négation, n’est pas seulement la narration d’un événement passé, si grand fût-il ; il est aussi l’étiologie de l’image que Rome se fait d’elle-même à la fin du I<sup>er</sup> siècle av. J.-C. L’explication génétique, qui décrit la fondation de Rome comme la rencontre et la synthèse entre deux entités distinctes et complémentaires, l’Orient et l’Occident, vaut, en effet, sur un plan structurel : Rome est restée ce que sa fondation a instauré, un espace de dualité. [...] La fondation anticipe ainsi, en l’annonçant, l’œuvre accomplie politiquement par la Cité, à savoir la réunion de deux mondes qui formeront, de l’East à l’Ouest, l’Empire romain.”

<sup>25</sup> Feeney 2016: 144: “The Romans could stress their affiliation with Hellenism or they could play up the degree to which they were un-Greek, or anti-Greek: the Trojan myth sums up this doubleness, for it could help make the Romans part of the Greek scheme of things or else cast them as opponents of the Greeks if necessary. Such Janus moments are of particular significance at the turning point of the sack of Troy, when the Hellenistic construction of time tips the scales of world history away from Asia and toward Greece: the new Roman perspective allows another view, by which the heirs to the Trojan “barbarians” will themselves take over Greece and inherit the mantle of empire. Virgil’s *Aeneid* takes these global oscillations as a cardinal theme [...].”

relación con ella implica apropiarse de ella y reducirla a la categoría de sujeto colonial dentro de Roma.<sup>26</sup>

El relato que hace Virgilio de la caída de Troya, tema familiar a la literatura griega, constituye un caso evidente de este tipo de apropiación, *translatio* o *deductio*, que caracteriza a la cultura y la literatura latinas. Su versión consiste en traducir la historia tradicional, ajustarla a los intereses de los vencidos. Se trata de un proceso que implica mover el centro, desestabilizar una concepción histórica aceptada hasta entonces y sus productos artísticos. Virgilio parte de un juicio de valor superior aceptado en su realidad contemporánea, y a partir de él subvierte los paradigmas que Homero, la tragedia y la historiografía griegas habían implantado: el autóctono frente al extranjero, el yo frente al otro, el civilizador frente al bárbaro, el vencedor frente al vencido.<sup>27</sup>

Además del relato de la caída de Troya que nos ocupa y es paradigmático, en la *Eneida* abundan ejemplos de esta interpretación. Más adelante, a propósito del viaje de Eneas, veremos que, después de haber recibido las importantes profecías de Apolo y los penates, Anquises se verá obligado a reconocer el origen doble de los troyanos: *agnouit prolem ambiguam geminosque parentes* ‘Nuestra ascendencia ambigua reconoce, las dos estirpes’ (180); *vid. infra* 5.1.2. Después de los rodeos y las vacilaciones, ellos deberán elegir una de las dos posibilidades, que será occidente, a donde mandan ir los dioses, pero no como extranjeros y conquistadores, sino como exiliados que regresan: *antiquam exquirite matrem* ‘id a buscar a vuestra antigua madre’ (96), dice Apolo; *vid infra* 5.2.1. Los troyanos se presentan como el elemento autóctono, mientras que los griegos en cambio serán tratados como extraños, mentirosos, incluso bárbaros, como muestra la estampa salvaje de Aqueménides; *vid. infra* 5.1.4.

Asimismo durante el relato, además de los hechos que ilustran este cambio de vencidos en vencedores, el juicio superior, oficialmente aceptado, será enunciado explícitamente, más de una vez, por parte del protagonista narrador, desde el nivel externo al relato, pero interno al *récit* virgiliano. Ya hemos dicho que los puntos de vista de Eneas y Virgilio son asombrosamente similares. Un ejemplo paradigmático es el juicio sobre el discurso de Sinón, que justifica la caída de Troya en la perfidia del enemigo:

---

<sup>26</sup> McElduff 2013, *Roman Theories of Translation: Surpassing the Source*. New York, p. 78 *apud* Feeney 2016: 140.

<sup>27</sup> Con respecto a la traducción que realiza el teatro, Feeney *ibidem*: 145: “The perspectives shift through the act of translation, as the marginal becomes central, and the outsiders become the masters. In all the cases we have been surveying, we see another culture “writing back” against the Greeks’ designation of them as “outsiders,” decentering existing assumptions in order to claim a new kind of parity with Greek status. The Romans are creating a new kind of interpretative space in the process, redefining the terms of Hellenism and forging “an active and dynamic transcultural sensibility.”

Talibus insidiis periurique arte Sinonis  
credita res, captique dolis lacrimisque coactis  
quos neque Tydides nec Larisaeus Achilles,  
non anni domuere decem, non mille carinae.

195-8

Con tan fino artificio en el perjurio  
nos convenció Sinón: ¡dolos y llanto,  
llanto fingido, a una ciudad rindieron  
a la que no domaron ni Diomedes,  
ni el lariseo Aquiles, ni dos lustros  
de asedio sin cuartel, ni mil navíos!

Pero además de esta y otras declaraciones, de manera implícita es evidente que los sucesos y los hablantes han sido cuidadosamente elegidos, con el propósito de revertir la derrota de los troyanos en virtud y la victoria del enemigo en alevosía. Esta misma motivación explica, creemos, la ausencia del protagonista la primera parte del relato.

Resulta que, después de la vacilación del proemio y el paulatino cambio de estatuto narrativo, cuando de veras comienza a contar los acontecimientos, el héroe permanece al margen, incluido en el grupo de troyanos que se alegra por la supuesta partida de los griegos. El primer evento se concibe como una negociación – intercambio de discursos – entre los bandos enfrentados en la guerra,<sup>28</sup> troyanos y griegos, que representan Laocoonte y Sinón, y entre sus discursos directos se intercalan intervenciones y discursos de otros personajes y del narrador, todo lo cual conforma una amplia red de interacciones en la que los hablantes tienen distinto grado de participación. Al final el narrador expone el resultado (195-8) que, como vimos, es la versión romana del asunto.

Desde el nivel superior Eneas puede controlar la participación de los personajes en el relato: elige quiénes intervienen en discurso directo y elige también permanecer callado.<sup>29</sup> Pero a pesar de su ausencia, en la identidad específica de los otros que sí aparecen y en el énfasis que hace en su caracterización, se pueden rastrear por oposición los primeros rasgos de su carácter, que comenzará a definirse con la aparición de Héctor. Laocoonte y Sinón asumen la discusión acerca del caballo, esto es, el destino de Troya, lo cual a la larga constituye el rumbo de la narración, y además se definen a sí mismos a través de sus discursos como emblemas de los grupos enfrentados. En este sentido el primer episodio es importante

---

<sup>28</sup> Grandsen 1985: 62: “Virgil, through the one-off characters of Thymoetes and Capys, neatly dramatizes the traditional debate of the epic cycle —should the horse be destroyed or preserved, is it bad or good medicine.”

<sup>29</sup> R. G. Austin 1964: xiv: “For over one-quarter of the narrative he tells us nothing of himself. His first direct mention of himself is to say that he was asleep when the Greeks entered Troy: before that we have to infer that he was deceived like the rest about the Horse, no great and wise leader, not alert to danger, as simple and unsuspecting as any common Trojan.” Clausen 2002: 60: “...Virgil’s Aeneas does not involve himself personally in the story of the Wooden Horse: he speaks in the first- and third-person plural, more as a spectator than as a participant.”

como presentación de la escena general, definición de estereotipos culturales, griegos y troyanos, Sinón y Laocoonte,<sup>30</sup> de los cuales habrá de distinguirse el héroe.

Sinón es una extensión de Ulises, símbolo de la perfidia de los griegos. El narrador pone en boca de Laocoonte, el personaje negativamente predispuesto hacia el griego, la primera definición, cuando nadie en la escena sospechaba sus intenciones: *quidquid id est, timeo Danaos et dona ferentis* ‘Yo temo al Griego, aunque presente dones’ (49). Luego desde su perspectiva superior confirma que no se trata de un caso aislado, sino de un paradigma: *accipe nunc Danaum insidias et crimine ab uno / disce omnis* ‘Mas oye la perfidia..., y por un Dánao podrás sin falla conocer a todos’ (65s.).

Laocoonte por su parte encarna a Troya, destinada a perecer. Su franqueza y su modo de actuar directo podrían evocar un modelo de *romanitas* legitimado en época del autor, como propone Lynch (1980), pero lo cierto es que él no es un romano, como Troya no es Roma. Al igual que muchos otros troyanos, Héctor y Príamo, por ejemplo, que también son emblemáticos, Laocoonte está condenado. Además de representar las virtudes de los troyanos por oposición a los vicios de los griegos, él simboliza la derrota y la maldición divina. Su muerte es tan injusta y arbitraria como será luego la de Príamo o la destrucción de la ciudad.

En este punto, una vez que han quedado establecidos los dos modelos, a partir de la escena siguiente puede comenzar a construirse Eneas como nuevo personaje, distinto de los héroes homéricos y de sus compatriotas Laocoonte, Príamo y Héctor. Entonces sí lo veremos aparecer y actuar como personaje del relato y lo veremos poco a poco enterarse de que él ya no pertenece a Troya y de que Troya no existe. Laocoonte y Sinón constituyen emblemas que definen el mundo del pasado, el mundo de troyanos y griegos enfrentados que habían concebido Homero y la épica anterior: *Troia antiqua* (1.375). Por oposición a ellos, Eneas representa un mundo, un héroe y una épica nuevos, si bien aún no lo sabe y tardará bastante en entender el mensaje y asumir el nuevo papel.

Clausen (2002: 60) intenta explicar su ausencia del primer episodio porque “Virgil’s awareness of the tradition permits him to relieve his hero of responsibility for the decision fatal to his city [...]” Pero además de la voluntad de Virgilio, si pensamos que el mismo personaje es el narrador, se entiende que omitiera su presencia en unos hechos que son motivos de *dolor*, quizás incluso de vergüenza para él. Luego, sin excluir estas posibilidades de lectura, y

---

<sup>30</sup> Lynch (1980) analiza el episodio del caballo como “an exchange of speeches between Laocoön and Sinon (40-198)” (p. 170), reconstruye las personalidades de cada uno a partir de sus discursos y concluye por asimilar a “Laocoön to a pristine form of Romanness and Sinon to a decadent form of Greekness” (p. 177). De esta lectura nos interesa, más que las asociaciones específicas a personajes históricos o a tipos de oratoria, que se podrían cuestionar, la idea de asimilar personajes concretos a tipos abstractos. En efecto, el modo en que Eneas cuenta los hechos y distribuye los discursos sugiere esta lectura.

teniendo en cuenta el propósito autolegitimador del relato, sugerimos asimismo que este episodio, además de llenar un vacío importante en la historia y reivindicar la posición de los vencidos, presenta un estado de cosas, un punto de partida para los acontecimientos y las transformaciones que se cuentan a continuación. Este punto de partida es precisamente el modo en que, de acuerdo con Feeney (2016: 187), los romanos construyen su historia en función de Grecia, lo cual implica insertarse en un sistema de coordenadas legitimado y erigirse como nuevo centro. La caída de Troya constituye pues la base necesaria, tanto para la fundación y la posterior supremacía de Roma como para la historia personal del protagonista.

Eneas es un símbolo de Roma, como Laocoonte y Sinón representan a sus respectivos grupos culturales.<sup>31</sup> Estos grupos, con las características específicas que se les atribuyen en el primer episodio, conforman la síntesis del mundo antiguo en términos de oposiciones, tal como lo vería un romano de época augustea, o como lo habían visto ya los primeros poetas latinos. Virgilio retoma los modelos griegos y los redefine como base de lo que serán su propio mundo y su propia obra: al doble proceso de imitación, a partir de los modelos griegos y latinos, así como a las posibles declaraciones metapoéticas, atenderemos más adelante en esta sección. Pero antes queremos insistir en el problema del discurso narrativo y el punto de vista del narrador.

Estamos tan familiarizados con la versión romana, incluso específicamente virgiliana, de los hechos, que podemos pasar por alto el cambio de perspectiva que se ha producido desde el inicio del libro. Este trabajo tiene entre sus principales objetivos examinar la relación entre el contenido de los discursos y las posibilidades discursivas de los hablantes, colocar a unos y a otros en su sitio e intentar hacer notar cómo a menudo se rompen las reglas y se transgreden los niveles y los ámbitos. En el relato de la caída de Troya que se incluye en la *Eneida*, epopeya nacional de Roma, escrita por Virgilio, es esperable encontrar la marca ideológica que resulta del proceso de apropiación, *translatio* o *deductio* cultural y político. Pero ahora estamos en el relato de un personaje que no sólo no ha oído nunca el nombre de Roma, sino que además, al menos en teoría, pretende ser distinto de Virgilio. No es esperable encontrar la interpretación anti-griega de los hechos en boca de un personaje, cuya existencia

---

<sup>31</sup> Estos estereotipos, si bien sirven aquí para justificar la caída de Troya y reivindicar a los vencidos, se cuestionan luego en el mismo relato, y más adelante de nuevo en el libro 11, a partir de figuras como Aqueménides o Diomedes, griegos buenos. Syed 2005 explora las estrategias de definición de los estereotipos, y luego atiende también a los casos de transgresión: “By intertwining gender and ethnicity [...], the *Aeneid* calls into question the notion of ethnic essentialism, the idea that there is one and only one way of being Punic, Greek, Italian or Trojan. In several other instances, ethnic essentialism is similarly called into question by different textual strategies. Ethnic stereotyping a group is at times juxtaposed with portraits of these people that are entirely at odds with such stereotyping. Dido is an obvious example. Her Punicness is concealed in her lover’s persona. Despite that Punicness she welcomes the Trojans to Carthage in the warmest terms and declares that she will make no distinction between them and her own people [...]. Her suffering and suicide evoke every reader’s pity, sympathy, and compassion.” (pp. 194s.)

ficticia es anterior a la concepción de esta idea. En rigor, deberíamos cuestionar la capacidad de Eneas-narrador, y más aún, la de Laocoonte y Sinón, personajes internos al relato, para enunciar el conflicto entre Grecia y Roma, un debate cultural que no sólo es posterior, sino que de hecho motiva los intentos de legitimación de los orígenes de Roma, entre los que destaca la epopeya de Virgilio.<sup>32</sup> El narrador principal ha cedido su lugar al protagonista y aprovecha su subjetividad para comunicar juicios extremos que perderían fuerza en su propia voz, pero no puede evitar cometer anacronías y saltos de nivel narrativo que desconciertan a un lector atento. Otorgarle a Eneas la posibilidad de hablar como un romano de época augústea y cambiar los términos de la versión griega es casi como colocarle una máscara de teatro, instrumento desestabilizador, que permite a los actores romanos devenir griegos y trasladar el pasado a sus nuevas circunstancias. El héroe y su historia son los instrumentos a partir de los cuales se ha construido el discurso legitimador de Roma, *a posteriori*, no al revés, como quiere hacer creer Virgilio.

El modo en que el protagonista presenta la realidad y concibe el mundo, a tono con la visión que atribuiríamos al autor, abre una nueva posibilidad de análisis de la voz de Eneas en el papel del narrador. En la primera sección de este capítulo hemos hecho notar los casos frecuentes en que el narrador principal interfiere en sus afirmaciones. Nos interesa concentrarnos ahora en su papel y sus discursos como personaje del relato a partir del episodio de Héctor y hasta el final del libro tercero.

#### 4.2.2 La aparición de Héctor y la transferencia del liderazgo militar

Una vez que están dadas las condiciones propicias, ha llegado la hora de hacer intervenir al protagonista en la escena del relato y comenzar a definirlo como antecesor de los romanos.

En medio del ataque y la noche fatal, Héctor se le aparece a Eneas en sueños para informarle que la ciudad ha sido vencida, entregarle los penates y ordenarle huir. A partir de este momento comenzarán a revelársele paulatinamente su futuro y su misión, pero es aquí donde adquiere el primero de los conocimientos, aunque no el único ni el definitivo, que necesita antes de tomar la decisión y comenzar el viaje. Héctor lo saca súbitamente del sueño para alertarlo de lo que ocurre, le entrega los penates y los objetos sagrados – gesto que simboliza la cesión de su propio estatuto de héroe principal de Troya – y le dice qué tiene que

---

<sup>32</sup> Heinze 1903: 10 a propósito del engaño de que fueron víctimas los troyanos: “Hier spricht der Römer Virgil; das konventionelle Ideal der Römer ist ja der gerade, offenherzige, keiner Tücke fähige Ehrenmann, der fremder Tücke gerade darum leicht erliegt.” Casi podríamos decir también a propósito de la aseveración de Laocoonte – *quidquid id est, timeo Danaos et dona ferentis* (2.49) –: esto lo ha dicho el romano Virgilio.

hacer con el nuevo poder: en lugar de intentar salvar la ciudad vencida, debe emprender un viaje y buscar otro sitio donde fundar la nueva.

A pesar de las notables diferencias que hay entre los dos hablantes, en esta ocasión ambos se encuentran sumamente agitados por distintos motivos. Eneas se sobresalta ante la visión – *ecce* (270) – que viene a interrumpir su plácido sueño: *Tempus erat quo prima quies mortalibus aegris / incipit et dono diuum gratissima serpit* ‘Era la hora en que el sopor primero, don divino, en los míseros mortales con íntima dulzura se insinúa’ (268s.). Héctor por su parte, consciente de lo que ocurre, no tiene tiempo que perder. Los dos discursos, las preguntas de uno y las órdenes del otro, son breves y tienen una estructura sintáctica y discursiva sencilla. Los enunciados y los actos de habla se suceden violentamente, como había sido la incursión de los soldados griegos en la ciudadela o la aparición de Héctor. Los mensajes son directos y todo lo que no es pertinente se omite: no hay tiempo para argumentos ni para conectores que describan sutilezas.

Tanto Héctor como Eneas son soldados, hombres de acción y, dadas las circunstancias, la acción es inminente. Así pues, el intercambio discursivo constituye más realización de acciones que presentación o descripción de la realidad y, aun cuando algunos actos de habla sean pura o formalmente enunciativos, estos efectúan transformaciones sustanciales. Eneas recibirá una información importante, que es la derrota de Troya, lo cual cambiará sus condiciones y su disposición en lo sucesivo. Pero al ser interpelado por un héroe de mayor categoría es introducido en el relato e investido de autoridad. Luego, además de visitarlo y hablarle, Héctor le entregará oficialmente los penates, lo cual implica hacerlo responsable por el futuro de Troya y conferirle su propio estatuto. Pero antes de efectuar estas acciones o transformaciones principales, ambos personajes deben configurar la escena, definirse a sí mismos y definir al otro.

En su relato de la aparición, Eneas describe al héroe como lo había visto en aquel momento:

in somnis ecce ante oculos maestissimus Hector  
uisus adesse mihi largosque effundere fletus,  
raptatus bigis ut quondam aterque cruento  
puluere perque pedes traiectus lora tumentis.  
ei mihi, qualis erat, quantum mutatus ab illo  
Hectore qui redit exuuias indutus Achilli  
uel Danaum Phrygios iaculatus puppibus ignis,  
squalentem barbam et concretos sanguine crinis

De pronto en sueños levantarse miro,  
visión inconsolable, Héctor en llanto:  
negro de sangre y polvo, hecho un destrozo  
por el arrastre de la biga, hinchados  
los taladrados pies, como aquel día...  
(¡Ay de mí, cuál estaba! ¡cuán distinto  
del Héctor vencedor que orna sus hombros  
con las armas de Aquiles, o que lanza

uulneraque illa gerens, quae circum plurima  
muros accepit patrios!

270-9

dardanias teas a las dorias naves!)  
barba y cabello en sangre enmugrecidos,  
cuerpo con mil recientes cicatrices,  
de tanta herida ante los patrios muros...

Primero se extiende en la presentación de la figura deplorable –*maestissimus* (270); *largosque effundere fletus, / raptatus bigis [...] aterque cruento / puluere perque pedes traiectus lora tumentis* (270-3) – y evoca otra imagen – *ut quondam* (272) – familiar a los receptores por el final de la *Iliada*. A continuación opone a estas la faceta tradicional del héroe, que muchos de sus interlocutores recuerdan también de las escenas de batalla de la *Iliada*, a saber, la condición de guerrero más excelente del bando troyano: *illo/ Hectore qui redit ex uiuas indutus Achilli/ uel Danaum Phrygios iaculatus puppibus ignis!* (274-6). Y vuelve a la estampa que contempla: *squalentem barbam et concretos sanguine crinis / uulneraque illa gerens, quae circum plurima muros / accepit patrios!* (277-9). Así tenemos tres momentos y dos imágenes contrapuestas del héroe, en ambos casos sucio y ensangrentado, pero en una como agresor y en otra como víctima: *mutatus* (274). A sí mismo se refiere brevísimamente, para introducir el primer discurso directo, de un modo también lamentable: *ultra flens ipse uidebar / compellare uirum et maestis expromere uoces* ‘Al verlo así y al desatarme en llanto me pareció que estas dolientes voces le dirigía yo’ (279s.).

Este es el primer resumen de las condiciones de enunciación, presentado por el personaje narrador. El discurso directo mostrará además su punto de vista como personaje del relato, su reacción a la escena que acaba de describir.<sup>33</sup> Desconcertado por la doble realidad, la que sus ojos ven y la que conserva en su mente, él es el primero en hablar:<sup>34</sup>

‘o lux Dardaniae, spes o fidissima Teucrum,  
quae tantae tenuere morae? quibus Hector ab oris  
expectate uenis? ut te post multa tuorum  
funera, post uarios hominumque urbisque labores

¡Luz de Dardania,  
firmísima esperanza de los Teucros,  
¿cómo tanto tardaste, Héctor ansiado?  
¿de dónde así nos vuelves? ¡Con qué agobio,

<sup>33</sup> Reconocemos una primera interacción justamente entre Eneas-narrador y Eneas-personaje. Este tipo, frecuente en los relatos autodiegéticos, ilustra la diferencia entre las dos facetas o las dos voces de héroe – narrador y personaje –, así como la evolución de su punto de vista. La identificación entre las dos voces y la representación en el relato del narrador de las emociones y sentimientos tal como los había experimentado el personaje contribuye a dar viveza a los hechos, a involucrar al público y a ganar su simpatía.

<sup>34</sup> El hecho de tomar la palabra en primer lugar a pesar de su rango inferior con respecto al otro constituye una transgresión evidente, incluso un acto violento, emocionado en todo caso, cuyas implicaciones veremos en esta misma sección. La presencia de un marcador específico como es *ultra* (279) en el discurso narrativo nos ayuda a entender los matices y la emoción contenida en la escena. Similar a este caso, antes en este trabajo vimos la intervención inesperada de Venus en Cartago, disfrazada de cazadora, y el inicio de su discurso y del intercambio marcado por *prior* (1.321); *vid. supra* nota 106 del capítulo 3.

defessi aspiciamus! quae causa indigna serenos foedauit uultus? aut cur haec uulnera cerno?'	tras tanta ruina y tantos duelos patrios, te tornamos a ver! Tu faz serena
281-6	¿qué causa indigna la enturbió? Tus llagas ¿qué me quieren decir?

Su discurso se concentra en el otro. Desde el principio se dirige a él no con uno, sino con tres apóstrofes – *lux Dardaniae, spes fidissima Teucrum* (281) –, que muestran quién es Héctor a sus ojos. Pero estas expresiones transmiten no sólo los sentimientos personales de Eneas, sino también el valor simbólico que tiene el personaje para el resto de los troyanos, para los receptores del relato en Cartago y para los lectores de Virgilio. El estatuto tradicional del héroe homérico es reconocido a partir de unos valores atribuibles también a otros modelos<sup>35</sup> y es presentado como la última esperanza de Troya: más adelante veremos que las verdaderas implicaciones de esta categoría son reconocidas directamente por Héctor en su discurso, en el cual él mismo se asimilará a Troya. Por ahora podemos decir que Eneas se comporta como si ignorara tanto el final de la *Iliada* como la imagen deplorable que tiene delante. De acuerdo con sus nuevas, lamentables circunstancias, este no es el guerrero vigoroso de antes y los troyanos ya no deben esperar por él.

Aturdido por la incongruencia entre las dos imágenes, la tradicional y la real, el protagonista comienza entonces a formular preguntas atropelladas acerca de la suerte del otro y la razón de sus heridas. No obstante, si bien esta es una reacción más o menos lógica, más o menos ajustada a la situación comunicativa inmediata – el aspecto de Héctor, la sorpresa de su aparición en medio del sueño –, lo cierto es que Eneas, como todo el mundo, sabía que el héroe de Troya había muerto a manos de Aquiles, y que su cadáver había sido arrastrado por un carro de dos caballos. Luego, si nos situamos uno o dos niveles por encima del personaje, bien en la escena de Cartago, bien en el intercambio que Virgilio sostiene con su público, las preguntas parecen aún más absurdas. De acuerdo con las condiciones de enunciación, es evidente que, más que requerir información, Eneas comunica el estado de desconcierto y horror en que lo deja la visión de Héctor.<sup>36</sup>

<sup>35</sup> Este discurso con los apóstrofes y las preguntas está inspirado la tragedia *Alexander* de Ennio: *o lux Troiae, germane Hector, / quid ita cum tuo lacerato corpore miser? / aut qui te sic respectantibus tractauerunt nobis?* (Trag. 69). Jocelyn 1967: *ad loc.* sugiere que *o lux Troiae* tiene otros paralelos en Homero, Sófocles, Eurípides, la Antología Palatina, Accio, Plauto. A la influencia de Ennio en la escena de Virgilio y sus posibles implicaciones volveremos más adelante. (En este trabajo citamos los fragmentos de las tragedias de Ennio según la numeración de Jocelyn *ibidem*.)

<sup>36</sup> Sabemos, porque lo hemos comprobado en repetidas ocasiones durante el libro anterior, que los sentimientos personales del protagonista son información muy relevante que comparten el narrador y los lectores. Ahora evidentemente el nuevo narrador está también interesado en transmitir este conocimiento a su público en Cartago, pues el horror y la conmoción de aquel momento justificarían el *dolor* presente, que ha alegado como pretexto antes de empezar la narración. Además, en la escena inmediata, su interlocutor Héctor también estaría

Al menos explícitamente, el discurso está enfocado en el otro y contiene muy poca información acerca de sí mismo. Si Héctor es luz y esperanza, él por su parte se incluye en el grupo de los desdichados troyanos, víctimas de trabajos y luchas: *multa tuorum funera* (283s.), *uarios hominumque urbisque labores* (284), *defessi* (285). Cuando emplea la primera persona verbal lo hace sólo para establecer una relación deíctica, pero no porque sea consciente de la relevancia que tiene su propia persona: primero dice *aspicimus* (285) en plural, aunque el único que puede ver a Héctor es él; luego reconoce en singular *cerno* (286), si bien no parece ser consciente de la deferencia que realiza Héctor al aparecérselo a él, por una razón, para decirle algo.

En todo caso, si bien las preguntas se concentran en Héctor, contienen mucha información acerca de sí mismo como personaje, de su percepción de la realidad y de su actitud con respecto a la misión, aunque no se trata de una intención consciente. Es evidente que no está preparado para iniciar el viaje y que debe cambiar sus ideas. En este breve discurso ya comete varios *errores*, tanto por lo que dice como por el modo en que lo dice. Por un lado reconoce el nombre y el valor simbólico de Héctor, por otro sin embargo lo degrada. Los epítetos del inicio funcionan más como fórmulas que como consideraciones sinceras: Eneas no está sobrecogido ante el poder que debería inspirar un militar superior, sino conmovido por la pena. En contraste con la imagen tradicional, el héroe homérico ha quedado reducido a un fantasma, una víctima. Compadecido, Eneas se atreve a hablar en primer lugar y formular preguntas, lo cual implica subvertir las posiciones jerárquicas. Quien inicia el intercambio tendría el derecho de imponer el tema y la forma ilocutiva, y de hecho él, al formular preguntas, en rigor obliga al otro a responder.

No obstante, aunque se permite compadecerlo, la superioridad no es personal: lo que sucede no es precisamente que Eneas se crea superior a Héctor, sino más bien que ha subordinado a Héctor a Troya y a los troyanos, los cuales, para él, han sobrevivido y ganado la guerra: *nos abiisse rati et uento petiisse Mycenae. / ergo omnis longo soluit se Teucra luctu...* ‘Los creemos en fuga hacia Micenas, y de su largo duelo toda Troya se siente libre al fin’ (25ss.); *immemores caecique furore* ‘inconscientes, ciegos, locos’ (244); *nos delubra deum [...] / festa uelamus fronde per urbem* ‘y enguirnaldamos nuestros santuarios’ (248s.); *fusi per moenia Teucra / conticuere, sopor fessos complectitur artus* ‘Dentro, en los muros, de cansancio y de sueño al fin rendidos, han callado los Teucros’ (252s.). Cree que los

---

en condiciones de percibir este sentido en el fondo de las preguntas. No se nos dice exactamente cómo lo habría gestionado, pues que no hay respuestas, ni nada parecido a un intento de consuelo por parte de Héctor: Eneas nos refiere sólo el discurso directo con la orden de huir y la noticia de la caída de Troya. También es posible que Héctor no conteste porque entiende que Eneas en realidad, más que preguntar, está expresando su sobresalto.

sufrimientos pertenecen al pasado – *multa tuorum / funera, [...] uarios hominumque urbisque labores* (283s.) –, de modo que el héroe principal ya no es necesario. Este es otro indicio de que los epítetos del inicio tienen carácter formulaico o estandarizado.

Pero ante sus preguntas banales – *ille nihil, nec me quaerentem uana moratur* ‘Nada responde ni en mis vanas preguntas se detiene’ (287) –, en lugar de responder, Héctor toma la palabra para rectificarlo, lo cual puede permitirse por varias razones que tienen que ver con el poder. Los lectores sabemos que, a pesar de sus heridas, este héroe es superior, en efecto, *lux Dardaniae* (281). Su muerte a manos de Aquiles es un hecho, una cualidad que lo distingue, de la cual Virgilio tiene que partir: entonces la utiliza oportunamente en función de sus objetivos concretos. No ya por su condición de paradigma, sino precisamente por estar muerto, Héctor tiene acceso a información privilegiada: un poder que le permite integrar junto a Venus, Anquises y Creúsa el reducido grupo de los que pueden autorizar a Eneas a abandonar Troya. Si bien aparece patético con sus heridas, en el discurso lo veremos recobrar el vigor, listo para desempeñar un nuevo papel en la nueva epopeya.

El personaje con sus características y atribuciones no es creación virgiliana; como tampoco lo son Eneas ni muchos otros. Incluso su presencia parece obligada, impuesta por un prestigio que ya tiene, y por lo mismo tiene garantizado el derecho a hablar, a ordenar o a transferir símbolos. El hecho de que exista Héctor antes que Virgilio hace que aquel tenga poder incluso por encima de este. Más allá del significado literal del discurso que articula, sus palabras llevan la carga de autoridad que le ha conferido Homero. Virgilio lo elige en este momento porque él, paradigma épico, tiene algo que aportar a la situación concreta, si bien deja claro que su aporte ha de ser distinto del que había hecho en la *Iliada*. Su estatuto y sus funciones constituyen una interesante paradoja, la cual está también en Creúsa, pero que en él es más notable por su importancia en la tradición épica: la muerte lo incapacita para luchar o para acompañar a Eneas, pero también le confiere una cualidad ontológica distinta y la posibilidad de ayudar a conformar al nuevo héroe. Pertenece para siempre al pasado, pero puede acceder a informaciones valiosas que no conocen los otros y comunicarlas a Eneas.

Entonces replica y cierra lo que constituye, al menos en teoría, un par adyacente, aunque ya hemos dicho que no responde a las preguntas:<sup>37</sup>

---

<sup>37</sup> En esta escena hemos de introducir muchos matices cuando utilizamos términos técnicos del análisis del discurso, como “pregunta y respuesta,” o bien “par adyacente,” pues si bien los discursos se encuentran colocados uno a continuación del otro, ni Héctor contesta a Eneas, ni el discurso de Eneas motiva el de Héctor. El análisis pragmático revelará varias incoherencias que se producen en el intercambio y que, como intentaremos argumentar, se deben fundamentalmente a las diferencias jerárquicas entre los hablantes.

‘heu fuge, nate dea, teque his’ ait ‘eripe flammis:  
hostis habet muros, ruit alto a culmine Troia.  
sat patriae Priamoque datum: si Pergama dextra  
defendi possent, etiam hac defensa fuissent.  
sacra suosque tibi commendat Troia penatis:  
hos cape fatorum comites, his moenia quaere  
magna, pererrato statues quae denique ponto’

289-95

¡Hijo de diosa,  
sálvate de estas llamas, huye! – dice –  
¡ya el enemigo la ciudad ocupa,  
y se hunde Troya desde su alta cumbre!  
Por Príamo y la patria harto se ha hecho;  
si defensa tuviesen, de mi diestra  
se la debió esperar. A ti sus cultos  
y sus Penates encomienda Troya:  
tómalos y compartan la fortuna  
que los Hados te den. Para tus dioses  
busca el amparo de potentes muros,  
que tras luengas ansiosas travesías  
verás un día levantarse.

El abundante uso de imperativos y las órdenes que estos conforman, colocadas al inicio y al final – *heu fuge* [...] *teque his* [...] *eripe flammis* (289); *hos cape fatorum comites, his moenia quaere / magna, pererrato statues quae denique ponto* (294s.) –, indican un restablecimiento de las jerarquías que el Eneas había transgredido. El rango y las condiciones materiales tienen en este caso una relevancia especial, en tanto las acciones consisten justamente en el reconocimiento y en la legitimación. En efecto, Héctor da órdenes, como corresponde a su categoría superior, pero la lectura del discurso de Eneas sin embargo nos ha mostrado que esta superioridad no es tan obvia para él ni es tan categórica como lo era en la *Iliada*. En la *Eneida* el héroe homérico aparece tal como había quedado después de su muerte, lacerado por Aquiles. Entonces ha de comenzar por restablecer su propio rango, para luego subvertir las jerarquías en favor del nuevo protagonista.

Como sabemos, y vale la pena recordar, la presencia de Héctor y sus acciones responden primero a los intereses del autor y en segundo lugar a los del protagonista, narrador del relato, que elige cómo contar los hechos y a quiénes dar la palabra. En la *Eneida*, y de modo especial en el relato que analizamos, los personajes que tienen a su cargo las partes del proceso de legitimación son siempre los más indicados para intervenir en la situación en la que lo hacen, figuras cimeras dentro de un grupo determinado: Héctor es el hablante ideal en este momento por ser el héroe más destacado del bando troyano.

Así, antes de efectuar la legitimación, y como también había hecho Eneas en su discurso Héctor redefine las condiciones y confiere estatutos a sí mismo y al otro. Desde que lo interpela como *nate dea* (289) lo distingue por el origen divino, lo cual no es un rasgo

personal más, sino una categoría en toda regla, la cualidad que le ha permitido sobrevivir al desastre de Troya y devenir antecesor de la familia más importante de Roma. Estas son cosas que puede vislumbrar gracias a su condición de muerto, que es un estatuto sobrenatural.

Después de haberlo interpelado de este modo, profiere las primeras órdenes – *fuge [...]* *teque his [...]* *eripe flammis* (289) –, que constituyen el primer acto de habla y también una síntesis de la meta comunicativa general. A partir de aquí se puede establecer una estructura discursiva, en la cual el resto es contenido accesorio, que vendrá a argumentar o a enfatizar el acto directivo. No obstante, como hemos visto otras veces, a pesar de su posición secundaria en la estructura comunicativa, los argumentos contienen informaciones de otro tipo y responden a otras metas que cobran relevancia de acuerdo a las circunstancias en que se analicen.

El enunciado que sigue – *hostis habet muros, ruit alto a culmine Troia* (290) – viene a justificar la orden de huir que acaba de pronunciar y también la siguiente de abandonar todo intento de lucha. Pero es interesante como descripción del estado de cosas actual: con la inmediatez y la concreción que exige la situación desesperada, este verso acaba con la atmósfera de alegría, calma y sosiego que había descrito el narrador en el primer episodio y al inicio de esta escena: *Tempus erat quo prima quies mortalibus aegris / incipit et dono diuum gratissima serpit* (268s.). Y además de cambiar las circunstancias externas, introduce un viraje efectivo en los acontecimientos y muestra que él y no Eneas es quien puede establecer las reglas del juego. La noticia de la derrota, con la gravedad extraordinaria que le impone su presencia, se erige como definitiva, irreversible. Más adelante Eneas tendrá oportunidad de comprobarlo con sus propios ojos, pero esto sólo será posible porque había sido despertado y advertido por Héctor en esta escena. La aparición y esta afirmación activan la percepción del protagonista, lo despiertan en sentido literal y metafórico y abren sus ojos a la realidad. Al comunicarle este hecho lo hace pasar de la ignorancia al conocimiento, que es un cambio de estatuto, y le da la posibilidad de actuar de acuerdo con las circunstancias.

En este punto se detiene a reivindicar su estatuto personal, lo que implica revertir la imagen deplorable que había causado a Eneas pena y horror para acercarse al héroe que había concebido Homero. Sólo un estatuto superior garantiza la legitimidad de sus palabras y sus acciones, las que ha realizado hasta ahora y las que está por realizar, que consisten en la emisión de órdenes y la investidura del nuevo héroe. La siguiente declaración – *si Pergama dextra / defendi possent, etiam hac defensa fuissent* (291s.) – viene pues a reafirmar su excelencia militar. Dados su aspecto y la reacción de Eneas, es importante establecer el rango y el ámbito de acción, y aunque sea por poco tiempo, volver a ser el único capaz de salvar a

Troya. Esto significa recuperar el título que le había conferido Eneas – *spes fidissima Teucrum* (281) –, pero con acciones – *Pergama defendere* – más que con categorías nominales.<sup>38</sup>

Ahora bien, ni los lectores, ni Eneas, ni él mismo pueden negar la evidencia: el héroe de Troya ha muerto. Entonces tenemos la ecuación completa: con la muerte de su único salvador la ciudad puede darse por perdida. La posibilidad que había formulado, como indican la forma condicional y los verbos en subjuntivo – *Pergama dextra defendi possent; hac defensa fuissent* – nunca llegará a realizarse. Su poder alcanza sin embargo para invertir las jerarquías, tal como las había percibido y representado el otro. Al atribuirse el título de salvador excluye a Eneas de toda posibilidad de acción y desautoriza el combate al que este se arrojará durante buena parte del libro segundo. La posición superior que ha restablecido le sirve entonces, no para salvar a Troya, sino para declarar la derrota y ordenar la retirada – *sat patriae Priamoque datum* (291) –, lo cual implica salvar la estirpe.

A la vista de sus palabras y su primera acción autolegitimadora pensamos en la propuesta de Highet, quien, probablemente debido al tono directivo, incluye este discurso en el grupo de las *cohortationes* (commander's speeches): “an interesting variant of the policy-making “deliberative” speech: the address spoken before or during a battle by a commander to his troops, or occasionally by a soldier to a group of his comrades” (1972: 82). Nuestra opinión es que, aunque en efecto están dadas muchas condiciones – Héctor es superior en el combate y además insiste en ello – y en efecto da una orden, su declaración de retirada contradice la estatura y el cometido del general con respecto a los subordinados.<sup>39</sup> Así pues, la actualización de Héctor implica también la subversión de lo que conviene decir según el estatuto: el personaje apela a un tipo de discurso formalmente establecido y utiliza su superioridad militar con un propósito distinto, en realidad contrario al convencional. A diferencia de lo que ocurre en la *Iliada*, en la *Eneida* el héroe ordena la retirada del combate, la renuncia definitiva y el abandono de la ciudad a merced del enemigo.

Entonces, después de haber restablecido su propio estatuto como figura de referencia en el ámbito heroico, el hablante se encuentra en condiciones de reconocer al otro, y lo hace mediante un enunciado que merece un examen cuidadoso: *sacra suosque tibi commendat Troia penatis* (293). El acto enunciativo normalmente ocupa un lugar subordinado en la estructura del discurso, como argumento de los performativos. Ahora sin embargo, debido al

---

<sup>38</sup> Heinze 1903: 314 “...kein anderer Mund könnte das entscheidende Wort sprechen *si Pergama dextra defendi possent, etiam hoc defensa fuissent* II 291.”

<sup>39</sup> Otra *cohortatio* atípica es la que pronunciará Eneas más adelante en este libro, para incitar a los compañeros a una lucha suicida e innecesaria (348-54); *vid. infra* 4.3.1.

contenido que transmite y a la radical transformación que introduce, deviene de hecho una acción, el verdadero núcleo del discurso. Al pronunciar estas palabras, Héctor efectúa la cesión efectiva de los penates a Eneas, lo cual implica otorgarle su propia condición de líder, así como la responsabilidad por el futuro de Troya.

De acuerdo con la propuesta de Stöckinger (2013), los penates, por su consistencia y su naturaleza, constituyen más un capital simbólico que material, un tipo de “posesiones inalienables”, que no se intercambian ni se regalan ni se pierden en la tempestad, sino que son guardados y transmitidos solemnemente a través de generaciones. Asimismo a propósito de esta escena, especialmente del verbo empleado por Héctor, *commendo*, el crítico ha enfatizado que ellos determinan la estabilidad del lugar en que se encuentran y especialmente del portador o responsable, de modo que “They change their place and owner only rarely, and if so, the change is always of a later negotiation of social power.” (p. 142) Así pues, independientemente de la vaguedad de su definición, de si se trataba de figuras materiales que existían o no, los penates ayudan a establecer el poder de quien está relacionado con ellos y son indispensables para la fama y la autoridad de Eneas (Stöckinger 2013: 138).

Más adelante en este trabajo, a propósito de su intervención en el libro tercero, con la profecía en Creta que explica la de Apolo, volveremos a hablar de la identificación de los penates con la fuente de autoridad, con la familia, con el estado y sobre todo con el *pater familias*, que es la principal autoridad del hogar, o el líder político (*vid. infra* 5.2.2). Por ahora nos interesa enfatizar la importancia de la transmisión que realiza Héctor y sugerir que ella evoca la transmisión del liderazgo militar y político y constituye la garantía de la continuidad de la estirpe troyana. O sea que, a pesar de haber muerto, reconocido la derrota y ordenado la retirada, el general sin embargo se encarga de abrir un camino alternativo para garantizar la continuidad del linaje de Dárdano en la figura de Eneas. Es así como, en el momento más crítico, por obra de su principal caudillo que ha regresado de la muerte, una parte de la ciudad caída consigue trascender al futuro, que es el presente del autor y los lectores. En la versión virgiliana del mito, que será aceptada como la versión oficial, la derrota no es el final, sino el comienzo de algo nuevo.

Visto así, el enunciado tiene distintas funciones y distintos niveles de relevancia. En la estructura del discurso constituye un detalle que Héctor añade a la orden de huir. No obstante, el modo en que lo pronuncia, más la identidad y el estatuto del emisor, sugieren una considerable transgresión del carácter enunciativo, o incluso directivo, que tendría el argumento, para adquirir un significado distinto, performativo y ritual: Héctor, el general más excelente del bando troyano, realiza un nombramiento al inferior y le encomienda una misión

oficial. El ascenso consiste en la cesión de su propio cargo: la responsabilidad por los sobrevivientes, los objetos sagrados y la stirpe.

La transmisión de roles es más importante que las órdenes. Aunque en apariencia se trate sólo de un enunciado, el nombramiento es una acción en toda regla. Otras acciones expresadas por verbos, como sería por ejemplo *Pergama dextra defendi* (291s.), pierden toda posibilidad de realización efectiva debido a la circunstancia actual, a los subjuntivos y a la presencia de verbos auxiliares. En las condiciones actuales de Héctor la única acción que puede realizar y también la más adecuada es elegir un sucesor. Entonces, el acto de habla enunciativo, formulado como una orden, casi como un conjuro por parte del general al subordinado, en una situación de peligro extremo, se carga de valor realizativo, mucho más fuerte que el de las demás acciones explícitas.<sup>40</sup>

De acuerdo con la teoría de los actos de habla enunciada por J. L. Austin (1975), los realizativos sólo pueden ser exitosos si son pronunciados por un hablante con la autoridad requerida para ello, en unas condiciones adecuadas; por ello suelen expresarse en primera persona. Ya hemos insistido en el estatuto de Héctor y su idoneidad para intervenir en esta ocasión. No obstante, en la fórmula que no está en primera persona, no es él mismo, sino Troya, quien le otorga los penates a Eneas.<sup>41</sup> De ello tenemos que entender no sólo la elevación del estatuto del héroe sino, una vez más, un reconocimiento de la autoridad propia. Si antes el héroe homérico se ha definido en primer lugar como el único capaz de salvar la ciudad, ahora, al permitirse hablar en nombre de ella, se coloca en una posición superior a la

---

<sup>40</sup> Tradicionalmente los críticos han comentado la aparición y el discurso de Héctor, lo cual es un indicio de que comprenden su relevancia en este momento y la transformación que supone. Serv. *ad Aen.* 2.293 advierte la *pietas* de Eneas y el deber religioso que impone la custodia de los dioses patrios: “*TIBI merito ‘tibi’, quod religiosus et pius est. COMMENDAT TROIA PENATES necessarium; nam sacrilegium est non liberare commendatos penates.*” Heinze: 1903: 26, que también reconoce la sacralidad del deber, insiste en la información nueva: que Troya ha de caer y él tiene que salvarse, y repara en la idoneidad de Héctor para comunicarlo. Steiner 1952: 31s. atiende a la diferencia en el tono que emplean los dos personajes. R. G. Austin 1964: *ad* 268-97 enfatiza los elementos de la situación, el estatuto elevado de Héctor y su capacidad para autorizar la huida sin que esta sea demérito para Eneas. Y más adelante, a propósito del verso específico que analizamos (293), atiende a la solemnidad que le confiere el verbo *commendare*. Horsfall 2008: *comm. ad* 289-95 advierte la transferencia de roles, que es esencial para nuestros intereses: “Homer gives way to Virgil, old champion, old hero to new; Hector legitimises Aen.’s role.” Y luego también, específicamente a propósito del verso 293, reconoce el carácter oficial, implícito en la encarnación de Troya por parte de Héctor: “Troia. Not Aen.’s father, not the gods, but his native city; the very first hint of Aen. as a new sort of national hero., with a public, ‘official’ mission that has been entrusted to him, in this new, Roman, Virgilian epic by incomparably the greatest of the old Trojan, Homeric heroes.” A la vista de algunos de los criterios más importantes al respecto, la formulación del carácter ritual y activo del discurso, especialmente del enunciado que contiene la transferencia de los penates – *sacra suosque tibi commendat Troia penatis* (293) –, que hemos sugerido a partir de la consideración del rango del hablante y la situación y la aplicación de la teoría de los actos de habla, hasta donde sabemos, es un aporte propio. Este es, en nuestra opinión, un ejemplo paradigmático de cómo funcionan las relaciones de poder en la *Eneida*, cómo se realiza la cesión de roles y la imitación del principal modelo, y cómo estos temas se reflejan en los discursos.

<sup>41</sup> Ya Serv. *ad Aen.* 2.293 era consciente de esta particularidad: *et non ‘ego’, sed ‘Troia’, ut uidebatur patriae praestare quod fugiat.*

del guerrero: se convierte en símbolo nacional, encarnación metonímica de Troya entera, destinada a ser devastada, no de modo distinto a como él ha sido mancillado por Aquiles.<sup>42</sup>

Después de haberlo investido con el nuevo poder, el general le dice al subordinado además qué tiene que hacer con él: *hos cape fatorum comites, his moenia quaere / magna pererrato statues*<sup>43</sup> *quae denique ponto* (294s.). Estas son las últimas órdenes, con las cuales cierra el discurso y establece las primeras direcciones con respecto al largo camino que Eneas tiene por delante. Por supuesto, aún faltan confirmaciones e instrucciones importantes, antes de que el protagonista comprenda qué es lo que realmente sucede y acceda a huir. Y por supuesto falta mucho antes de que encuentre el sitio correcto para fundar la nueva ciudad. No obstante, la investidura y las disposiciones que recibe en este episodio son claves, porque parten de Héctor, que ahora además se presenta como la voz de Troya. Ellas inauguran el camino y determinan las nuevas condiciones para él y para el relato. En este momento Eneas efectivamente entra en escena, como personaje y como protagonista de su epopeya.

El nombramiento, como todas las acciones que constituyen el discurso de Héctor, no responde a las preguntas que él había formulado: en realidad tienen poca o ninguna relación con ellas. A primera vista podemos decir que estamos ante un diálogo o par adyacente, porque están dadas las condiciones necesarias: hay dos discursos y dos hablantes que interactúan, el primero inicia el intercambio (movimiento iniciativo) y el otro reacciona (movimiento reactivo). No obstante, hay algunos problemas de coherencia, desajustes que lo hacen parecer un diálogo de sordos.<sup>44</sup> Roulet *et al.* (1985: 42s.) establecen que el constituyente iniciativo impone varias condiciones que deben ser cumplidas por la reacción, para que esta sea adecuada y autorice la continuación del intercambio: la condición temática, la condición de contenido proposicional, la condición ilocutoria, y la condición de orientación argumentativa.<sup>45</sup>

<sup>42</sup> La identificación de la muerte de Héctor con el destino de Troya está en la etimología del nombre, que, según Beekes: 2010, deriva de ἔχω: “The root originally meant ‘to overpower, keep in check’, thence ‘to hold’ in Greek.” Como advierte Hardie 1986: 290, esta asociación se encuentra ya explícita en *Il.* 22.410ss. y el mismo héroe relaciona con ella el nombre de su hijo, en *Il.* 6.402s.

<sup>43</sup> Las órdenes están generalmente en imperativo, menos en el caso de *moenia statues*. El subjuntivo tiene asimismo carácter imperativo, pero comunica además el futuro remoto a que pertenece esta acción.

<sup>44</sup> Un auténtico intercambio sería, por ejemplo, el que ocurre entre Dido y Eneas, que motiva el relato, que analizamos entre la última sección del capítulo anterior y la primera de este, y de hecho, mediante la recuperación y la paráfrasis del discurso de ella, el héroe insiste en el carácter reactivo del relato; *vid supra* 4.1.1. Mediante la observancia de los mecanismos de coherencia, muchos de los cuales Héctor pasa por alto, Eneas consigue marcar la continuidad del intercambio frente a Dido, a pesar de que comienza un nuevo libro y se introduce un nuevo nivel narrativo.

<sup>45</sup> Roulet *et al.* 1985: 42s.: a) la *condition thématique* impose au constituant réactif le même thème que celui du constituant initiatif; b) la *condition de contenu propositionnel* impose au constituant réactif d’être en relation sémantique avec le constituant initiatif; c) la *condition illocutoire* impose au constituant réactif une fonction illocutoire correspondant à celle du constituant initiatif; d) la *condition d’orientation argumentative* impose au constituant réactif d’être coorienté avec le constituant initiatif.

Pero Héctor, como si nunca hubiera oído las palabras del otro, incumple todas las condiciones rituales. En lugar de contestar, ordena; además introduce un tema nuevo, con unos argumentos que Eneas desconoce, esto es, presenta una situación y un estado de cosas distintos a lo que el otro había establecido.<sup>46</sup> Además, el tono directivo y las acciones que realiza otorgan a su alocución una fuerza que impide al otro insistir. Una vez impuesto el nuevo tema y la nueva forma ilocutiva, Eneas podría haber iniciado un nuevo movimiento reactivo, bien para retomar el tema que había introducido al inicio, bien para replicar algo a lo que ha dicho el otro. Tal intento sin embargo le es negado por lo efímero de la visión y por la diferencia de rangos, que el propio Héctor se encarga de enfatizar.<sup>47</sup>

La incoherencia que se manifiesta en la estructura y en el tema se extiende más allá de la conversación concreta, a la disposición de los turnos de habla, que Eneas deliberadamente transgrede. Héctor es el superior y también el recién llegado, con un mensaje concreto que transmitir. Por ello él es quien debería haber hablado primero. Eneas desde su posición inferior no tiene derecho a empezar el intercambio, mucho menos a formular preguntas o a establecer temas. Este es el primero de los varios *errores* que comete, debido al asombro que le provoca la visión inesperada del otro y a la conmoción que introduce en medio de la tranquilidad del sueño.

Héctor no lo rectifica explícitamente, pero el hecho de que se permita ignorar las preguntas, introducir un nuevo tema y proferir órdenes es una lección en este sentido. Su intervención es breve, como corresponde a la situación de urgencia, pero también a alguien con autoridad suficiente para no tener que dar demasiadas explicaciones. El estatuto y el modo de configurar el discurso – las formas ilocutivas elegidas, la pertinencia de la

---

<sup>46</sup> Es natural que cada uno de los hablantes en su turno reconfigure la escena, introduzca un tema nuevo, o al menos intente conducir la conversación en la dirección que le interesa. Esto lo vimos por ejemplo en el extenso intercambio entre Venus y Eneas del libro primero (1.314-417). En aquel caso sin embargo cada uno de los hablantes comenzaba por reaccionar al movimiento que había introducido el otro, y sólo después cambiaba el rumbo hacia su zona de interés particular. Como ella era la primera en intervenir, antes de preguntar las cosas que quería saber, Eneas tenía que contestar a la pregunta de ella acerca de la hermana perdida: *Nulla tuarum audita mihi neque uisa sororum* ‘No, de tus hermanas / no vi ni oí a ninguna’ (1.326). Aquella respuesta pretendía únicamente mantener la coherencia del intercambio, pues los lectores y la diosa sabían que la hermana era sólo un pretexto para iniciar la conversación. Cuando el segundo hablante no hace referencia alguna al discurso anterior, como si nunca lo hubiera escuchado, se produce una ruptura de la coherencia muy fuerte, que sólo se justifica en una diferencia grande de estatutos.

<sup>47</sup> Que la mayoría de los discursos de la *Eneida* quede sin respuesta es una tendencia regular, según la estadística de Highet 1972. En palabras de este crítico, “Vergil [...] omits all that his readers can imagine and supply: the steady pace of the narrative is his chief concern.” (p. 23) Además, parece ser una tendencia regular que los hablantes de menor rango no contesten a las órdenes y se limiten a hacer lo que se les ha mandado: “Commands are issued, narratives are recounted, encouragements and challenges are uttered, often without a word or acknowledgment or reply. The hearer simply listens in silence; or obeys; or acts upon the advice offered; or shares, without speaking, the emotion of his companions.” (p. 23) En el discurso de ánimo que Eneas dirigía a los compañeros (1.198-207) vemos que ellos, después de haberlo escuchado, tampoco replicaban nada, y el narrador ni siquiera se detenía a describir su reacción o el efecto de las palabras del líder en ellos, acaso por considerarlos sobreentendidos; *vid supra* 3.1.3.

información y la brevedad – aseguran el éxito de su intervención, de modo que a Eneas no le queda otro camino que aceptar las disposiciones de él. Así pues, con el súbito cambio de tema y las órdenes, el héroe de Troya marca su superioridad, recuerda cuál es su rango y define su ámbito de acción. Independientemente de la distorsión que introduce el sueño, la realidad es distinta a los ojos de uno y otro, pero en la negociación Héctor muestra que Eneas está equivocado e impone su propio criterio.

Sólo con su presencia, este hablante comunica un mensaje de legitimación único, distinto y acaso más importante que el referente o la intención explícitos, que serían la orden de huir. Asimismo es único el modo en que el discurso será recibido por todos los interlocutores a distintos niveles: por el receptor directo que es Eneas, por sus espectadores y por los lectores, conocedores de la tradición. Pero además, también en virtud del estatuto de autoridad que tiene, como un director de escena externo a la trama, el personaje realiza la importante tarea de otorgar funciones, marcar pautas y disponer la escena, en contradicción con la percepción y la presentación de Eneas. Si bien no se trata de un intercambio clásico al modo pregunta-respuesta, con la debida coherencia y las correspondencias temáticas e ilocutorias necesarias, entre los dos hablantes sí se establece una negociación acerca de los roles, las funciones y el poder de cada uno con respecto al otro y con respecto a la patria.

Eneas había comenzado por designar a Héctor con los títulos establecidos por Homero. En esto no se equivocaba y él mismo viene a subrayarlo con su presencia y sus palabras. En efecto, Troya ya no tiene salvación, pero aún cuenta con su héroe, su última esperanza, que está llamado a tomar las medidas convenientes en el momento de la caída. Héctor ratifica su superioridad guerrera, pero de manera distinta a como lo había hecho Eneas. Los títulos que le atribuía este, cargados de efusividad, que denotaban su propia veneración, son reemplazados por acciones y por una objeción necesaria que viene a decir: “sí, yo soy todo eso, pero estoy muerto y Troya ha sido derrotada.”

Él mismo se presenta como el único capaz de salvar a Troya, pero también dice que no hay que luchar. Por obra suya, Eneas es un héroe de ascendencia divina – *nate dea* (289) –, que ostenta el estatuto de elegido, pero que sin embargo ha de vagar mucho aún – este es el primer sentido de *pererrato [...] ponto* (295) – y también equivocarse —sentido literal—: Eneas cometerá muchos *errores*, pese a lo cual será capaz de fundar la ciudad: *statues* (295). Así pues, en sus palabras leemos también que el protagonista en este momento está equivocado. Eneas es interpelado directamente en segunda persona – *te* (289); *tibi* (293) –, recibe encargos en imperativo – *fuge* (289), *eripe* (289), *cape* (294), *statues* (295) – que lo llaman a desempeñar un papel distinto del que había tenido él: *Pergama dextra [...] hac*

*defensa fuissent* (291s.). Por otro lado está la tercera persona, los penates – *hos [...] fatorum comites* (294) – y la *patria* – *Troia* (290, 293); *patria* (291); *Priamus* (291); *Pergama* (291) –, que constituyen la responsabilidad de Eneas y la base de su nuevo estatuto. Así pues, al inicio de la presentación del protagonista, poco después de que ha comenzado el relato, este personaje coloca a cada uno en su sitio, literal y metafóricamente, no de modo distinto a como había hecho el autor con los personajes de la obra. Hemos visto que las funciones de los personajes y del narrador no siempre están separados en la *Eneida* y algunos, como Héctor, son especialmente apropiados para establecer ámbitos, límites y funciones.

Eneas-personaje no llega a comprender la condición excepcional que le ha conferido su antecesor, primero al presentársele y hablarle y luego al transferirle su propio estatuto. Eneas-narrador en cambio ha tenido tiempo de entender buena parte del sentido y las acciones que ocurren en esta escena y por ello puede utilizarlas en su legitimación ante el público en Cartago.

#### 4.2.3 El final de la escena. La aparición de Panto y la entrega efectiva de los penates

Una vez que Héctor lo ha despertado y le ha comunicado la caída de Troya, Eneas se despereza, sale, y comienza a ver por sí mismo la realidad: *et magis atque magis, quamquam secreta parentis / Anchisae domus arboribusque oblecta recessit, / clarescunt sonitus armorumque ingruit horror* ‘y a la morada, aunque lejana, de mi padre Anquises, por la densa arboleda va llegando el vago estruendo cada vez más recio y se acerca el fragor de la batalla’ (299-301). Se eleva en un gesto que anuncia la asunción de su nueva categoría – *summi fastigia tecti / ascensu supero* ‘me precipito al techo y atalayo’ (302s.) – y entonces su percepción alcanza una claridad extraordinaria: *tum uero manifesta fides, Danaumque patescunt / insidiae* ‘Todo entonces se aclara y a la vista aparece la insidia de los Dánaos’ (309s.). En una nueva manifestación de la identidad y la ambigüedad entre las voces del narrador y el personaje, este puede contemplar una escena que es también uno de los temas del relato – *Danaumque [...] insidiae* (310) –, de acuerdo con la formulación de Dido – *a prima dic, hospes, origine nobis insidias [...] Danaum... ¿no será mejor, huésped [...] que desde el primer lance nos relates las asechanzas griegas...?’* (1.753s.) – y que había anunciado el narrador en el primer episodio: *accipe nunc Danaum insidias et crimine ab uno / disce omnis* ‘Mas oye la perfidia..., y por un Dánao podrás sin falla conocer a todos’ (2.65s.).

La repetición del motivo, como un hilo conductor, por un lado ayuda a mantener la coherencia del relato y por otro ilustra cómo, a medida que avanza la narración, evolucionan

el punto de vista y el estatuto del narrador-protagonista y de otros hablantes. Para Dido se trataba de un rumor, que había oído vagamente y que quería conocer mejor: desde la recepción, ella se encuentra relativamente alejada de los hechos. Luego, cuando Eneas-narrador anuncia el discurso de Sinón, la relación es más estrecha, porque sabemos que él se encontraba en el grupo de troyanos víctimas de las insidias griegas, si bien no lo hemos visto ni escuchado en la escena inicial. Luego Héctor por fin lo introduce y le confiere el papel principal. Entonces sí se encuentra en medio de la ciudadela atacada, enfrentado directamente con las *Danaum insidiae*.

*Manifesta fides* (309), el elemento semántico que distingue este último caso de los otros dos, señala su relación más estrecha con los hechos y el comienzo de su acción como personaje. Las mismas palabras reaparecerán en el discurso de Héleno, como garantía de la preocupación de los dioses por el héroe y el éxito de la misión: *nam te maioribus ire per altum / auspiciis manifesta fides* ‘con certeza miro ser auspicios mayores lo que rigen tu avance por el mar’ (3.374s.).<sup>48</sup> En este momento la perspectiva de Eneas-personaje es pues comparable a la del narrador, la de un sacerdote o a la del mismo Apolo, que guiará sus pasos durante el viaje; *vid infra* 5.2.4.

De todos modos, la percepción no le alcanza aún para aceptar la derrota y emprender la huida, de manera que su primera reacción es arrojar a un combate inútil, justo lo que Héctor había desaconsejado, pero también lo que él habría hecho en su lugar: *arma amens capio; nec sat rationis in armis* ‘Loco empuño las armas, no discurro’ (314); *furor iraque mentem / praecipitat* ‘Espoleado de iras sólo pienso en la lucha’ (316). En medio de las visiones y de la *amentia*, con la misma urgencia que Héctor, aparece Panto, sacerdote de Apolo, que lleva los penates que le habían sido conferidos para depositarlos ante su puerta y describe la lucha que ha podido contemplar en otro sitio:

Ecce autem telis Panthus elapsus Achium,	En esto Pantus,
Panthus Othryades, arcis Phoebique sacerdos,	escapado a los dardos enemigos,
sacra manu uictosque deos paruumque nepotem	Panthus Otriada, que ministra a Febo
ipse trahit cursuque amens ad limina tendit.	en su santuario del alcázar, prófugo
‘quo res summa loco, Panthu? quam prendimus arcem?’	con sus vencidos dioses en las manos
uix ea fatus eram, gemitu cum talia reddit:	y seguido de un nieto, tierno infante,
‘uenit summa dies et ineluctabile tempus	busca aterrado en nuestro umbral refugio.

<sup>48</sup> La declaración de Héleno además está en un paréntesis, lo cual implica otra voz, acaso la del mismo Apolo, garante de sus palabras. Se trata de un discurso complejo, entre otras razones justamente por este tipo de declaraciones y el nivel de autoridad del adivino.

Dardaniae. fuimus Troes, fuit Ilium et ingens  
gloria Teucrorum; ferus omnia Iuppiter Argos  
transtulit; incensa Danaï dominantur in urbe.  
arduus armatos mediis in moenibus adstans  
fundit equus uictorque Sinon incendia miscet  
insultans. portis alii bipotentibus adsunt,  
milia quot magnis umquam uenere Mycenis;  
obsedere alii telis angusta uiarum  
oppositis; stat ferri acies mucrone corusco  
stricta, parata neci; uix primi proelia temptant  
portarum uigiles et caeco Marte resistunt.’

318-35

«Pantus, le grito, ¿qué es de Troya? ¿quéda  
el alcázar en pie?» Con un gemido  
responde interrumpiéndome: «Dardania  
el postrer día y la hora ineluctable  
llegados mira... ¡Los Troyanos fuimos!  
y Troya fue; su gloria fue. Ya Jove  
sañudo ha puesto su favor en Argos.  
Domina el Griego la ciudad en llamas;  
el monstruo del caballo en nuestros muros  
soldados vierte; y retador atiza  
los incendios Sinón. Cuantos vinieron  
de Micenas un día, libres cruzan  
las entradas patentes; en las calles  
otros se emboscan y el acero aprestan,  
hostil barrera de erizadas puntas,  
prontos para el degüello. Alarde vano,  
los centinelas, tarde ya, en las puertas  
en plena noche a la defensa acuden...»

El discurso del sacerdote contiene una información que ya había enunciado Héctor, pero que ahora se presenta de modo distinto, desde la perspectiva de alguien que está vivo, y por lo tanto se encuentra más cerca de Eneas en estatuto. Su intervención, sin embargo, no introduce ningún cambio en los acontecimientos o en la actitud del protagonista. Después de haberlo escuchado y de haber visto los penates, su decisión de ir directamente a la lucha es aún más fuerte: *pulchrumque mori succurrit in armis* ‘y cuán hermoso es [en la lucha] morir’ (317).

Aunque el abandono de la *patria* está debidamente justificado por Héctor, es importante garantizar la *uirtus* del nuevo protagonista de cara a los lectores y rebatir por adelantado cualquier posible acusación de cobardía.<sup>49</sup> De manera explícita, como un comentario editorial,

---

<sup>49</sup> La supervivencia de Eneas a la caída de Troya es un hecho que, después de establecido por Homero (*Il.* 20. 307s.; *Hymn. Hom. Ven.* 196s.), es aceptado por todas las versiones cíclicas. Estas sin embargo difieren en el modo en que se producen la salvación y la salida de la ciudad. En la *Pequeña Ilíada* por ejemplo parece que el héroe no había escapado de Troya, sino que había sido capturado por Neoptólemo junto a Andrómaca como botín de guerra. Esta noticia no está contenida en el resumen de Proclo de los poemas cíclicos, sino en un fragmento cuya legitimidad es controvertida; cf. Davies 1989: 72 y Kelly 2015: 335-40. La versión sería sin embargo coherente con la que transmite Helánico, según el cual Eneas había acompañado a Odiseo en el viaje desde el país de los molosos al Lacio, donde había realizado la fundación; cf. Kelly *idem*: 336. No obstante, la versión de Helánico es también controvertida, según afirman Horsfall 1979 y Martínez-Pinna Nieto 2010: 28-32. En la *Iliou persis* por otro lado el héroe con su familia había abandonado la ciudad en dirección al monte Ida, antes de que los demás conocieran lo que tramaban los griegos y comenzara el ataque. La advertencia de huir le llega de parte de Anquises, que interpreta correctamente el presagio de la muerte de Laocoonte y uno de sus hijos por las dos serpientes; cf. Davies: *idem*: 74, Finglass: *idem*: 348 y M. Barchiesi: 1962: 350. M. Barchiesi

esta sentencia – *pulchrumque mori succurrit in armis* (317) – en boca del personaje-narrador al mismo tiempo resume el ideal de comportamiento adecuado a la situación, de acuerdo con un código moral aceptado entre los lectores contemporáneos, y también comunica los sentimientos y la actitud del personaje del relato en este momento concreto y durante buena parte del libro hasta la aparición de Venus. Es imposible determinar con seguridad a cuál de las personas, el narrador o el protagonista, pertenece el enunciado.

Si el héroe homérico realizaba la entrega oficial de los penates, que simbolizaba una transferencia de poderes, el sacerdote hace la entrega efectiva. Aunque asumen funciones similares y se complementan, existen diferencias de autoridad entre ambos, sobre todo porque Héctor está muerto, lo cual es un estatuto ontológico distinto que le confiere una perspectiva especial. El sacerdote de Apolo es superior a la mayoría de los troyanos,<sup>50</sup> pero su conocimiento y sus posibilidades no son equiparables a los de Héctor. Como una víctima más del ataque de los griegos, aparece en el mismo estado de ofuscación que Eneas y reacciona como él: *arma amens capio* (314); *cursuque amens ad limina tendit* (321). Por ello también puede hablar más que Héctor. Su función es glosar y materializar el breve mensaje y la acción que había realizado el otro, y como confirmación de sus palabras lleva consigo los penates.

En lugar de contestar inmediatamente a las preguntas de Eneas, al inicio de su discurso hace un resumen general de la situación y anuncio del final en un tono elevado que nos hace cuestionarnos su verdadera identidad y estatuto: *uenit summa dies et ineluctabile tempus / Dardaniae. fuimus Troes, fuit Ilium et ingens / gloria Teucrorum; ferus omnia Iuppiter Argos / transtulit* (325-7). Estas palabras recuerdan la tragedia,<sup>51</sup> o bien otros momentos de la obra virgiliana, tan sublimes como la profecía de Júpiter a Venus en el libro primero – *ueniet lustris labentibus aetas* ‘Llegará el tiempo, al correr los lustros’ (1.283) –; cf. Horsfall (2006: *ad loc.*), o el anuncio contenido en *Ecl.* 4: *ultima Cumaei uenit iam carminis aetas* ‘La edad

---

además apunta que esta es la versión que había seguido Sófocles, y atiende a ella especialmente para valorar el papel de Anquises en la epopeya. De todos modos, ninguna de las propuestas satisface los intereses legitimadores de Virgilio. Por un lado, Eneas prisionero o Eneas que abandona la patria a escondidas son incompatibles con la imagen de *pietas* y *uirtus* que se intenta construir en el libro segundo, y por otro, la coincidencia con Odiseo es lo que se intenta evitar durante todo el tercero. En nuestro próximo capítulo veremos que Eneas sigue los pasos del modelo, pero siempre a cierta distancia, sin encontrarse en ningún momento, más que por medio de difusas huellas, como Escila o Aqueménides.

<sup>50</sup> E. L. Harrison 1990: 53: “...it was inevitable from the start, no doubt, that [Laocoon] should lose his connection with Apollo. [...] At the same time, however, Virgil saw an opportunity to fill the gap thus created with an Apolline priest of his own, and introduced Panthus, whose association with Apollo [...] derives from the *Iliad*. And Panthus plays the kind of role we could expect a priest of Apollo to play in the *Aeneid*, passing on to Aeneas the *sacra* that are to become in due course the central symbol of Troy’s renewal.”

<sup>51</sup> R. G. Austin 1964: *ad loc.* advierte la influencia de Eur. *Tro.* 99s..

postrera ya llegó del oráculo de Cumas' (4).<sup>52</sup> Es extraño oír a Panto, del cual nada se nos ha dicho hasta ahora, hablar como podría hacerlo el padre de los dioses, y aún más, describir la actitud de este – *ferus omnia Iuppiter Argos / transtulit* (326s.) – como si fuera evidente para él y para los demás, o como si él pudiera observar las escenas humana y divina.

En efecto, la grandilocuencia en el tono corresponde a la gravedad de la situación en Troya, pero resulta ajena a los mortales, sobre todo de este que se limita a aparecer ahora y un poco más adelante para morir, brevemente, mientras es interpelado por el narrador épico (429s.). Podríamos quitarles gravedad a sus palabras y sugerir que se trata de una especulación o un modo supersticioso de hablar, lo cual no nos satisface. Podríamos pensar que su fuente es Apolo, pero entonces, ¿por qué no lo menciona? Continuamos entonces preguntándonos: ¿a quién pertenece esta voz que declara el final de Troya con una autoridad que supera a los demás personajes hasta ahora y al narrador Eneas? ¿De dónde le viene a Panto el conocimiento superior que exhibe? Hemos de decir además que el suyo no es un caso aislado, sino uno más de los ejemplos de subversión de estatutos y límites entre lo humano y lo divino que ocurren en este libro, en que todo parece haberse trastocado.<sup>53</sup> Ya hemos reparado en la distinción realizada por Héctor al presentarse y ceder el liderazgo a Eneas. Pero la mayor transgresión está aún por ocurrir, cuando, por obra de Venus Eneas pueda contemplar directamente cómo los dioses destruyen Troya; *vid. infra* 4.3.3.

En el resto del discurso, menos emocionado que al principio, responde a la pregunta de Eneas con un informe sobre lo que está ocurriendo en la ciudadela, allí donde no alcanza la percepción de este (327- 33). Se trata de enunciados que describen la escena en el plano de los mortales, accesible a alguien que hubiera estado allí. No hay informaciones desconocidas ni transformaciones relevantes. En su caso, la acción de depositar los penates en el umbral no se siente como una entrega oficial y sus palabras tampoco llevan la trascendencia y la solemnidad que tenían en el caso de Héctor, pues, ni él cuenta con las condiciones apropiadas ni ha llegado aún el momento oportuno para que el protagonista asuma el papel que se le ha

---

<sup>52</sup> Miller 2009: 115 añade que Panto – *Argos [...] / incensa Danai dominantur in urbe* (326s.) – altera la profecía de Júpiter a Venus: *domus Assaraci [...] uictis dominabitur Argis* ‘la gran Micenas y Argos sojuzgadas se humillen a los vástagos de Asáraco’ (1.284s). Recordamos además que el discurso de Júpiter no ha ocurrido aún de acuerdo con el tiempo del *récit*, de modo que los lectores reconocen estas palabras, pero para los personajes son nuevas.

<sup>53</sup> El cambio de bando de Júpiter que Panto anuncia constituye una anticipación de las palabras de Eneas a los compañeros, según las cuales los dioses abandonan Troya, así como de la escena espectacular en que al protagonista le es dado ver a los Olímpicos destruyendo la ciudad. El cambio de bando de los dioses en la guerra, de acuerdo con la ideología romana, es la señal que marca la derrota definitiva. A esto volveremos en la sección siguiente, a propósito del discurso de Eneas a sus hombres. Por ahora proponemos que la acción de Júpiter transmitida por Panto – *trastulit* (327) –, además de la transformación política evidente, que sería la victoria de los griegos, sugiere otras transformaciones en los estatutos y los discursos de los personajes. El hecho de que sea él, hablante de menor rango, quien refiera la subversión efectuada por el padre de los dioses es no sólo una paradoja, sino también un ejemplo de la misma subversión que refiere.

conferido. Además, si Héctor había ordenado huir, él por el contrario arroja al protagonista directamente a la lucha: *talibus Othryadae dictis et numine diuum / in flammis et in arma feror...* ‘A estas nuevas y a impulso de los dioses, al incendio y las armas una fuerza me lanza...’ (336s.)

No obstante, independientemente de su estatuto – *Othryada* (336) – y del discurso verbal – *dicta* (336) –, sugerimos que el efecto de sus palabras y el derecho a emplear un tono sublime se debe a que trae consigo los penates y los objetos sagrados de Troya, los cuales constituyen el mensaje más importante. Si bien el sacerdote amplía la información acerca de Troya, que Héctor había comunicado, son los penates quienes vienen a confirmar la orden de huir y la elevación del estatuto. Eneas, que sólo puede percibir lo que está al alcance de sus sentidos, continúa ignorando la distinción de que es objeto, así como la necesidad de emprender una acción diferente. Los lectores y el auditorio en Cartago, sin embargo, sí cuentan con las condiciones y el conocimiento previo que les permiten valorar correctamente el valor simbólico y performativo de los objetos.

Así pues, Panto puede hablar como cualquier troyano que hubiera visto la escena, pero también como los dioses, porque lleva los penates consigo. En su discurso escuchamos lo que sucede en el ámbito humano y, sorprendentemente, también en el divino. En el momento de contar un suceso extremadamente grave, tenemos la impresión de que el narrador no alcanza a transmitir toda su magnitud y recurre a una voz más autorizada que la suya, equiparable a la de los dioses. Nos preguntamos si acaso Panto es sólo un sacerdote de Apolo, un troyano más al fin y al cabo o más bien es una extensión del autor que, disfrazado de personaje investido por la autoridad de los penates, viene a intervenir en la narración para añadir otro punto de vista a la percepción de Eneas. Si en la segunda parte del discurso contesta a las dudas manifestadas por Eneas-personaje y de amplía su visión de la escena inmediata y el combate en Troya, quizás podríamos interpretar la primera, a saber, la visión definitiva de la derrota por decisión de Júpiter, como un complemento del punto de vista de Eneas-narrador y anticipación de la visión de los dioses que le será concedida dentro de poco.

#### 4.2.4 Lectura inmanente. Virgilio y la transmisión del rol poético

Ahora bien, de vuelta a la aparición de Héctor y a la transferencia de roles que, como hemos reconocido, es el momento más importante de la primera parte del relato, nos queda aún por explorar una posibilidad de lectura, que sale a la luz si incluimos al autor de la obra, primer emisor de los mensajes. Varias veces en este trabajo hemos atendido a las

interacciones que ocurren entre Eneas y el narrador principal, producto de las cuales lo escuchamos hacer afirmaciones acerca del discurso que no se corresponden con su estatuto narrativo y que parecen corresponder al autor literario. Pues bien, los múltiples puntos de contacto que existen entre Virgilio y su personaje – *vid. supra* 4.1.2, con la síntesis de las contribuciones de Deremetz y Laird – constituyen el primer paso para justificar la idea que proponemos. A partir de esta analogía, la investidura militar que realiza Héctor nos sugiere una investidura del poeta y de sus presupuestos artísticos por parte del modelo, que es Homero.

Un punto de identificación importante entre el autor y su personaje es la magnitud de la empresa: la *Eneida* constituye un proyecto monumental, tan arriesgado como la misión que los dioses han encomendado a su protagonista.<sup>54</sup> Si Eneas ha de abandonar Troya para emprender un largo viaje y encontrar una patria nueva, Virgilio se siente llamado a escribir una obra épica, que se ajuste a las exigencias de un género tradicional, pero también que lo actualice según las condiciones de su época. Pretende resucitar un género que, a pesar de los intentos que nos han llegado de manera fragmentaria, había llegado a una vía muerta (Vidal Pérez: 2000 y 2018).<sup>55</sup> Como su héroe, el poeta deberá partir de lo conocido, para luego aventurarse en la búsqueda de su propia concepción estética, esto es, escribir una obra distinta de la de Homero y los predecesores latinos, denostados hacia el final de la república, sobre todo por los neotéricos a partir de la estética calimaquea. Pero sabemos que la pretensión de originalidad es un tópico, porque siempre hay otro que ha llegado antes, y para marcar la diferencia es necesario primero reconocer la fuente. Aspirar a la novedad es también un modo de imitar y de insertarse en la tradición poética.<sup>56</sup> Ante una empresa tan compleja como la que

---

<sup>54</sup> Deremetz 2000: 161: “Tout se passe comme si Énée effectuait pour fonder Rome ce que le poète effectue dans le présent de l’oeuvre pour fonder son épopée romaine. L’un et l’autre [...] assurent, depuis l’orient hellénique, un transfert fondateur, voyage sur mer pour l’un, traduction-imitation poétique pour l’autre.”

<sup>55</sup> Vidal Pérez 2018 estudia los dos caminos que había seguido el género épico en Roma después de Ennio: “el epos histórico de tipo monográfico o el epos mitológico adaptado o traducido de los modelos griegos” (p. 110) e investiga el modo en que los autores también se insertan en la tradición y son susceptibles de análisis intertextuales. A pesar de que los críticos antiguos que han transmitido los fragmentos están condicionados por la reverencia a la *Eneida*, este crítico demuestra que además de Ennio, otros poetas como Hostio y P. Terencio Varrón Atacino también constituyen eslabones importantes en la imitación de Homero a Virgilio.

<sup>56</sup> En el proemio de *Geórgicas* 3 Virgilio había expresado su pretensión de construir una obra monumental y de ser el primero en hacerlo: *temptanda uia est, qua me quoque possim / tollere humo uictorque uirum uolitare per ora / primus ego in patriam mecum, modo uita supersit, / Aonio rediens deducam uertice Musas; / primus Idumaeas referam tibi, Mantua, palmas, / et uiridi in campo templum de marmore ponam / propter aquam, tardis ingens ubi flexibus errat / Mincius et tenera praetexit harundine ripas.* ‘Del suelo quiero alzarme y ver la senda que a revolar triunfante me sublime a vista de los hombres. Yo el primero, si la vida me asiste, haré que bajen del Aonio las Musas a mi patria; y he de traerte, oh Mantua, yo el primero las plumas de Idumea, y en tu campo templo de mármol he de alzarte al borde de los lentos meandros en que el Mincio con verdes cañas sus riberas viste.’ (3.8-15) Tanto el autor como sus lectores saben que otros antes habían intentado empresas similares. Así pues, ‘pervivir por medio de la fama’ y ‘ser el primero en importar las musas de un género determinado’ son tópicos, y como tales sugieren un diálogo intertextual; cf. por ejemplo Ennio – ...*volito vivos per ora uirum* (*min.* 46. Courtney: 1993); Lucr.: (1.117-9): *Ennius ut noster cecinit, qui primus amoeno / detulit*

se propone realizar, es lógico que el poeta requiera una autorización de orden superior y que recurra a los paradigmas del género épico, de los cuales se siente sucesor, pero también que quiera marcar la diferencia.

En efecto, la *Iliada* y la *Odisea* constituyen instrumentos que otorgan a Grecia carta de prioridad en los ámbitos literario y político, y los poetas romanos inevitablemente tienen que partir de ellas. Pero más allá de Homero, Virgilio se apoya también en la amplia tradición que constituyen el ciclo épico, la tragedia, algunos poetas líricos, sus antecesores en latín, Nevio, Ennio, y muchas más fuentes que no nos han llegado, o nos han llegado de modo muy fragmentario. Dispone de mucha información, de manera que tiene que justificar muy bien su propósito y sus elecciones. Como ocurre con los personajes cuando emprenden los discursos, el poeta necesita trazarse unos límites, lo cual comienza por reconocer los modelos y dialogar con ellos: asumir las fuentes es el único modo de ser original, de construirse un estatuto y una autoridad propios y de insertarse en la tradición.

Los autores siempre establecen o re-crean a sus modelos, lo cual implica que hacen crítica literaria. Esta idea tiene una relevancia especial en el caso de Virgilio, debido a la extraordinaria fortuna que tuvieron Roma y el poeta latino en la posteridad. En efecto, el relato de Eneas consiguió revertir la derrota militar de Troya en victoria moral sobre Grecia y desde entonces es difícil no leer el ciclo épico, incluso la *Iliada* y la *Odisea*, a través de los ojos de sus sucesores, especialmente de la *Eneida*. La interacción con las fuentes puede verse en toda la obra, aunque es más evidente allí donde las alusiones son directas, como cuando aparecen personajes prominentes como Héctor. El Héctor de la *Eneida*, no el héroe que lucha en Troya y exhorta a los otros al combate, sino el que vuelve de la muerte para dar a Eneas la primera orden de huir, es una creación virgiliana esencialmente distinta de la homérica, con una función también distinta. Pero de todos modos en su estatuto se encuentra la carga del

---

*ex Helicone perenni fronde coronam, / per gentis Italas hominum quae clara clueret* –, el cual a su vez era consciente de estar sucediendo a otros. Tanto Virgilio en las *Geórgicas*, como Ennio en los *Annales*, más que enunciar pretensiones reales, estaban reconociendo modelos e interactuando con ellos. La cita deviene medio de legitimación; sobre este tipo de enunciados intertextuales en Virgilio y en Ennio, así como el modo en que cada uno redefine los modelos para apropiarse de ellos y superarlos; cf. Hinds 1998: 52-6. Pero en la *Eneida* las declaraciones metapoéticas y los casos de interacción con los modelos por lo general no constituyen declaraciones explícitas, como *Georg.* (3.8-15), sino que se encuentran con frecuencia disfrazados tras la ficción, en las acciones y declaraciones de Eneas y de otros personajes. Si Virgilio pretende ser el primero en llevar las musas desde Grecia a su patria, en el proemio de la *Eneida*, el protagonista es el primero en llegar desde Troya a las costas italianas: *Troiae qui primus ab oris / Italiam fato profugus Lauiniaque uenit* (1.1s.). Para ello debe recorrer un largo camino, como le advierten varios profetas, y explorar senderos nuevos, lo cual finalmente aceptará, en un momento del libro tercero: *nos castra mouemus / temptamusque uiam et uelorum pandimus alas* ‘Alzado el real, en alta mar entramos, desplegando sus alas los navíos’ (3.519s.). Además, también muy pronto en la obra, el héroe mismo reconoce su fama personal – *fama super aethera notus* (1.398) – no de modo distinto a como quería el poeta en *Georg.* (3.9). Más concretamente, en el discurso que analizamos, Héctor le encomienda buscar y construir murallas – *moenia quaere / magna, pererrato statues quae denique ponto* (2.294) –, lo que constituye la expresión literal de la metáfora que se usa en las *Geórgicas* para aludir a la obra literaria: *templum de marmore ponam* (3.10).

personaje de la *Iliada*, la cual le permite presentarse desde una posición superior y devenir emblema de Troya, de Homero y en suma del género épico. Su autoridad trasciende la obra, el ámbito militar y la situación inmediata, hasta abarcar la esfera de la creación poética.

Sabemos que la investidura de los poetas, efectuada bien por parte de modelos, bien de instancias divinas, es un lugar común en la literatura antigua.<sup>57</sup> Por otro lado, la aparición en sueños de un ser querido que ha muerto y vuelve para advertir acerca de algún peligro o dar orientaciones, es un motivo frecuente dentro de la misma *Eneida* y en sus modelos. Además, ambos motivos se combinan en Ennio, concretamente en una escena que, como han reconocidos los críticos desde Servio, recuerda la aparición de Héctor en la *Eneida*: el sueño que sirve de proemio a los *Annales* (I.ii-x).<sup>58</sup> Por lo que se ha reconstruido a partir de los testimonios – cf. Skutsch (1985: *comm. ad I.ii-x*) –, parece que el poeta arcaico contaba cómo el alma de Homero se había reencarnado primero en un pavo real y luego en él mismo. Aunque la situación comunicativa es distinta, se encuentran notables parecidos con respecto al caso que nos ocupa: en ambos hay mensajes legitimadores de parte de un superior a un inferior, cesión de roles, autorización a tomar su lugar y seguir adelante.<sup>59</sup>

Dadas las semejanzas entre las escenas, el hecho de que Ennio pretenda haber sido nombrado sucesor de Homero sugiere una lectura inmanente del mensaje de Héctor en la *Eneida* que, a primera vista, es sólo el relato de un personaje y su investidura política por parte de otro. Pero Virgilio es más sutil que su modelo, en tanto no se hace legitimar

---

<sup>57</sup> Casos emblemáticos en este sentido y modelos del sueño de Ennio, en el que parece haberse inspirado Virgilio, son Hesíodo, *Theog.* (1-104) y Callim. *Aet.* (*ap.* 8. 42); cf. Skutsch 1985: *comm. ad I.ii-x*. Según este comentarista (nota 8, p. 148), también Esquilo, transmitido por Pausanias 1.21.2., pretendía que el dios Dioniso se le había aparecido en sueños y lo había inducido a escribir tragedias.

<sup>58</sup> Algunos comentaristas – cf. R. G. Austin: 1964 y Horsfall: 2008 *ad* 268-97 – han sugerido, por ejemplo, una relación entre la aparición de Héctor a Eneas y la de Siqueo a Dido, que había sido contada por Venus en 1.353-9, de modo que la narración de este episodio serviría como rasgo de identificación entre los líderes: “Hector’s appearance can be viewed both as the first in a series of revelations made to Aeneas before ever he leaves Troy [...] and as a vision relevant to Dido too, at one remove, the more comprehensible as a sequel, similar in oeniric character, to the direct appearance to her of the dead, outraged, unburied Sychaeus (1.353-6 [...])” (Horsfall: *loc. cit.*). Sin excluir esta posibilidad, creemos no obstante que la identificación de Dido con el relato se verá más favorecida hacia el final del libro segundo, cuando Eneas refiera la desaparición y posterior aparición de Creúsa. R. G. Austin *ad loc.* ha propuesto también una influencia homérica, en tanto Héctor muerto recordaría a Patroclo cuando se aparece a Aquiles en *Il.* (23.62ss.). Pero el mismo crítico advierte una diferencia esencial: “...there Achilles has long since taken thought for what Patroclus asks, here Hector determines Aeneas’ future actions, though not immediately and not without the need for human confirmation.” Además, en la escena de Héctor ocurre un tipo de transmisión más complejo que los dos anteriores, en tanto Héctor, además de comunicar la caída de Troya y la orden de huir, efectúa también la entrega de los penates y la transferencia del rango.

<sup>59</sup> Cf. por ejemplo Skutsch 1985: 156: “In the appearance of Hector in *Aen* 2.270 ff. we have not only a dream vision as in that of Homer [*Od.* 11. 51 ff.], but a far closer approximation than in 6.684 ff. to the words of Ennius.” El sueño de Ennio contiene también un intercambio entre homólogos, que resulta en investidura del inferior por parte del superior. Aunque no tengamos toda la escena de Ennio, en algunos de los fragmentos que se han transmitido la semejanza es notable: *Visus Homerus adesse poeta* (*Ann.* I.iii; *Cic. Acad. pr.* II.16,51) remite a *maestissimus Hector / uisus adesse* (*Aen.* 2.270s.); [*Ennius*] *sibi exortam semper florentis Homeri / commemorat speciem lacrimas effundere salsas / coepisse et rerum naturam expandere dictis* (*Lucr.* 1.124-6) remite a *largosque effundere fletus* (*Aen.* 2.271).

directamente él mismo por el poeta griego, sino que coloca al héroe como destinatario del mensaje, el cual a su vez es transmitido por otro héroe, también personaje del relato.

El motivo de la consagración del poeta por una instancia superior no es desconocido para Virgilio, que había recurrido a él en la égloga sexta, con referencias explícitas a Hesído y a Calímaco.<sup>60</sup> La lectura de una de las obras menores es un procedimiento muy útil en la descodificación de más de un mensaje de la *Eneida*, en tanto todo el *corpus* está compuesto, o al menos puede leerse como una especie de *cursus honorum* literario. A diferencia de las epopeyas homéricas, que se conservan de manera aislada, aunque presentan un grado de elaboración que revela la existencia de una tradición anterior o de una autoría colectiva, en el caso de Virgilio, las obras anteriores nos permiten ver una evolución estética en relación con la *vita*, una carrera de ascenso poético. Como explica Theodorakopoulos (1997), numerosos índices, alusiones y repeticiones literales, así como declaraciones explícitas, bien del mismo Virgilio como la *sfragis* con que acaban las *Geórgicas*, que alude a las *Églogas*,<sup>61</sup> o bien espurias, como el epitafio<sup>62</sup> o el inicio de la *Eneida*,<sup>63</sup> que nos ha transmitido Donato, han favorecido especialmente los intentos de otorgar coherencia al conjunto de las tres obras, hasta llegar a considerarlas como partes de un único libro, “el libro de Virgilio”<sup>64</sup> y las relaciones entre ellas como intra-, más que intertextuales. Así pues, bien se tratara de un propósito del autor, bien de una construcción posterior, lo cierto es que la carrera de ascenso

<sup>60</sup> *Ecl.* (6.64-73): *Tum canit, errantem Permessi ad flumina Gallum / Aonas in montis ut duxerit una sororum, / utque uiro Phoebi chorus adsurrexerit omnis; / ut Linus haec illi diuino carmine pastor / floribus atque apio crinis ornatus amaro / dixerit: 'hos tibi dant calamos, en accipe, Musae, / Ascraeo quos ante seni, quibus ille solebat / cantando rigidas deducere montibus ornos. / his tibi Grynei nemoris dicatur origo, / ne quis sit lucus quo se plus iactet Apollo.* ‘A Galo canta luego. En las riberas del Parmeso vagaba, por las faldas del Helicón, cuando una de las Musas le condujo a la cumbre, y todas nueve puestas de pie le honraron como a vate. Y Lino, el de los himnos agoreros, el pastor que de flores y apio amargo se corona las sienes, “Toma – díjole -, las Musas de esta flauta te hacen dueño, que antes donaron al anciano de Ascra: los recios olmos con sus notas supo del monte hacer bajar. Canta con ella, canta el bosque grineo y sus orígenes, y no habrá que a Febo más deleite.” La entrega de las flautas al poeta que realiza Lino en nombre de las musas – *hos tibi dant calamos, en accipe, Musae* (69) – recuerda la entrega de los penates y los objetos sagrados por parte de Héctor: *sacra suosque tibi commendat Troia Penates: / hos cape...* (*Aen.* 2.293s.); sobre este pasaje y en general sobre el contenido metapoético de la égloga cf. Clausen 1994 *ad loc.* con bibliografía.

<sup>61</sup> *Georg.* (4.563-6): *Illo Vergilium me tempore dulcis alebat / Parthenope studiis florentem ignobilis oti, / carmina qui lusi pastorum audaxque iuuenta, / Tityre, te patulae cecini sub tegmine fagi* ‘En este tiempo, asilo maternal me dio Parténope, mientras tranquilo florecí en el ocio de empeños sin renombre, yo, Virgilio, que antes por juego celebré pastores y, mozo audaz, me dediqué a cantarte, Títiro, al pie de tu haya de ancha sombra.’

<sup>62</sup> *Vita Don.* (36): *Mantua me genuit, Calabri rapuere, tenet nunc / Parthenope; cecini pascua rura duce* ‘Mantua la cuna, el lecho de agonía diome Calabria, y Nápoles la tumba: pastos canté, labranzas y caudillos.’

<sup>63</sup> *Vita Don.* (42): *Ille ego qui quondam gracili modulatus auena / carmen et egressus siluis uicina coegi / ut quamuis auido parerent arua colono, / gratum opus agricolis, at nunc horrentia Martis / (arma uirumque cano)* ‘Yo que en la tenue flauta campesina toqué de joven, y al dejar mis sotos hice que el campo obedeciese dócil al ávido labriego, con que supe ganar su amor, de Marte hoy las erguidas Armas canto y al héroe.’

<sup>64</sup> Theodorakopoulos: 1997 propone varias pistas a partir de las cuales “we may read the three canonical works as one poetic space, both in terms of linear development of the career but also in terms of an aesthetic and thematic coherence which unites them.” (p. 156) Y muestra además “how the sense of closure which unites the works is achieved, and what role is played by the figure of the author in unifying the works, stylistically or formally, and thematically.” (*idem*)

poético es hoy en día un hecho bien establecido y en este sentido Virgilio ha devenido paradigma para sus sucesores. No sólo sus propias declaraciones explícitas o implícitas, índices de la presencia autorial,<sup>65</sup> sino también la actitud de los imitadores y la labor de la crítica nos autorizan a tratar la obra como un todo y a buscar más indicios de coherencia.

En la égloga sexta, decíamos, aparece el motivo tradicional de la consagración poética por parte de una instancia superior, pero hay variaciones importantes en lo que concierne al actor y al destinatario. Primero, la consagración no es de Virgilio, sino de Galo, por parte de las musas y de Lino, que es un emblema de la poesía pastoral; segundo, el hecho no lo cuenta el poeta, sino que lo coloca en el canto de Sileno. Esto significa que, al igual que en la narración de Eneas, ocurre en el nivel metadieético.<sup>66</sup> Pero si en ninguno de los dos casos, ni en la *Eneida* ni en la *Égloga*, aparece la voz o la figura del poeta, como ocurría en Ennio, en Calímaco y en Hesíodo, la *Eneida* va un paso más lejos e introduce un salto temático o metafórico muy significativo: en lugar de legitimación poética, lo que hay es una transferencia política entre personajes de la ficción, los cuales, sin embargo, evocan poderosamente figuras de la realidad externas: Eneas representa tanto a Virgilio como a Augusto.

De acuerdo con las normas del género épico, al menos en el momento en que escribe Virgilio, cuando muchos procedimientos se encontraban agotados, acaso habría sido inapropiado o indecoroso hacer a Homero o a Apolo intervenir directamente para autorizar o legitimar al poeta.<sup>67</sup> Pero el protagonista se encuentra en otro nivel narrativo y su punto de vista es inédito. Además, la colocación de este mensaje en el relato y en boca de Eneas, de hecho ya la introducción del nuevo nivel, dificulta la transmisión y las implicaciones del mensaje, lo cual constituye una muestra del virtuosismo virgiliano en materia de técnica narrativa.

---

<sup>65</sup> La presencia de la voz autorial y su vínculo con la materia poética constituye otra diferencia notable de la *Eneida* con respecto a la *Iliada* y la *Odisea*. Como reconoce Theodorakopoulos *ibidem*: 160s., el *cano* de Virgilio muestra que : “in the heroic *epos* as in the didactic it is the poet who speaks, in his own right, and not as an instrument of god.”

<sup>66</sup> En la égloga además, como el narrador principal es un personaje, los niveles y las voces se multiplican aún más que en la *Eneida*: el pastor Tíro cuenta cómo Sileno canta la consagración de Galo. Pero el poema comienza, como los *Annales*, con la presencia de la musa en un contexto pastoral, a la cual inmediatamente sigue otra escena metapoética, esta vez en el nivel diegético: se trata del encargo por parte de Apolo a Tíro de escribir poesía menor. En la persona de Tíro se reconoce generalmente una alusión a Virgilio. Así Clausen 1994: 174: “With the decline of letters in late antiquity, when Greek poetry, and especially Hellenistic poetry, ceased to be read in the West, Apollo’s epiphany as literary critic could only be interpreted in an autobiographical sense [...]” Independientemente de esta primera escena con la aparición de Apolo, la verdadera consagración ocurrirá más adelante, en la canción de Sileno, y está reservada a un tercero, que es Galo.

<sup>67</sup> Como sabemos, la intervención de Apolo está reservada al libro tercero: el dios será el encargado de darle al protagonista la primera pista del viaje, lo cual, en nuestra opinión, sugiere una investidura o una consagración del poeta y su proyecto, similar a la de Héctor, pero superior, porque parte del dios de la poesía; *vid infra* 5.2.1.

Hemos sugerido que Laocoonte, Sinón y Héctor son definidos como antonomasias o tipos a los cuales se oponen Eneas y el nuevo mundo que él representa en la *Eneida*; *vid. supra* 4.2.1. Si aprovechamos su capacidad de devenir abstracciones, figuras que sobrepasan los límites de la situación inmediata, podemos percibir el sentido de sus apariciones y sus discursos en la *Eneida* también en términos de reflexión metaliteraria. Ellos devienen guiños, modos específicos de alusión a Homero o a la épica tradicional. Laocoonte y Sinón son emblemas del mundo de griegos y troyanos de la *Iliada*, mientras que Héctor es creación modélica del *ethos* guerrero en el bando troyano. Incluirlos en la obra y otorgarles la capacidad de pronunciar discursos directos es el modo en que Virgilio replica al modelo del cual parte. Así pues, a través de ellos el poeta también entabla un intercambio, se inserta en un círculo de relaciones de poder y estatutos tradicionales y reconoce cuál es su parte en el sistema de jerarquías más o menos establecido.

Eneas cuenta a sus interlocutores cómo había recibido los penates de parte Héctor. El héroe homérico aparece y se define a sí mismo como el único capaz de salvar la ciudad – *si Pergama dextra / defendi possent, etiam hac defensa fuissent* (291s.) –, pero admite que ya no vale la pena intentarlo: *sat patriae Priamoque datum* (291). Desde su posición elevada, Héctor asume gran parte de la responsabilidad en la configuración del nuevo héroe, con lo cual justifica la elección estética de Virgilio. No sólo convierte a Eneas en líder, sino que también le impone límites precisos y le asigna un ámbito de acción distinto del suyo: él no debe seguir sus pasos, no debe luchar como él lo hizo, esto es, cede los penates y el liderazgo, pero no la primacía en la guerra. Luego además, tanto en el mundo de los héroes como en el de los poetas, es importante respetar las jerarquías: el superior – Héctor o bien Homero – cede su lugar por voluntad propia. Eneas había hablado en primer lugar, pero el poeta se cuida de no usurpar lugares o atribuirse funciones que no le hayan sido asignadas.

Como Héctor es representación simbólica de Homero y de sus concepciones estéticas, el intercambio entre los personajes representa también un diálogo entre paradigmas de héroes, entre géneros poéticos y entre poetas de distintas épocas, como si no el héroe, sino el poeta griego hubiera decidido volver del pasado para ceder su lugar al nuevo, que es lo que pretende Ennio.<sup>68</sup> Además, que el héroe de Roma deba huir de los sitios en que se había destacado su predecesor y que deba renunciar a comportarse como él lo había hecho significa que la misión

---

<sup>68</sup> Virgilio habría podido transmitir la orden de huir por medio de un dios, como hará con Mercurio en el libro cuarto. De este modo habría justificado el mensaje en términos de designio divino y habría evitado la conmoción de Eneas ante las heridas del otro y sus inoportunas preguntas. De hecho, Héctor efectúa la transmisión de modo simbólico, pero quien trae los penates efectivamente es Panto, sacerdote de Apolo. La presencia del héroe, sin embargo, es necesaria precisamente porque evoca al modelo literario. Su muerte y su renuncia son el punto que marca la destrucción definitiva de Troya y el cambio de concepción política y estética.

de Virgilio no es construir un nuevo Héctor ni repetir las guerras de la *Iliada*.<sup>69</sup> Homero, como Héctor, está agotado. Frente a él Eneas, como Virgilio ante Homero, podrá y deberá asumir la primacía, porque cuenta con otros recursos y se adapta a la nueva realidad. Junto con la identidad del héroe se actualiza la concepción del género, que parte del modelo pero deviene un producto nuevo. Si Héctor le ordena a Eneas huir de la ciudad y del fuego – *heu fuge, nate dea, teque his [...] eripe flammis* (289) –, Virgilio ha de escapar del estereotipo, debe llevar la epopeya a un horizonte nuevo. El poeta reconoce su deuda, pero asume que debe tomar otro rumbo y ajustarse a las exigencias de su tiempo.

Pero la relación de Virgilio con Homero es sólo una manifestación en un proceso que es más complejo. No se trata de un diálogo directo, sino de una negociación que incluye más participantes y tiene varios puntos intermedios. La presencia de Héctor alude efectivamente al autor de la *Iliada*, pero en el modo particular en que se construye el episodio, con referencia a Ennio, tenemos que admitir la presencia del antecesor latino. Homero es el principal representante del género, cuya autorización es esencial; Ennio por su parte, como había proclamado en los *Annales*, es su heredero.<sup>70</sup> Al apelar a Homero por medio de la alusión a Ennio, Virgilio muestra que conoce tanto las aspiraciones de este último como su éxito, de modo que su propia pretensión de ser legitimado sería doble: no sólo dice que Homero le ha cedido su lugar, sino que lo ha hecho también el *alter Homerus* y así obtiene la autorización de los dos paradigmas, el griego y el latino.<sup>71</sup> Mediante la imitación, reconoce su deuda con ambos, pero mediante los nuevos atributos, la introducción de otro nivel narrativo y la codificación del mensaje en el ámbito militar, manifiesta su voluntad de distanciarse y superarlos.

#### 4.2.5 Conclusión

En este subcapítulo hemos visto que Eneas se encuentra realizando el relato de la caída de Troya, pero también su legitimación como héroe épico, de la misma manera que el autor legitima su posición ante los lectores. En la primera escena del relato, que es el engaño de Sinón y el caballo de madera, el protagonista aún se encontraba ausente. Comienza a definirse

---

<sup>69</sup> Prop. (2.34.66): *cedite Romani scriptores, cedite Grai! nescio quid maius nascitur Iliade* ‘¡Ceded el paso, poetas romanos, ceded el paso, griegos! No sé qué cosa nace más grande que la *Iliada*’ (Bauzá 1987 trad.)

<sup>70</sup> Cf. Horacio, *Epist.* (2.1.50s.), que a su vez declara estar repitiendo palabras de otro: *Ennius, et sapiens et fortis et alter Homerus / ut critici dicunt* ‘A Ennio, sabio y valeroso, otro Homero, como dicen los críticos...’

<sup>71</sup> Recordamos la interpretación que propone Conte del inicio de la *Eneida* (1986: 69-95), específicamente su explicación de la alteración del orden de los elementos *arma uirumque*, como una versión de la fórmula latina tradicional para traducir a Homero, con lo cual el poeta estaría combinando los dos modelos; *vid. supra* nota 29, capítulo 2.

sin embargo por exclusión, a partir de los estereotipos culturales, el griego y el troyano, de los cuales se distingue. Luego es interpelado y presentado por Héctor quien, aún antes de comenzar a hablar, transmite mensajes sólo con su presencia. El héroe homérico no necesita justificarse o pronunciar un largo discurso, porque su persona y su estatuto son suficientemente conocidos y autorizados.

Héctor le da varias informaciones y realiza varias acciones que cambian radicalmente la visión que él tenía de la realidad. Espantado por la visión, Eneas habla en primer lugar y formula preguntas, pero el otro lo ignora y comunica su mensaje, que consiste esencialmente en la orden de huir y la distinción en el ámbito militar, como nuevo líder de los troyanos. En el intercambio se advierte una incoherencia que dificulta la comunicación, debida tal vez al sueño, pero especialmente a la diferencia de rango que existe entre los dos. A pesar de ello, sin embargo, ocurre una negociación esencial, que es la cesión del estatuto de líder de un héroe al otro. Debido al rango superior de Héctor y al modo en que pronuncia su discurso, la entrega de los penates deviene una acción ritual y un nombramiento oficial que transforma definitivamente las condiciones de Eneas y de la epopeya: la designación del nuevo líder constituye el verdadero comienzo de la “Eneida”, epopeya de Eneas.

Al hacerse presentar por una figura tan prestigiosa como Héctor, elección que no es desinteresada, el narrador interno establece un paradigma, las cualidades por las que quiere que se le reconozca en su relato. Al reproducir la aparición, el discurso y el nombramiento, primero se equipara y luego supera al modelo. Se acerca a él al heredar su dignidad como líder, pero se distingue en el deber de huir. Héctor es el héroe homérico que ha quedado atrás, mientras que Eneas es el nuevo tipo, que trasciende y ha de perseguir un objetivo superior. Así, Virgilio, a través de Héctor, presenta la lucha como huida, la derrota como nueva fundación, y el guerrero más excelente deviene mensajero-transmisor-legitimador, que altera las posiciones suya y de su interlocutor y asigna los nuevos roles que han de ser desempeñados de acuerdo con el cambio de las condiciones, de la época y de la obra.

Luego aparece Panto con los penates para completar y materializar la investidura de Héctor. El sacerdote informa a Eneas sobre lo que ocurre en el ámbito humano, pero también habla en un todo elevado que recuerda a los dioses: ello se justifica porque es portador de los penates.

El modo en que Eneas recibe el legado del estatuto de parte del héroe anterior ilustra la pretensión de Virgilio de devenir el sucesor de sus modelos en el género épico, Homero y Ennio. Del mismo modo que su protagonista, el autor se nutre de los modelos y lo declara. Como él, recibe instrucciones sobre las acciones que debe realizar, así como también

lecciones de autoridad e importantes deferencias. Como su protagonista, el poeta también se propone realizar una misión fundacional de grandes dimensiones, el poema que, de paso, es también un discurso.

Consciente de los riesgos de la empresa que tiene por delante, él tiene que convencerse y convencer al público de que es capaz de hacerlo y de que ha sido designado y autorizado para ello por instancias superiores. Por eso ha elegido a un personaje muy especial, para intervenir al inicio del relato y designar al nuevo responsable de la nueva fundación, que será el nuevo imperio y también la nueva epopeya. Los personajes que intervienen en el relato, a partir de su identidad y sus posibilidades son utilizados en la legitimación del héroe y del poeta. Héctor, el guerreero más excelente del bando troyano, puede devenir símbolo o encarnación de su autor y ejecutar la transferencia del rol poético en su nombre.

#### 4.3 EL PAPEL DE VENUS EN TROYA

En la escena virgiliana, en este libro y en toda la obra, existe como norma general un desnivel importante, una separación clara entre los planos divino y humano, la cual no sólo es patente en los acontecimientos que se cuentan, sino que ha sido establecida de manera enfática por los mismos personajes. Pero si en general los límites y las jerarquías son asuntos de primer orden, su tratamiento es especialmente complejo cuando a los rangos oficiales y a la esencial distinción entre dioses y mortales se añaden relaciones de afinidad o parentesco, como la que existe entre el héroe y la diosa protectora, que aquí, además, es la madre. En los encuentros que hay entre Venus y Eneas se producen intentos por acortar la distancia y las reglas que en otros sitios se ha procurado establecer estrictamente.

En el capítulo anterior analizamos la participación de Venus en el primer libro: su imposición de un plan alternativo en Cartago, que pretendía oponerse a la acción desestabilizadora de Juno y que acababa siendo también una subversión de los designios del hado. Asimismo, como parte de ese plan y en general de sus acciones para proteger al hijo, analizamos el encuentro con él y el disfraz de cazadora, precisamente como un caso de definición de los límites. En el engaño y en la repentina partida, que dejaba inconcluso el intercambio, reconocimos una lección de autoridad, el restablecimiento de la distancia entre mortales y dioses, aún por encima de la relación de parentesco; *vid supra* 3.2.2. A pesar de ello, en varios momentos del libro primero el protagonista se eleva por encima de la diégesis a la que pertenece, hace afirmaciones y emprende acciones que recuerdan al autor literario, hasta que al inicio del segundo se convierte en narrador de su relato. Luego, como personaje

de este relato, comienza un proceso de aprendizaje y de elevación del estatuto: debe enterarse de la caída de Troya y de su nueva función al frente de la empresa fundacional. El papel de líder, que le es otorgado por primera vez por parte de Héctor en nombre de Troya constituye la primera distinción importante, la cual en ocasiones le dará también acceso a un ámbito superior en términos narrativos, políticos y religiosos.

Después de la escena de Héctor, el segundo momento importante del proceso de aprendizaje es el encuentro con Venus, que es el segundo de la obra y el primero según el orden de los acontecimientos en la *histoire* (2.589-621). La madre le otorgará nuevas garantías, le dará nuevas explicaciones y le permitirá contemplar la derrota de Troya desde el ámbito de los dioses. La aparición, el discurso, pero sobre todo la revelación de los dioses, constituyen transgresiones importantes de la norma, cuyas consecuencias son la legitimación de Eneas y de la huida, ahora desde la esfera divina y una elevación extraordinaria del punto de vista que ilustra la superioridad y la ambigüedad del estatuto narrativo. Como hemos sugerido a propósito del encuentro en Cartago, la niebla constituye un mecanismo que ilustra la separación de dos espacios, asimilables a los niveles narrativos.

El presente subcapítulo pretende mostrar cómo los hechos y los discursos que ocurren durante el combate en Troya conforman una subida paulatina de la tensión dramática, dada sobre todo por la exaltación del protagonista, hasta alcanzar un clímax con la visión de Helena, el cual exige la intervención divina. Analizamos la intervención de Venus como respuesta o reacción a los eventos de Troya y a las acciones del héroe. Consideramos los discursos que pronuncia él directamente como personaje o las reflexiones que hace desde el papel del narrador, en relación con los discursos y acciones de Venus. La estructura comunicativa y las circunstancias en las que ocurren unos y otros han de permitirnos valorar la trascendencia de sus acciones, especialmente la legitimación y las transformaciones que realiza la diosa en la escena y en el estatuto del protagonista.

Consideramos además los hechos y los discursos de este episodio a la luz de los eventos del libro primero para apreciar el contraste y la transgresión que se producen, así como la inversión de las perspectivas normalmente aceptadas, lo cual se corresponde tanto con el caos que reina en medio de la noche fatal como con el cambio de nivel narrativo y de narrador en el relato de Eneas.

#### 4.3.1 El combate en Troya hasta la muerte de Príamo. La *amentia Aeneae* y la subida de la tensión dramática

La caída de Troya, tema fundamental del libro, es un hecho que ocurre simultáneamente en los planos divino y humano, así como en los niveles diegético y metadiegético. Los mismos sucesos se cuentan y se perciben por distintos hablantes de modos distintos y en momentos también distintos, según estos pertenezcan a uno u otro plano, nivel o ámbito de acción. En el primer episodio, que es la estratagema del caballo, Eneas desde su posición de narrador había anticipado el final y había pronunciado una especie de epitafio de Troya en que culpaba a Sinón y destacaba la buena disposición de los troyanos (195-8). Aquellas palabras, y en general los comentarios o intrusiones que pretendían determinar el modo en que se interpretaban los hechos del relato, mostraban la superioridad de su perspectiva como narrador, opuesta a la ignorancia en que se encuentra el personaje; cf. Williams 1983: 248.

En el segundo episodio Héctor, que, por su destacada participación en la *Iliada* y por el hecho de estar muerto, tenía también un estatuto superior, había asumido su primera presentación como personaje del relato, le había comunicado la primera noticia del desastre y la primera orden de huir. Pero después de haber escuchado este mensaje y haber visto la catástrofe con sus propios ojos, en lugar de obedecer, el protagonista se lanza a la lucha dominado por la *ira*. Ello significa que, si bien había sido informado de la situación de Troya, aún no asimila el nuevo papel y la misión que se le han encomendado. En efecto, la lucha es inoportuna y evidencia el *error* en la recepción del mensaje. Esta actitud no sólo ignora la orden de Héctor, sino que contradice el nuevo tipo de héroe, modelo de racionalidad y buen gobierno, que está llamado a encarnar. No obstante, además de reafirmar la *uirtus*,<sup>72</sup> su permanencia en Troya y en la lucha motiva el relato de otros acontecimientos como la muerte de Príamo, la aparición de otros personajes y la comunicación de otros mensajes, como el de Venus, que son esenciales en la legitimación. Al mensaje de Héctor es preciso añadir otros, los cuales se justifican mejor como rectificaciones a su actitud equivocada.

Entonces, después de haber escuchado a Héctor, el héroe se lanza a la lucha y confiesa el estado psicológico en que se encuentra:

---

<sup>72</sup> Heinze 1903: 5: “Den Gefühlen der Beschämung vorzubeugen, die Troer insgesamt, vor allem aber seinen Helden gegen die Vorwürfe der Feigheit oder Schwäche, der kleinmütigen Verzagtheit und der Untreue gegen die Vaterstadt zu sichern, darauf mußte in erster Linie Virgil sein Augenmerk richten.” Delvigo 2005: 64 “quella prospettiva implicitamente ‘giustificatoria’ in cui Virgilio inquadra l’allontanamento di Enea da Troia: non di una fuga vergognosa si tratta, il cui peso sarebbe risultato insopportabile per un lettore romano, ma di una necessità fatale.”

arma amens capio; nec sat rationis in armis,  
sed glomerare manum bello et concurrere in arcem  
cum sociis ardent animi; furor iraque mentem  
praecipitat, pulchrumque mori succurrit in armis

314-7

Loco empuño las armas, no discurro,  
toda mi ansia es juntar para el combate  
un puñado de bravos y al alcázar,  
volar con ellos. Espoleado de iras  
sólo pienso en la lucha, y cuán hermoso  
es en ella morir.

Como un título o resumen, esta declaración del narrador da inicio a la fase de *amentia*, en que las escenas de combate y la exaltación del protagonista conforman un movimiento dramático ascendente.<sup>73</sup> Estas escenas de combate, los hechos que presencia, su propia actitud y los discursos que pronuncia o recibe, así como aquellos que escucha y que no van dirigidos a él, van condicionando su ánimo, hasta que alcanza el punto máximo de exaltación que exige la intervención de Venus. A semejanza del narrador principal, en el relato él también se ocupa de mantener al público al tanto de lo que piensa, del modo en que entiende la realidad y de los propósitos que se traza. En esta parte vemos tanto los discursos directos del personaje como la narración de sus acciones, que incluye movimientos físicos y actos de habla.

Sabemos que la presentación indirecta de los discursos permite al narrador insertar sus juicios evaluativos, lo cual puede hacer ahora con más facilidad debido a su identidad con el personaje. Ya hemos dicho que es imposible determinar a cuál de los dos, el narrador o el personaje, pertenece el juicio emocionado: *pulchrumque mori succurrit in armis* (317), el cual muestra la *uirtus* y la integridad moral del primero, que cuenta los hechos en Cartago, y la determinación de luchar del segundo, en Troya; *vid. supra* 4.2.3. En todo caso, directa o indirectamente, todo el tiempo estamos al tanto de su perspectiva y de sus propósitos equivocados, como también lo está Venus, que viene a rectificarlo. Pero aquí además las reflexiones, intervenciones o acotaciones desde el nivel superior marcan cambios estructurales importantes: desplazamientos del punto de vista, presencia o ausencia del personaje en la escena o, como en este caso, el inicio de una fase o un evento.

Así pues, tras haber escuchado las noticias de Héctor y de Panto, se lanza frenético a la lucha y llama a los demás a seguirlo en un intento que sabe perdido de antemano. Este discurso es la primera manifestación directa del *furor* que lo atormenta durante toda esta parte:

<sup>73</sup> Allain 1946: 189-98 describe los eventos que ocurren esa noche, para mostrar que el *furor* obnubila la visión de Eneas y le impide obedecer la voluntad divina, como manda la *pietas*. Este estudio constituye un punto de partida interesante de cara a la aparición de la madre, que realiza justamente una transformación del punto de vista.

iuuenes, fortissima frustra  
pectora, si uobis audentem extrema cupido  
certa sequi, quae sit rebus fortuna uidetis.  
excessere omnes adytis arisque relictis  
di quibus imperium hoc steterat; succurritis urbi  
incensae: moriamur et in media arma ruamus.  
una salus uictis nullam sperare salutem.

348-54

Jóvenes  
que en vano derrocháis tanto heroísmo,  
si para extremos últimos de audacia  
bríos sentís, pensadlo: es recio trance.  
Templos y altares repudiando esquivos,  
se fueron las deidades que este imperio  
mantuvieron en pie. De un pueblo en llamas  
os hacéis defensores... Mas muramos  
desafiando de frente los aceros:  
¿Qué salvación queda al vencido? Una:  
no esperar salvación...

Para Hightet (1972) esta es una arenga de un general a sus tropas, un tipo de discurso bien definido por él (p. 82ss.). No obstante, aunque la diferencia jerárquica, la situación en que se pronuncia, los directivos y el propósito de Eneas se corresponden con este tipo, el mensaje concreto – *moriamur; ruamus* (353) – es lo contrario de lo que se espera de una *cohortatio*. Como bien sabe Eneas, la misión del general en una arenga es animar a las tropas, lo cual exige asumir una actitud optimista y en énfasis en los logros por encima de los fracasos. La actitud pesimista es tan desajustada a la forma discursiva elegida como lo es la lucha y el hecho de arrastrar a los otros consigo.<sup>74</sup>

Pero a pesar de los *errores* que suponen los actos directivos, el argumento en que se apoyan, que es el abandono de los altares por parte de los dioses – *excessere omnes adytis arisque relictis / di quibus imperium hoc steterat* (351s.) –, es correcto. El acierto sorprende sobre todo porque no sabemos cómo el personaje lo sabe. La razón más lógica para asegurar que van a morir sería la evidencia de que la ciudad está siendo destruida: *succurritis urbi / incensae* (352s.). Pero esta constatación llega sólo después de haber reconocido la verdadera causa, circunstancia de orden divino que, para mayor asombro, es presentada por él como algo obvio para todos: *uidetis* (350).

<sup>74</sup> Hightet 1972: 86: “apparently Vergil wishes to show that Aeneas was still immature at the intaking of Troy: his words lack the energy and élan of an experienced commander [...]” Este discurso, sin embargo, es contrario al que había dirigido a los compañeros en el libro primero (1.198-207), que sí constituye una *cohortatio*. Los actos directivos son opuestos: aquí la muerte —*moriamur et in media arma ruamus. / una salus uictis nullam sperare salutem* (2.353s.)—, allí intento de infundir ánimos: *reucate animos maestumque timorem / mittite* (1.202s.); *illic fas regna resurgere Troiae. / durate et uosmet rebus seruate secundis* (1.206s.). Y también son contrarios los argumentos que se refieren a la disposición de los dioses: aquí han abandonado los altares —*quae sit rebus fortuna uidetis. / excessere omnes adytis arisque relictis / di quibus imperium hoc steterat* (2.350s.)—, mientras que en Cartago un dios les ha dado la garantía del final de las labores: (*neque enim ignari sumus ante malorum, / o passi grauiora, dabit deus his quoque finem* (1.198s.). Esto decía Eneas, aunque no declara a qué dios se refiere, y, como sabemos los lectores, él también estaba entonces angustiado por la tormenta, el naufragio y las naves perdidas.

Sabemos que la verdadera revelación de la escena de los dioses le está reservada sólo a él, y ello lo distingue de los demás mortales, como sabemos también que en este momento aún no ha ocurrido. Nos preguntamos entonces de dónde ha sacado la información, o bien hasta qué punto habla en serio. Comentaristas antiguos<sup>75</sup> y modernos<sup>76</sup> han reconocido en este enunciado un ejemplo de *euocatio deorum*, un procedimiento bastante extendido en la Roma de Virgilio y verificable en la tradición literaria. De acuerdo con la creencia popular, el general podía atraerse a los dioses extranjeros a cambio del ofrecimiento de recompensa o de un templo en Roma. Al proclamar que los dioses se habían cambiado de bando, conseguía sugestionar al enemigo y de ese modo garantizaba efectivamente la victoria. Pero en este caso ocurre lo contrario. Eneas proclama que los dioses voluntariamente han abandonado a los romanos, y con la garantía de la derrota incita a los hombres a la lucha. Recordemos que en Troya el orden de las cosas se encuentra alterado por obra de Júpiter. En principio sería posible entender la afirmación como una exageración deliberada, que no pretende describir una situación objetiva, sino insistir patéticamente en lo desesperado de la situación. No obstante, el cambio de bando de los dioses es un hecho real e irreversible, como reconoce la tradición<sup>77</sup> y como él mismo podrá verificar más adelante.

En cualquier caso, es importante enfatizar que el discurso no es una arenga tradicional y el propósito es más amplio que el de la situación inmediata. Como hemos visto otras veces, las clasificaciones siempre son limitadas y existe más de una posibilidad interpretativa. De cara a los compañeros el hablante consigue el efecto buscado, que es incitarlos a la lucha, pues ellos están tan exaltados como él – *sic animis iuuenum furor aditus* (355) – y no tienen la autoridad ni el conocimiento de la situación como para oponerse. Pero indirectamente, más allá del mensaje que se transmite a los hombres, lo importante es el efecto de cara a Venus y a los lectores, que es la conformación de su perfil psicológico, la *amentia* que había empezado a

<sup>75</sup> Serv. *ad loc.*: “EXCESSERE quia ante expugnationem evocabantur ab hostibus numina propter vitanda sacrilegia.” Macr. *Sat.* 3.9.1-2: “Excessere omnes adytis arisque relictis / di, quibus imperium hoc steterat. ‘Et de vetustissimo Romanorum more et de occultissimis sacris vox ista prolata est. constat enim omnes urbes in alicuius dei esse tutela moremque Romanorum arcanum et multis ignotum fuisse et cum obsiderent urbem hostitum eamque iam capi posse confiderent, certo carmine evocarent tutelares deos, quod aut aliter urbem capi posse non crederent aut etiam si posset, nefas aestimarent deos habere captivos.’”

<sup>76</sup> R. G. Austin: 1964, Fernández Corte 1990: nota al verso 491 y Horsfall: 2008 *ad loc.* explican el caso, citan testimonios antiguos, tanto de la descripción de esta creencia, como del caso específico de Troya y proponen ejemplos de la historiografía.

<sup>77</sup> Higt 1972: 197s. menciona algunas posibles fuentes: “Macrobius (5.22.7) suggests that Aeneas’ words “excessere omnes adytis arisque relictis /di” (351-352) are adapted from Eur. *Tro.* 25; but although the event is basically the same in both epic and tragedy, it is seen from different points of view. In Euripides, Poseidon says he is leaving Ilium and his altars because he has been worsted by Hera and Athena: “λείπω τὸ κλεινὸν Ἴλιον Βωμοῦς τ’ ἐμούς.” But Vergil’s Aeneas declares that *all* the *πολιοῦχοι θεοί* have departed: a more powerful picture, perhaps suggested by a narrative in the epic tradition, say among the cyclic poems. (A scholiast on Aesch. *Sept.* 310 mentions a tragedy by Sophocles called *Ξοανηφόροι* in which the gods carried their images out of Troy, knowing that it was being captured: a strange vision, unattested elsewhere.)”

mostrar a la vista de la destrucción de la ciudad (314-7). Nos interesa ver cómo ocurre el cambio de la *amentia* a la certeza, que hace posible la vuelta a la casa, el rescate de la familia y la huida, así como el papel que desempeña Venus en él. Como ocurría en el primer libro, los discursos no están dirigidos a la madre, pero ella es una receptora indirecta muy importante y su intervención ha de ser considerada en estrecha relación con las actitudes y los discursos de él en esta parte.

Después de la arenga, la lucha comienza con unos primeros éxitos para el bando troyano, que son la derrota de Androgeo (370-85) y la estratagema del cambio de vestidos (385-401), la cual sin embargo acaba en fracaso y ataque simultáneo por parte de ambos bandos (402-24), la muerte de Corebo (424-6), de los otros compañeros (426-9) y de Panto (429s.), como había anunciado el protagonista en su discurso. Él sin embargo sobrevive y puede llegar al palacio de Príamo (434-7), punto en que detiene la narración de los hechos y, desde la posición de narrador, pronuncia un juramento que pretende justificar su salvación y rescatar la *uirtus*:

Iliaci cineres et flamma extrema meorum,  
testor, in occasu uestro nec tela nec ulla  
uitauisse uices, Danaum et, si fata fuissent  
ut caderem, meruisse manu.

431-4

¡Ah cenizas y piras funerales  
de los míos, que en Troya sucumbisteis,  
atestiguad por mí cómo ni tiros  
de Argivos esquivé, ni lance alguno  
de la lucha fatal; y si mis hados  
de muerte hubiesen sido, que de sobra  
hice para morir!

Como la primera declaración al inicio del combate y la exhortación a los hombres a morir, este nuevo comentario evaluativo insiste en la legitimación del carácter heroico. Pero en este caso, además de enfatizar la *uirtus* de Eneas, la intervención constituye un marcador estructural, una pausa en la narración, que permite a los espectadores prepararse para un cambio de tema y de escenario y para la subida de la tensión dramática que trae consigo el siguiente episodio: la lucha en el palacio de Príamo y su muerte a manos de Neoptólemo (434-58), momento en que él se encuentra más o menos ausente.

Nuestra propuesta se confirma cuando vemos concluir el episodio con otra intervención similar, el epitafio del rey, que recuerda al epitafio de Troya del primer episodio.<sup>78</sup>

---

<sup>78</sup> Williams 1983: 249s.: “This is an epitaph on Priam, with the epitaphic contrast between glorious past and shameful present mirrored in the movement from past to present tense, which suggests that, at the very time Aeneas is speaking, the body is still lying nameless on the shore. The basis for the final clauses lies in hindsight,

<p>haec finis Priami fatorum, hic exitus illum          sorte tulit Troiam incensam et prolapsa uidentem          Pergama, tot quondam populis terrisque superbum          regnatorem Asiae. iacet ingens litore truncus          auulsumque umeris caput et sine nomine corpus.          554-8</p>	<p>¡Tristes hados          de Príamo en su ocaso, atroz destino:          dejar la vida viendo arder a Troya,          y a Pérgamo en escombros, quien monarca          fue de tan gran nación, de tantos pueblos,          y soberano de Asia! Lo que queda          de él es, en la ribera, un tronco ingente,          segada la cabeza de los hombros,          un cuerpo informe y sin honor...</p>
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Ambas declaraciones, pronunciadas solemnemente por el narrador, sirven de marco a los hechos que ocurren en el palacio de Príamo, durante los cuales sube la tensión dramática y aparecen figuras prominentes, en presencia de las cuales Eneas-personaje se convierte de nuevo en un testigo de los acontecimientos: *hic [...] cernimus* (438-41).

Literalmente, en la primera declaración se justifica por haber sobrevivido, pero de manera simbólica podemos decir además que su discurso servirá a los espectadores retrospectivamente como justificación por su ausencia de la escena en el momento más crítico de la lucha: *hic uero ingentem pugnam, ceu cetera nusquam / bella forent, nulli tota morentur in urbe* ‘Era la lucha allí cual si no hubiera batalla en otra parte ni otras muertes en toda la ciudad.’ (438s.) No parece casual que unos hechos tan trascendentales, en los que Eneas-personaje se va retirando poco a poco, hasta ser sólo un observador, estén marcados por tres intervenciones distintas de parte de Eneas-narrador: la justificación, el epitafio de Príamo y el recuerdo del padre y la familia. En nuestra opinión, los discursos constituyen indicadores de los cambios de escenario, de su propia disposición anímica y de su posición con respecto a los hechos.

Al llegar al palacio vuelve al combate con bríos renovados – *instaurati animi regis succurrere tectis / auxilioque leuare uiros uimque addere uictis* ‘Mi ansia despierta; quiero sumarme a los que fieles luchan por el palacio real, y con mi esfuerzo dar aliento al valor de los vencidos’ (451s.) – y se coloca en una posición superior: *euado ad summi fastigia culminis* ‘Cruzando este pasaje, al techo subo’ (458). Pero una vez que aparece Pirro, en el verso 469, se repliega para observar la escena. Cuenta entonces cómo Pirro se había abierto camino rompiendo una ventana con un hacha, de modo que él había podido observar el interior del palacio. Aquí además la narración ilustra su propia percepción privilegiada y

---

but, unlike the epitaph on Troy (195-8), the solemnity of this statement contains no irony, and so also serves as an epitaph on the whole of the Trojan past for which Priam is the symbol.”

multiplica ingeniosamente los niveles, como ventanas que se han abierto gracias al hacha de Pirro: Eneas-narrador cuenta que Eneas-personaje había visto que Pirro o los griegos habían visto el interior de Palacio: *apparet domus intus et atria longa patescunt, / apparent Priami et ueterum penetralia regum, / armatosque uident stantis in limine primo* ‘Ya el palacio por dentro está a la vista, sus hondos atrios, el hogar de Príamo, la sede de la estirpe. Tras la puerta vense guerreros que el umbral defienden.’ (483-5) Ya vimos que, al comunicarle lo que ocurre en Troya, Héctor había modificado su percepción. En todo momento la cámara lo sigue, de modo que los hechos importan por el efecto que producen en él, lo cual además se hace explícito en un modo que recuerda y reafirma su declaración al inicio del relato: *ipse uidi* (499) ~ *quaeque ipse miserrima uidi* (5).

Asimismo, como en el episodio de Sinón, primera ilustración de la caída de la ciudad que el héroe también observaba desde una posición externa, aquí los protagonistas de la escena constituyen representaciones metonímicas de cada uno de los bandos enfrentados: Príamo encarna a Troya con todo su poder, mientras que Pirro es una extensión de Aquiles, emblema de la crueldad y la fuerza del enemigo. Mediante la acción dramática, ambos muestran lo inevitable de la derrota, que es el mensaje que desde el inicio del libro se nos ha estado transmitiendo, a los lectores y a Eneas-personaje.

Así, desde una posición externa o superior que recuerda al primer episodio del libro, en este momento contempla la muerte del rey, que simboliza la caída de la ciudad en el ámbito de los mortales. Más adelante podrá acceder también a la versión en el ámbito divino. Si bien no es suficiente para convencerlo a abandonar la *patria*, la muerte de Príamo lo conmueve profundamente y le recuerda al padre y a la familia:

At me tum primum saeuus circumstetit horror.

obstupui; subiit cari genitoris imago,  
ut regem aequaeuum crudeli uulnere uidi  
uitam exhalantem, subiit deserta Creusa  
et direpta domus et parui casus Iuli.  
respicio et quae sit me circum copia lustro:  
deseruere omnes defessi et corpora saltu  
ad terram misere aut ignibus aegra dedere.

559-66

Entonces

por vez primera en ráfaga de espanto  
envuelto me sentí. Presa impotente  
de estupor al mirar cómo exhalaba  
la vida al crudo golpe el rey anciano,  
de otro anciano, a él igual, surge querida  
la imagen ante mí, la de mi padre...  
Pienso en el desamparo de Creúsa,  
en el riesgo de Yulo, en el saqueo  
de mi hogar... busco en torno quién me queda.  
Nadie. Rendidos han saltado todos  
o a tierra desde el techo o a las llamas.

Mediante esta nueva declaración el narrador expresa el efecto que ha tenido en él la acción a la que acaba de asistir: además de la caída de Troya, la muerte de Príamo, o más exactamente, su contemplación por parte del personaje, supone un nuevo cambio de sentido en los acontecimientos, en su estado psicológico y en el punto de vista. Después de haberse lanzado a una lucha frenética, ignorando las disposiciones del superior, parece que los hechos por fin lo hacen comprender y aceptar la derrota y su papel. En este momento recupera la cordura y vuelve a aparecer en el centro, como protagonista del relato. Su persona y su salvación – *at me* (559) – emergen en oposición tanto a la persona de Príamo y a su muerte como al impulso de arrojarse él mismo a la muerte.

#### 4.3.2 El episodio de Helena y el nuevo acceso de *ira*

Pero la vuelta a la lucidez no durará mucho, pues el movimiento que justo ha comenzado y la intención de buscar a la familia son interrumpidos por la visión de Helena en el templo de Vesta (567-88), que le provoca un nuevo acceso de locura. Este episodio, transmitido por Servio,<sup>79</sup> está sin embargo ausente en muchas de las primeras ediciones de la *Eneida* y suele incluirse en las ediciones y comentarios modernos en cursiva para indicar su carácter polémico. Algunos de los argumentos más importantes aducidos en contra de la legitimidad son la improcedencia de atacar a una mujer, de acuerdo con el código de valores heroico que Eneas representa, la incoherencia con respecto a la versión que luego cuenta Deífobo en el inframundo (6.511-30), a saber, que esa noche Helena estaba ayudando a los griegos<sup>80</sup> y un estilo descuidado; aunque Horsfall (2007: 9s.) sostiene que es demasiado virgiliano como para ser auténtico. La cuestión ha suscitado un largo y encarnizado debate, que por el momento no ha encontrado solución definitiva.<sup>81</sup>

En lugar de proponer nuevos argumentos o de emprender un análisis de crítica textual que nos alejaría de nuestro método y nuestros objetivos generales, en este sitio preferimos manifestar nuestro acuerdo con los argumentos de críticos como Conte, que defiende la autenticidad a partir de su importancia para la coherencia – “Whether it is an interpolation or

<sup>79</sup> Serv. *ad Aen.* 3.566: “IGNIBVS AEGRA DEDERE post hunc uersum hi uersus fuerunt, qui a Tucca et Vario obliti sunt.”

<sup>80</sup> Serv. *ad Aen.* 2.592: “nam et turpe est viro forti contra feminam irasci, et contrarium est Helenam in domo Priami fuisse illi rei, quae in sexto <495> dicitur, quia in domo est inventa Deiphobi, postquam ex summa arce vocaverat Graecos.”

<sup>81</sup> Trabajos importantes en contra de la autenticidad, son Goold 1970, Murgia 1971 y Horsfall 2007; este último recoge además una lista relativamente extensa de críticos que asumen una u otra posición a partir de datos biográficos (p. 3, nota. 12). A favor hay que citar a R. G. Austin 1961, Conte 1986: 196-207 y 2005 (que replica a Murgia 1971) y Syed 2005: 74-9. Más recientemente, del lado de los defensores, Fratantuono y Susalla 2012 ofrecen argumentos novedosos y bibliografía actualizada sobre la cuestión.

not, the Helen episode [...] regulates the “fabula” like a gear, receiving and transmitting the motion of the narrative” (1986: 200) –, en tanto el episodio nos interesa especialmente como antecedente de la aparición de Venus. En otro sitio además el crítico italiano evoca como modelo el estallido de cólera de Aquiles y la posterior intervención de Atenea en el libro primero de la *Iliada*:

Il modello omerico è per me decisivo in quanto ‘ricopre’ sia la parte sospetta (cioè la *rhexis* di Enea contro la colpevole) sia la parte seguente, che è sicuramente autentica. La sceneggiatura omerica, dunque, sta come a cavallo delle due parti di cui consiste la sceneggiatura virgiliana e garantisce perciò che anche nell’*Eneide* l’insieme delle due parti sia stato concepito [...] come un tutto unitario e continuo, allo stesso modo in cui la campata di un ponte si regge su due membrature architettoniche. Se la seconda parte (quella sospettata di essere un falso) è autentica giacché essa non costituisce un pezzo isolabile e autonomo bensì fa parte di un’unica sequenza narrativa. (2005: 157)

La propuesta de Syed (2005: 74-9) es asimismo atractiva para nuestro estudio, porque se apoya en el punto de vista del héroe. Como otros, ella reconoce que: “If [the lines of the Helen episode] are not Vergil’s, what, if anything, did Vergil want to stand between lines 566 and 589?” (p. 75) y añade luego que “...the idea of using a gaze, Venus’ supernatural gaze, as a cure for another gaze, Aeneas’ frenzy-causing gaze, is so organic with the deep structure of the narrative that interpolation seems highly unlikely.” (p. 77) De hecho, la acción reveladora de Venus constituye el objetivo de análisis principal en esta sección, justamente por la modificación que introduce en las posibilidades visuales y expresivas del hijo, su constitución como modelo y protagonista, pero también su posición con respecto a los hechos.

Además, el argumento de la coherencia narrativa incluye un aspecto más específico que conviene no perder de vista: el control de la tensión dramática. Como apunta Conte, estamos ante “an unbroken development of narrative tension in crescendo” (1986: 203). Los discursos directos que analizamos no pueden ser desvinculados de los otros discursos que han ocurrido antes ni de los hechos que los motivan: comprender y describir la situación comunicativa del modo más amplio posible es un requisito esencial de nuestro método. Pues bien, auténtico o no, lo cierto es que el pasaje de Helena es un artificio eficaz en la disposición de los acontecimientos y el control de la tensión. La vuelta a la *amentia* por parte de Eneas es un movimiento necesario en este momento del relato.

Hablar de movimiento dramático nos lleva a reconocer que la coherencia dramática tiene expresión en los discursos, entre otras razones porque en cada una de las dos escenas, la

de Helena y la de Venus, encontramos discursos directos en estrecha relación. Ahora sí estamos en un terreno que nos es más familiar y pertinente: el análisis de los discursos. La mayoría de los críticos a favor de la autenticidad aduce que, si la escena de Príamo había acabado en el momento en que el héroe se acordaba de los suyos y de la casa paterna, no se justificarían los reproches que Venus le dirige luego: *non prius aspicias ubi fessum aetate parentem / liqueris Anchisen, superet coniunxne Creusa / Ascaniusque puer?* ‘¿No irás a ver primero cómo queda tu anciano padre Anquises, y si viven Creúsa tu mujer y tu hijo Ascanio?’ (596-8).<sup>82</sup> Nosotros, como ya hemos reconocido, entendemos la aparición y el discurso de Venus como un movimiento reactivo con respecto a esta fase de *amentia*, especialmente a esta escena y al discurso directo. A este discurso, por su importancia en términos pragmáticos, volveremos enseguida.

Sabemos que, de acuerdo con el plan narrativo, Eneas no puede partir aún, de modo que es necesario un obstáculo que lo haga volver a la exaltación en un grado lo suficientemente alto como para exigir la importante intervención de Venus. Efectivamente, el acceso de *ira* – *exarsere ignes animo; subit ira cadentem / ulcisci patriam et sceleratas sumere poenas* ‘Prende en mi alma el furor, rabia anhelante de vengar a mi patria que sucumbe, haciendo al punto un escarmiento horrible’ (575s.) – que le provoca la visión de Helena – *communis Erinys* (573), *inuisa* (584) – es una fuerza sobrenatural que lo enciende, prácticamente como ocurre a Dido con el *amor*. Si en la escena de Príamo la tensión había alcanzado un punto culminante, con Helena sube aún más, hasta que explota en discurso directo del protagonista:

scilicet haec Spartam incolumis patriasque Mycenas  
aspiciet partoque ibit regina triumpho?  
coniugiumque domumque patris natosque uidebit,  
Iliadum turba et Phrygiis comitata ministris?  
occiderit ferro Priamus? Troia arserit igni?  
Dardanium totiens sudarit sanguine litus?  
non ita. namque etsi nullum memorabile nomen  
feminea in poena est nec habet uictoria laudem,  
extinxisse nefas tamen et sumpsisse merentis  
laudabor poenas, animumque explesse iuuabit  
ultricis famae et cineres satiasset meorum.

577-87

¡Cómo! que esta mujer retorne incólume  
a ver a Esparta, y, reina triunfadora,  
entre en Micenas a gozar del tálamo,  
de la casa paterna y de los hijos,  
seguida de una turba de Troyanas  
y de Frigios, esclavos a sus órdenes...  
¡Y Príamo entretanto degollado,  
Troya en cenizas, y en troyana sangre  
bañada tantas veces nuestra playa!  
¡No tal! Y aunque renombre nadie gane  
matando a una mujer, triunfo sin gloria,  
habré extinguido un ser infando, y dado

<sup>82</sup> Por ejemplo, Syed 2005: 77: “Clearly, the gap between lines 566 and 589 must be filled by some scene depicting Aeneas’ frenzy, since it is that which motivates Venus’ intervention, as she herself says (2.594-95: *nate, quis indomitas tantus dolor excitat iras? / quid furis? aut quonam nostri tibi cura recessit?*)”

a quien la mereció su justa pena.  
De eso me alabarán. Será un alivio  
esta explosión de vengadoras llamas,  
que aplacarán los manes de los míos!

De acuerdo con los niveles narrativos, el estatuto de este discurso es por lo menos ambiguo. Inferimos que está hablando Eneas-personaje del relato, en una situación concreta, que pertenece a la ficción, la cual hemos descrito a grandes rasgos. Después de haber asistido al ataque de la ciudad y a la muerte del rey, ve a Helena, quien, a sus ojos, es la culpable de la guerra y sus consecuencias. Sus palabras transmiten una reacción personal: concretamente el deseo de venganza. No obstante, más allá de las comillas que nos transmiten los editores – que además son especialmente cuestionables en este fragmento por los problemas de crítica textual que presenta –, no tenemos en el texto ninguna indicación explícita que apunte a una forma de discurso directo. A esto se añade que el supuesto hablante y el narrador son la misma persona. Por otro lado, no podemos imaginar que tal discurso hubiera sido efectivamente pronunciado en voz alta, en medio del caos de aquella noche. En todo caso estaríamos en la categoría de discurso directo libre.

En otro orden de cosas, si aceptamos que el discurso pertenece a Eneas-personaje y que habría sido pronunciado o pensado por él en la circunstancia inmediata, de todos modos resulta difícil distinguir la meta comunicativa o los efectos perlocutivos de la acción discursiva. Highet (1972) lo incluye en el grupo de los soliloquios, aunque su clasificación es especialmente problemática, en tanto no define en qué consiste este tipo,<sup>83</sup> sino que sólo menciona algunos rasgos comunes:

All these soliloquies have striking features in common. The speakers are invaded by almost unbearably violent emotion [...]. Their emotion breaks out into incredulous questions [...] or exclamations of anger, envy, despair [...]. The impulse of the soliloquy is a realization of frustration and defeat. Sometimes this is expressed in a comparison of the speaker with others. [...] The speaker may see no possible escape from his predicament, and wish for death or determine on death [...]. Or else the speaker may find another way out. Then the monologue ends with a resolution – unspoken, as in Juno's first tirade, or else clearly expressed. Aeneas determines to take vengeance on Helen (2.585-587), Dido utters a prayer for heaven-sent revenge on Aeneas, and a command to her people to pursue the Trojans and their descendants

---

<sup>83</sup> De la ausencia de una definición explícita, así como de los ejemplos específicos que se agrupan bajo la categoría “soliloquio” – o bien “monólogo”, pues parecen ser sinónimos en Highet –, deducimos que estos son los pronunciados por un hablante sin interlocutor directo.

with hatred (4.607-629), and Juno, though thwarted of her main purpose, resolves to destroy both the Trojans and the Latins (7.313-316). (p. 160)

En este catálogo de rasgos, aunque el crítico no lo reconoce explícitamente ni distingue ni ordena las categorías, percibimos trazas de lo que sería un análisis pragmático: están implícitos elementos como la meta comunicativa o los efectos que se consiguen, pero falta indagar en la intención de los hablantes o del autor, en la recepción de los mensajes y en los distintos tipos de interlocutores que hay en cada uno de los niveles narrativos.<sup>84</sup>

Conte (1986) en cambio, que no intenta clasificar, sino aportar un argumento en favor de la autenticidad, nos ofrece una descripción, más certera en nuestra opinión, cuando habla de dicción trágica, monólogo dramático o *deliberatio* y propone paralelos en tragedias de Eurípides, Esquilo y Ennio. En otros sitios de la *Eneida* hemos visto casos de monólogos o soliloquios diafónicos, en los cuales abundan los movimientos en sentidos opuestos, aunque en rigor hay un solo hablante. Estos debates internos tienen una forma similar a la de los intercambios típicos, en tanto intentan reproducir una voz externa además de la propia. Pensamos en los monólogos de Juno (1.37-49 y 7.293-322); cf. Fernández Corte (2015) y *supra* 2.2.2.<sup>85</sup>

Existen numerosas semejanzas en las motivaciones de Juno y de Eneas en este momento. Ambos oponen el bienestar del enemigo a su propio fracaso: esta situación, que consideran injusta, les provoca el acceso de *ira*, la necesidad de cambiar la realidad, y el discurso directo, que en el caso de la diosa constituye una acción en toda regla. La contradicción entre lo que está ocurriendo y lo que, según ellos, debería ocurrir, es la misma que vemos expresada en el monólogo diafónico. En todos los casos es posible describir movimientos contrarios e interacción entre dos voces: la ajena, más o menos objetiva, que expone los hechos de la realidad, y la propia o subjetiva, que es la de la *ira*.

El discurso de Eneas comienza con una serie de preguntas retóricas que resumen el estado de cosas actual: por un lado el regreso feliz de Helena a la patria y por otro la desgracia de los troyanos, el fuego, la sangre en la ciudad, la esclavitud de sus hijos y la muerte de su

<sup>84</sup> Percibimos una dificultad metodológica, en tanto estos rasgos constituyen características comunes, pero no elementos definitorios que puedan marcar una categoría de clasificación como en algunos de los otros casos. En general, creemos que las categorías que agrupan los discursos informales no conforman una tipología coherente, en tanto “soliloquio” se refiere al número de participantes en la situación comunicativa, mientras que “despedida”, “saludo”, “orden”, etc., indagan en el tipo de actos de habla que se realizan, la meta comunicativa o el mensaje recibido.

<sup>85</sup> También Eneas inicia su relato a Dido, asimismo como una interacción entre su propia reformulación de las palabras anteriores de ella y su reacción a estas, de modo que pueden percibirse las dos voces que interactúan en el interior del discurso (2.3-13); *vid supra* 4.1.1. Entonces no se trataba de un monólogo, pero la interacción con la interlocutora es de orden distinto a la interna. Esta última recuerda a los monólogos deliberativos, como los de Juno, o este que el héroe pronuncia al ver a Helena.

rey (577-82). La forma elegida expresa emoción y presenta la realidad como insólita o descabellada.<sup>86</sup> Y luego directamente responde: *non ita* (583). Tenemos así un intercambio completo en el interior del discurso. Por la naturaleza retórica de las preguntas, así como por el tono exaltado en que se enuncian, la respuesta es obvia, pero en vez de dejar al público la elección, el hablante manifiesta su juicio personal enérgicamente. La frase es más que un enunciado o una opinión. Se trata casi de un anuncio, casi de una amenaza, garantía de acción inmediata, que cuenta ya como acción. Literalmente dice “esto no debe ocurrir”, pero en el fondo escuchamos: “yo voy a impedirlo”. Además de expresar su desacuerdo con el estado de cosas actual, ha tomado ya la resolución de cambiarlo, lo cual sería el primer paso en la realización de la acción. Los lectores, que conocemos mejor que él las circunstancias, advertimos que falta una declaración de autoridad que respalde las acciones que promete. En efecto, matar a Helena no es una cuestión de autoridad. No discute ni cuestiona si él es apropiado para hacerlo, porque sabe que no lo es. Su resolución es resultado del *furor*, que es un estado transitorio. El estatuto de autoridad y el modo de percepción son elementos que condicionan su actitud, la manifestación de los sentimientos y el resultado de la negociación interna. Pero como él no se encuentra en condiciones de llevar a efecto sus palabras, estas pierden validez: tenemos un debate interno, pero la amenaza nunca se llevará a cabo.

A continuación, los argumentos que valoran las consecuencias de matar a Helena, colocados como un debate entre los dos puntos de vista opuestos, reafirman el carácter performativo del enunciado anterior. Es vergonzoso atacar a una mujer – *nullum memorabile nomen / feminea in poena est nec habet uictoria laudem* (583s.) –, pero esta razón no supera el mérito de haber eliminado a la responsable de la guerra – *extinxisse nefas tamen et sumpsisse merentis / laudabor poenas* (585s.) – ni su satisfacción personal: *animumque explesse iuuabit / ultricis fama et cineres satiasse meorum* (586s.). Entre los argumentos hay nexos semánticos y pragmáticos – *namque* (583); *etsi* (583); *tamen* (585) – que describen varios niveles discursivos y relaciones complejas, básicamente causalidad y concesión, e ilustran la vacilación del hablante ante las posibilidades que se le ofrecen.

Debido a su identificación con el narrador del relato, puede establecer su punto de vista, que es la culpa de Helena, con la fuerza de los hechos objetivos. La derrota de Troya, la muerte de Príamo y la salvación de los culpables son injusticias, ciertamente, según un código moral más o menos establecido. Pero, a pesar de la abundancia de expresiones impersonales,

---

<sup>86</sup> Igualmente insólita le parecía a Juno la victoria de Eneas sobre ella. En el discurso de ella también la reacción de perplejidad ante tales circunstancias se traducía en preguntas retóricas: *num Sigeis occumbere campis, / num capti potuere capi? num incensa cremavit / Troia uiros? ‘¿Por ventura en los sigeos campos sucumbieron? ¿o presos una vez presos quedaron? ¿o el fuego en Troya consumió a su gente?’*(7.294-5); cf. Highet 1972: 260.

que pretenden presentar los hechos como independientes de su voluntad – *scilicet* (577); *non ita* (583); *nullum memorabile nomen / feminea in poena est* (583s.); *nec habet uictoria laudem* (584); *nefas* (585); *merentis* (585); *iuuabit* (586) –, la subjetividad prevalece en las elecciones léxicas y en las formas ilocutivas como las preguntas retóricas y las exclamaciones exaltadas.

Lo que sucede es que esta realidad, que parece injusta e insólita para Eneas, es la determinación de los dioses y por tanto es infalible. Él no sólo no alcanza a entender por qué las cosas han de ser así, sino que además pretende oponerse. Recordemos que son reflexiones internas: no hay un interlocutor directo que pueda contradecirlo. Sólo el público en Cartago, los lectores y los dioses escuchan el discurso, de modo que la solución del conflicto exige transgredir de algún modo las leyes del intercambio y de la conversación: se requiere una intervención divina. La madre es la encargada de rectificarlo y darle una nueva lección de jerarquía: que el deseo de los dioses está por encima de su juicio personal y de la justicia.

En todo caso, enfatizamos la dificultad para distinguir una meta comunicativa concreta en la situación inmediata y proponemos que tal vez esta es la razón que lleva a Highet a incluirlo en los soliloquios, criterio que distingue sólo la ausencia de interlocutor inmediato. Tenemos una acción discursiva, que es la expresión de un propósito, o bien una amenaza, pero esta no consigue el efecto buscado, debido a su incapacidad de llevarla a cabo, a lo improcedente de la propuesta y al frenesí que lo domina y le impide apreciar claramente la realidad. Como la arenga a los hombres al inicio de las escenas de combate, este discurso se propone mostrar su subjetividad y su estado psicológico de cara a la madre y al público externo y entonces justificar la intervención divina.

Eneas-narrador, que habla *a posteriori*, muestra a su público el acceso de *ira* que había invadido en Troya a Eneas-personaje y cita los discursos directos para hacerlo más vívido. Pero debido a la identidad entre el narrador y el personaje principal, así como a la emoción del discurso y al tono de tragedia que hemos admitido antes con Conte, sus palabras cobran vigor y se sienten actuales. En efecto, desistirá de su intento por intervención de Venus, pero mucho tiempo después, en Cartago, no habrá depuesto aún su odio hacia Helena y continuará creyendo que Troya fue derrotada gracias a la perfidia de los griegos. Eneas-personaje, que se encuentra en el interior del relato, con un punto de vista limitado, no puede valorar su estatuto inferior ni la situación de desventaja en que se encuentra. No reflexiona sobre sí mismo ni sobre su estatuto, sino que se limita a formular amenazas que no puede cumplir e ignora una parte esencial de la realidad.

### 4.3.3 La intervención de Venus

El discurso del héroe a la vista de Helena no queda sin respuesta, como correspondería a la forma del monólogo o del soliloquio, sino que su juicio será enmendado o completado por Venus. Necesitamos una segunda parte, otro hablante que coloque las cosas en su sitio y rectifique el *error*. No hay intercambio o conversación en sentido estricto, pero ella es una receptora indirecta y su intervención tiene carácter reactivo.

La madre se opone al discurso emocionado y en general al desvarío que le impide percibir y valorar correctamente la realidad. La fuerza tutelar y reparadora ha de traer de nuevo la cordura y el orden, lo cual implica también modificar su punto de vista. Con la trágica muerte de Príamo y la aparición de Helena, la *ira* ha alcanzado tal extremo que sólo puede ser aplacada por una presencia de fuerza similar o superior, tarea que, de acuerdo con la norma épica, corresponde a la divinidad protectora. Como Atenea en la *Iliada*, Venus tiene mucho poder ante Eneas, de modo que su discurso y sus acciones son muy efectivos. Su intervención funciona así como punto de giro, pieza clave en el cambio de humor del protagonista y de la acción.

Aun antes de que comience a hablar, el narrador se detiene a describir su llegada y su aspecto:

cum mihi se, non ante oculis tam clara, uidendam  
obtulit et pura per noctem in luce refulsit  
alma parens, confessa deam qualisque uideri  
caelicolis et quanta solet, dextraque prehensum  
continuit roseoque haec insuper addidit ore

589-93

cuando, más clara que jamás la viera,  
se presentó a mis ojos, luz que rasga  
las tinieblas espléndida, mi madre.  
Venía como diosa, tan potente  
y tan bella, cual sólo en el Olimpo  
la suelen contemplar. Puso su mano  
sobre mi brazo, me contuvo, y suaves  
sus róseos labios me dijeron...

Es importante la aparición en sí misma, además del modo en que ocurre y del discurso directo, del que nos ocuparemos en breve. Como suele suceder en la *Eneida*, y como hemos visto a propósito de Venus y de otros personajes, hay una razón específica para hacerla intervenir precisamente a ella. Se trata de un momento de crisis, en que corren peligro la vida y el honor del héroe, el viaje y la fundación de Roma. En el capítulo anterior de este trabajo, que se concentra en el libro primero, donde Venus estaba muy presente, adelantamos algunas de las facetas más conocidas de su carácter: su estatuto de autoridad con respecto a otros

personajes de la obra, su importancia como figura tutelar y como símbolo político y religioso de mucho peso para los romanos; *vid supra* 3.2.1. La identidad y los atributos con que cuenta constituyen así los primeros mensajes implícitos de cara a Eneas y al resto del público en los distintos niveles narrativos y son tan valiosos como el discurso directo o la visión de los dioses en Troya: con su presencia la madre realiza acciones y transmite informaciones.

En respuesta a la situación que se ha ido conformando en este libro, aparece con la intención de cambiar las ideas del hijo con respecto a Helena, a la patria y a la familia. En su comentario, Horsfall (2008: *ad loc.*) ha identificado dos propósitos del discurso y del cuadro de los dioses destruyendo Troya: convencer a Eneas de que la resistencia en Troya y la *ira* no tienen sentido frente a la voluntad de los dioses y convencerlo también de huir, como le había indicado Héctor.

Aunque estamos ante un discurso nuevo, con nuevos argumentos y nuevas pruebas, el propósito general de Venus no es distinto del que tenía Héctor antes ni del que tendrá Creúsa al final del libro (776-89). Las tres constituyen apariciones sobrenaturales que irrumpen en la escena de los mortales, a la que no pertenecen. Aunque Venus realiza una transgresión más notable que las otras, todas constituyen ruptura de límites entre lo divino y lo humano, en tanto vienen desde un más allá que puede ser la muerte o el Olimpo. Como veremos en el discurso, el acto directivo – *eripe, nate, fugam finemque impone labori* ‘¡Hijo, no intentes más, huye!’ (619) – de hecho es casi una repetición textual de la orden de Héctor: *heu fuge, nate dea, teque his [...] eripe flammis* ‘¡Hijo de diosa, sálvate de estas llamas, huye!’ (289)

Pero antes de la huida hay que conseguir que Eneas abandone la *ira*. Este primer motivo estaba también en el discurso de Héctor, aunque él no lo justificaba con alusiones a la esfera divina, sino con la exposición de su propia categoría de paradigma guerrero. Al asegurar que después de él nadie sería capaz de salvar a Troya – *si Pergama dextra / defendi possent, etiam hac defensa fuissent* ‘si defensa tuviesen, de mi diestra se la debió esperar’ (291s.) –, desaconsejaba de antemano cualquier intento de lucha y se anticipaba a su reacción. Su argumento es distinto de los de Venus y Creúsa, porque su aparición y su discurso habían ocurrido antes de que Eneas conociera la derrota. Ellas, que reaccionan a manifestaciones explícitas del protagonista, respectivamente el monólogo ante la visión de Helena y la vuelta a la ciudad invadida por los griegos, emplearán fórmulas similares, que constituyen reproches a sus manifestaciones perturbadas: *quis indomitas tantus dolor excitat iras?* ‘¿Qué dolor tan cruel lanzarte puede a este indomable frenesí?’ (594); *quid tantum insano iuuat indulgere dolori* [...] ‘¿por qué tan ciegamente así te entregas a la locura del dolor?’ (776)

No obstante, a pesar de que hay identidad en los propósitos generales de los tres hablantes y en el modo de conseguir estos propósitos, insistimos en que cada uno de ellos, de acuerdo con la esfera particular que representa, tiene algo nuevo que aportar, un argumento o un modo específico de mostrar los hechos, que lo distingue de los otros. La orden de huir que formula Venus es más efectiva que la de Héctor por varias razones. En primer lugar, esta es la segunda vez que Eneas escucha lo mismo: ya ha presenciado la muerte de los compañeros y de Príamo y ha tenido tiempo de acostumbrarse a la idea de que Troya va a caer. En segundo lugar, como diosa y madre de los enéadas, ella tiene ante él más autoridad que Héctor. Esto se nota en el modo en que se comporta, en las acciones que realiza y en el discurso que articula. Si Héctor había comenzado por asegurar el estatuto propio, como punto de partida para poder legitimar a Eneas, Venus no habla de sí misma, sino que aparece de pronto – *se [...] obtulit* (589s.) – en su forma natural: *non ante oculis tam clara* (589); *confessa deam qualisque uideri / caelicolis et quanta solet* (591s.). Con esta acción consigue impresionarlo y afirmar su poder de modo más inmediato y más eficaz que con las palabras. La descripción espectacular – *pura per noctem in luce refulsit* (590) – eclipsa el combate y el fuego de la ciudad.

En Cartago la madre también había aparecido de repente: *cui mater media sese tulit obuia silua* ‘Encuéntrale su madre en media selva’ (1.314). A propósito de aquella escena, antes en este trabajo hemos atendido al engaño y a la revelación, los cuales hemos visto como una lección de autoridad implícita: definición de límites entre los ámbitos divino y humano, que valía incluso en la relación entre madre e hijo, y hemos reparado en el cambio de estatuto ontológico y el privilegio que suponía la inclusión en la niebla; *vid supra* 3.2.2.

Las acciones que ocurren en Troya son en su mayoría contrarias a las de Cartago, y de hecho ahora Venus transgrede de manera ostensible la norma que ella misma había establecido en la relación con el hijo. Ahora también efectúa una elevación extraordinaria de la autoridad y las posibilidades de percepción de Eneas, elevación del rango, prácticamente hasta lo sobrenatural. Héctor había realizado una investidura considerable, pero esta es más radical. Ante la aparición, él también se comporta de modo contrario a como había hecho antes: si entonces se había quejado y le había reclamado a la madre la sinceridad y el abrazo que creía merecer, ahora que la tiene delante no da crédito a lo que ven sus ojos.

La separación entre los ámbitos humano y divino en la concepción épica de Virgilio ilustra bien los límites entre las distintas esferas sociales y los distintos rangos en Roma, el funcionamiento de las relaciones y las estructuras básicas del poder, de las cuales era perfectamente consciente. Cada uno tiene un lugar específico desde que nace, que se corresponde con su nombre y su linaje, y los límites no pueden transgredirse sin que haya

consecuencias importantes. Después de haber asistido a una lección acerca de los límites de parte de la propia Venus en el libro primero, admitimos que la aparición de la diosa en su forma natural, y mucho más la visión de los dioses que luego le concede al hijo, constituyen inconsistencias en términos de autoridad y de *decorum*. Ella tiene poder suficiente para efectuar transgresiones y además, como nos ha advertido Panto, en Troya el orden de las cosas se encuentra trastocado por obra de Júpiter, pero todo esto no deja de ser sorprendente.

Más adelante en este capítulo volveremos al tema de la legitimación. Pero antes conviene analizar el discurso y el cuadro de los dioses destruyendo Troya. Si en general los discursos constituyen formas de acción, aquí Venus, de modo mucho más evidente que en otros casos, acompaña las palabras con acciones tangibles:

nate, quis indomitas tantus dolor excitat iras?  
 quid furis? aut quonam nostri tibi cura recessit?  
 non prius aspicias ubi fessum aetate parentem  
 liqueris Anchisen, superet coniunxne Creusa  
 Ascaniusque puer? quos omnis undique Graiae  
 circum errant acies et, ni mea cura resistat,  
 iam flammae tulerint inimicus et hauserit ensis.  
 non tibi Tyndaridis facies inuisa Lacaenae  
 culpatusue Paris, diuum inclementia, diuum  
 has euertit opes sternitque a culmine Troiam.  
 aspice (namque omnem, quae nunc obducta tuenti  
 mortalis hebetat uisus tibi et umida circum  
 caligat, nubem eripiam; tu ne qua parentis  
 iussa time neu praeceptis parere recusa):  
 hic, ubi disiectas moles auulsaque saxa  
 saxa uides mixtoque undantem puluere fumum,  
 Neptunus muros magnoque emota tridenti  
 fundamenta quatit totamque a sedibus urbem  
 eruit. hic Iuno Scaeas saeuissima portas  
 prima tenet sociumque furens a nauibus agmen  
 ferro accincta uocat.  
 iam summas arces Tritonia, respice, Pallas  
 insedit nimbo effulgens et Gorgone saeua.  
 ipse pater Danais animos uiresque secundas  
 sufficit, ipse deos in Dardana suscitatur arma.

Hijo,  
 ¿qué dolor tan cruel lanzarte puede  
 a este indomable frenesí? ¿o a dónde  
 va a parar tal furor? Di, ¿qué se han hecho  
 tu amor y tu confianza en mis cuidados?  
 ¿No irás a ver primero cómo queda  
 tu anciano padre Anquises, y si viven  
 Creúsa tu mujer y tu hijo Ascanio?  
 De ellos en derredor vagan los Griegos,  
 y de no velar yo, ya hubieran sido  
 víctimas o del hierro o de las llamas.  
 No eches la culpa a la beldad odiosa  
 de esa Lacedemonia hija de Tíndaro,  
 ni el crimen es de Paris... ¡Son los dioses,  
 los inclementes dioses los que arrasan  
 esta opulencia, y desde su alta cumbre  
 han derribado a Troya! ¡Abre los ojos!  
 (Cubre un nublado tu mortal mirada  
 y con húmedas sombras te la embota:  
 yo lo voy a quitar, y tú no temas  
 dócil seguir el maternal consejo.)  
 Aquí donde estás viendo rotas moles  
 y arrancados de cuajo los sillares  
 y humareda en oleadas entre el polvo,  
 es Neptuno, quien bate del adarve

eripe, nate, fugam finemque impone labori;  
nusquam abero et tutum patrio te limine sistam.

594-620

la base a grandes golpes de tridente,  
y en sus cimientos la ciudad derruye.  
Y Juno acá, sobre la puerta Escea,  
la fiera capitana, hierro en mano,  
a los suyos convoca de las naves  
con furibunda voz. Y arriba, mira:  
sobre el alcázar la tritonia Palas  
sentada, luce el refulgente limbo,  
la Gorgona cruel. Y el mismo Padre  
al Griego infunde incontrastables bríos,  
y a los dioses suscita contra Troya.  
¡Hijo, no intentes más, huye! A tu lado  
no he de faltar, y en el umbral paterno  
seguro te pondré.

La vacilación de los críticos en las clasificaciones muestra la diferencia entre la estructura jerárquica del discurso y el sentido y la relevancia de sus unidades. Para Horsfall (2008: *ad loc.*) es un intento de persuasión, mientras que Highet (1972: 292) lo incluye en el grupo de las narraciones, descripciones o exposiciones. Nuestra opinión es que la exposición, tanto verbal como directa de los hechos, que en efecto ocupa una buena parte, sirve como argumento para los directivos: órdenes o intentos de persuasión, pues el grado de imposición en el receptor no siempre está claro. Los argumentos, sin embargo, son demasiado espectaculares y extraordinarios como para admitir un carácter subordinado, y tienen interés por encima de las órdenes. Ello explica, en nuestra opinión, la clasificación de Highet.

Comienza con una serie de preguntas que no tienen valor interrogativo sino retórico: Venus no requiere ninguna información, sino que le reprocha al hijo el arrebató y el olvido de la familia e intenta hacerlo cambiar de actitud. Los reproches parten de los discursos anteriores de él que expresan su estado de ánimo y sus acciones. *Quis indomitas tantus dolor excitat iras? / quid furis?* (594s.) sintetiza dos declaraciones de él: la que había hecho a la vista de Troya en llamas – *arma amens capio; nec sat rationis in armis, / sed glomerare manum bello et concurrere in arcem / cum sociis ardent animi; furor iraque mentem / praecipitat, pulchrumque mori succurrit in armis* (314-7) – y la que pronuncia al ver a Helena: *exarsere ignes animo; subit ira cadentem / ulcisci patriam et sceleratas sumere poenas* (575s.). El tema de la familia, con la mención explícita de los miembros más importantes – *fessus aetate parens / [...] Anchises* (596s.); *coniuxne Creusa* (597); *Ascaniusque puer* (598) – parte del recuerdo que le había inspirado la muerte de Príamo:

*subiit cari genitoris imago [...] / , subiit deserta Creusa / et direpta domus et parui casus Iuli* (560-3). Pero, aunque las semejanzas son evidentes, la reformulación y recontextualización de los enunciados implica cambios en el contenido, en el tono y en la intención de los hablantes. Se sabe que quien contesta tiene la posibilidad de alterar el discurso del iniciador y Venus aprovecha su turno de habla para volver en contra de Eneas sus propias palabras.

Con el llamado a abandonar la *ira* y a preocuparse por la familia no sólo intenta cambiar la disposición de él con respecto a la huida y a la misión, sino también su configuración ética y moral. La contención de las emociones personales y la necesidad de atender a intereses superiores constituye la esencia de la *pietas* y se ajusta al *ethos* de época augústea, del cual hemos visto ya varias manifestaciones en la obra. Pero aparte de la transformación psicológica y ética debe ser cambiado su estatuto de autoridad, y esto sólo pueden hacerlo hablantes con mucho poder, como Venus. Las primeras advertencias están apoyadas en una serie de argumentos que pretenden comprometerlo y que modifican sustancialmente las condiciones de la enunciación. La transmisión de información constituye una acción relevante, que eleva las posibilidades materiales del receptor. Pero en este caso los argumentos son acciones y pruebas materiales. Aunque Venus habla todo el tiempo y guía nuestra percepción y la de él, tenemos la impresión de estar presenciando una representación dramática.

Primero le dice que la familia está en peligro y que de no haber sido por la protección de ella habría perecido: *quos omnis undique Graiae / circum errant acies et, ni mea cura resistat, / iam flammae tulerint inimicus et hauserit ensis* (598-600). A continuación precisa la orden de deponer la *ira* mediante un acto directivo, que implícitamente es un enunciado negativo: *non tibi Tyndaridis facies inuisa Lacaenae / culpatusue Paris* (601s.): ni Helena ni Paris son responsables de la caída de Troya. Esta es la rectificación del *error* de él, que había expresado en el monólogo al ver a Helena, y que compartían probablemente también su público y los lectores de Virgilio.<sup>87</sup>

Entonces formula el enunciado positivo: *diuum inclementia, diuum / has euertit opes sternitque a culmine Troiam* (602s.). Esta declaración rotunda, con valor de sentencia o verdad absoluta, sobre todo porque está respaldada por la autoridad de Venus, contradice no sólo el monólogo que recientemente analizamos, sino también las declaraciones, los sentimientos y las acciones que Eneas había realizado desde que había tenido noticia de la

<sup>87</sup> Ya en la *Iliada* Príamo había expresado esta idea en un discurso dirigido a Helena: *οὐ τί μοι αἰτὴ ἐσσί, θεοί νό μοι αἴτιοί εἰσιν / οἳ μοι ἐφάρμησαν πόλεμον πολύδακρον Ἀχαιῶν*: ‘pues a ti no te considero culpable, sino a los dioses, que promovieron contra nosotros la luctuosa guerra de los aqueos’ (3.164s.). Las palabras del rey de Troya confirman que la culpa le era atribuida por todos, incluso por ella misma.

caída de Troya. Héctor le había advertido de la derrota inevitable, pero su argumento, que concernía al ámbito militar, no había alcanzado a convencerlo y él además no estaba aún preparado para aceptar la derrota y huir. Ahora por fin, después de la angustia y el desvarío, del combate y las muertes de los compañeros y de Príamo, Venus trae la solución que esperábamos. En una frase acaba con la batalla que abarca buena parte del libro segundo y del ciclo épico. Sus palabras vienen a decir que la caída de Troya, y casi podríamos decir, en general las desgracias de los hombres, no son el resultado de sus acciones, sino que dependen de una voluntad superior.

Pero más fuerza que las palabras tiene la prueba, el cuadro que contiene a los dioses efectivamente destruyendo Troya (608-18). Consciente de la magnitud del espectáculo y de las dificultades que tendría un mortal en asimilarlo, antes de comenzar a presentarlo le dirige al hijo unas palabras de preparación (604-7) que pretenden garantizar la adecuada recepción de los mensajes verbales y visuales.<sup>88</sup> Cada uno de estos dos apartados tiene un estatuto enunciativo particular y merece nuestra atención y comentario.

En la primera parte ella misma descubre el telón – *namque omnem, quae nunc obducta tuenti / mortalis hebetat uisus tibi et umida circum / caligat, nubem eripiam* (604-6) – y le da indicaciones a Eneas sobre cómo debe contemplar la escena: *tu ne qua parentis / iussa time neu praeceptis parere recusa* (606s.).<sup>89</sup> Como indica su inclusión entre paréntesis, estas anotaciones tienen un carácter distinto del resto del discurso y sugieren la presencia de otra voz, o al menos de una función discursiva distinta. Desde una posición que se siente externa, Venus dispone explícitamente los elementos de la situación, que son asimismo externos al texto: comenta el modo de presentación y la recepción. Al comparar las indicaciones con los apartes del teatro o la acción del tramoyista (nota 89) intentamos sugerir que, más que enunciados, las palabras constituyen acciones. La diosa no sólo anuncia lo que va a hacer, sino que, en efecto, se encuentra ya en ello.

Veamos el espectáculo. Primero aparece Neptuno sacudiendo los muros y arrancando los cimientos con el tridente (608-12), luego está Juno con el hierro controlando las puertas

---

<sup>88</sup> En esta parte y en la siguiente los verbos que denotan percepción, que constituyen en dos ocasiones actos de habla directivos – *aspice* (604); *respice* (615) – y en la tercera un enunciado con matices de directividad – *ubi disiectas moles auulsaque saxis / saxa uides* (608s.) – constituyen asimismo llamadas de atención explícitas que la diosa utiliza, como si fueran recursos escénicos, o bien la campanilla que anuncia el comienzo de la función en el teatro moderno, para dirigir la mirada del interlocutor – ¿o bien espectador? – a distintos sitios del escenario.

<sup>89</sup> Sorprende que Venus, con toda la autoridad que posee, potenciada porque ha aparecido en su forma natural, sienta la necesidad de reclamar la atención del hijo. Ante la advertencia – *tu ne qua parentis / iussa time neu praeceptis parere recusa* (606s.) – nos preguntamos por qué habría de temer el héroe los consejos de la madre. De acuerdo con las circunstancias, sugerimos que los paratextos que preceden a la aparición de los dioses no tienen un sentido literal, sino que intentan llamar la atención de Eneas y de los lectores con respecto a la escena que está por comenzar, que es de una gravedad extraordinaria.

Esceas y llamando a los aliados (612-14), a continuación Palas se ha colocado en la cúspide de la ciudadela (615s.) y finalmente Júpiter – *ipse pater* – infunde fuerzas a los dánaos y los llama a las armas (617s.). Varios elementos hacen de estos diez versos el centro de la alocución. En ellos se concentra la mayor fuerza dramática, cuando se movilizan cuatro de las divinidades más importantes del panteón romano: la tríada capitolina más el soberano del mar, que además es quien había edificado Troya. Hacia ellos se dirige inevitablemente la atención de Eneas y del público, de modo que la primera advertencia de Venus prácticamente no habría sido necesaria.

Si bien la linealidad del discurso épico obliga a colocar la acción después de las palabras, lo cierto es que los dioses ya se encontraban destruyendo Troya cuando Venus recorría la niebla.<sup>90</sup> Mientras ella habla, tenemos la ilusión de estar contemplando efectivamente el cuadro, y esta impresión es tan fuerte, que casi llegamos a olvidar que la acción está en función de convencer al héroe de huir. La aparición de los dioses constituye un argumento, concretamente una prueba del enunciado anterior de Venus – *dium inclementia, diuum / has euertit opes sternitque a culmine Troiam* (602s.) –, que a su vez era un argumento del acto directivo *non tibi Tyndaridis facies inuisa Lacaenae / culpatusue Paris* (601s.), el cual venía a especificar los reproches del inicio: *Quis indomitas tantus dolor excitat iras? / quid furis?* (594s.). Esto quiere decir que nos encontramos por lo menos en un tercer nivel de subordinación en la estructura jerárquica del discurso. Igualmente en calidad de argumento, la visión sirve para preparar las condiciones del acto directivo que cierra la alocución, de modo que aún seguimos en un nivel subordinado. A pesar de ello, independientemente de su posición en el discurso, los enunciados son esenciales en la disposición de la trama y constituyen la cúspide dramática y estética del discurso de Venus y de la parte del libro segundo que corresponde al combate en Troya, la cual ha comenzado con la aparición de Héctor y la noticia de la derrota. Esta relevancia se debe tanto a la identidad y al estatuto de los dioses protagonistas de la acción y de Venus, portadora del discurso, como al mecanismo retórico empleado: la *ἐνάργεια* o teatralidad con que ella personalmente dispone las

---

<sup>90</sup> Este desajuste entre los hechos de la escena y lo que pueden describir los personajes o el narrador es análogo a lo que ocurre en el encuentro de Eneas y Dido en el inframundo (6.455-74), momento en que además el recurso sirve para crear un efecto de sorpresa en los lectores. Laird 1999: 185-8 repara en que el texto, en el cual la inmovilidad de Dido aparece colocada después del discurso de Eneas, hace creer a los lectores por un momento que ella ha estado todo el tiempo parada, y en cualquier momento va a comenzar a hablar, por lo cual desconciertan su silencio y su repentina huida; sin embargo, lo que sucede en realidad es que ella ha comenzado a moverse mientras él estaba hablando. Finalmente añade el crítico: “The narrative devices employed in this scene serve to surprise the audience. Aeneas himself, though saddened by Dido’s silence, is not so surprised by it, because he must have been aware of Dido’s departure from the point at which he began addressing her. An elaborate narrative strategy contributes to the disconcerting effect of this episode.” (p. 188). Otro aporte interesante a la interpretación de este pasaje, que enfatiza la diferencia de estatuto ontológico que existe entre los personajes, es el de Fernández Corte 2016: 113s.

condiciones de la escena, ante los mismos ojos de Eneas.<sup>91</sup>

Hemos visto un efecto similar en la contemplación de las imágenes del templo de Juno por parte de Eneas que, debido a su identificación con ellas, creía estar viendo los hechos: *en Priamus* (1.461); cf. A. Barchiesi (1999b) y *supra* 3.3.1. Pero a diferencia de lo que ocurría en el libro primero, aquí Eneas no sólo emplea el recurso – no sólo dice cómo había visto a los dioses o cómo había tenido la impresión de estarlos viendo –, sino que además lo motiva, igualmente ante los ojos del público, a través de un mecanismo pragmático, que es la niebla, cuya eliminación posibilita la fusión de los espacios, divino y humano. El narrador, cuya identidad coincide con la del personaje, explica lo que ha tenido que ocurrir para que se produzca el efecto, con lo cual confiere impresión de realidad a un hecho insólito.

Un punto de partida importante de Virgilio es la escena de la *Iliada* en que Atenea había eliminado la niebla y le había concedido a Diomedes la posibilidad de distinguir a los dioses en el combate (5.124ss.); cf. Serv. (*comm. ad Aen.* 2.604). Allí, sin embargo, la acción no tenía la dimensión que tiene ahora, en primer lugar porque en las epopeyas homéricas los ámbitos divino y humano están más cerca que en la *Eneida* y los juegos con las nieblas son más frecuentes, y en segundo lugar porque entonces el procedimiento no tenía otra finalidad que contar el hecho ficcional específico: la principalía de Diomedes y la herida de Afrodita por parte de él. El héroe obtenía una gran ventaja, pero su acción no conmovía especialmente a los lectores ni provocaba un efecto visual extraordinario.

Lo más frecuente es el caso contrario al de la *Iliada*: cuando se pretende lograr la conmoción del público y el recurso se emplea directamente, sin que se describa el modo en que se ha conseguido ni se llame la atención sobre él. Si bien el poeta o el orador puede suscitar las emociones y la identificación de los interlocutores con respecto a los hechos que cuenta, por lo general no justifica su acceso a la visión que comunica. Se infiere que es su arte, la capacidad de estar inspirado, que es entrar en trance o tener al dios dentro, lo que le permite hablar de un modo especial y encantar al público. Pero Eneas-narrador en Cartago – o Venus a nivel metadieético, que es en definitiva la responsable de la visión – combina las dos cosas: muestra lo que está contando y además explica cómo se revela la información.

Entonces, después de haberle dado todas las razones necesarias y de haber puesto a su disposición la prueba de la derrota, la madre acaba con una nueva advertencia, que se siente

---

<sup>91</sup> La *ἐνάργεια*, o *evidentia* o *demonstratio ad oculos*, que es el poder de traer las cosas que se dicen ante los mismos ojos de la audiencia, involucrarla no sólo en sentido cognitivo, sino también emocional, es un recurso empleado con frecuencia y estudiado por poetas, oradores y teóricos antiguos. Distintas manifestaciones o medios para lograr este mismo efecto, como el narrador encubierto, la focalización interna o la metalepsis, han sido retomadas y estudiadas por teóricos de la literatura y narratólogos modernos como Stanzel 1979 o Genette 2006. Un intento por actualizar el recurso es Allan *et al.* 2017, que estudia la *ἐνάργεια* en Homero, como antecedente del concepto moderno “*immersion*”.

más rotunda que las del inicio porque se apoya en los argumentos que ya le ha dado y porque constituye un acto eminentemente directivo: *eripe, nate, fugam finemque impone labori* (619). Ahora sí estamos ante una orden tradicional. Como suele ocurrir en las *cohortationes*, la diosa resume en una última disposición el propósito fundamental del discurso y se esfuerza por garantizar la comprensión y la obediencia del interlocutor. Como argumento añade una promesa, retribución al sacrificio que exige de él: *nusquam abero et tutum patrio te limine sistam* (620).

No es preciso aclarar quién es ella y cuán grande es su poder, pero sí es necesario delimitar cuánto de ese poder está dispuesta a entregar. Más que autorizarlo a partir, mediante su discurso y sus acciones le entrega al hijo la primera confirmación desde el plano divino. A partir de aquí otras habrá, pero la presencia de la madre, que queda garantizada en este momento, es fundamental para Eneas y sus sucesores. La promesa es una declaración de su apoyo y por tanto un establecimiento de la función y el estatuto de ella. Pero estas palabras además cambian el estatuto de él, en tanto constituyen una especie de salvoconducto, un privilegio exclusivo del héroe, que, como los penates conferidos por Héctor, lo define en lo sucesivo. La relación con Venus condiciona sus posibilidades materiales, hasta el nombre. A partir de ahora y retrospectivamente el apelativo *nate dea* está motivado a la luz de esta garantía. Cada vez que sea llamado así recordaremos no sólo que su madre es una diosa, sino que ella misma le ha concedido explícitamente su apoyo y protección.

#### 4.3.4 La transformación del punto de vista y el estatuto narrativo y político de Eneas

Después de haber examinado la estructura comunicativa del discurso, es oportuno insistir en la repercusión de la acción de Venus sobre el estatuto de Eneas. Reconocemos en primer lugar la necesaria subjetividad de los discursos y la parcialidad de los puntos de vista de todos los hablantes: del narrador Eneas, pero también del narrador principal y de Venus aunque estos últimos se presenten como verdades absolutas u “oficiales”. Desde el inicio del libro, desde que se ha enterado de la caída de Troya por boca de Héctor y ha comenzado a ver la catástrofe con sus propios ojos, Eneas-narrador nos ha estado describiendo los hechos tal como los percibe Eneas-personaje, que se encontraba cegado por la *ira* y la *amentia*. Debido al estado de excitación, y también porque su conocimiento de la realidad entonces se limitaba al ámbito de los mortales, atribuía a Sinón y luego a Helena la culpa por la derrota, lo cual constituye otro *error* que requiere la rectificación de Venus. Pero la diosa no se limita a

comunicarle la versión “correcta”, sino que directamente le muestra esa la cara de la realidad que él ignora.

Aquí hay una reformulación teórica de la noción del punto de vista y una representación dramática del proceso de percibir: ya hemos reparado en la abundante presencia en el discurso de verbos que aluden a la percepción y, si leemos la escena completa, veremos más expresiones que insisten en esta idea: *oculis* (589); *uidendam* (589); *uideri* (591); *aspicies* (594); *inuisa* (601); *aspice* (604); *uisus* (605); *uides* (609); *respice* (615). Hay siempre más de un modo de apreciar una misma realidad, pero por lo general nos es dado ver sólo uno, al menos en el primer acercamiento. La recepción de los mensajes está siempre condicionada por nuestro conocimiento previo y nuestra disposición anímica. Suele ocurrir que, una vez convencidos de que las cosas son de una manera, las vemos así, a no ser que, por haber recibido algún estímulo o pista desde fuera, reflexionemos de nuevo y volvamos a mirar poniendo el énfasis en lo sugerido. Venus aparece con el propósito de cambiar su opinión con respecto a la responsabilidad de Helena en la caída de Troya, lo que significa modificar su visión que se encontraba obnubilada. Le muestra un ángulo distinto de la realidad, pero no uno cualquiera, sino el de los dioses, que aspira a ser verdadero. El procedimiento psicológico es ilustrado de manera gráfica mediante la retirada de la nube, símbolo de las pasiones que le impedían ver lo importante y obedecer las instrucciones del superior. El estado de *amentia* implicaba tanto una limitación de la perspectiva como una desviación en el sentido moral. Una vez eliminada la nube, Eneas adquiere tanto una visión objetiva de la realidad como la rectitud moral, atributos que lo definen como líder de los troyanos y antecesor de los romanos.<sup>92</sup>

En Cartago la niebla también regulaba el punto de vista y los espacios, pero en sentido inverso: allí se utilizaba para ocultarlo, mientras que ahora pretende darle acceso a lo que está oculto. Si antes su inclusión en ella constituía un cambio de estatuto ontológico, ahora, que hemos visto a los dioses ocultos tras la nube – *omnem, quae nunc obducta tuenti / mortalis hebetat uisus tibi et umida circum / caligat, nubem...* (604-6) –, confirmamos que entonces gozaba efectivamente de un privilegio reservado a los dioses. A diferencia de los cartagineses del libro primero y de los otros mortales que hay ahora en Troya, a él le es dado excepcionalmente anular la distancia establecida y entrar en el ámbito divino, donde los dioses se sienten protegidos de la visión de los mortales y actúan a su antojo. Aquí podríamos preguntarnos quizás qué habrían dicho ellos, especialmente Júpiter, al saberse observados por

---

<sup>92</sup> E. L. Harrison 1970: 324: “...[Venus’] removal of the mist that has hitherto obscured Aeneas’ vision of the gods (2.604 f.) itself symbolizes the disappearance of the *furor* which up to now has stifled his more rational impulses.”

Eneas.<sup>93</sup> Nadie más tiene esta prerrogativa, al menos en la *Eneida*. No se nos ocurre pensar que, durante la entrada en Cartago, cuando él desde el interior de la niebla contemplaba las obras en la ciudad y a Dido en acción frente a sus súbditos, alguno de ellos o la propia Dido hubiera podido verlo. La interacción entre los dos espacios delimitados por la niebla se daba sólo de adentro hacia afuera y para poderlo ver ellos tendrían que haber entrado también, lo cual sería una nueva transgresión de los ámbitos y sería inaceptable.

Sabemos que Eneas tiene un estatuto, una perspectiva y un modo de hablar excepcionales. No sólo es cualitativamente superior al resto de los mortales, sino que debe ser radicalmente distinto de ellos, lo cual se manifiesta en sus extraordinarias posibilidades expresivas y la complejidad del estatuto narrativo. Vimos que antes de emprender el relato había establecido su posición como narrador y había hecho énfasis en la subjetividad: *quaeque ipse miserrima uidi / et quorum pars magna fui* (5s.). Pero la escena de los dioses en Troya ocurre en el nivel metadieгético, de manera que lo que está en juego es el estatuto de Eneas-personaje de su relato, cuya visión representará luego Eneas-narrador. Es preciso justificar el conocimiento de ciertos hechos por parte del personaje para que el narrador pueda comunicarlos a sus interlocutores, y además es preciso insistir en la veracidad de estos hechos, para asegurar una decuada recepción.

A pesar de sus pretensiones, del tono elevado y de la ambigüedad de su estatuto narrativo, Eneas no es un aedo profesional, ni ha sido inspirado como Virgilio, ni tiene posibilidades de expresión sobrenaturales, al menos en sentido estricto. En esta escena, sin embargo, la madre le concede una visión superior, lo cual significa una pretensión de objetividad y de expresión que excede en mucho sus posibilidades de mortal y de narrador interno. Las exigencias del relato metadieгético llevan al autor a buscar soluciones que justifiquen la objetividad del narrador: aquí tenemos la expansión del punto de vista gracias a un recurso maravilloso, mientras que en el libro tercero veremos intervenir tanto a profetas como a seres de naturaleza fantástica que asumirán la narración de los hechos allí donde su visión no alcanza.

En efecto, la expansión del punto de vista y la concesión de posibilidades de expresión

---

<sup>93</sup> La entrada de Eneas, un mortal, que además viene armado, en los dominios del inframundo, supone una transgresión de los límites entre ámbitos bien definidos, y por tanto también ruptura del *decorum*, comparable a la que ocurre ahora, y por eso Caronte reacciona violentamente al verlo e inicia el intercambio. Fernández Corte 2016: 108-12 a propósito de este episodio repara por un lado en el papel de la sibila como acompañante del héroe, que contesta en lugar del héroe (nota 5, p. 109); y por otro en el valor de la rama dorada que ella porta, un objeto que “tiene eficacia por sí mismo”, que “no es un mero instrumento que acompaña a una interacción verbal sino que ella misma resume y cifra toda la transacción con el portero. Actúa como salvoconducto, hace las veces de auxiliar mágico, es un verdadero talismán que automáticamente asegura el paso sin necesidad de palabras.” (pp. 111s.). Con respecto a la escena que nos ocupa, nos preguntamos, ¿qué talismán habría esgrimido Eneas de haber sido visto por los dioses, infiltrado en un ámbito que, como el inframundo, en rigor le está vedado? ¿Acaso habría tenido que interceder Venus, responsable de la transgresión y dotada de autoridad en el ámbito divino?

extraordinarias son estrategias oportunas. No obstante, que un mortal pueda ver no sólo varias aristas de la realidad, sino la que es objetiva, verdadera o autorizada, tiene implicaciones políticas y narrativas serias. Los discursos y acciones que hemos visto en esta escena constituyen hechos de legitimación demasiado importantes, incluso podríamos decir exagerados. Es cuestionable que Venus aparezca en su forma real y le hable directamente al hijo, pero sobre todo lo es que ante sus propios ojos desfilen los dioses más distinguidos del panteón, como si, en el extremo del escepticismo, ya ni siquiera la palabra de la madre fuera fiable.

La colocación en uno u otro espacio delimitados por la nube o la niebla determina la naturaleza ontológica y narrativa, el acceso a la información y la objetividad o subjetividad del punto de vista, lo cual constituyen manifestaciones de los discursos y del poder. Los mortales son susceptibles a las pasiones y están sujetos a cometer *errores*, mientras que la visión y el juicio de los dioses aspiran a ser objetivos. Ya antes en este trabajo, especialmente a propósito de Dido, hemos comprobado que muchos acontecimientos en la *Eneida* se presentan a partir de una doble motivación, respectivamente en las esferas divina y mortal. La separación entre los ámbitos constituye una fuente de ironía y un elemento esencial de la técnica narrativa de Virgilio; cf. *supra* 3.3, Heinze (1903: 325), Quinn (1968: 316-20) y Williams (1983: 22). Anularla supone no sólo elevar a Eneas por encima de los otros personajes, sino directamente colocarlo al nivel de los espectadores,<sup>94</sup> lo cual exige una nueva concesión que el público no siempre está dispuesto a hacer.

Luego, si ya el hecho de que pueda ver a los dioses constituye una transgresión importante, más lo es que él mismo primero, y luego el autor Virgilio aseguren que esto había ocurrido. No tenemos dudas de la superioridad de este personaje con respecto a los demás, pues, entre otros hechos legitimadores, hemos escuchado a Júpiter en el libro primero anunciar su apoteosis a Venus: *sublimemque feres ad sidera caeli / magnanimum Aenean* (1.259s.). Pero que la distinción ocurra con plena conciencia suya, ante sus mismos ojos, y que además lo cuente orgulloso a los demás, es otra cosa. La escena inevitablemente provoca escepticismo, en tanto constituye una pretensión ¿quizás? demasiado alta para un mortal y definitivamente inconcebible para un personaje metadieético.<sup>95</sup>

---

<sup>94</sup> Syed 2005: 73s.: “Aeneas’ privileged gaze in this scene is none other than that of the extratextual reader, whose knowledge is often superior to that of the characters because he shares the narrator’s gaze.”

<sup>95</sup> Este no es un caso aislado: después de Venus, Eneas tendrá oportunidad de presenciar otras revelaciones divinas que, de cara a sus interlocutores en Cartago, tienen siempre un valor legitimador. Poco después de haber comenzado el viaje, tras el fracaso de la fundación en Tracia, Apolo le hablará directamente desde el santuario – *uox fertur ad auris* ‘esta voz oímos’ (3.93) –, lo cual provoca un estremecimiento en los cimientos de la tierra: *tremere omnia uisa repente, / liminaque laurusque dei, totusque moueri / mons circum et mugire adytis cortina reclusis* ‘tiemblan los umbrales del dios, sus laureales y el monte todo. En el sagrario el trípode retumba’; *vid.*

Un ejemplo de reacción escéptica es Williams (1983), para quien la revelación de Venus constituye no una realidad ficcional, sino la explicación que el poeta da a los eventos que el personaje contempla, una experiencia mental, más que física. De acuerdo con él, lo único que había sido real para Eneas era lo que había visto después.<sup>96</sup> En efecto, acaso consciente de la transgresión que propone, el narrador se apresura a ofrecer una nueva versión, ahora desde el nivel superior:

apparent dirae facies inimicaque Troiae	Y aparecen los rostros espantables,
numina magna deum.	la majestad terrible de los dioses
Tum uero omne mihi uisum considerare in ignis	enemigos de Ilión. Y fue mi sino
Ilium et ex imo uerti Neptunia Troia	ver en aquella noche, derruida,
	toda entera abismarse entre las llamas
622-5	desde su asiento la Neptunia Troya.

Haya sido o no real la visión de los dioses, es oportuno insistir en la diferencia que hay entre los dos modos de contar el mismo hecho, discursos que se encuentran colocados en momentos distintos, en niveles narrativos distintos y en boca de hablantes distintos, cuyo nivel de autoridad es asimismo dispar. Las palabras de Eneas constituyen un comentario

---

*infra* 5.2.1. Luego los penates vendrán a rectificar la interpretación equivocada que había hecho Anquises del mandato del dios, en un sueño, que parece una visión real, y asimismo se mostrarán en su forma natural: *uisi ante oculos adstare iacentis / in somnis, multo manifesti lumine* ‘se me mostraron en sueños ante el lecho en que yacía, inundados de luz’ (3.151). Y más adelante, en respuesta a las acusaciones de Dido, Eneas aducirá la aparición directa de otro dios, que es Mercurio: *ipse deum manifesto in lumine uidi / intrantem muros uocemque his auribus hausit* ‘Son mis ojos los que a plena luz entrar por la muralla vieron a la deidad; son mis oídos los que oyeron su voz’ (4.358s.); sobre estas apariciones, la impresión de realidad que provocan y la necesidad de reafirmar su veracidad, *vid. infra*. 5.2.2. Dido, enojada por la partida que él planea a escondidas, negará esta y todas las apariciones que él le había contado: *nunc augur Apollo, / nunc Lyciae sortes, nunc et Ioue missus ab ipso / interpres diuum fert horrida iussa per auras. / scilicet is superis labor est, ea cura quietos / sollicitat* ‘y es hoy Apolo, hoy los agüeros licios, hoy es el mensajero de los dioses, propio heraldo de Jove, quien del cielo le trae este mandato abominable!... ¡Digna labor para los altos númenes, que en tal cuidado su quietud empañan!’ (4.376-80). Ello significa anular de golpe el proceso de legitimación que ha costado dos libros y la movilización de hablantes muy prestigiosos. La nota sobre Dido y el libro cuarto en esta ocasión pretende recordar que los intercambios o negociaciones a menudo exceden la conversación directa, y abarcan varios libros. El discurso de Dido no sólo es un movimiento reactivo al discurso inmediatamente anterior, o a la aparición de Mercurio o a la profecía de Apolo, sino que recupera todo el relato de Eneas. Si bien no menciona las distinciones de la madre, su cuestionamiento de las acciones divinas y de la relación con los mortales incluye la pretensión de Eneas de ser legitimado, que se manifiesta muy bien en este caso.

<sup>96</sup> Williams 1983: 22: “...now becomes clear that action by the gods which seemed to tend towards the destruction of Troy was only one level of explanation and not necessarily the one that should matter most in the context; essentially, the human participants were responsible for their own downfall. [...] The gap between the two levels of explanation can now be seen to correspond to the gap between the vision to which Venus unsealed Aeneas’ eyes (2.604-20) and the poet’s reinterpretation of that vision in terms of the physical events that actually meet Aeneas’ eyes; it can now also be seen to be significant that Venus enforced that vision in words, leaving it to the reader to understand that the revelation was largely a mental experience as far as Aeneas was concerned. What was real for him was what actually meet his eyes (2.624-31); his goddess-mother supplied an explanation that he had to accept on trust, even if he could actually seem to see the gods at work after she told him about them.”

externo, intervención del narrador de cara a los interlocutores directos, que pretende controlar la recepción. Entre Venus y Eneas-personaje ya hay una diferencia esencial. Pero entre ellos dos y Eneas algún tiempo después, narrador en Cartago, hay una diferencia de estatuto narrativo, de temporalidad y de intereses. Tanto el discurso directo de Venus como la confirmación de Eneas-narrador tienen propósitos legitimadores, pero sólo ella puede otorgarle el aval necesario: él lo sabe y por eso reproduce el episodio y el discurso ante su público, aún a costa de la credibilidad. A pesar de ello, después de que ha acabado la cita directa, el comentario externo continúa apelando a la autoridad de la madre, como si también la narración en el sentido técnico, y no sólo los hechos que contiene, reclamaran aún su firma: *ducente deo* ‘un dios me guía’ (632).<sup>97</sup> Sentimos que después de haberse retirado, ella continúa hablando o mostrando cosas.<sup>98</sup>

#### 4.3.5 Conclusión

Los episodios que siguen a la escena de Héctor hasta la aparición de Venus constituyen una subida de tensión paulatina, que tiene un primer momento climático con la muerte de Príamo y uno aún más elevado con la visión de Helena en el templo de Vesta. En esta parte se quiere mostrar el estado anímico del héroe, la *amentia* u obnubilación que motiva la intervención divina. Con una técnica similar a la que había empleado el narrador principal en el primer libro durante la entrada del héroe en Cartago, ahora de nuevo los hechos son mostrados a partir de la visión del personaje y la visión a su vez efectúa en él transformaciones importantes. Tanto las intervenciones directas del narrador como los discursos del personaje – la arenga a los hombres y el monólogo a la vista de Helena – sirven para guiar al público en la interpretación de los hechos, sobre todo en lo que concierne a la legitimación del estatuto heroico y la conservación de la *uirtus*, al tiempo que marcan los distintos eventos y los cambios emocionales y de posición física y narrativa del héroe.

---

<sup>97</sup> A propósito de esta afirmación en masculino, algunos han visto un problema de crítica textual. E. L. Harrison 1970: 322 sugiere que la referencia de Eneas no sería a Venus, sino a Júpiter: “...the poet wishes to emphasize here that once Aeneas follows Venus’ advice and turns his back on Troy he immediately qualifies for a divine guidance much more significant and far-reaching than that of his divine mother, viz. that of Jupiter himself.” Horsfall 2008: *ad loc.*, sin embargo, acertadamente en nuestra opinión, sugiere que “The fem. is clearly a ‘correction’ or simplification introduced by plain-thinking readers convinced that the deity could only be Venus, who was of course female; masc. clearly much more difficult and interesting, and should be printed even though we are not quite certain of the reasons for V.’s choice. It has long been clear that *deus* can be used of fem. deities in good Latin [...]. Whether V. was alluding learnedly to Ve.’s ‘masculinity’ or more generally to the non-specific ‘divine power’ that was escorting Aen. is not quite clear. [...]”

<sup>98</sup> Insistimos en que las palabras y los movimientos de los personajes, si bien se pretenden simultáneos, tienen necesariamente que ser presentados separadamente, unos a continuación de los otros, debido a la linealidad del texto; *vid. supra* nota 90 de este capítulo.

Cuando la tensión ha alcanzado su punto más alto por medio de los discursos y las acciones, aparece la madre para rectificar su visión equivocada, fruto de su perturbación psicológica, y poner fin a la *amentia*. Ella reafirma la orden de huir que le había dado Héctor y el argumento de que la caída de Troya es inevitable, pero además le muestra una prueba infalible, que es la visión de los dioses destruyendo la ciudad, y le ofrece la garantía de su cuidado. La escena constituye una cúspide comunicativa y dramática, pues Venus no sólo habla, sino que se pone en acción, descorre la nube y muestra un espectáculo, que, debido a la viveza con que se cuenta, prácticamente pueden ver también el auditorio en Cartago y lectores externos, como Eneas-personaje en aquel momento.

En la epopeya nacional de Roma, que ha transportado a los lectores a un pasado mitológico para justificar unas ideas y unas prácticas contemporáneas, el momento en que Venus ofrece su apoyo y su presencia al hijo, antecesor y símbolo de la familia y del pueblo más poderosos del mundo conocido, es esencial. Si Héctor había venido voluntariamente a ceder su estatuto al nuevo líder, Venus también llega a ofrecer unos privilegios que, como sabemos, ya se habían atribuido sus sucesores.

La retirada de la nube y la visión de los dioses constituye una distinción extraordinaria en sentido político y discursivo: el personaje es elevado a un rango prácticamente divino y puede conocer la explicación divina de la caída de Troya, que completa o rectifica la de los humanos. Si Dido, con su autoridad superior en el ámbito mortal, le había dado la palabra y con ella la posibilidad de asumir un punto de vista superior y escindir en dos figuras distintas, el narrador y el personaje del relato, ahora él, en su papel de narrador, cuenta cómo Venus, una figura de autoridad en el ámbito divino, le permite al personaje asumir una perspectiva superior y transgredir el nivel en que se encuentra. La visión de los dioses es la posibilidad de conocer la versión “oficial”, la verdad absoluta de las cosas o la norma épica que aspira a imponer el narrador virgiliano en representación de Júpiter y del autor.

En esta parte, desde que el héroe tiene conciencia del ataque de los griegos hasta que la aparición de la madre lo decide a abandonar la ciudad, con los cambios en el estado psicológico y en la posición física, asistimos a un proceso de evolución de su carácter así como a una reflexión acerca de categorías narrativas como el punto de vista y la posición frente al discurso. Al contar estos hechos, especialmente la distinción recibida por Venus, el héroe justifica ante Dido tanto el estatuto heroico como el narrativo.<sup>99</sup>

---

<sup>99</sup> Syed 2005: 74: “By telling Dido the story of his sufferings, Aeneas here enters the role of the narrator himself. Venus’ intervention at Troy allows Aeneas to tell Dido the story of the battle of the gods over Troy just as the narrator would have done. This role of narrator distinguishes him from other characters in the poem. Although he is not the only character telling a story, the length of his narrative surpasses that of all others and rivals in its extent the narrative of the narrator himself, thus assimilating Aeneas with the narrator.”

#### 4.4 NUEVOS OBSTÁCULOS EN LA HUIDA. LA RESISTENCIA DE ANQUISES Y LA PÉRDIDA DE CREÚSA

Gracias a la intervención de Venus, Eneas se ha convencido de que Troya no tiene salvación y por fin se dirige a buscar a la familia para huir. No obstante, antes de partir encontrará dos obstáculos que lo harán vacilar: la resistencia del padre, que se niega a afrontar el exilio y a sobrevivir a la caída de Troya, y la pérdida de la esposa en medio de la huida. Estos hechos le provocan nuevos accesos de *amentia*: el primero lo hace querer lanzarse otra vez a la lucha y el segundo lo obliga a volver sobre sus pasos en medio de la ciudad invadida por los griegos. Anquises finalmente será convencido por los *auguria* de Júpiter y la sombra de Creúsa volverá para tranquilizar al marido, instarlo a continuar su camino sin ella, autorizarlo a tomar otra esposa y encargarle el cuidado del hijo. Estas dos escenas conforman el gran episodio de la huida, distinguido como la última parte del libro segundo, y por ello han de ser consideradas en estrecha relación. Además de la situación de continuidad estructural en que se encuentran, sus protagonistas son similares en la función y el vínculo que tienen con el héroe, en el tipo de conflicto que ocasionan y en las lecciones que comunican. Asimismo en ambos casos hay una intervención sobrenatural que supone una elevación extraordinaria del estatuto y otorga legitimidad a sus palabras.

Después de todo lo que ha visto y aprendido en medio de la noche fatal, así como de las valiosas indicaciones y garantías que le han dado hablantes tan distinguidos como Héctor y Venus, las cuales representan los ámbitos heroico y divino, antes de salir a buscar y a fundar la nueva *patria*, Eneas debe aprender aún cuáles son los sitios que ocupa cada uno en el sistema jerárquico que constituye la familia. Hemos visto que los hablantes en la *Eneida* tienen la capacidad y la función de establecer límites con respecto a sí mismos y a los interlocutores, en situaciones en las cuales se distinguen por sus condiciones materiales específicas. Pues bien, el padre y la esposa son los más indicados para definir su lugar en la familia y su relación con el protagonista. Luego a mayor escala, de acuerdo con el carácter ejemplar de Eneas y de la *Eneida*, más allá de sus identidades específicas, Anquises y Creúsa devienen también emblemas o símbolos abstractos: paradigmas del *pater* y la *coniunx* romanos. Si el héroe fundador debe erigirse en modelo de *uirtutes* y destinatario del favor divino, también es necesario establecer la familia, base sobre la cual se apoyan instituciones políticas superiores de la ciudad y el estado que están por nacer.

Pero como generalmente ocurre, los mensajes no son comunicados directamente, como instrucciones en una sola pieza y en un solo sentido, sino que se construyen en escenas

complejas, están debidamente motivados y coherentemente insertados en la trama e incluyen la participación de otros hablantes y distintos puntos de vista. Además, como otras veces, ahora también hay importantes diferencias jerárquicas que determinan qué perspectiva prevalece en el debate, lo cual sin embargo no impide que se dejen escuchar voces alternativas, o que hablantes menores se apoyen en otros más autorizados, o incluso que se confundan con ellos, bien por analogía o afinidad de intereses, bien para legitimar sus palabras o para convencer a un interlocutor. Una vez más, en lugar del pretendido monologismo que se ha atribuido a los hablantes de la *Eneida*, habrá que admitir la presencia de interacciones, polifonía, o más exactamente, acciones que conforman intercambios y negociaciones, cuya fuente última o absoluta a menudo ya no puede reconocerse.

La identificación que existe entre Anquises y Creúsa con respecto a Eneas como resultado de los estrechos vínculos de la familia y de las condiciones que comparten dificulta la interpretación del modo en que ocurren y se transmiten los discursos. De acuerdo con las esferas que representan, ellos están tan ligados al héroe que se sienten casi como extensiones de él, figuras sin las cuales en principio no puede seguir adelante, a pesar de todos los designios y las advertencias de origen divino. Ellos representan una parte esencial de él, de manera que incluso sus palabras y sus razones constituyen en buena medida motivaciones que son de él. A propósito de la resistencia del padre, Horsfall propone un juicio que se aplica también a la esposa, a saber, que Eneas se encuentra en una encrucijada: “an impossible conflict of loyalties and intentions.” (2008: *comm. ad* 634-78) Pero en cada uno de estos casos, más que la resolución, que viene impuesta por Júpiter, interesan los debates, las posiciones que asume cada personaje y el modo en que se justifica.

En el subcapítulo anterior vimos cómo, ante la necesidad de abandonar la *patria*, el héroe llegaba a un punto de exaltación extremo que exigía la intervención de la madre y la visión de los dioses destruyendo Troya. Pues bien, la posibilidad de perder al padre y la pérdida efectiva de la esposa suponen nuevas ocasiones para la excitación y la subida de la tensión dramática, lo cual motivará acciones y discursos de parte de ellos, los cuales nuevamente han de autorizar las renunciaciones que supone la huida. Pero a diferencia de lo que ocurría con Venus, ahora la decisión será más difícil y el debate será más intenso porque ellos, al menos en principio, no cuentan con un estatuto divino, que ofrece garantías infalibles. En estas escenas excepcionalmente serán elevados a un rango sobrenatural y adquirirán unas posibilidades de expresión extraordinarias: serán portavoces o intérpretes de Júpiter, el cual no puede presentarse ni hablarle directamente al héroe, pero encontrará el modo de hacerle llegar sus instrucciones. Los análisis a continuación mostrarán también cómo la autoridad de

Júpiter complica las situaciones y el esquema jerárquico según el cual se organizan los discursos.

Nuestra lectura de las dos escenas que componen la huida de Eneas de Troya en el libro segundo, la resistencia de Anquises y la desaparición de Creúsa, que emprendemos en los dos primeros apartados de este subcapítulo, pretende pues indagar en el estatuto de autoridad de los hablantes, como hemos estado haciendo hasta ahora. Veremos que, a partir de los atributos que les vienen dados por el rango y la actuación en la tradición anterior, Virgilio ha elegido al padre y a la esposa como portadores ideales de determinados mensajes, que además se presentan como avalados por el dios cuya autoridad es absoluta. Pero en su caso además es interesante que los mensajes consisten en la definición de los límites propios y de Eneas, de acuerdo con los intereses del poeta. Asimismo atenderemos a la estructura, a la disposición, al sentido y a la intención de los complejos intercambios directos e indirectos que se producen, en los que participan más hablantes que los oficialmente implicados y se producen intentos de persuasión y lucha de argumentos y autoridades a distintos niveles: en la situación inmediata, de cara al público externo y a las fuentes literarias y culturales de Virgilio.

#### 4.4.1 La resistencia de Anquises

Debido a sus enormes implicaciones políticas, religiosas y morales, el conflicto con el padre a propósito de la huida tematiza y define aspectos esenciales del carácter de Eneas y de Roma. En el debate vemos redefinirse importantes principios que se extienden desde el protagonista al mundo romano, como mecanismos de perpetuar el poder político: la religión, vista a través de la *pietas* del héroe, hacia los dioses, hacia la *patria* y hacia el *pater*, así como el patriarcalismo, representado en la *auctoritas* indiscutible de este, al cual se someten los demás miembros de la familia. Así, la *pietas* y la *auctoritas* del *pater familias*, principios a partir de los cuales se configuran los discursos y los debates en esta parte, son construidos como bases que sustentarán los eventos durante la huida, el viaje y la nueva fundación. Aquí como otras veces el poeta justifica en los eventos del pasado remoto unas concepciones ideológicas y culturales que pertenecen a su realidad contemporánea, las cuales pueden ser directamente identificadas por los lectores.

Comenzamos por analizar la situación e intentar distinguir dónde comienza el intercambio discursivo, discusión que ha de darnos la primera pista acerca de la diferencia de estatutos entre los participantes. Eneas acaba de recibir la confirmación de que Troya, abatida por los dioses, no tiene salvación, y se ha decidido a huir con el resto de la familia: *descendo*

*ac ducente deo flammam inter et hostis / expedior* ‘Bajo hacia mi morada; un dios me guía a través del incendio y la batalla’ (632s.). No se nos cuenta el momento en que él les transmite a ellos los mensajes que ha recibido, pero necesariamente tendría que haberlo hecho.

Podemos inferir que la llamada a la huida habría sido un discurso directivo y se habría apoyado en la narración de lo que acaba de ver y escuchar, así como en la autoridad divina de Venus y acaso de los otros dioses, pero tanto este discurso, que suscita el primer cambio en las condiciones, como la reacción de los interlocutores directos, son omitidos. La razón puede haber sido bien un interés por evitar la repetición y lo accesorio, bien la escasa conveniencia de hacer al héroe articular el llamado a la huida, que, aunque había sido autorizada por instancias divinas y heroicas, seguía siendo reprochable. Si durante las escenas del combate en Troya vimos que se reproducían en estilo directo algunos discursos como la arenga de los hombres a la lucha o el monólogo a la vista de Helena, cuyo valor consistía más en la influencia sobre interlocutores externos que en las acciones a nivel de la escena inmediata, ahora ocurre lo contrario: las motivaciones de los agentes externos han de suplir la acción y los discursos que faltan en la escena.

Las primeras palabras que se articulan corresponden al padre, que se niega a aceptar la decisión del hijo y retrasa la partida. Después de la orden de Venus – *eripe, nate, fugam finemque impone labori* ‘¡Hijo, no intentes más, huye!’ (619) –, ¿qué puede quedar aún por decir? En este punto ya la instancia correcta había comunicado el mensaje correcto: parece, sin embargo, que lo incorrecto era el destinatario, Eneas, que en el discurso hipotético deviene emisor ante el padre y el resto de la familia. Por supuesto, aun cuando pudiera apelar a la autoridad de la madre, está claro que el discurso del héroe a los otros sería distinto del que él mismo había recibido y sobre todo carecería de las pruebas visuales que se le habían concedido a él.

Sabemos que la identidad del locutor y su relación con el interlocutor constituyen elementos esenciales a la hora de determinar el sentido y el efecto de los discursos, como también sabemos que, en presencia del padre, el hijo no puede imponer ninguna decisión, ni siquiera con el aval de los dioses. Según el esquema jerárquico tradicional de la familia romana, el *pater familias* tiene autoridad absoluta sobre todos los demás, sobre el hijo e incluso sobre la familia de este.<sup>100</sup> Diga lo que diga Eneas, al rango de Anquises corresponde

<sup>100</sup> Wlosok 1990: 37: “Das Auffälligste am römischen Vater ist seine Herrscherstellung in der Familie. Er besitzt eine lebenslängliche, unbeschränkte Vollgewalt über alle Personen, die im rechtlichen Sinne zum Familienverband gehören, d. h. seiner *patria potestas* unterstellt sind. Die klassische aber schon für die Frühzeit zutreffende juristische Definition der römischen Familie lautet: „Familie nennen wir mehrere Personen, die der Gewalt eines einzigen entweder durch Natur (d. i. Abstammung) oder durch Rechtsakt (wie Ehe, Adoption, Erwerb bzw. Kauf) unterworfen sind.“ Danach gehören zu einer Familie – abgesehen von Gesinde den Sklaven –

una confirmación directa y no un mensaje de segunda mano, y el más indicado para ofrecérsela es Júpiter, máximo garante del orden divino y humano, del estado y de la familia.

Esta dignidad del personaje no se encuentra en Homero ni en general en el ciclo épico. Muchas de las fuentes que transmiten otras versiones de la caída de Troya reconocen la presencia de Anquises junto a Eneas en la huida<sup>101</sup> y de hecho la escena del héroe llevando al padre sobre sus espaldas, que será asumida por la propaganda augústea como emblema de la *pietas*, era ya popular en el arte etrusco.<sup>102</sup> No obstante, su protagonismo en esta escena, su tratamiento de los asuntos políticos y religiosos, la veneración de que es objeto por los demás miembros de la familia y por los dioses son cualidades típicamente romanas, ajenas a las tradiciones artística y literaria, y en general a las concepciones vigentes en el mundo griego.<sup>103</sup>

Tenemos que esperar hasta Nevio para ver a Anquises asumir el papel del *pater familias* romano. M. Barchiesi (1962: 368s.) valora el largo camino recorrido por él, desde el Himno a Afrodita y su pobre actuación en la *Iliada*, donde sus menciones se deben básicamente al renombre de sus hijos Eneas e Hipodamía, hasta devenir *pater Anchisa*, primero en Nevio y luego en Virgilio. De acuerdo con la interpretación de este crítico, en el *Bellum Poenicum*, que aparentemente sigue la misma versión cíclica que la tragedia *Laocoonte* de Sófocles, Eneas abandona la ciudad cuando el resto de los troyanos festejaba la salvación. Mientras la mayoría ignoraba el engaño, el héroe había sido advertido por el augurio que significaba la muerte de Laocoonte y uno de sus hijos y además seguía orientaciones del padre, el cual las había recibido de Venus.<sup>104</sup> Al llegar al Lacio parece que Anquises había celebrado un rito sacrificial, tal vez por la fundación de una ciudad.<sup>105</sup> A partir de los pocos fragmentos de la obra que nos han llegado, en particular los dos a que nos acabamos de referir, M. Barchiesi

---

neben der Ehefrau (sofern eine Manus-Ehe vorliegt, der zufolge die Frau bei Eheschließung der *potestas* ihres eigenen *pater familias* ausgeschieden ist und sich der Gewalt des Mannes unterworfen hat) zunächst die leibliche und adoptierten Kinder. Infolge der Lebenslänglichkeit der *patria potestas* kommen aber auch Schwiegertochter und Sohneskinder, d. h. die Enkel aus männlicher Linie hinzu und bei einem langlebigen *pater familias* wiederum die Frauen und Kinder der männlichen Enkel usf.”

<sup>101</sup> Horsfall 1979: 388: “[Aeneas’ rescue of his father] is securely established in Greek art and literature.” Horsfall *idem* y Horsfall 1987 contienen resúmenes e interesantes discusiones a propósito de las distintas versiones de la leyenda de Eneas.

<sup>102</sup> Galinsky 1969 estudia el motivo del *pious Aeneas*, su distinción de la leyenda de Troya y su introducción en Roma, en el resto de la península y en Sicilia, con énfasis en las representaciones artísticas. Específicamente sobre la presencia del padre y de los penates en la huida cf. además Horsfall 1979; para las representaciones del héroe llevando en hombros al padre cf. Brommer 1973.

<sup>103</sup> Wlosok 1990: 38: “Das der erwachsenen Sohne und gegebenenfalls Enkel in der *patria potestas* ist im Umkreis Roms singular und fällt besonders im Vergleich mit dem griechischen Rechtskreis und anderen Kulturen des Mittelmeerraumes auf gleicher Stufe auf.”

<sup>104</sup> Fr. 13a: *Naeuius... dicit Venerem libros futura continentes Anchisae dedisse* (Schol. ad *Aen.* 7.122s.): M. Barchiesi 1962: 493.

<sup>105</sup> Fr. 3: *Postquam auem aspexit / in templo Anchisa / sacra innemsa Penantium ordine ponuntur / immolabat auream uictimam pulchram*: M. Barchiesi *ibidem*: 489

sugiere que el Anquises virgiliano había sido ya esbozado por Nevio, para quien es “non solo *πατήρ*, ma *pater*, nell’alto senso romano del termine, augure e guida spirituale della spedizione, che accompagnava sino nel Lazio, valendosi dei *libri futura continentes* ricevuti da Venere” (*ibidem*: 351).<sup>106</sup>

Veamos cómo el personaje de Virgilio encarna este modelo y lo completa, cómo ocurre la transacción con Eneas y los demás participantes, cómo se intercalan los pares adyacentes y qué acciones discursivas se realizan. En el relato y en la introducción al discurso directo se encuentran los movimientos iniciativo y reactivo del intercambio: Eneas va a buscar a Anquises para partir y este se niega:

Atque ubi iam patriae peruentum ad limina sedis  
antiquasque domos, genitor, quem tollere in altos  
optabam primum montis primumque petebam,  
abnegat excisa uitam producere Troia  
exiliumque pati.

634-8

Pero llegando a la mansión paterna,  
al antiguo solar de mis mayores,  
mi padre a quien buscaba antes que a nadie,  
y a quien primero ansiaba a las alturas  
vecinas transportar, firme se niega,  
caída Troya, a prolongar la vida  
y a sufrir el destierro.

Como ya hemos dicho, no se reproduce el discurso directo, sino que el narrador cuenta sus acciones que son físicas, pero incluyen la pronunciación de discursos. En ellas enfatiza la prioridad que había otorgado al padre, lo cual es un rasgo de *pietas*,<sup>107</sup> y omite la explicación con respecto a la huida y el modo en que le había hablado al anciano. Luego reproduce el discurso directo de él, que constituye el primer movimiento explícito:

‘uos o, quibus integer aeui  
sanguis’ ait ‘solidaeque suo stant robore uires,  
uos agitate fugam.  
me si caelicolae uoluissent ducere uitam,  
has mihi seruassent sedes. satis una superque  
uidimus excidia et captae superauimus urbi.

¡Huid vosotros,  
vosotros, nos decía que la sangre  
joven tenéis y enteras vuestras fuerzas  
para un largo vivir; pues si quisiesen  
mis tristes días alargar los dioses,  
mi mansión me dejaran. Basta y sobra

<sup>106</sup> Wlosok 1990: 39: “Als der einzigen eigenrechtlichen oder gewaltfreien Person innerhalb des Familienverbandes oblag dem *pater familias* der gesamte Rechts- und Gesellschaftsverkehr mit Außenwelt einschließlich der Götter. Er war letztlich König und Priester der Familie. Er trug die Verantwortung für den Vorzug und die Erhaltung des Hauskultes, von dem das Wohl der Familie abhing.”

<sup>107</sup> Según cuenta Varrón y transmite Serv. *ad Aen.* 2.636, Eneas había sido autorizado por los griegos a llevar consigo lo más preciado, y este había elegido al padre en lugar de oro y plata. Ellos admirados le habían ofrecido entonces una nueva oportunidad de tomar lo que quisiera y él había elegido a los penates patrios, lo cual le proporcionó la posibilidad de tomar todas sus pertenencias (*sua omnia*).

sic o sic positum adfati discedite corpus.  
ipse manu mortem inueniam: miserebitur hostis  
exuuiasque petet; facilis iactura sepulcri.  
iam pridem inuisus diuis et inutilis annos  
demoror, ex quo me diuum pater atque hominum rex  
fulminis adflauit uentis et contigit igni.’

638-49

haber visto una vez postrada en tierra  
la ciudad, y quedar sobreviviente.  
Dejadme, oh sí, dejadme aquí tendido,  
despedíos de mí cual de difunto;  
luchando yo convidaré a la muerte,  
y por piedad me la darán los Griegos,  
o, cuando no, por los despojos. Fácil  
es quedar sin sepulcro: ¿no hace tiempo  
que, odioso al cielo, alargo inútil vida,  
desde que el padre de los dioses y hombres  
me alcanzó con el hálito del rayo  
y su flama voraz?...

En la clasificación de Highet (1972: 293) esto es una orden (*command*) dirigida por un superior a un inferior. En efecto, el carácter directivo es

evidente, pero cuestionamos que sea la única, incluso la principal meta comunicativa del hablante. Como suele suceder en este tipo de discurso, hay no uno, sino varios actos directivos – *agitate fugam* (640); *adfati discedite* (644) –, metas comunicativas fundamentales a las cuales se subordinan los otros actos y enunciados. La repetición enfatiza la orden para intentar garantizar su cumplimiento por parte del receptor, pero además insiste en las acciones. En este caso, sin embargo, reconocemos que los directivos están regidos por una oposición que es enunciativa: *uos / ego*. Anquises no sólo le dice a Eneas lo que tiene que hacer, sino que también reconoce lo que hará él mismo: tanto o más relevante que la disposición de huir de cara al interlocutor es la decisión personal de quedarse y esperar la muerte. La verdadera esencia del discurso es a nuestro juicio el esquema conformado por esta oposición.

Este rasgo interno, así como la situación contextual en que se encuentra – se trata de la primera intervención de un personaje muy importante en la obra y en esta primera parte –, nos hace reconsiderar la relación jerárquica entre las acciones discursivas que contiene. Sugerimos que, más que ordenar, Anquises primero asigna roles y funciones con respecto a sí mismo y a los otros, dispone cosas en dependencia de las condiciones materiales de cada uno y luego, por extensión, también define los estatutos, las atribuciones y los límites. Finalmente podemos decir que, debido a su autoridad superior, pero también de acuerdo con un sistema de valores comúnmente aceptado, establece su opinión como válida por encima de las de los demás, la cual consiste en la definición de los estatutos. Aquí la definición de los límites

propios y del interlocutor no está implícita en los índices de la enunciación, sino que constituye el contenido y la intención de varios actos de habla. El personaje se presenta a sí mismo explícitamente como un anciano lisiado, incapaz de seguir a Eneas, e implícitamente como el jefe de la casa, apto para dar órdenes y definir valores morales.

Veamos paso por paso la estructura comunicativa. Primero aparece la orden de huir, que está reforzada por el pronombre de segunda persona, repetido además enfáticamente, y la caracterización del hijo, a modo de argumento: *uos o, quibus integer aevi / sanguis [...] solidaeque suo stant robore uires, / uos agitate fugam* (638-40). Eneas y el resto de la familia deben huir porque aún son jóvenes y fuertes. Después tenemos la situación de él, que es también su determinación de quedarse: *me si caelicolae uoluissent ducere uitam, / has mihi seruassent sedes. satis una superque / uidimus excidia et captae superauimus urbi* (641-3).<sup>108</sup> La decisión personal hay que inferirla del contraste con la orden a Eneas y de los argumentos que siguen: si el hijo y los demás tienen fuerzas para huir, él en cambio se quedará porque es viejo y débil. Aquí están contenidas informaciones importantes sobre su experiencia anterior y su primera autocaracterización explícita a partir de la voluntad divina.

Después de haber establecido los sitios y las tareas de Eneas y de él como condiciones iniciales, formula el segundo acto directivo – *sic o sic positum adfati discedite corpus* (644) –, que debería reafirmar la orden de partir emitida, pero que consigue un efecto distinto, como enseguida veremos. El segundo acto está reforzado por otros dos argumentos que continúan describiendo su situación de forma exagerada: *ipse manu mortem inueniam: miserebitur hostis / exuiasque petet; facilis iactura sepulcri* (645s.); *iam pridem inuisus diuis et inutilis annos / demoror, ex quo me diuum pater atque hominum rex / fulminis adflauit uentis et contigit igni* (647-9).

Lo más notable es que los dos directivos – *agitate fugam* (640); *sic o sic positum adfati discedite corpus* (644) – pierden fuerza y devienen otra cosa por el contenido semántico y el tono, tanto de ellos como de los argumentos: las anáforas, el pronombre de primera persona enfático – *ipse* (645) –, las elecciones léxicas que intensifican la emotividad, la enunciación explícita de la muerte y el tratamiento de sí mismo como si ya hubiera muerto: *positum corpus* (644). Las órdenes de un superior a un inferior, como la de Héctor a Eneas en este mismo libro, que es emblemática, se concentran en lo objetivo y en las acciones, mientras que

<sup>108</sup> Estos argumentos recuerdan en la dicción el motivo que había aducido Héctor: *sat patriae Priamoque datum: si Pergama dextra / defendi pos sent, etiam hac defensa fuis sent* (291s.), aunque está claro que los dos hablantes tienen propósitos distintos, y sobre todo visiones radicalmente opuestas de sí mismos. Héctor era consciente de su condición de muerto, y en consecuencia de que no podía hacer nada por Troya, pese a lo cual conservaba su distinción como héroe principal; Anquises en cambio, aunque aún está vivo, se presenta como si estuviera al borde de la muerte, incapaz de seguir adelante, lo cual es un *error*, una visión exagerada y patética de la realidad.

Anquises en cambio es patético: el sentido y la colocación de las palabras llegan a subvertir el sentido de la acción y la dirección de esta, de manera que detrás de la orden lo que tenemos prácticamente es un lamento.

Fuera o no intención consciente del hablante, lo cierto es que el discurso se refiere más a su propia condición que la necesidad de que Eneas y los otros abandonen la ciudad, como indican la abundancia de argumentos que tratan sobre él mismo y la exageración. Los actos directivos suelen estar enfocados en la persona del interlocutor<sup>109</sup> y por lo general dominan la estructura comunicativa, mientras que los argumentos, actos de habla enunciativos que están orientados al hablante, se encuentran casi siempre en un nivel subordinado. Aquí, sin embargo, la expresión del destino que le espera a Anquises a manos de los griegos, que conmueve más por ser él mismo quien lo declara, hace que los argumentos, la información y la emoción que se derivan de ellos, ganen en relevancia por encima de la pretendida orden.

No obstante, esta interpretación del discurso como lamento patético por la propia situación y el propio destino, a la cual llegamos teniendo en cuenta la naturaleza de los actos de habla y los argumentos, también debe ser reconsiderada a la luz de las condiciones y de la identidad del hablante, con la carga de autoridad que les imprime a las palabras. En efecto, todo esto sería así si hubiera sido enunciado por un personaje de menor categoría, pero como pertenece a Anquises, independientemente del contenido semántico específico, la resistencia a abandonar la *patria* constituye además una lección de *dignitas*, mediante la cual el anciano se convierte en modelo de *pietas erga patria* frente a Eneas y los lectores. De todos modos está claro que la autocaracterización y el posicionamiento de sí mismo son acciones más importantes que la orden de huir, pero la presentación no es humilde o lamentable, como podría parecer, sino lo contrario, moralmente superior y ejemplar.

Este discurso y en general la posición obstinada de Anquises no se encuentra en ninguno de los relatos cíclicos, ni siquiera en las versiones de autores romanos anteriores a Virgilio, al menos hasta donde nos muestran los testimonios. La lección moral resulta más apropiada a la ideología romana, específicamente de época augústea, que a la epopeya o a la tragedia griegas. Highet (1972: 121) asegura que “...the speech in which Anchises orders Aeneas to say good-bye and escape with the rest of the family [has proved difficult to interpret]”, y se pregunta si el verdadero sentido de sus palabras es la intención de darse muerte a sí mismo, afirmación que sería éticamente inapropiada. Entonces, siguiendo a

---

<sup>109</sup> La orientación es uno de los criterios de clasificación de los actos de habla que propone Risselada 1993: 36ss.. Esta autora sin embargo no realiza divisiones absolutas, sino que entiende la tipología como una escala con varias posibilidades intermedias entre los extremos, a saber, los asertivos, orientados al hablante, y las preguntas y órdenes, orientados al interlocutor.

Servio, propone que el anciano en realidad pretende esperar que los griegos se apiaden de él y lo maten. Para nuestro propósito es irrelevante distinguir si Anquises amenaza con suicidarse o con morir a manos del enemigo, pero la discusión resulta ilustradora con respecto a un problema que sí nos interesa: la intención comunicativa y el valor de los actos de habla directivos.

Hightet (1972: 123) además justifica su propuesta a partir de un paralelo de la historia romana, la actitud de los magistrados que se niegan a abandonar la ciudad ante la invasión de los galos y esperan obstinadamente la muerte (Liv. 5.41.1).<sup>110</sup> El parecido es notable y ha sido reconocido por otros críticos como Austin (1964: *ad* 646). Pero la historia de los magistrados, especialmente debido al modo en que la cuenta Livio, que es también un escritor augústeo, ha de ser leída más como lección moral que como hecho fidedigno, intención que, sugerimos, coincide con la de Virgilio. Pero como el discurso está dirigido a Eneas, con el cual se establece una especie de competencia por el honor, el efecto es menos fuerte que en Livio: el héroe no se marchará como habían hecho los romanos ante el saqueo de los galos y Anquises no morirá a manos de los enemigos. Si bien la *pietas erga patriam* que exhibe el *pater* es importante, más lo es la *pietas erga parentem* de Eneas: mientras más fuerte sea su obstinación, más valiosos serán los esfuerzos del hijo por convencerlo.<sup>111</sup>

Ya en sus primeras reacciones ante los mensajes de Héctor y durante los episodios de *amentia* que preceden a la aparición de Venus Eneas había dado suficientes muestras de *uirtus* y de *pietas erga patriam*, de modo que el padre funciona como una extensión o una representación extrema de un rasgo suyo: el sentimiento patriótico favorecido especialmente por la propaganda augústea. Está claro que la resistencia a abandonar la *patria* es un obstáculo para la fundación y por tanto se opone a la voluntad divina. No obstante, como sus razones son legítimas de acuerdo con un código ético válido, para contradecir tanto al héroe como al padre no basta la presencia de los dioses con su autoridad, sino que ellos tienen que negociar dentro del margen que dejan los valores tradicionales, sin hacer a los mortales renunciar a ellos. Vimos que Eneas sólo había accedido a huir después de haber recibido una garantía contundente e irrefutable. Ante la evidencia que habían ofrecido los dioses parece que ni

<sup>110</sup> Liv. (5.41.1): *Romae interim satis iam omnibus, ut in tali re, ad tuendam arcem compositis, turba seniorum domos regressi aduentum hostium obstinato ad mortem animo exspectabant* ‘En Roma, entretanto, dispuesto ya todo, a tenor de la situación, para la defensa de la ciudadela, la multitud de ancianos, vueltos a sus casas, estaban a la espera de la llegada del enemigo en actitud resuelta a morir.’ (Las traducciones de Livio incluidas en este trabajo pertenecen a Villar Vidal 1990.

<sup>111</sup> Esta negociación a propósito de la *pietas* nos recuerda las que ocurren entre los guerreros homéricos a causa del honor, tal como las describe Scodel 2008: 1-33. La permanencia de Anquises en Troya y su muerte a manos de los griegos para que Eneas y los otros puedan partir lo enaltecerían moralmente, pero degradarían a Eneas. El poeta prefiere limitar el sacrificio del anciano al discurso – ya la intención de quedarse es muestra suficiente de su *pietas* y su lealtad a Troya –, pero de todos modos hacerlo partir con Eneas. Así, su resistencia contribuye no sólo a aumentar la *pietas* propia, sino también la del hijo.

Eneas-personaje, ni los destinatarios del relato, ni los de la epopeya de Virgilio deberían haber albergado más dudas. Pero en realidad lo que la madre le ha dicho y la visión que le ha mostrado sólo prueban que la ciudad no tiene salvación, mensaje que no convierte en honroso el abandono de la *patria*.

Como enfatiza Otis (1963: 245s.), desde el punto de vista moral la actitud correcta no es la huida, sino el escepticismo de Anquises:

Anchises, by refusing Aeneas' aid, forced into the open the whole issue of what was to *replace* Trojan *pietas*, on what grounds, for what purpose a family should survive its *patria*.

Thus Anchises sets up a dilemma which only the gods, *in primis* Jupiter, can resolve. The only way to convince Anchises that he was not deserting his *patria* was to enlist his loyalty to a new *patria* or rather to his *patria* reborn.

Expresados en estos términos, el mensaje y el conflicto son demasiado importantes para ser ignorados, como habría hecho Eneas de haber huido tras la aparición de Venus. Para evitarlo el poeta ha ideado un nuevo encuentro y un nuevo conflicto y, como siempre, ha elegido cuidadosamente al personaje que ha de representarlo. Por su cualidad de *pater familias*, Anquises es el más indicado para dar lecciones de comportamiento moral. Como responsable de la casa, de los demás miembros de la familia, así como del trato con la esfera divina y el cumplimiento de los cultos, nadie puede asumir la preocupación por los deberes hacia la *patria* mejor que él. Y una vez planteado el conflicto, nadie está más autorizado que él para recibir, interpretar y solicitar los *auguria* de Júpiter. Luego, además de la posición oficial, Virgilio ha hecho de él una síntesis perfecta de valores tradicionales. Esta escena, que por ser la primera en que aparece, es esencial en el establecimiento de sus facultades y de la posición que ocupa con respecto a Eneas y a los demás y justifica el papel que asumirá durante los libros tercero y sexto,<sup>112</sup> se apoya en unas bases – *dignitas*, *grauitas*, *religio* – que son profundamente romanas, un anacronismo habitual en la *Eneida*.

Asimismo el conflicto reafirma la *pietas filial* de Eneas, lo que sería otra función caracterizadora; cf. Heinze: 1903: 54; Otis 1963: 243-6. Según este último autor: “Under no circumstances could he have commenced his Roman mission with the desertion of his father”

---

<sup>112</sup> Si el Anquises de Nevio, guía espiritual y responsable por los ritos sacrificiales, es un modelo esencial del *pater* en esta escena y en el libro tercero, el de Ennio en cambio, distinguido por el arte de la adivinación que le había concedido Venus – *Doctusque Anquisesque Venus quem pulchra dearum Fari donavit, diuinum pectus habere* ‘Y el sabio Anquises, al que Venus, hermosa entre las diosas, le concedió el don de vaticinar y tener un corazón profético’ (I.xiii) –, aparecerá en el sexto. De acuerdo con los límites precisos entre los eslabones del sistema jerárquico que Virgilio conoce y respeta, por ahora el anciano tiene ciertamente un trato distinguido con la divinidad, pero no tiene por ello acceso al ámbito divino. Para que pueda devenir verdadero profeta y guía del futuro de Eneas es preciso que haya muerto, lo que implica adquirir un nuevo estatuto ontológico.

(p. 245). Aquí merece la pena acotar que sobre todo bajo estas circunstancias específicas, dejándolo a merced de los griegos como había quedado Príamo, a punto de inmolarsé heroicamente y tal vez sin sepultura, Eneas no puede de ninguna manera partir sin el padre.<sup>113</sup>

El discurso de Anquises suscita tres reacciones: los discursos de Eneas y de Creúsa y el prodigio que es la llama en la cabeza de Ascanio.<sup>114</sup> Estas a su vez cuentan como interacciones entre ellas: Eneas contesta a Anquises, Creúsa contesta a Anquises y a Eneas y el prodigio es la respuesta a los tres discursos anteriores. La decisión de Eneas sería el primer movimiento reactivo explícito. Pero antes de devenir discurso verbal es un movimiento físico: el impulso de lanzarse de nuevo a la lucha – *rursus in arma feror mortemque miserrimus opto* ‘Al combate otra vez lanzarme quiero, no ansiando en mi dolor sino la muerte’ (655) –, argumentado por una reflexión interior, una pregunta retórica: *nam quod consilium aut quae iam fortuna dabatur?* ‘¿qué otra salida o qué esperar?’ (656). Ello nos sugiere que acaso el discurso del personaje había comenzado ya desde antes. Como hemos visto otras veces, ahora tampoco está claro si estos pensamientos pertenecen a Eneas-narrador o a Eneas-personaje.<sup>115</sup>

En este punto comienza el discurso directo:

mene efferre pedem, genitor, te posse relicto	¡Ay padre,
sperasti tantumque nefas patrio excidit ore?	¿salvarme yo sin ti? ¿yo? – le decía –
si nihil ex tanta superis placet urbe relinqui,	¿eso pensaste? ¿y orden tan nefanda
et sedet hoc animo perituraeque addere Troiae	pudo salir de tus paternos labios?
teque tuosque iuuat, patet isti ianua leto,	Si es querer celestial que nada quede
iamque aderit multo Priami de sanguine Pyrrhus,	de tan noble ciudad, si en ello insistes
natum ante ora patris, patrem qui obtruncat ad aras.	y a la ruina de Troya has decidido

<sup>113</sup> Nótese la diferencia con respecto al discurso de Creúsa hacia el final del libro, al que atenderemos en la siguiente sección de este subcapítulo. Si bien ella también renunciará a acompañar a Eneas en la partida de Troya, propone una alternativa optimista y por tanto radicalmente opuesta a la de Anquises: en lugar de sufrir esclavitud, como corresponde al resto de las troyanas, ella pasará a conformar la corte de Cibele, y en lugar de hablar de sí misma, enfatizará las ventajas del futuro que le espera a Eneas. Con esa explicación y esas garantías el héroe podrá partir tranquilo. La propuesta del padre sin embargo, ya sea quitarse él mismo la vida o morir a manos de los enemigos, es moralmente inaceptable para el hijo y para todos los que tengan capacidad de juzgarlo. Esa es una de las razones que nos lleva a pensar que la orden no es del todo sincera, o al menos que hay más significados y más intenciones que los explícitos.

<sup>114</sup> A la negación explícita del padre, que cierra el primer par adyacente, sigue un resumen de los gestos y discursos de los otros personajes referidos por el narrador como actos de habla (650-6), que son reproducidos luego en discurso directo. Los discursos directos son organizados de manera sucesiva para su presentación, como exigen el texto épico y la narración de Eneas, pero en realidad nos imaginamos una escena en que todos se lamentan, hablan y se mueven más o menos a la vez. En algunos casos ni siquiera es posible saber con claridad si ha habido un discurso o si se trata sólo de un movimiento físico de los personajes.

<sup>115</sup> Según Laird 1999: 106, este es un ejemplo de discurso indirecto libre: “If this were a third-person account, the second verse (656) taken alone would read without doubt as FID as it would blend the voices of character and narrator. But here character and narrator are the same person. In this context, in which Aeneas is telling his own history, verse 656 could either be a narrational comment or a reformulation of the thoughts he had at that time.”

hoc erat, alma parens, quod me per tela, per ignis  
eripis, ut mediis hostem in penetralibus utque  
Ascanium patremque meum iuxtaque Creusam  
alterum in alterius mactatos sanguine cernam?  
arma, uiri, ferte arma; uocat lux ultima uictos.  
reddite me Danais, sinite instaurata reuisam  
proelia: numquam omnes hodie moriemur inulti  
657-670

sumar tu ruina propia y nuestra ruina,  
la puerta abierta está: que entre la muerte...  
Pronto se viene aquí, tintas las manos  
en la sangre de Príamo, ese Pirro  
que mata al hijo ante su padre y riega  
con la sangre del padre los altares.  
¿Eso quisiste, oh madre, al defenderme  
del fuego y de la lid? ¿que contemplara  
invadido mi hogar, y, juntos, Yulo  
y Creúsa y mi padre, degollados  
los unos en la sangre de los otros?...  
¡A las armas, amigos, a las armas!  
Llama la hora suprema a los vencidos.  
Dejadme, voy en busca de los Griegos:  
es la lucha final... Nunca se diga  
que hoy hemos muerto sin venganza todos!

Por supuesto, Eneas se niega a abandonar al padre. Los dos primeros versos son una paráfrasis subjetiva del discurso anterior con juicio de valor explícito: la forma de pregunta retórica supone una dura crítica: lo que acaba de escuchar es tan insólito que no da crédito. Luego califica la decisión del anciano como un sacrilegio – *tantum nefas* (658) –, lo que implica avalar en los dioses una disposición que es propia. Esta parte del discurso contiene el establecimiento de sus propias reglas como punto de partida, que contradicen las de Anquises y se apoyan en el sentido común, en unos valores y una autoridad que son superiores a la del anciano: la *pietas filial* y los dioses.

Estos principios justifican su decisión de quedarse en Troya y lanzarse de nuevo a la lucha. El mensaje se expresa en tres partes, dirigidas a tres interlocutores distintos. Primero, en respuesta a la voluntad del padre de quedarse y de los dioses que han decretado la destrucción de la ciudad – *si nihil ex tanta superis placet urbe relinqui, / et sedet hoc animo perituraeque addere Troiae / teque tuosque iuuat* (659-61) – ratifica la muerte que Anquises había anunciado en un tono más exaltado que el de él: *patet isti ianua leto, / iamque aderit multo Priami de sanguine Pyrrhus, / natum ante ora patris, patrem qui obtruncat ad aras* (661-3). El padre había propuesto un sacrificio, pero Eneas exagera aún más las cosas y hace de la muerte a manos de los enemigos una muerte sobre el cuerpo del hijo a manos del más acérrimo y cruel de todos: este es el caso de Príamo que acaba de presenciar. Así pues, además de rechazar la orden de partir, eleva la exageración y el patetismo, con lo cual su

discurso deviene también un lamento y una nueva lección de *dignitas*, que emulan los del padre. Una declaración sincera de quedarse habría sido un mensaje optimista, como por ejemplo: “si no quieres abandonar la patria, intentaremos resistir.” A estas alturas sin embargo un discurso de ánimo sería ingenuo y no estaría a la altura emotiva del de Anquises.

Luego dirige un reproche a Venus por haberlo salvado de morir para contemplar el sacrificio de toda la familia (664-7), que es asimismo retórico. Como Venus está ausente de la escena, el reproche y las preguntas constituyen en realidad una expresión del estado psicológico que contesta a la exaltación del padre. Como otras veces, en el monólogo durante la tempestad (1.94-101) o en el último discurso que le había dirigido en Cartago, cuando ella había dado por acabada la conversación y ya no lo escuchaba (1.407-9), las quejas y los reproches son lanzados al aire, más como una expresión de la propia subjetividad personal que como un mensaje objetivo. Aquí también prevalece la intención autocaracterizadora: mediante la reproducción del discurso directo Eneas-narrador intenta transmitir al público en Cartago la emoción de aquel momento.

Luego, independientemente del efecto que derivamos del sentido figurado, la presencia de la madre en un discurso dirigido a Anquises no carece de importancia pragmática. Venus es hasta ahora la principal representante de la propuesta de Eneas que Anquises se niega a aceptar, esto es, la otra parte en el debate. A partir de su mención y de esta discusión figurada que entabla con ella, el héroe se apoya en su autoridad para justificar su propuesta: la hace responsable por el desastre que anuncia a toda la familia. Por otro lado, más allá del debate entre los dos hablantes que se encuentran en la escena, tenemos una oposición entre las voluntades del *pater familias* y la *dea genetrix*, un callejón sin salida para Eneas.

Finalmente reafirma su resolución en un nuevo arranque de *furor*, que es la orden de que le traigan las armas para lanzarse al combate que sabe perdido (668-70). La petición de las armas expresa su resolución de embarcarse en una misión suicida que emula la disposición a morir del padre: *ipse manu mortem inueniam...* (645). Pero ahora también la hipérbole y la exaltación hacen que el sentido literal pierda fuerza en favor de la caracterización psicológica y la elevación de la tensión dramática de la escena: parece que estamos ante un duelo en que los hablantes ponen a prueba su capacidad para concebir expresiones patéticas y formas extremas de sacrificio, manifestaciones de *uirtus*.

A estas palabras y a su impulso de lanzarse al combate se opone la esposa:

Hinc ferro accingor rursus clipeoque sinistram  
insertabam aptans meque extra tecta ferebam.

Vuelvo a ceñir la espada, y el escudo  
vuelvo a embrazar, y me lanzaba afuera,

ecce autem complexa pedes in limine coniunx  
haerebat paruusque patri tendebat Iulum:  
si periturus abis, et nos rape in omnia tecum;  
sin aliquam expertus sumptis spem ponis in armis,  
hanc primum tutare domum. cui paruus Iulus,  
cui pater et coniunx quondam tua dicta relinquitur?

671-8

cuando me ataja en el umbral Creúsa  
abrazando mis pies. Me muestra a Yulo,  
y «Si a la muerte vas – me grita –, vamos,  
llévanos a morir, pero contigo!...  
mas si es que de tus armas algo esperas,  
¡tu hogar, primero! ¿A quién nos abandonas?  
¿A quién la esposa que llamaste tuya?»

Entre gemidos y emociones – *Talia uociferans gemitu tectum omne replebat* ‘Y con el alarido de su llanto llenaba la infeliz la casa entera’ (679) –, Creúsa llama al marido a priorizar la familia. Su actitud, patética como las otras, encuentra también paralelo en el relato de la invasión de los galos, si bien ella es más sensata que las mujeres romanas, cuyas reacciones refiere Livio (5.40.2-3).<sup>116</sup> En este caso también, más allá del sentido literal, el valor principal de este discurso radica en la caracterización del personaje como modelo de devoción a la familia.

A pesar del límite que le impone su condición de mujer, que es básicamente la imposibilidad de rebatir a los hombres, la suya es la más prudente de todas las razones que se presentan. En efecto, no puede competir con ellos en el alarde de *uirtus*, pues las mujeres carecen de *uirtus* – cf. Heinze *apud* Cantó Llorca (2017: 779) – y, de hecho, su principal cualidad es la disposición a subordinar sus intereses a los de los demás. Pero la combinación de devoción y prudencia que vemos en esta escena la definirán como el hablante ideal para otorgar al héroe la última legitimación que necesita antes de abandonar Troya: sólo la mujer, que antepone la familia a todo lo demás, podrá autorizar al marido a partir y a fundar una *patria* nueva, sobre la base del sistema patriarcal que tan bien ha entendido y aceptado.

Su punto de vista es el último que faltaba para completar la presentación del conflicto: han hablado todos menos Ascanio. Ahora sí Eneas está en una encrucijada importante que constituyen Venus con las disposiciones divinas, Anquises que representa los deberes hacia la *patria* y hacia el *pater*, también sagrados, y Creúsa, que antepone al hijo y apela a los

---

<sup>116</sup> Liv. (5.40.2-3): *Digredientibus qui spem omnem atque opem secum ferebant ab iis qui captae urbis non superesse statuerant exitio, cum ipsa res speciesque miserabilis erat, tum muliebris fletus et concursatio incerta nunc hos, nunc illos sequentium rogantiumque uiros natosque cui se fato darent, nihil quod humani superesset mali relinquebant* ‘Al separarse los que eran portadores de toda esperanza y la fuerza de los que habían decidido no sobrevivir a la toma y destrucción de la ciudad, la propia situación y su manifestación eran dignas de lástima, pero, además, el llanto de las mujeres y sus carreras sin rumbo en pos, unas veces, de unos y, otras, de otros, preguntando, una y otra vez, a sus maridos y a sus hijos a qué suerte las entregaban, agotaban las posibilidades de los males humanos.’

sentimientos del héroe.<sup>117</sup> Una vez que la tensión ha llegado a este límite, se puede poner en marcha la solución de parte de Júpiter, a saber, los *auguria oblatiuum e impetratiuum* que se insertan en el intercambio como si fueran también discursos. Como una más entre las reacciones que había provocado el padre aparece la llama sobre la cabeza de Julio, movimiento que, por su naturaleza sobrenatural, la procedencia de Júpiter que Anquises ya sospecha y su extraordinario contenido legitimador, se impone a todos los otros (680-4).<sup>118</sup>

Esta nueva visión altera radicalmente las condiciones presentadas hasta ahora, específicamente en los discursos, el debate y los puntos de vista de los participantes. En primer lugar cuestionamos la posición de Júpiter que, después de haber trastocado el orden de la realidad y haber incitado a los dioses contra Troya, ahora se vuelve a mirar a Anquises y a su familia – *adspice nos* (690) – y envía señales favorables. Luego, en consonancia con este cambio, notamos que se invierten también el diseño de la escena y las partes del conflicto. Desde el nivel superior, el narrador Eneas describe las reacciones al prodigio en dos grupos opuestos, disposición inversa a la que había establecido Anquises al inicio (*nos / uos*). Naturalmente ahora ha cambiado el hablante y con él el punto de vista – *nos* son Eneas y Creúsa, que se oponen a *pater Anchises* –, pero eso es obvio. Además se han invertido las actitudes, las reacciones y el alcance de las percepciones de todos:

nos pauidi trepidare metu crinemque flagrantem  
 excutere et sanctos restinguere fontibus ignis.  
 at pater Anchises oculos ad sidera laetus  
 extulit et caelo palmas cum uoce tetendit  
 685-8

Con espanto  
 los rizos inflamados sacudimos  
 y echamos agua sobre el sacro fuego.  
 Pero mi padre Anquises a la altura  
 vuelve feliz las manos y los ojos  
 con este ruego

Si la principal motivación del debate, de la escena y del prodigio había sido la resistencia del anciano, fruto de su equivocada interpretación de la voluntad de los dioses, ahora es él el único que permanece sereno y solicita la confirmación del augurio:<sup>119</sup>

<sup>117</sup> La encrucijada se ilustra en la disposición teatral de la escena, según la ha descrito Heinze 1903: 56 “Dem Aeneas geht zum dramatischen Helden nichts ab als die eigene Initiative, aber er ist doch der Mittelpunkt des Ganzen; Spiel und Gegenspiel gehen von Anchises und Creusa aus; durch ihr Verhalten wird ein Knoten geschürzt, der nur durch göttliches Eingreifen, einen wahren *deus ex machina*, gelöst werden kann.”

<sup>118</sup> A los lectores entendidos este prodigio les recuerda otra tradición antigua, que es la llama sobre la cabeza de Servio Tulio, anuncio de su futuro reinado y de su gloria; cf. Liv. (1.39) y Serv. *ad Aen.* 2.683.

<sup>119</sup> Heinze 1903: 56: “Ferner, daß Anchises hier betet und das Zeichen erhält, ergibt sich von selbst aus der Situation: wie hier das Oberhaupt des Hauses, so ist es später durchweg das Staatsoberhaupt resp. der Magistrat, der die Auspicien einholt”.

Iuppiter omnipotens, precibus si flecteris ullis,  
aspice nos: hoc tantum; et si pietate meremur,  
da deinde auxilium, pater, atque haec omina firma  
689-91

Oh Jove omnipotente,  
si hay plegaria que ablande tus rigores,  
¡míranos! sí, sólo eso... y si te es grato  
el amor que nos une, nuevo augurio  
danos, oh Padre, y tu señal confirma,

y él es también quien se levanta enseguida – *se tollere ad auras* (699) –, anuncia su cambio de actitud e insta a los demás a ponerse en marcha:<sup>120</sup>

iam iam nulla mora est: sequor et qua ducitis adsum,  
di patrii; seruate domum, seruate nepotem;  
uestrum hoc augurium, uestroque in numine Troia est.  
cedo equidem nec, nate, tibi comes ire recuso.  
701-4

¡No más demora!  
¡adonde me guiéis dispuesto os sigo,  
oh dioses de mis padres! Esta casa  
salvad, salvad al nieto: augurios tales  
vuestros tienen que ser, y queda Troya  
a vuestra voluntad. Hijo, he cedido;  
tu compañero sabré ser, me avengo...

Su último discurso revela un cambio de actitud sustancial. Lo más evidente son las acciones y la posición física: primero *abnegat* (637), *perstabat* (650, 654), *fixusque manebat* (650), *sedibus haeret in isdem* (654); luego sin embargo *sequor* (701), *adsum* (701), *cedo* (704), *nec [...] recuso* (704). Además, después de haberse reconocido víctima del odio de los dioses – *inuisus diuis* (647) –, invoca directamente a Júpiter con tres directivos – *aspice* (690); *da* (691); *firma* (691) – y de inmediato obtiene la confirmación que había solicitado, que es el *augurium impetratiuum* (692-8). Finalmente, de anciano pesado e inútil – *inutilis annos / demoror* (647s.) – deviene *comes* (704), que incluso anima a los demás, como haría un *dux*: *iam nulla mora est* (701).

Así, los dos *auguria* de Júpiter corrigen y completan las visiones equivocadas de los tres mortales y constituyen la más importante y más explícita autorización con respecto a la huida, tanto de cara a los personajes de la escena inmediata como a los destinatarios indirectos. Con ellos el camino hacia la fundación de Roma queda desde sus inicios sancionado por la instancia más alta y más apropiada, la misma a quien están dedicados el culto y el templo más

<sup>120</sup> Heinze: *idem*: “Anchises, der Gelähmte, sitzt: so der beobachtende Magistrat. Er erhebt sich nach Eintreffen des Zeichens (699), weil er nun ohne Verzug aufbrechen will: das gleiche mußte der Magistrat unmittelbar nach der Beobachtung des Zeichens tun, damit kein anderes das erste aufheben konnte [...]”.

importantes de la ciudad, y también la misma que Eneas acaba de ver instigando a los otros dioses a destruir Troya (617s.).<sup>121</sup>

La interpretación correcta y la conclusión de la escena llega pues por parte del mismo que había suscitado la crisis, con inquietudes y valores similares a los del héroe, pero con rasgos distintivos y una posición superior en el sistema que constituye la familia. Aprendemos que, debido al rango de Anquises, para garantizar la huida no basta con convencer a Eneas: también hay que convencerlo a él, lo cual requiere una negociación compleja, con varias e importantes intervenciones. Los mensajes de Júpiter tienen un valor extraordinario en la legitimación del personaje y su estatuto, legitimación que es especialmente oportuna porque ocurre en la primera aparición y entonces sirve como otro elemento de la caracterización que él mismo había comenzado a realizar en discurso directo: la complementa y la rectifica.

La voz de Anquises no puede ser desoída, como había sido por ejemplo Eneas frente a Héctor (287) o frente a Venus en el libro primero (1.410s.). El modo en que se desarrollan los acontecimientos, la presteza y la solemnidad con que es atendida su inquietud, le otorgan pertinencia y actualidad a la actitud y a los mensajes que comunica el anciano. Más allá del inconveniente que representa para la misión, que sería su significado en la escena inmediata, sus acciones cobran sentido como medios para reafirmar los valores tradicionales de la moral romana. Pero este sentido se origina y prevalece en buena medida por la autoridad que su persona le confiere al conflicto y a los mensajes.

#### 4.4.2 La pérdida de Creúsa y la huida

Una vez superado el obstáculo que suponía la oposición del padre se dispone el esquema de la huida. Eneas como jefe de la expedición configura el plan, en el que deja claro el lugar de cada uno y lo expone a los presentes en actos de habla directivos. Por un lado conforma el cuadro que ha trascendido como representación de la *pietas*: el padre sobre sus hombros, el hijo de la mano, y la esposa detrás:

---

<sup>121</sup> En estas dos facetas del padre de los dioses R. G. Austin 1964: xxi ha visto una incongruencia, incluso irracionalidad flagrante. E. L. Harrison 1970: 323s. sin embargo aduce oportunamente que: “The fall of Troy [...] should be weighed against the emergence from its ashes of a new and greater Troy” (p. 324). Feeney 1991: 142 además nos recuerda que Zeus había prometido a Juno que Troya sería destruida después de la muerte de Héctor (*Il.* 15.69-71). Una discusión sobre la desaparición de Troya como parte del programa de propaganda política en la *Eneida* y su tratamiento en otros autores romanos puede encontrarse en Encinas Martínez 2000 *vid.* nota 20 del capítulo 2.

ergo age, care pater, ceruici imponere nostrae;  
ipse subibo umeris nec me labor iste grauabit;  
quo res cumque cadent, unum et commune periculum,  
una salus ambobus erit. mihi paruus Iulus  
sit comes, et longe seruet uestigia coniunx

707-11

¡Ea, padre querido, pronto! – exclamo –  
sube, te doy mis hombros; esta carga  
no es nada para mí. Vengan azares,  
uno ha de ser para los dos el riesgo,  
una la salvación. Marche a mi lado  
el tierno Yulo, y a distancia siga  
Creúsa mis pisadas.

y por otro ordena a los esclavos que se dirijan al templo de Ceres, punto de encuentro:

uos, famuli, quae dicam animis aduertite uestris.  
est urbe egressis tumulus templumque uetustum  
desertae Cereris, iuxtaque antiqua cupressus  
religione patrum multos seruata per annos:  
hanc ex diuerso sedem ueniemus in unam.

712-16

Y vosotros,  
criados míos, escuchadme atentos.  
Hay al salir de Troya un templo antiguo  
de Ceres, solitario en una loma,  
y, cercano, un ciprés que en luengos años  
se ha venerado con piadoso culto.  
Saldremos separados, pero todos  
nos juntaremos allí.

Finalmente deja a los penates a cargo del padre que en la escena anterior, después de haber recibido e interpretado el prodigio de Júpiter, ha visto reafirmada su autoridad y asegurado el favor divino:

tu, genitor, cape sacra manu patriosque penatis;  
me bello e tanto digressum et caede recenti  
attrectare nefas, donec me flumine uiuo  
abluero

717-20

Tú, padre, toma  
los enseres del culto entre tus manos  
y los patrios Penates, pues las manchas  
de tanta sangre en dura lid vertida  
esta noche, no dejan que los toque  
mientras en agua viva no me lustro.

Con este discurso directo Eneas asume de nuevo ante el grupo la posición del *dux*, heredada de Héctor: emite órdenes, dispone tareas para todos y él mismo se pone en acción. Pero más adelante en esta misma escena aprenderá que su plan de huida constituye un nuevo *error*, una interpretación equivocada de la voluntad de los dioses. A lo largo de este libro lo hemos visto inmerso en un complejo proceso de aprendizaje: ha recibido lecciones y confirmaciones indispensables antes de partir. Ahora, de acuerdo con lo que ha aprendido y visto, parecería que ya está preparado, pero la pérdida de Creúsa es un nuevo obstáculo que

vuelve a sumirlo en la desesperación, lo hace volver al centro del peligro y amenaza su salvación.

En efecto, si revisamos el plan advertimos cuál es el fallo: la esposa. Según la voluntad divina y según el plan narrativo, ideado en función de las tradiciones literaria e histórica, pero también de intereses contemporáneos, Eneas debe recorrer un largo camino hasta encontrar el sitio nuevo para los penates y su gente. Su futuro, que es también el de los que lo acompañan y el de los que lo esperan en el Lacio, está marcado por dos mujeres, Dido y Lavinia, que devendrán respectivamente móviles o símbolos de enemistad y alianza y en suma determinarán la concepción y la disposición étnica y política del pueblo del futuro. La esposa de ahora, Creúsa, no puede acompañarlo, pues ha de hacer sitio a las que serán medio esposa<sup>122</sup> y esposa legítima: de hecho ella misma es la encargada de comunicarle cuál es la decisión de los dioses, aliviar su dolor y exonerarlo de todo sentimiento de culpa.

La aparición y el discurso de la esposa constituyen la última lección que necesita el héroe para terminar de conformar la estructura familiar, que ha comenzado a establecerse en la escena anterior con Anquises y los *auguria* de Júpiter. A propósito de la última escena del libro, esta sección pretende reflexionar acerca de la enorme trascendencia de los mensajes que transmiten tanto Creúsa desde su propio estatuto – por un lado su condición de esposa y por otro la posición superior que excepcionalmente se le concede –, como la divinidad a la que apela como fuente. A la vista de la multiplicidad de niveles discursivos que hay detrás de este episodio acabaremos por reconocer que, lo que en principio parece ser un único discurso de un único hablante, contiene en realidad muchas y variadas interacciones, en las cuales es difícil determinar la fuente última.

Como los discursos y las acciones ocurren siempre como parte de unas interacciones que son sociales y políticas, en este caso la desaparición de la esposa constituye la reacción – de ella o de los dioses – a una actitud de Eneas: la disposición del plan de huida que aparece expresada en discurso directo a la familia y a los esclavos (707-16). Aunque no se trata de un intercambio directo, consideramos que las acciones que se realizan y los discursos que se pronuncian después, especialmente la desaparición y posterior aparición de Creúsa, se encuentran estrechamente relacionados con ese plan. Del discurso directo en que Eneas-personaje ha dispuesto el esquema de la huida pasamos, de modo casi imperceptible, al nivel superior, desde el cual él mismo en el papel de narrador cuenta el resto de los

---

<sup>122</sup> Sobre la legalidad del matrimonio de Eneas y Dido, planeado por Venus y Juno, hay diversidad de opiniones. El problema es reconocido por Feeney 1983, que no se pronuncia en favor de ninguna posición. Una muestra representativa de las posiciones y de los argumentos a favor y en contra puede encontrarse en Cortés Tovar 2019: 161.

acontecimientos: cómo se ponen en camino hacia la huida (721-5), cómo avanzan (725-9), hasta que casi al final escuchan al enemigo (730-2) y el padre lo urge a apresurarse (732-4), cómo pierde a Creúsa (735-43) y, sólo al llegar al punto de encuentro, advierte su falta (743s.), reacciona frenético (745s.), regresa a buscarla (745-70), la llama en medio de los escombros de Troya (778-70) y aparece su sombra (771-4), que le dirige palabras de consuelo e instrucciones precisas (776-84).

El relato de la desaparición se encuentra incluido en un reproche a sí mismo por haberse distraído entonces, en el cual se combinan acciones físicas con actos de habla y se confunden narrador y personaje:

hic mihi nescio quod trepido male numen amicum  
confusam eripuit mentem. namque auia cursu  
dum sequor et nota excedo regione uiarum,  
heu misero coniunx fatone erepta Creusa  
substitit, errauitne uia seu lapsa resedit –  
incertum; nec post oculis est reddita nostris.  
nec prius amissam respexi animumue reflexi  
quam tumulum antiquae Cereris sedemque  
sacratam  
uenimus: hic demum collectis omnibus una  
defuit et comites natumque uirumque fefellit.

735-43

No sé qué numen enemigo entonces  
mi agobio aprovechó para perderme;  
mas, dejando las sendas conocidas,  
me lancé a la ventura, y ¡ay! mi esposa  
por el hado cruel me fue arrancada...  
¿Se detuvo tal vez? ¿erró el camino?  
¿cayó sin poder más? Hasta hoy lo ignoro,  
y nunca más mis ojos a Creúsa  
han vuelto a ver... y fue que en este trance  
ni miré, ni pensé, ni supe nada  
hasta cuando, llegados a la loma  
del santuario de Ceres, al juntarnos  
todos salvos allí, faltaba ella,  
ella sola.

Aunque en esta parte no tenemos discursos directos, hay un juego interesante entre las voces, los puntos de vista y el nivel de conocimiento de los sujetos: las dos voces de Eneas, personaje y narrador, se mezclan, lo cual acentúa la impresión de desorden y confusión que es un tema importante del relato y no sabemos a quién atribuir las palabras y las acciones. Primero el narrador declara su ignorancia con respecto a lo que había pasado esa noche: *hic mihi nescio...* (735) Pero enseguida focaliza al personaje, que también está desorientado: *confusa [...] mens* (336), de modo que, cuando se pierde la esposa y él dice no saber qué pasó con ella – *coniunx fatone erepta Creusa / substitit, errauitne uia seu lapsa resedit – / incertum* (738-40) –, no sabemos a quién atribuir o en qué punto de la historia colocar *incertum*. ¿El narrador no sabe qué pasó con Creúsa, o no lo sabía entonces el personaje? Pero el personaje ni siquiera sabía que la esposa había desaparecido.

Luego, cuando por fin nota la falta, comienza a pronunciar maldiciones que registra como actos de habla, también desde el nivel superior: *quem non incusau amens hominumque deorumque, / aut quid in euersa uidi crudelius urbe?* ‘De mi dolor en la demencia, ¿a quiénes, hombres o dioses, no inculpé? ¿qué cosa vi más cruel en la ciudad en ruinas?...’ (745s.). Sigue la acción física, que es la vuelta a la ciudad (749-67) y el grito desgarrador, también como un registro de acciones desde la voz del narrador:

ausus quin etiam uoces iactare per umbram	Aun me atreví a dar gritos en la noche
impleui clamore uias maestusque Creusam	y lancé por las calles mi llamada.
nequiquam ingeminans iterumque iterumque uocaui	«¡Creúsa!» repitiendo adolorido,
768-70	una vez y otra vez, siempre «¡Creúsa!»

La verificación de la pérdida definitiva es el clímax de la desesperación, acceso del *furor* que ha ido en aumento – *quaerens* (771); *furens* (771) –, como en el combate en Troya. Y si antes había intervenido Venus para calmarlo y hacerlo entrar en razón, ahora vuelve la sombra de la esposa, con el propósito similar de consolar y autorizar al marido a partir:

quaerenti et tectis urbis sine fine furenti	Y como iba tras ella, registrando,
infelix simulacrum atque ipsius umbra Creusae	casa tras casa, la ciudad entera,
uisa mihi ante oculos et nota maior imago.	pónese ante mis ojos de repente
obstipui, steteruntque comae et uox faucibus haesit	un fantasma infeliz, la sombra misma
‘quid tantum insano iuuat indulgere dolori,	de Creúsa en figura agigantada.
o dulcis coniunx? non haec sine numine diuum	Suspenseo y erizados los cabellos,
eueniunt; nec te comitem hinc portare Creusam	no pude hablar... Ella me habló, calmando
fas aut ille sinit superi regnator Olympi.	blandamente mi angustia: «Oh dulce esposo,
longa tibi exilia, et uastum maris aequor arandum;	¿por qué tan ciegamente así te entregas
et terram Hesperiam uenies, ubi Lydius arua	a la locura del dolor? ¿Acaso
inter opima uirum leni fluit agmine Thybris.	pudo esto ser sin el querer divino?
illic res laetae regnumque et regia coniunx	No te está concedido que te llesves
parta tibi. lacrimas dilectae pelle Creusae:	a Creúsa de aquí por compañera:
non ego Myrmidonum sedes Dolopumue superbas	ni el rey del alto Olimpo lo permite.
aspiciam aut Graias seruitum matribus ibo,	Vas a largos destierros; anchos mares
Dardanias et diuae Veneris nurus;	te quedan que arrostrar, hasta que llegues
sed me magna deum genetrix his detinet oris.	a la tierra de Hesperia, donde fluye
iamque uale et nati serua communis amorem.’	el lidio Tíber de caudal tranquilo
771-89	entre campos sin par. Allí te aguardan

la dicha, el trono y una regia esposa.  
Seca el llanto que viertes por Creúsa,  
la electa de tu amor. No ha de ser ella  
quien vea las mansiones orgullosas  
del Mirmidón y el Dólope, o quien sirva  
a griegas armas. ¡Sangre soy de Dárdano  
y la nuera de Venus! Estas playas  
me asigna la gran Madre de los dioses.  
Y ahora adiós, y sea tu ternura  
toda del hijo que el amor nos diera.»

La mujer aparece, deslumbra y habla, mientras él, que se había lamentado y había pronunciado imprecaciones, se queda mudo de asombro: *obstipui, steteruntque comae et uox faucibus haesit* (774).

Tanto la situación como el lenguaje y el contenido del discurso nos colocan en un ambiente divino u oracular. La visión – *uisa mihi ante oculos* (773) – nos remite a la sombra de Héctor – *in somnis ecce ante oculos maestissimus Hector / uisus adesse mihi* (270s.) – y a Venus: *cum mihi se, non ante oculis tam clara, uidendam / obtulit* (589s.). Eneas enfatiza su carácter incorpóreo – *simulacrum atque ipsius umbra Creusae* (772) – y le reconoce unas dimensiones superiores a las normales: *nota maior imago* (773). El carácter sobrenatural se confirma al final, cuando la sombra se le escurre entre las manos, como el aire o como los sueños: *tenuisque recessit in auras somno* ‘y su sombra abandonóme en llanto’ (791); *effugit imago / par leuibus uentis uolucrique simillima* ‘se deshizo su imagen, como brisa volandera, como sueño fugaz...’ (793s.). De acuerdo con la naturaleza sobrenatural que tiene ahora, la información que revela la esposa, el modo en que la expresa y las acciones que realiza son también distintos de los de antes o de los que se esperan de una esposa común: esta aparición y el discurso parecen prácticamente intervenciones de un profeta o de un dios, y de hecho Highet (1972: 293) lo incluye en la categoría de oráculo o profecía.

Asimismo tiene en común con las profecías el carácter directivo. Está claro que su propósito fundamental, que comparte con Venus y Héctor, es persuadir al marido de huir. Como la madre, le dirige primero una pregunta retórica, que es un reproche a las expresiones de *furor* y de *dolor* – *quid tantum insano iuuat indulgere dolori, / o dulcis coniunx?* (776s.) – y luego pronuncia un acto directivo en el que le pide, le sugiere o lo impele a que deje de llorar por ella (el grado de imposición no está claro): *lacrimas dilectae pelle Creusae* (784). No obstante, como también ocurre en otros casos, los argumentos que apoyan estas

instrucciones constituyen datos valiosos, cuya transmisión deviene una meta en sí misma, tal vez más importante para ella y para Eneas que los propios directivos. En efecto, además de consolarlo, la esposa rectificará su visión de las cosas, le anticipará el futuro y le dará una nueva lección acerca de la institución de la familia.

La primera advertencia, que intenta aliviar el *dolor*, es argumentada primero con la exposición del motivo principal por el cual no puede acompañarlo: no lo autorizan los dioses, Júpiter en especial: *non haec sine numine diuum / eueniunt; nec te comitem hinc portare Creusam / fas aut ille sinit superi regnator Olympi* (777-9). La función de este enunciado es similar a la revelación de los dioses destruyendo Troya. Como antes Venus, pero ahora por medio de la palabra, no de la representación directa, Creúsa le muestra a Eneas otra versión de los hechos que él, cegado por el *dolor*, había pasado por alto. Con la capacidad de conocer la realidad desde el ámbito divino, ella intenta comunicarle un estado de serenidad semejante al del sabio. La pronunciación de este argumento es la acción más valiosa del discurso y de la escena porque introduce una transformación fundamental: además de desaconsejar el *furor*, la esposa contradice su plan de huida y le impone un orden de prioridades distinto, que es infalible porque está apoyado en una instancia de orden superior. Enseguida volveremos sobre su relación con los dioses y su acceso a esta información.

El resto de los argumentos son predicciones de futuro que pueden dividirse en dos grupos: primero la suerte de él y luego la de ella. Se trata del mismo esquema que definía Anquises en la escena de antes, con la diferencia de que la esposa se concentra sobre todo en el héroe y en su gloria futura, y aun lo que dice sobre ella misma pretende favorecer y liberar al marido. Este modo de concebir y distribuir los argumentos y el tono optimista son indicios de que la intención de ella es efectivamente convencerlo de huir.

Le anuncia el viaje – *longa tibi exilia, et uastum maris aequor arandum* (780) –, la llegada a Hesperia – *et terram Hesperiam uenies, ubi Lydius arua / inter opima uirum leni fluit agmine Thybris* (781s.) –, el reinado feliz y una nueva esposa: *illic res laetae regnumque et regia coniunx / parta tibi* (783s.). Aunque él, aún aturdido después de la visión, no responderá nada, incluso tenemos la impresión de que no llegará a comprender la información contenida en la profecía, el sitio exacto a donde debe llegar, por ejemplo,<sup>123</sup> o que allí lo

<sup>123</sup> La profecía acerca de la llegada a Hesperia y la *regia coniunx* que aguarda a Eneas allí sólo puede ser asimilada por los lectores conocedores de la tradición. Al inicio del tercer libro el protagonista declara que al salir de Troya ignoraban cuál era su destino – *incerti quo fata ferant, ubi sistere detur* ‘inciertos del rumbo que los hados nos darían’ (3.7) –, aunque la esposa había dicho con claridad hacia dónde debía dirigirse. Más adelante, cuando Anquises confunde la profecía de Apolo y el grupo se dirige a Creta, nadie parece recordar el nombre de Hesperia mencionado por ella, y ni siquiera luego, cuando los penates ratifican el vaticinio o cuando efectivamente los héroes llegan a Hesperia, se le recuerda: Anquises habla sólo de Casandra.

espera una *regia coniux*, de todos modos las disposiciones han quedado establecidas para los lectores y para quien quiera escucharlas.

Luego la esposa le revela su propio futuro: *non ego Myrmidonum sedes Dolopumue superbas / aspiciam aut Graias seruitum matribus ibo, / Dardanias et diuiae Veneris nurus; / sed me magna deum genetrix his detinet oris* (785-8). La promesa de final feliz junto a Cibele la distingue por un lado del resto de las troyanas que tuvieron que servir a los griegos – recordamos por lo menos las historias de tragedia de Casandra, Hécuba y Andrómaca; *vid. infra* 5.1.3 – y por otro del padre, que anunciaba su muerte también a manos de los griegos (645s.), como los magistrados romanos del relato de Livio habían muerto a manos de los galos (*vid. supra* 4.4.1). Como corresponde al ideal de obediencia y subordinación femenina que ella representa, no se queja ni le reprocha nada al marido, sino que renuncia y lo deja libre para que pueda seguir su camino. Con su predicción, enunciada de manera solemne y apoyada por los dioses, Eneas queda eximido de toda responsabilidad con respecto a ella para emprender el viaje y, llegado el momento, asumir con alegría el triunfo, la nueva *patria* y la nueva esposa.

Finalmente, en la despedida, le indica que cuide al hijo, última advertencia que acaba de conformar el esquema de la familia: lo más importante es el hijo y luego el padre, mientras que la esposa es prescindible: *iamque uale et nati serua communis amorem* (789). Si en la escena anterior vimos que el *pater* es una base esencial de la familia y por tanto no puede ser abandonado sin que se afecte la *pietas*, la esposa en cambio puede ser sustituida por otra cuando las circunstancias políticas lo exigen. Es más, ella misma en representación de Júpiter es la encargada de comunicar al marido cuáles deben ser sus prioridades. La renuncia a ella es la última lección que el héroe necesita aprender en Troya y ella es la última de las instancias que lo autorizan a partir.

Si en medio de la crisis originada por la resistencia de Anquises la vimos interceder en favor de la familia y comenzar a definirse a partir de la devoción y la prudencia que corresponden a las mujeres, esta definición es reafirmada ahora, cuando formula tranquilamente su renuncia. Su carácter, similar a los de otras como Lavinia y Hécuba, constituye el extremo opuesto de la irracionalidad y la inestabilidad con que se asocia generalmente la naturaleza femenina, cuya mejor representante es Dido. Como reconocerá explícitamente Mercurio en sentencia memorable: *uarium et mutabile semper / femina* (4.569s).<sup>124</sup>

---

<sup>124</sup> Cantó Llorca 2017: 780: “Sólo Creúsa acepta desaparecer para que su hijo sea el fundador de una gran estirpe; y Lavinia acepta ser el instrumento para alcanzar esa meta. Ambas miran hacia el futuro, y ayudan a Eneas a cumplir su misión.”

Cantó Llorca (2017) explica que en general las mujeres de la *Eneida* constituyen tanto estereotipos como figuras particulares.<sup>125</sup> De acuerdo con esta idea, Creúsa, en sus dos breves intervenciones deja una huella profunda por el modo particular en que asume un comportamiento que es general. De acuerdo con el modelo de consagración, la mujer está lista para intervenir allí donde se necesita, como también para desaparecer si es preciso, incluso para imponerle y explicarle al marido las razones de su ausencia. Esto último es lo sorprendente. La renuncia constituye el rasgo principal de la sumisión, pero la imposición del nuevo plan que contradice la idea original de él y se expresa en discurso directo es lo contrario. Aunque ha de retirarse, su efímera actuación es de una importancia extraordinaria, en tanto excede las facultades del prototipo al que pertenece, las que le habían conferido a ella específicamente las tradiciones mitológica y literaria y las que ella misma asume.<sup>126</sup>

Las mujeres de la tragedia griega y las *matronae Romanae* no hablan de este modo ni establecen pautas como ella lo hace, y definitivamente ellas no habrían tenido una presencia tan importante en la huida, que es un asunto de hombres. De acuerdo con su estatuto tradicional, lo esperable habría sido que callara o que pasara desapercibida, como Lavinia. Más coherentes con este ideal son otras versiones de la leyenda: en la *Tabula Iliaca Capitolina*<sup>127</sup> y en Nevio<sup>128</sup> la esposa es una figura patética y carente de interés que acompaña al marido hasta la puerta y luego desaparece; Pausanias sugiere que había sido raptada por Cibeles o Afrodita debido a su condición de esposa de Eneas (10.26.1), pero le dedica una

<sup>125</sup> Cantó Llorca *ibidem*: 778s.: “Si dejamos a un lado a las diosas y sus ayudantes, la lista de mujeres es más bien breve: Dido, la amante desechada; Ana, la confidente; Creúsa, la esposa sacrificada; Caieta, el símbolo nutricional de la fertilidad de la tierra que acoge a Eneas; Andrómaca, la víctima trágica del pasado; las mujeres troyanas, rebeldes a la autoridad de Eneas; la madre de Eurialo, que no se resigna a su pérdida; Amata, la esposa indócil; Camila, la virgen guerrera; Juturna, la hermana abnegada; las mujeres latinas, que reaccionan de forma opuesta en función de las circunstancias; Lavinia, la virgen silenciosa. Así descritas, son prototipos, pero Virgilio les ha prestado atención individual y les ha hecho intervenir en la trama de tal forma que, aunque su papel sea breve y negativo, no pasan desapercibidas. Su estrategia es presentar a las mujeres de la *Eneida* en general como obstáculos que deben ser rechazados y relegados, pero, al hacerlo, consigue que dejen huella en el lector.”

<sup>126</sup> R. G. Austin 1964: xvi: “Creusa is a specially Virgilian figure [...]. He has put into his conception of her all his Roman sense of family duty and affection. Although her actual presence in the Book is confined to a few brief passages, her character is strong and clear. [...] In her farewell to him from her mysterious unearthly shore she is a Roman wife and mother, anxious for those who are dear to her and whom she must leave behind for ever [...]. Later Greek epic makes no mention of her. But for Virgil she was of cardinal importance; he has put all his loving art into her, and was drawn her as a living and warm presence. She must never be forgotten when we judge Aeneas’ conduct to Dido, or Dido’s to him.”

<sup>127</sup> Sobre la presencia de Creúsa en la tradición épica cf. Heinze 1903: 57s. y notas, y R. G. Austin 1964: *comm. ad* 2.795. El panel central de la *Tabula Iliaca Capitolina*, representa una figura femenina a la salida de la ciudad, junto a Eneas, Anquises, Ascanio, los objetos sagrados y Miseno, con la guía de Hermes, que a todas luces es la esposa. Más adelante sin embargo, en el momento de embarcar, ella está ausente. Una inscripción atribuye el contenido de la *Tabula* a Estesícoro, pero hace tiempo se ha aceptado que esta responde a un tipo de propaganda similar a la *Eneida*, o que incluso podría estar basada en ella. Cf. por ejemplo R. G. Austin 1964: *comm. ad* 708, Galinsky 1969: 108s., Horsfall 1979: 375s., todos con bibliografía.

<sup>128</sup> La versión neviana incluye a dos esposas en la huida, la de Eneas y la de Anquises, aunque el breve fragmento no nos permite saber qué habría pasado luego con ellas: *amborum uxores / noctu Troiad exhibant capitibus operis, / flentes ambae, abeuntes lacrimis cum multis* (fr.4); cf. Serv. *ad Aen.* 3.10; M. Barchiesi 1962: 349-58 y 490.

mención breve: no le da la palabra ni la distingue como sujeto por sus acciones. Nos interesa pues conceder la suficiente relevancia al protagonismo que tiene en la *Eneida*, que se manifiesta sobre todo en el discurso directo y en la contradicción al marido.

En principio sus condiciones de mujer y de esposa no la autorizan a autorizar al marido ni a profetizar ni a legitimar la huida. Pero en la versión de Virgilio ella no es una esposa común, sino que ahora pertenece a la corte de Cibele, lo cual implica un cambio de estatuto ontológico fundamental que altera por completo las reglas del juego, su nivel de acceso a la información, su relación con el héroe y su actitud de cara a los hechos. Reconocemos que su abstención de acompañar a Eneas no es sólo renuncia y sumisión al sistema patriarcal, sino prácticamente elevación por encima de él. En la escena queda claro que ella no es capturada por los griegos, sino que es llamada a ocupar un sitio divino. Su nueva condición supone una elevación jerárquica, en virtud de la cual puede imponer un esquema de cosas distinto.

Hemos visto más de un caso en que el narrador virgiliano da espacio a visiones alternativas y opuestas al sistema oficial, se compadece de aquellos que tienen que morir y de las cosas a las que hay que renunciar en favor del nacimiento de Roma. Pero al final las voces alternativas son silenciadas y todos los que se oponen o no tienen un sitio en el plan fundacional desaparecen, generalmente de manera trágica o lamentable: Dido es de nuevo un ejemplo elocuente. En el caso de Creúsa en cambio no hay tragedia, porque la renuncia no es un verdadero sacrificio: su alternativa parece al fin y al cabo más grata que los *longa [...] exsilia* (780), el destino oficial que está reservado al héroe. No es que sea una elección voluntaria, lo cual podría disminuir su voluntad de sacrificio, sino que su destino es presentado también en términos de designio divino, en perfecta consonancia con la *pietas*. La escena tiene un sentido religioso tan legítimo como había sido antes la del padre y como serán las profecías que comunican los profetas de Apolo en el libro tercero.

Ella no sólo es modelo de consagración, sino que además promueve la institución del modelo ante el marido, el público de Cartago y los lectores de Virgilio, y lo hace apoyada en dos instancias muy importantes que son Cibele y Júpiter. Aunque la mención estos dioses se encuentra asociada a su disposición a quedarse, además de la renuncia personal, la mujer establece la necesidad de ceder ante la voluntad divina, un principio moral esencialmente masculino, de naturaleza estoica, que reconocerían los lectores contemporáneos. La necesidad de subordinar las emociones y los intereses personales al bien colectivo y al cumplimiento estricto de los designios superiores es la esencia de la *pietas*, la visión oficial de la *Eneida*, que desde el principio encarnan Júpiter, el narrador principal y Eneas, en oposición al *furor* que representan Juno y sus subordinados, los cuales son mujeres en su mayoría. Las mujeres

suelen ser obstáculos de la voluntad divina, como Dido, o bien la acatan sin decir nada, como Lavinia. Ahora sin embargo, en lugar de Júpiter o el narrador u otro de los agentes del hado, es justamente una mujer quien expresa esta verdad y hace al marido entrar en razón, volver al estado de serenidad y aceptación que necesita para partir y emprender la misión. Si Júpiter había trastocado el orden de las cosas en Troya, la inversión de roles, el *furor* del marido y la *pietas* de la esposa, es otra muestra del caos, al que sólo queda oponer resignación y *pietas*.

Sabemos que la objetividad de este punto de vista es sólo pretendida, en tanto Júpiter es también un personaje interno a la obra, creación del autor como todos los otros y la versión oficial que representa el narrador es necesariamente parcial. Aunque no es la primera ni la única vez que esta visión se impone sobre las demás y se inviste de valor universal, ahora sin embargo sorprenden los rodeos mediante los cuales se presenta. Resulta que, en lugar de intervenir directamente a través del narrador, como ha hecho otras veces, el autor disimula su presencia, tras la voz de una mujer modelo de sumisión femenina, pero sin autoridad propia, que pretende haber sido rescatada por Cibele – *magna deum genetrix* (788) – y expresa la voluntad de Júpiter: *superi regnator Olympi* (779), garante del *ordo* y el sistema patriarcal. Finalmente, si el discurso de Creúsa está incluido en la narración de Eneas a los tirios, podemos preguntarnos a quién pertenece en realidad la idea, o bien, cuál es la última instancia de autoridad que debemos reconocer detrás de las palabras. Cibele y Júpiter tienen poder para legitimar el discurso de Creúsa a Eneas, como también la visión de sí mismo que el héroe quiere mostrar en Cartago o la que quiere presentar el autor. Pero la recurrencia a un artificio tan complicado es acaso un indicio de que esta ideología política bien establecida en Roma, tampoco es, y nunca puede ser, estrictamente objetiva.

#### 4.4.3 Lectura inmanente del episodio de Creúsa

Además de establecer leyes y costumbres políticas y morales, creemos poder sugerir que Creúsa es un instrumento que ayuda a transmitir mensajes e ideas estéticas más allá de la ficción y a motivar interacciones y evocaciones entre distintos sitios de la obra (a nivel intratextual), así como desde fuera hacia dentro de ella (a nivel extratextual). Algunos críticos han mostrado que el episodio de la pérdida y la búsqueda de la esposa por un lado constituye una versión reducida del relato de Eneas, por otro invierte la situación de otro relato, también de Virgilio, que es la pérdida de Eurídice por Orfeo en las *Geórgicas* y en tercer lugar recuerda otro episodio de la literatura latina, que es el sueño de Ilia en los *Annales* de Ennio. Para los estudiosos modernos, que hemos seguido atentamente la carrera de ascenso genérico

del autor y conocemos sus pretensiones de superarse, la cita de una obra anterior y de un género menor es un sitio ideal donde buscar el discurso autolegitimador. En esta sección aprovechamos las influencias en el episodio de Creúsa estudiadas antes por la crítica para intentar construir un mensaje metatextual, reflexión inmanente acerca de la imitación y de la práctica literaria.

La interpretación intratextual, según la cual esta escena constituye un reflejo en pequeño del relato, se debe a Fernandelli (1999). De acuerdo con este crítico, la pérdida de la esposa y la vuelta del héroe para buscarla, motiva un nuevo recorrido por los mismos sitios por los que había pasado y en los que había luchado, que intenta ser una especie de relato meta-meta-metadieético, esto es, un relato dentro del relato de Eneas, que está también dentro de la epopeya y a la vez reproduce el marco en que se encuentra, a manera de *mise en abîme*. Además, Fernandelli sugiere que esta relación es reconocida explícitamente por el narrador a través de *renouare*, un índice metapoético que sólo aparece aquí y al inicio del relato; *vid. supra* 4.1.2.<sup>129</sup>

A esto añadimos que, además de *renouare*, vuelve a aparecer el tema del *dolor*, que era fundamental en la introducción del relato – *renouare dolorem* (3) ~ *indulgere dolori* (776) – y que en general todo el pasaje es enfático acerca de la idea de la repetición y está lleno de otras pistas que sugieren una conciencia y un interés del narrador en el efecto, casi más que en los hechos: *ipse urbem repeto et cingor fulgentibus armis. / stat casus renouare omnis omnemque reuerti / per Triam et rursus caput objectare periculis* ‘mi armadura visto otra vez y vuelo hacia los muros, resuelto a renovar todos los riesgos, a recorrer de nuevo Troya entera y en cualquier lance a desafiar la muerte’ (749-51). Reconocemos la importancia de la mujer como pieza clave en su motivación, lo que es también la organización de la trama: en ella se apoya para completar vacíos y presentar sus ideas de un modo especialmente artificioso, lo cual significa recordar, o bien repetir el tipo de relato que ha emprendido. En el análisis del proemio (4.1) vimos cómo el héroe, motivado también por una mujer, marcaba sus límites a imitación del narrador épico. En este caso, cuando ya había concebido el plan de escape, que era el final de la *Iliupersis*, resulta que este es incorrecto y la pérdida de la esposa

---

<sup>129</sup> Fernandelli 1999: 111: “Nell’*Eneide* [...] questo ruolo [*mise en abyme* nel racconto epico] tocca alla vicenda di Creusa. Il rispecchiamento della cornice nell’episodio interno è realizzato attraverso il richiamo di *renouare* (v. 3) in *renouare* (v. 750), [...] le due sole attestazioni di questo verbo in Virgilio. Nel primo caso si tratta di rinnovare un’emozione (*dolorem*), nel secondo un’esperienza concreta (*casus... omnis*). Ma in verità la *Spiegelung* è ancora più precisa e sorprendente perché come il v. 3 funziona da anticipazione per tutto il contenuto, così quel *renouare casus omnis* del v. 750 ha una funzione introduttiva per il ripercorrimiento mnemonico interno di tutti gli eventi principali della notte troiana (vv. 750-751 *Stat casus renouare omnis omnemque reuerti / per Troiam*): cercando Creusa, Enea rivede le porte della città, la propria casa, il palazzo di Priamo, il tempio di Giunone, ossia i luoghi dove, sotto il suo sguardo, si erano svolti gli eventi decisivi della presa di Ilio.”

lo obliga a repetir lo vivido hasta entonces para poder encontrar el *error*. Entonces ella le indicará el modo de avanzar sin tener que volver a sufrir el *dolor*. Su trabajo consiste en atender a los mensajes que recibe, interpretarlos bien, y obedecerlos.

Pero la capacidad Creúsa para aludir a otros discursos y otras situaciones y devenir un instrumento de reflexión metaliteraria excede los límites de la obra. Si Eneas revisa o repite sus aventuras para descubrir que está equivocado, en la versión que le da la mujer parece haber también una declaración acerca de la orientación estética y el género literario.

Hace ya bastante tiempo que (hasta donde sabemos por primera vez) Heurgon (1931: 258-68) ha advertido la semejanza que hay entre este episodio y el epilio de Orfeo y Eurídice, que cuenta Virgilio en el último libro de las *Geórgicas* (4.457-527). Como a Orfeo, a Eneas también le será arrebatada la esposa. Ambos caminan delante mientras ellas van detrás. Ambos las pierden de vista a punto de salir de un infierno o en todo caso sitio de muerte. Ambos regresan desesperados a buscarlas y las escuchan, poco antes de que se desvanezcan en el aire y los dejen queriendo articular una réplica. Heurgon (*ibidem*) ha notado las semejanzas temáticas, léxicas y sintácticas más evidentes entre los dos relatos – Putnam (1995: 42-9) completa la lista con alusiones al infierno del libro sexto de la *Eneida* –<sup>130</sup> y

<sup>130</sup> i. la posición de la mujer en el esquema de la huida: Eurídice: *reditaque Eudydice superas ueniebat ad auras / pone sequens* ‘volvía hacia la luz [...] con su Eurídice que venía en pos de él’ (*Georg.* 4.486s.), Creúsa: *pone subit coniu* ‘Detrás viene mi esposa’ (*Aen.* 2.725); ii. el momento de la desaparición, poco antes de alcanzar la meta: Orfeo: *iamque pedem referens casus euaserat omnis* ‘de todo riesgo libre ya’ (*Georg.* 4.485), Eneas: *Iamque propinquabam portis omnemque uidebar / euasisse uiam* ‘Ya llegaba a la puerta, ya salvado creía todo riesgo...’ (*Aen.* 2.730s.); iii. el descuido de ellos, semejante a la locura: Orfeo: *cum subita incautum dementia cepit amantem* ‘cuando un súbito arranque de locura cogió al amante incauto’ (*Georg.* 4.488), Eneas: *hic mihi nescio quod trepido male numen amicum / confusam eripuit mentem* ‘No sé qué numen enemigo entonces mi agobio aprovechó para perderme’ (*Aen.* 2.735s.); iv. el lamento al descubrir que sus esfuerzos son vanos: Orfeo: *miserabile carmen / integrat et maestis late loca questibus implet* ‘tristes sonos esparce por los ámbitos distantes’ (*Georg.* 4.514s.), Orfeo: *Eurydicen [...] / ah miseram Eurydicen [...] uocabat* ‘“¡Eurídice!” llamaba, “¡Ay, triste Eurídice!”’ (*Georg.* 4.525-6), Eneas: *impleui clamore uias maestusque Creusam / nequiquam ingeminans iterumque iterumque uocaui* ‘y lancé por las calles mi llamada, «¡Creúsa!» repitiendo adolorido, una vez y otra vez, siempre «¡Creúsa!»’ (*Aen.* 2.769s.); v. la repentina desaparición, la incorporeidad de ellas y la imposibilidad de réplica por parte de ellos: Eurídice: *dixit et ex oculis subito, ceu fumus in auras / commixtus tenuis, fugit diuersa, neque illum / prensantem nequiquam umbras et multa uolentem / dicere, praeterea uidit* ‘Y al punto, de sus ojos, cual humo que en el aire se deshace, desvaneciöse y ya no vio en su fuga a Orfeo que se aferra de las sombras, con tantas otras cosas que decirle quiere’ (*Georg.* 4.499-502), Creúsa: *haec ubi dicta dedit, lacrimantem et multa uolentem dicere deseruit tenuisque recessit in auras* ‘Dijo, y su sombra abandonóme en llanto al irle a contestar; desvaneciöse...’ (*Aen.* 2.790s.); vi. la descripción del sitio: en Troya: *ferimur per opaca locorum* ‘En la penumbra avanzamos’ (*Aen.* 2.725); *obscuraque limina portae* ‘[el] portón’ (*Aen.* 2.752); *per noctem* ‘en la noche’ (*Aen.* 2.754); en el infierno de la *Eneida*: *pariter gressi per opaca uiarum* ‘Dice, y la senda oscura juntos cruzan’ (*Aen.* 6.633); *ibant obscuri sola sub nocte per umbram / perque domos Ditis uacias et inania regna* ‘Oscuros en la noche solitaria cruzaban entre las sombras la vacía mansión de Dite’ (*Aen.* 6.268s.); vii. Orfeo a punto de alcanzar el mundo de los vivos: *iamque pedem referens casus euaserat omnis* ‘En tanto, de todo riesgo libre ya volvía’ (*Georg.* 4.485) recuerda las advertencias de la sibila a Eneas: *sed reuocare superasque euadere ad auras / hoc opus, hic labor est* ‘el ápice, la empresa, está en retroceder, y al aura viva hallar franco el camino’ (*Aen.* 6.128s.) y también a Eneas dispuesto a afrontar los mismos peligros que ya había superado: *casus renouare omnis* ‘resuelto a renovar todos los riesgos’ (*Aen.* 2.750); viii. el reproche de Creúsa al marido: *quid tantum insano iuuat indulgere dolori, / o dulcis coniu* (*Aen.* 776s.) recuerda el primer canto de Orfeo por la pérdida de la esposa: *dulcis coniu* (*Georg.* 4.465) y también la advertencia de la

advierde también una diferencia esencial: mientras Orfeo pierde a Eurídice por volverse a mirarla – *respexit* (*Georg.* 4.491) –, Eneas pierde a Creúsa precisamente por no volverse: *nec* [...] *respexi* (*Aen.* 2.741).<sup>131</sup> Finalmente recuerda Heurgon que en la tradición anterior a Virgilio la esposa de Eneas se llamaba Eurídice.<sup>132</sup> Entonces, a partir de este importante punto en común, así como de la evidencia del contraste, concluye que ambos episodios están concebidos en antagonismo, lo cual recuerda un canto amebeo:

Ainsi, la disparition de Créuse est un doublet de celle d'Eurydice, qui lui répond par contraste comme certaines répliques d'un chant amébée. Et Virgile ne s'est pas contenté d'utiliser deux fois quelques expressions bien venues, il a fait en sorte que son lecteur, « averti par les coïncidences de vocabulaire », reconnût un thème déjà traité, mais qu'il avait su renouveler par la plus surprenante volte-face. (p. 267)

El resultado en que, tal vez por considerarlo obvio, no insiste, es un contraste radical entre los modos de comportamiento y los discursos de las dos mujeres, así como entre los destinos de los dos héroes. Creúsa llama Eneas a la cordura y a la resignación, que es el abandono del *dolor* – *quid tantum insano iuuat indulgere dolori, / o dulcis coniunx?* (*Aen.* 2.776) –, mientras que Eurídice le reprocha al marido el *furor* y reconoce con amargura la perdición de ambos: *quis et me [...] miseram et te perdidit, Orpheu, / quis tantus furor?* ‘¡Orfeo! ay, ¿qué delirio nos pierde a mí infeliz y a ti?’ (*Georg.* 4.494s.). La desolación de Eurídice, que recuerda más los reproches que se hace Eneas a sí mismo al advertir la ausencia de la esposa – *quem non incusavi amens hominumque deorumque, / aut quid in eversa uidi*

---

sibila: *insano iuuat indulgere labori* ‘Mas si tan grande es tu ilusión [...] gozando audaz de la insensata empresa’ (*Aen.* 6.135); ix. finalmente la despedida de Eneas de Creúsa es idéntica a la del padre en el inframundo: *ter conatus ibi collo dare brachia circum; / ter frustra compressa manus effugit imago, / par leuibus uentis uolucrique simillima somno*. ‘cuando el cuello con mis brazos quise cercarle por tres veces, otras tantas en vano aprisionada se deshizo su imagen, como brisa volandera, como sueño fugaz...’ (*Aen.* 2.792-4; 6.700-2).

<sup>131</sup> Orfeo: *restitit Eurydicenque suam iam luce sub ipsa / immemor heu! uictusque animi respexit* (*Georg.* 4.490s.) ‘El pie detuvo, y a la luz llegando, ¡olvido desdichado! ¡ay, en su Eurídice, vencido del amor, puso los ojos! Eneas exclama: *heu misero coniunx fatone erepta Creusa / substitit, errauitne uia seu lapsa resedit – / incertum; nec post oculis est reddita nostris. / nec prius amissam respexi* ‘¡ay! mi esposa por el hado cruel me fue arrancada... ¿Se detuvo tal vez? ¿erró el camino? ¿cayó sin poder más? Hasta hoy lo ignoro, y nunca más mis ojos a Creúsa han vuelto a ver... y fue que en ese trance ni miré, ni pensé, ni supe nada hasta cuando [...] faltaba ella...’ (*Aen.* 2.738-41).

<sup>132</sup> En la *Pequeña Iliada* – cf. Kelly 2015: 325 –, y en los *Anales* de Ennio (I.xxix) la esposa de Eneas se llamaba Eurídice y, de acuerdo con R. G. Austin 1964: *ad Aen.* 2.795, que recoge y analiza varios testimonios, no es quizás hasta época helenística, más probablemente el final de la república o hasta la época en que escriben Virgilio, Livio y Dionisio de Halicarnaso, que se le da este nombre. El comentarista sugiere que el cambio de nombre y de identidad de Eurídice a Creúsa, que era hija de Príamo, pretendía añadir un linaje real al origen divino que ya tenían Ascanio y los romanos de parte de Eneas. Pero además, tanto Austin *ad Aen.* 2.795 como Skutsch 1985: *ad Ann.* I.xxix sugieren que Virgilio tal vez había renunciado a la elección enniana para distinguir a su personaje de la Eurídice de las *Geórgicas*, la esposa de Orfeo.

*crudelius urbe?* ‘De mi dolor en la demencia, ¿a quiénes, hombres o dioses, no inculpé? ¿qué cosa vi más cruel en la ciudad en ruinas?’ (*Aen.* 2.745s.) –, es lo contrario de la serenidad y el aliento que comunica Creúsa.

Entonces, una vez establecida esta relación y notados los paralelismos, demasiado evidentes como para no ser intencionados, ya no podemos acercarnos al texto ni al personaje sin pensar en la escena y en la obra anteriores que evoca: Creúsa lleva la marca de Eurídice y su acción y su discurso invitan a ser contemplados también como rectificación de los reproches de la otra mujer que, perdida por causa del *error* del marido, termina perdiéndolo a él. Al estudio de Heurgon han seguido otros que proponen descodificaciones de los mensajes implícitos en el diálogo intertextual en términos de técnica narrativa y como declaración metapoética.<sup>133</sup>

Putnam (1995) atiende a las semejanzas entre los dos episodios: vuelve a mencionar algunas repeticiones que ya había distinguido Heurgon y añade otras, lo cual muestra que los juegos inter- e intratextuales devienen una red más compleja que la relación entre dos episodios y las acciones de los personajes se cargan de nuevas implicaciones; *vid. supra* nota 130. La triple comparación le sirve para enfatizar la descripción de Troya como sitio de muerte, equiparable al infierno de Orfeo y anticipación del infierno de la *Eneida*. Luego, una vez establecida la semejanza del motivo, que es la salida del infierno metafórico o real, insiste en su importancia en el aprendizaje del héroe, específicamente en la necesidad de abandonar su vínculo emocional con el pasado. Según él, la lección comienza a la salida de Troya, con la renuncia a la *patria* y a la esposa, pero se consuma en la catábasis del libro sexto y el anuncio de la futura Roma.<sup>134</sup>

A partir de él Deremetz (2001:169s.) interpreta la alusión a las *Geórgicas* como un índice de la conversión poética de Virgilio que evidencia el paso de la epopeya didáctica a la heroica. Ya en este trabajo, siguiendo también las ideas de Deremetz, sugerimos la posibilidad de leer la escena de Héctor y sus mensajes legitimadores como mecanismos de legitimación e

<sup>133</sup> Laird: 2000 distingue entre la referencia intertextual, que es un hecho de recepción, y la alusión, que pertenece a la intención del autor: “*Intertextuality* can be understood, basically, as the whole field of relationships between one text and another which are visible to readers. Intertextuality is not a methodology or a persuasion. The idea of *allusion*, on the other hand, is far more specific: it obtains when readers maintain that an intertext (a relation between texts) constitutes an ‘official’ or effectively subjective reference in one text to another. This connection is often articulated in terms of authorial activity. Hence allusions are one kind of intertext—but not all intertexts are allusions.” (p. 145) Aunque la identificación entre Creúsa y Eurídice es obviamente un efecto buscado por el autor, es decir, alusión, la reflexión metatextual es una propuesta de lectura, que no aspira a coincidir con la intención de Virgilio.

<sup>134</sup> Putnam 1995: 45: “...Aeneas [in Book 6] returns to his companions with some notion that the clock cannot be turned back, that he must not expect to experience anew emotions connected with the past; that, in fact, Troy’s fall is merely the first step in the relentless and deepening involvement of the hero with his destiny. He escapes from his first hell with the vague knowledge of what he must do, but with as yet not tangible evidence that his course is correct. The journey to the actual underworld will provide this evidence.”

intentos de *aemulatio* del poeta con respecto al modelo épico, concretamente su pretensión de ser consagrado como *alter Homerus* por el fundador del género; *vid supra* 4.2.4. Pero sabemos que la *Eneida* supone un cambio de intereses con respecto a la obra anterior de Virgilio, en que aparecía la esposa de Orfeo. Pues bien, de acuerdo con la lectura de Deremetz (*ibidem*), la necesaria renuncia a Creúsa sería asimilable al abandono por parte del poeta de la vena de inspiración hesiódica y alejandrina en favor de la gran epopeya de tipo homérico.

Valiéndose de la identidad del nombre de los dos personajes femeninos, pero sin revelarlo, Virgilio construye a la esposa de Eneas como un doble de la de Orfeo, hace a ambos héroes comportarse de modo similar y asimila Troya al infierno de las *Geórgicas*, pero atribuye a los nuevos personajes y al nuevo episodio unos rasgos distintos con una voluntad clara de distanciarse de su primera creación. Pero para poder seguir adelante, el protagonista debe romper su vínculo con Troya, con el pasado y con la esposa, al menos en cierta medida, ya que, como se sabe y hemos podido comprobar, la *Eneida* está plagada de elementos alejandrinos y de alusiones a las *Geórgicas*. Naturalmente, esta ruptura no es fácil y le provoca ansiedad, si bien la misma Creúsa, en nombre de Eurídice y de Júpiter, lo autoriza a seguir y le dice cómo hacerlo.

El contraste en la semejanza puede implicar un cuestionamiento teórico de las pretensiones poéticas del autor como quiere Deremetz, pero también, y esto en primer lugar, de las condiciones y de los estatutos de los hablantes directos. Creúsa se distingue de Eurídice y además es consciente de ello. Al retomar la actitud y las palabras la otra para llegar a la conclusión contraria, esta nueva esposa declara que hay otra posibilidad de ver y representar la realidad, con lo cual resalta su actitud y su figura con respecto al marido, a la otra mujer que ella había sido antes (Eurídice, la esposa de Eneas en la tradición) o a la mujer que podría haber sido, si se hubiera resistido a quedarse (como la Eurídice de Orfeo). Su nueva posición se debe sobre todo a las nuevas condiciones materiales y a las posibilidades de percepción medio divinas que ahora tiene. Pero a estas condiciones se añade una posición moral y una deuda con un género concreto: la teleología de Júpiter, de lo masculino y de la épica, opuesta a los relatos de aventuras y a la tragedia que distinguen a las mujeres; *vid. infra* capítulo 5.

R. G. Austin (1964: *ad* 795) ha advertido además que hay una afinidad entre la profecía de Creúsa y el sueño de Ilia que cuenta Ennio en los *Annales* (I.xxix), tanto por el lenguaje como por el motivo de la búsqueda seguido de la visión y la profecía y, naturalmente, por la mención de Eurídice. Veamos el texto enniano:

Ex cita cum tremulis anus attulit artubus lumen.  
 Talia tum memorat lacrimans, exterrita somno:  
 ‘Eurydica prognata, pater quam noster amavit,  
 Vires uitaque corpus meum nunc deserit omne.  
 Nam me uisus homo pulcer per amoena salicta  
 Et ripas raptare locosque nouos. ita sola  
 Postilla, germana soror, errare uidebar  
 Tardaue uestigare et quaerere te neque posse  
 Corde capessere: semita nulla pedem stabilibat.  
 Exim compellare pater me uoce uidetur  
 His uerbis: “o gnata, tibi sunt ante gerendae  
 Aerumnae, post ex fluuio fortuna resistet.”  
 Haec ecfatus pater, germana, repente recessit  
 Nec sese dedit in conspectum corde cupitus,  
 Quamquam multa manus ad caeli caerula templa  
 Tendebam lacrumans et blanda uoce uocabam.  
 Vix aegro cum corde meo me somnus reliquit.’

Y la anciana, pronta, le llevó la luz con sus miembros temblorosos. / Entonces ella, tras despertar aterrorizada de su sueño, recuerda llorando lo siguiente: / «Hija de Eurídice, a la que amó nuestro padre, / en este momento le faltan a mi cuerpo entero las fuerzas y la vida misma, / pues me pareció que un hermoso hombre, en medio de una floreciente saucedada / y una ribera, en unos parajes desconocidos, me raptaba. Y así sola, / a continuación, hermana mía, me parecía que vagaba errante y, lenta, ni podía seguir tus pasos ni buscarte / ni alcanzarte en mi alma: ninguna senda daba seguridad a mi pie.

A continuación me pareció que nuestro padre me animaba con su voz / con estas palabras: “Hija mía, primero has de sobrellevar / calamidades; después se volverá a enderezar tu destino por medio de un río.” / Tras decir esto, hermana, de repente se alejó nuestro padre / y no se dejó ver aquel que deseaba con toda mi alma, / por más que, llorando, extendiera mucho las manos hacia las azules regiones / del cielo y lo llamara con voz suplicante. / En ese momento me abandonó el sueño dejándome con el corazón angustiado.»

A partir de la propuesta de Austin, Fernández Corte (2018: 167-80) analiza la influencia que hay en la *Eneida* – en el episodio de Creúsa que nos ocupa, pero también en la intervención de Mercurio de parte de Júpiter para que Eneas abandone Cartago – de la *Iliada*, de la *Odisea*, de este pasaje de los *Annales* y de dos odas de Horacio. De este estudio, que trata varios aspectos políticos, culturales y específicamente feministas, nos interesa la compleja relación intertextual que advierte el crítico: que Creúsa a la salida de Troya (*Aen.* 2.776-89) viene a anunciarle a Eneas el fin de las fatigas, la felicidad y una nueva esposa junto al Tíber, que es más o menos lo mismo que anunciaba Eneas a Ilia en el sueño de los *Annales*. La analogía entre las predicciones de Creúsa a Eneas y de Eneas a Ilia está reforzada por la mención de Eurídice. Asimismo la dicha de Ilia, como la de Eneas en la *Eneida*, consiste en un matrimonio, con el río que luego, según Horacio, plegado a los deseos de su

mujer –*uxorius* (*Carm.* 1.2.20) – se revelará contra Roma en contra de los designios de Júpiter. En la *Eneida* Eneas ignora la advertencia que le había hecho Creúsa, que también partía de Júpiter, y acepta un matrimonio ilegítimo con Dido que lo convierte *uxorius* a los ojos de Mercurio (*Aen.* 4.266).<sup>135</sup>

Ciertamente, en el episodio de Dido los términos y los roles normalmente aceptados se han invertido: Eneas está construyendo una ciudad que no es la suya, olvidado de su hijo y de su linaje, cuando Mercurio viene a recordarle el deber divino. Su reproche sugiere a Fernández Corte una lectura desde los estudios de género: “un Eneas *uxorius* frente a un Eneas *pius*” (2018: 178). Ahora con Creúsa nos encontramos en un episodio y en un momento anteriores: Eneas, que no conoce aún a Dido, recibe mensajes de legitimación divinos, se dispone a emprender su propia fundación y parece que está lejos de convertirse en *uxorius*. A pesar de ello, advertimos que esta es la primera vez que el héroe debe obedecer a la esposa, lo cual, como ya hemos dicho, resulta extraño al sistema y a las costumbres generalmente aceptados y ha de justificarse muy bien a partir del estatuto ontológico superior de ella. Porque habla en nombre de Júpiter y porque ha sido elegida para formar parte del séquito de Cielos, la mujer puede imponer un nuevo esquema al marido, invertir las prioridades y los roles que corresponden a cada uno en la familia y llamar a la contención frente al *furor* de él. Además, si bien en este momento no tenemos aún un índice despectivo como *uxorius*, la alusión a Cibele, la diosa que es capaz de dominar, enloquecer y castrar a los hombres, así como la inversión de funciones y de actitudes del hombre a la mujer, cuando menos desestabilizan las consideraciones firmemente establecidas acerca de la *uirtus*, la *pietas* y el liderazgo del protagonista. Si, como sugiere Fernández Corte (*ibidem*) siguiendo a Keith (2000), la leyenda de Ilia está relacionada con la fundación de ciudades y el Tíber *uxorius* lo está con su destrucción, Creúsa le marca al marido el rumbo hacia la fundación, que él luego pone en peligro al quedarse en Cartago.

Argumentalmente el discurso virgiliano constituye una continuación del enniano, o bien un antecedente porque, aunque se haya escrito después, cuenta un suceso que es anterior en el tiempo de la *histoire*. En todo caso, la alusión a Ennio es extremadamente significativa, en primer lugar porque se trata, ahora sí, de la esposa de Eneas con otro nombre, y en segundo lugar porque establece la relación con el paradigma de la epopeya latina que, como sabemos, es fundamental para Virgilio.

---

<sup>135</sup> Fernández Corte *idem* explica que la aparición del dios recuerda las descripciones homéricas de Hermes (*Il.* 24.339-345 y *Od.* 5.43-49), pero la presencia de *uxorius* sugiere que hay además una influencia de Horacio, de manera que también en este caso parece que Virgilio vuelve a la épica a través del otro poeta romano y además lo señala en el texto.

A partir de la alusión intertextual, el episodio de Creúsa, como antes el de Héctor, lleva una carga literaria y genérica importante: si Héctor evocaba la épica tradicional, Creúsa, por su semejanza con la Eurídice de las *Geórgicas* encarna un tipo de poesía mitológica ligera, con finalidad puramente artística y emocional; cf. Deremetz (2001:169s.). A pesar de aceptar la renuncia e imponérsela a Eneas, ella también le marca el nuevo camino que debe seguir, con palabras que recuerdan a Ennio. Ello implicaría no solamente que Eneas tiene que llegar a Roma, junto al Tíber, donde lo esperan una nueva fundación y una nueva esposa, sino también, en términos poéticos, que el poeta tiene que redefinirse en esa misma dirección. Es un *error* quedarse en Troya y volver a recrear allí la epopeya de combate de tipo homérico, como también lo es emprender una nueva epopeya didáctica, pero en el poema de Roma, epopeya nueva que distinguirá a Virgilio de sus modelos, las tendencias pasadas se encuentran presentes de todos modos y, aunque sea parcialmente, los episodios, los personajes y los discursos se repiten: *renouare*.

En la dimensión metapoética, que es distinta de la trama en que aparecen, los personajes que vienen de otro contexto, otro ámbito de acción y un drama distintos de la *Eneida* aprovechan su pasado para transmitir ya no sólo al héroe, sino al lector experto declaraciones genéricas o estéticas sobre la obra. Las renunciaciones que preceden a la huida de Troya, están cargadas de doble sentido a nivel inmanente: por un lado la renuncia al combate es equiparable a la ruptura con la tradición épica de Homero, por otro el abandono de la esposa, mediante la alusión a las *Geórgicas*, sugiere un cambio con respecto a la estética alejandrina. Además, la última advertencia de ella antes de desvanecerse del todo, en virtud de la alusión a Ennio, constituye una pista hacia el tipo de obra que Virgilio está llamado a componer: una epopeya romana.

#### 4.4.4 Conclusión

El análisis de las últimas dos escenas de la huida de Troya, la resistencia del padre y la pérdida de la esposa, ha mostrado que ambos personajes, representaciones de esferas distintas y complementarias dentro del ámbito familiar, transmiten a Eneas la última gran lección que tiene que aprender antes de ponerse en marcha, en tanto héroe “deliberadamente creado para la reflexión política” (Quint 1993: 8). Si Venus le había concedido la certeza absoluta de la caída de la ciudad y la visión del ámbito divino, ahora aprende cómo debe ser su vínculo con el pasado y cómo debe estar conformada la familia, institución primaria de orden y dominación política. La búsqueda de la nueva *patria* y la fundación están precedidas por el

establecimiento de las jerarquías dentro de esta base, que es esencialmente patriarcal: hay que garantizar la posición superior del padre, cabeza del hogar, la importancia del hijo y la subordinación de la esposa.

Aunque ambas escenas están construidas a partir de la interacción de varias voces, Anquises y Creúsa respectivamente son portadores de mensajes legítimos y definitivos, los cuales terminan imponiendo en la negociación, debido a una elevación del estatuto que les da acceso a la voluntad de Júpiter. Si bien Virgilio generalmente toma los personajes con los rasgos que tenían en la tradición anterior y los ajusta a sus intereses, en estos dos casos les añade unas modificaciones sustanciales, lo cual le permite utilizarlos para justificar unos asuntos que son típicamente romanos.

Anquises encarna al *pater familias*, con autoridad superior, la responsabilidad por los demás miembros y el trato con la divinidad, cuya distinción exige una nueva confirmación de la necesidad de abandonar Troya. Su resistencia a partir amenaza la salvación de Eneas y la misión, pero también la familia, y por ello exige la intervención de Júpiter. La actitud del *pater* además lo define como un modelo ético, síntesis de valores morales (*dignitas, grauitas, religio*) que se ajusta muy bien a los intereses y a la *propaganda* contemporáneos. Así pues, los *auguria maxima* que recibe reafirman tanto la partida como el rango del personaje, figura esencial durante los viajes y la visita de Eneas al inframundo.

Pero además de las *uirtutes* que lo distinguen de los demás, se hace evidente su incapacidad para adaptarse al cambio de época y de *patria*. Las alusiones a eventos anteriores a la destrucción de Troya y al nacimiento de Eneas, como son la otra destrucción de la ciudad por Hércules y la agresión de Zeus que había sufrido, lo identifican con un tiempo distinto, un pasado aún más remoto, alejado de los sucesos de la *Eneida*. Junto al patetismo en el tono, el vínculo con el pasado lo asimila al movimiento circular que caracteriza a las troyanas de la tragedia. Pero a diferencia de ellas, debido a su autoridad política, logra extender el tono personal y la actitud trágica a los demás personajes: Eneas estalla en un nuevo acceso de *furor*, los gritos invaden la escena, y en medio de todo esto es la mujer la que articula el mensaje más sensato. Si bien la *nostalgia* por el pasado glorioso e ideal es un rasgo apreciado en época del autor, el protagonista, como Augusto, es representante de una nueva época de paz y de progreso, o bien una nueva edad de oro, en la que un personaje como Anquises no tiene lugar. Tendrá una actuación importante en el viaje, como consejero, intérprete de los mensajes divinos y representante oficial del grupo, pero a la larga es un lastre que llevará a los troyanos a cometer *errores* importantes como la fundación en Creta y que debe desaparecer para hacer sitio al hijo; *vid infra* 5.1.2.

Creúsa es la típica *matrona Romana* que subordina sus intereses a los del marido y manifiesta su renuncia en favor de él y del resto de la familia, pero a la vez tiene la fuerza de carácter necesaria como para imponer la preservación de los intereses que para ella son importantes. Después de muerta o de conformar la corte de Cibeles posee un estatuto ontológico distinto, superior al de los mortales, que le da acceso a los designios divinos y a las profecías. Desde una posición medio divina, que parece corresponder a profetas o a dioses, tiene acceso a las disposiciones de Júpiter. Apoyada en él y en Cibeles puede hablar y establecer su comportamiento como modelo general: desde este momento, y según su propio ejemplo, quedan claros la función y el lugar de la mujer en la familia. En manos de Virgilio la esposa cobra vida por primera vez y directamente deviene paradigma. Pero en este caso imponer la norma es también transgredirla: Creúsa eleva su voz para proclamar su secundariedad y su disposición a callar para siempre, que es lo que había hecho hasta entonces, a lo largo de siglos de tradición que cuentan la caída de Troya y la huida de Eneas sin mencionarla.

## 5. LOS VIAJES DE ENEAS

---

En los análisis de los discursos de los dos primeros libros que emprendimos en los capítulos tercero y cuarto hemos visto a Eneas caracterizado fundamentalmente a partir de dos rasgos opuestos: la nostalgia por el pasado y la obligación de avanzar al futuro. Vimos que por un lado no puede desprenderse del estado de cosas antiguo que representa Troya, y por otro ha sido elegido desde la *Iliada* para sobrevivir a la destrucción de la ciudad y ser el fundador de un pueblo destinado a gobernar el mundo. Establecida desde sus primeras intervenciones al inicio de la obra, la contradicción se percibe con claridad, bien en sus discursos y su actitud, bien en los de sus interlocutores, los cuales a menudo constituyen extensiones de sí mismo o voces que le dan instrucciones, con lo cual completan o rectifican su conocimiento del mundo. Hemos podido comprobar que la alternancia de estos dos rasgos, voces o facetas, además de constituir un patrón de comportamiento, ayuda a conformar la estructura de los episodios y otorga coherencia a los libros primero y segundo de la epopeya.

Siguiendo una línea interpretativa similar, el presente capítulo está dedicado al libro tercero, que cuenta el viaje desde Troya en busca de la nueva patria, con numerosas paradas, encuentros, avances y retrocesos hasta la muerte del padre y la tormenta que los conduce a las costas de Cartago. En la búsqueda de la meta que le ha sido asignada por los dioses se puede observar que el protagonista todo el tiempo se equivoca en la interpretación de las pistas y las profecías y, en lugar de avanzar hacia lo desconocido, intenta volver a los sitios familiares y recuperar el pasado. La estructura del libro tercero, probablemente debido al tema que aborda y a la diversidad de las fuentes de las que parte, es esencialmente distinta de la del segundo. Si la caída de Troya y la huida habían podido contarse como una unidad, un gran acontecimiento en que la tensión dramática subía paulatinamente, cada vez que Eneas intentaba lanzarse a la lucha y era detenido por algún ser de naturaleza divina o semidivina que lo hacía recapacitar y lo instaba a abandonar la ciudad, las vueltas en busca de la nueva patria en cambio constituyen una serie de episodios dispares, cuya unidad ha tenido que hilvanar el poeta, sin demasiado éxito en opinión de algunos.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Heinze 1903: 81: “Daß an künstlerischem Wert das dritte Buch der Aeneis hinter dem zweiten erheblich zurücksteht, ist oft empfunden und ausgesprochen worden. Der Grund kann nicht nur sein, daß dort ein großes Ereignis, hier eine lockere Folge von Abenteuern berichtet wird; diese Eigenschaft teilt das Gedicht mit den

Si bien en el libro segundo el héroe había recibido numerosas pistas e importantes distinciones que lo habían decidido a abandonar Troya y le habían indicado aspectos esenciales a tener en cuenta, en el momento de comenzar el viaje, sin embargo, aún no ha asimilado del todo la pérdida definitiva de la *patria* y tampoco sabe a dónde deberá dirigirse: *incerti quo fata ferant, ubi sistere detur* ‘inciertos del rumbo que los Hados nos darían’ (3.7). En este momento se considera y se comporta como un perdedor de la guerra de Troya: *reliquias Danaum atque immitis Achilli* ‘reliquias del bando griego y del furor de Aquiles’ (1. 30; 3. 87), no como el fundador de un *imperium sine fine* (1.279), ni siquiera como el *pius Aeneas*, famoso en todo el orbe y descendiente de Júpiter que era al llegar a Cartago (1. 378-80; *vid. supra* 3.2.2).

El relato del viaje constituye entonces también la historia de la conversión de Eneas y de los troyanos de vencidos en vencedores. A lo largo del periplo, en las paradas y los encuentros con otros personajes que le cuentan sus propias historias o le anuncian el futuro, el protagonista deberá por fin comprender la necesidad de dejar atrás el pasado y avanzar hacia la meta que le han destinado los dioses. Esta importante lección es repetida por los profetas una y otra vez tras los pasos en falso, las vueltas en círculo y los intentos fallidos de fundar ciudades, que son modos de repetir obsesivamente el pasado.

Quint (1993) sugiere que la épica, género profundamente politizado, sobre todo a partir de la *Eneida*, reduce la materia narrativa a dos posibilidades opuestas. Por un lado hay un tipo de relato (*romance*) abierto y circular, compuesto de aventuras inconexas, una actitud típicamente irracional, oriental y femenina, que distingue a los vencidos:

Epic losers, the enemies of the empire whom epic ideology assimilates with the East, woman, nature, irrationality, and chaos, consequently also embody a potential, indeed inevitable, collapse of narrative. This is what epic depicts in the undecided suspense and confusion of battle [...] and in the circuitous wanderings of romance. [...] from the perspective of the epic, romance is a narrative representation of the nonnarratable. [...] the condition of nonnarratability is the condition of the vanquished and powerless, those who drop out the historical narrative written by the winners. (pp. 45s.)

Y en el otro extremo está el relato épico de los vencedores que es racional, teleológico, occidental y masculino:

---

Apologen der Odyssee, denen doch deshalb niemand minderen poetischen Wert zusprechen wird. Aber gerade dieser sehr nahe liegende Vergleich ist für die virgilische Erzählung verhängnisvoll. Ja man glaubt zu fühlen, daß der Dichter nirgends mit geringerer Freude und Selbstvertrauen sich in den Wettstreit mit Homer eingelassen hat [...].”

Narrative itself [...] becomes ideologically charged, the formal cause or consequence of that Western male rationality and historical identity that epic ascribes to the imperial victors. Epic draws an equation between power and narrative. It tells of a power able to end the indeterminacy of war and to emerge victorious, showing that the struggle had all along been leading up to its victory and thus imposing upon it a narrative teleology—the teleology that epic identifies with the very idea of narrative. [...] And [...] conversely, the ability to construct narratives that join purposefully to ends is already the sign and dispensation of power. (p. 45)

En efecto, la oposición entre dos tendencias y entre dos tipos de relato, el de los vencidos y el de los vencedores, constituye un esquema bastante ajustado al carácter y al patrón de comportamiento que hemos visto seguir a Eneas, a los episodios del libro tercero y a la orientación política y estética del autor. No obstante, la distinción genérica de Quint, especialmente la terminología que propone – *epic uersus romance* – presenta problemas si se aplica a textos emblemáticos del género épico como son la *Farsalia* y la *Eneida*, que el crítico elige como modelos respectivos de estas dos formas. Así pues, antes de aceptar su propuesta como modelo teórico para nuestro estudio es aconsejable hacer algunas salvedades.

En primer lugar, el término “romance” es controvertido y anacrónico. Estrictamente hablando, este es un género literario bien establecido en el medioevo, especie de bisagra entre la epopeya y la novela moderna, pero distinto<sup>2</sup> y considerado generalmente menos prestigioso que ellas.<sup>3</sup> Una vez aceptada la diferencia genérica esencial, algunos críticos prefieren admitir la fluidez de los textos y de los géneros literarios en lugar de establecer clasificaciones estrictas, que son teóricas y reducen el alcance o encapsulan las realizaciones prácticas. Desde esta perspectiva parece más oportuno reconocer *romance* como derivado de la epopeya<sup>4</sup> y antecesor de la novela,<sup>5</sup> y por tanto estrechamente emparentado con las dos formas. Por supuesto Quint, que es un crítico dedicado fundamentalmente a la literatura medieval, conoce el sentido estricto y las características del *romance* como género medieval. A pesar de ello, si bien no hay en su trabajo una definición precisa del término, es evidente que está usado en un

---

<sup>2</sup> France 2005: 707: “Romance [is] a narrative genre that flourished in the 12th and 13th c., first in verse and then in prose, and continued in various transformations throughout the Middle Ages.”

<sup>3</sup> Doody 1996: 15: “When the term is not being used to allude to a rather cloudy literary mode characterized by wishful thinking – and best left to Shakespeare in his late plays – “Romance” is despicable, a term reserved for a certain low section of the bookstore appealing to women only. “Romance” is most often used in literary studies to allude to forms conveying literary pleasure the critic thinks readers would be better off without”.

<sup>4</sup> Moore 2010: 834: “In the minds of the writers of medieval romance, there existed an unbroken continuity between the literature of the ancient world and their own endeavors. This was attributable to the process of *translatio studii*, whereby Greek texts and learning were appropriated by a Roman culture, that in turn left its own legacy to the Middle Ages.”

<sup>5</sup> Doody 1997: XVII: “Sets and subsets are not stable entities but fluid variables dependent on the conceptual interests of those who deal with them. I believe the concept of “Romance” as distinct from “Novel” has outworn its usefulness, and that at its most useful it created limitations and encouraged blind spots.”

sentido más amplio que el tradicional. Para sus propósitos *romance* sería “an alternative, looser form of narrative organization that the *Odyssey* had introduced into epic.” (1993: 34)<sup>6</sup>

El modelo de Quint nos sirve para confirmar nuestra idea de que existen dos modos opuestos de ver y contar los hechos, o bien dos tipos de episodios o discursos distintos, incluso si se quiere dos tipos de epopeya, los cuales pueden asimilarse respectivamente a las actitudes de los vencedores y los vencidos. Aceptamos también que los primeros tienden a avanzar directamente hacia el futuro, mientras que los segundos dan vueltas y repiten el pasado. No obstante, por las razones que hemos expuesto y porque la *Eneida* es uno de los textos más representativos de la épica, en lo sucesivo evitaremos nombrar esta oposición en los términos de Quint.

En segundo lugar, además de la terminología empleada, cuestionamos la idea de que toda la primera parte de la *Eneida* está compuesta por intentos vanos de repetir el pasado y sólo en la segunda parte, especialmente en el libro 12, hay una verdadera repetición con cambio y los troyanos se convierten de vencidos en vencedores.<sup>7</sup> En la aparente falta de unidad de los episodios del libro tercero, Hershkowitz (1991) observa una estructura que reproduce, como una versión a menor escala, los episodios de toda la epopeya. Nosotros creemos que el procedimiento de *mise en abîme* en efecto funciona no sólo con respecto a los hechos que se cuentan, sino también a nivel teórico, en el modo en que estos hechos se organizan. Si bien en este momento se repiten o se anuncian muchos acontecimientos que han ocurrido o que ocurrirán en otros sitios, los viajes representan asimismo de manera emblemática la doble tendencia a repetir el pasado y a mirar al futuro, la tensión entre lo viejo y lo nuevo que define a Eneas y está presente en toda la obra y en el origen de Roma.

A partir del modelo de Quint, debidamente comentado y acotado por otras propuestas teóricas, en este capítulo intentaremos describir la alternancia entre avances y retrocesos, certezas y *errores* que conforman el viaje, de los cuales los sitios y los personajes constituyen representaciones extremas. Veremos que el conjunto de episodios y hablantes, más o menos asociados al pasado o al futuro, conforman una estructura narrativa en la cual cada uno establece sus propias posibilidades discursivas y contribuye a la definición del héroe.

---

<sup>6</sup> Continúa Quint *idem*: “From Borges and Northrop Frye, the wandering ship of Odysseus is the virtual emblem of *romance*: a narrative that moves through a succession of virtually discrete and unconnected episodes.” Que la *Odisea* es el modelo de *romance* es, estrictamente hablando, una propuesta anacrónica y para aceptarla sería preciso expandir el significado de *romance*. En este trabajo se echa menos una definición exhaustiva del término.

<sup>7</sup> Quint 1993: 66s.: “If, in the first half of the poem, the Trojans actively sought to return to versions of Troy and consequently fell into a traumatic, obstructing repetition of their past history as losers, here in the second half, the past seems to reappear unbidden [...] and the Iliadic war in Italy allows them to re-experience that past as winners and to move forward to found the future Rome, history’s big winner. The Trojans now reach their new beginning not simply by forgetting and repressing, but by reversing and “undoing” the past as they repeat it.”

Teniendo en cuenta la naturaleza episódica de este libro, Lloyd (1957: 136) ha distinguido nueve etapas fundamentales que son: i. Tracia, ii. Delos, iii. Creta, iv. las Estrófadas, v. Accio, vi. Butroto, vii. el paso del Epiro a Italia, viii. Escila y Caribdis y ix. los Cíclopes. De acuerdo con los objetivos de nuestro estudio, que son los hablantes y los discursos, podemos partir en principio de esta división, pero hemos de modificarla, en tanto en algunos episodios no ocurren encuentros con personajes ni discursos directos y en otros hay más de uno. Por ello omitimos las etapas v, vii y viii y a cambio analizamos desde dos ángulos distintos las etapas iii y ix, pues en ellas intervienen dos instancias distintas, orientadas respectivamente al pasado y al futuro: en Creta tenemos las interpretaciones opuestas de Anquises y de los penates y en Butroto las actuaciones, también opuestas, de Andrómaca y de Héleno.

Sabemos que las funciones y el nivel de acceso de los personajes a la información están delimitados de acuerdo con sus condiciones y la posición que ocupan en un sistema jerárquico más o menos claramente definido. De acuerdo con la oposición entre las vueltas al pasado y el avance al futuro establecemos *a priori* una división entre los episodios y los hablantes, la cual nos permite organizar los análisis en dos subcapítulos. Asociamos la tendencia al pasado esencialmente con Polidoro, Anquises, Andrómaca y Aqueménides, a los cuales dedicamos el primer subcapítulo (5.1) y consideramos que la segunda está representada por Apolo, los penates, Celeno y Héleno, a cuyas intervenciones atendemos en el segundo subcapítulo (5.2).

Los análisis mostrarán que efectivamente, de acuerdo con la idea de Quint (1993), el pasado se compone de versiones inconexas o incoherentes, rodeos o digresiones que desestabilizan la unidad del relato y amenazan con convertirlo en una serie de aventuras sin un fin determinado. El futuro en cambio se revela como una cadena de informaciones ascendente que ha de descubrir al héroe paso por paso el camino correcto hasta la meta. Así pues, las tendencias al pasado y al futuro que marcan el carácter y el modo de actuación de los personajes se corresponden con dos modos narrativos opuestos: la digresión y la teleología, o bien la apertura y el cierre que conforman el viaje y el libro.

Pero, si bien la tendencia al pasado y a la digresión constituye un *error* con respecto al cumplimiento de la misión, los episodios y personajes que la representan son tan importantes como el futuro y la teleología, y uno no puede concebirse sin el otro, pues las digresiones dan sentido y constituyen el argumento de los relatos. Desde el inicio del viaje la meta está marcada por el desconocimiento, condición esencial para las sucesivas equivocaciones, sin las cuales no se conciben los pasos de avance, los episodios y los hablantes que anuncian el futuro. Si Eneas hubiera entendido el anuncio de Creúsa a la salida de Troya, que le revelaba

el sitio de destino, no necesitaría ni las instrucciones de Apolo ni ninguna parada inútil: iría directamente a la meta y el libro tercero no existiría o sería mucho más breve de lo que es.<sup>8</sup> Así pues, además de los intercambios particulares que vemos en cada escena, existe otro intercambio a gran escala, implícito, entre los hablantes que cuentan el pasado y provocan regresiones en el viaje y aquellos que los rectifican y hacen a los troyanos retomar el rumbo correcto.

Asimismo hemos de reconocer que la división y los episodios de los personajes en dos grupos opuestos funciona sólo *a priori*, y de hecho es apriorística la propuesta misma de que tal división es posible. *A posteriori* veremos que no se puede hablar propiamente de personajes que sostienen sólo una u otra posición. Más conveniente que establecer distinciones entre extremos opuestos como pasado y futuro, apertura y cierre, femenino y masculino, *romance* y *epic*, vencidos y vencedores, es aceptar la existencia de una combinación de rasgos, condiciones y actitudes que ciertamente nos permiten asociar a los personajes con una u otra tendencia, pero sin descartar radicalmente la otra. A pesar de su utilidad como punto de partida metodológico, la clasificación de los hablantes y sus discursos de acuerdo con una perspectiva de pasado o de futuro es, como todas las clasificaciones, limitada, y al asumirla lo hacemos con muchas reservas.

En un trabajo que cuestiona justamente las nociones de cierre y apertura, Fowler (1997b) afirma que estas constituyen “a function of our own presuppositions, not anything “objective” about the text.” (p. 5) Y para ilustrar su propuesta crítica justamente la metodología de Quint en que nos apoyamos:

Quint’s version of the history of epic is itself an exceptionally powerful narrative of literary and political closure, but like all successful narratives of binary opposition, it cries out for deconstruction. “Epic” and “Romance” are more implicated in each other than he allows, just as power demands continuation as well as the climatic focus on the present: the reign of Augustus is to be an Endzeit, but also *imperium sine fine*, a rule that transgresses the boundaries of Ocean. And as he notes, resistance to the ends of empire is often also a will to power. (p. 9)

Reiteramos que la división general entre episodios o personajes que cuentan el pasado o el futuro constituye una rúbrica, una herramienta que nos ayuda a dar coherencia metodológica al estudio de los variados pasajes y discursos de este libro que, de cualquier modo, se resiste al cierre. Además, como hemos declarado ya en este trabajo, entendemos el

---

<sup>8</sup> Wheeler 1999, a propósito de las *Metamorfosis* afirma que: “...to look for the “ultimate meaning” is to neglect the experience of getting there.” (p. 29)

método como una construcción artificial, propuesta de lectura elaborada desde nuestro punto de vista crítico y no como una intención del autor; cf. Laird (2000) y *supra* nota 133 del capítulo 4. Otras posibilidades de lectura pueden sugerirse y la nuestra no pretende ser absoluta o definitiva. No obstante, sabemos también que los discursos, de los cuales los textos literarios son una forma, sólo se completan y alcanzan su verdadero significado a través de la recepción.

La oposición entre las tendencias al pasado y al futuro constituye además la base de la disyuntiva a partir de la cual se orientan las sociedades, según ha propuesto la antropología. Antes en este trabajo, a propósito de la caracterización dual del héroe, nos hemos referido al modelo teórico de Lévi Strauss, de acuerdo con el cual las sociedades pueden ser estáticas, atemporales o circulares – “cold societies” –, o bien estar impulsadas hacia el progreso – “hot societies” –; *vid supra* nota 7 del capítulo 3 de este trabajo. La oposición, expresada en estos términos constituye un método valioso para entender la historia y la cultura de la humanidad, y más específicamente la identidad romana. A partir de la propuesta de Lévi Strauss Feeney (2007: 109- 37) analiza del mito de las edades, especialmente las tensiones entre la edad de hierro y la edad de oro, como parte de la mentalidad y la política de época augústea y propone abundantes ejemplos en manifestaciones de la historiografía, la cultura y la literatura, algunos de los cuales coinciden con los pasajes que analizamos en este trabajo. La existencia de este precedente nos recomienda considerar el caso particular que nos interesa – la *Eneida* y su héroe – como una manifestación paradigmática de un fenómeno que es más general.

Pero lo más interesante en nuestra opinión y lo que constituye la diferencia fundamental de Feeney con respecto a Quint es la visión inclusiva, la conciencia de que las dos tendencias opuestas están inextricablemente ligadas, más allá de la mutua definición:

In fact, the concepts of decline and progress are inextricably linked, not only in the sense that all such contradictory oppositional pairs depend on each other for mutual definition, but in the larger sense that both progress and decline depend upon a cognate conception of “the nature and meaning of time.” Both templates ultimately depend upon a dynamic conception of the movement of the society forwards in successive phases through time, in which any “advance” is simultaneously open to being represented as a sacrificial “loss” of what previously existed; further, this apprehension of successive phases makes it possible to envisage a recurrence, or return, whether in a positive or negative sense. (Feeney 2007: 114)

De hecho la mayoría de las veces estas dos posiciones están presentes al mismo tiempo en los hablantes de manera aparentemente contradictoria. Aunque intentemos colocarles a los

personajes etiquetas basados en su estatuto tradicional y en su comportamiento, veremos que ellos constantemente intentan transgredir los límites y precisamente a la localización y a la descodificación de las transgresiones estará dirigido en buena medida nuestro estudio.

Polidoro está muerto y enclavado en Tracia, pero de todos modos hace a los troyanos desviar sus pasos fuera del sitio de miasma en que él se encuentra. Apolo es el profeta por excelencia, el que les da a los troyanos la pista de futuro más valiosa y marca el rumbo que deben seguir, pero su propuesta de final del viaje no es más que la vuelta a los orígenes: *antiquam exquirite matrem* (3.96).<sup>9</sup> Héleno vive junto a Andrómaca en el pasado, en un sitio que puede considerarse la más fidedigna réplica de Troya, pero alcanza a ver el futuro más allá del libro y más allá de la *Eneida* y pronuncia la más abarcadora de todas las profecías. Aqueménides es una estampa deplorable, personaje de una epopeya pasada que ha sido olvidado por Ulises – y por el mismo Homero – en la isla de los cíclopes, pero recibe de los troyanos la oportunidad de convertirse en uno de ellos y construirse una nueva historia, con un pasado y un futuro distintos de los de los héroes de la *Odisea* y de los de los otros personajes del pasado en la *Eneida*. Finalmente, el mismo Eneas, antecesor de los romanos, concebido para devenir un paradigma del avance y la teleología que distinguen al imperio romano, no sólo intenta constantemente repetir Troya, sino que está repitiendo un viaje que ya había realizado otro: el protagonista de Virgilio literalmente sigue las huellas de Ulises, su modelo épico.

Asimismo será evidente que los hablantes a menudo parecen tomar conciencia de sus límites y los marcan más o menos explícitamente en el discurso. Sus tendencias y modos de comportamiento constituyen también modos narrativos o discursivos, lo cual nos lleva a considerar el conjunto de los episodios y los discursos del libro tercero, con su distinta orientación al pasado y al futuro, en términos de reflexión, ya no sólo acerca del viaje, sino de la estructura del libro, de la epopeya, de la realidad y de la historia. La lección más importante no es la meta a la que ha de llegar el protagonista, sino que todo final implica necesariamente digresiones. La identidad y las condiciones de los personajes, que determinan su capacidad para anunciar el futuro a la manera de los vencedores (teleología), o bien para regodearse en el pasado, como los vencidos (circularidad), configuran tanto el viaje fundador como los discursos épicos del protagonista narrador y del narrador virgiliano, compuestos igualmente de avances y retrocesos.

La metáfora del viaje ha sido con frecuencia utilizada para simbolizar la empresa de la creación poética; *vid. infra* 5.2.1. A partir de la asociación del viaje por mar de Eneas y la

---

<sup>9</sup> En adelante, durante este capítulo, todas las citas de la *Eneida* se refieren al libro tercero, a menos que se indique lo contrario.

composición del poema virgiliano nos parece posible ver las distintas actitudes de los personajes y la aparente desconexión de los episodios como una llamada de atención, una puerta abierta a la reflexividad. La búsqueda del protagonista es análoga a la búsqueda estética que realiza Virgilio y las pistas que recibe el primero recuerdan la interacción del segundo con los modelos o bien la inspiración divina que le es concedida a los poetas. Como su personaje, el poeta también comete *errores* y reconoce la dificultad de apartarse de los sitios conocidos, la distinta naturaleza y calidad de las fuentes y la imposibilidad de alcanzar el cierre absoluto. Después de que ha contado la huida de Troya y se dispone a emprender la segunda parte de su relato, el héroe se encuentra con muchos caminos abiertos. En este momento podría ocurrir casi cualquier cosa, incluso un cierre prematuro.<sup>10</sup> Es importante sin embargo mantener aún la atención del público y aplazar el final, de modo que la preocupación y la reflexión metatextual son pertinentes.

Como en el viaje y en la fundación, en la escritura del texto tampoco es posible establecer oposiciones radicales entre cierre y apertura, futuro y pasado, vencedores y vencidos. Los profetas ayudan a alcanzar el final, la linealidad y la coherencia del viaje, y la *Eneida*, como el sistema político de Roma, aspira a un estado de perfección absoluta que marcan el cese de las guerras civiles y el principado. No obstante, los personajes que hablan del pasado abren constantemente tramas alternativas, repiten historias que han contado otros, añaden nuevas versiones y parecen decir que no existe el camino en línea recta y que los pasos en falso son inevitables. Ellos aportan también un conocimiento valioso del mundo, aunque a la larga sus visiones hayan de ser suprimidas.

Brooks (1984) ha establecido que la trama, como la vida, aspira siempre a constituir una estructura con sentido completo. Pero este deseo de totalidad es también el deseo del final o de la muerte. La narración sólo puede construirse mediante la imposición de límites, de modo que el final es una condición que le es inherente. Podríamos objetar que en el caso de Eneas la muerte no es el final, en tanto su destino es ser deificado y existir para siempre. De manera análoga, las metas que se persiguen, que son la nueva *patria*, la obra, el principado de Augusto y el imperio romano, son teleológicas, pero no quieren ser una conclusión. Tanto el héroe como el *princeps* y los poetas, cada uno en su ámbito, en efecto tienen a su cargo la realización de una hazaña extraordinaria, una fundación con la cual aspiran a alcanzar un

---

<sup>10</sup> Fowler 1997b: 21 “The midpoint is always, as the Argonauts say in what is probably the opening book of the second half of Valerius Flaccus’s *Argonautica*, the point at which the venture of the plot, and its telling *cardine summo / uertitur atque manibus nunc pendet ab unis*, is all in the hands of the reader. However much the author is constrained by the plot to keep going, to bring the venture to a close, the reader can always put down the book a bit earlier and go do something useful. The presence of this possibility throughout the work produces a constant awareness of the possibility of a “premature” closure.”

estado de perfección absoluta. Este sin embargo les traería también la inmortalidad, que es la negación del final: *non omnis moriar* (Hor. *Carm.* 3.30.6). Héleno en su extensa y detallada profecía omite la muerte de Anquises, que es un detalle fundamental y es el cierre del relato. El propio contenido del relato de viajes y su colocación en este momento de la obra ilustran la imposibilidad de alcanzar una conclusión, pues el protagonista aún no han llegado a la meta, de modo que sólo puede contar una etapa y la conclusión del discurso no coincide con la del viaje. Nos preguntamos si acaso podrían tomarse estos hechos como advertencias acerca de las necesarias limitaciones del conocimiento y de los discursos, así como de la imposibilidad de alcanzar el final, la coherencia y la verdad absolutos, o bien de que el cierre y la coherencia no significan necesariamente el final.<sup>11</sup>

Sugerimos pues que la extraordinaria profusión de episodios distintos en este libro, cuya razón de ser en relación con la trama principal no siempre se explica satisfactoriamente, así como el modo en que están concebidos y colocados, constituye el testimonio de una voluntad estética. En un primer nivel de interpretación diríamos que los episodios y personajes que hablan respectivamente del pasado y del futuro representan modos de interacción del poeta con sus modelos literarios y con la tradición popular; el segundo nivel, el de la reflexividad, atiende a los momentos en que la imitación y la práctica estética se reconocen más o menos explícitamente o bien son sugeridas por los hechos de la ficción.

## 5.1 EPISODIOS Y PERSONAJES DEL PASADO

Esta sección se ocupa de los episodios del libro tercero que cuentan los intentos del protagonista por establecerse en sitios equivocados, los cuales manifiestan su dificultad para desprenderse del pasado que constituye Troya. Veremos cuatro paradas de este tipo, cada una de las cuales está asociada con un sitio de muerte o un camino sin salida y está marcada por la presencia de algún personaje de carácter trágico, que cuenta su historia personal o revela una perspectiva de la realidad equivocada o desajustada a los intereses de Eneas. Los hablantes que cuentan historias del pasado, personajes de tragedia o de epopeyas anteriores, están condenados a la repetición, al fracaso y a la muerte.

---

<sup>11</sup> Fernández Corte 2004: 353 a propósito de Catulo 8 sugiere que “...este poema ejemplifica [...] a la perfección el caso en que coherencia formal no implica teleología, porque el conflicto que expone no está resuelto, no se termina, puede continuar eternamente.” La idea puede aplicarse al tema y al libro que nos ocupan, en el cual los relatos antiteleológicos que pertenecen al pasado, si bien retrasan el final, son en buena medida los que dan sentido y otorgan coherencia al viaje y al poema, de modo que pueden considerarse casos de cierre y al mismo tiempo de apertura.

Quint (1993: 50) afirma que durante toda la primera mitad de la obra los troyanos, en actitud de perdedores, describen un viaje errático en el cual intentan repetir el pasado:

The Trojans' successive unsuccessful attempts to settle outside of Italy [...] constitute a pattern of repetition that threatens to keep them in continual wandering and blocks their progress to their destined future. These failed settlements all look back nostalgically to Troy [...]. But Troy has been destroyed for good, as Book 2 graphically demonstrates and the *Aeneid* shows the repeated attempts of the survivors to found new versions and replicas of their city to be regressive—an obsessive circular return to a traumatic past that Book 3 will place under the rule of Aeneas's father, Anchises. The first half of the *Aeneid* describes the experience of the losers of the Trojan War who must rid themselves of their past, of their sense of loss and victimization—a process that involves as well the eventual removal of the father from the poem.

Desde las primeras intervenciones del protagonista hemos visto que la nostalgia y la vacilación son rasgos que lo definen, si bien su expresión está reservada al ámbito privado y al monólogo. El abandono de Troya constituye para él una especie de desgarramiento o sacrificio que ha comenzado a sufrir en el libro segundo, pero que alcanza la cúspide en este, en interacción con las cuatro figuras a cuyas acciones y discursos está dedicado este subcapítulo. Veremos que la propia condición fija o circular que les impide transgredir el ámbito en el que se encuentran, así como sus rasgos tradicionales que imprimen a sus gestos y discursos un patetismo extremo, hacen de ellos hablantes idóneos para representar los destinos alternativos con respecto al héroe y para hacerlo vacilar cada vez con respecto a su propio destino. A pesar de la identificación, sin embargo, ellos reconocen la naturaleza y el estatuto distintos de él y lo impulsan a moverse en la dirección opuesta. Ocultar los sentimientos personales frente a los otros es una de las principales renunciaciones que exige la *pietas*, pero mostrar los sentimientos es lo que mejor hacen estos personajes. Ellos le dan a Eneas la oportunidad de verse confrontado con su propia tendencia a regodearse en el pasado, pero justamente la visión de estos casos que son extremos ha de impulsarlo a continuar la búsqueda. Las historias del pasado, distintas entre sí, se conciben como una escala dramática con un punto culminante que es Butroto y una escena de distensión que es la parada en la isla de los cíclopes.

El primer caso es la parada y la fundación en Tracia, sitio cercano y emparentado con Troya, pero que se ha convertido en sede de crimen. Allí se encuentra Polidoro, atravesado por lanzas y convertido en mirto. Como punto de partida del viaje, este encuentro significa el final definitivo de la dinastía de Príamo, la advertencia acerca de la necesidad de alejarse de los sitios aparentemente familiares y de la extrañeza y el horror que están por todas partes.

El segundo caso es la interpretación equivocada del oráculo de Apolo por parte de Anquises, con la consecuencia de la fundación de una nueva Pérgamo en Creta, aventura que acaba en plaga y muerte. Se demuestra que el padre, orientado al pasado más que Eneas, y con un acceso a la información limitado al ámbito humano y a los hechos pasados, es incompatible con el proyecto fundacional y con el liderazgo de Eneas, por lo cual deberá desaparecer para hacer sitio al hijo.

El tercer caso es la parada en Butroto, ciudad que imita a Troya y constituye por tanto el extremo de la repetición. Allí se encuentra Andrómaca, a quien conocíamos de la *Ilíada* y de las tragedias de Eurípides, pero (aparentemente) aparece ahora por primera vez en la saga de Eneas. Incapaz de adaptarse a las nuevas circunstancias, ella continúa consagrada a su antigua vida y su antiguo marido y deviene la mejor representante de la digresión y la nostalgia por el pasado. A pesar de ello reconoce el carácter y el destino distintos de Eneas y la continuación de la estirpe en Ascanio.

Finalmente, después de varios intentos inútiles de repetir o recuperar la *patria* perdida, los troyanos llegan a la tierra de los cíclopes, donde encuentran a Aqueménides, que dice ser un griego olvidado por Ulises. Se ha convertido en una estampa consumida por el hambre y una figura extraña, desprovista de humanidad, pero la acogida por parte de los troyanos le permite escapar a la muerte e integrarse al plan de futuro de ellos. Este es el único de los intentos por repetir el pasado que triunfa, porque en realidad no lo repite: Aqueménides les evita volver a vivir la aventura del modelo y se asimila a ellos, lo que significa cambiar su identidad y devenir algo nuevo. Si los demás casos repetían el pasado, él, una pista o huella dejada por Odiseo y por Homero, reflexiona sobre de la repetición.

El autor de la *Eneida* reconoce con frecuencia la deuda con los modelos, pero además pretende superarlos, esto es, repetición con cambio. El hecho de estar repitiendo el viaje de Odiseo constituye para Eneas un escollo tan difícil de superar como los cíclopes o Caribdis. Precisamente por eso, si la *Odisea* es el paradigma del regreso y de los relatos de aventuras, la *Eneida* aspira a una versión nueva de lo conocido. Odiseo vuelve a su patria, el sitio del que había salido hacía diez años para luchar en Troya y donde había dejado a su hijo, a su padre y a su esposa. Eneas por su parte también vuelve a la tierra de sus antepasados, y en este sentido su viaje se plantea como un regreso, pero él nunca antes ha estado en Italia, insiste en el extrañamiento y se resiste a alejarse de lo conocido.<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> Bright 1981: 40: "Aeneas' voyage is the exact opposite of a homecoming. He is leaving his home for an unknown destination, and gradually, steadily learns its location and nature, and his mission there. All this he learns by benefit of a series of revelations from the gods or their spokesmen. Odysseus, on the contrary, leaves distant Troy for a perfect known destination, but his path is progressively obscured until he wanders in the realm of the fabulous, left in most cases to extricate himself by the resourcefulness for which he is renowned."

Si bien el héroe virgiliano, por su aspiración a alcanzar un fin, un objetivo supremo, que básicamente es un estado de cosas armónico, una cúspide comparable a la *pax* de Augusto, marca la diferencia con respecto a los personajes que permanecen en el pasado, el camino hasta la meta implica necesariamente cometer *errores* y repeticiones inútiles. A pesar de la teleología que distingue a la *Eneida*, que es la historia que cuentan los vencedores, tanto los personajes y los sitios del pasado como su tragedia, que consiste en la vacilación y la imposibilidad de seguir adelante y alcanzar un final memorable, están ahí, para recordar la dificultad de la empresa, que puede ser el viaje fundador o la escritura de una obra nueva y definitiva. La historia de Eneas y de Roma es una historia de triunfo y de cambio, pero también de renuncia al pasado y a Troya. La existencia de estos personajes y la ocurrencia de estos episodios muestran que el pasado y las voces alternativas, aunque a la larga hayan de ser excluidos del plan fundacional, también contribuyen al triunfo. La capacidad de rectificar, introducir cambios en las repeticiones es también lo que distingue a la *Eneida* de otras obras épicas que acaso no trascendieron por haberse limitado a repetir servilmente los modelos.

#### 5.1.1 La parada en Tracia y el encuentro con Polidoro

Una vez que los troyanos abandonan Troya y se hacen a la mar, se dirigen a Tracia en primer lugar, debido a la cercanía y al parentesco con la *patria* perdida. Después del desembarco y la fundación, Eneas se dispone a realizar un juramento a Venus, pero al intentar arrancar las ramas de un mirto para adornar los altares, comienza a brotar sangre de la planta y esta luego deja escuchar su voz. Le reprocha la laceración cometida, lo impele a abandonar el sitio en que se encuentra, se identifica como Polidoro, le cuenta su muerte a manos de su anfitrión Polimnéstor, el rey de Tracia, y le explica que yace allí transformado en mirto, cuyas ramas son las lanzas que lo habían atravesado. Después de la revelación los troyanos le dan sepultura y continúan el viaje hacia Delos en busca de instrucciones de Apolo.

Pero a pesar del fracaso de la fundación, en esta parada y en este encuentro Eneas, su público y los lectores externos adquieren varias informaciones importantes. Objetivamente, como en los relatos etiológicos típicamente alejandrinos, se justifica el nombre de un sitio conocido, Aenos o Aineia,<sup>13</sup> y se presentan dos versiones distintas de la muerte de Polidoro:

---

<sup>13</sup> La ciudad que Eneas funda bien puede haber sido *Aenos* en Tracia, actual Enoz, donde se encontraba la tumba de Polidoro como quiere Plinio (*Nat. hist.* 4.11.43) o bien *Aineia* en Macedonia – nombre que coincide con el gentilicio *Aeneadae* (*Aen.* 3.18) –, de acuerdo con la tradición que registraba una parada de Eneas en la Calcídica; cf. Heinze 1903: 104; Caviglia 1988: 162; Fernandelli 1996: 272.

una fantástica inventada por Virgilio o de fuente desconocida y una trágica inspirada en Eurípides.

Luego, además de la historia, el encuentro y los discursos objetivos, hay como siempre otros mensajes implícitos en el modo de configurar el episodio, en la identidad del personaje y en las alusiones intertextuales. Mediante la presentación de paradigmas éticos, historias y destinos que son extraños o contrarios a la condición del héroe se continúa completando su caracterización y se enfatizan la misión y el camino distinto que debe seguir. Concretamente Polidoro, sobre todo gracias a su aspecto y a lo inusitado de su relato, lo sugestióna y lo hace tomar conciencia del *error* y del peligro que corre en Tracia. Veremos que, a pesar de su estado lamentable, en este caso el horror y lo fantástico constituyen medios de persuasión, prácticamente formas de autoridad sobre Eneas y los lectores, si bien no en el sentido tradicional del término.

Este es el primer fracaso y la primera lección del viaje: se entera de que el lugar de destino no es arbitrario, y sobre todo no está asociado a la antigua patria. Como la mayoría de los troyanos vencidos en la guerra, Polidoro está condenado a permanecer en un lugar maldito y a formar parte de la cadena de crímenes y venganza que cuenta la tragedia. Para llegar a la meta Eneas tiene que romper definitivamente los lazos con el pasado que constituyen Troya y sus cercanías. Pero llegar al lugar correcto supone primero una intensa búsqueda de información, trabajo de síntesis de fuentes y de historias más o menos conocidas, repeticiones inútiles y equivocaciones. Tracia es la primera de las tareas a superar y también el primero de los *errores*.

La mayor parte de los hechos en esta escena se cuenta desde la perspectiva externa y posterior de Eneas-narrador, la cual sólo se interrumpe una vez por el discurso directo de Polidoro (40-6). El cambio de perspectiva coincide con las dos versiones que hemos identificado, la fantástica y la trágica.<sup>14</sup> La narración comienza con una breve introducción (13-6) que recuerda a Eurípides (*Hec.* 7-9) – cf. Fernandelli (1996: 252-4) –, en la cual se declaran el nombre del sitio en que tendrá lugar la acción y sus rasgos distintivos: el reinado de Licurgo y el parentesco religioso con Troya. Estos datos sirven para localizar el lugar y

---

<sup>14</sup> Fernandelli 1996: 248s. explica la estructura y la relación de los motivos como sigue: “Virgilio, per quanto concerne l’impianto esterno della storia (ambientazione geografica, rapporto della morte del giovinetto con la guerra di Troia, ragioni dell’assassinio), segue la versione testimoniata nell’*Ecuba* di Euripide (di per sé abnorme e, in particolare, antiomerica) ma sviluppa sul primo piano del racconto due motivi non euripidei e irriducibili alle varianti note del mito di Polidoro, come quello del sepolcro parlante e quello della *ferrea seges* (che è anzi in contrasto con la versione tragica), entrambi strettamente legati al corso principale dell’azione epica (la κρίσις di Enea dopo la fuga da Troia) e d’altra parte funzionali al pieno effetto drammatico dell’episodio.”

también anuncian el final infausto de la aventura.<sup>15</sup> A continuación se menciona brevemente el acto de fundación y se declara el nombre de la nueva ciudad (16-8):

Terra procul uastis colitur Mauortia campis  
(Thrace arant) acri quondam regnata Lycurgo,  
hospitium antiquum Troiae sociique penates,  
dum fortuna fuit. feror huc et litore curuo  
moenia prima loco fatis ingressus iniquis,  
Aeneadasque meo nomen de nomine fingo

13-8

Vasta región labrada por los Tracios  
es de Mavorte la distante tierra,  
reino, antaño, del áspero Licurgo.  
Vieja hermandad con Troya y sus Penates  
mientras su auge duró, nos tuvo unidos.  
Allí abordamos, y en la corva playa,  
con imprósperos hados escogida,  
empiezo la muralla; a los colonos  
mi nombre doy, llamándolos Enéadas

Después de haber establecido las directrices principales se cuenta el prodigio (19-48), “la parte drammatizzata dell’episodio [...] e nuova sul piano del mito.” (Fernandelli 1996: 252) Eneas cuenta que había descubierto el mirto cuando realizaba los sacrificios a Venus y, al intentar arrancar sus ramas para adornar los altares, había brotado de él la sangre. Luego lo había intentado una segunda vez, con el mismo resultado. Entonces había realizado una plegaria a las ninfas y a Marte para revertir el mal presagio, que reproduce como un registro de actos de habla, y había tratado lo mismo por tercera vez, cuando la planta había comenzado a hablar. Si bien esta es la única intervención directa del episodio, el relato es muy dramático, pues el narrador se desdobra en otra voz que constantemente interrumpe la narración de los hechos para hacer anuncios, exponer sus reacciones personales – *mihi frigidus horror / membra quatit gelidusque coit formidine sanguis* ‘Frío horror me sacude, y en las venas se me hiela la sangre’ (29s.) – y sus motivaciones – *causas penitus temptare latentis* ‘por penetrar la causa del misterio’ (32) –, así como reconocer la dificultad que supone contar los hechos extraordinarios: *horrendum et dictu uideo mirabile monstrum* ‘¡oh prodigio horrendo, inconcebible!’ (26).

Este modo le permite evocar en el auditorio el estupor que había experimentado entonces: *tum uero ancipiti mentem formidine pressus / obstipui steteruntque comae et uox faucibus haesit* ‘Mudo de horror quedé, de incertidumbre, erizado el cabello y sin palabra’

<sup>15</sup> Según Caviglia 1988: 162, la calificación de Tracia como una tierra belicosa – *Mauortia* (13) –, la mención de un rey terrible – *acri* [...] *Lycurgo* (v. 14) –, y el hecho de que la alianza con Troya estuviera condicionada por la *fortuna* – *dum fortuna fuit* (16) – constituyen desde el inicio anuncios de los *fata* [...] *iniqua* (17) que les esperan. Podemos añadir que la descripción de Tracia, aparentemente inspirada en Eurípides (*Hec.* 6-9), recuerda además la introducción a Cartago que había hecho el narrador en el primer libro (1.12-17) y el modo en que los penates presentarán Hesperia (163-6); cf. Hershkowitz: 1991: 71 e *infra* 5.2.2.

(47s.). Además, los comentarios personales, al tiempo que demoran la narración y crean expectativas en el público, intentan controlar la recepción y establecer un diálogo a propósito de lo extraordinario del caso, el estado psicológico del protagonista y su posición como narrador de tales hechos: *eloquar an sileam?* ‘¿podré decirlo o callaré?’ (39). Ya estamos acostumbrados a ver en la *Eneida*, especialmente en el relato, este tipo de debate acerca del discurso narrativo, el punto de vista y la situación del narrador. Si recordamos la declaración del inicio – *infandum [...] renouare dolorem* (2.3) –, notamos que ahora efectivamente narrador y personaje se fusionan y se confunden y además comparten con el auditorio sus emociones, prácticamente sus sensaciones físicas.<sup>16</sup> El narrador se ha declarado incapaz de contar adecuadamente el prodigio y después de haber puesto al público en estado de alerta para captar adecuadamente la extrañeza da la palabra al mirto.

El discurso directo constituye el clímax dramático del episodio, la máxima expresión de lo sobrenatural. Si ya el contenido específico, que es la historia del joven príncipe atravesado por lanzas y fijado a la tierra como un árbol, es asombroso, más lo es el acto locutivo. Heinze (1903: 454-8) ha reconocido la capacidad de Virgilio para provocar *ἐκπληξίς*, que es un rasgo propio, pero no exclusivo de la tragedia. En esta escena y en este libro, en el que abundan personajes y episodios de tragedia, el manejo de las emociones es más que un efecto: deviene un motivo y un mensaje en sí mismo. El estupor se ha extendido de los personajes a los lectores, quienes también se sorprenden ante la falta de precedentes literarios. La relación del texto con los modelos y la recepción es un elemento de la situación comunicativa esencial para entender el contenido pragmático de los episodios y las alocuciones. Antes de emprender el análisis de la estructura del discurso conviene presentar dos propuestas críticas que son paradigmáticas en cuanto a las reacciones que ha suscitado esta parte.

Servio *ad Aen* 3.46, se asombraba ante la ocurrencia en la *Eneida* de episodios maravillosos e insólitos como este, la transformación de las naves en ninfas en el libro décimo, el descenso de Eneas a los infiernos con la rama dorada en el sexto y el corte del cabello de Dido por parte de Iris en el cuarto. Ante la ausencia de precedentes literarios, el crítico sugiere que estos casos constituyen una amenaza al *decorum* épico.<sup>17</sup>

<sup>16</sup> Fernandelli 1996: 250s.: “All’inizio dell’avventura, cioè, Enea-narratore si serve di una tecnica di rappresentazione suggestiva e drammatizzata dei fatti, onde trarne il massimo effetto di *ἐκπληξίς* sul suo uditorio [...], un effetto che la *novitas* dell’invenzione espande a volta sul piano della comunicazione letteraria all’esterno del testo [...]”

<sup>17</sup> Serv. *ad Aen*. 3.46: “INCREVIT reviruit. traxit autem hoc de historia Romana. nam Romulus, captato augurio, hastam de Aventino monte in Palatinum iccit: quae fixa fronduit et arborem fecit. vituperabile enim est, poetam aliquid fingere, quod penitus a veritate discedat. denique obicitur Vergilio de mutatione navium in nymphas; et quod dicit per aureum ramum ad inferos esse decensum; tertium, cur Iris Didoni comam secuierit. sed hoc prgatatur Euripidis exemplo, qui de Alcesti hoc dixit, cum subiret fatum marirti.”

Más recientemente Fucecchi (2009) ha investigado justamente la recepción por parte de los personajes y de los lectores de este tipo de sucesos en varios pasajes de las *Metamorfosis* de Apuleyo y Ovidio y de la *Eneida*. Según él se trata más de hechos fantásticos que maravillosos, porque lo maravilloso se rige por un canon más o menos establecido, mientras que lo fantástico excede los horizontes de expectativas de los personajes y del público (p. 215, nota 4). En efecto, Polidoro desafía las expectativas tanto de Eneas como de Servio. Fucecchi enfatiza asimismo el valor de estos episodios como marcadores de momentos estratégicos en la trama, su capacidad para señalar que constituyen innovaciones y la desorientación que provocan en el personaje receptor, cuya perspectiva interna aprovecha el autor para tematizar el problema de tratar con manifestaciones de lo sobrenatural y la imposibilidad de ofrecer explicaciones o respuestas certeras.

Estos resultados, que conciernen a la técnica narrativa, bien vistos y argumentados por el crítico, constituyen en nuestra opinión un intento por justificar la inclusión de eventos insólitos en la epopeya más clásica de la literatura latina. Frente a la acusación de Servio – *uituperabile* –, Fucecchi viene a decir que Virgilio, con plena conciencia del efecto desestabilizador que tenían, los habría incluido justamente con la intención de provocar asombro en los lectores y llamar así la atención sobre unas escenas que tienen un interés particular, por razones temáticas o estructurales.

Pues bien, a estas dos propuestas de lectura, una antigua y la otra moderna, de las cuales la primera reconoce lo extraordinario del caso y lo censura, mientras que la segunda en cambio valora el uso que hace el autor de las posibilidades que le ofrece la novedad para condicionar la recepción, podemos añadir el tema de la autoridad de los hablantes y sus posibilidades discursivas que investigamos en este trabajo. Justamente debido al asombro que ha provocado el episodio en los lectores externos, pero también en Eneas y en su público, enfatizamos la importancia de lo fantástico como un elemento de la situación, que determina la estructura del discurso y el alcance las acciones que contiene.

Como ocurría con las sombras de Héctor y Creúsa y como ocurre en general con todos los que se transforman, la metamorfosis constituye un elemento caracterizador que viene a añadirse a los rasgos habituales de los hablantes que conocen Eneas y los lectores para conformar su estatuto en la *Eneida*, que es distinto del que habían tenido en otras obras y que les permite desempeñar funciones también distintas. Pero si las sombras de los muertos causaban espanto en el protagonista, aunque constituyen un recurso típico de la épica y por tanto se encuentran aún dentro de las expectativas de los lectores externos, Polidoro por su parte es un *horrendum* [...] *monstrum* (26). Las cualidades extraordinarias que ha adquirido no

elevan su autoridad en el sentido tradicional del término, pero constituyen medios de persuasión que actúan a un nivel distinto del verbal: pragmático podríamos decir. La extrañeza de su nueva forma le permite conmover a los interlocutores más allá de las palabras concretas.

Además, las circunstancias externas, como por ejemplo el lugar que ocupa en la trama, determinan también en buena medida el contenido del episodio y del discurso y el modo en que estos transforman la realidad. Si el estatuto transformado del personaje es importante, su posición al inicio del viaje de Eneas y la posibilidad de comunicar la primera lección acerca del pasado aumentan su relevancia y ayudan a justificar lo fantástico, como quiere Fucecchi. Es notable que la primera de las aventuras de este libro, que es el que más recuerda la *Odisea*, así como el primer fracaso del héroe, estén marcados por un *mirabile monstrum* (26), algo que al narrador le cuesta contar. Más que una historia que pertenece al pasado, la de Polidoro es la inauguración de este tipo de historias, momento en que se establecen pautas que han de ser recurrentes en adelante.

En este punto, teniendo en cuenta la naturaleza portentosa de Polidoro y su condición inaugural, elementos implícitos que modifican definitivamente la interacción, podemos emprender el análisis del discurso, cuyo propósito fundamental es lograr que Eneas abandone su intento de fundación y escape de Tracia:

quid miserum, Aenea, laceras? iam parce sepulto,  
parce pias scelerare manus. non me tibi Troia  
externum tulit aut cruor hic de stipite manat.  
heu fuge crudelis terras, fuge litus auarum:  
nam Polydorus ego; hic confixum ferrea textit  
telorum seges et iaculis increuit acutis.

41-6

¿Cómo, Eneas, a un mísero desgarras?  
¡Deja al que yace en el sepulcro, libra  
tus fieles manos de tan negro crimen!  
No estás ante un extraño, soy de Troya,  
no es tronco vil el que esta sangre vierte.  
¡Huye de tierras inhumanas, huye  
de una playa inquinada de codicia!  
Soy Polidoro: aquí me derribaron  
bajo una lluvia de asesinas flechas,  
hoy en agudos tallos convertida.

Los actos de habla principales que contienen estas metas comunicativas son una pregunta retórica a manera de reproche y dos actos directivos: *quid miserum, Aenea, laceras? iam parce sepulto, / parce pias scelerare manus* (41s.); *heu fuge crudelis terras, fuge litus auarum* (44). La aliteración y la repetición de los directivos manifiestan la urgencia con que deben ser cumplidas las acciones. Sobre todo el segundo, que es la

advertencia de huir, cobra fuerza por el tono en que es pronunciado y recuerda la orden de Héctor en Troya: *heu fuge, nate dea...* (2.289).

Polidoro había aparecido en la *Iliada* y en la *Hécuba* de Eurípides.<sup>18</sup> Más adelante Eneas contará los antecedentes de su historia: se trata del hijo menor de Príamo, hermano de Héctor y último representante de su linaje. Como advierte Biow (1996: 19-23), en *Hécuba* Polimnéstor se defiende de su crimen ante Agamenón, con el argumento de que Polidoro es la última esperanza de Troya, la posibilidad del renacimiento y la venganza. Por ello también su muerte al inicio del viaje fundador significa que Eneas ha tomado su lugar como nuevo representante y nuevo heredero de Príamo. En virtud de su ascendencia Virgilio hace de él una réplica, continuación o confirmación de la investidura que había realizado Héctor en el libro segundo. Al ordenar la huida, que es la continuación del viaje, el también cede su lugar y lo exhorta a ir en dirección contraria al sitio en que él se encuentra varado: *confixum* (45). Como Héctor, él reconoce que su historia ha terminado, lo que supone declarar la caída definitiva de Troya, mientras que la historia de Eneas y su liderazgo recién comenzado han de tener continuación en otro sitio.

Pero a pesar de la analogía con Héctor, la de Polidoro es una intervención distinta, con propósito y función distintos. La situación no deja de ser crítica y el peligro inminente, pero él no es un héroe épico como su hermano, de modo que recurre a otros medios de comunicación que son igual o más eficaces y han de garantizar el cumplimiento inmediato de los directivos. No es un espectro sino una *horrida myrtus* ‘erizados brotes’ (23) que sangra y que habla, un ser sobrenatural que provoca estupor, reverencia religiosa y el desconcierto asociado a lo inexplicable: *multa mouens animo* ‘Dando mil vueltas a mi angustia’ (34). El recurso de lo fantástico, medio retórico para convencer o conmover que desafía las convenciones de la épica y las expectativas de los receptores externos, es también un modo de proporcionarse una autoridad que de otro modo no tendría.

Como sucede generalmente, los directivos se apoyan en el reconocimiento de los límites propios y del otro, así como en el establecimiento de las relaciones. La acción de disuadir a Eneas de su intento de arrancar las ramas contiene también el reconocimiento de la principal virtud del héroe – *pias [...] manus* (42) –, lo cual supone un contraste entre el estatuto tradicional y el comportamiento efectivo. Polidoro lo advierte acerca de la polución que hay en Tracia, lo cual viene a testimoniar su propia sangre contaminada y contaminadora: *atro liquuntur sanguine guttae / et terram tabo maculant* (28s.). El peligro está mucho más

---

<sup>18</sup> Según Homero, era hijo de Príamo y Laotoe y muere en Troya a manos de Aquiles (*Il.* 20.407-18; 22.46-8). En la tragedia de Eurípides sin embargo es enviado por Príamo a Tracia bajo la custodia de Polimnéstor que, tras la derrota de los troyanos, lo mata para robarle el oro que había traído de Troya.

cerca de lo que cree – *crudelis terras [...] litus auarum* (44) –, precisamente en la confianza que le inspira lo familiar.<sup>19</sup> Y las consecuencias del *error* no se reducen al fracaso de la fundación, sino que implican la posibilidad de cometer un crimen, como habían hecho Erisictón,<sup>20</sup> Licurgo<sup>21</sup> y Polimnestor. No sólo Polidoro ha sufrido una transformación esencial y ha sido lacerado, sino que la *pietas* del protagonista también está a punto de ser transformada en su contrario.

Convertirse en estos paradigmas, bien los autores o bien la víctima de los crímenes, implicaría una transformación ética y también la subversión de la esencia épica de Eneas, personaje de la ficción. Al salir de Troya y aventurarse en el viaje, el protagonista, con muchas posibilidades abiertas, corre el peligro de sufrir una suerte similar a la de otros héroes homéricos, cuyas historias individuales, acabadas en crímenes y venganza, constituyen material de la tragedia. En este sentido la advertencia puede entenderse como un llamado de alerta con respecto a los límites del sacrilegio, de la *pietas* y del género épico. En Tracia y en general en un viaje como este el peligro está en todas las cosas, cuya naturaleza es a menudo subvertida. Eneas cree que está cumpliendo un deber religioso, pero en realidad está cometiendo una profanación. Acaba de fundar una ciudad con su nombre (16-8), pero la verdadera fundación será la tumba de Polidoro: *animamque sepulcro / condimus* ‘encerrada el alma en el sepulcro’ (67s.); cf. Quint (1993: 59). Tras los elementos de la naturaleza, en apariencia inertes e inofensivos, se esconden seres terribles y maravillosos, cuya esencia es

<sup>19</sup> Quint 1993: 55: “...the paradox that the Trojans are most truly wandering when they feel they are on firm ground: when they think they have found the stability and security of a familiar past. And the Italy that seems to be breaking apart and wandering is their true destination and journey’s end.”

<sup>20</sup> Thomas 1988 explora las connotaciones negativas que tienen este y otros dos casos de violación de árboles en la *Eneida* – la rama dorada que se resiste a *Eneas* (6.210s.) y el olivo consagrado a Fauno que los troyanos cortan para poder combatir (12.770s.) –, y apoya sus consideraciones en la convención antigua, documentada en numerosos testimonios literarios y epigráficos, de acuerdo con la cual la tala de un árbol es un acto extremadamente peligroso, sobre todo si no se acompaña de las plegarias y el ofrecimiento de una retribución adecuada. Luego además establece numerosos puntos de contacto entre este episodio y la historia de Erisictón, paradigma mitológico de la violación de un árbol sagrado y del castigo divino. El mito está contenido en el himno calimaqueo a Demeter (6.31-55) y es contado también por Ovidio (*Met.* 8.738-878). Thomas sugiere que el modo en que el autor posterior cuenta la historia, con alusiones al episodio virgiliano, implica establecer una relación entre Virgilio y Calímaco y posiblemente identificar a este último como una fuente del primero.

<sup>21</sup> A partir de Thomas *ibidem*, pero considerando la mención de Licurgo al inicio del episodio, Casali: 2007 ha identificado otras fuentes interesantes en la tragedia: el *Lucurgus* de Nevio – *ne ille mei ferri ingenii <iram> atque acrem acrimoniam* (fr. 35R.=35 bis Kl.) – que a su vez estaría modelado en una *Lycurgeia* de Esquilo. El crítico sugiere varios puntos en común entre la historia de Licurgo y la violación del mirto emprendida por Eneas, de modo que según él hay una analogía entre el episodio principal y la alusión interna, como si en un caso de violación estuviera contenido el otro, al cual se parece en numerosos aspectos: “Nella terra un tempo regno del Lycurgus di Eschilo e Nevio (*acer Lycurgus*), dietro il mirto violato da Enea affiora la vite violata da quello stesso Lycurgus. Lycurgus violava una ‘vite’ che, letteralmente, *era* un ragazzo, Dryas [...]. Lycurgus crede di tagliare una vite, e invece mutila un essere umano; dai ‘rami’ e dai ‘grappoli’ violati di Dryas sarà uscito sangue, e una ‘inaspettata’ voce umana che avrà fatto appello al vincolo di sangue tra padre e figlio, e in nome di esso avrà invocato pietà: «non sono una vite, questo sangue non esce da un tronco, sono tuo figlio, sono Dryas.» E così Enea crede di spezzare i rami di un mirto, ma esce sangue, e una voce, che si appella al vincolo di parentela, e chiede pietà: «*Quid miserum, Aenea, laceras? iam parce ... pias scelerare manus. Non me tibi Troia externum tulit, aut cruor hic de stipite manat ... nam Polydorus ego.*»” (pp. 249s.)

desconocida para los mortales. La obra que cuenta los orígenes de Roma, historia posterior a Homero y a la guerra de Troya, puede también ser fácilmente transformada en un relato de aventuras con episodios maravillosos, o en una tragedia, lo cual implicaría el fracaso del viaje, de la fundación y de la epopeya.

Entonces declara su parentesco con Eneas – *non me tibi Troia / externum tulit aut cruor hic de stipite manat* (42s.) –, lo cual parece imposible debido a su condición monstruosa y a la extrañeza. De hecho el acto directivo que sigue – *fuge cridelis terras, fuge litus auarum!* (44) –, en que lo urge a emprender la marcha en dirección contraria al sitio en que se encuentra él – *confixum* (45) –, enfatiza la diferencia. El movimiento de uno se opone a la fijeza del otro, la acción a la imposibilidad de acción.

Luego, una vez que ha hecho las advertencias esenciales, la necesidad de huir y el peligro de impiedad, y ha creado muchas expectativas con respecto a su identidad, dice quién es y enuncia los principales elementos de su historia: *nam Polydorus ego. hic confixum ferrea textit / telorum seges et iaculis increuit acutis* (45s.). Esta declaración es un argumento mediante el cual pretende ganar autoridad para justificar los actos, el tono y la naturaleza directivos del discurso: *nam* (45). Al menos en apariencia queda resuelto el enigma planteado al inicio: *causas penitus [...] latentis* (32). Pero en este caso la revelación no incrementa la autoridad del hablante, sino todo lo contrario, en tanto la sugestión había sido provocada por el desconcierto. Aunque no hay réplica por parte de Eneas-personaje, el registro de sus acciones en el mismo modo indirecto en que se nos habían contado los sucesos al inicio de la escena nos permite valorar su reacción. La identidad y el parentesco han establecido un tipo de comunicación a nivel personal que implica una cierta garantía para Polidoro: el crédito con respecto a lo que dice, que le sea erigido un túmulo y le sea realizada una ceremonia funeraria. Además, la presencia del pariente satisface el anhelo inicial de los troyanos de establecerse en un sitio familiar y preservar la *patria* y el pasado perdidos, si bien los advierte acerca de lo equivocado de este anhelo. En el parentesco buscado están la extrañeza y el terror. Lo que convence a Eneas no es la familiaridad, sino veneración que suscita lo desconocido. La revelación de la identidad anula el efecto que antes había causado y convierte el horror en compasión: *pauor ossa reliquit* ‘Cuando pude del pavor recobrarme...’ (57).

A partir del reconocimiento se activa en Eneas una serie de asociaciones que le permiten desplegar ante el público los antecedentes de la historia y construir la versión distinta de la que había contado el otro:

Hunc Polydorum auri quondam cum pondere magno  
 infelix Priamus furtim mandarāt alendum  
 Threicio regi, cum iam diffideret armis  
 Dardaniae cingique urbem obsidione uideret.  
 ille, ut opes fractae Teucrum et Fortuna recessit,  
 res Agamemnonias uictriciaque arma secutus  
 fas omne abrumpit: Polydorum obtruncat et auro  
 ui potitur. quid non mortalia pectora cogis,  
 auri sacra fames?

49-57

Fue Polidoro el hijo que, años antes,  
 al estrecharse el cerco en torno a Troya,  
 perdida la esperanza, el triste Príamo  
 confió al rey tracio con ingentes sumas  
 para que lo criase en gran secreto.  
 Mas, al ver el inicuo nuestra ruina  
 y hundida nuestra suerte, al bando pasa  
 del victorioso Agamenón. Arrolla  
 toda divina ley, y por llevarse  
 el oro del pupilo, lo asesina.  
 ¡A qué excesos no arrastras a los hombres  
 execrable sed de oro!

Esta no es una respuesta a las palabras de Polidoro, pues no es el personaje quien habla, sino el narrador. No obstante, desde el nivel superior, él también establece un tipo de interacción con el mirto, que manifiestan el pronombre demostrativo y la repetición del nombre: *Hunc Polydorum* (49). La imposibilidad de comunicación directa debida a la diferencia de niveles narrativos es otro indicio de la diferencia que hay entre los dos, que se encuentra en la naturaleza y la función que cada uno tiene en la epopeya. Eneas recupera el discurso directo y lo rectifica, como si insertara una glosa, de modo que ante el público en Cartago se convierte en exégeta de las palabras de su personaje, pero en lugar de repetir o parafrasear lo que este había dicho realiza una interpretación libre, que consiste en añadir un conocimiento nuevo, tomado de otra fuente. La explicación resume la versión eurípidea, reproduce parte del discurso que había pronunciado Polidoro en *Hécuba* (vv. 4-9) y añade el recuerdo de la muerte de Príamo, que Eneas había presenciado en el libro segundo: *Polydorum obtruncat* (55) ~ *iacet ingens litore truncus / auulsumque umeris caput...* ‘Lo que queda de él es, en la ribera, un tronco ingente, segada la cabeza de los hombros...’ (2.557s.); *Pyrrhus, natum ante ora patris / patrem qui obtruncat ad aras* ‘ese Pirro que mata al hijo ante su padre y riega con la sangre del padre los altares’ (2.661-3); cf. Biow (1996: 20-2).

Servio *ad loc* advierte la inconsistencia entre las versiones del personaje y del narrador: “TELORVM SEGES [...]. *sane putatur non uerisimile iaculis coniectis puerum occisum, nam repugnat cum illo <55> Polydorum obtruncat.*” Y ya antes de él, de manera velada, la versión ovidiana del viaje de Eneas incluida en las *Metamorfosis* parece advertir y acaso cuestionar al predecesor.

Como advierte Casali (2007: 182-8), Ovidio comienza su relato con una breve alusión al episodio de Polidoro en la versión de Virgilio – *fertur ab Antandro scelerataque limina Thracum / et Polydoreo manantem sanguine terram / linquit* ‘[Eneas] abandona los umbrales funestos de los tracios y la tierra que mana sangre de Polidoro’ (*Met.* 13.628-30) –, pero luego renuncia a desarrollarlo, porque ya antes, en la historia de Hécuba, había incluido la versión euripidea (*Met.* 13.404-575). Una lectura atenta de este otro episodio sin embargo le permite al crítico verificar cómo los versos que cuentan la muerte de Polidoro, si bien resumen el prólogo de *Hécuba* – *capit inpius ensem / rex Thracum iuguloque sui demisit alumni* ‘el impío rey de los tracios cogió la espada y la hundió en la garganta de su pupilo’ (13.435s.) –, están plagados de alusiones a Virgilio. Más adelante, cuando Hécuba encuentra en la playa el cuerpo del hijo, el poeta directamente refiere la versión de Virgilio: *adspicit eiectum Polydori in litore corpus / fataque Threiciis ingentia ulnera telis* ‘entonces ve el cuerpo de Polidoro tirado en la playa, y las enormes heridas producidas por las armas tracias’ (13.536s.).

Si coincidimos con este análisis, tendremos que aceptar también su conclusión, que vale para este y otros episodios del viaje y del resto de la obra:<sup>22</sup> que como buen crítico, Ovidio advierte muchos de los procedimientos empleados por su predecesor latino y lo señala de manera más o menos explícita, pero luego elige un camino distinto para mostrar su voluntad de alejarse, de construir una versión nueva y acaso de superarlo.<sup>23</sup> El cuestionamiento implícito en la obra del poeta posterior, que además está reflejado a través de la mirada de los personajes, nos suscita de nuevo interrogantes acerca de la síntesis de fuentes, de la plausibilidad del recurso a lo fantástico, de los límites del conocimiento y de las posibilidades materiales con que cuentan los hablantes en el nivel interno.

Además de la inconsistencia entre los discursos del protagonista-narrador y su personaje, el acceso del primero a la versión euripidea es inexplicable. Nos preguntamos cómo ha llegado Eneas a conocer la historia. ¿Acaso Polidoro había seguido hablando más allá del discurso directo que se reproduce en el relato y había añadido esta otra variante, la cual el narrador transmite en forma de discurso indirecto, o indirecto libre? ¿O bien lo había escuchado antes de otras fuentes internas a la ficción o lo escuchó en algún momento después de haber recibido la primera versión de Polidoro y entonces en el relato intenta rectificarlo?

---

<sup>22</sup> Especial interés en este sentido ha despertado el tratamiento ovidiano del episodio de Aqueménides en críticos de la intertextualidad como Hinds 1998: 111-6; *vid. infra* 5.1.4.

<sup>23</sup> Casali 2007: 188: “In a manner different from the subsequent exegetical tradition, mainly concerned with attacking or defending Vergil, Ovid, for once, by reproducing in his own text the same situation, also gives the correct interpretation of Vergil’s “problem”: Vergil follows (or may be invents) a version of the myth (the metamorphosis of the spears) and evokes by allusion the discarded Euripidean version; Ovid does exactly the same thing—but in the opposite direction: he follows the Euripidean version, and evokes by allusion the Vergilian one.”

Incluida en el discurso de un personaje, la intertextualidad es siempre una transgresión de los niveles narrativos que, debido a la frecuencia con que ocurre, muchas veces pasamos por alto.

La necesidad de asimilar la historia de Polidoro a la tradición conocida, aún en contra de la coherencia del relato y de las posibilidades de Eneas como personaje, habla nuevamente de su perplejidad y de la dificultad que le supone contar hechos novedosos o extraordinarios: *dictu [...] mirabile* (26). Desde el inicio, la manera dramatizada de narrar y el constante intercambio con el público a propósito del discurso muestran su interés por manipular y anticiparse a las respuestas de este. Ahora, una vez que le ha sido revelada la identidad del mirto y la extrañeza es anulada, se permite cambiar los términos de la historia.

El protagonista parece tener conciencia de que lo que está contando no es fácil de asimilar y está preocupado por eso, hasta el punto de que su réplica ocurre desde la posición superior del narrador, desde donde controla las respuestas del auditorio inmediato, las del público externo y, por supuesto, los discursos de los personajes del relato. La escisión en un narrador intradiegetico, estrechamente implicado con los hechos, y uno erudito, que recurre al material etiológico y a la alusión intertextual como si fuera el narrador externo, parece ser exigida por la complejidad del material. De todos modos, la asimilación del portento a un modelo conocido sólo es posible porque ha habido un reconocimiento, porque al fin y al cabo y a pesar del elemento fantástico, la planta es *non [...] / externum* (42s.).

La declaración de la identidad anula el extrañamiento, revela las *causas penitus [...] latentis* (32)<sup>24</sup> y permite reducir lo incomprensible a una historia de tragedia, como la de Andrómaca que veremos más adelante en este subcapítulo. Conocer las causas de las cosas es una prerrogativa extraordinaria, que está reservada a los dioses o a los sabios o a los profetas, y estos aún con limitaciones. Algunos críticos incluso han visto un rasgo de impiedad o de crimen en la insistencia de Eneas en averiguar la esencia del portento a pesar del derramamiento de sangre.<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> Biow 1996: 16-26, a partir de Serv. *ad Aen.* 3.46, que relaciona este caso con la conversión de la lanza de Rómulo en árbol, propone una interpretación de la escena según la cual Polidoro, que se encuentra en el límite entre dos mundos separados, representa por un lado la muerte de Troya y la violencia desplegada en tragedias como *Hécuba* de Eurípides y por otro es un signo del renacimiento de Roma. Luego afirma que Eneas ha sido incapaz de entender el mensaje oculto tras la apariencia de las cosas: "Needless to say, Aeneas does not know of this symbolic significance anymore than he is aware that Polydorus's death represents the death of Troy and the birth of Rome. Though Aeneas returns time and again to understand the meaning of the bleeding branch, he remains in the end frustratingly ignorant of the deep hidden causes he so passionately yearns to grasp." (p. 26)

<sup>25</sup> Por ejemplo, Putnam 1995: 52: "...what strikes the reader is the persistence of his violence, even after the appearance of blood. Greed, already associated with Polydorus, now centers not on money, but on knowledge. "To make trial of causes hidden deep within" drives Aeneas three times to rend the foliage at its roots, as the preliminary sights of blood aroused in the perpetrator a desperate need for understanding, even at the cost of further hurt."

Pero sabemos que Eneas no es un personaje común ni en el *écit* virgiliano ni en su propio relato. Desde su primera aparición en el libro segundo ha estado recibiendo distinciones y lecciones de parte de seres sobrenaturales. En este libro veremos más de una vez movilizarse todo un aparato de personajes y prodigios, bien procedentes de la tradición conocida, bien concebidos por Virgilio, en función de definir su estatuto superior y revelarle el camino hasta la meta y los peligros que ha de evitar. La metamorfosis de un príncipe troyano en *horrendum* [...] *monstrum*, criatura extraña a las convenciones de la epopeya y a la tradición literaria, el discurso directo, su revelación como *non* [...] *externum* y la posibilidad de reescribir su historia y apelar a otras obras literarias, todo ello constituyen elementos de distinción. En los episodios que recrean el pasado los personajes y los elementos tradicionales o extraños se movilizan en función de suscitar emociones extremas en él y en el público, así como comunicar mensajes y llamar la atención sobre algún momento crítico en el viaje: el inicio, los *errores* o el peligro de perderse en la repetición inútil. Si en Tracia el narrador logra dominar y contradecir al personaje, en otros casos veremos que son los personajes quienes lo rectifican y le cuentan la historia que supuestamente él mismo está contando.

Después del discurso directo en que el hablante le ha dado las instrucciones necesarias y ha establecido sus pautas y sus límites, el narrador ha intervenido para modificar estos límites y manifestar su decisión, que constituye el cierre de la escena. Aunque desde su posición superior Eneas tiene la última palabra, el otro, con la conmoción y la extrañeza que provoca, logra imponer su visión y hacer que los troyanos abandonen Tracia, tras erigirle un túmulo y ofrecerle los ritos funerarios de rigor, de manera que las últimas acciones y los últimos discursos están motivados por él:

ergo instauramus Polydoro funus, et ingens  
aggeritur tumulo tellus; stant Manibus arae  
caeruleis maestae uittis atraque cupresso,  
et circum Iliades crinem de more solutae;  
inferimus tepido spumantia cymbia lacte  
sanguinis et sacri pateras, animamque sepulcro  
condimus et magna supremum uoce ciemus.

62-8

Nuevas exequias  
a honra de Polidoro celebramos.  
Hacinada más tierra sobre el túmulo,  
cubrimos los altares de los Manes  
con fúnebre ciprés y oscuras cintas;  
cíñenlos las Troyanas, esparcido,  
como es uso, el cabello. Presentamos  
la tibia leche en espumantes cálices,  
en páteras la sangre, y, encerrada  
el alma en el sepulcro, la llamamos  
con los clamores del adiós supremo.

El narrador describe el enterramiento como si se tratara de la fundación de la ciudad. En todo caso, sepultarlo es instituir su muerte de manera oficial, así como la diferencia esencial entre él y los troyanos que buscan la nueva tierra: *instauramus Polydoro funus* (62); *stant Manibus arae* (63); *animamque sepulcro / condimus* (67s.). Aunque no es una investidura, la ceremonia tiene la solemnidad de los nombramientos y al realizarla Eneas hace uso de las prerrogativas de su rango. Si reconducir su historia a una versión conocida de la literatura era otorgarle un cierre literario, el enterramiento supone un cierre físico en tanto da por concluida su existencia real y fantástica. Con el intento de fundación en Tracia acaban la historia de Polidoro y el linaje de Príamo.<sup>26</sup>

Este relato fantástico, que el narrador no puede explicar a menos que lo altere, constituye la primera pista acerca de la complejidad del camino que debe recorrer Eneas como personaje y del viaje que debe contar como narrador. En este momento los troyanos aún no saben a dónde deben dirigirse y aparentemente tampoco es fácil encontrar una única explicación, un único cierre o bien una única fuente para conciliar los múltiples sucesos y hablantes, a menudo extraños, cuyas historias ha de reproducir. Lo veremos realizar numerosas paradas, tener distintos encuentros y recibir varias pistas que tratará de interpretar adecuadamente: su tarea es averiguar cuál es el destino correcto y recorrer el camino hasta él, que estará necesariamente plagado de digresiones. Tanto el relato en Cartago como el poema que lo contiene son asimismo resultados de un largo proceso que consiste también en interpretar fuentes literarias diversas e intentar reconducirlas o incluirlas en una historia coherente.

### 5.1.2 El *error* de Anquises y el intento de fundación en Creta

Después del fracaso en Tracia está claro que los troyanos necesitan instrucciones para poder continuar el viaje. Por eso van a Delos a consultar el oráculo de Apolo, donde reciben una profecía ambigua, que Anquises malinterpreta: el dios indica que han de ir a Italia, que es la patria de Dárdano, pero el anciano entiende que deben ir a Creta, la patria de Teucro. Allí fundan una nueva Pérgamo, pero son azotados por la peste, la muerte y la pérdida de la cosecha. La maldición que pesa sobre esta tierra no se debe a un crimen cometido por un mortal, como en Tracia, sino a la prohibición de Júpiter. Esto le será revelado al protagonista en sueños por parte de los penates, enviados de Apolo, que también le comunican cuál es la

<sup>26</sup> De acuerdo con Biow 1996, Polidoro es una sinédoque de Príamo y de Troya. El último príncipe ha muerto y la ciudad ha caído con su antiguo rey, tal como sucede en la comunidad de las abejas, como muestra también Virgilio en el libro cuarto de las *Geórgicas*.

meta a la que debe dirigirse, ahora de manera comprensible. Entonces el padre recordará que Casandra, la profetisa a la que nadie cree, también hablaba de Hesperia.

Anquises había aparecido ya en el libro segundo, primero negándose a partir con Eneas, y luego recibiendo directamente los augurios favorables de Júpiter. En nuestro análisis de aquella escena (*supra* 4.4.1) insistimos en su importancia de cara a la caracterización del personaje: constatamos que su salvación era esencial para la preservación de la *pietas filial* del hijo y que su autoridad superior como *pater familias* quedaba establecida y avalada por Júpiter, pero también advertimos que su actitud y sus argumentos anunciaban una incapacidad objetiva para seguir al héroe en el proyecto futuro y adaptarse a la nueva *patria*.

Todos los episodios del libro tercero en que interviene, pero en especial esta escena y estos discursos, contribuyen a completar su caracterización. El hijo y el resto de los personajes reconocen su preeminencia política y se someten a ella voluntariamente. Los lectores sin embargo, que tenemos más datos y, sobre todo, conocemos la perspectiva de los profetas y la respuesta correcta al acertijo de Apolo, podemos ver en la equivocación un cuestionamiento de su posición de autoridad y de sus posibilidades para continuar el viaje, condiciones que serán nuevamente modificadas en el libro sexto.

De acuerdo con su rango, él es el encargado de dar la orden de partir – *et pater Anchises dare fatis uela iubebat* ‘el padre Anquises ordena abrir las velas a los Hados’ (9) – y a lo largo del viaje prácticamente desplaza al héroe hasta el punto de que su presencia supone un obstáculo para que este pueda desempeñar el liderazgo que se le había conferido.<sup>27</sup> Highet (1972) distingue oportunamente entre la capacidad para hacer uso de la palabra, que atribuye al anciano, y la realización de acciones prácticas, que en su opinión correspondería al hijo.<sup>28</sup> Su propuesta es interesante no sólo porque atiende a todos los discursos del hablante y del libro, sino también porque aborda la caracterización y el alcance del personaje a partir de los

---

<sup>27</sup> Quint 1993: 57: “...throughout the book [Anchises] will share the leadership of the Trojan expedition with Aeneas. [...] it is difficult at times to determine just which on the two men is in charge.”

<sup>28</sup> Highet 1972: 34s.: “Aeneas speaks least of all, during the first half of the epic, in Book Three [...]. This is because Anchises as *paterfamilias* is in command during the Trojans’ long search: at its opening (9), on the move to Crete (102-120), on the new voyage west (178-191), in the scape from the Strophades (263-67), in the crossing of the Adriatic (472-481, 525-543), and in the flight from Charybdis (554-569). It is Anchises who interprets oracles and omens (103-117, cf. 143-146, 178-189, 539-543) and prays for divine favor (263-266, 528-529); it is Anchises who is welcomed by the priest-king of Delos (80-82) and receives the suppliant enemy (610-611). Then, during the rapidly sketched tour of Sicily (682-706), he fades out of the sight. At Drepanum (707-713) he dies. Meanwhile Aeneas [...] has been playing an active part, building cities (16-18, 132-137), requesting divine guidance (84-89, 358-368), and promising alliances for the future (500-505). But Anchises has held the *auctoritas*. This is demonstrated clearly at [...] the first sighting of Italy (3.525-529). As soon as the promised land appears, it is Anchises who prays to the gods of the sea and land, wind and weather, and offers them a libation, *stans celsa in puppi*. [...] Anchises is therefore both father and monarch. Only after his death is Aeneas himself called “father” (1.555, 3.716).”

discursos y también de las acciones, de manera que unos y otras son colocados al mismo nivel, tal como sugiere el principio pragmático que seguimos en este trabajo.<sup>29</sup>

De acuerdo con lo establecido en el libro segundo, su actuación al inicio del tercero y los demás ejemplos de la supremacía que percibe Highet en este libro (*vid supra*. nota 28), es evidente que su derecho a interpretar la profecía de Apolo, la primera y la más importante del viaje, no es un caso aislado. Cuando él está presente, su opinión es la que prevalece, la única aceptada y casi siempre también la única que se expresa. En efecto, el anciano es un símbolo de valores ideales (*auctoritas, dignitas, grauitas, religio*) y posee la rectitud de carácter que los romanos asocian con la edad de oro, anterior al progreso, a la corrupción y al ansia de poder que trajeron la navegación y la conquista. Su sujeción a Troya y al pasado es el principal rasgo lo distingue de los profetas, como Héleno, que lo recibe y lo honra como su homólogo, y como Casandra, en la cual él mismo se apoya luego para explicar la otra versión del origen de los troyanos. Ese vínculo con el pasado y con la *patria* determinará el modo equivocado en que entiende los mensajes y exigirá la intervención de otros profetas que lo rectifiquen. En contraste con ellos se revelan las carencias del *pater*, los inconvenientes de la tendencia al pasado y su inadecuación para asumir el papel de intérprete.

Si bien las profecías son esenciales en la búsqueda de la *patria*, ellas exigen una correcta recepción, pues los troyanos sólo podrán avanzar cuando hayan entendido hacia dónde se dirigen. Los malentendidos y las rectificaciones llaman la atención sobre la dificultad del acto discursivo. En este caso además nos encontramos ante un intercambio complejo, pues la profecía de Apolo, estrechamente relacionada con la explicación que ofrecen los penates, suscita no uno, sino dos discursos directos de Anquises. Nos interesan esencialmente las bases de autoridad en que se apoya, las fuentes, los métodos exegéticos y los recursos objetivos de que dispone, que lo definen como personaje del pasado.

Apoyado en su autoridad política, su interpretación del oráculo de Apolo es una arenga a los hombres. Ahora en discurso directo, el padre ratifica y amplía la orden de partir de Troya que, según palabras del narrador, había dado al inicio del libro:

‘audite, o proceres,’ ait ‘et spes discite uestras.  
Creta Iouis magni medio iacet insula ponto,  
mons Idaeus ubi et gentis cunabula nostrae.  
centum urbes habitant magnas, uberrima regna,

Oíd, próceres – dice –, y la esperanza  
que es vuestra conoed. La isla de Jove,  
en medio ponto, Creta, con el Ida,  
tal es la cuna del linaje nuestro.

<sup>29</sup> Aunque no reconoce muchas de las distinciones de la teoría pragmática que intentamos dejar claras en este estudio y mezcla elementos de distinta naturaleza, la descripción del comportamiento de Anquises que propuso Highet hace casi medio siglo constituye un estudio del estatuto y la autoridad similar a los que aquí proponemos.

maximus unde pater, si rite audita recordor,  
Teucus Rhoeteas primum est aduectus in oras,  
optauitque locum regno. nondum Ilium et arces  
Pergameae steterant; habitabant uallibus imis.  
hinc mater cultrix Cybeli Corybantiaque aera  
Idaeumque nemus, hinc fida silentia sacris,  
et iuncti currum dominae subiere leones.  
ergo agite et, diuum ducunt qua iussa, sequamur:  
placemus uentos et Cnosia regna petamus.  
nec longo distant cursu: modo Iuppiter adsit,  
tertia lux classem Cretaeis sistet in oris.’

103-17

En cien magnas ciudades distribuye  
sus reinos poderosos. De ellos vino,  
si mis recuerdos no me fallan, Teucro,  
nuestro abuelo primero, cuando en busca  
de solar para el suyo, se detuvo  
en las playas reteas. No existían  
Ilión ni los alcázares de Pérgamo,  
y se vivía en los profundos valles.  
De Creta, nuestra Madre del Cibele,  
de Creta, el coribante con sus címbalos,  
y nuestro bosque con su nombre de Ida,  
y el rito del arcano, y los leones  
al carro uncidos de la magna diosa.  
Ea, pues nos lo intiman las deidades,  
aplaquemos los vientos y partamos  
a los reinos de Gnosia: el trecho es corto,  
y ayudándonos Jove, en tres jornadas  
está la flota en la cretense orilla.

Los actos directivos, colocados al principio del discurso – *audite, o proceres [...] et spes discite uestras* (103) – y poco antes del final – *ergo agite et, diuum ducunt qua iussa, sequamur* (114) – rodean los argumentos como un anillo y reafirman el tono y la superioridad jerárquica del hablante. Así pues, la meta comunicativa fundamental de Anquises, que se repite varias veces, es instar al grupo a dirigirse a Creta con ánimos renovados. Pero reconocemos que las instrucciones y los argumentos en que se apoya, alterados por su interpretación personal, devienen informaciones relevantes para los lectores sobre los hechos y sobre el personaje.

Si bien en teoría las disposiciones se apoyan en la profecía de Apolo, este sin embargo es evocado de modo distinto, limitado por las posibilidades y los intereses de Anquises. El dios había dispuesto que debían volver a los orígenes y había proporcionado unas claves culturales para identificarlos: *prima [...] tellus* (95), *antiqua [...] mater* (96) y el fundador de la raza que es Dárdano, implícito en el vocativo *Dardanidae* (94). Pero la nueva versión redistribuye las claves: primero identifica al fundador con Teucro y luego interpreta literalmente la alusión a la *mater* como la *Magna Mater*, que a su vez confunde con Rea. La existencia de un monte Ida en Creta le permite establecer el parentesco y así quedarse en el ámbito conocido como es su deseo. Como conclusión, anuncia la pronta llegada, nuevo

argumento que pretende infundir más ánimos en el auditorio – *tertia lux classem Cretaeis sistet in oris* (117) – y que se apoya en un hecho objetivo, la cercanía de Creta – *nec longo distant cursu* (116) – y otro subjetivo, también producto de su interpretación personal, la anuencia de Júpiter: *modo Iuppiter adsit* (116). La afirmación de la anuencia de Júpiter se carga de ironía si pensamos que es él precisamente quien prohíbe que los troyanos se establezcan en sus dominios *Dictaea negat tibi Iuppiter arua* ‘no te da Jove los dicteos campos’ (171).<sup>30</sup>

El argumento, que es una versión errónea o alternativa con respecto a la palabra superior de Apolo, explica la causa del fracaso en Creta y además revela la existencia de dos tradiciones distintas: *prolem ambiguam geminosque parentes* ‘Nuestra ascendencia ambigua reconoce, las dos estirpes...’ (180). Dos tradiciones y dos orígenes suponen dos tipos de conocimiento y dos tipos de personajes, los cuales acceden respectivamente a la versión correcta y a la equivocada de los hechos y los discursos. El reconocimiento de origen múltiple o *ambiguo* de los troyanos, antecesores de los romanos, es una forma de colocar en el pasado remoto el debate acerca de la doble identidad, un tema de gran importancia política con plena vigencia en época del autor.

Fletcher (2014) sugiere que el libro tercero, en que el héroe todo el tiempo intenta recuperar o refundar la *patria* perdida en lugar de fundar una nueva, dramatiza más que todos los otros esta incertidumbre típicamente romana.<sup>31</sup> Pues bien, si ello es así en todo el libro que cuenta el viaje de los troyanos de una *patria* a la otra y enfatiza la dualidad entre Troya e Italia y los sentimientos de *nostalgia* y de ansiedad frente a la larga búsqueda que han impuesto los dioses, más notable es aún en la declaración de Anquises. El anciano, que dispone de un conocimiento veterano, alude a otros desplazamientos y a un conflicto similar al de los romanos mucho antes de que existieran él mismo, Eneas y el viaje fundador. No sólo Roma, sino también Troya había sido el fruto de múltiples orígenes, encuentro y mezcla de

<sup>30</sup> Según Casali 2007: 196 la ironía es doble, en tanto la mención de Júpiter no sólo lo designa como el dios que se opone al asentamiento, sino también como el cielo revuelto y corrompido de Creta *corrupto caeli tractu* (3.138). Este crítico añade que Ovidio en las *Metamorfosis* recupera y condensa aún más la metonimia que asocia a Júpiter con el tiempo: *Inde recordati Teucros a sanguine Teucri / ducere principium / Cretam tenere locique / ferre diu nequique Iouem centumque relictis / urbis Ausonios optant contingere portus* ‘Después, recordando que los teucros tienen su origen en la estirpe de Teucro, alcanzaron Creta y no pudieron soportar mucho tiempo el malsano cielo del lugar, y dejando atrás las cien ciudades eligen arribar a puertos ausonios.’ (*Met.* 13.705-8)

<sup>31</sup> Fletcher 2014: 86: “Aeneas [...] in some sense have multiple *patriae*. This is a notion that is so important in first-century Italy, when people from cities and towns all over the peninsula were grappling with what it meant to be “Roman,” while people in Rome were trying to figure out what “Roman” meant when it was an identity they shared with people who had never been to the city. Perhaps more clearly than the rest of the *Aeneid*, Book 3 dramatizes these questions, as it shows Aeneas drawing further away from Troy—geographically and emotionally—while developing an increasingly strong connection with Italy on his destination.”

identidades distintas, de modo que ya no puede trazarse una línea recta o concebirse una única versión de los hechos.

Y de manera análoga a lo que ocurre con la respuesta a la cuestión del origen, el *error* también ha suscitado básicamente dos reacciones críticas. Algunos opinan que la pista que constituye el vocativo *Dardanidae* es demasiado obvia como para no ser reconocida,<sup>32</sup> mientras que otros en cambio reconocen la indeterminación del oráculo y la plausibilidad de la interpretación de Anquises.<sup>33</sup> Incluso hay quien considera que esta versión es acaso más persuasiva y más coherente que el verdadero significado de la profecía que ofrecen los penates.<sup>34</sup>

Aún sin necesidad de verificar cuál de las dos versiones, la de Apolo o la de Anquises, sería correcta o estaría más extendida en época de Virgilio, el parentesco entre los dos héroes fundadores y el potencial de Creta para constituir un destino posible y una versión alternativa de Roma sugieren que la identificación de Dárdano en lugar de Teucro como antecesor de los troyanos no es evidente. Si bien la necesidad de recuperar la *patria* y el pasado, condicionamiento subjetivo que motiva tanto la interpretación de Anquises como en general muchos de los pasos en falso y las fundaciones fallidas que emprenden los troyanos, lo cierto es que la ambigüedad del material y de la profecía de Apolo no simplifica la labor.

La descodificación, interpretación o traducción es siempre más que una paráfrasis del discurso original. Hay espacios en blanco que necesitan ser completados a partir de un conocimiento añadido del receptor, que además tiene que recurrir precisamente a unos datos y no a otros. El vocativo que contiene la clave es una parte externa o marginal en el mensaje, destinada a llamar a atención de los interlocutores, no a transmitir contenido nuevo. Anquises efectivamente habría podido establecer la asociación a partir de él, pero para ello tendría que haber tenido en cuenta la otra línea de la que descienden los troyanos. La plausibilidad de la

---

<sup>32</sup> Quint 1993: 57: “The oracle at Delos appears to be a dead giveaway. After having been addressed as “Dardanidae” (94), only a willful Trojan would not instruct his countrymen to head for the birthplace of Dardanus. Anchises’ glaring mistake calls attention to itself.”

<sup>33</sup> Al menos de acuerdo con una versión conocida a partir de Dion. Hal. (1.61.4), Diod. Sic. (4.75.1) y Apollod. (3.139), las líneas de Dárdano y Teucro estaban emparentadas: Dárdano se había casado con Bateia, la hija de Teucro y de ellos descendía Tros, padre de Ilo y Asáraco, de quien había tomado su nombre Troya. De los dos el segundo, procedente de Creta, había llegado a Troya antes. Shaw Hardy 1996 opina que Anquises había entendido literalmente la profecía y tomado las menciones de la *mater* y la *prima tellus* como alusiones a la ascendencia materna de los troyanos, o sea, por parte de Bateia, no de Dárdano. Finalmente añade que la mención del monte Ida por parte del anciano confirma su interpretación de la ascendencia materna, en tanto este es también el nombre de la madre de Teucro.

<sup>34</sup> Este es el caso de Armstrong 2002, que señala numerosas correspondencias entre el discurso de Apolo y el de Anquises, las cuales “may not add up to the fulfilment of the oracle, but nevertheless serve to mark how Crete so very nearly fits the bill.” (pp. 325s.) Esta contribución investiga además el potencial de Creta en la *Eneida* como “another of these partial twins of Rome” (p. 327s.). Entre conclusiones sugiere de que la parada de Creta, como la de Cartago, constituye una importante digresión, desviación del camino del héroe, simbolizada por el laberinto (p. 328) y advierte múltiples semejanzas textuales entre ambos episodios como la partida de los troyanos en uno y otro sitio (3.192-5 ~ 5.8-11).

explicación errónea muestra que no basta conocer los hechos del pasado para entender al dios. Se requiere adivinar a qué hecho concreto se refiere y la adivinación es una capacidad reservada a los profetas.

De este modo el *pater* da por resuelto el enigma, pronuncia las disposiciones para poner en práctica el plan y ejecuta los juramentos y los sacrificios de rigor a Neptuno, a Apolo y a los vientos (118-20), que constituyen el primer paso práctico hacia la fundación. Esta última acción es el sello, la consagración del discurso y del proyecto que, desde su punto de vista, estaría avalado por las instancias correspondientes. Los lectores, que conocemos la respuesta correcta, advertimos la ironía, como cuando Dido ofrecía una libación a Júpiter con la intención de sellar la imposible alianza entre Tirios y Troyanos (1.731-5). Finalmente la fundación de la ciudad a imitación de Pérgamo (132-4) constituye la realización efectiva de la repetición.

Debido a su rango superior, el discurso de Anquises no se limita a interpretar la profecía, sino que determina el rumbo y la fundación. Por ello la interpretación, que en la estructura constituye un argumento de los directivos, deviene el centro del discurso. Ya hemos dicho que esta se apoya en la cercanía de Creta y en Júpiter, al cual se añade la mención de otra instancia opuesta y homóloga, que es él mismo con su *memoria – si rite audita recordor* (107). Además de ser el patrón de Creta,<sup>35</sup> Júpiter es el garante del hado, el principal promotor de la empresa troyana y el más poderoso entre los olímpicos. De él ha recibido el anciano la garantía de su autoridad superior, con lo cual había devenido su homólogo en el ámbito humano. Y como había hecho en el libro segundo, ahora vuelve a apelar a él con la confianza de quien puede adivinar o conocer la disposición favorable del dios.

El modo en que el narrador Eneas ha introducido su discurso, con alusión explícita a su conocimiento de los hechos del pasado – *ueterum uoluens monumenta uirorum* (102) – refuerza la identificación del *pater familias* con el *pater deorum*. *Voluere* sugiere concretamente la imagen del anciano desenrollando *uolumina* que contienen hazañas de hombres. No de modo distinto aparecía Júpiter en el primer libro revisando los hados: *uoluens fatorum* (1.262). Pero como los ámbitos divino y humano están estrictamente separados en la *Eneida*, la semejanza entre los métodos de Anquises y Júpiter enfatiza asimismo la diferencia de su estatuto y de la naturaleza de los hechos que pueden conocer. *Monumenta uirorum* designa la relación de sucesos históricos, pasados en relación con la temporalidad del

---

<sup>35</sup> Esto es así en la tradición mitológica que Anquises controla, pero había otras distintas. En el *Himno a Zeus*, 1-10 Calímaco acusa a los cretenses de mentirosos con respecto al origen del dios. Acerca de la relación de este discurso con el texto calimaqueo cf. Heyworth: 1993.

hablante, que ha sido establecida a manera de *annales* y que está al alcance de todos los mortales; *fata* por el contrario se refiere también a hechos establecidos, pero que pertenecen al futuro, y que controlan los dioses y los profetas en representación de estos. Las disposiciones de Júpiter sólo serán comunicadas directamente a otros dioses, a Venus y a Juno concretamente. Además, en este momento de la *histoire* el dios ni siquiera ha pronunciado aún sus profecías y cuando lo haga, ya Anquises habrá muerto.

Este caso una vez más las diferencias de temporalidad y de perspectiva en la *Eneida* constituyen mecanismos narrativos por medio de los cuales el autor construye distintos niveles e incluye en la obra acontecimientos que exceden en mucho el *récit*, tanto hacia el pasado como hacia el futuro. Pero las diferencias de temporalidad y de perspectiva tienen una base importante en el nivel de acceso de los hablantes a los hechos y en los modos de presentación de los discursos. Una vez más importan las diferencias en los estatutos y en la autoridad. Anquises, como los personajes de tragedia que aparecen en este libro, conoce los sucesos que conforman el pasado mitológico de Troya a través de su *memoria: si rite audita recorder* (107). Así como él consulta el registro de los hechos que constituyen el pasado, los lectores pueden acceder al suyo, los *res gestae* o la historia de Roma, también desde la *memoria*. Estos hechos sin embargo constituyen en la obra el futuro de Eneas y de Anquises, de los cuales el anciano podrá hablar sólo después de muerto. Este recurso en principio no es desacertado, el problema está en la temporalidad, en la naturaleza ontológica y en el punto de vista del hablante; cf. Cova (1998: LXXXVI). El *error* en definitiva enfatiza su cualidad de mortal, su ignorancia y su imposibilidad de conocer el futuro, lo cual contrasta de forma dramática con su autoridad política, con el modo en que Eneas lo presenta y con las posibilidades que tendrá en el libro sexto.

Más adelante, cuando los sobrevienen la peste, la muerte y la mala cosecha, él mismo aconseja una nueva consulta al oráculo – *rursus ad oraculum Ortygiae Phoebumque remenso* (143) –, lo cual sería otro intento de repetición. Pero para evitarlo acuden los penates y le comunican a Eneas la interpretación correcta de las palabras del dios, lo cual, como hemos anticipado, permite a Anquises reconocer el *error* que había cometido y la ambigüedad del origen: *agnouit prolem ambiguam geminosque parentes / seque nouo ueterum deceptum errore locorum* (180s.).

La respuesta correcta se apoya ahora en Casandra, otra profetisa de Apolo, a la que nadie cree:

nate, Iliacis exercite fatis,  
 sola mihi talis casus Cassandra canebat.  
 nunc repeto haec generi portendere debita nostro  
 et saepe Hesperiam, saepe Itala regna uocare.  
 sed quis ad Hesperiae uenturos litora Teucros  
 crederet? aut quem tum uates Cassandra moueret?  
 cedamus Phoebo et moniti meliora sequamur.

182-8

Hijo – me dice –  
 con los hados de Troya tan probado,  
 tales sucesos a Casandra sola  
 oí anunciar: a mi memoria vuelve  
 cómo auguraba este destino regio  
 debido a nuestra raza, y repetía  
 unas veces ¡Hesperia!, otras ¡Italia!  
 Mas ¿quién entonces fantasear pudiera  
 en Hesperia a los Teucros? ¿Quién rendirse  
 a la voz de Casandra en sus oráculos?  
 Rindámonos a Febo, y advertidos  
 tomemos mejor rumbo.

Ahora, nuevamente a través de la *memoria*, el anciano recupera un discurso de futuro pronunciado en el pasado. Ya no es necesario un nuevo oráculo, ni hace falta comunicar información nueva. El cambio de hablante, de Casandra a Anquises, los fracasos de las fundaciones en Tracia y en Creta y el hecho de haber sido repetido al menos tres veces (por Casandra, por los penates y por Anquises) constituyen circunstancias suficientes como para despojar al mensaje del valor profético original. Más que una nueva profecía, esta es la justificación del *error* y la declaración sobre los límites de la autoridad y el conocimiento.

El caso de Casandra tematiza la tensión entre la autoridad profética y la política: no basta conocer y decir la verdad porque la emisión es sólo una parte del acto discursivo: si la recepción falla, no hay efecto perlocutivo. Entre Anquises y Casandra se produce un contraste curioso de estatutos que concierne directamente a la información y a la posibilidad de transmitirla. Casandra dispone del don profético, pero carece de autoridad para convencer; el *pater* por su parte tiene autoridad política para imponer su criterio ante los demás, pero al menos mientras esté vivo no conoce el futuro ni la verdad última de las cosas. La diferencia se expresa en el tipo de discurso que emprende cada uno: de acuerdo con su categoría de *uates*, hablante del futuro, Casandra, que conoce los *Italica* [...] *fata* (182) de Júpiter, *canebat* (183), como harán también otros profetas en este libro y como hace también el poeta: *cano* (1.1).<sup>36</sup> Anquises por su parte se limita a evocar desde la *memoria* unos hechos que ya no constituyen un vaticinio, sino una repetición: *repeto* (183).

<sup>36</sup> Cf. los penates (155), Celeno (366), Héleno (373; 559), la sibila en el inframundo (6.99). Como afirma Deremetz 1995: 162: “Pour les Anciens [...] la parole poétique, comme la parole prophétique, n’est pas directement interprétable : elle ne délivre la vérité que sous une forme obscure, c’est-à-dire indirecte.”

El recurso a la *memoria* tiene aquí y en otros casos valor reflexivo como alusión a otros textos y declaración de la síntesis de fuentes que debe realizar el autor. Al definir los recuerdos como *monumenta* Eneas había sugerido que la fuente del anciano eran las obras históricas o literarias que conformaban la tradición. Pero la tradición es heterogénea. Mediante la inclusión de varios discursos proféticos y sus interpretaciones la escena también llama la atención con respecto a la existencia de distintas versiones de una misma historia, a la ambigüedad y a la confusión de las referencias antiguas acerca de los hechos que pertenecen al pasado mitológico, anterior a la historia. Asimismo reflexiona sobre la dificultad de la búsqueda que tienen que realizar los troyanos y el modo en que las posibilidades materiales concretas de los hablantes, la información y la autoridad de que disponen, determinan su acceso a los hechos. Estos son aspectos esenciales en el viaje y en la composición del libro. Si en Tracia los troyanos habían aprendido a desconfiar de la apariencia inofensiva de las cosas, ahora han de aprender también a sospechar de la linealidad de los hechos y de los mensajes. Si antes se les había revelado que la elección de la meta no era arbitraria, ahora la ambigüedad de la profecía de Apolo sugiere que no hay uno, sino varios caminos a su disposición, o bien varias fuentes a disposición del autor y que antes de dar con la correcta deberá probar o repetir varias.

A propósito de Anquises también Ovidio cambia los términos con respecto al modelo, en una forma que de nuevo es reveladora: enfatiza las posibilidades que Virgilio había ignorado y sugiere una lectura metapoética del pasaje y una reflexión acerca de la imitación. Casali (2007: 196s.) advierte que, como ocurre en la *Eneida*, en las *Metamorfosis* los troyanos también se equivocan al elegir a Teucro como antecesor, pero el responsable del *error* no es Anquises, sino todo el grupo, como sugiere la construcción impersonal: *Inde recordati Teucros a sanguine Teucri / ducere principium* ‘Después, recordando que los teucros tienen su origen en la estirpe de Teucro’ (*Met.* 13.705s.). Luego añade que en un momento anterior del relato ovidiano, que es la parada en Delos, Anquises, que notablemente es *pius*, pregunta por los hijos de Anio (cuatro hijas y un hijo), admite la posibilidad de estar equivocado y alude explícitamente a la *memoria* como recurso de autoridad: *tum pius Anchises: o Phoebi lecte sacerdos, / fallor, an et natum, cum primum haec moenia vidi, / bisque duas natas, quantum reminiscor, habebas?* ‘¡Oh excelso sacerdote de Febo!, ¿estoy confundido, o la primera vez que visité estas murallas tenías un hijo, por lo que recuerdo, y cuatro hijas?’ (13.640-2) A lo que el anfitrión contesta que no se equivoca: *non falleris, heros* ‘No te engañas, héroe máximo.’ (13.644) A diferencia del personaje de la *Eneida*, el de las *Metamorfosis* recuerda los hechos correctamente y su *memoria* lo lleva no ya al pasado, sino a

los sitios o a las obras que contienen este pasado, concretamente a la *Eneida*. Al mencionar a los hijos de Anio, unos personajes que Virgilio había “olvidado,” Ovidio rectifica al modelo. En las *Metamorfosis* Anio además reconoce que las cosas cambian de un momento a otro o bien de una obra a la otra: *tanta homines rerum inconstantia uersat* ‘¡tan grande es la inestabilidad del mundo que desgobierna al hombre!’ (*Met.* 13.646). Como ocurre muchas veces en la *Eneida*, el personaje articula una expresión con una carga filosófica y poética que parece prácticamente provenir directamente del autor literario.

El Anquises de la *Eneida*, a quien le ha sido dado interpretar la profecía y decir la última palabra frente al grupo de troyanos, ofrece una de las versiones posibles, que resulta equivocada sólo porque no se corresponde con la intención de Apolo o con el *fatum* que había decretado Júpiter en el libro primero. Por lo demás, su intento es tan legítimo como podría serlo la alianza entre tirios y troyanos que pretende construir Dido. Pero si el acceso a la palabra es poder, del cual disponen tanto Anquises como Dido, el poder político no basta, pues la autoridad y la posibilidad de conocer la verdad última de las cosas sólo les son dadas a unos pocos.

Anquises demuestra que, debido a su condición de mortal y a los recursos con que cuenta, no está en condiciones ni de entender ni de emitir el mensaje correcto. Por su rango le corresponden muchas deferencias: puede dar órdenes y determinar los movimientos del grupo; de hecho acierta algunas veces, como en el caso de la llama en la cabeza de Ascanio o ante el prodigio de los caballos al llegar a Italia. Sin embargo, la profecía más importante del viaje, pronunciada por el máximo representante de la palabra profética, no está a su alcance. En este libro especialmente, en que abundan mensajes e instrucciones de distinto tipo, los estatutos y los ámbitos de acción están bien determinados y la información es asignada a los hablantes cuidadosamente de acuerdo con sus posibilidades individuales. El *pater* no profetiza ni compone poesía, sino que se limita a repetir desde la *memoria* lo que han dicho otros, acaso como haría un historiador. De Eneas se espera un relato épico que ha de ser nuevo con respecto a los modelos y que requiere la inspiración divina.

### 5.1.3 El encuentro con Andrómaca en Butroto

La tendencia a la repetición del pasado, a la derrota y a la tragedia, representada como un movimiento dramático que conforman los personajes del pasado, Polidoro en Tracia y Anquises que los conduce a Creta, alcanza un punto crítico en Butroto, que es una réplica de

Troya.<sup>37</sup> Después de la aventura de las Estrófadas, con el terrible anuncio de la harpía Celeno, los troyanos llegan a Epiro, donde encuentran a sus parientes y Eneas recibe importantes instrucciones con respecto al viaje. Pero junto a Héleno, con su capacidad para ver y revelar el futuro, está Andrómaca, personaje emblemático de tragedia que permanece como una sombra atrapada en su pasado. Por sus condiciones y su historia personal ella es la más adecuada para intervenir en este libro y en este momento y su presencia es uno de los elementos que más carga patética confieren al episodio y al libro.

Como el de Polidoro, el suyo es otro de los destinos alternativos con respecto al héroe, de modo que su historia es parte del material externo que completa la visión del mundo allí donde no alcanza la perspectiva del protagonista narrador. Pero además de los hechos objetivos que comunica, su presencia aporta unos mensajes importantes que se encuentran implícitos en su identidad, sus condiciones materiales y la actitud que asume, y que no podría transmitir otro en su lugar. Si bien ella no tiene autoridad tradicional debido a su condición femenina y a su carácter patético, que es opuesto a la racionalidad y a la *uirtus* masculinas, precisamente esas cualidades y esos sentimientos son los que necesita comunicar el poeta en este momento, y por eso ella es la elegida. No hay otro hablante más autorizado que ella para transmitir el sentimiento de tragedia.

Cristóbal (1998), con una conciencia de la analogía entre los discursos y las acciones que concuerda con nuestra perspectiva de análisis pragmático, contrapone la actitud retrospectiva de Andrómaca al discurso prospectivo de Héleno, lo cual se corresponde asimismo con nuestra división entre los episodios y los personajes que hablan del pasado y del futuro. Además sugiere que la intervención de Andrómaca sirve de marco y enfatiza por contraste la prospección de Héleno:

Hablamos [...] de una prospección asociada a Héleno y de una retrospección asociada a Andrómaca, pero los medios de que se vale el poeta para realizar dichas asociaciones son distintos: mediante un discurso profético en el caso de Héleno (se trata de un personaje-marco en el más puro sentido de la palabra); mediante unas actitudes y sentimientos, casi tanto como mediante sus palabras, en el caso de Andrómaca (podríamos decir que se trata de un personaje-historia), de modo que, si no podemos hablar con toda propiedad, o sólo muy limitadamente, de discurso retrospectivo de Andrómaca, sí que podemos hablar de tono retrospectivo en toda la escena que ella protagoniza. (p. 91)

---

<sup>37</sup> Es una opinión extendida que la parada en Butroto es el episodio central y más importante de este libro y de las vueltas al pasado. Cf. entre otros Bright 1981: 45, Quint 1993: 58, Cristóbal 1998: 83.

En efecto, toda ella, con su historia pasada y sus acciones, entre las cuales tenemos varios discursos directos, constituye el mejor exponente del pasado que representan también Butroto, Polidoro, Anquises, y en cierta medida el mismo Eneas. Como ocurre con los demás, la realidad y el destino de ella son distintos de los del héroe, pero al mismo tiempo suscitan identificación. Los personajes del pasado y los sitios que intentan repetir Troya, como Butroto, están ahí justamente para recordarle la nostalgia, el *furor* y la repetición, sentimientos y actitudes que han de ser suprimidas o enmendadas en función del deber y de la *pietas*, pero que no pueden ser ignoradas. Este episodio, la ciudad y las reacciones de la mujer recuerdan más que ningún otro caso actitudes que hemos visto asumir a Eneas. La confrontación directa con sus propios anhelos, con la ciudad que quiere construir y con el descanso que quiere alcanzar supone un clímax emocional y otro momento de vacilación. Aprenderá sin embargo que esos anhelos constituyen una posición equivocada.<sup>38</sup>

Bright (1981) sugiere que la parada en Butroto es una especie de catábasis, antesala de la catábasis oficial del libro sexto.<sup>39</sup> A partir de él Quint (1993: 58-60) rastrea los paralelismos entre este caso y la catábasis de Odiseo para proponer que Andrómaca y Héleno son sombras vivientes. Esta idea tomada al pie de la letra podría cuestionarse desde el estatuto y el nivel de conocimiento de los personajes, sobre todo después de que en capítulos anteriores hemos dedicado un espacio considerable a discutir cambios de estatuto ontológico como el de Eneas al entrar en la nube o la niebla y los de Héctor, Creúsa y Anquises después de muertos. Andrómaca y Héleno no están muertos como los otros ni han sufrido una transformación sustancial en el acceso a la información, pero la idea resulta útil como aproximación que desde el inicio permite marcar una diferencia esencial entre ellos, sus intereses y el mundo en el que viven y el protagonista y su misión. Butroto constituye un modelo de repetición esencialmente distinto a la ciudad que debe fundar Eneas.

Al desembarcar en Epiro los troyanos se enteran – ¿por la *fama*? –<sup>40</sup> de que están en territorio amigo, pues tras la muerte de Neoptólemo el mando ha quedado en manos del

<sup>38</sup> Según Seider 2013: 86-92 en Butroto Eneas no deja el pasado atrás, sino un determinado modo de interactuar con él. “Aeneas realizes over the course of his visit that the couple memorialize Troy in a manner that is largely static and concrete. [...] he [...] marks the comfort they draw from their city, understands their impulse to preserve the past, and respects their choice of commemoration. Yet as Aeneas’ time in Buthrotum progresses, his own and Helenus’ comments make clear that Aeneas will respond to Troy’s loss in a fundamentally different way, namely by honoring his destroyed home with a more evolved and less literal type of commemoration.” (pp. 87s.)

<sup>39</sup> Bright 1981: 45: “The Buthrotum episode is the central point of Book 3 [...] combining those elements which will make Book 4 so poignant and so devastating. Aeneas has seen the difference between his past and his future, and can move on, while Andromache can do neither. Dido will repeat Andromache’s failure with calamitous results, and Aeneas will forget the lesson learned here in Epirus, thereby necessitating the genuine Nekyia.”

<sup>40</sup> Aquí es lícito preguntarse por el verdadero origen de la información. La *fama* se debe generalmente a la tradición literaria anterior, pero, hasta donde se sabe, la noticia del encuentro entre Eneas y Andrómaca no había

troyano Héleno, casado con Andrómaca. Entonces Eneas se encamina hacia la ciudad con el deseo explícito de encontrar al pariente y escuchar de él la historia: *obstipui, miroque incensum pectus amore / compellare uirum et casus cognoscere tantos* ‘Estupefacto quedo yo ardiendo en ansias de avistarme con Héleno y oír de labios propios caso tan singular’ (298s.). La expresión de este deseo confirma la disposición emocional en que se encontraban él y el resto de los troyanos, la cual lo condiciona como receptor de los mensajes y como transmisor de ellos luego en Cartago y asimismo condiciona el modo en que la audiencia los recibe.<sup>41</sup> Ya hemos visto que, en virtud de la identificación del protagonista y el narrador, las emociones son directamente representadas o revividas en el relato, como él mismo había anunciado al inicio: *renouare* (2.3, 750) y como habíamos notado también a propósito de Polidoro: mediante la evocación de la *nostalgia* o del horror la voz del narrador se confunde deliberadamente con la del protagonista.

Pero en lugar de encontrar a Héleno, como era su deseo explícito, la primera a quien ve es Andrómaca, lo cual constituye una respuesta al deseo íntimo de permanecer en el pasado. Ya la tradición literaria anterior había distinguido a la esposa de Héctor del resto de las mujeres troyanas. Su presentación se debe básicamente a Homero y a Eurípides. En la *Iliada* (6.407-502) la vimos subir a la torre más alta, mientras todas las mujeres se encontraban reunidas para hacer votos a los dioses, e intentar disuadir al marido de volver al combate. Entonces también manifestaba su deseo de morir antes de quedar viuda y contaba sus desdichas anteriores – la muerte de su padre, de su madre y de sus siete hermanos – para mostrar su desamparo. El discurso directo y el intento de influir en las decisiones del marido eran dos transgresiones de las competencias concedidas a su condición. Héctor la había tranquilizado con el argumento de que el momento de la muerte está marcado para todos y la había mandado a casa con las demás mujeres. Tras la muerte del marido, había vuelto a intervenir en el último libro de la epopeya para emitir el más patético de todos los lamentos (24.725-45), actitud típicamente femenina que le dará fama en la tragedia.

Con su autoridad superior Héctor la había devuelto al ámbito social y jerárquico al que pertenecía. Algunos críticos – cf. por ejemplo Hinds (2000: 231) y Keith (2000: 66) – consideran este episodio un momento fundacional del género épico, en tanto el héroe homérico no sólo regula el estatuto personal de la mujer, sino que además establece unos límites y unas bases esencialmente masculinas – *πόλεμος δ’ ἄνδρεςσι μελήσει / πᾶσι, μάλιστα*

---

sido transmitida con anterioridad a la *Eneida*. Feeney 1991: 186 propone que se trata de una alusión metarreflexiva del poeta a su propia invención. Ello constituye una transgresión de niveles como otras que hemos visto: Eneas sólo ha podido conocer los hechos por medio de Virgilio.

<sup>41</sup> La expresión constituye además un medio de empatizar con Dido, en tanto recuerda el interés de ella por escuchar el relato de sus aventuras: *si tantus amor casus cognoscere nostros...* (2.10)

*δ' ἐμοί, τοὶ Ἰλίῳι ἐγγεγάασιν* ‘de la guerra nos cuidaremos cuantos varones nacimos en Ilión, y yo el primero’ (*Il.* 6.492s.) – recogidas en la fórmula *κλέα ἀνδρῶν* que heredan los autores griegos posteriores y, por supuesto, los romanos: *arma uirumque*. Después de que el marido la devuelve al ámbito femenino, ya no volverá a transgredir sus límites. Dentro de ellos sin embargo como paradigma de la norma femenina, ocupa un papel prominente en las tragedias de Eurípides. Al igual que Hécuba, ella hace de su sufrimiento personal un paradigma que representa a todas las troyanas y en general a los vencidos en la guerra. Como ya había ganado su derecho a la palabra en la *Iliada*, en la tragedia consigue elevar su voz, defenderse y dar lecciones a otras mujeres, incluso a los hombres.

En *Troyanas* la vemos tras la muerte de Héctor, cuando está a punto de ser entregada a Neoptólemo y se entera de la sentencia sobre Ascanio. Entonces evoca su dicha y su virtud pasadas, lamenta haber sido asignada al hijo del enemigo y se debate entre si debe mostrarse complaciente o repudiarlo. La fidelidad al primer marido es una lección de moral femenina a tono con el ideal que definirán luego los romanos y que ella volverá a representar en la *Eneida*. Luego en la tragedia que lleva su nombre, ya concubina de Neptólemo y madre de Moloso, se encuentra amenazada de muerte por Menelao debido a los celos de Hermione, la esposa legítima del hijo de Aquiles, pero se salva gracias a la intervención de Peleo. Hermione huye con Orestes y Neoptólemo es asesinado en Delfos. La tragedia termina con la intervención de Tetis para establecer que ella se una a Héleno y ambos vivan en Molosia, mientras que Peleo habitará con ella en el mar, como un dios.

Las noticias que tenemos llegan hasta las versiones de Eurípides y el resto de la historia a partir de él parece ser invención de Virgilio; *vid. supra* nota 40.<sup>42</sup> El poeta se atiene a los rasgos tradicionales y los emplea en función de sus intereses, sin alterarlos. El personaje es recuperado y colocado en un momento posterior, después de que ha muerto Neoptólemo, lo cual significa que para ella ha acabado la tragedia de servir al enemigo y se ha cumplido la (¿feliz?) profecía de Tetis: *patrio [...] marito* (297). En esta situación la encuentra Eneas:

progredior portu classes et litorea linqens,  
sollemnis cum forte dapes et tristia dona  
ante urbem in luco falsi Simoentis ad undam  
libabat cineri Andromache manisque uocabat

Dejando el puerto  
y en él la flota, a la ciudad llegaba,  
cuando a sus puertas, de improviso, Andrómaca,  
junto a un río, del Símois remedo,

<sup>42</sup> Cristóbal 1998: 91 propone que una razón para la inclusión de este personaje en la saga es su condición femenina, ya que “la literatura anterior, ya desde Eurípides, y sobre todo la épica helenística y neotérica, se había ido adentrando en la exploración del espíritu y sentimiento de sus personajes y había potenciado, en consecuencia, a la mujer, porque descubría en el alma femenina un ámbito especialmente adecuado para el análisis psicológico y sentimental, enfrenteado al ámbito puramente externo de la *uiritus*, de las hazañas heroicas.”

Hectoreum ad tumulum, uiridi quem caespite inanem et geminas, causam lacrimis, sacrauerat aras	300-5	en un bosque ofrecía dones fúnebres a las cenizas de Héctor, y sus Manes evocaba ante un túmulo de césped, cenotafio erigido con dos aras, para incentivo de perpetuo llanto.
---------------------------------------------------------------------------------------------------	-------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Como los otros personajes del pasado que Eneas encuentra en el viaje, ella también tiene un modo específico de vivir la derrota, pero además deviene paradigma de los vencidos.<sup>43</sup> Es evidente que se encuentra aún recluida en el ámbito femenino al que la había relegado Héctor y conserva los rasgos que le había atribuido Eurípides. Su drama personal en la *Eneida* consiste en la incapacidad para dejar atrás el pasado y adaptarse a las nuevas condiciones. Aunque está en una ciudad que es como Troya y se ha casado con un troyano, Butroto es apenas una copia, y su marido actual es apenas un pariente del anterior. En efecto, Troya ya no existe y la tumba de Héctor está vacía, de modo que en esencia ella se encuentra en una realidad no sólo ficcional, sino ficticia. La fugacidad y la inestabilidad son condiciones que se ajustan bien a la naturaleza femenina y a la tragedia que ella encarna, no así a la misión del héroe ni a la epopeya. En el fondo de su aparición y de sus discursos en la *Eneida* escuchamos aún los desvaríos de los vencidos, especialmente de las troyanas sobrevivientes a la guerra.

El encuentro provoca fuertes emociones de uno y otro lado. Ya es patética la presentación que hace el narrador de la escena y de la figura conocida, pero enajenada, ocupada en un ritual sin sentido: *tristia dona* (301); *falsi Simoentis ad undam* (302); *Hectoreum ad tumulum [...] inanem* (304); *geminas, causam lacrimis, sacrauerat aras* (305). Esta descripción y estas acciones constituyen la primera caracterización que ratifica la diferencia entre los dos y la condena de ella al luto y a la tragedia.

En su desvarío, la aparición de Eneas la conmueve profundamente y le parece un prodigio:

ut me conspexit uenientem et Troia circum arma amens uidit, magnis exterrita monstris deriguit uisu in medio, calor ossa reliquit,	Me reconoce, y como en torno mío mira en vago delirio armas troyanas, yerta ante aquel prodigio, va perdiendo
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

---

<sup>43</sup> Como la mayoría de las mujeres en la *Eneida*, que al mismo tiempo son figuras particulares y son paradigmas. Cantó Llorca 2017, citada en este trabajo a propósito de Creúsa – *vid. supra* 4.4.2 – apunta: “Como esposa del héroe troyano principal, su sufrimiento al verlo morir y al ver cómo su hijo es arrojado desde la muralla encarna a la perfección el dolor de las troyanas que ven a sus maridos e hijos muertos, y su ciudad destruida, y cuyo horizonte es la esclavitud.” (p. 780)

labitur et longo uix tandem tempore fatur  
306-9

la vista y el calor; se desvanece  
y tras largo desmayo al fin me dice

Su enajenación – *amens* (307), y luego *furens* (313) – nos remite a la *amentia* del héroe en medio de la caída de Troya, que lo impulsaba a lanzarse una y otra vez a la lucha. Luego, el modo en que distingue al recién llegado – *magnis exterrita monstris* (307) – recuerda el horror que Eneas había sentido a la vista del mirto sangrante que era Polidoro: *horrendum et dictu [...] mirabile monstrum* (26). Asimismo el frío – *calor ossa reliquit* (308) –, que experimentan también otras mujeres como Dido al morir – *dilapsus calor atque in uentos uita recessit* ‘Todo el calor al punto se disipa y la vida se pierde entre las auras’ (4.705) – y la madre de Eurialo al enterarse de la muerte del hijo – *at subitus miserae ossa reliquit* ‘La triste al punto siente helársele los huesos’ (9.475) –, será vivido por Eneas en medio de la tormenta del libro primero: *soluuntur frigore membra* ‘Hielo mortal a Eneas paraliza’ (1.92); cf. Bright (1991: 43). Como también le había ocurrido a Eneas en Tracia, ella enmudece al verlo y, después de un tiempo, a duras penas puede articular las primeras palabras:

‘uerane te facies, uerus mihi nuntius adfers,  
nate dea? uiuisne? aut, si lux alma recessit,  
Hector ubi est?’ dixit lacrimasque effudit et omnem  
impleuit clamore locum.

310-3

«¿Eres tú de verdad, hijo de diosa?  
¿vienes de fidedigno mensajero?  
¿vivo estás? ¿o también la luz te falta?  
pero, entonces, ¿qué es de Héctor?...»

[Rompe en llanto

y el bosque todo su alarido llena.

Paradójicamente ella, especie de fantasma que parece haberse quedado varada en el tiempo, atada a una patria y a un marido que ya no existen, medio muerta, interpela a Eneas recién llegado como si estuviera muerto. En su enajenación, en un mundo ficticio que comparte con su antiguo marido y su hijo, Andrómaca no llega a ser ontológicamente distinta, pero sí tiene un punto de vista especial, lo cual origina confusión entre sus expectativas y la realidad que tiene delante. De acuerdo con su visión deformada convierte a Eneas en un reflejo de las sombras que están en su cabeza o de la sombra que es ella misma.

Su confusión y sus primeras palabras recuerdan la reacción de Eneas ante la visión onírica de Héctor en el libro segundo. Se repiten el asombro y las preguntas al recién llegado acerca de su situación actual, que pretenden descifrar la naturaleza de la visión y el motivo de su presencia. La diferencia es que en aquella ocasión el aparecido sí estaba muerto y Eneas debía orientar su ánimo hacia el futuro y hacia la misión, mientras que ahora ella se ha

quedado en una especie de limbo, como muerta, y pregunta por los muertos. Y como también ocurría entonces con Eneas, las preguntas no suponen una búsqueda de información efectiva, sino una muestra del desvarío de ella, que ya había anunciado el narrador en su presentación. Los lamentos y la actitud física que describe luego – *lacrimasque effudit et omnem / impleuit clamore locum* (312s.) – acaban de comunicar la conmoción que ya manifestaba el discurso directo.

El héroe, igualmente conmocionado – *turbatus* (314) –, tampoco puede hablar mucho:

uix pauca furenti subicio et raris turbatus uocibus hisco: ‘uiuo equidem uitamque extrema per omnia duco; ne dubita, nam uera uides. heu! quis te casus deiectam coniuge tanto excipit? aut quae digna satis fortuna reuisit, Hectoris Andromache? Pyrrhin conubia seruas?’  313-19	A tal dolor no sé con qué responda, y apenas balbuceo: «Es cierto, vivo, aunque la vida arrastro entre desgracias. Verdad es lo que miras, no lo dudes. ¡Ay! ¿qué suerte te cupo tras la pérdida de esposo tan excelso? ¿o qué fortuna ha mirado de nuevo con decoro a la Andrómaca de Héctor? ¿todavía unida estás a Pirro?»
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Primero desde la posición de narrador enfatiza la brevedad de su respuesta: *uix pauca* [...] / *subicio et raris* [...] *uocibus hisco* (313s.). En realidad habla más que ella, pero a las preguntas atiende rápidamente (*pauca*), sin detenerse a dar demasiadas explicaciones: *uiuo equidem uitamque extrema per omnia duco* (315). La información acerca de su pasado es conocida por los lectores, de modo que lo que le interesa es calmar el ánimo de la mujer. Entonces asegura la realidad de su presencia y la veracidad de sus palabras: *ne dubita, nam uera uides* (316).

Tanto en la narración del encuentro como en las declaraciones sobre el discurso se puede apreciar la exaltación de ambos. Debemos imaginar que las palabras habían sido pronunciadas con dificultad debido a las fuertes emociones, las cuales deforman la realidad y los discursos, pero también a las importantes diferencias de intereses y rango. Ya hemos aludido a la enajenación de ella y a su mutismo al verlo. Además, por su condición de mujer y por *pudor* baja los ojos y la voz: *deiecit uultum et demissa uoce locuta est* ‘El rostro abate, y apagada la voz’ (320). El *furor* de ella se manifiesta en la confusión de las realidades, de los vivos con los muertos y en las ofrendas a la tumba vacía. Él, si bien ha disminuido su capacidad de expresión, mantiene una relativa serenidad, como corresponde a su condición de héroe.

Por ello no dará rienda suelta a sus sentimientos, como ella, y no hablará mucho de sí mismo, sino que se dedicará a preguntar por la suerte que le ha tocado a ella a partir del matrimonio con Pirro, que es lo que había transmitido la tradición hasta Eurípides (317-9). Así motiva el relato y una nueva muestra de patetismo. Establece el punto de partida, con preguntas concretas y la formulación de temas precisos: *quis* [...] *casus* (317); *quae* [...] *fortuna* (318); *Pyrrhin conubia* (319). Los destinos de ella, de Pirro, de Héleno, de Astianacte y de Políxena constituyen hechos relevantes para él, para su público y para los lectores.

Pero más interesante que los temas y las preguntas es lo que estas afirman de manera implícita, la definición de ella. Sabemos que el vocativo – *Hectoris Andromache* (319) – es un espacio dedicado a la interacción: al pronunciarlo Eneas establece desde el principio un vínculo de parentesco, un tipo de entendimiento implícito con ella y con su situación, que está por encima de las diferencias y el asombro. Al final de la escena ella misma se nombrará así – *Andromacha* [...] *coniux Hectorea* (487s.) –, lo que significa recuperar la forma de intercambio que había iniciado él. Pero más que garantizar empatía con ella, al llamarla de este modo el héroe apela a la tradición en la que ella sólo se concibe como esposa de Héctor. Virgilio sabe, y Eneas al verla ha confirmado que ella no puede existir más que en virtud del primer marido, el cual la ha marcado para siempre: la devoción a él constituye su esencia y su voz. Como ocurre con otros personajes homéricos, como el mismo Héctor, ella es una figura demasiado arraigada en la mente de los lectores, de modo que en la nueva obra no se somete a más transformación que la obligatoria, la que se produce inevitablemente en el paso de un texto al otro. Las preguntas de Eneas constituyen una presentación del personaje y asimismo distinguen su modo de hablar: mencionar a Héctor es reconocer toda su historia pasada y orientar al público con respecto a lo que va a escuchar.

Como hemos sugerido antes, para ella la vida sólo es posible junto a Héctor. Su nueva situación, en la que se ha vuelto a casar con un príncipe troyano y no tiene que servir al enemigo, no se corresponde con su identidad “hectórea”, y por eso no vive de verdad en ella. En esta escena se cuenta su historia a partir de Eurípides, pero también se resuelve el dilema que se había planteado en las Troyanas: guardar devoción al primer marido o mostrarse solícita con el enemigo. Como habíamos afirmado a propósito de Creúsa (*supra* 4.4.2), Andrómaca también, por su elección y su estatura trágica, legitima un modelo femenino positivamente valorado en época de Virgilio, de modo que si se hubiera adaptado a sus nuevas circunstancias y hubiera renunciado al recuerdo de Héctor no tendría nada que ofrecer. De acuerdo con su deseo, en la *Eneida* permanece *uniuira* a pesar del segundo matrimonio. La

fidelidad a Héctor es una condición ya no física o social, sino psicológica y moral, que Eneas reconoce mediante el epíteto.<sup>44</sup>

Sus rasgos principales son enfatizados en la historia que cuenta:

o felix una ante alias Priameia uirgo,  
hostilem ad tumulum Troiae sub moenibus altis  
iussa mori, quae sortitus non pertulit ullos  
nec uictoris eri tetigit captiua cubile!  
nos patria incensa diuersa per aequora uectae  
stirpis Achilleae fastus iuuenemque superbum  
seruitio enixae tulimus; qui deinde secutus  
Ledaeam Hermionen Lacedaemoniosque hymenaeos  
me famulo famulamque Heleno transmisit habendam.  
ast illum ereptae magno flammatus amore  
coniugis et scelerum furiis agitatus Orestes  
excipit incautum patriasque obruncat ad aras.  
morte Neoptolemi regnorum reddita cessit  
pars Heleno, qui Chaonios cognomine campos  
Chaoniamque omnem Troiano a Chaone dixit,  
Pergamaque Iliacamque iugis hanc addidit arcem.  
sed tibi qui cursum uenti, quae fata dedere?  
aut quisnam ignarum nostris deus appulit oris?  
quid puer Ascanius? superatne et uescitur aura,  
quem tibi iam Troia...?  
ecqua tamen puero est amissae cura parentis?  
ecquid in antiquam uirtutem animosque uirilil  
et pater Aeneas et auunculus excitat Hector?

321-43

¡Feliz – murmura –  
entre todas las vírgenes de Príamo,  
la que, a vista de Troya y sobre el túmulo  
del bárbaro enemigo, oyó la orden  
de aprestarse a morir! ¡la que no supo  
de sorteos infames, ni cautiva  
subió al lecho de un amo victorioso!...  
Yo, por mil mares, incendiada Troya,  
me vi arrastrar; del vástago de Aquiles  
sufrí el nativo entono y el orgullo,  
y sierva concebí... Mas él de Hermíone  
prendado y de espartanos himeneos,  
deja a la esclava en brazos del esclavo,  
y Héleno es el esposo a quien me entrega.  
Mas Orestes entonces encendido  
en el amor por la mujer robada,  
y ciego con las furias de su crimen,  
saltea a Pirro incauto y lo degüella  
sobre el altar de Aquiles. Con su muerte,  
Héleno en buena parte hereda el reino;  
del Troyano Caón traslada el nombre  
a estos campos caonios, y un alcázar,  
como Pérgamo en Troya, alza en la altura.  
Mas, ¿qué vientos tu curso han dirigido?  
¿qué hados benignos? a las playas nuestras,  
sin entenderlo tú, ¿qué dios te trajo?  
¿Y el niño Ascanio? ¿vive? ¿ve la lumbre?  
– el que tuviste en Troya... – aunque tan tierno,  
¿muestra sentir que ya perdió a su madre?,  
y al arranque viril de nuestra raza

<sup>44</sup> El conflicto es asimismo representado por Dido, aunque de modo distinto porque ella se enamora de Eneas y decide renunciar a la fidelidad a Siqueo. Como a Andrómaca, a ella también se le permite recuperar la condición de *uniuira* cuando regresa junto a él en el inframundo. Sobre Dido y el ideal de castidad *vid. infra* nota 117 del capítulo 3.

¿le incita el brío de su padre Eneas?

¿le estimula el valor de Héctor, su tío?

Cuenta cómo le había tocado seguir al soberbio hijo de Aquiles y dar a luz en la esclavitud, cómo Neoptólemo la había entregado a Héleno para perseguir a Hermíone, cómo este había sido luego asesinado por Orestes<sup>45</sup> y cómo una parte del reino y ella misma habían quedado en manos de Héleno, el cual había construido Caonia, Pérgamo y una ciudadela llamada Ilión. Se trata de una síntesis del personaje en las tragedias de Eurípides que hemos mencionado y la continuación de la historia hasta el momento en que Eneas la encuentra. Pero si la *Andrómaca* eurípidea acababa felizmente con la muerte de Neoptólemo y la profecía de Tetis, y el propio Eneas al saberla junto a Héleno en una ciudad semejante a la anterior la creará afortunada – *uiuute felices*, etc. (493) –, Virgilio tiene buen cuidado de mostrarla *infelix* a sus propios ojos, que es el mejor modo de conservar su esencia trágica.

Pero antes de emprender propiamente el relato emite una exclamación patética que resume su emoción y sus rasgos principales. Se trata de un *μακαρισμός* a propósito de Políxena, la virgen que había sido inmolada a Aquiles: *o felix una ante alias Priameia uirgo...* (321-4). La comparación con ella era precisamente el punto de partida del debate ético en las *Troyanas* de Eurípides (634-83). Entonces envidiaba su suerte porque había muerto sin tener que conocer las desdichas de la esclavitud y sin el dilema moral que suponía servir al enemigo. A partir de la comparación cuenta su historia de desdichas: *nos...* (325-36).

Ya en la *Eneida* hemos visto una actitud similar: deplorar la propia suerte y preferir la de los muertos era la primera acción del protagonista. En el monólogo en medio de la tempestad, un discurso sumamente patético Eneas, en el colmo de la desesperación, pronunciaba también un *μακαρισμός* en que decía envidiar a los caídos en Troya. En nuestro análisis (*supra* 3.1.1) vimos que se trataba de un lamento, que no había de entenderse en sentido literal sino más bien como un medio de autocaracterización de cara a los lectores externos: expresión de la angustia íntima del personaje, que reservaba al monólogo. La mujer en cambio expresa libremente sus sentimientos frente a él. Asimismo el modo en que se presenta y se compadece a sí misma – *diuersa per aequora uectae* (325) – recuerda a Eneas,

<sup>45</sup> El modo en que Andrómaca cuenta la muerte de Neoptólemo a manos de Orestes – *...illum [...] / Orestes / excipit incautum patriasque obtruncat ad aras* (330-2) – recuerda el asesinato de Polidoro por el rey de Tracia, otro relato de tragedia que había referido el narrador Eneas: *ille [...] / Polydorum obtruncat et auro / ui potitur* (53-6). A su vez, este recuperaba la decapitación de Príamo – *iacet ingens litore truncus / auulsumque umeris caput...* (2.557s.); *Pyrrhus [...] / patrem qui obtruncat ad aras* (661-3) –, nada menos que por el mismo hijo de Aquiles; cf. Biow (1996: 20-2) y sección 5.1.1. Así, el relato de la muerte del enemigo viene a cerrar el círculo de muerte y venganza que es propio de la tragedia, y en este sentido constituye otro elemento que hace de Butroto un episodio climático.

en este caso durante la presentación en Cartago ante la madre disfrazada de cazadora: *diuersa per aequora uectos* (1.376). Ciertamente las semejanzas entre ambos no son extrañas debido a la *nostalgia* por el pasado que comparten, pero las manifestaciones que son legítimas en ella y en personajes como ella, en Eneas deberán ser ocultadas, corregidas o directamente erradicadas.

Ahora bien, si se tienen en cuenta las palabras, más que los motivos, puede notarse que detrás de la tragedia y detrás de Andrómaca hay más fuentes que Eurípides. La derrota, la esclavitud y el viaje de oriente a occidente constituyen causas de pena y zozobra sufridos una y otra vez por griegos y latinos, tanto en el pasado remoto como recientemente. La afirmación de la mujer – *diuersa per aequora uectae* (325) – se encontraba en Catulo (101.1s.): *Multas per gentes et multas per aequora uectus / aduenio* ‘Muchos países he atravesado y muchos mares. Y aquí llego...’; cf. Bright (1981: 44). En aquella ocasión el poeta también se encontraba realizando una ceremonia fúnebre, del hermano, para lo cual había tenido que embarcarse en un viaje de Roma a Troya, o sea, en sentido inverso a Eneas; cf. Fernández Corte (2006: *comm. ad loc*). Pero, como ha advertido Conte (1986: 32-9), el comienzo del poema catuliano es una traducción del inicio de la *Odisea* – *Ἄνδρα [...] ὃς μάλα πολλὰ / πλάγχθη* ‘aquel varón [...] que anduvo peregrinando larguísimo tiempo’ (1.1s.) – y será repetido varias veces en la *Eneida*. Así recibe Anquises a Eneas en el inframundo: *Venisti tandem, tuaque expectata parenti / uicit iter durum pietas?* ‘¡Viniste al fin – exclama –, y por tu padre tu piedad, tras espera tan prolija, la aspereza venció de esta jornada!’ (6.687s.); *Quas ego te terras et quanta per aequora uectum / accipio, quantis iactatum, nate, periclis!* ‘¡Qué tierras y qué mares tan sañudos antes de verte salvo, has recorrido!’ (6.692s.). Y del mismo modo el narrador virgiliano se refiere al héroe al inicio de la obra: *Lauinaque uenit / litora – multum ille et terris iactatus et alto / [...] / multa quoque et bello passus* ‘en las lavinias costas, el primero al que en tierras y mar se vio batido [...]; al que en la guerra hasta fundar ciudad padeció tanto’ (1.2-5).<sup>46</sup>

La intertextualidad muestra la pervivencia del motivo del viaje que, a pesar de los varios cambios de sentido, es repetido siempre de manera similar por los distintos protagonistas y los distintos poetas y es siempre razón de angustia. A partir de Homero, que es la fuente poética más antigua y más legítima, Catulo realiza un viaje en sentido contrario al de Odiseo,

---

<sup>46</sup> Conte 1986: 32-9 repara en el hecho de que la expresión homérica con que había comenzado la obra se repita en el libro sexto y sugiere que la simetría, conseguida a partir de Catulo, es un elemento que otorga unidad a esta parte. Asimismo el crítico sugiere que Catulo alude a Homero sólo con la intención de evocar el viaje mítico de Odiseo, sin intención de competir con el modelo, mientras que Virgilio por su parte, al recurrir a Catulo en su intento de emular a Homero, pretende rendir tributo al método poético del poeta romano anterior, que aprecia y quiere que se identifique.

mientras que Eneas le va siguiendo los pasos, si bien el sitio al que va es desconocido y tiene por meta una fundación. Su misión es el traslado cultural de Grecia a Roma, que luego posibilitará a los romanos mirar a Troya y a Grecia en general como la cuna de sus antepasados y realizar viajes en sentido contrario, de regreso, de colonización, de investigación como el de Virgilio<sup>47</sup> o de luto, como el de Catulo.

Aunque Odiseo es el viajero por excelencia, y en este sentido sería lógico decir, como propone Conte a propósito de la cita homérica en Catulo (101) y en los libros primero y sexto de la *Eneida*, que Andrómaca parte del mismo modelo, tenemos que reconocer sin embargo que, dichas por ella, las palabras cobran un tono y un sentido distintos de los que tenían a propósito de Odiseo, de Catulo o de Eneas. La tragedia y la condición femenina hacen de ella la cara opuesta de los héroes que viajan en uno y otro sentido, especialmente de Odiseo, que además pertenece al bando de los vencedores. A diferencia de ellos, la mujer no viaja por voluntad propia, sino que es llevada como esclava. En efecto, el trayecto es similar a los que habían realizado los héroes, pero para ella no hay promesa de gloria ni regreso a la patria, sino luto y penitencia. Sugerimos que su exclamación desgarradora constituye en primer lugar una interpretación personal y negativa de las hazañas llevadas a cabo por los héroes clásicos: hazañas que ella está obligada a compartir en calidad de víctima.

En el momento en que la escuchamos hemos visto ya al héroe asumir una actitud similar, pero sabemos que la llegada a Cartago es anterior a Butroto sólo por el orden en que se presentan los acontecimientos en la obra (el *récit*) y que no habían ocurrido aún según el orden de la *histoire*. Asimismo es posterior el encuentro con Anquises en el inframundo. Puede afirmarse entonces que su modo de vivir e interpretar el viaje y los hechos que habían seguido a la derrota influye en el ánimo y en la configuración del héroe. Sabemos que el viaje de Eneas constituye en primer lugar un relato épico orientado al futuro y esencialmente masculino, pero a pesar de la promesa de gloria él asume la misión con una profunda *nostalgia* por el pasado, lo cual significa asimilarse a Andrómaca, a los otros vencidos y a la tragedia, asimilación que se nota en la repetición del discurso.

Así pues, el lamento de la mujer, ocurrido antes pero contado después, explica retrospectivamente el origen, el significado y el sentimiento de desolación implícito en los discursos inaugurales del héroe. Al escucharla comprendemos cuál es la verdadera fuente de autoridad trágica. No es que Andrómaca nos recuerde el desánimo de Eneas al inicio de la obra, sino al revés: Eneas se había comportado como corresponde a las víctimas de la guerra, especialmente a las mujeres. La declaración *diuersa per aequora uectos* (1.376) del

---

<sup>47</sup> Sobre el viaje de Virgilio, aludido por Horacio en *Carm.* 1.3., *vid infra* 5.2.1.

protagonista constituye, entre otras cosas, un reconocimiento de la deuda con personajes trágicos, como ella.

En este punto, después de haber contestado a las preguntas y referido su historia en un modo que ilustra bien su carácter, cambian el tono y la dirección del discurso: *sed tibi* (337). Le pregunta por la suerte de él – *qui [...] uenti; quae fata* (337); *quis[...] deus* (338) – y por la de Ascanio: *quid puer Ascanius?*, etc. (339-43). Los asuntos del héroe y del hijo atienden respectivamente al pasado y al futuro de la estirpe troyana. Esto es, a pesar del patetismo y de la orientación al pasado que la caracterizan, una vez que comprueba que Eneas está vivo, ella es capaz de atisbar el futuro glorioso a que él y su descendencia han sido llamados, más allá de ella misma y de sus muertos. Aunque desconoce la historia y los numerosos episodios de legitimación que ha vivido el héroe, puede ver que el nuevo líder y el hijo pertenecen a un ámbito distinto del suyo y constituyen la esperanza de prolongación de Troya y de Héctor: *ecquid in antiquam uirtutem animosque uirilil / et pater Aeneas et auunculus excitat Hector?* (342s.)

Así acaba su discurso y también el intercambio, pues en ese momento llega Héleno y toda la atención se desvía hacia él. Podemos suponer que luego el mismo Eneas o Príamo o los dos alternativamente habrían referido sus aventuras a la pareja. El adivino sin embargo interrumpe la conversación sin que esta haya concluido y las preguntas de la mujer quedan en el aire, como su llanto inútil: *talia fundebat lacrimans longosque ciebat / incassum fletus* ‘Así hablaba, entre lágrimas, vertiendo de malogrado llanto larga vena’ (344s.). No es que las preguntas carezcan de sentido; al contrario: por su orientación al futuro son tal vez lo más atinado del discurso. Siguiendo los puntos que ella marca, podría construirse un relato épico no distinto de este en que nos encontramos, el cual había partido de unas preguntas y una actitud no menos emocionadas, pronunciadas por Dido. Pero Dido, además de una mujer enamorada era la reina anfitriona y, debido a su rango, Eneas no podía dejar de contestarle. Ahora las preguntas acerca del futuro no se corresponden con el papel de Andrómaca: ella corresponden más los lamentos sin sentido que las preguntas objetivas.

Además, un nuevo relato acerca de las aventuras del héroe no es pertinente de cara al público externo o a los oyentes en Cartago. De todos modos es relevante el modo abrupto en que acaba el intercambio, lo cual podría haberse evitado sin necesidad de insertar otro relato, con la mención de unos cuantos actos de habla desde el nivel del narrador por ejemplo. Independientemente de otras motivaciones como la llegada de Héleno o el interés por evitar la repetición, la falta de respuesta, con la consiguiente ruptura de la secuencia comunicativa,

constituye en nuestra opinión otro índice de la diferencia jerárquica que existe entre Andrómaca y Eneas.

En este trabajo hemos visto varios intercambios inacabados como este, pero casi siempre es Eneas quien intenta conseguir información y es ignorado por los otros. En la aparición de Héctor del libro segundo, escena en muchos aspectos parecida a esta que nos ocupa, el protagonista se asombraba ante la visión y formulaba preguntas irrelevantes, de modo que Héctor lo ignoraba y pasaba a comunicar su mensaje. Asimismo, poco antes de abandonar Troya, Creúsa, después de haberle transmitido la causa de su aparición y la voluntad de los dioses, había desaparecido *lacrimantem et multa uolentem / dicere deseruit* ‘su sombra abandonóme en llanto al irle a contestar’ (2.791s.). Y la madre en el libro primero, después de haberle revelado su verdadera identidad, había ignorado su último reclamo y se había retirado, dejándolo oculto en la niebla: *talibus incusat gressumque ad moenia tendit. / at Venus obscuro gradientis aëre saepsit* ‘Tal vuelan sus reproches, y encamina sus pasos a los muros. Pero Venus, cercando de aire fosco a ambos viajeros...’ (1.410s.).

Los personajes de los libros primero y segundo que no contestaban a Eneas tenían una condición sobrenatural, permanente en el caso de Venus y circunstancial en los otros dos, que los hacía superiores. La condición distinta de Andrómaca en cambio, que consiste en la enajenación y la tragedia, no altera sustancialmente la inferioridad jerárquica que determina la condición femenina, sino que la aumenta. De las mujeres se esperan lamentos y llanto – *talia fundebat lacrimans longosque ciebat / incassum fletus* (344s.); y antes: *dixit lacrimasque effudit et omnem / impleuit clamore locum* (312s.) –, no un discurso coherente, ajustado a los intereses y a la teleología masculina. No obstante, a pesar de su inferioridad con respecto a los hombres, como ya hemos visto, su estatura trágica alcanza a condicionar los discursos del héroe. Ahora además es evidente cuál es el origen de esa otra actitud que concierne al protocolo y al funcionamiento del intercambio. Eneas había hecho preguntas inútiles y había sido abandonado por los otros como las mujeres de la tragedia, como Andrómaca.

Ella no ha sido investida de ningún poder divino ni tiene el horror como Polidoro, pero su vida pasada y su drama personal consiguen conmover a Eneas y a los lectores como ningún otro de los personajes que cuentan el pasado. Justamente en la debilidad, en la incapacidad para adaptarse a las nuevas condiciones y en el patetismo extremo con que vive la derrota, radican su fuerza y su capacidad para comunicar mensajes e influir en el carácter del héroe épico. En este caso el estatuto trágico, que en rigor sería falta de autoridad, en realidad la autoriza mucho más que a Eneas para pronunciar lamentos o elogios de los muertos. La condición femenina, la nostalgia y el vínculo con Héctor constituyen etiquetas que sólo ella

puede comunicar al discurso y al episodio: diga lo que diga, desde el inicio estamos preparados para escuchar un tipo de discurso que se ajusta a su condición. En este sentido, aunque el término pueda parecer un oxímoron, hablamos de autoridad trágica.

Hacia el final de la escena, poco antes de la partida del grupo, realiza una última acción, el regalo de una clámide frigia a Ascanio hecha por ella misma, que merece ser considerada detalladamente, en tanto modifica las condiciones propias y las de los visitantes:

nec minus Andromache digressu maesta supremo  
fert picturatas auri subtemine uestes  
et Phrygiam Ascanio chlamydem (nec cedit honore)  
textilibusque onerat donis ac talia fatur:  
'accipe et haec, manuum tibi quae monumenta mearum  
sint, puer, et longum Andromachae testentur amorem,  
coniugis Hectoreae. cape dona extrema tuorum,  
o mihi sola mei super Astyanactis imago:  
sic oculos, sic ille manus, sic ora ferebat,  
et nunc aequali tecum pubesceret aeuo.'

482-91

Andrómaca, a su vez, triste y llorosa  
por el supremo adiós, viene trayendo  
la rica estofa con recamos de oro  
de una clámide frigia para Ascanio,  
y ropa blanca de organdí, que colman  
de honor al niño, a quien amante dice:  
«Toma estas prendas, hijo: por mis manos  
te las labré para memoria eterna  
de la ternura que te tuvo Andrómaca,  
la esposa de Héctor. Toma, es el regalo  
postrero de los tuyos. ¡Dulce niño,  
de mi Astianacte imagen viva, la única  
que le quede a mi amor! ¡Si son sus ojos,  
y su mismo ademán, su rostro mismo!  
¡La misma edad tendría, y hoy lozano  
floreciera contigo!...»

Esta constituye una acción física con al menos dos implicaciones importantes, una de cara a los estatutos y a las funciones de Eneas y de Ascanio y otra que se refiere a ella misma. La entrega de los regalos constituye en primer lugar una especie de confirmación de la investidura que había realizado el marido. Claro que ella no dispone de la autoridad del general para realizar investiduras militares, pero, en calidad de esposa de Héctor, tampoco es una mujer como las demás: aún dentro de las limitaciones del ámbito femenino, tiene atribuciones especiales e incluso se toma algunas que conciernen a los hombres, como sugiere su nombre. Hemos dicho que ella es emblema de tragedia y hemos recordado su intento por impedir que el marido fuera al combate en la *Iliada*. Ahora sin embargo, con prerrogativas similares a las que se había agenciado antes, realiza la acción contraria, que es reconocer el carácter heroico de Eneas, así como su capacidad y su obligación de avanzar hacia el futuro,

en dirección opuesta a Butroto y a Troya. Ello implica ver más allá de su propio carácter trágico y de su condición femenina.

En un trabajo al que ya hemos aludido antes a propósito de Creúsa (*supra* 4.4.2), que en realidad estudia la figura de Andrómaca, Cantó Llorca (2017) propone que ella se distingue del prototipo femenino de la *Eneida* que constituye un obstáculo para la misión del héroe. De acuerdo con esta autora, la esposa de Héctor ha sido seleccionada entre los personajes de la tragedia para recordarle al protagonista su origen, reforzar la herencia que le había dejado Héctor y favorecer los planes del hado: “[Andrómaca] es idónea para reconocer [a Eneas] como héroe troyano, sólo inferior a Héctor. Si este había entregado los penates de Troya a Eneas, convirtiéndolo en su única esperanza de futuro, Andrómaca confirma su papel de héroe al vincularlo directamente con Héctor y ponerlo al mismo nivel.” (p. 783)

Ella puede asumir esta función en virtud de sus condiciones materiales, las cuales además en buena medida son establecidas por ella misma a través de su discurso y de sus acciones. De acuerdo con su declaración, los regalos pretenden hacer perdurar en el futuro sus sentimientos hacia el niño: *et longum Andromachae testentur amorem, / coniugis Hectoreae* (487s.). Además, a partir de Cantó Llorca (2017) creemos poder sugerir que la clámide también lleva implícita la *uirtus* del padre y sobre todo del tío: *ecquid in antiquam uirtutem animosque uirilil / et pater Aeneas et auunculus excitat Hector?* (342s.) Proponemos que la entrega funciona como una segunda consagración de la nueva línea de poder que inaugura Eneas y ha de continuar Ascanio, especie de réplica o confirmación de la investidura que había realizado Héctor. Esta acción, que continúa o proyecta la del héroe muerto, tiene efecto porque es realizada por ella, la esposa del más excelente guerrero troyano: *coniugis tantus* (317).

Vemos pues que la legitimación de Eneas como nuevo líder y el reconocimiento de la continuidad que representa Ascanio no es una función exclusiva de los profetas, sino que puede también ser desempeñada por otros personajes, sin que por ello tengan que renunciar a su estatuto trágico y a su tendencia al pasado. También Polidoro, Creúsa y Héctor manifestaban su renuncia y contraponían su condición, que era básicamente el final y la derrota, al avance a que estaba llamado el protagonista. Pero a diferencia de aquellos personajes, ella no se limita a permanecer en su pasado y en su realidad, sino que les confiere a Eneas y a Ascanio unos rasgos de su carácter.

En lo que concierne al estatuto personal enfatizamos que, con sus acciones y sus discursos orientados al pasado, Andrómaca es distinta de los héroes que miran al futuro, pero también lo es de otros personajes del pasado. Si bien en apariencia su mensaje es menos

importante que el de Héleno y sus preguntas efectivamente quedan sin respuesta, al final no permanece callada, sino que expone en detalle, representa incluso su tragedia personal, su voluntad de vivir aferrada al recuerdo de su vida anterior. Aún consciente de que la suya es una versión distinta, contraria al mensaje profético, a la actitud que está llamado a asumir Eneas y a los valores masculinos que distinguen al género épico, ella sin embargo decide competir con los hombres – *nec minus Andromache...* (482); *nec cedit honore* (484) – y realizar sus propias acciones legitimadoras, sin cambiar su esencia.

Hemos dicho que ella constituye un paradigma de tragedia y que su modo de entender y de vivir el pasado es más intenso y convincente que los de los demás. De acuerdo con esta diferencia, ella no renuncia sin más, como había hecho Polidoro, por ejemplo, sino que consigue insertar una parte de sí misma y de su orientación personal en el proyecto de futuro que han emprendido Eneas y sus acompañantes. Entrega regalos a los visitantes, siguiendo una práctica épica y masculina – *monumenta* (486) –, los cuales han de hacer perdurar tanto su amor – *longum Andronache testentur amorem* (487) – como su nombre y su vínculo con Héctor: *Andromache [...]/coniugis Hectoreae* (487s.). Esto es el estatuto personal.

Como los demás hablantes del pasado, ella se quedará aferrada al recuerdo de Troya, pero los regalos, entre los cuales destaca una *Phrigia [...]* *chlamys* (484), y con ellos una parte de la *antiqua patria*, se irán con Eneas y Ascanio a la nueva. Si pensamos en la asimilación que tendrán que sufrir los troyanos a petición de Juno, que implica fundamentalmente la pérdida del nombre, la lengua y el vestido (12.823-5), podemos preguntarnos qué pasará con esta clámide de Ascanio, o bien qué habría dicho Juno acerca de los *monumenta* de Troya transmitidos por Andrómaca. Nos parece muy relevante que, junto con los penates y los objetos sagrados sacados de Troya que había recibido de Héctor – *sacra suosque tibi commendat Troia penatis* ‘A ti sus cultos y sus Penates encomienda Troya’ (2.293) –, Eneas lleve consigo a la nueva patria también los *monumenta* de la esposa.

El caso de Andrómaca confirma en nuestra opinión la necesidad de evitar juicios absolutos en lo que concierne a la posición jerárquica y a la orientación hacia el pasado o hacia el futuro de los personajes: la mujer no es un emblema incuestionable del pasado, como para Eneas tampoco la orientación al futuro y la inmersión en la empresa y en el viaje constituyen rasgos o disposiciones naturales, sino más bien renunciadas en virtud del deber político y religioso que exige la *pietas*. A pesar de las repetidas lecciones de futuro que ha recibido, al público no se le oculta la simpatía que suscitan los recuerdos en él y en el resto del grupo. Si bien no se detiene a contestar a las preguntas de ella, lo cual sería regodearse en un recuerdo estéril y dilatar inútilmente el episodio, sí se complace en la visión de la nueva

Troya: *procedo et paruum Troiam simulataque magnis / Pergama et arentem Xanthi cognomine riuum / agnosco, Scaeaeque amplector limina portae* ‘En el camino lo identifiqué todo: es en pequeño Troya, con un alcázar que simula las grandezas de Pérgamo, un arroyo que, aunque sin agua, denominan Janto, la puerta Escea, que al pasar venero’ (349-51)

Asimismo más adelante, en el momento de la despedida, declara su anhelo por la suerte de ellos en un nuevo *μακαρισμός* que parece querer invertir el de ella, acaso como una respuesta tardía al intercambio inconcluso:

uiuite felices, quibus est fortuna peracta  
iam sua nos alia ex aliis in fata uocamur.  
uobis parta quies: nullum maris aequor arandum,  
arua neque Ausoniae semper cedentia retro  
quaerenda. effigiem Xanthi Troiamque uidetis  
quam uestrae fecere manus, melioribus, opto,  
auspiciis, et quae fuerit minus obuia Graiis.

493-99

¡Vivid felices los que ya cumplido  
miráis vuestro destino! – que a nosotros  
sigue llamando el Hado siempre nuevo...  
Vuestro descanso tenéis ya; ni mares  
os quedan que arrostrar, ni ausonios campos  
que perseguir en su perpetua fuga...  
Veis la imagen del Janto y la de Troya,  
obras de vuestras manos, erigidas  
con mejores auspicios, como espero,  
y más a salvo de codicias griegas.

Pero en lugar de lamentarse otra vez por la patria perdida, a partir de la lección que ha recibido de Héleno el protagonista podrá presentar su propia situación, ahora sí, bajo una luz más favorable, y concluir en un tono optimista. Sin abandonar la *nostalgia* por el pasado y el deseo de hallar reposo, Eneas ve las cosas con más claridad porque no está exaltado, como estaba durante la tormenta o como estaba Andrómaca al verlo. Su actitud resignada y el tono épico y teleológico que ahora asume, que se corresponde con la *pietas* y la faceta oficial que muestra a los demás personajes, deviene esperanza de futuro:

si quando Thybrim uicinaque Thybridis arua  
intraro gentique meae data moenia cernam,  
cognatas urbes olim populosque propinquos,  
Epiro Hesperiam (quibus idem Dardanus auctor  
atque idem casus), unam faciemus utramque  
Troiam animis; maneat nostros ea cura nepotes.

500-5

Si a los campos del Tíber llego un día  
y veo las murallas que a mi gente  
prometidas están, de ambas ciudades,  
de ambos pueblos hermanos, a los que une  
Dárdano por la sangre y los reveses,  
formaremos unidos una patria,  
y de dos Troyas, una. ¡Que esta empresa  
quede para el afán de nuestros nietos!

Concluye así el episodio con un discurso directo que sintetiza las dos visiones contrapuestas de los dos personajes que ha encontrado en Butroto, pero también los dos rasgos principales que definen su carácter. Como había hecho también ante la madre en Cartago, pero ahora desde el nivel interno, combina en un mismo discurso las actitudes de vencidos y vencedores como un árbitro que, en la hipotética pugna entre pasado y futuro, cierre y apertura, reconoce la validez y la necesaria confluencia de ambas tendencias para conformar una visión ordenada y coherente del mundo y del relato. Ha aceptado y entendido que su tarea en lo delante será fundar una ciudad – o bien construir una ficción – que contenga las dos de manera equilibrada.

#### 5.1.4 La parada en la tierra de los cíclopes y el encuentro con Aqueménides

Después de que la identificación del héroe con el pasado ha alcanzado su punto culminante en Butroto, ciudad construida a semejanza de Troya, especialmente a partir del encuentro con Andrómaca, y después de que ha recibido allí también la importante profecía de Héleno, Eneas y su grupo están listos para dirigirse a Italia sin mirar atrás ni cometer más errores. Pero a pesar de las garantías con que ahora cuenta, de la certeza de encontrarse en el camino correcto, y de todo lo que ha vivido, la tensión no decae drásticamente ni la llegada a la patria será inmediata, como él y su público tal vez pensaban. Héleno ya le ha advertido que le quedan aún muchas vicisitudes por afrontar: *principio Italiam, quam tu iam rere propinquam / uicinosque, ignare, paras inuadere portus, / longa procul longis uia diuidit inuia terris* ‘Y ante todo, esta Italia que tan cerca imagina tu error, y en cuyas abras piensas pronto surgir, muy luengos trechos dista de aquí por rutas molestísimas’ (381-3).

Antes de llegar a la nueva tierra, que parece huir constantemente de su alcance, lo aguardan otras labores y otras lecciones: una breve parada en Calabria, tierra de griegos, donde ven un presagio de guerra (530-50), Caribdis (554-69) y, por último, la tierra de los cíclopes donde está el griego Aqueménides, compañero de Ulises, que les cuenta la aventura de Polifemo y les evita un encuentro directo con él (570-691). Aunque estos episodios constituyen nuevas subidas de tensión, el efecto en los dos primeros es mucho menor que en el último y definitivamente menor que en Butroto, pues no hay intervenciones de personajes nuevos ni el protagonista recibe mensajes importantes.

Pero la parada en Sicilia y el encuentro con el griego constituye otro momento crítico en sentidos dramático, estructural y metatextual. Como los otros hablantes del pasado, Aqueménides cuenta su historia y con ella impulsa a los troyanos a emprender de nuevo el

viaje, lo cual es también evitar una repetición inútil. Para ello ha de repetir un motivo y una historia conocidos, pero lo hará de modo distinto: cambiará los términos y el final. Más allá de la función a nivel de la escena inmediata, el episodio tiene un valor fundamental en términos de diálogo cultural y literario, lo cual parece constituir su verdadero sentido y razón de ser. Por su condición de griego y por ser una invención de Virgilio, Aqueménides parece haber sido creado expresamente para contar la aventura de Odiseo desde una perspectiva nueva, o bien para convertir en romano y virgiliano uno de los textos fundacionales de la cultura y la literatura griegas. Su caso llama la atención acerca de la actividad imitadora y sobre la voluntad de distanciarse y superar al modelo.

Hace tiempo que los lectores de la epopeya, comenzando por Ovidio, han reconocido su función como instrumento de imitación (Heinze 1903: 109), secuela o pista dejada por su predecesor homérico (Hinds 1998: 111-6). A partir de estas consideraciones, bien vistas por la crítica tradicional, intentaremos explorar los modos en que este hablante, que no contaba con un estatuto tradicional, se construye la autoridad y se asegura el derecho a referir una historia ampliamente conocida. En él veremos una síntesis perfecta del traslado y la traducción cultural que realizan los romanos a partir de la cultura griega, como forma de colonización. Aqueménides, un náufrago deshumanizado, distinto del griego orgulloso que había vencido a los troyanos, revierte en favor de Roma el paradigma de civilización y barbarie que habían impuesto los griegos y con ello ilustra el proceso de dominación política y cultural con desplazamiento del centro, del cual la *Eneida* constituye una de las principales manifestaciones.

Como los demás hablantes de este libro y de la obra, él también establece sus límites simultáneamente en varios ámbitos, como personaje de la epopeya virgiliana y como evocación de Ulises, de Homero y de los griegos, y en este sentido deviene símbolo o metonimia que le permite actuar como mediador en el diálogo intertextual. Pero después de identificarse y definir su estatuto a partir del modelo literario, realiza además un cambio fundamental que consiste en abandonar la historia de la que supuestamente procedía y asimilarse a la que están construyendo Eneas y los troyanos. Con la definición y el cambio de estatuto se distinguirá del resto de los personajes del pasado en la posibilidad de realizar el salto temporal al futuro y el geográfico que consiste en ir de oriente a occidente. Si la principal dificultad de los personajes que hemos examinado en las secciones anteriores de este subcapítulo era adaptarse a las nuevas condiciones, superar el pasado y la pérdida de Troya, Aqueménides no tendrá problemas para desprenderse de su identidad. Al contrario, al igual que un bárbaro colonizado, mirará a los troyanos como salvadores, casi como dioses, y se

asimilará de buen grado a su nuevo proyecto; cf. Fernández Corte 2018: 181-97. Y además de todo esto se asegurará un lugar, la existencia en la tradición literaria que hasta entonces no tenía. Si antes hemos visto intervenir a personajes procedentes de la epopeya o de la tragedia griegas, con un nombre y una historia bien avalados en obras consagradas, este que se dice compañero de Ulises en cambio sólo existe en la *Eneida*.

Así, el episodio que cierra el relato de viajes, que es también el paso de los troyanos de vencidos a vencedores, constituye una reflexión teórica acerca de al menos dos temas fundamentales en el proceso de legitimación de Roma y de su epopeya fundacional: la subversión de la derrota en victoria y de los papeles de los vencidos y los vencedores; y la imitación literaria con sus distintos métodos o posibilidades.

Después de haber evitado a Caribdis, los troyanos llegan a la tierra de los cíclopes creyendo encontrar refugio, ignorantes de dónde se encuentran y de que allí los espera un peligro acaso mayor que los que han afrontado: *ignarique uiae Cyclopum adlabimur oris* (569). El episodio comienza con una presentación general del sitio, especie de proemio en que se describen el Etna y sus rugidos terribles. Se trata de otro portento sobrenatural, un *monstrum* del estilo de Caribdis o Polidoro, que como ellos provoca espanto y es descrito también en términos hiperbólicos:

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

571-7

Pero al lado brama  
con derrumbes terríficos el Etna:  
lanza al aire, unas veces, negra nube,  
torbellinos de pez, candente escoria,  
lenguas de llamas que a los astros llegan;  
y otras, despedazando sus entrañas,  
rocas arranca, y echa a los espacios  
una en pos de otra derretidas peñas,  
y en mugidora lava hierve el monte.

Pronto se nota que la extrañeza no es ahora el objetivo principal, o al menos no lo es la extrañeza que provoca el volcán, pues el asombro es anulado mediante una explicación etiológica sobre el gigante Encéalo, que se encontraba debajo, con numerosas alusiones intertextuales, que el narrador atribuye a la *fama* (578-82).<sup>48</sup> Como había ocurrido en el caso de Polidoro, el fenómeno incomprensible acaba siendo asimilado a algo conocido, dominado por la racionalidad y la erudición del narrador. Hemos visto que Virgilio, especialmente

<sup>48</sup> Sobre las posibles fuentes de esta parte cf. Horsfall 2006: *ad* 578.

durante el viaje, recurre con frecuencia a la explicación etiológica de los nombres de los sitios o los fenómenos naturales, mediante la cual apela a la identificación de los lectores contemporáneos y anula la extrañeza que supondrían los sitios y los eventos nuevos. Pero este tipo de excursos requiere hacer intervenir una voz distinta y superior que articula un discurso, asume un tono y es de una naturaleza distintos al resto de la escena. Este conocimiento no está al alcance del narrador Eneas.

Luego insiste en su ignorancia y la de sus compañeros con respecto al sitio y a los estruendos que escuchaban – *noctem illam tecti siluis immania monstra / perferimus, nec quae sonitum det causa uidemus...* ‘Estos portentos al abrigo de un bosque soportamos la noche entera, sin saber la causa de tal fragor’ (583ss.) –, con lo cual se escinden claramente dos puntos de vista narrativos. El comentario sobre la extrañeza, que evoca el caso de Polidoro – *horrendum et dictu uideo mirabile monstrum* (26); *causas penitus temptare latentis* (32) –, anticipa la novedad y el horror de lo que está por venir. La hipérbole en la geografía y en el gigante debajo del volcán evocan a otro gigante y a otro monstruo que es Polifemo, del cual aún no se ha hablado, pero que es quien le ha dado fama al sitio. Por otro lado Aqueménides, si bien no es una criatura sobrehumana como Encéalo o Polifemo, será el protagonista del episodio y el otro sujeto de extrañeza para los troyanos, que acabará asimilándose y uniéndose a ellos para hacer frente al verdadero monstruo. Como ha sugerido Fernández Corte (2018: 185-90), esta geografía también recuerda la visión de los conquistadores que llegaron al Nuevo Mundo.<sup>49</sup> Si bien este ejemplo es más familiar al lector contemporáneo y la analogía nos ayuda a hacernos una idea más aproximada del sentimiento de los troyanos, es interesante notar que la actitud extrañada de los conquistadores ante las nuevas tierras que conocemos de relatos modernos es tan antigua como la colonización misma, anterior a la expansión de Roma.

Después de esta introducción comienza el relato del inicio del día y la aparición de Aqueménides:

Postera iamque dies primo surgebat Eo  
umentemque Aurora polo dimouerat umbram,  
cum subito e siluis macie confecta suprema  
ignoti noua forma uiri miserandaque cultu  
procedit supplexque manus ad litora tendit.

Al apuntar en el oriente el día  
y al disipar las húmedas tinieblas  
en el cielo la aurora, de repente  
del bosque sale, espectro de flacura,  
extraña forma humana, un ser ignoto

<sup>49</sup> Fernández Corte 2018: 190: “Virgilio ambienta al monstruo en una naturaleza monstruosa que se corresponde a la percepción colonial de unos hombres que ven una tierra nueva. Pero eso no es todo; siempre ha llegado otro antes. Por eso la descripción de Aqueménides es la propia de relatos de naufragos como los que aparecen en el Nuevo Mundo. Y ello nos facilita una nueva dimensión realista”

respicimus: dira inluuies immissaque barba,  
consertum tegumen spinis, at cetera Graius,  
et quondam patriis ad Troiam missus in armis.  
isque ubi Dardanio habitus et Troia uidit  
arma procul, paulum aspectu conterritus haesit  
continuitque gradum; mox sese ad litora praeceps  
cum fletu precibusque tulit

588-99

en misérrima traza. Hacia la orilla  
viene tendiendo suplicantes manos.  
Mirámosle: su horrura es espantosa,  
desgreñada la barba, los harapos  
cogidos con espinas; pero es griego,  
uno, tal vez, de los que a Troya, un día  
vinieron a guerrear. Cuando a distancia  
vestes y armas troyanas reconoce,  
aterrado vacila, se detiene,  
mas a la playa lánzase trayendo  
ruego en los labios y en los ojos llanto.

De acuerdo con esta narración del primer encuentro, rica en detalles físicos e impresiones psicológicas, ya desde el inicio, antes de que ninguno empiece a hablar, se establece la comunicación entre las partes y se deslizan los primeros comentarios con una carga metaliteraria. El recién llegado es una figura extraña y lamentable que inspira pena y recuerda a otras figuras del pasado, muertos como Héctor<sup>50</sup> o naufragos de relatos de aventuras o héroes de la tragedia griega:<sup>51</sup> *macie confecta suprema* (590); *miserandaque cultu* (591); *dira inluuies immissaque barba, / consertum tegumen spinis* (593s.); *cum fletu precibusque* (599). Los troyanos lo reconocen como griego – *at cetera Graius* (594) – y él a su vez los identifica a ellos: *isque ubi Dardanio habitus et Troia uidit / arma procul* (596s.).

No obstante, el parecido con otras figuras y la identificación con el bando contrario<sup>52</sup> no anulan la extrañeza y el narrador enfatiza la novedad de manera poderosamente reflexiva: *ignoti noua forma uiri* (591). Así desde el encuentro, sin necesidad de palabras, queda establecida la distancia de ámbito y categoría que existe entre él y ellos, como bien reconoce Eneas. Con sus harapos agarrados con espinas, la delgadez extrema y la barba desgreñada, este griego ha quedado reducido a un espectro inidentificable, a una forma monstruosa e

---

<sup>50</sup> *maestissimus Hector / uisus adesse mihi largosque effundere fletus, / raptatus bigis ut quondam aterque cruento / puluere perque pedes traiectus lora tumentis* ‘visión inconsolable, Héctor en llanto: negro de sangre y polvo, hecho un destrozo por el arrastre de la biga, hinchados los taladrados pies, como aquel día...’ (270-3); *squalentem barbam et concretos sanguine crinis* ‘barba y cabello en sangre enmugrecidos’ (2.278).

<sup>51</sup> La estampa deplorable de Aqueménides se incluye en un tipo que cuenta con una larga tradición de relatos de viajes, de colonización y de naufragio, con ejemplos conocidos como Fineo, Odiseo cuando llega a la tierra de los feacios y encuentra a Nausicaa, Telefo y Filoctetes; cf. McKay 1966: 32 y Rammiger 1991: 69.

<sup>52</sup> Rammiger *ibidem*: 59s. se sorprende de que los troyanos hayan podido reconocer la identidad griega de Aqueménides, que estaba cubierto con un vestido hecho de hojas, y sugiere que Eneas en realidad anticipa lo que va a ocurrir luego. Nosotros entendemos que el vestido consistía en harapos agarrados con espinas: *consertum tegumen spinis* (594). Además, si no hubiera habido reconocimiento y antipatía conformados previamente, tanto el efecto dramático como la semejanza con Sinón hubieran sido menores y la tarea de Aqueménides bastante más sencilla.

inhumana que les es ajena. Su aspecto contiene claves importantes con respecto a la distancia cultural y jerárquica entre él y ellos y condiciona en gran medida la comunicación.

Aqueménides es distinto de los troyanos, pero también es distinto de los romanos y de la civilización. Con respecto a los otros personajes del pasado que hemos visto hasta ahora, él es el que marca la diferencia más radical, tanto por ser enemigo como por haber vivido tanto tiempo junto a los cíclopes y haberse deshumanizado. Más que simplemente extranjero, puede considerarse ya un bárbaro, casi un monstruo. Pero lo cierto es que no es un bárbaro ni es cualquier extranjero, sino que es de Grecia, el sitio desde donde antaño había partido la dominación política y cultural. La barbarie y la extrañeza son conceptos que primero habían empleado los griegos para referirse a los otros y de los que luego se apropiaron los romanos. Presentar al griego como un ser monstruoso e incivilizado significa revertir el paradigma impuesto o bien desplazar el centro a la periferia. Naturalmente, esto se consigue gracias a que quien cuenta los hechos es Eneas, protagonista, narrador y encarnación del nuevo modelo de racionalidad y civilización que ha impuesto Roma y que comparten los lectores. Sabemos que Virgilio cuenta por primera vez la caída de Troya desde el punto de vista de los vencidos, para lo cual la perspectiva de Eneas constituye una ventaja extraordinaria: esta escena es uno de los varios ejemplos en que se revierten los paradigmas de vencidos y vencedores.

En lugar de aniquilar al enemigo, los troyanos aprovecharán la información que puede aportar y luego lo asimilarán, acción que refleja la política de conquista del imperio romano. Sabemos que, en su expansión política y cultural, los romanos reconocen la superioridad de algunos de los sitios conquistados, especialmente de Grecia, y en lugar de borrar sus huellas, recuperan lo que es aprovechable, reconocen la fuente y la asimilan. Esto es lo mismo que hace Virgilio con los modelos, sobre todo con Homero.

*Noua forma* es una expresión reflexiva que puede interpretarse en varios sentidos y tiene muchas implicaciones en relación con las transformaciones de que será objeto Aqueménides y los conceptos que evoca. Hemos dicho que él es una figura creada por Virgilio y por ello puede considerarse *noua*. La expresión, que será significativamente recuperada por Ovidio como una declaración programática al inicio de las *Metamorfosis* – *In noua fert animus mutatas dicere formas / corpora* ‘Mi espíritu me induce a relatar cambios de forma de unos cuerpos en otros nuevos’ (1.1s.) –, <sup>53</sup> remite al tópico de la novedad poética, aspiración de los autores antiguos – especialmente helenísticos y latinos, conscientes y angustiados por su carácter epigonal – de marcar la diferencia con respecto a sus modelos. Aunque pronto lo veremos presentarse como griego y como compañero de Ulises,

---

<sup>53</sup> Cf. Wheeler 1999: 8-33 sobre el proemio ovidiano y el efecto de novedad en los lectores.

Aqueménides es una novedad en la literatura y en la tradición.<sup>54</sup> Así pues, el comentario de novedad del narrador Eneas parece exceder la situación ficcional y referirse no sólo a la ignorancia de los troyanos, sino también a la de los lectores, como una marca metatextual de “que está introduciendo una nueva figura de personaje no conocido previamente por la tradición homérica” (Fernández Corte - Cantó Llorca 2008: 68 y Hinds 1998: 114). Expresada en estos términos, la pretensión de novedad evalúa asimismo el relato que apenas ha comenzado: intenta calificarlo y distinguirlo de lo que serían caminos ‘transitados’ al modo calimaqueo. El comentario constituye así una advertencia de cara al público, un intento por controlar la recepción, que se apoya en patrones de lectura establecidos, convenciones genéricas más o menos aceptadas, y llama la atención sobre la ruptura de estas. Con él las voces del narrador principal y el protagonista continúan confundándose.

Pero además, la conversión de Aqueménides de griego en troyano es también un modo de devenir algo nuevo con respecto a lo que había pretendido ser. Como mediador del diálogo intercultural e intertextual entre Grecia y Roma, Homero y Virgilio, Ulises y Eneas, su función es justamente dar lugar a una versión nueva de la historia y del mito. El traslado o la traducción, como la referencia a un texto insertada en otro, dan siempre como resultado un texto nuevo, como es la obra que quiere escribir el autor. Es importante señalar que la fundación y el viaje de Eneas no son sólo un cambio de lugar, sino una renovación esencial, como la de Aqueménides al convertirse en troyano y en personaje literario.

Después de esta primera impresión, en la cual han sido establecidas importantes condiciones como la novedad y la simpatía – o mejor, antipatía –, el desconocido se acerca y comienza a hablar. Tanto los movimientos – *paulum aspectu conterritus haesit / continuitque gradum; mox sese ad litora praeceps / cum fletu precibusque tulit* (597-9) –, como el discurso de presentación y súplica, confirman las primeras impresiones acerca de la identidad enemiga y la sugestión psicológica:

per sidera testor,  
per superos atque hoc caeli spirabile lumen,  
tollite me, Teucrici; quascumque abducite terras:  
hoc sat erit. scio me Danais e classibus unum  
et bello Iliacos fateor petiisse penates.  
pro quo, si sceleris tanta est iniuria nostri,

«¡Por los astros, piedad, y por los dioses,  
por esta lumbre que el mortal respira,  
oh Troyanos, llevadme de esta tierra,  
adonde más queráis: sólo esto os pido!  
Bien lo sé y lo confieso, yo soy uno  
de los que fueron en la argiva flota

---

<sup>54</sup> Hinds 1998: 114: “Virgil’s *ignoti nova forma viri* [...] is simultaneously an arch denial of Achaemenides’ status as a derivative character, and a literally true designation of a particular Odyssean crewman who never achieved named individuality back in Homer’s epic.”

spargite me in fluctus uastoque immergite ponto:  
 si pereo, hominum manibus periisse iuuabit.  
 dixerat et genua amplexus genibusque uolutans  
 haerebat

599-608

para asaltar vuestros Penates. Crimen  
 si es éste sin perdón, al mar lanzadme,  
 en las olas hundidme, que, si muero,  
 será alivio el morir por manos de hombres...»  
 Y al decir esto, echándose por tierra,  
 de hinojos mis rodillas abrazaba.

Como los interlocutores están negativamente predispuestos, la primera acción que tiene que realizar es revertir la antipatía.<sup>55</sup> La enunciación y las relaciones cobran mucha relevancia en este caso y requieren más espacio y más esfuerzo del acostumbrado. Toda la intervención, con los gestos físicos que corresponden a los suplicantes – *et genua amplexus genibusque uolutans / haerebat* (607s.) –, está destinada fundamentalmente a suscitar conmiseración y a ganar el derecho a continuar hablando. Pronuncia la súplica que constituye la meta comunicativa principal del discurso – *tollite me, Teucrici; quascumque abducite terras* (601) – y la apoya en un juramento exaltado: *per sidera testor, / per superos atque hoc caeli spirabile lumen*. (500s.) Después de esta que es la acción principal realiza la primera enunciación del estatuto – *scio me Danais e classibus unum / et bello Iliacos fateor petiisse penates* (602s.) – que justifica tanto su aflicción como el acto directivo: confirma su identidad griega y pretende de todos modos ganar la benevolencia de ellos. Esta primera parte está pues marcada por la presentación como griego y la apelación a la misericordia de los interlocutores.

Declararse griego ante el grupo de troyanos es más que describir la situación o reconocer el estatuto: es admitir la condena que pesa sobre él desde el inicio, lo cual es el primer paso para intentar evadirla. Hacia el final del discurso pronuncia otros dos directivos – *spargite me in fluctus uastoque immergite ponto* (605) – que anticipan la reacción adversa de los interlocutores y la enuncian en un tono patético, justamente para intentar evitarla. Se trata de un movimiento retórico para conseguir lo contrario de lo que propone. Luego, además de lo que dice, es interesante que declara el origen griego pero omite los detalles acerca de la genealogía. Por un lado exhorta a los troyanos a que lo maten, por otro sin embargo sabe que eso no ocurrirá mientras no haya dicho quién es, pues aun en la confusión del combate los contendientes declaran su identidad y su estirpe. La elipsis constituye así otro movimiento retórico por medio del cual se asegura la posibilidad de continuar hablando, lo cual también había hecho Sinón: *si omnis uno ordine habetis Achiuos, / idque audire sat est, iamdudum sumite poenas: hoc Ithacus uelit et magno mercentur Atridae* ‘Si ante vuestro rigor los

<sup>55</sup> Esto era, recordemos lo mismo que ocurría con Sinón, que no sólo había revertido la antipatía de los troyanos, sino que había conseguido vencerlos y dar por concluida una guerra de diez años a través de la palabra.

Griegos todos son una cosa, y ser yo Griego basta para el castigo, tiempo es ya: matadme... ¿Qué más se quiere Ulises? ¡y a buen precio de seguro os lo pagan los Atridas!’ (2.102-4).

Tal como espera y como había ocurrido con Sinón, ellos lo animan a revelar su origen y a contar su historia – *qui sit fari, quo sanguine cretus, / hortamur, quae deinde agitet fortuna fateri* ‘Le exhortamos a que hable y nos revele quién es, de qué familia, qué miserias le infligió la fortuna’ (608s.) –, y Anquises lo acoge oficialmente en representación del grupo: *ipse pater dextram Anchises haud multa moratus / dat iuueni atque animum praesenti pignore firmat* ‘Al triste joven también su mano alarga el padre Anquises, y con tal prenda su ánimo conforta’ (610s.). Este gesto, realizado por la persona de mayor autoridad, simboliza la salvación y posibilita el cambio de estatuto que se va a producir, el cual le garantizará su inclusión definitiva en el grupo, en el futuro de los troyanos y en el destino del protagonista. Ahora, desde una nueva posición, asume la presentación y el relato de los eventos que conforman su pasado y la historia de Ulises y el cíclope:

sum patria ex Ithaca, comes infelicis Vlixi,  
nomine Achaemenides, Troiam genitore Adamasto  
paupere (mansissetque utinam fortuna!) profectus.  
hic me, dum trepidi crudelia limina linquunt,  
immemores socii uasto Cyclopis in antro  
deseruere. domus sanie dapibusque cruentis,  
intus opaca, ingens. ipse arduus, altaque pulsat  
sidera (di talem terris auertite pestem!)  
nec uisu facilis nec dictu adfabilis ulli;  
uisceribus miserorum et sanguine uescitur atro.  
uidi egomet, duo de numero cum corpora nostro  
prensa manu magna medio resupinus in antro  
frangeret ad saxum, sanieque aspersa natarent  
limina; uidi atro cum membra fluentia tabo  
manderet et tepidi tremerent sub dentibus artus.  
haud impune quidem, nec talia passus Vlixes  
oblitusue sui est Ithacus discrimine tanto.  
nam simul expletus dapibus uinoque sepultus  
ceruicem inflexam posuit, iacuitque per antrum  
immensus saniem eructans et frustra cruento  
per somnum commixta mero, nos magna precati  
numina sortitique uices una undique circum

Soy de Ítaca; mi nombre es Aqueménides,  
del desdichado Ulises compañero.  
Para Troya partí por la indigencia  
de Adamasto mi padre – ¡ay cuán dichoso,  
si su pobreza entonces me bastara! –  
Aquí mis compañeros, aturdidos,  
al huir de los tétricos umbrales  
del Cíclope, de miedo me olvidaron  
en el antro fatal, guarida inmunda  
de carnes podrecidas y sangrantes,  
tenebroso cubil. Él, un coloso  
que topa con la frente el alto cielo,  
hosco a la vista, hurraño, inabordable:  
¡limpiad la tierra de tal peste, oh dioses!  
Yo, yo le vi, tendido en su espelunca,  
juntos asir a dos de nuestra gente,  
entre sus uñas, y en la peña viva  
hacerlos trizas. Vi anegarse el piso  
en la sangraza, vi los negros coágulos  
destilar de los miembros palpitantes  
cuando en la tibia carne hincaba el diente...  
Mas la pagó. No iba a aguantar Ulises

fundimur et telo lumen terebramus acuto  
ingens, quod torua solum sub fronte latebat,  
Argolici clipei aut Phoebeae lampadis instar,  
et tandem laeti sociorum ulciscimur umbras.  
sed fugite, o miseri, fugite atque ab litore funem  
rumpite.  
nam qualis quantusque cauo Polyphemus in antro  
lanigeras claudit pecudes atque ubera pressat,  
centum alii curua haec habitant ad litora uulgo  
infandi Cyclopes et altis montibus errant.  
tertia iam lunae se cornua lumine complent,  
cum uitam in siluis inter deserta ferarum  
lustra domosque traho uastosque ab rupe Cyclopos  
prospicio sonitumque pedum uocemque tremesco.  
uictum infelicem, bacas lapidosaque corna,  
dant rami, et uulsis pascunt radicibus herbae.  
omnia conlustrans hanc primum ad litora classem  
conspexi uenientem. huic me, quaecumque fuisset,  
addixi: satis est gentem effugisse nefandam.  
uos animam hanc potius quocumque absumite leto.

613-54

fiereza tal, ni le turbó el peligro.  
Tan pronto como ahíto de comida  
reclinó temulento la cabeza,  
llenando media cueva, y en su sueño  
entre eructos saniosos vomitaba  
trozos de carne y sanguinoso vino,  
nosotros, invocando a las deidades,  
y sorteando los puestos, le cercamos;  
y, teniéndole en medio, a una todos  
clavámosle en el ojo aguda estaca,  
en aquel ojo enorme que escondía,  
único en media frente, como el disco  
del mismo sol o como argivo escudo.  
Fue dicha nuestra así vengar los manes  
de nuestros compañeros. Mas, cuitados,  
¿a qué os detengo? ¡huid, cortad los cables  
que os atan a la orilla! tan feroces  
como este Polifemo, que en su cueva  
acorrara y ordeña su rebaño,  
hay otros cientos, Cíclopes monstruosos,  
que pueblan los recodos de esta playa  
y vagan por el monte. Ya tres veces  
fulgió completo el arco de la luna,  
desde que entre los bosques solitarios  
arrastro entre las fieras mi existencia,  
viendo salir a los gigantes Cíclopes  
de sus cavernas, y temblando siempre  
al ruido de sus pasos y sus voces.  
Miserable manjar me dan las bayas  
guijeñas del cornejo, o las raíces  
de las hierbas que arranco. Vuestra flota  
es la primera que, tenaz vigía,  
logré yo divisar, y decidíme  
a entregarme a merced, fuese cual fuese;  
ya que librarme de esta raza infanda  
es cuanto puedo ansiar. Más bien vosotros,  
con cualquier muerte que queráis, matadme.

Primero realiza la presentación oficial (613-5), luego declara que fue olvidado por los compañeros en la tierra de los cíclopes (616-8) y entonces cuenta la aventura de Polifemo, que había sido contada por Ulises a los feacios en el libro noveno de la *Odisea*: cómo este había matado y se había comido a los compañeros y cómo en venganza había sido cegado por ellos (618-38). Los exhorta a huir de aquellas tierras, como habían hecho Héctor, Venus y Creúsa y Polidoro: *sed fugite, o miseri, fugite atque ab litore funem / rumpite* (639s.). Justifica la exhortación a partir de la presencia de otros cíclopes (641-4) y de su propia situación desde que fue abandonado allí (645-50), lo cual explica también por qué se había lanzado hacia la nave enemiga y se había expuesto a un nuevo peligro (651-3). Por último reitera la súplica de que lo maten que había expresado en el discurso anterior, la cual, más que una petición sincera, constituye un nuevo lamento que pretende inspirar pena: *uos animam hanc potius quocumque absumite leto* (654). En este punto, habiendo añadido a la apariencia deplorable y a las expresiones patéticas el relato de las desventuras, ha conseguido vencer por completo la antipatía de los interlocutores.

En la conformación del viaje del héroe este encuentro tiene una función similar a otros episodios que hemos analizado en este capítulo en que los personajes de tragedia cuentan su pasado, que evoca un conocimiento previo de las circunstancias o de determinadas obras literarias por parte de los lectores. Esta es otra historia alternativa, una digresión en el camino de los troyanos que sin embargo les evita otra digresión más peligrosa: el encuentro con los cíclopes, aventura hipotética en que Eneas estaría condenado al fracaso porque ellos estaban alertas y el ardid de Ulises no habría servido de nada (641-4). En una repetición de la aventura de la *Odisea* los troyanos habrían perecido y la trama principal se habría visto interrumpida o esencialmente alterada. Si bien la estancia en la tierra de los cíclopes no tiene como propósito una fundación, de todos modos es un camino sin salida, un *error* como eran las paradas en Tracia y en Creta. Por ello Aqueménides, especie de muerto viviente que se encuentra varado y condenado a perecer en la ignorancia y el olvido, debe advertirlos y darles la posibilidad de continuar su viaje.

Para evitar que los troyanos repitan la aventura de Odiseo, el personaje cuenta cómo arrastra su vida sumido en la eterna repetición, sin encontrar una salida: *tertia iam lunae se cornua lumine complent* (645). Al implorarles que lo lleven consigo o que lo maten les está pidiendo también que pongan fin al círculo en el que se encuentra atrapado. Como los demás personajes del pasado, él impulsa al héroe a moverse en dirección opuesta a la suya – *sed fugite, o miseri, fugite atque ab litore funem / rumpite* (639s.) –, pero a diferencia de ellos, él sí logrará escapar de la muerte y de la repetición. Una vez unido a los troyanos tendrá

que repetir la misma historia una vez más, pues de hecho ha de contarles el relato conocido, pero la suya es una versión resumida, que cambia elementos importantes, y sobre todo cambia el final tanto para sí mismo como para ellos.

Este episodio recupera el motivo del griego suplicante, su aceptación y conversión en troiano, que encarnaba Sinón al inicio del relato, pero lo invierte. Como si rectificara a su antecesor, que había sido nada menos que el artífice de la victoria griega, Aqueménides emplea un procedimiento y unos discursos que son similares, pero sus objetivos son contrarios. Asimismo recupera y transforma el episodio más famoso de la *Odisea*: resume los hechos, omite la estratagema del nombre que destacaba el ingenio de Ulises y lo llama *infelix* (613). Se trata de un caso paradigmático de repetición con cambio. El griego consigue excepcionalmente cambiar el futuro, pero también el pasado, concretamente su presencia en el viaje de Ulises. Por ello, por sus rasgos y sus acciones, hemos dicho que parece constituir una figura de reflexión, un índice que señala la fuente literaria y cultural de Virgilio y de Roma y plantea la posibilidad y la necesidad de superarlas.

En este sentido se ha extendido la opinión de Aqueménides no sólo ha sido olvidado por sus compañeros – *immemores socii* (617) –, sino también por Homero, en tanto este no lo menciona. Rescatar y dar vida a una figura que había pasado por alto el modelo significa rectificarlo, como si Eneas o bien Virgilio recogiera la pista o el cabo que Ulises u Homero había dejado suelto al pasar. Si al protagonista se le ha dicho que debe evitar repetir el pasado, ahora se ve confrontado con una versión y una figura que evocan el pasado, pero son novedosas. Así lo expresa Hexter (1999: 78):

...unlike his own hero, who earlier in the book had taken characteristically prudent pains to avoid Ithaca so as not to risk a confrontation with an old enemy [...] Vergil in his poetic journey confronts Homer. [...] by introducing a character whose very existence the Odyssean account excludes, Vergil is telling a “corrected” version of *Odyssey* 9. From the perspective of *Aeneid* 3, Odysseus – and Homer – overlooked a survivor left behind in Poliphemus’ cave. Just as Aeneas and his crew save Achaemenides by stopping and picking him up, so Vergil revisits this particular spot of Homeric landscape and revises the original, thereby showing us, from within the microcosm of the poem, what true renovation is.

La imitación creativa y autoconsciente exige el reconocimiento más o menos explícito de los modelos, práctica que es familiar a los poetas antiguos al menos desde época helenística y que alcanza un grado de elaboración considerable con Ovidio, el más epigonal de los augústeos. A él debemos el mejor estudio de la historia virgiliana del cíclope que

tenemos hoy en día, incluido en las *Metamorfosis* (14.158-440). Su versión ha ofrecido a varios críticos modernos las claves para entender el episodio de la *Eneida* en términos de declaración estética, reconocimiento de la deuda con Homero y de la voluntad de superarlo.

Ovidio incluye a Aqueménides en su versión del viaje de Eneas y reproduce el encuentro de la *Eneida* sin grandes alteraciones, pero luego crea un episodio e inventa un personaje paralelo: la parada en la tierra de Circe y Macareo. Este es un griego que, como Aqueménides, había sido olvidado por Ulises y al ver a su antiguo compañero le contará otra aventura famosa de la *Odisea*. Todo este juego intertextual es estudiado en detalle por Hinds (1998), quien lo define como “a remake-with-sequel, followed by a mythic double” (p. 111).<sup>56</sup>

Apoyados en este análisis, Fernández Corte - Cantó Llorca (2008: 63) destacan el valor de la reflexividad más allá de la intertextualidad, esto es, cuando los poetas, además de aludir a los modelos, declaran la acción que están realizando. Según ellos, Ovidio distinguió que Virgilio, al incluir el relato tradicional de Homero en el discurso que un personaje secundario le cuenta al protagonista, pretendía reconocer la fuente, marcar la diferencia con respecto a ella y transformarla en función de sus intereses. Este tipo de transformación de los modelos que realizan, primero Virgilio a partir de Homero y luego Ovidio a partir de los dos anteriores no es otra cosa que crítica literaria: “cuando a la intertextualidad se le une la reflexividad [...], una mera relación entre textos imitador e imitado se transforma en una declaración de historia literaria en la que el autor posterior fija la posición del anterior.”

Hemos visto más casos en que Virgilio manifiesta sus intenciones estéticas y sus ideas acerca de la imitación disimuladas tras la ficción y la identidad de sus personajes. En el capítulo anterior de este trabajo, por ejemplo, propusimos una lectura del episodio de Héctor en términos de investidura poética de Virgilio por parte de Homero (4.2.4). Otro caso que no hemos abordado directamente porque ha sido ya estudiado es el de Corebo, el troyano que había propuesto la estratagema de cambiar las armas y los vestidos por los de los griegos, a causa de lo cual había perecido él mismo y había hecho perecer a sus seguidores, atacados simultáneamente por los enemigos y por los mismos troyanos (2.386-430). Deremetz (2000: 89) sugiere que “l'échec qui sanctionne un tel stratagème [le déguisement], auquel seuls les

---

<sup>56</sup> Hinds 1998: 112: “Macareus [...] is a mythic double of Virgil’s Achaemenides. In effect Ovid here offers ‘Achaemenides II’ not once but twice; and the full measure of this culminating event of allusive incorporation can now be seen. By thus privileging and responding to the *Aeneid*’s Achaemenides episode, Ovid’s *Aeneid* identifies Virgil’s *Aeneid* as its precursor in the art of the tendentious remake – an art represented, of course, by Ovid’s *Aeneid* itself *in toto*. The redoubling of (meta-) epic repetition almost defies description: Ovid thematizes his intertextual dialogue with his epic predecessor [...] by putting an Odyssean stray of his own into conversation with the Odyssean stray through whom Virgil had thematized *his* intertextual dialogue with *his* epic predecessor. Amid such appropriations and reappropriations, it becomes hard to know at any given juncture whether *we* are responding to a Virgilian Ovid, a Homeric Virgil, or a Homeric Ovid... or indeed [...] to an Ovidian Virgil, a Virgilian Homer, or an Ovidian Homer.”

Grecs, semble-t-il, sont aptes à recourir efficacement, en montrant que le Troyen doit combattre avec ses armes, montre aussi que le poète latin doit rivaliser avec son modèle en comptant sur ses propres ressources et sans se faire passer pour lui ou le singer.”

Al contrario de Corebo, Aqueménides es un griego desconocido – *ignoti noua forma uiri* (591) – que sólo puede salvarse porque se convierte en troyano. Aunque no volvemos a oír hablar de él en el resto de la epopeya, el cambio de estatuto que experimenta en esta escena nos permite imaginarlo como uno más de los que continúan el viaje hasta el Lacio, como lo imagina Ovidio en las *Metamorfosis*. El autor romano le da la posibilidad de aparecer y de hablar, la cual él aprovecha para construirse el estatuto. Él reconoce públicamente su identidad, se presenta de manera oficial y parece tener conciencia del profundo significado de su acción: *sum patria ex Ithaca, comes infelicis Vlixii [...] / hic me [...] immemores socii [...] / deseruere* (613). Más que convencer a sus interlocutores directos, la mención del nombre y del origen implica hacerse un lugar en la tradición literaria, comenzar a existir como personaje de ficción. Atribuirse el origen itacense, haber acompañado a Ulises en sus aventuras y haber estado presente en el episodio de Polifemo es insertar citas, apelar a la autoridad de Homero de cara al relato que se dispone a emprender. Como Virgilio, el personaje apoya sus palabras en el poeta griego, paradigma del género épico.

Si invertimos el análisis de Corebo que propone Deremetz, la conversión del griego en troyano insiste en el procedimiento de traducción o adaptación de los modelos que realizan Virgilio y muchos poetas latinos, que es el sentido correcto en que esta debe hacerse. Ahora lo griego, nada menos que Homero, es asimilado por lo troyano que ha de devenir Roma. La lección está clara: en lugar de ser absorbido o adaptarse al modelo, Virgilio lo adapta y lo fuerza a seguir unas normas estéticas que son propias.<sup>57</sup>

### 5.1.5 Conclusión

En efecto, por el lenguaje alusivo que se encuentra en el episodio, por la aspiración explícita del personaje a establecer un vínculo con el modelo del relato épico y del relato de viajes que es la *Odisea* y sobre todo porque un poeta posterior lo vio así y marcó desde

---

<sup>57</sup> Según Deremetz 2000: 90s.: “Si Achéménide apparaît comme l’intermédiaire entre les mondes d’Ulysse-Homère et d’Énée-Virgile, le héros troyen devient l’interprète allégorique su référent homérique et son aventure sur mer la conversion positive et recevable du voyage odysseén. Cette distance qu’Énée ménage toujours avec son ennemi grec nous renseigne donc une nouvelle fois sur la conception virgilienne de l’imitation : tout ce qui est grec es plein de fictions mensongères ou d’horribles cruautés qui faut tenir à l’écart ou longer prudemment; et l’épisode d’Achéménide ajoute une précision : ce qui est grec ne peut être profitable que traduit, c’est-à-dire transformé et interprété. Le passage d’Achéménide, personnage homérique, par sa relation à l’Ulysse, dans le monde d’Énée est donc le symbole d’une certaine conception de l’imitation.”

entonces la tradición exegética para el futuro, lo cierto es que Aqueménides parece llamar la atención acerca del traslado cultural y la imitación literaria. Pero este no es un caso aislado, sino más bien el punto culminante de un movimiento que se percibe en todo el libro. A lo largo del viaje del protagonista, que podemos equiparar metafóricamente a la escritura del poema épico por parte del poeta, las historias del pasado y del futuro que cuentan los personajes pueden leerse con frecuencia como declaraciones estéticas del autor acerca de su práctica. La propia composición del libro, en el que ocurren episodios e intervienen hablantes variados, parece reflexionar sobre la necesidad de repetir el pasado en la búsqueda de lo nuevo y de abrir tramas o historias alternativas que han de completar o contribuir a la historia principal, pero deben devenir un producto distinto.

Polidoro, el último príncipe de Troya, ha sido eliminado por quien se consideraba aliado y ha sido convertido en un *monstrum*. Anquises, el *pater familias* que representa la moral y las costumbres antiguas, no tiene acceso a los designios divinos, se resiste a la novedad y deviene una carga y un obstáculo para el liderazgo del protagonista. Andrómaca, la mujer del más excelente de los héroes troyanos en la *Ilíada*, es un emblema de tragedia que vive enajenada en su propia ficción, emite lamentos y formula preguntas sin sentido. Aqueménides es un extranjero que se presenta como prototipo de barbarie y deshumanización, que ha pasado largo tiempo alejado de los hombres, y que sólo puede existir mediante asimilación, lo cual significa cambiar su esencia. Como nos recuerda Fernández Corte (2018: 187), las mujeres y los bárbaros estaban en el extremo de los grupos excluidos de la cultura, de acuerdo con la concepción androcéntrica y chauvinista, primero de los griegos y luego de los romanos. Pero a pesar de que ellos no pertenecen directamente al plan de Roma, lo cierto es que todos, con sus renunciaciones, constituyen puntos o eslabones esenciales en el viaje y su presencia es tan necesaria como la de los profetas.

Su función más evidente es completar los vacíos de la historia a partir de sus relatos que no pertenecen al relato principal, pero eso no es todo. En buena medida ellos constituyen una proyección del lado nostálgico que el protagonista reserva al ámbito privado y de sus intentos por reconstruir o refundar la *patria* perdida. Los rasgos y las actitudes de estos personajes y su modo trágico de vivir la derrota le recuerdan a Eneas la necesidad de avanzar en dirección opuesta, de concebir un plan distinto del de ellos. El héroe virgiliano está llamado a fundar un imperio y a ser el protagonista de un poema épico esencialmente nuevo, que sin embargo ha de partir de los elementos del pasado y de la tradición.

Hemos sugerido que el libro tercero, con sus hablantes y sus historias distintas, constituye en buena medida un experimento y una declaración por parte del poeta de sus ideas

sobre la imitación y la síntesis de obras anteriores. Las paradas y los discursos de los personajes del pasado implican un reconocimiento de la deuda con los modelos en tanto la imitación es al fin y al cabo el único modo de crear algo nuevo. Pero también queda claro cuál es el tipo de deuda o de imitación que se realiza: se trata de una repetición en la cual se produzca un cambio y la nueva versión supere a la anterior, como quiere Quint que sea la tendencia de los vencedores: “replay the original traumatic situation in order to create a new version of it, a situation of which he is now master, rather than victim, thereby “undoing” the past and gaining some control over his psychic history.” (1993: 50)

Como habían establecido alejandrinos y neotéricos, Virgilio se permite indagar en versiones menos conocidas de los mitos, experimentar y contraponer distintas posibilidades, tomar unas y desechar otras o bien realizar transformaciones, todo lo cual es parte del proceso de búsqueda de su propia concepción estética. Les da voz a aquellos que la épica generalmente hace callar y hace de ellos piezas esenciales para favorecer el avance del héroe sin dejar de reconocer su carácter alternativo, marginal o extraño, el hecho de que constituyen digresiones u obstáculos en el viaje.

Los personajes del pasado – Polidoro, Andrómaca, Aqueménides y el grupo de troyanos que se dirige a Creta a causa de Anquises – parecen estar detenidos en el tiempo y durante sus relatos el viaje y la trama principal parecen encontrarse también detenidos, de manera similar a como ocurre durante las écfrasis o los interludios divinos. Después de todo, el género impone límites precisos en la configuración de los hablantes, sus discursos y la recepción de ellos. Pero tras las pausas o momentos de contemplación es necesario activar mecanismos, generalmente de origen divino, que vuelvan a poner en marcha el curso normal de los acontecimientos o hagan al héroe volver al camino correcto. Esta es la función de los profetas.

A pesar de la identificación con los personajes del pasado, también gracias a ellos el héroe conseguirá seguir adelante, rectificar los *errores* y en general evitar los escollos que habían sido vividos por otros, así como las repeticiones de Troya. Con su fijeza y su imposibilidad de abandonar sus historias y devenir parte del proyecto futuro, ellos lo conmueven en extremo psicológicamente, mientras que físicamente hacen que se mueva en sentido contrario. Con su condición trágica y extraña, enfatizan justamente la capacidad y la obligación de Eneas de superar los obstáculos, de descifrar la esencia de los portentos o asimilarlos a lo conocido, que es interpretar las pistas y las fuentes para poder aprovecharlas en el proyecto fundador.

Después de que ha recorrido un largo camino, realizado numerosos rodeos y recibido pistas y rectificaciones, cuando tiene las cosas más claras acerca del rumbo que debe seguir,

parece que por fin está listo para asumir la repetición más peligrosa y salir airoso de ella, esto es, confrontar al modelo principal: Odiseo. Llega a la tierra de los cíclopes y, de manera inesperada, le sale al encuentro Aqueménides, que es la representación que ha hecho Virgilio de la fuente literaria. Si las paradas anteriores y los personajes de tragedia constituyen casos prácticos de imitación de Troya o intentos de reescritura de obras literarias, el último encuentro es más una reflexión teórica a propósito de la imitación y la reescritura. Y si todos los intentos por repetir el pasado habían acabado en fracaso o en renuncia por parte de los personajes, Aqueménides en cambio se asimila porque, después de todo, él no es una repetición sino una novedad: *noua forma* (591). Después de haber aprendido la necesidad de seguir su propio camino o de construir su propia ficción, el héroe podrá superar la prueba más difícil, que es repetir y superar a su predecesor. Podemos decir que Eneas (o Virgilio) le escribe un futuro a Aqueménides, que de otro modo habría permanecido enterrado en el pasado o, más exactamente, no habría existido. En realidad es Eneas (o Virgilio), quien le da vida: le da la posibilidad de un futuro, pero también le construye un pasado literario.

## 5.2 EPISODIOS Y PERSONAJES DEL FUTURO

Hasta aquí analizamos el viaje del protagonista, argumento del libro tercero, como una lección acerca de la necesidad de abandonar la *nostalgia* por Troya y el sentimiento de derrota de cara al futuro y a la misión fundacional. Hemos sugerido que la sucesión de episodios, paradas y encuentros distintos que lo componen pueden ser agrupados básicamente en dos grupos que se corresponden con la oposición entre pasado y futuro, vencidos y vencedores, digresión y teleología, primitivismo y progreso, que proponen críticos como Quint (1993) y Feeney (2007). A las paradas que retrasan el avance hacia la meta, los intentos fallidos de fundar ciudades y los encuentros con personajes que miran obsesivamente al pasado siguen casi siempre intervenciones de dioses o profetas que rectifican los *errores*, ofrecen pistas valiosas y van marcando el camino correcto, al tiempo que le proporcionan seguridad y legitimidad a la empresa. Hemos dicho también que la distinción entre los hablantes que repiten el pasado y los que anticipan el futuro casi nunca es absoluta, sino que ellos a menudo intentan infringir los límites que se les han asignado y además lo reconocen más o menos explícitamente.

Pues bien, después de haber estudiado los cuatro episodios y discursos de personajes que intentan repetir el pasado: Polidoro en Tracia, Anquises, que interpreta mal las palabras de Apolo y los conduce a Creta, Andrómaca en Butroto, y Aqueménides en la tierra de los

cíclopes (5.1), la segunda parte de este capítulo atenderá a las revelaciones del futuro: las profecías de Apolo, los penates, Celeno y Héleno. A partir de la autoridad divina que tiene su origen en Apolo, todos ellos lo hacen apartar la mirada de los fracasos y dejar de repetir el pasado y asimismo guían y avalan el viaje y la fundación. Además, en el extremo opuesto de los devaneos y la diversidad que caracterizaban a los personajes y a los relatos de los vencidos, los anuncios de futuro se encuentran en estrecha relación de dependencia y juntos constituyen el camino coherente hacia la meta o el relato fundacional y teleológico de los vencedores, especie de acertijo que ha de ir descifrando Eneas pieza por pieza.

No obstante, a pesar de esta función que comparten todos, cada uno de ellos con su identidad, sus atributos distintivos y su relación particular con el interlocutor desempeña también unas funciones y comunica unos significados específicos que se añaden al mensaje principal. Ya en un trabajo anterior (Ramos Cruz: 2017) estudiamos las profecías que pronuncian Apolo, los penates y Héleno en este libro y sugerimos que la extensión de sus discursos, el tipo de información que aportaban y el lugar que ocupaban en el viaje dependían en gran medida de sus atributos y su posición de autoridad. Concretamente dijimos que mientras mayor eran su poder y su rango más breves y menos claros eran sus discursos. También verificamos entonces que ellos, como la mayoría de los hablantes de la *Eneida*, establecen sus límites y reconocen sus fuentes de manera más o menos explícita, con lo cual demuestran tener conciencia de su responsabilidad con respecto al acto discursivo.

En esta ocasión tenemos la oportunidad de retomar el análisis de aquellas escenas más el caso complejo que constituye la profecía de Celeno para completar nuestra lectura del libro tercero, que forma parte de la construcción del estatuto heroico del protagonista como líder de la misión y antecesor de los romanos. Estudiaremos en detalle cada una de las profecías, la situación y los estatutos de los hablantes que las pronuncian, así como el papel que desempeña cada uno en la conformación del viaje y del carácter del héroe. Veremos cómo ellos, por oposición a los personajes del pasado, ayudan a conformar la faceta pública de él, asociada con el deber, con victoria y con el futuro, y al mismo tiempo aportan unas informaciones y determinan unos rasgos a partir de sus circunstancias particulares.

El vaticinio de Apolo es el primero y el más importante de todos, en tanto declara el destino final y además revela el proyecto dinástico que les espera a los descendientes de Eneas, lo cual recuerda la importante profecía que había pronunciado Júpiter en el libro primero. El mensaje es oscuro y por ello será malinterpretado. No obstante, como se trata del más distinguido de todos los profetas, símbolo de la palabra oracular, patrón de los relatos de fundaciones y divinidad personal de Augusto, su presencia desde el inicio del viaje, justo

después del primer *error* y el hecho de hablarle directamente al héroe constituyen distinciones extraordinarias que superan las que le habían conferido otros dioses en la *Eneida* y definitivamente los precedentes literarios de Virgilio.

Luego, para explicar sus ambiguas palabras y rectificar el *error* de Anquises, que los había llevado a Creta, acuden los penates, dioses patrios que Eneas ha traído consigo de Troya a Roma. Ellos le comunican al héroe la solución correcta al enigma del dios y le encargan explícitamente que la transmita al *pater*, lo cual muestra su conciencia y preocupación por el curso que siguen los mensajes más allá de la emisión. Pero además enfatizan su vínculo con los troyanos, su participación activa en la elección del sitio y su adhesión al líder, lo cual es la reafirmación de su autoridad. El estatuto menor de estos dioses con respecto a Apolo les permite devenir exégetas, mediadores entre los ámbitos divino y humano que, como sabemos, se encuentran estrictamente separados.

A continuación en las Estrófadas, como castigo por la matanza del ganado, Celeno les anuncia un hambre terrible que los hará comer las mesas, lo cual los sugiere sobremedida, pero luego los ayuda a reconocer la tierra prometida. Como habían hecho los penates, la harpía también se apoya explícitamente en la autoridad de Apolo y de Júpiter. Ella también asume asimismo una mediación, pero constituye un caso especial de ambigüedad, difícil de incluir en ninguno de los grupos establecidos. Si bien revela el futuro como los otros profetas, está orientada negativamente hacia el protagonista y provoca extrañamiento y horror, como los personajes de tragedia.

Finalmente Héleno, sacerdote del dios que se encuentra en Butroto junto a Andrómaca, describe el resto del camino hasta la meta en un discurso que desarrolla no sólo las aventuras que los aguardan, sino también aquellas que conoce la tradición y que no están incluidas en la versión virgiliana, e incluso, una vez que ha llegado al límite de lo que puede decir, le indica cómo conseguir más información de la sibila. Esta profecía, sumamente abarcadora tanto por la extensión y por la cantidad de información que efectivamente contiene como por las alusiones que hace y no desarrolla, pretende controlar los hechos que componen el viaje en la *Eneida*, la leyenda de Eneas y el resto de la tradición mitológica y cultural en la que se inserta. De todos los hablantes que cuentan el futuro, Héleno es el de menor rango, pero su discurso, que excede en mucho a todos los demás, aprovecha tanto los que ya se han pronunciado como los que están por venir y constituye una síntesis comparable a la que realiza Virgilio con respecto a sus modelos.

Las profecías, mensajes ambiguos por naturaleza, constituyen espacios interesantes para investigar las distintas partes, los roles de los participantes y las consecuencias de los actos

discursivos. En todos los discursos, pero de manera especial en los oraculares, el estatuto del enunciador y el punto de vista del receptor son esenciales para entender el sentido de las palabras y los actos de habla. El héroe, elegido para llevar a cabo la fundación por decreto del hado, recibirá su encargo en forma de discursos, mensajes de ánimo y orientaciones de parte de instancias superiores, pero eso no es todo. Aunque las pistas fueran claras, siempre hay vacíos que deben ser completados. Es fundamental entender los mensajes, a riesgo de equivocar el rumbo y perderse en repeticiones inútiles. Luego, tanto como la emisión, la interpretación está condicionada en gran medida por el rango y las posibilidades materiales: si bien no todos pueden entender el sentido último de los discursos que se pronuncian, esto es especialmente notable en el caso de la palabra divina que es ambigua por naturaleza.

Apolo, con su vaticinio desprovisto de rodeos, emociones o reclamos de autoridad, es el mejor exponente de la forma de narración orientada al futuro propia de los vencedores, y es el más autorizado para dar la primera y más valiosa pista. Pero su mensaje, que no está al alcance de Eneas ni de su padre, sino sólo de los dioses o los profetas, dará lugar a la búsqueda de otras fuentes y pistas, lo cual supone un trabajo de exégesis similar a la escritura de la obra. A partir la analogía entre esta última y el viaje fundador, sugerimos que las profecías constituyen pasos de avance también en la búsqueda estética de Virgilio y que Apolo, responsable de la primera de ellas, constituye la fuente de la inspiración poética. El proceso creativo, como el viaje, consiste en interpretar mensajes de distintas procedencias y de distinto tipo, así como muchas veces también en repetir lo que han dicho otros.

### 5.2.1 La profecía de Apolo en Delos

Después del fracaso de fundación en Tracia – *terra [...] Mauortia* (13), *scelerata* (60) – y el aterrador encuentro con Polidoro Eneas está desorientado, pero ha entendido al menos que no le es dado elegir libremente el sitio donde asentarse, sino que debe averiguar cuál es la voluntad de los dioses. Por ello se dirige a Delos a interrogar a Apolo: *sacra [...] tellus* ‘una isla sagrada’ (73); *Apollinis urbs* ‘la ciudad de Apolo’ (79). Esta parada, en que recibe el primer anuncio de la travesía, constituye también el primer movimiento en la dirección correcta, especie de reacción o rectificación de la fundación fallida. El mensaje más importante es la pista geográfica – *antiquam exquirite matrem* ‘id a buscar a vuestra antigua madre’ (96) –, clave que, después de haberles sido explicada, los guiará hasta Italia, determinará sus pasos y las otras profecías. Pero además, como siempre, en la situación comunicativa y en la identidad del locutor hay otros mensajes implícitos.

Como la mayoría de los dioses que intervienen en la obra, este tiene un estatuto y unas facultades especiales que motivan su elección por parte de Virgilio y condicionan sus palabras y sus acciones, esta y cada una de las veces que aparece o que se le menciona. Tanto por su elevada autoridad como por las esferas en que se manifiesta esa autoridad, su presencia y su discurso ante Eneas son muy relevantes y pretenden constituir una deferencia extraordinaria para el personaje y para los *alter ego* político y poético, Augusto y Virgilio. Nuestra propuesta fundamental es que, independientemente de los mensajes objetivos, el discurso de Apolo constituye una consagración en toda regla, con implicaciones simultáneas en varios ámbitos y a varios niveles, que es efectiva de cara a varios receptores al mismo tiempo.

Hemos dicho que este hablante es la fuente principal de las profecías, lo cual le permite no sólo revelar el futuro, sino también conceder a otros unas posibilidades de percepción y expresión que superan las de los hablantes comunes. A él pertenece el oráculo de Delfos, ampliamente reconocido en la tradición griega, cuya consulta tradicionalmente precede a las fundaciones.<sup>58</sup> Calímaco cuenta cómo este dios había fundado su primera ciudad a los cuatro años con un altar, un trono y unos muros que había servido de inspiración para los mortales (*Hymn.* 2.55-64), luego había revelado a Bato el sitio en que debía fundar Cirene y les había prometido unas murallas a los reyes (*Hymn.* 2.65-8).<sup>59</sup> Esta tradición justifica la consulta al oráculo por parte de Eneas, justo al inicio del viaje.

Pero en lugar de Delfos, sitio en que se encontraba tradicionalmente, Virgilio coloca el oráculo en Delos. Miller (2011: 107s.) explica que el autor descarta la posibilidad de incursiones tierra adentro, donde estaban los oráculos de Delfos y Dodona y se limita al periplo por las islas, lo cual le permite atenerse a la información contenida en las fuentes: la parada en Delos ha sido también transmitida por Dionisio de Halicarnaso (1.50.1).<sup>60</sup> Añadimos que la mención de Delos posibilita asimismo hacer referencia a los himnos

---

<sup>58</sup> Heinze 1903: 84: “Es ist bekannt, welche Rolle bei der Aussendung von Kolonien Apollo, speziell sein delphisches Orakel gespielt hat; deutlicher noch als die nicht wenigen uns erhaltenen Berichte über die Befragung des Orakels spricht die große Zahl der Pflanzstädte, die den Namen Apollonia tragen. Insonderheit waren es zwei der wichtigsten Städte der italischen Westküste, deren Ansiedler von Apollo geleitet worden waren: Rhegion und Cumä. Virgil stellt also die *ἀποικία* des Aeneas als dritte daneben.” Cf. también Roscher, *Studien zur vergleichenden Mythologie der Griechen und Römer I: Apollo und Mars* (Leipzig, 1873), pp. 82-4, *apud* Heinze *idem*.

<sup>59</sup> Cf. Heyworth: 1993 sobre el modo en que Virgilio introduce referencias al segundo himno calimaqueo, *A Apolo*, y al primero, *A Zeus* respectivamente en esta escena y en la interpretación de Anquises.

<sup>60</sup> Miller 2009: 108: “Thereafter in the *Aeneid* the Delian oracle becomes normative, having essentially replaced Delphi, which is never directly mentioned.” Heinze 1903: 98 sin embargo había escrito que “es ist zu mindesten sehr zweifelhaft, ob der kynthische Apollo ein Orakel besaß, und Virgils Worte deuten auf eine Institution nicht hin.” Miller (2009: 108) formula la sugerente propuesta de que al colocar el oráculo en Delos Virgilio estaría completando o rectificando el himno homérico a Apolo, en que la isla le hace prometer a Latona que se construirá allí un templo y un oráculo (*Hymn. Hom. Apol.* 80s.), pero esta promete sólo un altar, un bosque sagrado y la honra de Febo (*Hymn. Hom. Apol.* 87s.).

calimaqueos segundo y cuarto, fuentes de significados implícitos, que serán interesantes en lo que concierne la autoridad y al estatuto.<sup>61</sup>

Apolonio de Rodas también había incluido dos intervenciones del dios en el viaje de los argonautas, una en el viaje de ida, en la isla de Tinia (2.674-719), y otra en el de regreso, en el mar, después de haber salido de Creta, como un destello que les mostraba una isla en la que atracar y salvarse de la noche que les había sobrevenido (4.171-30). Aquellos casos eran relatos etiológicos que no contenían consultas al oráculo. La primera visión había ocurrido de manera inesperada, y había provocado gran estupefacción entre los héroes, los cuales, siguiendo instrucciones de Orfeo, le habían consagrado Tinia y habían construido allí un santuario a la diosa Concordia. La segunda respondía a una invocación de Jasón y constituía una pista que en cierto sentido recuerda la escena de la *Eneida* que nos ocupa, pero entonces Apolo no había hablado a los navegantes, sino que sólo se había dejado ver. Luego, para conmemorar la visión, los argonautas habían nombrado el sitio, Ánafa, y habían celebrado ritos en favor del dios. Otra diferencia importante es que, aunque en ambos casos se nombran islas, estas resultan ser sólo sitios de paso, no fundaciones importantes como la de la *Eneida*.

Como ya hemos tenido oportunidad de ver, este tipo de relatos etiológicos que imitan más o menos directamente a Apolonio se encuentra con frecuencia en el libro tercero.<sup>62</sup> Pero lo que justifica este episodio no es el nombre del sitio, sino el rumbo del viaje de Eneas y la guía de Apolo. La abundante presencia de este dios<sup>63</sup> es un elemento que distingue al protagonista virgiliano con respecto a otros héroes y distingue asimismo esta versión de la leyenda. Ello se debe tanto a su importancia en los ámbitos de la profecía y las fundaciones,

<sup>61</sup> A. Barchiesi 1994, que investiga la influencia del *Himno a Delos* de Calímaco en este episodio, repara la semejanza en la presentación del sitio en Calímaco y en Virgilio, y añade que “Delos, incidentally, is *emphatically* not a place of normal mantic activity.” (p. 439) Ambas descripciones del lugar incluyen elementos píticos, de modo que al final tenemos una combinación de Delos y de Delfos; cf. Heyworth 1993: 255 y Miller 2009: 107.

<sup>62</sup> Como muestra Nelis 2001: 62, la aparición de Apolo en Tinia (Ap. Rhod. 2.674-719) será imitada por Virgilio más adelante, en el paso por Léucade y Accio (270-89), en que el poeta incluso insertará una alusión al pasaje apoloniano: *aperitur Apollo* (275).

<sup>63</sup> A él se deben casi todas las profecías de este libro y buena parte de las que se pronuncian en otros sitios de la obra, a él también apelará Eneas en el libro cuarto para justificar ante Dido el abandono y el viaje a Italia (4.345s.) y en el séptimo Ilioneo lo invocará nada más llegar al Lacio, en el discurso oficial ante Latino (7.241). En el libro sexto, durante la consulta a la sibila que es su profetisa, el héroe le dirigirá otro ruego al dios en el cual volverá a recordar su papel como guía – *ducente te* (6.59) – y le prometerá un templo de mármol – *tum Phoebae et Triuiaae solido de marmore templum / instituam* (6.69s.) – similar al que había anunciado el mismo autor en el proemio de *Geórgicas 3* – *et uiridi in campo templum de marmore ponam* (*Georg.* 3.13) – o bien al templo que había hecho construir Augusto en el Palatino. Finalmente el poeta lo celebrará en el escudo de Eneas (8.626-731), que relata prolépticamente la batalla de Accio y el triunfo. Además, varias de las menciones establecen de manera más o menos directa la identificación con él primero de Eneas, lo cual enfatiza un símil en el libro cuarto (4.134-9) y luego por extensión de Augusto que, durante el triple triunfo del escudo, aparece sentado en el umbral del templo, prácticamente confundido con el dios: *ipse sedens niueo cadentis limine Phoebi* (8.720).

como a la notoriedad que había alcanzado en época de Virgilio, especialmente a su papel como representante de los poetas y de Augusto; cf. Heinze (1903: 84).

Representado con la cítara y estrechamente relacionado con las musas desde Homero, Apolo es responsable de las artes, la música y la poesía; cf. por ejemplo *Hymn. Hom. Ap.*; *Hymn. Hom. Mus.* Más tarde, sobre todo a partir de época helenística, su imagen además fue ampliamente utilizada por los poetas para simbolizar nuevas pretensiones estéticas, especialmente la preferencia por la composición breve y ligera frente a los excesos de la epopeya y devino protagonista emblemático de las *recusationes*, como en Callim. (*Aet.* fr.1.21-8). Estas ideas estéticas son retomadas por los neotéricos y los augústeos, como Horacio<sup>64</sup> y el mismo Virgilio (*Ecl.* 6.1-5, un texto al que volveremos en esta sección).

Pero su presencia no se limita a la composición breve, como muestra el hecho de que Apolonio de Rodas lo haya invocado en el proemio de su epopeya (1.1-22), lugar tradicionalmente dedicado a la musa, e incluso lo haya incluido en el argumento como responsable del viaje de los argonautas; cf. Köhnken (2006). En la *Eneida* no aparece en el proemio y tampoco es actor de una *recusatio*, sino más bien lo contrario. El dios que generalmente desaconseja aventurarse en obras de gran escala, en esta ocasión sin embargo asumirá la guía del protagonista en la fundación del imperio, o bien del autor en la composición de la epopeya. Su intervención en primer lugar avala la misión de Eneas, pero en virtud de su vínculo con la poesía el aval se extiende al autor y a su proyecto literario.

Por otro lado Apolo había sido identificado con el sol y con los Ptolomeos también en época helenística y en Roma se convirtió en divinidad personal del futuro Augusto. La identificación parece haber comenzado en época del triunvirato<sup>65</sup> y haber ganado fuerza progresivamente después de la batalla naval de Nauloco, en la cual él mismo le había concedido la victoria a su protegido y él en agradecimiento le había dedicado el templo en el Palatino, precisamente junto a su casa.<sup>66</sup> Luego la importante victoria de Accio sobre

---

<sup>64</sup> Hace tiempo se ha reconocido que las *recusationes* en Horacio, más que renunciaciones sinceras, constituyen *praeteritiones*. Commager 1962: 114 afirma que “Rejections of epic themselves become epic.” Según la reformulación de Hinojo Andrés 1985: 84: “El poeta [...] nos expone los contenidos y los temas épicos, las hazañas y gestas del príncipe y los de sus colaboradores con el pretexto de anunciarnos que no los quiere cantar, que su musa no se lo aconseja o que su ingenio no es adecuado para temas tan elevados (*culpa ingenii*).”

<sup>65</sup> El primer testimonio que tenemos se debe a Suet. (*Aug.* 70) que cuenta la aparición de Octaviano en un banquete disfrazado de Apolo. A partir de este punto hay una mitología construida a semejanza de la historia de Alejandro Magno, que hace al futuro *princeps* descender del dios. Cf. Miller 2009: 15-53.

<sup>66</sup> La dedicación del templo a Apolo en el Palatino – lugar asociado a la Victoria y a las tradiciones más sagradas desde la fundación de Roma –, precisamente junto a su casa, es un hecho extraordinariamente significativo en la construcción de la imagen pública del futuro Augusto. Con ello no sólo creaba un vínculo estrecho con el dios, sino que además enfatizaba su relación con la victoria. *Domus* o *uilla* en este caso designa tanto la vivienda particular, lo que sería modernamente una casa, como también un espacio de dimensiones más amplias: lo que hoy consideraríamos un palacio; acerca de la *uilla* como manifestación de los espacios público y privado cf. Zanker 1997<sup>3</sup>: 35-41. El conjunto arquitectónico del Palatino es una muestra explícita del modo en que un

Cleopatra y Marco Antonio fue igualmente presentada como concesión suya. En la misma *Eneida* lo veremos primero tensando el arco contra los enemigos desde su santuario y luego celebrando el triunfo (8.704s., 720-3).<sup>67</sup> El heredero de César se apoya en él y se atribuye sus rasgos distintivos, la racionalidad y lo masculino que son también típicos de occidente y de Roma, para hacer frente a Marco Antonio, que se había asociado con Dioniso, y presentarse como salvador y fundador de la nueva era de justicia y paz, después del horror de las guerras civiles. Si bien desde hacía bastante tiempo Apolo contaba con un lugar respetable en el panteón romano y un templo – dedicado ¿casualmente? por uno de los Julios –,<sup>68</sup> puede decirse que la identificación con Augusto lo consagró definitivamente como representante de la potencia en que entonces ya se había convertido Roma.

A pesar de ello sin embargo es importante enfatizar, como acepta hoy en día casi toda la literatura que se ocupa de este tema,<sup>69</sup> que el realce del dios en la cultura y la religión romanas de época augústea, así como la reestructuración de las instituciones en función de construir la imagen y elevar la autoridad personal del *princeps*, no constituyen la tarea de súbditos encargados de implementar un sistema previamente elaborado desde arriba. Más que *propaganda* en el sentido estricto del término, el principado y la supremacía de Augusto a partir de la imagen de Apolo es una construcción paulatina, realizada conjuntamente y con el consenso de todos, como es la verdadera autoridad; cf. Heinze: 1925, Galinsky: 1996 y *supra* 2.1.2. A lo largo de este proceso, en sus distintas manifestaciones artísticas, arquitectónicas, literarias, políticas, etc. pueden verificarse tensiones entre los implicados, tanto de Augusto como de los artistas, pero también la legitimación de intereses que son comunes. Los poetas específicamente, al tiempo que reconocen la definición política del *princeps*, también se apropian de los elementos constitutivos de su ideología y tanto como él se construyen personalidades o facetas muchas veces apoyados igualmente en Apolo. Los aspectos políticos convergen con los poéticos: los poetas celebran el triunfo del emperador y también el suyo propio.<sup>70</sup>

---

espacio público – religioso en este caso – se confunde con el privado y la institución sirve para construir el estatuto personal. Esta y otras manifestaciones artísticas conforman el movimiento por medio del cual Apolo, un dios del estado romano se convierte en divinidad personal de Augusto.

<sup>67</sup> Después de que el dios le concediera la victoria, Augusto lo retribuyó de diversos modos en Roma, emprendió la ampliación del antiguo santuario de Accio y la creación de un *témenos* en la ciudad de Nicópolis, también fundada por él y revitalizó los juegos en honor del dios; cf. Miller 2009: 56s.

<sup>68</sup> El templo de Apolo Médico, dedicado en 431 por el cónsul C. Julio; cf. Liv. (4.29.7 y 40.51.6).

<sup>69</sup> Cf. entre otras las sugerentes discusiones de Kennedy 1992, Galinsky 1996 y Miller 2009: 5s.

<sup>70</sup> Un ejemplo elocuente de esta combinación es la imagen del templo que promete Virgilio en el proemio del libro tercero de las *Geórgicas*, cuya descripción comienza con una alusión a César – *in medio mihi Caesar erit* (v. 16) – y acaba con una a Apolo: *Troiae Cynthius auctor* (v. 36). Como sugiere Miller *ibidem*: 3: “Apollo here evokes Octavian, whose triple *triumphus* of 29 BC the anticipated temple will celebrate along with Virgil’s own poetic triumph.” A esta promesa de las *Geórgicas*, así como a la *recusatio* de *Ecl.* 6, volveremos más adelante en esta sección, a propósito del valor metapoético de la escena en Delos.

En todo caso, debido a los distintos rasgos que componen su carácter y a los distintos ámbitos que conciernen al dios, los mensajes y las distinciones que ocurren en esta escena, en otros sitios de la *Eneida* y en otras obras de la época exceden la situación de enunciación inmediata, que es el viaje de Eneas, y afectan también por lo menos a Augusto y al autor literario, que se encuentran fuera de la ficción. En la escena que analizamos, que es su primera aparición en la *Eneida*, el dios comienza a construir un vínculo especial con el héroe: se define como guía, garante y responsable por el proyecto fundacional, prácticamente al mismo nivel que Júpiter y el hado.

Una vez que los troyanos han llegado a Delos y se han efectuado los saludos y reconocimientos de rigor entre el anfitrión y los recién llegados (80-3), el héroe directamente formula su petición al dios:

da propriam, Thymbraee, domum; da moenia fessis  
et genus et mansuram urbem; serua altera Troiae  
Pergama, reliquias Danaum atque immitis Achilli.  
quem sequimur? quoue ire iubes? ubi ponere sedes?  
da, pater, augurium atque animis inlabere nostris.

85-9

¡Danos, Timbreo, albergue propio, danos,  
tras mil fatigas, muros, descendencia  
y ciudad perdurable! ¡A un nuevo alcázar  
de Troya favorece, a estas reliquias  
del bando griego y del furor de Aquiles!  
¿A quién seguimos? ¿hacia dónde quieres  
que vayamos en pos de una morada?  
¡Danos, Padre, tu augurio, y que tu espíritu  
descienda a nuestras almas!

Como corresponde a las súplicas, el discurso es eminentemente directivo. Tenemos cinco imperativos – *da*, que se repite tres veces (85, 89); *serua* (86); *inlabere* (89) – y tres preguntas – *quem*; *quo*; *ubi* (87) – que al igual que los directivos exigen una respuesta del interlocutor. Le pide una *patria* que sea propia, en la que encuentre estabilidad: *propria domus* (85), *moenia* (85), *genus* (86), *mansura urbs* (86), *sedes* (88). Los actos y su contenido se corresponden con las condiciones de cada uno. Eneas habla a partir de su principal carencia: la pérdida de Troya, el fracaso de la primera fundación y la condición de naufrago e invoca al dios de las fundaciones. No obstante, aunque con ello pretende enmendar el *error* recientemente cometido, lo cierto es que, en lugar de enfocarse en el futuro, un rasgo que también distingue a Apolo, sigue intentando recuperar y reconstruir el pasado: *altera Troiae / Pergama, reliquias Danaum...* (87). El modo en que formula la consulta constituye pues una nueva equivocación, como advertimos los lectores, que sabemos que no es posible preservar Troya y que los troyanos en Italia tendrán que cambiar su nombre, su lengua y su vestido.

La acción discursiva, implica una cierta seguridad de que el hablante cuenta con el apoyo de los dioses, pero luego el tono y las peticiones concretas, en lugar de enfocarse en Apolo y reconocer su autoridad o el vínculo que lo lleva a dirigirse a él, muestran su propia disposición anímica, la angustia, la necesidad de reposo y la tendencia al *error*. Más adelante en la obra, cuando haya de pedir un oráculo a la sibila, en cambio será consciente de que debe dirigirse a un sitio nuevo, y ya sabrá qué sitio es:

tuque, o sanctissima uates,  
 praescia uenturi, da (non indebita posco  
 regna meis fatis) Latio considere Teucros  
 errantisque deos agitataque numina Troiae  
 6. 65-8

Y tú, vate santísima que sabes  
 lo porvenir, concédeme, (no pido  
 reinos que no se deban a mis Hados)  
 que a los Troyanos se abra el Lacio y puedan  
 allí asentar a sus errantes dioses,  
 los númenes de Troya tan sufridos.

El cambio de perspectiva que ha sufrido en el libro sexto es resultado del largo camino que ha recorrido entonces, como también de la profecía de Apolo que está a punto de recibir en esta escena y de las que siguen en este libro. La rectificación del *error* – *errantisque deos* (6.68) – se basa en los distintos actos y discursos legitimadores que ha recibido, y lo reconoce explícitamente en el argumento entre paréntesis que precede a la súplica: *non indebita posco / regna meis fatis* (66s.). Así pues, a pesar de la distancia que los separa, el discurso del libro sexto se relaciona primero con la petición del libro tercero que analizamos por vía de la repetición y luego con la respuesta de Apolo por vía del paréntesis, que constituye una especie de cita del dios. Es como si el héroe reconociera que antes se había equivocado y al reformular la petición añadiera: “tú mismo, Apolo, me has prometido estos reinos y este destino.” La transacción indirecta abarca varios hablantes y varios libros de la obra, que sin embargo están estrechamente relacionados.

Pero de vuelta a la escena y a los discursos del libro tercero, una vez que hemos reconocido el objeto principal de la acción del héroe y el *error* que supone, nos interesa insistir en el tratamiento del dios y la relación que Eneas establece con él. En los actos directivos se incluyen breves alusiones a los estatutos que marcan al mismo tiempo identidad y diferencia de rango, lo que significa disponer las condiciones necesarias para conseguir el éxito de la súplica. A ello se dedican especialmente los vocativos: *Thymbraeus* (85), *pater* (89). El primero señala un sitio de culto, lugar sagrado que ha pasado a formar parte del nombre del dios, como ha sucedido también con Delos. Como el mismo Eneas, Apolo, antes de encontrar un lugar para nacer, había recorrido innumerables tierras en el vientre de su

madre (Callim. *Hymn.* 4):<sup>71</sup> ahora sin embargo posee más de una sede de culto. De manera explícita Eneas alude al lugar de nacimiento, sitio de Apolo Delio en que ocurre la escena, y a Timbra mediante el vocativo *Timbraeus*, mientras que en la mente de los lectores contemporáneos resuenan también Apolo Accio y Apolo Palatino. Eneas por su parte es un desterrado que ha de vagar por los mares sin un lugar donde establecerse y ni siquiera se distingue del grupo: *fessi, reliquae Danaum atque immitis Achilli* (87). El segundo vocativo, *pater*, intenta comprometer al dios y enfatizar su responsabilidad en la empresa: recordemos que él también había construido Troya y que había apoyado a los troyanos durante la guerra.

Las dos primeras preguntas contienen acciones distintas que han de ser realizadas respectivamente por él y su gente – *sequimur* (88) que implica obedecer – y por Apolo: *iubere* (88). Luego, desde el papel de narrador enunciará aún otra acción – *summissi petimus terram* ‘prosternados en tierra humildes’ (93) – que insiste en su posición inferior. No obstante, aunque las declaraciones del estatuto no ocupan necesariamente enunciados individuales y son expresadas con brevedad, sí determinan la forma de los actos de habla y el modo en que estos son recibidos por el interlocutor. La relación jerárquica y personal establece la naturaleza de los directivos y el grado de obligación de Apolo con respecto a ellos. Eneas ha determinado incluso el tipo de discurso que el dios va a pronunciar.

Pero la súplica contiene más elementos que la estabilidad y la recuperación de la *patria*. Al interpelar al dios por su nombre, y como también confirma el último directivo – *da, pater, augurium atque animis inlabere nostris* (89) –, Eneas aspira a contar con su presencia, ya no delante, sino dentro de él. Esto es una invocación, o más exactamente, una petición de inspiración: Apolo debe penetrar en él, como les ocurre a los profetas o a los vates, como le ocurre a la sibila: *adflata est numine [...]* / *iam propiore dei* ‘...al transfundirse por ella el dios ya más y más cercano’ (6.50s.). Aunque es un acto directivo, no un enunciado que establece estatutos o relaciones, al hablar de este modo el héroe se coloca en una posición y se toma atribuciones que no son necesariamente naturales o esperables.

En la sección anterior de este capítulo, en que nos ocupamos de los discursos proferidos por hablantes del pasado, enfatizamos el derecho de Anquises a interpretar la profecía de acuerdo con su autoridad, que había quedado sancionada por Júpiter poco antes de la salida de Troya (5.1.2). En efecto, mientras está vivo, el *pater* tiene un papel destacado en la empresa que incluye el trato con la divinidad. Además, es a él y no a Eneas a quien reconoce y saluda

---

<sup>71</sup> Sobre la situación de Delos afirma A. Barchiesi 1994: 439: “Leto’s wandering finds a paradoxical solution, in an island which had always been on the move, and now settles down forever. But now again – in Vergil – ‘steady’ Delos is the start for a new quest: from here the Trojans will pursue, through mistakes and obstacles, the hope of a steady fatherland. Delos, the Clear, is both the clear promise of a stabilized future, and the omen of a life of *errores*.”

Anio al llegar a Delos: *ueterem Anchisen agnouit amicum* ‘Mirando a Anquises, al punto reconoce al viejo amigo’ (82). A pesar de ello es Eneas quien pide y recibe el oráculo, si bien sus palabras recuerdan las del *pater*: *da deinde augurium, pater, atque haec omina firma* ‘nuevo augurio danos, oh Padre, y tu señal confirma’ (2.691). Aunque se trata de una ocasión estandarizada, prácticamente un ritual, el hecho de que Anquises haya formulado su petición en un episodio anterior a este, más su categoría de *pater familias*, imprime a las acciones su sello, de manera que, cuando Eneas las usa, parece deberle un reconocimiento de autoridad. Por otro lado está Anio que significativamente ocupa los roles simultáneos de gobernante y sacerdote: *rex idem hominum Phoebique sacerdos* ‘rey a la par y sacerdote’ (80).

De los personajes presentes en la escena él sería el más indicado para pedir el oráculo. Después correspondería el turno a Anquises y sólo en tercer lugar le tocaría a Eneas. Así pues, cuando el héroe interpela al dios, se encuentra usurpando una función que, según la estructura jerárquica aceptada, no le pertenece.<sup>72</sup> A pesar de ello Eneas se muestra inferior sólo con respecto al dios, mientras que con respecto a los demás, sorprendentemente, se eleva aun a costa de los protocolos y las jerarquías habituales, a pesar de haber perdido la *patria*, de estar frente al *pater* y de ser un extranjero en Delos. La acción constituye un intento de redefinición del estatuto propio y del de Apolo en función de él que será la base del vínculo que tienen Augusto y Virgilio con la misma divinidad. Si bien en la situación inmediata su comportamiento es novedoso e inesperado, este cobra sentido en la realidad externa al texto, en las figuras política y poética que el héroe evoca, metafóricamente.

Como explica K. Galinsky (1996: 10-41), el rasgo principal de Augusto, la base de su *auctoritas* y la novedad que da lugar al principado como forma de gobierno es justamente la posibilidad de reunir en una persona varios cargos o potestades, que además no son precisamente reconocidos de manera oficial. Como Eneas en Delos, Augusto era un ciudadano común (*privatus*), que por distintas razones podía hacer uso de poderes especiales, los cuales oficialmente correspondían a otros. Al igual que los senadores de Roma, Anio tiene los títulos sólo en teoría, pues sus funciones son asumidas por Eneas. Podemos preguntarnos si el héroe virgiliano es el primero en agenciarse unas prerrogativas que luego transmitirá a Augusto o si es al revés, si el personaje anacrónicamente está haciendo uso de un poder que le había garantizado el *princeps*.

Luego, la posibilidad de tratar con el dios, incluso recibir su inspiración, más que un deseo presente en la súplica del héroe es un hecho que será confirmado inmediatamente por el

---

<sup>72</sup> Miller 2009: 105 nota la transgresión: “[Aeneas] bypasses the readily available Apolline intermediary, Anius, and instead quite remarkably speaks of himself with the language of the priestly representative whom the god will would properly fill with inspiration (3.89 *animis inlabere nostris*).”

mismo Apolo – *uix ea fatus eram* ‘Concluía apenas este ruego’ (90) –, como también inmediatamente había respondido Júpiter a la invocación de Anquises: *uix ea fatus erat senior* ‘Hablaban aún cuando...’ (2.692). El discurso de Apolo provoca un estremecimiento en los cimientos de la tierra, una catástrofe en el orden de los elementos naturales – *tremere omnia uisa repente, / liminaque laurusque dei, totusque moueri / mons circum et mugire adytis cortina reclusis* ‘...tiemblan los umbrales del dios, sus laureles y el monte todo. En el sagrario abierto el trípode retumba...’ (90-2) – que se inspira en el *Himno a Apolo* de Calímaco (1-7); cf. Heyworth (1993: 255).<sup>73</sup> La referencia intertextual no es significativa para Eneas, pero trae a la memoria del lector externo unos mensajes que habían sido comunicados en otras apariciones y otras obras y entonces constituyen pistas que le señalan también a él el camino correcto en la interpretación. Como en los himnos de los poetas o en las plegarias de los sacerdotes, la invocación está cargada de profundo sentido religioso. Cuando esta se realiza según la fórmula requerida por un hablante autorizado para ello, el dios en efecto se hace presente. El héroe recibe el oráculo que ha pedido y a través de él el poeta también recibe la inspiración.

Precisamente en virtud de las asociaciones que permiten la intra- y la intertextualidad, los lectores son conscientes de que esta reacción de la naturaleza no es un suceso común. Hace poco, en Tracia, Eneas ha tenido la oportunidad de presenciar el primer prodigio del viaje, de escuchar voces y encontrar seres inusitados. Y si entonces el espanto había alcanzado un clímax con la planta que sangraba y hablaba – *uox reddita fertur ad auris* ‘...que me trae [...] esta queja’ (40) –, aquí escucha otra voz que no produce pena ni espanto, pero que es también sorprendente: *uox fertur ad auris* ‘esta voz oímos’ (93). Es el momento de la revelación de la meta y del proyecto dinástico y debe ser marcado de manera extraordinaria.

Después de haber sacudido la tierra de este modo, Apolo responde:

Dardanidae duri, quae uos a stirpe parentum  
prima tulit tellus, eadem uos ubere laeto  
accipiet reduces. antiquam exquirite matrem.  
hic domus Aeneae cunctis dominabitur oris  
et nati natorum et qui nascentur ab illis.

94-8

Recios Dardanos, la región primera  
que vuestra raza vio brotar aguarda,  
ubérrima y feliz, vuestro retorno:  
ir a buscar a vuestra antigua madre.  
Allí dilatará el solar de Eneas  
su señorío por el orbe entero,  
él y en pos de él, los hijos de sus hijos  
y cuantos nazcan de su noble alcurnia!

<sup>73</sup> También en el himno cuarto *A Delos* la profecía que pronuncia Apolo desde el vientre de Latona constituye un evento de irracionalidad extrema; cf. A. Barchiesi 1994.

El discurso es conciso y está constituido por una estructura sencilla. La meta principal se encuentra en el centro, en un acto directivo – *antiquam exquirite matrem* (96) –, de modo que los dos anuncios, uno al inicio – *quae uos a stirpe parentum / prima tulit tellus, eadem uos ubere laeto / accipiet reduces* (94-6) – y otro al final – *hic domus Aeneae cunctis dominabitur oris / et nati natorum et qui nascentur ab illis* (97s.) – constituyen argumentos de ese acto. *Antiqua mater* sin embargo es metafórico y no tiene sentido sin las precisiones del inicio y del final, las cuales contienen información valiosa a varios niveles. Luego, al acto directivo y a los argumentos se suma el vocativo – *Dardanidae duri* (94) –, que contiene la clave para descifrar el sentido de los otros actos de habla.

Aunque el acto directivo propiamente se encuentra más adelante, el primer argumento contiene ya la acción que han de realizar los troyanos: *reduces* (96). Esta acción marca el tema y el tono de toda la alocución y la dirección del viaje. Así es como esta escena, y particularmente este discurso, pronunciado por el dios principal de los oráculos y del futuro, justifican y avalan el movimiento cultural y político que da lugar a Roma: traslado geográfico, de oriente a occidente y temporal, del pasado mitológico al presente y al futuro en que los descendientes de Eneas dominarán el mundo.

La orientación al futuro que distingue a Apolo contrasta notablemente con el contenido de la profecía, pues la meta en realidad es un regreso. Esta es la misma paradoja que se encuentra en la esencia del carácter romano y en la historia de Roma: el origen doble o *ambiguo* que también reconoce Anquises: *agnouit prolem ambiguam* (180); *vid. supra* 5.1.2. Ya antes en este trabajo, a propósito del primer episodio del relato de la caída de Troya, hemos hecho alusión a la compleja relación de Roma con Grecia, que considera tanto la inclusión como el antagonismo y es justificada en el imaginario colectivo justamente por la flexibilidad que ofrecía el mito de la fundación, el cual les permitía a los romanos entenderse como descendientes o como enemigos de los griegos, según fuera necesario; cf. Deremetz (1995: 117-28), Feeney (2016: 144) y *supra* 4.2.1.

Pues bien, en este momento de manera significativa, después de las enormes dificultades de Eneas para abandonar la *patria* y sin que haya superado su tendencia a repetir el pasado, Apolo le dice que sus orígenes están en occidente y con ello decide una cuestión de suma importancia. El fundador no es un extranjero ni un conquistador, sino un exiliado que regresa. El estereotipo del oriental y el extranjero que los romanos desprecian, con el que Eneas es asociado por parte de sus enemigos,<sup>74</sup> es reservado a los griegos: Sinón el mentiroso,

---

<sup>74</sup> El mismo Eneas es asociado por sus enemigos con el estereotipo del oriental y el afeminado, que es Paris y varias veces en la obra su *uirtus* y su masculinidad parecen estar amenazadas; *vid. supra* 3.3.2 a propósito del primer discurso a Dido, especialmente nota 187 del capítulo 3 y 3.3.3 que analiza el proyecto de Venus, el cual

Aqueménides el bárbaro. Los troyanos en cambio llevan ya en su carácter, desde el inicio, las cualidades étnicas, culturales y morales positivamente valoradas entre los latinos. Apolo además constituye una síntesis perfecta de estas cualidades.

Sabemos que el mensaje principal no llega correctamente y los troyanos realizan la fundación en Creta, que acaba en peste, muerte y pérdida de la cosecha. En nuestro análisis de los discursos de Anquises sugerimos que el sentido de las palabras de Apolo no es tan evidente como opinan algunos críticos, sino que el *error* es una solución plausible; *vid. supra* 5.1.2. Pero además de la existencia de dos versiones del origen, la estructura y el contenido de los actos de habla y los estatutos de los implicados constituyen asimismo elementos de ambigüedad.

Serv. *ad loc.* ha reconocido que la solución del enigma planteado por Apolo está implícita en el vocativo del inicio, *Dardanidae*. Esta categoría sin embargo no se usa normalmente para transmitir informaciones relevantes, sino para establecer relaciones, preparar la escena y condicionar al receptor con vista a las acciones que se van a realizar (Ramos Cruz 2017: 885). Apolo no necesita establecer su autoridad frente al interlocutor, pues él es la fuente de todas las profecías y por ello ha sido consultado. No tiene que presentarse ni justificarse, pero sí le concede al héroe un atributo, el cual sin embargo tampoco pretende precisamente establecer una relación con él, sino comunicar datos objetivos. El vocativo contiene la respuesta al enigma acerca del verdadero origen de los troyanos, pero, debido a su carácter marginal con respecto a los enunciados y al contenido de los discursos, Eneas y Anquises buscan la respuesta en el resto del discurso, no en este sitio.

Luego, la enorme diferencia de estatutos que existe entre el hablante y el interlocutor es esencial. Desde el inicio de la escena, con el temblor de la tierra y las solemnes palabras, Apolo se presenta como un hablante superior y *ambiguo* que no necesita justificar o declarar sus límites. Pero esa misma autoridad le impide comunicar el mensaje de manera explícita. La profecía es el futuro, pero el futuro es incierto y su conocimiento es exclusivo de unos pocos. La concisión y la ambigüedad son rasgos de distinción tanto como limitaciones: a pesar de que tiene pleno acceso a la palabra y al futuro, o precisamente por eso, el dios está obligado a ser breve y su mensaje requerirá la intervención de intérpretes. Este rasgo será luego aprovechado por el autor para introducir nuevos profetas y nuevos discursos, y para desarrollar episodios paralelos en los cuales se cuenta el pasado o se dan nuevas indicaciones: la parada en Creta, el encuentro con las harpías o la visita a Héleno, que le interesaban por distintos motivos, acaso porque formaban parte de la tradición conocida. En todo caso, los

---

supone la distorsión del plan de hado, la transformación de las *arma* en *amor* y del género épico, y 4.4.3 a propósito de las direcciones de Creúsa que él debe obedecer en Troya.

profetas, si bien tienen que justificarse mucho debido a su rango inferior, podrán ser siempre más explícitos que el dios.

A pesar de su identidad conocida, Apolo no es un hablante común, sino un fenómeno inabarcable e incomprensible, como es la idea del futuro y como es el anuncio que cierra la profecía, el cual excede los límites de los otros vaticinios y de la obra: *hic domus Aeneae cunctis dominabitur oris / et nati natorum et qui nascentur ab illis* (97s.). Este argumento, el segundo que justifica el acto directivo, ahora claro y rotundo, es una garantía sumamente valiosa. Apolo pone a disposición del héroe el proyecto imperial, el dominio del mundo que los lectores conocen, que coincide con el *imperium sine fine* (1.279) de Júpiter<sup>75</sup> y con la declaración de Poseidón a Hera en la *Iliada*.<sup>76</sup> Además de estos dos casos, que se refieren concretamente a Eneas y a sus descendientes, el anuncio del proyecto dinástico está inspirado en el himno calimaqueo *A Delos*, en que el dios anticipaba la gloria futura de los Ptolomeos; cf. A Barchiesi (1994).

Esta es la primera vez que Eneas recibe semejante anuncio de boca de un dios. En la *Iliada* había sorprendido que un dios que estaba del lado de los aqueos favoreciera a Eneas: aquel sin embargo hablaba a Hera; *vid. supra* 3.1.2. El himno *A Delos*, como la *Eneida*, legitimaba la monarquía contemporánea desde la distancia que impone el mito, pero en él el dios comunicaba su mensaje sobre Ptolomeo a Latona, no al héroe.<sup>77</sup> En las *Argonáuticas* Apolo se había aparecido a los viajeros en Tinia y había producido un estremecimiento de la tierra, como aquí – *ἡ δ' ὑπὸ ποσσὶν / σείετο νῆσος ὅλη, κλύζεν δ' ἐπὶ κόματα χέρσῳ* ‘La isla entera se estremecía bajo sus pies y las olas batían sobre la ribera.’ (679s.) –, pero entonces no había sido invocado ni había pronunciado palabra u ofrecido garantías explícitas.

En el *Himno a Apolo* Calímaco afirma que *ὠπόλλων οὐ πάντι φαίνεται, ἀλλ' ὅ τις ἐσθλός* ‘Apolo no se muestra a todos, sino solamente al que sea bueno’ (9).<sup>78</sup> A pesar de que los poetas arcaicos y helenísticos se permitían un tratamiento mucho más cercano con la divinidad, y los segundos especialmente un grado de encomio mucho más alto que los latinos, ni en Homero, ni en Calímaco, ni en Apolonio el héroe había recibido el vaticinio

<sup>75</sup> Nótese especialmente la asonancia y la repetición del verbo en la misma posición métrica *uictis dominabitur Argis* (1. 285) ~ *cunctis dominabitur oris* (3.97).

<sup>76</sup> *ἤδη γὰρ Πριάμου γενεὴν ἐχθηρε Κρονίων· / νῦν δὲ δὴ Αἰνείαο βίη Τρώεσσιν ἀνάξει / καὶ παίδων παῖδες, τοί κεν μετόπισθε γένωνται* ‘Ya Jove aborrece a los descendientes de Príamo, pero el fuerte Eneas reinará sobre los troyanos, y luego los hijos de sus hijos que sucesivamente nazcan.’ (*Il.* 20.306-8) Estrabón (13.1.53) transmite una versión romanizada de esta profecía homérica en la que *βίη Τρώεσσιν* es sustituido por *γένος πάντεσσιν*, que es la que utiliza el Apolo virgiliano; cf. Heyworth 1993: 256 y nota 26 y Heyworth- Morwood 2017: *ad loc.*

<sup>77</sup> Además, en el himno calimaqueo el apóstrofe sirve para reducir la distancia entre el poeta y el público externo (27-55). Jong 2009 considera este y otros ejemplos de invocaciones de los himnos como casos de metalepsis, los cuales señalan pragmáticamente momentos de la historia que son importantes desde el punto de vista emocional.

<sup>78</sup> Las traducciones de los Himnos de Calímaco que incluimos en este trabajo pertenecen a De Cuenca y Prado-Brioso Sánchez 1980.

directamente del dios, como hace Eneas. Sabemos que la distancia con respecto a la divinidad es un aspecto fundamental en la conformación del estatuto del héroe que el autor se empeña en enfatizar, pero precisamente por eso, las transgresiones son significativas. Si bien él no entiende cuál es su destino, la distinción de que es objeto, que se advierte tanto en el contenido literal del discurso como en las acciones no verbales y en los elementos de la situación, es un mensaje que sí está a su alcance y asimismo ha de ser advertido por el público en Cartago y por los lectores externos. De acuerdo con la escena política y con el precedente de otros personajes que habían apoyado en los dioses su propio encomio, Virgilio era consciente de los límites que convenía observar en este sentido y del grado de alabanza que convenía recibir a los mortales. Por ello hace a su héroe recibir la primera pista del viaje y la noticia del proyecto dinástico de parte de Apolo, lo cual constituye un reconocimiento sin precedentes, pero nota que es algo extraordinario y no le permite acceder a los designios de Júpiter.

Con esta profecía, que marca el inicio del viaje, Apolo asume el papel de guía y protector en adelante, de Eneas durante el viaje y de sus descendientes a lo largo de varios siglos. En este momento, debido a su ámbito de acción específico, este dios suplanta a Venus, encargada de la protección divina en los libros segundo y primero, los cuales contaban respectivamente sucesos que son anteriores y posteriores a estos. En el segundo libro la madre ayudaba el *furor* que lo hacía lanzarse continuamente a la lucha y a tomar la decisión de huir de Troya. Pero salir de la *patria* y fundar una nueva significa no sólo dejar atrás un sitio, sino también un modo de ser y de narrar: Eneas debe abandonar los rasgos materiales y morales que conforman su estatuto como héroe homérico. Hemos dicho que el cambio de *patria* es un movimiento cultural, más que viaje físico. Se trata de la modificación del carácter del héroe y del nacimiento de un pueblo nuevo, con la capacidad de someter a otros pueblos, incluido aquel que antes lo había vencido.

Entre los libros segundo y tercero, que conforman el relato del protagonista, ocurre un cambio importante en lo que concierne a la protección divina: Venus, que lo había acompañado también en la *Ilíada*, cede su lugar en favor de Apolo. La madre en principio ayuda a definir el estatuto heroico tradicional, que se basa fundamentalmente en la ascendencia divina, la condición de elegido y el derecho a guiar la empresa. Pero este origen es troyano, oriental al fin y al cabo.<sup>79</sup> Si bien su protección es importante, la faceta lúdica y la

---

<sup>79</sup> Aunque hace tiempo que la diosa había sido importada, se había romanizado en buena medida y se había convertido en *Aeneadum Genetrix*, representante de los valores de la moral augústea, ella es al fin y al cabo una divinidad extranjera, y en la misma *Eneida* hemos visto asomar su carácter típicamente helenístico y sus facetas sensual y lúdica; cf. Zanker 1997<sup>3</sup>: 198-204 y *supra* 3.2.2.

relación con el *amor* que la caracterizan no son rasgos que convienen al primer fundador de Roma.<sup>80</sup> Apolo en cambio funciona como símbolo de la nueva fundación y de la nueva faceta que adquiere Eneas en manos de Virgilio. Este dios le aporta a él y a la nueva *patria* los rasgos específicamente masculinos y occidentales que lo distinguen por ejemplo de Dido y que en general distinguen el principado y al imperio romanos de los pueblos orientales dominados por ellos.

Además, el cambio de Venus por Apolo tiene un reflejo en el cambio de intereses políticos que se produce en la transición de César a Octaviano, en tanto era intención del segundo de presentarse como heredero, pero con un programa distinto del de su antecesor. Como descendiente de Eneas, el *princeps* no desecha la protección de la madre, de la cual se habían valido César y su familia, pero Apolo satisface mejor sus necesidades de representación y a él dedica el templo en el Palatino, conectado con su casa.

Asimismo Apolo se ajusta mejor que Venus a las declaraciones estéticas y al tipo de legitimación poética bajo la cual también quiere presentarse el autor. En este sentido insistimos aún en la posibilidad de que la profecía del dios, además de constituir la revelación del rumbo a seguir y la garantía de protección y de gloria para el héroe, representa también el aval divino para el proyecto literario y la primera fase de inspiración del poeta. Varias veces en este trabajo hemos sugerido que el personaje virgiliano es en muchos aspectos asimilable al autor, y hemos aprovechado esa asimilación para proponer lecturas metapoéticas de varios pasajes, especialmente del libro segundo; *vid.* 4.1.2; 4.2.4 y 4.4.3.

Pues bien, nuestra propuesta de lectura inmanente de esta escena, así como del resto de las revelaciones que recibe el protagonista durante el viaje, se apoya en la asimilación entre el autor y el personaje, así como en otras declaraciones del propio Virgilio y de otros poetas a las que él recurre. Si bien en la primera parte del relato hechos como el cambio de voz del narrador principal al protagonista, la entrada en escena de este último y la huida de Troya sugerían interpretaciones metaliterarias, creemos que la analogía es aún más efectiva en el libro tercero que cuenta el viaje en busca de la nueva patria.

Desde época arcaica el viaje, la nave y la navegación han sido símbolos mediante los cuales los poetas designan con frecuencia sus obras.<sup>81</sup> Como advierte Cristóbal López (2013:

<sup>80</sup> Miller 2009: 102, siguiendo a Serv. *ad Aen.* 1.382, que a su vez cita a Varrón, advierte de la tradición según la cual la guía principal en el viaje de Eneas había sido Venus y él a cambio le había dedicado templos en los sitios en los que había estado; cf. Dion. Hal. (1.49.4-50.4). El mismo Eneas ha reconocido la guía de la madre: *matre dea monstrante uiam* (1.382).

<sup>81</sup> El caso más antiguo que se reconoce generalmente es Píndaro *O.* (6.103), *O.* (13.49), *Pyth.* (2.62s.), *Pyth.* (3.68), *Pyth.* (11.39), *Nem.* (3.26) y *Nem.* (5.2). Luego en Roma, en época de Virgilio y posterior, tenemos por ejemplo Hor. *Carm.* (4.15.1-4); Ov. *Ars am.* (1.772, 2.10, 3.748); *Rem. am.* (811s.); *Fast.* (1.3, 2.3, 3.789, 4.18)

262), el mismo Virgilio ya en las *Geórgicas* había empleado la metáfora: 1.40-2; 2.39-41, y 4.116s.. De acuerdo con esta idea, el largo viaje de Eneas, lleno de peligros y *errores*, así como la fundación que se propone, la cual además será el primero en realizar – *Troiae qui primus ab oris / Italiam fato profugus Lauinaque uenit / litora* ‘...que de Troya prófugo por el Hado vino a Italia, en las Lavinias costas, el primero’(1-3) –, ilustra en nuestra opinión de manera ideal el proyecto literario de Virgilio que, según él mismo había declarado, pretende ser una obra monumental. En ella se propone explorar nuevos caminos, lo cual le dará fama después de la muerte (*Georg.* 3.8-48).

Pero el viaje es también una analogía peligrosa cuyos riesgos no ignora el autor. A los romanos, que aprecian la sencillez y la modestia de la vida en el campo, el mar vasto e incierto les provoca reservas: por un lado está el temor de lo desconocido y los portentos que se encuentran en tierras extrañas y por otro la condena de la *audacia* y el ansia de progreso que llevan a los navegantes a desafiar los límites que ha impuesto la naturaleza. Como ha explicado Feeney (2007: 120-7), a partir de sugerentes análisis de Horacio (*Carm.* 1.3) y Catulo 64, la corrupción o violación del mar es el evento que marca el final de la edad de oro y la navegación y la conquista de nuevas tierras constituyen emblemas de transgresión, soberbia e impiedad. Ya antes en este capítulo, a propósito de la parada en Tracia, vimos que el héroe, tentado a indagar en las causas de las cosas – *causas penitus temptare latentis* ‘por penetrar la causa del misterio’ (32) –, había estado a punto de cometer impiedad: *parce pias scelerare manus* ‘libra tus fieles manos de tan negro crimen’ (42); *vid. supra* 5.1.1. Este riesgo es pues otro elemento que apoya la analogía entre el poema y el viaje, en tanto el género épico y sus autores habían merecido entre los poetas alejandrinos, neotéricos y augústeos, una condena equiparable a la de la navegación, juicio que Virgilio no ignoraba.

Es posible que él mismo o alguno de sus contemporáneos se hubiera mostrado escéptico ante la pretensión de escribir un poema como la *Eneida*, como sugiere por ejemplo Horacio (*Carm.* 1.3), que nos merece una breve digresión. Con motivo de un viaje que Virgilio está a punto de realizar, Horacio pide a Venus, a los Dióscuros y a Eolo que protejan la nave que lo lleva, y le desea una feliz travesía (1-6). Pero después de los buenos deseos emprende un fuerte ataque contra la navegación, que ocupa el resto del poema (9-40). La define como una muestra de exceso, soberbia e impiedad – *Illi robur et aes triplex / circa pectus erat, qui...* ‘Roble y tres capas de bronce aquel pecho cubrían de quien...’ (9s.); *nec timuit...* ‘sin temer...’ (12); *Quem mortis timuit gradum / qui...* ‘¿Temió alguna muerte el ojo que...?’ (17s); *impiae [...] rates* ‘las naves impías’ (23); *audax omnia perpeti / gens humana*

---

y *Tr.* (2.329, 548); *Prop.* (3.3.22, 3.9.3); *Manil.* (3.26); *Stat. Silv.* (5.3.237); cf. Curtius 2013: 128-31, Anderson 1966, Deremetz 1995: 372, Cristóbal López 2013.

*ruit per vetitum nefas* ‘Audaz el hombre osa todo e invade sacrílego cuanto está prohibido’ (25) –, transgresión del orden establecido por un *deus* [...] *prudens* (21s.), comparable a otros casos de desmesura míticos que habían recibido justo castigo, como el robo del fuego por parte de Prometeo (27s.), el cual que había traído los males a la humanidad (29-33), las alas de Dédalo (34s.) y la entrada de Hércules al Aqueronte (36). Concluye con una crítica general a quienes exceden los límites de los mortales y por ello suscitan los rayos de Júpiter:<sup>82</sup>

Nil mortalibus ardui est;	No hay cumbres para el humano;
caelum ipsum petimus stultitia neque	nuestra insensatez busca el cielo y nuestro
per nostrum patimur scelus	crimen a Jove no deja
iracunda Iovem ponere fulmina.	que jamás deponga su iracundo rayo.

36-40

Ante la dificultad para identificar este viaje con una ocasión real a partir de los datos que tenemos de la *Vita Vergilii*, algunos críticos proponen una posibilidad de lectura metaliteraria según la cual el viaje y la nave han de ser entendidos como símbolo de la escritura de la obra que Virgilio estaba planeando; cf. entre otros Anderson: 1966, Feeney 2007: 212s., Cristóbal López 2013: 260. El poema horaciano es anterior a la epopeya,<sup>83</sup> pero con toda probabilidad en el momento en que se escribió ya estaba avanzado el proyecto de la *Eneida* y seguramente también era conocido por él. Aunque no nos atrevemos a afirmar que la invectiva estuviera dirigida a la *Eneida*, no sería de extrañar que el proyecto se considerara temerario,<sup>84</sup> como tampoco sería de extrañar que el poeta quisiera mostrarse vacilante y justificar su empresa en términos de investidura o designio divino, tal como hace con el héroe, pero con cuidado de no exceder los límites de lo conveniente.

Si bien hemos visto que la separación entre los ámbitos divino y mortal, así como la *pietas* del héroe, constituyen temas de primer orden que el autor se empeña en marcar durante toda la obra, también es cierto que los límites a menudo se contradicen con la magnitud de la empresa y los privilegios y las garantías que recibe. Así, por ejemplo, en el libro primero la

<sup>82</sup> Otro ejemplo de transgresión que recibió castigo divino, similar al caso que nos ocupa, es el de Anquises, que se había jactado de haber gozado de los amores de Afrodita y por ello había sido fulminado por el rayo de Júpiter. Así pues, ni Anquises ni Eneas estaban completamente libres de crimen. A pesar de la pretensión de *pietas*, la transgresión de los límites impuestos por los dioses se encuentra en el mismo origen de la stirpe de la que saldrán los futuros romanos.

<sup>83</sup> La oda había sido publicado cuatro años antes de que ocurriera el único viaje que, hasta donde se sabe, había realizado nuestro poeta, poco antes de morir.

<sup>84</sup> Cristóbal López 2013: 264: “Horacio considera la épica como un instrumento de ensalzamiento de lo humano hasta levantarlos a las esferas de lo divino y en ese sentido, aparte de por otras razones de estilo y de dimensiones, empresa difícil y arriesgada, signo de la temeridad y de la desmesura en la que muy a menudo incurren los hombres, olvidados del abismo que media entre ellos y los dioses.”

madre aparecía disfrazada de cazadora y le negaba el abrazo, pero en medio de la caída de Troya se le presentaba en su forma natural y le mostraba a los otros dioses destruyendo la ciudad, lo cual constituía no sólo una prerrogativa extraordinaria, sino una transgresión flagrante de los ámbitos de cada uno. En el libro segundo también había sido investido por Héctor, su antecesor épico, e incitado a huir de Troya, pero sólo había podido hacerlo después de haber intentado luchar para salvar la patria y haber vacilado mucho. Es importante presentar la huida y la nueva fundación como un sacrificio, un desgarramiento que el protagonista realiza no por voluntad propia, sino por mandato divino, como es importante involucrar en la empresa a las más altas instancias, al hado, a Júpiter, a Venus y a Apolo.

Pero una vez que ha superado la vacilación, ha huido de Troya y ha emprendido la búsqueda de la *patria*, o bien Virgilio ha dejado atrás la ficción homérica para iniciar la búsqueda de su propia estética, Eneas no sabe a dónde debe dirigirse y realiza una fundación fallida que lo motiva a consultar a Apolo, el dios de las fundaciones, las profecías y el futuro, pero también de la poesía, la inspiración y el entusiasmo. Ya para Platón (*Phdr.* 244 y ss.) la locura de la sibila era similar a la del poeta, en tanto a ambos los asisten Apolo y las musas.<sup>85</sup> Las musas, y a veces también Apolo, son las encargadas del canto de los poetas, y como tal son invocadas en los proemios. Tanto ellas como él son protagonistas tradicionales de los episodios de iniciación poética al menos desde Hesíodo, así como de *recusationes* desde Calímaco, como la que ocurre en la sexta égloga virgiliana. La presencia de este dios y su empleo como símbolo poético, tanto en las obras de otros autores como en una obra anterior del propio Virgilio, es interesante con respecto al pasaje que nos ocupa.

Ya hemos hablado de la carrera de ascenso genérico de Virgilio – *vid. supra* 4.2.4 – y hemos insistido en la importancia atender no sólo a los casos particulares, sino a otros episodios y declaraciones encubiertas o literales, bien dentro la misma obra, bien en otras obras suyas o bien en las obras del canon con las cuales compite, a las cuales imita o en función de las cuales intenta definirse, para entender mejor los mensajes y las propuestas metaliterarias. Esto es algo que vieron con claridad sus sucesores e imitadores en Roma, Prop. (2.34.61-80) y Ov. *Am.* (1.15.25s.), por ejemplo – cf. Álvarez Hernández: 1997 – y han reafirmado los críticos contemporáneos; cf. Theodorakopoulos (1997) y Putnam (2010). En los diálogos intertextuales que establece con los modelos, así como en el interior de la obra

---

<sup>85</sup> Deremetz 1995: 162ss. en su lectura del episodio de la sibila (*Aen* 6.98-101) enfatiza la semejanza entre la palabra poética y la palabra profética: “Celle-ci est à la fois prophétesse et poétesse, puisqu’elle chante (*canit*) des *horridas ambages*, expression qui désigne aussi exactement les énigmes des prophéties que les ambiguïtés et circonlocutions du style poétique dont le mythe de Dédale vient de donner une illustration”.

del mantuano hay una preocupación constante por justificarse y marcar sus aportes y sus elecciones estéticas y las pistas en este sentido dan coherencia al *corpus*.

Apolo es una figura especialmente apropiada para comunicar mensajes poéticos, que aparece generalmente en momentos programáticos, de modo que su presencia al inicio del viaje es sumamente relevante. En nuestra opinión la profecía del dios representa un caso de autorización o consagración poética análogo a las declaraciones explícitas que se insertan en las *Églogas* y en las *Geórgicas*, pero ahora disimulada tras la ficción. Apolo le marca a Eneas el rumbo que debe seguir, que es una vuelta a los orígenes, lo cual podría sugerir la vuelta a la poesía épica de inspiración homérica. Pero antes de enunciar esta propuesta conviene hacer una salvedad.

Recordaremos que al inicio de la égloga sexta Apolo intentaba apartar al pastor Tíiro de su intento de cantar sobre *reges et proelia* (1-5) y le sugería que probara una forma de composición más ligera. La *recusatio*, a la que además se añaden otros ejemplos de escenas similares en otros autores, en principio contradice la posibilidad de que el proyecto épico reciba la aprobación divina, como parece sugerir la profecía de la *Eneida*. También podríamos proponer que Virgilio ha cambiado de opinión con respecto a la obra anterior y entonces hace intervenir al mismo dios para realizar una *recusatio* de la *recusatio*. Pero a la vista del *corpus* consideramos más acertado decir que no hay oposición radical entre un tipo y otro de poesía, como en Calímaco, sino distintas fases y distintos estilos de una misma carrera.<sup>86</sup>

Como sabemos, la *recusatio* no es todo en la *égloga*. Después de esta hay una escena de iniciación poética en que Galo es investido por Lino, quien le entrega la flauta de Hesíodo y le encarga asumir una composición de tipo cosmogónico (64-73). Ya nos hemos referido a este episodio para justificar la investidura realizada por Héctor, la cual hemos entendido en términos poéticos, así que no consideramos necesario hacer aquí un análisis detallado; *vid supra* 4.2.4. Nos interesa solamente señalar que en la misma obra, como en todo el *corpus*, Virgilio puede al mismo tiempo hacer una *recusatio* y anunciar un gran proyecto sin que ello implique necesariamente una contradicción. La diferencia de motivos está marcada en la *égloga* por la identidad de los personajes, Tíiro y Galo, lo cual implica una diferencia de poder y de estatuto: justo el tema que nos ocupa en este trabajo. La intención de incursionar

<sup>86</sup> Álvarez Hernández 1997: 151: “La poética evolutiva supone una superación de la dicotomía calimaquea entre una poesía sutil, refinada, pequeña, y una poesía estridente, grosera, extensa. A Virgilio no le interesa la condena de las formas canonizadas de poesía sino que, por el contrario, él subraya la congeneridad de todos los tipos de poesía, y repropone así un ordenamiento jerárquico de corte tradicional, en cuya cúspide está la poesía de tema mítico y heroico. Esta cúspide, simbolizada por las cimas del Helicón y las fuentes ascreas, se constituye así en la meta evolutiva de toda escritura, con independencia de las distinciones genéricas. [...] *Ecl.* 6.64-73: narra el ascenso del poeta elegíaco Galo a las cimas del Helicón, donde recibe el mandato de cantar los orígenes del bosque Grineo, es decir, componer un poema elegíaco etiológico. [...] Galo resulta convocado a emular al viejo Hesíodo con un canto taumatúrgico, que supone una etapa evolutiva superior de su escritura elegíaca.”

en géneros mayores aparece más de una vez de manera explícita tanto en las *Églogas* – además de la consagración de Galo son ejemplos 4.53-9 y 8.4-13 – como en las *Geórgicas* (3.8-48), de modo que la *recusatio* no debería considerarse literal, o absoluta. Más que una renuncia a escribir epopeya, lo que parece querer decir el poeta es que no todos los discursos poéticos o los géneros literarios son apropiados a todos los momentos o a todos los poetas. De hecho, como sugieren los pasajes programáticos, virgilianos o espurios, como el supuesto inicio de la *Eneida* (*ille ego...*), la carrera literaria consiste precisamente en una evolución entre las distintas formas.

Con los datos que hemos considerado, ahora sí podemos proponer nuestra lectura metapoética de los discursos de Eneas y Apolo en Delos. En su desorientación – o (des)occidentación, porque en realidad va a occidente –, el héroe se dirige al dios de la inspiración con una petición concreta: necesita un sitio propio y estable: *da propriam, Thymbraee, domum; da moenia [...] / et genus et mansuram urbem*. (385s.) ¿Acaso hay algo más estable que un templo de mármol, el templo que Virgilio había prometido (*Georg.* 3.13) y que Augusto había construido a Apolo? Asimismo pide la posibilidad de reconstruir Troya – *serua altera Troiae / Pergama* (86s.) – y, más explícitamente, la inspiración *animis inlabere nostris* (89). Si bien hemos interpretado el discurso de Héctor como una orden de abandonar la epopeya homérica, de todos modos Homero es un punto de partida esencial y Virgilio no puede renunciar a él completamente.

Apolo le responde, y le presenta a grandes rasgos lo que será el proyecto de la *Eneida*, que, en efecto, es una vuelta al origen – *prima [...] tellus* (95); *antiqua [...] mater* (96) –, al género épico, el cual, aparentemente, aún puede dar frutos: *ubere laeto* (95). Si en otras ocasiones Apolo había desaconsejado los proyectos épicos, ahora Eneas, como Augusto, sí es un personaje digno de una epopeya y su historia –tanto la del personaje como del *princeps* –, la *propria domus* o la propia estética que ha de encontrar Virgilio, sólo puede ser una de *reges et proelia*. Como ha advertido Kennedy (1997), cuando en las *Geórgicas* el poeta había anunciado el proyecto de cantarle a Augusto parecía que iba a escribir una epopeya romana, pero resulta que la *Eneida*, desde sus primeras palabras, *arma uirumque*, alude a la *Iliada* y a la *Odisea*.

La única forma de honrar a César es escribir un poema épico y el mejor modo de hacerlo para Virgilio es volver al origen, el paradigma del género, que es Homero. La *Eneida* no habla de la historia reciente, sino que cuenta la leyenda de Eneas, con la derrota en Troya, el viaje y la llegada al Lacio. Este es el *récit* principal, mientras que los eventos más importantes y familiares para sus contemporáneos constituyen material accesorio, objeto de

profecías, visiones y obras de arte como el escudo de Eneas. Esta técnica le posibilitaba a Virgilio otorgar a los hechos y a los personajes conocidos una carta de legitimidad que no hubiera sido posible si los hubiera contado directamente. Además, la enorme distancia que media entre él mismo y esos hechos confiere mayor credibilidad a sus palabras y disimula mejor la manipulación que realiza. Así pues, de acuerdo con la versión que cuenta, el origen, la *prima tellus* de los romanos en el pasado mítico es justamente Eneas – *pater Aeneas, Romanae stirpis origo* ‘el padre Eneas, de la estirpe romana excelsa fuente’ (12.166) –, mientras que los descendientes, cuya gloria también vaticina el dios, son César y Augusto, como había establecido Júpiter en la primera profecía.

Pero a la vista de la suerte que tuvo la *Eneida*, y si pensamos en la tradicional aspiración a la pervivencia, motivo frecuente entre los poetas, el anuncio de gloria futura para los descendientes de Eneas – *hic domus Aeneae cunctis dominabitur oris / et nati natorum et qui nascentur ab illis* (97s.) – parece también poder extenderse más allá de la política, más allá del imperio y más allá de Roma. Si la *propria domus* es la historia de Eneas y las hazañas heroicas de acuerdo con la versión del mantuano, este relato, como los de sus imitadores – *nati natorum et qui nascentur ab illis* – efectivamente acabaron por imponerse y determinar la literatura posterior. Parece que la distancia mítica sirve al mismo tiempo para legitimar el *imperium sine fine* de Roma, la deificación de César, los ritos y las costumbres tradicionales, así como también el proyecto literario del poeta. Y como ocurre en los proemios o en las consagraciones, en este caso el encargado de presentarlo es nada menos que el dios personal de Augusto, que es también el dios de los oráculos y de la poesía.

Apolo no manda reconstruir Troya, como quiere Eneas, pero sí reconoce la vuelta al origen, independientemente de que el fruto ha de ser distinto. La obra de Virgilio no imitará servilmente los modelos, pero en cierto modo será un poema encomiástico de Augusto que hará alusión a sus hazañas, directa o alegóricamente. De lo que se trata es de sintetizar y adaptar el género tradicional a las nuevas necesidades, lo cual supone un arduo trabajo, o bien un largo viaje.<sup>87</sup> Esta es sólo una primera pista, la base del proyecto, no la obra en sí. La profecía, como la primera chispa, de inspiración es apenas una luz, una idea difusa que cobrará forma sólo mucho más adelante, con ayuda de multitud de otras referencias, las cuales el protagonista tendrá asimismo que descifrar.

---

<sup>87</sup> Putnam 2010: 18: “Virgil [...] was involved in a poetic journey that moved both outwards and upwards. Its horizontality follows a typology that takes us, metaphorically, from woods to fields to urban communities, and to the specific itinerary from Troy to Rome. The vertical dimension places us, metaphorically, on a societal, cultural ladder that ascends hierarchically from lowly shepherd, inhabiting the woods of hard pastoral, to intermediate farmer, taming and educating his fields in the battle against nature, to the high grandeur of heroes whose prowess brings the ways of civilization to mankind.”

La otra lección importante a nivel inmanente es que la obra es en primer lugar un trabajo hermenéutico. Tal como el camino correcto se le muestra al protagonista poco a poco, a partir de mensajes proféticos, que se aclaran mutuamente, la inspiración le llega al poeta desde distintas fuentes, con mayor o menor grado de aserción. Las fuentes, que marcan tanto avances como retrocesos, están representadas en el relato a partir de los distintos personajes con un estatuto y una vida literaria anteriores a la *Eneida*. La escritura del poema, como la realización del viaje, depende de la correcta interpretación de la profecía de Apolo y de otras pistas que le llegarán al poeta, bien de parte de la divinidad o bien de intérpretes con un estatuto menor. La certeza última no obstante, que es la de Júpiter, no le está conferida. Virgilio tiene a su disposición un enorme caudal de fuentes que utiliza de manera creativa, combina, cambia, ajusta a sus necesidades, esto es, a la meta a la que quiere llegar o, para decirlo en términos de legitimación, la meta que se siente llamado a alcanzar por mandato divino. Esa meta es una concepción estética propia. Sugerimos pues que, a partir de la profecía de Apolo, que conviere la primera inspiración y el aval, las intervenciones del libro tercero ilustran las diferentes fases del manejo de la tradición literaria.

### 5.2.2 La rectificación de los penates en Creta

Hemos visto que, debido al estatuto elevado y a las condiciones materiales concretas de Apolo, particularmente a su vínculo con los oráculos y con la poesía, que son dos tipos de lenguaje desviado de la norma, falla la comunicación con Eneas y con su padre. A pesar de que el dios tiene la deferencia de comunicar directamente la profecía, el fracaso de la recepción de esta, con la consiguiente fundación fallida en Creta, deja clara la necesidad de hacer intervenir mediadores de menor categoría. Cuando el padre aconseja volver a Delos y consultar de nuevo el oráculo acuden los penates en sueños para revelarles el sentido correcto del primer anuncio y reiterarle la gloria de los descendientes bajo su protección.

Si bien la profecía en cuestión constituye un único discurso, la situación comunicativa en que ocurre es compleja y en ella participan varios hablantes indirectos que bien la motivan o bien responden a ella. Luego, además de completar la profecía de Apolo, que es el propósito y el mensaje fundamental, los penates comunican también otras informaciones valiosas que conciernen a la enunciación y a las relaciones. Más allá de la información objetiva que hace avanzar la trama y el viaje, nuestra lectura se concentra en los numerosos índices de la enunciación por medio de los cuales los penates se posicionan, establecen sus límites y su lugar como parte del proyecto, o mejor, emblemas de continuidad política y cultural de los

troyanos, con capacidad y obligación de determinar la nueva morada. En su presentación a Eneas y su preocupación por la interpretación del mensaje y el destino del grupo vemos por un lado su compromiso con al héroe, líder y protagonista, lo que significa que ellos también contribuyen a conformar su estatuto, y por otro su participación activa en la misión: en lugar de limitarse a ser objetos transportados por Eneas influyen decisivamente en la elección del sitio. Finalmente nos interesa advertir el modo en que ellos se definen como mediadores e insisten en las distintas etapas de la transmisión del mensaje, lo cual sugiere una reflexión acerca de la acción discursiva, las fuentes y la autoridad.

Hemos dicho que la situación comunicativa es compleja y que en ella participan varios hablantes. En primer lugar, notamos que los penates constituyen un conjunto, de modo que no sabemos si el discurso habría sido enunciado por uno solo en representación del resto o a coro por varios de ellos: más adelante atenderemos a su identidad y a su condición tradicional. En segundo lugar, reconocemos que su intervención está motivada por la profecía de Apolo, el *error* cometido por Anquises y el encargo de este al hijo de volver a Delos a consultar al oráculo. El anciano incluso formula las preguntas concretas que Eneas debe dirigir a Apolo. Desde su papel de narrador, el protagonista presenta en su relato un registro expandido de las acciones físicas y verbales (actos de habla) realizados por el *pater*:

rursus ad oraclum Ortygiae Phoebumque remenso  
hortatur pater ire mari ueniamque precari,  
quam fessis finem rebus ferat, unde laborum  
temptare auxilium iubeat, quo uertere cursus  
143-6

Que recruce  
hacia Ortigia los mares, es consejo  
de mi padre, a pedir un nuevo oráculo  
a la piedad de Apolo: «que él nos diga  
¿qué fin tendrá la prueba, a quién auxilio  
debíamos pedir, y al fin qué rumbo  
era de dar a nuestro curso errante?»

Los penates acuden para evitar una segunda consulta a Apolo, lo cual implicaría una repetición y una extensión innecesaria de la trama. Además, este hipotético intercambio con el dios habría ocurrido a instancias del padre: Eneas tendría que haberle dirigido unas preguntas sugeridas por Anquises, a las cuales él habría contestado de nuevo de manera ambigua o bien habría encargado la respuesta a otros. Luego, una vez que los penates han comunicado a Eneas lo que quería saber, le advierten que a su vez transmita los mensajes al padre.

Notamos que el intercambio supera las instancias explícita u objetivamente implicadas, los penates que pronuncian el discurso directo y Eneas que es el primer receptor, e involucra otros discursos y otros personajes: de manera explícita al menos a Apolo y a Anquises, y de

manera implícita también al público de Eneas en Cartago y a los lectores externos. Por esa razón, en este caso son interesantes el análisis de los componentes explícitos e implícitos de la escena, los interlocutores, sus estatutos, las relaciones de jerarquía entre ellos, las motivaciones y las fuentes de la autoridad. Las variadas formas de intercambio que ocurren simultáneamente muestran cómo en hay transacciones a distintas escalas, las cuales no siempre constituyen discursos colocados uno a continuación del otro en la misma situación comunicativa, sino que a veces los componentes están separados por varias escenas, incluso por varios libros.

A estos dos elementos de la situación, a saber, que los penates constituyen un sujeto colectivo y que hay varios hablantes y varias fuentes de autoridad explícita e implícitamente involucrados en el intercambio, se añade en tercer lugar la ambigüedad o indefinición de su naturaleza y de su estatuto, tanto de modo general – su papel en Troya y en Roma –, como en el caso concreto de la *Eneida*. La ambigüedad es un rasgo especialmente apropiado a la mediación que están llamados a asumir.

El primer elemento que desestabiliza el estatuto y la identidad es que, al menos en este momento, ellos constituyen una visión onírica, como otras que ha tenido el héroe y que tendrá aún a lo largo de la obra. De acuerdo con Genette (2006: 106-10), los sueños son procedimientos metadieгéticos, lo cual implica que son subordinados, parasitarios con respecto a la realidad o a la diégesis. Debido a su carácter subordinado y potencialmente irreal, las apariciones oníricas necesitan ser contextualizadas con más cuidado que las otras, los hablantes que intervienen en sueños tienen que afirmar con mucha fuerza su (siempre pretendida) existencia y la veracidad de sus palabras.

En cada una de las apariciones sobrenaturales, se encuentren estas dentro o fuera del relato, el narrador procura enfatizar las circunstancias que ayudan a conformar la escena. Se trata de una fórmula que se repite más o menos con variaciones. Aquí: *Nox erat et terris animalia somnus habebat* ‘Era la noche, y dominaba el sueño sobre la tierra y los vivientes todos’ (147) y luego en el libro octavo, a propósito de la aparición y la profecía del río Tíber: *nox erat et terras animalia fessa per omnis /alituum pecudemque genus sopor altus habebat* ‘Era la noche. En hondo sueño por las tierras todas, rendidos al cansancio, aves, ganados, todo cuanto respira, reposaba.’ (8.26s.).<sup>88</sup> La repetición del sueño y la descripción de la circunstancia es uno de los varios mecanismos a través de los cuales se logra la coherencia entre la profecía y la confirmación de la llegada. Los penates son asimismo equiparables al río en lo que concierne a su rango de divinidades menores. Más

---

<sup>88</sup> Según Horsfall 2006: *ad loc.*, el verso recuerda también Ap. Rhod. (3.744) y la *Pequeña Iliada* (fr. 9).

adelante, a propósito de Héleno, veremos que el episodio del dios Tíber repite más partes de este libro y está estrechamente relacionado con él; *vid. infra* 5.2.4.

Luego Eneas revela la identidad y el aspecto de las apariciones, el vínculo que los une a él y las condiciones en que los ve:

<p>effigies sacrae diuum Phrygiique penates,          quos mecum a Troia mediisque ex ignibus urbis          extuleram, uisi ante oculos adstare iacentis          in somnis, multo manifesti lumine, qua se          plena per insertas fundebat luna fenestras</p>	<p>Los Penates de Frigia en sus imágenes          que de las llamas, al perderse Troya,          en mi huida salvé, se me mostraron          en sueños, ante el lecho en que yacía,          inundados de luz, donde la luna          vertía su raudal por los postigos.</p>
148-52	

Pero en esta descripción hay una incoherencia que hace difícil precisar su consistencia y el grado de realidad de la escena. Ha dicho que es un sueño y se refiere a ellos como *effigies*, pero tiene la impresión de que son reales: *uisi ante oculos adstare* (150); *multo manifesti lumine* (151); y luego, al final, confirma que no era un sueño: *nec sopor illud erat, sed coram agnoscere uultus / uelatasque comas praesentiaque ora uidebar* ‘soñado no era, pues delante tenía sus facciones, sus cabellos ceñidos, y esos rostros tan de cerca presentes’ (173s.).

Es importante insistir en la dimensión extraordinaria de este tipo de apariciones, ya se trate de dioses o de muertos que vienen a comunicar mensajes o a completar tareas de parte de instancias superiores, primero, porque la diferencia ontológica supone una elevación del rango, y segundo, porque ocasiona fuertes impresiones en el interlocutor y condiciona en gran medida la recepción y el sentido de los enunciados. La visión onírica – *iacentis / in somnis* (150s.) – supone un aumento, o al menos un cambio esencial de estatura, también en términos físicos. Según Steiner (1952: 39): “die kleinen Götterbilder, die [Aeneas] aus Troia mit sich genommen und die während des Schlafens neben ihm stehen, sind [...] zu lebendigen Göttern geworden und sprechen im Namen und Auftrag Apollons zu ihm.” Pero al mismo tiempo también hay que asegurar la veracidad del hecho cuya naturaleza extraordinaria podría provocar escepticismo.<sup>89</sup>

<sup>89</sup> Héctor en Troya también parecía real – *in somnis, ecce, ante oculos maestissimus Hector / uisus adesse mihi* ‘De pronto en sueños levantarse miro, visión inconsolable, Héctor en llanto’ (2.270s.) –, mientras que Creúsa, a la que Eneas había visto viva poco antes, era magnificada en su estatura e identificada desde el principio como una sombra: *infelix simulacrum atque ipsius umbra Creusae / uisa mihi ante oculos et nota maior imago* ‘pónese ante mis ojos de repente un fantasma infeliz, la sombra misma de Creúsa en figura agigantada’ (772s.). En el libro cuarto Mercurio en su segunda aparición se colocará a una distancia mayor con respecto al protagonista. El narrador, que habla a través de la focalización implícita del personaje, duda acerca de la identidad del dios y sus acciones: *huic se forma dei uultu redeuntis eodem / obtulit in somnis rursusque ita uisa monere est, / omnia Mercurio similis, uocemque coloremque / et crinis flauos et membra decora iuuenta* ‘En su sueño, la imagen se

La impresión de realidad, que contradice la naturaleza onírica, pero también es un rasgo típico de los sueños, se corresponde además con la imprecisión que normalmente caracteriza a los penates. Nótese que, a pesar de su esfuerzo por describir los detalles y manifestar sus propias reacciones, el narrador no ofrece ninguna pista física de ellos, como sí había hecho a propósito de Héctor, por ejemplo. Para él son identificables y bien perceptibles, lo cual habla de una familiaridad que reduce mucho la distancia que impondrían el estatuto divino y el sueño. Pero aunque parece ser evidente para Eneas y para su público inmediato, lo cierto es que ni ahora ni en ningún otro momento de la obra se nos dice cómo lucían los penates. La apariencia física, el carácter, el ámbito de acción concretos y la identidad de estas divinidades son aspectos controvertidos desde el pasado remoto que describe Virgilio hasta su propia época.<sup>90</sup> Y la indefinición se nota también en la presentación que hace Eneas, que menciona dos sujetos distintos: *effigies sacrae diuum Phrygiique penates* (148), lo cual puede referirse a dos denominaciones distintas de los mismos dioses o bien al hecho de que hubiera otras divinidades u otros objetos sagrados además de ellos.<sup>91</sup>

Algunos autores citados por Dionisio de Halicarnaso<sup>92</sup> y la Tabula Iliaca Capitolina<sup>93</sup> hablan de su origen troyano y de su rescate de Troya en llamas. Las versiones, sin embargo, no son uniformes y el momento en que este motivo se introduce en la leyenda de Eneas no se ha establecido con precisión. Horsfall (1979), sugiere que ni Arctino ni Estesícoro hablaban

---

le ofrece del dios que vio primero: Era Mercurio: voz, talle juvenil, rubias guedejas, todo igual, y su aviso parecía asegurar' (4.557-9). Pero ya antes, en discurso directo a Dido, Eneas había referido la primera aparición, con énfasis en la cercanía y la realidad: *nunc etiam interpret diuum Ioue missus ab ipso / (testor utrumque caput) celeris mandata per auras / detulit: ipse deum manifesto in lumine uidi / intrantem muros uocemque his auribus hausit* 'Y hoy, el mismo mensajero de los dioses, propio heraldo de Jove, me ha traído su mandato del cielo: te lo juro por nuestras dos cabezas. Son mis ojos los que a plena luz entrar por la muralla vieron a la deidad; son mis oídos los que oyeron su voz.' (4.356-9) Sobre lo extraordinario de las visiones y el escepticismo de Dido, *vid. supra* 4.3.4 y nota 95 del capítulo 4.

<sup>90</sup> Cf. Wissowa 1887. Dubourdieu 1989 ofrece una presentación general, extensa y detallada de estos dioses, el origen y el desarrollo de la leyenda y su presencia en la literatura.

<sup>91</sup> Serv. *ad loc.*, que cita a Varrón, opina que se trata de figurillas de distinto tipo, de madera y de piedra. Estudiosos modernos como Steiner 1952: 39, nota 2, sin embargo creen que posiblemente la referencia incluiría al *Lar familiaris* y a Vesta. Los penates aparecen en otros sitios de la *Eneida* (2.293, 5.743s. y 9.258-60) acompañados de otros sujetos.

<sup>92</sup> Dion. Hal. (1.47), que cita a Helánico, cuenta que estos fueron salvados por Eneas del saqueo y trasladados a la península de Palene. Más adelante sin embargo (1.68s.), a propósito de la descripción de los penates de Velia – dos jóvenes sentados con lanzas –, ofrece una versión de su origen a partir de Calístrato, Sátiro y Arctino. Cuenta que habían sido traídos junto con el *palladium* como dote por Chryse a Dárdano en Arcadia y este luego los había llevado consigo a Samotracia y les había construido un templo. Al dirigirse a Asia, Dárdano había encargado sus ritos sagrados a los que se habían quedado, pero se había llevado las estatuas consigo y las había establecido en la ciudad de Dardanus, fundada por él en el monte Ida. Tras su muerte habían sido trasladados a Ilión, desde donde Eneas los había llevado consigo tras la caída de la ciudad. Más adelante además, siguiendo a Arctino, menciona la existencia un *palladium* falso que había sido robado por los aqueos.

<sup>93</sup> La Tabula Iliaca Capitolina, que dice reflejar la *Iliupersis* de Estesícoro, muestra a Eneas llevando a Anquises a la espalda, que a su vez sostiene una vasija, junto a la cual está la inscripción *τὰ ἱερά*. Ya antes sin embargo hemos a reconocido siguiendo a R. G. Austin 1964: *comm. ad* 708, Galinsky 1969: 108s. y Horsfall 1979: 375s., que hoy en día la Tabula se considera posterior e incluso se valora la posibilidad de atribuirle inspiración virgiliana, por lo que es cuestionable su valor como fuente; *vid. supra* nota 127 del capítulo 4 de este trabajo.

aún del rescate, de manera que la Tabula y algunas de las referencias en Dion. Hal. no son fiables. Apunta que los objetos sagrados aparecen por primera vez en Helánico – cf. Dion. Hal. (1.47) –, quien sin embargo sólo dice que fueron trasladados a Palene, que la noticia de su llegada a Lavinium se debe a Timeo de Tauromenio y que la combinación de este tema con la llegada de Eneas a Italia no está atestiguada hasta Varrón (*ling.* 5.144), por lo que su popularidad, posterior a Timeo, tendría ya una razón política.<sup>94</sup>

En todo caso, para Virgilio es importante enfatizar su filiación con los troyanos y la misión. Ya hemos visto que el héroe había adquirido la responsabilidad sobre ellos como un encargo oficial (2.293), lo cual significaba su nombramiento como nuevo líder; *vid supra* 4.2.2. Luego los había recibido efectivamente de parte de Panto (2.319-21), quien, para cerrar el círculo de relaciones, era sacerdote de Apolo; *vid. supra* 4.2.3. Desde el primer libro, en el proemio y luego en otros momentos importantes, varios hablantes reconocen su importancia como símbolo identitario, representación de la *gens* que es Troya, así como la carta de autoridad que su posesión otorga a Eneas: haberlos sacado de Troya y llevarlos consigo a través de los muchos peligros es la hazaña más meritoria del viaje y de la fundación.

Cuando el narrador principal se refiere por primera vez al héroe, los añade como una especie de apéndice o atributo que lo define: *Troiae qui primus [...] inferretque deos Latio* ‘de Troya [...] el primero [...] hasta entregar el Lacio a sus Penates’ (1.1-6). Luego Juno, en su petición a Eolo, los presenta vencidos en representación de todo el pueblo troyano: *gens inimica mihi Tyrrhenum nauigat aequor / Ilium in Italiam portans uictosque penates* ‘un pueblo mi enemigo el ponto cruza, a Italia transportando las reliquias de Ilión vencida y sus vencidos dioses’ (1.66s.). Se trata prácticamente de una fórmula que volverá a aparecer en el libro octavo, en el relato del narrador que transmite el juicio despectivo de Turno, de Vénulo y de los latinos acerca de Eneas y sus penates: *Latio consistere Teucros, / aduectum Aenean classi uictosque penatis* ‘...que en el Lacio Troya está de asiento ya, y que ya Eneas trajo su flota y sus vencidos Lares’ (8.10s.). Y el mismo Eneas apela a ellos como atributo de presentación ante la madre y responsables de su *fama*: *sum pius Aeneas, raptos qui ex hoste penates / classe ueho mecum, fama super aethera notus* ‘Soy Eneas el bueno. En mis bajeles traigo, del enemigo rescatados, mis Penates conmigo, lo que fama me ha dado hasta en los cielos’ (1.378s.). Pues bien, en esta escena ocurre que son ellos mismos quienes intervienen y,

<sup>94</sup> Horsfall 1979: 389: “Silence [...] reigns upon the theme of the Trojan penates and their cult until Timaeus. There is nothing at all in the literary evidence, nothing secure in the archaeological, that might serve to show that when the Romans took over the cults of Lavinium in 338 they found any trace of the presence of Aeneas there. Yet Timaeus (*FGrHist* 566 F 36, 59) records an awareness of the Trojan origins of religious ritual at both Rome and Lavinium. It was when the story that Rome’s gods were in part of Trojan origin ‘poteva assumere un valore politico’ that the Romans might reasonably begin to put about such a story.”

además de ayudar a los troyanos a encontrar el rumbo, reafirman su categoría de objetos y dioses nacionales de Troya: *effigies sacrae diuum Phrygiique penates* (148).

En un estudio del que ya hemos hablado a propósito de la escena de Héctor, Stöckinger (2013) afirma que el valor simbólico de estas figuras está por encima de su materialidad y los distingue de otros objetos que son intercambiables; *vid supra* 4.2.2. Asimismo señala que ellos, elementos de continuidad cultural y política desde Troya hasta Roma y desde Dárdano hasta Augusto, han sido transmitidos solemnemente a Eneas por Héctor y han de ser conservados y cuidados por él hasta el momento en que sean entregados a Latino para constituir, junto con Lavinia, la nueva *gens* que surge de la mezcla de ambos pueblos. Como la figura y la leyenda de Eneas, ellos garantizan pues la continuidad religiosa y política de Troya en Roma, que existe a pesar del cambio de *patria* y a pesar de la exigencia de Juno de suprimir todo vínculo cultural con el pasado (12.823-8). Si bien son trasladados y adaptados a un nuevo contexto y a una nueva realidad geográfica, los dioses y los objetos sagrados se mantienen y, muchos siglos después, devendrán símbolos de la restauración religiosa que pretende encarnar Augusto, el nuevo *pater patriae* y *pontifex maximus* (Stöckinger: 2013). En lo que respecta propiamente a la leyenda, ellos constituyen un instrumento de la definición de la doble identidad que proclama Anquises – *proles ambigua* (180) –, que es la relación de continuidad y de ruptura que los romanos establecen con el mundo y la civilización griegos.

En Roma y en época de Virgilio los penates son dioses del *penus*, la despensa y el hogar, sitio que comparten con Vesta y con los lares, con los que se confunden a menudo. No obstante, a diferencia de los lares, que tenían una forma estandarizada, ellos constituían un grupo de figuras heterogéneas, icónicas y anicónicas, que representaban también dioses individuales, semidioses y héroes; cf. entre otros Dumezil (1970: 353), Bodel (2008: 258). En el ámbito privado eran sobre todo guardianes del cabeza de familia, mientras que los lares asumían la protección de todos los miembros, libres o esclavos (Dumezil 1970: 342). De acuerdo con las esferas estatal y doméstica que representaban simultáneamente,<sup>95</sup> la necesidad de establecerse y de tener una *patria* es para ellos tan importante como lo es para Eneas y su gente.<sup>96</sup> Si bien están estrechamente ligados a un sitio, no tienen obligatoriamente que quedarse en él, como Anquises y el resto de los personajes del pasado, sino que pueden

---

<sup>95</sup> El ámbito del hogar o del fuego sagrado que les corresponde se manifiesta tanto a nivel privado como público. Por un lado eran venerados en la casa como divinidades domésticas junto a los Lares, por otro sin embargo eran *penates populi Romani*, a saber, divinidades nacionales, con un sitio en el templo de Vesta en el foro (Tac. *Ann.* 15.41), un santuario en la colina Velia y un sitio de culto oficial en Lavinium, hacia donde se dirigían anualmente los más altos magistrados en procesión; cf. Serv. *ad Aen.* 2.296 y Macr. *Sat.* (3.4.11).

<sup>96</sup> Según una versión transmitida por Dion. Hal. (1.67) y Val. Max. (1.8.7), después de que los penates se habían establecido en Lavinium, Ascanio había fundado Alba Longa y había intentado trasladarlos allí, pero ellos se habían rehusado a cambiar de sitio, por lo que había sido preciso asignarles unos sacerdotes que permanecieran con ellos y asumieran los ritos.

cambiar de *patria* si las circunstancias lo exigen, y sobre todo si lo hace el líder político, con el cual establecen el verdadero vínculo. Esta implicación con el sitio, rasgo documentado en las fuentes,<sup>97</sup> favorece su elección como transmisores del mensaje que concierne al sitio de destino. Si bien el sitio había sido decretado por el hado y comunicado por Apolo, ellos, como parte del grupo y de la *gens*, facilitan la recepción y la comprensión del mensaje.

Su doble condición de divinidades privadas y públicas, así como su rango menor con respecto al dios que representan, hace de ellos candidatos ideales para asumir la mediación entre los ámbitos divino y humano. Además, al igual que otros dioses menores como Iris, Tiberino, algunos seres fantásticos como las harpías y algunos mortales después de haber muerto, ellos tienen un acceso privilegiado a distintas realidades y distintos niveles narrativos, del que no disponen ni los dioses superiores como Júpiter o Apolo ni los mortales como Eneas. Pueden extenderse en detalles, pero carecen de la autoridad suficiente para vaticinar por sí mismos, de modo que su discurso constituye una proyección o una segunda parte de la otra profecía: en rigor explican o glosan lo que ya han dicho los otros dioses. Pero precisamente debido a la ambigüedad y a las posibilidades que ofrece su estatuto, su aparición parece a los lectores más natural que la de Venus en el libro segundo y que la profecía de Apolo que acabamos de escuchar en la escena anterior, ambos fenómenos desacostumbrados o transgresiones de los límites y el orden natural de los elementos.

No obstante, aunque objetivamente no transmiten mensajes nuevos, a nivel de la enunciación sí aportan información relevante, pues, debido a su rango inferior, tienen que presentarse extensamente, dar muchas explicaciones y justificar muy bien su presencia y su discurso. Asimismo su flexibilidad y su indeterminación les permite erigirse en figuras superiores a lo que realmente son, de acuerdo con la situación específica: más que personajes concretos, devienen símbolos o antonomasias de la *patria* o de la identidad nacional. De acuerdo con esa faceta, el hecho de que sean ellos quienes determinen el cambio de sitio, viene a decir que la *patria* es algo más que el lugar concreto al que van.

Examinemos pues el discurso, con atención especial a aquellos puntos en que difiere del de Apolo, que es el modo distinto en que ellos transmiten los mensajes y construyen el estatuto:

---

<sup>97</sup> Su función profética, y en general su ayuda en la búsqueda de la nueva *patria* son aspectos conocidos. Dion. Hal. cuenta que uno de ellos se había aparecido a Eneas al llegar al Lacio para anunciarle el futuro gobierno de Roma, tantos años como lechones pariera la cerda (1.56.5), y luego ellos mismos lo habían exhortado a pedir alianza a Latino (1.57.4).

quod tibi delato Ortygiam dicturus Apollo est,  
hic canit et tua nos en ultro ad limina mittit.  
nos te Dardania incensa tuaque arma secuti,  
nos tumidum sub te permensi classibus aequor,  
idem uenturos tollemus in astra nepotes  
imperiumque urbi dabimus. tu moenia magnis  
magna para longumque fugae ne linque laborem.  
mutandae sedes. non haec tibi litora suasit  
Delius aut Cretae iussit considerare Apollo.  
est locus, Hesperiam Grai cognomine dicunt,  
terra antiqua, potens armis atque ubere glabrae;  
Oenotri coluere uiri; nunc fama minores  
Italiam dixisse ducis de nomine gentem.  
hae nobis propriae sedes, hinc Dardanus ortus  
Iasiusque pater, genus a quo principe nostrum.  
surge age et haec laetus longaeuo dicta parenti  
haud dubitanda refer: Corythum terrasque requirat  
Ausonias; Dictaea negat tibi Iuppiter arua.

154-71

Lo que Apolo  
te diría en Ortigia, aquí lo dice,  
y él en persona es quien nos manda.  
Nosotros que, de Troya en el incendio,  
de tus armas en pos te hemos seguido,  
siempre contigo en mares procelosos,  
nosotros mismos hasta el cielo, un día,  
alzaremos tu raza, y a la Urbe  
daremos el imperio. Tú entretanto  
altos muros prepara a nuestra alteza,  
sin congojarte por tan larga huida.  
Es preciso partir: no es esta playa  
la que Delio decía, ni es en Creta  
donde os quería Apolo. Dan los Griegos  
nombre de Hesperia a una región famosa,  
tierra antigua y potente, tanto en armas  
como en la gloria de su gleba ubérrima;  
la habitaron Enotrios, y hoy su pueblo  
quiso llamarla, por su jefe, Italia.  
Esa es nuestra mansión, esa la cuna  
de Dárdano y de Yasio, las primeras  
fuentes de nuestra stirpe. ¡Presto, arriba!  
lleva feliz al venerable Anquises  
la divina respuesta indubitable:  
que navegue hacia Córinto o Ausonia;  
no te da Jove los dicteos campos

Comienzan con una declaración de la fuente principal, lo cual también justifica su presencia y establece la meta comunicativa: han venido a explicar la oscura profecía de antes. Reconocer el carácter exegético del discurso significa establecer una clasificación que por un lado pone al público en alerta y por otro habla de su conciencia acerca de la naturaleza de la acción que realizan. La estructura sintáctica, especialmente el pronombre relativo que remite a otro discurso y a otro hablante – *quod tibi delato Ortygiam dicturus Apollo est* (154) – constituye un marcador de relaciones que sirve para reconocer el carácter secundario del discurso y de la aparición con respecto a los anteriores, de los cuales además adquiere legitimidad. En este primer enunciado designan a Apolo como el verdadero *auctor* del mensaje que van a comunicar y al mismo tiempo actualizan el discurso del dios al colocar sus

enunciados en una situación y en un discurso nuevos: *hic canit et tua nos en ultro ad limina mittit* (155). Pero además de la autoridad de Apolo, comienzan también desde el inicio a establecer la relación con Eneas a través de pronombres personales y posesivos de primera y segunda persona: *tibi* (154), *tua* [...] *limina* (155), *nos* (156, 157).

Los dos enunciados siguientes se dedican a enfatizar esta relación y su propia categoría, lo cual constituye tanto un propósito del discurso como un elemento que apoya su derecho a hablar. Se refieren a los hechos pasados, experiencias que han compartido con los troyanos, en dos enunciados paralelos – *nos te Dardania incensa tuaque arma secuti, / nos tumidum sub te permensi classibus aequor* (156s.) – que resumen los dos libros de relatos del héroe y los dos temas que Dido le había encomendado tratar. Mediante la mención de las experiencias pasadas, que ya conoce el público, y su inclusión como participantes en ellas, muestran su compromiso con la profecía que van a pronunciar al tiempo que confieren legitimidad a la empresa.

Luego, otra declaración, con una estructura similar y el mismo propósito de las anteriores, establece también su posición ante Eneas y los troyanos, pero esta vez a partir de hechos futuros, lo cual deviene un nuevo anuncio de gloria – *idem uenturos tollemus in astra nepotes / imperiumque urbi dabimus* (158s.) – que replica las garantías de Júpiter – *sublimemque feres ad sidera caeli / magnanimum Aenean* ‘y a los astros del magnánimo Eneas el revuelo podrás alzar’ (259s); *his ego nec metas rerum nec tempora pono; / imperium sine fine dedi* ‘Yo ni límites pongo a sus dominios ni les señalo tiempos: un imperio les he dado sin fin’ (1.278s.) – y de Apolo: *hic domus Aeneae cunctis dominabitur oris / et nati natorum et qui nascentur ab illis* ‘Allí dilatará el solar de Eneas su señorío por el orbe entero, él y en pos de él, los hijos de sus hijos y cuantos nazcan de su doble alcurnia’ (97s.).

Los dioses y los profetas, con su capacidad para ver el futuro, constituyen instrumentos ideales para establecer el vínculo entre el presente del autor y el pasado mitológico en que se sitúan los hechos.<sup>98</sup> Pero los penates, además de ser dioses, también han perdido su morada, han sido derrotados (*uictique penates* 1.68; *uicti dei* 2.320) y han devenido restos de Troya, tal como Eneas y su gente: *reliquiae Danaum* (1.30; 1.558, 3.87). Esta condición les garantiza un vínculo con el héroe que no tienen otros hablantes. La función mediadora, que facilita la ambigüedad del estatuto, se manifiesta en el discurso en la recuperación y la cita explícita de los anuncios anteriores. Más adelante también repetirán el término que había utilizado Apolo

<sup>98</sup> Kennedy 1997: 146 “The poem’s supernatural machinery looks beyond the incident with which the narrative ends, the death of Turnus, to the events and personalities of the poet’s own time- and even beyond, for the prophecy of Jupiter sees the outcome of the events narrated as empire without limits of space or time for the Romans”

para dirigirse a los troyanos, que contenía la clave del acertijo – *Dardanidae* (94); *hic Dardanus ortus* (167) – y ampliarán o desdoblarán la referencia con la mención de su hermano Jasio (168).

Ciertamente la promesa de gloria había sido enunciada de modo más o menos similar por hablantes mucho más poderosos, pero ellos se encuentran ante el protagonista – *ante oculos* (150) – y le ratifican directamente su compromiso y su pertenencia al grupo: que se disponen a participar en el futuro glorioso que anuncian.<sup>99</sup> Los enunciados establecen un contraste entre las acciones y circunstancias pasadas y presentes con respecto al futuro, que es también el cambio de situación que experimentan el héroe y sus compañeros durante el viaje y durante este libro: de vencidos a vencedores, de vagabundos sin patria a potencia que domina el mundo. Así, además de rectificar el *error* de Anquises, ellos llevan en su esencia el movimiento de los vencedores, del pasado y las digresiones hacia la fundación.

Esta implicación será retomada por Eneas al llegar al Lacio, momento en que los invocará a ellos en primer lugar, en términos similares a los que ellos emplean esta vez: *‘salve fatis mihi debita tellus / uosque’ ait ‘o fidi Troiae saluete penates: / hic domus, haec patria est’* ‘¡Salve! – exclama – ¡salve tierra que el Hado me debía y, vosotros también, salve, oh Penates, de Troya, oh compañeros fidelísimos!’ (7.120-2). Así se cerrará el círculo de relaciones discursivas y el héroe insertará su respuesta en el intercambio acerca de la meta, en el cual ya en este libro participan varios episodios y varios hablantes, pero que en realidad se extiende a lo largo de varios libros e incluye a más actores.

Los enunciados siguientes del discurso se dedican a otorgar a Eneas un lugar en el esquema comunicativo: *tu moenia magnis / magna para longumque fugae ne linque laborem. / mutandae sedes* (161). Pero más que la enunciación de una circunstancia, se trata del encargo de unas acciones a cumplir: actos de habla directivos que responden a las preguntas de Anquises – *unde laborum / temptare auxilium iubeat* (145s.) – y constituyen la meta comunicativa fundamental, expresada primero de forma expandida y resumida luego en una expresión breve y rotunda. Estos actos de habla, en especial el segundo, constituyen el núcleo del cual dependen las otras declaraciones en el discurso.

Precisamente por la importancia que tienen en la estructura jerárquica y por la contundencia del segundo, es preciso dar explicaciones que se extienden en dos argumentos

---

<sup>99</sup> Miller 2009: 120: “The Penates [...] speak in their own right, noting their companionship of Aeneas from smoldering Troy (156-57), and pledging glory and power to future generations of Aeneadae (158-59). While Apollo’s pronouncement to Aeneas was traditional in phrasing, formal in tone as befits the oracular register, and utterly impersonal, familiar accents and expressions of solidarity color the Penates’ explanations and directives. [Apollo] refers to his petitioner Aeneas in the third person [...]. Quite in contrast, the Penates assure Aeneas that Hesperia is “the right dwelling place for us (167 *nobis*), the originary locale of “our race” (168 *genus ... nostrum*).”

detallados y redundantes, contenidos en más de siete versos, de nuevo apoyados en la autoridad de Apolo. Primero niegan la interpretación de Anquises en dos aserciones más o menos sinónimas – *non haec tibi litora suasit / Delius aut Cretae iussit considerare Apollo* (161s.) – y luego revelan la respuesta correcta: *est locus, Hesperiam [...] hae nobis propriae sedes, hinc Dardanus ortus / Iasiusque pater, genus a quo principe nostrum* (163-8). *Propriae sedes* (167) contesta a la petición de Eneas a Apolo: *propria [...] domus* (85) y la actualiza, en tanto ellos ahora se incluyen en el grupo: *nobis*. La repetición léxica: *mutandae sedes* (161) ~ *propriae sedes* (167) enfatiza la idea de la morada, casi como un lema que define su carácter y su modo de expresión, así como del cambio, que es la esencia del proceso y del viaje. Además de integrarse en el grupo, los penates reafirman su participación activa en la *translatio deorum* que ocurre en este viaje.

Entonces a revelación es ampliada con una digresión erudita acerca del nombre, las características y los habitantes del sitio: *Hesperiam Grai cognomine dicunt / terra antiqua, potens armis atque ubere glabrae; / Oenotri coluere uiri; nunc fama minores / Italiam dixisse ducis de nomine gentem.* (163-6) No es la primera vez en la obra que se revela el sitio de destino en estos términos. Ya en el encuentro de los primeros troyanos con Dido en Cartago habíamos escuchado estas palabras en boca de Ilioneo. A propósito de aquella escena dijimos que el embajador estaba anticipando, o mejor repitiendo la profecía de los penates, la cual otorgaba a sus palabras legitimidad ante Dido y ante Eneas que se encontraba en la nube. Pero entonces también advertimos que la declaración estaba en los *Annales* de Ennio (I.xvii); *vid. supra* 3.3.1. Así pues ellos hacen más que explicar la profecía de Apolo y la mediación es más compleja de lo que reconocen.

Es importante notar que Apolo y Ennio constituyen dos tipos de fuente a las cuales se llega por medios distintos: por un lado está la inspiración divina y por otro el conocimiento erudito. Se entiende que los penates, por su condición divina y su posibilidad de mediar entre distintos ámbitos, tengan acceso especial a la voluntad de los dioses. Pero a la vista de la mención de los *Annales* sorprende otra vez la ignorancia de Anquises, de quien había enfatizado Eneas su capacidad para *ueterem [uoluere] monumenta uirorum* ‘[revolver] datos de los viejos patriarcas de la estirpe’ (102). Hesperia es un motivo tradicional y por ello puede ser repetido como una fórmula en varios momentos y por varios hablantes. Si los penates repiten lo que se había dicho en los *Annales* y a su vez sus palabras son repetidas por Ilioneo, también Creúsa a la salida de Troya había comunicado un mensaje similar: *et terram Hesperia uenies, ubi Lydius arua / inter opima uirum leni fluit agmine Thybris* ‘...hasta que llegues a la tierra de Hesperia, donde fluye el lidio Tíber de caudal tranquilo entre campos sin

par.’ (2.781s.)<sup>100</sup> Esta es la fórmula que se usa con variaciones para la presentación de ciudades, no sólo Hesperia, sino también Cartago<sup>101</sup> y Tracia.<sup>102</sup>

Al final, después de haberle comunicado la versión correcta de la leyenda, añaden dos directivos – *surge age* (169) – que son llamadas a la acción típicas de las arengas. Normalmente los directivos al final repetirían o reforzarían la exhortación principal: *mutandae sedes*, pero en este caso se introduce una acción nueva, que es discursiva. Después de que han transmitido los mensajes objetivos y realizado las advertencias importantes, añaden que, antes de reanudar el viaje, las acciones del grupo deben ser sometidas a la evaluación del padre: *haec [...] longaeuo dicta parenti / [...] refer* (169s.). Esto significa que, si bien se han aparecido a Eneas y enfatizan su vínculo con él y su categoría de líder, no ignoran la superioridad jerárquica de Anquises, que había dispuesto la segunda consulta a Apolo y en definitiva los llevaba al salir de Troya hasta que Eneas se hubo purificado del combate: *tu, genitor, cape sacra manu patriosque penatis; / me bello e tanto digressum et caede recenti / attrectare nefas, donec me flumine uiuo / abluero* ‘Tú, padre, toma los enseres del culto entre tus manos y los patrios Penates, pues las manchas de tanta sangre en dura lid vertida esta noche, no dejan que los toque mientras en agua viva no me lustro.’ (2.717)

Luego insisten en la veracidad de sus palabras – *haud dubitanda* (170) –, ¿tal vez conscientes de la falacia de los sueños, o de que su estatuto no es garantía de infalibilidad, como era el de Apolo? Si en toda la escena los reconocimientos de autoridad, el establecimiento de las relaciones y la evaluación de los actos de habla muestran que ellos son conscientes del tipo de discurso que están realizando y de su función de mediadores, el último enunciado manifiesta además una preocupación especial por el modo en que funciona la actividad comunicativa y el destino de las palabras. El éxito de la comunicación depende de muchos factores que van más allá del acto locutivo y los personajes de la obra, como los poetas o los historiadores, corren siempre el riesgo de no ser creídos o no ser entendidos. Los penates reconocen explícitamente que los hechos pueden ser modificados en el discurso y que

---

<sup>100</sup> Mientras la esposa hablaba de Hesperia como una posibilidad o un futuro remoto: *illic res laetae regnumque et regia coniunx / parta tibi* (781-4), en boca de los penates esta referencia se concreta o se enfatiza como un destino inminente e inevitable: *hae nobis propriae sedes, hinc Dardanus ortus / Iasiusque pater, genus a quo principe nostrum* (167s.).

<sup>101</sup> *Vrbs antiqua fuit (Tyrii tenuere coloni) / Karthago, Italiam contra Tiberinaque longe / ostia, diues opum studiisque asperrima belli; / quam Iuno fertur terris magis omnibus unam / posthabita coluisse Samo. hic illius arma, / hic currus fuit; hoc regnum dea gentibus esse...* ‘De antiguo una ciudad, colonia tiria, Cartago, se asentó frontera a Italia y a las bocas del Tíber, opulenta y en los afanes bélicos bravísima. A todas Juno prefirióla – dicen que aun a Samos –; allí sus armas tuvo, su carro allí. Señora de las gentes la quería la diosa...’ (1.12-17)

<sup>102</sup> *Terra procul uastis colitur Mauortia campis / (Thracas arant) acri quondam regnata Lycurgo, / hospitium antiquum Troiae sociique penates, / dum fortuna fuit. feror huc* ‘Vasta región labrada por los Tracios es de Mavorte la distante tierra, reino, antaño, del áspero Licurgo. Vieja hermandad con Troya y sus Penates mientras su auge duró, nos tuvo unidos.’ (3.13-16)

puede haber distintas versiones, entre las cuales algunas gozan de más prestigio que otras, que es lo que ocurre en definitiva con la leyenda de Eneas. Por eso, y porque saben que los troyanos habían elegido la versión equivocada, ahora insisten en la veracidad de sus palabras.

Por último reiteran el sitio al que deben dirigirse, que es la respuesta correcta al enigma apolíneo: *Corythum terrasque requirat / Ausonias*. (170s.) Esta vez se apoyan en Júpiter – *Dictaea negat tibi Iuppiter arua* (171) –, dios tutelar de Creta, con lo cual vuelven a remitir a Anquises – *Creta Iouis magni medio iacet insula ponto* (104); *modo Iuppiter adsit* (116s.) – y reaforman el carácter reactivo de su discurso: se insertan en un contexto y una negociación y reconocen la presencia de otras voces y otros puntos de vista que ayudan a conformar el mensaje.

Todos los que de algún modo intervienen en él: Eneas como interlocutor directo, Anquises como interlocutor indirecto, Apolo como fuente principal, Júpiter también como fuente, el público en Cartago, Virgilio, sus fuentes y sus lectores, conforman una compleja red de relaciones que configura el discurso. Los penates emplean muchos índices de enunciación: pronombres personal y posesivo de primera persona – *nos* (155; 156; 157); *nobis* (167); *nostrum* (168) –, repetición de estructuras y actos de habla, alusiones a otros discursos por medio de menciones directas, de repeticiones o de resúmenes a partir de adverbios y pronombres déicticos: *non haec tibi litora suasit* (161); *hae [...] sedes* (167); *haec [...] dicta* (169). Con ellos reconocen de manera más o menos explícita las relaciones discursivas y su papel de exégetas. De acuerdo con su estatuto *ambiguo*, ellos parten de otras profecías y las actualizan, y además emplean el nombre y las palabras de otros para legitimar su versión. Estas son funciones que realizan más o menos todos los hablantes, pero ellos además, mediante las abundantes justificaciones, reconocen que lo hacen. Intervenir y aclarar la profecía de Apolo es participar activamente en la búsqueda del sitio: el viaje es también la interpretación y la actualización de un discurso profético – y de uno poético –, o bien exégesis cultural y literaria.

Hemos dicho que, en virtud de la asimilación entre las instancias del autor y el héroe que asumimos, los mensajes que recibe Eneas valen para el viaje, que es tanto una experiencia individual como el movimiento de formación cultural de todo un pueblo y todo un imperio y asimismo constituyen pistas en la concepción de la obra virgiliana. En la sección anterior sugerimos la posibilidad de entender la profecía de Apolo como un aval del proyecto literario y la primera fase de la inspiración. Aquella pista sin embargo, como la primera lectura de una fuente valiosa pero desconocida, debía ser entendida y asimilada. La descodificación,

traducción, interpretación o adaptación de los mensajes divinos requiere esfuerzo, tiempo y la movilización de otras fuentes y medios.

Interpretar, traducir, adaptar, asimilar, trasladar, que son básicamente las acciones que realizan los profetas, son términos cargados de implicaciones y doble sentido, con implicaciones a distintos niveles. A partir de Apolo, los sucesivos anuncios que muestran el camino correcto al héroe en este libro nos parecen ilustrar las etapas de la interpretación, que es tanto la realización del viaje como la formación del imperio y la escritura del poema. Los penates, debido a su especial identificación primero con Troya y luego con Roma, a su estatuto *ambiguo*, a la posibilidad de mediar entre varios ámbitos y varias realidades geográficas y culturales y a su función como intérpretes del dios, constituyen figuras de reflexión acerca del modo en que se transmite y se transforma la información y se consigue un producto nuevo, como son la *patria* que buscan los troyanos y la epopeya de Virgilio.

Los penates dicen repetir lo que había dicho Apolo: *quod tibi delato Ortygiam dicturus Apollo est / hic canit et tua nos en ultro ad limina mittit* (154s.). Esto sería una paráfrasis, que es la primera fase en la interpretación. Pero toda interpretación exige añadir contenido nuevo. El dios había mandado a volver a los orígenes, lo cual habíamos entendido en términos literarios como una vuelta a la gran epopeya homérica. Los troyanos entonces eligen quedarse en un ámbito que les es más o menos conocido, hasta que los penates les advierten que el origen al que se refiere Apolo es distinto del que ellos creían: *non haec tibi litora suasit / Delius aut Cretae iussit considerare Apollo. / est locus, Hesperiam...* (161-3). ¿Acaso aluden con ello al origen latino del género épico o a la versión latina de Homero que constituyen las obras de poetas arcaicos como Nevio y Ennio? Si los dioses y la identidad cultural de Roma tienen un origen doble, Virgilio también ha reconocido una deuda doble: con Homero y con su traducción en el ámbito latino; cf. Conte (1986: 69-95) y *supra* 2.2.1, especialmente nota 29.

Reconocemos no tener elementos suficientes para justificar una lectura tan específica, de modo que lo que hemos sugerido como una pregunta pretende ser más de una insinuación que una propuesta firme. Más seguro nos parece insistir en que la interpretación que realizan los penates es similar a las misiones de Eneas y de Virgilio, ambas consistentes en un traslado y una traducción de fuentes. Proponemos que, más que sólo aconsejar el cambio de sitio físico y la búsqueda de Italia, la nueva advertencia se refiere también al proceso general de apropiación o adaptación de obras y elementos griegos, que consiste en la continuidad y en el cambio con respecto al origen.

En tanto dioses nacionales de Troya, los penates acompañan a Eneas en la huida y representan el pasado y la patria vencida, pero también son capaces de adaptarse, de trasladarse en sentido literal y metafórico – *mutandae sedes* (161) – y devenir dioses del victorioso imperio romano: *idem uenturos tollemus in astra nepotes / imperiumque urbi dabimus* (158s.). Si bien los penates de Troya son el elemento de continuidad troyana en la nueva *patria* que fundará Eneas, en Roma están completamente latinizados, acompañan a Augusto en la guerra – *hinc Augustus agens Italos in proelia Caesar / cum patribus populoque, penatibus et magnis dis* ‘En un frente se yergue Augusto César: toda Italia en pos de él, senado y pueblo con los Penates y los Grandes Dioses’ (8.678s.) – y tienen un sitio en el templo de Vesta. Ellos representan perfectamente la *translatio deorum* que realiza Roma desde Grecia,<sup>103</sup> lo cual, como hemos visto, se advierte en el modo en que hablan y el uso que hacen de determinados procedimientos y funciones discursivas.

La interpretación es la base de la identidad que se fabrican los romanos, a partir de la cual se presentan al resto del mundo. La *Eneida* y otras manifestaciones literarias y culturales, así como de manera especial los penates, son casos particulares y también mecanismos en la fabricación de esa identidad. Como bien saben Virgilio y todos los que participan en el proceso, este ha de comenzar por construir el origen, la *prima tellus*. Los romanos reconocen la fuente griega, como también hacen Virgilio con respecto a los modelos y los penates con respecto a Apolo. La profecía, que es un mensaje de futuro y al mismo tiempo la repetición de uno pasado, muestra que el único modo válido de repetir el pasado es transformarlo. Como ella, la asimilación que realiza Roma de Grecia es también, literal y metafóricamente, una traducción, como las traducciones de obras literarias y documentos oficiales griegos que desde el inicio hicieron los intérpretes oficiales del estado, y los poetas en Roma.<sup>104</sup>

Finalmente recordamos que, si bien los penates se encuentran a medio camino entre varios ámbitos y entre varias culturas y reconocen que su discurso es exégesis o traducción de otro, también el narrador transmite discursos y actúa como mediador entre varios ámbitos o niveles narrativos. Después de haber visto y escuchado a los penates, el narrador Eneas cuenta que había comunicado luego el mensaje a Anquises, tal como le habían indicado los dioses: *Anchisen facio certum remque ordine pando* ‘doy de todo a mi padre entera cuenta’ (179). La

<sup>103</sup> Con una orientación y una analogía similar a la que aquí proponemos, Ando 2005 estudia el proceso de *interpretatio Romana* que es la importación de los dioses griegos, un fenómeno teológico, como un caso que se entiende mucho mejor desde las nociones culturales y lingüísticas que sugiere la terminología empleada. De acuerdo con este crítico, el término *interpretatio*, cuando se refiere a problemas del lenguaje, revela con claridad una noción que generalmente se omite cuando se aplica a problemas de teología.

<sup>104</sup> Feeney 2016 estudia precisamente el proceso de definición de la identidad cultural y de la literatura romanas a partir de la traducción de obras literarias y documentos oficiales griegos, lo cual implica una valorización consciente del latín como lengua de poder. El crítico muestra que este procedimiento no es lógico ni esperable, sino que constituye un caso extraordinario.

complejidad de la comunicación hace que él, como antes los penates, también tenga que justificarse ante el público e insistir en la veracidad de sus palabras. Por ello se contradice y afirma que la visión no era un sueño: *nec sopor illud erat, sed coram agnoscere uultus / uelatasque comas praesentiaque ora uidebar; / tum gelidus toto manabat corpore sudor* ‘soñado no era, pues delante tenía sus facciones, sus cabellos ceñidos, y esos rostros tan de cerca presentes.’ (173-5) Tal vez consciente de lo extraordinario del caso, Eneas se preocupa por dar una impresión de realidad. Como había hecho a propósito de Polidoro, describe su perplejidad con una viveza que parece querer transmitir a los lectores el sentimiento que él había experimentado entonces.

De nuevo se confunden los niveles narrativos y las instancias del narrador y el personaje, y la confusión entre ficción y realidad típica del relato en primera persona es favorecida por la inconsistencia de los sueños. Al presentar el sueño como realidad, parece querer anular los límites entre al menos dos de los niveles discursivos en la complicada estructura recursiva que ha construido, si bien acaso complica más las cosas, pues la aclaración supone abrir aún otro nivel discursivo, en el cual interviene otra voz y se abre un nuevo intercambio con el público. Podemos describir la estructura como sigue: dentro del relato, que es el nivel metadieгético, se introduce primero el sueño, con el discurso directo de los penates; en segundo lugar, como un registro de actos de habla, el relato de cómo él había transmitido al padre aquel discurso; por último, entre paréntesis, la discusión con el público del nivel de realidad o ficción de los hechos que constituyen el relato.

### 5.2.3 La amenaza de Celeno en las Estrófadas

Después de la aparición de los penates en Creta, el *error* de Anquises ha sido rectificado y los troyanos saben a dónde deben dirigirse. No obstante, en cuanto reanudan la travesía son azotados por una tormenta que los desvía nuevamente, esta vez a las Estrófadas. Ignorantes del sitio en que se encuentran y de la identidad de sus habitantes, lo primero que hacen es matar algunas piezas del ganado que hay allí en abundancia, realizar sacrificios y preparar un banquete. Este sin embargo es arruinado por la incursión de las harpías, que dilapidan y ensucian el alimento. La acción es repetida luego con el mismo resultado, hasta que en el tercer intento los troyanos las atacan a su vez y las hacen huir. Entonces Celeno permanece sentada en lo alto y, en venganza, les anuncia un hambre que los hará comer las mesas antes de llegar a la meta.

Hemos visto que el discurso de Apolo, con la principal indicación sobre la meta destinada a los troyanos, exigía la intervención de mediadores (*supra* 5.2.1) y hemos atendido a la primera de estas mediaciones: la profecía comunicada por los penates, que explicaba el sentido de las palabras del dios, pero también añadía contenido nuevo (*supra* 5.2.2). Ahora, cuando parece que los troyanos estarían listos para llegar a Italia sin más distracciones ni demoras, les esperan sin embargo otra prueba y otro retroceso, como indica el nombre del sitio en el que han desembarcado:<sup>105</sup> la tormenta y el encuentro con las harpías, que los conmociona y los motiva a pedir un nuevo vaticinio a Héleno. Con respecto a las demás profecías de este libro y del resto de la obra, las cuales ofrecen siempre pistas y mensajes de ánimo con respecto a la misión y al camino que queda por recorrer, la de Celeno constituye una excepción, en tanto es un anuncio negativo y un escarmiento. Asimismo sus palabras son ambiguas, pues, aunque representan una amenaza y una nueva dilación en el viaje, el prodigio de las mesas anunciado por ella los ayudará a identificar la meta.

Los lectores sabemos que el viaje no ha de acabar aún y que los troyanos deben aprender otras lecciones y recibir otros mensajes. De acuerdo con la voluntad de los dioses, como ha anunciado el narrador principal al inicio de la obra (1.3-5; 9-11) y Júpiter, más adelante (1.257-96), la llegada a la nueva tierra no será tarea sencilla: quedan algunas pistas por descifrar y algunos obstáculos y *labores* por superar. La queja de Venus a Júpiter en el libro primero estaba motivada, además de por la tormenta de Juno, por las múltiples vicisitudes que ha de sufrir el hijo durante el viaje, entre las cuales está la aventura que ahora nos ocupa.

A partir de la serie de profecías que organizan los eventos de este libro y del resto de la obra afirmamos que las *labores*, así como el complejo movimiento dramático hacia adelante y hacia atrás y los numerosos *errores* y rectificaciones que componen el viaje forman parte de un mismo plan establecido por voluntad del hado y de Júpiter,<sup>106</sup> tanto como las dificultades que aguardan a los descendientes en el futuro, eventos que exceden los límites temporales del *récit*. Además sabemos que el plan del hado coincide con el plan narrativo de Virgilio. Veamos entonces cómo se desarrollan los acontecimientos, cómo se conforman el discurso y las múltiples referencias intertextuales que hay en el episodio.

---

<sup>105</sup> Quint 1993: 54s. se refiere al primer nombre del sitio, cuya etimología había explicado Apolonio de Rodas (2.296s.), y sugiere que, como Delos, estas islas andaban errantes, hasta que fueron fijadas y representan la familiaridad y la estabilidad que los troyanos ven en el Mediterráneo griego. Nosotros preferimos hablar de “regreso” o “retroceso” en el viaje de Eneas, noción que nos parece más adecuada al nombre que elige Virgilio.

<sup>106</sup> Lloyd: 1957 analiza tanto la estructura interna de los episodios como la relación de estos con otros momentos de la primera mitad de la obra, lo cual le sirve para demostrar la pertenencia de este libro al todo, así como su importancia en la organización de esa parte.

El narrador cuenta la llegada a las Estrófadas – *Seruatum ex undis Strophadum me litora primum / excipiunt* ‘Las Estrófadas son las que primeras salvado me reciben de las ondas’ (209s.) –, y a partir de ahí realiza una presentación del sitio y de sus peculiares habitantes:

Strophades Graio stant nomine dictae  
insulae Ionio in magno, quas dira Celaeno  
Harpyiaequae colunt aliae, Phineia postquam  
clausa domus mensasque metu liquere priores.  
tristius haud illis monstrum, nec saeuior ulla  
pestis et ira deum Stygiis sese extulit undis.  
uirginei uolucrum uultus, foedissima uentris  
proluuiis uncaequae manus et pallida semper  
ora fame.

209-18

Dan el nombre de Estrófadas los Griegos  
a las islas del Jonio donde hoy viven  
la execrable Celeno y sus Harpías:  
las expulsó de su mansión Fineo,  
y aterradas huyeron de su mesa.  
Monstruos nunca se han visto así de lúgubres,  
ni peste más cruel la ira divina  
lanzó jamás de los estigios lagos:  
alas y garras, hediondez horrenda,  
aves de humano rostro hambriento y pálido.

De acuerdo con su posición en el discurso, la descripción del lugar y de las harpías constituye un elemento accesorio, una explicación erudita dentro de la narración del evento, que es la llegada. Con ella se pretende implicar a los lectores a partir de su conocimiento previo del mito, de la fuente y del nombre del sitio que se describe. Como hemos visto en otros casos similares, detrás de las prolijas digresiones se encuentra un hablante más informado que el personaje narrador, que puede ser el narrador principal o el autor literario, de manera que desde el inicio hay intromisiones del punto de vista y confusión de los niveles narrativos.<sup>107</sup>

Asimismo en el discurso de este hablante informado interfiere el modelo principal de Virgilio: las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas, y de estas especial, pero no únicamente, el episodio de Fineo (2.178-530). En primer lugar, la declaración acerca del modo en que los griegos llaman a las Estrófadas – *Strophades Graio stant nomine dictae / insulae Ionio in*

---

<sup>107</sup> Estas informaciones eruditas se encuentran a veces entre paréntesis y marcan la intervención de otra voz, que a menudo tiene una intención didáctica de cara al público externo y a veces también introduce preciosismos estilísticos o juegos de palabras. Casos parecidos son la primera mención de Cartago en que el narrador, en un juego implícito con la etimología del nombre, la presenta como una ciudad nueva (*vid. supra* nota 101), la presentación de Tracia (*vid. supra* nota 102), la mención de las rocas contra las que se estrellan las naves troyanas en la tormenta: *tris Notus abreptas in saxa latentia torquet / (saxa uocant Itali mediis quae in fluctibus aras, / dorsum inmane mari summo)* ‘A tres sorprende el Noto y las revuelve contra peñas ocultas, que los Ítalos llaman Aras, escollos a flor de agua...’ (1.108-10), caso que estudia en detalle Fernández Corte 2015: 242-4, y la referencia al monte Albano: *At Iuno ex summo (qui nunc Albanus habetur; / tum neque nomen erat neque honos aut gloria monti) / prospiciens tumulo* ‘Mas Juno desde lo alto de un otero (que hoy es el Monte Albano, y no gozaba ni nombre entonces, ni opinión, ni culto)...’ (12.134-6).

*magno* (209s.) – constituye el reconocimiento, no de los griegos en general, sino de uno concreto, que es este autor, y la explicación etimológica alude a la que él había ofrecido: *οἱ δ' ὄρκῳ εἰζαντες ὑπέστρεφον ἄψ ἐπὶ νῆα / σώεσθαι. Στροφάδας δὲ μετακλείουσ' ἄνθρωποι / νήσους τοῖό γ' ἔκητι, πάρος Πλωτὰς καλέοντες* ‘Ellos, cediendo ante su juramento, dieron la vuelta para regresar salvos a la nave. A causa de esto los hombres llaman Estrófadas a las islas que antes llamaban Plotas’ (2.295-7); Cf. Horsfall (1991: 120). Enseguida es mencionada la historia de Fineo, también con referencia a Apolonio, y el narrador virgiliano parece reconocer su prioridad literaria a través de un índice metatextual: *priores* (212).

Así pues, desde el inicio del episodio queda establecido cuál es el punto de partida literario principal, si bien, como casi siempre en la *Eneida*, la nueva versión es distinta y el trabajo de síntesis complejo. Los lectores están llamados a reconocer la deuda con este y otros modelos,<sup>108</sup> a distinguir las diferencias en la nueva versión, y finalmente a evaluar el resultado. En todo caso, a pesar de la posición subordinada en el discurso, como parte de la digresión erudita, la presentación de las harpías es lo más importante, pues su carácter, su aspecto y su estatuto tradicional son elementos esenciales para conmover al protagonista. En efecto, Virgilio parte de varios elementos de Apolonio de Rodas, de Homero y de la tradición popular, pero construye un episodio y unos personajes con una flexibilidad, un nivel de abstracción y un énfasis en lo monstruoso que superan los modelos. Además, les confiere un papel esencial y los dota de discurso articulado, dos elementos igualmente novedosos;<sup>109</sup> más adelante en esta sección volveremos al trabajo de síntesis de las *Argonáuticas* y la *Odisea*; cf. Knauer (1964: 185s) y Nelis (2001: 32-8).

La profecía de las mesas era conocida en otras versiones de la leyenda de la fundación de Roma, si bien se atribuía a otros profetas como Venus, el oráculo de Júpiter en Dodona o la Sibila de Eritrea; cf. Dion. Hal. (1.55). El tema del hambre además es habitual en los relatos de colonización; cf. Horsfall (2006: *ad loc.*). No obstante, tanto la conexión de las harpías con él como la mención aparte de Celeno y la profecía en forma de discurso directo parecen ser invenciones de Virgilio. Según Hesíodo (*Theog.* 267), las harpías eran dos, Aelo y Ocipete, y el mismo Virgilio más adelante (12.845-52) habla de dos, aunque no menciona sus nombres.

<sup>108</sup> La primera muestra de este reconocimiento es Serv. *ad Aen.* 3.209, que con seguridad estaría sintetizando una idea extendida entre sus antecesores y contemporáneos: *quod Apollonius plenissime exequitur*.

<sup>109</sup> Otis 1963: 258: “...in Apollonius, the Harpies are merely a physical menace and do not have any psychological significance or atmospheric effect. [...] [Vergil’s] Harpies are [...] remote, untouchable beings on whom no human sword or strength can make any impression [...]. He [...] emphasizes simply their uncanny, unearthly frightfulness [...]. Their virgin faces, foul bellies, hooked hands and hunger-pale mouths represent the demonization of the human, the mingling of human and beast in a monstrosity worse than either alone. Virgil thus transmuted the merely marvellous and exotic beast of Apollonius into an evocative symbol of the psychologically strange, unfamiliar and unreal. [...] it is not the simply miraculous creature of Apollonius: it is not something to be pursued and nearly destroyed, but an elusive and foul mouthpiece of all that is fearful, dark and ambiguous in the future.”

Tradicionalmente estos monstruos se asocian con Zeus o Júpiter, el soberano del Olimpo: *μεγάλοιο Διὸς κύνας* ‘perras del gran Zeus’ (Ap. Rhod. 2.289). Pero al mismo tiempo constituyen un caso específico dentro de un tipo general de figuras demoníacas femeninas que se encuentra con relativa frecuencia en la *Eneida*. Las harpías están a medio camino entre las esferas divina y ctónica – *tristius haud illis monstrum, nec saeuior ulla / pestis et ira deum Stygiis sese extulit undis* (214s) –,<sup>110</sup> lo cual aumenta su ambigüedad y su capacidad de mediación, cualidades que también tenían los penates. Pero si los dioses nacionales reconocen su disposición favorable y su participación en el cambio de *patria*, revelan la respuesta que buscan los troyanos y los hacen avanzar, las harpías por el contrario son hostiles, los atacan y pronuncian una amenaza que los hará vacilar. Estos dos tipos de profetas, similares en sus estatutos ambiguos, en la función mediadora y en la revelación de la pista con respecto a la meta, pero con disposiciones e interpretaciones opuestas del futuro, representan las dos caras del destino del héroe, que ya estaban contenidas en la profecía de Júpiter y en la presentación del narrador: el éxito de la misión frente a las *labores* para conseguirlo.

Desde el inicio, Celeno es presentada como *dira* (211), adjetivo que la distingue y que se repetirá hacia el final del libro (713). Más adelante ella misma se nombra *Furiarum* [...] *maxima* (252).<sup>111</sup> El término se encuentra en otros momentos de la obra, pero su frecuencia en este episodio es extraordinariamente alta. La mayoría las veces se trata de un adjetivo que significa ‘terrible’ y también ‘de mal agüero’. En algunas ocasiones sin embargo *Dirae* designa específicamente a las Furias,<sup>112</sup> presentadas en detalle por el narrador en el último libro, cuando una de ellas es enviada por Júpiter para anunciar la muerte de Turno (12.845-85).<sup>113</sup> Las *Dirae* son diosas infernales que vienen a avisar de la muerte, de modo que son por definición también un tipo de mensajeras y se asocian con los dioses olímpicos tanto como con la esfera infernal. Constituyen un poder enorme y destructivo a disposición de divinidades

---

<sup>110</sup> Cf. Serv. *ad Aen.* 3.209: “sane apud inferos furiae dicuntur et canes, apud superos dirae et aves, ut ipse in XII. <845> ostendit, in medio vero harpyiae dicuntur.”

<sup>111</sup> Hübner 1970: 61: “Über die Harpyien glaubt man, die Identität von Furien und Dirae beweisen zu können [...]. Die *dira Celaeno* (III 211; 713) nennt sich selbst *Furiarum maxima* (III 252). [...] Also, schloß man, sind Furien und Dirae identisch.”

<sup>112</sup> Las furias aparecen junto a Marte y Belona en la descripción de la batalla de Accio en el escudo de Eneas: *saeuit medio in certamine Mauors / caelatus ferro tristisque ex aethere Dirae, / et scissa gaudens uadit Discordia palla, / quam cum sanguineo sequitur Bellona flagello* ‘Marte, esculpido en hierro, es viva furia en medio de la lucha; por los aires revuelan hoscas las Erinias; pasan gozosa la Discordia, roto el manto, y con sangriento látigo Belona’ (8.700-3). Poco antes del final de la obra, una de ellas es enviada por parte de Júpiter para anunciar la muerte de Turno: *dicuntur geminae pestes cognomine Dirae...* ‘Dos pestes hay, las Furias, que la Noche dio a luz de un solo parto...’ (12.845-85), y por último es ella quien cierra todas las posibilidades: *sic Turno, quacumque uiam uirtute petiuit, / successum dea dira negat* ‘así en cuanta salida ensaya Turno, cruel la diosa a su valor se niega’ (12.913s.).

<sup>113</sup> Serv. *ad Aen.* 3.209 se equivoca al afirmar que “et has Vergilius tres dicit, quarum nomina sunt Aëlo, Ocypete, Celaeno...”

mayores, como Júpiter o Juno.<sup>114</sup> La relación de las harpías con las *Dirae* se encuentra ya en Homero, que cuenta cómo ellas raptan a las hijas de Pandareo y se las dan a las Erinias como esclavas (*Od.* 20. 77).

Se trata de *monstra* (214), engendros de pájaro y doncella – *uirginei uolucrum uultus* (216) –, con manos ganchudas – *uncaequae manus* (217) – y un aspecto tan extraño que más adelante los mismos troyanos se preguntarán si se trata de diosas o de pájaros: *siue deae seu sint dirae obscenaeque uolucres* ‘sean diosas o bandada cruel de aves siniestras.’ (262) Además, independientemente de su acción en este episodio, ya su carácter evoca malos presagios: *tristius* (214), y más adelante: *obscenas pelagi [...] uolucris* (3.241); *obscenaeque uolucres* (3.262). Esta opinión es manifestada por Eneas en el papel del narrador, que se encuentra a cierta distancia con respecto a los hechos, y también en el papel de protagonista interno, en la queja ante Héleno en Butroto: *sola nouum dictuque nefas Harpyia Celaeno / prodigium canit et tristis denuntiat iras / obscenamque famem* ‘De la Harpía Celeno, en cambio, escucho, y de ella sola, inesperado sino’ (365-7).<sup>115</sup> Finalmente se distinguen por el hedor – *foedissima uentris / proluuies* (216s.) –, la palidez del rostro y el hambre: *pallida semper / ora fame* (217s.).

Ellas encarnan los vicios que los romanos asociaban con la feminidad y se usan entonces como abstracción para presentar a algunas mujeres bajo una luz especialmente negativa.<sup>116</sup> Además, la ambigüedad, la monstruosidad y la función mediadora son rasgos que comparten con otras figuras divinas negativas, entre las que destacan Alecto<sup>117</sup> y la *Fama*,<sup>118</sup> esta última además con una dimensión reflexiva, que invita a extender su naturaleza – sus

<sup>114</sup> El propio Virgilio dice que las harpías son *ira deum* (215), lo cual explicaría el nombre *Dirae* de acuerdo con una etimología popular; cf. Hübner 1970: 64.

<sup>115</sup> Además de los significados que han trascendido, triste y obsceno, estos términos tienen en latín el matiz de aciago, infausto, de mal agüero (*unheilvoll*), que en el caso de *obscenus* constituye de hecho la primera acepción; cf. Hübner (*ibidem*: 65), Lewis and Short *ad loc.*

<sup>116</sup> En su desvarío, Dido es comparada con Penteo y Orestes, atormentados respectivamente por las Euménides y por las Diras: *Eumenidum ueluti demens uidet agmina Pentheus / et solem geminum et duplicis se ostendere Thebas, / aut Agamemnonius scaenis agitated Orestes, / armatam facibus matrem et serpentibus atris / cum fugit ultricesque sedent in limine Dirae* ‘Tal Penteo, al cercarle las Euménides, creía ver dos soles y dos Tebas; y en la tragedia, Orestes huye en vano de su madre, que teas y serpientes va blandiendo en pos de él, mientras ultrices en el umbral le esperan las Erinias’ (4.470-3) y en su maldición contra Eneas y su descendencia, antes del suicidio, ella misma las invoca como diosas vengadoras: *...et Dirae ultrices et di morientis Elissae* ‘vengadoras Erinias, dioses todos de Elisa moribunda’ (4.610). Por otro lado Camila, mujer guerrera, que transgrede el modelo de comportamiento generalmente aceptado, deviene también una especie de *monstrum*, *dira pestis* (11.70) a los ojos de Arrunte.

<sup>117</sup> Alecto, enviada a la tierra de parte de Juno, sale de la morada de las ‘diosas terribles’: *luctificam Allecto dirarum ab sede dearum / infernisque ciet tenebris* ‘Del antro de las Furias, foscas sombras, saca a la horrenda Alecto’ (7.324s.), y luego ella declara: *respice ad haec: adsum dirarum ab sede sororum* ‘¡Esto mira, vengo del antro de las horribidas hermanas!’ (7.454).

<sup>118</sup> *malum qua non aliud uelocius ullum* ‘veloz como ninguna, horrible plaga’ (4.174), *monstrum horrendum, ingens, cui quot sunt corpore plumae, / tot uigiles oculi subter [...], / tot linguae, totidem ora sonant, tot subrigit auris* ‘vestigio horrendo, enorme; cada pluma cubre [...] un ojo en vela siempre, con otras tantas bocas lenguaraces y oídos siempre alertos’ (4.181-3)

múltiples bocas y lenguas – y su función más allá de la ficción, al discurso narrativo. Pero como ha visto bien Hardie (2009b: 556), la *Fama* generalmente se usa para introducir analepsis, mientras que las harpías, como el resto de los profetas, anticipan hechos que están por ocurrir.<sup>119</sup>

Después de la presentación general comienza el relato de los hechos: primero la matanza del ganado, la preparación del banquete y la primera incursión de las harpías, que llegan de pronto con gran estruendo y contaminan la comida (219-228); luego el segundo intento, con el mismo resultado (229-34); y finalmente el tercero, en el que los troyanos preparan un plan para atacarlas, las hacen huir y Celeno se queda y pronuncia el vaticinio de las mesas (234-58). La narración concluye con la descripción del pavor que los había invadido entonces y la súplica de Anquises a los dioses de revertir el efecto negativo de la profecía (259-67). Tanto el contenido del relato como las elecciones léxicas insisten en los elementos repulsivos, la polución, el ruido y la invulnerabilidad, rasgos que completan la caracterización del inicio:

at subitae horrifico lapsu de montibus adsunt  
Harpyiae et magnis quatiunt clangoribus alas,  
diripiuntque dapes contactuque omnia foedant  
immundo; tum uox taetrum dira inter odorem.  
rursum in secessu longo sub rupe cauata  
[arboribus clausam circum atque horrentibus umbris]  
instruimos mensas arisque reponimus ignem;  
rursum ex diuerso caeli caecisque latebris  
turba sonans praedam pedibus circumuolat uncis,  
polluit ore dapes. [...]  
inuadunt socii et noua proelia temptant,  
obscenas pelagi ferro foedare uolucres.  
sed neque uim plumis ullam nec uulnera tergo  
accipiunt, celerique fuga sub sidera lapsae  
semesam praedam et uestigia foeda relinquunt  
225-44

Mas, terribles, en súbita calada,  
bajan desde los montes las Harpías:  
crujen sus fuertes alas, y arrancándonos  
las suculentas carnes, las maculan  
con su inmundo contacto y nos aturden  
con su grito y su hedor. En sitio aislado  
de socavadas peñas al abrigo,  
que ciñen en redor sombrosas frondas,  
volvemos a instalar mesas y altares,  
avivando la llama. En gran tumulto,  
vuelve también, de otro confín del cielo  
saliendo de sus antros, la horda inmundada.  
Revuela en giros, y lo mancha todo  
con las garras y bocas. [...]  
Trábase entonces la refriega insólita  
con la marina sórdida bandada:  
la asaltamos a hierro. Todo en vano,  
su filo embotan las espesas plumas

<sup>119</sup> Hardie ha dedicado varios trabajos a estudiar el papel y la naturaleza de la *Fama* como mecanismo narrativo, y ha enfatizado entre otras cualidades su capacidad para moverse entre distintos niveles y asumir distintos estatutos, como objeto y como sujeto del relato (2009: 555). Sobre la *Fama* en Virgilio específicamente cf. Hardie 2002 y 2009.

del dorso invulnerable. Se remontan  
y piérdense en el cielo, los manjares  
dejándolos roídos y asquerosos.

Tanto las acciones como los rasgos que se derivan de ellas reafirman la enorme diferencia que existe entre su naturaleza y la de los troyanos, lo cual distingue asimismo la versión virgiliana con respecto a su antecesor. En Ap. Rhod. los Boréadas tenían la facultad de volar y alcanzar a las harpías en tierras lejanas y las habrían herido de no haber sido por la intervención de Iris. En la *Eneida* en cambio está claro que ellas se encuentran fuera del alcance de Eneas y sus compañeros, física, pero también intelectualmente: no pueden ser heridas con la espada ni atrapadas, como tampoco pueden ser aprehendidas sus intenciones, el verdadero significado de sus palabras o el lado positivo de la profecía.

Además, en Ap. Rhod. ellas no eran el objetivo esencial del episodio, sino un elemento accesorio de la historia de Fineo, que tenía a su cargo de una de las profecías más importantes para el viaje de los argonautas y ha inspirado en buena medida al Héleno virgiliano. En la epopeya helenística el ataque, que tenía como único propósito presentar el caso de Fineo y justificar el término de su sufrimiento por intervención de los argonautas, no correspondía al héroe principal, sino a dos de sus compañeros y había sido decretado por los dioses desde mucho antes de su llegada. Es significativo que Virgilio convierta a los troyanos en agresores directos de unas criaturas que se presentan como inocentes y que ellas luego los amenacen con un castigo similar al de Fineo. Como han notado Knauer (1964: 185s) y Nelis (2001: 32-8), la nueva distribución recuerda asimismo la aventura de Odiseo en la isla del Sol (*Od.* 12.260-402) y el encuentro con los bebrices también en Ap. Rhod. (2.1030-89).

Pero la innovación más importante de la versión virgiliana es la distinción de la harpía mayor – *insulae [...] quas dira Caeleno / Harpyiaequae colunt aliae* (211s.) –, su colocación a una altura prominente con respecto al grupo y su capacidad de hablar: *una in praecelsa consedit rupe Celaeno, / infelix uates, rumpitque hanc pectore uocem* ‘Una quedóse, la fatal Celeno, y desde la excelsa cima lanza airada su oráculo funesto.’ (245s.)

La condición superior y el acceso al discurso, cualidades que ha reconocido el narrador y que serán establecidas por ella misma desde el inicio de su discurso como punto de partida para realizar los actos de habla, son hechos fundamentales del estatuto. El título mediante el cual es presentada, *infelix uates* (246) constituye una clasificación y una distinción, tanto en el interior de la trama como a nivel externo, de cara a los lectores. *Vates* habla de la cualidad profética, del derecho a conocer y a anunciar el futuro y del origen apolíneo de su mensaje. *Infelix* es un marcador de tragedia muy fuerte, no sólo por la carga semántica que lleva,

específicamente el sentido de “frustración,” sino también porque evoca a otros personajes y otros momentos, especialmente Juno y Dido, figuras femeninas emblemáticas, opuestas al héroe y al orden que representan Júpiter y el hado (Fernández Corte 2015: 254-6). No obstante, como hemos reconocido a menudo, las voces opuestas o alternativas contribuyen también de manera decisiva a la conformación de la norma o el código moral y político generalmente aceptado en la sociedad augústea y en la *Eneida*.<sup>120</sup>

Virgilio hace pues a la harpía mayor separarse del grupo y pronunciar un discurso – *hanc [...] uocem* (246s.) – que no tiene paralelo en la tradición y que sorprende por su coherencia y su adecuación a las circunstancias. De un monstruo como ella esperaríamos más un gruñido o una manifestación irracional de *ira*, como el estrépito que producen durante las incursiones colectivas, que un mensaje articulado con la mención de fuentes autorizadas como Apolo y Júpiter. El discurso es una amenaza para los troyanos y la reafirmación de los rasgos de ellas que ha mencionado el narrador:

bellum etiam pro caede boum stratisque iuuenis,  
Laomedontiadae, bellumne inferre paratis  
et patrio Harpyias insontis pellere regno?  
accipite ergo animis atque haec mea figite dicta,  
quae Phoebus pater omnipotens, mihi Phoebus Apollo  
praedixit, uobis Furiarum ego maxima pando.  
Italiam cursu petitis uentisque uocatis:  
ibitis Italiam portusque intrare licebit.  
sed non ante datam cingetis moenibus urbem  
quam uos dira fames nostraeque iniuria caedis  
ambesas subigat malis absumere mensas.

247-57

¿Conque guerra?  
¿guerra tras degollar nuestros ganados?  
¡bien sabéis imitar a Laomedonte,  
los que del patrio reino con violencia  
así arrojáis a Harpías inocentes!  
Oíd, y que se os graben mis palabras:  
las dijo a Febo el Padre onnipotente,  
Febo a mí, yo a vosotros, yo la Furia  
de todas la mayor. ¿Rogáis por vientos  
para llegar a Italia? – Pues a Italia  
sin duda llegaréis, y ante vosotros  
sus puertos se abrirán. Pero a la urbe  
que os concede el destino, con sus muros  
no ceñiréis, sin que antes este agravio  
os cueste una hambre tal, que a dentelladas  
lleguéis a devorar las propias mesas.

<sup>120</sup> A partir de Fernández Corte 2015 ya en este trabajo consideramos el modo en que Juno asumía la frustración en el discurso (*supra* 2.2.2) y, más adelante, a propósito del banquete en Cartago, vimos el poder caracterizador que tenía la distinción de Dido como *infelix* hecha por el narrador (*supra* 3.3.4). Es importante enfatizar sin embargo que esta categoría no disminuye el rango ni invalida la capacidad discursiva de los personajes: Juno era capaz de exceder el ámbito que le correspondía y prácticamente entablar un debate con el narrador, mientras que Dido suscitaba el extenso relato de Eneas.

El primer enunciado – *bellum etiam pro caede boum stratisque iuuencis, / Laomedontiadae, bellumne inferre paratis / et patrio Harpyias insontis pellere regno?* (247-9) – es una pregunta retórica que funciona como un reproche por la matanza del ganado y el ataque. El reconocimiento de la acción equivocada de ellos constituye un argumento que justifica la amenaza, acto de habla principal, y en general el tono airado del discurso. Y como resumen de la situación, además de mencionar lo ocurrido, aduce también varios aspectos que conciernen al estatuto. El vocativo con que son designados los troyanos – *Laomedontiadae* (248) – recuerda el engaño de Laomedonte a los dioses, Neptuno y Apolo, que habían construido la ciudad, así como a Hércules. Desde su perspectiva antagónica, ya en el linaje de los troyanos está presente la amenaza de cometer un crimen contra los dioses, como una carga inevitable que va más allá de la acción y el episodio concretos.

Luego alega la inocencia de ella y sus hermanas y la culpa de los troyanos, que han venido a expulsarlas con violencia de su territorio. En efecto, la tradición dice que las harpías habían sido expulsadas de su morada y habían tenido que encontrar un nuevo sitio donde establecerse. Como advierte Nelis (2001: 33) colocarlas en las Estrófadas supone una transgresión por parte de Virgilio con respecto a su predecesor, que las había dejado en Creta, a donde habían huido perseguidas por los hijos de Bóreas (Ap. Rhod. 2.298-300).<sup>121</sup> El crítico nos recuerda asimismo que Creta es justamente la tierra de la cual acaban de salir los troyanos, donde ha fracasado la segunda fundación, de manera que, si atendemos a un contexto mayor, las relaciones intertextuales son cada vez más complejas y ninguno de los elementos en la escena parece casual.

La pérdida de la *patria* es un rasgo que ellas comparten con los troyanos, tanto los que se dirigen a Italia como los que se han quedado en el camino y en el pasado, Polidoro, Andrómaca y Héleno, pero ahora invierten el paradigma, en tanto los convierten en agresores. También los tirios habían tenido que abandonar su patria y fundar una nueva y también ellos se habían sentido atacados por los troyanos y habían reaccionado violentamente (1.540s.; 563s.). La orientación antagónica de la harpía que justifica esta inversión era también, recordemos, la que tenía Dido, antes de la intervención de Mercurio.

Por la acusación a Eneas y los hechos que contiene, a saber, la matanza del ganado y el banquete en tres intentos sucesivos con subida de tensión dramática, el reproche de la víctima a modo de pregunta retórica y el discurso que brota inesperadamente de un ser sobrenatural,

<sup>121</sup> Ἄρπυιαι τ' Ἴρις τε διέτμαγεν. αἱ μὲν ἔδυσαν / κευθμῶνα Κρήτης Μινωίδος· ἡ δ' ἀνόρουσεν / Οὐλύμπόνδε, θοῆσι μεταχρονίη πτερύγεσσιν. 'Las Harpías e Iris se separaron: las unas se ocultaron en una caverna de la Creta de Minos; la otra ascendió al Olimpo a través del aire con sus rápidas alas.'

este caso recuerda a Polidoro: *quid miserum, Aenea, laceras?* (41).<sup>122</sup> Como había ocurrido en Tracia, ahora los troyanos reciben también una pista útil para el viaje y una advertencia acerca de los límites entre el sacrilegio y la *pietas*. Para intentar asegurar el éxito de los actos de habla directivos la harpía comienza por redefinir su estatuto y el de ellos – la relación de causalidad se marca de manera explícita a través de la partícula *ergo* (250) –, pero como ha sido presentada negativamente y no goza de prestigio ante los interlocutores directos o indirectos<sup>123</sup> no consigue desestabilizar la versión aceptada por el público.

En este punto anuncia el acto de habla, declara las fuentes que la avalan y el estatuto propio, llama la atención de los interlocutores y aumenta su temor: *accipite ergo animis atque haec mea figite dicta, / quae Phoebus pater omnipotens, mihi Phoebus Apollo / praedixit, uobis Furiarum ego maxima pando* (250-2). Además de poner a los troyanos en alerta, que es la principal acción discursiva, el anuncio menciona las fases en la transmisión del mensaje – recepción (*accipite*), asimilación (*figite*), primera enunciación por parte de la fuente (*praedixit*), enunciación actual (*pando*) –, así como los varios participantes que intervienen – *uos, ego, Furiarum maxima, Phoebus Apollo, pater omnipotens* –, los cuales constituyen una cadena de elementos jerárquicamente relacionados.

De acuerdo con esta presentación, el vaticinio es presentado como disposición de Júpiter más que como venganza personal. Celeno puede hablar en nombre del padre de los dioses en virtud de la relación que tiene con él, establecida ya por Ap. Rhod. (2.289) e incluso evoca, como un eco anticipado, las palabras que pronunciará el dios más adelante en el *concilium deorum* del libro décimo: *accipite ergo animis atque haec mea figite dicta* (3.250 = 10.104). Luego la mención de Apolo garantiza además su derecho a vaticinar y le sirve para insertar el discurso en la serie de profecías que había comenzado en Delos, había tenido su continuidad en Creta con los penates y volverá a establecerse con Héleno, sacerdote del dios.

Como última acción para garantizar la efectividad de la amenaza reafirma su estatuto en una definición lapidaria – *Furiarum [...] maxima* (252) – como una firma o sello de autoridad con respecto a lo que ha dicho. Como ya había determinado el narrador al inicio de la escena y había mostrado luego en la narración de los hechos, Celeno se incluye en el grupo de las

---

<sup>122</sup> Para Labate 2009: 135-9 Eneas es un arquetipo de la civilización, de lo racional y de los límites, opuesto a lo sobrenatural con que se asocian monstruos como las harpías, Hércules y (añadimos) Polidoro. A pesar de esta y otras semejanzas básicas entre las harpías y Polidoro, hay sin embargo numerosas e importantes diferencias que no pretendemos ignorar: Polidoro es ayudante y las harpías son oponentes; el joven príncipe habla de su pasado, mientras que las aves agoreras comunican una profecía; en Tracia, Eneas, a pesar de las ramas arrancadas, no llega a realizar un daño irreversible y no merece un castigo como ocurre en las Estrófadas con la matanza del ganado. Asimismo a la oposición nítida que propone Labate podría añadirse que la racionalidad y la claridad de Eneas tanto como el conocimiento de que dispone Celeno proceden de Apolo.

<sup>123</sup> Labate *ibidem*: 138: “Anybody who has read the *Argonautica* knows the Harpies as abominable persecutors, rather than innocent creatures, and he also knows that the Strophades are not their homeland at all.”

*Furiae*, pero se destaca y con ello impone mayor aprensión a los interlocutores directos. La modelación del estado de ánimo de los troyanos es una acción fundamental, que se logra sobre todo a partir de la identidad del hablante y de las condiciones en las que interviene. Ya antes de que hubiera hablado, su aspecto monstruoso, la violencia y la rapidez de las incursiones y la alusión a los modelos, habían preparado a los troyanos, al público de Eneas y a los lectores externos para esperar un suceso terrible. Luego ella misma establece las condiciones necesarias para conseguir la sugestión y la amenaza surte el efecto deseado.

La profecía tiene dos partes, primero la confirmación de la llegada a Italia, que habían anunciado Apolo y los penates – *Italiam cursu petitis uentisque uocatis: / ibitis Italiam portusque intrare licebit* (253s.) –, y luego una condición, la última prueba que deben superar antes de alcanzar la meta, que es el hambre que los hará comer las mesas: *sed non ante datam cingetis moenibus urbem / quam uos dira fames nostraeque iniuria caedis / ambasas subigat malis absumere mensas* (255-7). La llegada a Italia es el anuncio más relevante, de acuerdo con la leyenda y con la disposición del discurso, mientras que el hambre y las mesas son condiciones posteriores que reafirman la llegada.

Este es uno de los puntos más importantes que distinguen a las harpías del resto de los profetas en la *Eneida* y de sus otras apariciones en otras obras: se trata efectivamente de un anuncio negativo, pero en lugar de la demacración y la imposibilidad de saciar el hambre que sufría Fineo, o bien la muerte de los compañeros que había anunciado Helios a Odiseo y se había cumplido, la grave amenaza de Celeno acaba en una ocasión festiva, prácticamente una broma en boca de Ascanio, que es el miembro más joven y con menos autoridad del grupo. Al horror de este episodio se oponen las palabras del niño, en un tono desenfadado que recuerda la comedia: *heus, etiam mensas consumimus? inquit Iulus, / nec plura, adludens* (7.116s.).

No sólo no hay calamidad al llegar al Lacio, sino que en la escena del libro séptimo la profecía es atribuida a Anquises, cuyas (hipotéticas) palabras Eneas reproduce en discurso directo<sup>124</sup> y omite la mención de la harpía. Los críticos generalmente han visto en estas inconsistencias un indicio del estado inconcluso de la obra o bien del orden de composición de los libros. Nosotros no pretendemos explicar la contradicción ni tampoco entrar en el

---

<sup>124</sup> *genitor mihi talia namque / (nunc repeto) Anchises fatorum arcana reliquit: / “cum te, nate, fames ignota ad litora uectum / accisis coget dapibus consumere mensas, / tum sperare domos defessus, ibique memento / prima locare manu molirique aggere tecta.” / haec erat illa fames, haec nos suprema manebat / exitiis positura modum ‘Mi padre Anquises, lo recuerdo ahora, así los hados me explicó: que el día que en playa ignota, de comida faltos, nos constriñese el hambre hasta el extremo de comernos las mesas, esperásemos descanso allí y asilo, y que fundara allí ciudad y muros. Esta ha sido aquella hambre famosa, y este el término en que cesa el rigor de nuestra suerte.’ (7.122-9)*

antiguo problema del orden de composición.<sup>125</sup> No podemos decir por qué razón Eneas atribuye la profecía a Anquises, un hablante que, como hemos visto en otros momentos, no está dotado del don profético, al menos en vida. Es posible que entonces el padre no fuera la fuente principal, sino que se estuviera refiriendo a la declaración de algún otro profeta que había escuchado, como antes a Casandra (3.182s.). Pero todo esto es especulación.

Lo que sí nos parece evidente es que la presencia de Celeno en el libro tercero muestra un interés de Virgilio por mantener la solemnidad y el tono de tragedia y horror que distinguen al viaje y a la mayoría de los encuentros y los mensajes en él. Fuera o no un acierto, fuera o no intención definitiva de Virgilio, lo cierto es que Celeno, profeta que transgrede el modelo de hablantes de futuro, posee una capacidad para suscitar *ἐκπληξίς* entre los interlocutores que es lo contrario de lo que transmite Ascanio en la revelación en el Lacio. Independientemente del hecho que constituye la amenaza, el verdadero mal es la sugestión que provocan la visión, la acción y las palabras, la cual motiva luego la petición de la profecía a Héleno; esta sugestión se debe sobre todo a la identidad y a los rasgos de la harpía.

Eneas y el resto del grupo, más que reparar en la garantía de la llegada, son conmovidos por la amenaza. A partir del estatuto, de las agresiones de antes y de la preparación de las condiciones de la escena en el discurso directo, se ha creado un clima de tensión que alcanza su punto máximo con el vaticinio del hambre. Luego no se describen las reacciones inmediatas de los receptores, pero hay un contraste notable entre la partida rotunda de Celeno – *dixit et in siluam pinnis ablata refugit* ‘Dice, y de un vuelo con furor se embosca’ (258) – y la inmovilidad y la vacilación en que quedan los troyanos: *at sociis subita gelidus formidine sanguis / deriguit: cecidere animi, nec iam amplius armis, sed uotis precibusque iubent exposcere pacem, siue deae seu sint dirae obscenaque uolucres* ‘Pávida timidez la sangre hiela de mis transidos compañeros; nadie piensa ya en armas; abatidos, piden que con votos y ruegos se concierte la paz con las Harpías, sean diosas, o bandada cruel de aves siniestras.’ (259-62) El episodio concluye con una plegaria de Anquises que intenta revertir el efecto negativo de la profecía (263-6) y la partida de la isla (266-9).

En cualquier caso, a pesar de los problemas que presenta, nos parece claro que este suceso contribuye a conformar el movimiento dramático del libro tercero que,<sup>126</sup> como hemos

---

<sup>125</sup> Para Heinze 1903: 88s. la omisión de la referencia al episodio de las Estrófadas en el libro séptimo, sitio en que además se presenta la versión que tradicionalmente transmitían en otras fuentes, prueba la posterioridad de este episodio y en general del libro tercero con respecto a los otros. Cova 1994: LXXXIV-LXXXVIII en cambio opina que tanto la atribución a Anquises del vaticinio de las mesas como la repetición de la señal que constituía la cerda habían sido colocados en los libros séptimo y octavo de manera provisional y debían haber sido revisados por el autor.

<sup>126</sup> Sobre el modo en que este episodio se integra en el movimiento dramático y, junto con los otros que lo rodean, contribuye a propiciar el sentimiento de horror, sangre y polución del libro tercero cf. Hübner 1970: 62.

visto hasta aquí, constituye una combinación de *errores* y aciertos en la búsqueda del camino correcto, con numerosas pistas, discursos y personajes ambiguos. En la división más o menos regular entre personajes que cuentan el pasado y aquellos que hablan del futuro, hemos tenido que hacer numerosas excepciones y reconocer que los parámetros no son estrictos, pero las harpías constituyen un caso notablemente complejo.

Expulsadas de su tierra, han tenido que establecerse en una nueva ciudad, como Eneas y Dido o bien como algunos personajes de tragedia que el protagonista encuentra en su camino. La parada en las Estrófadas en principio constituye un obstáculo, incluso un retroceso. Hay muchos significados simbólicos implícitos en el sitio y en los personajes que lo habitan, entre los cuales la suciedad, la polución, el extrañamiento y la amenaza tienen una relevancia especial. En el libro de viajes, en que el protagonista parece siempre estar a la deriva, la incertidumbre y la inseguridad son motivos importantes, los cuales comunican de manera ideal los *monstra* (214), como las harpías, Polidoro o Aqueménides. Pero a pesar del retraso que ocasiona, Celeno comunica una profecía de Apolo, el hablante de futuro por excelencia. Después de los penates en Creta, ella también asume una función mediadora y viene a modificar las instrucciones que había dado el dios. Confirma que llegarán a Italia, pero añade que antes habrán de vencer un nuevo, terrible obstáculo. A diferencia de los penates, sin embargo, ella no glosa un discurso que se ha dicho antes, sino que menciona una alocución hipotética de Júpiter que los lectores no hemos escuchado y los troyanos tampoco.

La profecía negativa sirve como pista para identificar la meta y el revés sufrido en las Estrófadas es entonces también un paso de avance. Pero, debido a su disposición contraria y a la sugestión, la parte positiva del anuncio no es identificada por los troyanos. Se sabe que la contradicción, la ambigüedad y el lenguaje desviado son elementos propios de las profecías, las cuales, al igual que en el texto poético, son susceptibles de más de una lectura y contienen mensajes entre líneas, escondidos tras otros menos importantes, y algunos que no se dirán nunca, como la muerte de Anquises al final del libro tercero.<sup>127</sup> La profecía negativa y en general el encuentro con las harpías anuncian eventos por venir y también retoman contenidos y discursos del pasado. Celeno no sólo interpreta un discurso anterior, sino que sintetiza muchas y muy variadas fuentes, tradicionales y literarias, lo que constituye una exégesis más compleja que la de los penates. Además de los mensajes de ánimo explícitos y conocidos, que constituyen generalmente el contenido de las profecías, es preciso tener en cuenta las amenazas y los peligros que se encuentran escondidos en todas partes, algunos que ni siquiera se mencionan o se reconocen. Para poder comunicar estas cosas ellas han de ir más allá de

---

<sup>127</sup> Más adelante se quejará el héroe: *nec uates Helenus, cum multa horrenda moneret, / hos mihi praedixit luctus, non dira Celaeno* ‘ni Héleno el adivino, ni Celeno la Harpía, me anunciaron tal desgracia...’ (712s.).

Apolo y de Júpiter, que son las fuentes que declaran, a las tradiciones literaria y popular que Virgilio tenía a su alcance. Las harpías, conocidas al menos desde Homero y Hesíodo y sobre todo a partir de Apolonio, constituyen marcadores de intertextualidad que sirven al autor para posicionarse frente a sus predecesores épicos, incluir al protagonista en el mundo que habían dejado Jasón y Odiseo y contar sus historias desde un punto de vista nuevo.

Eneas se encuentra realizando un viaje a semejanza de los héroes anteriores, que no es un regreso ni la búsqueda de un tesoro, sino la fundación de una nueva ciudad, en la cual ha de combinar elementos de las epopeyas legendarias con otros de los relatos de fundaciones. Su primera intención es recuperar la patria perdida o emprender un regreso a ella y al pasado, como ha hecho Odiseo. Pero a él no le está concedido el regreso, porque su *patria* ya no existe. Así pues, incluso la vuelta o la repetición que supondrían las Estrófadas constituye un paso de avance, una pista acerca del futuro. Él se encuentra a medio camino entre dos mundos geográficos y culturales opuestos: oriente y occidente, Grecia y Roma, la racionalidad apolínea y la monstruosidad de seres como las harpías. Además de sintetizar fuentes, ellas mismas con su naturaleza ambigua, como los penates, son el resultado de una síntesis.

#### 5.2.4 La profecía de Héleno en Butroto

Después de salir de las Estrófadas, Eneas y sus compañeros vuelven a emprender la travesía, consternados. Como notamos en la sección anterior, la sugestión que ha provocado la harpía exige una nueva garantía, que es la de Héleno en Butroto. El periplo hasta allí es contado brevemente, si bien incluye el paso por varios sitios que no contienen encuentros ni discursos directos, casi todos relacionados con Apolo: Zacinto, Duliquio, Samos, Nérito, Ítaca, el promontorio de Léucade con el templo de Apolo y una parada en Accio, la cual sirve a los viajeros para realizar ritos propiciatorios a los dioses, necesarios después de la amenaza de Celeno y al poeta para explicar el origen de los juegos en honor a Apolo y la dedicación del escudo de Abante (270-89).<sup>128</sup>

Ya hemos visto que la parada en Butroto, construida a semejanza de Troya, así como el encuentro con Andrómaca, que vive aferrada al recuerdo de su primer marido y de su hijo

---

<sup>128</sup> Se sabe que estos hechos y estas paradas del viaje de Eneas habían ocurrido de manera distinta en otras versiones de la tradición. De acuerdo con Dion. Hal., los juegos habían sido celebrados en Zacinto (1.50.3) y en Accio había sido construido un templo. Además, Serv. *ad Aen.* 3.287 precisa que el escudo se había dedicado en Samotracia. Como explica Miller 2009: 96s., la versión virgiliana de esta parte responde a un interés por anticipar o justificar las acciones llevadas a cabo por Octavio en agradecimiento al dios tras la victoria de Accio: la remodelación del templo en el promontorio de Léucade, la fundación de la ciudad de Nicópolis, la dedicación de los despojos de la guerra y la revitalización de los juegos. Sobre la relación de este pasaje con Ap. Rhod. cf. Nelis 2001: 62.

muertos, suponen un clímax en el movimiento circular en torno al pasado, actitud que ha distinguido al héroe desde el inicio de la obra y desde la salida de Troya; *vid. supra* 5.1.3. Pero en este sitio Eneas también recibirá la profecía más detallada y abarcadora de todas.<sup>129</sup> Inspirado fundamentalmente en el Fineo de Ap. Rhod. con elementos añadidos de Tiresias y Circe en la *Odisea*, este adivino elabora un plan, que incluye la mayoría de las etapas que quedan en el viaje, así como aquellas que han completado los modelos, pero que Eneas podrá evitar justamente gracias a sus advertencias. Lo previene de realizar una nueva fundación fallida en la costa oriental de Italia, le sugiere bordear Sicilia para evitar el estrecho de Mesina con Escila y Caribdis, le describe los ritos religiosos para aplacar a Juno, le revela una nueva señal que lo ayudará a reconocer el sitio de la fundación y, cuando alcanza su límite, le explica cómo conseguir el resto de la información de parte de la sibila.

Por sus posibilidades discursivas, el acceso al futuro y la facultad para anunciarlo, Héleno, aunque también se encuentra en un sitio del pasado y no puede unirse al grupo que va a Italia, constituye la antítesis precisa de Andrómaca. Por ello Butroto, con la presencia de los dos, es un punto culminante en la presentación de los paradigmas de pasado y futuro y las dos facetas del héroe que hemos visto reflejadas en este libro. Si Andrómaca encarna el *dolor* y el lamento que él reserva a los momentos de soledad, Héleno en cambio le recuerda su deber como líder del grupo, avalado por auspicios superiores. Así pues, aunque comparten una misma realidad, cada uno de estos personajes, con su identidad y sus condiciones particulares, se relaciona con Eneas de modo distinto y pronuncia discursos también distintos.

Asimismo ratificamos que las clasificaciones no son absolutas y los episodios y los hablantes tienen más de una arista. A propósito de Andrómaca vimos que, aunque incapaz de superar el pasado, había conseguido transgredir su ámbito de acción e insertar una parte de ese pasado en el proyecto de Eneas, simbolizada en los regalos a Ascanio. En lo sucesivo insistiremos en la contradicción que hay en Héleno, que, a pesar de vivir en un sitio que refleja el pasado, puede ver el futuro, y a pesar de ser el menos autorizado de todos los profetas que intervienen en este libro, puede hablar más que los otros. Veremos que él mismo a menudo parece notar la falta de correspondencia (*decorum*), que hay entre sus palabras y su estatuto y por ello, además de la gran cantidad de información objetiva que ofrece, dedica bastante espacio a justificarse y a reconocer los límites de su autoridad y sus fuentes.

Esta es la última de la serie de profecías del viaje, las cuales se han ido aclarando paulatinamente unas a otras: su extensión nos confirma el contraste que hay entre autoridad y

---

<sup>129</sup> Como muestra la estadística de Highet 1972 este discurso, con 89 versos, es el más largo de la obra después del relato de Eneas en el que se encuentra incluido.

elocuencia.<sup>130</sup> Apolo había hablado poco y había sido especialmente oscuro, lo cual se debía a su rango superior y a la enorme distancia que lo separaba de los mortales. En su caso el acto de enunciación, el hecho de hablar directamente a los troyanos, era más importante que el contenido de los mensajes, en tanto constituía una garantía y una distinción extraordinarias. La tarea de proporcionar pistas más precisas queda en manos de los profetas, de menor rango que él. Paradójicamente sin embargo, el parco Apolo es la fuente de la que parten luego todos ellos. De acuerdo con sus declaraciones explícitas, los penates, la harpía y Héleno han sido inspirados por el dios y ayudan a Eneas a encontrar el camino que él había señalado.

No obstante, también hemos dicho que cada interpretación constituye un mensaje nuevo, distinto de la fuente. Vimos que la harpía aprovechaba la afrenta sufrida por los troyanos para anunciarles un hecho que era conocido en otras versiones de la leyenda de la fundación, pero cuya pronunciación por parte de ellas constituía una novedad, con lo cual podían añadir la carga de horror y extrañeza implícita en su estatuto. De todos los vaticinios sin embargo el de Héleno es el que más hechos resume, anticipa, sintetiza y presenta: a pesar de su naturaleza mortal, el adivino tiene a su disposición gran cantidad de material que pertenece al resto de la *Eneida*, a otras versiones del mito y a los relatos de otros héroes.

Por definición los discursos se constituyen en interacción con otros discursos, otros hablantes y otras situaciones dentro y fuera de la obra. Pero Héleno desde el nivel metadieгético en que se encuentra realiza una síntesis formidable de unos y otros que anticipa el resto del viaje, o bien construye un relato parecido al del protagonista que lo contiene o al del autor que los contiene a los dos, pero que es más amplio que ellos, en tanto alude también a hechos que no están contenidos ni en uno ni en otro. El discurso funciona prácticamente como un esquema que completa la obra o la leyenda de Eneas, lo cual es una transgresión de los niveles narrativos.

Como ya hemos dicho, esta profecía ha sido motivada por Eneas, que necesita una nueva confirmación después de la aventura de Celeno: *his uatem adgredior dictis ac talia quaeso* (358). El protagonista establece el estatuto del adivino, su propia situación y el tipo de discurso que espera de él:

Troiugena interpres diuum, qui numina Phoebi,  
qui tripodas laurusque Clari, qui sidera sentis  
et uolucrum linguas et praepetis omina pinnae,

Hijo de Troya,  
le digo, oh confidente de los dioses,  
tú que interpretas el querer de Febo,

---

<sup>130</sup> Según Heinze 1903: 98: “[Helenus] war um so besser geeignet, als er, nach der Analogie von Tiresias-Kirke und Phineus, als menschlicher Hypophet der Gottheit am besten die eingehenden und sorgfältigen Weisungen geben konnte, die für dieses Stadium der Fahrt erforderlich waren.”

fare age (namque omnis cursum mihi prospera dixit  
religio, et cuncti suaserunt numine diui  
Italiam petere et terras temptare repostas;  
sola nouum dictuque nefas Harpyia Celaeno  
prodigium canit et tristis denuntiat iras  
obscenamque famem): quae prima pericula uito?  
quidue sequens tantos possim superare labores?

359-68

y lo que dicen el laurel de Claros,  
el trípode, los astros y las aves  
con su canto o el rumbo de sus vuelos,  
dígnate responder: todo el camino  
próspero me lo muestran los oráculos;  
los dioses todos su querer me intiman  
de que, pasando a Italia, en ella busque  
las tierras que me tienen reservadas.  
De la Harpía Celeno, en cambio, escucho,  
y de ella sola, inesperado sino,  
horrendo anuncio de celeste enojo,  
y de un hambre siniestra. ¿Qué peligros  
salvaré los primeros? ¿cuál la vía  
para salir con bien de tales pruebas?

Como hemos visto en otros momentos y como sabe Eneas, el reconocimiento del rango del otro es un paso importante para hacerlo cooperar si se espera de él la respuesta a una pregunta o la realización de una acción. Comienza pues por reconocer su categoría de adivino – *Troiugena interpres diuum, qui numina Phoebi, / qui tripodas laurusque Clari, qui sidera sentis / et uolucrum linguas et praepetis omina pinnae* (359-61) –, lo cual no sólo es una reverencia, sino también un argumento que justifica el directivo, en tanto esta cualidad le garantiza el conocimiento y la capacidad para revelar lo que el héroe quiere saber.

Homero calificaba a Héleno como el mejor de los augures (*Il.* 6.72) y le otorgaba la capacidad de escuchar a los dioses (*Il.* 7.44-53). Ya antes de la guerra de Troya, cuando se construían las naves para ir a raptar a Helena a Esparta, él junto con su hermana Casandra había predicho a Paris el futuro (*Cypria* arg. 1d *apud* West 2013: 83-5). Pero a diferencia de ella, él sí gozaba de crédito ante los demás y tenía autoridad para dar órdenes a los guerreros más distinguidos del bando troyano (*Il.* 6.77-101). Luego, después de la contienda por las armas de Aquiles y el suicidio de Áyax, había sido capturado por Odiseo, porque Calcante había dicho que él conocía los oráculos secretos acerca del destino de la ciudad (*Il. parv.*; *Soph., Phil.*; *Apollod.* 5. 9-10; *Serv. ad Aen.* 2.166). Entonces parece haber revelado a los griegos, intencionalmente o no, las acciones que debían realizar para ganar la guerra: traer a Filoctetes o conseguir los huesos de Pélope, enrolar a Neoptólemo y apoderarse del *palladium* (West *ibidem.*: 167, 179-83; Kelly 2015: 322). Después de la guerra había acompañado a Neoptólemo al país de los molosos, donde este se había convertido en rey, y, según algunas fuentes, lo había guiado hasta el sitio donde finalmente se asentaría; cf. *Nosti* (arg. 4a);

Apollod. (*epit.* 6. 12); Σ *Od.* (3.18); West (*ibidem.*: 262s.); Danek (2015: 365; 369; 376). Luego Eurípides (*Hec.*) cuenta cómo Neoptólemo se había enamorado de Hermione y había muerto a manos de Orestes, dejándole a él el reino de Butroto y la esposa, que es la historia que cuenta Hécuba en este mismo episodio; *vid. supra* 5.1.3. A esta tradición Virgilio añade básicamente la descripción de Butroto como réplica de Troya, que le sirve para reflejar la *nostalgia* por el pasado con que Eneas se identifica y que parece extraña al carácter del adivino.

El apelativo que emplea Eneas resalta la ocasión solemne, el dios y el contexto religioso – *numina Phoebi* (359); *tripodas laurusque Clari* (360) –, pero también la diferencia de rango entre los dos y la dependencia de Apolo: *interpres diuum* (359). Héleno es inspirado por la divinidad, como los poetas, y con ese don puede entender e interpretar lo que no está al alcance del resto de los mortales, los mensajes y los signos divinos, con el doble sentido y la ambigüedad. Él y los demás profetas tienen acceso al saber divino, como a una bien equipada biblioteca, esto es, disponen de muchas referencias, como el poeta de los modelos, y deben reconocer el origen de la información que transmiten.

Después de mencionar el estatuto, Eneas formula las preguntas: *fare age [...] / quae prima pericula uito? / quidue sequens tantos possim superare labores?* (362-8). Esto es, como había hecho Dido al final del libro primero – *age, dic* (1.753) –, le encarga un discurso, y establece el tema que debe abordar, lo que es también asumir la responsabilidad en su realización.

En medio de las preguntas añade otra justificación entre paréntesis, que concierne a la situación de él y consiste en los mensajes que ha recibido de otros profetas: *namque omnis cursum mihi prospera dixit / religio, et cuncti suaserunt numine diui / Italiam petere et terras temptare repostas; / sola nouum dictuque nefas Harpyia Celaeno / prodigium canit et tristis denuntiat iras / obscenamque famem* (362-7). En medio de los anuncios positivos sólo la amenaza de Celeno, como una sombra, cuestiona su seguridad y su éxito. El enunciado es un registro de actos discursivos pronunciados por otros – notemos que todas las acciones son *uerba dicendi* – y establece las otras profecías como punto de partida.

Héleno tiene pues la palabra para pronunciar su vaticinio que, como hemos dicho, excede en mucho los otros, pero también la petición de Eneas. Como corresponde al movimiento reactivo del intercambio, retoma las palabras del iniciador, apelación y reconocimiento del estatuto, también en un paréntesis:

Nate dea (nam te maioribus ire per altum  
auspiciis manifesta fides; sic fata deum rex  
sortitur uoluitque uices, is uertitur ordo)

374-6

Hijo de diosa, con certeza miro  
ser auspicios mayores los que rigen  
tu avance por el mar – dijo –: por ellos,  
así los hados va sacando Jove,  
y un orden fija al curso de las cosas.

El héroe es invocado a partir de uno de sus atributos tradicionales – *nate dea* (374) –, lo cual constituye un reconocimiento de rango. Así lo habían llamado Héctor en el primer anuncio de la caída de Troya (2.289), Venus en la misma noche fatal (2.594, 619) y Andrómaca en Butroto (311). También lo mencionarán Acates (1.582) y Dido (1.615) durante la estancia en Cartago, evento que es posterior a esta escena, de acuerdo con el tiempo del *récit*. Pero a diferencia de los demás, Héleno se detiene a justificar el título: *nam te maioribus ire per altum/ auspiciis...* (374ss.). Contestar en la misma forma parentética que había usado Eneas implica no sólo atender a las preguntas concretas, lo que sería la profecía que describe el viaje, sino también reconocer y continuar la interacción que el héroe había iniciado a nivel interno, a propósito del estatuto, la legitimación, y los mensajes de los otros: confirma lo que han dicho Apolo y los penates e intenta tranquilizarlo con respecto a la harpía.<sup>131</sup>

De acuerdo con Kroon (1995: 146), *nam* es un marcador discursivo que indica evidencia, y este sentido se enfatiza enseguida de manera explícita: *manifesta fides* (374). Así pues, tanto el rango como el éxito de la empresa constituyen hechos establecidos por el hado: *maiora [...] auspicia* (374s.). Además, la apelación a las más altas instancias para justificar las informaciones que comunica es un rasgo de distinción de Héleno, quien parece tener acceso al gobierno de Júpiter: *sic fata deum rex / sortitur uoluitque uices, is uertitur ordo* (375s.).

Como había hecho el narrador él también adscribe su discurso a un *ordo*, una voluntad superior, independiente de él y de los otros personajes, que determina los acontecimientos de dominio común, algunos de los cuales constituyen eventos de la epopeya. Resultado de ese *ordo* son la caída de Troya, que Creúsa no pueda acompañar a su esposo – *non haec sine numine diuum / eueniunt* (2.777s.) –, que Eneas no pueda abrazar a la madre – *non datur* (1.409) –, que haya de llegar a su destino – *ibitis Italiam portusque intrare licebit* (3.254) – y que Roma esté destinada a dominar el mundo. Asimismo a él se deben las *labores* del protagonista y los sucesos que cuentan otros hablantes internos o el narrador virgiliano.

<sup>131</sup> Tarrant 1998: 154 sugiere que estos paréntesis, colocados en una posición paralela en los discursos de dos hablantes en diálogo, establecen una interacción particular a otro nivel, acerca de otro tema, que es en este caso una cualidad ética.

En el libro primero, en boca del narrador, habíamos escuchado la formulación del conflicto y de los temas de la epopeya y el reconocimiento de la responsabilidad del hado, en términos similares a los que ahora emplea Héleno: *Troiae qui primus ab oris / Italiam fato profugus Lauiniaque uenit litora* (1.1-3). Poco después, a propósito de la destrucción de Cartago, el mismo narrador había pronunciado una sentencia acerca del poder de las parcas – *sic uoluerit parcas* (1.22) –, <sup>132</sup> que recuerda el modo en que el adivino se refiere a Júpiter. Luego Panto, otro sacerdote de Apolo, había reconocido que el orden de las cosas en Troya se encontraba subvertido por obra de Júpiter – *ferus omnia Iuppiter Argos / transtulit* (2.326s.) –, lo cual nos asombraba (*supra* 4.2.3). Pero más asombrosa es la capacidad de Héleno para describir cómo la voluntad de Júpiter controla las cosas – *sic fata deum rex / sortitur uoluitque uices, is uertitur ordo* (375s.) – y explicar con precisión en qué consisten los *fata* de Eneas. El enunciado en primer lugar legitima el discurso: le otorga la cualidad de irrefragable, como todo lo que ocurre dentro de ese *ordo*. Pero además, en tanto se trata de una máxima de carácter filosófico elevado que excede la situación inmediata, incluso lo que ocurre en la obra, parece corresponder a una voz superior: al propio Júpiter, a un filósofo o bien al autor.

Si bien todas las profecías en este libro parten de Apolo, que le había dado al héroe la primera pista y había asumido la dirección del viaje, el destino de Troya y de Roma, así como de la trama de la epopeya, son asuntos que conciernen a divinidades mayores: Júpiter, el hado y las parcas. Apolo no necesita hacer declaraciones de autoridad, pero el proyecto imperial de Roma y de sus descendientes había sido dispuesto y anunciado por el rey del Olimpo en el primer libro. Como sabemos, el plan había sido anunciado por Poseidón en la *Iliada* (20.306-8) y de hecho en muchas otras profecías e interpretaciones en este libro hay alusiones a la autoridad del *pater omnipotens* junto a la mención de Apolo.

Ninguno sin embargo se había atrevido a asumir un tono sublime que recuerda a Júpiter como hace Héleno, que no sólo lo menciona directamente y remite al *ordo* que él controla, sino que se atreverá a anticipar las palabras que usará el dios en el *concilium deorum*: *fata uiam inuenient* (395 = 10.113). En el libro décimo se discute la lucha entre troyanos y latinos y Júpiter prohíbe a los demás intervenir. Aunque está claro que el desenlace será favorable a los troyanos, la afirmación tiene carácter general y acaso se pretende neutral: ahora en cambio Héleno utiliza al hado como herramienta para reafirmar la distinción del héroe y modificar su ánimo, condiciones a partir de las cuales podrá recibir adecuadamente las indicaciones sobre el futuro. Sabemos que el protagonista no conoce los designios de Júpiter, pero también hemos visto que se le han concedido prerrogativas extraordinarias como la profecía de Apolo

---

<sup>132</sup> Si bien entonces había sido enunciada desde el punto de vista (¿neutral?) del narrador, se tornaba amarga porque incluía indirectamente la visión (contraria) de Juno; *vid. supra* 2.2.1

o la visión de los dioses destruyendo Troya. Ahora además una máxima de carácter general que pertenece al soberano del Olimpo es movilizada en función de reafirmarle el éxito. Y de paso, al reafirmar al héroe, el adivino también reafirma el estatuto y la condición propios.

El tono sublime y la invocación de los *maiora auspicia* se impone a la condición de mortal, a la vacilación y al establecimiento de límites que realiza a continuación, junto con el anuncio de la acción discursiva y el propósito de la alocución:

pauca tibi e multis, quo tutior hospita lustres  
aequora et Ausonio possis considerare portu,  
expediam dictis; prohibent nam cetera Parcae  
scire Helenum farique uetat Saturnia Iuno.

377-80

Sólo pocos avisos, darte puedo  
de los que más seguro hagan tu viaje  
por el mar que te espera, hasta que logres  
en un puerto de Ausonia hallar descanso.  
Lo demás, ni las Parcas me lo dicen,  
ni hablar me deja la Saturnia Juno.

Estas manifestaciones pertenecen también al orden de la enunciación y, como las que encontramos en la introducción al relato de Eneas, sugieren una reflexión metadiscursiva. El hablante declara que la profecía pretende garantizarle al héroe la seguridad que necesita para completar el viaje (377s.), lo cual implica insistir en su responsabilidad, en el hecho de que el discurso responde a una necesidad de él. Luego anuncia la acción con un performativo – *expediam* (379) –, verbo en futuro simple que deja inaugurada la profecía, como si de una vez se levantara un telón o se abriera la caja que contiene el futuro. Inmediatamente después acota su alcance: *pauca [...] e multis [...] dictis* (377-9). Recordamos que también Eneas había justificado su relato en el deseo de Dido: *si tantus amor casus cognoscere nostros*, etc. (2.10s.), luego había inaugurado el discurso con una acción similar: *incipiam* (2.13) y asimismo había dicho que sería breve: *breuiter* (2.11).

Sabemos que el relato de Eneas es el discurso más largo de la obra, seguido precisamente de esta profecía. Las pretensiones de brevedad de los hablantes más elocuentes, son momentos ideales para cuestionar el estatuto y la sinceridad de sus declaraciones. En primer lugar reparamos en su conciencia de los límites, de la legitimidad de sus discursos y en su responsabilidad con respecto a lo que dicen. Eneas se había resistido a emprender el relato y había alegado el *dolor* y la hora avanzada, circunstancias de la situación inmediata, pero en el fondo de sus ambiguas palabras se apreciaba la dificultad que suponía asumir el papel de narrador y la magnitud de la tarea que se le imponía: un relato épico que, además de complejo, era infame: *infandus* (2.3).

De Héleno hemos dicho que también realiza una extraordinaria labor de síntesis, anticipa muchos eventos, reproduce los discursos de otros y marca el camino que debe seguir el héroe, que ha de ser distinto del que habían elegido sus modelos y de las otras versiones de la leyenda de la fundación. De acuerdo con sus dimensiones, este discurso no puede considerarse precisamente *pauca* y la pretendida *recusatio* parece más bien una *praeteritio*, del tipo: “no voy a decir lo que en definitiva estoy diciendo.”<sup>133</sup> A pesar del escepticismo que nos inspira el hecho de que cuente tantas cosas, al mismo tiempo reconocemos que la suya es sólo una opción, siempre limitada con respecto a las otras profecías, a la realización de los acontecimientos en el futuro o a las otras posibilidades que ofrecía la tradición. Como sugerimos al inicio de este capítulo siguiendo a Fowler (1997b), imponer un cierre al discurso también es reconocer que hay una apertura. Tomar partido, o bien elegir una posibilidad, implica aceptar la existencia de un conjunto mayor de alternativas, las cuales además, curiosamente en este caso, constituyen no sólo rutas del viaje, sino directamente discursos o relatos: *dictae* (379).<sup>134</sup> Si buena parte de la historia del viaje de Eneas transcurre en boca de los personajes internos, la contribución de Héleno es fundamental, en tanto determina casi todo lo que queda por recorrer. Pero al proponer un camino también excluye otros, tal como ha hecho Virgilio con la epopeya. El héroe aún se encuentra en la mitad del viaje. Como enseguida le dirá también el adivino, la meta está lejos y el acceso hasta ella será difícil. Para llegar hasta allí y poder fundar el *imperium* que ha anunciado Júpiter debe justamente tomar decisiones e imponerse límites.

Héleno justifica su pretendida parquedad en las prohibiciones de las parcas y Juno (379s.), lo cual se corresponde con sus circunstancias específicas. Sabemos que en la *Eneida* los ámbitos mortal y divino están estrictamente separados y sólo se tocan ocasionalmente, a través de mediadores. Luego, además de estar sometido a estas reglas, el Héleno virgiliano se inserta en una tradición de adivinos que dan instrucciones a los héroes épicos, especialmente Tiresias (*Od.* 11.100-37), Circe (*Od.* 12.37-110, 116-41) y Fineo (*Ap. Rhod.* 2.311-407, 420-5), los cuales también tienen límites precisos; cf. Knauer (1964: 196) y Nelis (2001: 38-44). El primero y el último además son mortales que habían sido castigados por haber revelado más de lo que les estaba permitido: Tiresias había perdido la visión y Fineo era atormentado por las harpías y estaba condenado a no probar alimento, hasta que los hijos de Bóreas habían

---

<sup>133</sup> Ya antes en este capítulo, a propósito del valor metaliterario de la distinción de Apolo sobre Eneas, después de que el mismo dios protagonizara varias *recusationes*, sugerimos la posibilidad de que las aparentes renunciadas a menudo eran pretextos para hablar justamente de aquello que parecía ingente o elevado, como creen algunos críticos de Horacio; *vid. supra* nota 64.

<sup>134</sup> Heinze 1903: 97-101 explica cómo Virgilio condensa el material que tenía a su disposición y apunta: “Mit dem Angeführten ist erschöpft, was Virgil für diesen Teil der Fahrt der Überlieferung entnahm. Es ist nur ein kleiner Teil dessen, was ihm vorlag [...]” (p. 100)

llegado a liberarlo. En Ap. Rhod. el narrador<sup>135</sup> y el propio Fineo<sup>136</sup> enfatizan el peligro que supone decir más de lo que se debe, declaraciones que influyen decisivamente en Héleno. Pero si Fineo había recibido como castigo el hambre y los ataques de las harpías, que ocupaban todo el episodio de Ap. Rhod., en el caso de Héleno, independientemente de lo que declara, no sentimos una amenaza real o inminente hacia él, pues la *ira* de Juno está dirigida contra Eneas.

En efecto, esta es una justificación ideal para las omisiones de algunos hechos que serán relevantes para Eneas, como la muerte del padre; cf. Serv. *ad loc.*, O'Hara (1990: 26s.). Pero lo más importante a nuestro juicio es la mención de la hostilidad de Juno, la cual, según el orden del *récit*, es mencionada aquí por primera vez.<sup>137</sup> Él estaba ocupado con la amenaza de Celeno, pero el adivino le advierte acerca del verdadero peligro, que es Juno. Al inicio de la *Eneida* el conflicto entre Júpiter y Juno aparecía como motivación de la leyenda de la fundación de Roma y de los eventos en el discurso narrativo: entonces la diosa había interrumpido el discurso del narrador que presentaba estas cosas y había conseguido cambiar el rumbo de la trama. De manera similar a lo que había ocurrido entonces, si bien no interviene directamente, sino que sólo es mencionada por el adivino, ahora ella misma limita la profecía que pretende ser una reafirmación del destino de Eneas. Después haber establecido el estatuto y el éxito del héroe a partir de las garantías del hado y de Júpiter en términos que recordaban el discurso del dios y el proemio de la obra, ahora presenta a la oponente, tanto del proyecto fundacional como de su propio discurso, y con ella completa la presentación en los mismos términos que antes el narrador: *saeuae memorem Iunonis ob iram*. (1.4)

Héleno tiene un estatuto menor que el narrador y su silencio está avalado por varios modelos, en realidad por todo un tópico, cuya relación con ellos él mismo reconoce. Que los

<sup>135</sup> οὐδ' ὄσσον ὀπίζετο καὶ Διὸς αὐτοῦ / χρείων ἀτρεκέως ἱερὸν νόον ἀνθρώποισιν / τῶ καὶ οἱ γῆρας μὲν ἐπὶ  
δηναῖον ἴαλλεν, / ἐκ δ' ἔλετ' ὀφθαλμῶν γλυκερὸν φάος· οὐδὲ γάνυσθαι / εἶα ἀπειρεσίοισιν ὀνείασιν, ὅσσα οἱ αἰεὶ /  
θέσφατα πευθόμενοι περιναίεται οἴκαδ' ἄγειρον. / ἀλλὰ διὰ νεφέων ἄφνω πέλας αἴσσουσαι / Ἄρπυιαι στόματος  
χειρῶν τ' ἀπὸ γαμφηλῆσιν / συνεχέως ἤρπαζον 'ni lo más mínimo se recataba en revelar con exactitud a los  
hombres incluso la sagrada voluntad del propio Zeus. Por ello precisamente le envió una prolongada vejez y le  
arrebato de sus ojos la dulce luz. Y tampoco le dejaba disfrutar de los incontables manjares que siempre los  
vecinos acumulaban en su casa cuando consultaban sus vaticinios, sino que las Harpías, precipitándose de  
repente a su lado a través de las nubes, se los arrancaban de la boca y de las manos con sus picos  
continuamente.' (2.181-9)

<sup>136</sup> οὐ μὲν πάντα πέλει θέμις ὕμμι δαῖναι / ἀτρεκές· ὅσσα δ' ὄρωρε θεοῖς φίλον, οὐκ ἐπικεύσω. / ἀασάμην καὶ  
πρόσθε Διὸς νόον ἀφραδίησιν / χρείων ἐξείης τε καὶ ἐς τέλος. ὧδε γὰρ αὐτὸς / βούλεται ἀνθρώποις ἐπιδενέα  
θέσφατα φαίνειν / μαντοσύνης, ἵνα καὶ τι θεῶν χατέωσι νόοιο 'No os es lícito conocer todo con exactitud. Mas,  
cuanto parece grato a los dioses, no os lo ocultaré. Ya antes cometí falta al revelar con imprudencia la voluntad  
de Zeus detalladamente hasta el final. Pues así lo quiere él, desvelar incompletas a los hombres las profecías de  
la adivinación, para que también necesiten algo de la voluntad de los dioses.' (2.311-6)

<sup>137</sup> La hostilidad de Juno había sido expuesta por el narrador a los lectores, recordemos, en el libro primero, justo antes de la tormenta que conduce a los troyanos a Cartago. En el libro tercero sin embargo nada de esto ha ocurrido aún. Es interesante notar que, si bien es cierto que no menciona la tormenta que lleva a los troyanos a las costas de Cartago, ni la estancia allí ni la aventura con Dido, Héleno anticipa este tema, que subyace en el fondo de la fundación de Roma, del episodio de Cartago, y de toda la *Eneida*.

personajes se refieran a otros personajes y a otros discursos de otras obras es una forma de transgredir el estatuto narrativo y el nivel interno en que se encuentran, pero eso es frecuente, y constituye una convención que los lectores aceptan sin demasiados problemas. No obstante, al declarar sus limitaciones de manera similar a otros adivinos famosos, Héleno nos engaña, y nos dice que pertenece al paradigma, cuando la verdad es que el alcance de sus palabras es mucho mayor que el que le correspondería en la metadiégesis, no sólo porque conoce el futuro, sino porque lo dispone a imitación de los dos relatos que lo contienen. Héleno es como un segundo narrador que resume las motivaciones de la epopeya y las presenta a Eneas (personaje del relato) con una conciencia asombrosa de la realidad externa a su nivel.

Hemos dicho que este es el discurso más extenso de todos en la obra después del relato en el que se encuentra incluido. Ello tiene consecuencias importantes con respecto a la disposición de los hechos y de las categorías narrativas. El discurso directo es un mecanismo que modifica el modo en que son transmitidos los acontecimientos: en ellos tenemos la impresión de que el tiempo de la narración se sincroniza con el tiempo del discurso (Laird 1999: 89s.). Pero mientras hablan los personajes no ocurre nada más en la escena: el tiempo se ralentiza en tanto se ajusta al discurso.

Este cambio ocurre en todos los discursos directos, pero no siempre produce una ruptura drástica, porque, como sabemos, los discursos directos no son demasiado numerosos en la *Eneida* y además no suelen ser demasiado extensos ni contar tantas cosas ni asumir un tono tan elevado. La profecía de Héleno sin embargo no parece un discurso como los otros, sino más bien un relato como el relato de Eneas, que los críticos no saben si considerar o no un discurso.<sup>138</sup> Y como el relato de Eneas, este discurso también introduce cambios importantes en las categorías narrativas. Prácticamente como si se tratara de un nuevo relato, cuando el adivino comienza a contar los hechos, después de haberse justificado debidamente y haber declarado sus límites, abre un nuevo nivel – meta-metadieético –, dentro del nivel metadieético en que se encuentra: la clave está en *expediam* (379), que recuerda a *incipiam* (2.13), pronunciado por Eneas. A partir de ahí sentimos que ya no estamos en el relato de Eneas, ni siquiera en el *récit* del narrador virgiliano, sino en la profecía de Héleno. Nuestra atención se concentra en lo que ocurre en el discurso y tiempo parece haberse detenido, más o menos como ocurre en las écfrasis o en los interludios divinos.

La profusión de niveles que da lugar a este nuevo relato nos recuerda un sugerente estudio de Fernández Corte (2010b) a propósito de un pasaje de las *Metamorfosis* de Ovidio, que es el episodio en que Morfeo, enviado por el Sueño, cuya ayuda ha sido requerida por Iris

---

<sup>138</sup> Sobre este punto cf. Laird 1999: 199s. y *supra*, nota 10 del capítulo 1 de este trabajo.

en representación de Juno: el dios se aparece a Alcinoe en la figura de su esposo muerto para pedirle que lo llore (11.573-676). Este crítico advierte la profusión de niveles y de instancias narrativas y discursivas que introduce Ovidio y sugiere que con ello el poeta pretende llamar la atención sobre una figura que ha creado para disimular su propia presencia. Entonces hace una afirmación de carácter general que se ajusta a muchos casos de la épica y específicamente de la *Eneida*: “Dentro del universo épico dioses y sueños poseen un estatuto diferente al de los seres humanos. Si enfocamos esto mismo desde el ángulo de la creación literaria, observamos que se produce un escalonamiento de seres de diversa entidad que participan a la vez en el mundo narrado y en la distribución de la información, funciones que atañen a la instancia narrativa y al punto de vista.” (p. 917)

En efecto, hasta aquí hemos visto que algunos personajes tienen la capacidad de exceder sus ámbitos narrativos particulares: además de pertenecer al *récit* o al relato metadieético, también organizan eventos de la trama, se oponen al narrador principal o se comportan como el autor literario. El protagonista emprende un relato en el que suplanta al narrador y los dioses, como Juno y Venus en los monólogos o en los interludios divinos, imponen planes alternativos y ocasionan virajes importantes en los acontecimientos. Hemos sugerido que los hablantes tienen un estatuto narrativo determinado, que puede ser la cualidad de personaje en alguno de los niveles de la estructura narrativa o bien de narrador de los hechos y que este estatuto está generalmente determinado por sus condiciones materiales, como el estatuto ontológico y los precedentes literarios.

La participación de los personajes a la vez en el mundo narrado y en la distribución del punto de vista que sugiere Fernández Corte sería un tipo de estatuto narrativo. Pero este en concreto, que es la posibilidad de participar en la distribución del punto de vista o de asumir funciones narrativas, está asociado a una identidad y unas cualidades especiales: sólo algunos dioses, el protagonista épico y algunos mortales muy distinguidos disponen de él. También apunta este crítico siguiendo a Williams (1983) que los dioses tienen un estatuto diferente, en tanto constituyen una representación de sentimientos o entidades abstractas y el autor se vale de ellos para evitar intervenir en la trama. El protagonista tiene la posibilidad de devenir narrador, sobre todo gracias a los precedentes literarios con que cuenta; además en varias ocasiones recibe directamente distinciones del punto de vista, como los casos de la niebla en los libros primero y segundo; *vid. supra* 3.4.1 y 4.3.4. Los mortales que asumen funciones superiores por su parte han sufrido cambios ontológicos, generalmente la muerte.

Pero Héleno no es un dios, ni un héroe épico, ni tampoco está muerto. Por ello sorprende que hable como lo hace, que cuente tantas cosas, que conozca y prácticamente

determine el destino de Eneas y de Roma, a partir de un discurso que sintetiza las más importantes fuentes literarias y populares. Tal como hacen el autor y el protagonista narrador, el adivino toma unos eventos y omite otros de acuerdo con los intereses estéticos y políticos de Virgilio y además legitima estos intereses o esta versión como la única válida al presentarla como parte de los designios del hado. Este es el mismo procedimiento que emplea el narrador de la *Eneida*: presentar la fundación de Roma como un hecho de la fatalidad y utilizar a Júpiter y al hado como garantes.

En este punto, una vez que ha dejado inaugurada la alocución y ha expuesto unos pretendidos límites, establece el primer esquema del viaje. La primera de las informaciones – *principio* (381) – intenta rectificar una idea del héroe: Italia no está cerca, como él cree y el camino hasta allí no será fácil. Primero corrige el *error* y luego le explica en qué consiste la dificultad:

principio Italiam, quam tu iam rere propinquam  
uicinosque, ignare, paras inuadere portus,  
longa procul longis uia diuidit inuia terris  
ante et Trinacria lentandus remus in unda  
et salis Ausonii lustrandum nauibus aequor  
infernique lacus Aeaeaeque insula Circae,  
quam tuta possis urbem componere terra.

381-7

Y ante todo, esta Italia que tan cerca  
imagina tu error, y en cuyas abras  
piensas pronto surgir, muy luengos trechos  
dista de aquí por rutas molestísimas.  
Tus lares no hallarán tierra segura  
sino después que en las trinacrias ondas  
luchen tus remos, y en el mar ausonio  
pasen ante los lagos infernales  
y la isla donde asecha Circe Eea.

A estas alturas, después de que ha recibido tantas garantías y sólo una amenaza, Eneas ya sabe a dónde se dirige y por ello creía estar cerca de la meta. Héleno reconstruye su punto de vista (381s.) y lo evalúa como equivocado: *ignare* (382). Horsfall (2008: *ad loc.*) sugiere que el adivino ensancha la distancia entre las expectativas de su oyente y su propio conocimiento, lo cual, añadimos, es reconocer la diferencia de la situación en que se encuentran y de los estatutos de ambos. Entonces establece la perspectiva correcta, que es un oxímoron a la cual parece imposible encontrar sentido, o bien parece imposible encontrar un camino para llegar a Italia: *Italiam [...] / longa procul longis uia diuidit inuia terris* (381-4).

Celeno había establecido la llegada, si bien había impuesto como condición la superación de un obstáculo: *ibitis Italiam portusque intrare licebit. / sed non ante [...] / quam...* (254-6). Héleno parte de aquella certeza y reproduce la forma que había empleado la harpía – *ante ... quam* (384-7) –, pero en lugar de concentrarse en el tema del hambre,

presenta una larga serie de aventuras. A manera de anuncio o título de estos hechos, anticipa los más importantes: el recorrido alrededor de Sicilia, el trayecto por el mar Tirreno, la visita al Averno y el paso cerca de la isla de Circe.

Así, la fórmula *longa [...] uia [...] inuia* (383) le sirve para designar lo que será el trayecto, o bien su propio discurso. La perfección formal de la frase, con el oxímoron y la repetición, comunican la impresión de cierre o de conclusión que niega el sentido, como si no alcanzara el lenguaje para describir todo lo que Eneas está por vivir. *Via [...] inuia* es el camino que no es posible recorrer, pero que el héroe en efecto está llamado a recorrer, del mismo modo que él va a revelar unas cosas que no puede revelar, como también era imposible para Eneas articular el relato ante Dido: *infandus* (2.3). Entre el protagonista y la meta se abre pues una enorme brecha, análoga a la que existe entre el nivel de conocimiento de la realidad que tienen ambos personajes.

Después de haber reconstruido la perspectiva del interlocutor como punto de partida al cual se opone la nueva idea y de haber anunciado lo que será su discurso, aún no enuncia los hechos objetivos, sino que de nuevo se interrumpe para llamar la atención de Eneas con respecto a lo que sigue: *signa tibi dicam, tu condita mente teneto* ‘La señal de tu meta quiero darte; consévala presente en tu memoria’ (388). Estos actos directivos, que pertenecen al ámbito de la enunciación y pretenden garantizar que la información llegue adecuadamente, muestran la preocupación del hablante por el modo en que funciona la comunicación y se realizan las acciones discursivas. Sigue la revelación del prodigio de la cerda, nueva pista que señalará la llegada Italia:

cum tibi sollicito secreti ad fluminis undam  
litoreis ingens inuenta sub ilicibus sus  
triginta capitum fetus enixa iacebit,  
alba solo recubans, albi circum ubera nati,  
is locus urbis erit, requies ea certa laborum.  
nec tu mensarum morsus horresce futuros:  
fata uiam inuenient aderitque uocatus Apollo.

389-95

Cuando en la margen de apartado río,  
tu marcha pensativa sorprendiere  
una puerca gigante entre altos robles  
con treinta lechoncillos a su vera,  
en el suelo tendida, ella blanquísima,  
y blancos los hijuelos que amamanta,  
sabrás que es ése tu solar y el término  
seguro de tus pruebas. Ni te espante  
aquel clavar los dientes en las mesas:  
ya encontrarán los Hados su camino,  
y, al ser llamado, ha de acudir Apollo.

Como ha advertido Cova (1998: LVXXVI), esta señal pretende menos ser una indicación geográfica, en tanto el protagonista ya había recibido el anuncio de las mesas, que liberarlo de la sugestión que le había causado la harpía. Ambos prodigios están estrechamente relacionados, en tanto constituyen señales de la llegada a Italia y su verificación y repetición, respectivamente en los libros séptimo y octavo, constituyen inconsistencias con respecto a la formulación en el tercero. En lo que respecta a la cerda, más que su cumplimiento, que toma sólo unos pocos versos, lo importante es el anuncio, que será repetido por Tiberino, poco antes de que ocurra. En esta ocasión, Héleno anticipa un prodigio y también el discurso de otro personaje (3.390-2 = 8.43-5).<sup>139</sup> La repetición de la misma profecía, sin que en ningún caso se haga alusión directa al otro, es un problema filológico que ha ocupado tradicionalmente a los estudiosos de esta parte y ha servido para hacer conjeturas acerca del orden en que fueron escritos los libros. Como en el caso de las mesas, la mayoría de los críticos opina que aquí el autor habría suprimido uno de los dos pasajes y que la repetición indica el estado de imperfección en que supuestamente se encuentra el libro tercero.<sup>140</sup>

Como hemos dicho otras veces, ahora tampoco pretendemos tomar partido en un debate de crítica textual, y mucho menos pretendemos cambiar el texto que se nos ha transmitido. En este y en otros sitios aceptamos la selección que han hecho los editores modernos, a pesar de los azares de la tradición e intentamos más bien indagar en el sentido y el efecto que tienen los discursos en cada situación concreta. Ello no significa que ignoremos la incoherencia o la falta de pertinencia evidente, primero en la inclusión de dos prodigios que posibilitan el reconocimiento de Italia, las mesas y la cerda, separados por tan poco espacio, y luego en la repetición de la profecía de la cerda por otro hablante y en un contexto distinto, sin alusión a este caso. Admitimos que es posible que no estemos leyendo la versión definitiva, pero cada uno de los pasajes fue escrito con una intención determinada, que no debemos ignorar.

---

<sup>139</sup> Las palabras se repiten, pero la situación y el sentido son distintos. Héleno indica a Eneas el sitio de llegada, pero no precisamente el de la fundación de la ciudad: puede ser Lavinium o Alba Longa. Tiberino en cambio se refiere con seguridad a Alba Longa, la ciudad que habrá de fundar Ascanio treinta años después: *ex quo ter denis urbem redeuntibus annis / Ascanius clari condet cognominis Albam* 'Tres decenios de años pasarán luego, e irá a fundar tu hijo [...] Alba la ilustre' (8.47s.); cf. entre otros Heinze 1903: 89s., Sparrow 1977: 102s.

<sup>140</sup> Sabbadini 1937 supone la existencia de una versión anterior en prosa de la *Eneida*, en la cual el libro tercero habría sido escrito antes que los demás. Luego, en la versión que conocemos, este habría sido modificado en último lugar. Según esta hipótesis, la profecía original de Héleno, que debía responder únicamente a las preguntas que Eneas había formulado, se limitaba a los versos 374-395; 410-413; 429-432; 461-462. Esta opinión es compartida por Sparrow 1977: 102s., quien sugiere que esta parte de la profecía de Héleno habría sido descartada por el autor y se habría mantenido sólo la del Tiber. Heinze: 1903: 92 por el contrario considera precisamente la repetición del prodigio de la cerda como evidencia de la posterioridad del libro tercero con respecto a los otros. Opina que la profecía habría sido concebida primero para ser pronunciada por el río, momento en el que tiene más sentido. Estas tendencias a considerar el libro tercero como una unidad posterior o anterior al resto enfatizan su carácter de síntesis, ya sea de anticipación o de resumen, con respecto a las distintas tradiciones con que contaba Virgilio así como a los demás acontecimientos de la obra. La síntesis está representada de manera excelente en la profecía de Héleno.

Tenemos una repetición, intencionada o no, y ella aporta al discurso unos significados añadidos, evidencias de la relación entre dos hablantes y dos momentos distintos de la obra: Héleno anticipa las palabras de Tiberino, de manera similar a como había hecho con Júpiter, y con ello parece establecer un tipo de coherencia o de control sobre los dioses y sobre determinados momentos del resto de la obra. Además, especialmente en el caso de las profecías y el lenguaje de los dioses, y aún más con respecto a la leyenda de Eneas, la repetición textual es una aspiración a la autenticidad y al carácter oficial del discurso.

Moskalew (1982) nos da una pista interesante en este sentido al proponer que el prodigio anunciado por Tiberino constituye una segunda confirmación que asegura la llegada a la meta – *hic tibi certa domus, certi (ne absiste) penates*, etc. ‘aquí está tu morada, aquí seguros tus Penates están’ (8.38) – después de que el prodigio de las mesas hubiera sido enturbiado por la intervención de Alecto. Según él, la repetición literal otorga a las palabras del dios la consistencia y la fiabilidad necesarias:

Exact repetition [...] effectively corroborates what Helenus had said. But Tiber is not just retrospective, recalling past prophecy, for he also heralds its fulfilment and reveals its significance. Helenus was only able to predict the founding of one city, which though unnamed must have been recognized by any Roman reader as Lavinium; Tiber goes on to explain that just as the sow will have a litter of thirty piglets, so thirty years hence Ascanius will found another city – Alba Longa. (p. 113s.)

Aunque no haya una alusión o un reconocimiento explícito de la fuente, los discursos de Héleno y Tiberino están evidentemente relacionados. Hablar de imitación o de cita implicaría atribuirle prioridad a uno de los dos, lo cual nos parece menos conveniente que reconocer una fuente común, tal vez externa y superior, a la que ambos tendrían acceso. Y este acceso es una facultad importante: la transmisión literal enfatiza la condición de *interpretes* de los dos, que es también la función mediadora y la capacidad de acceder a los discursos de los dioses.

En nuestra opinión, la identidad de las profecías es otro indicio de la existencia de un plan u *ordo*, establecido con anterioridad e independencia de los personajes, que es el que determina tanto los acontecimientos como los discursos que se pronuncian. Ya antes en este capítulo, a propósito de la presentación de Hesperia en la profecía de los penates, vimos un caso de repetición similar a este: sus palabras habían sido enunciadas en el primer libro, en el discurso de presentación de Ilioneo, y además estaban en los *Annales* de Ennio (I.xvii); *vid. supra* 3.3.3 y 5.2.2. Ello indica que su verdadera fuente es una más antigua y más autorizada que el Apolo de la *Eneida* y hace de la presentación de Hesperia una fórmula. En lo que

respecta al prodigio de la cerda, no tenemos testimonio de que Héleno o Tiberino estuvieran repitiendo precisamente palabras de otro hablante en otra versión literaria, pero no lo descartamos, en tanto el hecho de todos modos era conocido; cf. Fabio Pictor *apud* Dion. Hal. 1.56, Varro, *Ling.* 5.144, *Rust.* 2.4.18.

Después de haber revelado esta señal, Héleno atiende por fin a la amenaza de Celeno y tranquiliza a Eneas con respecto a ella: *nec tu mensarum morsus horresce futuros* (394). Se trata de un acto de habla directivo, que se apoya en el hado, lo cual es también una apelación a Júpiter y la reafirmación de la presencia de Apolo, que es su fuente principal, responsable del viaje y *alter ego* divino del héroe: *fata uiam inuenient aderitque uocatus Apollo* (395). Ya hemos dicho que este enunciado es una repetición o un anuncio de lo que dirá el rey del Olimpo, prácticamente como si el adivino hablara en su nombre, lo que sería colocarse por encima del dios de los oráculos del que depende.

Debido a su extraordinaria expresividad (especialmente del primer hemistiquio, que tiene la fuerza de una sentencia) y a la carga de autoridad que le confiere la alusión a Júpiter, el enunciado excede en mucho la función discursiva de argumentar el acto directivo. La garantía no sólo disipa el miedo de Eneas con respecto a las mesas, sino que asegura todo el viaje y el futuro del protagonista y de Roma. Con estas palabras Héleno avala lo que ha dicho hasta ahora y lo que dirá en adelante que, como hemos admitido, es el plan del viaje en adelante.

A continuación describe algunas etapas del trayecto: la advertencia de no establecerse en la parte oriental de Italia (396-402), el modo de realizar los sacrificios *uelatae comae* (403-9) y el consejo de bordear Sicilia con la descripción de Escila y Caribdis (410-32). Esta parte contiene distintos hechos equiparables a los episodios aislados que ha experimentado Eneas hasta este momento, en cada uno de los cuales ha aprendido lecciones y ha escuchado las palabras de personajes con intereses y orientaciones distintas. Héleno sin embargo resume todo lo que queda: emprende él solo la tarea que había correspondido a varios y distintos hablantes y comunica los avisos que el héroe había encontrado dispersos en una amplia geografía.

La primera advertencia, que es la de no establecerse en el sur de Italia, es justificada por la presencia de griegos: *has autem terras Italique hanc litoris oram, / proxima quae nostri perfunditur aequoris aestu, / effuge*, etc. ‘Mas de este borde de la costa itálica, que baña nuestro mar con sus hervores, huye...’ (396-402). Heinze (1903: 100) ha advertido que el peligro de los griegos es una motivación eficaz, que ahorra tener que contar con precisión todas las paradas en el sur de Italia que la tradición conocía y al mismo tiempo contribuye a

conservar el sentimiento de que el viaje es una huida. Héleno además aprovecha la ocasión para presentar el sitio y sus habitantes en un modo erudito – *cuncta malis habitantur moenia Grais*, etc. ‘Griegos aviesos lo han poblado...’ (398-402) –, lo cual recuerda los preámbulos que típicamente preceden a las paradas en los sitios. Después de este anuncio y este resumen, contado casi como una parada, como las demás que se nos han contado hasta este momento, el héroe no tiene nada que hacer o averiguar allí: él como personaje no tendrá necesidad de detenerse en su periplo ni como narrador habrá de interrumpir el relato. Llegado el momento pues continuará el viaje – *haud mora* (548) – después de haber realizado sacrificios a Palas y a Juno. El profeta menciona una posibilidad del relato, pero al mismo tiempo advierte del peligro y la inutilidad de desarrollarlo y así evita la digresión.

Después lo instruye sobre los votos religiosos al llegar a Italia, con la cabeza cubierta para evitar que sean enturbiados los presagios: *purpureo uelare comas adopertus amictu, / ne qua inter sanctos ignis in honore deorum / hostilis facies occurrat et omina turbet* ‘vela el cabello con purpúreo manto, no sea que, a través del sacro fuego en honor de los dioses, aparezca un rostro hostil que los augurios turbe’ (405-7). En este caso, además de anticipar un episodio, el anuncio constituye la explicación etiológica de una costumbre religiosa conocida por los contemporáneos de Virgilio: *hunc socii morem sacrorum, hunc ipse teneto, / hac casti maneant in religione nepotes* ‘rito ceremonial de que a los tuyos darás ejemplo, y en perpetua herencia harás cumplir a tus piadosos nietos.’ (408s.) Como hemos visto hacer varias veces al narrador, ahora el personaje asume la justificación anacrónica del presente del autor en hechos del pasado mitológico.

Una opinión extendida acerca de esta técnica es que “the *Aeneid*’s pervasive concern to authenticate the Roman future through the Trojan past is played out over the heads, as it were, of the epic’s characters, at a level reserved for the interaction between primary narrator-focalizer and primary narratee-focalizee (and by extension with the external reader of Virgil’s time)” (Papanghelis 2009: 324s.) Como ocurre por ejemplo ante la contemplación del escudo en el libro octavo y en la entrevista con el padre en el inframundo, ahora el protagonista-narrador que está contando estas cosas recibe mensajes acerca de eventos que no conoce y no entiende, y entonces deviene instrumento del diálogo entre el narrador principal y los lectores, sin saberlo. Su ignorancia, fuente de ironía, es otro dato que comparten el narrador y los lectores. Héleno en cambio no sólo conoce el futuro, sino que, por el modo en que lo dispone, parece ser consciente de la presencia del público externo y de la ignorancia de Eneas. Al contarle estas cosas, después de haber hecho la advertencia de que no va a revelar todo, lo utiliza como instrumento para transmitir un conocimiento que en realidad va dirigido a los

lectores. De este modo, el adivino se eleva a una categoría discursiva y narrativa superior a la de su interlocutor, la que tienen algunos personajes como Anquises en el libro sexto, o los dioses, Juno, Venus y Júpiter, que disponen la trama en el primero, o Vulcano que forja el escudo en el octavo; pero él no es un dios, ni está muerto, ni su discurso es un interludio divino, ni una obra de arte. Como los dioses o aquellos mortales cuyo estatuto ontológico ha cambiado, este personaje puede disponer cosas y comunicar mensajes que tendrán una influencia decisiva más allá de la escena inmediata en la que se encuentra.

Luego lo disuade de atravesar el estrecho de Mesina con el consejo de girar a la izquierda y bordear Sicilia (410-3). A propósito del rodeo físico introduce a su vez un rodeo narrativo, que es el relato etiológico de cómo Sicilia se había separado de Italia (414-9) y la descripción fantástica de Escila y Caribdis, enormes monstruos que se encuentran respectivamente a la derecha y la izquierda del estrecho (420-8). Hasta aquí hemos visto algunos encuentros con lo sobrenatural, especialmente con Polidoro en Tracia y con las harpías en las Estrófadas, y vimos también la dificultad que suponía para el narrador contar este tipo de eventos – *horrendum et dictu* [...] *mirabile monstrum* (26) – o las inconsistencias en que luego estos derivaban. De este mismo tipo habría sido el encuentro con Polifemo, que le es evitado por Aqueménides. Junto a la aventura del cíclope el paso por Escila y Caribdis es uno de los episodios más importantes y más terribles del viaje de Odiseo, como él mismo reconoce: *πάντων, ὅσσ' ἐμόγησα πόρους ἄλως ἐξερρείνων* ‘De todo lo que padecí peregrinando por el mar, fue este espectáculo el más lastimoso que vieron mis ojos’ (12.259).

Entonces, de manera parecida a Aqueménides, y también con importantes consecuencias en la configuración de la obra y del tipo de imitación que hace Virgilio de los modelos, Héleno recomienda dar un rodeo – *longa* [...] *uia* (383) – para evitar que Eneas tome un camino intransitable – *uia* [...] *inuia* (383) –, en el cual seguramente habría perecido tragado por Escila o Caribdis, o abrumado por el peso y la perfección del modelo. Más adelante en este libro los troyanos escucharán unos rugidos (554-7) que Anquises identifica con Caribdis a partir de esta advertencia: *nimirum haec illa Charybdis: / hos Helenus scopulos, haec saxa horrenda canebat* ‘¡Ésta tiene que ser! [...] ésa es Caribdis, y ésos los escollos que Héleno predecía, ésa la roca de que nos puso espanto’ (558s.). Pero este encuentro que, según Hardie (1986: 261s.), constituye un caos teleológico y cosmogónico, es en realidad para ellos y para el lector de la *Eneida* sólo un rumor lejano, un eco como Ítaca, como la isla de Circe, o como Polifemo (Deremetz 2001: 163).

En este punto se dispone a advertir al héroe sobre la necesidad de aplacar a Juno, pero antes se detiene y hace una declaración que pertenece al orden de la enunciación, apela otra vez a la sanción de la fuente y anuncia la acción discursiva que se dispone a realizar:

praeterea, si qua est Heleno prudentia uati, si qua fides, animum si ueris implet Apollo, unum illud tibi, nate dea, proque omnibus unum praedicam et repetens iterumque iterumque monebo 433-6	Y si Héleno el profeta con su ciencia merece en algo vuestra fe, si Apolo le llena el alma de verdad, atiende al consejo supremo que te inculco, hijo de diosa, el que por todos vale, el que te encargo con instancia suma
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

De todos los temas que ha expuesto y los que le quedan aún por mencionar, Juno es el más importante: *proque omnibus unum* (435). Como sabemos, la diosa es un punto esencial, en la leyenda de Eneas y en la obra virgiliana, móvil del conflicto, de las *labores* y del viaje. Esta primacía es reconocida no sólo por Héleno, sino también por el narrador principal, el cual, al inicio de la obra, justo antes de hablar de la *ira* de la diosa, también había interrumpido su discurso para pedir ayuda divina (8-11). La invocación a la musa, que se repite en el libro séptimo (7.641), es un recurso empleado generalmente en los proemios iniciales o intermedios. Además de ser un tópico mediante el cual el autor se inserta en el género épico, ella funciona como una llamada de alerta para los lectores con respecto a una tesitura argumental especialmente difícil y significativa. También Ap. Rhod. la había empleado al inicio del libro tercero, antes de comenzar a contar el enamoramiento de Medea (3.1-6). El hecho de que en la *Eneida* las dos invocaciones del poeta a la musa, al inicio de cada una las dos mitades, estén relacionadas con intervenciones de Juno, habla de la relevancia de la diosa, a la cual ya nos hemos referido en este trabajo; *vid supra* capítulo 2.

En relación con estos precedentes, consideramos que la pausa que hace Héleno en este momento de su discurso, la cual no se dirige a la musa, pero invoca a Apolo, representante de los adivinos, de las musas y de los poetas, tiene asimismo la función de advertir acerca de un motivo argumental muy importante. De Apolo había recibido Eneas la primera señal, que habíamos interpretado en términos de investidura o aval del proyecto poético. Pues bien, ahora se encuentra más o menos en la mitad del viaje, que es un momento crítico – la petición del vaticinio comienza justo en la mitad del libro (359) –, cuando el adivino le advierte que aún le queda un largo camino por recorrer e importantes obstáculos que superar. Para ello hacer intervenir al mismo dios, con cuya ayuda han de ser completados el viaje, la profecía y la obra de Virgilio. Como la invocación de los poetas, la mención del dios es, más que una

petición real, un modo de insertarse en un grupo y en un género, de modo que en la práctica funciona como un reconocimiento de la autoridad propia.

Las acciones que anuncia, que hablan del carácter narrativo o literario del discurso – *praedicam et repetens iterumque iterumque monebo* (436) – parecen retomar, ahora de manera redundante y exagerada, la afirmación que había hecho Eneas al inicio del relato: *infandum renouare dolorem* (2.3). Como antes, ahora también las palabras tienen implicaciones en el ámbito de la reflexividad, como si el personaje desde el nivel interno tuviera aún más dificultades que el protagonista para asumir un relato épico, que es más extenso que el suyo y es también una repetición de hechos conocidos. Repetir es otra tarea propia de los intérpretes, cuyo discurso parte de una versión previamente establecida. En efecto, la repetición, que puede notarse con frecuencia en toda la obra de Virgilio, es un rasgo que distingue especialmente este discurso y a Héleno en su papel de mediador. Y asimismo Eneas y Virgilio, cada uno en su nivel narrativo, repiten el trayecto y la leyenda que habían contado otros.

Aplacar a Juno (437–40) es pues un paso importante para garantizar el éxito del viaje y la fundación, que es tanto el designio del hado como el discurso literario que constituye la *Eneida*. También Tiresias había indicado a Odiseo cuál era la señal que le indicaría la llegada a la patria y le había aconsejado hacer sacrificios a Poseidón. Pero aquí además, curiosamente, el modo en que Eneas debe efectuar los votos – *Iunoni cane uota libens* (438) – evoca la pronunciación de la profecía, o bien la recitación del poema: *canere* es lo que hará luego la sibila – *ipsa canat uocemque uolens atque ora resoluat* ‘...que te los dicte con sus propios labios’ (457) – y lo que están haciendo Héleno – *hos Helenus scopulos, haec saxa horrenda canebat* (558s.) –, Eneas – *quae bella exhausta canebat!* ‘y esa guerra cruel que nos narra...’ – y el narrador principal: *arma uirumque cano* (1.1). Sabemos que Eneas no conseguirá el favor de la diosa, como tampoco había podido acallarla el narrador principal, aunque hablaba en nombre de Júpiter y del hado: hemos dicho que la *ira* de Juno es una cuestión que va más allá de la obra; *vid supra* 2.1.2 y 3.2.1. Virgilio construye una obra que aspira a ser totalizadora, pero al fin y al cabo tiene que reconocer sus límites, como también Héleno: *pauca [...] e multis [...] dictis* (377-9).

Así pues, si la profecía con la descripción del trayecto hasta Italia es un reflejo del relato de Eneas y de la epopeya de Virgilio, también lo es el anuncio, “vano”, de la conversión de Juno. De todos modos, como ya hemos reconocido, la mención es importante en la presentación de los hechos, sobre todo porque esta es la primera vez que el héroe escucha hablar del antagonismo de la diosa. Se omiten sin embargo la tormenta y la estancia en

Cartago, ¿tal vez porque ella se lo había prohibido, como aseguraba hace poco (380)? (O'Hara 1990: 29) A la vista de las semejanzas entre el personaje y el narrador, el hecho de que Juno controle el discurso de Héleno parece ser, más que un hecho plausible a nivel de la ficción, una nueva declaración de su estatuto narrativo extraordinario. Más que un personaje de autoridad menor, controlado por otro de autoridad mayor que sería Juno, Héleno parece ser un *alter ego* del narrador principal, capaz de asumir el relato “oficial” u “objetivo” avalado por Júpiter, el cual, de todos modos, es subvertido por intervención del personaje *contrario*.

Después de que Eneas ha realizado los votos a la diosa (543-7) falta aún por ocurrir la tormenta que los desviará a Cartago, primer evento de la obra que pone en marcha la acción tras el proemio del narrador. Así pues, esta advertencia, enunciada significativamente en términos metapoéticos, si bien no cumple su cometido aparente a nivel de la escena inmediata, sí consigue representar los eventos narrativos que componen el conflicto en un discurso que constituye una unidad análoga al todo. Por instrucción suya, el héroe realizará los votos, y con ello intentará someter a Juno o incluirla en el relato contado desde la perspectiva “superior” o “autorial”, pero ella de todos modos se rebela y pone en marcha su propio relato. La acción del personaje-narrador diegético, anunciada por el personaje-profeta metadieético, refleja el *récit* que ha emprendido el narrador de la obra, cuya esencia también ha subvertido Juno.

Después de esto ya han sido comunicadas casi todas las informaciones importantes que Héleno tenía a su cargo, pero, como había insinuado al inicio, aún hay otras cosas que el héroe debería saber. Entonces le vaticina la llegada a Cumas y le da instrucciones acerca de cómo debe consultar a la sibila para obtener de ella los datos que le faltan. Estas últimas instrucciones están plagada de frases con doble sentido y alusiones al modo de proceder de los poetas (441-60).

Primero presenta a la sibila y describe su actividad en un modo que recuerda su propio estatuto y su función: *insana uates [...], quae rupe sub ima / fata canit foliisque notas et nomina mandat* ‘la vidente, que en delirio hados dicta en su cueva, y las palabras en leves hojas de árboles consigna’ (443s.). A continuación explica cómo las hojas con las profecías están ordenadas – *quaecumque in foliis descripsit carmina uirgo / digerit in numerum atque antro seclusa relinquit / illa manent immota locis neque ab ordine cedunt* ‘Las hojas así escritas alinea concertando los versos, que abandona guardados con buen orden en la gruta. Nada altera sus puestos’ (445-7) –, pero luego son esparcidas por el viento: *uerum eadem, uerso tenuis cum cardine uentus / impulit et teneras turbauit ianua frondes, / numquam deinde cauo uolitantia prendere saxo / nec reuocare situs aut*

*iungere carmina curat* ‘pero basta que gire el quicio y se alce un tenue soplo, para turbar el orden de las hojas. Hechas montón las mira, que revuelan por la anchurosa cueva, y no se cura de asir ni de ordenar las leves frondas por fijar su tenor’ (448-51). Sugiere que Eneas debe pedirle el vaticinio de manera oral – *quin adeas uatem precibusque oracula poscas / ipsa canat uocemque uolens atque ora resoluat* ‘que puedas ver a la Sibila y pedir sus oráculos, rogándola que te los dicte con sus propios labios’ (456s.) – y anticipa lo que ella contestará: *illa tibi Italiae populos uenturaque bella / et quo quemque modo fugiasque ferasque laborem / expediet, cursusque dabit uenerata secundos* ‘Ella de Italia te dirá los pueblos, ella las tristes guerras que te acechan y el modo como evites o superes cualquier funesto azar’ (458-60).<sup>141</sup>

La anticipación del encuentro con la sibila es un episodio similar a otros que cuenta el adivino, como el de la cerda, el de Escila y Caribdis o las intrucciones sobre los votos a Juno. Pero a diferencia de aquellos que pretenden evitar aventuras vividas por los modelos, este prepara al protagonista para un evento que le sobrevendrá más adelante y le aconseja el mejor modo de aprovechar la información que se refiere al futuro. Este es además más complejo que los otros por el modo en que dispone la cuestión de la temporalidad y las categorías narrativas: anuncia un evento que ha de ocurrir en el futuro, el cual contiene un encuentro con otro personaje, el anuncio de otros hechos que pertenecen a un futuro aún más lejano y la mención de los actos de habla que ha de pronunciar ese personaje. El adivino alega que debe refrenarse y delega en la sibila parte de la información que omite. Ella es otra figura mediadora y reflexiva acerca de la actividad poética, pero, como Apolo, su mensaje también es oscuro. Héleno instruye al protagonista sobre el tipo de interpretación que debe realizar para garantizar la correcta transmisión de los mensajes.

Las implicaciones de la sibila y su modo de profetizar con respecto a la práctica del autor podrían explorarse con mayor detenimiento, pero esta parte de la obra queda fuera del alcance de este trabajo y ha sido estudiada por otros críticos debido a su potencial metapoético.<sup>142</sup> Nos limitamos pues a enfatizar la apertura que supone su mención y la descripción del procedimiento discursivo e interpretativo en el discurso de Héleno, que es

---

<sup>141</sup> O’Hara 1990: 27 advierte que esta información no corre precisamente a cargo de la sibila, sino de Anquises, lo cual reconocerá el narrador al final del discurso del anciano, que repite lo que había dicho Héleno: *illa tibi Italiae populos uenturaque bella et quo quemque modo fugiasque ferasque laborem / expediet* (3.458-60) ~ [Anchises] *exim bella uiro memorat quae deinde gerenda, / Laurentisque docet populos urbemque Latini et quo quemque modo fugiatque feratque laborem* ‘[Anquises] le preanuncia las guerras que le esperan, de la nación de los Laurentos le habla, de la ciudad del rey Latino, y cómo podrá esquivar unas molestias, y otras arrostrar con valor.’ (6.890-2)

<sup>142</sup> Deremetz 1995: 156s. considera que el viaje iniciático de Eneas en el libro sexto es expresión metafórica del itinerario poético de Virgilio y establece una analogía entre las profecías de la sibila y de Anquises con respecto a la inspiración poética que recibe el autor de las musas y de Apolo.

para el adivino la posibilidad de extender el mensaje más allá de la propia profecía, y acaso la advertencia acerca de la necesaria inclusión de referencias a otros hablantes y a otras fuentes en el discurso propio, por amplio que este sea. Las profecías, como los relatos y las obras, son necesariamente interactivas e intertextuales y la imposición de límites es también el modo de abrir la puerta a su transgresión.

Más que al discurso y a la profecía, las advertencias de Héleno están dirigidas a su recepción: de acuerdo con sus instrucciones, el héroe debe velar por que la información sea transmitida ordenadamente. Para acabar su profecía, que es la más amplia y la más completa de todas y la que contiene las instrucciones más claras, el personaje reflexiona sobre el valor de la interpretación o la síntesis que ha de completar la realización de los actos discursivos y sobre la importancia del formato – escrito u oral – en que se transmite. Además de la inspiración, que parte de la divinidad, también fundamental la organización del material, la cual constituye asimismo un proceso largo y complejo: *longa [...] uia [...] inuia* (383).

Concluye con un resumen de lo que ha dicho, en el cual enfatiza los límites – *haec sunt quae nostra liceat te uoce moneri* ‘Lo que yo puedo decirte ya has oído’ (461) – y anima al protagonista con respecto a la empresa que le queda aún por delante: *uade age et ingentem factis fer ad aethera Troiam* ‘¡Ve, y hasta el cielo ensalza la grandeza de Troya con tus hechos!’ (462) Entonces queda clara la diferencia en los estatutos y en las funciones que le son asignadas a cada cual: el vate profetiza – *moneo* –, mientras que el héroe es responsable por el triunfo de la estirpe troyana como había establecido el narrador desde el proemio. En efecto, el protagonista debe seguir adelante y buscar nuevos horizontes, mientras él, a pesar de su extraordinaria visión de futuro y su posibilidad de hablar en nombre del hado, no puede traspasar los límites que le impone el pasado.

Héleno es un personaje ambiguo, cuyas palabras parecen exceder las condiciones materiales de que dispone, el nivel narrativo en que se encuentra y los límites que él mismo ha declarado. Enfatiza su papel como figura de mediación, de modo que, en apariencia, su labor es comunicar una pequeña parte de los decretos divinos, cuyo conocimiento le ha sido asignado por Apolo. Su visión sin embargo no se limita a una parte de la realidad, como él declara, sino que revela un plan superior, el resto del viaje, el funcionamiento del *ordo* y las estructuras e instancias divinas que supuestamente controlan los acontecimientos en la obra y más allá de ella.

Hasta aquí hemos podido comprobar que en la *Eneida* las informaciones que los hablantes pueden conocer o decir están precisamente establecidas en dependencia del ámbito de acción y la identidad, y que los dioses, en tanto agentes del *ordo superior* que garantiza

entre otros hechos la fundación de Roma, son generalmente los encargados de fijar los límites y velar por su cumplimiento. Héleno se apoya en este mismo *ordo*, por momentos de hecho parece representarlo, prácticamente como un enviado o sustituto del mismo Júpiter o del narrador épico, lo cual constituye una transgresión de su ámbito de acción y de sus límites.

El narrador principal podía haber contado directamente los viajes, pero prefiere al protagonista, entre otras razones, para seguir la convención épica. Luego el protagonista podía seguir contando cómo le habían ocurrido los sucesos que Héleno describe o haber incluido más personajes que le contaran más cosas, pero prefiere resumirlos todos en un discurso, acaso para hacer el relato menos extenso que el de Odiseo. Entonces hace intervenir a Héleno, que, con su discurso directo, que es prácticamente otro relato, desempeña una función similar a la del protagonista narrador, el cual a su vez es similar a la del narrador principal: el adivino cuenta un viaje que es una epopeya épica como las que habían vivido y contado los modelos. Si Eneas sigue los pasos de Odiseo y realiza del relato del viaje a imitación del suyo, un resumen tan amplio de las aventuras en boca de un personaje no se encuentra en el modelo.

### 5.2.5 Conclusión

En este punto de madurez, después de haber escuchado a Apolo y a todos los otros profetas, el autor, como el héroe o como Héleno, sabe muchas cosas: sabe a dónde quiere llegar, qué debe hacer, dónde debe buscar el resto de la información y cómo ha de evitar los peligros a que se habían enfrentado los modelos. Ulises, o bien Homero, constituye uno de los obstáculos más importantes que tienen que enfrentar, tanto el protagonista como el autor de la *Eneida*: Eneas le sigue los pasos al de Ítaca, pero ha de procurar no tropezarse con él ni pasar por los sitios en que él había estado. Para evitar que el relato alcance las dimensiones que tenía el de la *Odisea*, que no se correspondía con los intereses de Virgilio, y para evitar digresiones innecesarias, los profetas deben señalarle al protagonista cuál es el camino adecuado.

Así es como el poeta justifica la síntesis que constituye su versión de la leyenda y apoya sus decisiones en instancias autoriales superiores a él como Homero, Apolonio de Rodas o Ennio y en instancias divinas como el hado y Júpiter, representantes de un *ordo superior*. Varias veces el narrador interviene directamente y hace declaraciones que se pretenden verdades aceptadas o absolutas en nombre de los dioses o del hado, pero también introduce figuras menores con funciones parecidas a la suya. Les concede a los personajes la posibilidad de contar partes de la historia, de organizar el material y de hacer reflexiones metaliterarias.

Las profecías del libro tercero se suceden como una cadena, en la cual cada una explica o acota la anterior. Apolo revela la meta final: *prima [...] tellus* (95); *antiqua [...] mater* (96). Los penates especifican cuál es esa meta y al hacerlo declaran también la fuente y el tipo de acción discursiva que realizan: *quod tibi delato Ortygiam dicturus Apollo est, / hic canit et tua nos en ultro ad limina mittit* (154s.). La harpía por su parte asume lo que habían establecido los otros dos y pone un reparo: *ibitis Italiam portusque intrare licebit. / sed non ante...* (254-7). En este punto Eneas es capaz de ordenar los mensajes que ha recibido. Por un lado están los anuncios positivos: *omnis cursum mihi prospera dixit / religio, et cuncti suaserunt numine diui...* (362-4); por otro la amenaza de Celeno: *sola nouum dictuque nefas Harpyia Celaeno / prodigium canit et tristis denuntiat iras / obscenamque famem* (365-7). Sabe pues a dónde ha de llegar, pero debe investigar cómo hacerlo: necesita concebir el plan, trazar las pautas para recorrer el camino y consultar otras referencias. Entonces acude a Héleno, que es *interpres diuum* (359) y por ello puede realizar la última mediación: puede construir un mensaje diferente a partir de las fuentes. Su profecía es tan abarcadora, que funciona como un plan, resumen o borrador del viaje y de la obra. Y allí donde acaba su mensaje, remite a otras fuentes y anticipa otros discursos, porque los vaticinios son sólo una parte, la punta del iceberg. Esta profecía, que concluye la serie del libro tercero y anticipa y relaciona muchos eventos posteriores y externos a la obra, corresponde a la etapa final del viaje, o bien a la última fase en la escritura del poema. Después de una larga búsqueda, muchos *errores* y muchos intentos fallidos de volver al pasado y de imitar servilmente los modelos, Eneas – y el autor – por fin tiene delante las pautas generales del viaje y puede recorrer con relativa seguridad el resto del camino: *...quo tutior hospita lustres/ aequora et Ausonio possis considerare portu* (377s.).

Hemos visto al protagonista atravesar situaciones, escuchar mensajes y aprender lecciones variadas en cada uno de los sitios por los que pasa, que le llegan de parte de hablantes distintos, los cuales hemos intentado más o menos organizar a partir de la orientación al pasado y al futuro. Héleno sin embargo, en un único discurso, le describe muchas aventuras distintas y con ello le impide volver a experimentar lo que ya habían adelantado los modelos (*renouare*). Así el discurso contenido en el relato del héroe deviene un relato comparable a este, pero más amplio, que lo excede, excede la obra de Virgilio y además reflexiona sobre el discurso y el modo en que se realiza la síntesis. Precisamente por su carácter menor o subordinado, Héleno constituye una figura ideal para realizar el salto metaléptico, un guiño al lector que señala la presencia del autor literario y su *modus operandi*. Por su estatuto inferior, que depende de Apolo, y porque habla después de Celeno y los

penates, tiene que trabajar más que todos los otros y a la vez llama la atención sobre su condición epigonal, similar a la de Eneas y a la de Virgilio.

Pero el adivino, como el poeta, sabe que no es lícito declarar sus pretensiones reales, pues estas van más allá de las posibilidades que se le atribuyen normalmente. Por ello pretende que se atiene a los límites: *pauca [...] e multis [...] dictis* (377-9). Esta declaración parece imitar la posición del autor de una gran epopeya que acaso tuviera que enfrentar acusaciones de *audacia*, acaso de sus amigos más cercanos, como el mismo Horacio. La falta de correspondencia entre su declaración y la profecía hace pensar que el personaje y el discurso se le han ido de las manos a Virgilio, ¿como tal vez se le fuera de las manos la propia obra y por eso había querido destruirla?<sup>143</sup> Sería tan inapropiado que el adivino reconociera decir *multa* como que Virgilio confesara la grandeza su propia obra.

---

<sup>143</sup> Varias fuentes antiguas nos han transmitido el deseo de Virgilio de que la *Eneida* fuera quemada; cf. Plin. *Nat. hist.* (7.30.114); *uita Don.* (37-41). Sus razones quedan fuera de los objetivos de este trabajo, y de hecho ni siquiera creemos que puedan ser desentrañadas más allá de la especulación. Así pues, la pregunta que hemos formulado no ha de ser tomada en sentido literal, sino que más bien pretende mover al lector a la reflexión acerca de las dificultades y contradicciones que van asociadas a la escritura de una obra tan compleja como la que analizamos. Vidal Pérez 1992 ofrece una propuesta sugerente acerca de la angustia de Virgilio y de otros autores como Kafka y Hermann Broch ante la posibilidad de que sus obras vieran la luz.



## CONCLUSIONES GENERALES

---

La presente investigación ha estudiado los discursos en los tres primeros libros de la *Eneida* desde una perspectiva pragmática, muestra representativa que ha pretendido ser un aporte en la valoración del estilo de la obra y del modo en que se expresan los hablantes, especialmente el protagonista. Hemos intentado probar que, más que palabras con un significado literal, los discursos constituyen acciones que ocurren en una situación determinada y son influidos por otros discursos y otras acciones. Además hemos visto que para comprender el propósito, el sentido, el efecto en los interlocutores, la magnitud y el alcance de los actos discursivos y de la información que transmiten es necesario estudiar estos en relación con sus motivaciones y sus respuestas, esto es, episodios completos. Asimismo hemos establecido que a veces las motivaciones y las respuestas se encuentran alejados, en otros sitios de la obra o fuera de ella, en otras obras o bien en las circunstancias externas, políticas e históricas del autor.

Los análisis han ratificado la importancia de la palabra como forma de autoridad, cuyo uso está estrictamente regulado por factores como la identidad, el rango y las relaciones jerárquicas entre todos los que participan en la transmisión y recepción de la información. Hemos visto cómo los hablantes, además de contar hechos objetivos, aprovechan sus turnos de habla para establecer y modificar sus límites, sus condiciones materiales y las de sus interlocutores. La construcción y la modificación del estatuto de autoridad propio y del interlocutor son acciones que conciernen a la enunciación, cuya naturaleza es distinta de la del enunciado. De acuerdo con nuestra consideración, el acto discursivo incluye tanto el producto de la enunciación, que son los enunciados que leemos, como las acciones que se realizan mediante su enunciación.

Nuestro estudio ha partido de la clasificación de los discursos de la *Eneida* propuesta por Highet (1972), pero ha mostrado que los parámetros fijos y las clasificaciones limitan las posibilidades interpretativas de una obra literaria como la *Eneida*, en la que interviene una enorme diversidad de hablantes con múltiples intenciones, los cuales realizan al mismo tiempo varias acciones y participan en situaciones comunicativas complejas. Las descripciones de los episodios en sentido amplio, con atención a las alocuciones que se pronuncian y aquellas que son referidas de manera indirecta, a partir de la aplicación de un método de análisis de orientación pragmática, narratológica y literaria, pretende haber

enriquecido el estudio de Highet (1972). Con una intención más modesta, en tanto nos hemos concentrado sólo en tres libros, hemos tratado de ofrecer una valoración más precisa de los casos particulares y de revelar mensajes e interacciones que no siempre se perciben en una primera lectura.

Atender a los discursos en sus distintas formas de presentación, a las circunstancias y a las interacciones implícitas, nos ha permitido contradecir la idea generalizada de que los personajes virgilianos son menos elocuentes que los homéricos y que la mayoría de los discursos son pronunciados en soledad. A partir de las teorías de origen en Bahktin acerca del dialogismo intrínseco del lenguaje, así como de su desarrollo posterior en disciplinas como la filosofía del lenguaje, la intra- y la intertextualidad, el análisis de la conversación y la pragmática, hemos podido verificar que la *Eneida* y, en general, los discursos literarios, son interactivos y tienen una dimensión social. Hemos visto que la interactividad está presente en todos los niveles narrativos y puede ser externa – los discursos responden siempre a algo que ha ocurrido o que se ha dicho con anterioridad y suscitan una respuesta o reacción en uno o varios interlocutores – o interna – en la construcción de los discursos individuales participan, además del autor, el narrador o el personaje locutor que tenga la palabra en ese momento, los interlocutores directos e indirectos y las fuentes de las que parten los hablantes, las cuales a menudo son reconocidas de manera explícita.

La aplicación del modelo de análisis de la conversación propuesto por Roulet *et al.* (1985) y actualizado por Kroon (1995), también de base en Bahktin, nos ha permitido analizar los episodios como interacciones en las que ocurren uno o varios intercambios, que consisten en movimientos realizados por los hablantes, los cuales están constituidos por actos de habla y argumentos o enunciados. La descripción de la estructura recursiva ha mostrado la complejidad de las transacciones que componen los actos comunicativos, las relaciones que se establecen entre sus elementos, que constituyen formas de coherencia, y el distinto grado de relevancia que tienen estos. Asimismo la organización jerárquica nos ha permitido distinguir tanto las acciones o metas comunicativas fundamentales de los hablantes como los argumentos que apoyan estas metas fundamentales y conforman la situación, los cuales también aportan información relevante, por ejemplo, acerca de las relaciones y el estatuto.

La meta comunicativa fundamental en principio puede funcionar como parámetro de clasificación – orden, petición, narración, etc. –, de modo que el análisis nos ha ayudado a argumentar y a entender mejor el estudio de Highet (1972). No obstante, la consideración de los casos particulares y del contexto en que se insertan ha mostrado que la estructura recursiva no siempre revela la verdadera o la principal intención de los discursos. Constatamos que las

herramientas empleadas en el análisis de la conversación cotidiana, si bien resultan de utilidad para distinguir las distintas acciones simultáneas y los distintos mensajes que contienen los discursos, han de ser completadas con la consideración de factores externos como el momento en que estos se pronuncian, las circunstancias históricas y literarias en que la obra se inserta, el rango, el punto de vista y la subjetividad de los emisores o de los receptores. Hemos visto que por lo general no hay uno, sino varios propósitos principales y que la relevancia de las acciones puede variar de acuerdo con la situación y con los interlocutores directos o indirectos.

Si a veces no es posible establecer una única intención o un único efecto en los enunciados, que son las unidades más pequeñas en los discursos, ello es mucho más complejo cuando se trata de alocuciones extensas, en cuyo interior los enunciados y los actos de habla se mezclan, las funciones discursivas se modifican y ocurren interacciones e intervenciones de puntos de vista ajenos. A ello se añade que en el discurso literario son alteradas las condiciones con respecto a la comunicación cotidiana y, como hemos podido comprobar, enunciados aparentemente subordinados, un efecto poético o visual o la mención de un sujeto o un hablante específico adquieren a veces una trascendencia que supera su función en la estructura comunicativa. Un argumento, una descripción, una partícula o incluso un vocativo puede convertirse en el verdadero centro y en el propósito más importante de un discurso, aún por encima de los actos de habla directivos que suelen ocupar el primer nivel. O bien puede ser que la intención o el efecto principal no esté contenido en los enunciados o en los actos de habla, sino en un gesto, en un objeto – como es el caso de los penates que llevan primero Panto y luego Anquises –, en el acto de la enunciación o en la identidad de los participantes. Es posible asimismo que el acto comunicativo no constituya un discurso articulado, como ocurre en los *auguria* de Júpiter en el libro segundo, que de todos modos comunican mensajes esenciales y se integran en un complejo intercambio, en el que participan además al menos Anquises, Eneas, Creúsa y Ascanio.

También hemos constatado que atender a otros modos de presentación de los discursos además del estilo directo es la única forma de concebir una idea más o menos precisa de los actos comunicativos. A partir de la clasificación de Laird (1999), que también tiene su base en las propuestas de Bahktin, así como de otros estudios tradicionales y modernos dedicados a estudiar el punto de vista del narrador y los personajes en la *Eneida*, hemos considerado los discursos en estilo directo, indirecto e indirecto libre, las menciones de los actos de habla, los cambios implícitos del punto de vista y las alusiones intra- e intertextuales.

Apoyados en la idea de que los distintos modos de presentación de los discursos constituyen también modos de interacción (Laird: 1999), hemos mostrado la complejidad con que son transmitidos los mensajes en los libros que analizamos, con distintos niveles y varias instancias intermedias entre la fuente y los hablantes directos. Hemos visto que la complejidad en las situaciones comunicativas y en la transmisión de los mensajes constituye un modo de disfrazar o difuminar la instancia autorial, pero también por ello de llamar la atención sobre esta. Asimismo a través de la sofisticación en la presentación de los discursos se legitiman desde el inicio el discurso literario y los estatutos de algunos hablantes distinguidos, que aparecen por primera vez en los libros que estudiamos, como son el narrador principal, el protagonista, los dioses ayudantes y oponentes y otros personajes que tendrán un papel decisivo en la trama.

El estudio de los discursos del narrador, el cual se encuentra en un nivel superior y externo, de los personajes en la ficción, del relato de Eneas en Cartago, que ocupa los libros segundo y tercero, y de los que pronuncian los personajes en el interior de este relato nos ha permitido distinguir las diferencias entre ellos en lo que concierne a los estatutos políticos y sociales, pero también a los estatutos narrativos. Estas figuras se encuentran en distintos espacios o niveles, tienen distinto grado de acceso a la información y asumen funciones distintas. Una vez verificado esto, sin embargo, hemos advertido que las alocuciones pronunciadas son análogas en su naturaleza discursiva: todos los hablantes, en mayor o menor grado de acuerdo con su estatuto y sus posibilidades materiales, por un lado tienen a su cargo la transmisión de determinada información objetiva y por otro tienen la posibilidad de justificar su acceso a la palabra y de modificar sus condiciones en la interacción con los otros. Como sus personajes, el autor de la obra, cuya visión representan a veces los personajes y casi siempre el narrador principal, comunica unos hechos y una visión determinada de la realidad, que es la legitimación de Roma, de Augusto y del imperio, y también aprovecha el discurso para construirse un estatuto de cara a la tradición literaria y a la situación histórica y política de su tiempo.

Hemos dedicado especial atención al tema de la autoridad y al modo en que la identidad de los hablantes determina la posibilidad de intervenir en momentos específicos y comunicar determinados hechos, y es asimismo fuente de mensajes. Los dioses, por ejemplo, tienen una autoridad superior a la de los mortales y por ello constituyen un recurso ideal para legitimar cuestiones como el destino de Eneas y de Roma o la autoridad poética de Virgilio, o bien para introducir digresiones y giros argumentales como la tormenta que lleva a los troyanos a Cartago o el enamoramiento de Dido.

De manera general hemos podido notar cómo el rango, el estatuto y las condiciones materiales de los hablantes determinan sus posibilidades discursivas, la extensión de las alocuciones, el momento y el modo en que ocurren los intercambios y los protocolos que rigen la comunicación. Vimos que las diferencias de autoridad entre los interlocutores pueden explicar incoherencias y violaciones de los protocolos, como por ejemplo la ausencia de respuesta directa o indirecta por parte de los interlocutores, con la consiguiente interrupción prematura de los intercambios. Hemos comprobado que los hablantes de mayor rango, como Venus ante Eneas en el libro primero, Héctor también ante Eneas en el segundo o Eneas ante Andrómaca en el tercero, tienen un mensaje que transmitir que es más importante que el del otro. Normalmente los de mayor autoridad deben ser quienes inicien el intercambio, y cuando esto no ocurre, ellos se permiten ignorar al otro, imponer un tema nuevo y dejar preguntas sin contestar, como un modo de restablecer su superioridad, que había sido ignorada por el otro al tomar la palabra en primer lugar.

Muchas de las condiciones materiales de los hablantes, como el género, la edad, la condición ontológica, si mortal o dios, si vivo o muerto, el estatuto y el nivel narrativo, si narrador o personaje, si parte del *récit* virgiliano o del relato de Eneas, etc., les han sido conferidas en la mayoría de los casos por las tradiciones literaria y popular anteriores a Virgilio, pero son retomadas como punto de partida y redefinidas por ellos mismos en sus actuaciones y sus discursos, que pretenden ajustarse a los intereses de la nueva época y de la nueva obra. Este procedimiento responde a la voluntad del autor de reconocer la influencia de los modelos y aceptar los condicionamientos que impone la norma épica, pero también de distanciarse de ella y de construir un discurso esencialmente nuevo.

Los dioses, si bien tienen una autoridad superior a la de los demás, tienen también delimitado su ámbito de acción y sus funciones y, como todos, deben asegurar su posición y sus posibilidades. Juno es una de las figuras más poderosas del panteón romano y de todos los que intervienen en la epopeya, pero debe por todos los medios obstaculizar el proyecto fundacional de Eneas, en tanto este constituye una amenaza para su nombre, y su triunfo puede implicar incluso una degradación del rango de la diosa. Apolo es el dios de los oráculos, la representación del futuro y el más autorizado de todos los profetas, pero también debido a su rango superior no puede ser explícito ni extenderse demasiado en su profecía, así que debe delegar los mensajes en figuras menores. Un caso extremo lo constituye Júpiter, la máxima autoridad del Olimpo, cuya voluntad no está al alcance de los mortales.

No obstante, si bien las posibilidades discursivas están firmemente establecidas, como lo están los ámbitos narrativos en que los hablantes se encuentran, las interacciones

discursivas pueden ocasionar a veces la extensión de las posibilidades o directamente la ruptura de los límites que les corresponden a unos y a otros. En efecto, aunque los dioses, especialmente Júpiter, son superiores e inaccesibles para los mortales, hay algunos, como Panto y Héleno, o como Creúsa a la salida de Troya, que consiguen anticipar sus palabras y hacer afirmaciones de carácter general que parecen constituir verdades absolutas. La intervención de la esposa además, que modifica las disposiciones que había establecido Eneas y le da lecciones de comportamiento moral y del futuro, desafía las normas de comportamiento que rigen el género épico, la obra y la sociedad de Virgilio.

Además, hemos podido comprobar que las interacciones discursivas difuminan los límites que establecen los niveles narrativos: el externo, que es la realidad política y literaria en que se inserta la obra; el diegético, que es el del *récit* o la ficción interna; el metadiegético, que es el del relato de Eneas y el meta-metadiegético, que es el que introducen los personajes en el relato con sus narraciones. El establecimiento de nuevos niveles constituye la primera forma de interacción entre los hablantes. Para transmitir sus mensajes, tanto la supremacía política de Roma como su propia autoridad, que aspiran a constituir verdades incuestionables, el narrador da la palabra a fuentes autorizadas: por un lado a Júpiter, el hado y los dioses en general, y por otro los modelos literarios, especialmente aquellos cuyas voces están firmemente establecidas como paradigmas del género. Además, estas verdades o este punto de vista incuestionable, que representan el narrador y las instancias superiores, es a menudo subvertido por los discursos alternativos o las perspectivas contrarias, representadas fundamentalmente por personajes de la ficción, los cuales también apelan a fuentes externas. Estas interferencias son naturales de acuerdo con las leyes de la narratología. Comprobamos sin embargo que en la *Eneida* estas leyes que regulan los ámbitos o niveles y las funciones narrativas de los hablantes son a menudo transgredidas. La crítica ha prestado considerable atención a la transgresión de niveles y de funciones que constituye la metalepsis tradicional: las intervenciones más o menos directas del narrador, que debería ser imparcial, en las cuales bien interpela directamente a sus personajes, bien expresa como ellos sus juicios subjetivos, directa o indirectamente. En este trabajo hemos visto que también ocurre el caso contrario: los personajes se elevan por encima del nivel que les corresponde, cuestionan afirmaciones que ha hecho el narrador y realizan acciones destinadas a organizar o a modificar los eventos de la trama.

En los distintos niveles narrativos en que se encuentran, los personajes ayudan al narrador a disponer los hechos o anuncian cosas que van a pasar, pero luego no se incluyen en la trama, con lo cual le evitan introducir demoras innecesarias, repetir episodios y tener que

hacer intervenciones directas. Esto sucede en interludios divinos o en discursos directos que son paralelos a la trama, en los cuales el tiempo parece haberse detenido. El hecho de que los dioses, especialmente Juno, Venus y Júpiter controlen giros dramáticos y además lo declaren constituye una transgresión importante de la función y el estatuto narrativos, que a primera vista no es evidente debido a la superioridad jerárquica de estos hablantes, la cual nos hace olvidar que ellos, al fin y al cabo, son personajes internos del *récit* virgiliano. La ruptura, sin embargo, es notable cuando son los mortales quienes asumen funciones narrativas, suplantando al narrador, aluden a la realidad contemporánea a Virgilio y hacen declaraciones estéticas.

Pero la figura que mejor ilustra el cambio de funciones y la transgresión de niveles, tanto en sentido ficcional como narrativo, es el protagonista épico. De manera similar a Augusto en Roma a nivel político, Eneas, personaje literario, parece reunir todas las funciones y ocupar todas las posiciones narrativas al mismo tiempo, sin asumirlas oficialmente. Eneas-protagonista de la obra de Virgilio, Eneas-narrador personaje del relato interno y Eneas-protagonista de ese relato son la misma persona. Pero, al menos en teoría, la diferencia de niveles en que se encuentran supone una distinción en el estatuto narrativo: cada uno tiene unos límites particulares que lo distinguen del otro y, especialmente, lo distinguen del narrador virgiliano y del autor de la obra. A pesar de ello y de que muchas veces declara sus límites y su ignorancia, lo cierto es que el héroe, bien en la función de personaje interno en los distintos niveles, bien en la de narrador, asume a menudo el relato de unos acontecimientos y emite unos juicios políticos o morales que exceden sus posibilidades concretas.

Su caso es un ejemplo extremo de las metalepsis que realizan los personajes. Si algunos de ellos cuentan partes del relato, sin declarar que lo hacen, Eneas tiene a su cargo la narración de un relato épico semejante a la epopeya que lo contiene, cuyas pautas define y justifica en un modo que recuerda a los aedos profesionales. Si otros personajes, a veces sin justificarse o dar explicaciones, repiten o anticipan los discursos de los dioses, de él se nos dice cómo ocurre la modificación del punto de vista y cómo, por medio de la inclusión en la niebla y la retirada de la nube que enturbiaba su visión, le es dado observar a los otros mortales sin ser visto por ellos y acceder al ámbito en que se encuentran los dioses destruyendo Troya. Estas dos transgresiones suponen transformaciones del estatuto ontológico – prácticamente la elevación a una categoría divina – y del estatuto narrativo – el acceso a la verdad absoluta de las cosas, que también es una prerrogativa de los dioses –.

Debido a estas posibilidades especiales, a su importancia en la trama y a la complejidad de su estatuto heroico y narrativo, hemos dedicado a él la mayor parte de nuestra atención en este trabajo. La consideración de los tres primeros libros, en que se encuentran la introducción

a la obra, sus primeras actuaciones y el relato autodiegético, nos ha permitido valorar el modo en que se construye y se legitima su figura. Vimos la contradicción esencial de su carácter: por un lado sus sentimientos personales o privados, que eran básicamente la *nostalgia* por el pasado, el desánimo por la adversidad y la resistencia a abandonar la *patria*; por otro la contención y la serenidad que exige la *pietas* y que se corresponden con la dignidad del líder. Asimismo valoramos su comportamiento en los distintos ámbitos y su autoridad para desempeñar las funciones de personaje del *récit* virgiliano, fundador de Roma y futuro responsable del relato intradiegético; narrador de ese relato épico, mediante el cual él mismo asume el proceso de su autolegitimación ante Dido y ante los lectores externos y la legitimación del abandono de la *patria*; y personaje de su relato, que recibe de los otros instrucciones y autorizaciones de cara a su papel y a la misión.

Entre los libros primero y segundo examinamos cómo Eneas realizaba la transición de personaje de la ficción virgiliana a narrador del relato, se movía entre varios ámbitos y funciones narrativas y asumía anticipadamente funciones que le serían otorgadas más adelante de manera oficial, como la mención de sus hazañas, de su *fama* y del título oficial – *pius Aeneas* (1.378) – y la inclusión en la niebla. Luego, en efecto, gracias a la petición de Dido, lo vimos emprender el relato épico por espacio de dos libros. La identificación con el narrador entonces propiciaba su asimilación al autor literario. Muchas de sus acciones y enunciados, en esta parte de manera especial, invitaban a ser leídos en términos de declaraciones metaliterarias. El proemio que daba inicio al relato, por ejemplo, mostraba su vacilación y su conciencia con respecto a la magnitud del discurso que había de emprender: se justificaba y establecía los límites y las bases de su discurso, prácticamente como un autor ante un mecenas.

Los análisis de los discursos del narrador virgiliano y de los personajes en los distintos niveles narrativos pretenden haber mostrado algunas de las interacciones, la polifonía y la multiplicidad de niveles e instancias que intervienen en la transmisión de los discursos en los tres primeros libros de la *Eneida*. Hemos visto que el acto de la comunicación es complejo, implica más sujetos y elementos que el locutor y su palabra, los cuales tienen distinto grado de autoridad, de modo que a menudo es difícil o directamente imposible determinar una única intención o un único origen de la información. Lejos de ser monológicos, los discursos constituyen construcciones colectivas: síntesis de muchas voces y muchos mensajes anteriores. La fundación de Roma y el carácter del héroe, temas esenciales de la obra, son definidos a partir de esa síntesis: exclusión de algunos paradigmas representados por figuras

como Sinón, Laocoonte, Príamo, Héctor, Dido y los personajes trágicos del libro tercero e inclusión de otros, como los modelos épicos, que de todos modos son modificados.

A través de sus discursos, los personajes modifican o redefinen sus condiciones materiales y asimismo modifican el discurso literario del que forman parte. En sus extraordinarias dimensiones, en los riesgos y las fatigas que implica y en el aval que recibe de instancias superiores, la escritura del poema virgiliano es una empresa análoga al viaje y a la fundación que el protagonista tiene por delante. Como Eneas recibe instrucciones sobre el camino correcto a seguir y lecciones que ratifican su condición superior, Virgilio se nutre de los modelos.

La definición del estatuto del poeta a partir de los discursos del narrador y de los personajes es el producto de las negociaciones que están implícitas en las interacciones y en los discursos directos, como la identificación que existe entre el autor y el narrador o entre el autor y su protagonista. La literatura inmanente investiga cómo los discursos y los dilemas de los personajes en la ficción proyectan otros que pertenecen al autor y a la historia literaria y establecen pautas teóricas, como el modo de asimilar los modelos literarios. En este trabajo hemos intentado aprovechar las interacciones e interferencias discursivas. Por su estatuto elevado, su presencia en la tradición literaria y su importancia política, muchos de los personajes virgilianos confieren legitimidad a la obra: Héctor en representación de Homero da paso al nuevo héroe y al nuevo proyecto literario: le confiere un estatuto, una voz y un lugar importante dentro de la tradición épica; Apolo inspira al protagonista y también al poeta. Así, parece por momentos que son los personajes quienes crean al poeta y no a la inversa.



## SUMARIO

---

Como todos los textos literarios, la *Eneida* es un discurso, lo cual quiere decir, un hecho comunicativo concreto, realizado por el autor en una situación enunciativa también concreta. Si bien el narrador pertenece a un nivel narrativo superior al de los personajes, al menos en lo que respecta a la naturaleza comunicativa, los discursos de él y de ellos son similares. La presente investigación doctoral estudia los discursos del narrador y de los personajes en los tres primeros libros de la *Eneida*, desde una perspectiva basada en la pragmática y en la teoría literaria. Más allá de las palabras y de su significado literal, nos interesan el sentido, el propósito y el efecto de los discursos, los cuales, como intentamos probar, están determinados en buena medida por la situación en la que ocurren, en particular el rango y la autoridad de los hablantes.

La palabra es una forma de poder de cuyos efectos eran conscientes los antiguos, en especial Virgilio, autor de una obra que pretende justificar el poder del imperio y de Augusto. En la *Eneida* los límites acerca de lo que saben y lo que dicen los hablantes están estrictamente regulados de acuerdo con su identidad y sus condiciones materiales, como son por ejemplo el género, la edad, la fama, su presencia en las tradiciones popular y literaria, su condición ontológica – el hecho de que sea dios o mortal – y, finalmente, por su estatuto narrativo – el nivel narrativo en el que se encuentran y la posición que ocupan en él, si son personajes o narradores –. Al mismo tiempo, sin embargo, los discursos constituyen un medio eficaz para redefinir las condiciones y el rango.

Nuestro estudio contradice la idea de que los personajes virgilianos son parcos, que se encuentran aislados (Feeney: 1983) y que sus discursos ocurren en soledad y quedan sin respuestas. Intentamos probar que, considerados como formas de acción o eventos sociales, los discursos son necesariamente interactivos: se construyen siempre como respuesta a otro discurso o a una acción que ha sido realizada por otro hablante, y a su vez suscitan respuestas de otros. No obstante, las interacciones no siempre son directas y las motivaciones no siempre ocurren en la misma escena, en el mismo libro o en la misma obra y estas no siempre constituyen discursos, sino que pueden consistir en acciones no verbales o en gestos.

El primer capítulo de la investigación, que es la *Introducción*, aborda cuestiones teóricas. Con la intención de justificar la pertinencia del estudio, precisa algunas particularidades de los discursos en la *Eneida*, en especial de los tres primeros libros y del personaje de Eneas, presenta el concepto de “discurso” y describe el método aplicado en los análisis.

En primer lugar (sección 1.1) establecemos que, si bien en la *Eneida* los discursos y los intercambios directos son mucho más escasos que en Homero, una gran parte de los mensajes son presentados o aludidos de manera indirecta y en general las situaciones comunicativas y las interacciones entre los hablantes son más complejas. Ello se debe entre otros factores al modo de transmisión escrito, distinto del oral, al lugar que ocupa la obra en la tradición literaria con respecto a otras obras del género y a las condiciones políticas de Roma, las cuales la *Eneida*, en tanto discurso político, contribuye a establecer. Esa complejidad de las situaciones comunicativas es una de las razones principales que justifican nuestra elección del método de análisis pragmático, cuyo alcance pretende ser más amplio que el de los análisis lingüísticos y retóricos. Manifestamos nuestra intención de atender a la situación comunicativa en sentido amplio y considerar distintos tipos de discurso, transmitidos por distintos hablantes, presentados de distintos modos, en distintos ámbitos y niveles narrativos.

Asimismo reconocemos las ventajas que ofrecen los tres primeros libros para indagar en los límites y los estatutos de autoridad de los hablantes. Al inicio de la obra es presentado el conflicto principal y aparecen por primera vez el narrador y muchos personajes, los cuales se presentan, configuran sus condiciones, definen su orientación y sus propósitos y a veces incluso anuncian, describen y clasifican los discursos. A partir del segundo libro, el protagonista emprende el relato en primera persona, lo cual cambia muchas categorías previamente establecidas. Básicamente se abre un nuevo nivel narrativo, los hechos se presentan desde un punto de vista interno y se introduce una vuelta al pasado, de modo que las situaciones comunicativas cambian y se hacen más complejas. La consideración de los discursos en ambos niveles, la diégesis y la metadiégesis, a los que dedicamos respectivamente la primera y la segunda parte del trabajo, nos permite establecer comparaciones y percibir las diferencias en el rango y las posibilidades de los hablantes, así como las nuevas interacciones añadidas por el cambio de nivel narrativo.

Si bien distinguimos claramente los niveles de acuerdo con el modelo narratológico propuesto por Genette (1989), también sugerimos que los discursos o los relatos de todos los hablantes, el narrador principal, el protagonista narrador y los personajes que asumen la narración de algunos acontecimientos constituyen acciones análogas y tienen funciones

similares. Todos cuentan una parte del argumento y definen sus condiciones y las de sus interlocutores. Además, entre los hablantes que se encuentran en los distintos niveles también se producen interacciones, que implican a veces transgresiones de los límites impuestos por la narratología. La cesión del punto de vista del narrador al protagonista, con la oportunidad de contar los hechos y emprender un relato semejante al suyo, constituye un caso paradigmático de interacción entre ambos.

En la sección 1.2 de este capítulo proponemos un concepto de “discurso” a partir de dos tendencias teóricas fundamentales: la pragmática y la teoría literaria. Reconocemos que establecer un vínculo entre estos dos campos de investigación distintos, o bien adaptar herramientas de la pragmática, que estudia los discursos en la conversación cotidiana, a los estudios literarios, exige introducir cambios y hacer importantes salvedades en las categorías, pues en literatura la situación, las condiciones y las metas comunicativas de los hablantes se encuentran esencialmente transformadas.

La meta del hablante en el discurso literario cambia considerablemente con respecto a la comunicación cotidiana. Esta se rige por el principio de cooperación, mientras que el discurso literario generalmente se aparta de la realidad, miente o bien muestra un tipo de verdad distinta. Los elementos estilísticos y la forma en que se transmiten los mensajes son por lo general más relevantes que el significado literal. Además, el autor de la obra literaria no se encuentra frente al receptor, de modo que no establece un diálogo directo con él: el receptor se acerca voluntariamente al texto y no tiene acceso directo a los hechos. (Gutiérrez Ordóñez 2000: 44 y ss.)

Entendemos por “discurso” tanto el enunciado o conjunto de enunciados con unidad temática que articulan los distintos hablantes en sus turnos de habla en las distintas situaciones en las que intervienen – esto es el producto de la enunciación o el texto que leemos –, como las intervenciones propiamente, o bien los actos de la enunciación. A este concepto añadimos algunos rasgos tomados de los estudios pragmáticos, que intentamos ajustar a las particularidades de los textos literarios. En cada caso ofrecemos ejemplos de la *Eneida*.

Luego describimos nuestro método a partir de tres críticas fundamentales al estudio de Highet (1972), que es nuestro principal antecesor en la investigación de los discursos en la *Eneida* (sección 1.3). Advertimos la dificultad de establecer clasificaciones a partir de parámetros fijos, en tanto un mismo discurso, incluso un mismo enunciado, normalmente contiene acciones distintas de cara a distintos interlocutores, implica distintas circunstancias y distintos participantes. Declaramos nuestra preferencia por un método descriptivo, que refleje

la diversidad y la complejidad de los casos particulares así como las contradicciones e interacciones que ocurren entre distintos hablantes y puntos de vista.

Así pues, con el propósito de identificar las acciones que realizan los hablantes y el modo en que estas acciones se relacionan y constituyen alocuciones coherentes, describimos las interacciones como estructuras jerárquicas compuestas por intercambios, movimientos y actos, según la propuesta metodológica de Roulet *et al.* (1985), actualizada por Kroon (1995). Ello implica que existe un movimiento principal, que contiene la meta comunicativa de un discurso, y otros movimientos, actos y argumentos que dependen de él. No obstante, precisamente por la ambigüedad que distingue al discurso literario, constatamos que a veces los enunciados o argumentos, secundarios en apariencia, cobran relevancia por encima de los actos principales. Declaramos además que las transacciones o negociaciones no siempre son directas, sino que sus elementos se encuentran a veces en distintos momentos de la obra o en otras obras o en el interior de un único discurso.

Para describir los distintos modos en que se presentan los discursos e indagar en cuestiones como la fuente y la autoridad de los hablantes, nos apoyamos fundamentalmente en la clasificación de Laird (1999) y en otros estudios acerca de la subjetividad y el punto de vista en la *Eneida*, entre los cuales destacamos Heinze (1903), Otis (1963), Conte (1986), Fowler (1990) y Fernández Corte (2015, 2016 y 2017). A partir de ellos constatamos la necesidad de atender a las partes del narrador y de los personajes y a las alocuciones directas e indirectas tanto como a la mención de los actos de habla y a los cambios de focalización implícitos.

La primera parte de los análisis, conformada por los capítulos segundo y tercero, está dedicada a analizar los discursos del narrador y de los personajes en el primer libro, que pertenecen al nivel diegético. Nos ocupamos primero de la introducción a la obra y del modo en que el narrador presenta el conflicto en interacción con la diosa Juno, lo cual nos permite valorar los modos de hablar de ambos: la subjetividad del narrador y la objetividad del personaje. Estos dos casos servirán de antecedentes para valorar el comportamiento del protagonista, un personaje que asume funciones del narrador.

Luego atendemos al modo en que este, después de haber sido presentado en tercera persona, interviene y se presenta él mismo, actúa y muestra lo que ha dicho el narrador. Ello nos permitirá más adelante contrastar su comportamiento como personaje de la trama con el que desempeña como narrador suplente. Además, los discursos y los intercambios que sostiene con los otros personajes nos permitirán ver cómo ocurre el crecimiento de su autoridad, hasta estar en condiciones de emprender el relato épico, en que justifica su estatuto.

Aunque durante el primer libro es un personaje del nivel diegético, en varias ocasiones se comporta de un modo que parece extraño: recibe distinciones y realiza acciones que parecen exceder sus límites y anticipan la posición superior que ocupará durante el relato.

El segundo capítulo del trabajo, *La introducción a la Eneida*, atiende al inicio de la epopeya, dedicado a la presentación de los temas y al establecimiento de las bases esenciales y de la posición del narrador. Examinamos el modo en que la trama se concibe como un conflicto principal entre *pietas* y *furor*, el cual es presentado a manera de interacción entre el narrador y Juno. El primero se identifica con la *pietas*, que son los intereses de Júpiter, el hado y el protagonista, mientras que la segunda encarna la perspectiva *contraria*, que es el *furor* o la *ira*. Este capítulo, que pretende servir como muestra de las ideas y el método que empleamos en todo el trabajo, está inspirado en Fernández Corte (2015).

En la primera parte (sección 2.1) discutimos qué papel asume cada uno de los dos hablantes en la presentación del conflicto de acuerdo con su nivel de autoridad y advertimos que en la interacción son alterados los rangos y las funciones. Vemos que el discurso del narrador virgiliano es interferido por otros, mientras Juno aspira a imponer su versión de los hechos.

Describimos el modo en que el narrador muestra más o menos abiertamente de parte de quién está su simpatía, lo cual sería en principio una forma de subjetividad. Pero su visión, en tanto coincide con la perspectiva del autor, que es la de Augusto y la mayoría de los interlocutores, y se presenta avalada por las más altas instancias divinas, deviene también un modo de lograr objetividad o restaurar la norma épica frente a las visiones alternativas que presentan algunos personajes.

Ahora bien, a pesar de contar con la anuencia de Júpiter y del hado, la autoridad absoluta del narrador o del autor, a quien este representa, no es un hecho sobreentendido ni generalmente aceptado, sino que ha de ser reconocido por los otros. La *auctoritas* es una forma de poder distinta de *potestas* e *imperium*, que ha de ser reafirmada cada vez por quienes se someten a ella de manera voluntaria. Júpiter y el narrador tienen una posición superior, parecida al *imperium*, pero ello no les garantiza la obediencia de todos. Juno por su parte, ante la posibilidad de ser vencida por Eneas, siente que su nombre y su *auctoritas* corren peligro.

En lugar de construir un discurso monológico, o presentar una visión absoluta e irrefutable, como correspondería a la épica (Laird 1999: 199), el narrador delega muchas de sus funciones y mensajes en los otros, los cuales le ofrecen una variedad y una subjetividad que en rigor no estaría a su alcance o no se justificaría. La empatía es la posibilidad que se da

a los personajes de presentar sus versiones alternativas, las cuales pueden llegar a desestabilizar la versión “oficial” u “objetiva” de los hechos. (Conte 1986: 169s., nota 21)

El autor no siempre controla a los personajes, sino que hay algunos, como Juno, que prácticamente consiguen elevarse por encima de él. Esta diosa, con su orientación *contraria*, tiene un lugar muy destacado en las tradiciones literaria y cultural y una importancia política y religiosa decisiva en Roma como integrante de la tríada capitolina. De acuerdo con la enorme carga de referencias interculturales e intertextuales que lleva, ella aporta una perspectiva y un nombre que son indispensables para Virgilio. Hay que contar con ella y su presencia también confiere legitimidad a la obra y al autor. Por ello le es dado pronunciar monólogos en sitios relevantes de la obra como los libros primero y séptimo. Mediante los discursos, que constituyen auténticas acciones, mediante sus discursos la diosa consigue efectivamente oponerse a los planes del hado, lo que significa también abrir un nuevo desarrollo argumental y dramático.

La segunda parte del capítulo (sección 2.2), dedicada al análisis de la estructura de los discursos del narrador y de Juno, muestra que ambos, considerados generalmente monológicos, en realidad se interfieren mutuamente y al mismo tiempo son interferidos por otros discursos y otras voces y describen movimientos en distintos sentidos e interacciones en su interior.

En el proemio del narrador se observan distintos tipos de interferencia de otros puntos de vista, de menor a mayor grado. Las intrusiones leves son el uso de tópicos o términos con una carga política y literaria, como *primus*, la mención o la cita de los modelos, el reconocimiento indirecto de otras voces o de la tradición para justificar la información que transmite o el uso de adjetivos o una frases que focalizan a Juno, como *genus inuisum* (1.28). A veces la forma de presentación de los enunciados es compleja e incluye varios participantes y niveles dentro del mismo discurso, como en *audierat* (1.20), que focaliza a Juno, pero alude a otra fuente, que no se declara. Finalmente Juno toma la palabra, lo cual constituye el modo más radical de intervención en el discurso del narrador.

Las voces que interfieren el discurso del narrador lo ayudan a construir y a legitimar su posición y su derecho a emprender el discurso literario. El autor, de manera análoga a sus personajes, también tiene que justificarse y construirse un estatuto. Para ello reconoce las fuentes y se inserta en distintas redes de interacciones, discursos o debates, que constituyen la tradición épica, la alabanza del emperador y de Roma, la leyenda de la fundación y el ciclo troyano. Desde el inicio es evidente que la obra, como el resto de los discursos en su interior, es más una síntesis de los antecesores, convenciones genéricas y condiciones históricas,

políticas y sociales, que la expresión de una individualidad. Las voces y figuras tradicionales le confieren legitimidad al juicio evaluativo que es personal, pero que se eleva como una verdad absoluta: *tantae molis erat Romanam condere gentem* (1.22)

Juno por su parte, cuando por fin tiene acceso a la palabra, directamente pone en marcha la acción. Su discurso constituye el verdadero inicio de la obra: *incepto* (1.37). Interrumpe la presentación oficial en la cual Eneas y los troyanos llegan a su destino, fundan la nueva ciudad y Cartago es destruida. Emprende un debate con el narrador y efectivamente impide, o al menos dilata el cumplimiento de los designios del hado. Su *ira* es aplacada al final de la obra una vez que ha conseguido de Júpiter la desaparición de la estirpe troyana, pero sólo de manera transitoria, pues, según las versiones de autores como Ennio y Horacio, la verdadera rendición es posterior a las guerras púnicas.

En el interior de su discurso ocurre además un debate que ilustra en la estructura y en el sentido de los movimientos la contrariedad que define a la diosa, expresada a nivel pragmático por *at* (1.46). Opone el poder y los éxitos de otros dioses a su propio fracaso. Opone dos destinos y dos realidades de sí misma: el estado actual de las cosas, con la victoria de los troyanos y la pérdida del renombre y el estatuto para ella es opuesto a lo que sería justo de acuerdo con su posición de hermana y esposa de Júpiter. Su caso muestra la interactividad y la polifonía que define a los discursos a pesar de la soledad aparente de los hablantes. Las condiciones y los estatutos son definidos siempre en relación con los otros.

El capítulo tercero, *Los discursos de Eneas: del lamento al relato*, se ocupa de los discursos del protagonista en el primer libro a través de los cuales comienza a definirse como personaje del *récit* virgiliano. Después de haber sido presentado por el narrador, lo vemos entrar en acción y lo vemos tomar la palabra ante los lectores y ante los distintos personajes de la ficción. Muestra distintas facetas de sí mismo en distintas situaciones y frente a distintos interlocutores, y en ocasiones también intenta transgredir el ámbito de acción que le corresponde.

La primera parte (sección 3.1) estudia el monólogo pronunciado en medio de la tempestad y la arenga a los compañeros, que muestran respectivamente las dos tendencias opuestas que lo definen: por un lado la vacilación y la nostalgia por el pasado, reservada al ámbito privado, y por otro la *pietas* y el compromiso con la misión, que es la faceta oficial.

El monólogo revela su estado psicológico, el punto más alto de la desesperación. El héroe eleva las manos al cielo y manifiesta el deseo de haber muerto en Troya a la vista de los suyos. A diferencia del monólogo de Juno, el de Eneas no introduce ningún cambio efectivo en los acontecimientos o en la escena inmediata, pues el héroe no puede oponerse a los dioses

ni pretende ser escuchado por sus acompañantes. La vacilación ante las *labores* que le han sido impuestas y la nostalgia por la *patria* constituyen su lado íntimo, que no se muestra a los demás personajes de la escena. El discurso ni siquiera aspira a dar la impresión de haber sido pronunciado efectivamente, sino que parece más bien una especie de segunda presentación que muestra a los lectores las consecuencias de la tempestad ocasionada por Juno y ratifica lo que había dicho el narrador, ahora desde la subjetividad y el patetismo que ofrece el discurso directo del personaje.

La tormenta concluye con la intervención de Neptuno que calma a los vientos y restablece el orden y las jerarquías, como un líder ante sus subordinados. El dios es equiparado a un *pietate grauis ac meritis [...] uir* (1.151), papel que representará Eneas en la próxima escena ante los compañeros.

En efecto, durante el desembarco en Cartago el protagonista lleva a cabo las tareas propias del *dux*: les procura comida a los otros, les dirige palabras de ánimo y oculta su propia angustia por las naves perdidas. Con el propósito de disponerlos favorablemente, los interpela como iguales, les recuerda los reveses superados, les atribuye la responsabilidad por los logros y les promete el final de las *labores*, basado en garantías divinas: *dabit deus his quoque finem* (1.199); *illic fas regna resurgere Troiae* (1.206). Su certeza se apoya en los hechos vividos y en los mensajes recibidos de dioses y profetas que todos conocen, de modo que puede apelar al consenso, lo cual constituye una forma de intercambio implícito. Aunque en la escena sólo hay un discurso directo, que es el suyo, ocurren sin embargo varias interacciones que son referidas por el narrador. Eneas responde a una actitud de ellos – *maerentia pectora* (1.197) – y a su vez recibe como respuesta el silencio y la reanudación del banquete, que implican la aprobación de sus palabras. Estas acciones constituyen la faceta oficial, la actitud que debe asumir el antecesor de los romanos, que es anteponer la misión y el bien común a sus sentimientos o intereses personales. Su modo de hablar y de interpelar a la audiencia recuerda la actitud del orador ante la asamblea en Roma.

La segunda parte de este capítulo (sección 3.2) atiende a la participación de Venus en el libro primero, constituida por tres episodios fundamentales: la entrevista con Júpiter, la aparición al hijo en Cartago, disfrazada de cazadora, y la trama del *amor* con Cupido.

A causa del desastre recientemente sufrido y acaso también conmovida por la desesperación en que se encontraba el hijo, Venus acude a Júpiter para exigir el cumplimiento de los designios favorables para Eneas y para Roma, lo cual suscita la profecía del dios, una de las más importantes de la obra. El padre de los dioses anuncia una guerra en Italia – *bellum*

*ingens* (1.263) –, pero ratifica su voluntad que incluye entre otros hechos la deificación del héroe, el *imperium sine fine* de Roma (1.279) y el cambio de actitud de Juno.

Los interludios divinos son espacios en los que se detiene la acción de los mortales y los dioses discuten acerca del curso de los acontecimientos, que es también el diseño de la trama. Normalmente entre los mortales y los dioses hay un abismo infranqueable, que sólo se cruza excepcionalmente, y las transgresiones marcan ocasiones muy relevantes. En este caso Júpiter, desde su posición superior, restaura la versión “oficial” e invariable que había subvertido Juno en un modo que también recuerda al narrador y ratifica lo que aquel había dicho en el proemio. Pero Eneas no tiene acceso a estas disposiciones.

Luego Venus le sale al encuentro disfrazada de cazadora para contarle la historia de Dido y anticiparle el regreso de las naves, lo cual implica prepararlo para el encuentro con la reina. El disfraz anticipa la figura y la tragedia de Dido e insiste en la separación entre los ámbitos divino y humano. Además, Venus motiva la primera presentación oficial del protagonista, la cual anticipa la posición que asumirá durante el relato. El héroe resume su conflicto interno: por un lado la angustia y la desolación – *ignotus, egeus* [...] *Europa atque Asia pulsus* (1.385) – y por otro la seguridad de su nombre y su linaje: *fama super aethera notus* (1.379). Menciona la ascendencia divina – *genus ab Ioue summo* (1.380) – y asume el título que le han dado las tradiciones histórica y literaria, especialmente Virgilio en la *Eneida*: *sum pius Aeneas* (1.378). Esta declaración sugiere una transgresión de los niveles narrativos, como si el personaje pudiera contemplarse desde algún punto externo a la diégesis.

La escena concluye con la verificación del engaño, la queja de él y la inclusión en la niebla por parte de la madre, esto es, una transformación ontológica y una distinción del rango. Asimismo la niebla es un mecanismo narrativo que marca la escisión de la realidad en dos espacios narrativos distintos, dentro y fuera, los cuales sólo se interfieren en un sentido: Eneas observa a los tirios, pero no puede ser observado por ellos, y señala la primera cesión del punto de vista del narrador al personaje. Desde el interior, Eneas tiene una visión privilegiada, similar a la de los dioses – de hecho, una vez disuelta esta, será *deo similis* (1.589) –, que es también la capacidad de presentar la realidad transformada por su subjetividad. El hecho constituye una reflexión acerca del punto de vista, las posibilidades discursivas del protagonista y del narrador y el significado de la subjetividad, así como otra anticipación del relato y el nuevo nivel narrativo que está a punto de abrirse.

Luego continúa la presentación de la ciudad y de Dido a través de la mirada de él y las visiones suponen también la transformación de su propia disposición psicológica. Ella cumple con sus obligaciones de reina: da la bienvenida a los troyanos de acuerdo con el protocolo

oficial, pero también irónicamente anuncia la tragedia en términos de alianza política: *Tros tyriusque* (1.574). Este nombre es usado por un Ovidio para designar la aventura cartaginesa de Eneas: *Tyrios [...] toros* (*Tr.* 2.534). Una vez disuelta la niebla, Eneas se presenta y expresa su gratitud y su reverencia en un tono que recuerda las promesas amorosas. En este punto están claras las jerarquías, que sin embargo serán pronto alteradas por obra de Cupido.

En el interludio divino Venus le refiere al dios su plan y solicita su ayuda. La aventura amorosa, como la tormenta de Juno, constituye una digresión, una pausa en el viaje y una desviación de los designios del hado que hace peligrar la misión. Como los vientos, Cupido es una fuerza capaz de estremecer el universo y de dominar al más poderoso de los olímpicos. En este caso será alterada la esencia heroica, primero de Dido, que pasa de *dux femina* (1.364) a *infelix* (1.712; 749), luego de Eneas y finalmente del género de la obra. El dios efectúa la transformación de las *arma* en *amor* (Hinds 2000: 240).

En el primer encuentro oficial, Ilioneo, en un discurso que supuestamente contaba una historia alternativa, lo que estaba ocurriendo fuera de la presencia del héroe, en realidad había presentado la versión y los estatutos “correctos”. Había declarado el destino y la misión en los mismos términos que los penates – *est locus, Hesperiam...* (1.530-4=3.163-6) –, y se había referido a Eneas como emblema de *pietas, iustitia y uirtus* – *rex erat Aeneas nobis, quo iustior alter / nec pietate fuit nec bello maior et armis* (1.544s.) –, mientras calificaba a los tirios de bárbaros: *quod genus hoc hominum? quaeue hunc tam barbara morem / permittit patria?* (1.539s.). El restablecimiento de esta versión, que coincide con el decreto del hado, requerirá la intervención de Mercurio en el libro cuarto, que acude por orden de Júpiter.

El acceso de los lectores al plan divino y su conocimiento de lo que va a ocurrir es fuente de ambigüedad y de ironía, las cuales, de acuerdo con Venus, también distinguen a los tirios: *domum timet ambiguam Tyriosque bilinguis*. (1.661) Después de esta escena los hechos y las declaraciones desde el principio, como el juicio de Júpiter – *fati nescia* (1.299) –, en apariencia inocente, se cargan retrospectivamente de doble sentido en relación con la tragedia, y lo mismo ocurre con los juicios y anuncios del narrador durante el banquete. El dios llega, transformado en Ascanio, y realiza poco a poco la transformación de la reina. El narrador directamente la llama *infelix* e invade su discurso para expresar el anuncio de la tragedia y su censura con respecto a su actitud y a la extensión del banquete: *nec non et uario noctem sermone trahebat / infelix Dido longumque bibebat amorem* (1.748s.). En estas condiciones, sometida al *amor*, Dido empleará su autoridad para dar la palabra al héroe y con ella la oportunidad de construir su estatuto heroico.

La segunda parte del trabajo, constituida por los capítulos cuarto y quinto, estudia el relato en Cartago, que abarca los libros segundo y tercero de la *Eneida* y los discursos que ocurren en el nivel metadieético. En esta parte el héroe suplanta al narrador e impone su mirada subjetiva, la cual además será interferida por las intervenciones de otros personajes, cuya función principal es contar acontecimientos que él no puede conocer, bien porque han ocurrido en su ausencia, bien porque pertenecen al futuro.

Pero además, como ocurría en el nivel dieético, los personajes aprovechan sus intervenciones para establecer sus condiciones y sus límites, así como también para legitimar el estatuto del protagonista. Presentar a Eneas como modelo de valores éticos, políticos y religiosos, digno antecesor de los romanos y de Augusto, es uno de los propósitos esenciales de la *Eneida*. Pues bien, después de haberlo visto durante el libro primero desempeñar el papel de líder, consciente de su título, de su ascendencia divina y de su *fama*, en el banquete de Cartago debe justificar esta posición, y para ello elige los interlocutores y presentadores adecuados. Tanto en el *écrit* de Virgilio como en el relato del protagonista, la elección de los hablantes que han de intervenir en un momento concreto, transmitir informaciones y realizar acciones específicas, es interesada y depende de su identidad y sus condiciones.

El capítulo cuarto, *La Iliupersis de Eneas*, se ocupa de los discursos del libro segundo: la introducción del nuevo narrador al relato y los intercambios del personaje con Héctor, Venus, Anquises y Creúsa. Después de analizar el modo en que se realiza el cambio del narrador y se establecen los límites y las pautas del relato, estudiamos la conformación de Eneas como protagonista en el nivel metadieético como nuevo líder de los troyanos, la cual ocurre durante la caída de Troya en interacción con estas cuatro figuras.

Héctor, Venus, Anquises y Creúsa han sido elegidos como instancias legitimadoras del héroe y de la huida, en primer lugar por su relación con lo divino o lo sobrenatural y en segundo lugar por su relación con el héroe. Venus es diosa, Héctor y Creúsa después de la muerte tienen un estatuto semidivino y la autoridad superior de Anquises es reafirmada por Júpiter. Luego además sugerimos que ellos constituyen extensiones de su carácter, o más exactamente antonomasias de unos ámbitos o planos abstractos que son fundamentales para él. Héctor, consagrado por Homero como el guerrero más excelente del bando troyano, es su homólogo en el ámbito militar y puede legar su papel al sucesor. Venus es la diosa ayudante, que vela por él y lo representa en el ámbito divino. Anquises y Creúsa son figuras del ámbito privado, la familia y el *amor*, que también es preciso preservar. Este esquema además se corresponde con las escenas y los discursos del héroe en el libro primero: la asunción del liderazgo frente a los compañeros, la protección de la madre, y el *amor* con respecto a Dido.

La primera parte del capítulo (sección 4.1) atiende al inicio del relato (2.3-13), especie de proemio, que se encuentra a medio camino entre la diégesis y la metadiégesis. El nuevo narrador aún se comporta como personaje del *récit* virgiliano y, consciente de la situación inmediata y de su auditorio directo, enfatiza el carácter reactivo de su alocución: que el relato ocurre sólo para satisfacer el deseo de la reina.

Dido le había encargado contar sus hazañas y había establecido precisamente los temas y los límites en términos que anunciaban su carácter épico. Él retoma el discurso de ella, pero lo vierte en una paráfrasis subjetiva – *infandum regina iubes renouare dolorem* (2.3) – y construye su respuesta como un debate entre el deseo de ella y la resistencia de él. La alternancia entre los puntos de vista contrarios y la complejidad en la estructura, así como el significado literal de *infandus* y *renouare* parecen aludir a la dificultad técnica del relato que está a punto de comenzar, que consiste en la repetición de unos hechos y un género conocidos y acaso agotados.

En esta parte además confiesa su subjetividad – *quaeque ipse miserrima uidi et quorum pars magna fui* (2.5s.) –, lo cual significa la asunción oficial de su doble posición: personaje de Virgilio que pronuncia un discurso y narrador que emprende un relato. Por un lado, la subjetividad que corresponde a su situación interna le permite presentar los hechos y actualizar las emociones como si los estuviera viviendo de nuevo (*renouare*) y conseguir así una mayor implicación emocional del público. Por otro, el papel del narrador le ofrece la posibilidad de utilizar los hechos y los distintos hablantes, incluso los dioses, en función de legitimar su figura. A pesar de su presencia en Troya y de su realidad, que es muchos siglos anterior a la *Eneida*, lo cierto es que, anacrónicamente, su orientación moral y política como narrador coincide en muchos aspectos con la de Virgilio.

Una vez dadas las explicaciones que considera oportunas, declara inaugurado el relato con un verbo performativo que constituye el verdadero comienzo: *incipiam* (2.13). Entonces empezará la narración de los hechos, pero su entrada en escena no ocurrirá hasta mucho más adelante. La segunda parte del capítulo (sección 4.2) estudia la primera fase en la conformación de su carácter como personaje del relato.

Pero el primer paso en este proceso ocurre mientras él está ausente, durante el episodio de Sinón y el caballo de madera, que contiene la definición de los paradigmas opuestos: el griego taimado y mentiroso y el troyano adusto y franco, que ha de perecer injustamente, como injustamente es destruida la ciudad. La identidad del héroe fundador, como la identidad cultural del imperio romano, se construye a partir del contraste con estos tipos, que devienen paradigmas de la exclusión y la alteridad. Así, la escena que cuenta la caída de Troya ilustra

la compleja relación de Roma con su origen griego, que es de continuidad histórica, identidad y envidia, pero al mismo tiempo de negación, exclusión y rechazo. Eneas ha sido elegido para llevar a cabo una hazaña diferente de las de sus modelos y está llamado a habitar en un mundo y en una epopeya nuevos en relación con los de Homero.

Después de los preliminares nos concentramos en la escena de Héctor, en la cual por primera vez el héroe es mencionado, interpelado y toma la palabra en el relato. Héctor debe informarlo de la caída de Troya y ordenarle huir, así como introducirlo como personaje del nivel metadieético y nuevo líder de los troyanos, con la misión de buscar una nueva *patria* para los objetos sagrados y los penates: *sacra suosque tibi commendat Troia penatis* (2.293). Sus palabras, debido a la situación y al modo en que son pronunciadas, a la identidad y al estatuto del emisor, más allá del valor enunciativo, adquieren un carácter realizativo y ritual. El antiguo líder, que habla en nombre de Troya, realiza la cesión de su propio cargo y nombra al sucesor responsable por el destino de la estirpe.

La intervención del héroe más excelente del bando troyano, si bien no es suficiente para autorizar el abandono de Troya, marca una distinción y un hito fundamental en el proceso de crecimiento de Eneas y en la aceptación de la misión. Después de él aparece Panto, sacerdote de Apolo, que trae consigo los penates y los objetos sagrados, completa el mensaje y materializa la entrega. La posesión de los objetos sagrados le permite no sólo presentar la realidad desde el ámbito de los mortales, sino hablar en un tono elevado que recuerda a Júpiter y referirse a las acciones del dios en Troya.

La cesión de roles del superior al inferior ilustra el funcionamiento de las relaciones de poder y la legitimación de funciones en la *Eneida*, de acuerdo con los estatutos de los participantes. Además, esta puede leerse como la aspiración de Virgilio a ser autorizado por Homero, emblema del género épico, pues el héroe más excelente puede con facilidad evocar al autor, paradigma del género épico. Así, la *traditio lampadis* se efectúa también en el ámbito poético y Virgilio, como Ennio, se siente llamado a ser un nuevo Homero.

La siguiente sección (4.3) estudia la aparición de la madre, que sigue a los episodios de *amentia* del protagonista. Ella lo hace desistir de los continuos intentos de lanzarse a la lucha y del propósito de matar a Helena y reafirma la orden de huir que le había dado Héctor, ahora desde el ámbito divino.

Esta intervención además constituye la antesala de la otra, que había sido colocada por Virgilio en el libro primero, pero había ocurrido con posterioridad a esta. En ambos episodios la diosa realiza distinciones importantes con respecto al hijo, pero los procedimientos que emplea son opuestos. En Cartago se había presentado disfrazada y había suscitado la queja de

él por el engaño: esta vez aparece en su forma natural, lo cual le provocará asombro. Antes lo había incluido en una niebla: ahora quitará de su vista la nube y le permitirá ver a los dioses: *aspice (namque omnem, quae nunc obducta tuenti /mortalis hebetat uisus tibi et umida circum / caligat, nubem eripiam...)* (2.604-6). Ello constituye una transformación ontológica fundamental y la transgresión de los límites entre los ámbitos mortal y divino, que están estrictamente separados en la *Eneida*, como ella bien sabe y había enfatizado en Cartago al negarle el abrazo. Él mismo había aceptado amargamente la distancia, como una condición de la fatalidad: *dextrae iungere dextram non datur ac ueras audire et reddere uoces* (1.408s.).

La acción de eliminar la nube y mostrarle a los dioses, que constituye un argumento para convencerlo de huir, cobra relevancia y deviene el mensaje más importante del discurso y el verdadero núcleo del episodio. Aunque el público en Cartago y los lectores sólo tenemos acceso a las palabras, gracias al efecto de *ἐνάργεια* o teatralidad de la narración, nos parece estar contemplando el espectáculo. Además, como en Cartago, la nube de nuevo regula el punto de vista y los espacios interno y externo, que reflejan los niveles narrativos a los que tiene acceso el héroe, si bien ahora está colocada en sentido inverso. Antes se utilizaba la niebla para ocultarlo de la mirada de los demás mortales, ahora la nube le permite contemplar a los dioses que están ocultos tras ella.

Si Dido, con su autoridad en el ámbito mortal le había dado la palabra en Cartago, lo cual significa la posibilidad de asumir un punto de vista superior y escindirse en dos figuras distintas, el narrador y el personaje del relato, ahora, como narrador, cuenta cómo Venus, una figura de autoridad en el ámbito divino, le permite al personaje asumir una perspectiva superior y transgredir el nivel en que se encuentra. La visión de los dioses es la posibilidad de conocer la versión “oficial”, la verdad absoluta de las cosas o la norma épica que aspira a imponer el narrador virgiliano en representación de Júpiter y del autor.

La última parte del capítulo cuarto (sección 4.4) atiende a las dos escenas que conciernen al ámbito familiar, estrechamente relacionadas: los debates con Anquises y Creúsa acerca de su presencia en la huida. Ellos le dan a Eneas la última lección que necesita recibir antes de abandonar la *patria*, que es la conformación del esquema de la familia tal como lo conocen los romanos contemporáneos de Virgilio: obligatoriamente deben acompañarlo el hijo y el padre, pero la esposa es prescindible y puede ser sustituida sin que ello afecte a la *pietas*. Los mensajes que ellos transmiten además son avalados por Júpiter, máximo garante del estado y del orden en Roma, en el Olimpo y en la obra.

Cuando Eneas regresa a buscar a la familia para huir, después de haber recibido la confirmación de Venus, Anquises se niega a seguirlo, lo cual da lugar a un intenso debate. El

padre no acata simplemente la decisión del hijo, sino que necesita una confirmación adicional que llega de parte de Júpiter en forma de dos *auguria maxima*. Este episodio, que contiene la primera aparición del personaje, es esencial en su presentación como figura de autoridad, casi superior al héroe, que será esencial en la huida, en los viajes y más adelante, después de su muerte, en el inframundo.

Además de atribuirle las competencias del *pater familias* romano, como ya había hecho Nevio, que incluyen la responsabilidad sobre todos los miembros de la familia y el trato con los dioses, Virgilio hace de él un paradigma de valores tradicionales apreciados por sus contemporáneos: *dignitas, grauitas y religio*. Al mismo tiempo sin embargo destaca su vínculo con el pasado y su resistencia a avanzar hacia lo nuevo y lo desconocido. Esta es una cualidad positivamente valorada, que también distingue al héroe, pero que él se presenta en grado extremo y que, junto a otros factores, le impedirá llegar a Italia. Si bien Eneas no puede abandonarlo en Troya con la certeza de que morirá a manos de los enemigos, como él mismo anuncia en tono dramático, también está claro que eventualmente deberá desaparecer para ceder su lugar al héroe.

Creúsa aparece primero en la escena de Anquises, sometida a los intereses de los hombres, pero con un carácter lo suficientemente fuerte como para exigir del marido la atención que requiere la familia. Más adelante, en medio de la huida, en un descuido de Eneas, ella desaparece y su sombra vuelve luego para tranquilizarlo y exhortarlo a seguir su camino sin ella. Le comunica que los dioses han decretado que se quede, le anuncia el sitio a donde debe dirigirse y la nueva esposa que allí lo espera y le encarga el cuidado del hijo (2.776-89).

Su actitud por un lado se corresponde con el modelo de la *matrona Romana*, que subordina sus propios intereses en favor de los del marido, lo cual refuerza por contraste el carácter trágico de Dido, que parece no escuchar o no asimilar los mensajes. Por otro lado sin embargo, el modo en que Creúsa habla a Eneas y consigue modificar su estado psicológico y sus planes supera en mucho el lugar que le corresponde de acuerdo con su cualidad femenina y sus posibilidades materiales. Porque ha muerto, o bien porque forma parte de la corte de Cibele, como declara ella misma – *me magna deum genetrix his detinet oris* (2.788) –, ha adquirido un nuevo estatuto ontológico que le permite emplear un tono superior y aconsejar la actitud más conveniente, que es la renuncia, opuesta al *error* que constituyen el *furor* y el *dolor* de Eneas. Su mensaje también adquiere categoría de verdad absoluta, en tanto está avalado por Júpiter: *nec te comitem hinc portare Creusam / fas aut ille sinit superi regnator Olympi* (2.778s.).

El capítulo quinto, *Los viajes de Eneas*, se ocupa del libro tercero, momento en que el héroe cuenta el viaje desde Troya hasta Cartago, compuesto por avances y numerosos rodeos y pasos en falso. El héroe busca la *patria* que le han asignado los dioses, pero todo el tiempo se equivoca en la interpretación de las pistas y las profecías que recibe, sobre todo debido a su resistencia a avanzar hacia lo desconocido y dejar atrás el pasado. Si en el libro segundo los acontecimientos constituían una unidad a propósito del conflicto entre intentar salvar la ciudad o emprender la huida, los viajes en cambio son una serie de episodios dispares, tomados o adaptados de una tradición variada. En estos casos la correcta o incorrecta recepción de los mensajes por parte del protagonista y sus acciones en consecuencia son lo que determina el rumbo que ha de seguir y la trama del libro. Las incomprendiones muestran la complejidad del acto comunicativo y el valor de la interpretación, que consiste siempre en elaborar un mensaje nuevo. Asimismo la búsqueda de Eneas, con los aciertos y los yerros, ilustra el proceso de inspiración del poeta en la escritura de la obra, la cual es también un trabajo recepción y síntesis de fuentes.

Con el propósito de organizar los episodios en una estructura más o menos coherente los agrupamos en torno a la oposición dialéctica entre pasado y futuro, o bien entre vencidos y vencedores, la cual se corresponde con el conflicto principal del héroe y su actitud en los libros primero y segundo: la tendencia al pasado frente al deber de avanzar hacia el futuro impuesto por los dioses. Nos apoyamos fundamentalmente en dos estudios teóricos: por un lado Quint (1993), que establece una oposición genérica entre *romance* y *epic*, formas que coinciden respectivamente con la repetición y el cambio que distinguen a vencidos y a vencedores, y por otro Feeney (2007: 108-37), que, a partir de la oposición antropológica entre las dos visiones de la historia de la humanidad, primitiva y progresista, estudia las ideologías de las edades de oro y de hierro bajo el principado de Augusto.

La oposición entre pasado y futuro se manifiesta también en una serie más amplia, compuesta por pares como *error* y *acierto*, *femenino* y *masculino*, *oriente* y *occidente*, etc. Luego además, a partir de Fowler (1997b), advertimos su correspondencia con dos modos narrativos también opuestos: la *digresión* y la *teleología*, o bien la *apertura* y el *cierre*, los cuales marcan tanto los pasos del héroe como la estructura del libro tercero. Reiteramos sin embargo nuestra renuncia a establecer una clasificación estricta en tanto los dos elementos de la oposición inevitablemente se interfieren y se definen mutuamente y los hablantes a menudo transgreden las normas que les vienen impuestas.

Proponemos que hay básicamente cuatro paradas que constituyen intentos fallidos de fundar ciudades, o bien regresiones en las cuales intervienen personajes de tragedia, que están

atados al pasado y cuentan sus historias pasadas. Tras cada una de ellas hay intervenciones de dioses o profetas que rectifican los *errores* cometidos y ofrecen pistas que revelan el camino correcto a seguir.

La primera parte del capítulo (sección 5.1) está dedicada al análisis de los episodios y personajes que miran al pasado: el intento de fundación en Tracia, donde se encuentra Polidoro transformado en mirto; el *error* de Anquises en la interpretación del oráculo de Apolo, que los conduce a Creta; la presencia de Andrómaca en Butroto y el encuentro con Aqueménides en la tierra de los cíclopes. Constatamos que todos estos son sitios de muerte, o bien señalan caminos sin salida que reflejan los intentos del protagonista por recuperar la *patria* perdida y la imitación servil de los modelos. Se trata de historias distintas entre sí, que constituyen sin embargo una escala dramática en la cual la repetición y el *error* se intensifican hasta que alcanzan un punto culminante que es Butroto y una distensión en la tierra de los cíclopes. No obstante, aunque estos cuatro personajes tienen perspectivas equivocadas de la realidad y están condenados a la repetición, al fracaso y a la muerte, impelen a Eneas a avanzar hacia su destino, que es distinto del de ellos.

En el primer caso, Polidoro transformado en mirto que sangra y que habla impide la permanencia de los troyanos en Tracia, sitio que habían elegido por la cercanía y el parentesco con Troya, donde Enea funda una ciudad con su nombre. La sangre y la voz que brotan de la planta, así como la historia de la muerte del príncipe atravesado por lanzas y su transformación en mirto, provocan horror en el protagonista y lo hacen desistir de su propósito. A pesar del parentesco que declara – *non me tibi Troia / externum tulit aut cruor hic de stipite manat* (3.42s.) –, la condición trágica y la fijeza lo distinguen radicalmente del héroe. La suya es una historia alternativa, el primero de los destinos de los vencidos que no participan en el proyecto fundacional. La extrañeza y el horror constituyen medios para convencer y advertencias acerca del modo en que ha cambiado la esencia de las cosas. Los sitios en apariencia conocidos se encuentran ahora invadidos por el crimen y en ellos la *pietas* del protagonista está amenazada: *parce pias scelerare manus* (3.42). Durante el viaje los troyanos están constantemente expuestos a eventos y sucesos inexplicables. En Tracia además el narrador reconoce explícitamente la dificultad de contar el evento fantástico – *horrendum et dictu [...] mirabile monstrum* (3.26) –, lo reduce y lo asimila a una historia conocida, que es la versión de Eurípides, lo cual recuerda la labor de los críticos o del autor en la búsqueda de las fuentes.

El segundo personaje vuelto al pasado es Anquises, que se equivoca en la interpretación de la primera profecía y los conduce a Creta, donde fundan una nueva Pérgamo y son

azotados por una peste mortífera. El *error* muestra la existencia de varias versiones o fuentes posibles a partir de las cuales los romanos justifican su origen – *agnouit prolem ambiguam geminosque parentes* (3.180) –, pero también cuestiona la autoridad del padre, que había quedado establecida en Troya. Vemos que, si bien él es el encargado de tratar con los dioses, y tiene poder político para imponer su decisión, su conocimiento se limita a los hechos del pasado: *genitor ueterum uoluens monumenta uirorum* (3.102). El acceso a la versión oficial o a la voluntad suprema exige más que la *memoria*: este otro tipo de conocimiento, que parte de la inspiración divina, está reservado a unos pocos, a los profetas como Casandra y Héleno o a los muertos como Creúsa o el mismo Anquises más tarde, en el libro sexto.

En tercer lugar estudiamos el encuentro con Andrómaca en Butroto, que es el caso que mejor representa la tendencia a la repetición y al pasado, con el que mejor se identifica Eneas. En esta ciudad, construida a semejanza de Troya, la viuda de Héctor aparece como una sombra, enajenada e incapaz de adaptarse a sus nuevas circunstancias. Con su carácter y su actitud ella constituye un emblema de la tragedia que habían sufrido los vencidos de la guerra de Troya. Aunque su presencia en la leyenda de Eneas parece ser innovación de Virgilio, los rasgos del personaje, bien definidos por Homero y por Eurípides, son aprovechados por él para confrontar al protagonista con una representación extrema de sus propios sentimientos íntimos, que son la nostalgia por la *patria* perdida y la necesidad de recuperarla o refundarla. Ella también es distinta de Eneas y también está condenada a quedarse en el pasado, pero de todos modos hacia el final de la escena reconoce el destino que les está reservado al héroe y a su hijo. A través de los regalos al niño consigue insertar una parte de ella y de su pasado en el proyecto futuro de ellos: *manuum [...] quae monumenta mearum / sint* (3.486s.).

Por último atendemos a Aqueménides, el griego olvidado por Ulises en la tierra de los cíclopes, que sale al encuentro de los troyanos y les evita tener que volver a vivir uno de los episodios más famosos de la *Odisea*, del cual no habrían salido victoriosos. Pero a diferencia de los otros personajes que cuentan el pasado, este no tiene una existencia literaria anterior a la *Eneida*, de modo que su presencia en la *Odisea* constituye parte de la ficción de Virgilio. Además, él es el único que podrá superar sus circunstancias y unirse a Eneas en el viaje, lo cual logrará sólo a partir de la renuncia a su identidad griega y su conversión en troyano. Por ello parece una figura concebida especialmente para suscitar la reflexión acerca de la imitación poética y la conversión política, cuestiones de primer orden en la *Eneida*. Este episodio, que es una de las últimas aventuras del viaje, poco antes de Cartago, es el único en que la repetición del pasado o la imitación del modelo implica además una superación o un cambio. Aqueménides cuenta una historia tradicional desde un punto de vista nuevo, lo cual le

permite desplazar el foco de interés a otro sitio, omitir lo que era importante para Homero y resaltar otras cosas. Ello significa además la posibilidad de convertirse en algo distinto – *noua forma* (3.591) –, que en su caso es la única forma de existir.

La segunda parte del capítulo (5.2) estudia las intervenciones de los profetas, que rectifican los fracasos y revelan las respuestas y las pistas correctas del viaje. Sus discursos, en estrecha relación de dependencia, por oposición a las digresiones constituyen las piezas que conforman el camino coherente hacia la meta, o el relato fundacional y teleológico de los vencedores a partir de una fuente principal que es Apolo. Pero sus mensajes son ambiguos y la descodificación exige acudir a otras fuentes y construir mensajes nuevos, lo cual es precisamente la realización del viaje o la escritura del poema.

En Delos Apolo les da la primera pista del viaje. Pronuncia su profecía inmediatamente después de la invocación de Eneas, lo cual provoca un estremecimiento en los cimientos de la tierra: *tremere omnia uisa repente, / liminaque laurusque dei, totusque moueri / mons circum et mugire adytis cortina reclusis* (3.90-2). Le revela el destino final que, paradójicamente, constituye un regreso – *antiquam exquirite matrem* (3.96) – y le presenta el proyecto dinástico reservado a sus descendientes, que ya antes en la obra le había anunciado Júpiter a Venus. Con su autoridad superior este dios sanciona la dirección del viaje y el movimiento cultural y político que da lugar a Roma y lo presenta no como la conquista de un extranjero, sino como el regreso de un exiliado. Con ello los romanos marcan su distancia con respecto al origen griego y lo reducen a la categoría del oriental y el bárbaro que desprecian. En oposición a los griegos, los latinos se distinguen por la racionalidad, la contención, la luz y lo masculino, que asocian con Apolo, el dios de occidente y de Roma, de Augusto y de la victoria.

Pero estos mensajes, a saber, la dirección del viaje y el origen latino, son comunicados en clave. Apolo es símbolo de la verdad, del futuro y de la inspiración, pero también tematiza la ambigüedad que distingue al lenguaje oracular. El mensaje objetivo no se entiende, pero debido a la identidad del dios, su acción contiene una garantía de amplio alcance en distintas esferas y con respecto a distintos interlocutores. Su aparición y la comunicación de la primera profecía se debe en primer lugar a su relación con las fundaciones. Pero además, como protector de los poetas, la legitimación y la revelación que parten de él se extienden a Virgilio y entonces constituyen la sanción divina y la inspiración con respecto al proyecto poético. La escena representa así su asunción de la guía y la protección de Eneas y de los troyanos en lo sucesivo y, metafóricamente, de Virgilio y de Augusto.

Luego en Creta, los penates acuden para explicar su mensaje y evitar una nueva consulta al oráculo. Presentan el sitio de destino a partir de una fórmula o lema tradicional,

tomada de la tradición, en especial de los poetas arcaicos, y la imponen a los troyanos, de modo que podrá luego ser empleada por Ilioneo en la presentación oficial ante Dido: *est locus, Hesperiam Grai cognomine dicunt...* (3.163-6=1.530-4). Su rango menor y su vínculo con los troyanos los autoriza a ser claros y los convierte en figuras ideales para la *interpretatio*, que incluye tanto la “traducción” de las palabras y la mediación entre los ámbitos divino y humano o entre distintos autores, como el traslado cultural del cual ellos son eblemas. Pero en la mediación necesariamente se añaden mensajes nuevos, de manera que su versión es distinta de la de Apolo. Como dioses domésticos y estatales, ellos asumen una responsabilidad importante en la correcta recepción de la profecía y en la búsqueda de la *patria*, reafirman la autoridad de Eneas como líder y lo reconocen: *nos te Dardania incensa tuaque arma secuti, / nos tumidum sub te permensi classibus aequor* (3.156s.).

No obstante, aunque en este punto los troyanos saben a dónde deben dirigirse, aún tendrán que superar otros obstáculos y recibir nuevas informaciones antes de llegar a Italia. Entonces son confrontados con una tormenta que los desvía hacia las Estrófadas, donde tiene lugar la aventura de las harpías y la comunicación del vaticinio del hambre y de las mesas. De manera análoga a los penates, pero en sentido negativo, las harpías son también apropiadas para asumir la interpretación por encontrarse a medio camino entre lo divino y lo ctónico. Acaso también por ello su intervención y su mensaje son ambiguos e incoherentes. Si bien el motivo de las mesas estaba en la tradición, su atribución a las harpías parece ser innovación de Virgilio, que pretende aludir al episodio de Fineo en las *Argonáuticas*. Esta es la única profecía pesimista de todo el libro, cuya verificación en el libro séptimo es un hecho positivo, incluso festivo: la revelación de la llegada a Hesperia. Entonces no se recuerda este caso, sino que el anuncio se atribuye a Anquises. Las Estrófadas constituyen aparentemente un obstáculo y un regreso, en tanto los troyanos son confrontados de nuevo con el horror, la desorientación y la angustia ante lo desconocido, pero la parada también constituye un paso de avance, pues reciben otra pista sobre el futuro y otra confirmación de la llegada: *ibitis Italiam portusque intrare licebit* (3.254).

El anuncio de Celeno motiva la consulta a Héleno, sacerdote de Apolo. Este profeta va más allá de la esfera que le compete: apela a un *ordo* superior y emplea un tono sublime que recuerda a Júpiter o al narrador principal. Reafirma la llegada a la meta de acuerdo con las más altas instancias: *te maioribus ire per altum / auspiciis manifesta fides: sic fata deum rex / sortitur uoluitque uices, is uertitur ordo* (3.374-6), revela la oposición de Juno, ratifica el largo camino que queda por recorrer: *Italiam [...] / longa procul longis uia diuidit inuia terris* (3.381-4), describe este camino, tanto las aventuras que han de vivir como aquellas que deben

evitar – lo cual le ahorra a Eneas tener que vivirlas de nuevo o contarlas de nuevo en el relato (*renouare*) –, e incluso revela otros hechos que son posteriores, como la consulta a la sibila, el modo de realizar los juramentos, *uelatae comae* (3.405) y el anuncio de la cerda que será repetido por Tiberino en el libro octavo (3.390-2=8.43-5).

Esta profecía excede en mucho las anteriores y de hecho constituye el discurso más largo de la obra después del relato de Eneas, del cual forma parte. La extensión y amplitud de temas que aborda lo hacen parecer prácticamente un boceto del viaje o de la epopeya de Virgilio. Este hablante, de menor rango que los otros profetas, sintetiza los mensajes de estos y muchos otros, con lo cual realiza un tipo de interpretación distinta o superior: a partir de las fuentes construye un producto nuevo.

Su modo de hablar supone un fuerte contraste con Andrómaca, con su propia situación en Butroto y con los límites que él mismo declara – *pauca [...] e multis [...] dictis* (3.377-9) –, dados por su condición de mortal o por su posición interna al relato. Si hasta aquí hemos visto que los personajes asumen la narración de sucesos importantes y hacen declaraciones que parecen exceder las posibilidades que les corresponden según el esquema narrativo, prácticamente parecen “saltar fuera de la ficción”, Héleno es un caso extremo. Desde el nivel metadieético le cuenta al narrador Eneas el viaje que él está contando en Cartago, o la epopeya que Virgilio está escribiendo, que ha de ser distinta de los modelos. Además explica cómo dispone el material y realiza la síntesis. A pesar de todo ello, sin embargo, asegura que no dice mucho. Como ocurre generalmente con los poetas, la declaración de *breuitas* parece más bien lo contrario de una *recusatio*: una *praeteritio*, del tipo: “no voy a decir que...,” afirmación que contiene justamente aquello que se rechaza.

Los personajes constituyen instrumentos ideales para encubrir o justificar la subjetividad del narrador épico. Sin embargo, como se sabe, en la *Eneida* el narrador a menudo expresa directamente su juicio subjetivo, como harían los personajes, lo cual constituye un caso de metalepsis tradicional. La lectura de los discursos y episodios de los tres primeros libros de la obra nos ha permitido constatar el caso opuesto: que los personajes asumen funciones típicamente narrativas o autoriales, cuentan hechos importantes en calidad de testigos o de profetas, emiten juicios evaluativos, muestran visiones políticas modernas y un conocimiento extraordinario de la realidad externa a la ficción, organizan la trama, ocasionan giros, los anuncian, reflexionan sobre el propio discurso literario del que forman parte y hacen declaraciones estéticas. Estos hechos constituyen también casos de metalepsis, pero en sentido inverso al tradicionalmente descrito.

A partir del libro segundo el protagonista emprende un relato a imitación del narrador. Su condición interna le da la posibilidad de expresar libremente sus sentimientos, mientras que su posición de narrador le permite transformar la realidad y los hechos objetivos en función de sus intereses, controlar los discursos que pronuncian otros personajes y su derecho a intervenir.

Los personajes del relato, como él, son subjetivos y al mismo tiempo tienen la autonomía y el poder para transformar la realidad. Si en la primera parte ellos son sobre todo instancias de legitimación del héroe y de la huida de Troya, durante los viajes determinan el camino que ha de seguir, los avances y los retrocesos. La complejidad temática y estructural del libro tercero se debe en buena medida a la disparidad de los hablantes que intervienen, cada uno de los cuales marca una parte del camino del protagonista y de la trama.

## SUMMARY

---

Like all literary texts, the *Aeneid* is a form of speech, which is to say a concrete communicative event carried out by an author in a concrete enunciative situation. Although the narrator belongs to a higher narrative level than the characters, at least as far as the discursive nature is concerned, his and their speeches are similar. From a methodological perspective based on pragmatics and literary theory, this doctoral dissertation studies the speeches of the narrator and those of the characters in the first three books of the *Aeneid*. Beyond the words and their literal meaning, we are interested in the sense, purpose and effect of speeches, which, as our research concludes, are largely determined by the situation in which they occur, particularly by the rank and authority of the speakers.

Speech is a form of power, and the Ancients were aware of its effects. Virgil in particular knew this, as the author of a work that aimed at justifying the power of the most important empire and of one of the greatest leaders of the known world. In the *Aeneid* the limits of what speakers know and say are strictly regulated, according to their identity and material conditions such as gender, age, fame, presence in popular and literary tradition, ontological status (whether god or mortal), narrative status (the narrative level on which they find themselves, the position that they assume, as narrator or as character), etc. But at the same time speeches constitute an effective mean to redefine conditions and rank.

This study opposes the idea that Virgilian characters are taciturn (Feeney: 1983), that they find themselves isolated and that their speeches occur in solitude and stay unanswered. We try to demonstrate that speeches, considered as forms of action or social events, are necessarily interactive: they are always constructed as a response to another speech, or to an action that has been carried out by another speaker, while provoking responses from others. However, interactions are not always direct, motivations or answers do not always occur in the same scene, the same book or the same work, and they are not always expressed verbally.

The first chapter of this dissertation, the *Introduction*, deals with theoretical questions. Aiming to justify the necessity of the study, it specifies some particularities of the speeches in the *Aeneid*, specifically those which occur in the first three books and those pronounced by Aeneas; it presents a definition of “speech” and describes the method applied in the analyses.

In the first part (section 1.1) we establish that, although speeches and direct exchanges in the *Aeneid* are much scarcer than in Homer, there are messages and speeches presented or alluded to in an indirect way: in general, the communicative situations and the interactions between speakers are more complex. This is due, among other factors, to the means of textual transmission (written as opposed to oral), to the place of the work in relation to the previous literary tradition, and to the political conditions of Rome, in which the poem participates as a political discourse. This is one of the main reasons for the choice of the pragmatic method of analysis: the scope of this method is intended to be more comprehensive than simple linguistic and rhetorical analysis. We manifest our intention to examine the communicative situation in a broad sense and to consider different types of speech, transmitted by different speakers, presented in different modes, in different fields and on different narrative levels.

The selection of the first three books has many advantages, especially as it gives us the opportunity to explore the limits and authority of speakers. The beginning of the poem contains the introduction to the main conflict and the first appearances of the narrator and of many characters, who then introduce themselves and define their orientation and purposes. They sometimes even announce, describe and classify the speech acts they carry out. Starting in the second book, the protagonist begins to recount the tale of his deeds in the first person, which changes many previously established categories. A new narrative level is opened: the facts are presented from an internal point of view, and a return to the past is introduced, both of which lead communicative situations to change and become more complex. The consideration of the speeches on both levels, the diegesis and the metadiegesis, to which we dedicate respectively the first and the second part of this research, allows us to establish comparisons and to perceive the differences in the rank and the conditions of the speakers, as well as the new interactions introduced by the change of narrative level.

While we clearly distinguish the levels according to the narratological model of Genette (1989), we also suggest that the speeches or narratives of all speakers – the principal narrator, the protagonist narrator and the characters who assume the narration of some events – constitute analogous actions and have similar functions. They all tell a part of the story and define their conditions and those of their interlocutors. In addition, interactions also take place between speakers on different levels, sometimes involving transgressions of the limits imposed by narratology. The cession of the narrator's point of view to the protagonist, with the opportunity to tell the facts and undertake a tale similar to the epic that he tells, constitutes a paradigmatic case of interaction between the two.

In the second section of this chapter (1.2) we propose a definition of the term “speech”, based on two fundamental theoretical tendencies: pragmatics and literary theory. We recognize that establishing a link between these two distinct fields of research, or adapting tools from pragmatics – which studies speeches in everyday conversation – to literary studies, requires introducing changes and making important exceptions in some categories such as the truth, the sender, the receiver, and the way they relate to each other. If the cooperative principle governs daily communication, literary discourse is about lying, presenting another kind of truth and presenting reality in a deviant way. The elements of style and the way in which messages are transmitted are relevant, even beyond their first meaning. Moreover, the author of the literary work is not in front of the recipient, so there is no direct exchange between them: the recipient is the one who makes the decision to approach the work and he has no direct access to the facts (Gutiérrez Ordóñez 2000: 44ff.).

By “speech” we mean both the enunciation or set of enunciations with thematic unity articulated by the different speakers in their speaking turns, in the different situations in which they intervene – this is the product of the enunciation, or the text we read –, and the interventions themselves, or the acts of the enunciation. We add some features to this concept, taken from pragmatic studies, what we try to adjust to the particularities of literary texts, giving examples taken from the *Aeneid*.

We then describe our method, which we derive from three fundamental critiques of Highet’s study (1972), our main predecessor for the study of speeches in the *Aeneid* (section 1.3). We note the difficulty of establishing classifications based on fixed parameters, since the same speech, even the same statement or speech act, normally contains several actions for different interlocutors, implies several circumstances and many participants. We declare our preference for a descriptive method that reflects the diversity and complexity of particular cases, as well as the conflicts and interactions that occur between various speakers and points of view.

Thus, with the purpose of identifying the actions performed by speakers alongside the way in which these actions are related to each other and constitute coherent speeches, we describe the interactions as hierarchical structures composed by exchanges, moves acts and arguments, according to the methodological proposal of Roulet *et al.* (1985), updated by Kroon (1995). The recursive principle described by these authors implies that in the speeches there is one main speech act or move, which contains the communicative goal, and other moves, acts and arguments which are subsidiary to it. However, precisely because of the ambiguity that characterises literary discourse, we find that sometimes the statements or

arguments which appear to be secondary, become more relevant than the main acts. We also affirm that transactions or negotiations are not always direct, but that their elements are sometimes found in different moments of the work, or in other works, or within a single speech.

In order to describe the different ways in which speeches are presented, and to investigate questions such as the source and authority of speakers, we rely mainly on the model of Laird (1999) and on other studies about subjectivity and point of view in the *Aeneid*, among which we highlight Heinze (1903), Otis (1963), Conte (1986), Fowler (1990) and Fernández Corte (2015, 2016 and 2017). From these studies we see the need to consider the speeches of the narrator and the characters, the direct and indirect allocutions, as well as the mention of speech acts, and even the implicit changes of focalization.

The first part of this inquiry, made up of the second and third chapters, is dedicated to analysing the narrator's and the characters' speeches in the first book of the *Aeneid*, which belong to the diegetic level. We first deal with the introduction of the poem, and the way in which the narrator presents the conflict, in interaction with the goddess Juno. This allows us to assess the ways of speaking of both the narrator's subjectivity and the characters' claim to objectivity. These two cases will serve as antecedents for evaluating the protagonist's behaviour as a character who also assumes the role of the narrator.

Then we look at the way in which Aeneas, after being presented in the third person, intervenes and introduces himself, or else acts and displays attitudes the narrator has expressed. This will later allow us to contrast his behaviour as a character in the narrative with the behaviour he shows as the substitute narrator. In addition, the speeches and exchanges he makes with other characters will allow us to see how his authority grows, until he is able to undertake the epic tale in which he justifies his status. Although he is, during the first book, a character of the diegetic level, on several occasions he behaves in a way that may seem strange: he receives distinctions and carries out actions appearing to exceed his limits and to anticipate the superior position he will occupy during the tale.

The second chapter of our work, *The Introduction to the Aeneid*, discusses the beginning of the epic, dedicated to the introduction of the themes and the establishment of the essential bases and of the position of the narrator. We examine how the plot is conceived as a main conflict between *pietas* and *furor*, displayed as an interaction between the narrator and Juno. The former is identified with *pietas*, which coincide with the interests of Jupiter, fate and the protagonist, while the latter embodies the opposite perspective, either *furor* or *ira*. Aiming to serve as an example of the ideas and the method applied in all of our work, this

chapter is inspired mainly by Fernández Corte (2015), whose ideas actually gave the impetus for this dissertation.

In the first part of the chapter (section 2.1), we discuss the role each of the two speakers assumes in the presentation of the conflict according to their level of authority, and we note that, through their interaction, their ranks and functions are altered. We see that the speech of the Virgilian narrator is intruded upon by other speakers, while Juno aspires to impose her version of the facts.

We describe the way in which the narrator shows more or less openly where his sympathy lies, which would in principle be a form of subjectivity. But his vision, inasmuch as it coincides with the author's perspective – which corresponds to Augustus' and the readers' and is endorsed by the highest divine instances –, also becomes a way of achieving objectivity, or restoring the epic norm, in opposition to the alternative visions presented by some characters.

However, although he has the consent of Jupiter and of fate, the absolute authority of the narrator, or of the author whose perspective he represents, is not an implied or generally accepted fact, but must be recognized by others. *Auctoritas* is a form of power distinct from *potestas* and *imperium*, and must be reaffirmed each time by those who voluntarily submit to it. Jupiter and the narrator have a superior position, similar to *imperium*, but this does not guarantee the obedience of all. Juno, for her part, in light of the possibility of being defeated by Aeneas, feels that her name and her *auctoritas* are in danger.

Instead of constructing a monological speech, or presenting an absolute and irrefutable vision that would be characteristic of the epic genre (Laird 1999: 199), the narrator delegates many of his functions and messages to others. Characters offer him a variety of points of views and a subjectivity that would not be within his reach or would not be justified. Empathy is therefore the possibility given to the characters to present their alternative versions, which can end up undermining the “official” or “objective” version of the story. (Conte 1986: 169f., note 21)

The author does not always control the characters, but there are some, like Juno, who practically manage to rise above him. This goddess, with her opposite orientation, occupies a highly prominent place in literary and cultural traditions, and a decisive political and religious importance in Rome, as a member of the Capitoline Triad. According to the great weight of intercultural and intertextual references she carries, she brings a perspective and a name that are indispensable to Virgil. She is to be counted on, and her presence also gives legitimacy to the epic and to the author. For this reason she gets to pronounce monologues in the first and

seventh books which are very relevant places of the poem. Through both these speeches, which constitute authentic actions, in these two places the goddess manages effectively to oppose the plans of fate and also to open a new argumental and dramatic plot.

The second part of the chapter (section 2.2) shows that the narrator's and Juno's speeches, generally considered as monological, actually intrude upon each other, all the while being intruded by other speeches and other voices. Besides the interaction that occurs between the two of them, we realize that in each there are also moves, speech acts and arguments in different directions which describe internal interactions and make the speeches polyphonic.

In the narrator's proem, different types of intrusion are observed, from a minor to major degree, on the part of other speakers and points of view. Remote forms of intrusion are the appearance of topics or terms with a political and literary charge, such as *primus* or the muse, the mention or quotation of models like Homeric poems, the conveying of information as coming from a third, indefinite person, or the use of an adjective or phrase that focalises on Juno, such as *genus inuisum* (1.28). Sometimes the form of presentation of the statements is complex, and includes several participants and levels within the same speech: for instance, *audierat* (1.20) focalises on Juno, but alludes to another source, which is not stated. Finally, Juno starts speaking directly, which is the most radical mode of discursive intrusion.

The voices included in the narrator's speech help him to build and legitimise his position and his right to undertake the literary discourse. The author, in a similar way to his characters, also has to justify himself and establish his own status. To this end, he recognises the sources and inserts himself into different networks of interactions, speeches or debates, which constitute the epic tradition, the praise of the emperor and of Rome, the legend of the city's foundation, and the Trojan Cycle. From the beginning it is evident that the epic, like the rest of the speeches within it, is more a synthesis of predecessors, generic conventions and historical, political and social conditions than the expression of an individual. Traditional voices and figures confer legitimacy to the evaluative judgment which is personal, but rises as an absolute truth: *tantae molis erat Romanam condere gentem* (1.22).

Juno, for her part, when she finally can speak, directly sets the action in motion. Her speech constitutes the true beginning of the epic: *incepto* (1.37). She interrupts the official presentation, in which Aeneas and the Trojans reach their destination and found the new city, and Carthage is destroyed. She starts a debate with the narrator, and she actually prevents, or at least delays, the fulfilment of the designs of fate. Her anger is appeased at the end of the work, once she has obtained from Jupiter the disappearance of the Trojan lineage. But this is

only temporary because, according to the versions of other authors like Ennius and Horace, the true surrender only happens after the Punic Wars.

Within Juno's speech there is also a debate that illustrates in its structure and the sense of its moves the setback that defines her, which is expressed at a pragmatic level by *at* (1.46). She contrasts the power and successes of other gods to her own failure, and also confronts two destinies and two realities of herself: the current state of things, with the victory of the Trojans and the loss of her own renown and status, is the opposite of what would be just in accordance with her position as Jupiter's sister and wife. This case shows the interactivity and polyphony that define speeches, despite the apparent loneliness of the speakers. The conditions and statutes of oneself and others are always defined in mutual relation to each other.

The third chapter, *Aeneas' Speeches: From Complaint to Tale*, considers the speeches of the protagonist in the first book, through which he begins to define himself as a character of the Virgilian narrative. After being introduced by the narrator, we see him enter into action and speak before the readers and before the other characters of the fiction. He shows different facets of himself, in distinct situations and in front of various interlocutors, and he sometimes also tries to go beyond the scope of action normally ascribed to him.

The first part of the chapter (section 3.1) studies the monologue pronounced in the middle of the storm and Aeneas' encouragement of his companions. Both of these speeches respectively show the two opposite tendencies that define him: on the one hand hesitation and the *nostalgia* for the past, and on the other hand *pietas* and the commitment to the mission.

The monologue reveals Aeneas' state of mind, the highest point of despair. The hero raises his hands to heaven and wishes he had died in Troy, in the sight of his loved ones. Unlike Juno's monologue, Aeneas' speech does not introduce any effective change in the events or in the immediate scene, since the hero cannot oppose the gods, nor does he pretend to be heard by his companions. His hesitation in front of the tasks imposed on him and his *nostalgia* for his homeland constitute his intimate side, which is not shown to the other characters in the scene. The speech does not even aspire to give the impression that it was actually delivered, but rather seems like a kind of self-presentation which shows to the readers the consequences of the storm caused by Juno and ratifies what the narrator had said, now with the subjectivity and pathos offered by the direct speech of the character.

The storm ends with the intervention of Neptune, who calms the winds and restores order and hierarchy, as a leader before his subordinates. The god is equated with a *pietate*

*gravis ac meritis* [...] *uir* (1.151), a role that Aeneas will play before his companions in the next scene.

Indeed, during the landing in Carthage, the protagonist carries out the tasks of the *dux*: he procures food for the others, addresses words of encouragement to them and hides his own trouble for the lost ships. With the purpose of favourably influencing his companions he addresses them as equals, reminds them of the setbacks they have surpassed, gives them the responsibility for the achievements and promises them the end of their sufferings, based on divine guarantees: *dabit deus his quoque finem* (1.199); *illic fas regna resurgere Troiae* (1.206). His confidence is based on the past events he has gone through and on messages received from gods and prophets known to all, so that he can appeal to common consensus, which is a form of implicit exchange. Although there is only one direct speech in the scene (that of Aeneas), several interactions occur nevertheless, as referred to by the narrator. Aeneas answers to their attitude – *maerentia pectora* (1.197) – and in turn receives silence and the resumption of the banquet as a response, implying the approval of his words. These actions represent the official side of Aeneas, which is the attitude that the predecessor of the Romans must assume, for whom the mission and the common good come before personal feelings and interests. Aeneas' way of speaking and addressing the audience is reminiscent of the speaker's attitude to the assembly in Rome.

The second part of the chapter (section 3.2) discusses Venus' participation in the first book, as constituted by three fundamental episodes: her audience with Jupiter, her appearing to the hero in Carthage, disguised as a hunter, and her plotting with Cupid.

Because of the disaster Aeneas recently had suffered, and perhaps also because she was moved by the desperation of her son, Venus goes to Jupiter to demand the fulfilment of the designs favourable to Aeneas and Rome, which gives way the prophecy of the god, one of the most important of the epic. The father of the gods announces a war in Italy – *bellum ingens* (1.263) – but ratifies his will, which includes, among other things, the deification of the hero, the *imperium sine fine* (1.279) of Rome and Juno's change of attitude.

The divine interludes are spaces in which the action of mortals stops and where the gods discuss the course of the events, which is also the design of the plot. Normally between mortals and gods there is an insurmountable gap which is only exceptionally crossed. Transgressions mark very relevant occasions. In this case Jupiter, from his superior position, restores the "official" and invariable version that Juno had subverted with the storm, in a way that ratifies what the narrator had said at the beginning. Aeneas, however, has no access either to these interludes or to the words of Jupiter.

Then Venus, disguised as a hunter, goes down to Earth to meet her son, in order to tell him Dido's story and to announce to him the return of the other ships, and thus prepares him for his encounter with the queen. The hunter's disguise anticipates Dido's appearance and the tragedy, and insists on the separation between the divine and human spheres. In addition, Venus motivates the first official presentation of the protagonist (1.372-85), a speech which anticipates the position he will assume as narrator of the tale. The hero sums up his internal conflict: on the one hand his anguish and desolation – *ignotus, egens [...] Europa atque Asia pulsus* (1.385) –, and on the other the security of his name and lineage: *fama super aethera notus* (1.379). He mentions his divine ancestry – *genus ab Ioue summo* (1.380) –, and assumes the title given to him by historical and literary traditions, especially by Virgil in the *Aeneid*: *sum pius Aeneas* (1.378). This statement suggests a transgression of the narrative levels, as if the character could contemplate himself from some point outside the diegesis.

The scene is concluded with the revelation of the deception, Aeneas' complaint and his disappearance amidst the fog scattered by his mother. The action represents an ontological transformation and a distinction of rank. Likewise, the fog is a narrative mechanism that marks the splitting of reality into two distinct narrative spaces – inside and outside of it – which only interfere in one sense: Aeneas observes the Tyrians, but cannot be observed by them. It also signals the first cession of the narrator's perspective to the character. From the inside, Aeneas has a privileged vision, similar to that of the gods – in fact, once dissolved, he will appear *deo similis* (1.589) –: this gives him the opportunity to present reality transformed by his subjectivity. This suggests a reflection on the working of narrative categories such as point of view, on the discursive possibilities of the hero and the narrator and on the meaning of subjectivity. The new perspective that the fog offers to the protagonist also anticipates his position on the metadiegetic plot and the new narrative level that is about to be opened.

Then the city and the queen continue to be described through Aeneas' gaze, and this perspective also involves the transformation of his own psychological disposition. Dido fulfils her obligations as queen: she welcomes the Trojans according to the official protocol, but also ironically announces the tragedy in terms of political alliance: *Tros Tyriusque* (1.574). Her superior rank gives her the possibility to arrange the conditions of the scene and the place of its participants, but this arrangement is also taken by Ovid to name the Carthaginian episode of Aeneas: *Tyrios [...] toros* (*Tr.* 2.534). Once the fog is dissolved, Aeneas introduces himself and expresses his gratitude and reverence in a tone reminiscent of loving promises. At this point the hierarchies are clear, but they will soon be altered by Cupid's intervention.

In the divine interlude Venus explains her plan to the god and asks him for help. The love affair, like Juno's storm, constitutes a digression, a pause in the journey and a deviation from the designs of the fate, which endangers the mission. Like the winds, Cupid is a force capable of shaking the universe and dominating the most powerful of the Olympians. In this case, the heroic essence will be altered, first of Dido, who goes from *dux femina* (1.364) to *infelix* (1.712; 749), then of Aeneas, and finally the essence of the epic genre itself. The god transforms *arma* into *amor* (Hinds 2000: 240).

At the first official meeting, Ilioneus, in a speech that was supposed to tell an alternative story that was happening outside of the hero's presence, had actually presented the "correct" version and features of Dido and Aeneas. He had declared the destiny and the mission in the same terms as the *di penates* in a prophecy – *est locus, Hesperiam...* (1.530-4=3.163-6) –, and had referred to Aeneas as the emblem of *pietas, iustitia* and *uirtus* – *rex erat Aeneas nobis, quo iustior alter / nec pietate fuit nec bello maior et armis* (1.544f.) –, while qualifying the Tyrians as barbarians: *quod genus hoc hominum? quaeue hunc tam barbara morem / permittit patria?* (1.539f.). The restoration of this version, which coincides with the decree of fate, will require the intervention of Mercury in the fourth book, coming at the behest of Jupiter.

The readers' access to the divine plan and their knowledge of what is going to happen is a source of irony and ambiguity, a feature which, according to Venus, also distinguishes the Tyrians: *domum timet ambiguum Tyriosque bilinguis* (1.661). After this scene the facts and statements from the beginning, such as Jupiter's judgement – *fati nescia* (1.299) –, seemingly innocent, are retrospectively charged with the allusion to the tragedy, and the same is true of the narrator's trials and announcements during the banquet. Cupid arrives, disguised as Ascanius, and gradually transforms the queen. The narrator directly calls her *infelix* and invades her speech to express the announcement of the tragedy and his criticism regarding her attitude and the extent of the banquet: *nec non et uario noctem sermone trahebat / infelix Dido longumque bibebat amorem* (1.748f.). Under these conditions, subject to love, Dido will use her authority to request the hero to tell his story, which is the opportunity to build his heroic status.

The second part of the work, constituted by the fourth and fifth chapters, studies the storyline in Carthage, contained in the second and third books of the *Aeneid*, and the speeches that occur on the metadiegetic level. In this part the hero supplants the narrator and imposes his subjective gaze, which will also be interrupted by the interventions of other characters, whose main function is to tell events that Aeneas cannot know, either because they occurred in his absence, or because they belong to the future.

In addition, as was the case at the diegetic level, the characters take advantage of their interventions to establish their limits, and also to legitimise the status of the protagonist. To present Aeneas as a model of ethical, political and religious values, worthy predecessor of the Romans and Augustus, is one of the essential purposes of the *Aeneid*. After having seen Aeneas during the first book playing the role of leader, being aware of his title, of his divine ancestry and of his fame, in the banquet of Carthage he must justify this position, and for this he chooses the appropriate interlocutors and presenters. Both in Virgil's narrative and in the protagonist's tale, the choice of speakers who have to intervene at a specific moment, transmit information and carry out specific actions, is of interest, and depends on their identity and their material conditions.

The fourth chapter, *Aeneas' Iliupersis*, is concerned with the speeches of the second book: the introduction of the new narrator to the story and the exchanges between this character and Hector, Venus, Anchises and Creusa. After analysing the way in which the narrator's change takes place and how the limits and guidelines of the story are established, we study the shaping of Aeneas as the protagonist at the metadiegetic level, and as the new leader of the Trojans, the designation he receives during the fall of Troy, in interaction with these four characters.

Hector, Venus, Anchises and Creusa have been chosen to legitimise both the hero and the flight from Troy, firstly because of their relationship with the divine or the supernatural, and secondly because of their relationship with Aeneas himself. Venus is a goddess; Hector and Creusa, after their death, have a semi-divine status; and Anchises is of a superior rank, as reaffirmed by Jupiter. We further suggest that they constitute extensions of Aeneas' character, or more accurately, *antonomasias* of some abstract 'planes' of 'facets' related to him. Hector, celebrated by Homer as the most excellent warrior of the Trojan side, is Aeneas' counterpart in the military field, and can bestow his role to his successor. Venus is the helper goddess, who watches over Aeneas and represents him in the divine realm. Anchises and Creusa are figures of the private sphere, family and love, which must also be preserved. This scheme also corresponds to the scenes and speeches of the hero in the first book: the assumption of leadership in front of his companions, the protection from his mother, and the love represented by Dido.

The first part of the chapter (section 4.1) examines the beginning of the tale (2.3-13), as a kind of proem, which is halfway between the diegesis and the metadiegesis. The new narrator still behaves as a character of the Virgilian narrative and, aware of the immediate

situation and its direct audience, emphasises that his allocution is an answer to Dido: the story occurs only to satisfy the queen's desire.

Dido had commissioned Aeneas to tell his feats, and had set precisely the themes and limits, in terms that foreshadowed its epic nature. He reformulates her wish into a subjective paraphrase – *infandum regina iubes renouare dolorem* (2.3) – and constructs his response as a debate between her desire and his resistance. The alternation between contrasting points of view and the complexity of the structure, as well as the literal meaning of *infandus* and *renouare*, seem to allude to the technical difficulty of the tale that is about to begin, which consists in the repetition of some well-known and perhaps exhausted deeds and literary genre.

In this part he also confesses his subjectivity – *quaeque ipse miserrima uidi et quorum pars magna fui* (2.5f.) –, officially assuming his double position as Virgil's character pronouncing a speech and as narrator telling a tale. On the one hand, the subjectivity born from his internal situation allows him to present the facts and the emotions as if he were living them again (*renouare*), thus achieving greater emotional involvement of the public. On the other hand, the role of the narrator offers him the possibility of using facts and the speakers, even the gods, in order to legitimise his figure. In spite of the chronological distance between Aeneas' reality, present in Troy and the redaction of the *Aeneid*, his moral and political orientation as narrator coincides in many respects with that of Virgil.

Once he has given the explanations that he considers appropriate, he declares the tale inaugurated, with a performative verb that constitutes the true beginning: *incipiam* (2.13). Then the narration of the facts should begin, but the entry of Aeneas' character into the Aeneas-narrator's story will not occur until much later. The second part of the chapter (section 4.2) looks at the first phase of the story, shaping his ethos as a character.

But the first step in the process of characterisation occurs while Aeneas is absent, during the episode of Sinon and the wooden horse, which contains the definition of two opposite paradigms: the devious and mendacious Greek against the harsh and frank Trojan, who must perish unjustly, as the city is unjustly destroyed. The identity of the founding hero, like the cultural identity of the Roman Empire, is constructed from the contrast with these types, which become paradigms of exclusion and alterity. Thus, the scene that recounts the fall of Troy illustrates Rome's complex relationship with its Greek origin, as a question of historical continuity, identity and envy, but at the same time of denial, exclusion and rejection. Aeneas has been chosen to carry out a feat different from what had been done by his models: instead of fighting, he must flee and found a new city. Moreover, he is called to inhabit a new world and be the protagonist of a new epic poem essentially different from those of Homer.

After the preliminaries, we concentrate on Hector's scene, in which for the first time the hero is mentioned, addressed, and speaks in the tale. Hector is in charge of informing him of the fall of Troy and ordering him to flee, as well as introducing him as a character on the metadiegetic level and new leader of the Trojans, with the mission of searching for a new homeland for the city's sacred objects and the *di penates: sacra suosque tibi commendat Troia penatis* (2.293). Due to the situation, the way the way in which these words are spoken and the speaker's identity and status, the statement acquires a performative and ritual nature which goes beyond the enunciative value. The former leader, who speaks in the name of Troy, performs the surrender of his own position and appoints his successor responsible for the destiny of the lineage.

The intervention of Hector, while not sufficient to authorise the abandonment of Troy, is distinctive and marks a fundamental milestone in the growth process of Aeneas and in his acceptance of his mission. After him appears Pantus, the priest of Apollo, who effectively brings with him the *di penates*, thus completing Hector's message and materialising the delivery. The possession of the sacred objects allows Pantus not only to present reality from the mortal realm, but also to speak in a lofty tone reminiscent of Jupiter.

The transfer of roles from superior to inferior character illustrates the relations of power and the legitimisation of functions in the *Aeneid*, according to the status of the participants. Moreover, the episode can be read as Virgil's aspiration to be legitimised by Homer, emblem of the epic genre, since the homeric hero can easily evoke the author, the paradigm of the epic genre. Thus, the *traditio lampadis* is also carried out in the poetic field and Virgil, like Ennius, wants to be recognised as a new Homer.

The next section (4.3) studies the appearance of the mother Venus which follows the episodes of the protagonist's *amentia* after he heard and saw what was going on in Troy. She makes him stop his continuous attempts to throw himself into the fight and forget his intention to kill Helen while reaffirming, now from the divine realm, the order to flee that Hector had given him.

This intervention also constitutes the antecedent of that in Carthage, where Venus was dressed as a Huntress, which had been placed by Virgil in the first book, but had occurred later in the story, in terms of chronology. In both episodes the goddess makes important distinctions with regard to her son, but she uses she uses contrasting procedures. In Carthage she had presented herself in disguise and had provoked him to complain about her deception; this time she appears in her natural form, which astonishes him. Before she had protected him in a fog; now, she removes the cloud from his sight and allows him to see the gods: *aspice*

(*namque omnem, quae nunc obducta tuenti / mortalis hebetat uisus tibi et umida circum / caligat, nubem eripiam...*) (2.604-6). This implies an important ontological transformation and a transgression of the boundaries between the divine and mortal realms, which are strictly separated in the *Aeneid*, as she well knows and had emphasized in Carthage, by denying him an embrace. He himself had then bitterly accepted the distance as a condition of fatality: *dextrae iungere dextram non datur ac ueras audire et reddere uoces* (1.408f.).

Venus' action of dispersing the cloud and revealing the gods, used as an argument to convince Aeneas to flee, becomes the most important message of the speech and the true dramatic core of the episode. Although the public in Carthage and the readers only have access to the words, thanks to the effect of *ἐνάργεια* or theatricality of the narration the audience feels as if they are contemplating the spectacle. Moreover, as was the case in Carthage, the cloud again regulates the point of view of the hero and the internal and external spaces. This reflects the narrative levels to which he has access, and this scene is created as a mirror to the first one. If the fog was then used to hide Aeneas from the gaze of other mortals, the cloud now allows him to contemplate the gods that are hidden behind it.

Dido, with her authority in the mortal realm, had let Aeneas speak in Carthage, which gave him the possibility of assuming a higher position and splitting him into two different figures: the narrator and the character of the story. Now, as narrator, he tells of how Venus allows him as a character to assume a higher perspective and to transgress the mortal realm. Seeing the gods gives the possibility of knowing the "official" version of the story, the absolute truth of things, and on the other level the epic norm, which the Virgilian narrator aspires to impose, in name of Jupiter and the author.

The last section of the chapter (4.4) deals with the two scenes concerning the private realm, both closely related: the resistance of Anchises to accompany Aeneas in the flight and the disappearance of Creusa. These characters give Aeneas the last lesson he needs to receive before leaving his homeland, which is the family scheme, as Virgil's contemporaries knew it: the son and the father must accompany him without fault, but the wife is dispensable and can be substituted for political reasons, without affecting the virtue of *pietas*. And the messages that they transmit are endorsed by Jupiter, maximum guarantor of the state and order in Rome, on Olympus, and in the epic.

When Aeneas returns to find his family and flees, after having received from Venus a second command to do so and the definitive confirmation of Troy's fall, Anchises refuses to follow him, which gives rise to an intense debate. The father does not simply abide by the son's decision, but needs a separate confirmation, which comes from Jupiter in the form of

two *auguria maxima*. This episode, which contains Anchises' first appearance, is essential for his presentation as a figure of authority, almost superior to the hero, who play a crucial role in the flight, in the wanderings, as well as, after his death, in the underworld.

Besides attributing to him the competences of the Roman *pater familias*, as Naevius had already done, which include responsibility for all family members and dealing with the religious affairs, Virgil makes him a paradigm of traditional values – *dignitas*, *grauitas* and *religio* – praised by his contemporaries. At the same time, however, he emphasises Anchises' link with the past and his resistance to advance towards the new and the unknown. This is a positively valued feature, possessed by the hero himself, but to a lesser degree: Anchises' clear refusal to move towards the future, together with other factors, prevents him in the end from reaching Italy. Although Aeneas cannot leave him in Troy, certain that he will die at the hands of his enemies, it is also clear that he will eventually have to disappear in order to give his place to the hero, who will be called *pater* after his death.

Creusa appears first in Anchises' scene, subject to the interests of men, but with a character strong enough to demand from her husband the attention that the family requires. Later, in the middle of the flight, due to an oversight of Aeneas, she disappears, and her shadow then returns to reassure him and exhort him to keep going without her. She communicates to him the divine decree stating that she must stay behind, gives him the name of the place where he must go, tells him about the new wife who is waiting for him there, and entrusts him with the care of their child (2.776-89).

On the one hand, her attitude corresponds to the model of the *matrona Romana*, who subordinates her own interests to those of her husband, which in contrast reinforces the tragic character of Dido, who seems not to hear or assimilate Creusa's messages. On the other hand, however, the way in which Creusa speaks to Aeneas and manages to modify his psychological state and his plans far exceeds her rightful place in accordance with her feminine quality and material possibilities. Because she has died, or because she is now part of the court of Cybele, as she declares – *me magna deum genetrix his detinet oris* (2.788) –, the wife has acquired a new ontological status that allows her to use a higher tone and to advise as to the most convenient attitude to take, the renunciation, in opposition with the *error*, that constitutes Aeneas' *furor* and *dolor*. Her message also acquires the status of absolute truth, inasmuch as it is endorsed by Jupiter: *nec te comitem hinc portare Creusam / fas aut ille sinit superi regnator Olympi* (2.778f.).

The fifth chapter, *Aeneas' Wanderings*, studies the third book, in which the hero recounts the journey from Troy to Carthage, made up of progress, numerous detours and false

steps. The hero searches for the homeland assigned to him by the gods, but wrongly interprets every clue and prophecy he receives, especially due to his resistance to moving on towards the unknown and leaving the past behind. If in the second book the events formed a unity, the wanderings are instead a series of dissimilar episodes, taken or adapted from a varied tradition. In these cases the correct or incorrect reception of the messages by the protagonist, and his actions in consequence, are what determine the direction to follow and the plot of the book. Misunderstandings show the complexity of the act of communication and the value of interpretation, which always consists of elaborating a new message. Likewise, Aeneas' search, with both its successes and mistakes, illustrates the process of the poet's inspiration in the writing of the epic, taken as a work created from the reception and synthesis of sources.

In order to organize the episodes in a more coherent structure, we group them around the dialectical opposition between past and future, or between defeated and victors, which corresponds to the main conflict of the hero and his attitude in the first and second books: the nostalgic look at the past versus the duty to advance towards the future imposed by the gods. We rely fundamentally on two theoretical studies. The first is that of Quint (1993), which establishes a generic opposition between romance and epic, forms that coincide respectively with repetition and change, that are typical of defeated and winners; the second is that of Feeney (2007: 108-37) which, from the anthropological opposition between the two visions of the history of humanity, primitive and progressive, studies the ideologies of the Ages of Gold and Iron under the Principate of Augustus.

The opposition between past and future is also manifested in a broader series composed of pairs such as mistake and correction, feminine and masculine, East and West, and so on. Moreover, based on Fowler (1997b), we notice its correspondence with two narrative modes also opposed: digression and teleology, or opening and closure, which mark both the steps of the hero and the structure of the third book. However, we reiterate our refusal to establish a strict classification, insofar as the two elements of the opposition inevitably interfere and define each other, and speakers often transgress the rules imposed upon them.

We thus propose that there are essentially four stops that constitute failed attempts to found cities, or regressions in which tragic characters, tied to the past, intervene and tell their stories. Interventions of gods or prophets may be seen behind each of them, correcting mistakes and offering clues that reveal the right path to follow.

The first part of the chapter (section 5.1) is dedicated to an analysis of the episodes and characters that look to the past: the attempt at a foundation in Thrace, where Polydorus is transformed into myrtle; the error of Anchises in the interpretation of Apollo's oracle, which

leads them to Crete; the presence of Andromache in Buthrotum; and the encounter with Achaemenides in the land of the Cyclops. We know that these are all places of death, or they point out to dead-ends: they reflect the protagonist's attempts to recover his lost homeland, or the poets' servile imitation of his models. These episodes are different from each other, but they constitute a dramatic scale in which repetition and error intensify, until they reach the culminating point that is Buthrotum. After this, the stops at the land of the Cyclops marks a moment of ease. Indeed these four characters are condemned to repetition, failure and death, they nevertheless impel Aeneas to advance towards his destiny, clearly different from theirs.

The first case, Polydorus transformed into a myrtle that bleeds and speaks, prevents the Trojans from remaining in Thrace, a place they had chosen for its closeness and kinship to Troy, and where Aeneas founds a city bearing his name. The blood and the voice that emerge from the plant, as well as the story of the prince's death pierced by spears, provoke the horror of the protagonist and make him abandon his purpose. Despite the kinship he declares – *non me tibi Troia / externum tulit aut cruor hic de stipite manat* (3.42f.) – Polydorus' tragic condition and immobility radically distinguish him from the hero. His is an alternative tale, the first of the vanquished destinies, those who do not participate in the foundational project. Estrangement and horror are means to convince and warnings about the way in which the essence of things has changed. The apparently known places are now invaded by crime, and in them the *pietas* of the protagonist is threatened: *parce pias scelerare manus* (3.42). During the wanderings the Trojans are constantly exposed to unexplained events and phenomena. In Thrace, moreover, the narrator explicitly acknowledges the difficulty of formulating the fantastic event – *horrendum et dictu [...] mirabile monstrum* (3.26) – and reduces it and assimilates it into a known story, which is Euripides' version. This action also reminds the work of critics, or the author, in the search for sources.

The second character which is turned towards the past is Anchises, who makes a mistake in the interpretation of the first prophecy and leads them to Crete, where they found a new Pergamon and are ravaged by a deadly plague. The *error* shows the existence of several possible versions or sources from which the Romans justify their origin – *agnouit prolem ambiguam geminosque parentes* (3.180) –, but also questions the authority of the father, which had been established in Troy. We see that Anchises, although he is in charge of dealing with the gods and has political power to impose his decision, is limited in terms of knowledge to the facts of the past: *genitor ueterum uoluens monumenta uirorum* (3.102). Access to the official version, or to the supreme will, demands more than memory: this other type of knowledge, which is based on divine inspiration, is reserved only for a few, for prophets such

as Cassandra and Helenus or for characters who have died, such as Creusa, or Anchises himself in the sixth book.

Thirdly, we study the encounter with Andromache in Buthrotum, which is the most representative case of Aeneas' tendency to repeat the past. In this city, built in the likeness of Troy, Hector's widow appears as a shadow, alienated and unable to adapt to her new condition. With her character and attitude, she is an emblem of the tragedy suffered by the defeated of the Trojan War. Although her presence in the legend of Aeneas seems to be Virgil's innovation, the character's features, well defined by Homer and Euripides, are used by the poet to confront the protagonist with an extreme representation of his own intimate feelings, which are the *nostalgia* for the lost homeland and the need to recover or found it again. Andromache is also different from Aeneas, and is condemned to remain in the past. Nevertheless, towards the end of the episode, she recognises the destiny reserved for Aeneas and Ascanius, and through the gifts she gives to the child she manages to insert a part of herself and her past into their future project: *manuum [...] quae monumenta meorum / sint* (3.486f.).

Finally we attend to Achaemenides, the Greek forgotten by Ulysses in the land of the Cyclops, who goes out to meet the Trojans and helps them avoid reliving one of the most famous episodes of the *Odyssey*, from which they would not have emerged victorious. But unlike the other characters who tell stories of the past, this has no known literary existence prior to the *Aeneid*, so his presence in the *Odyssey* is part of Virgil's fiction. Moreover, of all the characters, he is the only one who will be able to overcome his circumstances and join Aeneas on the journey, which he will achieve only by renouncing to his Greek identity and becoming a Trojan. In this way, he seems to be a figure specially conceived to provoke thinking on poetic imitation and political conversion, issues of the first order in the *Aeneid*. This episode is one of the last adventures in the Trojan wanderings, happening shortly before the sailors arrive in Carthage. It is the only episode in which the repetition of the past, or the imitation of the model, also implies an overcoming or a change. Achaemenides tells a traditional story from a new point of view, which allows him to shift the focus of interest to another site. He directly omits things that were of first importance to Homer, such as Ulysses' trick of calling himself "Nobody" that highlighted the character's cunning. Changing the epic story is also a possibility of becoming something different – *noua forma* (3.591) –, which is for Achaemenides the only way to exist.

The second part of the chapter (5.2) studies the interventions of the prophets, who rectify the failures and reveal the correct answers and clues of the journey. Their speeches are

in a close relationship of mutual dependence and dependence on a main source, which is Apollo. They are opposed to the cases of digression and constitute the pieces that make up the coherent path towards the goal, which is also the foundational and teleological account of the victors. But Apollo's message is ambiguous, and decoding it requires resorting to other sources and constructing new messages, which is precisely the making of the journey, or the writing of the poem.

In Delos Apollo gives them the first clue of the trip. Immediately after the invocation of Aeneas, the god pronounces his prophecy, which causes a shudder in the foundations of the earth: *tremere omnia uisa repente, / liminaque laurusque dei, totusque moueri / mons circum et mugire adytis curtain reclusis* (3.90-2). He reveals to the protagonist the final destiny, which, paradoxically, constitutes a return – *antiquam exquirite matrem* (3.96) –, and presents to him the dynastic project reserved for his descendants, previously announced by Jupiter to Venus in the epic. With his superior authority, this god sanctions the direction of the journey, the cultural and political movement that gives rise to Rome, and presents it not as the conquest of a foreigner, but as the return of an exile. In this way the Romans mark their distance with respect to the Greek origin and they reduce it to the category of the oriental and the barbarian that they despise. In opposition to Greeks, Romans are distinguished by rationality, contention, light and the masculine, features which are associated with Apollo, the god of the West and of Rome, of Augustus and of victory.

But these messages, namely the direction of travel and the Latin origin, are communicated in code. Apollo is a symbol of the truth, of the future and of inspiration, but he also embodies the ambiguities typical of oracular language. In fact, the objective message is not understood, but due to the identity of the god, his action contains a guarantee of broad scope, in more than one field and with respect to different interlocutors. His appearance and the communication of the first prophecy is due first of all to his relationship with city-foundations. But in addition, as protector of poets, the legitimisation and revelation coming from him extends to Virgil, and then constitute the divine sanction and inspiration with respect to the poetic project. The scene thus represents Apollo assuming the role of guidance and protection of Aeneas and the Trojans thereafter, and, metaphorically, of Virgil and Augustus.

Then, in Crete, the *di penates* come to explain the message, thus avoiding a new consultation of Apollo's oracle. They present the destination site, based on a traditional formula or motto which was taken from the literary or popular tradition, as it had been mentioned by Ennius. They impose it on the Trojans, so that it can then be used by Ilioneus in

the official presentation before Dido: *est locus, Hesperiam Grai cognomine dicunt...* (3.163-6=1.530-4). Their lower rank with respect to Apollo and the other gods as well as their link with the Trojans enable them to be clear and make them ideal figures for interpreting the messages: that means literal ‘translation’ of words as well as mediation between the divine and human spheres, or between different literary authors, or even the cultural transfer of East to West of which Rome is a result. But within the mediation new messages are necessarily added, so that their version is different from Apollo’s words. As domestic and state gods, they assume an important responsibility in the correct reception of prophecies and in the search for the homeland, reaffirm the authority of Aeneas as leader, and declare it: *nos te Dardania incensa tuaque arma secuti, / nos tumidum sub te permensi classibus aequor* (3.156s.).

However, although at this point the Trojans know where to go, they will still have to overcome other obstacles and receive new information before arriving in Italy. They are confronted with a storm, which diverts them towards the Strophades, where the adventure of the harpies takes place and they receive the prediction of the hunger which will make them to eat their tables. In a similar way to the *di penates*, but in a negative sense, the harpies are also able to carry on the interpretation, because they are halfway between the divine and the chthonic realms. Perhaps because of this double nature, their intervention and their message are ambiguous and incoherent. Although the motif of the tables is part of the tradition, its attribution to the harpies seems to be Virgil’s innovation, who wants to allude to the episode of Phineas in the *Argonautica*. This is the only pessimistic prophecy of the whole book, but the fulfilment of it in the seventh book is a positive and even festive fact: it marks the Trojans arrival in Hesperia. However, the episode of the harpies is then not remembered and the prophecy of the tables is attributed to Anchises. On the Strophades the Trojans are again confronted with horror, disorientation and anguish with the unknown, but there they also take a step forward, receive another clue about the future and another confirmation of their arrival: *ibitis Italiam portusque intrare licebit* (3.254).

Celaeno’s announcement motivates the Trojans’ consultation with Helenus, Apollo’s priest. This prophet, however, goes beyond his sphere of competence: he appeals to an *ordo superior*, and uses a sublime tone reminiscent either of Jupiter or the principal narrator. He reaffirms that the Trojans will meet their goal, according to the highest instances: *te maioribus ire per altum / auspiciis manifesta fides: sic fata deum rex / sortitur uoluitque uices, is uertitur ordo* (3.374-6), reveals Juno’s opposition, ratifies the long way to go: *Italiam [...] / longa procul longis uia diuidit inuia terris* (3.381-4), describes the journey, both the adventures that must be lived and those that must be avoided – which saves Aeneas from

having to live them again, or to recount them in the narrative (*renouare*) –, and even recounts other events that are going to happen later, such as the consultation with the Sibyl, the way of making the oaths *uelatae comae* (3.405) and the announcement of the sow, which will be repeated by Tiberinus in the eighth book (3.390-2=8.43-5).

This prophecy far exceeds the previous ones, and in fact constitutes the longest speech of the epic, after the tale of Aeneas, in which it is included. The length and scope of the subjects it evokes make it seem practically a sketch of the journey, or even of the poem itself. Helenus, although of a lesser rank than the other prophets, synthesizes their messages, and many others. His is a different or superior type of interpretation: he builds a completely new and much broader message.

Helenus' way of speaking stands in sharp contrast to Andromache's. It also contradicts his situation in Buthrotum and the sharp limits corresponding to his condition as mortal and his internal position in the story, as he himself declares: *pauca [...] e multis [...] dictis* (3.377-9). If up to this point we have seen that the characters assume the narration of important events, and make statements that seem to exceed their own limitations according to the narrative scheme, they practically seem to 'jump out of fiction', Helenus is an extreme case. On the metadiegetic level, he tells the narrator Aeneas the wanderings the hero is recounting in Carthage, or the epic that Virgil is writing, which must be different from the models. In addition, he explains how he arranges the material and makes the synthesis. In spite of all this, however, he assures that he does not say much. As is generally the case with poets, the declaration of *brevitas* seems not to be a proper *recusatio* but a *praeteritio*, of the type: "I'm not going to say that...", that is, a statement containing precisely the tale which is theoretically rejected.

The characters are ideal instruments for covering up or justifying the subjectivity of the epic narrator. However, as we know, in the *Aeneid* the narrator often expresses his subjective judgment directly, as the characters would do, which constitutes a traditional case of metalepsis. Reading the speeches and episodes of the first three books of the epic has allowed us to verify the opposite case: that the characters assume typically narrative or authorial functions, tell important facts as witnesses or prophets, emit evaluative judgments, show modern political visions and an extraordinary knowledge of the reality external to fiction, organize the plot, cause important turns of events, announce them, reflect on the literary discourse of which they are a part, and make aesthetic statements. These facts also constitute cases of metalepsis, but in the opposite sense to that described by Genette.

From the second book onwards the protagonist undertakes a tale, and becomes a narrator. His internal condition gives him the possibility of freely expressing his feelings, but at the same time his position as a narrator allows him to transform reality and objective facts according to his interests, to control the speeches made by other characters and their right to intervene.

The characters in the tale, like him, are subjective while being given the autonomy and power to transform reality. If in the first part they are above all instances of legitimisation of the hero and the flight of Troy, during the wanderings they determine the path to follow, the advances and the setbacks. The thematic and structural complexity of the third book is therefore largely due to the disparity of the speakers involved, each of whom marks both a part of the path of the protagonist and the narrative plot.

## ZUSAMMENFASSUNG

---

Wie alle literarischen Texte ist die *Aeneis* ein Diskurs, und damit meine ich ein konkretes kommunikatives Ereignis, das vom Autor in einer konkreten Sprechsituation durchgeführt wird. Obwohl der Erzähler zu einer höheren Erzählebene als die Figuren gehört, ist seine Rede in ihrer diskursiven Natur der ihren ähnlich. Die vorliegende Dissertation untersucht die Reden des Erzählers und die der Figuren in den ersten drei Büchern der *Aeneis* auf Grundlage einer Methode, die auf Pragmatik und Literaturtheorie basiert. Abgesehen von der wortwörtlichen Bedeutung interessieren wir uns für den Sinn, den Zweck und die Wirkung von Reden. Wie unsere Untersuchung zeigt, wird diese weitgehend von der Situation bestimmt, in der sie sich befinden, insbesondere bezüglich der sozialen Stellung und Autorität der Sprecher.

Reden sind eine Form von Macht, und die Menschen im Altertum waren sich der Auswirkungen dieser Macht bewusst. Für Vergil ist dies insbesondere als Autor eines Werkes evident, das darauf abzielte, die Macht des wichtigsten Imperiums und einen der größten Anführer der zu seiner Zeit bekannten Welt zu rechtfertigen. In der *Aeneis* sind die Grenzen dessen, was die Sprecher wissen und sagen, streng reglementiert. Diese Grenzen sind durch ihre Identität und ihren materiellen Bedingungen wie Geschlecht, Alter, Ruhm, aber auch durch ihre Präsenz in der populären und literarischen Tradition, ihren ontologischen Status (ob Gott oder Sterblicher), und schließlich durch ihren narrativen Status (die jeweilige narrative Ebene, auf der sie sich befinden, und die Position, die sie als Erzähler oder als Charakter einnehmen) bedingt. Aber gleichzeitig stellen Reden ein wirksames Mittel dar, um den sozialen Rahmen und Rang zu definieren.

Unsere Dissertation widerspricht der These, laut der die Figuren Vergils wortkarg oder isoliert seien (Feeney: 1983) und ihre Reden in Einsamkeit stattfänden und unbeantwortet blieben. Wir versuchen zu belegen, dass Reden, die Handlungen mit gesellschaftlichen und politischen Konsequenzen sind, notwendigerweise interaktiv sind: Sie werden stets als Reaktion auf eine andere Rede oder Handlung konzipiert, die von einem anderen Sprecher ausgeführt wurde, wobei sie ihrerseits Reaktionen anderer hervorrufen. Diese Interaktionen erfolgen jedoch nicht unbedingt direkt, d.h. die Motivationen und Reaktionen finden sich nicht zwangsläufig in der gleichen Szene, im gleichen Buch oder im gleichen Werk, und es

muss sich nicht unbedingt um eine in Sprache gefasste Reaktion handeln, sondern sie kann auch aus einer Handlung oder aus Gesten bestehen.

Das erste Kapitel der Dissertation setzt sich als *Einführung* mit den theoretischen Fragen auseinander. Um die Notwendigkeit unserer Studie zu begründen, werden einige Besonderheiten der Reden in der *Aeneis* spezifiziert, insbesondere jene, die in den ersten drei Büchern vorkommen, und die von Aeneas ausgesprochen werden; die Definition von „Sprache“ wird vorgestellt und die angewandte Methodik beschrieben.

Im ersten Abschnitt (1.1) gelangen wir zu der Einsicht, dass es Botschaften und Reden gibt, die indirekt präsentiert oder angedeutet werden, obwohl Reden und direkte Gespräche in der *Aeneis* viel seltener sind als bei Homer: Im Allgemeinen sind kommunikative Situationen und Interaktionen zwischen den Sprechern komplexer als im griechischen Vorbild. Dies ist unter anderem auf die Überlieferungsart (schriftlich im Gegensatz zu mündlich), auf die Stellung des Werkes innerhalb der literarischen Tradition und auf die politischen Bedingungen Roms zur Zeit des Augustus zurückzuführen, an denen das Epos als politischer Diskurs teilhat und die es zu gestalten hilft. Diese Komplexität begründet wesentlich die Präferenz der pragmatischen vor der sprachlichen und rhetorischen Methode. Wir erklären unsere Absicht, die kommunikative Situation möglichst umfassend zu untersuchen, d.h. verschiedene Arten von Reden zu betrachten, die von verschiedenen Sprechern auf verschiedene Weise, in verschiedenen Bereichen und Erzählebenen vorgetragen und präsentiert werden.

Die Beschränkung auf die ersten drei Bücher erweist sich hier insofern als sinnvoll, als sie uns die Möglichkeit gibt, die Autorität der Sprecher und ihre Limitierungen zu erforschen. Denn zu Beginn des Werkes wird der Leser in die Hauptkonflikte eingeführt, und durch ihre ersten Auftritte werden sowohl der Erzähler als auch die Figuren mit ihrer Ausrichtung und ihren Zielen vorgestellt. Sie verkünden, beschreiben und klassifizieren sogar bisweilen die Sprechakte, die sie ausführen. Ab dem zweiten Buch beginnt der Protagonist die Erzählung seiner Taten in der ersten Person zu erzählen, was viele zuvor festgelegte Kategorien ändert. Denn nun wird eine neue Erzählebene eröffnet: Die Fakten werden aus einer internen Sicht dargestellt und es wird eine Rückblende in die Vergangenheit eingeführt. Die Eröffnung dieser neuen Erzählebene verändert die kommunikativen Situationen und steigert die Komplexität der Darstellung. Die Berücksichtigung der Reden auf den narrativen Ebenen der Diegese und der Metadiege, denen sich jeweils der erste und zweite Teil der Arbeit widmet, ermöglicht es, die Sprecher zu vergleichen und die Unterschiede im Rang und in den

Bedingungen der Sprecher sowie die neuen Interaktionen aufzuzeigen, die durch den Wechsel der Erzählebene entstehen.

Während die Ebenen nach dem von Genette (1989) entwickelten erzähltheoretischen Modell klar unterscheidbar sind, stellen die Reden und Erzählungen aller Sprecher, die des Haupterzählers und des Protagonisten, der auch als Erzähler fungiert, und die der Figuren, die analog dazu die Erzählung einiger Ereignisse übernehmen, analoge Handlungen dar und haben ähnliche Funktionen. Sie alle erzählen einen Teil der Geschichte und definieren ihre Bedingungen und die ihrer Gesprächspartner. Darüber hinaus finden auch Interaktionen zwischen Sprechern auf verschiedenen Ebenen statt, die bisweilen die durch die Narratologie vorgegebenen Grenzen überschreiten: Der Erzähler überträgt seinen Standpunkt an den Protagonisten und gibt diesem die Möglichkeit, die Fakten zu erzählen und eine von ihm im Epos erzählte ähnliche Geschichte zu schildern, was paradigmatisch einen Fall der Interaktion zwischen Personen auf zwei unterschiedlichen Ebenen darstellt.

In diesem Kapitel erläutern wir, wie wir den Terminus „Sprache“ unter Zugrundelegung zweier unterschiedlicher theoretischer Ansätze verstehen – dem der Pragmatik und der Erzähltheorie (Abschnitt 1.2). Normalerweise untersucht die Pragmatik reale Situationen und gewiss bedarf ihre Anwendung im literarischen Bereich wesentlicher Modifikationen. Bei fiktionalen Texten muss es sich nicht notwendigerweise um eine spiegelbildliche Repräsentanz der Wirklichkeit handeln; ihr Wahrheitsbegriff ist ebenso anderer Natur wie der Erzähler ein anderer ist als der Autor.

Gegenüber der täglichen Kommunikation verändern sich im literarischen Diskurs die kommunikativen Ziele der Sprecher wesentlich. Prägt das Kooperationsprinzip die tägliche Kommunikation, darf der literarische Text von der Realität abweichen, ja lügen, um zu einer anderen Art von Wahrheit zu gelangen. Die Stilelemente und die Art und Weise, wie Botschaften übermittelt werden, sind relevant, gehen aber über ihre erste Bedeutung hinaus. Ein weiterer Unterschied besteht darin, dass der Empfänger des literarischen Werkes in keinen konkreten Dialog mit dem Erzähler tritt, sondern sich dem Werk freiwillig nähert und nicht realiter auf die Darstellung einwirken kann. (Gutiérrez Ordóñez 2000: 44ff.) Aufgrund dessen gilt es, das methodische Instrumentarium der Pragmatik an literarische Kontexte anzupassen.

Unter „Rede“ verstehen wir sowohl die Äußerung oder eine Reihe von Äußerungen mit thematischer Einheit, die von den verschiedenen Sprechern in ihren Sprachwendungen, in den verschiedenen Situationen artikuliert werden, in denen sie auftreten – dies ist das Produkt der Äußerung oder des von uns gelesenen Textes –, als auch die Wortmeldung selbst oder den

Äußerungsakt, den die Sprecher durchführen. Wir ergänzen diese Definition mit einigen Merkmalen, die aus pragmatischen Studien stammen; es wird versucht, diese an die Besonderheiten literarischer Texte anzupassen, indem Beispiele aus der *Aeneis* angeführt werden.

Wir beschreiben dann unsere Methode, die aus drei grundlegenden Kritiken der Studie von Highet (1972) abgeleitet wird, unserem wichtigsten Vorgänger in der Erforschung der Reden in der *Aeneis*: dass nur eine der verschiedenen kommunikativen Handlungen berücksichtigt werden, die jeder Diskurs enthält, dass nur direkte Reden betrachtet werden und dass diese nur diejenige der Figuren sind, während die durch den Erzähler erzählte Teile der Geschichte ausgeschlossen bleiben (Abschnitt 1.3).

Aufgrund der komplexen Situation – die gleiche Rede bzw. Aussage oder derselbe Sprechakt kann unterschiedliche Aktionen gegenüber unterschiedlichen Gesprächspartnern enthalten und weitere Umstände und Teilnehmer implizieren – ist es kaum möglich, Parameter zu einer Klassifizierung der Reden zu erstellen. Deshalb ist eine deskriptive Vorgehensweise vorzuziehen, die die Vielfalt und Komplexität der Fälle sowie die Konflikte und Interaktionen zwischen verschiedenen Sprechern und Standpunkten wiedergibt.

Die Aktionen der Sprecher sowie die Art und Weise, wie diese miteinander in Beziehung stehen und kohärente Zuweisungen bilden, beschreiben wir gemäß dem methodischen Vorschlag von Roulet *et al.* (1985), der durch Kroon (1995) aktualisiert wurde, als Interaktionen, die sich aus Austausch, Bewegungen, Sprechakten und Argumenten zusammensetzen. Das von diesen Autoren beschriebene rekursive Prinzip impliziert, dass es in den Reden eine Hauptbewegung oder einen grundlegenden Sprechakt gibt, die oder der das kommunikative Ziel enthält, sowie untergeordnete Bewegungen, Akte und Argumente. Gerade aus der Mehrdeutigkeit, die den literarischen Diskurs ausmacht, ergibt sich die Feststellung, dass bisweilen zunächst zweitrangig wirkenden Aussagen oder Argumente von höherer Relevanz sein können als die Hauptbewegung oder der Hauptsprechakt. Zudem sind Transaktionen oder Verhandlungen nicht immer direkt, sondern ihre Elemente können sich zu unterschiedlichen Momenten des Werkes, in anderen Werken des Vergils oder der anderen Autoren finden. Verhandlungen können auch innerhalb einer einzigen polyphonischen Rede stattfinden.

Um die verschiedene Darstellungsformen der Reden zu beschreiben und Fragen wie die Quelle und Autorität der Sprecher zu untersuchen, stützen wir uns im Wesentlichen auf die Klassifizierung von Laird (1999) und weitere Studien zu Subjektivität und Sichtweise in der *Aeneis*, unter denen Heinze (1903), Otis (1963), Conte (1986), Fowler (1990), Fernández

Corte (2015, 2016 und 2017) hervorzuheben sind. Aus diesen Studien ergibt sich die Notwendigkeit, nicht nur die einzelnen Wortmeldungen des Erzählers und der Figuren zu analysieren, sondern auch direkte und indirekte Reden, sowie die Erwähnung von Sprechakten und sogar implizite Fokuswechsel.

Der erste Teil, aus dem zweiten und dritten Kapitel bestehende Teil der Analyse widmet sich der Untersuchung der Reden des Erzählers und der Figuren im ersten Buch, die zur diegetischen Ebene gehören. Dabei geht es zunächst darum, mit welchen Mitteln der Erzähler den Konflikt in Interaktion mit der Göttin Juno einführt. So lassen sich beide Sprechweisen, nämlich sowohl die des durchaus subjektiven Erzählers als auch der Objektivitätsanspruch der Juno beurteilen. Diese Sprechweisen dienen als Präzedenzfälle, um das Verhalten des Protagonisten bewerten zu können, eine Figur, die auch die Rolle des Erzählers übernimmt.

Daraufhin betrachten wir wie Aeneas erscheint und sich selbst vorstellt, nachdem er zunächst von dem auktorialen Erzähler in der dritten Person präsentiert wurde. Dies wird es später ermöglichen, sein Verhalten als Figur in der Erzählung damit zu vergleichen, wie er in der Rolle als Erzähler agiert. Der Austausch mit anderen Figuren wird uns erkennen lassen, wie seine Autorität wächst, bis er in der Lage ist, die epische Erzählung zu übernehmen, in der er seinen Status begründet. Obwohl er im ersten Buch eine Figur der diegetischen Ebene ist, weist die Handlungen einige Auffälligkeiten auf: Er erhält Auszeichnungen und führt Handlungen durch, die seine Grenzen zu überschreiten scheinen, womit er die überlegene Position antizipiert, die er als Erzähler einnehmen wird.

Das zweite Kapitel unserer Arbeit, *Die Einführung in die Aeneis*, untersucht den Beginn des Epos, und ist der Einführung der Themen, der Festlegung der wesentlichen Grundlagen und der Stellung des Erzählers gewidmet. Wir untersuchen, wie die Handlung als Hauptkonflikt zwischen *pietas* und *furor* konzipiert ist, der als Interaktion zwischen dem Erzähler und Juno dargestellt wird. Der Erzähler bringt Aeneas und der *pietas* seine Sympathie entgegen, die als eine Tugend mit den Interessen von Jupiter, dem Fatum und dem Protagonisten übereinstimmt, während Juno diesem Ideal den *furor* oder die *ira* entgegenstellt. Ausgehend von Fernández Corte (2015) zielt dieses Kapitel darauf ab, exemplarisch die Ideen und Methoden zu präsentieren, die in unserer gesamten Arbeit zur Anwendung kommen werden.

Im ersten Abschnitt des Kapitels (2.1) wird die Rolle analysiert, die jeder der beiden Sprecher, der Erzähler und Juno, bei der Darstellung des Konflikts entsprechend seiner Autoritätsebene einnimmt, und es wird festgestellt, dass sich im Laufe der Interaktion

Rangstellungen und Funktionen ändern. Wir sehen, dass sich in die Rede des Erzählers andere Stimmen mischen, während Juno versucht, ihre Version der Fakten durchzusetzen.

Es wird beschrieben, wie der Erzähler mehr oder weniger offen zeigt, wem er seine Sympathie entgegenbringt, was man als Form der Subjektivität deuten könnte. Doch stimmt seine Haltung mit der des Autors überein – und überdies war für den zeitgenössischen Rezipienten evident, dass diese Haltung darüber hinaus der des Augustus entspricht – und letztlich sogar von den höchsten göttlichen Instanzen unterstützt wird, und so stellt sie trotz oder gar wegen der Parteilichkeit eine objektive Norm dar, die das epische Grundmuster wiederherstellt.

Indessen ist trotz der Zustimmung Jupiters und des Fatums die absolute Autorität des Erzählers keineswegs selbstverständlich gegeben oder eine allgemein akzeptierte Tatsache, sondern muss von anderen anerkannt werden. Wie Augustus, Vergil und seine Leser wussten, ist *Auctoritas* eine Form der Macht, die sich von *potestas* und *imperium* unterscheidet, die jedes Mal von denen bekräftigt werden muss, die sich ihr freiwillig unterwerfen. Jupiter und der Erzähler haben im Werk eine überlegene Position, die dem *imperium* ähnelt, aber das garantiert ihnen nicht den Gehorsam aller. Juno ihrerseits ist angesichts der Möglichkeit von Aeneas besiegt zu werden der Ansicht, dass ihr Name und ihre *auctoritas* in Gefahr sind.

Statt eine monologische Rede zu konstruieren oder ein absolutes und unwiderlegbares Bild vorzustellen, was der epischen Gattung entsprechen würde (Laird 1999: 199), delegiert der Erzähler viele seiner Funktionen und Botschaften an andere. Die Figuren bieten ihm eine Vielfalt von Standpunkten und subjektiven Perspektiven, die sich außerhalb seiner Reichweite befinden oder nicht zu rechtfertigen wären. Empathie ermöglicht es den Figuren deshalb, ihre alternativen Versionen darzustellen, was dazu führen kann, dass die „offizielle“ oder „objektive“ Version der Geschichte destabilisiert wird. (Conte 1986: 169f., Fußnote 21)

Der Erzähler hat indessen nicht immer die oberste Kontrollinstanz inne, sondern es gibt solche Instanzen, die es wie Juno schaffen, sich über ihn zu erheben. Diese Göttin mit ihrer Aeneas entgegengesetzten Ausrichtung hat als Mitglied der Kapitolinischen Trias eine sehr prominente Stellung in den literarischen und kulturellen Traditionen und ist in Rom von entscheidender politischer und religiöser Bedeutung. Angesichts der enormen Menge interkultureller und intertextueller Referenzen bringt sie eine Perspektive und einen Namen mit, die für Vergil unbedingt notwendig sind. Mit ihr muss gerechnet werden, und ihre Anwesenheit verleiht auch dem Werk und dem Autor Legitimität. Aus diesem Grund ist es ihr erlaubt, an überaus relevanten Stellen des Werkes nämlich im ersten und siebten Buch, Monologe zu halten. Durch diese beiden Reden, die authentische Handlungen darstellen,

gelingt es der Göttin, sich den Plänen des Fatums wirksam entgegenzustellen und sogar eine neue argumentative und dramatische Handlung zu eröffnen.

Der zweite Teil des Kapitels (Abschnitt 2.2), der sich der Analyse der Struktur der Reden des Erzählers und Junos widmet, zeigt, dass beide, die allgemein als monologisch angelegt betrachtet werden, tatsächlich konfrontativ gegeneinanderstehen, wobei andere Reden und Stimmen intervenieren. Neben der Interaktion zwischen den beiden zeigen sich innerhalb jeder einzelnen Rede auch differierende Bewegungen, Sprechakte und Argumente mit unterschiedlichen Tendenzen, die interne Interaktionen beschreiben und die Reden polyphon machen.

Im Proömium des Erzählers finden sich verschiedene Arten der Intervention durch andere Sprecher und Standpunkte. So werden Diskurse anderer Sprecher oder Texte anderer literarischer Autoren aufgegriffen, wobei die Sprecher des neuen Text dem aufgegriffenen in einer gleitenden Skala näher oder entfernter stehen können (Laird 1999: 40). Eine entfernte Formen von Interventionen ist eine allgemeine Intertextualität mit dem Erscheinen von Themen oder Begriffen mit politischer oder literarischer Ladung, wie z.B. *primus* (1.1) in Bezug auf Aeneas, oder die Muse, die Erwähnung oder das Zitat literarischer Vorbilder wie die Dichtung Homers, die Übermittlung von Informationen, die von einer dritten, unbestimmten Person stammen, oder die Verwendung eines Adjektivs oder einer Phrase, die sich auf Juno fokussiert wie z.B. *genus inuisum* (1.28). Manchmal ist die Darstellungsform der Aussagen komplex und umfasst mehrere Teilnehmer und Ebenen innerhalb derselben Rede: Zum Beispiel richtet *audierat* (1.20) den Fokus auf Juno, spielt aber auf eine andere Quelle an, die nicht angegeben ist. Statt die Anspielung auf eine allgemein bekannte Tradition, oder seine eigene Teilnahme an der Äußerung klar zu machen, sagt der Erzähler, dass die Göttin etwas gehört habe, was irgendjemand gesagt habe. Schließlich beginnt Juno direkt zu sprechen, was die intensivste und unmittelbarste Art des diskursiven Eindringens anderer Texte ist.

Die Stimmen, die in der Rede des Vergil'schen Erzählers enthalten sind, helfen ihm, die Position des Autors und sein Recht, den literarischen Diskurs zu führen, aufzubauen und zu legitimieren. Ähnlich wie seine Figuren muss der Autor sich rechtfertigen und seinen eigenen Status etablieren. Zu diesem Zweck macht er die Quellen kenntlich und setzt sich in ein Netz aus unterschiedlichen Interaktionen, Reden oder Debatten, was von der epischen Tradition, der Lobpreisung des Augustus und Roms, der Legende von der Gründung und dem Trojanischen Zyklus gebildet wird. Von Anfang an ist es offensichtlich, dass das Epos, wie der Rest der Reden darin, vielmehr eine Synthese aus Vorgängern, allgemeinen Konventionen

und historischen, politischen und sozialen Bedingungen ist als der bloße Ausdruck eines einzelnen Individuums. Traditionelle Stimmen und Figuren verleihen dem persönlichen Werturteil, das einen absoluten Wahrheitsanspruch erhebt, Legitimität: *tantae molis erat Romanam condere gentem* (1.22).

Dann setzt Juno ihrerseits – als sie endlich zu Worte kommt – die Handlung in Gang. Ihre Rede stellt den tatsächlichen Beginn des Epos dar: *incepto* (1.37). Sie unterbricht die offizielle Darstellung, in der Aeneas und die Trojaner ihr Ziel erreichen, die neue Stadt gefunden haben werden und Karthago zerstört wird. Sie beginnt eine Debatte mit dem Erzähler und verhindert tatsächlich oder verzögert zumindest die Erfüllung des Willens des Fatums. Ihre Wut ist am Ende des Epos beruhigt, nachdem ihr Jupiter das Ende des Stammes der Trojaner gewährt hat. Aber das Nachlassen ihrer Wut ist nur vorübergehend, denn nach den Versionen anderer Autoren wie Ennius und Horaz erfolgt ihre wahre Kapitulation erst nach den Punischen Kriegen.

In ihrer Rede gibt es auch eine Debatte, die in ihrer Struktur und dem Sinn ihrer Bewegungen die Rolle der Göttin als Gegnerin veranschaulicht. Dies wird auch auf einer pragmatischen Ebene durch *at* (1.46) ausgedrückt. Juno stellt ihrem Scheitern die Macht und die Erfolge anderer Götter, sowie zwei Schicksale und zwei Versionen ihrer selbst entgegen: Der aktuelle Stand der Dinge bzw. der Sieg der Trojaner und der Verlust ihres eigenen Rufs und Status sind das Gegenteil dessen, was im genauen Einklang mit ihrer Position als Schwester und Frau des Jupiters stünde. Dieser Fall zeigt trotz der scheinbaren Einsamkeit der Sprecher die Interaktivität und Polyphonie ihrer Reden. Die eigene Bedingungen und der eigene Status werden immer in Gegenüberstellungen definiert.

Das dritte Kapitel, *Aeneas' Reden: Von der Klage zur Erzählung*, betrachtet die Reden des Protagonisten im ersten Buch, durch die er beginnt, sich selbst als Figur der Vergil'schen Narrative zu definieren. Nachdem er vom Erzähler vorgestellt wurde, sehen wir, wie er vor den Lesern und vor den anderen Charakteren der Fiktion das Wort ergreift. Er zeigt unterschiedlichen Facetten seiner selbst und dies in verschiedenen Situationen und vor verschiedenen Gesprächspartnern, und manchmal versucht er sogar, über den ihm normalerweise zugeschriebenen Handlungsspielraum hinauszugehen.

Der erste Teil des Kapitels (Abschnitt 3.1) untersucht den mitten im Sturm gehaltenen Monolog und die Ermutigung der Gefährten. Beide Reden zeigen jeweils deutlich die beiden einander entgegengesetzten, wesentlichen Tendenzen: Einerseits das Zögern und die *nostalgia* nach der Vergangenheit, andererseits die *pietas* und das Engagement für die Mission.

Der Monolog offenbart seinen Geisteszustand, den Kulminationspunkt seiner Verzweiflung. Der Held hebt seine Hände zum Himmel und klagt, es wäre besser gewesen, schon in Troja vor den Augen seiner Lieben gestorben zu sein. Im Gegensatz zu Junos Monolog bewirkt Aeneas Rede keine wirksame Veränderung der Ereignisse oder der unmittelbaren Szene, da der Held weder gegen die Götter kämpfen kann noch vorgibt, von seinen Gefährten gehört zu werden. Sein Zögern angesichts der ihm auferlegten Aufgaben und seine Sehnsucht nach seiner Heimat zeigen sein Innerstes, das den anderen Figuren in der Szene verborgen bleibt. Die Rede verzichtet darauf, den Eindruck einer tatsächlich gehaltenen Rede zu evozieren, sondern wirkt wie eine Art Selbstdarstellung, die den Lesern die Folgen des von Juno verursachten Sturms zeigt und dient als Bestätigung des Erzählers, insofern sie aus der subjektiven Sicht mit dem Pathos der direkten Rede das Gesagte illustriert.

Der Sturm endet mit dem Erscheinen Neptuns, der als Anführer seine Untergebenen, die Winde, beruhigt und so Ordnung und Hierarchie wiederherstellt. Sein Erscheinen hat die gleiche Wirkung auf das Meer wie das Erscheinen eines *pietate grauis ac meritis [...] uir* (1.151), also eine Rolle, die Aeneas in der nächsten Szene vor seinen Gefährten spielen wird.

Tatsächlich erfüllt der Protagonist während der Landung in Karthago die Aufgaben des *dux*: er beschafft Nahrung, spricht den anderen ermutigende Worte zu und verbirgt seinen eigenen Kummer über die verlorenen Schiffe. Mit dem Ziel, seine Gefährten positiv zu beeinflussen, spricht er sie als Gleichgestellte an, erinnert sie an überwundene Rückschläge, überträgt ihnen die Verantwortung und verspricht ihnen auf Basis göttlicher Garantien das Ende ihrer Leiden: *dabit deus his quoque finem* (1.199); *illic fas regna resurgere Troiae* (1.206). Sein Vertrauen stützt sich auf vergangene, gemeinsam durchlebte Ereignisse und auf Botschaften von Göttern und Propheten. So kann er auf einen Konsens zurückgreifen, der eine Form des impliziten Austauschs ist. Obwohl es nur eine direkte Rede in der Szene gibt, nämlich die des Aeneas', treten dennoch mehrere Interaktionen auf, auf die sich der Erzähler bezieht. Aeneas antwortet auf ihre Haltung – *maerentia pectora* (1.197) – und erhält als Antwort Schweigen und die Wiederaufnahme des Banketts, was eine implizite Zustimmung bedeutet. Diese Handlungen stellen die offizielle Seite des Aeneas dar oder die Haltung, die der Anführer der Römer einnehmen muss, der seine Aufgabe und das Gemeinwohl über persönliche Gefühle und Interessen zu stellen hat. Seine Art zu sprechen und sich an die Gruppe zu wenden erinnert an die Haltung des Redners gegenüber der Versammlung in Rom.

Der zweite Teil dieses Kapitels (Abschnitt 3.2) erläutert die Handlung der Venus im ersten Buch, die aus drei grundlegenden Episoden besteht: Dem Zwiegespräch mit Jupiter, ihrer Annäherung an den Helden in Karthago und das Schmieden des Plans mit Cupido.

Venus geht wegen der von Aeneas kürzlich erlittenen Katastrophe zu Jupiter (und auch aus Mitleid mit ihrem Sohn), um die Erfüllung der Pläne zu fordern, die Aeneas und Rom zugutekommen. Dies hat eine der wichtigsten Prophezeiungen des Epos zur Folge. Der Göttervater kündigt einen Krieg in Italien an – *bellum ingens* (1.263) –, bestätigt aber seinen Willen, der unter anderem die Apotheose des Helden, das *imperium sine fine* Roms (1.279) und Junos Verhaltensänderung umfasst.

Bei den göttlichen Interludien handelt es sich um Vorgänge, in denen Sterbliche ausgeschlossen sind und in denen die Götter den Lauf der Ereignisse diskutieren, was zugleich einen Entwurf der Handlung darstellt. Normalerweise gibt es zwischen Sterblichen und Göttern eine unüberwindliche Kluft, die nur in Ausnahmefällen überschritten wird. Deswegen zeigen Übertretungen dieser Grenze, dass es sich um äußerst relevante Anlässe handelt. In diesem Fall stellt Jupiter aus seiner überlegenen Position die „offizielle“ und unveränderliche Ordnung wieder her, die Juno mit dem Sturm untergraben hatte, und zwar so, dass das eingangs vom Erzähler Gesagte bestätigt wird. Aeneas hat hier jedoch keinerlei Einflussmöglichkeit, weder zu diesen Interludien noch zu den Worten des Jupiters.

Dann kommt Venus, als Jägerin (*uenatrix* 1.319) verwandelt, dem Sohn entgegen, um ihm die Geschichte Didos zu erzählen und ihm mitzuteilen, dass die verlorenen Schiffe zurückkehren sind, um ihn so auf die Begegnung mit der Königin vorzubereiten. Die Verwandlung nimmt Didos Figur und die Tragödie voraus und markiert die Trennung zwischen göttlicher und menschlicher Sphäre. Darüber hinaus motiviert Venus die erste offizielle Vorstellung des Protagonisten (1.372-85), eine Rede, die die Position antizipiert, die er als Erzähler der Geschichte einnehmen wird. Der Held fasst seinen inneren Konflikt zusammen: Einerseits ist er von Qual und Trostlosigkeit gezeichnet – *ignotus, egens* [...] *Europa atque Asia pulsus* (1.385) –, andererseits hat er das Selbstbewusstsein seines Namens und seiner Vorfahren: *fama super aethera notus* (1.379). Er erwähnt die göttliche Abstammung – *genus ab Ioue summo* (1.380) – und nimmt den Titel an, den er gemäß historischer und literarischer Traditionen, insbesondere aber in der *Aeneis* Vergils erhält: *sum pius Aeneas* (1.378). Diese Aussage deutet bereits eine Überschreitung der Erzählebenen an, denn diese Zuschreibung wirkt, als ob die Figur sich selbst von einem Punkt außerhalb der Diegese aus betrachten könnte.

Die Szene endet mit der Enthüllung der Täuschung, Aeneas' Klage und seinem Verbergen im Nebel, den seine Mutter verstreut. Die Aktion stellt eine ontologische Transformation und eine Auszeichnung dar. Ebenso ist der Nebel ein narrativer Mechanismus, der die Spaltung der Realität in zwei verschiedene narrative Räume innerhalb

und außerhalb des Nebels markiert, die nur in eine Richtung durchbrochen werden können: Aeneas beobachtet die Tyrier, kann aber von ihnen nicht beobachtet werden. Dieser Vorgang signalisiert auch die erste Übertragung der Perspektive des Erzählers an die Figur. Innerhalb der Wolke hat Aeneas eine privilegierte Sicht, die der der Götter ähnelt: Tatsächlich wird er nach der Auflösung *deo similis* (1.589) erscheinen. Dies gibt ihm die Möglichkeit, die Menschenwelt durch seine Subjektivität transformiert zu präsentieren. Darüber hinaus kann die Betrachtung der Handlung Überlegungen zum Verhältnis von narrativen Kategorien wie dem Standpunkt, den diskursiven Möglichkeiten des Helden und des Erzählers und der Subjektivität veranlassen. Die neue Perspektive, die der Nebel dem Protagonisten bietet, antizipiert auch seine Position in der metadiegetischen Handlung und der neuen Erzählebene, die bald eröffnet werden wird.

Dann werden die Stadt und die Königin weiterhin aus seiner Perspektive beschrieben, die auch die Transformation seiner eigenen psychologischen Disposition beinhaltet. Dido erfüllt ihre Verpflichtungen als Königin: Sie begrüßt die Trojaner gemäß dem offiziellen Protokoll, kündigt aber auch ironisch die Tragödie als ein politisches Bündnis an: *Tros Tyriusque* (1.574). Ihr höherer Rang gibt ihr die Möglichkeit, die Bedingungen der Szene und die Stellung der Teilnehmer zu gestalten, aber diese Anordnung ist auch die Überschrift, die die tragische Episode bezeichnet, denn dieser Name wird von Ovid verwendet, um Aeneas' karthagische Abenteuer zu bezeichnen: *Tyrios [...] toros* (*Tr.* 2.534). Sobald der Nebel aufgelöst ist, stellt sich Aeneas vor und drückt seine Dankbarkeit und Ehrfurcht in einem Ton aus, der an liebevolle Versprechen erinnert. An dieser Stelle sind die Hierarchien deutlich markiert, doch werden sie bald durch Cupidos Werk verändert.

Im göttlichen Interludium erklärt Venus Cupido ihren Plan und bittet ihn um Hilfe. Die Liebesaffäre stellt wie Junos Sturm einen Exkurs, eine Pause auf der Reise und eine Abweichung vom Willen des Fatums dar, die die Mission gefährdet. Wie die Winde ist Cupido eine Kraft, die das Universum erschüttern und den mächtigsten der Olympischen Götter dominieren kann. In diesem Fall wird die heroische Essenz verändert, zunächst die der Dido, die von *dux femina* (1.364) zur *infelix* (1.712; 749) wird, dann die des Aeneas' und schließlich die Essenz der epischen Gattung selbst. Der Gott verwandelt *arma* in *amor* (Hinds 2000: 240).

Beim ersten offiziellen Treffen hatte Ilioneus in einer Rede, einer alternativen Variante der Geschichte, erzählt, was außerhalb der Anwesenheit des Helden geschehen ist, und damit tatsächlich die „richtige“ Version und die Merkmale der Dido und des Aeneas vorgestellt. Er hatte das Schicksal und die Mission in den gleichen Worten erklärt wie die *di penates* in einer

Prophezeiung – *est locus, Hesperiam...* (1.530-4=3.163-6) – und hatte Aeneas als das lobenswertere Inbild von *pietas, iustitia* und *uirtus* – *rex erat Aeneas nobis, quo iustior alter / nec pietate fuit nec bello maior et armis* (1.544f.) – bezeichnet, während er die Tyrer als Barbaren qualifizierte: *quod genus hoc hominum? quaeue hunc tam barbara morem / permittit patria?* (1.539f.). Die Wiederherstellung dieser Version, die mit dem Dekret des Fatums übereinstimmt, erfordert das Erscheinen Merkurs im vierten Buch, der auf Geheiß des Jupiters kommt.

Der Zugang der Leser zum göttlichen Plan und ihr Wissen über das zukünftige Geschehen wird zur Quelle von Ironie und Doppeldeutigkeit, ein Merkmal, das laut Venus auch die Tyrer auszeichnet: *domum timet ambiguam Tyriosque bilinguis* (1.661). Nach dieser Szene werden viele, anfangs scheinbar unschuldige Fakten und Aussagen, wie die Unkenntnis der Dido über das Urteil Jupiters – *fati nescia Dido* (1.299) –, rückwirkend mit Anspielungen auf die Tragödie aufgeladen, ebenso wie die Urteile und Ankündigungen des Erzählers im Laufe des Festmahls. Cupido erscheint in der Tarnung als Ascanius und verwandelt die Königin allmählich. Der Erzähler nennt sie direkt *infelix* und mischt sich in ihre Rede ein, um die Tragödie anzukündigen und seine Kritik an ihrer Haltung und der Länge des Festmahls zum Ausdruck zu bringen: *nec non et uario noctem sermone trahebat / infelix Dido longumque bibebat amorem* (1.748f.). Unter diesen Bedingungen wird Dido ihre Autorität benutzen, um den Helden zu bitten, seine Geschichte zu erzählen, was zur Gelegenheit wird, seinen heroischen Status aufzubauen.

Der zweite Teil der Dissertation (Kapitel 4 und 5) untersucht die Erzählung in Karthago, die im zweiten und dritten Buch der *Aeneis* enthalten ist, und die Reden auf der metadiegetischen Ebene. In diesem Teil ersetzt der Held den Erzähler und setzt seinen subjektiven Blick durch, der durch die Wortmeldung anderer Figuren unterbrochen und ergänzt wird. Die Hauptfunktion dieser Figuren besteht darin, Ereignisse zu erzählen, die der Held entweder aufgrund seiner Abwesenheit oder aufgrund ihrer Zugehörigkeit zu einer zukünftigen Zeit, nicht kennen kann.

Darüber hinaus nutzen die Figuren, wie es auf der diegetischen Ebene der Fall war, ihre Redemöglichkeit, um ihre Bedingungen und Grenzen zu erläutern und überdies den Status des Protagonisten zu legitimieren. Aeneas als Vorbild in ethischer, politischer und religiöser Hinsicht, also als würdigen Vorgänger der Römer und Augustus, zu präsentieren ist eines der wesentlichen Ziele der *Aeneis*. Nachdem wir ihn während des ersten Buches als *dux* gesehen haben, der sich seines Titels, seiner göttlichen Abstammung und seines Ruhmes bewusst ist, muss er diese Position beim Festmahl in Karthago begründen, wofür die Gesprächspartner

und diejenigen, die ihn vorstellen, sorgfältig wegen ihrer Identität und konkreten Bedingungen ausgewählt werden. Wer zu einem bestimmten Zeitpunkt das Wort ergreift, Informationen übermittelt und konkrete Handlungen durchführt, ist höchst signifikant.

Das vierte Kapitel, *Aeneas' Iliupersis*, befasst sich mit den Reden des zweiten Buches. Der Protagonist wird als neuer Erzähler eingeführt und als Figur tauscht er sich mit Hektor, Venus, Anchises und Creusa aus. Nach der Analyse der Art und Weise, wie der Wandel des Erzählers stattfindet und wie die Grenzen und Richtlinien der Erzählung festgelegt werden, untersuchen wir die Gestaltung von Aeneas als Protagonist auf der metadiegetischen Ebene und als neuer Anführer der Trojaner, die Bezeichnung, die er beim Trojas Untergang in Interaktion mit diesen vier Figuren erhält.

Hektor, Venus, Anchises und Creusa wurden ausgewählt, um die Flucht aus Troja zu legitimieren, was ihnen aufgrund ihrer Beziehung zum Göttlichen oder Übernatürlichen einerseits und ihrer Beziehung zu Aeneas selbst andererseits möglich ist. Venus ist eine Göttin, Hektor und Creusa haben nach ihrem Tod einen halbgöttlichen Status, und Anchises hat einen durch Jupiter bestätigten höheren Rang. Unserer Ansicht nach handelt es sich bei ihnen um Erweiterungen des Charakters des Aeneas' oder genauer gesagt, Antonomasien abstrakter Ebenen bzw. weitere Facetten im Zusammenhang mit ihm. Hektor, der schon bei Homer als bester Krieger auf trojanischer Seite gilt, dient dazu, diese Rolle auf ihn übertragen. Venus ist die Hilfsgöttin, die über ihn wacht und ihn in der Sphäre des Göttlichen vertritt. Anchises und Creusa sind Figuren der Privatsphäre der Familie und Liebe, die es zu wahren gilt. Dieses Schema entspricht auch den Szenen und Reden des Helden im ersten Buch, nämlich der Übernahme der Führung seiner Gefährten, des Schutzes durch seine Mutter und der von Dido repräsentierten Liebe.

Der erste Teil des Kapitels (Abschnitt 4.1) untersucht den Beginn der Erzählung (2.3-13), als eine Art Proömium, das in der Schwebe zwischen Diegese und Metadiegesen liegt. Der neue Erzähler verhält sich noch immer wie eine Figur der Vergil'schen Erzählung und betont im Bewusstsein um die unmittelbare Situation und sein direktes Publikum, dass die Rede eine Antwort auf Dido ist: Zu dieser Erzählung kommt es ausschließlich, um den Wunsch der Königin zu erfüllen.

Dido hatte ihn beauftragt, seine Taten zu erzählen, und Themen und Grenzen genau festgelegt, und zwar auf eine Weise, die die epische Natur der Erzählung vorwegnahm. Er formuliert ihren Wunsch in einer subjektiven Paraphrase – *Infandum regina iubes renouare dolorem* (2.3) – und konstruiert seine Antwort als Debatte zwischen ihrem Wunsch und seinem Widerstand. Der Wechsel zwischen kontrastierenden Standpunkten, die Komplexität

der Struktur und die wörtliche Bedeutung von *infandus* und *renouare* deuten die technische Schwierigkeit der beginnenden Erzählung an, in der er nicht umhin kommt, hinlänglich bekannte Taten nochmals zu erzählen und damit die epischen Gattung zu perpetuieren.

In diesem Teil gesteht er auch seine Subjektivität – *quaeque ipse miserrima uidi et quorum pars magna fui* (2.5f.) – und nimmt so offiziell seine Doppelstellung ein: als Vergil'sche Figur, die Reden hält, und als eigenständiger Erzähler. Einerseits erlaubt ihm die aus seiner inneren Situation resultierende Subjektivität, die Fakten darzustellen und die Emotionen so zu aktualisieren, als würde er sie gerade wieder erleben (*renouare*), wodurch eine stärkere emotionale Beteiligung des Publikums erreicht wird. Andererseits bietet ihm die Rolle des Erzählers die Möglichkeit, Fakten und unterschiedliche Sprecher, ja sogar die Götter zur Legitimation seiner selbst zu nutzen. Trotz der chronologischen Distanz zwischen Aeneas' Anwesenheit in Troja und der Niederschrift der *Aeneis* stimmen seine moralischen und politischen Haltungen als Erzähler in vielerlei Hinsicht mit der des Vergil überein.

Sobald er die für angemessen gehaltenen Erklärungen gegeben hat, erklärt er seine Erzählung durch ein performatives Verb als eröffnet, was den eigentlichen Anfang der Erzählung darstellt: *incipiam* (2.13). Dann sollte die Erzählung der Fakten einsetzen, doch wird der Eintritt von Aeneas als Figur erst viel später erfolgen. Der zweite Teil des Kapitels (Abschnitt 4.2) befasst sich damit, wie sein Charakter in der ersten Phase als Figur der Erzählung gestaltet wird.

Doch der erste Schritt im Prozess der Charakterisierung vollzieht sich in Abwesenheit des Aeneas, und zwar in der von Sinon und dem hölzernen Pferd handelnden Episode. Hier werden zwei entgegengesetzte Stereotypen präsentiert, einerseits Sinon, der das Stereotyp vom hinterhältigen und verlogenen Griechen darstellt, andererseits Laokoon, der für den harten und offenen Trojaner, der zu Unrecht sterben muss, steht. Die Identität des Gründungshelden, wie auch die kulturelle Identität des Römischen Reiches wird aus dem Kontrast zu diesen beiden Stereotypen konstruiert, die zu Paradigmen der Ausgrenzung und Alterität werden. So veranschaulicht die Erzählung vom Fall Trojas Roms komplexe Beziehung zu seinen griechischen Vorgängern, die zwischen historischer Kontinuität, Identität und Neid schwankt und bis zu Verleugnung, Ausgrenzung und Ablehnung reicht. Aeneas wurde ausgewählt, um eine Leistung zu vollbringen, die sich von der Leistung seiner Vorbilder unterscheidet: Statt zu kämpfen, muss er fliehen und eine neue Stadt gründen. Außerdem ist er dazu berufen, eine neue Welt zu bewohnen und der Protagonist eines neuen epischen Gedichts zu werden, das sich von den Homerischen Helden grundlegend unterscheidet.

Nach dieser ersten Episode konzentrieren wir uns auf die Hektor-Szene, in der der Held zum ersten Mal in der Erzählung erwähnt und angesprochen wird und schließlich auch selbst zu Wort kommt. Hektor ist dafür verantwortlich, ihn über den Fall Trojas zu informieren und ihm die Flucht zu befehlen, ihn als Figur der metadiegetischen Ebene und neuen Anführer der Trojaner mit der Mission vorzustellen, nach einer neuen Heimat für die heiligen Objekte der Stadt und für die *penaten* zu suchen: *sacra suosque tibi commendat Troia penatis* (2.293). Durch die Situation, die Art und Weise der Äußerung, die Identität und den Status des Sprechers erhält die Aussage einen performativen und rituellen Charakter, der über den konkreten Aussagewert hinausgeht. Der ehemalige Anführer, der im Namen Trojas spricht, übergibt seine Stellung an seinen Nachfolger, der dann über die Zukunft des Stamms verantwortlich sein wird.

Das Erscheinen Hektors, des exzellenten Helden auf trojanischer Seite, ist zwar nicht ausreichend, um zu erlauben, dass Troja aufgegeben wird, dennoch markiert es einen grundlegenden Meilenstein im Wachstumsprozess von Aeneas und seiner Annahme der Mission. Nach ihm erscheint Pantus, der Priester Apollos, der die *di penates* und die heiligen Gegenstände mitbringt, um so die Botschaft zu vervollständigen und die Übergabe zu konkretisieren. Der Besitz der heiligen Objekte erlaubt es Pantus, das Geschehen nicht nur auf dem Terrain der Sterblichen darzustellen, sondern auch in einem so hohen Ton zu sprechen, dass er an Jupiter erinnert.

Die Übertragung der Rollen von der übergeordneten auf die untergeordnete Figur veranschaulicht die Machtverhältnisse und die Legitimation von Funktionen in der *Aeneis* entsprechend dem Status der Teilnehmer. Darüber hinaus kann die Episode als Vergils Bestreben gelesen werden, von Homer, dem Prototyp des Epos, legitimiert zu werden, da der Held Homer evozieren kann. So wird die *traditio lampadis* auch auf dem poetischen Terrain durchgeführt. Vergil will wie Ennius als neuer Homer anerkannt werden.

Der nächste Abschnitt (4.3) untersucht das Erscheinen der Venus, das den Episoden der *amentia* des Protagonisten folgt, nachdem er gehört und gesehen hat, was in Troja geschah. Sie gebietet seinen ständigen Versuchen, sich in den Kampf zu stürzen, Einhalt und zwingt ihn, von der Tötung Helenas abzusehen, während sie gleichzeitig – und nun in der Sphäre des Göttlichen – den Befehl zur Flucht bekräftigt, den Hektor ihm gegeben hatte.

Diese Intervention steht mit der Szene im ersten Buch in Zusammenhang, in der sich Venus als Jägerin Aeneas entgegensetzt, die sich in der Chronologie der Geschichte eigentlich erst später ereignet. In beiden Episoden macht die Göttin wichtige Differenzierungen in Bezug auf ihren Sohn, aber sie verwendet nun andere Verfahren. In

Karthago hatte sie sich verwandelt präsentiert und ihn dazu gebracht, sich über ihre Täuschung zu beschweren. Diesmal erscheint sie zu seiner Verblüffung in ihrer natürlichen Gestalt. Früher hatte sie ihn in einem Nebel beschützt, nun entfernt sie die Wolke aus seinen Augen und lässt ihn die Götter sehen: *aspice (namque omnem, quae nunc obducta tuenti /mortalis hebetat uisus tibi et umida circum / caligat, nubem eripiam...)* (2.604-6). Dies impliziert eine wichtige ontologische Transformation und eine Überschreitung der Grenzen zwischen den Bereichen der Sterblichen und der Götter, die in der *Aeneis* streng getrennt sind, wie sie genau weiß und in Karthago sogar betont hatte, indem sie sich seiner Umarmung verweigerte. Er selbst hatte dann verbittert die Distanz als Bedingung des Schicksals akzeptiert: *dextrae iungere dextram non datur ac ueras audire et reddere uoces* (1.408f.).

Die Auflösung der Wolke und die Enthüllung der Götter, die als Motivation benutzt wird, um ihn zur Flucht zu bewegen (in der kommunikativen Struktur der Rede ist sie ein Argument, der den direktiven Sprechakt begründet), wird zur wichtigsten Botschaft der Rede und zum wahren dramatischen Kern der Episode. Obwohl das Publikum in Karthago und die Leser nur Zugang zu den Worten haben, fühlt sich das Publikum dank der Wirkung der *ένάργεια* oder der theatralischen Natur der Erzählung so, als würde es dem Spektakel zuschauen. Darüber hinaus markiert die Wolke (wie in Karthago) einen Innen- und einen Außenraum, die den sterblichen und göttlichen Bereichen entsprechen, und ihre Wegnahme durch Venus bedeutet für Aeneas eine wichtige Änderung der Perspektive und des Status. Einerseits spiegelt dies die Erzählebenen wider, auf die er Zugriff hat, andererseits funktioniert diese Szene als Gegenbild der Episode im ersten Buch. Während der Nebel dort benutzt wurde, um Aeneas vor den Blicken anderer Sterblicher zu verstecken, erlaubt ihm die Wolke nun, die dahinter verborgenen Götter zu betrachten.

Dido hatte ihm mit ihrer Autorität in der Sphäre der Sterblichen in Karthago das Wort erteilt, was ihm die Möglichkeit gab, eine höhere Position einzunehmen und sich in zwei verschiedene Figuren aufzuteilen: den Erzähler und die Figur der Erzählung. Als Erzähler berichtet er nun, wie Venus, die eine Autoritätsperson im göttlichen Reich ist, ihm als Figur erlaubt, eine höhere Perspektive einzunehmen und die Sphäre der Sterblichen zu überschreiten. Der Anblick der Götter gibt ihm die Möglichkeit, die „offizielle“ Version der Geschichte, die absolute Wahrheit der Dinge, und sogar die epische Norm zu erkennen, die der Vergil'sche Erzähler im Namen Jupiters und des Autors dem Leser aufzwingen will.

Der letzte Teil des vierten Kapitels (Sektion 4.4) beschäftigt sich mit den beiden eng miteinander verbundenen Szenen, die den privaten Bereich betreffen: Die Weigerung des Anchises, Aeneas bei der Flucht zu begleiten, und das Verschwinden von Creusa. Diese

Figuren erteilen Aeneas die letzte Lektion, die er noch erhalten muss, bevor er seine Heimat verlässt. Dies entspricht der Gestaltung des Familienschema, wie es die zeitgenössischen Römer von Virgil kennen: Der Sohn und der Vater müssen ihn unbedingt begleiten, aber die Frau ist entbehrlich und kann aus politischen Gründen ersetzt werden, ohne die *pietas* zu beeinträchtigen. Die Botschaften, die sie übermitteln, werden von Jupiter, dem höchsten Garanten des Staates und der Ordnung in Rom, im Olymp und im Epos, unterstützt.

Als Aeneas zurückkehrt, um seine Familie zu finden und mit ihr zu fliehen, nachdem er von Venus einen zweiten Befehl und die endgültige Bestätigung von Trojas Fall erhalten hat, weigert sich Anchises, ihm zu folgen, was zu einer intensiven Debatte führt. Der Vater hält sich nicht einfach an die Entscheidung des Sohnes, sondern braucht eine explizite Bestätigung seiner selbst, die Jupiter ihm in Gestalt von zwei *auguria maxima* zukommen lässt. Diese Episode, in der die Figur Anchises das erste Mal erscheint, ist für seine Darstellung als Held und fast überlegene Autoritätsperson unerlässlich. Denn dies spielt auf der Flucht, auf den Wanderungen sowie später nach seinem Tod in der Unterwelt eine entscheidende Rolle.

Neben der Zuschreibung der Kompetenzen als römischer *pater familias* von Seiten des Naevis, die die Verantwortung für alle Familienmitglieder und darüber hinaus die Verbindung zu den Göttern umfassen, wird Anchises durch Vergil zum Vorbild derjenigen traditionellen Werte *dignitas*, *grauitas* und *religio*, die von seinen Zeitgenossen besonders hochgeschätzt werden. Gleichzeitig betont der Autor aber auch die Verbindung des Vaters zur Vergangenheit und seine Weigerung, sich dem Neuen und Unbekannten anzunähern. Diese an sich in Rom geschätzte Tugend wird auch dem Helden – wenngleich in geringerem Grade – zugemessen: Die klare Weigerung des Anchises sich in Richtung Zukunft zu bewegen, verhindert zusammen mit anderen Faktoren, dass er am Ende Italien erreicht. Obwohl Aeneas ihn nicht in Troja zurücklassen kann, da er mit der Gewissheit weiß, dass er dann durch die Hand seiner Feinde sterben würde, wie er selbst dramatisch verkündet, ist es evident, dass er dereinst seinen Platz dem Helden wird räumen müssen, der erst nach seinem Tod seinerseits „*pater*“ genannt werden wird.

Creusa tritt zuerst in der Episode mit Anchises auf und hat eine geringere Autorität als die Männer, verfügt jedoch über einen Charakter, der stark genug ist, um vom Helden die Aufmerksamkeit zu verlangen, die ihre Familie benötigt. Später, mitten auf der Flucht, verschwindet sie durch ein Versehen von Aeneas, und ihr Schatten kehrt dann zurück, um ihn zu beruhigen und ihn zu ermahnen, ohne sie weiterzumachen. Sie teilt ihm mit, dass sie nach göttlichem Willen zurückbleiben muss, gibt ihm an, wohin er sich begeben soll, prophezeit

ihm eine neue Gattin, die dort auf ihn wartet und vertraut ihm die Betreuung ihres gemeinsamen Kindes an (2.776-89).

Einerseits entspricht ihre Haltung dem Modell der *matrona Romana*, die ihre eigenen Interessen denen ihres Mannes unterordnet, was indessen den tragischen Charakter Didos verstärkt, die die Botschaften weder zu hören noch wahrzunehmen scheint. Andererseits geht die Art und Weise, wie Creusa mit Aeneas spricht und es schafft, seinen psychischen Zustand und seine Pläne zu verändern, den weiblichen Qualitäten und materiellen Möglichkeiten entsprechend weit über ihre Rechte als Ehefrau hinaus. Creusa hat einen neuen ontologischen Status erworben, entweder weil sie verstorben ist oder weil sie unterdessen zum Hof Cybeles gehört: *me magna deum genetrix his detinet oris* (2.788). Bei ihrer Erklärung schlägt sie deshalb einen höheren Ton an, um die angemessenste Haltung einzunehmen, nämlich den Verzicht, im Gegensatz zum *error*, der Aeneas' Eifer und Qualen bedeuten. Ihre Botschaft erhält auch den Status der absoluten Wahrheit, sofern sie sich auf Jupiter stützen kann: *nec te comitem hinc portare Creusam / fas aut ille sinit superi regnator Olympi* (2.778f.).

Das fünfte Kapitel, *Aeneas' Irrfahrten*, untersucht das dritte Buch, in dem der Held von der Reise von Troja nach Karthago berichtet, die ihn über Um- und Irrwege endlich ans Ziel führt. Der Held sucht nach der von den Göttern zugewiesenen Heimat, interpretiert aber jeden ihrer Hinweise und Prophezeiungen falsch, insbesondere aufgrund seiner Weigerung, sich dem Unbekannten zuzuwenden und die Vergangenheit hinter sich zu lassen. Wenn im zweiten Buch die Ereignisse in Hinblick auf den Konflikt zwischen dem Versuch, die Stadt zu retten und der Flucht, eine Einheit gebildet haben, so sind die Wanderungen nun eine Abfolge ungleicher Episoden, die einer umfangreichen Tradition entnommen sind. Die Richtung und die Handlung des Buches sind in diesen Fällen vor allem vom richtigen oder falschen Empfang von Botschaften seitens des Protagonisten bestimmt. Missverständnisse zeigen die Komplexität des Kommunikationsaktes, der nur mit einer Interpretation vollständig wird. Interpretieren bedeutet immer, eine Botschaft neu zu formulieren. Überdies zeichnet die Suche des Aeneas in ihren Erfolgen und Irrtümern nach, welche Prozesse der Verfasser bei der Niederschrift des vorliegenden Werkes durchlebt haben kann, denn ein kreatives Werk wird zuerst als ein hermeneutisches Werk verstanden, das tradierte Quellen rezipiert und deren Synthese es darstellt.

Um die Episoden in einer kohärenteren Struktur zu präsentieren, fokussieren wir uns auf den dialektischen Gegensatz zwischen Vergangenheit und Zukunft bzw. zwischen den Besiegten und den Siegern, was dem Hauptkonflikt des Helden und seiner Haltung im ersten und zweiten Buch entspricht, nämlich dem nostalgischen Blick auf die Vergangenheit, der ihn

daran hindert, in die Zukunft zu gehen und die von den Göttern auferlegte Pflicht zu erfüllen. Wir stützen uns dabei im Wesentlichen auf zwei theoretische Studien: Quint (1993) stellt einen generischen Gegensatz zwischen *romance* und *epic* her, wobei diese Gattungen mit Wiederholung versus Veränderung korrespondieren, die Besiegte und Sieger charakterisieren; Feeney (2007: 108-37) untersucht unterdessen vor dem Hintergrund des anthropologischen Gegensatzes zwischen den beiden Auffassungsweisen der „primitiven“ versus der „progressiven“ Gesellschaften die Ideologien des Goldenen und des Eisernen Zeitaltern während der Regentschaft des Augustus.

Der Gegensatz zwischen Vergangenheit und Zukunft manifestiert sich auch in einer breiteren Serie, die sich aus Begriffspaaren wie beispielsweise Fehler und Berichtigung, feminin und maskulin, Ost und West zusammensetzt. Darüber hinaus bemerken wir mit Fowler (1997b), dass Vergangenheits- und Zukunftsorientierung mit ebenfalls gegensätzlichen Arten zu erzählen korrespondieren: Retardierung versus teleologisches Voranschreiten, die sowohl die Schritte des Helden als auch die Struktur des dritten Buches markieren. Wir bekräftigen jedoch unsere Weigerung, eine strenge Klassifizierung vorzunehmen, da sich die Elemente der Gegensätze zwangsläufig überschneiden und gegenseitig definieren, und die Sprecher oft gegen die ihnen auferlegten Regeln verstoßen.

Insgesamt gibt es nach unserem Dafürhalten vier Episoden, wobei Versuche der Stadtgründung scheitern oder es zu Regressionen kommt, in denen tragische Figuren auftauchen und ihre Geschichte erzählen, die an die Vergangenheit gebunden sind. Hinter jedem von ihnen finden sich Erscheinungen von Göttern oder Propheten, die jeweils Fehler korrigieren und Hinweise geben, die den richtigen Weg aufzeigen.

Der erste Teil des Kapitels (Abschnitt 5.1) analysiert diejenigen Episoden und Figuren, die in die Vergangenheit blicken: Der Versuch einer Gründung in Thrakien, wo Polydorus in Myrte verwandelt gefunden wird, die irrije Interpretation des apollinischen Orakels von Seiten des Anchises, der die Trojaner nach Kreta führt, die Anwesenheit von Andromache in Buthrotum und der Begegnung mit Achämeniden im Land der Zyklopen. Wir wissen, dass dies alles Orte des Todes sind oder auf Sackgassen verweisen: Sie spiegeln die Versuche des Protagonisten wider, seine verlorene Heimat zurückzugewinnen, oder respektvolle *Imitatio* früherer Dichter. Diese Episoden unterscheiden sich zwar voneinander, doch steigern sie sich dramatisch, wobei sich Wiederholung und Fehler verstärken, bis sie den Höhepunkt, nämlich Buthrotum, erreichen. Danach markiert die Landung bei den Zyklopen einen Moment der Entspannung. Tatsächlich sind diese Figuren zu Wiederholung, Scheitern und sogar Tod

verdammt. Dennoch bringen sie Aeneas dazu, sich der Zukunft zu stellen, die sich deutlich von ihrer unterscheidet.

Der erste Fall – Polydorus zeigt sich als blutende und sprechende Myrte - verhindert, dass die Trojaner in Thrakien bleiben, einem Ort, den Aeneas wegen der Nähe und Verwandtschaft zu Troja für eine Stadtgründung seines Namens gewählt hatte. Das Blut und die aus der Pflanze dringende Stimme sowie die Geschichte vom Tod des speerdurchbohrten Prinzen erschrecken den Protagonisten so sehr, dass er von seinem Ziel ablässt. Trotz der Verwandtschaft – *non me tibi Troia / externum tulit aut cruor hic de stipite manat* (3.42f.) – unterscheidet sich Polydorus aufgrund seines Zustandes und seiner Immobilität grundlegend vom Helden. Seine Geschichte ist eine Geschichte des Andersseins, er trägt als erster das Schicksal, das den Besiegten entspricht und damit das derjenigen, die am Gründungsprojekt nicht teilhaben können. Entfremdung und Schrecken dienen der Überzeugung und Warnung, wie sich das Wesen der Dinge verändert hat. Die scheinbar bekannten Orte werden nun von Verbrechen heimgesucht, weshalb nun die *pietas* des Protagonisten bedroht ist: *parce pius scelerare manus* (3.42).

Während der Wanderungen sind die Trojaner ständig unerklärlichen Ereignissen und Phänomenen ausgesetzt. In Thrakien erkennt der Erzähler zudem ausdrücklich die Schwierigkeit an, das wundersame Ereignis – *horrendum et dictu [...] mirabile monstrum* (3.26) – zu formulieren und reduziert es zu einer durch Euripides bekannten Geschichte. Dies könnte man als eine Art Analogie zu der Arbeit von Kritikern oder von dem Autor betrachten.

Die zweite vergangenheitsorientierte Figur ist Anchises, der einen Fehler bei der Interpretation der ersten Prophezeiung macht und die Trojaner nach Kreta führt, wo sie ein neues Pergamon gründen und von einer tödlichen Plage heimgesucht werden. Der Fehler verweist darauf, dass mehrere Versionen oder Quellen nebeneinander standen, aus denen die Römer ihren Ursprung rechtfertigen – *agnouit prolem ambiguam geminosque parentes* (3.180) –, aber macht auch die schon in Troja etablierte Autorität des Vaters offensichtlich. Obwohl er für den Umgang mit den Göttern verantwortlich ist und die politische Macht hat, seine Entscheidung durchzusetzen, ist sein Wissen erkennbar auf die Fakten der Vergangenheit beschränkt: *genitor ueterum uoluens monumenta uirorum* (3.102). Der Zugang zur offiziellen Version oder zum höchsten Willen erfordert mehr als nur Erinnerung: Diese andere Art von Wissen, die auf göttlicher Inspiration beruht, ist einigen Wenigen vorbehalten, Propheten wie Cassandra und Helenus oder den schon verstorbenen Creusa oder schließlich Anchises im sechsten Buch.

Als dritte Episode untersuchen wir die Begegnung mit Andromache in Buthrotum, den repräsentativsten Fall von Aeneas' Neigung, die Vergangenheit zu wiederholen. In dieser Stadt, die nach dem Vorbild Trojas gebaut wurde, erscheint Hektors Witwe als Schatten. Sie ist entfremdet und unfähig, sich ihrem neuen Zustand anzupassen. Mit ihrem Charakter und ihrer Haltung wird sie zum Symbol für die erlittene Tragödie, also der Niederlage im Trojanischen Krieg. Obwohl ihre Anwesenheit in der Legende von Aeneas eine Innovation Vergils zu sein scheint, werden die von Homer und Euripides klar definierten Charakterzüge dieser Figur vom Dichter dazu genutzt, den Protagonisten mit einer extremen Darstellung seiner innersten Gefühle zu konfrontieren, nämlich dem Heimweh und dem Bedürfnis, sich zu erholen oder die alte Stadt wieder zu gründen. Auch Andromache unterscheidet sich von Aeneas und ist dazu verdammt, in der Vergangenheit zu bleiben. Dennoch erkennt sie gegen Ende der Episode das Schicksal von Aeneas und Ascanius, und mittels der Geschenke an Letzteren gelingt es ihr, einen Teil ihrer selbst und ihrer Vergangenheit in das zukünftige Projekt einzubringen: *manuum [...] quae monumenta mearum / sint* (3.486f.).

Schließlich beschäftigen wir uns mit Achämenides, dem Griechen, der von Odysseus im Land der Zyklopen vergessen wurde und den Trojanern entgegenkommt. Mit der Erzählung einer der berühmtesten Episoden der *Odyssee* hilft er ihnen, eine Situation zu umgehen, aus der sie nicht siegreich hervorgegangen wären. Aber im Gegensatz zu den anderen Figuren, die Geschichten aus der Vergangenheit erzählen, existiert Achämenides als literarische Gestalt offenbar nicht vor der *Aeneis*, so dass es sich bei seiner Anwesenheit hier wohl um einen genuinen Bestandteil der Vergil'schen Fiktion handelt. Darüber hinaus ist er der einzige, der in der Lage sein wird, seine Umstände zu überwinden und sich Aeneas anzuschließen, was er nur durch den Verzicht auf seine griechische Identität erreichen wird. Auf diese Weise scheint er eine Figur zu sein, die besonders dazu bestimmt ist, Reflexionen über poetische Nachahmung und politische Reorientierung anzuregen, also zu Themen, die für die *Aeneis* von hoher Bedeutung sind. Diese Episode ist eines der letzten Abenteuer auf den trojanischen Irrfahrten kurz vor der Ankunft in Karthago. Es handelt sich um den einzigen Fall, bei dem die Wiederholung der Vergangenheit bzw. die Nachahmung des Modells eine Überwindung der Vergangenheit impliziert. Achämenides erzählt eine traditionelle Geschichte aus einer neuen Perspektive, die es ihm ermöglicht, den Fokus des Interesses auf einen anderen Ort zu verlagern. Er verzichtet auf Erzählmotive, die für Homer von größter Bedeutung waren, wie etwa die List des Odysseus sich „Niemand“ zu nennen, was dort auf seine Schläue hinwies. Die Variierung der epischen Geschichte ist auch eine Möglichkeit, sich zu ändern —*noua forma* (3.591)—, was für Achämenides der einzige Weg ist.

Der zweite Teil des Kapitels (Abschnitt 5.2) untersucht die Auftritte der Propheten, die Fehler beheben und richtige Antworten bzw. Hinweise für die Reise geben. Ihre Reden stehen in einem Abhängigkeitsverhältnis zueinander bzw. zu Apollo. Sie sind dem Verzögern entgegengesetzt und ihre Botschaften bilden Teile des kohärenten Weges zum Ziel, der auch die teleologische Darstellung der Sieger ist. Die Prophezeiungen sind dennoch mehrdeutig, und ihre Entschlüsselung erfordert den Rückgriff auf andere Quellen und die Konstruktion neuer Botschaften, was genau die Durchführung der Reise oder das Schreiben des Gedichts darstellt.

In Delos gibt Apollo Aeneas den ersten Hinweis auf die Reise. Unmittelbar nachdem er von angerufen wurde, spricht der Gott seine Prophezeiung aus, die ein Schauern in den Fundamenten der Erde verursacht: *Tremere omnia uisa repente, / liminaque laurusque dei, totusque moueri / mons circum et mugire adytis curtain reclusis* (3.90-2). Er enthüllt dem Protagonisten das endgültige Schicksal, das paradoxerweise eine Rückkehr darstellt – *antiquam exquirite matrem* (3.96) –, und präsentiert ihm das dynastische Projekt, das seinen Nachkommen vorbehalten ist und zuvor von Jupiter im Epos angekündigt wurde. Mit seiner übergeordneten Autorität sanktioniert dieser Gott die Richtung der Reise, die kulturelle und politische Bewegung, die Rom hervorbringen wird, und stellt sie nicht als die Eroberung eines Fremden, sondern als Rückkehr eines Exilanten dar. Die Römer distanzieren sich auf diese Art von ihrem griechischen Ursprung und setzten sie auf die für sie weit niedrigere Stufe des Orientalischen und Barbarischen. Die Römer zeichnen sich ihrer Meinung nach anders als die Griechen durch Rationalität, Selbstbeherrschung, Licht und Männlichkeit aus, also durch Züge, die mit Apollo, dem Gott des Westens und Roms, des Augustus und des Sieges verbunden werden.

Aber diese Botschaften, nämlich die Fahrtrichtung und der lateinische Ursprung, werden verschlüsselt übermittelt. Apollo ist ein Symbol für Wahrheit, Zukunft und Inspiration; innerhalb seiner Sprache im Orakel finden sich die dafür typischen Mehrdeutigkeiten und Nuancen. Tatsächlich wird die objektive Botschaft nicht verstanden, aber aufgrund der göttlichen Identität beinhaltet sein Handeln eine Garantie für einen breiten Anwendungsbereich. Dass er hier erscheint und die erste Prophezeiung vermittelt, ist darauf zurückzuführen, dass er eine wichtige Rolle bei Stadtgründungen hatte. Doch als Beschützer der Dichter legitimiert er Vergil selbst, zudem inspiriert er und sanktioniert er als Gott dessen poetisches Projekt. Die Szene stellt ihn zunächst als Anführer und Beschützer des Aeneas, darüber hinaus aber auch metaphorisch gesehen als den des Vergil und des Augustus dar.

Dann erscheinen die *di penates* auf Kreta, um die Botschaft zu erklären und damit zu vermeiden, dass das Orakel nochmals konsultiert werden muss. Sie präsentieren den Zielort, was auf einer traditionellen Formel oder Motto basiert. Dieses traditionelle Motto entstammt einer literarischen oder volkstümlichen Tradition, die sich schon bei Ennius findet. Die Penaten zwingen es den Trojanern auf, damit Ilioneus es Dido offiziell vorstellen und verwenden kann: *est locus, Hesperiam Grai cognomine dicunt...* (3.163-6 = 1.530-4). Ihr niedrigerer Rang bezüglich Apollo und ihre Verbindung zu den Trojanern ermöglichen es ihnen, sich deutlich zu äußern, was sie zu idealen Interpreten von Botschaften macht: Sie führen die wörtliche „Übersetzung“ der Reden sowie die Vermittlung zwischen der göttlichen und der menschlichen Sphäre, zwischen verschiedenen literarischen Autoren oder sogar den Kulturtransfer von Ost nach West durch, aus dem (das augusteische) Rom resultiert. Aber bei Vermittlungen von Botschaften werden zwangsläufig neue hinzugefügt, so dass sich ihre Version von Apollos Worten unterscheidet. Als Haus- und Staatsgötter übernehmen sie eine wichtige Verantwortung für die richtige Aufnahme von Prophezeiungen und die Suche nach dem Vaterland, bekräftigen die Autorität von Aeneas als Anführer und erklären diese Funktionen: *nos te Dardania incensa tuaque arma secuti, / nos tumidum sub te permensi classibus aequor* (3.156f.).

Obwohl die Trojaner nun wissen, wohin sie sich wenden sollen, müssen sie jedoch noch weitere Hindernisse überwinden und brauchen neue Informationen, um nach Italien zu gelangen. Sie sehen sich mit einem Sturm konfrontiert, der sie zu den Strophaden führt, wo das Abenteuer der Harpyien stattfindet. Ihnen wird der Hunger prophezeit, der sie dazu bringen wird, die Tische zu essen. Ähnlich wie die Penaten können auch die Harpyien – allerdings im negativen Sinne - die Interpretation fortsetzen, da sie zwischen der göttlichen und der chthonischen Sphäre stehen. Vielleicht sind ihr Auftritt und ihre Botschaft aufgrund dieser Doppelnatur mehrdeutig und inkohärent. Obwohl das Motiv der Tische Teil der Tradition ist, scheint seine Zuordnung zu den Harpyien Vergils Innovation zu sein, der auf die Phinaeus-Episode der *Argonautika* anspielen möchte. Es handelt sich hier um die einzige pessimistische Prophezeiung des ganzen Buches, wohingegen deren Erfüllung im siebten Buch eine optimistische und sogar festliche Tatsache ist: Sie markiert die Offenbarung der Ankunft in Hesperia. Allerdings wird dann die Episode der Harpyien nicht mehr in Erinnerung gerufen und die Prophezeiung der Tische wird Anchises zugeschrieben. In den Strophaden werden die Trojaner wieder mit Entsetzen, Orientierungslosigkeit und Angst vor dem Unbekannten konfrontiert, machen dort jedoch einen Schritt nach vorn, denn sie erhalten

einen weiteren Hinweis auf die Zukunft und eine weitere Bestätigung der Ankunft: *ibitis Italiam portusque intrare licebit* (3.254).

Celaenos Ankündigung motiviert, dass Helenus, der Priester Apollos, konsultiert wird. Dieser Prophet geht jedoch über seinen Zuständigkeitsbereich hinaus. Er stützt sich auf die höchsten Instanzen und spricht in einem erhabenen Ton, der an Jupiter oder den Haupterzähler erinnert, um zu bekräftigen, dass die Trojaner ihr Ziel erreichen werden: *te maioribus ire per altum / auspiciis manifesta fides: sic fata deum rex / sortitur uoluitque uices, is uertitur ordo* (3.374-6). Darüber hinaus verrät er Junos Widerstand, und bestätigt, dass sie noch einen langen Weg vor sich haben: *Italiam [...] / longa procul longis uia diuidit inuia terris* (3.381-4). Er beschreibt die Reise: die noch zu erlebenden Abenteuer und die, die vermieden werden müssen – was Aeneas davor bewahrt, sie erneut erleben zu müssen oder sie seinerseits zu erzählen (*renouare*) –, und er berichtet sogar von späteren Ereignissen wie von der Ankündigung der Sau, die von Tiberinus im achten Buch wiederholt wird (3.390-2 = 8.43-5). Er berichtet von der Art, in der das religiöse Ritual durchgeführt werden soll – *uelatae comae* (3.405) – und von der Konsultation der Sibylle.

Diese Prophezeiung geht weit über die vorherigen hinaus und stellt in der Tat nach der Erzählung des Aeneas die längste Rede des Epos überhaupt dar. Die Länge und der Umfang der evozierten Themen lassen sie fast wie eine Skizze der Reise oder sogar des Epos selbst erscheinen. Obwohl Helenus von geringerem Rang ist als die anderen Propheten, übertrifft er die anderen Prophezeiungen und konstruiert aus den Quellen eine neue, viel umfangreichere Botschaft.

Seine Art zu sprechen steht in scharfem Kontrast zu Andromaches. Sie widerspricht den scharfen Grenzen, die seinem Zustand als Sterblicher und seiner Stelle innerhalb der metadiegetischen Ebene in der Geschichte entsprechen, wie er selbst erklärt: *pauca [...] e multis [...] dictis* (3.377-9). Wie wir bis zu diesem Punkt gesehen haben, übernehmen die Figuren die Erzählung wichtiger Ereignisse und machen Aussagen, die nach dem Erzählschema ihre eigenen Grenzen überschreiten. Sie scheinen praktisch aus der Fiktion zu springen, wobei Helenus einen Extremfall darstellt. Auf der metadiegetischen Ebene berichtet er dem Erzähler Aeneas von den Irrfahrten, die der Held in Karthago erzählt, oder von dem Epos, das Virgil schreibt. Außerdem zeigt er so, wie er das Material ordnet und zu einer Synthese gelangt. Trotz allem versichert die Figur jedoch, er würde nicht viel sagen. Wie es bei Dichtern im Allgemeinen der Fall ist, scheint die Erklärung der *breuitas* des Wahrsagers keine wirkliche *recusatio* zu sein, sondern eine Art von *praeteritio*: „Ich werde nicht sagen,

dass...“. Dies ist eine paradoxe Aussage, da sie genau die Art von Erzählung enthält, die theoretisch abgelehnt wird.

Die Charaktere sind ideale Instrumente, um die Subjektivität des epischen Erzählers zu vertuschen oder zu rechtfertigen. Wie wir jedoch wissen, drückt der Erzähler in der *Aeneis* oft sein subjektives Urteil direkt aus, wie es die Figuren tun würden, was einen Fall traditioneller narrative Metalepse darstellt. Die Analyse der Reden und Episoden der ersten drei Bücher des Epos hat uns ermöglicht, auch den umgekehrten Fall zu bestätigen: Die Figuren übernehmen narrative Funktionen, erzählen wichtige Fakten als Zeugen oder Propheten, geben Werturteile ab, zeigen moderne politische Visionen und ein außergewöhnliches Wissen über die Realität außerhalb der Fiktion, organisieren die Handlung, bewirken Wendungen der Handlung oder kündigen sie an, reflektieren über den literarischen Diskurs dessen Teil sie zugleich sind und machen ästhetische Aussagen. Diese Tatsachen stellen ebenfalls Fälle von Metalepse dar, kontrastieren allerdings gegen die traditionell vor allem durch Genette beschriebenen.

Ab dem zweiten Buch übernimmt der Protagonist einen Bericht und wird zum Erzähler. Seine Situation als Figur der Erzählung gibt ihm die Möglichkeit, seine Gefühle frei auszudrücken, gleichzeitig jedoch erlaubt ihm seine höhere Stellung als Erzähler, Realität und objektive Fakten nach seinen Interessen zu transformieren sowie die Reden anderer Figuren bzw. ihre Möglichkeiten, sich zu Worte zu melden, selbst zu kontrollieren.

Die Figuren in der Geschichte sind ebenso subjektiv wie Aeneas und besitzen dieselbe Autonomie und Kraft, auf die erzählte Wirklichkeit einzuwirken. Wenn sie im ersten Teil vor allem Instanzen darstellen, die dazu dienen, den Helden und die Flucht aus Troja zu legitimieren, bestimmen sie während der Irrfahrten den Lauf der Reise, die voller Fort- und Rückschritte ist. Die thematische und strukturelle Komplexität des dritten Buches ist daher weitgehend auf die Beteiligung der Sprecher zurückzuführen, die jeder für sich sowohl einen Teil der Reise des Aeneas als auch der narrativen Handlung kennzeichnen.



## BIBLIOGRAFÍA

---

### I. EDICIONES, COMENTARIOS Y TRADUCCIONES DE LA *ENEIDA*

- Austin, R. G. (ed. y comm.) (1955), *P. Vergili Maronis Aeneidos Liber Quartus*, Oxford.
- Austin, R. G. (ed. y comm.) (1964), *P. Vergili Maronis Aeneidos Liber Secundus*, Oxford.
- Austin, R. G. (ed. y comm.) (1971), *P. Vergili Maronis Aeneidos Liber Primus*, Oxford.
- Conington, J. – Nettleship, H. (1979), *The Works of Virgil with a Commentary*, Hildesheim – New York.
- Conte, G. B. (ed.) (2005), *P. Vergilius Maro Aeneis*, Berlin –New York.
- Conway, R. S. (1935), *P. Vergili Maronis Aeneidos Liber Primus*, Cambridge.
- Estefanía Álvarez, D. – Fraga Montero, L. (ed., trad. y comm.) (2016), *Publio Virgilio Marón: Eneida I*, Zaragoza.
- Fernández Corte, J. C. (ed. y comm.); Espinosa Pólit, A. (trad.) (1990), *Virgilio, Eneida*, Madrid.
- Ganiban, R. T. *et al.* (ed. y comm.) (2012), *Vergil: Aeneid Books 1-6*, Indianapolis-Cambridge.
- Heyworth, S – Morwood, J (2017), *A Commentary on Vergil, Aeneid 3*, Oxford.
- Horsfall, N. M. (ed. y comm.) (2006), *Virgil, Aeneid 3: A Commentary*, Brill.
- Horsfall, N. M. (ed. y comm.) (2008), *Virgil, Aeneid 2: A Commentary*, Brill.
- La Penna A. (ed. e introd.); Scarcia, R. (trad. y comm.) (2002), *Eneide. Testo latino a fronte*, Milano.
- Rivero García, L. *et al.* (ed., introd., trad. y comm.) (2009), *Publio Virgilio Marón: Eneida. Volumen I (Libros I-III)*, Madrid.
- Rivero García, L. *et al.* (ed., introd., trad. y comm.) (2011a), *Publio Virgilio Marón: Eneida. Volumen II (Libros IV-VI)*, Madrid.
- Rivero García, L. (ed., introd., trad. y comm.) (2011b), *Publio Virgilio Marón: Eneida. Volumen III (Libros VII-IX)*, Madrid.
- Rivero García, L. (ed., introd., trad. y comm.) (2011c), *Publio Virgilio Marón: Eneida. Volumen IV (Libros X-XII)*, Madrid.
- Sabbadini R. (ed.) (1937)<sup>2</sup>, *P. Vergilii Maronis Aeneis I-II-III*, Torino.

Servius; Thilo, G. Ch. – Hagen, H. (eds.) (1922), *Servii Grammatici qui feruntur in Vergilii carmina commentarii*, vol. 1: Aeneidos librorum I-V Commentarii, Leipzig.

Servius; Thilo, G. Ch. – Hagen, H. (eds.) (1922), *Servii Grammatici qui feruntur in Vergilii carmina commentarii*, vol. 2: Aeneidos librorum VI-XII Commentarii, Leipzig.

## 2. EDICIONES, COMENTARIOS Y TRADUCCIONES DE AUTORES Y OBRAS CLÁSICOS

Barchiesi, M. (ed.) (1962), *Nevio Epico: storia, interpretazione, edizione critica dei fragmenti del primo epos latino*, Padova.

Baeza Angulo, E. (ed. y trad.) (2010), *Ovidio: Tristezas – Pónticas*, Madrid.

Bauzá H. F. (trad. introd. y notas) (1987), *Propercio: Elegías completas*, Madrid.

Bernabé Pajares, A. (trad.) (2017), *Himnos Homéricos*, Madrid.

Clausen, W. (1964), *A Commentary on Virgil. Eclogues*, Oxford.

Courtney, E. (ed.) (1993), *The Fragmentary Latin Poets*, Oxford.

Cuenca y Prado, A. de – Brioso Sánchez, M. (introd., trad. y notas) (1980), *Calímaco: Himnos, Epigramas y Fragmentos*, Madrid.

Espinosa Pólit, A. (trad.) (1961), *Virgilio en verso castellano: Bucólicas, Geórgicas, Eneida*, México, D.F.

Fernández Corte, J. C. – Cantó Llorca, J. (introd., trad. y notas) (2008), *Publio Ovidio Nasón: Metamorfosis: Libros I-V*, Madrid.

Fernández Corte, J. C. – Cantó Llorca, J. (introd., trad. y notas) (2012), *Publio Ovidio Nasón: Metamorfosis: Libros I-V*, Madrid.

Fernández Corte, J. C. (ed., y comm.); González Iglesias, J. A. (trad.) (2006), *Catulo: Poesías*, Madrid.

Cristóbal López, V. (ed.); Fernández Galiano, M. (trad.) (2007)<sup>5</sup>, *Horacio: Odas y Epodos*, Madrid.

Iso, J. J. (introd. y trad.) (2002), *Cicerón: Sobre el orador*, Madrid.

Jocelyn, H. D. (ed. y comm.) (1967), *The Tragedies of Ennius*, Cambridge.

Martos, J. (introd., trad. y notas) (2008), *Ennio: Fragmentos*, Madrid.

Segalá y Estalella, L. (trad.) (1908), *Homero: Iliada*, Barcelona.

Segalá y Estalella, L. (trad.) (1910), *Homero: Odisea*, Barcelona.

Skutsch, O. (ed. y comm.) (1985), *The Annals of Quintus Ennius*, Oxford.

Valverde Sánchez, M. (introd. trad. y comm.) (1996), *Apolonio de Rodas: Argonáuticas*, Madrid.

Villar Vidal, J. A. (ed. y trad.) (1990), *Tito Livio: Historia de Roma desde su fundación: Libros IV-VII*, Madrid.

### 3. ARTÍCULOS, MONOGRAFÍAS Y OBRAS TEÓRICAS

Albrecht, M. von. (1963), *Die Parenthese in Ovids Metamorphosen und ihre dichterische Funktion*, Hildesheim.

Albrecht, M. von. (1999), “The art of mirroring in the *Aeneid*”, en Hardie, Ph. (ed.), *Virgil: critical assessments of classical authors*, London – New York, vol. IV, pp. 1-12.

Allain, R. (1946), *Une «nuit spirituel» d'Énée REL*, pp. 189-98.

Allan, R. J. et al. (2017), “From Enargeia to Immersion: The Ancient Roots of a Modern Concept”, *Style* 51.1, pp. 34-51.

Álvarez Hernández, A. (1997), *La poética de Propertio: Autobiografía del ‘Calímaco romano’*, Assisi.

Anderson, W. (1930), “*Svm Pivs Aeneas*”, *CR* 44.1, pp. 3-4.

Anderson, W. (1966), “Horace “Carm.” 1. 14: What Kind of Ship?”, *CP* 61. 2, pp. 84-98.

Ando, C. (2005), “Interpretatio Romana”, *CPh* 100, pp. 41-51.

Anzinger, S. (2007), *Schweigen im römischen Epos: Zur Dramaturgie der Kommunikation bei Vergil, Lucan, Valerius Flaccus und Statius*, Berlin – New York.

Armstrong, R. (2002), “Crete in the “Aeneid”: Recurring Trauma and Alternative Fate”, *CQ* 52. 1, pp. 321-40.

Austin, J. L. (1962), *How to do things with words*, Oxford.

Austin, R. G. (1961), “Virgil, *Aeneid* 2. 567-88”, *CQ* 11.2, pp. 185-98.

Bakhtin, M. M. (1986), *Speech Genres and Other Late Essays*, Texas.

Bakhtin, M. M. (2017)<sup>20</sup>, *The dialogic Imagination: Four Essays*, Texas.

Bal, M. (1987), *Teoría de la narrativa: una introducción a la narratología*, Madrid.

Barchiesi, A. (1994), “Immovable Delos: *Aeneid* 3.73-98 and the Hymns of Callimachus”, *CQ* 44.2, pp. 438-443.

Barchiesi, A. (1997a), *The poet and the Prince: Ovid and Augustan Discourse*, Berkeley – Los Angeles – London.

Barchiesi, A. (1997b), “Virgilian narrative: ephrasis”, en Martindale, Ch. (ed.), *The Cambridge companion to Virgil*, Cambridge, pp. 271-81.

- Barchiesi, A. (1999a), “Venus Masterplot: Ovid and the Homeric Hymns”, en Hinds, S. – Hardie, Ph. – Barchiesi, A. (eds.), *Ovidian Transformations: Essays on Ovid’s Metamorphoses and its reception*, Cambridge, pp. 112-126.
- Barchiesi, A. (1999b), “Representations of Suffering and Interpretation in the *Aeneid*”, en Hardie, Ph. (ed.), *Virgil: critical assessments of classical authors*, London – New York, vol. III, pp. 324-44.
- Basson, W. P. (1975), *Pivotal catalogues in the Aeneid*, Amsterdam.
- Beck, D. (2014), “The first simile of the *Aeneid*”, *Vergilius* 60, pp. 67-83.
- Beekes, R. S. P. (2010), *Etymological dictionary of Greek*, Leiden – Boston.
- Benveniste, E. (1997)<sup>19</sup>, *Problemas de lingüística general*, México.
- Bernstein, F. (1998), *Ludi Publici: Untersuchungen zur Entstehung und Entwicklung der Öffentlichen Spiele im Republikanischen Rom*, Stuttgart.
- Bettenworth, A. (2004), *Gastmahlszenen in der antiken Epik von Homer bis Claudian*, Göttingen.
- Biow, D. (1996), *Mirabile Dictu: Representations of the Marvelous in Medieval and Renaissance Epic*, Ann Arbor.
- Bloom, H. (1973), *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, New York – London.
- Bodel, J. (2008), “Cicero’s Minerva, Penates, and the Mother of the Lares: An Outline of Roman Domestic Religion”, en Bodel, J. – Olyan, S. M. (eds.), *Household and Family Religion in Antiquity*, Malden [u.a.], pp. 248-75.
- Bolkestein, A. M. (1998) “Between Brackets: (some properties of) parenthetical clauses in Latin. An investigation of the language of Cicero’s letters”, en Risselada, R. (ed.) *Latin in Use: Amsterdam Studies in the Pragmatics of Latin*, Amsterdam, pp. 1-17.
- Booth, W. C. (1965), *The Rhetoric of Fiction*, Chicago.
- Briggs, W. W. (1981), “Virgil and the Hellenistic Epic”, *ANRW* II 31.2, pp. 948-84.
- Bright, D. F. (1981), “Aeneas Other Nekyia”, *Vergilius* 27, pp. 40-7.
- Brooks, P. (1984), *Reading for the Plot*, New York.
- Brommer, F. (1973)<sup>3</sup>, *Vasenlisten zur griechischen Heldensage*, Marburg.
- Cairns, F. (1972), *Generic composition in Greek and Roman poetry*, Edinburgh.
- Calame, C. (1986), *Le récit en Grèce ancienne*, Paris.
- Cantó Llorca, J. (2016), “La voz de Lavinia”, en Falque Rey, E. – Villa Polo, J. de la (eds.) *Augusto en la literatura, la historia y el arte. EClás. Anejo 3*, Madrid, pp. 35-54.
- Cantó Llorca, J. (2017), “Otras mujeres de la *Eneida*”, en Villa Polo, J. de la *et al.* (eds.) *Conventus Classicorum: Temas y formas del Mundo Clásico*. Madrid, pp. 777-84.

- Cartault, A. (1926), *L'art de Virgile dans l'Énéide*, Paris.
- Casali, S. (2007), “La vite dietro il mirto: Lycurgus, Polydorus e la violazione delle piante in *Eneide 3*”, *Studi Italiani di Filologia Classica*, vol. III, fasc. II, pp. 233-50.
- Caviglia, F. (1988), “Polidoro”, *Enciclopedia Virgiliana*, Roma, pp. 162-4.
- Clausen, W. (1964), “An Interpretation of the *Aeneid*”, *HSCP*, pp. 139-47.
- Clausen, W. (2002), *Virgil's Aeneid: Decorum, Allusion, and Ideology*, München – Leipzig.
- Commager, S. (1965), *The Odes of Horace: A Critical Study*, Oklahoma.
- Conte, G. B. (1986), *The Rhetoric of Imitation: Genre and Poetic Memory in Virgil and Other Latin Poets* (Ch. Segal trad. y ed.), Ithaca – London.
- Conte, G. B. (2005) “Questioni di metodo e critica dell'autenticità: discutendo ancora l'episodio di Elena”, *MD* 56, pp. 157-174.
- Conte, G. B. (2007), *The Poetry of Pathos: Studies in Virgilian Epic*, Oxford.
- Cortés Tovar, R. (2019), “Dido, la Reina de Cartago, no se olvida por Completo de su Fama”, *Liburna* 14, pp. 155-169.
- Cova, P. V. (1998), *Virgilio. Il libro terzo dell'Eneide*. Milano.
- Cristóbal López, V. (1998), “Héleno y Andrómaca en la *Eneida* (III 289-507)”, *CFCEstudios latinos*, pp. 83-91.
- Cristóbal López, V. (2013), “La nave de Virgilio según Horacio”, en Beltrán Cebollada, J. A. et al. (coords.), *Otium cum dignitate: Estudios en homenaje al profesor José Javier Iso Echegoyen*, Zaragoza, pp. 259-68.
- Crystal, D. (2008),<sup>6</sup> *A Dictionary of linguistics and phonetics*, Oxford.
- Curtius, E. R. (2013), *European Literature and the Latin Middle Ages*, Princeton.
- Chaparro Gómez, C. (2010), “Las arengas militares en la obra de Julio César”, en Moreno Hernández, A. (ed.), *Julio César: textos, contextos y recepción. De la Roma Clásica al mundo actual*, Madrid, pp. 61-85.
- Charaudeau, P. – D. Maingueneau (eds.) (2005), *Diccionario de análisis del discurso*, Madrid – Buenos Aires.
- Dällenbach, L. (1977), *Le Récit Spéculaire: Contribution a l'Étude de la Mise en Abyme*, Paris.
- Danek, G. (2015), “Nostoi”, en Fantuzzi, M. – Tsagalis, Ch. (eds.), *The Greek Epic Cycle and its Ancient Reception*, Cambridge, pp. 355-79.
- Delvigo, M. L. (2005), “La rivelazione di Venere (Aen. 2, 589-623)” *MD* 55, pp. 61-75.
- Deremetz, A. (1995), *Le miroir des muses: poétiques de la réflexivité à Rome*, Villeneuve d'Ascq (Nord).

- Deremetz, A. (2000), “Le livre II de l’Énéide et la conception virgilienne de l’épopée: épopée et tragédie dans l’Énéide”, *REL* 78, pp. 76-92.
- Deremetz, A. (2001), “Énée aède. Tradition auctoriale et (re)fondation d’un genre”, en Schwindt, J. P. et al. (eds.), *L’histoire littéraire immanente dans la poésie latine*, Genève, pp. 143-181.
- Davies, M. (1989), *The epic cycle*, Bristol.
- Desmond, M. (1994), *Reading Dido: Gender, Textuality, and the Medieval Aeneid*, Minneapolis – London.
- Dickey, E. (2002), *Latin Forms of Address: From Plautus to Apuleius*, Oxford.
- Doody, M. A. (1997), *The true Story of the Novel*, London.
- Dubourdieu, A. (1989), *Les origines et le développement du culte des Pénates à Rome*, Roma.
- Ducrot, O. – Schaeffer, J. M. (1998), *Nuevo diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Madrid.
- Duckworth, G. E. (1933), *Foreshadowing and suspense in the epics of Homer, Apollonius, and Vergil*, Princeton.
- Dumezil, G. (1970), *Archaic Roman Religion*, Chicago – London.
- Dyson, J. T. (1996), “Septima Aestas: The Puzzle of *Aen.* 1.755-56 and 5.626”, *CW* 90.1, pp. 41-43.
- Encinas Martínez, M. (2000), “Troya debe morir para que Roma exista”, en Bécares Botas, V. et al. (coord.), *Intertextualidad en las literaturas griega y latina*, Madrid-Salamanca, pp. 241-65.
- Erskine, A. (2001), *Troy between Greece and Rome: Local Tradition and Imperial Power*, Oxford.
- Estefanía Álvarez, D. (1995), “Dido: Historia de un abandono”, *CFCEstudios Latinos* 8, pp. 89-110.
- Estefanía Álvarez, D. (2010), “Presencia o ausencia de César en la *Eneida*”, en torno a la *Eneida* I 286-296, en Moreno Hernández, A. (ed.), *Julio César: textos, contextos y recepción. De la Roma Clásica al mundo actual*, Madrid, pp. 285-300.
- Estefanía Álvarez, D. (2012), “*Gaudia rerum / lacrimae rerum*. A propósito de *Eneida* I 441-493”, en Luque, J. – Rincón, M. D. – Velázquez, I. (eds.), *Dulces Camenae. Poética y poesía latinas*, Granada – Jaén, pp. 35-54.
- Estefanía Álvarez, D. (2018), “Luces y sombras del Augusto Eneádico”, en Estefanía Álvarez, D. (coord.), *Visiones y aspectos puntuales de la épica grecorromana*, Madrid, pp. 121-44.

- Eubanks, L. E. (1982), “The Role of Achates: *comes fidus Achates*”, *Vergilius* 28, pp. 59-61.
- Fecherolle, P. (1934), “Le chant deuxième de l’*Énéide*, poème tragique”, *LEC*, pp. 540-5.
- Feeney, D. C. (1983), “The taciturnity of Aeneas”, *CQ* 33.1, pp. 204-19.
- Feeney, D. C. (1984), “The reconciliations of Juno”, *CQ* 34.1, pp. 179-194.
- Feeney, D. C. (1991), *The gods in epic: poets and critics of the classical tradition*, Oxford.
- Feeney, D. C. (2007), *Caesar’s Calendar: Ancient Time and the Beginnings of History*, Berkeley – Los Angeles – London.
- Feeney, D. C. (2016), *Beyond Greek: the beginnings of Latin Literature*, Cambridge – London.
- Fernandelli, M. (1996), “Invenzione mitologica e tecnica del racconto nell’episodio virgiliano di Polidoro (*AEN.* 3.1-68)”, *Prometheus*, pp. 247-273.
- Fernandelli, M. (1999), “*Sic pater Aeneas... fata renarrabat divom*: esperienza del racconto e esperienza nel racconto in *Eneide II et III*”, *MD* 42, pp. 95-112.
- Fernandelli, M. (2012), *Catullo e la rinascita dell’ epos: dal carme 64 all’ Eneide*, Spudasmata 142, Hildesheim – Zürich – New York.
- Fernández Corte, J. C. (1990), “Introducción”, en Fernández Corte, J. C. (ed. y comm.); Espinosa Pólit, A. (trad.), *Virgilio, Eneida*, Madrid, pp. 9-107.
- Fernández Corte, J. C. (1991), “Ap. *Metamorfosis* VII 5.4-8.3: anatomía de la mentira”, en Ramos Guerreira, A. (ed.), *Mnemosynum: C. Codoñer a discipulis oblatum*, Salamanca, pp. 81-97.
- Fernández Corte, J. C. (2004), “Sobre ordenación y finales de libros de poesía en la época republicana y augústea”, en Bartolomé, J. – González, M. C. – Quijada, M. (eds.), *La Escritura y el Libro en la Antigüedad*, Madrid, pp. 339-361.
- Fernández Corte, J. C. (2007), “Los lechos tirios: *Tyrios Toros* en Ovidio, Virgilio y Catulo”, en Hinojo Andrés, G. – Fernández Corte, J. C. (eds.), *Mvns qvaesitvm meritis: homenaje a Carmen Codoñer*, Salamanca, pp. 311-320.
- Fernández Corte, J. C. (2010a), “César en los líricos latinos: Catulo y Horacio”, en Moreno Hernández, A. (ed.), *Julio César: textos, contextos y recepción. De la Roma Clásica al mundo actual*, Madrid, pp. 267-83.
- Fernández Corte, J. C. (2010b), “De la figura a la ficción: Metamorfosis y metalepsis”, en González Castro, J. F. – Villa Polo, J. de la (eds.), *Perfiles de Grecia y Roma: Actas del XII Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid, pp. 913-20.
- Fernández Corte, J. C. (2015), “El estilo de la *Eneida*: apuntes y perspectivas”, en Vela Tejada, J. – Fraile Vicente, J. F. – Sánchez Mañas, C. (eds.), *Studia classica*

- caesaraugustana: vigencia y presencia del mundo clásico hoy: XXV años de Estudios Clásicos en la Universidad de Zaragoza*, Zaragoza, pp. 237- 262.
- Fernández Corte, J. C. (2016), “Palabra, gesto y texto en la *Eneida*”, en Moreno, I. – Nicolai, R. (eds.), *La representación de la actio en la historiografía griega y latina*, Roma, pp. 103-16.
- Fernández Corte, J. C. (2017), “Dos paréntesis en la *Eneida* (6.406, 12.206)”, en Villa Polo, J. de la *et al.* (eds.), *Conventus Classicorum: Temas y formas del Mundo Clásico*, Madrid, pp. 803-10.
- Fernández Corte, J. C.; Cortés Tovar, R. – González Marín, S. – Cantó Llorca, J. (eds.) (2018), *Cum mens onus reponit...: Artículos inéditos y selección de conferencias*, Salamanca.
- Fernández Corte, J. C. – Cantó Llorca, J. (2008), “Introducción”, en Fernández Corte, J. C. – Cantó Llorca, J. (introd., trad. y notas), *Publio Ovidio Nasón: Metamorfosis: Libros I-V*, Madrid, pp. 7-226.
- Finglass, P. J. (2015), “Iliou persis”, en Fantuzzi, M. – Tsagalis, Ch. (eds.), *The Greek Epic Cycle and its Ancient Reception*, Cambridge, pp. 344-54.
- Fletcher, K. F. B. (2014), *Finding Italy*, Ann Arbor.
- Ford Wiltshire, S. (1984), “Self-distancing in the Aeneid”, *Vergilius* 30, pp. 25-31.
- Fowler, D. (1990), “Deviant Focalisation in Virgil’s *Aeneid*”, *PCPhS* 36, pp. 42-63.
- Fowler, D. (1991), “Narrate and Describe: The Problem of Ekphrasis”, *JRS* 81, pp. 25-35.
- Fowler, D. (1997a), “Virgilian narrative. Story telling”, en Martindale, Ch. (ed.), *The Cambridge companion to Virgil*, Cambridge, pp. 259-270.
- Fowler, D. (1997b), “Second Thoughts on Closure”, en Roberts, D. H. – Dunn, F. M. – Fowler, D. (eds.), *Classical Closure: Reading the End in Greek and Latin Literature*, Princeton, pp. 3-22.
- France, P. (ed.) (2005), *The New Oxford Companion to Literature in French*, Oxford.
- Fratantuono, L. – Susalla, C. (2012), “Virgil’s Camilla and the Authenticity of the Helen Episode”, en Deroux, C. (ed.), *Studies in Latin Literature and Roman History XVI*. *Latomus* 338, Bruxelles, pp. 198–210.
- Fucecchi, M. (2009), “Encountering the Fantastic: Expectations, Forms of Communication, Reactions”, en Hardie, Ph. (ed.), *Paradox and the Marvellous in Augustan Literature and Culture*, Oxford, pp. 213-230.

- Fuhrer, T. (2010), "Vergil's Aeneas and Venus acting with words: miscarried dialogues", en Fuhrer, T. – Nelis, D. (eds.), *Acting with words: communication, rhetorical performance and performance acts in Latin literature*, Heidelberg, pp. 63-78.
- Galinsky, K. (1969), *Aeneas, Sicily and Rome*, Princeton.
- Galinsky, K. (1996), *Augustan Culture: an interpretive introduction*, Princeton.
- Genette, G. (1989a), *Figuras III*, Barcelona.
- Genette, G. (1989b), "Le statut pragmatique de la fiction narrative", *Poétique*. 78, pp. 237-49.
- Genette, G. (1998), *Nuevo discurso del relato* (M. Rodríguez Tapia Trad.), Madrid.
- Genette, G. (2006), *Metalepsis: de la figura a la ficción* (C. Manzano Trad.), Barcelona.
- Goffman, E. (1967), *Interaction Ritual: Essays in Face to Face Behavior*, London.
- Goold, G. P. (1970), "Servius and the Helen episode", *HSCP* 74, pp. 101-68.
- Gómez Santamaría, I. (2017), *Gratiarum actiones consulares en el Corpus XII Panegyrici Latini*, recuperado de [https://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/136878/1/DFCI\\_GómezSantamar%C3%A9DaI\\_Gratiarum.pdf](https://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/136878/1/DFCI_GómezSantamar%C3%A9DaI_Gratiarum.pdf)
- Gransden, K. W. (1985), "The Fall of Troy", *Greece & Rome* 32.1, pp. 60-72.
- Grice, H. P. (1975), "Lógica y Conversación", (J. J. Acero Trad.), en Valdés Villanueva, L. M. (ed.) (1991), *La búsqueda del significado*, Madrid, pp. 520-38.
- Günther, H. C. (1996), "Zwei Binneninterpolationen im Zehnten Buch der 'Aeneis' und das Problem der Konkordanzinterpolation", *Hermes* 124, pp. 205-19.
- Gutiérrez Ordóñez, S. (2000), *Comentario pragmático de textos literarios*, Madrid
- Gutiérrez Ordóñez, S. (2003), *Comentario pragmático de textos polifónicos*, Madrid.
- Hardie, Ph. (1986), *Virgil's Aeneid: Cosmos and Imperium*, Oxford.
- Hardie, Ph. (1992), "Augustan Poets and the Mutability of Rome", en Powell, A. (ed.), *Roman Poetry & Propaganda in the Age of Augustus*, Bristol, pp. 59-82.
- Hardie, Ph. (1993), *The epic successors of Virgil: A Study in the Dynamics of a Tradition*, Cambridge.
- Hardie, Ph. (1997), "Virgil and Tragedy", en Martindale, Ch. (ed.), *The Cambridge companion to Virgil*, Cambridge, pp. 312-26.
- Hardie, Ph. (2009), "Fame's narratives. Epic and historiography", en Grethlein, J. – Rengakos, A. (eds.), *Narratology and interpretation*, Berlin – New York, pp. 555-571.
- Harrison, E. L. (1970), "Divine Action in *Aeneid* Book 2", *Phoenix* 24, pp. 320-332.
- Harrison, E. L. (1972), "Why Did Venus Wear Boots? Some Reflections on *Aeneid* 1.314 f.", *PVS* 12, pp. 10-25.

- Harrison, E. L. (1992), "Aeneas at Carthage: The Opening Scenes of the *Aeneid*", en Wilhelm, R. M. – Jones, H. (eds.), *The Two Worlds of the Poet*, Detroit, pp. 109-128.
- Harrison, S. J. (1985), "Vergilian Similes: Some Connections", *PLLS* 5, pp. 99- 107.
- Harrison, S. J. (1988), "Vergil on Kinship: The First Simile of the *Aeneid*", *PCPhS* 34, pp. 55-59.
- Hejduk, J. (2009), "Jupiter's *Aeneid*: *Fama* and *Imperium*", *CLAnt* 28.2, pp. 279-327.
- Heinze, R. (1903), *Virgils epische Technik*, Leipzig.
- Heinze, R. (1919), *Ovids elegische Erzählung*, Leipzig.
- Heinze, R. (1925), "Auctoritas", *Hermes* 60, pp. 346-66.
- Hershkowitz, D. (1991), "The *Aeneid* in *Aeneid* 3", *Veirgilius* 37, pp. 69-76.
- Heurgon, J. (1931), "Un exemple peu connu de la *retractatio* virgilienne", *REL* 9, pp. 258-68.
- Hexter, R. (1990), "What was the Trojan Horse Made of? Interpreting Vergil's *Aeneid*", *Yale J. Crit.* 3.2, pp. 109-131.
- Hexter, R. (1999), "Imitating Troy: A Reading of *Aeneid* 3", en Perkell Ch. (ed.), *Reading Vergil's Aeneid: An Interpretative Guide*, Oklahoma, pp. 64-79.
- Heyworth, S. J. (1993), "Deceitful Crete: *Aeneid* 3.84 and the *Hymns* of Callimachus", *CQ* 43.1, pp. 255-7.
- Hight, G. (1972), *The Speeches in Vergil's Aeneid*, Princeton.
- Hinds, S. (1987), *The Metamorphosis of Persephone: Ovid and the Self-conscious Muse*, Cambridge.
- Hinds, S. (1998), *Allusion and intertext: dynamics of appropriation in Roman poetry*, Cambridge.
- Hinds, S. (2000), "Essential Epic: Genre and Gender from Macer to Statius", en Depew, M. – Obbink, D. (eds.), *Matrices of Genre: Authors, Canons, and Society*, Cambridge, pp. 221-244.
- Hinojo Andrés, G. (1985), "Recusationes...?" *Noua Tellus* 3, pp. 75-89.
- Hölkeskamp, K-J. (2013), "Friends, Romans, Countrymen: Addressing the Roman People and the Rhetoric of Inclusion", en Steel, C. – Blom, H. van der (eds.) *Community and communication: oratory and politics in Republican Rome*, Oxford, pp. 11-28.
- Horsfall, N. (1979), "Some Problems in the Aeneas Legend", *CQ* 29, 2, pp. 372-390.
- Horsfall, N. (1990), "Dido in the Light of History", en Harrison, S. J. (ed.), *Oxford readings in Vergil's Aeneid*, Oxford – New York, pp. 127-144.
- Horsfall, N. (1991), *Virgilio: Lépopéa in alambicco*, Napoli.

- Horsfall, N. (2007), "Fraud as Scholarship: The Helen Episode and the Appendix Vergiliana", *ICS* 31/32, pp. 1–27.
- Hübner, W. (1970), *Dirae im römischen Epos: Über das Verhältnis von Vogeldämonen und Prodigien*, Hildesheim – New York.
- Jong, I. J. F. de (1987), *Narrators and focalizers: the presentation of the story in the Iliad*, Amsterdam.
- Jong, I. J. F. de (1992), The Subjective Style in Odysseus' Wanderings, *CQ* 42.1, pp. 1-11.
- Jong, I. J. F. de (2009), Metalepsis in Ancient Greek Literature, en Grethlein, J. – Rengakos, A. (eds.), *Narratology and interpretation*, Berlin – New York, pp. 87-115.
- Johnson, W. R. (1999), "Dis aliter visum: self-telling and theodicy in *Aeneid* 2", en Perzell, Ch. (ed.), *Reading Vergil's Aeneid: An Interpretative Guide*, Oklahoma, pp. 50-63.
- Keith, A. M. (2000), *Engendering Rome: Woman in Latin Epic*, Cambridge.
- Kelly, A. (2015), "Ilias parva", en Fantuzzi, M. – Tsagalis, Ch. (eds.), *The Greek Epic Cycle and its Ancient Reception*, Cambridge, pp. 318-343.
- Kennedy, D. F. (1992), "'Augustan' and 'Anti-Augustan': Reflections on Terms of Reference", en Powell, A. (ed.) *Roman Poetry & Propaganda in the Age of Augustus*, Bristol, pp. 26-58.
- Kennedy, D. F. (1997), "Virgilian Epic", en Martindale, Ch. (ed.), *The Cambridge companion to Virgil*, Cambridge, pp. 145-54.
- Knauer, G. N. (1964), *Die Aeneis und Homer: Studien zur poetischen Technik Vergils mit Listen der Homerzitate in der Aeneis*, Göttingen.
- Köhnken, A. (2006), "Der Status Jasons: Besonderheiten der Darstellungstechnik in den Argonautika des Apollonios Rhodios", en Bettenworth, A. (ed.), *Darstellungsziele und Erzählstrategien in antiken Texten*, Berlin – New York.
- Kroon, C. (1995), *Discourse particles in Latin: a study of nam, enim, autem, vero and at*, Amsterdam.
- Kroon, C. (2017), "Textual Deixis and the 'Anchoring' Use of the Latin Pronoun *hic*", *Mnemosyne* 70, pp. 585-612.
- Labate, M. (2009), "In Search of the Lost Hercules: Strategies of the Fantastic in the *Aeneid*", en Hardie, Ph. (ed.), *Paradox and the Marvellous in Augustan Literature and Culture*, Oxford, pp. 126-44.
- Laird, A. (1999), *Powers of Expression, Expressions of Power: Speech Presentation and Latin Literature*, Oxford.

- Laird, A. (2000), “Design and Designation in Virgil’s *Aeneid*, Tacitus’ *Annals*, and Michelangelo’s *Conversion of Saint Paul*”, en Sharrock, A. – Morales, H. (eds.), *Intratextuality: Greek and Roman Textual Relations*, Oxford, pp. 143-171.
- Leach, E. W. (1997), “Venus, Thetis and the Social Construction of Maternal Behavior”, *CJ* 92.4, pp. 347-71.
- Levitan, W. (1993), “Give up the beginning? Juno's Mindful Wrath (Aeneid 1.37)”, *LCM* 18, p. 15.
- Lida De Malkiel, M. R. (1974), *Dido en la literatura española: Su retrato y defensa*, London.
- Lloyd, R. B. (1957), “Aeneid III: A New Approach”, *AJPh*, pp. 133-51.
- Lynch, J. P. (1980), “Laocoön and Sinon: Virgil, ‘Aeneid’ 2.40-198”, *Greece & Rome* 27.2, pp. 170-179.
- Lyne, R. O. A. M. (1987), *Further Voices in Vergil's Aeneid*, Oxford.
- Maingueneau, D. (2001), *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris.
- Maltby, R. (1991), *A lexicon of ancient Latin etymologies*, Leeds.
- Martínez-Pinna Nieto, J. (2010), *Las leyendas de fundación de Roma. De Eneas a Rómulo*, Barcelona.
- Mauriz Martínez, A. (2003), *La palabra y el silencio en el episodio amoroso de la Eneida*, Frankfurt am Main.
- Mckay, A. G. (1966), “The Achaemenides Episode: Vergil. Aeneid III, 588-691”, *Vergilius*, pp. 31-8.
- Miller, J. F. (2009), *Apollo, Augustus, and the Poets*, Cambridge.
- Minchin, E. (2014), “Poet, audience, time and text: Reflections on Medium and Mode in Homer and Virgil”, en Scodel, R. (ed.), *Between Orality and Literacy: communication and adaptation in antiquity*, Brill, pp. 274-88.
- Moore, H. (2010), “Romance, Medieval”, en Grafton, A. – Most, G. W. – Settis, S. (eds.) *The Classical Tradition*, Cambridge – London, pp. 834s.
- Moskalew, W. (1982), “Formular language and poetic design in the Aeneid”, Brill.
- Murgia, CH. E. (1971), “More on the Helen episode”, *ClAnt* 4, pp. 203–17.
- Nelis, D. (2001), *Vergil's Aeneid and the Argonautica of Apollonius Rhodius*, Leeds.
- Norden, E. (1915), *Ennius und Vergilius: Kriegsbilder aus Roms grosser Zeit*, Leipzig – Berlin.
- O’Hara, J. (1990), *Death and the optimistic prophecy in Vergil’s Aeneid*, Princeton.
- O’Hara, J. (1996), *True Names: Vergil and the Alexandrian Tradition of Etymological Wordplay*, Michigan.

- Oliensis, E. (1997), "Sons and lovers: sexuality and gender in Virgil's poetry", en Martindale, Ch. (ed.), *The Cambridge companion to Virgil*, Cambridge, pp. 294-311.
- Oliensis, E. (1998), *Horace and the rhetoric of authority*, Cambridge.
- Otis, B. (1963), *Virgil: A Study in Civilized Poetry*, Oxford.
- Papanghelis, T. D. (2009), "Aeneid 5.362 – 484: Time, Epic and the Analeptic Gauntlets", en Grethlein, J. – Rengakos, A. (eds.), *Narratology and interpretation*, Berlin – New York, pp. 321-34.
- Parry, A. (1963), "The two voices of Virgil's Aeneid", *Arion* 2, pp. 66-80.
- Paschalis, M. (1997), *Virgil's Aeneid: Semantic Relations and Proper Names*, Oxford.
- Pöschl, V. (1977), *Die Dichtkunst Virgils*, Berlin – New York.
- Prag, J. (2010), "Kinship Diplomacy Between Sicily and Rome", en Bonanno, D. (ed.), *Alleanze e parentele: le affinità elettive nella storiografia sulla Sicilia antica*, Roma, pp. 179-206.
- Purcell, N. (2003), "Becoming Historical: The Roman Case", en Braund, D. – Gill, Ch. – Wiseman, T. P. (eds.), *Myth, History and Culture in Republican Rome: Studies in Honour of T.P. Wiseman*, Exeter, pp. 12-40.
- Putnam, M. C. J. (1995), *Virgil's Aeneid: Interpretation and Influence*, North Carolina.
- Putnam, M. C. J. (2010), "Some Virgilian Unities", en Hardie, Ph. – Moore, H. (eds.) *Classical Literary Careers and their Reception*, Cambridge.
- Quartarone, L. (2011), "Quantity, Quality, Tension and Transition: the Dimensions of Vergil's *ingens*", *Vergilius* 57, pp. 3-34.
- Quinn, K. (1968), *Virgil's 'Aeneid': a critical description*, London.
- Quint, D. (1993), *Epic and Empire: Politics and Generic Form from Virgil to Milton*, Princeton.
- Rammiger, J. (1991), "Imitation and Allusion in the Achaemenides Scene", *AJPh*, pp. 53-71.
- Ramos Cruz, L. (2017), "El viaje de Eneas o el viaje de Virgilio. La génesis del proceso creativo", en Villa Polo, J. de la et al. (eds.), *Conventus Classicorum: Temas y formas del Mundo Clásico*, Madrid, pp. 883-90.
- Reckford, K. (1995-1996), "Recognizing Venus (I): Aeneas Meets His Mother", *Arion* 3(2/3), pp. 1-42.
- Risselada, R. (1993), *Imperatives and other directive expressions in Latin. A study in the pragmatics of a dead language*, Amsterdam.
- Roulet E. et al. (1985), *L'articulation du discours en français contemporain*, Berne.

- Sabbadini, R. (1937), "Primitivo disegno dell'*Eneide*", en Sabbadini, R. (ed.) *P. Vergilii Maronis Aeneis I-II-III*. Torino, pp. XVI-LVIII.
- Schindler, C. (2000), *Untersuchungen zu den Gleichnissen im römischen Lehrgedicht: Lukrez, Vergil, Manilius*, Göttingen.
- Scodel, R. (2008), *Epic Facework: Self-presentation and social interaction in Homer*, Swansea.
- Scott Ryberg, I. (1958), "Vergil's Golden Age", *TAPA* 89, pp. 112-31.
- Searle, J. R. (1969), *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*, Cambridge.
- Segal, Ch. (1981), "Art and the hero: participation, detachment, and narrative point of view in *Aeneid* 1", *Arethusa* 14, pp. 67-83.
- Seider, A. M. (2013), *Memory in Vergil's Aeneid*, Cambridge.
- Shaw Hardy, C. (1996), "Antiqua Mater: Misreading Gender in "Aeneid" 3.84-191", *CJ* 92.1, pp. 1-8.
- Siles Ruiz, J. (2016), "*Pietas versus furor*: uno de los temas clave de la poética y la política de la *Eneida*", en Falque Rey, E. – Villa Polo, J. de la (eds.), *Augusto en la literatura, la historia y el arte, EClás*, Anejo 3, Madrid, pp. 55-80.
- Smith, S. C. (1999), "Remembering the Enemy: Narrative, Focalization and Vergil's Portrait of Achilles" *TAPA* 129, pp. 225-262.
- Sparrow, J. (1977), *Half Lines and Repetitions in Virgil*, Oxford.
- Sperber, D. – Wilson, D. (1986), *Relevance: Communication and Cognition*, Oxford.
- Stanzel, F. K. (1979), *Theorie des Erzählens*, Göttingen.
- Steiner, H. R. (1952), *Der Traum in der Aeneis*, Bern.
- Stöckinger, M. (2013), "Inalienable Possessions: The *di penates* in the *Aeneid* and in Augustan Culture", en Labate, M. – Rosati, G. (eds.), *La costruzione del mito augusteo*. Heidelberg, pp. 129-48.
- Syed, Y. (2005), *Vergil's Aeneid and the Roman Self: Subject and Nation in Literary Discourse*, Michigan.
- Tarrant, R. (1998), "Parenthetically Speaking (in Virgil and Other Poets)", en Knox, P. E. – Foss, C. (eds.), *Style and Tradition: Studies in Honor of Wendell Clausen*, Stuttgart-Leipzig, pp. 141-157.
- Theodorakopoulos, E. (1997), "Closure: the Book of Virgil", en Martindale, Ch. (ed.) *The Cambridge companion to Virgil*, Cambridge, pp. 155-65.
- Thomas, R. F. (1988), "Tree Violation and Ambivalence in Virgil", *TAPA* 118, pp. 261-73.
- Todorov, T. (1975), *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*, New York.

- Tsisiou-Chelidoni, Ch. (2009), “History beyond Literature: Interpreting the ‘Internally Focalized’ Narrative in Livy’s *Ab urbe condita*”, en Grethlein, J. – Rengakos, A. (eds.), *Narratology and interpretation*, Berlin – New York, pp. 527-54.
- Vidal Pérez, J.-L. (1992), “Por qué Virgilio quería quemar la *Eneida*..., si es que quería”, en *Humanitas in honorem Antonio Fontán*, Madrid, pp. 479-484.
- Vidal Pérez, J.-L. (2000), “Historia, poesía y angustia en la *Eneida*”, en Barrios Castro, M. J. – Crespo, E. (coords.) *Actas del X Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid, pp. 21-32.
- Vidal Pérez, J.-L. (2018), “De Ennio a Virgilio: una aproximación al análisis intertextual de fragmentos épicos”, en Estefanía Álvarez, D. (coord.), *Visiones y aspectos puntuales de la épica grecorromana*, Madrid, pp. 103-120.
- Weinstock, S. (1971), *Divus Julius*, Oxford.
- West, M. L. (2013), *The Epic Cycle: A commentary on the Lost Troy Epics*, Oxford.
- Wheeler, S. M. (1999), *A Discourse of Wonders: Audience and Performance in Ovid's Metamorphoses*, Philadelphia.
- Williams, G. (1983), *Technique and ideas in the Aeneid*, London-Yale.
- Wissowa, G. (1887), “Die Überlieferung über die Römischen Penates”, *Hermes* 22, pp. 29-57.
- Wlosok, A. (1967), *Die Göttin Venus in Vergils Aeneis*, Heidelberg.
- Wlosok, A. (1990), “Vater und Vaternovstellungen in der römischen Kultur”, en Heck E. – Schmidt E. A. (eds.), *Antoine Wlosok. Res Humanae – res divinae: kleine Schriften*, Heidelberg, pp. 35-83.
- Zanker, P. (1997)<sup>3</sup>, *Augustus und die Macht der Bilder*, München.
- Zissos, A. (1999), “Allusion and Narrative Possibility in the *Argonautica* of Valerius Flaccus” *CP* 94.3, pp. 289-301.



