



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN LETRAS

**EL ENCUENTRO ENTRE DIDO Y ENEAS EN LOS *LUGENTES CAMPI* (A. 6.440-76):
COMENTARIO DE TEXTO Y TRES ESTUDIOS INTERTEXTUALES**

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
DOCTOR EN LETRAS

PRESENTA:
DANIEL SEFAMI PAZ

TUTOR: DR. BERNARDO BERRUECOS FRANK, IIFL

COMITÉ TUTOR:
DR. ANTONIO RÍO TORRES MURCIANO, ENES MORELIA
DR. JOSÉ QUIÑONES MELGOZA, IIFL
DR. MARTHA LILIA TENORIO TRILLO, COLMEX
DR. BARUCH MARTÍNEZ ZEPEDA, IIFL

CIUDAD DE MÉXICO, MAYO DE 2023



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Para Ale, siempre

Te spectem, suprema mihi cum venerit hora,

Te teneam moriens deficiente manu.

Tib. 1.1.59-60

auferat hora duos eadem, nec coniugis umquam

busta meae videam, neu sim tumulandus ab illa

Ov. Met. 8.709-10

A mi madre, cuyo corazón generoso es tan grande que se ha debilitado.

Sé que se recuperará y leerá estas palabras.

A mi padre, que me ha enseñado que “la vida es sueño, y los sueños, sueños son”.

A mis hermanxs, quienes me dan, siempre, la alegría de vivir.

A mis sobrinxs, porque su ternura me da entereza.

A Eduardo, que regresó por la puerta de marfil.

A mi abuelita Carmen que, como una fuerza de la naturaleza, lo trajo de vuelta.

A mi tío Jacobo, por el cariño, por las letras, por Siria y por Middlebury

(breve sueño de verano tan importante en mi vida).

AGRADECIMIENTOS

Muchas personas han contribuido de diversas formas para la elaboración de este trabajo de cuyos defectos me hago enteramente responsable.

Agradezco, en primer lugar, a mi familia y seres queridxs porque soy quien soy gracias a ellxs.

Agradezco al Dr. Bernardo Berruecos Frank por todo su apoyo, por sus constantes enseñanzas sobre metodología y sobre lo que significa la filología, tanto en un sentido académico como en un sentido vital. Gracias a su asesoría pude configurar este trabajo y reencauzarlo en más de una ocasión.

Agradezco al Dr. Antonio Río Torres-Murciano por su lectura, siempre sabia y generosa, por haber compartido conmigo su erudición sobre épica latina y literatura española, por su buena disposición y gentileza para hacerme correcciones y sugerencias metodológicas, y por facilitarme tantos materiales.

Agradezco al Dr. José Quiñones por su lectura, experimentada y propositiva, por su amabilidad y disposición, y por todas sus sugerencias.

Agradezco a la Dra. Martha Lilia Tenorio por todas sus enseñanzas sobre literatura del Siglo de Oro español, por su lectura diligente y por su enorme generosidad para sugerirme lecturas y facilitarme materiales.

Agradezco al Dr. Baruch Martínez por su lectura, rigurosa y crítica, por sus muchas enseñanzas sobre la ciencia filológica y por toda la invaluable ayuda que me brindó durante mi estancia de investigación en Roma.

Agradezco al Dr. Fabio Stok, a quien conocí gracias al Dr. Baruch Martínez, por aceptar revisar mi trabajo durante mi estancia de investigación en Roma y darme cabida en el Dottorato di Ricerca in Antichità classiche e loro fortuna. Archeologia, Filologia, Storia, en la Università degli studi di Roma “Tor Vergata”, durante un semestre del 2018. Igualmente agradezco a las personas de las bibliotecas en la American Academy in Rome y en la École française de Rome, en las que trabajé durante ese semestre. Dicha estancia de investigación fue realizada gracias a la beca de movilidad otorgada por el CONACYT.

Agradezco al Dr. Francisco Layna por todas sus enseñanzas (en cursos formales y en conversaciones cerveza en mano) sobre literatura del Siglo de Oro español. Igualmente agradezco sus gestiones para que pudiera hacer una breve estancia de investigación en Madrid y trabajar en la Biblioteca Nacional de España en 2018. Dicha estancia de investigación fue realizada gracias a la beca PAEP del Programa de Posgrado en Letras de la UNAM.

Agradezco al Dr. Vicente Cristóbal por permitirme escuchar sus clases de la *Eneida*, por su gentil lectura, por los muchos materiales que me facilitó y por sus gestiones para que usara unos días la Biblioteca de la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid.

Agradezco al Dr. Juan Lorenzo por sus enseñanzas, por su lectura y sugerencias, por seguir interesado en mi trabajo y por ser una persona tan generosa conmigo durante tantos años.

Agradezco a la Dra. Gemma Bernadó por sus enseñanzas en el curso “Servio. Métodos y técnicas en los Comentarios a la *Eneida*, las *Bucólicas* y las *Geórgicas* de Virgilio” (impartido en Escuela Nacional de Estudios Superiores, Unidad Morelia, UNAM en 2018, y que tomé gracias a la invitación del Dr. Antonio Río), por su gentileza y por compartir conmigo muchos materiales.

Agradezco al profesor Juan Carlos Rodríguez por sus enseñanzas sobre literatura y su constante apoyo en todo mi recorrido profesional.

Agradezco a todas las personas que conforman el Seminario de Estudios sobre Historia y Poesía Griega y Latina, dirigido por el Dr. Bernardo Berruecos.

Agradezco a todas las personas que conforman el Seminario de Tradición Clásica en las Culturas Hispánicas y Modernas, organizado por la Mtra. Leonor Hernández, el Mtro. Aldo Toledo y el Dr. Bernardo Berruecos.

Agradezco a mi colega y amigo, el Dr. José Luis Quezada, y a mis amigos, Juan Neuman y Adán Ramírez, por las tantas gratas mañanas de lectura que tuvimos en la cocina de Juan, donde tomábamos café y leímos a Virgilio, y también a Catulo, Lucrecio, Ovidio y Poliziano.

Agradezco a mi amigo y colega, Mtro. Néstor Manríquez, por las conversaciones sobre literatura y por las lecturas de Virgilio, Catulo y Horacio que hemos hecho por puro placer.

Agradezco a las ya muchas generaciones de estudiantes que he tenido, porque junto con ellos he disfrutado y aprendido de la literatura latina.

ÍNDICE

<u>PREFACIO</u>	1
<u>INTRODUCCIÓN</u>	8
COMENTARIO	14
INTERTEXTUALIDAD	19
INTRATEXTUALIDAD	23
RECEPCIÓN	26
<u>COMENTARIO</u>	29
<u>INTERTEXTUALIDAD</u>	104
INTERTEXTO HOMÉRICO: CATÁLOGO, ÉCFRISIS Y LA AUSENCIA DE ARIADNA.....	105
INTERTEXTO DE APOLONIO: SÍMIL, LOS MÚLTIPLES ROSTROS DE LA LUNA Y DE HERACLES, Y DESAPARICIÓN LITERARIA	127
INTERTEXTO DE CATULO: EL INTRINCADO ECO (O LABERINTO ALUSIVO) Y LA SEGUNDA AUSENCIA DE ARIADNA	141
INTERTEXTO HOMÉRICO (Y DE SÓFOCLES): LA ESPADA DEL SILENCIO, EL DOBLE ÁYAX Y LA HERIDA INVERSA	156
<u>INTRATEXTUALIDAD</u>	172
DIDO, ESPEJO DE ENEAS	173
LA RUPTURA DEL ESPEJO EN EL LIBRO 6	186
DIDO, ESPEJO DE SÍ MISMA.....	189
EL ABRAZO DE ASCANIO Y EL ESPEJO DEL SILENCIO	195
<u>RECEPCIÓN</u>	198
FORMACIÓN CLÁSICA Y VIRGILIANA DE CERVANTES	199
EL <i>QUIJOTE</i> , LOS CLÁSICOS Y LA <i>ENEIDA</i> (CON ÉNFASIS EN EL EPISODIO DE DIDO)	211
LA CUEVA DE MONTESINOS Y EL <i>DESCENSUS AD INFEROS</i> VIRGILIANO	226
LAS SOMBRAS DE DULCINEA Y DIDO	234

CONCLUSIONES..... 242

BIBLIOGRAFÍA..... 261

INDEX LOCORUM..... 294

PREFACIO

La razón no es pura ni está desvinculada de la vida en su acepción total.

Nicol, *La idea del hombre*, p. 17

Hace más de quince años, Bernardo (ahora el Dr. Berruecos) me prestó un libro, *La idea del hombre* de Eduardo Nicol en su edición de 1946, un texto poderoso donde él podía hallar ciertos esclarecimientos al curso de historia de la filosofía que tomaba con el magnífico profesor —y, por nexos vitales, amigo y casi familiar suyo— Enrique Hülsz. Fue la primera vez que leí con paciencia y detalle, en su totalidad, un libro de filosofía. Las palabras de Nicol me impactaron hondamente de muchas formas: ante la íntima sensación vital de fragilidad e insuficiencia, me ofrecieron solaz, un asidero estable frente a lo informe y cambiante, no como una revelación inmóvil sino como un método para intentar encontrar las formas de mis propias situaciones vitales. Entre las muchas cosas que aprendí de esa lectura hubo una particularmente significativa, a saber, la razón puede pensarse a sí misma, pero no puede moverse a sí misma: hay, pues, una fuerza irracional, cuya pulsión nos habita y mueve a pensar sobre las cosas. Supongo que, desde mi propio contexto, desde las limitantes y los supuestos románticos de la originalidad, podría parecer absurdo intentar estudiar a Virgilio. ¿Cuál podría ser para mí el motivo (¿científico?) de tomar una decisión, deliberada y racional, para estudiar un pasaje de la *Eneida* e intentar contribuir en algo a su comprensión? Solo hallo la respuesta a esta pregunta en las formas de mis propias situaciones vitales, de mis vínculos, a veces azarosos, con las cosas que me interesan y me rodean. Así pues, en estas breves líneas intentaré relatar (no necesariamente explicar) por qué he decidido hacer una

investigación sobre el encuentro de Dido y Eneas en los *Lugentes campi* del inframundo (A. 6.440-76), no a partir de una necesidad académica sino a partir de mi propia situación vital y de mis experiencias. La escena del encuentro de Dido y Eneas es un pasaje que me ha interesado desde hace mucho tiempo y que me parecía una materia afín a mis inquietudes literarias. Probablemente comencé a poner especial interés en este pasaje cuando mi amigo y colega, José Luis Quezada, me prestó el libro *¿Qué es un clásico?* de T.S Eliot. Mi primera lectura de este texto fue en una edición de la UNAM, en un formato muy pequeño, cuya traducción estuvo a cargo de mi profesor y amigo, Juan Carlos Rodríguez. Así, utilicé el ensayo de Eliot como *input* para abrir la discusión sobre “lo clásico” en el curso de literatura latina que impartía para, después, leer el pasaje de la *Eneida*. Por un azar que no busco comprender, esa noche la luna, en principio muy brillante, fue cubierta por un velo de nubes que permaneció ahí por mucho tiempo, de manera que escribí un correo electrónico al estupendo grupo de literatura que tenía ese año (lleno de personas inteligentes, entusiastas y sensibles), en el que parafraseaba en latín los versos de Virgilio (A. 6.453-4) y les recomendaba que miraran el cielo en ese momento. El encuentro entre Dido y Eneas comenzó a volverse un pasaje particularmente significativo para mí y cada vez me generaba mayor curiosidad e interés.

Cuando salió la convocatoria para este Programa de Maestría y Doctorado en Letras, estaba lleno de incertidumbre sobre el tema de mi proyecto, pero la fuerza atrayente de este encuentro me condujo a una certeza inexorable: Dido y Eneas en el inframundo sería mi objeto de estudio. Ya con esta definición, a partir de la lectura del comentario de Servio, mi primera curiosidad fue de carácter “cartográfico”, por lo cual el proyecto original para entrar a este Programa de Maestría y Doctorado en Letras tenía el episodio como objeto de estudio con el título “La metáfora de la luna en el encuentro de Dido y Eneas como clave

interpretativa para las tipologías infernales del libro VI de la *Eneida*”; dicho título (que ya acusaba originalmente un error terminológico, como me señaló el Dr. Río, por el uso de *metáfora* en vez de *símil*) naturalmente no representa el estado actual del trabajo. Muy pronto, casi al comenzar la investigación, supe que primero debía leer detenidamente el libro 4 de la *Eneida* (lectura, en principio hedónica —como querría Borges— porque la realicé en el taller que hacíamos por puro gusto mis amigos José Luis, Juan, Adán y yo). Esta lectura del libro 4, que precedió a otra (ahora sí personal y con el rigor de la investigación), supuso para mí una atracción irreductible hacia el personaje de Dido: sus avatares, su complejidad, su fuerza, sus matices emocionales, sus transformaciones y su trágico destino me resultaron un insoslayable punto de referencia. Después, leer el estudio de von Albrecht (1965=1999) sobre cómo el pasaje de mi interés estaba construido a partir de un sistema de inversiones con respecto al libro 4 me sugirió la clave interpretativa para escribir un primer trabajo sobre mi objeto de estudio, para el que usé la metáfora del espejo. Este texto fue presentado en el Seminario de Estudios sobre Historia y Poesía Griega y Latina, cuyos trabajos fueron realizados en 2016 y 2017 mediante el Proyecto PAPIIT IA400116 “Contextos de *performance*, recepción, tradición e innovación en los géneros poéticos griegos y latinos”, dirigido por el Dr. Berruecos, y ahí recibí retroalimentación para afinar lo que terminaría convirtiéndose en mi capítulo de “intratextualidad”, con lo cual, en un estado anterior al que aquí se presenta y con algunos cambios, este texto ha sido ya publicado en el libro *Estudios sobre historia de la poesía griega y latina* (2019). Tras haber escrito este capítulo, gracias a una asesoría con mi director y dado mi interés teórico por la intertextualidad, establecimos que una posible configuración de la investigación que podría resultar coherente con mis gustos y forma de trabajar sería escribir textos independientes que compartieran el objeto de estudio, es decir, el encuentro entre Dido y Eneas en los *Lugentes campi* (A. 6.440-76), y

asimismo se articularan desde el mismo supuesto metodológico, a saber, la interacción del pasaje con otros textos. Con esto en mente, era evidente que debía escribir un capítulo consagrado a las relaciones intertextuales que la escena tenía con sus modelos y referentes de la tradición literaria precedente; sin embargo, otra situación fortuita fue la que terminó de configurar la estructura de mi trabajo: en el verano de 2016, me encontraba en Vermont, tomando un curso del *Quijote*, como oyente, en el Master in Spanish de Middlebury College con el Dr. Francisco Layna; fue durante ese curso (que por cierto, por una nueva casualidad que me vinculaba proustianamente a mis amigos de la adolescencia, tomé en un salón llamado John Coltrane), haciendo la lectura del *Quijote*, cuando hallé la relación entre el comportamiento de Dido y Dulcinea (revelación personal que, como es evidente y me dice después, era un hallazgo que ya había sido hecho por muchos otros). Es así como decidí dedicar un capítulo de recepción de la escena en la gran obra del “Manco de Lepanto”. De esta manera quedó configurado, al menos propositivamente, un esquema que contemplara el espectro cronológico completo (o más bien un abanico que selectivamente abarque el pasado, presente y futuro del texto principal) de la intertextualidad de esta escena.

§

A modo de consideraciones generales, me gustaría aclarar algunos aspectos metodológicos o de contenido que requieren, según creo, cierta explicación. En primer lugar, en la introducción, después de que he destacado la importancia del encuentro entre Dido y Eneas en los *Lugentes campi* (A. 440-76), hago cuatro secciones para introducir el comentario y cada uno de los estudios. Durante mi examen de candidatura, el Dr. Baruch Martínez me

objetó (acertadamente, me parece) que había explicaciones que seguramente eran innecesarias en el lenguaje académico y que contravenían la economía del trabajo. Tal es el caso, por ejemplo, de que haya hecho un repaso de la exégesis virgiliana (obviamente sin pretender ser exhaustivo y siempre sosteniéndome en el estudio de especialistas) y una discusión sobre lo que significa un comentario, o bien que haya dedicado un par de párrafos a definir la intertextualidad y su ingreso en la crítica virgiliana. A pesar de estas observaciones, decidí mantener esta información presentada de manera expositiva o a veces en forma de pequeña disertación, y la razón fundamental radica en lo que ya he dicho: mi propia situación vital es la que, a mi modo de ver, debe dictar los ejes rectores de mi trabajo —obviamente tratando de no perder el rigor que lo posibilite a ingresar en la comunidad científica internacional— en ese sentido, como profesor de literatura latina en México, me parece que se extraña una síntesis en español de la información que aquí presento y que puede resultar de suma utilidad al alumnado con el que suelo trabajar.

Con respecto al comentario, a pesar de que, como es evidente, no pretendo sustituir para la lectura de este episodio ninguno de los trabajos ya citados de grandes especialistas (p.ej. Norden, Austin, Horsfall), me ha parecido fundamental hacer mi propio comentario, primero, para instrumentar mejor mis propias interpretaciones literarias que hago de manera subsecuente a partir de un conocimiento sistematizado de los problemas del texto y las soluciones ofrecidas históricamente; y después, dada la brevedad del texto, para poder explayarme en ciertos detalles exegéticos que no tendrían cabida en otro lugar. Por otra parte, he reproducido la edición del texto de Conte (2009) para este pasaje; sin embargo, he prescindido del aparato crítico y el *conspectus codicum*, por estar fuera de los objetivos de esta tesis y las razones para ello son dos: la primera es que mi comentario no es principalmente de carácter textual; la segunda es que, aunque sí he consignado las variantes

y las he discutido sobre todo cuando afectan el contenido o la comprensión, o bien aspectos narrativos, cuando me he referido ya sea a los manuscritos principales, ya sea a manuscritos posteriores, o bien a correctores, o a fragmentos papiráceos, o incluso a editores, siempre junto a la sigla he puesto la referencia desglosada entre paréntesis. Para comentar he dividido la escena en cinco partes de dimensiones similares (las primeras tres de cinco versos y las últimas dos de diez), es decir que hay tres secciones y la última, a su vez, se subdivide en tres piezas (vid. infra p. 2, n. 3). Para cada sección he procedido con una descripción introductoria, en la que intento tratar críticamente algunas de las problemáticas más importantes del texto, así como algunas de las cuestiones estructurales, y, a continuación, hago un comentario lemático. Las directrices o criterios que he utilizado para comentar se ordenan, naturalmente, conforme a mis intereses y los datos que utilizo en los estudios posteriores, de tal suerte que he privilegiado, primero, los *loci paralleli* tanto en el corpus virgiliano como en textos de la tradición literaria precedente, los cuales a veces sólo he consignado a manera de *cfs*; sin embargo, he ampliado la discusión cuando me ha parecido que hay una dinámica ya sea de imaginario ya sea de intertextualidad, que afecta el sentido. En segundo lugar, he comentado dificultades sintácticas y métricas, y posibilidades semánticas del léxico empleado. En tercer lugar, he comentado problemas textuales y decisiones ecdóticas. En todos estos criterios, entonces, he intentado proceder desde una perspectiva histórica que ponga en juego las discusiones de comentaristas precedentes (para una explicación más detallada de las directrices vid. infra pp. 236-239).

En cuanto a las ediciones de otros textos que no sean de Virgilio, si se trata de poesía latina, he utilizado las disponibles en la plataforma *Musisque Deoque*, instrumento que, dicho sea de paso, me mostró el Dr. Martínez hace ya varios años y que me ha resultado de suma utilidad para los análisis; si se trata de prosa, he utilizado las disponibles en la plataforma

The Packard Humanities Institute; si se trata de textos griegos, he utilizado las disponibles en la plataforma *Thesaurus Linguae Graecae*. En cuanto a los instrumentos lexicográficos empleados, para latín he utilizado el Consilio ab Academiis Societatibus (1981): *Thesaurus Lingua Latinae*, Leipzig; y Glare P. G. W. (1968-1982): *Oxford Latin Dictionary*, Oxford; y para griego el Little H.G., R. Scott y H.S. Jones (1940⁹): *A greek lexicon (new supplement 1996)*, Oxford.

Por otra parte, para los estudios, he puesto traducciones de los textos latinos y griegos para ofrecer al lector una mayor fluidez en el discurso en español. En el caso de los textos griegos, he utilizado traducciones que he tenido a la mano y que he modificado ligeramente para lograr clarificar mis objetivos interpretativos; en el caso de los textos latinos, al tratarse mayoritariamente de Virgilio, yo mismo he hecho las traducciones intentando que tengan fluidez en español y que no se alejen demasiado del original; sin embargo, no ofrezco las traducciones como un producto en sí mismo, sino con el afán de que sean funcionales, y sobre todo porque el proceso de elaborarlas ha sido para mí otro cauce metodológico para comprender mejor detalles del texto.

Finalmente, me gustaría señalar que he tenido a mi disposición la *Enciclopedia Virgiliana* (EV), instrumento, aunque ya no muy actual, todavía utilísimo. En este sentido, para dar su respectivo valor a quien ha elaborado las entradas, me ha parecido correcto consignar en la bibliografía de manera independiente cada voz que he consultado.

INTRODUCCIÓN

Sin duda alguna, el libro 6 de la *Eneida* representa uno de los máximos logros del Mantuano: casi la totalidad de sus pasajes están culminados en el más alto parámetro de calidad, hay momentos notables de interacción humana, el balance entre el Tártaro y el Elíseo es magnífico; la religión, la escatología y la filosofía están integradas de manera esencial y elevada; el vínculo moral y emocional entre la *katábasis* y el futuro es estrechísimo; la tradición es usada de modo ejemplar y el libro, en su conjunto, está integrado de manera perfecta en la estructura intelectual y el marco del poema entero (Horsfall 2013: XIII-XIV). Por otra parte, el libro 6 representa la culminación artística de una inquietud que ya agitaba la imaginación de Virgilio tiempo atrás, pues queda claro que el mundo de ultratumba era un tema que encendía la potencia poética del Mantuano y que quería acometer si observamos las referencias precedentes: *G.* 1.242-43, 3.37-8 y 4.467-84 (cf. Setaioli EV 2.953-954).¹ A su vez, el libro 6 es un punto de inflexión en el poema, pues concluye lo que ha sucedido antes y provee un nuevo ímpetu para lo que ocurrirá en la segunda parte;² tiene, pues, una función dentro del designio de toda la épica virgiliana (Williams 1964 [1990]: 191-193).

Ahora bien, dentro del libro 6, hacia la mitad de este centro de la épica de Virgilio, ocurre una escena por demás representativa que, como muy pocas, está colmada de una tensión sin resolver, “with concentrated power, the narrative summons back all the emotional strife of the fourth book, all the conflicting desires and the hopelessly misunderstood intentions” (Skinner 1983: 12). Me refiero, naturalmente, al episodio del encuentro entre

¹ La relación cronológica entre el libro 6 de la *Eneida* y el pasaje de Orfeo de las *Geórgicas* (4.467-84) supone problemas de dependencias entre los textos que aún no están resueltos (vid. p. ej. Büchner 1955 [1986]: 365-368; Otis 1965: 408-413; Setaioli 1969: 11-14, EV 2.955).

² Es indudable que en la obra de Virgilio hay una conciencia estructural y la posición específica del centro, la marca de la mitad adquiere una importancia capital, tanto en su función artística, como en la política y programática (vid. Thomas 1983 [1999]: 310-320, 1985 [1999]: 101-113, 2004: 123-150).

Dido y Eneas en los *Inferi*. Tras haber cruzado el Aqueronte y haber sorteado al Cerbero, el héroe troyano y la Sibila llegan al lugar donde están las almas de quienes murieron siendo bebés, de aquellos que fueron condenados injustamente y de aquellos que se suicidaron; a todos ellos Minos les designa su sede (6.426-39). A continuación, se extienden los *Lugentes Campi*:³

No lejos de allí, extendidos por doquier, se muestran los Campos llorosos (así los llaman), aquí senderos escondidos ocultan a quienes el duro amor consumió con su cruel enfermedad y los rodea un bosque de mirtos; en la propia muerte las angustias no los dejan. En estos sitios [Eneas] ve a Fedra y a Procris y a la afligida Erifile mostrando las heridas [infligidas] por su hijo cruel, y a Evadne y a Pasífae; las acompañan Laodamía y Ceneo, en otro tiempo un joven, ahora mujer, transformada de nuevo por el hado a su antigua figura. Entre las cuales, con la herida aún fresca, la fenicia Dido vagaba en un gran bosque. En cuanto el héroe troyano estuvo junto a ésta y la reconoció oscura a través de las sombras, tal como quien, al principio del mes, ve o piensa haber visto la luna moverse a través de las nubes, derramó lágrimas y le habló con dulce sentimiento: ‘Infortunada Dido, ¿de modo que es verdad la noticia que me había llegado: que habías muerto y habías buscado tu perdición con la espada? ¡Ay!, ¿he sido la causa de tu muerte? Juro por los astros, por los dioses y, si alguna cosa sagrada hay en esta tierra ínfima, reina, que me fui de tus costas contra mi voluntad. Al contrario, los mandatos de los dioses, que ahora me obligan a ir por estas sombras, por sitios desolados y por el abismo de la noche, me llevaron con sus órdenes. Y no pude imaginar que con mi partida te hubiera causado este dolor tan profundo. Detén el paso y no te apartes de mi mirada. ¿De quién huyes? Esto es lo último que me concede el destino decirte’. Con estas palabras Eneas intentaba atenuar el ánimo ardiente [de ésta] y su mirada torva, y derramaba lágrimas. Aquélla, volteada, mantenía los ojos fijos en el suelo y a pesar de lo que le decía no mostraba compasión en su rostro, como si duro silicio o roca marpesia estuvieran incólumes. Finalmente se aleja y, como una enemiga, huye hacia el bosque de las sombras, donde su antiguo esposo, Siqueo, responde a sus angustias y la ama de manera correspondida. Y Eneas, realmente conmovido por su injusta suerte, con lágrimas [en sus ojos] mira largamente a la que se va y se conmisera de ella.

La potencia de esta escena no ha pasado desapercibida, a tal grado que incluso ha sido empleada como clave interpretativa para valorar los alcances universales de la *Eneida*. Así,

³ A pesar de que la escena podría delimitarse desde la aparición de Dido (6.450-76), me parece que el desfile de heroínas –como se verá más adelante– resulta un componente importante para la comprensión del pasaje, por lo tanto, la unidad de la escena deberá concebirse desde el verso 440. El propio Norden (ad loc.) también estableció dichos límites para la escena y la dividió en tres secciones y la última, a su vez, subdividida en tres piezas: 1) Nombre y habitantes en general (440-444), 2) Nombres individuales de los habitantes (445-449), 3) Eneas y Dido (450-476): 3.1 Encuentro (450-455), 3.2 Discurso de Eneas (456-466), 3.3 Impresión de Dido (467-476).

por ejemplo, T.S. Eliot (1945: 20-21), en su famoso discurso pronunciado en 1944 frente a la recientemente fundada Sociedad Virgiliana de Londres y publicado un año después, dijo:

I have always thought the meeting of Aeneas with the shade of Dido, in Book VI, not only one of the most poignant, but one of the most civilized passages in poetry. It is complex in meaning and economical in expression, for it not only tells us about the attitude of Dido –what is still more important is what tells us about the attitude of Aeneas. Dido’s behaviour appears almost as a projection of Aeneas’ own conscience: this, we feel, is the way in which Aeneas’ conscience would *expect* Dido to behave to him. The point, it seems to me, is not that Dido is unforgiving –though it is important that, instead of railing at him, she merely snubs him – perhaps the most telling snub in all poetry: what matters most is, that Aeneas does not forgive himself –and this, significantly, in spite of the fact of he is well aware, that all that he has done has been in compliance with destiny, or in consequence of the machinations of gods who are themselves, we feel, only instruments of a greater inscrutable power.

Eliot aquí está apelando a lo que él llama la *madurez de costumbres*, alude al pasaje como un signo esencial que define y representa el poema: el hecho de que Eneas no se perdona a sí mismo muy a pesar de que es sabedor de que todos sus actos están prefijados por un destino inexorable, por la maquinación de un poder superior, implica que la renuncia personal ante el deber ineluctable se erige como símbolo de civilidad. Eliot, por otra parte, vio en este mismo pasaje la revelación concreta y específica del signo que define la *Eneida*, lo que la caracteriza como un clásico total, a saber, el hecho de que expresa la esfera completa del sentimiento que comparte un pueblo en su forma más loable, a la vez que encuentra un vínculo irreductible en todas las clases y todas las condiciones de las personas que conforman la sociedad a la que el autor pertenece. Así pues, el poeta y crítico literario dotó este episodio de la esencia que para él encarna la *Eneida*, lo identificó como símbolo de la atemporalidad y universalidad que caracterizan todo el poema, el comportamiento de los personajes de la *Eneida* no está regido por un código local; al contrario, es, pues, “both Roman and European” (Eliot 1945: 21). Si bien se podría decir que esta lectura responde en parte a las coyunturas

vitales particulares del autor,⁴ también es cierto que podemos considerarlo como una figura representativa de las aproximaciones virgilianas que se desarrollaron en su época (Johnson 1976: 1) y tuvieron la primacía en los estudios académicos al menos hasta poco después del fin de la segunda Guerra Mundial, a saber, una visión generalizada de Virgilio como padre de Occidente (Haecker 1931) y de la *Eneida* como una reivindicación clásica del orden mundial europeo en consonancia con el imperialismo romano y los logros y acuerdos políticos de Octavio Augusto (Harrison 1990: 3-4).⁵ La escena de mi interés se erige como cierre del episodio completo de la tragedia de Dido –figura dominante de la primera mitad de la *Eneida*–, episodio que, por otra parte, dotó de materia a una visión reactiva que dominó la tendencia académica de la segunda mitad del siglo XX, la llamada “Escuela de Harvard”,⁶ “In a reaction against the traditional view, promoted by Heinze, reiterated by Pöschl, and popularized in the Anglophone World by Eliot, that the *Aeneid* asserted the values of order and civilization by depicting their eventual victory, they tended to hold that the poem presented a pessimistic view alongside the surface Glory of Aeneas and Rome” (Harrison

⁴ Como observa Rodríguez (2004: 8) en la presentación de la traducción de “What is a classic?”, el ensayo presenta “una propuesta fundamental y recurrente en toda la crítica de Eliot: la idea de que la civilización occidental es una sola, que se origina en Roma, que nos ha llegado a través del cristianismo y las lenguas vernáculas y que, por consiguiente, el poema máximo de Roma, la *Eneida* es el único clásico posible de toda esa civilización [...] el anhelo de pertenencia es lo que lleva a Eliot a esta última y radical aseveración: en su calidad de norteamericano nacionalizado británico, de unitarista y vuelto anglicano y de poeta convertido en el más influyente crítico cultural de la lengua inglesa de su momento, Eliot es un tráfugo de sí mismo que, para integrarse a la tradición de la que es respetable juez, debe redefinirla, debe hacerla suficientemente universal para que no sólo consiga acomodarlo a él sino que le permita incluso convertirse en su nuncio”. Para una visión de conjunto de las circunstancias en las que Eliot dio este discurso vid. Blandford (1993), Coetzee (2005: 11-18), Kennedy (2019 *passim*, especialmente 32).

⁵ Cf. Ziolkowski (1993: 26), Kennedy (2019: 23), Martindale (2019: *passim*).

⁶ La designación de ‘Harvard School’, acuñada por Johnson (1976), según el propio testimonio de Clausen (1995: 313), se debe al lugar de trabajo de los estudiosos que escribieron importantes artículos (libro en el caso de Putnam) que compartían la misma tendencia en cuanto a la visión ideológica de conjunto en la *Eneida*: Brooks (1953), “*Discolor aura: Reflections on the Golden Bough*”; Parry (1963), “The Two voices of Virgil’s *Aeneid*”; Clausen (1964), “An interpretation of the *Aeneid*”; Putnam (1965), *The Poetry of the Aeneid*.

1990: 5).⁷ Aunque, como es evidente, la discusión académica en torno a la ideología de la *Eneida* no se centra únicamente en el episodio de Dido, no es gratuito que, en la actualidad, en un artículo de opinión (que no por ello deja de ser penetrante y revelador), Mendelsohn (2018) se refiera a esta misma disputa en estos términos:

But in the second half of the last century more and more scholars came to see some of the epic's most wrenching episodes as attempts to draw attention to the toll that the exercise of *imperium* inevitably takes. This "pessimistic" approach to the text and its relation to imperial ideology has found its greatest support in the account of Aeneas's treatment of Dido. That passionate, tender, and grandly tragic woman is by far the epic's greatest character.

Me interesa, pues, para los fines de este trabajo, resaltar la preeminencia de la escena, cuyos acercamientos, en muchos casos, han puesto en juego una perspectiva antropológica que explora el conflicto entre lo público y lo privado (Skinner 1983: *passim*) o bien una perspectiva moral que indaga las culpas de los protagonistas (Bryce 1974: *passim*; Rudd 1976 [1990]: *passim*; Anderson 1989 [2004]: 59).⁸

Por otra parte, además de la importancia de la escena como ejemplo de las complejidades ideológicas que subyacen al poema entero, así como de las tensiones y paradojas que entrañan las actitudes de los personajes principales, este encuentro también constituye un punto de inflexión en la *Eneida*, una suerte de gozne que se halla justo a la mitad del poema y que representa el momento en la toma de conciencia del protagonista en

⁷ Para una crítica de la visión representada por Eliot vid. Johnson (1976: 1-22), para un análisis detallado vid. Kennedy (2019: *passim*); para una visión de conjunto sobre los estudios virgilianos en el siglo XX vid. especialmente Harrison (1990), Ziolkisky (1993) y Martindale (2019).

⁸ La escena es un universo complejísimo, donde las operaciones literarias y culturales se superponen, y la interpretación cabal es un imposible; naturalmente, los acercamientos a la escena pueden darse desde un gran número de aproximaciones, además de las ya mencionadas, por ejemplo, podemos pensar en un tratamiento del pasaje desde una perspectiva escatológica y religiosa (aunque no se centren únicamente en esta escena sino en el libro 6 en su conjunto, vid. Norwood 1954; Mackay 1955: 180-189; Otis 1959: 165-179; Boyancé 1963: 156; Solmsem 1990: 208-223).

que se dará el desprendimiento del pasado y, tras la renuncia, el tránsito al acometimiento irreductible del futuro (Williams 1964 [1990]: 194-195).⁹

Así pues, el objeto de estudio de este trabajo está constituido por la escena medular del encuentro entre Dido y Eneas en los *Lugentes campi* (6.440-76), habida cuenta de que no sólo representa un eje articulador en la narrativa del poema entero así como una relevante muestra de los problemas de interpretación sobre su ideología, sino también un pasaje de belleza excepcional donde pueden detectarse y examinarse diversas técnicas artísticas del poeta, operaciones literarias que desvelan cómo funciona el uso de la tradición literaria precedente, cómo se articulan y entran en juego diversos pasajes en el conjunto orgánico del poema entero, y, desde una visión prospectiva, el pasaje puede utilizarse para ponderar cómo Virgilio ha sido utilizado por escritores posteriores.

⁹ Cf. Otis 1964 [1995], 294: “Virgil [...] took the essential ideas of an hostility persisting after death and of silence as its most effective expression, and made them into an intense drama of the relation between a man’s present and man’s past, and what happens when a man confronts his past”. Resulta también de capital importancia la colocación de la escena dentro de la estructura general de la *Eneida*, pues se trata de una mitad (vid. Thomas 2004: passim)

COMENTARIO

Ahora bien, para cualquier estudioso del mundo clásico, antes de aventurar un análisis interpretativo sobre un pasaje con base en la teoría literaria moderna, resulta imprescindible primero examinar dicho pasaje de manera filológica con el mayor rigor y exhaustividad posibles, de modo tal que las problemáticas primarias del texto queden resueltas –o al menos expresadas– de antemano. Me refiero, naturalmente, a un comentario de texto, lo que podría ser la profesión académica más antigua del mundo (Kraus y Stray 2016: 1). El comentario es difícil de definir, sus variedades históricas, condicionadas por coyunturas diversas (como los símbolos marginales en los papiros del periodo helenístico a diferencia de los códices del periodo carolingio que permitían un comentario mucho más extenso), nos remiten, más que a una cosa en concreto, a un organismo intelectual y exegetico que permanentemente se encuentra en estado de evolución (Kraus y Stray 2016: 1-4). A pesar de estas dificultades, podríamos esbozar en términos generales que un comentario corresponde a una serie sistemática de anotaciones para explicar ordenadamente –siguiendo un texto primario– diversos aspectos de una obra (Kraus y Stray 2016: 1, Kraus 2002: 1-2). En el mundo académico actual, somos herederos del comentario científico establecido por la filología alemana, a partir del concepto de *Altertumswissenschaft*, creado por Wolf en 1795, cuyos valores radican en la reconstrucción de la civilización grecolatina mediante el establecimiento de la mayor cantidad de hechos posibles con respecto a la cultura antigua; no obstante, esto no diverge demasiado de los mecanismos empleados en el Renacimiento con la salvedad de que el instrumento deja de servir para una emulación artística (Laird 2002: 172-173). Muy a pesar de la diversidad en las formas y focos, podemos establecer un claro contorno para el comentario de texto, pues esencialmente atiende a la explicación ordenada

de un texto primario y también está caracterizado por una muy destacada autoconsciencia de la tradición y las formas que lo preceden (Kraus y Stray 2016: 1), es decir que el comentario debe tener, además, una visión histórica no sólo del texto sino también del desarrollo intelectual que ha habido en torno a la explicación e interpretación de dicho texto.¹⁰

En el caso de Virgilio en particular, existe una larguísima tradición exegética que comienza en la contemporaneidad del poeta: podemos suponer que su propio amigo Polión, así como su editor póstumo, Vario, comentaron algunos versos (Rocca, EV 2.385); todavía en el siglo I, Virgilio ya era enseñado en la escuela por Cecilio Epirota, y muy pronto tenemos testimonios de aproximaciones exegéticas como las de Higino, Probo, Cornuto, Longo y Ásper (vid. Stok 2012: 466). Ya en el siglo IV, Elio Donato produjo un influyente comentario, fuertemente mutilado para nosotros,¹¹ que precedió al que se erige como puntal de la exégesis antigua, el comentario de Servio.¹² Servio fue aumentado por un monje irlandés en el siglo VII u VIII, quien probablemente utilizó para ello a Elio Donato, dejándonos el ahora conocido como *Servius Auctus* o *Servius Danielinus* (por la edición de dicho texto en 1600, hecha por el filólogo francés Pierre Daniel).¹³ Una generación después, o quizá de manera

¹⁰ Cf. la opinión de Gurd (2010: 6-7) con respecto a la filología: “there is no philology without the history of philology: indeed, philological inquiry, at its most rigorous and its most sustained, inevitably and always involves an equally rigorous and sustained inquiry into its own history, both as this is instantiated in its long string of predecessors and as it influences its contemporary forms. Whether philology is to be understood as textual criticism, as fundamental and intimate orientation to the material details of textuality, or as a viewpoint in which textual *realia* are linked to broader cultural concerns, it always involves an engagement with text and with text about texts. But because every text is the result of human agency and because any human agency which leads to the production or the interpretation of a text has a good claim to being called philological, each philology is by definition engaged with other philologies, and this predicament amounts to an imperative that philology also be the history of philology”.

¹¹ Sobre el comentario perdido en su mayor parte de Elio Donato vid. Deintree (1990: *passim*).

¹² Para una visión de conjunto del comentario de Servio vid. Fowler 2019 y, con especial énfasis en los problemas textuales, Brugnoli (EV 4.805-813). En la misma época Filargirio comentó las *Églogas* y las *Geórgicas*, y, según los escolios de Berna, Gaudencio y Tito Galo habrían comentado el primer libro de las *Geórgicas* (vid. Casali y Stok 2019: 96-99).

¹³ No corresponde a este trabajo tratar la compleja historia del comentario de Servio y su ulterior aumento, baste solamente dar los dos principales indicadores: Rand (1916: *passim*) propuso que el Servio Danielino (SD) había sido completado con Elio Donato (tesis que impulsó, además, el nuevo proyecto editorial de Harvard para

contemporánea, Tiberio Claudio Donato escribiría sus *Interpretationes Vergilianae ad Tiberium Claudium Maximum Donatianum filium*, un comentario mucho más breve a partir de una lectura retórica y una visión epidíctica (cf. Casali y Stok 2019: 96) que, a diferencia de Servio, según informa Brugnoli (EV 2.127) bajo la voz de Donato, fue escasamente divulgado durante la Edad Media; asimismo, Macrobio escribiría sus *Saturnaliorum convivia*, un diálogo ficticio en el que diversos personajes (entre ellos el propio Servio) hacen exégesis aleatorias de la obra virgiliana (vid. Marinone EV 3.299-304).¹⁴ Durante la Edad Media, más allá del evidente influjo virgiliano tanto en la tradición manuscrita como en la literaria,¹⁵ y de la revisión de Servio hecha por Hilario de Orléans, se produjo una suerte de comentario alegórico de los primeros seis libros de la *Eneida*, siguiendo la aproximación alegórica de Fulgencio (siglo V o VI), hecho por Bernardo Silvestre (vid. Pike 1998: passim, Dronke EV 1.497-500 y Casali y Stok 2019: 99); asimismo, Nicolás Trevet entre los siglos XIII y XIV comentó las *Églogas* a la luz del aristotelismo contemporáneo y en las primeras décadas del siglo XIV Zono de Magnalis hizo un comentario de la obra completa de Virgilio (Casali y Stok 2019: 99). En 1471 Pomponio Leto, sucesor de Lorenzo Valla, preparó un comentario a Virgilio que decidió no publicar.¹⁶ Sin embargo, no es hasta el siglo XVII, con el jesuita español Juan Luis de la Cerda que tenemos un comentario completo y sistemático de la obra del Mantuano (vid. Laird 2002: passim),¹⁷ pleno de una erudición que trasciende

sustituir la edición de Thilo y Hagen 1878-1902) y una síntesis crítica de esta relación a partir del episodio de Héleno fue hecha por Goold (1970 [1990]: passim).

¹⁴ Para una descripción pormenorizada de los exégetas antiguos de Virgilio, tanto críticos como comentaristas, vid. Conington-Nettleship (vol. 1, 1881: pp. xxix-cix) y Funaioli (1930: passim); para una síntesis crítica vid. Rocca (EV 2.385-386) y Stok (2012: passim).

¹⁵ La gran obra sobre la recepción de Virgilio en la Edad Media sigue siendo la de Comparetti (1871).

¹⁶ Aunque no lo publicó directamente, su comentario sobrevivió en manuscritos y fue impreso por Daniele Gaetani (1490), y luego reimpresso por Johannes Oporinus (1544) y Georg Fabricius (1561 y posteriores ediciones) bajo el nombre de 'Pomponio Sabino' (Casali y Stok 2019: 99-102). Vid. Lanzarone 2019.

¹⁷ Aunque, entre los siglos XV y XVI, se produjeron más de un centenar de comentarios parciales a Virgilio (vid. Wilson-Okamura 2010: 24-31).

su contexto barroco, donde, entre otras cosas, compiló lugares paralelos de autores griegos y latinos para observar cómo el proceso de imitación era fundamental en la composición poética virgiliana y cómo, a su vez, el Mantuano fue imitado (Casali y Stok 2019: 102-107). En el siglo XVIII, otro comentario completo de la obra de Virgilio, de gran importancia y todavía utilísimo, fue publicado en Leipzig, en 4 volúmenes, por Heyne (1767-1775).¹⁸ Ya en el siglo XIX, a pesar de que el interés por Virgilio como literatura era poco, pues estaba eclipsado por Homero y la tendencia, sobre todo alemana, era filohelénica (Harrison 1990: 2-3 y von Albrecht 1999: 77), la academia produjo grandes trabajos de comentario de la obra completa de Virgilio siguiendo el modelo alemán:¹⁹ la revisión de Heyne hecha por Wagner (Leipzig, 1830-1841), el trabajo de Conington revisado por Nettleship (Londres, 1858-1884), la obra de Forbiger (Leipzig, 1872-1875), la de Henry (Londres/Dublín, 1873-1898), la de Benoist (París, 1876-1882) y la de Page (Londres, 1890-1900). Finalmente, el siglo XX asistió a una obra cumbre de los estudios virgilianos con el comentario del libro 6 de la *Eneida* que hizo en 1903 Eduard Norden;²⁰ tras este puntal de erudición y de carácter enciclopédico, se activó el procedimiento de comentar libros individuales y el mundo anglosajón, en términos generales, ha tenido la primicia en los comentarios de la obra del Mantuano,²¹ ejemplos notables son los de estudiosos como Pease (libro 4, 1935), Conway (libro 1, 1935), Austin

¹⁸ Büchner 1986, pp. 600-601: “La più grande opera tedesca su Virgilio, che Leibniz e Kant avevano celebrato come poeta, è il commento a Virgilio di Christian Gottlob Heyne, in cui Virgilio è inteso nell’interpretazione [...] I grandi del classicismo tedesco lo hanno onorato”, vid. Chiarini EV 2.846-849.

¹⁹ Debe destacarse que fue también en el XIX cuando la más importante obra de crítica textual de la obra completa de Virgilio fue elaborada en tres volúmenes (con el posterior añadido de sus *Prolegomena Critica*) por Otto Ribbeck (1859-1866), así como la edición crítica con comentario, en seis volúmenes, de Sabbadini (1884-1888).

²⁰ La obra de Norden ha tenido múltiples reimpressiones (1916, 1927, 1957, 1984 y 1995). Debe destacarse que también en 1903 fue publicada otra obra capital de los estudios virgilianos: Heinze, *Virgils epische Technik*.

²¹ Obviamente existen notables excepciones, como por ejemplo el comentario del libro 4 de la *Eneida* de Buscaroli (Milán 1932), o el comentario completo de la *Eneida* de Paratore (Milán 1978-1983) y el de Perret – más bien una edición con traducción anotada– (1977-1980), que encuentra un importante antecedente francófono en el estudio de Cartault (1823), que, opina Harrison (1990: 7), debería ser leído como un comentario continuo del poema.

(libro 4, 1955; libro 2, 1964; libro 1, 1971; libro 6, 1977), Williams (libro 5, 1960; libro 3 1962), Fordyce (libros 7 y 8, 1977), Harrison (libro 10, 1991), Hardie (libro 9, 1994), Horsfall (libro 7, 2000; libro 11, 2003; libro 3, 2006; libro 2, 2008; libro 6, 2013) y recientemente la serie dirigida por Ganiban en 2012 (Ganiban: libro 1 y libro 2; Perkell: libro 3; O'Hara: libro 4; Farrell: libro 5; Johnston: libro 6) y 2013 (Ganiban: libro 7; O'Hara: libro 8, Farrell: libro 9; Rossi: libro 10; McNelis: libro 11, Perkell: libro 12).²²

Es así que me parece fundamental hacer un comentario textual del pasaje que me interesa, de tal manera que con este ejercicio adquiriera una perspectiva histórica, en la que el examen ordenado de la exégesis canónica me permita hacer juicios ulteriores mucho más razonados sobre los detalles de este pasaje y que, a su vez, me brinde un marco referencial consistente desde el cual pueda aventurar análisis interpretativos mucho más sólidos.

²² Como es evidente, las listas de comentaristas siempre dependen de la selección del autor y están muy lejos de ser exhaustivas; vid., p. ej., Harrison (1991: xi-xii), von Albrecht (2012: pp. 359-361, 397-400), Holzberg (2014: 180). Por otra parte, en los diversos comentarios de Horsfall se puede encontrar una breve reseña crítica de algunos de sus antecesores en el trabajo exegético del libro en cuestión.

INTERTEXTUALIDAD

En un autor como Virgilio es difícil conseguir un mínimo de comprensión si no nos servimos de la intertextualidad como instrumento exegético. El poeta mantuano se erige como pilar de una literatura que ha nacido con un sentido positivo de la *imitatio*, que ha visto en la literatura griega su propia historia, que ha reformulado a Homero por el filtro de los poetas helenísticos y que, para estas alturas, ya ha construido una tradición literaria propia.

Oltre mezzo millennio separa Virgilio da Omero, e in esso ci sono l'evoluzione complessa della religione e della civiltà greca e la forse ancor più intricata evoluzione della civiltà latina. Nonostante questo, le leggi dell'*aemulatio*, la poetica classicistica, lo stesso "orgoglio nazionale" costringono il poeta romano a rifarsi costantemente, oltre e più che ai precedenti epici latini (e ai poeti ellenistici), al modello insuperato del "genere dell'epos" e al suo codice espressivo e ideologico; a creare fantasticamente riinventandolo e rinnovandolo, sulla base di una situazione storica, culturale, letteraria e poetica diversa, ma sempre in un'adesione emulativa al modello. Appunto perciò, per quanto dai grammatici antichi fino al Norden e oltre, i rapporti fra Omero e Virgilio e in particolare il libro VI dell'*Eneide* siano più che noti. (D'Elia 1983: 187).

Así pues, resultaría en extremo acrítico tratar un pasaje de la *Eneida* sin siquiera acercarse a la tradición literaria que la rodea y la llena de significado. Naturalmente, el poema tiene valor en sí mismo y no requiere de la alusión a las referencias para ser valorado como un monumento literario de belleza excepcional y de alcances humanos eminentes. Sin embargo, para aquel que aspira a desbrozar las minucias de los mecanismos literarios, de los juegos de correspondencia internos, de los ecos y sus potencias, resulta fundamental aproximarse a la *Eneida* desde aquello que la penetra siempre y la colma de sentidos: la tradición; y no basta con identificar la fuente y subvertirla a modo de información referencial, es necesario descubrir cómo se articula y opera esta interacción entre textos para poder ponderar de manera más lúcida los alcances de la épica virgiliana.

La intertextualidad es una interacción textual que ocurre dentro de un texto; es, pues, la manera en que ese texto lee la historia y se inserta en ella (Kristeva 1969: 146). Así pues, este juego de relaciones y códigos animan al texto literario y las referencias directas o indirectas a otros textos se convierten en un instrumento imprescindible para el autor que quiera expresar sus ideas a una audiencia y generar un eco en la memoria y expectativa de quienes leen. La *Eneida*, por ejemplo, puede ser leída con un mayor grado de comprensión y placer, es decir, se le puede añadir una nueva dimensión, cuando el lector tiene conocimiento de Homero y es capaz de leer esas referencias no sólo como alusiones aprendidas sino como un sistema de signos (von Albrecht 1999: 13-14). Lo mismo si se trata de Apolonio de Rodas o de Catulo, incluso si Virgilio está aludiendo a su propia obra.

La intertextualidad es un término que fue acuñado por Kristeva mientras estudiaba en París y traducía para Occidente la obra de Bajtín. Si bien es cierto que el trabajo de la búlgara correspondía al campo de la filosofía lingüística y la psicología más que ser un aporte de herramientas para el análisis de textos literarios (cf. Schmitz 2007: 78), sus ideas de que todo texto puede ser entendido como “un mosaico de citas”, así como que cada palabra puede ser vista de manera horizontal (en la relación del objetivo escrito y su destinatario) o vertical (como un referente directo a un texto anterior o sincrónico) han sido una semilla absolutamente fértil para los estudios literarios. Por otra parte, algunos años antes, en 1942, el estudioso italiano Giorgio Pasquali publicó un artículo intitulado “Arte allusiva”, en el que llamaba la atención sobre el hecho de que los textos latinos tenían siempre una intención por parte de su autor, quien esperaba, casi a modo de reto, que su lector o auditorio reconociera el modelo que estaba transformando y comparara la versión original con su nueva forma. Con estos antecedentes, en 1964 fue publicada *Aeneis und Homer* de Knauer, quien “has transformed our understanding of Virgil’s *modus operandi*” (Horsfall 1995: 183, n. 33). Sin

embargo, fue hasta a partir de los años setenta que los estudios clásicos tuvieron una fuerte influencia de la intertextualidad y, particularmente en la academia italiana, hubo una emergencia sobresaliente de estudios de esta naturaleza que, a partir de una clara distinción entre los modelos por código, alusiones que imitan características del género literario, y los modelos ejemplares, alusiones que evocan pasajes específicos (Coffee 2016: 3), trataron el fenómeno de la intertextualidad en los textos clásicos desde una perspectiva teórica.²³ Así pues, partiendo de una discusión de carácter preceptivo, los estudios virgilianos en particular han mantenido una fuerte tendencia a hacer este tipo de análisis intertextual para la obra del Mantuano, y las obras de grandes estudiosos como Wigodsky (1972), Schlunk (1974), Barchiesi (1984), Lyne (1987 y 1994), Farrell (1991 y 1997), Putnam (1995), Thomas (1999) y Nelis (2001) han dejado terreno todavía fértil para nuevas mieses.

Podemos encontrar dos distintos niveles de intertextualidad, integrados de manera orgánica, aunque sus singularidades están latentes y son capaces de arrojar luz propia: la cita y la alusión. La cita se refiere a una reproducción literal o parcial de otro texto. La alusión, por otra parte, es un recurso para activar de manera simultánea dos textos (Hinds 1998). En la escena objeto del presente estudio, en la segunda sección (445-49), donde se presenta un grupo de heroínas que habitan los *Lugentes campi*, hay una alusión homérica a la procesión de mujeres de la *nekyîa* (*Od.* 11.225-332); poco después, en la primera pieza de la tercera sección (450-55), es decir, en el primer momento del encuentro entre Dido y Eneas, que es descrito mediante el símil de la luna, hay una cita de Apolonio de Rodas (4.1479-80) en el que el mismo símil es empleado para Linceo que ve a Heracles; en la segunda pieza de la

²³ La gran obra sigue siendo, a mi parecer, la de Gian Bagio Conte, *The Rethoric of Imitation*, publicada en 1986 (editada en inglés por Segal), la cual reúne dos trabajos previos de esta índole del propio Conte: *Memoria dei poeti e sistema letterario: Catullo, Virgilio, Ovidio, Lucano* (1974) e *Il genere e i suoi confini: Cinque studi sulla poesia di Virgilio* (1980).

tercera sección (456-66), a saber, el discurso que dice Eneas a Dido, justo a la mitad del discurso (460) se halla una cita de Catulo (66.39); finalmente, la tercera pieza de la tercera sección (467-76), que describe la reacción silenciosa de Dido, está moldeada a partir del encuentro entre Áyax y Odiseo (*Od.* 11.543-564); sin embargo, también presenta elementos que la vinculan al *Áyax* de Sófocles, particularmente a su suicidio (826-68).

Así pues, el objetivo de este primer capítulo será explorar los mecanismos de alusión o intertextualidad que animan la escena, a fin de ahondar en la intelección del texto a partir de otro nivel de significación dado por el intertexto y, por otra parte, mediante el análisis particular ejemplificar un método compositivo fundamental para toda la *Eneida*. Si bien un examen similar ya fue hecho por Tatum (1984), me parece que hay diversas razones que justifican un ejercicio de esta índole: la primera y más evidente es que dichas relaciones intertextuales no están del todo esclarecidas; la segunda es que el análisis de los intertextos de esta escena requiere de manera inminente una actualización; finalmente, intentaré hacer una contribución que radicará en ponderar los mecanismos intertextuales de la escena como un conjunto en relación con las propias interacciones al interior de la *Eneida* para tratar de develar si éstas no sólo amplían el significado de cada pieza o sección sino también operan unitariamente para darle un sentido alusivo a toda la escena.

INTRATEXTUALIDAD

Justo al final de las *Géorgicas* (4.559-66), en el epílogo de la obra, tras una mención de la campaña de Augusto contra los Partos en el año 30 a.C., Virgilio, al modo de la *sphragis*, declara su identidad y hace una muy breve y modesta presentación de sí mismo (563-66):

*illo Vergilium me tempore dulcis alebat
Parthenope studiis florentem ignobilis oti,
carmina qui lusi pastorum audaxque iuventa,
Tityre, te patulae cecini sub tegmine fagi.*

En aquel tiempo, a mí, Virgilio, la dulce Parténope me nutría, mientras yo florecía en la dedicación al ocio sin gloria, yo que compuse poemas de pastores y, audaz juventud, te canté, Tí tiro, bajo la sombra de una frondosa haya.

Con estos versos Virgilio no sólo remite a la labor poética que gozosamente lo ocupaba al escribir su obra anterior, las *Églogas*, sino que alude o, mejor aun, cita directamente su primer verso (*E.* 1.1): *Tityre, te patulae recubans sub tegmine fagi*. Esta armónica relación entre el primer verso de la primera obra con el último de la siguiente muestra nítidamente que Virgilio tenía consciencia de su labor poética como un universo del que se podía servir para ampliar el significado de sus versos. De hecho, el autor del que más toma versos Virgilio es él mismo y la *Eneida* en su interior está colmada de repeticiones; si bien la repetición de versos sirve probablemente para dar una impresión formular que remita a Homero (Moskalew 1882: passim); no obstante, “the stylistic imperatives of epic repetition do not occlude any and all interpretative possibilities opened by significant repetitions that bring into play an earlier context” (Knox 2015: 292-293).

Así pues, el modo como operan los intertextos al interior de la *Eneida* es quizá el mecanismo más importante para valorar y dilucidar ciertos aspectos de los pasajes virgilianos: se trata de un juego ya sea de citas, ya sea de alusiones, en el que hay una

correspondencia dentro del mismo poema; así, cada alusión o cita puede resignificar un pasaje y dotarlo de un sentido nuevo. A este tipo de aproximación intertextual, que en el caso de la escena del encuentro entre Dido y Eneas en los *Lugentes campi* (6.440-76) parece la metodología más recomendable para una primera aproximación (cf. Horsfall 2013: ad loc. y Fletcher 1972: ad loc.), le podemos llamar *intratextualidad*.²⁴ La intratextualidad, entonces, representaría el diálogo textual, urdido dentro de la obra del mismo autor.

Hay por consiguiente una *intertextualidad externa* y una *intertextualidad interna*, o mejor: *intertextualidad* e *intratextualidad*. Esta última, por supuesto, presenta las mismas características que aquella y manifiesta la virtud de brindar cohesión y coherencia al conjunto de la obra de un autor, entendida como una unidad orgánica, continua y heterogénea, cuya significación y sentido se halla singularmente en el conjunto sin que por ello cada texto individual pierda ni su individualidad ni su particularidad (Muñoz 2015: 47-48).

Ahora bien, la alusividad interna de la *Eneida* no se circunscribe a las citas intratextuales, también opera mediante la repetición de léxico, imágenes y símiles, lo cual representa un proceder capital de su quehacer artístico, como diría Pöschl (1950 [1970]: 1), Virgilio es “*consciously symbolic [...] Word imagery, with its transparent and several deeper levels of reality, and his invention of images in which symbol becomes allegory [...] Symbolism and transparency are characteristics of mature artistry, of a late stage in the development of art*”.²⁵

²⁴ Según Muñoz (2015: 47), el término *intratextualidad* sería equivalente al de *intertextualidad restringida* de Genette; D’Ippolito (2000: 14), por su parte, propone *intertextualidad interna* o *autotextualidad*; Ly (2020: 181-183), por su parte, propone *autocita*, *autoalusión*, *autoreferencia* o *cita interna*.

²⁵ La obra de Pöschl, con su interpretación simbólica del imaginario, ha sido de enorme influencia para los modos de proceder en las interpretaciones posteriores de la *Eneida* (Harrison 1990: 4), y fue compartida en el análisis concreto que haría Knox –curiosamente el mismo año– del imaginario del libro 2: “Aeneas tells Dido the story of the violence of Troy’s fall, engineered by concealment and completed by flames. The ferocity of the attackers, their deceit, and the flames which crown their work are time after time compared, sometimes explicitly but more often by combinations of subdued metaphor, verbal echo, and parallel situation, to the action of the serpent” (Knox 1950: 379).

Así pues, intentaré analizar esta escena (6.440-76) partiendo de la función de pasajes paralelos, de una *Spiegelung* o *mirror-image* (von Albrecht 1965= 1999), un prisma que refracta y reconstituye los ecos de los libros anteriores. En primer lugar, expondré, a modo de dos espejos paralelos, la constitución de la figura de Dido en el libro 1 y sus respectivas correspondencias con Eneas; y después, a modo de dos espejos que se devuelven sus reflejos, las correspondencias entre las respectivas actitudes de los protagonistas en el libro 4 y el libro 6. En segundo lugar, intentaré establecer una división en la escena del libro 6, de tal modo que queden aislados los versos que me interesan particularmente (6.450-451). En tercer lugar, haré una ponderación de las correspondencias dinámicas entre la figura de Dido en el libro 1 y en el libro 4, y particularmente las correspondencias del libro 4 con los versos elegidos (6.450-451). Finalmente, a modo de conclusión, trataré de ofrecer una reinterpretación del episodio del encuentro de Dido y Eneas en el libro 6 a la luz del análisis precedente.

RECEPCIÓN

Finalmente, existe otro cauce de la intertextualidad que puede ser seguido para abrazar una esfera más amplia de los fenómenos literarios que este pasaje en particular puede causar, a saber, el intertexto como recepción literaria. Es indudable que la obra de Virgilio tuvo un impacto inmediato, ya en la generación posterior, escritores como Ovidio²⁶ o, más adelante, Lucano y Calpurnio Sículo creaban obras reactivas a la del Mantuano, desde entonces un inconmensurable número de autores en Occidente han empleado su obra, refuncionalizándola, usándola según la propia experiencia y contexto de sus lectores: “La fama poetica de Virgilio è la più grande che si sia vista finora. Se già è impossibile comprendere in un saggio tutto quanto è stato tratto da Virgilio, la trattazione della sua influenza richiederebbe che si scrivesse una storia dello spirito occidentale” (Büchner 1961 [1965]: 575). Basta echar un vistazo a *Vergil’s Aeneid and its Tradition*, editada por Farrell y Putnam en 2010 o a la primera parte, “Translation and reception”, de *The Cambridge Companion to Virgil*, editado por Martindale en 1997 (o bien “Receptions” en su nueva edición de 2019 de Mac Góráin y Martindale), para ponderar el ingente impacto de Virgilio en literaturas posteriores y cómo sus intertextos están presentes en un sinnúmero de obras. Dentro de esta línea de investigación en los estudios clásicos, llamada *tradición clásica* o *recepción*, en el caso concreto de Virgilio, resulta particularmente fructífero desentrañar a partir de la intertextualidad una serie de vínculos irreductibles que existen con una de las obras cumbre en nuestra lengua, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes. Si bien es cierto que ya existen obras dedicadas a estudiar estas relaciones en términos generales, como el valioso trabajo del erudito argentino Arturo Marasso, quien

²⁶ Ovidio, de hecho, relabora de manera paródica el episodio de Dido y Eneas en su *Heroida 7* y en *Fastos* (3.545-654) incluyendo a Ana.

publicó en 1947 su *Cervantes, la invención del Quijote*, o bien la entrada, a cargo de Dario Puccini, dedicada a Cervantes, en el primer volumen de la monumental *Enciclopedia Virgiliana*; no obstante, no existe ningún estudio que se dedique a examinar las relaciones intertextuales del pasaje de mi interés en concreto, cuya reelaboración más notable en la obra del “Manco de Lepanto” se da en el descenso a la cueva de Montesinos (*D.Q.* II.23).

En consecuencia, trabajaré este capítulo, primero, haciendo un recuento de hasta dónde llegaba la formación clásica de Cervantes y su relación con Virgilio en particular; después, examinaré a grandes rasgos las relaciones generales de la *Eneida* y el *Quijote* con una ponderación más detenida sobre la influencia del episodio de Dido; para, a continuación, explorar los vínculos entre el *Descensus ad inferos* virgiliano y el “Descenso a la Cueva de Montesinos” cervantino; finalmente, haré un análisis comparativo del encuentro de Dido y Eneas en los *Lugentes campi* con el encuentro entre Dulcinea y Quijote en la Cueva de Montesinos.

§

Así pues, resulta un ejercicio de suma relevancia tratar la escena del encuentro entre Dido y Eneas en los *Lugentes campi* (6.440-76) mediante tres perspectivas literarias distintas, todas ellas conducidas por el mismo eje vertebrador, a saber, la intertextualidad; de tal suerte que el análisis del episodio arroje tres propuestas distintas pero convergentes y que, en consecuencia, develen de modo ejemplar los mecanismos literarios que representan el espectro entero de su configuración artística: su vinculación con la tradición literaria precedente, su función en la organicidad integral de la propia obra y sus ecos en la tradición literaria posterior.

P. VERGILI MARONIS

AENEIDOS

LIBER SEXTUS

440-76

Comentario

Nec procul hinc partem fusi monstrantur in omnem
 Lugentes campi: sic illos nomine dicunt.
 hic quos durus amor crudeli tabe peredit
 secreti celant calles et myrtea circum
 silua tegit; curae non ipsa in morte relinquunt.
 his Phaedram Procrinque locis maestamque Eriphylen 445
 crudelis nati monstrantem uulnera cernit,
 Euadnenque et Pasiphaen; his Laodamia
 it comes et iuuenis quondam, nunc femina Caeneus
 rursus et in ueterem fato reuoluta figuram.
 inter quas Phoenissa recens a uulnere Dido 450
 errabat silua in magna; quam Troius heros
 ut primum iuxta stetit agnouitque per umbras
 obscuram, qualem primo qui surgere mense
 aut uidet aut uidisse putat per nubila lunam,
 demisit lacrimas dulcique adfatus amore est: 455
 ‘infelix Dido, uerus mihi nuntius ergo
 uenerat exstinctam ferroque extrema secutam?
 funeris heu tibi causa fui? per sidera iuro,
 per superos et si qua fides tellure sub ima est,
 inuitus, regina, tuo de litore cessi. 460
 sed me iussa deum, quae nunc has ire per umbras,
 per loca senta situ cogunt noctemque profundam,
 imperiis egere suis; nec credere quiui
 hunc tantum tibi me discessu ferre dolorem.
 siste gradum teque aspectu ne subtrahe nostro. 465
 quem fugis? extremum fato quod te adloquor hoc est.’
 talibus Aeneas ardentem et torua tuentem
 lenibat dictis animum lacrimasque ciebat.
 illa solo fixos oculos auersa tenebat
 nec magis incepto uultum sermone mouetur 470
 quam si dura silex aut stet Marpesia cautes.
 tandem corripuit sese atque inimica refugit
 in nemus umbriferum, coniunx ubi pristinus illi
 respondet curis aequatque Sychaeus amorem.
 nec minus Aeneas casu concussus iniquo 475
 prosequitur lacrimis longe et miseratur euntem.²⁷

²⁷ Texto de Conte (2009).

Una vez que han cruzado el Aqueronte y que han sorteado al Cerbero, la Sibila y Eneas llegan a una zona intermedia, normalmente mal llamada Limbo: en efecto, es un término evidentemente anacrónico, pero, como apunta Horsfall (ad A. 6.426-547), no del todo alejado del contenido del pasaje (cf. Wells 1992: passim y Camps 1968: 24-25). Ahí están las *animae* de aquellos que murieron siendo bebés, de aquellos que fueron condenados injustamente y de aquellos que se suicidaron; a todos ellos Minos les designa su sede. A continuación, se extienden los *Lugentes campi* (440-76) que aparentemente están separados de la zona anterior: *nec procul hinc* (440) y habitados solamente por aquellos que murieron por amor (cf. infra 443 *secreti celant calles*); además, *hic* “limits any (correct) wider use of the term *Lugentes campi*” (Horsfall ad 442). Después estará un grupo de guerreros, entre ellos Deífobo, y finalmente la entrada al Tártaro (477-547). Este conjunto de regiones entre el Aqueronte y el Tártaro (426-547) está próximo al Orco y esto podría implicar que Virgilio tenía conciencia de la noción de que a aquellos que murieron intempestivamente no les estaba permitido entrar totalmente al inframundo, lo cual puede testimoniarse en Pl. *Mos.* 499-500 *nam me Acheruntem recipere Orcus noluit, | quia praemature uita careo* (cf. Clark 1979: 163). Asimismo, Tertuliano (*De anim.* 56; cf. Serv. ad 4.386 y 6.545) hace referencia a una doctrina que postula que las almas de aquellos que murieron prematuramente debían vagar hasta el cumplimiento correspondiente de su vida natural, lo cual podría corresponder con los habitantes de estas regiones (Setaioli EV 2.956), aunque no parece del todo convincente (Clark 1979: 163, n. 43). El establecimiento de las categorías de las *animae*, así como su integración en una (o varias) doctrina coherente, se inserta en una problemática mucho más amplia y profunda que no compete a este trabajo (remito aquí a la esclarecedora y perspicaz síntesis, con fuentes y literatura científica, que hace Horsfall ad 6.426-547).

Por otra parte, no debemos olvidar que el libro 6, en general, acusa diversas inconsistencias en cuanto al detalle y a la doctrina, y en particular el pasaje de nuestro interés tiene discrepancias como el hecho de que Dido esté con las que murieron por amor y no entre las suicidas, o que Siqueo, quien murió por otras razones, la esté acompañando, o bien las incongruencias en el carácter de los personajes que componen el catálogo de las compañías de Dido (cf. O'Hara 2007: 91-92). No obstante, a pesar de las dificultades, la respuesta genérica que sigue pareciendo la más apropiada es que el libro 6 no es una árida presentación de un sistema teológico, aislada y desvinculada de las fuerzas que animan la totalidad de la *Eneida*, sino una integración orgánica y unitaria, donde las intenciones poéticas adquieren la preponderancia y son privilegiadas en demérito de la consistencia doctrinal (cf. Williams 1990: 191-193; Perret 1964: 260). Es por ello también que, a diferencia de las regiones precedentes, en los *Lugentes campi* hay nombres individuales, pues este lugar prepara un entorno de tristeza en el que Eneas se encontrará con su pasado y cobrará conciencia de su responsabilidad (Clark 1978: 163; Otis 1964 [1995]: 294).

440-444 Además de la *nekyia* homérica (*Od.* 11.225-329) como evidente modelo, el motivo específico de las víctimas del amor en el inframundo parece remontarse a una tradición helenística y por tanto no sería necesariamente una innovación virgiliana (cf. Norden ad 440-76, con él Butler, Austin y Horsfall). Además, el *Cataplus*, 5 de Luciano sugiere una fuente previrgiliana para esta categoría (Horsfall ad 440-9). Asimismo, Higino (*Fab.* 243) da una lista de mujeres suicidas (*quae se ipsae interfecerunt*) entre las cuales hay muchas que lo hicieron *propter amorem*, donde aparece también Dido que *propter Aeneae amorem se occidit*. Incluso, siguiendo a Macrobio (*Sat.* 5.17.18), se podría pensar en una influencia directa del profesor griego de Virgilio, Partenio, quien habría escrito una colección de historias de amor. Sin embargo, Virgilio tiene un propósito que va más allá de la convención

mitológica o la asociación literaria: justo en el centro de este libro ha planeado el encuentro con Dido, de modo que Eneas tendrá que confrontar ineludiblemente su propia tristeza y la responsabilidad de sus actos (Austin ad 440-9).

440. Nec procul hinc: la fórmula es empleada por Virgilio igualmente en íncipit y para separar dos cuadros en *A.* 1.469 (la écfrasis del templo de Juno; la fórmula sirve para separar la pintura de la escena en la que Aquiles hace huir a los troyanos de aquella en la que el tracio Reso está ensangrentado en su campamento) y en 8.636 (la écfrasis del escudo de Eneas; el sintagma separa, dentro de la vecindad de la lítote, la primera parte del cincelado (*illic* 8.626), en la que se agrupa el porvenir de las guerras y la crianza de Rómulo y Remo, de aquella en la que se contempla el rapto de las Sabinas). Horsfall dice que posiblemente Virgilio tiene en mente la frase homérica οὐχ ἔκὰς. El movimiento inicial vuelve a aparecer en *Ov. Met.* 11.32, 15.55, *Pont.* 2.10.27, *Germ. Arat.* 387, 426, *Stat. Theb.* 9.164, y *Avien. orb. terr.* 428, 952.

fusi: la forma simple es usada 44x por Virgilio; en el corpus virgiliano el participio *fusus* —que a su vez aparece 23x— solamente aquí es empleado en referencia a un lugar y con el significado de “extenso” (cf. también Tremoli: EV 2.610). Si bien *Cic. Arat.* 99 *At pars inferior Delphini fusa uidetur* es bastante similar, ésta es una aparente innovación virgiliana (en seguida, cf. *Manil.* 4.782 *fusas... per aequora terras*, *Sen. dial.* 6.18.4 *camporum... fusa planities*, *Luc.* 4.670-1 *non fusior ulli | terra fuit domino*, *Plin. nat.* 4.110 *Pyrenaei iuga, ab exortu aequinoctiali fusa in occasum brumalem*, 5.70 *Iudaea longe lateque funditur*, *ThlL* 6.1.1570.89-571.7 Robbert). Con todo, este empleo del participio en referencia a un lugar y no a las personas no es infrecuente y se podría insertar en la problemática del adjetivo *Lugentes* (vid. infra), cf. Paratore (ad loc.) “chi legge sino all’inizio del verso successivo ha l’impressione che il poeta stia parlando di ombre di trapassati. E

proprio in questo senso suona la chiosa serviana *plures uult ostendere eos in quibus libido dominatur.*”

partem... in omnem: la única ocurrencia de esta juntura en el corpus virgiliano es ésta; después cf. Ov. *Met.* 3.60, Sen. *Herc. Oet.* 483 y 1135.

monstrantur: los *campi* no sólo son mostrados a Eneas por la Sibila, sino que aquí podría hacerse referencia a cualquier espectador (Conington ad loc.), o viajero (Austin ad loc.), que no los haya visto, o bien, “have been displayed by earlier readers by V.’s predecessors” (Horsfall ad A. 7.569). Cf. 7.568-9: *Hic specus horrendum et saeui spiracula Ditis | monstrantur*, donde se describe el lugar por el cual regresará Alecto al inframundo buscando su *Cocytus sedem* (7.562).

441. Lugentes campi: ya Tiberio Claudio Donato se extrañaba de la expresión; parece ser una frase poco común, pues los campos “cannot mourn” (Fletcher ad loc.), de modo que suele interpretarse como una simple hipálage (Conington ad loc., MacLennan ad loc.); no obstante, la explicación de Austin (1968/1969: 56) parece plenamente convincente: “we might well have felt no surprise if so startling a phrase had come from the poet of the *Georgics*, for whom the good earth shares human happiness and sorrows,” quien, además, en su comentario llama a algunos pasajes: “*ipsi laetitia voces ad sidera iactant | intonsi montes*” (*E.* 5.62-3) e “*illum etiam lauri, etiam fleuere myricae*” (*E.* 10.13), a los que se podría añadir especialmente “[...] *flerunt Rhodopeiae arces | altaque Pangaea et Rhesi Mauortia tellus | [...] Hebrus et Actias Orithyia*” (*G.* 4.461-3), cf. Coleman ad *E.* 1.5, 38-39; lo mismo que Norden, quien para los quejidos de la naturaleza reclama un origen alejandrino, llamando a πῖτος γοερή de Nicandro (*Alex.* 301), donde el pino llora por Marsias, y refuerza el concepto aludiendo a Ov. *Met.* 11.44-9, donde los elementos de la naturaleza tienen reacciones

humanas frente a Orfeo. Por otra parte, los *Lugentes campi* no parecen ser una innovación virgiliana (vid. infra 441 *sic illos nomine dicunt*), la adjetivación resulta congruente con los habitantes y debe ser contrastada, como sugieren Austin y Rivero, con los *laeta arva* del Elíseo (744) y quizá, como sugiere Knight (1944: 198), con los *campi Geloï* (3.701). Ahora bien, en cuanto al significado del adjetivo con respecto a una tradición etimológica, con Horsfall (ad A. 6.426-547) se debe decir que la etimología que da Servio (“*quasi ‘lucis egentes’: quod amantibus congruit*”) no resulta en lo absoluto esclarecedora; en cambio, de la Cerda (ad loc.), con quien concuerda Horsfall (1991: 120), ofrece una interesante explicación: “*Loquitur Maro ex doctrina, qua putabant veteres, Cocytum lugentium fletu & lacrimis increscere. Inde campi iuxta Cocyti ripam lugentes dicti.*” Así, para reforzar su interpretación, llama a Claud. *Raptu* 1.86-7 *presso lacrimarum fonte resedit | Cocytos; In Ruf. II (V) 466-8 Est locus infaustis quo conciliantur in unum | Cocytos Phlegethonque uadis, inamoenus uterque | alueus. Hic uoluit lacrimas, hic igne redundat* y a Sil. *Pun.* 13.577-8 *ultimus erumpit lacrimarum fontibus amnis | ante aulam atque aditus et inexorabile limen.* Así pues, la relación entre estos *campi* y el *Cocytus* parece más probable, particularmente si atendemos al juego etimológico que ya se puede observar en las glosas del río infernal que hace Servio ad *G.* 4.478 “*Cocytus amnis apud inferos, ex Styge profluens, ἀπὸ τοῦ κωκύειν, quod est gemere et flere*” y ad *A.* 6.132 “*fluuius inferorum est, dictus ἀπὸ τοῦ κωκύειν, id est lugere: nam Homerus sic posuit*”. Asimismo, el “etymological signpost (*nomine dicunt*)” vincula los *Lugentes campi* con el género de la elegía amorosa y con el conocimiento de la derivación de la palabra a partir de ἄ ἔ λέγειν (“decir ah, ah”) o ἔλεος (“pena”), tal como lo demuestra la evidencia romana: cf. Hor. *C.* 1.33.1-4, 2.9.9-12, 2.13.24, *Ars p.* 75-78; Ov. *Am.* 3.9.1-6 (O’Hara 2017: xvii, 2018: passim). “The etymologizing helps introduce a section of

Aeneid 6 that, as recent work has shown, is much concerned both with genre and with gender”. (O’Hara 2018: 52).

sic illos nomine dicunt: la fórmula pertenece al grupo del léxico virgiliano que, como explica Horsfall (1991: 117-144), parece aludir a una tradición precedente (cf. Norden ad A. 6.14 y Thomas ad G. 4.318), ya sea que reivindique el carácter tradicional de lo que dice y sea evidente que el poeta alude a una fuente conocida (p. ej. A. 5.588 *ut fertur*, 6.693 *fertur*, 7.765 *ferunt*), ya sea que el poeta adopte una posición de disociación con respecto a la fuente y se aleje de ésta e invite al lector a creer o no (p. ej. A. 10.189 *ferunt*, G. 1.247 *ut perhibent*, A. 10.189 *ferunt*, A. 1.532 y 3.165 *fama*, G. 3.391 y E. 6.173 *si credere dignum*, cf. Stinton 1976: passim); o bien donde operen los dos mecanismos de manera simultánea, es decir que se aluda a una fuente conocida y al mismo tiempo el poeta se aleje de ésta (p. ej. A. 3.578, 3.694 y 7.205 *fama est*, A. 6.107 y 7.409 *dicitur*, A. 3.414 *ferunt*, A. 1.15 *fertur*, A. 7.680 *credidit*, A. 7.48 *accipimus*, G. 4.507 *perhibent*). Concretamente, la fórmula *sic nomine dicunt* pertenece al léxico que alude a una onomástica tradicional (p. ej. A. 8.135 y E. 8.324 *perhibent*, A. 1.109 *vocant*, G. 3.147 y 4.271 *nomen*, A. 3.210 *Graio nomine*, A. 1.530 y 3.163 *Grai nomine dicunt*, G. 3.280 *nomine dicunt*, A. 7.607 *sic nomine dicunt*), de tal modo que parece haber una fuente perdida (Norden) y, a pesar de la falta de testimonios que se refieran a esta tradición léxica de los *Lugentes campi*, “*Sic nomine dicunt* pare percìò avere, nel lessico virgiliano, qualche forza quale indicazione di onomastica ereditata, e non è da interpretare come semplice ‘ornamento’ ellenistico” (Horsfall 1991: 120). Es necesario también tomar en consideración que O’Hara (1996 [2017]: 75-79) clasifica esta fórmula dentro del grupo “Naming Construction as Etymological Signposts”, esto es, cuando Virgilio usa una marca como *nomen*, *cognomen*, *uerum nomen*, *uoco*, *appello*, *perhibeo*, *fero*, *dico*, para llamar la atención a un ‘etymological worldplay’, sobre todo cuando parece innecesario

de otra manera (p. ej. A. 1.109, 267-8, 277, 288, 367, 530; 3.18, 133, 210, 334-5, 693-4; 5.602, 718; 6.234-5, 441,763; 7.3-4, 412, 607, 671, 777; 8.48, 54, 322-3, 338-9, 344, 422; 9.387-8?; 10.200, 269-70; 11.246, 542-3; 12.845; G. 1.137-8; 2.238; 3.147-8, 280-1; 4.271-2). Estas construcciones de nombres como marcas o letreros indican normalmente un juego de palabras, que a veces es muy obvio, a veces es menos explícito y a veces es muy difícil de explicar, como el caso que nos ocupa: “Here we seem to have a clear etymological signpost, but we lack sufficient information to understand Virgil’s point” (O’Hara 1996: 78); sin embargo, O’Hara cambió de opinión (2017: xvii, 2018: passim) y constató que la marca supondría una compleja referencia al problema de los géneros: “the attention called to the name *Lugentes campi* at 641 is the first of many features pointing to elegy and to erotic poetry more generally; we may even think of *Lugentes campi* as not only an ‘etymological signpost’, as I have called it, but a generic ‘signpost’ marking the start of inclusion of material from other genres in the poem, to adapt Horsfall’s use of the term ‘segnali per strada’ or ‘signposts by the wayside’ for other passages in the *Aeneid*” (O’Hara 2018: 60).

442. quos: el pronombre resulta un poco problemático, especialmente si atendemos al hecho de que los personajes que habitan los *Lugentes campi* y que son mencionados a continuación son todos ellos mujeres (de aquí resulta natural que los códices posteriores al siglo IX o bien sus correctores lean *quas*). Parece que el problema se resuelve si se toma en cuenta que no necesariamente todos los habitantes de este lugar deben ser mencionados; es posible, pues, que también haya ahí hombres muertos por amor, cuya mención resultaría irrelevante para los fines poéticos. Para esta idea se podría llamar a Higino (*Fab.* 242), que, en su lista de hombres *qui se ipsi interfecerunt*, alude a más de uno muerto por razones amorosas, como Píramo que *ob amorem Thisbes ipse se occidit*. Es, pues, un “generalizing masculine” (Austin

ad loc.). Por otro lado, Servio (ad 6.444) resuelve el problema aludiendo a la posterior mención de Siqueo (476) –mención que *per se* entraña, como decíamos, dificultades de inconsistencia–; podríamos aludir también a la ya de por sí problemática figura de Ceneo (vid. infra 448), que, si bien en el inframundo es mujer: *nunc femina*, es presentada con la forma gramaticalmente masculina de su nombre: *Caeneus*. Sin embargo, la primera respuesta parece la más sensata, pues, además, la generalización es muy similar a la que ocurre en *G.* 4.478 *circum quos*, donde se incluye a *matres* e igualmente *innuptaeque puellae* (475-6, cf. A. 6.307).

durus amor: como observa Horsfall, es de llamar la atención que, después de *G.* 3.258-9 (hablando sobre cómo el amor afecta a todos los seres vivos por igual él se pregunta *quid iuuenis, magnum cui uersat in ossibus ignem | durus amor?*) solo tengamos una autocita para esta juntura, cuando cabría suponer que sería un lugar común; después, cf. Prop. 2.34.49.

crudeli tabe: es evidente que la juntura tiene un carácter de devastadora fuerza erótica, sobre el adjetivo *crudelis* en el discurso amoroso cf. *E.* 10.29, A. 6.24 (con Horsfall ad loc., cf. Casali 1995: 7-8); Tib. 1.8.7; [Tib.] 3.4.95, 3.4.61; Prop. 1.8.16, 1.16.17; Ov. *Ep.* 7.182, *Am.* 1.6.73, *Ars* 3.581 (vid. Pichon 1902 [1991]: 117). Por otra parte, la única ocurrencia de *tabes* en la obra de Virgilio es ésta y “designa in metafora gli effetti dell’amore struggente, quali malattia” (Stok EV 5*.2). Cf. Ov. *Ep.* 21.59-60: *tibi iam nulla est speratae cura puellae | quam ferus indigna tabe perire sinis*.

peredit: indudablemente, el verbo (1x en Virgilio) se debe relacionar con lo dicho sobre Dido, cuando es abrasada por el amor: 4.66 *est mollis flamma medullas*; cf. Pease (ad loc.): “Not only is fire often described as devouring (e.g. *G.* 3, 566), but passion, grief, and other emotions are thus depicted (e.g., 6, 442; 12, 801; *Il.* 6, 202; 24, 128-129; *Od.* 9, 75 (= 10, 143); Cic. *Tusc.* 3, 63; Lucr. 3, 993; Hor. *C.* 1, 18, 4; 2, 11, 18; *Ep.* 1, 2, 39)”. Es frecuente

encontrar *edo* en referencia a sentimientos y afecciones particularmente intensos y destructivos (Cupaiuolo EV 2.178). En el lenguaje amoroso es bastante común (vid. Pichon 1902 [1991]: 137), y usado particularmente por Catulo (cf. 35.15, 58.9, 66.23, 91.6). Contrariamente, **M** (Mediceus Laurentianus lat. Plut. XXXIX, 1, saec.) (*corr.* M²) tiene *peremit*, que han impreso algunos editores anteriores al siglo XX.

443. secreti celant calles: Schrader (apud Heyne) conjetura *secretae celant valles* por la dificultad de que *callis* pueda *celare* y llamando a Stat. *Silv.* 5.3.280-1 *centauros ... | auersae celent valles*. No obstante, “*secreti calles* sunt semitae in locis secretis, et in ipsis myrtetis, per quae errantes umbrae bene dicuntur *celari* et ipso loco et semita per eum ducente” (Heyne ad loc.). Por otra parte, *celo* es usado en poesía desde Enio (*Var.* 75 V²), en Virgilio tiene 3 ocurrencias (1.351, 9.425, 10.417) además de ésta y “l’alone di mistero che avvolge questi spiriti è sottolineato dal ritmo spondaico, mentre l’expressività del verso è accentuata dall’allitterazione trimembre *celant calles circum*, e dall’assonanza fra *celant* e *calles*, estesa a tutto il gruppo sillabico iniziale, fino a creare un gioco fonico che ricorda 9.383, dove il sostantivo *callis* è accostato a un derivato di *celo*” (Romano: EV 1.726). También en 9.424 y 10.417 es usado con el valor de *tegere, abscondere*: en el primer caso, cuando Niso no puede esconderse y sale para salvar a Euríalo; en el segundo caso, se refiere al padre de Aleso quien sabiendo por su don profético que éste moriría a manos de Palante, lo había escondido en el bosque. Horsfall dice que “the tone of these words is specific and significant: here in death, nature has come to the aid of tragic lovers; still beset by *curae*, they have at least the consoling privacy of kindly woods” y llama a confrontar con *refugit | in nemus umbriferum* (472-3). Por su parte, *callis* tiene un uso técnico para los caminos accidentados por los cuales se lleva el rebaño a pastar (vid. ThIL 3.0.174-174 Probst., quien llama a confrontar Liv.

22.14.8, Stat. *Theb.* 2.496-7). También cf. 9.383: *rara per occultos lucebat semita callis* (con Hardie ad loc., quien también llama a confrontar 6.270-1 *quale per incertam lunam sub luce maligna | est iter in silvis*). Por último, Angrisani Sanfilippo (EV 4.743) nos informa que en Virgilio *secerno* sólo está atestiguado en la forma del adjetivo (*secretus*), utilizado 12x en la *Eneida* y 1x en las *Geórgicas*. Así, es aplicado a personas (alejadas o que operan en secreto) y, como aquí, a lugares (cf. 477-8, 2.299-300, 2.568, 3.389, 7.774, 8.463, *G.* 4.403). Así pues, *secreti calles* tiene un especial énfasis en las condiciones alejadas y ocultas en las que se mueven aquellos *quos durus amor crudeli tabe peredit* (442).

myrtea circum | 444. silva tegit: el verbo *tego* es usado 1x en las *Églogas*, 8x en las *Geórgicas* y 41x en la *Eneida* (cf. también Riganti EV 5*.71). Resulta, además, interesante 6.136-9: *latet arbore opaca | aureus et foliis et lento vimine ramus, | Iunoni infernae dictus sacer; hunc tegit omnis | lucus et obscuris claudunt convallibus umbrae*, donde el bosque “cubre” la rama dorada “escondiéndola” (no es el único caso donde se puede entender las dos acepciones en conjunto). En nuestro verso la idea de “esconder” está subrayada por la alternancia con *celant*. Por otra parte, *tego*, dice Paratore, es “un verbo che introduce una sfumatura carezzevole di consolazione; la dolcezza del luogo appare come un conforto per l’ansioso isolamento di questa categoria dei trapassati costretti ad attendere. Si preannuncia l’aspetto dei Campi Elisi e delle zone loro contermini”. No obstante, Austin subraya que “it is a romantic picture, but there is no happiness in it”. Por otra parte, el calificar la *silva* como *myrtea* se debe, nos informa Servio, a que el mirto es el árbol de Venus (cf. 5.72, *G.* 1.28 y 2.64 con Mynors y Thomas, *E.* 2.54, 7.6, 62 con Clausen y Coleman) y está asociado a la poesía amorosa (cf. Hor. *C.* 1.4.9, 1.25.8, 2.7.25 y Ov. *Am.* 1.29; ¿cabría pensar en alguna relación a partir del símil en el que Ariadna es comparada con esta planta en Cat. 64.89?). Evidentemente hay una asociación inmediata con los que murieron por amor; vinculando este

episodio con el de Polidoro (3.19-68), el mirto “è dunque visto da V. in quella duplice valenza di amore e morte [...] che la pianta presenta nella tradizione greco-latina” (Mantero EV 3.540, cf. Sargeunt 1920: 82-83, Maggiulli 1995: 366-367). Por último, dado que Meleagro asocia el mirto con Calímaco (A.P. 12.4.1=G-P. 1 ἠδὺ τε μύρτον Καλλιμάχου, στυφελοῦ μεστόν ἀεὶ μέλιτος), se podría pensar en un simbolismo de carácter tradicional o concretamente estilístico, ponderando, por ejemplo, Hor. C. 1.38.5 con West ad loc.

curae non ipsa in morte reliquunt: Austin (1968/1969: 56) señala la evidente brecha que hay entre el pensamiento de Lucrecio (3.904-5: *tu quidem ut es leto sopitus, sic eris aevi | quod super est cunctis priuatus doloribus aegris*) y el de Virgilio, para quien el sufrimiento amoroso no se extingue después de la muerte, lo cual parece surgir de una visión poética común en la que el amor no se termina en el inframundo (Horsfall; vid. Theocr. 1.103, Tib. 1.3.57-66, Ov. Am. 2.10.12). Aquí, probablemente deberíamos sentir compasión general por todos los habitantes de los *Lugentes campi*, pues esta condición angustiante no los abandona (“pauvres ombres encore liées des liens de leurs corps défunts”, Perret 1964: 268), tal como vemos más adelante (474) que ocurre con Dido, quien había visto en la muerte una solución para acabar con su sufrimiento y en vano, justo antes de subir a la pira para suicidarse, le dice a la nodriza: *perficere est animus finemque imponere curis* (4.639). De particular importancia resulta *cura*, que, como señala Fedeli (EV 1.962), en el corpus virgiliano, en este sentido de “sufrimiento de amor”, sólo se halla en la *Eneida* y casi en su totalidad se refiere a la pasión de Dido por Eneas en el libro 4 (1, 5, 332 –donde es más bien Eneas quien *curam sub corde premebat*–, 394, 448, 531, 551, 608, 639, 652); también se encuentra en este lugar y con un sentido próximo en 6.473-4 (vid. infra). Otro caso digno de análisis ocurre en G. 4.345-6 *Inter quas curam Clymene narrabat inanem | Volcani Martisque dolos et dulcia furta*, donde

Servio atribuye a *cura inanis* el valor de una *definitio amoris* y, si bien Fedeli (EV 1.962), siguiendo a Heyne y a Conington, no concede esta atribución, parece claro que el contexto en el que ocurre es simbólicamente elegíaco; además de que, poco después, hay una clara reminiscencia de Galo (cf. *E.* 10.22, vid. Thomas ad *G.* 4.345-56). El sustantivo, pues, indudablemente, tiene un enorme peso en el ámbito de la poesía amorosa (Pichon 1902 [1991]: 120), especialmente en este sentido simultáneo de dolor y amor (*Prop.* 1.13.7, *Ov. Ep.* 15.136, *Ars* 3.680, *Rem.* 495) y parecería tener una fuerte influencia del uso que le da Catulo para Ariadna (64.62 –cf. *A.* 8.19– y 72) o en otros lugares (cf. 68.18, 51).

445-449 A continuación, se presentan siete figuras legendarias de mujeres; tenemos, pues, un catálogo de heroínas que, en cuanto a su estructura, como explica Kyriakidis (2007: 26-27), tiene una disposición ordenada de los nombres en la que prima un patrón descendente, es decir que hay un retraso en la secuencia narrativa (e incluso en el ritmo) y el énfasis recae en el último nombre, en este caso, Ceneo (448), pero particularmente Dido que abre la siguiente sección (450). Este patrón descendente para los catálogos se origina en Homero (p. ej. *Il.* 2.405-7) e igualmente se utiliza para nombres de lugares (p. ej. *Od.* 4.83-85); también se encuentra en Apolonio de Rodas (p. ej. 2.963-65) y naturalmente llega a Virgilio quien lo utiliza en la *Eneida* en más de una ocasión (p. ej. 4.143-44 y 6.58-61).

La procesión de heroínas que aparece en los *Lugentes campi* toma su modelo narrativo del catálogo de mujeres en la *nekyia* homérica (*Od.* 11.225-329; vid. Norden; Knauer 1964: 112-114, 396 y Fernandelli 2006/2007: 29-37). No obstante, sólo hay aquí tres personajes que aparecen en la *Odisea*: Fedra y Procris (11.321), y Erifile (11.326), y en Virgilio conforman un solo verso (445), de tal modo que hay una ‘Kontamination’, como observa Norden empleando el término terenciano. Es decir que con esta operación artística

de sintetizar dos versos homéricos en uno sólo, Virgilio abre su catálogo aludiendo al modelo por excelencia; no obstante, a partir del siguiente verso, se distancia eligiendo a sus propios personajes y haciendo una reelaboración artística completamente natural de los procesos compositivos virgilianos. Aunque la *nekyia* actúe como contexto referencial general, existen otros catálogos de heroínas que pueden haber influido en el Mantuano no sólo en los nombres sino también en la libertad compositiva de su elección (Norden ad 440-76; Perret 1964: 249; para una colección de pasajes ordenados cronológicamente vid. Horsfall, cf. Norden y Fernandelli 2006/2007: passim; para una ponderación de fuentes múltiples para los catálogos vid. Thomas ad *G.* 4.333-86); sin embargo, los estudiosos han observado con cierto disgusto la aparente inconsistencia del catálogo (Zetzel 1989: 172-176, O'Hara 2007: 91-92), tanto en lo que se refiere a las características heteróclitas de los personajes y particularmente las causas de sus muertes, según ya decía Tiberio Claudio Donato (*in his locis fuerant istae quae iustis diversis causis et dispari mortis genere perierunt*), como en la poca importancia de los mismos para la historia (Williams); el propio Heyne ya había expresado su desconcierto con dureza: “ad nostrum sensum et iudicium a poeta melior nominum dilectus adhibendus fuisse videri potest”. Sin embargo, es evidente que no hay un descuido en la composición de este catálogo: para empezar el número de estos personajes que acompañarán a Dido es siete, número que difícilmente sería azaroso (Perret 1964: 251) y que es particularmente significativo en la obra de Virgilio (cf. Lee: 1992, 82); además de que “rappresenta la metà delle eroine che costituiscono il catalogo omerico, così allineandosi alla proporzione generale 1:2 che vige tra l'epos virgiliano e l'*Odissea*” (Fernandelli 2006/2007: 31). Ahora bien, el problema fundamental radica en dilucidar el común denominador entre estas heroínas que parecen ser absolutamente disímiles: Fedra representa un amor incestuoso y, por tanto, criminal, que la conduce al suicidio; Procris, en cambio, es asesinada de forma accidental por

su esposo, quien la confunde con una fiera; Erifile, por su parte, tras traicionar a su esposo por causa de su avaricia, es asesinada por su hijo; Evadne, quien ante la muerte de su amado esposo Capaneo se arrojó a su pira, representa la exacerbada lealtad del amor conyugal; Pasífae, por su parte, ejerce un amor contra natura cuyo resultado es el nacimiento de un monstruo; Laodamía muestra un amor inconmensurable por su esposo que la conduce a seguirlo hasta el inframundo; y finalmente Ceneo, seducida por Poseidón, es transformada en hombre y muere sepultado en la batalla de centauros y lapitas. Así pues, nos encontramos con destinos diversos, dos tríadas donde se opone el amor conyugal al crimen o la monstruosidad, con un cierre de un personaje ambiguo. Parece, pues, que el conjunto de estos personajes no tiene una constitución uniforme, ¿por qué, se pregunta Stégen (1970: 230), el poeta los ha reunido desordenadamente, sin la menor preocupación del valor moral, a pesar de que existen el Elíseo y el Tártaro? Incluso, casi en la contemporaneidad, Propercio (4.7.55-68) establece dos sitios distintos en el inframundo para las mujeres que han amado: la fallecida Cintia, al jurar lealtad, le cuenta que hay *gemina sedes* (55), una de ellas en el Elíseo para las que han sido fieles (cf. Sen. *Her. Oet.* 956-8); la otra para las adúlteras, donde, de hecho, está Pasífae, *boa mentita* (58). Asimismo, Tibulo, al estar enfermo en campaña e imaginando morir, hace la separación general entre Tártaro y Elíseo (1.3.57-82), y se sitúa hipotéticamente en el segundo, conducido por la propia Venus, porque *facilis tenero sum semper Amori* (57). La respuesta más sólida al hecho de que estos personajes, divergentes en su condición moral, se hallen juntos sigue siendo la de Perret (1964: 250), quien ofrece el común denominador: “L’essentiel, c’est l’expérience de la passion, c’est l’emprise dévastatrice de l’amour. Seulement «amour» ne nous paraît pas avoir le même sens quand il s’agit de Pasiphaé et quand il s’agit d’Evadné, et c’est ce qui nous embarrasse”. Así pues, continua Perret (1964: 260), desde una concepción filosófica, fundamentalmente platónica,

la importancia radica en que el amor es una condición limitante, impura, independientemente de sus coyunturas específicas como la lealtad o el adulterio, la ternura o la crueldad; y que una misma sede esté habitada, por ejemplo, por Evadne y Pasífae, invita a reflexionar sobre el carácter desastroso del amor y ésta puede ser la intención fundamental del catálogo de las compañías de Dido; las heroínas comparten, pues, el haber tenido un amor infeliz y una muerte violenta y esto las iguala (Stégen 1970: 232). A pesar de la dureza de la doctrina, existe, además, el común denominador de la compasión del poeta por todos los personajes (Austin; Perret 1964: 260; Stégen 1970: 232).

Ahora bien, aún queda el problema de cuál sería la relevancia de estos personajes para la *Eneida*, dadas sus divergencias. De nuevo, la hipótesis con mayor aceptación es la de Perret (1964: 251): no se trata solamente de un catálogo, sino que todas ellas representan en mayor o menor medida características que han moldeado la personalidad de Dido hasta aquí, esto es que ella fue fiel a su esposo (como Evadne) pero dejó de serlo (como Erifile); se suicidó por la imposibilidad de conseguir su amor (como Fedra) pero también fue una víctima inocente (como Procris); ha seguido a su esposo –aunque indirectamente– hasta el Hades (como Laodamía). Finalmente, la figura que más ha llamado la atención es la de Ceneo, pues representa el tránsito de las funciones sociales que ha pasado Dido y que han forjado su personaje: primero mujer, luego hombre y, de nuevo, mujer. La función de mujer está representada en la historia que precede al tiempo narrativo de la *Eneida*, es decir, cuando estaba casada con Siqueo y éste vivía (historia contada por Venus, 1.340-68), su transformación a hombre está representada por su liderazgo construido a lo largo de todo el libro primero, y finalmente su vuelta a su rol de mujer está representada a lo largo del libro cuarto por la actitud que toma a partir de su unión amorosa con Eneas.

445. Phaedram: Hija de Minos y Pasífae, se suicida ante el rechazo amoroso de su hijastro Hipólito (vid. Eur. *Hipp.*; Apollod. *Epit.* 1.17; Diod. Sic. 4.62; Paus. 1.22; Hyg. *Fab.* 47; Ov. *Met.* 15.497 ss.; Serv. ad 445 y 7.761); con Procris y Erifile inicia el verso que constituye la “contaminación” (vid. Norden; Knauer 1964: 112) para establecer el modelo homérico (*Od.* 11.321 y 326). También, dentro de la comunión establecida por un amor infeliz y una muerte violenta, abre el primer grupo (445-7) –los cinco nombres, además, constituyen el objeto directo de *cernit* (446)–, que se distingue del segundo (447-9), por el hecho de que todas ellas murieron a causa de haber amado y no por haber sido amadas (Stégen 1970: 232-235). La relación entre Dido y algunos de los personajes más importantes de Creta, como Fedra, Pasífae o Ariadna, puede establecerse desde el símil de la cierva herida (4.69-73), en el que la acción enfáticamente (*Cresia*, 70; *Dictaeos*, 73) se sitúa en Creta (Armstrong 2002: 329-330; 2006: 105-106). En concreto, la relación establecida por Perret (1964: 253-254) entre Dido y Fedra es que ambas están rodeadas en su palacio (es decir en una situación desventajosa ya sea por los númidas ya sea por los complots), ambas son aconsejadas (por Ana y la nodriza respectivamente), y ambas, tras la imprudencia, caen en el abismo; tal como Teseo volvió de los infiernos para confundir a Fedra, así Dido es llamada por Siqueo (4.460-1); ambas, además, son conducidas a esta situación por los complots de diosas que quieren vengarse respectivamente de Hipólito y Eneas. Por otra parte, Armstrong (2006: 106) añade que Dido, en el libro 4, realiza las fantasías de Fedra de irse con Hipólito al bosque; además, la intervención de Venus en los eventos en Cartago, la imposibilidad de Dido de superar su pasión por Eneas, la conversación con su hermana Ana, quien la anima, así como el posterior suicidio conforman un patrón de reminiscencias de la tragedia de Fedra (cf. Lee 1992: 86; Hardie 1997: 322). A estas relaciones Horsfall objeta: “the [Phaerdra’s] story is notably rich

in conflicting variants and we should not assume that V. must necessarily have the surviving Euripidean version in mind” (cf. Prato: EV 2.484-485).

Procrin: Hija de Erecteo, cuya castidad es puesta a prueba ante la ausencia de su esposo Céfalo, después, agitada por la sospecha y los celos, sigue a su esposo cuando va de cacería y es asesinada de forma accidental por éste, quien la confunde con una fiera (vid. Ap. R. 1.211; Apollod. *Bibl.* 3.15.1; Paus. 10.29; Hyg. *Fab.* 189; Serv. ad 445). También proviene del modelo homérico (*Od.* 11.321). A pesar del ya aludido común denominador, llama la atención que Procris esté entre dos criminales como Fedra y Erifile (Stégen 1970: 232, cf. Rocca: EV 4.292). En este caso, se puede establecer un vínculo entre la muerte de Procris y la de Dido, que en el símil de 4.69-73, como una cierva en Creta, es saeteada por un cazador que no lo sabe y que representa a Eneas e incluso (vid. 446) con el abrazo de Cupido, disfrazado de Ascanio (1.717-22), quien le inflige heridas simbólicas (West 1980a: 52; Lee 1992: 86); aunque esta interpretación es vista con reserva por Horsfall. Por último, el *Mediceus* tiene *procrimque*, lo cual generó una confusión en el personaje por parte de uno sus correctores que enmendó en *procnemque*.

maestamque Eriphylen: Esposa de Anfiarao, es sobornada con el collar de Harmonía para que lo convenza de unirse a los Siete contra Tebas, y éste le pide a su hijo que lo vengue si muere en batalla; así, tras la muerte de Anfiarao, Erifile es asesinada a causa de su avaricia por su hijo Alcmeón (vid. Apollod. *Bibl.* 1.9.13; Diod. Sic. 4.65; Paus. 10.29; Hyg. *Fab.* 73; Serv. ad 445). A diferencia del caso de Fedra y Procris, aquí hay una deliberada actitud de distanciamiento con respecto al modelo homérico (*Od.* 11.326-7): la innovación en la sustitución del epíteto había sido criticada, tal como nos informa Servio (*vituperatur sane Vergilius quod maestam dixerit quam στουγερήν legit, id est nocentem*); no obstante, esto no depende de “fraitendimiento del testo omerico da parte di V. che avrebbe preso στουγερήν

per στρυγνήν (la posición de Omero resulta comunque chiara dal verso successivo), ma da una mutata sensibilità per cui la donna, pur colpevole, è vista in luce di umana simpatia” (Venini EV 2.366). Es por ello que el uso del adjetivo *maestam*, que no debería limitarse a Erifile (Horsfall; cf. 6.333, 340, 434) y que en la gama de sus significados abraza también el del sentimiento amoroso (Fo EV 3.307), es deliberado y se debe, según Perret (1964: 255), a la intención de subrayar la idea de que no hay distinciones morales para aquellas que han sido atormentadas por el amor y, asimismo, para enfatizar la compasión del poeta, característica del periodo augusto. Esto nos sitúa nuevamente en la problemática de cuál es la relación de Erifile con *quos durus amor crudeli tabe peredit* (442). A mi modo de ver, más allá de la posibilidad de otra versión de Erifile en fuentes perdidas, la propia alusión homérica podría sugerir que Erifile está tratada con las características de Ariadna, mencionada en el propio catálogo homérico (*Od.* 11.321) pero mediada por Catulo 64 (para el desarrollo de este argumento vid. cap. 2, “Intertexto homérico: catálogo, écfrasis y la ausencia de Ariadna”). La posibilidad de un modelo helenístico perdido ha sido fuertemente discutida (p. ej. Cartault 1926, 456: “c’est un hypothèse purement gratuite”); sin embargo, Norden (ad 442 y 445), a partir de *Ov. Ars.* 3.9 ss. y *Am.* 1.10.51, insistió en ella y supuso que, efectivamente, había un modelo común perdido, probablemente una obra de Eurípides o bien una fuente helenística, en la que Erifile sería presentada como amante de Polinices y, por lo tanto, representaría un amor criminal. A pesar del apoyo a la hipótesis de Norden (p. ej. Paratore, Kraggerud 1965: passim, Fernandelli 2006/2007: 32-36), algunos la siguen desestimando (p. ej. West 1980a: 54, n. 5), a tal punto que Rivero (2008 passim), tras hacer un examen de las fuentes griegas y latinas existentes en las que se trata la leyenda de Erifile, concluye que “Virgil’s text [...] offers no objective pointers to hypothetical links between the character and other amorous episodes of one kind or another” y que el personaje en cuestión sería

Yocasta y no Erifile; así, debido a una corrupción en el texto, lo ‘contaminación’ del verso virgiliano (445) no provendría de *Od.* 11.321 y 326 sino de 321 y 271; con lo cual propone para 445-6: *his Phaedram Procrinque locis maestamque **Epicasten** | crudelis **fati** monstrantem vulnera cernit*. El problema, de cualquier manera, permanece abierto (Horsfall; Venini EV 2.366). El otro problema de este personaje radica en la poca o nula relación con Dido: la respuesta de Perret (1964: 255) que sólo se refiere a un cambio de sensibilidad por parte del poeta parece insuficiente; Horsfall, por su parte, sugiere tímidamente –a modo de pregunta– una posible relación en el momento en que Dido intenta convencer a Eneas de que se quede (1.572 ss.) o su potencial papel como protector de Cartago ante los vecinos (4.40-4); no obstante, según West (1980a: passim), la respuesta parece residir en el verso subsecuente por el papel que desempeñan las heridas en ambos personajes.

446. crudelis nati monstrantem uulnera: el detalle en la descripción de Erifile que muestra (Horsfall: *monstrantem* debe ser contrastado con *monstrantur* 440) las heridas que su hijo le ha infligido debe relacionarse con la inmediata presentación de Dido en 450 *recens a uulnera* (cf. Austin 1968/1969: 57; Lee 1992: 86); sin embargo, a partir de una idea de Kraggerud (1965: 70), West (1980a: passim) ha desarrollado una propuesta para establecer un vínculo mucho más profundo entre estos dos personajes: Dido es herida por Cupido, disfrazado de Ascanio, niño al que Dido anhelaba tener como propio (1.695-723), y luego alimenta dicha herida (4.1-2), de modo que ambas no sólo son heridas por sus “hijos” en un acto deliberado y consciente sino que son incapaces de percibir el peligro previamente; así, Erifile funcionaría en el catálogo como complemento de Procris (vid. 445) para mostrar dos formas alternativas de la fatal herida de amor de Dido pero, además, “Virgil’s transformation of Eriphyle from loathsome woman of the *Odyssey* to the sad victim of a cruel son calls our

attention to Cupid's divine deception in the development and expression of Dido's fatal love" (West 1980a: 53, cf. Conington ad loc.). Como es natural, el problema no está cabalmente esclarecido y la propuesta de West es vista con reserva (cf. Horsfall; Venini EV 2.366; Fernandelli 2006/2007: 32, n. 21).

cernit: el verbo tiene normalmente un sentido de énfasis en cuanto a los sentidos y la participación afectiva del personaje (Lamacchia EV 1.748; cf. Horsfall), es decir que aquí hay un uso efrástico (cf. Barchiesi 1997 [2019]: 415, 418). En este caso debemos suponer como sujeto (y también como foco narrativo o punto de vista) a Eneas; así el predicado está constituido por la primera tríada de personajes (445) y la subsecuente aparición de Evadne y Pasífae (447).

447. Euadnen: Esposa de Capaneo, se suicida arrojándose a la pira de éste para permanecer unida a él (vid. Eur. *Supp.* 985 ss.; Apollod. *Bibl.* 3.7.1; Hyg. *Fab.* 243; Ov. *Tr.* 5.5.53; Stat. *Teb.* 12.800 ss.). En el caso de Evadne, la vinculación que hace Perret (1964: 252-253) con Dido es bastante más simple: representa la fidelidad de la Fenicia a su esposo asesinado, que tiene un papel fundamental en el desarrollo de los conflictos internos de la reina. Además de la posible relación en la forma de suicidarse en una pira.

Pasiphaen: Esposa de Minos, se enamora del toro blanco y es ayudada por Dédalo para tener relaciones con el animal. Después, producto de este adulterio abyecto, engendrará al Minotauro (vid. A.R. 3.999; Apollod. *Bibl.* 1.9.1; Diod. Sic. 4.60; Verg. *E.* 6.46; Hyg. *Fab.* 40; Ov. *Ars.* 1.289 ss.). Perret (1964: 256) utiliza a este personaje para reforzar su postura acerca de cómo se pueden difuminar los juicios morales en aquellas mujeres que fueron víctimas del amor y cómo el poeta siente compasión por éstas, llamando a *E.* 6.45-60, donde el poeta se refiere a ella con absoluta ternura y compasión, *infelix virgo*, muy a pesar de que

la presenta en las coyunturas de sus atroces actos (cf. Austin 1968/1969: 57). Por otra parte, Horsfall deja como una posibilidad el hecho de que simbólicamente la unión entre el toro y Pasífae represente la monstruosidad que podría significar una amistad entre Roma y Cartago.

Laodamia: Esposa de Protesilao, recibe la compasión de Hermes quien lo devuelve a la tierra por un tiempo limitado; sin embargo, cuando éste vuelve al Hades, Laodamía se suicida para permanecer con él (vid. Apollod. *Epit.* 3.30; Hyg. *Fab.* 103; Ov. *Ars.* 3.17, *Tr.* 1.60.20; Serv. ad 447). Igual que en el caso de Evadne, Perret (1964: 252) postula una evidente relación con la fidelidad original que Dido le guarda a Siqueo, además de que la historia de Laodamía concuerda con el encuentro que tienen Dido y Siqueo en el inframundo (472-4).

448. et iuuenis quondam, nunc femina: Horsfall subraya el nítido orden ABBA. El equilibrio entre las partes, partiendo de la oposición entre sexos en paralelo (vid. ThL 7.2.735.18-19 Quadlbauer; cf. Hor. *C.* 3.14.9, Tib. 1.1.65-66, Stat. *Silv.* 4.8.26), no sólo sintetiza la historia del personaje que primero fue mujer y luego hombre (cf. Ov. *Met.* 12.172-209), sino que, a partir del balance *quondam...nunc* (también en *A.* 7.411-12), refuerza la aparente innovación en la versión virgiliana en la que nuevamente ha sido convertido en mujer. Además, aquí podría estar entrando en juego la función de metonomasia de *nunc*, pues muchas veces, en el corpus virgiliano (*A.* 1.267-68, 530-33, 5.602, 6.234-35, 776, 7.3, 208, 412, 707-8, 12.134, con antecedentes en Enn. *Alex.* fr. 53 V.= 64 J.; Call. *Hymm.* 5.42 ἐν πέτραις, αἷς νῦν οὔνομα Παλλατίδες; A.R. 4.1153-54 κείνο καὶ εἰσέτι νῦν ἱερὸν κληίζεται ἄντρον | Μηδείης, ὅθι τούσγε σὺν ἀλλήλοισιν ἔμιξαν), la palabra marca cambios de nombres, la atribución de uno nuevo sin que el antiguo sea mencionado y, en los *aitia*, nombres que sobreviven en el momento presente (O'Hara 1996 [2017]: 90-91).

Ceneus: Fue amada por Poseidón quien, tras su demanda, le concede el sexo masculino y la invulnerabilidad. Pero su osadía de pretender que su lanza clavada en medio del ágora fuera adorada irritó a Zeus quien incita contra él a los Centauros, que lo sepultan vivo bajo los troncos de árboles (vid. A.R. 1.57-64; Apollod. *Epit.* 1.22; Hyg. *Fab.* 14; Ov. *Met.* 12.459-532; Serv. ad 448); en el inframundo recobra su antigua forma y nuevamente es mujer. Perret (1964: 252) asume que las extrañas vicisitudes de la historia de Ceneo constituyen una proyección o representación en el plano físico de lo que estaba en el plano moral del destino de Dido. Así, hace un paralelismo con los acontecimientos relativos a la Fenicia que se narran en el libro 1: tierna virgen entregada a Siqueo, el crimen de Pigmalión, la transformación de esta joven mujer que, durante la noche, se transforma en jefe (*dux femina facti* 1.364), funda una colonia, da leyes a sus guerreros (*iura dabat legesque uiris* 1.507), y a la que escuchamos como soberana respondiendo al discurso de Ilioneo. Es una reina, de nuevo, en muchos aspectos, lo que duele profundamente a Eneas, y sus desgracias vienen de su imposibilidad para renunciar a sus responsabilidades reales (4.468, 544-56). Es un destino heroico masculino lo que la deja muerta sobre la pira: *urbem praeclaram statui, mea moenia uidi | ulta uirum, poenas inimico a fratre recepi* (4.655-6). Pero en los infiernos, la pobre mujer ha dejado esta carga demasiado pesada, ha reencontrado a su esposo de la juventud, convertida de nuevo en una joven muchacha. En el ensamble de tradiciones relativas a Ceneo, nuestro texto es el único que le devuelve en los infiernos su forma femenina. En el contexto de la *Eneida* la doble metamorfosis adquiere sentido y seriedad.

449. rursus et in ueterem... figuram: la posposición de *et* parece ser la imitación de una forma helenística (Austin ad 4.33, Norden ad 6.402, Horsfall ad 7.761 y 11.81, Harrison ad 10.448). *Rursus* había sido vinculado, en general, a *reuoluta* por los comentaristas; no

obstante, Wakefield sugirió una unión con *femina* (448), cf. Paratore: “nel caso che leggiamo isolandolo *iuuenis quondam, nunc femina*, dobbiamo inferirne che Ceneo era nato uomo ed era divenuto donna solo dopo la morte: solo riferendo *rursus a femina* noi ricostruiamo la retta forma de mito”. Sin embargo, *rursus* “is, altogether conventionally, comprehensible in tandem with *ueterem*” (Horsfall). Por otra parte, Norden supone para *ueterem* un juego de palabras antitético con el nombre *Caeneus*, asociado al griego *καυνός* (cf. O’Hara 1996 [2017] 172-173), y en muchos casos, en corpus virgiliano, *uetus* tiene un valor puramente denotativo: se trata de indicar la edad de una realidad en contraposición a la de otra, más reciente (cf. *E.* 3.12, 9.9, *A.* 1.23, 215, 358, 3.181, 4.539, 6.527, 739, 7.204, 8.187, 332, 11.280, 12.27) (Évrard EV 5*.525). Además, su unión con la palabra *figura*, que en dos de las tres ocurrencias en el corpus virgiliano hace referencia a la dinámica de un proceso de metamorfosis (vid. Strati EV 2.515, que compara con 12.862 *alitis in parvae subitam collecta figuram*), verifica la noción temporal de la transformación del personaje.

fato reuoluta: la versión virgiliana del mito cobra mayor fuerza a partir de la inexorabilidad, Ceneo nuevamente es mujer por obra del destino. Por otra parte, la discordancia entre *reuoluta* y *Caeneus* (448), forma masculina del nombre, ya había llamado la atención de Heinsius (*in notis* apud Burman) quien sugirió *Caenis*; no obstante, nuevamente parece una forma deliberada del balance en oposición que prima en el pasaje, no se trata, considero, de una nota humorística como sugiere MacLennan (“Vergil makes mild fun of the gender-change by putting the masculine name Caeneus conspicuously at the end of the line and then having the feminine participle *reuoluta* agree with it”), sino de una forma de resaltar la última transformación (cf. Fletcher: “The unnatural construction of the feminine *reuoluta* with the masculine name Caeneus is ingeniously contrived to fit the unnatural transformation described”). El mismo mecanismo puede verse en Catulo 63, donde Atis

concuerta primero con *uectus* (1) y *stimulatus* (4), y luego con *citata* (8), a partir de lo cual el uso del género femenino en adjetivos y participios marcará el estado del personaje (vid. Fordyce ad Cat. 63.8).

450-455 Dido aparece como la coronación o figura climática de un catálogo de mujeres que murieron a causa del amor; no obstante, ella se destaca del resto para comenzar una nueva sección en el poema. “It is perhaps not superfluous to call express attention to the incomparable beauty of the rythm in this line [sc. *inter quas Phoenissa recens a uulnere Dido*]” (Mackail ad 450). Si bien, como ya había observado Servio, el encuentro está modelado, en términos generales, a partir del encuentro de Odiseo con Ájax en *Od.* 11.541-67 (vid. Knauer 1964a: 108-113), el impacto de la aparición de la reina es tan profundo que genera un retorno al pasado mismo de la *Eneida*: Eneas conoció y amó a Dido, a diferencia de a los otros personajes, y como lectores podemos sentir el mismo impacto cuando ella aparece (Austin 1968/1969: 57; cf. Cartault 1926, 456: “Les trois épisodes des âmes excludes, des amoureuses, des guerriers illustres sont conçus sur le même plan; ils aboutissent à la présentation d’un personnage symbolique, représentatif au plus haut degré du groupe auquel il appartient, et avec lequel Énée a des rapports très étroits d’affection, Palinuro, Didon, Déiphobe”). La presentación de Dido, pues, inmediatamente tiñe la atmósfera del pasaje de un notable poder evocativo: no se trata solamente del epíteto *Phoenissa* (451) que ya advierte de un pasado remoto —y que será contrastado después con *Troius* (451) para subrayar el origen de los dos imperios antagonistas del Este (Fratantuono 2014: 186), además de que, estilísticamente, añade emoción y color (Austin 1968/1969: 57)—, sino que Dido aparece *recens a uulnere* (450) y *errat* (451), lo cual entraña una enfática alusión simbólica que se configura desde la narrativa precedente, particularmente la del libro 4, es decir, la

herida simbólica del amor que se transformará en una herida mortal y el antiguo peregrinar de la reina que se transformará en un comportamiento errático también condicionado por la cuita amorosa. Tras la descripción, Dido es reconocida por Eneas, lo cual no sólo supone un cambio de sujeto sintáctico sino, sobre todo, un cambio de foco narrativo: ahora todo sucede desde el punto de vista de Eneas y, a la vez, todo está atravesado por un entorno de misterio y enigma, una deliberada confusión entre la realidad y el mundo del ensueño (Fratantuono 2014: 188), “he [sc. Aeneas] sees Dido... is it Dido?... can it be she? He is very anxious that it should be, and that he should have the chance of repairing the damage done at their parting” (Maclennan ad 6.453-54). Bajo esta atmósfera que condiciona todo el encuentro, el reconocimiento de Dido por Eneas es comparado con una visión ambigua de la luna: este símil de la luna, “suavis comparatio” (Heyne ad 450 ss.), usado anteriormente de manera parecida (6.270-2), circunscribe todo el episodio y de manera dramática transmite la visión de Eneas, primero dudosa, después cierta en la medida en que vuelve a sentir el antiguo amor y llora (Di Cesare 1974: 106). El símil, en general, constituye uno de los recursos narrativos más utilizados por Virgilio (vid. Wilkins 1921: 170, Briggs EV 4.868) y, en este caso, según la clasificación de West (1969 [1990]: 429-30), presenta una relación *bilateral* (dentro de las diversas correspondencias que existen entre los símiles y sus contextos narrativos, éstas pueden ser *unilaterales*, cuando es necesario suplir un detalle para completar la correspondencia, o bien *irracionales*, cuando no hay correspondencia entre los elementos), es decir que hay elementos o detalles explícitos tanto en el símil como en su contexto narrativo inmediato que se corresponden entre sí: *quam* (sc. Dido) con *lunam, per umbras* (y quizá también *obscuram*, el epíteto de Dido) con *per nubila*, y asimismo, aunque no de forma completamente *racional*, *agnovit* con *videt aut vidisse putat*. El símil de la luna nuevamente responde a un mecanismo alusivo: como ya había sido notado por la mayoría de los

comentaristas, el modelo en cuestión es Apolonio de Rodas 4.1477-80, cuando Linceo ve o piensa que ve a Heracles en el desierto (vid. Briggs EV 4.869, Nelis 2001: 392). Sin embargo, también añade significado, de manera sugerente, a la narrativa principal de la *Eneida* a través de su propio imaginario (Lyne 1989: 68), como la relación de Dido con la luna en general y en particular con la diosa Diana con su cortejo de oreadas (1.496-504), “The point of view is again that of Aeneas, as in the simile in Book 1, but unlike those used in Book 4. Dido is again amidst a crowd, but she stands out this time only for Aeneas. No longer is she great commanding queen, but only one shade among the dead. To Aeneas she seems like the moon fitfully seen on cloudy nights. She has become only a pale reflection of what she once was. The simile reveals the consequences of Dido’s character and actions and her effect on Aeneas” (Hornsby 1965: 343). El símil de la luna, además, no solo tiene un inmenso poder evocativo a nivel simbólico, sino que también se erige como una marca de lo que ya intuía Rand (1931: 368) que era la mayor característica de todo el pasaje: “relations have been exactly reversed”, mecanismo que von Albrecht llamó “Spiegelung” (1965) o “mirror-image” (1999) y constató de manera pormenorizada, y que ha sido reconocido por otros importantes estudiosos como Hardie (1998: 88), a saber que la escena del encuentro entre Dido y Eneas constituye un complejo pasaje de recapitulación con una inversión irónica que alude al curso completo de la trágica relación. En este caso hay una clara correspondencia en inversión con la primera aparición de Eneas ante la reina, pues desde el encuentro inicial uno de los pares es menos claramente visible que el otro: Eneas fue oscurecido por una nube protectora que Venus puso sobre él y Acates (1.516-519). La misma dinámica de inversiones será notable en las lágrimas que derrama Eneas (455), que corresponden a aquellas derramadas por Dido en el libro 4, y que marcarán el tono del discurso del troyano.

450. Inter quas: la expresión tiene, claramente, la intención de destacar a Dido del resto de personajes recién enunciados. La única otra ocurrencia en el corpus virgiliano (G. 4.345, vid. Thomas ad loc) se da también tras un catálogo y es para dar énfasis y separar a Clímene del resto de ninfas.

Phoenissa... Dido: “la solenne duplice denominazione, usata solo in 1.670, la prima volta che la regina era stata nominata, ritorna ora ch’essa ricompare inattesa nell’Averno” (Paratore) y, dada la importancia de las referencias al episodio completo, parecería que hay una insinuación hacia los orígenes de Dido y su primer amor en Tiro (Horsfall). Además, mientras Dido es presentada como *Phoenissa*, inmediatamente después (451), Eneas es llamado *Troius heros*, de modo que el lenguaje parece evocar “not the new but the old, not Carthage and Rome *per se* but the respective origins of two antagonistic empires in the East” (Fratantuono 2014: 186); no obstante, *Phoenissa* (usado para Dido también en 1.670, 714, 4.348, 529) no parece ser excluyente de la ciudad de Cartago, de hecho, en el contexto narrativo de la *Eneida*, no hay una distinción posible entre fenicios y púnicos: más allá de las dificultades métricas de la inusitada *Carthaginenses*, todo lo que pertenece a Cartago es *Punicus* (1.338, 4.49), Dido y sus seguidores habitan en una colonia occidental pero están vinculados de manera inherente a la memoria de su ciudad natal que acaban de abandonar, es decir que siguen siendo tirios (Càssola E.V. 4.351). La mayoría de las veces, pues, *Tyrii* es sinónimo de *Carthaginenses* (así también *Tyria Urbs* es Cartago en cuanto colonia de Tiro, 1.388, 568; 4.224; 10.54-55; cf. *Tirias arces* 1.20) y el uso de *Tyrii* para indicar cartagineses no es sólo una convención literaria: el poeta describe la colonia en el momento de su fundación, cuando los habitantes, a pesar de vivir en una nueva ciudad y siendo sus ciudadanos, son y se sienten todavía tirios. Este punto de vista está implícito en todo el episodio cartaginés, lo cual podría constatarse en *Punica regna vides...* (1.338), palabras que

Venus le dice a Eneas (Càssola EV 5*.186). Así pues, la denominación para Dido parece tener un significado más amplio que retoma su origen (vid. Ruiz de Elvira 1990: 77, La Penna EV 2.50), pero se asienta en la realidad geográfica de su episodio, más aun, en conexión con la etimología de su nombre (vid. infra *errabat* 451): “The goal of Dido’s wanderings [...] is expressed as ‘the foundation of a city’, and the city, whenever Virgil offers detail is described in classical, urban terms -with walls, forum, temple, and the like” (Horsfall 1989: 17).

recens a uulnere: la herida se refiere, naturalmente, a la que se infligió Dido con la espada de Eneas cuando éste se fue (4.646, 663-65). La catacresis (*recens = haud multo post*), con el ablativo de separación (también usado sin preposición), indicaría entonces que la herida aún está fresca (Masera) y supondría que ha pasado muy poco tiempo desde el suicidio de Dido (Benoist); sin embargo, ya han pasado semanas o meses, por lo menos todo el tiempo que tomó a los troyanos llegar a Cumas desde Cartago pasando por Sicilia (Austin, Horsfall). De cualquier forma, es habitual la representación de los difuntos con las heridas que recibieron antes de morir, así, por ejemplo, Héctor (2.270-80) y Deífobo (6.494-99), y Nettleship sugiere que la imagen es la de la sangre que está todavía fluyendo, argumento que refuerza por la indudable categoría de participio de *recens* que, muy probablemente, está asociado a βρέχ-ω y *rig-are*, y compara 6.674 *prata recentia riuus*, 9.455 *tepida recentem caede locum*, Liv. 21.16 *recentem ab excidio opulentissimae urbis*. De cualquier modo, es evidente que *uulnus* no sólo hace referencia a la herida física causada por el suicidio de Dido con la espada de Eneas, sino también se integra en el imaginario simbólico, desarrollado a lo largo del libro 4, en el que la herida es una herida amorosa (vid. Pease, Buscaroli, O’Hara ad 4.1; Pinotti EV 4.688), que remite en la tradición literaria al sufrimiento espiritual pero particularmente al lenguaje metafórico de la elegía erótica latina con antecedentes en la poesía alejandrina (Sconocchia EV 5*.610-611, cf. Pichon 1902 [1991]: 259, 273, 302). Así

pues, le frase debe contemplar el desarrollo de los diversos matices que *uulnus* ha ido adquiriendo en el episodio de Dido (4.1-2, 67, 683-4, 689), de modo que refleja el tránsito de la herida amorosa a la herida mortal (Lyne 1989: 178-181).

451. errabat silva in magna: el hecho de que Dido esté vagando en un gran bosque, según Servio, responde a que había amado pero también se había suicidado, por lo cual sería incierto en qué círculo del inframundo le correspondería estar. Sin embargo, *errare* parece tener connotaciones de otra índole: Virgilio “involve[s] Dido in a complicated series of interlinked examples of etymological wordplay that are thematically suggestive [...]. This extended wordplay links Dido closely to the verb *errare*, to suggest that this verb is somehow central to her” (O’Hara 1996 [2017]: 110-111). El historiador Timeo (*FGrHist* 566 F 82) sugiere que el nombre Dido le fue dado a la reina por los locales y por los libios debido a su largo peregrinar (en el mismo sentido el *Etym. Magn.* s.v. Διδώ), y precisamente esta noción etimológica parece entrar en juego en la voz de Jarbas cuando dice 4.211 *femina, quae nostris errans in finibus* (Reed 2007: 93-95, cf. Pease ad loc, Hanssen 1948: 121, Bartelink 1965: 64, Thomas 1982 [1999]: 21). La etimología que, debido a su “errar”, vincula el nombre de Dido con πλάνης y πλανήτις, también pone en juego la asociación de la reina con la luna (vid. infra 454), que “to the ancient mind, is just as much a planet or ‘wanderer’ as is Mercury” (O’Hara 1996 [2017]: 110, cf. *G.* 1.337 *quos ignis caelo Cyllenius erret in orbis*, con Serv. ad loc *bene ‘erret’, nam planetae vocantur ἀπὸ τῆς πλάνης, id est ab ‘errore’*). Por último, habría que considerar las resonancias que el verbo *errare* tiene en el vocabulario virgiliano de las *Églogas* (Elder 1961: 118-119, Thomas 1979 [1999]: 292-299) y particularmente en conexión con Galo (*E.* 6.52, 64) y, por ello, con la elegía erótica (Ross

1975: 61-64, Thomas 1979 [1999]: 299, cf. Pichon 1902 [1991]: 137-138) o el lenguaje amoroso de los *epilia*, “Vergil’s etymologizing with the name Dido helps him evoke this tradition, and in a sense to cross genre boundaries, to include elegiac material in an epic to broaden the scope and suggestive power of the poetry” (O’Hara 1996 [2017]: 111). Así pues, la acción parece remitir nuevamente a una caracterización de Dido que abraza narrativamente su episodio completo. Por otra parte, la *silva magna*, quizá una continuación de la *myrtea silva* 443-4 (Horsfall, Paratore), no sólo tendría que asociarse con las otras representaciones de bosques en el inframundo (6.186, 386, 639) sino también con la específica carga semántica del silencio (cf. *per lucos... silentis G.* 1.476, *per tacitum nemus ire A.* 6.386, *tacitis silvis* 7.505, *dumisque silentibus errat* 9.393). Por último, el verso responde rítmicamente al contenido: “The spondees, the strong clash of ictus and word-accent, the pause delayed to the fourth foot, all indicate the labouring of this ‘wanderer’ in the dark, secret wood” (Austin 1968/1969: 57).

quam: a pesar de las objeciones de Wagner, al menos desde Forbiger, hay un consenso general entre los comentaristas en aceptar que *quam* depende de *iuxta* (anástrofe habitual) y de *agnouit* (vid. 452). Debe destacarse también que es a partir de ahora (tras la cesura) que Dido pasa de ser el sujeto al objeto de la visión de Eneas, con lo cual la narración se ve cargada de la percepción del troyano, de su punto de vista.

Troius heros: la referencia a los “troyanos” supone un complejo sustrato alusivo que toca su semántica, tanto por la comparación con la tradición onomástica griega, sobre todo la homérica, como por su paso a la tradición literaria latina formada para ese momento. Es por ello que en la épica virgiliana hay una enorme y variada gama de etnias referidas al pueblo troyano: “una complessa onomastica, che, contemperando tradizioni di tipo diverso, variamente occhieggia o eroi eponimi e archegeti della stirpe o della città di Troia, o

sottolinea zone geografiche più o meno interessate all'azione bellica: *Teucrici, Troiani, Troes, Dardani(des), Aeneades, Iliaci, Phryges*, ecc.” (Zaffagno: EV 5*.291). En Homero los epítetos de héroes raramente son derivados de los nombres de lugares, pero Virgilio tiene muchos ejemplos (Moskalew 1982: 82), por lo que es posible una influencia alejandrina en esto (Cordier 1939: 190). El adjetivo *Troius* tiene 10 ocurrencias en la *Eneida* y, con excepción de una referida a Dares (5.417) y otra referida al ejército (12.122), todas son para Eneas (1.596, 6.403 y 451, 7.221, 8.530, 10.584 y 886, 12.502). Por otra parte, *heros*, que aparece 27x en corpus virgiliano (*E.* 4.16, 26, 35; *G.* 4.476; *A.* 1.196, 3.345, 4.447, 5.289, 389, 453, 459, 684, 6.103, 169, 192, 307, 451, 649, 670, 8.18, 464, 530, 10.584, 886, 12.502, 723, 902), es una palabra griega usada por los poetas latinos a partir de Enio; se encuentra 4x referida a grupos (*G.* 4.476, *A.* 5.684, 6.307, 649). La aplicación a individuos (Eneas, Aceste, Eleno, Entelo, Miseno, Museo, Evandro y Turno —único que no es ni de estirpe griega ni troyana—), por otra parte, muestra costumbres y cualidades distintas a las de los héroes homéricos o hesiódicos: fundadores de ciudades (Eneas, Aceste, Eleno, Evandro), inventores de la música y la poesía (Museo), el primer guerrero troyano muerto en Italia (Misenos), o los destinados a morir antes de la fundación de su ciudad (Remo y Turno); de manera que los ejemplos en Virgilio representan, quizá, más que un heroísmo homérico, uno de carácter indígena. En *A.* 6.660-64, se puede ver el concepto de heroísmo virgiliano y su escala de beatitud: primero los heridos en batalla, luego —menos numeroso— los sacerdotes siempre castos, luego los vates siempre fieles a Febo, y en cuarto lugar los inventores de las artes, finalmente, en el más alto grado, los hombres dignos de alabanza eterna; el mismo concepto se halla en el *Culex* (358-71), aunque éste no sea virgiliano. Así pues, el sentido moderno de “héroe” se encuentra en la *Eneida* y está renovado por Virgilio en la imagen de Eneas (Tanner EV 2.844-846). Por otra parte, la atribución de *heros* a individuos parece tener una secuencia

deliberada relativa a su naturaleza: “The appearances of the signal word reveal a striking pattern” (Fratantuono-Smith ad A. 5.289). Así pues, no resulta gratuito que la juntura *Troius heros*, siempre como cláusula de verso, aparezca 5x y sólo referida a Eneas (8.530, 10.584 y 886, 12.502), y que sea ésta, cuando *Troius* constituye “an emotional confrontation with *Phoenissa* above” (Austin), la primera vez, precisamente en el momento en que Eneas, una vez dejada Dido, afrontará su futuro.

452. ut primum: 9x en el corpus virgiliano. La fórmula rige tanto a *stetit* como a *agnovit* y supone la simultaneidad de las acciones, además de la inmediata celeridad con la que Eneas le hablará a Dido una vez que la ha reconocido.

iuxta stetit: la preposición *iuxta* necesariamente está asociada (y dislocada en este caso) a *quam* del verso anterior constituyendo una anástrofe habitual. “Aen. stands close to Dido from attraction? Or discretion? Or simply to lend greater weight to Dido’s eventual stalking off, 472? We have of course no idea.” (Horsfall).

agnouitque: 30x en corpus virgiliano, todas en la *Eneida*, mayoritariamente con el sentido de “reconocer”: así, por ejemplo, el reconocimiento de una divinidad ante su aparición (3.173) o bien que antes se había aparecido en forma humana y luego revela su identidad (1.406, 9.16 y 659, 12.632), el reconocimiento de personas tras un cambio en su apariencia exterior o una larga separación, o en un momento central de la narración o por la semejanza con sus antepasados (1.488, 2.422-23, 3.82, 180, 347, 351, 5.576, 679, **6.452** y 498, 8.155, 9.734, 10.843, 874, 11.910, 12.449), el reconocimiento de elementos característicos u objetos (1.469-70, 4.23, 6.193, 407, 9.457, 12.869), y también el reconocimiento de algún signo o presagio (8.531, 12.260) (Kraggerud E.V. 3.766). Es un verbo, además, de la predilección de Virgilio para varios momentos dramáticos (Horsfall ad

11.910), como el reconocimiento de Eneas de sí mismo en los murales del templo (1.470, 488), donde “the use of *agnosco* shows that the reception of the images is inseparable from a set of previous experiences” (Barchiesi 1997 [2019]: 418). Así, el verbo aquí no sólo refleja un uso efrástico sino también un reconocimiento de carácter trágico. Por otra parte, el *que* refuerza la simultaneidad de la acción con respecto a *stetit*.

per umbras: lectura de PRny; diversamente, **M^A**(umbra **M**) ωγ¹ leen *umbram*. La razón por la que tanto Turcio Rufio Aproniano Asterio (cónsul en el 494), corrector del *Mediceus*, como la mayoría de los códices del siglo IX (y el Ausonensis del XI) hayan preferido la forma singular se debe a que lo referían a *obscuram* (vid infra 453) como ya Servio (ad A. 6.340 *Bene ergo Palinurum obscura umbra circumdatum dicit, et vix agnitum, qui nec ad loca quidem pervenerat purgationis; sic[ut] etiam [alibi] de Didone dicturus est agnovitque per umbram obscuram*) y Donato (ad loc. *cum dicit umbram obscuram, habuit aliquid luminis; hoc est enim obscurum quod ostendit aliquem lucem, sed et maxima parte mixtas habeat tenebras*); no obstante, la gran mayoría de los editores prefiere la forma plural. Además, *per umbras* es una cláusula bastante habitual (2.693, 6.461, 490, 619, 12.864, 881; aunque con el mismo problema textual en algunos lugares: 2.768, 4.184, 6.268) y el inmediato uso de *has... per umbras* (6.461) con el deíctico parecería reforzar la *lectio* con la forma plural.

453. obscuram: el adjetivo debe referirse a Dido (como predicativo de *quam*). A pesar de que Servio (ad 6.340) admitía *per umbram | obscuram*, también decía *prudentiores dicunt animas recentes a corporibus sordidiores esse donec purgentur: quae purgatae incipiunt esse clariores*, con lo cual queda más clara su explicación de *obscuram* aquí y su innegable aplicación a Dido: *recenti morte*. Además, es poco frecuente que Virgilio ponga un sustantivo

al final del verso y su epíteto encabalgado, a no ser que quiera dar un énfasis mayor, con lo cual tendríamos que descartar *umbram* | *obscuram* (Henry). Por otra parte, no parece raro atribuir el adjetivo a una persona si se toman en cuenta otros lugares donde, con referencia a la noche, hay enálages similares: cuando Sinón cuenta la historia falsa de su huida (A. 2.135-6 *limoso... lacu per noctem obscurus in ulva | delitui*) y, naturalmente, cuando Eneas y la Sibila descienden en el inframundo (A. 6.286 *Ibant obscuri sola sub nocte per umbram*) (cf. D'Angelo E.V. 3.806), a lo que se podría añadir cuando Cirene se oculta mientras Aristeo captura a Proteo (G. 4.424 *ipsa procul nebulis obscura resistit*). Por otra parte, el adjetivo puede ser aplicado a la luna, cf. G. 1.428, A. 4.80-1 (ThL 9.2.168.71 Kuhlmann), lo cual resulta del todo congruente con el símil, modelado en Apolonio de Rodas, que se presenta a continuación, de tal manera que *obscura*, aunque aplicado a Dido, correspondería también, según Butler, a ἐπαχλύουσαν (A.R. 4.1477). Por otra parte, dentro de este complejo pasaje, colmado de una repetición con inversión irónica (un poderoso tipo de repetición, en la cual el texto alude a sí mismo, pero en una relación de oposición), esta primera fase del último encuentro entre Dido y Eneas se vincula con el primero, cuando Eneas estaba envuelto en una nube y ésta se disipa (1.587), de manera tal que cada uno en su respectivo pasaje es menos visible que el otro (Hardie 1998: 88, cf. von Albrecht 1965: 57= 1999: 124). Así pues, la posición enfática de *obscuram* al principio del verso que introduce a Dido como una visión nebulosa (Austin), genera un tono que caracterizará a todo el pasaje: “The darkness is such that Aeneas can only just recognise her, even though he is right next to her. But he has recognised Phaedra and the rest without difficulty. There is something else which comes between him and Dido -the impossibility of communication which is brought out in the following lines. The darkness stands for this, and is emphasised by the enjambement” (MacLennan).

qualem: introduce el símil que compara a Dido con una luna vista entre las nubes, modelado en el pasaje de Apolonio de Rodas donde Linceo ve o cree ver a Heracles en el desierto: 1.1477-80 ...ἀτὰρ τότε γ' Ἡρακλῆα | μοῦνον ἀπειρεσῆς τηλοῦ χθονὸς εἶσατο Λυγκεὺς | τὼς ιδέειν, ὧς τίς τε νέω ἐνὶ ἥματι μήνην | ἢ ἴδεν, ἢ ἐδόκησεν ἐπαγλύουσαν ιδέσθαι (vid. Nelis 2001: 392).

primo... mense: “mensis cuiusque initium, Graecorum more qui a nova luna mensem auspicabantur” (De la Cerda). Normalmente la luna nueva se vuelve visible por primera vez en la noche del primer día del mes lunar (Maclennan); cf. Varr. *R.R.* 1.37.1 *quo die dicitur luna esse extrema et prima*. Para una interpretación simbólica de la luna nueva vid. Hardie 2006: 30-31.

surgere: se trata de un verbo habitual para describir cuando los cuerpos celestes surgen o se levantan del horizonte, o bien al comienzo de un día, una estación, etc. (cf. Lucr. 5.703, Hor. *C.* 2.9.11, Ov. *Fast.* 4.629, *Met.* 8.2 —tratándose más bien del surgir de la bruma al amanecer—, Germ. *Arat.* 623, Mela 1.39, Luc. 4.103, Tac. *Hist.* 3.23, Sen. *Thy.* 823, Sil. 9.183), en el sentido del surgimiento de astros cf. A. 6.850, en el sentido del comienzo del día cf. G. 1.440, A. 2.801 con Horsfall ad loc., 3.588; también puede hacer referencia al comienzo de la noche (cf. A. 4.352 con Buscaroli y Pease ad loc.) o bien a la simple aparición de un cuerpo celeste: “not ‘rise’: for the new moon does not rise. The word is used of stars ‘appearing’ at nightfall” (Fletcher).

qui... | 454. aut videt aut vidisse putat: claramente hay un cambio de foco en el símil (tomado de A.R. pero con variación), pues se pasa de la luna y su oscuridad a la visión de la misma, a la incertidumbre humana (Horsfall); no sólo se trata, como en 6.270, de una *lunam incertam* (*hoc est in ipsis initiis positam aut sub nubilo constitutam* Donato ad loc.), sino que se pone énfasis en el punto de vista de Eneas: “exprimens incertitudinem videntis

haesitatisque in eo, quod videt” (de la Cerda). Es, pues, la incertidumbre de quien ve lo que marcará el tono y carácter del encuentro entero.

per nubila: mejor con *videt* y *vidisse* que con *surgere*, de tal manera que la comparación con *agnovit per umbras* sea más congruente (Conington).

lunam: la posposición del sustantivo hasta la última palabra del verso constituye una sutil pieza de suspenso (Austin, cf. Fletcher) y, tal vez, podría enfatizar qué tan distante está Dido de este mundo (Johnston). Hay catorce ocurrencias de *luna* en la *Eneida* (1.742, 2.255, 340, 3.152, 587, 645, 4.81, 513, 6.270, 454, 725, 7.9, 8.23, 9.403), más dos formas adjetivales relacionadas entre sí (los escudos de las amazonas de Penthesilea 1.490 y Camila 11.663: *lunatis peltis*) y que de manera significativa constituyen los extremos que enmarcan el resto de las apariciones de los sustantivos *luna* e inciden en el contexto inmediato de dos personajes estrechamente vinculados con Dido (cf. Lee 1988: 11-12; Fratantuono 2019: 75-76; para los distintos usos de *luna* en la *Eneida* vid. Santini, E.V. 3.280-1, Fratantuono 2019: passim, Casali 2021: passim; para el análisis interpretativo de los pasajes en una clave psicológica vid. Lee 1988 passim). La comparación de Dido con la luna no sólo supone una relación con el pasaje de Apolonio de Rodas (vid. 453 *qualem*) sino que también entraña un complejo mecanismo de metalusión o intratextualidad: en el desarrollo narrativo de la *Eneida*, Dido puede ser asociada simbólicamente a la luna en diversas etapas del libro 4 (vid. Duclos 1969: passim, Skulsky 1987: 71-72, Hardie 2006: 30-31, Fratantuono 2019: passim, Casali 2021: passim; también vid. infra pp. 119-132).

455. Demisit lacrimas: única ocurrencia de esta juntura en el corpus Virgiliano, Norden y Butler comparan con *Od.* 16.191 δάκρυον ἦκε χαμᾶζε. El **M**, al igual que dos manuscritos del siglo IX, **γ** y **x** (Guelferbytanus Gudianus 66 y Montepessulanis H 253), tiene *dimisit*,

también Tiberio Claudio Donato en sus glosas, aunque en el lema tiene *demisit*. De las 63 ocurrencias de *lacrimae* o el participio *lacrimans* en el corpus virgiliano, 60 son en la *Eneida*, y en muchas ocasiones atribuidas a Eneas, quien, como sus contrapartes homéricas, también derrama lágrimas, aunque en cada caso son lágrimas que ayudan a enfatizar su *pietas* (1.459, 465, 470; 2.279, 790; 3.10, 492; 5.771; 6.1); aquí, en cambio, su respuesta es puramente emocional: nuevamente vemos el cambio en la presentación de Eneas en el inframundo, lejos del tipo del héroe que pasa a través del mundo físico, es decir que Virgilio, en el libro 6, permite al lector ver a Eneas mostrando la misma emoción espontánea de amor que antes parecía exclusiva de Dido (cf. Donato: *mox ut eam vidit, dimisit [sic] lacrimas, hoc est non cogitavit flere. sed mox lacrimas fudit; ipse est enim dolor verus qui repentinos fletus non coactus excludit*), de manera que constituye una de las muchas inversiones de este episodio, pues las 7 ocurrencias de lágrimas en el libro 4 (30, 314, 370, 413, 449, 548, 649) son todas de la Fenicia (Mackie 1988: 129-130). Sin embargo, Horsfall (1995: 125, n. 20) objeta vigorosamente la atribución de las lágrimas de 4.449 a Dido (son más bien de Eneas), pero esto no anula en absoluto la dinámica de inversiones: “Dido had called Aen. hard and unfeeling (4.369f.) but V. now reveals his behaviour as altogether inverted” (Horsfall).

adfatus... est: Es la frase por excelencia para fórmulas de discurso (cf. 1.663, 2.147, 5.41, 770, 8.126, 9.640, 652, 10.466, 591, Moskalew 1982: 65). El verbo es usado con frecuencia para expresar ternura o afecto (cf. 1.663, 2.700, 775, 7.544, 8.126, 9.198; *G.* 4.281, Austin 1968/1969: 57, Mackie 1988: 129), además de que aquí está enmarcado por *lacrimas*, que pueden fungir como una explícita evaluación del tono al principio o final de un discurso (Horsfall), y por *dulci amore*.

dulcique... amore: única ocurrencia de esta juntura en el corpus Virgiliano; ya de la Cerda la comparaba con la forma en la que Odiseo se dirige a Ajax en *Od.* 11.552 τὸν μὲν

ἐγὼν ἐπέεσσι προσηύδων μειλιχίοισιν. También parece clara la influencia de Cat. 64.120 *omnibus his Thesei dulcem praeoptarit amorem*, cf. Cat. 66.6, 68.24, 78.3 (Horsfall). Habría que contrastar, además, con 442 *durus amor* (Paratore). La juntura, como todo el verso, constituye mecanismos de reflejo con el libro 4; aquí, Virgilio permite al lector ver a Eneas mostrando la misma emoción espontánea de amor que en el libro 4 le era negada y, en cambio, era constante en Dido; como es de esperarse, *amor* es usado frecuentemente en el libro 4, generalmente en referencia a Dido y su amor por Eneas (4.17, 28, 38, 54, 85, 171, 307, 414, 516, 532, 624), en una ocasión en particular (4.395 *magnoque animum labefactus amore*), sin embargo, el *amor* es el de Eneas por Dido (Mackie 1988: 130). “**Dulci** hardly weaker, in the context, than *magno* had been; one of the beauties of the complex relationship between these vv. and bk.4 is that in part it is static, or unchanging (as here), while in part it thrives upon reversals” (Horsfall). Austin (1968/1969: 57) también reconoce como parte de las inversiones para este pasaje cuando, en los días más felices, Dido conocía el amor de Eneas (4.317-18 *si bene quid de te merui, fuit aut tibi quicquam | dulce meum*) e igualmente, cuando está en la pira (4.651 *dulces exuviae*).

456-466 Después del reconocimiento de Dido, colmado de incertidumbre, Eneas le habla a la reina con palabras amorosas (455 *dulci... amore*) y profundamente emocionales (el discurso está enmarcado por el llanto: 455 *demisit lacrimas* y 468 *lacrimas ciebat*). Si bien el modelo formal para su discurso continúa siendo el de todo el episodio, a saber, el encuentro de Odiseo con Áyax en *Od.* 11.541-67 (Knauer 1964a: 108-113), aquí hay una reelaboración artística admirable (Donato) que lo trasciende, por ser más refinada (Cartault 1926: 456), “But is no more formal: situation and sensitive perception have made this passage one of the great moments of literature” (Austin), y una serie de elementos diversos, abrevados desde un

complejo fondo tradicional: el uso de un léxico épico-trágico, dimensiones y temática propias de la elegía erótica alejandrina (coherente con la naturaleza misma de la conclusión ideal de la relación amorosa entre Dido y Eneas en el libro 4) y una relación temática (e intertextual) con la tradición elegíaca y los *Carmina Latina epigraphica* (Cugusi 2006: 68, cf. Norden ad loc.); además de la muy compleja relación del “emphatic central line (6.460) with its powerful opening molossus” (Highet 1972: 139), *inuitus, regina, tuo de litore cessi*, con Cat. 66.39. El discurso de Eneas es de carácter persuasivo e intenta mitigar el resentimiento de Dido (468 *lenibat dictis animum*). Virgilio usa sus discursos para mostrar las relaciones de sus personajes entre sí, y Eneas es el único héroe; por lo tanto, es importante notar a quién se dirige y cuándo. Eneas solamente hace tres discursos para Dido: en agradecimiento por la hospitalidad recibida (1.595-610), para disculparse por su partida (4.333-61) y éste (6.456-66); obviamente su relato de la caída de Troya y su periplo también van dirigidos a Dido (2.3 *regina*), y sabemos de otras conversaciones entre los dos (1.748-52, 4.74-79), pero sólo la narrativa y estos tres discursos son dados en las propias palabras del Troyano (Highet 1972: 36-37). Los temas del discurso de Eneas a Dido son tres; el primero: no pensaba que por su abandono ella se suicidara como no lo había hecho por Siqueo (en el libro 4 Ana dice una frase similar); el segundo: no la abandonó *sponte* sino por voluntad de los dioses (una frase análoga e incluso más clara había sido dicha por Eneas en el libro 4); el tercero: que no se aleje de su mirada ya que, por voluntad del destino, es la última vez que le puede hablar, lo cual constituye un tema nuevo (D’Elia 1983: 223-224). Más allá de los modelos, la relación existente que prima para este discurso sigue siendo la intratextual, aquella que ya había intuído Rand (1931: 368), reconocido Norden, que von Albrecht (1965=1999) desarrolló meticulosamente observando una inversión tanto de roles como cronológica, y que Austin también subrayaba: “both in language and situation the Fourth Book is constantly recalled:

Virgil will not let Aeneas escape the past, which has caught him up at last in the world of ghosts”, cf. Hardie 1998: 88, Horsfall. Ante el segundo discurso de Dido (4.365-87), una vez que se ha dado cuenta de que los troyanos se marcharán, Eneas no responde, pero después, en cambio, en esta conmovedora escena, dirige un discurso de persuasión a la sombra de Dido, en el que, en vano (“l’inutile [...] palinodie d’Énée” Cartault 1926: 458), intenta asegurarle que se fue involuntariamente y que no hubiera pensado que esto resultaría en su muerte (Highet 1972: 138-139). “Aen.’s previous speech to Dido, 4.333-61: since then, Dido has committed suicide, and Aen. encounters her in the Underworld by chance, while he is on the way to meet his father. But now he comes up with much of what was lacking before, love, tears, pity, warmth, even an interjection; Aen.’s language even takes up Dido’s at 4.308-14. However, Dido of course now reacts at least as impassively as Aeneas had done (471, cf. 450-76), in a profound, *double* reversal of roles” (Horsfall): *Infelix Dido* (456) recuerda el apóstrofe de Dido a sí misma (4.596), y las primeras palabras, ...*verus mihi nuntius ergo | uenerat extinctam ferroque extrema secutam* (456-57), corresponden en la inversión cronológica con la muerte de Dido; el juramento ...*per sidera iuro, | per superos et si qua fides tellure sub ima est* (458-59) corresponde, en el cambio de papeles, a *per conubia nostra, per inceptos hymenaeos* (4.316), pero también a las ominosas palabras de Dido si rompe su juramento (4.24), así como a sus juramentos cuando está preparando los ritos mágicos que en realidad supondrán su muerte (4.519-20). El verso central *invitus, regina, tuo de litore cessi* (6.460) —que entraña la muy compleja relación con Catulo 66.39 (vid. cap. 2, “Intertexto de Catulo: El intrincado eco (o laberinto alusivo) y la segunda ausencia de Ariadna” para un estado de la cuestión)— reestablece las palabras finales de la refutación de Eneas *Italiam non sponte sequor* (4.361). Además, continuando con esta inversión cronológica, su insistencia en la naturaleza ineludible de las órdenes divinas, *iussa deum...*

imperiis egere suis (461-63), retoma los mandatos que lo impulsaron a irse *iussere* (4.346) e *interpretes diuum... mandata... detulit* (4.356-58), sumado a la irónica referencia de Dido a estas mismas palabras (4.376-78). Luego, la referencia al lugar donde se encuentran (46-62), “The dismal terror of this meeting-place is well suggested by the assonance in *deUM... nUNc... UMbras... cogUNt... profUNDam*, and by the uncanny *loca senta situ* (from some early tragic poet?)” (Austin 1968/1969: 58), hace eco nuevamente de las ominosas palabras de Dido si rompe su juramento a la fidelidad a Siqueo (4.26-27). Finalmente, *hunc tantum... ferre dolorem* (464) recuerda al *dolor* que Dido no puede soportar (4.419-20), para el que pide ayuda a su hermana (4.33-34), así como al que le hace decidir quitarse la vida (4.547). La refutación de Eneas en el libro 4 estaba retóricamente organizada y sonaba legalista, aquí, sin embargo, no hay retórica; las palabras de inicio de Eneas mezclan sorpresa y tristeza, el corazón de su discurso es una declaración apasionada y sincera de que él obedeció las órdenes de los dioses al dejar a Dido y lo hizo así contra su propia voluntad, entonces llega su conmovedora y muy poco oratoria conclusión, *siste gradum... quem fugis?* (465-66), que hace eco de lo dicho por Dido: *mene fugis?* (4.314), pero incluso mientras él está hablando la sombría figura de Dido se aleja y, ante esto, él se derrumba, y casi por última vez en el poema llora: *prosequitur lacrimis longe* (la única otra ocasión es por Palas, 11.41); aquellos que no ven y entienden estas amargas lágrimas no comprenden completamente el carácter de Eneas (Dante, *Inf.* 5.140-41, dice de otro amante con el corazón roto: *pingea sí, che di pietate | io venni men cosi com'io morisse*) (Highet 1972: 138-139). “Il caso individuale viene connesso con la leggi del fato. Vi sono altre connessioni. Il discorso di Enea è letteralmente tramato su espressioni del l. IV, poste per la massima parte in bocca a Didone. Presente e passato si richiamano. Enea risponde ora, dinanzi ad un personaggio muto perché fermo al momento conclusivo della sua tragedia mortale che continua in lei come pena, a quello che

la donna ha lamentato negli ultimi giorni di vita: è un colloquio interrotto che si prolunga nel tempo, oltre la morte. Ma questo è anche l'ultimo colloquio fra i due: nell'eroe si spezza ora, e per sempre, l'ultimo legame con una realtà che ha rappresentato —come ricorda Anchise nei Campi Elisi e ha già affermato Giove quando è intervenuto direttamente, unica volta nel poema, inviando Mercurio— il più grave pericolo per il fallimento della sua missione, il suo massimo peccato. Il pianto di Enea è anche la sofferenza di un distacco definitivo: lo conferma la ripresa del v. 465 nel v. 698” (D’Elia 1983: 224).

456. Infelix Dido: el adjetivo constituye uno de los epítetos más característicos de la reina en la *Eneida* (1.712, 749, 4.68, 450, 529, 596). En general, el adjetivo tiene la carga semántica de la desventura y en el caso de Dido califica a “uno stato d’animo di passione travolgente che porta inevitabilmente a rovina” (Bellincioni E.V. 2.487), que puede ser asociado al lenguaje de la elegía erótica romana (Pichon [1902] 1991: 168). A pesar de que el significado de “infértil” parecería estar limitado a la terminología agrícola, “underlying all the tragedy of Dido is the fact, clearly expressed in 4.327-30, that she leaves no descendant to carry on her race” (Pease ad 4.68, cf. Gutting 2006: 265-267), y O’Hara (ad 4.68) añade el argumento de Ana de *dulcis natos* en 4.32-3; además, Pease (ad 4.68) subraya el paralelo de los dos personajes antagónicos que obstaculizan la misión de Eneas, pues, igual que Dido, Turno muere intempestivamente sin perpetuar su raza. Resulta también digno de destacarse que, cuando Eneas ya está en marcha con su flota y vuelve la vista atrás, contempla las murallas de Cartago, *quae iam infelicis Elissae | conlucent flammis* (5.3-4), lo cual constituye la última mención de la reina hasta su aparición en el inframundo.

uerus... nuntius: la juntura aparece también en 3.310, cuando Eneas y sus compañeros se encuentran con Andrómaca (ahí el léxico es claramente homérico: *Il.* 22.438-

39, vid. Horsfall ad loc. y Knauer 1964a: 276, 336); sin embargo, la gran diferencia es que ahí el *nuntius* es Eneas (como sustantivo referido a una persona cf. 2.547, 3.310, 4.188, 5.664, 7.167, 9.228, 12.75) y aquí se trata de un sustantivo abstracto (cf. 4.237, 7.437, 8.582, 9.692, 11.447, 887) con el significado de “noticia”, “mensaje”, “anuncio” (Nicastri EV 3.798-799), en este sentido también cf. Cat. 9.5, 84.10. El *uerus* muestra aquí una certeza adquirida sólo hasta este momento; no obstante, más allá de las llamas vistas a lo lejos (5.3-7), no hay ninguna otra mención de lo que le ha ocurrido a Dido, pero, dice Austin, “it is unprofitable and unnecessary to speculate on the occasion or manner of this *nuntius* (which cannot simply refer to the forebodings of 5.3 ff.): its existence is a piece of poetic economy (cf. the allusion to the Bough in 409)”.

ergo: Austin lo relaciona con ἄρα en el sentido de algo que apenas ha sido descubierto y compara Hor. C. 1.24.5 (Nisbet-Hubbard ad loc: “The word expressed rueful realization that something has turned out the way it has”), es decir que recupera ideas previas: “again summarizing thoughts: he [sc. Aeneas] has always been trouble by this ‘nuntius’, wondering if it were true —and now he knows it was true” (Austin 1986/1969: 57).

mihi... | 457. uenerat: para Horsfall la dicción es plenamente cesariana, para referirse a la llegada de los mensajeros (cf. Caes. *Gal.* 2.7.1, 6.10.4, *Civ.* 2.6.4, 2.36.3).

exstinctam: la construcción, naturalmente, es *nuntius uenerat (te esse) exstinctam*, y es bastante habitual el acusativo con infinitivo regido por un sustantivo (vid. Görler E.V. 2.271), particularmente *nuntius* (Nicastri E.V. 3.799); Austin compara Caes. *Gal.* 7.48.1 *crebris nuntiis incitatio, oppidum ab Romanis teneri*. En corpus virgiliano el adjetivo/participio *exstinctus* tiene el mismo sentido de muerte o asesinato en *E.* 5.20, *G.* 1.466, *A.* 7.662, 12.38, 599. Por otra parte, el verbo está colmado de asociaciones trágicas (Horsfall ad 7.662, que compara Pacuv. 329 Ribbeck, Acc. 502 Ribbeck).

ferroque extrema secutam: también depende de *nuntius* (vid. supra *extinctam*). La metonimia de *ferrum* por espada ya se encuentra en Enn. *Ann.* fr. 121 S.= 127 V. Evidentemente, se trata de la espada de Eneas pero *ferrum* tiene, además, una posición importante en el imaginario que va construyendo la tragedia de Dido: ya antes de pedir a los dioses su venganza, la reina se lamenta de no haber acabado con la gente de Eneas (4.601 ...*non socios, non ipsum absumere ferro*), igualmente, Fratantuono (2014: 187, n. 2) subraya cómo, en el mismo discurso, espera a su vengador (4.626 *qui face Dardanos ferroque sequare colonos*) y cómo, significativamente, cuando Mercurio va a decirle a Eneas que tiene que partir, el Troyano porta su espada (4.261-62 ... *atque illi stellatus iaspide fulva | ensis*), que será el instrumento del suicidio de la reina (4.646 ... *ensemque recludit*); por otra parte, dado el intertexto posterior (460), habría que sumar en el imaginario el *ferrum* con el que es cortado el rizo de Berenice (Cat. 66.42). *extrema secutam* constituye un eufemismo para el suicidio (MacLennan); el adjetivo en neutro plural funge como sustantivo significando muerte en otros lugares, cf. 1.229 *extrema pati*, Tac. *H.* 4.59.3 *aliter nihil spei; famem ferrumque et extrema passuros* (vid. Butler, Austin, Horsfall, Zanetti E.V. 3.592-593).

458. funeris heu tibi causa fui?: “‘death —was that what I brought upon you?’: but has he never really known this, never admitted it to himself? When, sailing away, he saw from the sea the red glare of fire (v.4), did he really not guess its meaning? What was the *nuntius*, if it was not the message of those flames? Virgil surely intends us to know —but obliquely, in his way — that Aeneas in his heart of hearts knew what he had done to Dido: but correspondingly he shows us Aeneas’ own suffering, the unsuccessful smothering of conscience” (Austin 1968/1969: 57). La culpabilidad por el suicidio de la reina parece manifestarse de forma clara, por lo cual von Albrecht (1965: 58= 1999: 125) insiste en que

el signo de interrogación que ponen editores y traductores, tanto de este verso como del precedente, está fuera de lugar, pues Eneas establece los hechos de manera muy clara; no obstante, en mi opinión, la interrogación forma parte del tono discursivo y da pie no sólo a la sorpresa que corresponde al momento específico de haber adquirido una certeza en cuanto al devenir de los hechos, sino también al intento de atenuar el rencor de Dido. Por otra parte, Norden compara las palabras dichas por Leandro a Hero: *mortis... huic ego causa fui* (Ov. *Ep.* 18.200) y, a partir del propio tratamiento virgiliano del mito (vid. *G.* 3.258-63 con Thomas ad loc.), asume una fuente helenística para la frase. *funeris heu* “mai meno superflua la esclamazione dolente dopo il concetto del *funus*” (Paratore), que es, además, una palabra enfática (Austin).

per sidera iuro: “earnest and solemn” (Austin). También en estructura trimembre cf. *A.* 3.599-600 *per sidera testor, | per superos atque hoc caeli spirabile numen* y 12.197 *Haec eadem, Aenea, terram, mare, sidera, iuro*. Cf. 9.429 ... *caelum haec et conscia sidera testor*, y especialmente cuando Dido está preparando sus ritos mágicos: 4.519-20: *Testatur moritura deos et conscia fati | sidera*. El verbo *iurare* normalmente se contruye con *per*, cf. 7.234; sin embargo, también es usado con objeto directo, cf. 6.324 (Horsfall ad loc. “probably from (?old) sacral language, Cic. *Fam.* 7.12.2”), 6.351, y 12.816 con *adiuro*.

459. per superos: *Superi* ya se encuentra en Liv. Andr. fr. 38 Bü. (Horsfall ad 7.312), y en general funge como sinónimo de *di*, aunque, de manera más limitante, puede referirse exclusivamente a los supernos o celestes; como en este caso, es muy habitual encontrar el término opuesto a los dioses infernales (cf. 7.312, 10.33-34, 12.646-47), e incluso, dantescamente (*Inf.* 13.54), puede tratarse de la contraposición entre el mundo de los *infern*i y el de los hombres, como en 6.481, 568, 680, 10.40 (Battezzore E.V. 4.1080-1081).

et si qua fides... est: la construcción equivale a *per fidem, si qua est* en prosa: el antecedente es atraído a la oración de relativo. Cf. 2.141-43 *quod te per superos et conscia numina veri, | per si qua est quae restet adhuc mortalibus usquam | intemerata fides*, 10.903 *unum hoc per si qua est victis venia hostibus oro*, 12.56-57 *'Turne, per has ego te lacrimas, per si quis Amatae | tangit honos animum*. El lenguaje recuerda también las súplicas de la tragedia griega, cf. Soph. *Phil.* 469, *OC* 250 (vid. Austin ad loc., Horsfall, Casali ad 2.142-43, Traiana ad 12.56-57). El tercer elemento del tricolon (*sidera, superi, fides*) contiene un “(impalpable) degree of uncertainty present in Virgilian *si qua*. Cf. 7.4 *si qua est ea gloria*” (Horsfall).

tellure sub ima: hay una clara asociación con las palabras que dice Dido, en caso de romper su *pudor*: 4.24 *sed mihi vel tellus optem prius ima dehiscat*, ahora la *tellus ima* es una consecuencia real.

460. inuitus, regina, tuo de litore cessi. Cf. Cat. 66.39 *inuita, o regina, tuo de vertice cessi*.

inuitus: la involuntariedad de las acciones de Eneas puede ya percibirse en el breve discurso de respuesta que le da a Dido (4.333-61), pero la dinámica de responsión interna que caracteriza todo el pasaje es particularmente notable en el último verso inconcluso: 4.361 *Italiam non sponte sequor*, aunque, para Mackie (1988: 13), el arrepentimiento y las dudas por dejar Cartago nunca serán del todo visibles en los discursos directos de Eneas, pues el énfasis está puesto en su *pietas*.

regina: naturalmente, el sustantivo, que es usado 11x para Dido (1.303, 496, 522, 697, 2.3, 4.1, 296, 334, 505, 586), está revestido de un significado cambiante que se desarrolla en paralelo a las acciones de la Fenicia: en principio, Dido es descrita como una buena reina por Venus (1.338-70) en paralelo a lo que Eneas debería llegar a ser, de modo

que su primera aparición como *regina* (1.496) tiene las connotaciones de una buena gobernante, piadosa (*ad templum*) y de estatuto divino al ser comparada con Diana, características que serán renovadas en las palabras de Ilioneo (1.522-23) que habla de Eneas (1.544 *rex*) en los mismos términos. Las características, entonces, de buena gobernante (justa, piadosa, hospitalaria, moderada y con autocontrol) se verán transformadas: la *regina* (1.697) aparece ahora en la, quizá, excesiva suntuosidad del palacio, antes de que Cupido (Julo) le insufla el amor, y comienza un cambio de signo que ya es visible cuando empieza a olvidar a Siqueo (1.712-22) pero que se concreta en la siguiente mención de *regina* (4.1), donde el amor que la consume frena el trabajo de los cartagineses; el cambio total en la carga semántica se produce en la siguiente ocurrencia (4.296), cuando Dido se da cuenta de que Eneas se va, es descrita como amante, enloquecida y errante (4.296, 298, 300), y desatiende las responsabilidades ante su pueblo, lo cual contrasta claramente con la respuesta de Eneas, colmada de un autocontrol moderado digno de un monarca, en la que respetuosamente usa el apelativo *regina* (4.334); finalmente, las últimas dos ocurrencias (4.504, 586) están enmarcadas por la decisión de morir y el sufrimiento de ver partir a los troyanos (Cairns 1989: 39-57). Por otra parte, además del desarrollo en la construcción de la imagen de Dido a la par de su desenvolvimiento narrativo, “whether or not *regina* was, for the Romans, free from the bad connotations attaching to *rex* (...), Virgil intended to emphasize throughout the queenliness of Dido, as Horace (*C.* 1.37.30-32) did that of Cleopatra” (Pease ad 4.1).

tuo de litore cessi: *cedere*, en su acepción más habitual de “alejarse”, admite, como en este caso, construcción de ablativo con preposición, cf. 12.324 *Turnus ut Aenean cedentem ex agmine uidit*, y también de forma absoluta, cf. 2.804 *Cessi et sublato montis genitore petiui*. (Soraci E.V. 1.720). Cf. 4.305-6: *dissimulare etiam sperasti, perfide, tantum | posse*

nefas, tacitusque mea decedere terra con Pease ad loc: “*decedere* is dignified term (like *procedere* in 4.587 and *cessi* of 6.460 which is perhaps a reminiscence of the present line)”.

461. sed: la oposición proviene del *inuitus* (460) y conlleva la reminiscencia de las palabras de Eneas para responder a Dido por su partida: 4.345-46 *sed nunc Italiam magnam Gryneus Apollo, | Italiam Lyciae iussere capessere sortes*.

iussa deum: la frase está estrechamente relacionada con *fata deum* y se usa de forma paralela confirmando el sentido de “decretos de los dioses” (Bailey 1935: 225). Cf. 3.114 *Ergo agite et diuum ducunt qua iussa sequamur*, 4.396 *Iussa tamen diuum exsequitur classemque reuisit*, 10.155 *classem conscendit iussis gens Lydia diuum*. Austin también compara 4.345-46 *Italiam magnam Gryneus Apollo, | Italiam Lyciae iussere capessere sortes*, que de manera aparentemente irónica vuelve a decir Dido: 4.376-78 *nunc augur Apollo, | nunc Lyciae sortes, nunc et Ioue missus ab ipso | interpres diuum fert horrida iussa per auras*.

quae nunc: parece indudable la relación en el tiempo de la narrativa con los mandatos enfatizados por *nunc* (4.345, 376). “Obedience *now* balances obedience *then*; Aen. a man under authority, and made to suffer grievously for it” (Horsfall).

has ire per umbras: vid. supra 452. Las sombras aquí nuevamente juegan un papel de responsión en cuanto a las palabras de la propia Dido que vaticinaba su perdición si violaba su *pudor*: 4.25-26 *uel pater omnipotens adigat me fulmine ad umbras, | pallentis umbras Erebo*. Así, las sombras del libro 4, con epanalepsis para dar énfasis, quedan constatadas con la realidad descrita con el deíctico *has*.

462. per loca senta situ: “Simple, alliterative and memorable; cf. 265 *loca tacentia late*. The anaphor of *per* common (363f., 458f., 588, etc.)” (Horsfall). La frase parece recuperar *Od.11.512* αὐτὸς δ’ εἰς Αἴδεω ἰέναι δόμον εὐρώεντα. Servio describe el epíteto *senta* como *squalida... et est traslatio a terra inculta, in qua sentes nascuntur*; sin embargo, también puede referirse a personas, tal como ya se halla en *Ter. Eun.236 uideo sentum squalidum aegrum, pannis annisque obsitum*, y parece ajustarse, por ejemplo, a la descripción de la apariencia de Caronte en 6.299-301 (MacLennan). Para la descripción del inframundo, Austin compara *Ov. Met. 4.436 pallor hiemsque tenent late loca senta*. Por otra parte, *situs* sólo aparece 5x en corpus virgiliano (*G. 1.72, A. 3.451, 6.462, 7.440, 452*) y, excepto por *A. 3.451*, todas en ablativo singular; junto con este pasaje, el otro que hace referencia a un lugar desolado es *G. 1.72 segnem patiere situ durescere campum* (Marruzziono E.V. 4.898), con lo cual parecería constatarse la definición de Servio: *Situs autem proprie est lanugo quaedam ex umore procreata et fit in locis sole carentibus*.

cogunt: “anxious repetition between *egere* (463) and *cogunt*” (MacLennan). Horsfall, siguiendo a Piscitelli Carpino (EV 1.56), dice que aparentemente ésta es la única ocurrencia en el sentido de la coacción de los dioses.

noctemque profundam: la juntura, siempre en cláusula, tiene sólo dos ocurrencias, y la primera nos conduce nuevamente a las palabras patéticas de Dido que prefiguran su destino si rompe su juramento a Siqueo: 4.26 *pallentis umbras Erebo noctemque profundam*, de manera que aquí la expresión “diventa tuttavia, nella puntuale ripresa, la spia di una rispondenza che finalmente s’instaura tra l’animo dell’eroe e la sorte della regina, nella consapevolezza tutta virgiliana di un destino che ha piegato entrambi” (Mantovanelli E.V. 4.304). El adjetivo está asociado a los *infern* (cf. *Lucr. 3.978 Acherunte profundo*) retomando los elementos tradicionales de la caverna subterránea junto con la representación científica

del mundo a partir de Eratóstenes, cf. *G.* 1.243 *Manes... profundi*; a nivel connotativo, la relación inusual con *nox* puede desarrollar el valor pictórico de “denso”, “oscuro” natural de una noche cuyo límite no puede verse, la noción de profundidad y oscuridad propia del inframundo (*A.* 6.265-67, cf. *Il.* 8.13-14, Hes. *Theog.* 736, 740), y la noción espacial (cf. Tib. 1.3.67 *in nocte profunda*), derivada de la relación sinestésica con esas características infernales (Mantovanelli *E.V.* 4.304).

463. imperiis... suis: “Nota lo strumentale *imperiis* sinonimo del soggetto *iussa*, a concentrare la forza incontrastabile della volontà divina. Sulla base di Terenzio, *Eun.* 389 *iubeam? Cogo atque impero*, Donato [...] annota: *evidenter ostendit, plus esse imperare quam iubere*”. (Paratotre). La frase, para la que, a principio de verso, Norden supone un origen eniano, se repite en 7.239-40 *sed nos fata deum uestras exquirere terras | imperiis egere suis*, donde el sujeto es *fata* (vid. supra 461 *iussa deum*). Por otra parte, parecería que *suis* se refiere a *dei*, como sujeto de *egere*, y no a *iussa* (Austin, Horsfall, Johnston). Williams relaciona los *imperia* con los mandatos que le transmite Júpiter a Mercurio (4.237), a los que se refiere Eneas para excusarse con Dido (4.356-61).

egere: “hardly used here as though a cognate of *cogunt* (which of course it is); cf. 6.379 (*prodigia*), 1.32 (*fata*), 240 (*casus*), 3.5 (*auguria*)” (Horsfall).

nec credere quiui: *queo* es un verbo raro y arcaico/coloquial que generalmente es encontrado con implicaciones negativas (Harrison ad *A.* 10.19, cf. Leotta *EV* 4.367). La frase tiene notas de un arrepentimiento hiperbólico: *argumentationem tetendit, ac si diceret: si credidissem, forte etiam deorum iussa contemnerem* (Servio), y si bien esta posibilidad resulta del todo incongruente con el carácter *pious* de Eneas (vid. 464 *discessu*), la afirmación

de Servio –matizada por *forte*– se refiere sólo al discurso, de manera que “è l’única sfumatura in cui si nota uno sforzo un po’ imbarazzato di Enea per giustificarsi” (Paratore).

464: el patetismo del verso está reforzado por la doble aliteración (*tantum tibi, discessu... dolorem*), así como por la yuxtaposición de los pronombres (*tibi me*). También es digna de remarcarse la posición de la juntura *hunc...dolorem*, que ocupa los extremos del verso.

hunc tantum... dolorem: para *tantus* con el deíctico *hic* cf. Cic. *Cat.* 3.9.22 *haec tanta iudicia*, G. 4.86 *haec certamina tanta*. Para *tantus dolor* cf. 9.216 *tanti sim causa doloris* (cuando Niso intenta persuadir a Euríalo de no acompañarlo a la misión para que no muera). *Dolor* (así como el verbo *doleo*) es usado con respecto a la pasión amorosa (cf. Pichon [1902] 1991: 132), particularmente en referencia a Dido: cuando Eneas quiere mitigar su pena (4.393-94 *lenire dolentem | solando cupit*) pero la reina es incapaz de soportarla –versos que constituyen el más obvio intratexto– (4.419-20 *hunc ego si potui tantum sperare dolorem | et perferre, soror, potero*) y, a través de su hermana, pide a Eneas un tiempo para aprender a sobrellevarla (4.433-34 *tempus inane peto, requiem spatiumque furori, | dum mea me uictam doceat fortuna dolere*), pero, vencida por la pena (4.474 *euicta dolore*), decide morir (4.547 *quin morere ut merita es, ferroque auerte dolorem*) (Ogawa E.V. 2.122). Es, pues, el dolor pasional el que ha causado la muerte y, para Eneas, el dolor está constituido, como indicaría el deíctico, por el visible suicidio de Dido (Horsfall); sin embargo, hay una apropiación de ese dolor: “Only then does come to realize Dido’s grief –he even calls it *hic dolor*, using the demonstrative pronoun which is usually reserved for the first person. At this moment there comes a change” (von Albrecht 1999: 125).

tibi me... ferre: para este uso de *fero*, cf. *E.* 4.61 *matri longa decem tulerunt fastidia menses*, *G.* 4.251-52 *quoniam casus apibus quoque nostros | uita tulit*, *A.* 11.791 *mihi cetera laudem | facta ferent*.

discessu: cf. 8.215. La partida de Cartago no sólo fue involuntaria (460 *invitus... cessi*), sino que otro factor, esto es, el desconocimiento o la mala interpretación de las acciones que Dido tomaría, entra en juego: *intellegitur hoc Aenean additurum fuisse: contempsissem omniam et remansissem, si preascissem hunc te habituram exitum vitae, non quia vere contemnere potuit deorum iussa, sed ut mendacio verosimili placaret eam quam sic laeserat, ut vitae suae cursum gladio praecidisset* (Donato, cf. Servio ad 463 *nec credere quivi*). ¿Qué hubiera hecho realmente Eneas de haber sabido cómo reaccionaría Dido? Parece que la posibilidad de rechazar los *iussa deum* es completamente contradictoria con su piedad heroica; sin embargo, algo pudo haber sido diferente en la forma en que manejó su partida: es equivocado pensar que Eneas no tenía opciones para dejar a Dido de una manera distinta, con una actitud más humana (Lyne 1987: 124-125).

465. siste gradum: Forbiger compara las palabras de Odiseo a Áyax en las que le pide que se acerque (*Od.* 11.561), aunque es muy posible que aquí haya una influencia de tema epigráfico en el que se le pide al viajero que se detenga y lea (vid. Austin 1968/1969: 58, Horsfall ad 7.1 y especialmente Cugussi 2006: *passim*). Para la expresión cf. *Prop.* 4.10.36, *Ov. Ep.* 13.100, *Sil.* 10.367; también para compuestos similares con *gradum* cf. 6.128, 488 (Horsfall). Por los versos 468-69, deberíamos inferir que Dido permaneció inmóvil mientras Eneas estaba hablando; sin embargo, debemos suponer aquí que comenzó a alejarse (cf. Servio), tal como lo constata el verso 472 (Conington, cf. Butler, Austin).

teque aspectu ne subtrahe nostro: cf. 6.689 *neque amplexu ne subtrahe nostro*. Este intratexto vincula a Dido con Anquises: mientras, en este caso, Dido constituye un doloroso recordatorio de la incapacidad de Eneas para comunicar la agonía de su lucha interior; en el otro caso, el anhelo de abrazar a Anquises podría de alguna manera aliviar el aislamiento que su misión le ha impuesto, o por lo menos disipar su incertidumbre, pero la frustración se convierte en el tema (Moskalew 1982: 151). Aquí, el énfasis está puesto en *aspectus* (cf. la representación artística de Palas que se encuentra en el templo de Dido, vid. infra 469), mientras que en la otra escena está puesto en *amplexus*: Eneas no puede abrazar la sombra de Anquises (tal como no pudo abrazar la sombra de Creusa, cf. 2.792-94) pero con Dido ni siquiera hay un intento por tocarla y nunca más la volverá a ver (Fratantuono 2014: 192, n. 6). En cuanto a la forma arcaica del dativo *aspectu*, es habitual con verbos compuestos con *sub-* (Horsfall), y no sólo se debe a necesidades métricas, pues también hay autoridad para esta forma en prosa (Norden, vid. Austin quien, apoyado en Gel. 4.16.7, a pesar de las variantes en los manuscritos, cf. Caes. *Civ.* 1.1.2 *senatu*, Cic. *Fam.* 16.4.2 *sumptu*, Tac. *Hist.* 2.71 *luxu*), cf. 1.156 *curru*, 257 *metu*, 9.605 *venatu*. En cuanto a *ne* con imperativo, la construcción pertenece al latín arcaico (cf. Serv. ad 6.544 *antiqui dictum est*) y está asociada a las prohibiciones (vid. Pascucci E.V. 3.681, Austin ad 2.48, 6.74, Horsfall ad 7.99, 202).

466. quem fugis?: Norden identifica el motivo en la lírica (Sapph. 1.21 Berk, Anac. 75.2 Berk), pasando por la poesía alejandrina (Theocr. 6.17 Willamowitz-Möllendorff) y llegando a la elegía erótica romana (Tib. 1.8.62, 1.9.74, cf. Pichon [1902] 1991, 156-157: Prop. 1.17.1, 2.30.1, 3.12.31; Ov. *Ep.* 2.47, 8.110, 10.35, *Rem.* 224, 580, 725); la expresión también aparece en *E.* 2.60 y *A.* 5.742; sin embargo, “il richiamo, che le dà forza addirittura lancinante, è al *mane fugis?* (4.314) della stessa Didone a Enea” (Paratore); “in poetic justice

Dido there withdraws from Aeneas as he here leaves her” (Pease ad 4.314). Para la partida de Eneas, a diferencia de los términos más dignos *procedere*, *decedere* o *cedere*, Dido utiliza *fuga* (4.314, 328, 430, 543) y el propio Eneas adopta el término (4.338, 575); igualmente, Ovidio (*Ep.* 7.46) reelabora estas palabras (4.314) en la voz de la Fenicia: *dum me per freta longa fugis* (Pease ad 4.314).

extremum fato... hoc est: quizá haya un eco de las palabras de Dido cuando le pide a Ana que intervenga para que al menos Eneas se quede durante el invierno: 4.429 *quo ruit? extremum hoc miserae det munus amanti*. Por otra parte, Servio explica así el hecho de que estas palabras, en efecto, sean las últimas: *aut quia deus futurus est; aut, quod melius est, quia post mortem tenebit alterum circulum uiris fortibus scilicet, non amantibus datum*. La noción de inexorabilidad de *extremum* está reforzada por el causal *fato*, pues, si bien es cierto que el destino en Virgilio obra en distintos campos, sus acciones se dan predominantemente sobre los individuos y personas, un más amplio entorno para la μοῖρα individual, cf. 4.450-51 *tum uero infelix fati exterrita Dido | mortem orabat* (Bailey 1935: 218-219, cf. D’Elia 1983: 224).

quod te adloquor: Heyne compara Soph. *Aj.* 857-58 προσεννέπω, | πανύστατον δὴ κοῦποτ’ αὔθις ὕστερον, Conington compara Pers. 5.153 *fugit hora, hoc quod loquor inde est*. *Adloquor*, con autoridad desde el latín arcaico, 15x en corpus virgiliano (*E.* 8.20; *A.* 1.229, 594, 4.8, 222, 226, 5.780, 6.341, 466, 8.123, 372, 10.228, 860, 11.821, 12.792 –16x si se toma en cuenta la variante de *A.* 6.387–). Horsfall, concuerda con Conington y Page en que *quod* no es objeto directo sino un acusativo “cognate”, cf. Sen. *Ep.* 121.4 *et ex gratulatione natum sit quidquid adloquimur*.

467-476 El discurso que ha pronunciado Eneas, palabras emotivas que dice con lágrimas en los ojos (vid. 468 para la ambigüedad de estas lágrimas), intentan mitigar el furioso enojo de Dido; sin embargo, ella no responde. A pesar de que una caracterización de los muertos en el inframundo es la de *umbrae silentes* (6.264) o bien *silentum consilium* (6.432-33), esto no implica que ninguna “sombra” pueda hablar, lo cual, además, evidentemente perjudicaría la narrativa (vid. Horsfall ad loc. y Ricottilli EV 5*.12, cf. 6.386 *tacitum nemus*); asimismo, aunque, como indica Laird (1999: 183, 188), los discursos sin respuesta son una frecuente característica en la *Eneida* (aproximadamente tres cuartas partes de los discursos directos en el poema quedan sin respuesta verbal), la falta de respuesta de Dido al discurso de Eneas es particularmente significativa y forma parte de una estrategia narrativa: “Dramatic effect can account for the absence of a reply to a single speech in direct discourse, but it applies only in very exceptional cases. These occur at points in the story where the poem’s audience might expect an addressee to make a speech in reply and feel disconcerted when this does not happen” (Laird 1999: 184). El silencio de Dido, que en realidad contiene una convulsa y furiosa agitación de su espíritu (467-68 *ardentem et torua tumentem* | ... *animum*), como la secciones anteriores, procede del modelo homérico del encuentro del libro 11 de la *Odisea* entre Odiseo y Áyax. El silencio de Áyax, como recurso narrativo, ya había asombrado desde la antigüedad, como bien señala Heyne, citando a [Longinus] *Subl.* 9.2 ἡ τοῦ Αἴαντος ἐν Νεκυΐᾳ σιωπὴ μέγα καὶ παντὸς ὑψηλότερον λόγου), y su impacto fue tal que, aparentemente, para suavizarlo se generó una interpolación en el texto, es decir que cuando Odiseo explica que pudieron haber hablado pero él quería ver otras almas, “these lines, which introduce the final major scene with great figures from past, have often been criticized and ascribe to an interpolator who inserted 568-635 in earlier context” (Heubeck-Hoekstra ad *Od.* 11.565-67). De cualquier forma, el silencio de Áyax es esencialmente distinto al de Dido no sólo por el

contexto en el que la voz narrativa es la omnisciente y no la del héroe, sino porque las palabras de Eneas, si bien no son preguntas específicas, están matizadas por una nota emocional que ameritaría algún tipo de respuesta: “the diction following Aeneas’ direct discourse, in my view, leads the audience to expect that Dido *is* going to speak. The narrative strategy which induces this expectation —only to frustrate it— is what proves that this silence is pointedly dramatic” (Laird 1999: 185). Por otra parte, como ha observado Norden, los poetas trágicos (especialmente Esquilo) utilizaron a menudo el motivo del silencio. Así, la reacción de Dido no sólo emerge de su modelo homérico, sino que genera una compleja red de correspondencias cuyos ecos más potentes se originan en la propia *Eneida*, empezando por el intratexto (469 *illa solo fixos oculos auersa tenebat*) que remite a la imagen de Atenea despreciando a las mujeres troyanas (1.482) y que induce a pensar en una construcción anular, pero cuyo lenguaje también recuerda un semblante similar en Dido (4.362-63 *Talia dicentem iamdudum auersa tuetur | huc illuc uoluens oculos totumque pererrat*), que también aquí se marchará intempestivamente, después de haber reclamado a Eneas, mientras éste le responde (4.388-91 *his medium dictis sermonem abrumpit et auras | aegra fugit seque ex oculis auertit et aufert, | linquens multa metu cunctantem et multa parentem | dicere*), aunque con la gran diferencia de que Dido sí había respondido antes y que aquí ya no se espera que Eneas continúe hablando (es por ello que Laird (1999: 187) prefiere cotejar este cuadro con el de Palas y Evandro). Ahora bien, al igual que en las secciones anteriores, es la dinámica de inversión la que domina la composición metalusiva de la reacción de Dido: 469 *solo fixos oculos tenebat* recuerda a Eneas que, tras escuchar los reclamos de Dido, también tiene los ojos inmóviles y la misma actitud aparentemente indolente (4.331-32), pero, como Dido, tiene el espíritu convulso, 4.332 *obnixus curam sub corde premebat*; 470 *nec... uultum mouetur* recuerda la misma actitud inmutable de Eneas ante las súplicas de Dido, transmitidas

por Ana (4.448-49); el símil que compara a Dido con una roca o una estatua de mármol (471) recuerda la descripción que ella misma hace de Eneas en su reclamo comparándolo con la dureza de la roca (4.365-67) o el símil de un árbol que soporta los vientos para describir su indolencia ante las palabras que le transmite Ana (4.441-46) o, incluso, a la estatua de Apolo con la que es comparado Eneas en su primera aparición ante la reina (1.589-93). Así pues, la actitud de Dido, que combina la inmovilidad con la turbulencia interior, funge como espejo alusivo de las actitudes de Eneas en el libro 4; sin embargo, esta reacción inmóvil y silenciosa es, en todo caso, efímera, pues súbitamente se resolverá, no con sonido, pero sí con la huida: toda la descripción de Dido taciturna y como una roca corresponde al momento de *incepto sermone* (470), mientras Eneas comienza a hablarle. ¿Dido se marcha en cuanto Eneas empieza su discurso o lo escucha casi hasta el final, precisamente cuando él le dice *siste gradum* (465)? (vid. 468 *lacrimasque ciebat*). Independientemente del problema del orden narrativo con la cronología de los hechos, la resolución de Dido de marcharse es enfática (472 *tandem corripuit sese*) y se va a un *nemus umbriferum* (473), un lugar que forma parte de la *myrtea... silua* (443-44), la *silua... magna* (451), que parece ofrecerle algún resguardo, pero, sobre todo, donde está Siqueo. El antiguo esposo de Dido le brinda consuelo y un amor correspondido, y aunque su presencia en los *Lugentes campi* podría parecer inconsistente con la doctrina, es narrativamente fundamental, pues su figura es casi un símbolo de redención para la fenicia, un cierre digno que, además, en construcción anular, nos recuerda la primera mención de Dido en el poema, cuando se cuenta que estaba felizmente casada con él (1.343-46). Eneas está verdaderamente conmovido, y sus lágrimas son genuinas. Así, la última visión que Eneas tendrá de Dido será la de ella siendo, esta vez, la que se marcha (476 *euntem*).

467-8. talibus Aeneas... | lenibat dictis: efectivamente, las palabras que Eneas acaba de decir son el instrumento persuasivo mediante el cual intenta –sin éxito, naturalmente– mitigar el rencor de Dido, o mejor, su espíritu. *Talibus... dictis* constituye una juntura “long delayed (far longer than in any of V.’s other 16 instances of **t.d.**) because *ardentem et torua tuentem* is inserted before *lenibat*, to make the precise point that Aen. ‘was trying to soothe Dido’s spirit, for all that it was...’” (Horsfall). *lenibat* es una forma arcaica: *pro leniebat. Et antique dixit, ut: squamis auroque polibant. Maiores enim in omnibus coniugationibus imperatiuo “bam” addebant et faciebant imperfectum ab indicatiuo: quod in tribus adhuc obseruatur, in quarta etiam “e” additur, ut nutri, nutriebat* (Servio); sin embargo, se trata de un *hápx* virgiliano, por lo que Cordier (1939: 53) duda de la forma arcaica, pero Norden y Austin la sostienen aduciendo razones métricas, cf. 7.790 *insignibat*, 8.160 *uestibat*, 10.538 *redimibat* 11.572 *nutribat*. Por otra parte, aquí parece claro el aspecto conativo del imperfecto, dado que el intento de consuelo no surtirá efecto. El verbo, a excepción de 8.86-87 donde el río Tíber aplaca su corriente, es usado en la *Eneida* con relación a las personas y sus estados de ánimo (1.451, 4.393-94, 528, 6.468) (Ricci E.V. 3.175), y aquí hay un evidente eco de 4.393-94: *At pius Aeneas, quamquam lenire dolentem | solando cupit et dictis auertere curas.*

467. ardentem et torua tuentem... | 468. animum: lo natural parecería ser que *torua tuentem* se refiriera a Dido y no a su *animum*, por lo cual algunos comentaristas y editores han supuesto alguna corrupción en el texto: Jortin (1746: 202) conjetura *animam*, Peerlkamp *ardenti tuenti*, y Heyne considera que *animum* debe ser relacionado con *ciebat*. No obstante, *ardentem et torua tuentem animum* constituye un solo sintagma que funge como objeto directo de *lenibat*: como indica Horsfall, *lenire animum* es habitual (cf. Cic. *Orat.* 132, *Fin.* 1.47, Hor. *C.* 3.14.25; también cf. A. 1.57 *mollit... animos*), al igual que *animum ardentem*

(cf. Cic. *Rep.* 2.26, *Att.* 10.2.1, Liv. 38.25.16; el adjetivo *ardens* en la *Eneida* se usa para individuos en 2.41, 7.345, también cf. 8.163 *mens... ardebat*); por otra parte, para la aparentemente más extraña fórmula *tuentem animum*, Norden y Austin defienden una personificación de *animus* que remite a la tragedia griega y llaman a Soph. *Aj.* 955 κελαινώπαν θυμὸν, *Phil.* 1013-14 ἡ κακὴ σὴ διὰ μυχῶν βλέπουσ' ἀεὶ | ψυχῇ y Aesch. *Cho.* 854 φρένα... ὠμματωμένην; asimismo, para la idea de los ojos como ventana del alma Conington llama a A. 5.292 y Horsfall A. 7.250, 399, –y especialmente– 447 (con sus comentarios ad loc.), además de Cic. *De Or.* 3.221 *imago animi uultus, indices oculi*. En suma, se puede decir que “Dido’s face is expressionless and she never looks at Aeneas (469-70), but in her heart all is tumult and it is with great difficulty that she stops herself looking straight at him with an expression of blazing anger” (MacLennan) y “Che nello spirito di Didone ci sia risentimento è innegabile; il poeta al v. 472 la definirà *inimica* al momento del suo ricongiungimento con l’ombra di Sicheo. Ma è evidente che in tutto il suo contegno, nel suo stesso occhio intorbidato c’è il riflesso dell’antica passione” (Paratore). Por otra parte, *torua tuentem*, observa Norden, es un grecismo, aunque ya usado en poesía latina (cf. Lucr. 5.33 *acerba tuens*= A. 9.794), de manera que el acusativo plural tiene función adverbial (cf. Serv. *pro torue, id est terribiliter*). El adjetivo *toruus* es particularmente fuerte y en Virgilio suele estar asociado con leones (*E.* 2.63), los cíclopes (*A.* 3.636, 677), las Furias Tisífone (*A.* 6.571-72) y Alecto (*A.* 7.415), así como Amata cuando está enloquecida (*A.* 7.399-400), de tal suerte que aquí Dido está vinculada a criaturas monstruosas y habitantes del mundo animal (cf. *G.* 3.51-52, *Ov. Met.* 8.132), y sacada del plano humano mediante el lenguaje que describe su ardiente indignación (Fratantuno 2014: 192).

468. lacrimasque ciebat: Norden dice que el verso completo (*lenibat dictis animum lacrimasque ciebat*), correspondiendo con el contenido, es *lenis*, por su deliberada aliteración en “l” y su riqueza vocálica, y que contrasta con la dureza de Dido (vid. 471). El problema principal de esta frase radica en la ambigüedad de quién es la persona que llora. Servio, por ejemplo, aunque se inclina por Eneas, ya subrayaba la incertidumbre: *sibi, non Didone, uel profundebat; aut certe illud dicit: sermo quidem eius lacrimas exigebat –nam ciere est proprie alteri fletum mouere– sed illa immobilis mansit*. Si el imperfecto *ciebat* mantiene el aspecto conativo que ya tenía *lenibat*, la idea sería que Eneas intentaba suavizar el corazón de Dido y generarle llanto, con lo cual las lágrimas serían de Dido (vid. Seel 1969: passim, cf. Henry), en cuyo caso habría, además, otro juego de inversión con 4.369-70 ‘*num fletu ingemuit nostro? Num lumina flexit? | num lacrimas uictus dedit aut miseratus amantem est?*’; sin embargo, intentar suavizar el enojo de Dido como un esfuerzo consciente (468) es comprensible, pero un intento, igualmente consciente, por hacer que Dido derrame lágrimas parecería más extraño después de los arrepentimientos que Eneas ha mostrado en 456-64 (Mackie 1988: 133, n. 1); además, observa Austin (1968/1969: 58-59 y ad loc.), el verbo *ciere* en este tipo de frases, como en *G.* 3.516-17 *mixtum spumis uomit ore cruorem | extremosque ciet gemitus* y *A.* 3.344 *talia fundebat lacrimans longosque ciebat | incassum fletus*, corresponde siempre a las emociones del sujeto, en cuyo caso *ciebat* no sería aquí conativo sino explicativo y correspondería a las lágrimas de Eneas, como un simple *lacrimans*, aunque Fowler (1990: 52) y Horsfall (1995: 132-133, n. 56) no están completamente convencidos (para este tipo de usos de *ciere* vid. ThL 3.1055.38 Spelthahn, y Scarsi EV 1.781). El otro argumento de Austin (1968/1969: 58-59 y ad loc.) para atribuir las lágrimas a Eneas es que la expresión *demisit lacrimas* (455) no se opone a ésta, al contrario, es complementaria y la reafirma; habría, pues, una organización en quiasmo,

confirmada por la correspondencia entre *lenibat* (468) y *dulcique adfatus amore est* (455), además de que, después de estas lágrimas, será descrita la primera reacción de Dido ante el comienzo del discurso de Eneas (472 *incepto sermone*) y luego su convulsivo movimiento (472) en el momento que Eneas le grita *siste gradum* (465). Con respecto a la interpretación de Austin, Fowler (1990: 52-53) dice: “is brilliant, though it presupposes a technique whose novelty he conceals. He wishes to see lines as reporting what happened during Aeneas’ speech, rather than after it [...] There is a familiar linearisation problem with having to describe the reactions to a speaker’s words after s/he has finished. The solution adopted here of describing the reactions after the speech but signalling that they happened during it is not the usual one, and I do not think it is obvious way that the reader takes these lines: that is, the reader naturally imagines a pause before 472 *tandem corripuit sese* rather than placing the line contemporaneous with 456-6. I do not mean that Austin is not right, but that he is not *obviously* right. At any rate the simile at 469-71 represents a pause at the level of narration, if not at the level of story” (cf. Laird 1999: 186-187). En mi opinión, a pesar de las matizadas objeciones a la sensible y perspicaz interpretación de Austin, el estado lacrimoso de Eneas con el que empieza y termina su discurso (455 *demisit lacrimas* y 468 *lacrimas... ciebat*) o, si se mantiene la ambigüedad de esta frase, la escena (455 *demisit lacrimas* y 476 *prosequitur lacrimis*), deben hacernos suponer que éstas son sus lágrimas, pero sobre todo el hecho de que la dinámica de inversión, que claramente afecta a todo el episodio, no permitiría, en su lógica interna, una reacción así de Dido. Posiblemente la propia ambigüedad generó que el o (Ausonensis 197, siglo IX) corrigiera *lacrimis*.

469. El verso continúa la dinámica de alusión con el modelo formal de la escena, es decir, el encuentro entre Odiseo y Áyax, *Od.* 11.563 ὡς ἐφάμην, ὁ δὲ μ’ οὐδὲν ἀμείβετο. Ursino (apud

Heyne) compara Eur. *Med.* 27-28 οὐτ' ὄμμ' ἐπαίρους' οὐτ' ἀπαλλάσσοῦσα γῆς | πρόσωπον, aunque Norden observa que formalmente es más cercano Teócrito (2.112-13 Wilamowitz-Möllendorff) y Museo (160 Ludwich), de manera que probablemente Virgilio estaría reproduciendo el motivo erótico de Medea a partir de los poetas helenísticos. Sin embargo, el mayor paralelismo se da nuevamente a nivel intratextual: en el mural del templo de Juno, en Cartago, Palas Atenea rechaza a las mujeres troyanas que suplican por su ayuda, 1.482 *diua solo fixos oculos auersa tenebat*, de manera que “the language evokes the Iliadic scene depicted in the temple and suggests that Aeneas, like the Trojan women whose prayers failed to thwart their city’s fall, will not escape his lot. The repeated line stresses the nature and scope of Dido’s wrath and aptly characterizes Aeneas’ position. Like a suppliant he tries to appease and explain, but Dido is implacable. Her pain, her anger, and her hatred are too vast. They transcend human bounds to the point where they merge with the archetypal wrath of Juno, and where Dido, like Euripides’ Medea, becomes the incarnation of her vengeance” (Moskalew 1982: 159). Asimismo, Fratantuono (2014: 189-190) ha observado un paralelismo que vincula los versos a nivel estructural: los dos versos ocurren casi en el mismo lugar de sus respectivos libros (el primero y el último de la primera mitad de la *Eneida*) y las imágenes están invertidas, en el libro 1, Eneas ve la representación de la diosa Minerva, luego se encuentra con la reina, que es explícitamente comparada con Diana; aquí, aparece la reina que es comparada con la luna, asociación con Diana, y luego es comparada con Minerva mediante la virtual repetición del verso; además, tanto en el templo como ahora, Eneas es quien está viendo.

illa... auersa: junto con todas las dinámicas alusivas y metalusivas de estos versos, aquí el lenguaje evoca la reacción que Dido ya había tenido frente a las excusas y explicaciones de Eneas: 4.362 *talia dicentem... auersa tuetur*. “Here, clearly enough,

physical looking away rather than mental disclination (though that may be implied too). Dido is not only looking down (*infra*), but also away” (Horsfall).

solo fixos oculos... tenebat: aquí vuelve a aparecer una clara inversión, pues el lenguaje evoca cuando Eneas permanece inalterado ante las súplicas de Dido: 4.331-32 *ille Iouis monitis immota tenebat | lumina*. Horsfall compara 6.156 *defixus lumina uultu*, 7.249-50 *talibus Ilionei dictis defixa Latinus | obtutu tenet ora soloque immobilis haeret*, 8.520 *defixique ora tenebant*. Además, como apunta Laird (1999: 188, n. 69), la descripción del semblante de los personajes y particularmente de sus ojos antes de presentar su discurso es muy habitual (cf. 1.227-29, 2.68-69, 687-89, 4.220-22, 362-63, 7.249-50, 8.152-54, —y particularmente significativas por ser en el climax del poema, los ojos de Turno antes de rogar a Eneas que le perdone la vida y los de Eneas que ven la funda de la espada antes de su áspera respuesta— 12.930, 939), aquí, sin embargo, Dido no responderá. Por otra parte, la repetición del sonido “o” en este verso crea un ‘doleful effect’ como en 6.314 (MacLennan). Norden señala que *tenebat* con los verbos anteriores en imperfecto (468 *lenibat* y *ciebat*) genera un homoiotéleuton, en este caso, dice Austin, una ‘grammatical rhyme’, como en 1.626, 2.124-25, 455-56, 4.55, 265-67, 331-32, 8.646-47.

470-1. nec magis... | quam si: única ocurrencia en el corpus virgiliano para esta construcción, cuyo origen esencial es Lucrecio (cf. 5.1135, 6.154, 1009-11), aunque en todos los casos sin *si* (Horsfall).

incepto... sermone: *sermo* 15x en corpus virgiliano, todas sus apariciones en la *Eneida* (1.217, 748, 4.189, 227, 388, 470, 535, 8.309, 464, 468, 9.657, 12.223, 834, 940), casi siempre connotadas de una particular emotividad o *páthos* (Bartalucci EV 4.794), hace referencia especialmente a lo que Highet (1972: 97-184, particularmente 114-184) califica

como ‘emotional speeches’ dentro de los ‘informal speeches’, es decir que la elaboración retórica es desatendida en favor de la inmediatez sentimental y la tensión propias de la historia. La juntura *incepto sermone* significa *a principio sermonis* (Servio) y nos sitúa nuevamente en el problema de la secuencia cronológica en la acción narrativa a la que se refiere Fowler (1990: 52-53, vid. 468 *demisit lacrimas*), pues aquí se habla de la reacción de Dido ante el comienzo del discurso una vez que éste ha finalizado.

uultum... mouetur: continúan los ecos del libro 4 con la situación invertida: Eneas también permanecía inmutable ante las súplicas de Dido en 4.448-49 *sed nullis ille mouetur | fletibus aut voces ullas tractabilis audit*. Claramente, *uultum* es un acusativo de relación. La construcción de acusativo con verbos pasivos, especialmente con participios, ocurre desde Enio y es hallada en Lucrecio y otros poetas, además de Livio y Tácito; seguramente es una imitación de uso griego, favorecida por el hecho de que la voz media sobrevivió en la forma de verbos deponentes y en los usos reflexivos (Butler ad 6.156, cf. Fo EV 3.607).

471. El símil se refiere a la inmutabilidad y dureza de Dido, en palabras de Hornsby (1965: 343), “the point of comparison is of course to emphasize her hardheartedness, her intransigence, and her unforgiving hatred” (no obstante, estoy en pleno desacuerdo con su conclusión de que el carácter de Dido realmente es inhumano). La dinámica de inversión con el libro 4 continúa aquí, especialmente en referencia a los reclamos que Dido le hace a Eneas: 4.365-67 *nec tibi diva parens generis nec Dardanus auctor | perfide, sed duris genuit te cautibus horrens | Caucasus Hyrcanaeque admorunt ubera tigres*. “There is certainly dramatic irony here, but his fact invites us also to see the comparison as representing the more-or-less conscious irony of one of the characters. But which?” (Fowler 1990: 53-54). Por otra parte, también puede haber una reminiscencia del motivo de Eneas comparado con

un árbol que permanece firme a pesar de la tormenta ante las palabras de Ana: 4.441-46 *ac uelut annoso ualidam cum robore quercum | Alpini Boreae nunc hinc nunc flatibus illinc | eruere inter se certant; it stridor, et altae | consternunt terram concusso stipite frondes; | ipsa haeret scopulis et quantum uertice ad auras | aetherias, tantum radice in Tartara tendit.*

“Inversion also structures the poem’s plot as a whole, a tale of ‘world destroyed and world restored’” (Hardie 1998: 88, cf. 1986: 107-108, 113-114). Por último, Fowler (1990: 53) también llama la atención a un posible eco cuando Venus adorna a Eneas como si fuera una estatua de Apolo: 1.589-93 *...namque ipsa decoram | caesariem nato genetrix lumenque iuuentae | purpureum et laetos oculis adflarat honores: | quale manus addunt ebori decus, aut ubi flauo | argentum Pariusue lapis circumdatur auro;* así, el símil, modelado a partir de dos pasajes de la *Odisea* (6.332-35, cuando Odiseo, al bañarse, genera un poderoso efecto en Nausícaa, y 23.159-62, cuando Odiseo, también al bañarse, no genera ningún efecto en Penélope), en su versión virgiliana, añade a la mención de la plata el *Parius... lapis*, que habría que vincular necesariamente a *Marpesia cautes* (vid. infra); en mi opinión, este símil del libro 1 se vuelve particularmente significativo, además, en tanto que representa el momento en el que la nube que rodea a Eneas y Acates se disipa y la reina ve, por primera vez, al troyano.

dura silex: la juntura vuelve a aparecer en *Ov. Ep.* 4.85, *Met.* 2.706, *Luc.* 4.304, *Stat. Silv.* 4.3.1, *Mart.* 9.75.1. Pease (ad 4.366), comentando precisamente *duris* en el pasaje que mayor eco hace aquí, dice: “The thought belongs to a large class of conceits with the barbarous or hardhearted, who are variously described as born (1) of the sea [...]; (2) of the trees, especially the oak [...]; (3) of the earth [...]; (4) of the rocks” y compila un exhaustivo grupo de fuentes para constatarlo. Por otra parte, el adjetivo *durus* también puede tener una carga semántica del vocabulario erótico (vid. supra 442 *durus amor*).

aut stet: la construcción en zeugma o ἀπό κοινοῦ (con *silex* y *cautes*), desconocida para la poesía antigua en latín, se hizo particularmente popular en la poesía augusta por la mediación del helenismo, y es usada frecuentemente para contrarrestar la idea con el ritmo descendente de la segunda mitad del verso (Norden); cf. 7.586 (con Horsfall) y 10.134. En cuanto al ritmo, los dos monosílabos, particularmente el segundo, enfatizan la inmovilidad de Dido (Austin, MacLennan). El sentido del verbo se ajusta bien a su contexto: “*stet* is an effective substitute for *sit*, the verb being appropriate to the solid immobility of stone” (Fletcher). Conington compara 7.32 (el verbo *stare* también para una estatua).

Marpesia cautes: Marpesa es la montaña principal de la isla de Paros, famosa por la resplandeciente blancura de sus mármoles. El epíteto erudito, para Norden, contrasta con la muy común comparación de la dureza sentimental como una roca, y añade un matiz sutil de clara tendencia helenística. Cf. Hor. C. 1.19.6 (con Nisbet-Hubbard), Ov. *Met.* 3.419. Para MacLennan esta comparación pudo generar dos efectos: “One can think either of a marble statue with unchanged expression or of the cliff-face in the island, rough and gleaming white (as Dido’s ghost perhaps glimmers faintly —454)”. Sin embargo, el efecto que, a mi juicio, es más importante es si la sombra de Dido, dado el resplandor del mármol, brilla en la obscuridad. Austin asume que es así y Horsfall, de manera más cautelosa y acertada, se lo pregunta; el brillo sería contradictorio al *obscuram* (453), pero, por otra parte, vincularía su última aparición con aquella del libro 1 de Eneas (1.589-93). Por otra parte, Fratantuono (2014: 195-196) llama la atención a otra posible evocación a partir de Tib. 2.5.67-68 *quidquid Amalthea, quidquid Marpesia dixit | Herophile, Phoeto Graia quod admonuit*, en la que se haría referencia al pueblo troyano que era sede de la Sibila.

472. tandem corrupit sese: la posición de *tandem* en primer pie, como en 6.415, y en espondeo podría sugerir la súbita transición a la movilidad de parte de Dido (Austin, Horsfall), “a sudden convulsive movement” (Page); en ese mismo sentido, Paratore critica la glosa de Servio: “lo scatto improvviso che contrasta con la precedente immobilità (questo esprime *tandem* e non, come vuole Servio, [Serv. Dan. *pro postremo*] *quasi diu deliberauerit*) rivela la tempesta di passione che l’incontro ha suscitato anche nella donna, che pure ha saputo soffocarla entro di sé”. De cualquier manera, el adverbio *tandem* forma parte de la problemática temporal que ocurre entre las acciones narrativas y el hilo del discurso (vid. supra 468 *lacrimasque ciebat* y 470 *incepto sermone*). Austin (1968/1969: 59) compara 4.333 *tandem pauca refert* (cuando Eneas responde brevemente a los reclamos de Dido). Para *corripuit sese* cf. 11.461-62 *nec plura locutus | corripuit sese et tectis citus extulit altis* (cuando Turno hulle ante el ataque de Eneas). Austin señala que la frase proviene del lenguaje de la comedia (cf. Plaut. *Merc.* 661, Ter. *Hec.* 376-77, 518); no obstante, Horsfall observa que es más probable en Virgilio una influencia lucreciana (cf. Lucr. 3.925). La lectura *proripuit* (*recc.* Naugerius, de la Cerda), según Conington, fue la habitual hasta Hensius. γ (Guelferbytanus Gudianus lat 2^o 70, siglo IX) y uno de sus correctores tienen *corripit*.

atque inimica refugit: las dos sinalefas que enmarcan a *atque* podrían sugerir la premura del movimiento. De las 26x que aparece *inimicus* en la *Eneida* sólo ésta y 4.656 *ultra uirum poenas inimico a fratre recepit* se refieren a la específica actitud de una persona (Lopez EV 2.978). *refugit* “a verb of particular unhappy associations” (Horsfall ad 7.618), a excepción de 3.586 y 12.753 (con el enclítico —*que*), tiene todas sus ocurrencias (2.12, 380, 3.258, 7.500, 618, 12.449) en la cláusula del verso.

473. in nemus umbriferum: el mundo natural genera aquí una ‘ring composition’ con 443-44 *myrtea... silua* y 451 *silua... magna* (Horsfall). El adjetivo, probablemente con influencia homérica, cf. *Od.* 20.278 ἄλσος... σκιερὸν, *H. Ven.* 20 ἄλσεά... σκιοέντα (Negri Rosio EV 5*.383-384), es usado sólo aquí por Virgilio. Cf. *Var. R.R.* 2.2.11, *Stat. Theb.* 8.18. Por otra parte, la escena de Dido huyendo a este bosque genera muchas preguntas: “Nature provides discreet concealment for the victims of love; so here, Dido slips out of sight, into the concealment provided, to rejoin Sychaeus. At what point does she pass out of sight? Could Aen. see Sychaeus? What is the bearing of 476 *euntem*? If Sychaeus were visible, then ought we not also to think of an element of jealousy in Aen.’s parting? Were such a flood of questions absent, would we suspect that V. was writing below his best?” (Horsfall).

coniunx ubi pristinus: también como una forma de ‘ring composition’ habría que vincular la frase con 4.458, donde Siqueo es llamado *coniunx antiquus*. El adjetivo *pristinus*, que también ocurre en 10.143 y 12.424 en el mismo sentido, no debería generar la dificultad que expresa Servio (*prior: quod difficile inuenitur: nam de hoc sermone quaerit et Probus et alii*) y que, como bien ha explicado Heyne, supone dudas de los gramáticos antiguos que ya no son vigentes (Conington). Por otra parte, el adjetivo sólo se refiere a un estado de hace mucho tiempo, por lo cual tampoco debería generar dudas con respecto al supuesto *coniugium* de Eneas y Dido (vid. Horsfall 1995: 128).

illi | 474. respondet curis: como ya señalaba Wagner, el sentido de esta frase queda aclarado por la función epexegetica del siguiente elemento del verso, *aequat... amorem* (cf. *Sil.* 8.148 *curas cupiens aequare priores*), hay, pues, reformulación y desarrollo (Austin), ‘theme and variation’ (Horsfall); en este sentido, el significado de *curis*, me parece, debería considerarse de forma mucho más general y no necesariamente como sufrimiento amoroso (cf. supra 444). El verbo *respondeo*, en este sentido de corresponder a sentimientos, junto

con ésta tiene otra ocurrencia (1.584-85) y aquí su construcción con *curis* podría ser de ablativo de limitación (cf. Fedeli EV 1.962) o bien (lo que piensa la gran mayoría de comentaristas) de un dativo de parte con respecto al dativo del todo, *illi* —el códice **o** (Ausonensis 197, siglo IX) prefiere la forma arcaica *olli*— (Castagna EV 4.452); aun así, para Horsfall, la dificultad gramatical y de sentido no está completamente resuelta: independientemente de si es dativo o ablativo, ¿no son las *curis* de Siqueo y no de Dido?

aequatque... amorem: Serv. Dan., glosando *respondet curis*, dice: *pari eam adfectione —tantum amat quantum amatus est— quod in Aenea non fuit, qui plus amatus est et amantem deseruit, ut expressiorei supra dictae sit: aequatque Sychaeus amorem*, y Norden confirma el motivo de la necesidad esencial en el amor de *pares esse* (cf. Prop. 1.1.32) y la *mutua cura* (cf. [Tib.] 3.2.29, Ov. *Met.* 7.800, *Fast.* 2.64, 730).

Sychaeus: aquí la primera sílaba es breve; sin embargo, en 1.343 es larga. Servio (ad 1.343): *quotiens poeta aspera inuenit nomina uel in metro non stantia aut mutat ea aut de his aliquid mutilat. nam Sychaeus Sicharbas dictus est*. Además de la variante del nombre ofrecida por Servio, en el epítome de Pompeyo Trogo, Justino (18.4.5) dice: *Elissa quoque Acherbae, auunculo suo... nubit*; en suma, “alla luce degli elementi in nostro possesso, in ultima analisi, si può affermare che S. è riconducibile al nome fenicio-punico *skrb^{el}*, bene attestato nella fonti epigrafiche dirette, composto dal preterito del verbo *s/zkr*, ‘ricordare’, e dal nome del dio Ba^{al}” (Xella E.V. 4.834, cf. Pease ad 4.20). De cualquier forma, la lección virgiliana del nombre *Sychaeus* se asentó en la tradición latina (cf. Ov. *Ep.* 7.99, 193; Sil. 1.90, 3.245, 4.825, 5.461, 468, 500, 518, 584, 602, 8.123). En cuanto al personaje, éste no aparece en el episodio relativo a Dido y la fundación de Cartago en Timeo (*FGrHist* 566 F 82), “at least in its present state, and it is not quite clear how V. learned of him” (Horsfall); su historia es contada en el relato de Dido que le hace Venus, disfrazada de cazadora, a Eneas

(1.343-60): es caracterizado como el hombre más rico entre los fenicios, quien se une (con genuino amor) en matrimonio a Dido; Pigmalión, por avaricia, lo asesina frente al templo — en otras tradiciones (Iust. 18.4.15) Siqueo (o mejor Aquerbas) era sacerdote del templo de Hércules (=Melqart) y esto ha generado la hipótesis de algún personaje histórico (circa 820 a.C.) que participara en la pugna entre la monarquía y la aristocracia y el clero (Xella EV 4.834)— pero tiempo después Siqueo se le aparece a Dido en sueños para avisarle que tome el tesoro y huya; Dido soportó el luto con coraje (4.500-3), le juró fidelidad eterna a sus cenizas (4.552) y le erigió un templo (4.457-59); sólo la intervención de los dioses (1.720-22) la hace dudar de su fidelidad (4.20-23), y, tras el trágico amorío con Eneas, es escuchar la voz de Siqueo que la llama (4.460-63) lo que la convence del suicidio. Es, pues, la devoción y amor por Siqueo lo que genera una enorme culpa por haberlo traicionado (vid. Rudd 1976 [1990]: passim) —motivo, como bien observa Norden, seguido muy de cerca por Ovidio (*Ep.* 7.95-118)— que persigue y atormenta a Dido, y que, a la vez, anticipa (4.24-29) su reencuentro con él en el inframundo: “si noti il voluto di *Sychaeus* a questo vocabolo [*sc. amorem*]. Didone aveva proclamato espressamente (4.552) la sua colpa (*Non seruata fides cineri promissa Sychaeo*) come causa della sua sciagura e quasi motivo giuridico per condannarsi a morte da sé. E il motivo è stato ripreso da Dante (*Inf.* 5.61-62) e con un ordine invertito (prima ‘s’ancise amorosa’ e poi ‘rupe fede al cener di Sicheo’). Così la dolorosa storia di Didone trova la soluzione conciliativa: Sicheo agl’Inferi l’ha riaccolta con affetto, sentendo l’umanissimo dovere non solo di perdonarla, ma di farle dimenticare con le sue premure lo strazio del secondo amore” (Paratore). Por último, hay un problema de inconsistencia que surge de la presencia de Siqueo en los *Lugentes campi*, dado que él no murió por amor (cf. 440-449, cf. Austin, Williams, Johnstone); sin embargo, como ya observaba la segunda posibilidad de la interpretación de Servio para *respondet curis* (*par est*

mortis similitudine: ferro enim uterque consumptus est), sí fue una víctima que tuvo una muerte violenta (cf. 4.20 con Buscaroli), de manera que “though indeed that most familiar grouping [sc. innocent victim of violence] is not specifically mentioned by V.’s prefatory list (426-30), no reader even minimally informed about the tradition in which V. is writing here would feel any sense of incongruity in the juxtaposition of victims belonging to such closely related categories” (Horsfall, cf. Austin).

475. nec minus Aeneas: la fórmula completa se repite en 8.465. *nec minus* es una partícula fraseológica de conexión (Norden) o transición (Austin), habitual a principio de verso y quizá de influencia lucreciana (cf. 2.351, 840, 3.303, 969, 1092, 4.756, 5.672, 1269, 6.14, 550) para Virgilio que la utiliza frecuentemente (cf. *G.* 2.429, 3.311; *A.* 1.633, 3.482, 6.212, 475, 7.572, 8.465, 10.812, 11.203, 12.107, 746); está aquí vinculada con *concussus*, por lo cual Austin afirma que todavía ama a Dido y se compadece de ella.

casu concussus iniquo: *casus* se refiere al infortunio de Dido (Conington), “and the epithet shows the unease of Aeneas conscience. But his own *casus* was *iniquus* also, and no one could bring him comfort” (Austin, cf. Horsfall, quien pone en duda estas aseveraciones). La lectura *concussus* **M** (Mediceus Laurentianus lat. Plut. XXXIX, 1, saec. V), **P** (Vaticanus Palatinus lat. 1631, saec. IV uel V) y γ (Guelferbytanus Gudianus lat. 2^o 70, saec IX) suele apoyarse en otros dos momentos críticos en la vida de Eneas: el primero, después de que sus naves fueron quemadas, el héroe no sabe si rendirse y quedarse en Sicilia en vez de continuar su búsqueda de Italia (5.700 *casu concussus acerbo*); el segundo, después de que Palinuro ha desaparecido (5.869 *multa gemens casuque animum concussus amici*); cf. Conington; Horsfall también cf. 9.498, 11.451, 12.411, 594. Esta lectura ha sido impresa por muchos editores importantes (p. ej. Ribbeck, Conington, Sabbadini, Norden, Butler, Mackail y

Conte); sin embargo, muchos otros (p. ej. De la Cerda, Hensius (apud Burman), Heyne, Forbiger, Mynors, Austin, Williams, Perret, Geymonat, Rivero y Horsfall) prefieren la lectura *percussus* del **R** (Vaticanus lat. 3867, dictus Romanus, saec. V), los códices del siglo IX y Tiberio Claudio Donato; el **n** (Neapolitanus Vind, lat. 6, siglo IX), al igual que Naugerius (apud Rivero), tiene *percussus*.

476. *prosequitur lacrimis longe*: evidentemente [*eam*] *euntem* es el objeto de este verbo y de *miserantur*. Servio glosa la frase así: *oculis eam sequebatur umentibus*. Austin compara 12.72-73, Suet. *Tib.* 7.3, V. Fl. 8.55, y Horsfall compara 3.310, 6.898, 9.310. Me parece más que claro que las lágrimas aquí son de Eneas (cf. supra 468) y la frase debe contextualizarse en el motivo literario que Norden detalla eruditamente, a saber: Eneas viendo con lágrimas en los ojos a Dido mientras ella se marcha parece la inversión del motivo helenístico — aunque sobre una posible base homérica que sólo alcanza a insinuar la partida de Héctor ante los ojos de Andrómaca (*Il.* 6.496)— de la esposa (o amante) que ve partir a los lejos al esposo (o amante) entre lágrimas y suspiros (cf. Cat. 64.249, Ov. *Met.* 11.463, *Ep.* 12.55-56, Apul. *Met.* 5.25); sin embargo, el motivo invertido (es decir cuando es el hombre quien ve partir a la mujer) pudo haber aparecido ya en el epilio de Hero y Leandro, en la medida en que se puede extraer esa conclusión a partir de [Ov.] *Ep.* 17.117-18, y ese mismo trato helenístico del motivo podría constatarse en el propio Virgilio, en el epilio de Orfeo y Eurídice (*G.* 4.499-502) y la escena de Eneas y Creúsa (*A.* 2.790-91). Además, aunque no haya una escena explícita de Dido llorando mientras ve a Eneas marcharse, es claro que el motivo responde también a las inversiones del libro 4.

et miserantur euntem: Fratantuono (2014, 190-191, n. 4) nota que el participio en acusativo *euntem*, referido a un sustantivo femenino, sólo ocurre dos veces en la *Eneida* (cf.

7.813) y, por ello, establece una relación con Camila. La compasión de Eneas, sin duda, es genuina: a pesar de que no le pide perdón y en su discurso repite los mismos argumentos del libro 4, “in più, egli ora commiserà (*miseratur*), piange dinanzi ad un *fatum* che ha travolto la donna, stava per travolgere lui stesso” (D’Elia 1983: 223-224); Eneas siente compasión, ¿no ira o celos? (se pregunta Horsfall). La imagen de Dido marchándose para reunirse de nuevo con Siqueo no sólo es conmovedora, particularmente desde el foco de Eneas, sino que, a mi juicio, obedece también a una construcción anular que la devuelve a un mundo cuyos eventos están fuera de la secuencia narrativa de la *Eneida*, a saber, su vida con Siqueo todavía en Tiro. Por último, la compasión del héroe concentra una compleja gama de sentimientos y tensiones que se formularon en el desarrollo precedente de la historia entre ambos: “In one way it is his ultimate judgment of Dido, and it is not a condemnation. Nothing could better express his belief in a continuance of feeling beyond the grave than this touching picture” (Austin 1968/1969: 59).

INTERTEXTUALIDAD

Amat poeta quae legit immutata aliqua parte vel personis ipsis verbis proferre.

Servio Danielino, ad A. 3.10

El encuentro entre Dido y Eneas en los *Lugentes campi* no sólo constituye un pasaje central en los juegos de tensiones que estructuran la *Eneida* en su conjunto, sino también representa un ejemplo de los mecanismos compositivos virgilianos cuyo instrumento fundamental es la intertextualidad. El pasaje está pleno ya sea de alusiones ya sea de citas: el cortejo de heroínas mitológicas que preceden al encuentro con Dido (6.445-9) está reelaborado a partir de *Od.* 11.225-332, especialmente de los versos 321 y 326; el reconocimiento de la fenicia como “una luna entre las nubes” (6.453-54) es una adaptación del símil de Apolonio de Rodas en el que Linceo apenas logra ver a Heracles en el desierto (4.1477-80); cuando Eneas trata de explicarle a Dido que ha dejado Cartago en contra de su voluntad (460 *invitus, regina, tuo de litore cessi*), el Mantuano está citando a Catulo (66.39 *invita, o regina, tuo de vertice cessi*); y finalmente el silencio de Dido ante los ruegos de Eneas (6.470-74) procede del modelo homérico en el que Áyax se niega a hablar con Odiseo (*Od.* 11.541-67), aunque enriquecido con elementos de la tragedia de Sófocles. A pesar de que este intrincado fondo alusivo es claramente reconocible en el texto de Virgilio, en la escena simultáneamente opera una síntesis del imaginario construido a lo largo del poema, con lo cual los mecanismos intertextuales se enriquecen y se vuelven más complejos.

INTERTEXTO HOMÉRICO: CATÁLOGO, ÉCFRASIS Y LA AUSENCIA DE ARIADNA

En el canto 11 de la *Odisea*, Ulises narra cómo, tras dejar la isla de Circe y llegar al país de los cimerios (1-22), y una vez realizados los rituales mandados (23-36), comienza la *nekýia*: del Érebo se reúne entonces una multitud de almas a las que Odiseo contiene con su espada evitando así que lleguen a la sangre de la inmolación, mientras sus compañeros invocan a Hades y Perséfone (37-50). Después se encuentra con el alma de Elpenor quien le pide que lo sepulse (51-83), con la de su madre (84-89) y finalmente con la de Tiresias quien, después de beber la sangre, le da los presagios pedidos (90-151). Nuevamente se encuentra con su madre, Anticlea, quien, después de beber la sangre, dialoga con él acerca de Penélope, Laertes y su propia muerte, y, ante la imposibilidad de abrazarse, le da una explicación sobre la naturaleza de las almas (152-224). Viene entonces un grupo de mujeres mandadas por Perséfone, hijas y esposas de insignes varones; hay, pues, un catálogo de carácter genealógico constituido por catorce personajes (225-332); las primeras ocho son presentadas en cuadros más o menos extensos:²⁸ Tiro (235-59), Antíope (260-65), Alcmena (266-68), Mégara (269-70), Epicasta (271-80), Cloris (281-97), Leda (298-304), Ifimedia (305-20); después aparecen los últimos seis personajes dispuestos en dos grupos (321-27):

Φαίδρην τε Πρόκριν τε ἴδον καλὴν τ' Ἀριάδην,
κούρην Μίνωος ὀλοόφρονος, ἦν ποτε Θησεὺς
ἐκ Κρήτης ἐς γουνὸν Ἀθηνάων ἱεράων
ἦγε μὲν, οὐδ' ἀπόνητο. πάρος δέ μιν Ἄρτεμις ἔκτα
Δίῃ ἐν ἀμφιρῦτῃ Διονύσου μαρτυρήσιν.
Μαῖράν τε Κλυμένην τε ἴδον στυγερὴν τ' **Ἐριφύλην,**
ἣ χρυσὸν φίλου ἀνδρὸς ἐδέξατο τιμήντα.

Vi a **Fedra** y a **Procris** y a la hermosa Ariadna, hija del pernicioso Minos, a la que en otro tiempo intentó llevar Teseo desde Creta al collado de la sagrada Atenas pero

²⁸ Knauer (1964a: 112, n. 3) subraya la irregularidad estructural de este catálogo.

no la disfrutó, pues antes la mató Artemisa en Día, ceñida por las olas, ante el testimonio de Dioniso.
Vi también a Mera y a Clímene, y a la *odiosa Erifile*, quien recibió valioso oro a cambio de su esposo.²⁹

Después de esto, el catálogo queda interrumpido porque la noche ya está bien entrada en el palacio de los feacios y por la imposibilidad de nombrar completo al inconmensurable grupo de mujeres (328-32).

Es esta última fase del catálogo homérico de la que se sirve Virgilio para construir el primer verso de su propio catálogo de heroínas, que se hallan en los *Lugentes campi*:

*his Phaedram Procrinque locis maestamque Eriphylen
crudelis nati monstrantem uulnera cernit,
Euadnenque et Pasiphaen; his Laodamia
it comes et iuuenis quondam, nunc femina Caeneus
rursus et in ueterem fato reuoluta figuram.
Inter quas Phoenissa recens a vulnere Dido (A. 6.445-50)*

En estos sitios ve a **Fedra y a Procris** y a la **afligida Erifile** mostrando las heridas [inflingidas] por su hijo cruel, y a Evadne y a Pasifae; las acompañan Laodamía y Ceneo, en otro tiempo un joven, ahora mujer, transformada de nuevo por el hado a su antigua figura. Entre las cuales, con la herida aún fresca, la fenicia Dido.

Virgilio, entonces, “contamina” los versos 321 y 326 de *Od.* 11 para iniciar su descripción y así activar un claro mecanismo alusivo a su modelo por excelencia.³⁰ Es, pues, éste uno de los procedimientos virgilianos: mediante la cita del pasaje el oyente o lector puede reconocer el contexto homérico que sirve de trasfondo y situarse en él (vid. Knauer 1964b [1990]: 395). Aquí Fedra, Procris y Erifile, los personajes que *vieron* (ἴδον *Od.* 11.321 y 326; *cernit* A. 6.446) tanto Odiseo como Eneas, deben llamar la atención al contexto entero del catálogo

²⁹ Utilizo la traducción de Pabón (1993) modificada.

³⁰ Para el problema del cambio de epíteto de Erifile (στυγερήν y *maestam*, en *Odisea* y *Eneida* respectivamente), vid. comentario ad loc.

(Knauer 1964a: 113), de modo que este mecanismo no se circunscribe a la intertextualidad de la cita directa, sino que se expande al nivel estructural de los pasajes en cuestión. En primer lugar, los personajes que aparecen en los *Lugentes campi* –descontando a Dido, naturalmente– son siete: Fedra, Procris, Erifile, Evadne, Pasífae, Laodamía y Ceneo (445-48), con lo cual éstos se ajustan a la mitad del catálogo de la *nekyîa*, respetando, además, la proporción general a gran escala que impera entre los poemas homéricos y la *Eneida*. Además, Virgilio evoca la cadencia final del catálogo homérico ya en el 445, pues, por una parte, constituye la apertura con Fedra y, por otra parte, también coloca a Erifile en la cláusula del verso. El segundo verso de Virgilio, que constituye un elenco (447), presenta una segunda terna (Evadne, Pasífae y Laodamía), que, si bien no se menciona en la *Odisea*, sí corresponde por su posición al segundo grupo (Maira, Clímene... Erifile, *Od.* 11.326), de modo que con el primer verso “contaminado” y el segundo diversificado, así como con la reducción de personajes, el poeta conserva el carácter de catálogo y sigue ratificando la evocación pero variándola (Knauer 1964a: 112-113, Fernandelli 2006/2007: 31-33).

Por otro lado, como señala Knauer (1964a: 113-114), en la secuencia de la *nekyîa*, el catálogo de mujeres se presenta inmediatamente después de la emotiva conversación entre Odiseo y su madre Anticlea (*Od.* 11.152-224), escena que podría relacionarse, sólo de manera parcial, con el encuentro entre Eneas y Dido (*A.* 6.450-76) que prosigue al catálogo de mujeres en la *katábasis* virgiliana.³¹ Esta inversión estructural, usando los encuentros al principio y al final del catálogo respectivamente, cobra sentido porque en la *Odisea* el

³¹ Si bien es cierto que Odiseo desconocía que su madre había muerto (11.171-3) y asume alguna culpa por ello (11.202-3), tal como Eneas parece no tener certeza de la muerte de Dido y de su culpa implícita (6.456-8), Virgilio empleó el encuentro entre madre e hijo para elaborar el encuentro entre Eneas y Anquises, y en cambio usó la base del encuentro con Áyax para Dido (Knauer 1964a: 113). La escena de Áyax, además, ocupa 27 versos en la *nekyîa* (11.541-67), al igual que la escena del encuentro entre Dido y Eneas (6.450-76). El proceso de mezclar secuencias y escenas de personajes homéricos en diversos personajes virgilianos es habitual (Knauer 1964b [1990]: 394-395). Para la relación de Dido y Áyax vid. *infra* pp. 148-163.

catálogo debe disminuir la tensión generada por el encuentro entre madre e hijo: Odiseo detiene su relato porque ya es hora de dormir y sólo las peticiones de Alcínoo lo hacen continuar (11.330-84), esta interrupción tras las heroínas cierra la primera parte de la *nekyîa* y funge como una suerte de *intermezzo* para renovar la tensión hacia la segunda parte. En Virgilio, en cambio, el catálogo de heroínas aumenta la tensión para el ulterior encuentro con Dido que, a su vez, constituye el primer punto culminante de la *katábasis* de Eneas y representa, además, la verdadera conclusión de la primera mitad de la *Eneida*.

La transformación del material original es un recurso artístico natural a los procesos alusivos. Un ejemplo de la libertad compositiva a partir de la base homérica, que Fernandelli (2006/2007: 27-29) ha identificado para este mismo pasaje, puede verse también en la descripción que hace Pausanias del templo de Delfos: sobre la fuente de Casotide, en el lequeo de los cnidios, hay un edificio con pinturas de Polignoto; allí, en la parte derecha, se encuentra una representación de eventos y personajes tras la toma de Troya (10.25-27); comienza así la descripción de la embarcación de Menelao haciendo los preparativos para volver a Esparta, y entonces Pausanias observa (10.25.3):

οὗτός τε οὖν ἐν τοῦ Πολυγνώτου τῆ γραφῆ καὶ ὑπ' αὐτὸν Ἰθαίμενης τέ τις κομίζων ἐσθῆτα καὶ Ἐχοίαξ διὰ τῆς ἀποβάθρας κατιῶν ἐστιν, ὑδρίαν ἔχων χαλκῆν. καταλύουσι δὲ καὶ τοῦ Μενελάου τὴν σκηνὴν οὐ πόρρω τῆς νεῶς οὕσαν Πολίτης καὶ Στρόφιός τε καὶ Ἄλφιος. καὶ ἄλλην διαλύων σκηνὴν ἐστὶν Ἀμφιάλος, ὑπὸ δὲ τοῦ Ἀμφιάλου τοῖς ποσὶ κάθηται παῖς: ἐπίγραμμα δὲ οὐκ ἔστι τῷ παιδί, γένεια δὲ μόνω τῷ Φρόντιδι. καὶ μόνου τούτου τὸ ὄνομα ἐκ τῆς ἐς Ὀδυσσεῖα ποιήσεως ἔμαθε, τῶν δὲ ἄλλων ἐμοὶ δοκεῖν τὰ ὀνόματα συνέθηκεν αὐτὸς ὁ Πολύγνωτος.

Así está en la pintura de Polignoto, y debajo de él, [vemos a] Itámenes llevando ropa y a Eoyas que desciende a través de un puente con una jarra de bronce. Polites, Estroffio y Alfio desmontan la tienda de Menelao, que en poco dista de la nave, y otra tienda desmonta Amfialo. A los pies de Amfialo está sentado un niño sin inscripción. Frontis es el único con barba, y Polignoto sólo supo el nombre de éste a partir de la *Odisea*, porque me parece que el propio Polignoto inventó el nombre de los otros [personajes] que acabo de mencionar.³²

³² Utilizo la traducción de Cruz Herrero Ingelmo (1994) modificada.

En la parte izquierda, hay una representación del inframundo (10.28-31). Es, naturalmente, en esta segunda representación, donde se dedica una sección a la descripción del catálogo de mujeres (10.29.3-7), la cual también tiene algunos cambios con respecto a los personajes ahí hallados con relación a los personajes de la *nekyîa*. El catálogo en las pinturas de Polignoto está constituido por Ariadna, a cuya historia Pausanias dedica un párrafo más (10.29.4), y Fedra (10.29.3), Cloris y Tía (10.29.5), Procris y Clímene (10.29.6), y Mégara y Erifile (10.29.7). De los nueve personajes de la reelaboración artística de Polignoto ocho son homéricos y sólo Tía, que está asociada al culto local, aparece como elemento extrínseco. Así pues, los procesos de reelaboración alusiva parecen naturales tanto para Polignoto como para Virgilio. Norden (ad 440-76) ha reconocido la construcción del Mantuano como parte de la tradición del catálogo de heroínas ilustres en el Hades que los poetas helenísticos desarrollaron a partir de la *nekyîa* homérica y que incluso tuvo sus reformulaciones en la elegía latina,³³ de modo que podemos decir con Fernandelli (2006/2007, 33):

Virgilio compone infatti la sua rassegna secondo quell'atteggiamento dotto, evocativo di un gusto e rappresentativo di un metodo, che Norden ha riconosciuto come peculiare di tutto il passo: qui l'alessandrinismo è il clima del discorso, indotto dal tema erotico, dalla forma catalogica, portato a realizzazioni speciali dallo stretto spazio di manovra; in esso si inquadrano le varianti operate dal poeta moderno sulla base del suo modello. Come in Polignoto, queste varianti hanno il carattere della correzione e della riformulazione, eseguite però in modo che il lettore abbia l'originale sempre chiaro davanti agli occhi.

Sin embargo, los cambios operados con respecto al modelo han generado, desde la antigüedad, cierto descontento sobre todo por el hecho de que los personajes que aparecen en Virgilio son disímiles entre sí y sus muertes no parecen ser congruentes en su totalidad

³³ Cf. Prop. 1.19.13 *illic formosae veniant choros heroinae*. "Allí lleguen en coro las hermosas heroínas".

con aquellos *quos durus amor crudeli tabe peredit* (442) pero particularmente porque no parecen tener ninguna relevancia para la narrativa de la *Eneida*. A pesar de que Norden e importantes comentaristas después de él³⁴ ya habían conjeturado, particularmente para los personajes más difíciles como Erifile, que el poeta mantuano se estaría sirviendo de una fuente helenística perdida que dotaría a sus personajes de matices semánticos que se nos escapan y que contribuirían a la congruencia, y aunque sabemos que en un mismo pasaje Virgilio puede emplear simultáneamente diversas fuentes,³⁵ no obstante, es indudable que se debe intentar dilucidar los mecanismos literarios que aquí operan a partir de los materiales existentes. La respuesta con mayor aprobación para explicar estas divergencias ha sido la de Perret (1964: *passim*), quien ha sido seguido y refinado por diversos estudiosos ya sea en la visión global ya sea en el sentido particular de un personaje;³⁶ así, Perret supone como común denominador para los personajes la condición limitante e impura del amor y, sobre todo, sostiene que a cada heroína subyace un valor simbólico que representa alguna etapa de la configuración de Dido en su desarrollo como personaje.³⁷

Así pues, sumándome a la tesis de que todos los personajes del catálogo de mujeres en los *Lugentes campi*, a pesar de sus divergencias, poseen implícitamente un sentido coherente con la narrativa del *epos* virgiliano, pretendo aquí aportar un análisis que demuestre cómo el catálogo en su conjunto conlleva un mecanismo, a modo de écfrasis, que se inserta en la narración y responde al sistema estructural de la primera mitad de la *Eneida* y que, por ello, dota de cohesión la escena no sólo en el valor simbólico individual de cada

³⁴ Vid. p. ej. Butler, Austin y Horsfall.

³⁵ Vid. p. ej. Thomas 1986 [1999]: 114-141; Hinds 1998: 100-104.

³⁶ Vid. p. ej. Kraggerud 1965; Stegen 1970; West 1980a, 1980b; Tatum 1984; Austin 1986; Lee 1992; Fernandelli 2006/2007.

³⁷ Para una descripción más detallada de la problemática de la incongruencia de estos personajes y sus posibles soluciones vid. comentario ad 445-49.

personaje sino también en una función arquitectónica mucho más amplia. A la luz de esto, aventuraré una interpretación particular sobre nuevas implicaciones que podría tener el intertexto homérico en este pasaje.

Tanto la sucinta descripción de los *Lugentes campi* como el catálogo que da cuenta de un grupo de sus habitantes pueden ser considerados una écfrasis. El término resulta problemático en tanto que no hay un consenso académico para su definición, más bien puede designar y abrazar un rango amplio y variado de conceptos relacionados entre sí (Koopman 2018: 2).³⁸ Ha habido diversos intentos de expandir o contraer el sentido de lo que significa écfrasis: descripción de una obra de arte, una presentación vívida de cualquier escena, ya sea natural o inventada, o la representación en palabras de una representación visual (Bartsch y Elsner 2007: i; cf. Webb 2009: 1). Modernamente, el uso más habitual y extendido de écfrasis es el de la descripción de una obra de arte, en particular a partir del interés tipológico y la sistematización de escenas,³⁹ que hizo Paul Friedländer en 1912 y que llamó *Kunstbeschreibung*, y sobre todo tras la adecuación teórica del término (descripción poética de una obra pictórica o escultórica de arte) que hizo Leo Spitzer en 1955 (Ravenna 1974: 2; Elsner 2002: 2; Webb 2009: 1; Squire 2015: 2; Koopman 2018: 4). Sin embargo, el término griego está atestiguado desde alrededor del siglo I d. C. en la definición ofrecida por Teón (*Prog.* 118.7) como un discurso descriptivo que trae el objeto mostrado ante los ojos;⁴⁰ esta

³⁸ Es sobre todo desde finales de la década de 1980 cuando el concepto de écfrasis comenzó a usarse con un rango mayor de significados en la literatura comparada, la historia del arte y los estudios de cultura visual (Squire 2015: 1).

³⁹ “There is not the slightest doubt that specific genre of descriptions of works of art evolved in antiquity - seeking its inspiration above all in the *Iliad*'s account of Shield of Achilles, a genre that came eventually to represent the culmination of practice of ekphrasis. In the epic tradition, this found its way into major set-piece descriptions of works of art in writers like Apollonius Rhodius, Catullus' hexameter *epyllion* poem 64, Vergil's *Aeneid*, Ovid's *Metamorphoses* and so forth” (Elsner 2002: 2).

⁴⁰ Algunos ecos latinos pueden verse en la idea de *descriptio* como tropo (p. ej. Cic. *Top.* 22.83; *de Or.* 3.53.205; Quint. 9.1.31; Auct. *Her.* 4.39.51)

definición se volvió recurrente en los manuales de retórica griegos de época imperial, como el de Teón, conocidos como *Progymnasmata*, que añaden como sus virtudes esenciales la “viveza visual” (*enárgeia*)⁴¹ y la “claridad” (*saphéneia*) que en conjunto forman la estrategia mediante la cual la écfrasis se lleva a cabo (Ravenna E.V. 2.183; Elsner 2002: 1; Goldhill 2007: 3; Webb 2009: 1; Squire 2015: 1-3; Koopman 2018: 3). Como el caso que me ocupa, la definición griega no se refiere únicamente a obras de arte sino que, por contraste con el sentido moderno usual de la palabra écfrasis, los temas listados por los manuales incluyen personas (*prosopa*), lugares (*topoi*),⁴² y eventos (*pragmata*), así como categorías interrelacionadas como tiempos (*chronoi*) y oportunidades (*kairoi*), además de que en los manuales más tardíos se añaden plantas (*phyta*), animales (*zoa*) y festivales (*panegyreis*) (Putnam 1998: 1; Elsner 2002: 1; Squire 2015: 4). Es evidente, pues, que en la crítica antigua el término pertenece a un área de referencia mucho más amplia que cubre tanto la fuerza visual como el impacto emocional del arte verbal y, por ello, se extiende a otros géneros

⁴¹ Para Teón, “Hermógenes”, Aftonio y Nicolás, un solo adverbio es usado para describir el proceso de la écfrasis: *enargôs*, con lo cual el concepto de *enárgeia* evidentemente fue clave y la palabra (sea sustantivo o adverbio) puede ser encontrada en medio de todas las discusiones de *Progymnasmata* que quedan (Squire 2015: 4). En términos generales, el sentido atribuido a *enárgeia* por los tratadistas antiguos es el de una función afectiva (Río Torres-Murciano 2006: 151) para hacer partícipe al oyente (Ravenna 1974: 5, n. 13), es decir, convertirlo en un espectador, un testigo ocular, de modo que la *enárgeia* y sus equivalentes latinos (*demonstratio*, *evidentia*, *illustratio*, *representatio*, *sub oculos subiectio*; cf. Cic. *Part. Or.* 6.20; Auct. *Her.* 4.55.68; Quint. 6.2.32, 8.3.61 ss, 9.2.40) constituyen una cualidad estilística de una representación descriptiva que crea un vívido llamado a los sentidos, en especial a la vista; sin embargo, la definición de este concepto también excede los límites de los manuales y pertenece a una más compleja prescripción en la antigüedad (vid. Zanker 1981: *passim*).

⁴² Las descripciones de lugares (cf. Quint. 4.3.12 *laudes locorum*), como lo podría ser la de los *Lugentes campi*, son particularmente del gusto de Virgilio (p. ej. *G.* 2.136-76, *A.* 1.159-69, 6.548-59; cf. Ravenna E.V. 2.183). Por otro lado, este tipo de descripción se constituye como un buen ejemplo del modo como la écfrasis (y en particular la *enárgeia*) permea en otros géneros literarios, así Plinio (*Ep.* 5.6.42-4), citando el escudo homérico y el virgiliano (y comparándolos con Arato y su evocación del universo), introduce de nuevo el lenguaje crítico de la “visualización” retórica al describir una villa: tal como esos célebres poetas comparan *ut parva magnis*, Plinio escribe que él también intentará en su carta *cum totam villam oculis tuis subicere* (Squire 2015: 8); en ese sentido, la carta de Plinio se puede leer como una teoría más, pues la descripción de la villa parece demandar este tipo de interpretación en tanto que contiene una extensa descripción de un lugar (como en *Ep.* 2.17, 4.30, 6.16, 6.20, 8.8, 8.17), una práctica reflejada en los testimonios antiguos de la écfrasis (cf. Webb 2009: 1), de modo que el concepto de écfrasis engloba descripciones de todo tipo y, en consecuencia, puede tomar muchas formas diversas (Chinn 2007: 267).

además de la poesía (Barchiesi 1997 [2019]: 414). En efecto, la definición de écfrasis no puede ser circunscrita al fenómeno de la descripción de una obra de arte y otros fenómenos literarios (como el catálogo de heroínas) pueden cumplir las mismas funciones.⁴³ A pesar de la correcta insistencia en la amplitud de los significados antiguos del término, también es cierto que la preceptiva de los tratadistas parte del escudo de Aquiles (*Il.* 18.478-617) y casi no hay duda de que los escritores y lectores grecorromanos habrían reconocido la descripción de arte como un ejemplo paradigmático de écfrasis con un significado relativamente cercano al uso moderno: si bien es cierto que la larga y diversa categoría de descripciones literarias de obras de arte es siempre un subconjunto de la más amplia definición antigua de écfrasis, también es cierto que constituye un especial y sobresaliente conjunto de casos (Elsner 2002: 2) y, de hecho, se erige como la absoluta predilección de Virgilio.⁴⁴ De cualquier manera, para este análisis concreto, parece necesario eludir las disidencias entre las preceptivas sobre la écfrasis antigua y actual, pues son categorías que pertenecen a sistemas radicalmente distintos (Webb 2009: 7-9); asimismo esta técnica, atestiguada desde los poemas homéricos, florece en una vasta tradición poética e incluso en prosa, a través de los *Eikones* de Filóstrato, en la oratoria y en la escuela de retórica; abarca, pues, escritos en verso y prosa y en un rango de géneros desde el epigrama a la épica, de las novelas a la oratoria epidíctica, de modo que la notable resiliencia de esta categoría milita fuertemente contra una excesiva dependencia

⁴³ Tal es el caso, por ejemplo, de la visión de Eneas de los héroes en el inframundo: “The parallel vision of the future in *Aeneid* 6 itself has ecphrastic qualities, and one readily senses that the parade of Roman heroes, whose visible features are identified by Anchises (*aspice...*), has something to do with the growing taste for statues and heroic images of the past in Augustan Rome. The ecphrasis in Carthage appears to be merely retrospective, but the context of the poem acts like a powerful spotlight to create effects of foreshadowing. Almost all the images will, in one way or another, be reduplicated or inverted in the second half of the poem” (Barchiesi 1997 [2019]: 423).

⁴⁴ Por ejemplo: *E.* 3.36-47; *G.* 3.13-39; *A.* 1.421-93, 639-42; 5.250-57; 6.19-33; 7.785-92; 8.625-73; 10.496-99. Evidentemente Virgilio se vincula a la tradición de la écfrasis por vía literaria y su modelo por excelencia es Homero (con la mediación de Ennio *Ann.* 23 V.); sin embargo, también abreva de otros modelos: “Hes.” *Scut.* 139-320; *A.R.* 1.722-67, Teócrito 1.27-56; *Mosc. Eur.* 43-62; *Cat.* 64.47-266 (Ravenna E.V. 2. 185). Para las écfrasis de obras de arte en Virgilio vid. Putnam 1998: *passim*.

de los manuales prescriptivos, que fueron producidos mayormente con los niños de escuela en mente (Ravenna E.V. 2. 183; Elsner 2002: 2), y a pesar de que las observaciones que se refieren a la oratoria pueden servir para la poesía, esto no sugiere una solución cabal al problema de la relación entre poesía y retórica ni de la paternidad de la una sobre la otra (Ravenna 1974: 4-5). Así pues, con Ravenna (E.V. 2. 183):

Il valore della tradizione in V. è tale che non si può esaminare la *descriptio*, se non considerandola in senso lato; limitarsi a studiarla come *ecfrasis* in senso stretto (scolastico) significherebbe fermarsi al grado zero di un sistema espressivo differenziato all'interno del testo e ricco di implicazioni intertestuali, per cui non bastano certo le definizioni dei retori. L'*Eneide* in modo particolare sembra dare poco rilievo qualitativo alla descrizione allo stato puro, in cui l'interesse per l'oggetto in sé prevalga su quello per i processi narrativi.

Más allá de los problemas entre el concepto moderno y antiguo de écfrasis, y entre la teoría retórica y las realidades literarias, parece claro que es completamente factible considerar el catálogo de mujeres en los *Lugentes campi* como una escena que cumple una función ecfrástica,⁴⁵ más aun si atendemos a la relación inherente que tiene con otros dos pasajes (el templo de Juno en Cartago A. 1.446-93 y el templo de Apolo en Cumas A. 6.19-33) que indudablemente constituyen écfrasis (vid. Putnam 1998: 23-54, 75-96), y particularmente, si bien ficticias, écfrasis de obras de arte.⁴⁶ Una escena, cuyos vínculos con el catálogo pueden

⁴⁵ Para un uso parecido (en sentido lato) de écfrasis cf. Thomas ad *G.* 4.271-2.

⁴⁶ Se entiende que las obras de arte descritas no necesariamente corresponden con una obra real, en el caso de Virgilio en particular, todas sus écfrasis son producto de su imaginación (Putnam 1998: 1), concepto definido por Hollander (1988: 209-19; 1995: 4) como “notional ekphrasis” (Thomas 1983a [1999]: 311, n. 42 observa una tipología similar en Kakridis 1963: 7-26). Por otra parte, Laird (1993), al analizar la historia de Ariadna bordada en la *vestis* del lecho nupcial de Tetis y Peleo en Catulo 64, ha refinado el concepto sugiriendo una distinción fundamental entre una écfrasis que constituya la descripción de un objeto artístico real (“factual ecphrasis”) y una formulada a partir de un objeto artístico imaginario (“fictional ecphrasis”): “In the imaginary ecphrasis, the so-called ‘picture’ is utterly dependent on my words for its existence. This distinction between

servirnos para dilucidar un aspecto que ha sido desatendido, a saber, que las heroínas son vistas por Eneas como una suerte de écfrasis, es la descripción del templo de Apolo: al principio del libro 6, cuando ya han llegado a Cumas, Eneas se separa de sus compañeros en búsqueda de la Sibila, así encuentra el templo de Apolo fundado por Dédalo, cuyas puertas fueron cinceladas por el ateniense. La descripción de las puertas de oro del templo comienza así (20-30):

*in foribus letum Androgeo; tum pendere poenas
Cecropidae iussi (miserum!) septena quotannis
corpora natorum; stat ductis sortibus urna.
contra elata mari respondet Cnosia tellus:
hic crudelis amor tauri suppostaque furto
Pasiphae mixtumque genus prolesque biformis
Minotaurus inest, **Veneris monimenta nefandae,**
hic labor ille domus et inextricabilis error;
magnum reginae sed enim miseratus amorem
Daedalus ipse dolos tecti ambagesque resolvit,
caeca regens filo vestigia.*

En las puertas está la muerte de Androgeo, luego los cecrópidas forzados (¡ay desgracia!) a cumplir con su castigo: [entregar] cada año siete cuerpos de sus hijos; está presta la urna para que sean echadas las suertes. En la contra parte, haciendo juego, está la tierra de Gnosos, erigida desde el mar. **Allí el cruel amor** del toro y Pasífae, unida mediante el engaño, y está la raza mezclada, el vástago de dos formas, el Minotaruro, **testimonio de una Venus perversa**. Allí aquella labor del palacio y **su recorrido inextricable**. Sin embargo, el propio Dédalo, ciertamente compadecido por el gran amor de la princesa, resolvió los engaños e intrincaciones del edificio guiando sus pasos ciegos con un hilo.

Por su parte, la descripción de los *Lugentes campi* que precede al catálogo es la siguiente:

‘factual’ and ‘fictional’ ecphrasis is important for understanding literary ecphrasis. Literary ecphrasis is a feature of language, which constitutes rather than describes” (Laird 1993: 18-19). Además, si la descripción del objeto imaginario se separa de dicha obra artística, tenemos una “Disobedient ecphrasis”, que “on the other hand, breaks free from the discipline of the imagined object and offers less opportunity for it to be consistently visualized or translated adequately into an actual work of visual art. This distinction is especially useful for considering ecphrases in literature, since most of our examples will be ‘fictional’ anyway” (Laird 1993: 19; para algunas otras consideraciones sobre “disobedient ekphrasis” vid. Bartsch y Elsner 2007: ii).

*Nec procul hinc partem fusi monstrantur in omnem
Lugentes campi: sic illos nomine dicunt.
hic quos durus amor crudeli tabe peredit
secreti celant calles et myrtea circum
silua tegit; curae non ipsa in morte relinquunt.* (A. 6.440-4)

No lejos de allí, extendidos por doquier, se muestran los Campos llorosos (así los llaman), aquí senderos escondidos ocultan a quienes el duro amor consumió con su cruel enfermedad y los rodea un bosque de mirtos; en la propia muerte las angustias no los dejan.

El personaje de Pasífae tiende un puente entre los dos pasajes, un vínculo irreductible en el que el *crudelis amor* la sitúa (447) entre *quos durus amor crudeli tabe peredit* (442), en un lugar que, como con el *inextricabilis error*, mediante *secreti calles* (443) los confina (cf. Lee 1992: 86; Armstrong 2006: 140-141). Hay, además, otra asociación, quizá aun más poderosa: los *Veneris monimenta nefandae* deben recordarnos a Dido, delirante, que pide a su hermana que la coloque sobre una pira (la que será habitáculo de su propia muerte) *nefandi | cuncta viri monimenta* (4.497-98); de modo que la historia de Pasífae nos remite a la de quien será el punto culminante del catálogo (cf. Armstrong 2006: 141). Así pues, la écfrasis del templo de Apolo está relacionada estrechamente con las siete heroínas que conforman la compañía de Dido en los *Lugentes campi*: “Thus the seventh figure in the cosmic septenary rounds off the device, squaring the circle. There can be little question that this underworld setting for Dido is meant to correspond in detail to the Cretan story told on the second temple door” (Lee 1992: 86).

Ahora bien, además de la relación temática con la écfrasis de las puertas del templo de Apolo, la descripción de los *Lugentes campi* comienza con una frase que los separa de los otros lugares del inframundo: *Nec procul hinc* (440). Esta frase inicial ha sido desatendida

en cuanto a la función que puede desempeñar más allá del sentido primario; las únicas dos ocurrencias en todo el corpus virgiliano (A. 1.469 y 8.636) corresponden a écfrasis: las pinturas en el templo de Juno y el escudo de Eneas respectivamente. Si bien la correspondencia no implica estrictamente una necesaria atribución de un uso técnico, la repetición de los contextos en que se usa, así como la estrecha relación del catálogo de heroínas con la écfrasis del templo de Apolo, constituyen, a mi parecer, suficientes elementos para considerar el catálogo bajo una luz distinta. Asimismo, hay un claro paralelismo entre la contemplación de las pinturas del templo de Juno y el catálogo mediado por el léxico de verbos de “ver” (*videt* 1.456, *videbat* 1.466 y *cernit* 6.446; *videt... vidisse* 6.454),⁴⁷ que además forman parte del acervo de fórmulas introductorias para écfrasis (Ravenna 1974: 9, E.V. 2.184), así como por la repetición de elementos (*nec procul hinc... agnoscit lacrimans* 1.469-70 y *Nec procul hinc... agnovit... lacrimans* 6. 440, 452, 455).⁴⁸

Así pues, si se considera una tipología más flexible, atendiendo a la innegable relación del catálogo con las otras dos escenas (pintadas y cinceladas respectivamente) en la *Eneida*, se puede hablar del catálogo de las heroínas como una escena que, al interior del poema, funge como écfrasis.

Ahora bien, es necesario insistir de nuevo en la posición que ocupa el catálogo en la secuencia de la *katábasis*: las heroínas conforman un cortejo que anticipa el encuentro con Dido (450), en la última aparición que tendrá el personaje; por otra parte, la primera vez que la fenicia aparece en escena en la *Eneida* (1.496) se da justo después de la écfrasis del templo

⁴⁷ “One important reason why ecphrasis matters is that Augustan culture placed a strong emphasis on the visual [...]. More than any other ancient poet, Virgil stresses the importance of viewing subject in the construction of visual meaning” (Barchiesi 1997 [2019]: 415, 418).

⁴⁸ Para la vinculación de estas escenas habría que sumar, además, las referencias a Minerva y Dido respectivamente: *diva solo fixos oculos aversa tenebat* (1.482) e *illa solo fixos oculos aversa tenebat* (6.469). Vid. comentario ad loc.

de Juno (1.446-93), mientras Eneas permanece atónito por lo que ve (1.494-5). Como si se tratara de los paneles de Polignoto divididos por una larguísima narración, en los extremos están las imágenes de la guerra de Troya y una muy particular de la *nekyîa*. Tenemos, pues, una estructura simétrica a gran escala, la narración da cuenta de la primera y última participación de Dido en la historia justo después de una écfrasis, constituyendo así una correspondencia para la primera mitad de la *Eneida* y el que quizá es su personaje más relevante. Si bien es cierto que las écfrasis de los templos de Juno y Apolo tienen una evidente relación responsiva, establecer la correspondencia de la écfrasis del libro 1 con el catálogo de heroínas no implica una relación asimétrica sino una *simetría desplazada* que, en el universo de múltiples correspondencias entre las escenas de la *Eneida*, es absolutamente factible e incluso, con Dido como nexo, constituye una construcción anular de responsión, una correspondencia especular. Dicho esto, es necesario establecer que la descripción no está escindida de la narración, no cumple con una función retardadora, sino que, al contrario, en las écfrasis de Virgilio el contenido de la representación está en relación con el del poema por todas partes (Ravenna E.V. 2. 184),⁴⁹ es decir que, cuando se trata de un poema que se vuelca a la descripción de una obra de arte plástica o pictórica, inevitablemente entran en juego cualidades particulares como “self-referenciality”, “mirroring” y “mise-en-abîme”

⁴⁹ Cf. Putnam 1998, 2-3: “It will be my presumption that all of Virgil’s notional ekphrases are in consequential ways metaphors for the larger text which they embellish and that, individually and as a group, they have much to teach the reader about the poem as a whole [...]. For Virgil this instant of intersection, of destabilization and at times transgression, is the overture not for a digression from the heady onslaught of epic narrative but for a meditation on one art as mirror of another, on Virgil’s descriptions of examples of the fine arts as synecdoches for that larger manifestation of artistic accomplishment which is the poem itself. It is my thesis in the following chapters that all the ekphrases of the *Aeneid*, even the shorter descriptions in however circumscribed a capacity, represent the poem itself and afford us deeper ways of reading which we may plumb only through the actuation of sight into insight”.

(Elsner 2002: 3),⁵⁰ como ha demostrado Perutelli (1978: *passim*) que ocurre en la tradición.⁵¹

Así pues, dentro de la variedad de estrategias para analizar críticamente una écfrasis, una aproximación fundamental estriba en hacer una consideración simbólica de las conexiones existentes entre los temas de la écfrasis y los que pertenecen al contexto narrativo que la contiene (Laird 1993: 18),⁵² una écfrasis, por ejemplo, “can elaborate the biographical background of a person necessary to explain his or her future action” (Putnam 1998: 1), como

⁵⁰ Cf. Bartsch y Elsner 2007, i: “it has been variously treated as a mirror of the text, a mirror in the text, a mode of specular inversion, a further voice that disrupts or extends the message of the narrative, a prefiguration for that narrative (whether false or true) in its suggestions”.

⁵¹ En su estudio de importancia capital, Perutelli identificó diversas modalidades en las que la descripción ecfástica entra en relación con su contexto de manera dinámica y con una progresión funcional, que avanzó cronológicamente, evidente en los ejemplos literarios: ya en Homero, cuando Tetis le lleva el regalo a Aquiles, lo encuentra descompuesto por la muerte de Patroclo y el ver el regalo, el escudo forjado por Hefesto (*Il.* 18.369-617), reconforta al héroe que recupera el coraje y el deseo de combatir, y se constituye un explícito llamado a la acción. El escudo no suscita la reacción por sí solo, sino por la naturaleza de sus figuras, “la descrizione delle raffigurazioni sullo scudo è pienamente inserita nel procedere narrativo e funzionale al suo sviluppo” (Perutelli 1978: 88), y si no estuviera, resultaría de alguna manera incompleta. Por otra parte, la descripción del escudo de Heracles en el *Aspis* (139-324), atribuido a Hesíodo, representa el ejemplo menos dinámico y está confinado a un papel de atributo puramente ornamental en el poema del cual ocupa la mayor parte. Sin embargo, en la producción dramática la descripción de obras de arte muestra bien otros modos de integrarse al relato, la estructura del drama, más eficaz en la realización del encuentro y el conflicto directo entre personajes, resulta también más dúctil para establecer relaciones dialécticas entre las partes singulares y por lo tanto hacer de un momento potencialmente de pausa el estímulo activo para un ulterior desarrollo del conflicto, como puede verse en la reacción de Héctores ante la descripción del escudo de Tideo (380-406) en los *Siete contra Tebas* de Esquilo. El *Aspis* y los *Siete contra Tebas* ofrecen los puntos extremos en la gama de relaciones entre la descripción de una obra de arte y el contexto narrativo. Otra dimensión ocurre en la literatura alejandrina con el epilio de Mosco, *Europa*, en donde la descripción del cesto de oro en el que recoge flores Europa (37-62), que contiene la historia de Ío, ofrece un sinfín de paralelismos entre las dos historias, la écfrasis tiene, pues, una función retórica en la que, de manera polivalente, constantemente reenvía a la historia principal, “attraverso un mito si può leggere l’altro, sul paniere si può cogliere in immagine speculare la vicenda di Europa con un parallelismo vivacizzato da un nutrito gioco di corrispondenze alla maniera alessandrina” (Perutelli 1978: 92). Esto, pues, constituye una prueba de que el poeta es consciente de la nueva dinámica narrativa en la que está la écfrasis, y es esta misma construcción de simetría invertida de la que se servirá Catulo en el poema 64. Habría que añadir lo que Ravenna (E.V. 2. 184) subraya: “Anche sul piano diegetico V. mostra di aver interpretato, attraverso Catullo, una lezione alessandrina: mentre Mosco per primo aveva collegato nell’*e.* alcuni momento successivi della stessa vicenda, istituendo un rapporto di simmetri invertita tra la storia di Europa e la rappresentazione di Io, V. ne accantona il gusto geometrizzante, sull’esempio di Catullo, e punta all’effetto che il *páthos* delle figure ispira al personaggio-spettatore mentre, a differenza dei suoi modelli, dà uno spessore (mitico-)storico alla successione delle immagini nel tempio di Didone a Cartagine”.

⁵² Cf. Fowler 1991, 27: “Much modern critical reading of ekphrasis in classical literature takes the form of an attempt to show that what earlier critics had seen as ‘merely’ decorative description can in fact be integrated with narrative, indeed demands to be so integrated. Precisely because ekphrasis represents a pause at the level of narration and cannot be read functionally, the reader is possessed by a strong need to interpret.”

el caso de los siete personajes del catálogo que acompañan a Dido y sus nexos con todo el episodio de la fenicia.

Así pues, como bien ha observado Fernandelli (2006/2007: 34-35), mediante la variedad de figuras Virgilio ofrece, según la perspectiva de la doctrina, los tipos míticos sintetizados de su propio relato de Dido. Dido víctima de Venus: Fedra; *Dido univira*: Laodamía; *pastor nescius*: Procris; Dido y el secuestrador: Pasífae; suicidio sobre la pira: Evadne; regreso con Siqueo: Ceneo. Mujeres trágicas y golpe de espada: Erifile. Teniendo en cuenta la exposición de Virgilio entre dos grupos sucesivos de cinco y dos heroínas, veremos que el primer grupo, concéntrico, contiene la tragedia cartaginesa, que en el inframundo es representada por el mero signo de la herida. La pareja Laodamía-Ceneo, que media el pasaje del primer grupo al nuevo ingreso en escena de Dido, por su parte, evoca el contorno fenicio de su parábola, el ciclo de las “transformaciones” que van del matrimonio con Siqueo a la segunda unión de los dos esposos, unión que será perenne en los *infern*i. Erifile, que representa el centro trágico de la experiencia de Dido, y Ceneo, que representa, por así decirlo, el marco, son las dos figuras del catálogo que Virgilio propone de la forma más distendida tratando a una como imagen, a la otra como relato. Virgilio emula a Homero extendiendo la funcionalidad de Erifile a cada figura del propio catálogo, el cual es preparatorio de la nueva, inesperada aparición de Dido en el relato; además, toma del personaje homérico incluso la eficacia de la sede final (la última posición) y la transfiere a Ceneo, o, mejor dicho, a la pareja, Laodamía-Ceneo, que encuadra el destino de Dido tratándolo como ciclo: el ciclo de su *coniugium* con Siqueo. Así pues, concluye el estudioso, el grupo de las heroínas recapitula todo el destino de Dido dándole en particular a Erifile y Ceneo la tarea de prefigurar la última escena de su historia, aquella que pertenece de nuevo al tiempo vivido en el *epos* y que el lector se prepara para escuchar.

Otro elemento que debe considerarse es la importancia que tiene para la narración el punto de vista, quién es quien ve,⁵³ es decir que la realidad narrativa está descompuesta en múltiples aspectos y posibilidades interpretativas conforme los diferentes ángulos de los personajes generando así empatía y simpatía en la voz narrativa (Senis E.V. 4.352-352); como afirma Río Torres-Murciano (2006: 147), “la reazione degli spettatori di fronte ai dipinti costituisce un elemento fondamentale per definire la funzione dell’*ekphrasis* nella strategia narrativa”,⁵⁴ por lo tanto, el *punto de vista* o *focalización*, como ha definido mejor Fowler (1990: 42-43) en su célebre artículo, la “deviant focalisation” resulta fundamental para colocarnos en una perspectiva desde la cual pueda comprenderse mejor el efecto de lo descrito. La escena de mi interés se desarrolla con Eneas como un espectador externo, como quien contempla un cuadro, los *Lugentes campi* son mostrados (440) –de una forma aparentemente neutra–;⁵⁵ Erifile, a su vez, muestra su herida, pero Eneas es quien ve (446) y es esto lo que debe resaltarse. Así pues, para entender mejor la escena hay que acudir de nuevo a la macroestructura, a la écfrasis correspondiente del libro 1.

La serie de pinturas del templo de Juno en Cartago representan el primer relato dentro de la *Eneida* acerca de los episodios de la Guerra de Troya, cuya última fase será descrita profusamente en el libro 2 (es decir que conjuga una función analéptica en cuanto al pasado del personaje y la tradición literaria y a la vez proléptica en cuanto al anuncio de la narración

⁵³ Cf. Barchiesi (1997 [2019]: 423): “Finally, the problem of ‘who views the images?’ is intertwined with the problem of ‘who tells the story?’, and helps the reader to realize the importance of point of view and subjectivity. When the description has a focalizer, that is to say, a character in the narrative who views the artefact, the reader needs to be aware that her perception of the images is mediated by the narrative voice, or voices, as well as by the perspective of the focalizer. This complexity cannot be isolated from the more general complexity of Virgilian narrative, and the problem of perceiving individual points of view against the background of a unified authorial vantage point is one familiar to readers and critics of Virgilian epic”.

⁵⁴ Si bien el autor se refiere a las pinturas de la nave Argo en las *Argonáuticas* (1.130-148) de Valerio Flaco, su afirmación es plenamente aplicable a Virgilio en tanto que la *Eneida* es un modelo evidente y, sobre todo, como afirma el propio Río Torres-Murciano (2006: 152-153), porque el recurso de la relación afectiva de los personajes, a partir del punto de vista, tiene una deuda obvia con el templo de Juno en la *Eneida*.

⁵⁵ Vid. comentario ad loc.

del libro 2). Como es evidente, las pinturas causan un profundo efecto en Eneas, quien se contempla a sí mismo y a seres queridos, y la descripción en sí misma se integra con el tema principal del poema (Williams 1960 [1990]: 42). Al ver las pinturas a través de los ojos de Eneas sentimos empatía (Putnam 1998: 2-3) y significativamente, a pesar de que el templo de Cartago muestra *Iliacas ex ordine pugnas* (1.456), el narrador ofrece una selección de imágenes que no parecen cronológicas sino emocionales, mediadas por Eneas como focalizador (Barchiesi 1997 [2019]: 417-418).⁵⁶ De manera similar, las heroínas del catálogo en los *Lugentes campi* representan diferentes fases del pasado de Dido, sus compañías cuentan su historia “as closely, and in as close a sequence, as do the figures which, on the temples of Book 1 and 6, tell the story of Aeneas” (Lee 1992: 86). Teniendo en cuenta lo anterior, es probable, entonces, que el efecto de extrañamiento, la aparente incongruencia temática del catálogo, se deba a que Eneas es el espectador de ambas écfrasis: en la primera contempla su propio pasado y, naturalmente, queda conmovido por ello; en el inframundo, en cambio, contempla el pasado de Dido y su conmoción, por lo tanto, queda distendida y sólo cobrará sentido con la aparición de la fenicia. Hay pues un efecto de suspenso, de retardo, las figuras femeninas de los *Lugentes campi* son elegidas con cuidado y cobran un profundo sentido; sin embargo, no se alcanza ese nivel significativo hasta que no aparece Dido y el foco se desplaza.⁵⁷

Queda claro, pues, que la alusión al catálogo homérico de la *nekyia* ostenta una muy particular resignificación como escena y ejerce una poderosa demarcación en la estructura

⁵⁶ Para un análisis detallado del Templo de Cartago en el libro 1, vid. especialmente Williams 1960 [1990]; Horsfall 1973/1974 [1990]; Johnson 1976: 99-114; Thomas 1983; Clay 1988; Fowler 1991; Putnam 1998: 23-54, Thomas 2004: 130-135.

⁵⁷ Se puede apreciar un efecto similar en la aparición de Cleopatra (nunca nombrada directamente) tras el catálogo de mujeres míticas que hace Propertio (3.11).

general de la *Eneida*: en tanto que écfrasis que corresponde al libro 1, introduce al personaje de Dido por última vez y, de manera simétrica, cierra su episodio. Ahora queda pendiente examinar interpretativamente la función concreta que puede tener la elección de palabras en el intertexto formado a partir de dos versos homéricos.

Ya había subrayado que en el catálogo hay dos ternas y un personaje final; sin embargo, si se atiende a la sintaxis, en realidad, hay dos grupos: el primero está compuesto por Fedra, Procris, Erifile, Evadne y Pasífae, todas ellas objeto de *cernit*, y el segundo por Laodamía y Ceneo, ambas sujeto de *it* (cf. Stégen 1970: 232). Por lo tanto, como observa Fernandelli (2006/2007: 34), hay una disposición 5+2: en los extremos dos heroínas cretenses, Fedra y Pasífae, atormentadas por una pasión prohibida; en medio Procris y Evadne, mujeres devotas al hombre amado; al centro, gozne del grupo, Erifile, quien, conforme a su posición de relieve, recibe una representación extensa: tras el epíteto y el nombre en la cláusula, un verso entero está reservado a su carácter distintivo (448, como en *Od.* 11.326-7) y se constituye así como sede sensible de un elenco centrípeto ABxba, y así como el otro personaje especial de la serie, Ceneo, es el único que encarna un relato, Erifile es la única figura del grupo presentada en imagen. La posición central de Erifile, “a specific position is clearly of potencial significance: the center” (Thomas 1983 [1999]: 312, 2004: 126), es la que debe darnos la clave interpretativa. En el catálogo homérico, como he señalado, en su penúltima terna tiene a Fedra, Procris y Ariadna, a quien se le dedica un breve desarrollo de su propia historia,⁵⁸ para luego pasar a Mera, Clímene y Erifile. La supresión de Ariadna, único personaje junto con Erifile que ostenta un desarrollo en el modelo homérico, debe llamar la atención, particularmente si se vuelve a la écfrasis de temática

⁵⁸ Resulta significativo que también Pausanias (10.29.4), en su descripción de Polignoto, haya destinado un párrafo a la historia de Ariadna.

paralela del principio del libro 6. En el segundo panel de las puertas del templo de Apolo, Dédalo ha cincelado su historia en Creta y, mientras Eneas la está contemplando, súbitamente es interrumpido por Acates y la Sibila y la descripción queda incompleta (6.33-5 *Quin protinus omnia | perlegerent oculis, ni iam praemissus Achates | adforet atque una Phoebi Triuiaequae sacerdos*).⁵⁹ Aquello que Eneas no ha podido ver sin duda forma parte del intrincado universo de historias que confluyen en la leyenda de Dédalo; “but I believe that also the subject of the following scene, the one that Aeneas does not see, would have been too upsetting: not for his creator, but for the spectator. Because if he had not been interrupted, Aeneas would had discovered the scene of Theseus abandoning Ariadne [...] the story of Theseus and Ariadne mirrors that of Aeneas and Dido” (Casali, 1995: 2-4).⁶⁰ Tras la mención del Minotauro y el laberinto, aparece Dédalo en persona compadeciéndose del amor de la “princesa”: *magnum reginae sed enim miseratus amorem* 6.28, eco indudable, a modo proléptico, de la compasión que sentirá Eneas por Dido al verla irse en el inframundo: *Nec minus Aeneas casu concussus iniquo | prosequitur lacrimis longe miserantur euntem* 6.475-6 (cf. Pöschl 150; Armstrong 2006: 141). De las ocho ocurrencias que tiene *magnum amor* en la *Eneida*, cuatro hacen referencia a Dido (1.344, 675, 4.395, 5.5); asimismo, de las veinticuatro ocurrencias de *regina* en la *Eneida* hasta este punto, veintiuno se refieren a Dido, que incluso tendrá un último apóstrofe (6.460) con esta atribución en los *Lugentes campi* (cf. Casali 1995: 5-6). Parece indudable que la *regina* de quien Dédalo se compadece es

⁵⁹ “Hubiera recorrido todo detalladamente con los ojos si Acates, adelantándose, no estuviera presente junto con la sacerdotisa de Febo y Trivia”

⁶⁰ Cf. Fitzgerald 1984: 54.

Ariadna,⁶¹ pues el ateniense la ayuda a resolver las intrincaciones del laberinto mediante un hilo:

*hic labor ille domus et **inextricabilis error**;
magnum reginae sed enim miseratus amorem
Daedalus ipse dolos tecti ambagesque resolvit,
caeca regens filo vestigia. (6.27-30)*

Allí aquella labor del palacio y **su recorrido inextricable**. Sin embargo, el propio Dédalo, ciertamente compadecido por el gran amor de la princesa, resolvió los engaños e intrincaciones del edificio **guiando sus pasos ciegos con un hilo**.

Descripción que irremediabilmente nos remite a la historia de Ariadna de Catulo (64.112-15):

*Inde pedem sospes multa cum laude reflexit
Errabunda regens tenui vestigia filo
Ne labyrintheis e flexibus egredientem
Tecti frustraretur **inobservabilis error***

De allí [Teseo] regresó incólume y con gran alabanza, **guiando sus pasos erráticos con un delgado hilo** para que **la invisible intrincación** del edificio no lo engañara al salir de las vueltas del laberinto.

En conclusión, si se considera el catálogo de heroínas como una écfrasis cuya colocación en simetría con las pinturas del templo de Juno del libro 1 constituye una construcción anular en la primera parte de la *Eneida* con Dido como punto focal, y si se atiende a la secuencia y relación inherente con la otra écfrasis del libro 6, las puertas del templo de Apolo, puedo proponer que el verso 6.445: *His Phaedram Procrinque locis maestamque Eriphylen*, contaminación de *Od.* 11.321 y 326, recupera la figura de Ariadna a partir de su ausencia: la

⁶¹ Estoy completamente de acuerdo con Casali (1995: 5-8), a quien sigo cabalmente en la siguiente argumentación. Vid. especialmente Casali 1995: 6, n. 6; en contra, atribuyendo *regina* a Pasífae, vid. Lee 1992: 91, n. 10. Para el uso de *regina* en general vid, comentario ad 6.460

centralidad de Erifile en el catálogo conserva la fuerza latente de lo no dicho; el silencio, el nombre omitido, contiene irremediabilmente una presencia que subyace a todo el relato, otro modelo que se superpone a partir de la relación interna de la propia *Eneida*: la Ariadna de Catulo que ha contribuido profundamente a la construcción de la Dido del libro 4,⁶² sigue presente aquí, al modo de una “window reference”, de manera tácita, como el intruso no percibido que asiste clandestinamente en un modelo ajeno, el de Homero, por su esencia ya diseminada. La ausencia de Ariadna en el intertexto de la *nekyia* es también la presencia de la historia de abandono de Dido.

⁶² Vid. infra pp. 133-147.

INTERTEXTO DE APOLONIO: SÍMIL, LOS MÚLTIPLES ROSTROS DE LA LUNA Y DE HERACLES, Y DESAPARICIÓN LITERARIA

El catálogo de heroínas que contempla Eneas funge como preámbulo para la entrada en escena de Dido, figura central en cuya aparición estriba una compleja red de vínculos:

*inter quas Phoenissa recens a uulnere Dido
errabat silua in magna quam Troius heros
ut primum iuxta stetit agnouitque per umbras
obscuram **qualem primo qui surgere mense
aut uidet aut uidisse putat per nubila lunam** (6.450-55)*

Entre las cuales, con la herida aún fresca, la fenicia Dido vagaba en un gran bosque. En cuanto el héroe troyano estuvo junto a ésta y la reconoció oscura a través de las sombras, **tal como quien, al principio del mes, ve o piensa haber visto surgir a través de las nubes la luna.**

Como ya he subrayado,⁶³ la aparición de Dido aquí resulta particularmente significativa para Eneas, su descripción a partir del *quam* estará condicionada por la percepción del héroe y, por lo tanto, mantendrá un carácter subjetivo. La imagen está construida bajo un velo que la colma de incertidumbre: la existencia de Dido, de cierta forma, no es real, lo cual aumenta la sensación de desesperación implícita, “two modes of being, of his being and her unbeing, are juxtaposed in a way that creates [...] dread that uncertainty of the simil, with the obscure brightness wavering into and out of vision, underscores” (Johnson 1976: 84). Sin embargo, como afirma Otis (1964 [1995]: 294), esta incertidumbre no radica en si la existencia de Dido es real o no, sino en el hecho de que Eneas duda o quiere dudar de su propia percepción, pues constata, con exacerbado sentimiento, lo que ya intuía y temía, que Dido ha muerto por culpa suya. Así, el símil que presenta a Dido impone una atmósfera de confusión que refleja el

⁶³ Vid. comentario ad loc. (también vid. infra pp. 178-180).

estado interior de Eneas, incapaz de descifrar completamente su pasado y, por lo tanto, de interpretar su propia experiencia actual (cf. Skinner 1983: 13).

Como es habitual, este símil no sólo tiene un poderoso efecto poético en la forma de introducir al personaje, sino también constituye un dispositivo alusivo que dota al pasaje de una significación más compleja.⁶⁴ Estamos, pues, ante un intertexto que proviene de Apolonio de Rodas: cuando los argonautas ya llevan doce días arrastrando la nave por el desierto de Libia y finalmente logran deslizarla hasta la laguna Tritónide, buscan desesperadamente una fuente (4.1384-95), ahí se encuentran con las Hespérides que se convierten en polvo (4.1396-410), hasta que Orfeo les pide ayuda (4.1411-21). Entonces las ninfas se tornan árboles (4.1422-31) y Egle les cuenta cómo Heracles venció al dragón y, después, sació su sed abriendo una peña con una patada (4.1432-49). Los minias se aproximan ansiosos a la fuente, como hormigas o moscas en torno a la miel, y uno de ellos agradece jubilosamente a Heracles y sugiere buscarlo (4.1450-60); ante la dificultad de la empresa, se establece un grupo de cinco para la búsqueda: los hermanos boréadas (que pueden volar), Eufemo (el que corre más rápido), Linceo (el que tiene una vista prodigiosa) y Canto (el único sin características sobresalientes), quien tenía un particular interés por saber el destino de Polifemo (4.1461-77). A continuación (4.1477-80):

...ἀτὰρ τότε γ' Ἡρακλῆα
μοῦνον ἀπειρεσίης τηλοῦ χθονὸς εἶσατο Λυγκεὺς
τὼς ἰδέειν, ὥς τίς τε νέφ' ἐνὶ ἥματι μῆνην
ἦ ἴδεν, ἦ ἐδόκησεν ἐπαγλύουσαν ἰδέσθαι.

... Pero entonces Linceo creyó ver a Heracles solo, a lo lejos, en la tierra inmensa,
tal como uno en el nuevo día o ve la luna o le parece haberla visto oscura.⁶⁵

⁶⁴ Vid. Wilkins 1921 passim.

⁶⁵ Uso la traducción de Valverde (1996) modificada.

Cuando, tras haber fracasado en su misión, los hijos de Bóreas, Eufemo y Linceo vuelven con sus compañeros, este último les asegura que ya nadie sería capaz de alcanzar a Heracles en su camino (4.1481-85). Esta borrosa visión de Heracles constituye la última aparición del personaje en el *epos* de Apolonio y, con Feeney (1986: 63, 1991: 97), podemos decir que simbólicamente representa su apoteosis: está pasando del mundo de los hombres al mundo de los dioses, con su acción, y a pesar de su ausencia, ha comenzado a realizar su función de dios; al conseguir las manzanas de las Hespérides, Heracles cumplió su último trabajo y, con ello, las condiciones que el propio dios Glauco había vaticinado a los argonautas cuando se lamentaban por haberlo dejado, a saber, realizar los doce trabajos y así convivir con los inmortales (1.1310-20). Así pues, este momento, en el que Linceo lo ve o piensa que lo ve, es el momento en el que los argonautas logran acercarse más a él y paradójicamente en el que más lejos están de él.

La figura de Heracles, pues, es completamente elusiva en las *Argonáuticas*, su presencia, como ha explicado Feeney (1986: 53-57), es anómala: tras haber capturado el jabalí de Arcadia, se une a la expedición en contra de la voluntad de Euristeo (1.125-30), rechaza asumir el mando de la expedición en favor de Jasón (1.345-49) y, cuando están embarcando, la quilla de la nave se hunde bajo su peso (1.532-33),⁶⁶ de modo que, en el libro 1, se conforma una imagen de Heracles cuyo andamiaje parece insinuar que el héroe nunca debió estar en esta expedición, hasta que finalmente, tras el rapto de Hilas (1.1261-72), queda separado de la misma y genera una disputa que no cesará hasta la intervención de la divinidad

⁶⁶ Esta escena, sumada a la queja precedente de la propia Argo (1.525), parece aludir a la tradición poética y escolar que coincide en que Heracles no se unió a la expedición porque la nave no era capaz de soportar su peso (Feeney 1986: 54).

marina Glauco (1.1273-309); a partir de lo cual Heracles se convertirá en una figura de la que se habla y se escucha, a la que los argonautas siguen pero nunca encuentran.⁶⁷

Debemos preguntarnos entonces cuál es el vínculo que une a Dido y a Heracles, ¿existe algo más que la imagen del símil para relacionarlos?, ¿cuáles son los contextos narrativos en los que se encuadra el símil en cada poema?, ¿qué implicaciones tiene el símil en el interior de la *Eneida* y cómo afecta la configuración de Dido?

Dado que el símil tiene más funciones que la comparación, pues añade significado al imaginario de la obra,⁶⁸ parece necesario, pues, hacer un examen del imaginario en torno a la luna que va desarrollándose durante la obra y de cuáles son las principales características que van dotándolo de significado simbólico para comprender mejor, entonces, el sentido de este símil. La luna aparece en la *Eneida* en diversos contextos,⁶⁹ pero estas referencias dispersas, de notable poder evocativo, vistas en conjunto pueden trazar líneas conductoras que, en el universo interior de la obra, perfilen el aspecto “femenino” (*varium et mutabile semper | femina* 4.569-70), un principio regulador en la naturaleza y la psique humana que ineludiblemente está asociado a Dido: la reina fenicia constantemente es descrita en una narrativa que la vincula a la luna, crece y mengua, presenta un rostro variable, un lado luminoso y uno oscuro (Lee 1988: 9-11).⁷⁰ Además, el propio *descensus ad inferos* está circunscrito por dos menciones, la primera absolutamente concreta:

⁶⁷ Cf. Hunter 1993: 25-26.

⁶⁸ Lyne 1989, 68: “The main function of a simile is not to illustrate something already mentioned in the narrative, but to *add* things which are not mentioned, in a different medium: imagery. The poet is switching modes, switching from direct narrative to ‘narrative’ in the suggestive medium of imagery; and he capitalizes upon the fact that he is operating in a suggestive, not an explicit medium.”

⁶⁹ Vid. comentario ad 454.

⁷⁰ Una de las asociaciones más poderosas entre Dido y la luna es la que se puede conjeturar a partir de la canción de Jopas, en la que el citarista hace referencia a la luna y el sol (1.742). Cf. Pöschl 1950 [1962]: 152; Lee 1988: 10; Fratantuono 2019: 62-63, Casali 2021: 314-137. Vid. infra pp. 165-177.

*ibant **obscuri** sola sub nocte **per umbram**
perque domos Ditis vacuas et inania regna:
quale per incertam **lunam** sub luce maligna
est iter in **silvis**, ubi caelum condidit umbra
Iuppiter, et rebus nox abstulit atra colorem (6.268-70).*

Iban **oscuros**, bajo la noche solitaria, **a través de la sombra**, a través de los vacíos palacios de Dite y sus inanes reinos, tal como es el camino en **los bosques** a través de **la luna** incierta bajo maligna luz, cuando Júpiter ha escondido el cielo en la sombra y la negra noche ha arrancado el color de las cosas.

Este pasaje, que refleja la naturaleza esencial del inframundo, está indudablemente relacionado con el símil de mi interés y muestra la misma insustancialidad, “the shadowy nothingness, that is the fundamental tragedy of those in Hades” (Segal 1966: 37).⁷¹ La segunda, por otro lado, mucho más ambivalente, según conjetura Lee (1988: 13-14), podría hacer referencia a los cuernos de la luna:

*Sunt geminae Somni portae, quarum altera fertur
cornea, qua veris facilis datur exitus umbris,
altera candenti perfecta nitens elephanto,
sed falsa ad caelum mittunt insomnia Manes.
his ibi tum natum Anchises unaque Sibyllam
prosequitur dictis portaque emittit eburna (6.893-98).*

Hay dos puertas del Sueño, se dice que una de las cuales es de cuerno, por donde se ofrece una salida fácil a las sombras verdaderas, la otra brillante culminada con resplandeciente marfil, pero los manes envían visiones falsas hacia el mundo superior. Ahí entonces Anquises acompaña a su hijo y a la Sibila junto con él y con sus palabras los envía por la puerta de marfil.

⁷¹ Cf. Skinner 1983: 13, Lee 1988: 13. Segal (1966: 37) añade a los pasajes que implican esta idea de insustancialidad en el Hades el encuentro con Palinuro: *hunc ubi vix multa maestum cognovit in umbra* 6.340 [“cuando reconoció al afligido con dificultad en la profunda sombra”]. Cf. Fratantuono 2019, 67: “The moon is incerta; her light is maligna; the sky-god has darkened the heavens, and the black night has stolen the color from nature. This beautiful, much studied passage may well strike the reader of poetry as an admittedly exceptional example of conventional enough imagery; the underworld is associated with the night, and the night’s preeminent light is lunar”.

Sin embargo, más allá de las menciones explícitas de la luna o sus posibles alusiones, como esta última, existe una relación simbólica mucho más certera que, además, avanza en un imaginario progresivo y consistente con la narrativa, a saber, la figura de Diana como divinidad lunar. Como ha subrayado Duclos (1969: 33), Diana tradicionalmente está conformada por tres personajes, Diana, Hécate y Luna, y esta constitución engloba la totalidad de la tragedia psicológica de Dido, pues de la asociación entre la reina y la diosa del libro 1, que presenta un personaje luminoso y virginal, pasa a una imagen oscura y perseguida en el libro 4, simbolizada en el binomio Dido-Hécate, para finalmente aparecer en este símil del libro 6, en donde Dido es vista como luna y “with the appearance of the last unit of the triad, Luna, in Book 6, the figure of Diana-Dido becomes whole and complete and, finally, understandable as mirror of Dido’s own inner life”.⁷²

En el capítulo II, subrayaré la importancia del símil de Diana (1.494-509) para la configuración de Dido como espejo, modelo de imitación, para Eneas; asimismo, a partir de la propuesta de von Albrecht (1965 “Spiegelung”= 1999 “mirror-image”), examinaré cómo funciona el encuentro entre Dido y Eneas en los *Lugentes campi* mediante una serie de inversiones intratextuales, fundamentalmente con el libro 4; ahora bien, es necesario señalar también una serie de elementos contrastivos, que Mauriz (2003: 284-5) ha reconocido a partir de la comparación del símil de Diana con el símil de la luna; a pesar de que en ambos símiles es Eneas quien observa y Dido quien es observada, hay una serie de inversiones en las imágenes: Dido, tanto antes como por la aplicación del símil, aparece caracterizada con rasgos esenciales de belleza, felicidad, majestad y liderazgo que articulan su imagen (*regina*

⁷² Hay, además, cierta evidencia que permite pensar que Dido figura en el mito como una divinidad lunar y en esta misma clave se asocia no sólo a Diana sino también a las heroínas cretenses (Pasífae, Ariadna y Fedra) que la acompañan en los *Lugentes campi* (Skulsky 1987: 71-72).

y *forma pulcherrima* 1.496, *magna iuvenum stipante caterva* 1.497, *gradiensque deas supereminet omnis* 1.501 y *talem se laeta ferebat* 1.503) y que se oponen a la presentación de Dido que no se destaca de su compañía (*inter quas* 6.450),⁷³ que es apenas reconocible (*agnovitque per umbras* 6.452) y que carece de luz y belleza (*obscuram* 6.453). Además de las inversiones que sugiere Mauriz entre los símiles, hay, en mi opinión, un elemento estructural a gran escala que obliga a tomar el símil de Diana del libro 1 como punto de partida, a saber, que hay una suerte de respuesta compositiva en la primera y última aparición de Dido en la *Eneida*: en el libro 1, Eneas contempla la écfrasis del templo de Juno, aparece Dido y viene el símil; en el libro 6, Eneas contempla, como una écfrasis, los *Lugentes campi* con su catálogo de heroínas, aparece Dido y viene el símil. Así pues, se puede considerar el símil de Diana del libro 1 como punto de partida para el desarrollo del imaginario que asocia a Dido con la luna y que representa, además, el desenvolvimiento emocional del personaje, Diana “is traditionally ‘triformis’: Diana, Hecate, Luna; as such, she encompasses the whole psychological tragedy of Dido. The luminous and virginal Dido-Diana of Book 1 becomes the dark and hunted Dido-Hecate of Book 4, to reappear as the dimly seen Dido-Luna of Book 6” (Duclos 1969: 33).⁷⁴ Como señalaré,⁷⁵ el símil de Diana del libro 1 (tomado de *Od.* 6.102-9 y Apolonio de Rodas 3.876-85), evoca la virginidad, tanto de la diosa como de Nausícaa y Medea, y revela la situación de Dido antes de conocer a Eneas, una virginidad a nivel psicológico (a partir de su juramento a Siqueo y considerarse *univira*) que se refuerza con sus palabras a Ana (4.15-19) y por la previa aparición de Penthesilea en la écfrasis (1.491),

⁷³ Aunque, en realidad, *inter quas* sí parece ser una marca para destacarla (vid. comentario ad 450).

⁷⁴ Para la descripción del desarrollo de Dido, en función de Diana-Hécate-Luna, que presento a continuación, me baso enteramente en Duclos (1969: *passim*) salvo por unas pocas omisiones y algunas pocas observaciones mías.

⁷⁵ Para completar los argumentos de Duclos, vid. *infra* pp. 165-177.

con su respectivo trasfondo de liderazgo que proviene desde el relato de Venus (*dux femina facti* 1.364). “Here are two women, Penthesilea and Dido, who have dared to do man’s work by eschewing their feminine role: the one explicitly ‘virgo’, the other implicitly, in the simile of Diana” (Duclos 1969: 34). Después, en el libro 4, y sobre todo a partir del descubrimiento de que Eneas se marchará (4.296),⁷⁶ la imagen de Dido se vuelve más oscura y salvaje hasta desembocar en la descripción de la noche oscura (4.522-27), sin luna, que refleja la oscuridad interior de Dido por traicionar a Siqueo. Poco antes, Dido ha engañado a su hermana para que consiga lo necesario para lo que será, en realidad, su pira mortuoria (4.478-98), queda en silencio y palidece (4.499) y, tras hacer los preparativos (4.500-9),

... *crinis effusa sacerdos*
ter centum tonat ore deos, Erebumque Chaosque
tergeminamque Hecaten, tria virginis ora Dianae.
sparserat et latices simulatos fontis Averni;
falcibus et messae ad lunam quaeruntur aenis
pubentes herbae nigri cum lacte veneni; (4.509-14)

... la sacerdotisa con los cabellos sueltos, invoca atronadoramente a los trescientos dioses, a Érebo y Caos, y a **la triforme Hécate, a los tres rostros de la virgen Diana**. Y había derramado aguas que parecían ser de la fuente del Averno; y son buscadas hierbas, segadas ante **la luna** por hoces de bronce, y jugosas con leche de negro veneno.

En este pasaje, entonces, no sólo es mencionada Hécate, segundo miembro de la tríada, sino que aparecen los tres elementos que enfatizan el *páthos* de la reina en su situación trágica;⁷⁷ la imagen de Diana controla la progresión emocional de Dido que ha pasado de la confianza en su negativa a ceder a la pasión y su virginal dedicación a la memoria de su esposo al

⁷⁶ Hay que recordar que el libro 4 puede subdividirse en tres secciones a partir de la frase *at regina*, que respectivamente abre el libro (4.1), funge como punto de partida del descubrimiento que desencadena la furiosa reacción de la fenicia (4.296) e introduce su irreductible decisión de suicidarse (4.504) en el pasaje que se presenta a continuación.

⁷⁷ Cf. Fratantuono 2019: 66-67.

abandono de su castidad y la resolución de buscar la muerte como única expiación posible.

En el último discurso de Dido antes de morir, reaparece Hécate:

*Sol qui terrarum flammis opera omnia lustras
tuque harum interpretis curarum et conscia Iuno
nocturnisque **Hecate** triviis ululata per urbes
et Dirae ultrices et di morientis Elissae,
accipite haec, meritumque malis advertite numen
et nostras audite preces...* (4.607-12).

Sol que iluminas con tus llamas las acciones del mundo y tú, Juno, agente y testigo de estas cuitas, y **Hécate**, invocada mediante aullidos a lo largo de las ciudades en las encrucijadas nocturnas, y Furias vengadoras y dioses de Elisa que está muriendo, reciban esta [petición], vuelquen su numen merecido a mis males y escuchen mis súplicas...

Este discurso no sólo resulta significativo por la invocación de Dido a Hécate sino que funciona como una ilustración de la técnica de Virgilio de alusión y reminiscencia verbal. Todos los dioses a quienes Dido implora como testigos de su situación pueden ser vistos metafóricamente como representantes de estadios en la vida y muerte de Dido: el Sol, cuyo brillo es un reflejo del brillo y el estado pleno de Dido en el libro 1, Juno, quien es la divinidad patrona de Cartago y por lo tanto de Dido, pero quien es también un agente de su desgracia, Hécate, el segundo aspecto de la ‘triforme’ Diana y el oscuro símbolo de la determinación de morir de Dido, las furias vengadoras, que no sólo persiguen a Orestes y por implicación a Dido sino que también, por inversión de la imagen, reflejan la determinación de Dido de perseguir a Eneas y, finalmente, los dioses personales de Elisa, quien está a punto de morir;⁷⁸ el poeta, tal como había hecho y hará con la imagen de la ‘triformis’ Diana, aquí emplea a

⁷⁸ Duclos (1969: 39-40, n. 10) justifica estas relaciones a partir de una explícita relación verbal entre pasajes. Aquí he omitido la discusión en torno al símil de Penteo y Orestes (4.469-74) que Duclos examina previamente (1969: 35-36). En torno a este símil también vid. Hornsby (1965: 341).

los dioses como representación simbólica de los varios periodos en la historia de la reina de Cartago.

Finalmente, en el símil de mi interés, la luna no sólo es la tercera forma de la ‘triformis’ Diana y por ello particularmente pertinente para Dido, también es la luna nueva elevándose al principio del mes (*primo mense* 6.453) y sugiere un nuevo principio para Dido. La luna nueva lleva implícita una promesa de esperanza, aunque escasa, y de renovación, de un nuevo comienzo. Durante la última noche de su vida, Dido se castigó a sí misma con dureza (*non servata fides cineri promissa Sychaeo* 4.552)⁷⁹ pero ahora, mediante su voluntario acto de muerte, de alguna manera ha restaurado esa *fides*. Virgilio ofrece una delicada insinuación de esto en el símil, y lo subraya mediante el desarrollo de esta última escena entre Dido y Eneas. Después de la apasionada apelación de Eneas a la reina y su silencio como de roca y su rechazo a renovar el pasado, Dido se aleja, no para vagar sola, como parecen hacer las otras mujeres de los *Lugentes campi* y como uno esperaría de los versos que abren el pasaje, sino para unirse a su esposo Siqueo, quien comparte sus *curae* amorosamente (*coniunx ubi pristinus illi | respondet curis aequatque Sychaeus amorem* 6.473-74). Dido se ha vuelto a reunir con su esposo para la eternidad, quien aligerará para ella la oscuridad del Hades mediante su amor y perdón. Esta reunión con Siqueo es el explícito cumplimiento de la promesa implícita en el símil de Dido como una luna nueva. Y más que esto, en su muerte, la reunión de Dido con su esposo simboliza la restauración de la integridad para la reina, la readquisición de aquella integridad que había sido destrozada a causa de su pasión por Eneas. Dido ha reafirmado su voto de fidelidad conyugal en la única forma posible bajo las circunstancias, tomando su propia vida; ella se convierte de nuevo,

⁷⁹ “No fue mantenida la lealtad prometida a las cenizas de Siqueo”.

aunque ahora en el reino de la muerte, en *univira*. Tal como Dido ha sido metafóricamente restaurada en cuanto a su integridad, así al nivel del imaginario la ‘triformis’ Diana finalmente es una entidad: la Diana del libro 1 y la Hécate del libro 4 se completan mediante la Luna del libro 6.⁸⁰

La resolución en el símil del libro 6 del imaginario asociado con la luna, que hace Duclos y con la que estoy de acuerdo, debe también situarnos nuevamente en la estructura narrativa del poema para explorar los vínculos con el intertexto de Apolonio. La suposición de una reivindicación moral, de una restauración de la *fides*, implica también una alteración en el contexto narrativo que rodea a la reina fenicia. Así como la participación de Dido en la *Eneida* se abre y cierra con la estructura écfrasis-aparición del personaje-símil, su primera y última mención coinciden en el hecho de que la sitúan en un contexto narrativo que se conecta con la *Eneida* pero ya no le pertenece, en un universo literario aparte: el relato de Venus (1.340-68) cuenta cómo Dido estaba con Siqueo en Tiro hasta que Pigmalión lo asesinó y ella tuvo que huir, lo cual la condujo inexorablemente a su participación en la historia de Eneas; ahora, en cambio, Dido se aleja de la historia de Eneas, el *nemus umbriferum* donde se acompaña con Siqueo (6.473-4) es ya un reino narrativo aparte. En un sentido parecido, Tatum (1984: 438) supone que Virgilio pudo haber sido atraído a Apolonio no sólo por su símil sino por el contexto en el cual aparece, es decir que, en cada caso, se trata de personajes

⁸⁰ Cf. Fratantuono 2019, 68: “Dido was associated with Diana on her first appearance to Aeneas; the comparison was problematic on any number of levels (especially once the poet compared Aeneas to Diana’s divine brother Apollo at the fateful hunt). Dido was no Diana, and here Aeneas’ glimpse of her wandering shade in the underworld is compared deliberately to the experience of a man who sees the moon or thinks that he has seen her light. The Phoenician (VI, 450) Dido is no Diana; she wanders like the moon (cf. I, 742), but any resemblance she has to the triform goddess is noteworthy for its incomplete, inexact, inappropriate character. Dido had been associated with Diana as huntress and as underworld specter; now she is linked to the goddess in her heavenly, lunar capacity – but in fine she is no Diana, despite the more than passing resemblance. The experience of seeing her final form in Avernus is like that of seeing the new (and not the full) moon, or thinking that one has seen the new moon. The misty apparition constitutes a lunar simulacrum and no reality”.

principales que se están desvaneciendo del poema, para nunca volver a aparecer. En el caso de las *Argonáuticas*, se puede considerar el desarrollo de la historia en Libia como una suerte de Hades, y es precisamente en este lugar, en los límites de la vida y la muerte, donde Heracles finalmente se separa de los argonautas (Hunter 1993: 30-31), tal como el inframundo es el marco de separación de Dido y Eneas.

No parece gratuito, además, el vínculo contextual que genera la figura de la sacerdotisa que presidirá el suicidio de Dido, pues sitúa el origen de la sacerdotisa en el mismo lugar en el que Heracles desaparece; precisamente tras el delirio de la reina, en el que es comparada con Orestes y Penteo, y ante su resolución de morir, Dido dice lo siguiente:

*inveni, germana, viam (gratare sorori),
quae mihi reddat eum vel eo me solvat amantem.
Oceani finem iuxta solemque cadentem
ultimus Aethiopum locus est, ubi maximus Atlas
axem umero torquet stellis ardentibus aptum:
hinc mihi Massylae gentis monstrata sacerdos.
Hesperidum templi custos, epulasque draconi
quae dabat et sacros servabat in arbore ramos,
spargens umida mella soporiferumque papaver. (4.478-86).*

hermana, encontré la forma para que regrese a mí o bien para librarme del amor por él. Junto al límite de Océano y donde se mete el sol, está el más extremo lugar de los etíopes, donde el gran Atlas gira en sus hombros el mundo colmado de fulgurantes estrellas. Me han indicado desde allí que hay una sacerdotisa masila, guardiana del templo de las Hespérides, y quien le daba al dragón la comida y vigilaba las sagradas ramas en árbol esparciendo miel que gotea y amapola somnífera.

Por otra parte, la ausencia de Heracles en las *Argonáuticas*, como la presencia de Dido en la *Eneida*, entraña un patrón anular: tras la infructuosa búsqueda de Heracles que realiza el selecto grupo de cinco, Canto, el único de ellos sin características sobresalientes, es asesinado (4.1485-500), y su muerte, como subraya Feeney (1986: 65, 1991: 97-98), nos regresa al momento en que Heracles desapareció por primera vez, al final del libro 1, cuando Canto

está tratando de encontrar dónde dejó Heracles a Polifemo, después de que los dos habían sido dejados juntos por el barco. Heracles no protegió a Polifemo tampoco (Polifemo lo siguió a lo largo de la costa de Asia Menor buscando a Argo y murió allí).

Si bien es cierto, como ha esgrimido Galisky (1972 [1990]: 293-294),⁸¹ que, en una compleja y sofisticada obra de arte como la *Eneida*, la figura de Heracles está conformada a partir de una enorme variedad de fuentes de inspiración para Virgilio que no están parceladas en el poema sino que se complementan unas a otras para formar una totalidad inseparable, y que la razón principal para su adaptación fue su papel como héroe nacional griego que fungiría como modelo para el papel de Eneas en Italia y Roma, no obstante, esto no impide que el personaje también ejerza una importante influencia en la configuración de Dido. De hecho, es precisamente la relación de Heracles con Eneas uno de los elementos que entran en juego en el trasfondo narrativo de este símil, pues es Eneas mismo, con todo el complejo juego de referencias cruzadas, quien funge también como espejo de Dido, sobre todo en el libro 1.⁸² El personaje de Heracles en las *Argonáuticas* tiene un complejo desenvolvimiento, en ocasiones antitético, un rostro que entraña actitudes violentas y racionales, que encarna a veces la fiera violencia y a veces la moderada prudencia (Feeney 1986: 53-68, 1991: 95-98, Hunter 1993: 26, 29), y es esa multiplicidad de rostros que se refleja en sus actitudes la que lo enlaza a Dido, también múltiple y contradictoria, mutable (como las fases de la luna), de

⁸¹ El estudioso (1972 [1990]: passim) explora cómo la figura de Heracles a lo largo de toda la *Eneida* está en permanente asociación con Eneas (y, por ello mismo, incluso con la figura de Octavio Augusto), sobre todo a partir de *labor*.

⁸² Vid. infra pp. 165-177. Tatum (1984: 439-440) llega a una conclusión similar, si bien con enfoque y matices distintos, a saber, que la transformación del símil de Apolonio agregaría de esta manera un comentario más puntiglioso a la asociación de Dido con el Ceneo macho-hembra: Primero vinculada a lo masculino a través de sus cambios en el rol de género, ella es ahora asociada a un héroe que en su poema se convierte en una figura remota, nostálgica; Dido se asemeja al Heracles descrito en las *Argonáuticas* precisamente porque se está desvaneciendo de la vista en un sentido literal, como un ser visible, y también en un sentido figurado, como un paradigma de comportamiento heroico.

tal modo que ambos personajes quedan unidos en su constitución, en el desarrollo de sus respectivos contextos narrativos y, por último, en su desaparición de los poemas.

INTERTEXTO DE CATULO: EL INTRINCADO ECO (O LABERINTO ALUSIVO) Y LA SEGUNDA AUSENCIA DE ARIADNA

Tras el símil de la luna, Eneas llora y dirige un breve discurso, fundamentalmente apologético, a Dido y le jura que fue por orden de los dioses que la dejó, el motivo de su partida fue involuntario: *invitus, regina, tuo de litore cessi* (6.460), palabras que, de manera casi textual, le dice la cabellera de Berenice a su reina en un poema de Catulo: *invita, o regina, tuo de vertice cessi* (66.39).

De todas las dinámicas de intertextualidad que ocurren en el encuentro entre Dido y Eneas en los *Lugentes campi* es la relación con el poema de Catulo la que ha resultado más problemática y ha sido motivo de más diversas interpretaciones. El poema de Catulo es una adaptación de un original de Calímaco (Call. fr. 110 Pfeiffer; vid. Clausen 1970 passim): el poema del Batíada fue compuesto para celebrar a Berenice, la joven reina que se había desposado con Tolomeo III Euergetes, quien alcanzó el trono de Egipto en el año 247 a.C.; poco después del matrimonio, Tolomeo fue a combatir a Siria, de modo que Berenice ofrendó a los dioses un rizo de su cabello para que su marido regresara y estuviera a salvo. Cuando el cabello desaparece, el astrónomo Conón lo identifica en un grupo de estrellas localizado entre Leo, Virgo y la Osa. La nueva constelación (el catasterismo) constituye el tema de una elegante pieza de poesía cortesana, que Catulo traduce. El principio del poema de Catulo está dedicado a eventos previos que conforman el contexto del catasterismo del rizo de cabello; mientras que la segunda mitad describe el tránsito a los cielos desde el punto de vista del rizo, lo cual le permite expresar sus propios sentimientos sobre su situación (Knox 2007: 161). Es en esta segunda parte cuando el rizo de cabello le expresa a Berenice sus sentimientos, a saber, que dejó su cabeza como un acto involuntario.

Si bien el intertexto ya había sido reconocido por comentaristas desde hace siglos,⁸³ no ha dejado de sorprender por la aparente incongruencia de su contexto: en el poema de Catulo, quien habla es el cabello de Berenice que lamenta haberse separado de la cabeza de la reina poco antes de convertirse en constelación, de tal modo que la alusión, aparentemente cómica, resulta del todo inconsistente con el momento de tristeza y conmoción que se da en el inframundo en la *Eneida*, y que responde a la elaboración de trasfondo trágico que se enraíza en todo el libro 4 con su respectivo vínculo temático cuando Eneas, en aquel famoso verso incompleto, dice *Italiam non sponte sequor* (4.361). Así pues, esta alusión, aparentemente desafortunada, a principios del siglo XX era vista como una simple apropiación de la palabra o el ritmo, la cual carecería del cuidado por parte del poeta de pensar en el marco del texto aludido (Rand 1906: 23), tal como dice el escoliasta de Verona sobre Virgilio en sus imitaciones, a saber, ad A. 10.557: “neque temporis neque loci habet curam”. De hecho, la tendencia general era pensar que la alusión ni siquiera era consciente: “surprising, and presumably unconscious, echo” (Fletcher 1941 ad loc), “subconscious, or apparently purposeless, reminiscence” (Richardson 1942: 40),⁸⁴ “the one reminiscence may well be as uncounscious as the other” (Fordyce 1961 ad Cat. 66.39);⁸⁵ lo cual, a pesar de algunas otras posturas,⁸⁶ todavía sostenía Williams (1972 ad loc): “It is astonishing that Virgil

⁸³ Cf. Heyne ad loc: “Ursinus comparat Catulli versum de Coma Berenices. Conveniunt saltem verba”. Fulvio Ursinus (1529-1600), bibliotecario del Vaticano, hizo una *collatio* de la obra de Virgilio en 1568.

⁸⁴ De manera similar, Anderson (1943: passim) desarrolla el argumento, a partir de una interpretación freudiana, de que, en efecto, el eco sería inconsciente y que Virgilio estaría culpando a su propio héroe de ser trivial.

⁸⁵ Fordyce de hecho se siente incómodo con tal relación: “(...) to suppose that deliberately raised the words from their trivial context in Catullus to one charged with tragic emotion may be as rash as to suspect that Ovid was parodying Virgil when he made the solemn *hoc opus, hic labor est* serve the purposes of the *Ars Amatoria* (i. 453)”

⁸⁶ Ya Cartault (1926: 510) afirmaba que el cambio de contextos resignificaba el verso, si fuera Ovidio podría pensarse en una parodia pero Virgilio es serio: “pour lui les mots n’ont que leur sens; une fois détachés d’un contexte qui leur donnait une couleur spéciale, ils s’accommodent d’un contexte nouveau, où ils en prennent un autre”. Asimismo, Thornton (1962: passim) dice que la alusión no sólo es intencional sino conmovedora y que debe considerarse desde un matiz serio, pues entraña una serie de vínculos temáticos insoslayables: la divinidad de Eneas y la constelación, el apogeo de la realeza de Dido y Berenice, la crueldad de la separación,

has transferred a line from a mock-heroic, indeed comic, context to his passage of intense emotional pathos. I do not find it satisfying to see in this, as many commentators do, a supreme example of Virgil's skill to do the near impossible successfully; I prefer to regard the line as wholly unconscious reminiscence". A pesar de las personalidades que sostienen esta opinión, me parece claro que resulta del todo improbable: ya el propio Norden (1903 ad loc.) hablaba de la enorme cercanía de los contextos de los poemas, como los juramentos (*adiuro* Cat. 66.40 y *iuro* Verg. A. 6.458) y los instrumentos mediante los cuales se dan las separaciones (*ferro* Cat. 66.42 y Verg. A. 6.457), además de que es claro que Virgilio conocía bien el poema 66 de Catulo.⁸⁷ Probablemente Williams se refería a estudiosos como el propio Norden, Knight (1944: 90), para quien Virgilio quizá pudo haber olvidado las asociaciones cómicas, o Harrison (1970 [1990]: 445), quien sostenía que el objetivo de Virgilio estribaba simplemente en demostrar inteligencia y originalidad en el modo de reelaborar su modelo, postura que también mantenía Austin (1986 ad loc) al afirmar que para Virgilio "no violation of literary taste existed in his ennoblement of a piece of fun".

Aunque resulta evidente que Virgilio era capaz de realizar este tipo de juegos literarios de ingenio e inteligencia, las explicaciones no parecen del todo satisfactorias, pues también es muy poco probable que el Mantuano haya operado un mecanismo literario sin

etc. Wigodsky (1970: 127) también concuerda con Thornton en que es un eco deliberado y una alusión significativa al destino de Eneas: como el cabello de Berenice se irá al cielo –será deificado– y es necesario asegurarse de que los dioses le ordenen a él, reticente e ignorante, dejar a Dido.

⁸⁷ Virgilio imita a Catulo en diversos lugares de su obra (vid. Ellis 1876: xx; Cole 1901: passim; Wigodsky 1970: 126-139; Nappa 2007: 377-398). En particular, Ferguson (1971/1972: 35) ofrece diversos paralelismos que confirman que el Mantuano obviamente conoció el *Coma Berenices*: las junturas *novum... sidus* (Cat. 66.64 y G. 1.32) y *rapidi solis* (66.3 y G. 1.92); también *quid domini faciant, audent cum talia fures* (E. 3.16) está tomado de *quid facient crines, cum ferro talia cedant* (66.47); por otra parte, el *te tuumque caput* (66.40) está en A. 4.491-92; asimismo, *adiuro* con acusativo (como *adiuro caput* 66.40) parece más una construcción calimaquea que latina y Virgilio la toma (*adiuro caput* A. 12.816); cf. Conte (1986): 89, nota 68, quien afirma que la construcción de *adiuro* con acusativo crea un "precious effect" y llama a san Agustín, *Locutiones in heptateuchum* 1.75: *Graeci non habent 'per' sed 'adiurabo te dominum deum coeli'*.

ninguna otra intención que el ingenio y, sobre todo, sin que su propia obra se colmara de sentidos nuevos mediante el texto aludido.⁸⁸

Una primera observación importante, aún no para explicar la aparente incongruencia pero sí para establecer inequívocamente la deliberación en el eco, que ya había sido tratada por Norden (1903 ad loc), establecida por Clausen (1970: 90-92) y que Tatum (1984: 440-442) elaboró más profusamente, es que la alusión no estriba únicamente en la cita directa de un verso, sino que se extiende temáticamente a lo largo de los juramentos hechos respectivamente por la *Coma* y por Eneas. En el poema de Catulo, tras el verso aludido, la *Coma* continúa con lo siguiente:

*invita: adiuro teque tuumque caput,
digna ferat quod si quis inaniter adiurarit:
sed qui se ferro postulet esse parem?
ille quoque eversus mons est, quem maximum in oris
progenies Thiae clara supervehitur,
cum Medei peperere novum mare, cumque iuventus
per medium classi barbara navit Athon.
quid facient crines, cum ferro talia cedant? (66.40-8)*

Contra mi voluntad, te juro por ti y tu cabeza, y que tenga digno castigo si alguien jurara en vano; sin embargo ¿quién buscaría equipararse al hierro? También fue derrumbado aquel monte sobre al que, de mayor tamaño que los demás, recorre por las tierras el ilustre hijo de Tía, cuando los medos crearon un nuevo mar y la juventud bárbara navegó por en medio del Atos. ¿Qué podría hacer una cabellera cuando tales montes ceden al hierro?

Por su parte, Eneas, después de haber reconocido a Dido y constatar la noticia de su suicidio, da su defensa mediante juramento y explicación:

⁸⁸ Por otra parte, Feldherr (1999: 108) objeta que el propio esfuerzo por explicar la alusión muestra que los lectores de Virgilio debieron quedar sorprendidos con la misma, además de que el gesto del corte del rizo, que Catulo y Calímaco ofrecen, recuerda vívidamente la muerte de Dido, cuando Iris le corta un pedazo de pelo para permitirle morir. Cf. Hardie 2006: 34.

...per sidera iuro
per superos et si qua fides tellure sub ima est
invitus, regina, tuo de litore cessi
sed me iussa deum quae nunc has ire per umbras
per loca senta situ cogunt noctemque profundam
imperiiis egere suis... (A. 6.458-63)

[...] juro por los astros, por los dioses y, si alguna cosa sagrada hay en esta tierra ínfima, reina, que me fui de tus costas contra mi voluntad. Al contrario, los mandatos de los dioses, que ahora me obligan a ir por las sombras, por sitios desolados y por el abismo de la noche, me llevaron con sus órdenes.

El discurso de Eneas a Dido tiene muchos elementos similares a los que expresa el cabello de Berenice, aunque en una forma un poco distinta. El rizo de cabello dejó a la reina involuntariamente, jura que está diciendo la verdad, por Berenice y por su cabeza (*adiuro teque tuum caput* 66.40); mientras Eneas, por su parte, jura por las estrellas, los dioses y la tierra del inframundo (*per sidera iuro | per superos et si qua fides tellure sub ima est* 6.458-59) justo antes de decirle a Dido que se fue involuntariamente; tal como el rizo de cabello reclama que ha sido el poder superior de una espada (*sed qui se ferro postulet esse parem?...* 66.42, *quid facient crines, cum ferro talia cedant* 66.48), Eneas le explica a Dido que se ha ido por orden de un poder superior, a saber, los dioses (*iussa deum* 6.461); cuando Eneas ve a Dido en los *Lugentes campi*, comienza mencionando la espada que ella usó para suicidarse (*ferroque extrema secutam* 6.457), su aparición es un poco sorprendente y una posible explicación para ello quizá sea la intención de generar un vínculo más profundo con el poema de Catulo. Dado que esto ocurre justo tres versos antes del eco de Catulo, la escena trae inevitablemente a la mente el filo del verso 42 con el que el cabello de Berenice fue cortado.

Es resumen, tanto Eneas como la *Coma* intentan excusarse diciendo que se fueron involuntariamente, juran por un poder superior y añaden que ese mismo poder los obligó a irse. Esta certeza, entonces, de que la alusión no sólo es deliberada sino también se entraña

en una dinámica más amplia que se dilata temáticamente a un nivel contextual inmediato tanto para el 66 como para la escena de la *Eneida*, continúa sin resolver del todo por qué en un momento de cariz más bien trágico Virgilio activaría una relación intertextual que parece llevar a la risa. Un propuesta significativamente razonable para dirimir la pugna entre las atmósferas sentimentales que subyacen en cada texto es la que presentó, primero, Clausen (1970: 85) y que fue seguida y diversificada por otros,⁸⁹ a saber, el hecho de que los poemas 65 y 66 de Catulo mantienen un vínculo irreductible, son inseparables y, por lo tanto, cualquier aproximación interpretativa debe ponderar la importancia de la posición del poema dentro de la estructura (por sí sola problemática) del poemario de Catulo. Lo que en Calímaco probablemente era una pieza de ocasión, un divertimento cortesano lleno de erudición, en Catulo adquiere tonos de pérdida y tristeza: el 66 está precedido inmediatamente por el poema a Hórtalo en el que el poeta dice que está escribiendo una versión de Calímaco, como le fue pedido, pero que lo está haciendo en un momento de intenso dolor (claramente por la reciente muerte de su hermano).⁹⁰

*sed tamen in tantis maeroribus, Hortale, mitto
haec expressa tibi carmina Battiadae
(ne tua dicta vagis nequiquam credita ventis
effluxisse meo forte putes animo). (65.15-18)*

Sin embargo, entre tan grandes tristezas, te envío, Hórtalo, estos versos traducidos del Batiada, para que no creas que tus palabras, confiadas en vano a los vientos errantes, por casualidad se han alejado de mi mente.

⁸⁹ Cf. p. ej. Tatum 1984, Skulsky 1985, Johnston 1987, Edwards 1991, Griffith 1995, Wills 1998.

⁹⁰ Aunque no esclarece este problema en concreto, resulta interesante la relación intertextual que existe entre los poemas de Catulo en torno a la muerte de su hermano y el libro 6 de la *Eneida*. Vid. Tracy (1977: passim).

Como ha dicho Tatum (1984: 443), el 66 es un poema sobre separación e inmortalidad pero fue escrito por un poeta que estaba soportando el dolor de una genuina separación y de una terrible muerte, y no en el mundo mítico y divino de las reinas tolemaicas y las constelaciones sino en su propia vida. El vínculo entre el 65 y el 66 obliga a una compleja lectura de Catulo y, además, a una lectura compleja de Virgilio. Hasta donde sabemos, el de Calímaco era un ingenioso y halagador poema que convertía el dolor momentáneo de la separación en una experiencia que conducía a la inmortalidad. En Catulo, la idea original adquiere un carácter conmovedor porque el ingenio y juego del *plocamós* contrasta con el muy real lamento personal y la separación que el poeta sufrió; para su hermano no hubo catasterismo, no hubo inmortalidad, y para él, consecuentemente, no hubo consolación.

Entonces, podemos concluir momentáneamente que Virgilio introduce una dinámica intertextual en el discurso que Eneas da a Dido en los *Lugentes campi* (A. 6.456-66) en la que la cita casi *verbatim* de Catulo (*invitus, regina, tuo de litore cessi* 6.460) activa un mecanismo alusivo más amplio en el que se concentra de manera indirecta un tono de profunda tristeza y de verdadera pérdida que emerge del poema 65 de Catulo. Sin embargo, como dice Feldherr (1999: 109), “to remove that tension by privileging the ‘real’ sorrow of the poet seems to me to oversimplify the effect of the poems. Such a reading removes the darker possibility that, far from being an intrusion to be read past, the humor of the lock’s speech in fact problematizes our understanding of persona’s own expression of grief in 65”,⁹¹ de manera que, concluye Feldherr, el hecho de que Catulo, como personaje del 65, y Dido en este pasaje

⁹¹ Para reforzar su postura con respecto a esto, el estudioso cita a Fitzgerald (1995, 197): “Perhaps Vergil follows Catullus here in suggesting that words can never be controlled by the intentions of their speaker, being so marked with their own history and its diverse contexts that there is never a clear and univocal answer to the question ‘Who is speaking?’”

converjan en tantos puntos de contacto con la *Coma* no ofrece una clave interpretativa que nos permita ir más allá de las incongruencias del tono, al contrario, las hace más llamativas.⁹²

Parece seguro afirmar que la cita es deliberada y consciente, pero también que entraña una dificultad interpretativa que no ha podido llevarse a una solución certera y verdaderamente concluyente; más bien, se ha abierto un amplio espectro exegético, dada la propia naturaleza de la alusión, pues, como concluye Skulsky (1985: 455), “the passage is not an embarrassment that has to be denied or explained away, but rather a brilliant demonstration of intentional, complex, and controlled ambivalence, essential both to the dramatic effect of the scene and to its thematic import”. Dentro de las múltiples explicaciones (habida cuenta también de la múltiple significación y de las redes variadas de correspondencias en los pasajes virgilianos), y particularmente siguiendo la línea de una interpretación que contemple contextos más amplios,⁹³ habría que enfatizar que existen otros

⁹² Es digno de resaltarse el hecho de que la incongruencia en los tonos proviene precisamente de los contextos y no de la propia composición del verso; de hecho, como ha subrayado Conte (1986: 88-89), si aisláramos el verso de Catulo, sería catalogado como un “registro” patético-sublime: la fuerte repetición de *invita* en primera posición de verso, el poliptoton *tuo-te-tuum*, la repetición *que...que* (típica del estilo elevado de la épica), el vocativo introducido por la interjección *o*, y el uso metafórico de *vertex* en vez de *caput*.

⁹³ Horsfall (ad loc), con su habitual capacidad de aguda síntesis, resumió las líneas generales del debate académico así: “Is it enough to suppose that V. has brought off a brilliant reference to Catullus (so e.g. Harrison 445 ‘his aim was simply to display cleverness and originality’), however ill-suited the context might seem to be to ‘mere’ brilliance? How intimately is V.’s reader expected to recall Cat.’s style and context? Will (s)he remember the antithesis of lofty style and witty context? Easily reworked, therefore, by the removal of Catullan context (Conte)? Could there be a reference to Aen.’s ultimate deification (Wigodsky, Nadeau, Skulsky, Johnston)? Is it relevant that the lock may be understood as a pledge, or indeed offering (Skulsky)? With 458 [*Funeris heu tibi causa fui? Per sidera iuro*], cf. Cat.66.40-1 [*Invita, adiuro teque tuumque caput, / digna ferat quod si quis inaniter adiuravit*] (Tatum). Since in Call./Cat., the lock would be delighted to return to its original place, is Aen. also willing to renounce the heavens to return to Dido (von Albrecht)? Is there also tragedy implicit in Call./Cat. (Clausen, Tatum, Feldherr)? Is Berenice merely an elaborate cover for the funeral of Patroclus (Drew Griffith)? Is Aen. suggesting that the loss is as though a part of himself (Ricottilli)? That is summarise, drastically, the issues present in the debate (cf. also Feldherr, 108ff.), though no general agreement seems to have emerged, or so I sense, that any sort of decisive answer has been reached. Few relatively minor Virgilian issues have remained quite so long so unresolved. But should we also ask how many other locks of hair are we expected to bear in mind? That cut by Iris off the dying Dido (4.698f., 702-5 [*nondum illi flavum Proserpina vertice crinem / abstulerat Stygioque caput damnaverat Orco / ergo Iris croceis per caelum roscida pennis / mille trahens vario adverso sole colores / devolvat et supra caput adstitit. “hunc ego Diti / sacrum iussa fero teque isto corpore solvo.” / sic ait et dextra crinem secat: omnis et una / dilapsus calor atque in ventos vita recessit.*]) perhaps: see Skulsky (1985), 451, Tatum, 444, Smith, 306, Griffith, 49f. Perhaps also Eur. *Alcestis*, 74-6, behind *Aen.4*, *cit.*: see Smith, 308, Griffith 49f.. It is not clear to me whether or not we

vínculos que, vistos con cierta intrincación, a mi juicio, pueden conducirnos no sólo a la tristeza contextual (del 65) sino nuevamente a la alusión implícita (mediante su ausencia) a Ariadna y a arrojar mayor luz sobre el uso de la cita de Catulo.

Más allá de las dificultades que entraña la unidad y disposición del *Liber* de Catulo,⁹⁴ podemos establecer un vínculo que enlaza, a través del 65, los poemas 64 y 66. En los versos 17 y 18 del poema 65 que acabamos de citar (*ne tua dicta vagis nequiquam credita ventis | effluxisse meo forte putes animo*), aparece el motivo de decir palabras al viento, motivo de fundamental importancia en el 64 que aparece en distintos contextos: en la écfrasis de la *vestis*, la actitud de Teseo es descrita en esos términos (*immemor at iuvenis fugiens pellit vada remis, | irrita ventosae liquens promissa procellae* 58-59),⁹⁵ más adelante, Ariadna se queja en vano (como ella misma reconoce) del abandono de Teseo ante los vientos (*sed quid ego ignaris nequiquam conquerar auris, | externata malo, quae nullis sensibus auctae | nec missas audire queunt nec reddere voces?* 164-66)⁹⁶ y finalmente Teseo, para su desgracia, olvida las órdenes de su padre (*haec mandata prius constanti mente tenentem | Thesea ceu pulsae ventorum flamine nubes | aerium nivei montis liquere cacumen.* 238-40).⁹⁷ Así, la promesa de Catulo a Hórtalo (poema 65), a diferencia de las promesas de Teseo a Ariadna o a su padre (poema 64) será cumplida, mediante la traducción de Calímaco, en el poema 66.

A pesar de que el nexa temático enunciado pueda deberse simplemente a razones azarosas por tratarse de un tópico, la enorme influencia del poema 64 en la obra de Virgilio

should also think of e.g. 4.357 [(*testor utrumque caput*) *celeriter mandatas auras*], the heads of father and son by which Aen. had sworn. Regrettably, I find myself quite unable to offer any sort of definitive answer.”

⁹⁴ Para un estado de la cuestión vid. Skinner 2007: passim.

⁹⁵ “Pero el joven olvidadizo golpea el mar con sus remos dejando sus promesas vanas a la ventosa tormenta”.

⁹⁶ “¿Pero por qué, agitada por el mal, me quejo en vano ante las auras insensibles que, desprovistas de sentidos, no pueden ni escuchar mis palabras ni responder?”.

⁹⁷ “Esos mandatos abandonaron a Teseo, que antes los mantenía con mente constante, tal como las nubes abandonan por el soplo de los vientos la cima aérea de una montaña nevada”.

y particularmente la importancia de Ariadna como modelo en la construcción del personaje de Dido están absolutamente constatadas,⁹⁸ de modo que la cercanía o el vínculo inherente entre los poemas 64 y 66, si bien de modo intrincado, debe dotar el abandono de Berenice de un trasfondo donde subyace el abandono de Ariadna, en particular si se atiende al vocablo *regina*, que, como ya señalé, enlaza las figuras de Dido y Ariadna en la écfrasis de las puertas del templo de Apolo.

En esta compleja red de reminiscencias, por otro lado, Eneas, justo después de hacer los sacrificios a Hécate, hace referencia a los héroes que han descendido al inframundo, como Orfeo y Pólux, y enseguida: ... *quid Thesea, magnum | magnum quid memorem Alciden?...* (6.122-3).⁹⁹

Si las asociaciones entre Dido y Ariadna y Eneas y Teseo son tan evidentes, parece que el abandono de un rizo de cabello que, como Ariadna, devendrá constelación, debe situarnos en el imaginario que nutre permanentemente la tragedia de la sidonia: el poema 64.

Los poemas 64 y 66 de Catulo también sugieren una íntima relación, si se atiende a ciertos principios temáticos que son incluso visibles en el léxico empleado. Cuando el rizo de cabello le habla a Berenice tratando de explicar la poca sinceridad de las lágrimas de las doncellas una vez que deben desposarse,¹⁰⁰ dice lo siguiente:

*id mea me multis docuit regina querellis
invisente novo proelia torva viro.
et tu non orbem luxti **deserta** cubile,
sed fratris cari flebile discidium?
quam penitus **maestas exedit cura medullas!**
ut tibi tunc **toto pectore sollicitae***

⁹⁸ Vid. Cole 1901: 82; Rand 1906: 25-27; Hermann 1939: passim; Kilroy 1969: passim; Wills 1998: 278-280.

⁹⁹ “¿Para qué recordaré a Teseo, para qué al gran Hércules?”.

¹⁰⁰ Aquel momento de juventud de las muchachas que aún duermen con sus madres es descrito también en el 64.86-90, cuando Ariadna es comparada con el mirto u otras flores que comienzan a colorear en primavera.

*sensibus ereptis mens excidit! at [te] ego certe
 cognoram a parva virgine magnanimam.
 anne bonum oblita es facinus, quo regium adeptas es
 coniugium, quod non fortior ausit alis?
 sed tum **maesta** virum mittens quae verba locuta est!
 Iuppiter, ut tristi lumina saepe manu!
 quis te mutavit tantus deus? an quod amantes
 non longe a caro corpore abesse volunt?
 atque ibi me cunctis pro dulci coniuge divis
 non sine **taurino sanguine** pollicita es,
 si reditum tetulisset. (Cat. 66.19-35)*

Esto me lo enseñó mi reina mediante muchos lamentos, cuando su nuevo esposo marchaba a crueles batallas. ¡No lloraste tú, abandonada, por el lecho vacío sino por la separación, digna de llanto, de tu querido hermano! ¡Cuán profundamente **la angustia devoraba tus afligidas entrañas!** ¡Cómo entonces, agitada **en todo tu corazón**, arrancados los sentidos, perdiste la razón! Empero, yo con certeza [te] sabía magnánima desde [que tú eras] una niña pequeña. ¿Acaso has olvidado la noble acción mediante la cual obtuviste un matrimonio regio? Sin embargo, ¡qué palabras dijiste entonces al despedir a tu esposo, **afligida!**¹⁰¹ ¡Con cuánta frecuencia, por Júpiter, trillaste tus ojos con la mano! ¿Qué dios tan poderoso te ha transformado? ¿O es que acaso los enamorados no quieren estar lejos del cuerpo amado? Allí prometiste [sacrificarme] a todos los dioses por tu dulce esposo, no sin [derramar] **sangre de toro**, si él volviera a tu lado.

Naturalmente, la imagen de la reina/princesa abandonada (*deserta*) es parte fundamental de la configuración de la primera imagen de Ariadna en la *vestis* del 64, que, al despertar, *desertam in sola miseram se cernat harena* (64.57).¹⁰² Asimismo, la angustia, en el sentido de cuita amorosa (*cura*),¹⁰³ que consume o devora (*exedere*)¹⁰⁴ el interior (*medullae*) de la enamorada es parte del imaginario catuliano y se entronca con la descripción de Ariadna en dos estados distintos, primero, en el arrebato del enamoramiento causado por la primera vez

¹⁰¹ Aunque *maesta* suele entenderse con *verba*, me parece más adecuada la lectura como un predicativo de *tu*.

¹⁰² “Se ve a sí misma, miserable, abandonada en la playa vacía”. Como es evidente, esta imagen tiene también su paralelo para Dido que en su primer discurso, una vez que se ha dado de cuenta que Eneas está por marcharse, tras quejarse de que si al menos hubiera dejado un hijo, dice: *non equidem omnino capta ac deserta uiderer* 4.330 (“ciertamente no parecería que estoy completamente cautiva y abandonada”).

¹⁰³ Vid. comentario ad 6.444

¹⁰⁴ Vid. comentario ad 6.442

que ve a Teseo: *imis exarsit tota medullis* (64.93); luego, una vez que la han abandonado y mira a lo lejos, como la estatua de una bacante, la nave de Teseo: *magnis curarum fluctuat undis* (64.62).¹⁰⁵ Por otra parte, también la absoluta entrega a un sentimiento, expresada con la juntura *toto pectore*, halla su paralelo en Ariadna que, recién abandonada en la isla, despreocupada de su ropa y su entorno, *toto ex te pectore, Theseu, | toto animo, tota pendebat perdita mente* (64.69-70).¹⁰⁶ También la caracterización de la enamorada triste o afligida (*maesta*), tras el abandono, se encuentra en la caracterización de Ariadna que, mientras corre por la playa y sube a los montes, justamente antes de lanzar su primer discurso, es descrita así: *atque haec extremis maestam dixisse quaerelis* (64.130);¹⁰⁷ igualmente, en la última imagen de su abandono, de manera previa al cambio de cuadro en la écfrasis, se retoman los elementos de la primera descripción,¹⁰⁸ no obstante, su venganza ya ha sido llevada a cabo: *quae prospectans cedentem maesta carinam | multiplices animo uoluebat saucia curas*

¹⁰⁵ “Flota en grandes olas de angustias”. Este imaginario encuentra un poderoso eco (desarrollado con mayor diligencia poética y profusión narrativa, y naturalmente no sólo abrevado de Catulo) en la descripción inicial de Dido en el libro 4.1-5: *at regina gravi iamdudum saucia cura | uulnus alit venis et caeco carpitur igni. | multa uiri uirtus animo multusque recursat | gentis honos: haerent infixi pectore uultus | uerbaque nec placidam membris dat cura quietem* (“Por su parte, la reina, herida ya desde hace tiempo por una profunda angustia, alimenta la herida en su sangre y es consumida por un fuego invisible. La gran virtud del héroe y la gran gloria de su linaje recorren su mente; quedan completamente fijos en su corazón su rostro y sus palabras”) y más explícitamente, previo al símil de la cierva, en 4.66-67: *est mollis flamma medullas | interea et tacitum uiuit sub pectore uultus* (“mientras tanto, la llama devora las blandas entrañas y la silenciosa herida vive bajo su pecho”). En el caso de Virgilio, la repetición del imaginario crea un perfecto paralelismo entre sus elementos constitutivos: *igni/flamma, venis/medullas, caeco/tacitum, uulnus/uulnus, alit/uiuit*.

¹⁰⁶ “Perdida estaba pendiente de ti, Teseo, con todo su corazón, con todo su espíritu, con todo su intelecto”. La imagen encuentra eco en Dido que, enamorada, sólo está pendiente de Eneas y de manera casi literal, como atada a su discurso, pende de su boca mientras narra los sucesos de Troya en 4.79: *pendetque iterum narrantis ab ore* (“y de nuevo queda colgada de la boca del que narra”).

¹⁰⁷ “y triste había dicho esto en sus últimas quejas”.

¹⁰⁸ La construcción anular en el cuadro de Ariadna es notable justamente a partir de la caracterización del personaje realizando la misma acción, esto es, viendo alejarse la nave de Teseo, así, en el primer cuadro: *saxea ut effigies bacchantis, prospicit, ehue! | prospicit et magnis curarum fluctuat undis* 64.61-62 (“como la efigie de piedra de una bacante mira a lo lejos, ay, mira a lo lejos y flota en grandes olas de angustias”); será pues el verbo *prospicio*, aquí en epanalépsis para dar énfasis, así como el sustantivo *cura*, los elementos que se repitan al final, y que den paso al otro cuadro (*parte ex alia* 64.251), que precisamente será la descripción de las bacantes, correspondiendo con *effigies bacchantis*.

(64.249-50).¹⁰⁹ Finalmente, aunque la sangre de toro constituye un elemento repetido hasta el hartazgo en la descripción de sacrificios, dadas las relaciones previas, quizá debería llamar la atención ese *taurino sanguine* (66.34), si se atiende a las preguntas que se hace Ariadna a sí misma sabiéndose abandonada y sin esperanza: *an patris auxilium sperem? quemne ipsa reliqui, | repersum iuuenem **fraterna caede** secuta?* (64.181-82).¹¹⁰ ¿Se podría pensar en una equivalencia entre la sangre derramada del toro y la del Minotauro? Al margen de esta última posibilidad, los paralelismos entre los elementos constitutivos que caracterizan a Berenice y a Ariadna respectivamente, y que, como es natural, se entroncan con la construcción de Dido, parecen claros; pero más allá de esta cercanía, hay un mecanismo intertextual, que opera en más de una ocasión en Virgilio, y es la relación de Dido con la Ariadna del 64 a través del 66. Cuando Dido, en su primer discurso, una vez que se ha dado cuenta de que Eneas está por marcharse, dice: *qua sola sidera adibam | fama prior* (A. 4.322-23),¹¹¹ como ha notado O'Hara (2011 ad loc), *sidera adire* significa obtener la inmortalidad (tal como dice Júpiter de Eneas para tranquilizar a Venus),¹¹² y se conecta con Ariadna, modelo por excelencia, quien obtendrá su corona convertida en constelación, lo cual es narrado no en el 64 sino en el 66. En efecto, es en el 66, cuando el rizo de Berenice habla de otros catasterismos, que se coloca precisamente junto a Ariadna:

[...] *ne solum in lumine caeli
ex Ariadneis aurea temporibus*

¹⁰⁹ “Entonces, mientras contempla, afligida, la nave que se aleja, herida, revolvía en su ánimo múltiples angustias”. Resulta notable cómo el último verso de esta descripción es claramente materia alusiva para la presentación de Dido en el libro 4 (1-5). Por otra parte, el adjetivo/participio *maesta* no es empleado para describir a la fenicia; no obstante, debe entonces cobrar mayor importancia la caracterización de Erifile como *maesta* en el pasaje de mi interés (vid. comentario ad 6.445).

¹¹⁰ “¿Acaso esperaré ayuda de mi padre, a quien yo misma abandoné siguiendo al joven manchado [con la sangre] de la matanza de mi hermano?”

¹¹¹ “Mi antigua reputación mediante la cual yo sola me dirigía a las estrellas”.

¹¹² A. 1.259: *sublimemque feres ad sidera caeli* (“y levado lo llevarás a las estrellas del cielo”).

*fixa corona foret, sed nos quoque fulgeremus
deuota flavi uerticis exuuiæ,
uuidulam a fluctu cedentem ad templa deum me
sidus in antiquis diua nouum posuit (66.59-64)*

Para que no sólo la corona de las cienes de Ariadna quedara fija en las estrellas del cielo, sino que yo también refulgiera como devoto despojo de la rubia cabeza, yendo, empapada de líquido, a las moradas de los dioses, me colocó ahí la diosa como un astro nuevo entre los antiguos.

En el poema 64, una vez que se introduce un nuevo cuadro de la *vestis* (*parte ex alia* 251), Catulo pasa abruptamente a una escena de bacantes que no concluye con solución de continuidad, que parece tener una escisión temática, respecto de la cual los editores y comentaristas no suelen expresarse: la estridencia de las ménades queda, pues, inconclusa, en ningún momento volvemos a ver al *Iacchus* del verso 251 y mucho menos el momento en que corona a Ariadna, se casa con ella y se la lleva al cielo para que forme una constelación;¹¹³ de la *tibia barbara* (264) que toca la bacante súbitamente pasamos de nuevo a la boda. Así pues, este silencio sobre el catasterismo de Ariadna parece significativo y solo se colma este vacío acudiendo al 66. El mecanismo mediante el cual las palabras de Dido, a través del 66, se conectan con el 64,¹¹⁴ entonces, constituye una intrincada alusión, en la que, a partir de la ausencia, de lo no dicho, la presencia de Ariadna emerge. Así, me parece que en el *inuitus regina tuo de litore/vertice cessi* (A. 6.460/ Cat. 66.39) es posible suponer nuevamente la pulsión de un personaje que no está de manera explícita pero cuya existencia es ineludible: Ariadna, otra vez, llama a su confrontación desde el silencio, de manera tal que

¹¹³ Cf. Ov. *Fast.* 3.459 ss.

¹¹⁴ Resulta digno de resaltar el hecho de que la declaración *sola sidera adibam* (4.322) de Dido se da justo en su primer discurso (palabras que aluden permanentemente al discurso de Ariadna, vid. especialmente Kilroy 1969: 54-57; Wills 1998: 278-280), justo después de que ha sido descrita así: *saevit inops animi totamque incensa per urbem | bacchatur, qualis commotis excita sacris | Thyias, ubi audito stimulant treterica Baccho | orgia nocturnusque vocat clamore Cithaeron* 4.300-3 (“fuera de sí, se enfurece y, ardiendo, por toda la ciudad va como bacante, tal como una ménade, excitada por el movimiento de los emblemas, cuando incitan los rituales trienales una vez que se ha escuchado el nombre de Baco y el Citerón nocturno convoca con su grito”).

no es el cabello de Berenice y Eneas lo que conforma el núcleo simbólico de la alusión sino el abandono de Ariadna resuelto en un catasterismo y el abandono de Dido, en cambio, culminado con su confinación a los *Lugentes campi*.

INTERTEXTO HOMÉRICO (Y DE SÓFOCLES): LA ESPADA DEL SILENCIO, EL DOBLE ÁYAX Y LA HERIDA INVERSA

Tras el *invitus regina tuo de litore cessi*, después de que Eneas continúa con su discurso exculpando su comportamiento por la obligación impuesta por fuerzas ajenas y superiores, finalmente, Dido comienza a irse; él le pide que se detenga, pues será lo último que puedan hablar, sin embargo, a pesar de que las palabras del troyano son genuinas e intentan mitigar el dolor, Dido permanece como roca, indolente ante lo que se le acaba de decir:

*talibus Aeneas ardentem et torua tuentem
lenibat dictis animum lacrimasque ciebat.
illa solo fixos oculos auersa tenebat
nec magis incepto uultum sermone mouetur
quam si dura silex aut stet Marpesia cautes. (A. 6.467-71)*

Con estas palabras Eneas intentaba atenuar el ánimo ardiente [de ésta] y su mirada torva, y derramaba lágrimas. Aquélla, volteada, mantenía los ojos fijos en el suelo y a pesar de lo que le decía no mostraba compasión en su rostro, como si duro silicio o roca marpesia estuvieran incólumes.

Esta reacción, “perhaps the most telling snub in all poetry” (Eliot 1945: 21), constituye otro modo de alusión, tal como observaba Servio (ad A. 6.468): *tractum autem est hoc de Homero, qui inducit Aiakis umbram Vlixis conloquia fugientem, quod ei fuerat causa mortis.*¹¹⁵ En efecto, en la *Odisea*, durante el relato de la *nekýia* que hace Ulises en el palacio de los feacios, después de las mujeres enviadas por Perséfone, él se encuentra con Agamemnon (11.387-466) y, luego, con Aquiles, con quien habla largamente, Patroclo, Antíloco y Áyax (11.467-540); entonces:

αἰ δ' ἄλλαι ψυχὰι νεκῶν κατατεθνηῶτων

¹¹⁵ “La fuente de esto es Homero, que muestra la sombra de Áyax huyendo del diálogo con Ulises, por el hecho de que éste había sido la causa de su muerte”.

ἔστασαν ἀχνύμεναι, εἴροντο δὲ κήδε' ἐκάστη.
 οἷη δ' Αἴαντος ψυχὴ Τελαμωνιάδαο
 νόσφιν ἀφεστήκει, κεχολωμένη εἵνεκα νίκης,
 τὴν μιν ἐγὼ νίκησα δικαζόμενος παρὰ νηυσὶ
 τεύχεσιν ἀμφ' Ἀχιλλῆος· ἔθηκε δὲ πότνια μήτηρ.
 παῖδες δὲ Τρώων δίκασαν καὶ Παλλὰς Ἀθήνη.
 ὥς δὴ μὴ ὄφελον νικᾶν τοιῶδ' ἐπ' ἀέθλω:
 τοίην γάρ κεφαλὴν ἔνεκ' αὐτῶν γαῖα κατέσχευ,
 Αἴανθ', ὅς περὶ μὲν εἶδος, πέρι δ' ἔργα τέτυκτο
 τῶν ἄλλων Δαναῶν μετ' ἀμύμονα Πηλεΐωνα.
 τὸν μὲν ἐγὼν ἐπέεσσι προσηύδων μελιχίοισιν:
 'Αἴαν, παῖ Τελαμῶνος ἀμύμονος, οὐκ ἄρ' ἔμελλες
 οὐδὲ θανῶν λήσεσθαι ἐμοὶ χόλου εἵνεκα τευχέων
 οὐλομένων; τὰ δὲ πῆμα θεοὶ θέσαν Ἀργείοισι,
 τοῖος γάρ σφιν πύργος ἀπώλεο· σείο δ' Ἀχαιοὶ
 ἴσον Ἀχιλλῆος κεφαλῇ Πηληϊάδαο
 ἀχνύμεθα φθιμένοιο διαμπερές· οὐδέ τις ἄλλος
 αἴτιος, ἀλλὰ Ζεὺς Δαναῶν στρατὸν αἰχμητῶν
 ἐκπάγλως ἤχθηρε, τεῖν δ' ἐπὶ μοῖραν ἔθηκεν.
 ἀλλ' ἄγε δεῦρο, ἄναξ, ἴν' ἔπος καὶ μῦθον ἀκούσης
 ἡμέτερον: δάμασον δὲ μένος καὶ ἀγήνορα θυμόν.'
 ὥς ἐφάμην, ὁ δὲ μ' οὐδὲν ἀμείβετο, βῆ δὲ μετ' ἄλλας
 ψυχὰς εἰς Ἑρεβος νεκῶν κατατεθνηώτων.
 ἔνθα χ' ὄμως προσέφη κεχολωμένος, ἦ κεν ἐγὼ τόν·
 ἀλλά μοι ἤθελε θυμὸς ἐνὶ στήθεσσι φίλοισι
 τῶν ἄλλων ψυχὰς ἰδέειν κατατεθνηώτων.' (11.541-67)

Proseguían las almas allí de los otros difuntos en profundo dolor cada cual refiriendo sus cuitas; solamente a lo lejos teníase el alma de Áyax Telamonio apartada y en ira por causa del triunfo que alcancé sobre él en el juicio tenido en el campo por las armas de Aquiles: dispúsolo Tetis su madre y juzgáronlo jóvenes teucros y Palas Atenea. ¡Ojalá yo no hubiera ganado en aquella porfía, pues por ello a la tierra cayó semejante cabeza, la de Áyax, mejor en figura y en hechos que todos los argivos después del Pelida intachable! Y entonces con suaves palabras volvíme hacia él: 'Áyax, hijo de aquel noble y cabal Telamón, ¿ni después de la muerte olvidarte podrás del rencor contra mí por aquellas tristes armas? Gran daño ello fue que infirieron los dioses a los dánaos: tan grande baluarte perdimos contigo. Con no menos dolor que la muerte de Aquiles lloramos los argivos la tuya que nadie causó: sólo Zeus, que no tuvo medida en su odio a la grey de los dánaos, aguerridos lanceros, por sí decidió tu ruina. Pero llégate, ¡oh príncipe!, aquí y oye atento las cosas que aún habré de decirte; reprime tu furia y tu orgullo'. Tal hablé, mas sin darme respuesta se fue con las almas de los otros mortales sin vida, del Érebo al fondo. Algo, empero, él dijera a pesar de su enojo o de nuevo comenzara yo a hablarle, mas vivo se alzaba en mi pecho el deseo de ver a otros héroes privados de vida.¹¹⁶

¹¹⁶ Utilizo de aquí en adelante la traducción de Pabón (1982) modificada.

Es evidente que la culpa de Ulises, su arrepentimiento por haber vencido al Telamónida, el reconocimiento consciente de que aquella acción detonó su suicidio (sin ser en realidad el responsable directo, 11.557-8), así como el silencio y la partida de Áyax representan una marca temática que, junto con las dimensiones del pasaje,¹¹⁷ obligan a considerarlo un modelo directo para el encuentro entre Dido y Eneas (Knauer 1964a: 111-12, cf. Norden ad loc). Sin embargo, es posible objetar algunas deficiencias que se entrañan en la relación funcional de la fuente homérica con el pasaje de los *Inferi* virgilianos, como apunta Tatum (1984: 445): el hecho de que Áyax sea un héroe masculino, aparentemente muy lejano de la feminidad de Dido,¹¹⁸ el carácter heroico tan distinto de Eneas y el Laertíada, visible sobre todo en la compasión que muestra el troyano al ver a Dido y la respuesta de Odiseo quien le dice a los feacios que, de haber querido quedarse más tiempo, pudo haber hablado con él (11.566-7). Entonces, el efecto de cada pasaje es muy distinto: “The Homeric encounter (Odysseus and Ajax) has less impact on the reader than the Vergilian (Aeneas and Dido) chiefly because Ajax is not a familiar dramatic figure from earlier in the poem as the tragic figure of Vergil’s Dido.” (Mackie 1988: 128, n. 3). La diferencia en el *páthos* de cada pasaje,¹¹⁹ así como las incongruencias superficiales recién enunciadas son atribuibles a que, nuevamente, la relación de Virgilio con su modelo es mucho más compleja de lo que aparenta. En primer lugar, el trasfondo del personaje de Áyax no está confinado únicamente a este pasaje; el héroe, en el imaginario virgiliano, se nutre de muy diversas fuentes,

¹¹⁷ Ambos pasajes son de 27 versos, esto, naturalmente, considerando el encuentro de la *Eneida* sólo a partir de la aparición de Dido (6.450)

¹¹⁸ Naturalmente, como se verá más adelante, la construcción de Dido sugiere facetas masculinas en diferentes etapas del desarrollo del personaje. Con respecto a su relación con Áyax, West (1980b: 323) propone que el paralelo está estrechamente asociado a la aparición de Ceneo (vid. comentario ad 448), que implica heroísmo masculino, lo cual resulta más notable en el énfasis de la imagen de Dido que, si bien destruida por el *durus amor* (6.442), muestra una actitud incólume en el *dura silex* (6.471) en su desprecio.

¹¹⁹ Me parece claro que no se puede hablar de una deficiencia en el pasaje de la *Odisea*, la aparente falta de dramatismo responde a la muy distinta naturaleza y finalidad de la poesía homérica.

particularmente de la tragedia de Sófocles.¹²⁰ En efecto, con Panoussi (2002: 96-101) se puede decir que la presencia alusiva de Áyax atestigua la existencia de un registro trágico en la épica que se entronca y vuelve complejos los registros alusivos dentro del poema; en particular en Dido (y en Turno) se puede notar una construcción sistemática a partir de la figura de Áyax, preeminentemente desde el héroe homérico y el protagonista de la tragedia homónima de Sófocles, de manera tal que la relación intertextual entre la tradición homérica y la tragedia de Sófocles constituye el fondo desde el cual Virgilio orchestra la interpretación de los registros alusivos épico y trágico en la construcción del personaje de Dido. Por otra parte, como intentaré mostrar más adelante, la propia escena homérica se torna mucho más compleja si se atiende a su relación con otros pasajes de la *Ilíada* y, particularmente, si se pone en relación con el entramado de inversiones que constituyen el ensamblaje de la relación entre Dido y Eneas en la *Eneida*.

A pesar de que la escena homérica constituya el evidente fondo alusivo, si se amplía el espectro de la visión de la construcción del personaje de Dido, tan certeramente sintetizada en la escena de mi interés, es posible hallar una serie de correspondencias con el personaje de Áyax, ya no el homérico sino el trágico. Los puntos de contacto más relevantes entre el personaje de Sófocles y la fenicia, como ha demostrado sistemáticamente Lefèvre (1978: 9-24),¹²¹ son visibles en las coincidencias que entrañan los suicidios, así como los eventos que conducen a ambos personajes a este desenlace, lo cual, como subraya Panoussi (2009: 183 [=2002: 102]), constituye un argumento para afirmar que la anotación alusiva de Áyax, como

¹²⁰ Para la tradición literaria griega del mito de Áyax vid. Finglass 2011: 26-36.

¹²¹ Vid. también Hirzel 1910: 416; Wigodsky 1972: 95-97; Tatum 1984: 446-447; Panoussi 2002: 102-103, 2009: 183-184. Cf. Finglass 2011: ad *Aj.* 520-1, 833-4, 815-18. También resulta interesante la evocación que hace Eneas, en las palabras dirigidas a Ascanio antes de su enfrentamiento con Turno (*A.* 12.435-6), de las dichas por Áyax a su hijo en la tragedia (*Aj.* 550-1), vid. Citti EV 1.71.

personaje trágico y como héroe homérico, tiene importantes repercusiones para el programa intertextual del poema, puesto que revela la presencia de un registro trágico en la *Eneida* que opera en diálogo con el registro alusivo homérico.¹²² En el propio acto del suicidio, se pueden hallar correspondencias léxicas (como la caída encima de la espada, la sangre y la noticia de la muerte) que, vistas desde sus situaciones contextuales, hacen más claro el vínculo alusivo:

*dixerat, atque illam media inter talia ferro
conlapsam aspiciunt comites, ensemque cruore
spumantem sparsasque manus. it clamor ad alta
atria: concussam bacchatur Fama per urbem.* (A. 4.663-66)

Había dicho y en medio de estas palabras sus acompañantes la ven **caer** sobre el hierro y a **la espada** que espumea **sangre** y sus manos manchadas. El griterío se extiende hasta lo profundo del palacio: **la Fama** va con frenesí por la ciudad impactada.

Asimismo, Áyax, después del intercambio de información entre Tecmesa y el Coro, con el juicio recuperado, llora por sí mismo y, fingiendo que su ira se ha disipado y que irá a realizar purificaciones, se dispone a morir, clava la espada en el suelo a orillas del mar y le dirige las siguientes palabras a Zeus:

πέμψον τιν' ἡμῖν ἄγγελον, κακὴν φάτιν
Τεύκρω φέροντα, πρῶτος ὡς με βαστάσῃ
ΠΕΠΤῶΤΑ τῷδε περὶ νεορράντῳ **ΞΪΦΕΙ**. (Aj. 826-28)

¹²² Uso aquí el término ‘trágico’ en sentido lato, entendido como un especial énfasis en un conflicto irresoluble, una paradójica tensión que entraña, sobre todo, el dilema moral de alguno de los personajes que sólo puede resolverse con la muerte. El registro trágico en Virgilio había sido reconocido desde la antigüedad: Marcial (5.5.8, 7.63.5) lo llama *Maro cothurnatus*, y Servio y Macrobio identificaron muchos paralelismos de la *Eneida* con tragedias (para un sucinto y, a la vez, penetrante estado de la cuestión sobre el registro trágico en la *Eneida* vid. Hardie 1997 [2019]: passim; también vid. Panoussi 2009: passim). Particularmente, el episodio de Dido comienza con la famosa escena de Venus disfrazada con elementos de cazadora que la vinculan a Diana pero que también insinúan la poesía dramática por la mención del coturno (1.336-37), como si fuera un personaje de prólogo trágico (Harrison 1972-1973 [1988]: passim). Heinze (1903 [1993]: 96, 251-258, 370-377), por su parte, usó los términos aristotélicos de la *Poética* para analizar la caída emocional de la reina; y diversos estudiosos han identificado en el patetismo del episodio influencias como *Medea* o *Hipólito* (vid. p. ej. Oliensis 2001: 47-53, Conte 2007: 150-169, Schiesaro 2008: passim).

Que envíes un mensajero que lleve **la noticia** fatal a Teucro, a fin de que él, el primero, me levante cuando **haya caído** en esta **espada** recientemente empapada de **[sangre]**.¹²³

En primer lugar, la espada no sólo es el instrumento de las muertes sino que también constituye una suerte de símbolo que representa, en ambos casos, a la persona que se la ha dado, como puede verse en los siguientes pasajes.

κρύψω τόδ' ἔγχος τοῦμόν, ἔχθιστον βελῶν,
γαίας ὀρύξας ἔνθα μή τις ὄψεται·
ἀλλ' αὐτὸ νύξ Ἄιδης τε σφάζόντων κάτω.
ἐγὼ γὰρ ἐξ οὗ χειρὶ τοῦτ' ἐδεξάμην
παρ' Ἑκτορος δῶρημα δυσμενεστάτου,
οὔπω τι κεδνὸν ἔσχον Ἀργείων πάρα.
ἀλλ' ἔστ' ἀληθῆς ἢ βροτῶν παροιμία,
ἐχθρῶν ἄδωρα δῶρα κοῦκ ὀνήσιμα. (Aj. 658-65)

“Tras excavar la tierra, ocultaré esta espada mía, la más odiosa de las armas, donde no sea posible que nadie la vea. ¡Que la noche y el Hades la guarden allá abajo! Pues yo desde que la recibí en mis manos como ofrenda de Héctor, mi peor enemigo, nunca recibí un beneficio de los aqueos. Cierto es el dicho de los hombres: “los dones de los enemigos son tales y no se aprovechan”

*conscendit furibunda rogos enseque recludit
Dardanium, non hos quesitum munus in usus.* (A. 4.646-7)

Enloquecida sube a la pira y desenfunda la espada del dárdano, regalo que no fue pedido para ese propósito.

Así, no sólo es que Áyax caiga sobre la espada, sino que lo hace sobre la espada de Héctor, un enemigo troyano quien se la regaló (obsequio que no puede fungir como tal); asimismo, Dido cae sobre la espada que le regaló Eneas, un troyano que devendrá enemigo, y de la

¹²³ Utilizo de aquí en adelante la traducción de Alamillo (1981) modificada. A pesar de que “la sangre” no está explícitamente expresada en el texto griego, es claro su sentido tácito a partir del adjetivo νεορράντω.

misma manera el regalo fue entregado con otros fines. Además, tal como se ve en el pasaje antes citado (Aj. 826-28), Áyax pide a Zeus que sea Teucro, su hermano, el primero que encuentre su cuerpo; de manera similar Dido se asegura de que sea su hermana Ana quien halle el suyo.¹²⁴

Además de estos contactos, también existen dinámicas narrativas más amplias que sugieren el vínculo entre el héroe trágico y la fenicia, por ejemplo, la secuencia de eventos que, a partir de que Dido descubre que Eneas se marchará (A. 4.393), articulan su comportamiento: la reina está tan decidida a morir que su determinación y celeridad hasta conseguirlo sólo son comparables con las de Áyax (Tatum 1984: 440).

El profundo influjo que emerge de la escena del suicidio de Áyax en la tragedia de Sófocles y se disemina en la *Eneida* ha generado análisis contextuales que exploran un significado más hondo en los valores que encarna cada personaje.¹²⁵ En mi análisis, sin embargo, me basta con destacar la unión inherente entre las escenas y reconocer en la espada un símbolo esencial que toca otros aspectos de la narrativa virgiliana. La escena del suicidio de Dido, entonces, abraza el registro trágico de manera contundente, incluso, siguiendo la

¹²⁴ A. 4.634-40: “*Annam, cara mihi nutrix, huc siste sororem: | dic corpus properet fluviali speregere lympa, | et pecudes secum et monstrata piacula ducat. | sic veniat, tuque ipsa pia tege tempora vitta. | sacra Iovi Stygio, quae rite incepta paravi, | perficere est animus finemque imponere curis | Dardaniique rogam capitibus permittere flammae.*” (“Querida nodriza, tráeme aquí a mi hermana Ana: dile que se apresure a esparcirse en el cuerpo el líquido fluvial, y que traiga consigo los animales para el sacrificio y las ofrendas prescritas. Que venga de esta manera y tú misma cúbrete las sienes con la sagrada ínfula. Tengo en mente finalizar los sacrificios para Júpiter estigio, que he dispuesto para comenzar ritualmente, y terminar con mis angustias al entregar a las llamas la pira mortuoria del dárdano”). Por otra parte, en la comparación de los textos cabe resaltar el énfasis en la descripción del arma como ἔχθιστον βελῶν (que corresponde en el texto virgiliano a *ensem...Dardadium*), y que es reforzado por la παρουσία del 665 (para otras fuentes de este “dicho” vid. Finglass 2011, ad 664-5); no obstante, también resulta significativo el contraste del hecho de que Áyax esconda (κρύψω) la espada y Dido la desenvaine (*recludit*).

¹²⁵ Por ejemplo: Lefèvre (23-4) esgrime que la figura de Áyax funge como nexo de Dido con el mundo griego y, por lo tanto, sirve para contrastarla con el mundo romano representado por Eneas; Tatum (1984: 446-51), por su parte, explora los matices del valor del término *fama* para Dido y su correspondiente correlación con la τιμή de Áyax (así como sus respectivas pérdidas); Panoussi (2009: 178-195 [= 2002: 89-115]), por otro lado, demuestra cómo opera el *pudor* de la Fenicia (tanto en el ámbito privado como público y, por lo tanto, en los roles “masculino” y “femenino” del personaje) y se vincula con la αἰδώς del Telamónida.

observación de Servio,¹²⁶ a la que llama Panoussi (2009: 184 [=2002: 103]), Virgilio respeta la convención dramática que prohíbe la representación de la violencia en escena, pues la narrativa, en el momento decisivo, cambia el foco de Dido a quienes la acompañan, que ven su colapso bajo la sangre mortal.

La escena del suicidio de Dido, entonces, no sólo se inscribe en un registro trágico claramente reconocible en la mediación alusiva del *Áyax* de Sófocles sino también, como es natural, se relaciona con el desarrollo narrativo de la propia *Eneida*: así como el fuego de la pira vuelve literal la flama amorosa (cf. Ziosi 2020: 134-135), la espada encarna la herida simbólica, tal como, juguetona y bellamente, sintetiza Ovidio (*Ep.* 7.189-90): *Nec mea nunc primum feriuntur pectora telo | ille locus saevi vulnus amoris habet.*¹²⁷ Así pues, las voces múltiples que convergen en el silencioso rechazo de Dido a Eneas en los *Lugentes campi* conducen alusivamente tanto al rechazo de *Áyax* a Ulises en la *Odisea* como, por mediación del suicidio, al *Áyax* trágico de Sófocles y, a su vez, al imaginario del episodio de Dido en el libro 4.¹²⁸

¹²⁶ Serv. ad *Aen.* 4.664: *non induxit occidentem se, sed ostendit occisam. Et hoc tragico fecit exemplo, apud quos non videtur quemadmodum fit caedes, sed facta narratur.* (“No hace que ella misma se mate sino que la muestra ya muerta. Y hace esto siguiendo el ejemplo de la tragedia, en las que no se ve cómo ocurre la matanza sino que se cuenta una vez que ha sucedido”).

¹²⁷ “No es ahora la primera vez que un dardo me hiere el corazón, ese lugar ya está ocupado por la herida del cruel amor”.

¹²⁸ Por el estado tan fragmentario de las obras, poco podemos saber de la posible influencia que ejerció el tratamiento de *Áyax* en la poesía latina anterior a Virgilio: Nonio (393.15) menciona una tragedia con ese título de Livio Andrónico y otra de Enio (de éste quedan sólo dos fragmentos: *Scen.* 13-14 J= 19-20 V); por otra parte, está el fragmentario *Armorum iudicium* de Pacuvio, en el que se desarrollaría más el enfrentamiento de *Áyax* con Odiseo, y con el mismo título una tragedia (mucho más fragmentaria) atribuida a Accio, aunque hay testimonios (como Cic. *Off.* 3.26.98) que no se sabe a cuál de las dos versiones atribuir. También Cicerón (*Tusc.* 4.23.52) da noticia de una versión con un tratamiento distinto en el que *Áyax* moriría en batalla, y probablemente es esta versión a la que se refiere Macrobio (*Sat.* 6.1.55-65) cuando cita un par de pasajes de Accio (vid. Jocelyn 1965: 128). Por último, para la contemporaneidad del poeta, Suetonio ofrece la noticia de que Octavio Augusto emprendió un intento por escribir una tragedia, pero quedó desalentado por la insatisfacción ante su propio estilo y, de manera irónica, la desechó sobre una esponja, tal como el personaje muere sobre una espada: Suet. *Aug.* 85 *Nam tragoediam magno impetu exorsus, non succedenti stilo, abolevit quaerentibusque amicis, quidnam Aiax ageret, respondit, Aiacem suum in spongeam incubuisse.* [“En efecto, después de haber comenzado con gran entusiasmo una tragedia, dado que no progresaba estilísticamente, la

Por otra parte, la escena del encuentro entre Áyax y Odiseo en el inframundo, a su vez, está nutrida de otros componentes también homéricos que generan una gama interpretativa más amplia para el pasaje. Dekel (1975 [2012]: 57-66), a quien sigo a continuación, atinadamente ha analizado cómo el encuentro con Áyax (así como con Aquiles) de la *Odisea* recupera, a través del léxico, los paradigmas heroicos de la *Iliada* y los pone en crisis, o al menos en oposición, en la mediación que hace Odiseo como narrador. Esta escena de la *nekyia* odiseica se relaciona con tres pasajes de la *Iliada* en los que hay una confrontación entre el heroísmo del Laertíada y del Telamónida. Así, justo antes del encuentro entre los héroes, Odiseo narra a los feacios que ha visto a Aquiles, a Agamenón y a Áyax:

ἦλθε δ' ἐπὶ ψυχῇ Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος
καὶ Πατροκλῆος καὶ ἀμύμονος Ἀντιλόχοιο
Αἴαντός θ', ὃς ἄριστος ἔην εἶδός τε δέμας τε
τῶν ἄλλων Δαναῶν μετ' ἀμύμονα Πηλεΐωνα. (*Od.* 11.467-71)

Acercábanse, en esto, las almas de Aquiles Pelida, de Patroclo, de Antíloco el héroe sin mengua, y con ellas la de Áyax, en cuerpo y belleza el mejor entre todos los argivos después del Pelida intachable.

Como apunta Dekel (1975 [2012]: 58), “his comrades represent the defining moment in his Iliadic destiny while the patronymics reasserts the Iliadic parental viewpoint.” La posición de Áyax como el más grande en aspecto y cuerpo, sólo después de Aquiles,¹²⁹ refleja la jerarquía iliádica en la cual el astuto Odiseo no alcanza una correspondencia con los dos guerreros cuyos atributos son más bien físicos, y esta particular subordinación de la

borró y, cuando sus amigos le preguntaron cómo iba Áyax, les respondió que se había recostado en una esponja”]. Para un tratamiento en la literatura posterior vid. *Ov. Met.* 13.1-398.

¹²⁹ Cf. *Il.* 2.768–69, 17.279–80; *Od.* 11.550–51, 24.17–18

inteligencia de Odiseo a la fuerza de Áyax se manifiesta más claramente en tres episodios de la *Iliada*. En la escena de la embajada en el libro 9, la habilidad retórica de Odiseo no es de provecho (9.225-306); en contraste, el discurso breve pero genuino de Áyax (9.624-42) logra mantener a Aquiles en Troya, aunque rechace pelear.

El segundo ejemplo en el que la fuerza de Áyax triunfa ante Odiseo se da en el libro 11, cuando el Laertíada ha sido herido y pide ayuda, y Menelao y Áyax responden al llamado, el rescate es descrito en un símil de mi particular interés:

ὡς εἰπὼν ὁ μὲν ἦρχ', ὁ δ' ἄμ' ἔσπετο ἰσόθεος φῶς,
 εὖρον ἔπειτ' Ὀδυσῆα Διὶ φίλον: ἀμφὶ δ' ἄρ' αὐτὸν
 Τρῶες ἔπονθ' ὡς εἴ τε δαφονοὶ θῶες ὄρεσφιν
 ἀμφ' **ἐλαφον κεραὸν βεβλημένον**, ὄν τ' ἔβαλ' ἀνήρ
 ἰῶ ἀπὸ νευρῆς τὸν μὲν τ' ἦλυξε πόδεςσι
 φεύγων, ὄφρ' αἶμα λιαρὸν καὶ γούνατ' ὀρώρη·
 αὐτὰρ ἐπεὶ δὴ τὸν γε δαμάσσεται ὠκύς οἴστός,
 ὠμοφάγοι μιν θῶες ἐν οὔρεσι δαρδάπτουσιν
 ἐν νέμει σκιερῶ· ἐπὶ τε λῖν ἦγαγε δαίμων
 σίντην: θῶες μὲν τε διέτρεσαν, αὐτὰρ ὁ δάπτει:
 ὡς ῥα τότε' ἀμφ' Ὀδυσῆα δαΐφρονα ποικιλομήτην
 Τρῶες ἔπον πολλοὶ τε καὶ ἄλκιμοι, αὐτὰρ ὁ γ' ἦρως
 αἴσσων ᾗ ἔγχει ἀμύνετο νηλεὲς ἦμαρ.
 Αἴας δ' ἐγγύθεν ἦλθε φέρων σάκος ἠῦτε πύργον,
 στῆ δὲ παρέξ· Τρῶες δὲ διέτρεσαν ἄλλυδις ἄλλος. (*Il.* 11.473-86)

Tras hablar así, partió delante en compañía del mortal igual a un dios y hallaron en seguida a Ulises, caro a Zeus. Lo asediaban los troyanos, como rojizos chacales en los montes asedian a *un cornudo ciervo malherido*, alcanzado por un hombre con la saeta que parte de la cuerda; elude a éste con sus patas huyendo mientras la sangre está tibia y las rodillas se mueven; mas cuando la ligera flecha lo hace sucumbir, los carnívoros chacales lo despedazan en los montes, en una umbría foresta. Mas la deidad lleva allá a un león rapaz: los chacales se dispersan aterrados, y el león lo devora. Así entonces al belicoso Ulises, de taimado ingenio, asediaban numerosos troyanos llenos de coraje; mas el héroe pugnaba por evitar el día cruel, acometiendo con su pica. Áyax llegó cerca, cargando con el escudo, como una torre, y se detuvo al lado. Los troyanos se diseminaron acá y allá.¹³⁰

¹³⁰ Utilizo de aquí en adelante la traducción de Crespo (1996) modificada. Este episodio resulta bastante particular, pues, como dice Kirk (ad 11.473-84), “the picture of a wounded man at bay has no precise parallel in the *Iliad*, where the concept of heroic action is mostly focused on the victorious advance [...]. The rescue of the hero, however, is readily modelled on the motif of recovery of a corpse”. Por otra parte, el ἠῦτε πύργον con el que se describe el escudo (cf. *Il.* 7.219, 17.128) constituye una de las reliquias micénicas de la epopeya

La comparación de Odiseo con un ciervo herido a merced de un grupo de chacales es por sí misma bastante desfavorable; sin embargo, el contraste con la representación de Áyax como león subraya nuevamente su superioridad física sobre Odiseo, lo cual se vuelve mucho más explícito en la impactante conclusión del símil, en la que Áyax, como un león, no sólo aleja a los chacales, sino que devora al ciervo que representa Ulises. Así, como concluye Dekel (1975 [2012]: 60-61) de este pasaje:

Although this feast can be understood as a representation of Ajax's facilitation of Odysseus' removal from the battlefield, it is nevertheless another strong assertion of Ajax's greater share of the Achillean heroic ideal. The helpless Odysseus is described as "intelligent and much-devising" (*daiphrona poikilomêtên*), a double epithet that occurs five times in the *Odyssey* (*Od.* 3.163, 7.168, 22.115, 202, 282) but only this once in the *Iliad*. By applying an expression that is unique to Odysseus and that also highlights his particular un-Achillean heroic characteristics, his extreme vulnerability and subsequent rescue by Ajax become another assertion of the Achillean heroic paradigm over the Odyssean one. In both the embassy scene and the rescue from battle, Ajax gets the better of Odysseus in significant but oblique ways.¹³¹

Por último, el conflicto entre los dos héroes se plasma como una confrontación directa en el enfrentamiento que sostienen durante los funerales de Patroclo (*Il.* 23.707-39).¹³² Cuando Aquiles anuncia el enfrentamiento, rápidamente se presenta Áyax y luego Odiseo:

ὥς ἔφατ', ὦρτο δ' ἔπειτα μέγας Τελαμώνιος
Αἴας, ἄν δ' Ὀδυσσεὺς πολυμητις ἀνίστατο κερδεα εἰδώς. (*Il.* 23.708-9)

Así habló al punto se levantó el alto Áyax Telamonio. También se levantó el muy ingenioso Ulises, experto en tretas.

homérica y, dado que Áyax es el único héroe (nótese aquí su caracterización *ισόθεος*) que de manera constante está asociado a esta protección, hace pensar que las historias acerca de su heroísmo son muy antiguas (vid. Kirk ad *Il.* 485).

¹³¹ Cf. *Od.* 8.62-92, pasaje paradigmático en el que se opone a Odiseo y a Aquiles, cuando Demódoco va a cantar justamente frente a los feacios el *neikos* de Aquiles y Odiseo (una manera de decir que Demódoco domina el repertorio poético homérico, la *Ilíada*, el poema de Aquiles, y la *Odisea*, el poema de Odiseo).

¹³² Cf. *Pi.* *N.* 8.

Aquí, de nuevo es visible cómo los dos paradigmas heroicos se ponen en confrontación, además del contraste entre los epítetos estándares, la cláusula del segundo verso, κέρδεα εἰδώς, explicita significativamente las formas de actuar de Ulises y la única manera en la que sería capaz de vencer a Άyax que es μέγας. Al no haber un claro vencedor en la palestra y puesto que los espectadores comenzaban a aburrirse, Άyax propone que cada uno permita al otro tratar de lanzar a su oponente levantándolo, arreglo que claramente favorecería al Telamónida; sin embargo, Odiseo orquesta un truco y lo golpea en la corva. Al final, Aquiles declara un empate y distribuye equitativamente los premios. Así, a pesar de que el ingenio de Odiseo venció la fuerza de Άyax, su uso del engaño (δόλοι) nuevamente coloca al Telamónida bajo una luz más noble, tal como había ocurrido en la escena del libro 11 que precede al rescate, en la que Soco, antes de herir a Odiseo, se refiere a él así: ὦ Οδυσσεῦ πολύαινε δόλων ἄτ' ἠδὲ πόνοιο (*Il.* 11.430).¹³³ Esta última escena, la lucha cuerpo a cuerpo por el trípode, prefigura el famoso concurso por las armas de Aquiles, en el que Odiseo triunfa y cuya victoria podría insinuar nuevamente un cuestionamiento a sus valores heroicos.¹³⁴ Este último enfrentamiento entre los héroes es contado de manera indirecta en el relato que Odiseo hace del inframundo, en el cual “through a masterful display of the kind of rhetorical manipulation that won him the arms in the first place, Odysseus literally rewrites that contest as a metaphor for the Iliadic conflict between heroic types alluded to by Ajax’s presence in Achilles’ entourage and asserts his own claim to the mantle of heroic paradigm” (Dekel 1975 [2012]: 62). En efecto, Ulises dice que ganó las armas mediante un juicio (δικαζόμενος) en un enfrentamiento que fue juzgado (δίκασαν) por los hijos de los troyanos y por Palas misma

¹³³ “¡Preclaro Ulises, insaciable de engaños y fatigas!”

¹³⁴ Cf. *Pi.* N. 7.8.

(*Od.* 11.545-48), pero los detalles exactos del enfrentamiento son, en realidad, vagos. Dado que la única otra ocasión en la que los dos héroes hicieron discursos persuasivos alternativamente (en la embajada del libro 9 de la *Iliada*), la aproximación de Áyax, más concisa y sincera, fue más exitosa, no es sorprendente que Odiseo niegue a su audiencia la oportunidad de juzgar el enfrentamiento por sí misma. Odiseo utiliza esta supresión retórica en la presentación del silencio de Áyax a través de su alegado intento de reconciliación, otorgándose a sí mismo un control total de la reinterpretación del conflicto iliádico; por un lado, parece afirmar el punto de vista de la *Iliada*: expresa arrepentimiento en la victoria porque condujo a Áyax a su muerte (*Od.* 11.548-9), lo describe de nuevo como insuperable en εἶδος y ἔργα, sólo detrás de Aquiles (*Od.* 11.550-1), y dice que los aqueos se lamentaron por su muerte tanto como por la de Aquiles (*Od.* 11.556-8). Además, su descripción de Áyax enojado por las armas perdidas: ‘Αἴαν, παῖ Τελαμῶνος ἀμύμονος, οὐκ ἄρ’ ἔμελλες / οὐδὲ θανῶν λήσεσθαι ἐμοὶ χόλου εἵνεκα τευχέων | οὐλομένων (*Od.* 11.553-5),¹³⁵ retoma, como es evidente, el primer móvil de toda la *Iliada*, con el encabalgamiento de οὐλομένων en el proemio (*Il.* 1.2), donde se describe la cólera de Aquiles. Allí también la ira es engendrada por una disputa entre dos capitanes y los resultados son igualmente funestos. Al mismo tiempo, Odiseo nunca dice que él no merecía la victoria y sus intentos de absolverse de la responsabilidad estriban en culpar explícitamente a Zeus (*Od.* 11.558-9); y de forma impaciente le pide a Áyax que someta su espíritu voluntarioso (*Od.* 11.562). Entonces, las “palabras melosas” (ἐπέεσσι... μιλίχιοισιν *Od.* 11.552) con las que se dirige a él, adquieren un doble significado.¹³⁶ Finalmente, después de haber representado a Áyax en un silencio

¹³⁵ “Áyax, hijo de aquel noble y cabal Telamón, ¿ni después de la muerte olvidarte podrás del rencor contra mí por aquellas tristes armas?”

¹³⁶ Cf. *Il.* 6.342; *Od.* 9.33, 18.283

obstinado durante el encuentro, Odiseo cierra su narración del episodio con la impactante declaración de que Áyax se fue, y que él pudo haber tenido la voluntad de conversar y reconciliarse con él pero estaba ya distraído por el deseo de ver las almas de otros héroes (*Od.* 11.565-67). Después de que de manera estratégica socavó su intento de reconciliación, Odiseo insinúa que Áyax habría venido a ver su camino pero la oferta ya había expirado. Si Áyax en realidad hubiera hablado y qué habría dicho queda, naturalmente, como algo imposible de determinar, pero Odiseo, como narrador, con deliberación impide la posibilidad de una refutación.

The victory of the arms of Achilles must be total in order to ensure the triumph of the Odyssean heroic paradigm. Moreover, that victory is sealed in a way that reinforces the *Odyssey's* constant attention to the consequences of its own belatedness. Ajax and the Iliadic world view he represents might have made their case, but it is too late now as Odysseus moves on to the next revision of the past. (Dekel (1975 [2012]: 64).

Como queda demostrado por el análisis de Dekel, la presentación de Áyax en el inframundo se compone de una serie de elementos de la *Ilíada* que la colman de significados más complejos. Resulta particularmente interesante, entonces, el segundo ejemplo, en el que Odiseo es comparado con un ciervo herido, símil que necesariamente, en un contexto virgiliano, tendría que llamar la atención al símil en el que Dido es comparada con una cierva herida:

*... qualis coniecta cerva sagitta,
quam procul incautam nemora inter Cresia fixit
pastor agens telis liquitque volatile ferrum
nescius: illa fuga silvas saltusque peragrat
Dictaeos; haeret lateri letalis harundo.* (4.69-73)

tal como una cierva, herida por la flecha, a la cual, desprevenida en los bosques de Creta, un pastor que la perseguía desde lejos clavó sus saetas y, sin saberlo, le dejó

la punta voladora: aquélla en su huida atraviesa los bosques y sotos de Dicte con el arma letal clavada en el costado.¹³⁷

Así pues, tal como Dido en el libro 6, en esa imagen económica y al mismo tiempo poderosa, contiene la carga simbólica del imaginario de la herida metafórica del amor que deviene en herida real, de manera similar su modelo alusivo, el Áyax del libro 11 de la *Odisea*, entraña también componentes homéricos de la *Ilíada*, que no sólo enfatizan sus características heroicas sino también lo ponen en relación con su contraparte, Odiseo vulnerable y herido.

Según quedó demostrado, la figura de Áyax en la *Eneida*, y particularmente en el episodio de Dido desarrollado en la primera mitad, emerge explícitamente desde dos momentos alusivos distintos, que constituyen puntos de inflexión en la narración, el suicidio de la fenicia y su aparición en los *infern*, lo cual parece sugerir una alusión más sistemática y no puramente local (cf. Panoussi 2002: 102).

La presentación de Dido en los *Lugentes campi, recens a uulnere*, implica aquella herida infligida por la espada de Eneas (con la herida amorosa sumada simbólicamente) pero, además de sus connotaciones intratextuales, alude también a los puntos de contacto con el Áyax trágico mediante las similitudes del suicidio; por otra parte, el silencio y rechazo con que es descrita al final, aluden al otro Áyax, al homérico, pero lo hacen mediante un símil que implica un escudo emocional, la anulación de la vulnerabilidad: *quam si dura silex aut stet Marpesia cautes* (6.471). El último símil de Dido es completamente opuesto al primero del libro 4 (el de la cierva herida). Así pues, los dos Áyax, el homérico y el trágico, están presentes subrepticamente, pero con ambas figuras integradas se opera una compleja vinculación que contribuye al cauce de la propia narrativa de la *Eneida*: Dido-Áyax, en

¹³⁷ A pesar de la evidente conexión, el símil en la *Eneida* abrevia, en realidad, de Apolonio de Rodas (4.12-13). Para un análisis más detallado de este símil vid. cap. 2, “Dido, espejo de sí misma”.

efecto, aparece herida; sin embargo, en su desprecio, se erige como otra Dido-Áyax incólume, invulnerable, que, en este juego de inversiones, hiere a Eneas con su silencio. Dido ya no se conmueve (*nec...mouetur* 6.470), en cambio Eneas-Odisseo, como un ciervo, aparece *percussus* (6.475).

INTRATEXTUALIDAD

Como ha quedado claro, el encuentro entre Dido y Eneas en los *Lugentes campi*, así como el episodio completo de la reina, está pleno de reminiscencias de la literatura precedente, modelos alusivos que causan un efecto particular en el *epos* del Mantuano; sin embargo, más allá de estos claros trazos alusivos que provienen de la tradición, “one must further consider how Vergil integrates the imitations into the ensemble of his own poem. If such considerations are not entertained, the simple recognition of imitation can lead to the obfuscation and misunderstanding of what the poet is saying” (Monti 1981: 1). Este pasaje en particular, con su poderosa y balanceada brevedad, carga consigo un enorme caudal de lo que se ha construido ya antes en el poema: el imaginario completo del episodio de Dido, que paulatinamente se ha ido nutriendo de símbolos, metáforas y palabras concretas, es representado aquí como una ponderada consecuencia de su desarrollo poético. Dido, en el libro 1, ha sido representada como una líder digna de imitación, cuyos pasos parecen adelantar lo que Eneas debe y quiere hacer; en cambio, en el libro 4, la reina transforma su signo de liderazgo y se convierte en una heroína sentimental que es llevada a la locura amorosa. Ese contexto del libro 4 es el que debe servir de fondo y contexto para entender el episodio del libro 6. Ya Rand (1931: 368) había notado que en la escena de los *Lugentes campi* “relations have been exactly reversed”, y luego von Albrecht (1965 [1999]) desarrolló detalladamente esta premisa, dejando claro que la escena fungía como un espejo inverso que reflejaba las actitudes entre Dido y Eneas en el libro 4. De esta manera, el carácter intratextual o metalusivo de esta escena resulta esencial para develar su verdadero significado, el examen de sus vínculos con el resto del poema debe ser el camino para verificar su potencia.

DIDO, ESPEJO DE ENEAS

Es indudable que la figura de Dido se erige como una imagen en la que Eneas se refleja: los avatares impuestos por sus respectivos destinos se intersectan diacrónicamente. De hecho, antes de conocerla en persona, cuando Eneas va con Acates a explorar las costas y en medio del bosque se encuentran con Venus, disfrazada de cazadora, ésta les cuenta la historia de Dido (1.338-66):

*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 auri
Phoenicum, et magno miserae dilectus amore,
cui pater intactam dederat primisque iugarat
ominibus. sed regna Tyri germanus habebat
Pygmalion, scelere ante alios immanior omnis.
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,*

Contemplas los reinos púnicos, el pueblo de los tirios y la ciudad de Agenor; sin embargo, las fronteras son del pueblo de Libia, una raza insuperable en la guerra. Dido comanda [esta tierra], quien dejó la ciudad de Tiro huyendo de su hermano. Larga es [de contar] la injuria, largos los giros [de la historia] pero narraré los puntos principales de los hechos. Ésta tuvo como esposo a Siqueo, el más rico en oro entre los fenicios y profundamente amado por la infeliz Dido, a quien su padre se la había entregado virgen y la había unido en los primeros

auspicios matrimoniales. Pero tenía los reinos de Tiro su hermano Pigmalión, el más terrible criminal. Entre éstos llegó la locura: aquel impío, ciego por su deseo de oro, clandestinamente asesina con el hierro a Siqueo, desprevenido, frente al altar, sin importarle el amor de su hermana; por mucho tiempo ocultó su crimen e inventando diversas cosas engañó con vana esperanza a la pobre enamorada. Pero en sueños, la misma imagen de su esposo insepulto se le presentó con una sorprendente palidez de rostro y descubrió el altar ensangrentado y su pecho herido por el hierro y le desvela entero el secreto crimen del palacio; luego la persuade de apresurar la huida y dejar su patria, como ayuda para su viaje sacó de la tierra antiguos tesoros: una desconocida cantidad de plata y oro; conmovida por estos hechos, Dido preparaba la huida y su compañía, a quienes reúne o el odio o el miedo acuciante que tenían al sanguinario tirano. Toman unos barcos, que por casualidad estaban listos, los cargan de oro y las riquezas del avaro Pigmalión son llevadas al mar; una mujer es el caudillo de la empresa. Llegaron a estos lugares donde ahora distingues las enormes murallas y la ciudadela que se levanta de la nueva Cartago.

En esta narración, en la que “il personaggio si distingue per la sua virile energia” (La Penna E.V. 1.48), Venus deja establecido un paralelismo claro entre Dido y Eneas: ambos, como miembros de una familia real, han perdido recientemente a su querido cónyuge,¹³⁸ ambos han tenido que huir de su patria y han sido advertidos en sueños de esta necesidad,¹³⁹ ambos han tenido que reunir un grupo de personas y liderar la empresa en el exilio,¹⁴⁰ ambos han pasado por infinidad de adversidades en mar y tierra, ambos tienen que refundar su patria en otro lugar.¹⁴¹ El último punto, sin embargo, entraña una diferencia fundamental, a saber, Dido ha logrado establecerse en Cartago y está a medio camino en la construcción de la ciudad; Eneas, en cambio, continúa con su viaje. La admiración de Eneas queda constatada más adelante; tras su encuentro con Venus y aún sin conocer a Dido, el héroe troyano explora la ciudad, oculto en una nube, y queda maravillado (1.421-9):

¹³⁸ Además del paralelismo con la muerte de Creúsa, el asesinato de Siqueo frente al altar (1.348-50) recuerda el de Príamo (2.550-7) que contempla Eneas.

¹³⁹ Dido por Siqueo, Eneas por Héctor (2.268-97).

¹⁴⁰ Dido es llamada explícitamente *dux femina facti* (1.364), haciendo hincapié en su liderazgo político (vid. Monti 1981: 22).

¹⁴¹ Rudd (1976 [1990]: 160-161) añade a estos aspectos de Dido como una especie de *alter ego* de Eneas otra posible analogía en la actitud de ideal heroico que Eneas busca al querer morir en Troya (y al no hacerlo es asaltado por sentimientos de culpa y arrepentimiento) comparándolo con el ideal de *univira* (para el concepto vid. Monti 1981: 53-59) que Dido no puede abandonar sin arrepentimiento: hay pues, a pesar de las evidentes diferencias en el balance emocional, un dilema análogo.

*miratur molem Aeneas, magalia quondam,
miratur portas strepitumque et strata viarum.
instant ardentes Tyrii: pars ducere muros
molirique arcem et manibus subvolvere saxa,
pars optare locum tecto et concludere sulco;
iura magistratusque legunt sanctumque senatum.
hic portus alii effodiunt, hic alta theatri
fundamenta locant alii immanisque columnas
rupibus excidunt, scaenis decora apta futuris*

Eneas admira el conjunto de construcciones, en otro tiempo cabañas; admira las puertas de la ciudad, el ruido y el adoquinado de sus calles. Se esfuerzan, briosos, los tirios: una parte levanta los muros y construye la ciudadela, y sube las piedras rodándolas con sus manos; otra parte elige un lugar para su casa y lo señala con un surco. Dictan leyes y escogen magistraturas y al sagrado senado. Unos hacen puerto en un lugar, y otros colocan los profundos cimientos del teatro en otro lugar y extraen de las rocas las enormes columnas, ornato adecuado para las obras futuras.

Tras un símil en el que los tirios son comparados con abejas trabajando en su colmena,¹⁴²

Eneas exclama: *'o fortunati, quorum iam moenia surgunt'* (1.437).¹⁴³ Queda, pues, de manifiesto la clara relación entre la imagen previa de Dido y su impacto en Eneas.¹⁴⁴

Igualmente, como se verá más adelante, los aspectos políticos y sociales de la actitud de Dido como líder y gobernante son puestos de relieve en las escenas previas al encuentro con el troyano: su salida frente al templo así como su conversación con Ilioneo ofrecen una perspectiva de la reina como piadosa, hospitalaria (encarnando su *humanitas*), justa y moderada (vid. Monti 1981: 22-29, Cairns 1989: 39-57), todo lo cual, evidentemente, se vuelve digno de imitación para Eneas.¹⁴⁵

¹⁴² El símil (1.430-6) es metalusivo, pues está modelado a partir de las propias *Geórgicas* (4.162-9).

¹⁴³ "Afortunados aquellos de quienes las murallas ya se levantan".

¹⁴⁴ Como observa Horsfall (1973-1974 [1990]: 134-138), estos paralelismos obviamente también entrañan diferencias, sus destinos no son esencialmente *similes*: "the apparent similarities between them are rich in historical ambiguities and ironic undertones" (Horsfall 1973-1974 [1990]: 134).

¹⁴⁵ Incluso, la actividad de Dido dando leyes y distribuyendo tareas entre su pueblo (1.507-8) ha sido vista por Segal (1971: 339) como comparable a la actividad de Augusto descrita en las *Geórgicas* (4.562). Resulta interesante cómo Claudio Tiberio Donato ya había percibido algo parecido (vid. Starr 1991: *passim*).

Ahora bien, además de este evidente paralelismo, debemos atender a otra relación de carácter simbólico que subyace en una de las líneas conductoras del libro 1 y, aunque en menor medida, del libro 4, esto es, la cacería. En el libro 1, tras la tormenta, una vez que han alcanzado las costas de Libia, Eneas sube a un acantilado para tener una mejor perspectiva y ver si encuentra las naves de sus otros compañeros; sin embargo, lo que ve son tres ciervos y después la manada entera (1.180-6). Así, Eneas toma sus armas y no se detiene hasta que ha cazado siete de ellos, igualando el número de barcos que ha llegado a las costas (1.187-93). Esta primera acción de Eneas en África introduce el punto de partida para una secuencia dinámica de apariciones femeninas que culminan en Dido y que conllevan el signo de la cacería. Como ya he mencionado, Venus, después de haber hablado con Júpiter (1.229-96), sale al encuentro de Eneas y Acates en medio del bosque. Aquí, sin duda, se debe resaltar el hecho de que está disfrazada y que los elementos de su disfraz, antagónicos a la propia naturaleza de la diosa, son los de una cazadora: como una virgen espartana, está armada y se le compara incluso con Harpálice (1.315-320).¹⁴⁶ Como observa Santos (2010: 19-20):

a caracterização da deusa com atributos de Diana produz uma ambiguidade flagrante, se não paradoxal. Com a aparência de uma jovem caçadora, Vénus reveste-se de características que não são suas. Na descrição da deusa estão presentes dois fatores que acentuam a identificação de Vénus com entidades que merecem alguma reflexão [...] Podemos, assim, concluir que Vénus surge deliberada e enfaticamente associada a padrões atípicos de educação feminina que valorizam a intervenção ativa das mulheres. E é neste contexto que devemos entender o relato que Vénus faz das façanhas de Dido. Disfarçada e descrevendo-lhe o passado audacioso da rainha, Vénus introduz Eneias numa comunidade em que é uma mulher quem assume a liderança. Forçada pelas vicissitudes do seu passado, Dido evoluiu do estatuto de esposa devota (1.344-6) para a posição de monarca, anormal para a sua condição de mulher.

¹⁴⁶ Se trata, según nos informa Servio (ad loc.), de una mujer tracia feroz, educada por su padre para gobernar.

Más adelante, Eneas llega al templo consagrado a Juno, ahí contempla la representación de la guerra de Troya (1.456-93). Las escenas son cada vez más duras y, tras ver el cuerpo de Héctor y a Príamo desarmado tendiendo las manos, *se quoque principibus permixtum agnouit Achiuis*, (1.488).¹⁴⁷ La siguiente escena que contempla Eneas es la última que verá antes de la entrada de Dido, de tal modo que funge como puente entre los dos:

*ducit Amazonidum lunatis agmina peltis
Pentesilea furens mediisque in milibus ardet,
aurea subnectens exsertae cingula mammae
bellatrix audetque uiris concurrere uirgo.* (1.490-3).¹⁴⁸

Pentesilea, enfurecida, dirige su batallón de amazonas de broqueles lunados y se enardece en medio de los millares; sujetando con un ceñidor dorado el pecho desnudo, guerrera la muchacha se atreve a combatir contra hombres.

La escena de Pentesilea que se ha elegido refuerza los patrones simbólicos: no es retratada en su muerte, sino como líder, armada, guiando a sus amazonas y enfrentando, en su condición de *uirgo*, a los hombres (cf. Putnam 1998: 35-36). Es entonces, al fin, que aparece Dido:

*regina ad templum, forma pulcherrima Dido,
incessit magna iuuenum stipante caterva.
qualis in Eurotae ripis aut per iuga Cynthi
exercet Diana choros, quam mille secutae
hinc atque hinc glomerantur Oreades; illa pharetram
fert umero gradiensque deas supereminet omnis
(Latonae tacitum pertemptant gaudia pectus):
talis erat Dido, talem se laeta ferebat
per medios instans operi regnisque futuris.
tum foribus divae, media testudine templi,*

¹⁴⁷ “Incluso se reconoció, completamente mezclado con los líderes aqueos”.

¹⁴⁸ Este pasaje, particularmente la palabra *bellatrix*, debe ser visto también bajo una estrecha relación con el análisis que hace Hardie (1997: 321-322) de la figura de Camila como un paralelo de Dido, donde el estudioso plantea que la posición deliberada de las palabras *venatrix* (7.805) y *bellatrix* (11.780), asociadas a Camila, “highlights the source of her tragedy in this confusion of roles”. Por otra parte, manténgase en mente el adjetivo *furens* de Pentesilea como una suerte de prolepsis para la figura de Dido en el libro 4. Asimismo, véase la relación directa de Pentesilea *mediisque in milibus ardet* (1.491) con Dido *per medios instans* (1.504).

*saepta armis solioque alte subnixa resedit.
iura dabat legesque viris, operumque laborem
partibus aequabat iustis aut sorte trahebat, (1.496-508).*

La reina Dido, bellísima, se aproxima al templo rodeada de un enorme séquito de jóvenes. Tal como Diana guía sus coros en las riberas del Eurotas o por las cimas del Cinto, a la cual de aquí y de allá la rodean mil Óreades; aquélla lleva la aljaba en el hombro y al avanzar sobrepasa a todas las diosas (el gozo estimula en silencio el corazón de Latona), así estaba Dido, así avanzaba feliz en medio de los suyos instando el trabajo y su futuro reino. Entonces, ante las puertas de la diosa, bajo la bóveda central del templo, se sentó, rodeada de sus armas, apoyada sobre su elevado trono. Daba órdenes e impartía justicia a los hombres, distribuía con justicia la dificultad de las labores o las sometía a la suerte.

Debe destacarse, sin duda, que Dido aparece descomunemente bella y también con un séquito, lo cual la eleva a una imagen de estatuto divino, tal como lo muestra el símil con Diana; además, con el mismo símbolo de las armas presente, queda enaltecida en su papel de líder fundadora de la patria.¹⁴⁹ Así pues, como observa Santos (2010: 25-26), hay una secuencia de figuras femeninas asociadas a la caza y al liderazgo.¹⁵⁰ Además, el paralelo de sus imágenes queda resaltado por el hecho de que, la primera vez que se ven, ambos ostentan una condición divina: Dido es comparada con Diana y Eneas, cuando se disipa la nube que lo envuelve, es presentado como la estatua de un dios (1.586-93), lo cual, como explica Cairns (1989: 30), sumado al discurso de Ilioneo (1.544-8), lo enaltece como un jefe virtuoso. Debemos añadir, además, que esta imagen-espejo redundante en un binomio todavía más claro, a saber, Diana-Apolo. En el libro 4, cuando Dido y Eneas se disponen a ir de cacería, la reina (aunque ya transformada, como se verá más adelante) aún lleva sus armas y está rodeada por su séquito, y el Troyano es comparado con el dios:

tandem progreditur magna stipante caterva

¹⁴⁹ Para un análisis de este símil y cómo fue evaluado en la antigüedad, vid. Pöschl 1950 [1962]: 61-63; para la relación directa entre este símil y la imagen de Penthesilea vid. Pigón 1991: *passim*.

¹⁵⁰ 1. Disfraz de Venus: se presenta con armas espartanas (1.315-6), es comparada con la tracia Harpálice (1.316-7), Eneas piensa que es Diana (1.329), Venus le cuenta las hazañas de Dido, paralelismo con su propia historia (1.340-68). 2. Imagen de Penthesilea en el templo de Juno (1.490-3). 3. Dido aparece ante los ojos de Eneas y es comparada con Diana (1.494-502).

*Sidoniam picto chlamydem circumdata limbo;
 cui pharetra ex auro, crines nodantur in aurum,
 aurea purpuream subnectit fibula vestem.
 nec non et Phrygii comites et laetus Iulus
 incedunt. ipse ante alios pulcherrimus omnis
 infert se socium Aeneas atque agmina iungit.
 qualis ubi hibernam Lyciam Xanthique fluenta
 deserit ac Delum maternam inuisit Apollo
 instauratque choros, mixtique altaria circum
 Cretesque Dryopesque fremunt pictique Agathyrsi;
 ipse iugis Cynthi graditur mollique fluentem
 fronde premit crinem fingens atque implicat auro,
 tela sonant umeris: haud illo signior ibat
 Aeneas, tantum egregio decus enitet ore (4.136-50).¹⁵¹*

Al fin, rodeada de un enorme séquito, [Dido] avanza vistiendo un manto sidonio de cenefa bordada, tiene una aljaba de oro, sus cabellos están trenzados en oro, un broche de oro prende su vestido púrpura. Van también los frigios y el feliz Julo. El propio Eneas, más bello que todos los demás, se ofrece como su acompañante y se une a su comitiva, tal como cuando Apolo abandona la Licia invernal y las corrientes del Janto y visita su materna Delos, y conforma sus coros, y, mezclados alrededor de los altares, los cretenses y los dríopes y los tatuados agatirsos braman. Él mismo camina por las cimas del Cinto y se sujeta el cabello suelto atándolo con tiernas hojas y lo ciñe con oro; resuenan las flechas en sus hombros. Así, con el mismo vigor iba Eneas, tan gran belleza resplandecía en su noble rostro.

Ahora bien, no sólo es Eneas quien, tras toda esta secuencia dinámica de personajes femeninos, se ve reflejado en Dido; también la reina se reconoce en el héroe y, cuando los invita a pasar al palacio, lo explicita: *me quoque per multos similis fortuna labores | iactatam hac demum uoluit consistere terra* (1.628-9).¹⁵² Así pues, podemos aventurar una interpretación en la que este paralelismo entre Dido y Eneas, representado por el binomio de Diana y Apolo, es expresado de manera simbólica cuando están juntos en el banquete y aparece el citarista Jopas: *Hic canit errantem lunam solisque labores* (1.742).¹⁵³ Entonces,

¹⁵¹ Nótese el paralelismo en la descripción de Dido que evoca la repetición de *magna stipante caterva* (1.497 y 4.136); asimismo, el paralelismo entre *exercet choros* (1.499) e *insturat choros* (4.145); y, particularmente, *pulcherrima* (1.494) y *pulcherrimus* (4.141). Por otra parte, Hardie (2006: 28-29) llama la atención a la rivalidad entre Diana y Apolo que emerge de este símil a partir de la influencia de los himnos de Calímaco. Para un análisis sobre este símil, que compara a Eneas con Apolo, vid. Pease 1935: ad loc.; Lyne 1987: 123-125 y Clausen 2002: 40-43.

¹⁵² “Una fortuna parecida también quiso que yo, arrojada por tan grandes padecimientos, me asentara finalmente en esta tierra”.

¹⁵³ “Éste canta sobre la luna errante y los eclipses del sol”. Como observan Austin (1971: ad loc.) y Williams (1972: ad loc.), *labores* se refiere técnicamente a eclipses (cf. G. 2.78).

se puede establecer una relación simbólica entre los protagonistas y los que aquí son planetas: el sol para Eneas y la luna para Dido. Nótese, por ejemplo, la evidente relación con Dido que *errat* (6.451) y el símil de la luna (6.454-6).¹⁵⁴ De este modo, la canción del citarista podría quizá entenderse como una prolepsis simbólica para la unión en la cueva que los protagonistas tendrán en el libro 4. Por otra parte, si mantenemos la interpretación de Servio en la que *labores* se refiere a las revoluciones del sol en sentido contrario al *mundus* (opinión todavía admitida por Heyne-Wagner 1832: ad loc. y Henry 1878: ad loc.), podríamos también sugerir que las *labores* del sol, asociado a Eneas, constituyen un puente con el relato del héroe en el que cuenta sus padecimientos durante los libros 2 y 3.¹⁵⁵

Finalmente, habría que aludir a un momento de contigüidad entre Dido y Eneas en el que el espejo se rompe, un momento de fusión que es al mismo tiempo una fractura y que entraña la condena irreductible. Después de la preparación de la cacería que acabo de tratar, por el dolo de las diosas, Eneas y Dido yacerán en una cueva. Es éste un punto de inflexión en el que queda patente lo inexorable. La propia reina, casi a manera de presagio, ya había dicho que, si violaba su pacto de fidelidad con Siqueo, querría morir, anticipando así su presencia en los *infern* (4.24-29); y en la voz del propio poeta, la unión de los amantes en la cueva representará la causa de todos los males para Dido (4.169-72). Como se verá más adelante, la imagen de Dido se transformará radicalmente de su caracterización del libro 1 al libro 4; no obstante, para este momento, aún conserva ciertas características previas a su enamoramiento. Es, pues, justo antes de la unión en la cueva que se puede notar un último vestigio de Dido como líder. Cuando Juno le cuenta a Venus el plan que ha urdido, a saber,

¹⁵⁴ Vid. comentario ad loc.

¹⁵⁵ Para una postura similar vid. Pöschl (1950 [1962]: 152) y Nelis (2001: 150-3); cf. Lee 1988: 10, Hardie 2006: 30-31, Fratantuono 2019: 62-63, Casali 2021: 134-137.

mientras los tirios y troyanos cazan, enviar una tormenta que obligue a Dido y a Eneas a refugiarse juntos en el mismo lugar, dice: *speluncam Dido dux et Troianus eandem | devenient...* (4.124-5).¹⁵⁶ Exactamente la misma expresión (con la salvedad del verbo en presente) será repetida cuando, de hecho, el plan se lleve a cabo: *speluncam Dido dux et Troianus eandem | deveniunt...* (4.165-6).¹⁵⁷ Podemos aventurar aquí la conjetura de que estos versos son deliberadamente ambiguos. Como se ha visto, Dido fue presentada por Venus dirigiendo la huida y ya se le había atribuido el término *dux* (1.364). Ahora, en estos versos, el término puede ser aplicable a cualquiera, lo cual nos deja en un momento de contigüidad incierta.¹⁵⁸ Así pues, aquí, en un quiasmo donde, en la distribución de las palabras en el verso, los personajes están rodeados por el lugar, se encuentran las imágenes superpuestas de Dido y Eneas, que marcarán un punto de inflexión y que, tras su encuentro, producirán una engañosa estabilidad, primero, y, después, una cruenta desesperación.

Ha quedado claro cómo la figura de Dido funge como una suerte de espejo para Eneas, espejo que refracta luces diversas y que constituye a la reina, primero, como un destino paralelo digno de imitación y, después, como una luz cada vez más pálida que queda soterrada tras el encuentro en la cueva. Ahora bien, los paralelismos establecidos en el libro 1 están condicionados por una visión hacia el futuro: los protagonistas aún desconocen su destino. En cambio, el espejo que representa Dido en el libro 6 se constituye como un prisma hacia el pasado, una inversión cronológica que conduce al cambio de papeles: en su encuentro con Dido en los *Lugentes campi*, Eneas tomará conciencia de sus actos y asumirá su

¹⁵⁶ “[¿La caudillo?] Dido y [¿el caudillo?] Eneas llegarán a la misma cueva”.

¹⁵⁷ “[¿La caudillo?] Dido y [¿el caudillo?] Eneas llegan a la misma cueva”. Para el patrón de esta repetición vid. Moskalew 1982: 114-115.

¹⁵⁸ Vid. Clausen 2002: 43-44; aunque Horsfall (1995: 229) advierte que el ritmo une claramente a *dux* con *Troianus*. Hardie (2006: 29) dice que *dux* es naturalmente tomado con Dido al principio (cf. *dux femina facti* 1.364) y luego reasignado a Eneas.

responsabilidad por ellos.¹⁵⁹ Como se ha visto, el primer encuentro entre Dido y Eneas se da cuando la nube que lo envolvía se disipa:

*vix ea fatus erat cum circumfusa repente
scindit se nubes et in aethera purgat apertum.
restitit Aeneas claraque in luce refulsit
os umerosque deo similis; namque ipsa decoram
caesariem nato genetrix lumenque iuventae
purpureum et laetos oculis adflarat honores:
quale manus addunt ebori decus, aut ubi flauo
argentum Pariusue lapis circumdatur auro (1.586-93).*

Apenas [Acates] había terminado de hablar cuando súbitamente se disipó la nube que los rodeaba y se torna diáfana en el aire. Eneas quedó de pie y resplandeció en una luz brillante, su rostro y sus hombros como los de un dios, pues la propia madre había insuflado a su hijo una cabellera esplendente y el brillo púrpura de la juventud y una lozana alegría a sus ojos, tal como las manos añaden belleza al marfil o cuando la plata o el mármol de Paros es decorado con el flavo oro.

Ahora, en cambio, los roles se han invertido. El encuentro no se da a plena luz del día sino en las sombras del inframundo, y es Eneas quien reconoce a Dido pero envuelta en la neblina:

*...quam Troius heros
ut primum iuxta stetit agnouitque per umbras
oscuram qualem primo qui surgere mense
aut uidet aut uidisse putat per nubila lunam (6.451-54)*

En cuanto el héroe troyano estuvo junto a ésta y la reconoció oscura a través de las sombras, tal como quien, al principio del mes, ve o piensa haber visto la luna moverse a través de las nubes.

Se puede hallar otra inversión de papeles en pasajes paralelos si se evoca otro símil que se da en dos escenas del libro 4. Dido, una vez enterada de su partida, reprocha a Eneas su actitud en estos términos: *'nec tibi diva parens generis nec Dardanus auctor | perfide, sed duris*

¹⁵⁹ El análisis de los paralelismos entre los libros 1 y 4 y sus correspondencias con el pasaje del libro 6, que se presenta a continuación mostrando el cambio de papeles, así como el examen de la inversión cronológica, está tomado en su totalidad de von Albrecht (1999: 124-126). A su vez, el autor basa su capítulo en su propio artículo "Die Kunst der Spiegelung in Vergils Aeneis", *Hermes* 93 (1965: 54-64). Vid. comentario a estos versos.

genuit te cautibus horrens | Caucasus Hyrcanaeque admorunt ubera tigres' (4.365-67).¹⁶⁰

Poco después, le pide a su hermana Ana que lleve sus súplicas a Eneas, al menos para que éste se quede un poco más de tiempo; sin embargo:

*...nullis ille movetur
fletibus aut voces ullas tractabilis audit;
fata obstant placidasque viri deus obstruit auris.
ac velut annoso validam cum robore quercum
Alpini Boreae nunc hinc nunc flatibus illinc
erueri inter se certant; it stridor, et altae
consternunt terram concusso stipite frondes;
ipsa haeret scopulis et quantum vertice ad auras
aetherias, tantum radice in Tartara tendit* (4.441-49).

Pero aquél no se conmueve con ningún llanto ni está dispuesto a escuchar ninguna palabra, el destino lo impide y obstruye los oídos comprensivos del varón, tal como cuando los vientos Bóreas de los Alpes, ahora desde aquí, ahora desde allá, luchan entre sí por arrancar con sus soplos la encina, poderosa por la fuerza de su edad; surge la estridencia y las elevadas hojas alfombran la tierra cuando el tronco se agita, pero permanece fija en las rocas, pues cuanto eleva su copa hacia el cielo tanto hunde su raíz en el Tártaro.

Ahora, en cambio, a pesar de los ruegos de Eneas, Dido permanece inmovible: *nec magis incepto uultum sermone mouetur | quam si dura silex aut stet Marpesia cautes* (6.470-71).¹⁶¹

Estos símiles reflejan la inversión de la situación. Y en las palabras de Eneas podemos percibir con mayor claridad los alcances de lo que esto representa: *infelix Dido, uerus mihi nuntius ergo | uenerat extinctam ferroque extrema secutam?* (6.456-57).¹⁶² Ahora Eneas se da cuenta de todo lo que ha sucedido y de la dolorosa realidad que implica. El verdadero objetivo de la escena es mostrar que Eneas se vuelve consciente de lo que ha hecho y lo

¹⁶⁰ “Pérfido, ni tienes a una diosa por madre ni descendes de la estirpe de Dárdano; al contrario, te engendró de sus duros peñascos el escarpado Cáucaso y te amamantaron las tigresas de Hircania”. En la alusión a este símil, he decidido añadir el primer verso, no sólo para conservar una mayor unidad sintáctica sino, sobre todo, porque me parece digna de atención la contradicción que entraña con la declaración de Dido cuando le confiesa a Ana por primera vez la impresión que Eneas le ha dejado: *'credo equidem, nec vana fides, genus esse deorum'* (4.12). [“En verdad creo, y no es en vano mi seguridad, que es de la estirpe de los dioses”].

¹⁶¹ “como si duro silicio o roca marpesia estuvieran incólumes”.

¹⁶² ““Infortunada Dido, ¿de modo que es verdad la noticia que me había llegado: que habías muerto y habías buscado tu perdición con la espada?””.

enfrenta: él ha causado la muerte de Dido: *funeris heu tibi causa fui?* (6.469).¹⁶³ En ese momento recuerda que fueron los dioses quienes le ordenaron dejar a Dido contra su voluntad y los que ahora lo están enviando al inframundo. Sólo entonces se da cuenta del dolor de Dido, incluso dice *hic dolor* (6.464) usando el pronombre demostrativo para dar énfasis y apropiarse el sentimiento. En este momento hay un cambio: mientras él está recordando su partida de Cartago, Dido comienza a alejarse de él y súbitamente se interrumpe a sí mismo preguntando: *quem fugis?* (6.466). En Cartago, Dido intentó que Eneas se quedara casi con las mismas palabras: *mene fugis?* (4.314).¹⁶⁴ Sufriendo lo que Dido ha sufrido, Eneas empieza a medir su pena. Se voltea y viendo hacia el piso (6.469) su rostro no se mueve, como si fuera de piedra (6.470-71), misma actitud que él había tenido en el libro 4. Ella se comporta como Eneas lo hizo en el libro 4, de manera que el pasaje del libro 6, en retrospectiva, funciona como su espejo y su referente intratextual. Ahora él usa la anáfora *per* (6.458-59), tal como Dido lo había hecho antes (4.316). Ahora es Eneas quien llora mientras ella se va, sufriendo tal como ella había sufrido. En esta inversión de roles, Eneas se hace plenamente consciente de lo que ha provocado en perjuicio de Dido.

Por otra parte, debemos aludir a otro elemento que von Albrecht (1965 [1999]: 126) añade a su análisis para desbrozar los mecanismos artísticos del pasaje. Además del intercambio en las funciones de los personajes, el poeta emplea una secuencia cronológica inversa con respecto al libro 4: el episodio comienza con la muerte de Dido (6.450) y Eneas empieza a hablar de ello (6.457); después, habla de su partida de Cartago (6.460),¹⁶⁵ lo cual

¹⁶³ “¡Ay!, ¿he sido la causa de tu muerte?”. Von Albrecht (1965 [1999]: 125) demerita a los editores que ponen el signo de interrogación a este pasaje y lo sustituye con uno de admiración aludiendo a la claridad con que Eneas expresa los hechos. Vid. comentario ad loc.

¹⁶⁴ “¿Huyes de mí?”.

¹⁶⁵ Hay una pequeña errata en el original de von Albrecht (1965 [1999]: 126), pues alude al verso 450.

corresponde a lo sucedido en 4.361, y, tras ello, alude a los mandatos divinos que lo obligaron a irse (6.461-63 y 4.356-59, respectivamente). Es en ese momento en el que debería referirse a su amor, pero sólo lo toca indirectamente (6.463-64). En ese instante, el dolor de Dido la impulsa a alejarse de Eneas y regresar con Siqueo, con lo cual hay un regreso al punto que precede el inicio de la tragedia de Dido. “The narrative of Book 4 is reflected in and balanced by the anti-narrative of the Dido scene in Book 6” (von Albrecht 1965 [1999]: 126).¹⁶⁶

¹⁶⁶ Podríamos añadir que la inversión cronológica del episodio que ha detectado von Albrecht, se encuentra, a su vez, dentro de otra progresiva inversión cronológica de mayor escala que Conway (1913: 16) y Williams (1964 [1990]: 194) han señalado: nos referimos específicamente a los encuentros que tiene Eneas en el inframundo con Palinuro (6.337-83), Dido (6.450-76) y Deífobo (6.494-547), respectivamente; los cuales son una referencia retrospectiva de lo que ha sucedido en los pasados libros del poema. Del mismo modo, los encuentros que tendrá en el Elíseo representan el futuro trazado que está obligado a cumplir (6.752-892).

LA RUPTURA DEL ESPEJO EN EL LIBRO 6

Es necesario atender a una clara escisión de perspectivas en nuestro pasaje:

*Inter quas Phoenissa recens a uulnere Dido
errabat silua in magna quam Troïus heros
ut primum iuxta stetit agnouitque per umbras
obscuram qualem primo qui surgere mense
aut uidet aut uidisse putat per nubila lunam
demisit lacrimas dulcique adfatus amore est*

Entre las cuales, con la herida aún fresca, la fenicia Dido vagaba en un gran bosque. En cuanto el héroe troyano estuvo junto a ésta y la reconoció oscura a través de las sombras, tal como quien, al principio del mes, ve o piensa haber visto la luna moverse a través de las nubes, derramó lágrimas y le habló con dulce sentimiento.

Los versos 450-55 del libro 6 han sido objeto de discusión filológica al menos desde el siglo XIX, a partir de la vinculación del *quam*.¹⁶⁷ Wagner, en el segundo volumen de la edición de Heyne a su cuidado, publicado en 1832, propuso que había un anacoluto del *quam* (anacoluto que podría ser resuelto si se vinculaba al *quam* con el *iuxta*, si no estuviera tan lejos) y que la intención del poeta era escribir *quam Troïus heros adfatus est*; sin embargo, al poner tantas cosas en medio, lo había olvidado y había insertado el *demisit lacrimas*. No obstante, Forbiger (1878: ad loc.) propuso quitar la coma que solía ponerse después de *heros*, para corregir la lectura de Wagner y vincular *iuxta* con *quam*; además, aludió a que *quam* estaba más cerca de *iuxta* y que, en un zeugma, también era dependiente de *agnouitque*, argumento que ha sido ampliamente aceptado.¹⁶⁸ Por otra parte, otra dificultad se entraña en la *lectio uetus* de *per umbram* en vez de *per umbras*, ofrecida por Servio, quien vinculaba el adjetivo *obscuram* con *umbram*. Heyne-Wagner (1832: ad loc.), no sin disputa, todavía admitía *per*

¹⁶⁷ Vid. comentario ad loc.

¹⁶⁸ Forbiger (1878: ad loc.), con respecto a la vinculación de *quam* y *iuxta*, dice: *in quo omnes posteriores editores mecum consentire video*. Y, de hecho, Conington-Nettelshipp (1884: ad loc.) explicita que así es. También lo siguen Benoist (1882: ad loc.) y Butler (1920: ad loc.). Norden (1903: ad loc.) incluso explica la frecuencia y normalidad de la anástrofe y alude a su anterior uso como adverbio.

umbram; sin embargo, Ribbeck (1895) empleó *per umbras*; pero fue quizá Henry (1878: ad loc.) quien, poco antes, había dado el argumento más sólido, de manera que demostró que el adjetivo *obscuram* iba con Dido, es decir que es un predicativo de *quam*.¹⁶⁹ La discusión filológica precedente debe servirnos como puntal para hacer evidente que el *quam* marca una división incontestable en la escena. Además de la cesura que precede al pronombre, es a partir de aquí que aparece el intertexto de Apolonio de Rodas (4.1479-80), percibido al menos desde de la Cerda (1612: ad loc.).

Por otra parte, Skinner (1983: 13) arguye que el símil de la luna vista entre las nubes puede entenderse como una advertencia programática para la ambigüedad que sigue. Para la estudiosa, Dido en los *Lugentes campi*, una oscura forma errante, recuerda a Eneas mismo, igualmente *obscurus*, en la inquietante penumbra: *quale per incertam lunam sub luce maligna | est iter in silvis* (6.270-1),¹⁷⁰ de tal modo que ve en este símil, constituido por sombras amenazantes y una intermitente oscuridad, una representación explícita del estado interior de aprehensión, lo cual sugiere la nube de lo desconocido en la mente del propio caminante. La imagen de la luna nueva que apenas se ve de manera incierta se constituye como un presagio del error y la confusión. *Aut uidet aut uidisse putat* supone de inmediato que existen dudas en la habilidad de Eneas para interpretar de manera correcta su experiencia, es decir que el hecho y la opinión no son fácilmente distinguibles en el inframundo. La

¹⁶⁹ A saber: Virgilio no suele poner un sustantivo al final del verso y su epíteto al principio del siguiente, a menos que sea para dar un énfasis particular. En este caso, el énfasis sería excesivo pues una *umbra obscura* no permitiría que Eneas viera a Dido. Así, otros importantes editores y comentaristas han seguido esta *lectio*: Forbiger (1878: ad loc.), Benoits (1882: ad loc.) quien añade: “Elle a l’avantage de produire une peinture plus délicate en permettant de rapporter *obscuram* à Dido”, Norden (1903), Butler (1920: ad loc.) quien dice explícitamente que no tiene dudas al respecto, Mynors (1969 [1972]), Conte (2009 [2019]) y Horsfall (2013: ad loc.) quien, además, alude a la frecuencia de la cláusula, recordando su uso en 6.257, 268, 490, 619. Además, como observa Conington-Nettleship (1884: ad loc.), puede relacionarse con el verso 6.268: *Ibant obscuri sola sub nocte per umbram* (“Bajo la noche solitaria avanzaban, oscuros, a través de la sombra”), donde *obscuri* se refiere a Eneas y a la Sibila. Vid. comentario ad loc.

¹⁷⁰ “Tal como, bajo una luz maligna, el camino en medio de los bosques a través de una luna incierta”.

imagen de la luna nublada nos advierte que la visión de Eneas del pasado puede estar distorsionada por su propia subjetividad.

En consecuencia, el espejo representado por el encuentro entre Dido y Eneas en los *Lugentes campi* queda escindido: los versos 6.450 y 451 hasta la cesura semiseptenaria (*inter quas Phoenissa recens a uulnere Dido | errabat silua in magna | ...*) muestran a Dido como sujeto, es decir que es presentada desde la voz omnisciente del poeta que la describe; en cambio, a partir del *quam*, Dido se trastoca en el objeto de la visión de Eneas y su presentación está condicionada por la subjetividad del héroe, por una percepción que se vuelve ambigua y confusa en las sombras del inframundo.

DIDO, ESPEJO DE SÍ MISMA

Hemos visto que la figura de Dido en el libro 1 funge, entre otras tantas cosas, como una suerte de paralelo de Eneas, un espejo que proyecta el liderazgo de un pueblo y que está colmado de elementos alusivos a la cacería. La figura de la reina fenicia en el libro 4, en oposición, cambia su sino radicalmente: su enaltecimiento como una monarca racional y activa dejará apenas tenues vestigios (como su descripción en la preparación para la cacería en 4.133-39 y su ambigua atribución de *dux* en 4.124 y 165). El *furor amoris*, inoculado por Cupido, disfrazado de Ascanio, transformará paulatinamente la actitud de Dido, llevándola a una inversión total en su simbología. En el libro 1 hay una suerte de prolepsis que anuncia la impresión que Eneas ha causado a la reina: *obstipuit primo aspectu Sidonia Dido | casu uiri deinde tanto...* (1.613-14)¹⁷¹ y que se hará evidente después de que el troyano le ha contado sus avatares: *multa uiri uirtus animo multusque recursat | gentis honos; haerent infixi pectore uultus | uerbaque...* (4.3-5).¹⁷² Sin embargo, este puente tendido entre el libro 1 y el 4 está manipulado por Venus, quien ha logrado que la locura transite desde sus intenciones: *At Cytherea nouas artes, noua pectore uersat | consilia... donisque furentem incendat reginam atque ossibus implicet ignem* (1.657-60),¹⁷³ hasta dominar los elementos constitutivos de Dido, tal como se lo reclama Juno: *'ardet amans Dido traxitque per ossa furorem'* (4.101).¹⁷⁴

Ahora bien, podemos aventurar la hipótesis de que la figura de Dido en el libro 4, compleja y con una faceta antitética con relación al libro 1, es la que funge como punto de partida para el espejo que representan los versos que hemos aislado (6.450-51).

¹⁷¹ “La sidonia Dido quedó estupefacta, primero por el aspecto del héroe, después por su tan amarga fortuna”.

¹⁷² “La gran virtud del héroe y la gran gloria de su linaje recorren su mente; quedan completamente fijos en su corazón su rostro y sus palabras”.

¹⁷³ “Por su parte, Citerea da vueltas en su mente a nuevas estratagemas y nuevos planes: [...] [que Cupido] con sus regalos enciende en la reina una pasión desmedida y abrase con el fuego su médula”

¹⁷⁴ “Dido arde en su amor y arrastra por su médula la pasión desmedida”. Nótese, además, que de manera indirecta Dido ya ha sido catalogada como *furens* (4.65) y, de manera directa, inmediatamente después (4.68).

I. *Saucia Dido*

Es evidente que la presentación de Dido en los *Lugentes campi* como *recens a uulnere* debe remitirnos de inmediato a la herida física que ella misma se infligió con la espada de Eneas (4.663-65).¹⁷⁵ Incluso podemos pensar con Conington-Nettleship (1884: ad loc.) que *recens* como participio está asociado a *rigare* y que alude aquí a que la sangre continúa fluyendo.¹⁷⁶ Además, es una característica propia de las sombras en el inframundo mantener los elementos físicos que condicionaron su muerte.¹⁷⁷ Finalmente, si atendemos a la inversión cronológica del episodio del libro 6 que postula von Albrecht (1965 [1999]: 126), tendremos que admitir que la presentación de Dido corresponde con su muerte. No obstante, a pesar de los puntos recién enunciados, no podemos obviar el hecho de que la palabra *uulnus* encierra un valor simbólico naturalmente asociado a las emociones¹⁷⁸ y que tiene una relación inherente con el sentimiento amoroso (cf. Pichon 1902 [1991]: s.v. *uulnus*). En este caso en particular, si seguimos a Lyne (1989: 178-181) en su agudo análisis sobre este sustantivo, podemos pensar que una misma palabra, si tuvo un significado impactante y se le fueron añadiendo nuevos sentidos, poseerá esa potencia poética en la memoria de los lectores y sus sentidos estarán latentes cada vez que aparezca. Así, el libro 4 comienza con la presentación de Dido, herida por su cuita amorosa (4.1 *saucia cura*) y que alimenta la herida con su sangre (4.2: *uulnus alit venis*); poco después, en la medida en que aún aguarda para hacer estallar su sonido, la herida amorosa ostentará el silencio (4.67 *tacitum uiuit sub pectore uulnus*); luego, la herida amorosa se trastocará en la herida de muerte, que Ana lava (4.683-4 *date uulnera lymphis* |

¹⁷⁵ Vid. comentario ad loc.

¹⁷⁶ Vid. comentario ad loc.

¹⁷⁷ Piénsese, por ejemplo, cuando Héctor se le aparece a Eneas en sueños (2.270-80) o cuando Déifobo en el inframundo (6.494-99).

¹⁷⁸ Recuérdese, por ejemplo, el rencor contra los troyanos de la propia Juno, 1.36 *aeternum seruans sub pectore uulnus* [“Conservando en su corazón la eterna herida”].

abluam); una herida de muerte que ahora, además, es ruidosa (4.689 *infixum stridit sub pectore uulnus*). El progreso semántico de la palabra *uulnus*, de una herida amorosa a una herida mortal, nos conduce a pensar que la secuencia encierra la totalidad del destino trágico de la reina.¹⁷⁹ En consecuencia, la descripción de *recens a uulnere* del libro 6 nos debe situar también simbólicamente en la herida amorosa que germinalmente representa la tragedia entera de Dido.

Ahora bien, para poner de manifiesto el antagonismo que entraña la construcción de la figura de Dido entre el libro 1 y el libro 4, debemos remitirnos nuevamente a la asociación con la cacería. El primer símil que Virgilio emplea para Dido es el de Diana (1.496-508); en oposición, el siguiente símil (primero que aparece en el libro 4) es el siguiente:

...qualis coniecta cerua sagitta,
quam procul incautam nemora inter Cresia fixit
pastor agens telis liquitque uolatile ferrum
nescius: illa fuga siluas saltusque peragrat
Dictaeos; haeret lateri letalis harundo. (4.69-73)

[...] tal como una cierva, herida por la flecha, a la cual, desprevenida en los bosques de Creta, un pastor que la perseguía desde lejos clavó sus saetas y, sin saberlo,¹⁸⁰ le dejó la punta voladora: aquélla en su huida atraviesa los bosques y sotos de Dicte con el arma letal clavada en el costado.

Es evidente, pues, que hay un vínculo inextricable entre la herida que caracteriza a Dido en el inframundo y la inversión constitutiva que en el libro 4 muestra a la reina como el objeto de la cacería.¹⁸¹ Santos (2010, 34), de hecho, también interpreta en ese sentido el reclamo que le hace Juno a Venus por el sufrimiento de Dido, asumiendo una conexión entre los

¹⁷⁹ Vid. comentario ad 6.450 *recens a uulnere*.

¹⁸⁰ Por otra parte, si vinculamos al *pastor* con Eneas, podríamos entender el adjetivo *nescius* como la ignorancia de Eneas con respecto al mal que ha causado a Dido, tal como lo refiere en 6.463-4: *nec credere quivi | hunc tantum tibi me discessu ferre dolorem*.

¹⁸¹ Desde el *saucia* del primer verso y su asociación con *coniecta sagitta* de este símil (cf. Pease 1935: ad loc.).

despojos y la presa de una cacería: *spolia ampla refertis | tuque puer tuus* (4.93-94).¹⁸² Por último, cabría añadir aquí otra escena en la que la reina actúa como presa. El *furor amoris* inicial del libro 4 ha quedado transformado, la ira emerge y Dido ha decidido quitarse la vida, es entonces cuando

*...agit ipse furem
in somnis ferus Aeneas, semperque relinqui
sola sibi, semper longam incommitata uidetur
ire uiam et Tyrios deserta quaerere terra, (4.465-68)*¹⁸³

En sueños, estando ella enloquecida, el propio Eneas, furioso, la persigue; y a ella le parece que siempre la deja sola, que siempre la deja ir sin compañía por el largo camino, y que ella busca a los tirios en una tierra desolada.

La escena que sueña Dido culmina así con esta inversión en la que Dido es presa de la cacería y víctima de la persecución. Así pues, aunque la herida no resulte explícita en este pasaje, la relación con su estado en los *Lugentes campi* se vuelve estrecha, si asociamos la *terra deserta*, símbolo también de su ruina como monarca, con la propia tierra del inframundo, particularmente la *magna silua* (cf. Pease 1935: ad loc.) y, probablemente, los *loca senta situ* (6.462).

II. *Errans Dido*

La presentación de Dido en los *Lugentes campi* nos muestra a la reina que *errabat*. La interpretación que Servio Danielino dio a esto es que Dido se había suicidado, pero, por otra parte, también había muerto por amor, de modo que no se sabía en qué círculo del inframundo le correspondía estar. Por otra parte, Horsfall (2013: ad loc.) recuerda la condición previa de

¹⁸² “Enormes botines se llevan tú y tu niño”

¹⁸³ Resulta digna de atención la secuencia del verbo *agere* en Eneas: en el libro 1, cuando caza a los ciervos es *agens* (191); en el libro 4, si lo identificamos como el pastor en el símil, de nuevo es *agens* (71) y aquí mismo, en el sueño de Dido, *agit* (465).

Dido, quien ha tenido que viajar desde Fenicia a Cartago (de Líbano a Túnez), tal como Eneas ha padecido los viajes,¹⁸⁴ y quien ahora debe continuar vagando por las *calles* del inframundo. Asimismo, Horsfall (2013: ad loc.) recuerda el reclamo que Jarbas le hace a Júpiter, donde la llama *errans* (4.211).¹⁸⁵ Aun así, la palabra puede tener connotaciones de carácter amoroso (cf. Pichon 1902 [1991]: s.v. *errare*) y nuevamente puede contener significados varios que coexistan, ecos que vayan dotando al verbo de peculiaridades precisas en torno a Dido.¹⁸⁶ La presentación de Dido en el libro 4 nos la muestra herida (*saucia*), pero es esta condición, a su vez, la que le impide descansar. La herida que vive bajo su pecho, el *furor* insuflado por Cupido, la mantiene en un estado de movimiento intranquilo, errante. Precisamente este estado es descrito justo antes del símil de la cierva:

*uritur infelix Dido totaque uagatur
urbe furens, qualis coniecta cerua sagitta, (4.68-9)*

Se abrasa la infeliz Dido y enloquecida vaga por toda la ciudad, tal como una cierva herida por la flecha.

De la misma manera podemos aludir a este estado de inestabilidad, de la necesidad del movimiento (aunque, en esta ocasión, colmado de una locura mucho más cruel) en el pasaje donde Dido se da cuenta de que Eneas va a marcharse:

*saevit inops animi totamque incensa per urbem
bacchatur, qualis commotis excita sacris
Thyas, ubi audito stimulant trieterica Baccho
orgia nocturnusque uocat clamore Cithaeron. (4.300-3)*

¹⁸⁴ Cuando Dido le pide que le cuente sus desventuras, le dice: “*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*” (1.753-6). [“Cuéntanos justo desde el principio, huésped, las insidias de los griegos”, dijo, ‘y las desventuras de tu gente y tu peregrinar, pues ya el séptimo verano te lleva errante por todas las tierras y los mares’”].

¹⁸⁵ Horsfall no necesariamente establece un vínculo entre la atribución de Jarbas y la condición previa de Dido. Por otro lado, también recuerda la *lunam errantem* (1.742).

¹⁸⁶ Vid. comentario ad 6.451 *errabat*.

Fuera de sí, se enfurece y, encendida, vaga por toda la ciudad tal como una ménade excitada al moverse los altares para el rito y al escuchar a Baco cuando las orgías trienales la enardecen y el Citerón la llama con su grito nocturno.

En consecuencia, los elementos constitutivos con los que Dido es presentada en el inframundo parecen tener una correspondencia estrecha con la construcción de su personaje en el libro 4. Si aislamos los versos 450-451 del libro 6, podremos contemplar un espejo que refleja la caracterización de la Dido herida y errante por la locura del amor que la define de forma inherente.

EL ABRAZO DE ASCANIO Y EL ESPEJO DEL SILENCIO

Si aislamos los versos *inter quas Phoenissa recens a uulnere Dido | errabat silua in magna* y vemos a Dido ya no desde el punto de vista de Eneas sino como un sombrío espejo de sí misma en el libro 4, entonces deberemos también tratar de entender su actitud en el episodio a partir de esta otra perspectiva. El encuentro con Eneas en los *infern* debe situarnos en el último encuentro que sostuvieron en el libro 4 (no en el resto del desenlace trágico de la historia de la Fenicia). Cuando Dido ve y habla con Eneas por última vez, le dice:

*'...sequar atris ignibus absens
et, cum frigida mors anima seduxerit artus,
omnibus umbra locis adero. dabis, improbe, poenas.
audiam et haec Manis veniet mihi fama sub imos'. (4.384-87)*

“Incluso estando ausente te perseguiré con negras llamas y, cuando la fría muerte haya arrancado el soplo vital de mis miembros, en todas partes estaré presente como una sombra. Pagarás tus culpas, malvado, lo escucharé, llegará a mí la noticia bajo los manes profundos”.

Podemos ver una primera inversión, en este punto del encuentro, pues Dido amenaza a Eneas como Furia (o cazadora) que lo perseguirá hasta los *infern*; en cambio, aquí, toma la actitud contraria y huye (6.472). Así, si avanzamos en retrospectiva, llegamos a ese mismo discurso de Dido, previo al último rechazo del héroe, ahí la reina dice:

*'...cui me moribundam deseris hospes
(hoc solum nomen quoniam de coniuge restat)?
[...] saltem si qua mihi de te suscepta fuisset
ante fugam suboles, si quis mihi paruulus aula
luderet Aeneas, qui te tamen ore referret,
non equidem omnino capta ac deserta uiderer'. (4.323-30)*

“¿En manos de quién me dejas, moribunda, huésped mío (puesto que ya sólo este nombre queda de mi esposo)? [...] Si al menos hubiera recibido de ti una descendencia antes de tu partida, si algún pequeño Eneas jugara en mi palacio, que, sin embargo, en su rostro mostrara tu presencia, entonces no me vería completamente atrapada y abandonada”.

En cuanto Eneas encuentra a Dido en el libro 6, ésta debe transitar su camino del libro 4 hacia atrás, el espejo oscuro refleja la inversión. El nombre de *coniux*, que ya no queda más,¹⁸⁷ nos remite a la cueva:

*speluncam Dido dux et Troianus eandem
deveniunt. prima et Tellus et pronuba Iuno
dant signum; fulsere ignes et conscius aether
conubiis summoque ulularunt vertice Nymphae.
ille dies primus leti primusque malorum
causa fuit; neque enim specie famaue mouetur
nec iam furtivum Dido meditatur amorem:
coniugium uocat, hoc praetexit nomine culpam.* (4.165-72)

[¿La caudillo?] Dido y [¿el caudillo?] troyano llegan a la misma cueva. Primero la Tierra y Juno que preside las nupcias dan la señal, brillaron los fuegos y el cielo es testigo de las nupcias y las ninfas ulularon desde la alta cima. Aquel día fue la primera causa de la muerte, la primera causa de los males, pues a Dido ya no le importan ni las apariencias ni su reputación, y ya no considera este amor furtivo, lo llama matrimonio, con este nombre encubre su culpa.

Es, pues, el episodio de la cueva, un momento de fusión y ruptura a la vez. A partir de entonces Dido quedará transformada y su tragedia cobrará forma. Es por ello que el fin del matrimonio que ella enuncia en su último discurso dirigido a Eneas, así como el vástago inexistente, nos deben conducir al estado anterior del libro 4, cuando Dido aún no ha nombrado el amor, cuando su mera concepción resultaba impía y a la vez inefable. Si el encuentro entre Dido y Eneas del libro 6 corresponde a su último encuentro en el libro 4 y el episodio de la cueva representa el principio de los males, debemos reconocer esta unidad como el punto desde el cual Dido debe comenzar su camino hacia atrás. La secuencia queda

¹⁸⁷ La validez de este matrimonio es, naturalmente, un punto de debate, vid. p. ej. Pease 1935: ad 4.172, Monti 1981: 30-36, Horsfall 1995: 128, Caldwell 2008: passim.

más clara si nos detenemos en Ascanio como símbolo del estado previo, como representación de ese *paruulus Aeneas*.¹⁸⁸

*post ubi digressi, lumenque obscura uicissim
luna premit suadentque cadentia sidera somnos,
sola domo maeret vacua stratisque relictis
incubat. illum absens absentem auditque videtque,
aut gremio Ascanium genitoris imagine capta
detinet, infandum si fallere possit amorem (4.80-85)*

Después, cuando todos se fueron, y la luna oscura opaca su propia luz y los astros que caen persuaden al sueño, sola se entristece en la casa vacía y se recuesta en el lecho que [el héroe] ha dejado. Estando ausente escucha y ve a quien está ausente, o sostiene a Ascanio en su regazo, prendada de la imagen de su padre, si es que pudiera engañar a un amor impronunciable.

Es, pues, tras su encuentro con Eneas que Dido comienza a trazar su camino inverso. Y es quizá en estos versos donde mejor podemos ver el reflejo de sus acciones en el libro 6. Dido, en efecto, en una clara oposición, no quiere ver ni escuchar a Eneas, al que está presente, delante de ella (6.469-70). El abrazo de Ascanio con el que intenta retener la imagen del ausente resulta antitético con su actitud en el inframundo. Dido recorre su camino hacia atrás, debe transitar su silencio. El silencio deliberado del libro 6 representa el paso inverso a sus deseos de ese momento. El momento del encuentro coincide entonces con el *tacitum uulnus*. Si el punto de partida ha sido nombrar el amor, llamarle matrimonio, y esta confusión ha generado la tragedia, el proceso inverso nos remite a desproveerlo del nombre, llamarlo *infandum*, volverlo inefable de nuevo; sólo así podrá regresar a la Dido esposa de Siqueo, a esa Dido fuera de la narración.

¹⁸⁸ Recuérdese que la figura de Ascanio entraña un poderoso eco, a saber, Cupido se disfraza de él para insuflar el amor en Dido mediante los abrazos (1.721-22). Para la relación Ascanio-Cupido vid. Lyne 1987: 173-175.

RECEPCIÓN

La figura de Dido, de profunda fuerza emocional y colmada de matices, constituye una unidad plural y compleja, cuya configuración se conforma de diversos personajes y fuentes de la tradición literaria que van revistiendo los detalles de sus actitudes y actos; a su vez, es su propia historia dentro del poema, las acciones previas que ha llevado a cabo, lo que la vuelve múltiple y compleja. Así, su figura y particularmente la escena de su encuentro con Eneas en los *Lugentes campi* ha tenido también muy distintos modos de recepción en literaturas posteriores y me parece que elegir una obra de suma importancia en nuestra lengua, como el *Quijote*, se erige como una magnífica oportunidad para explorar los mecanismos en los que la sombra de Dido resurge literariamente.

Una vez elegido el ejemplo paradigmático, para entender cómo opera alusivamente en él la escena de mi interés, parece necesario elaborar una aproximación que parta de lo general y que así, paulatinamente y de manera contextual, vaya iluminando mejor las dinámicas de interacción que hay entre Cervantes y Virgilio hasta llegar a esta particular apropiación del episodio. En primer lugar, resulta importante tratar de delimitar el horizonte cultural del Alcaláino en relación con los clásicos y especialmente con Virgilio; después, es necesario establecer un vínculo mucho más amplio entre el *Quijote* y la *Eneida* mediante un repaso de la tradición académica que ha tratado la relación entre las obras, de tal manera que me pueda concentrar en las muchas manifestaciones de la Dido virgiliana que hay en la novela; a continuación, me parece de suma importancia ponderar el contexto de las dos escenas, esto es, el episodio de la Cueva de Montesinos desde los *infern*os virgilianos, para, finalmente, poder evaluar cómo el encuentro con la sombra de Dulcinea en el *Quijote* opera una serie de dinámicas provenientes del encuentro con Dido en el libro 6 de la *Eneida*.

FORMACIÓN CLÁSICA Y VIRGILIANA DE CERVANTES

Es indudable que Virgilio está presente en la obra de Cervantes; sin embargo, esta vinculación resulta al mismo tiempo vasta e inextricable. Tenemos certezas, fundadas en relaciones textuales, que nos permiten aseverar que la obra del “Manco de Lepanto” está colmada de ecos y referencias virgilianas; no obstante, no sabemos hasta qué punto Cervantes la leía en latín (Puccini E.V. 2.749). Ya a mediados del siglo pasado, el erudito argentino, Arturo Marasso (1947: 16), afirmaba que Cervantes habría leído desde joven la traducción de la *Eneida* de Gregorio Hernández de Velasco, pero ponía en duda que hubiera hecho una lectura de la obra del Mantuano en su lengua original. “La formación virgiliana de Cervantes y, *grosso modo*, clásica o humanística— es una cuestión tan controvertida por el marco general de la polémica en que se encuadra, como ardua de dilucidar por la ausencia de documentación biográfica sobre los primeros años de Cervantes” (Alarcos 2013: 188).

Aun así, es probable que, durante sus primeros años de vida, Cervantes hubiera adquirido los rudimentos educativos en la escuela, situada en el barrio de Castellanos, de un familiar suyo, Alonso de Vireras (Canavaggio 1986 [1997]: 42). A partir del elogio de los jesuitas sevillanos, pronunciado por Berganza en *El coloquio de los perros*, quien se refiere encomiásticamente a la educación brindada a sus hijos por los miembros de la Compañía, se ha supuesto que Cervantes estaría haciendo una evocación biográfica y que habría tenido entonces la oportunidad de educarse con ellos ya sea en Córdoba o después en Sevilla. Sin embargo, la interpretación del pasaje resulta problemática y se pone en duda la exactitud de la referencia; Riquer (1971: 19), por ejemplo, supone que la estancia con la Compañía habría sido más bien en Valladolid, y Canavaggio (1986 [1997]: 48), por su parte, pone en tela de juicio incluso el tono de alabanza del texto, así como su construcción a partir de la propia vida del autor: “¿quién nos dice que ese texto, ditirambo o diatriba, refleja una experiencia

vivida directamente por el autor? Suponiendo que Cervantes haya seguido al padre en sus peregrinaciones, nos cuesta imaginar al feligrés de San Miguel enviando a uno de sus seis hijos a los bancos frecuentados por la élite de la juventud local.” (cf. Nuñez González 2009: 471-478).

Es evidente que Cervantes se aficionó a las letras siendo muy joven y el hecho de que no tuvo una formación acorde con la de un profesional de las letras (sin preparación universitaria y con la educación brindada por la Compañía de Jesús puesta en duda) no implica que no tuviera un conocimiento, al menos somero, de las ciencias humanísticas corrientes en la España de su época, adquirido fundamentalmente por medio de su propio esfuerzo y afán artístico (Murillo 2010: 11-12). Sin embargo, hay un dato concreto con respecto a sus estudios juveniles: en 1568, y tal vez antes, en Madrid, el Alcaláino recibió, quizá sólo por algunos meses, la educación del licenciado Juan López de Hoyos, un gramático que con sus cursos ofrecía preparación para la universidad.¹⁸⁹ Esta certeza, no obstante, no esclarece del todo, tal como se pregunta Canavaggio (1986 [1997]: 61-62), cómo habría entrado Cervantes al Estudio para convertirse en su alumno o, dados sus veinte años y su formación previa, qué papel jugó: ¿el de un condiscípulo o más bien el de ayudante del maestro? Lo cierto es que, puesto que López de Hoyos había sido profundamente influido por las doctrinas de Erasmo de Rotterdam, “he aquí, pues el dato biográfico que permite

¹⁸⁹ “Se hizo cargo del Estudio o colegio oficial de la villa de Madrid el licenciado Juan López de Hoyos, quien en septiembre de ese año publicó un libro sobre las exequias hechas a la muerte de la reina Isabel, libro dirigido al cardenal Espinosa, el poderoso ministro de Felipe II e inquisidor general. En este tomo aparecen cuatro poesías de Miguel de Cervantes, a quien López de Hoyos llama “nuestro caro y amado discípulo”, un soneto-epitafio a la reina, una copla real, cuatro redondillas y una extensa elegía dirigida al Cardenal Espinosa “en nombre de todo el Estudio”. Como la reina Isabel, tercera esposa de Felipe II, murió el 3 de octubre de 1568 las exequias se celebraron el 24 del mismo mes, estas poesías debieron escribirse un año antes de publicarse el tomo. Son las primeras poesías conocidas de Cervantes. Se deduce, pues, que Miguel en 1568, y tal vez por algunos años antes, recibió la instrucción de este maestro de gramática y que se distinguió entre sus alumnos por su habilidad literaria.” (Murillo 2010: 18-19)

atribuir a Cervantes una formación humanista directamente ligada a las doctrinas erasmistas, en los tempranos e impresionables años de su formación espiritual.” (Murillo 2010: 19).

Un último indicio de cursos académicos se da en 1583, cuando Cervantes, tras el regreso triunfal de la flota a Lisboa, en su camino a Castilla, pudo haberse detenido en Salamanca para continuar sus estudios; una suposición que al parecer tampoco se sostiene.¹⁹⁰

En efecto, la falta de datos en su biografía no nos permite esbozar un perfil concreto y definitivo de su educación; sin embargo, es claro que Cervantes, empujado por su curiosidad artística, logró suministrarse mediante su intelecto y su experiencia vital un enorme acervo formativo que, sin duda, se nutrió profusamente durante su estadía en Italia (vid. Canavaggio 1986 [1997]: 91-96).

Entonces, la presencia de Virgilio, así como de otros autores clásicos, en la obra del “Manco de Lepanto”, se da por tres vías, cada una con distinto grado de mediación, esto es, la tradición literaria, las traducciones y el contacto con el texto latino.

La tradición clásica, y en particular la virgiliana, en la literatura española es, naturalmente, compleja y riquísima, tal como lo demuestra la extraordinaria compilación de estudios de Lida de Malkiel (1975), de modo que la vía literaria por medio de la cual Cervantes abreva de Virgilio resulta también ingente y diversa. De cualquier manera, vale la pena trazar un sucinto repaso de las líneas conductoras de la influencia de Virgilio en el Siglo

¹⁹⁰ “Al regreso, ¿se detuvo en Salamanca con objeto de proseguir unos estudios interrumpidos hacía trece años? Eso se ha afirmado argumentando que lleva hasta las orillas del Tormes a Diego de Carriazo y a Juan de Avendaño, los héroes de *La ilustre fregona*. Y en efecto, esos dos jóvenes tienen los nombres de dos estudiantes cuyo rastro conservan precisamente los registros de la Universidad en los años 1581 y 1584. Por agradable que sea la coincidencia, no basta para volver admisible tal suposición. Los admiradores del escritor aceptan hoy que, al contrario de un Góngora, de un Quevedo, o de un Calderón, no siguió ninguna carrera. Ya no se ofuscan ante sus raros lapsus cuando cita a Horacio, y piensan, con Berganza, que peca tanto “el que dice latines delante de quien los ignora como el que los dice ignorándolos”. Con mayor motivo cuando ven a sus rivales sacar referencias de uno de esos “abecedarios” que evoca con humor el prefacio del *Quijote*. Como hemos visto, Miguel tenía la pasión de la lectura; pero, sobre todo, vivió en contacto con la realidad. Menos libresca que la de sus colegas, su cultura es perfectamente comparable a la de ellos; y por la complejidad de los problemas que plantea, su obra entera vale tanto como los más doctos tratados” (Canavaggio 1986 [1997]: 131-132).

de Oro español. A partir del siglo XV,¹⁹¹ la presencia del Mantuano permea más profundamente en diversos géneros, en particular en la lírica. “Fue el pastor, se ha repetido hasta la saciedad y con razón, el héroe contemplativo del anhelado Siglo de Oro, contrapunto ideal del hombre de carne y hueso del Siglo de Hierro que fue la época. Su presencia, como actor principal o secundario, se encuentra en la lírica, en el teatro, en la novela y hasta en los coloquios” (Blecua 1983: 63). Garcilaso de la Vega es sin duda la figura de mayor prominencia, su bucolismo poético, de marcado acento virgiliano,¹⁹² se erige como puntal y se vuelve, a su vez, paradigma, de tal modo que fungirá como mediador entre Virgilio y los escritores posteriores a él.¹⁹³ Si bien la *égloga* 8 (por sus ritos de necromancia) influye en el drama (Blecua 1983: 64-65), el mundo pastoral es desplazado por la *Eneida* tanto para la épica¹⁹⁴ como para el teatro, cuyo mejor ejemplo es el propio Cervantes con su *Numancia*, plena de alusiones virgilianas.¹⁹⁵ Hay, sin embargo, en la *Eneida* un tema que destaca sobre los demás en cuanto al interés que causó, a saber, el episodio de Dido y Eneas que permea en una gran cantidad de géneros.¹⁹⁶ En el drama, por ejemplo, está la *Tragedia de los amores*

¹⁹¹ Hay tres figuras fundamentales que concurren en esta época y fungen como precedente para la formación virgiliana en España: Enrique de Villena (1384-1434) con su traducción de la *Eneida*, Íñigo López de Mendoza, mejor conocido como el marqués de Santillana, (1398-1458) con los elogios de la vida campesina que presenta en su *Comedieta de Ponça* y su especial tratamiento de Dido, y Juan de Mena (1411-1456) con la marcada influencia virgiliana que trasluce su *Laberinto* (Dolç 1978: 545-546, cf. Gil E.V. 4.954, Morreale E.V. 4.958, 960, Cristóbal 2002: 47-49, Hernández 2015: 56-57).

¹⁹² Aunque, como señala Blecua (1983: 63), el mundo de la Arcadia está construido a partir de un Virgilio naturalmente contaminado por la alusión a otros autores como Petrarca o Sannazaro.

¹⁹³ Vid. Caravaggi E.V. 5*.458-459, también Gil E.V. 4.954 y Morreale E.V. 4.958. Además de Garcilaso, habría que añadir, por su influjo estilístico, a fray Luis de León (1527-1591), quien “supo infundir en el cultivo de la antigüedad clásica un nuevo concepto teológico, hasta convertirse en la máxima figura del Humanismo cristiano. Traductor parcial, en verso, de Píndaro, Horacio, Tibulo y Virgilio, se acerca más en su obra poética, por su musicalidad y acendrada sensibilidad, al mundo poético de Virgilio” (Dolç 1978: 545-546, cf. Morreale E.V. 4.960).

¹⁹⁴ En cuanto a la epopeya, el influjo de la *Eneida* (sólo parangonable con Ariosto) se da a nivel estructural y de tópicos, improntas visibles, por ejemplo, en *La Araucana* de Alonso de Ercilla (1533-1594), el *Bernardo de Bernardo de Balbuena* (1568-1627) o la *Cristiada* de Diego Hojeda (1570-1615). (Dolç 1978: 550-551, Blecua 1983: 67).

¹⁹⁵ Vid. Blecua 1983: 65, Canavaggio 1986 [1997]: 158, y especialmente De Armas 1998: 116-135.

¹⁹⁶ El estudio más exhaustivo al respecto sigue siendo el de Ma. Rosa Lida (1974), editado póstumamente a partir de dos trabajos distintos.

de Eneas y de la Reyna Dido de Juan de Cirne y, más adelante, también siguiendo sobre todo a Virgilio, *Dido y Eneas* de Guillén de Castro;¹⁹⁷ y en la épica, además de la ya aludida influencia a nivel estructural y de tópicos, resulta significativo que en la propia *Araucana* de Ercilla, con ese afán de mostrarse veraz históricamente, haya un largo excursus en defensa de Dido que, a pesar de que se oponga deliberadamente a la versión del Mantuano, lo imita y utiliza haciendo evidente su virgilianismo.¹⁹⁸ Asimismo, “la influencia directa de la Troya virgiliana se afianza en la época renacentista, hacia el 1500, con el primero de los romances del ciclo: *la cacería de Dido y Eneas* o *Romance de Dido y Eneas*, que nos ha llegado en dos versiones, con reminiscencias de los libros I, II y IV de la *Eneida* y un claro intento de vindicación de la infortunada reina de Cartago” (Dolç 1978: 550), y es a partir de mediados del siglo XVI que los autores se vuelven aun más fieles al texto de Virgilio.¹⁹⁹ Esta misma tensión entre la reivindicación de Dido y su versión virgiliana aparece en los sonetos de ilustres poetas más o menos contemporáneos a Cervantes, como Lope de Vega, Juan de Arguijo, Quevedo o el propio Góngora.²⁰⁰ Por último, habría que añadir algunas fábulas mitológicas que, contemporáneas y poco posteriores a Cervantes, seguían muy de cerca el libro IV de la *Eneida*, en particular las de Diego Morlanes.²⁰¹

El virgilianismo del Siglo de Oro español, con esa particular predilección por el tema de Dido, constituye una atmósfera que indudablemente debió estimular al Alcaláino; sin

¹⁹⁷ Vid. Lida 1974: 116-127, Dolç 1978: 548-549, Cristóbal 2002: 65. También importantes, aunque sin el sustrato virgiliano (más bien siguiendo el argumento de Justino y la idea de la restauración del honor de Dido), son *Elisa Dido* de Cristóbal de Virués y *La honra de Dido restaurada* de Gabriel Lobo Lasso de la Vega (Cristóbal 2002: 65, cf. González 1988: 27, Hernández 2015: 60).

¹⁹⁸ Cristóbal 2002: 54-56, cf. Lida 1974: 127-132, Dolç 1978: 548, González 1988: 45-47, Hernández 2015: 58, Gómez Canseco 2020: 147-148.

¹⁹⁹ Dolç 1978: 550; cf. Di Stefano E.V. 4.556-558, González 1988: 32-34, Cristóbal 2002: 49-52, Hernández 2015: 57.

²⁰⁰ Dolç 1978: 548, Morreale E.V. 4.958, González 1988: 30, 35-39, 49, Cristóbal 2002: 61-65, Hernández 2015: 57-58.

²⁰¹ González 1988: 36, Cristóbal 2002: 56-60, Hernández 2015: 58.

embargo, el contacto con el Mantuano mediante la tradición literaria no se agota ahí. Hay otro punto de contacto que de manera indirecta nutre la formación virgiliana de Cervantes y contribuye a uno de sus afluentes creativos, esto es su estancia en Italia. La ocupación española de trescientos años en la Península generó, para la época en que el Alcaláino estuvo ahí (1569-1575),²⁰² dos tipos de relación: una de desprecio hacia los comerciantes catalanes y burócratas castellanos, y otra, en contraste, en la que se insertó Cervantes siguiendo el ejemplo de ilustres poetas como Juan del Encina, Garcilaso de la Vega o Torres Naharro (con la diferencia de que él no tenía ni la educación ni el tipo de vida de un profesional de las letras), “la noble tradición, la que encarnan los escritores y artistas que, desde el principio del Renacimiento, tomaron el camino a Italia para beber en las fuentes mismas del humanismo” (Canavaggio 1986 [1997]: 92-94).

A este respecto, el traslado a Italia y su permanencia en algunos lugares de la Península Mediterránea pueden haber desempeñado un papel importante, en el sentido de que la estancia en la casa romana del cardenal Acquaviva, antes, y, después, los largos períodos de espera entre la una y la otra empresa militar, junto con la convalecencia en Nápoles, Messina, Trapani y Palermo, sin duda favorecieron la natural inclinación de nuestro autor hacia la lectura y contribuyeron de manera decisiva al enriquecimiento de su bagaje literario con libros y autores italianos leídos en lengua original. Escritores como Dante, Petrarca, Boccaccio, Bandello, Sannazaro, Ariosto, Tasso, Luigi Pulci, Teofilo Folengo, etc., penetraron provechosa y dialécticamente en su biblioteca “ideal” dando una orientación específica a su producción literaria (Ruffinatto 2001: 3).²⁰³

Durante su estancia en Italia, entonces, Cervantes no sólo habría adquirido una mayor formación virgiliana con la indirecta influencia del Mantuano a partir de la lectura de los

²⁰² Para la estancia de Cervantes en Italia vid. Canavaggio 1986 [1997]: 91-96, 2001: 43-52, Bailón 2001: 35-42.

²⁰³ No compete a este trabajo resaltar el muy evidente, y a la vez complejo, sustrato virgiliano en estos autores, baste con confirmar, de manera incontestable, que Cervantes los leyó y usó. Para la relación de Cervantes con los autores italianos, además del propio Ruffinatto (2001: 3-18), vid. Eisenberg 2001: 87-92.

autores italianos, sino también, como sostiene De Armas en más de un lugar (2002: 268-295, 2006: 153-169, 2010: 194-197), la tradición literaria propia del Renacimiento habría penetrado en la idea de la configuración de una carrera literaria con la autoridad del mundo clásico, esto es, Cervantes habría tratado de seguir el *cursus* de Virgilio, el concepto medieval de la *Rota Virgilii*. La idea estribaba en que un gran poeta debía transitar, en orden cronológico, por los tres estilos (bajo, medio y alto) que, con sus respectivas asociaciones (el pastor, el labrador, y el guerrero, así como las simbólicas con animales: ovejas, ganado, caballos), representaban las tres obras de Virgilio (*Bucólicas*, *Geórgicas* y *Eneida*). “Cervantes, I believe, consciously follows this career pattern in his prose fiction. He begins with pastoral (*La Galatea*), continues with an apprenticeship in epic (*Don Quixote*), and culminates his career with an epic in imitation of Heliodorus (*Persiles y Segismunda*)” (De Armas 2006: 156). Así pues, el Alcaláino se sirve de esta configuración autoral ideal para representarse a sí mismo con el desarrollo de sus obras en prosa con la salvedad de que no pasa por las *Geórgicas*, lo cual, por otro lado, no era inusual.²⁰⁴

Ahora bien, además de la vía de la tradición literaria, Cervantes mantiene contacto con Virgilio a partir de las traducciones. La dificultad y extensión de las obras virgilianas desalentaba su traducción en favor de piezas más cortas, de modo que no es hasta 1555 que Gregorio Hernández de Velasco ofrece su traducción completa de la *Eneida*.²⁰⁵ Es evidente

²⁰⁴ “Para los escritores del Renacimiento, lo único necesario para imitar una carrera virgiliana es comenzar con la égloga y terminar con la epopeya. Muchos de ellos descartaban las *Geórgicas* y aceptaban el hecho de que un escritor podría entonces dedicarse a otros géneros en el paréntesis entre la égloga y la epopeya. Cervantes, entonces, sólo necesita *La Galatea* y el *Persiles* para ser considerado imitador de la carrera virgiliana. Ahora bien, un elemento audaz de Cervantes es el escribir el *Quijote* en el centro de su carrera literaria, un texto en prosa y aparentemente cómico, pero contaminado también por Virgilio.” (De Armas 2010: 196).

²⁰⁵ Además de Enrique de Villenas, como informa Blecua (1983: 67-69), hay algunos otros antecedentes como la traducción de las *Églogas* de Juan de Encina (hacia 1494) y la traducción del libro 2 de la *Eneida* de Francisco de las Natas (1528, siguiendo el modelo de Mena con versos de arte mayor y numerosas amplificaciones). La de Hernández de Velasco “está hecha en endecasílabos sueltos para la parte narrativa y en octavas reales para los parlamentos y, como ya se ha indicado, se pudo realizar gracias a que Garcilaso había fijado una lengua poética nueva. Se trata de una traducción bastante digna que, desde su aparición hasta 1574 se reimprime en

que Cervantes utilizó la traducción de la *Eneida* de Gregorio Hernández de Velasco en diversas ocasiones: este texto estaba en su imaginario y, como afirma Marasso (1947: 17), es probable que lo discutiera con sus amigos e incluso lo comparara con la traducción italiana de Anibal Caro. Una prueba irrefutable del uso de esta traducción de la *Eneida* es la alusión que hace Cervantes en (*D.Q.* II.26, p. 239),²⁰⁶ en donde dice: “Callaron todos, tirios y troyanos”, lo cual, como señala Cristóbal (2002: 66), representa la exacta amplificación de Virgilio (*A.* 2.1 *Conticuere omnes*) que había hecho Hernández de Velasco. Sin embargo, según Puccini (*E.V.* 2.751), al usar la amplificación del traductor (elaborada con el verso *A.* 1.747), Cervantes estaría desarrollando una ironía con doble registro. Por otra parte, además del uso de Hernández de Velasco, es muy probable que Cervantes haya tenido a la mano la traducción en prosa y con un comentario (bastante general y más bien de carácter divulgativo) de Diego López, cuyo éxito es notable en las once ediciones alcanzadas entre 1600 y 1680 (Blecua 1981: 72).

El conocimiento y uso de la traducciones castellanas no anula la posibilidad del conocimiento (aunque fuera rudimentario) del texto latino, tal como afirma Vicente Cristóbal (2018: 19) en el prólogo de su *La última noche de Troya* (traducción en hexámetro castellano

ocho ocasiones, casi todas en Amberes; a partir de esta fecha vuelve a aparecer corregida –por ejemplo, se suprimen las rimas agudas– y añadida del libro ‘trecono’, de Maffeo Vegio, y la traducción de las *Églogas* I y IV. Esta edición se vuelve a imprimir en cuatro ocasiones más en el siglo XVI (1575, 1577, 1585 y 1586).” (Blecua 1983: 69-70). Se trata, en realidad, de tres familias: la A que parte de la primera edición de Toledo en 1555, en casa de Juan de Ayala, y a la que le siguen la de Amberes de 1557, la de Alcalá de 1563, las de Amberes de 1566 y 1572, y la de Toledo de 1574 (habría además dos anteriores a esta, pues se declara que es la octava); la B que parte de la de 1574 y tiene otra en 1575; y la C que parte de una edición en Toledo de 1577 en casa de Diego de Ayala, y a la que le siguen la de Alcalá de 1585, la de Zaragoza de 1586, la de Lisboa de 1614, la de Madrid de 1768, las de Valencia de 1776, 1777, 1793 y 1795, y finalmente la de París-Lión de 1838 (Alvar 2007: 4031-4032). Para una descripción pormenorizada de las ediciones de Hernández de Velasco vid. Caruso 2016: 63-74. Para las traducciones españolas de Virgilio de los siglos XV y XVI, además de Blecua (1983: 67-72), vid. Beardsley 1970, Gil EV 4.954, Morreale EV 4.960, 962 y, naturalmente, el vol. 54 de la gran obra de Menéndez y Pelayo (1952-1953).

²⁰⁶ Para mayor comodidad, de aquí en adelante usaré la paginación de la edición de Murillo (2010) para las referencias.

del libro 2 de la *Eneida*), en relación con la alusión de *Infandum, regina, iubes renovare dolorem* (A. 2.3): “Cervantes conocía la inmortal obra de Virgilio no solo en la traducción castellana más prestigiosa de su época, sino también en su lengua original”. El propio Marasso (1947: 17) dice que el uso de la traducción de Hernández de Velasco podía deberse también a una intención deliberada para que el público que la conocía se divirtiera con el reconocimiento. Es así, pues, que se puede hablar de una tercera vía de contacto entre Cervantes y el Mantuano: la lectura directa de la obra en latín. A pesar de las circunstancias de la educación –no profesional– del Alcaláino y de que se podría objetar al uso que haría Cervantes de las obras grecolatinas en su lengua original el hecho de que en su época existían misceláneas, antologías de varios autores e incluso de frases, esto tampoco nos obliga a suponer que el autor no haya podido buscar y leer en la obra original (Schwartz 2008: 206). De hecho, es posible afirmar que existe cierta familiaridad con el latín, al menos rudimentaria, si tomamos en cuenta algunas citas o alusiones que quedan plasmadas en la lengua del Lacio en la obra de Cervantes: por ejemplo, como ha observado Alarcos (2013: 190-191), en el *Quijote*, cuando en el palacio ducal se pone en juego la historia de la condesa Trifaldi, conocida como la dueña Dolorida, ésta dice las siguientes palabras (II.39, p. 336):

Muerta, pues, la reina, y no desmayada, la enterramos; y apenas la cubrimos con la tierra y apenas le dimos el último *vale*, cuando:

quis talia fando temperet a lacrymis?

Hay, pues, aquí una reelaboración de Virgilio (A. 2.6-8 [...] *Quis talia fando | Myrmidonum Dolopumue aut duri miles Ulixi | temperet a lacrimis?*), en la cual, de manera por demás acertada, Cervantes sintetiza los versos, eludiendo los elementos que se salen del contexto y dejando sólo aquellas palabras que configuran la emoción y que, además, forman una unidad

sintáctica completa.²⁰⁷ De manera similar, hay una reelaboración de un texto virgiliano (*G.* 1.29-30) en el *Persiles*, IV, 12:

También te he dicho cómo en la última parte de Noruega, casi debajo del Polo Ártico, está la isla que se tiene por última en el mundo, a lo menos por aquella parte, cuyo nombre es Tile, a quien Virgilio llamó Tule en aquellos versos que dicen en el libro I *Geórg.*:

ac tua nautae
numina sola colant: tibi serviat ultima Thule

Que Tule, en griego, es lo mismo que Tile en latín.

Alarcos (2013: 190-191) observa al respecto que hay una “re-contextualización” en la que Cervantes omite lo justo para adecuar el material y que éste adquiriera un sentido nuevo; asimismo, a partir de este ejemplo, emite una postulación sobre la formación de Cervantes, a saber:

Partiendo de este ejemplo concreto, resulta del todo incongruente la imagen de ‘escritor lego’; de ser así, es muy difícil imaginar que pudiera practicar una supresión de elementos tan rigurosa como exacta, y no, por el contrario, que hubiese incurrido en omisiones desafortunadas, o, en el mejor de los casos, que hubiese citado íntegramente, sin saber resolver la relación con el contexto de acogida.

Igualmente resulta impensable que un autor, sin más formación que su cultura libresca, y sin enriquecimiento alguno humanístico, pueda –y se permita– hacer una cita, pertrechado con referencias explícitas y correctas de autoría, obra y libro; e, incluso, en el supuesto de que Cervantes ni siquiera fuera medianamente cultivado, sino que tan solo poseyera unos mínimos rudimentos sobre lengua, retórica y poesía latinas, tenía forzosamente que abrigar cierta idea acerca del ámbito originario de los versos virgilianos, así como capacidad para interpretar en líneas generales lo que significaban.

Por último, podríamos referirnos a una curiosa alusión virgiliana que aparece en el *Viaje del Parnaso*, 2.324; ahí, el autor le responde a Mercurio: “Sí haré, pues no es infando lo que

²⁰⁷ Cf. López Férez 2008: 419.

jubes”. Esta obvia reminiscencia al texto latino de A. 2.3 (*Infandum, regina, iubes renovare dolorem*) representa otra clara muestra del contacto con la lengua original y de la compleja variedad de usos; en palabras de Puccini (E.V. 2.749): “la traccia virgiliana agisce nel senso parodico e quasi comico che sarà proprio del *D.Q.* (...) o meglio, a nostro giudizio, forma giocosa di sapore quasi goliardico in cui l’impegno di una traduzione maccheronica del latino (l’aggettivo culto *infando* e soprattutto il neologismo *jubes*), applicato a un verso famosissimo, produce effetti da satira menippea”.

Es indudable, pues, que la tradición clásica –y particularmente la virgiliana– tiene presencia inherente en la obra del “Manco de Lepanto”, sin importar que ésta haya sido orientada por textos originales, traducciones u otros medios como la tradición literaria, pues el material narrativo y simbólico de la *Eneida* (así como de otros textos clásicos) encontraba una viva correspondencia en la cultura de la sociedad española de ese tiempo (Puccini E.V. 2.749). El *Quijote*, por ejemplo, como afirma Barnés (2008: 23): “se inscribe en el ámbito del humanismo, una corriente que mira al mundo clásico como punto de referencia. Todos los aspectos de la vida de Grecia y Roma tienen valor: su pensamiento filosófico y estético, su historia, su literatura y su mitología”. Así, en su tesis doctoral, Barnés (2008: 26-33) ha identificado, en el *Quijote*, 1274 referencias al mundo clásico, así como 62 autores grecolatinos que implícita o explícitamente aparecen, entre los cuales el que mayor número de referencias tiene es Virgilio con 94;²⁰⁸ y afirma (2008: 25-26) que el mundo clásico está presente en toda la diversidad de géneros que cultivó el Alcaláino: la novela, el teatro, y la poesía. Si, como sugiere Puccini (E.V. 2.749), tomamos los extremos cronológicos de la producción literaria de Cervantes, esto es, la *Galatea* (1585) y *Los trabajos de Persiles y*

²⁰⁸ Cf. López Férez (2008: passim, especialmente 419-421 para Virgilio).

Sigismunda (1617), hallaremos una lección virgiliana mucho más seria, con mayores pretensiones classicistas; lo cual se podría contraponer a la lección virgiliana del *Quijote*, en donde las formas alusivas se articulan en una búsqueda de complicidad con el lector y con una tendencia mayoritariamente paródica.²⁰⁹

Así pues, es una verdad irrefutable que la obra de Cervantes está colmada de referencias clásicas y, sobre todo, virgilianas; a pesar de que los caminos por los cuales se constituyeron como parte del acervo cultural del Alcalaíno pudieron ser diversos, como las trasposiciones ya operadas por la literatura caballeresca medieval y renacentista (Puccini E.V. 2.750), las traducciones tales como las de Hernández de Velasco o Diego López (cf. Marasso 1947: 16-17), o los propios textos originales (cf. Barnés 2008: 26-33); es indudable que estas reminiscencias están diseminadas en la obra de Cervantes y operan un mecanismo para generar nuevos sentidos. Cerremos, pues, con esta bella reflexión, al respecto de esta cuestión, que hace Marasso (1947: 15-17):

Virgilio guía de Dante, fue, con los maestros griegos y latinos, Horacio, Ovidio, Séneca, Plauto, vértice de la irradiante cultura del Renacimiento. Cervantes ama a Virgilio, a su “divino mantuano”, lo descubre reflejado en los poetas preferidos, de Italia y de España. Lo estudia y admira en la mágica música del texto. Garcilaso, Ariosto, cuanto autor lee Cervantes, le sugieren el mundo áureo, zona de poesía, del épico latino que guardaba el secreto del arte y de la ciencia. España había entrado en su plenitud con la gloria de una espiritualidad platónica, horaciana, virgiliana, latina. Si Cervantes no se hubiera impregnado, desde niño, de ese espíritu, no hubiese llegado a la universalidad y a ser lo que es en el sabio juego de su ironía inteligente y cautivante. El Virgilio de Cervantes es muchas veces un Virgilio intencionadamente contrahecho, pero no por eso es menor el estímulo del gran poeta. En el *Quijote* penetra la nueva moda italiana de renovar, con la parodia, el arte de Virgilio [...]. La imitación de Virgilio es casi una ley poética en el Renacimiento italiano. Ningún poeta épico o pastoril podía eludirlo. Cervantes estuvo en Italia en años de densidad virgiliana; conoció en toscano traducciones del poeta latino, intérpretes, críticos. Fue encontrando a Virgilio en los poemas épicos que leía, en Dante, en Ariosto, en Tasso, en la parodia de Folengo; lo hallaba en Boccaccio, en Sannazaro, en Garcilaso. Hombre de libros, Cervantes hablaría de Virgilio con sus amigos [...]. Los estudiantes estaban llenos de Virgilio, en Italia, en España, en todos los caminos que Cervantes recorría.

²⁰⁹ En los siguientes apartados reviso de manera más meticulosa el tipo de relación alusiva entre el *Quijote* y la *Eneida*.

EL *QUIJOTE*, LOS CLÁSICOS Y LA *ENEIDA* (CON ÉNFASIS EN EL EPISODIO DE DIDO)

Michael D. McGaha (1980: 34) comienza su artículo, titulado “Cervantes and Virgil”, lanzando la hipótesis de que “the parody of the novels of chivalry was in reality only a smokescreen intended to mask and improve upon Virgil’s *Aeneid*”. Si bien es cierto que es un poco arriesgado aventurar una generalización de tal índole, lo que resulta innegable es el hecho de que, como hemos visto, hay una presencia constante de ecos virgilianos en la obra del Alcaláino. El propio McGaha (1980: 34-35) dice que no debe ser sorpresivo que Cervantes haya elegido imitar a Virgilio, sobre todo porque ésta era la principal recomendación de los teóricos del Renacimiento, incluyendo la doctrina de Julio César Escalígero sobre la imitación de la naturaleza, pues aquél recomendaba imitar a Virgilio (pues éste imitó la naturaleza a la perfección). La obra del Mantuano llegó a alcanzar niveles de reputación tales como los de la Biblia: ningún texto fue más anotado y los comentaristas medievales lo colmaron de interpretaciones alegóricas. La notable influencia de la *Eneida* en la obra de Cervantes se puso de manifiesto también en el siglo dieciocho, cuando Vicente de los Ríos, en la introducción de su edición de 1780 [1819], había establecido una relación directa entre el *Quijote* y la tradición épica, y aunque de los Ríos pretendía hacer un paralelismo más bien entre Homero y Cervantes, de manera ineludible resaltó también las notables alusiones a la *Eneida* que pueden encontrarse en diversos episodios del *Quijote*.²¹⁰

Asimismo, los editores y comentaristas del *Quijote* de finales del siglo dieciocho y principios

²¹⁰ Las bodas de Camacho (*D.Q.* II.20) se relacionan con los juegos funerarios para Patroclo en la *Ilíada* pero también con los celebrados por Eneas en el aniversario de la muerte de Anquises (*A.* 5); el descenso a la Cueva de Montesinos (*D.Q.* II.22-23) recuerda la *nekýia* de Ulises (*Od.* 11) pero también, naturalmente, la catábasis de Eneas (*A.* 6). Asimismo, de los Ríos detectó otros paralelismos con la *Eneida* como el episodio de Clavileño (*D.Q.* II.41) con la toma de Troya (*A.* 2), o la estancia en el palacio ducal (*D.Q.* II.30-57, 70) con el episodio de Cartago (*A.* 4).

del diecinueve, como John Bowle (1781), Diego Clemecín (1833-1839) o Martín Fernández de Navarrete en su “Vida de Miguel de Cervantes Saavedra” (1819), continuando en esta línea, establecieron algunos otros paralelismos con la *Eneida*, que Rudolph Shevill, quien después haría una edición completa de las obras de Cervantes junto con Bonilla (1914), compiló de manera más o menos sistemática en el tercer volumen de su *Studies in Cervantes. Persiles y Sigismunda III. Virgil's Aeneid* (1908). Pero fue, seguramente, hasta el siglo veinte con la gran obra de Arturo Marasso, *Cervantes, la invención del Quijote* (1947 y 1954) (compilación de trabajos independientes publicados en revistas en Buenos Aires en los años treinta) que se demostró esta imitación virgiliana de Cervantes de manera mucho más extensiva e integral. “El enfoque de Marasso se asemeja al que sustentaba gran parte de los estudios temáticos practicados en las primeras décadas del siglo XX en el ámbito de la literatura comparada, entre cuyos objetivos se contaban fundamentalmente el de hallar los posibles antecedentes literarios, artísticos o filosóficos de una obra literaria para confirmar, al mismo tiempo, la unidad de la cultura occidental en el espacio europeo.” (Schwartz 2005: 2).

Dos décadas más tarde, Albert G. Richards (1973) estudió cómo Cervantes transforma paródicamente el material virgiliano, reduciendo lo trágico a una comedia agrídulce, y puso especial énfasis en los paralelos entre la estadía de Eneas en Cartago y la de don Quijote en el palacio ducal, y el libro 6 con la Cueva de Montesinos (como veremos más adelante), y dejó ver similitudes simbólicas y temáticas que no habían sido detectadas hasta ese momento. Por otra parte, también puso de manifiesto que tanto Virgilio como Cervantes habían pasado los 50 años cuando escribieron sus obras maestras, cuya elaboración tardó más de 10 años, ambos vieron sus países brutalizados por décadas de guerra, ambos intentaron redefinir el ideal heroico en sus obras, ambos dibujan hombres cuyo

comportamiento mecánicamente heroico trae terribles consecuencias para ellos y otros, y finalmente ambos ponen de manifiesto una lección moral: el hecho de que el heroísmo no recaer tanto en el comportamiento “heroico” como en la auto conquista. Eneas y el Quijote son guiados por los autores por una serie de experiencias de aprendizaje que los purgan del egoísmo e impulsividad y los guían al autocontrol: Eneas se convierte en *pius* y don Quijote vuelve a transformarse en Alonso Quijano *el Bueno*; la diferencia esencial es que a Eneas se le confía la misión de guiar a su pueblo a su tierra destinada, una misión que él intenta eludir una y otra vez hasta que se somete a ella, mientras don Quijote intenta usurpar una misión mesiánica para la cual no está “destinado” y sólo gradualmente acepta su propio papel como un humilde cristiano hidalgo. La antítesis es sólo aparente, Richards fue más allá que los críticos precedentes que notaron una influencia virgiliana al insistir que, a pesar de las diferencias de forma, género y tono, la base ideológica que subyace a ambas obras es idéntica.

Casi una década más tarde, McGaha (1980) resaltaba el hecho de que, al comparar la *Eneida* y el *Quijote*, era necesario mirar más allá de las similitudes del marco y la expresión, y examinar los objetivos generales de ambas obras y las técnicas características que ambos autores emplearon para conseguirlos, de tal modo que podía verse una relación profunda que subyacía en los mecanismos compositivos de Cervantes y Virgilio. Por ejemplo, el uso sostenido de alusiones múltiples, que constituye un mecanismo característico de la *Eneida* y que es puesto en práctica profusamente por Cervantes, como puede verse en las múltiples referencias clásicas que entran en juego en el episodio de Marcela y Grisóstomo, o bien los mecanismos de prolepsis y analepsis dentro del universo de la misma obra literaria,²¹¹ el uso del diálogo, las contradicciones internas o, mejor (para usar el vocabulario

²¹¹ Vid. infra la comparación entre las sargas pintadas (*D.Q.* II.71) y los murales del templo de Juno en Cartago (*A.* 1.446-93).

de la crítica virgiliana), inconsistencias con el fin de resaltar la elusividad de la verdad, la intención de ser obras ejemplares, el uso de la magia,²¹² la intervención de los dioses²¹³ y, finalmente, la idea de fortuna y destino en la que se entroncan la responsabilidad inividual y la inexorabilidad del universo. De tal manera que, concluye McGaha (1980: 49-50), “Cervantes was move to imitate the *Aeneid* not just because Renaissance theorists considered it the ideal literary model but because he sensed a deep affinity with Virgil’s world-view [...]. He Christianized Virgil’s doctrine of fate and created a modern hero who, in his thoroughgoing humanity, was more «exemplary» to the suffering masses of mankind”.

Por otra parte, gente como Murillo (1980), también editor del *Quijote* (2010), retomando la tradición comenzada por de los Ríos y los comentaristas y editores del XVIII y XIX, postulaba que era posible considerar el *Quijote* como una épica renacentista: una interpretación que había sido fuertemente objetada, como bien explica de Armas, por la idea de originalidad y de los nuevos géneros.²¹⁴ Sin embargo, Murillo intenta ver el *Quijote* “as an epical structure according to some of the historical and esthetic considerations that constitute our concept of the Renaissance” (1980: 51). Murillo pone en crisis el concepto de

²¹² McGaha se refiere al uso de cremas y pociones mágicas en el *Quijote*, pero también a las armas como la del “Caballero de la espada flamante” (*D.Q.* I.18) en comparación con las armas de Eneas (A. 8) o el aun más paródico “casco de Mambrino” (*D.Q.* I.22 y 44, II.7) y el casco de Messapo robado por Euríalo (A. 10).

²¹³ Aquí McGaha, utilizando el argumento de Quinn (1986: 306) de que la intención de Virgilio de reducir la maquinaria divina en aras de no obscurecer la acción heroica resulta en una pérdida de fuerza dramática, supone una crítica cervantina a la *Eneida* que se ve reflejada en la insistencia de don Quijote de que todos sus infortunios se deben a la persecución de encantadores hostiles y no a sus propios errores.

²¹⁴ “Y, toda esa crítica de la obra como un tipo de epopeya fue desapareciendo cuando nos olvidamos de la importancia de la imitación en el Renacimiento y quisimos estudiar solamente la originalidad de la obra. Además, la conocida teoría de Georg Lukács dejó la épica en un mundo pre-moderno. Es bien sabido que para él, los dos géneros literarios más importantes de la cultura occidental, son géneros opuestos la épica y la novela. Mientras que la novela refleja la alienación, la fragmentación y la pérdida de creencias religiosas, en la epopeya el mundo tiene sentido y puede comprenderse en su totalidad (1971: 56–63). La obra magna de Cervantes hoy día ha llegado a ser considerada un texto fundacional que cambió el *episteme*, la expectativa y la forma de apreciar el discurso literario, anunciando una nueva manera de percibir el mundo. En su elegante y erudito estudio sobre Cervantes, de mediados del siglo veinte, E. C. Riley, opta por devaluar otra vez el papel de la épica en la novela cervantina: «Le falta el tono elevado de la auténtica épica, y su gran seriedad moral no es heroica, sino un a especie que pertenece, más bien, a la alta comedia» (1966: 98).” (De Armas 2010: 192).

épica renacentista, afirma que hay una línea con tres puntos específicos para nuestra concepción de la épica: Homero, Virgilio, Renacimiento; sin embargo, las épicas renacentistas tienen el problema de una pluralidad mayor, no se trata de un solo artista, y, por otra parte, los poemas renacentistas están mediados por la cultura e historia medieval, en este sentido no se trata de un “Renacimiento” puro, sin contaminación de los elementos cristianos y medievales sino, al contrario, con materiales, populares o educados, cristianos o “bárbaros”; bajo esta perspectiva examina *Orlando furioso* (¿romanzo o épica?) para mostrar cómo es el mayor logro en la evolución narrativa que comienza con la tradición oral épica feudal, el heroísmo caballeresco, etc. Todas estas obras, con las que se puede entroncar el *Quijote*, tienen en común el tratamiento solemne del amor y el honor con humor refinado que deriva en ironía.²¹⁵ Así, Murillo analiza episodios como el ataque a las ovejas o la liberación de los galeotos y pondera en ellos los elementos clásicos en su integración con contenidos y motivos populares de carácter “secular”, así como la locura de don Quijote, una locura literaria que parte de su temperamento o humor colérico-melancólico y que está relacionada con los excesos “heroicos” de la tradición épica (teoría renacentista que puede verse en la locura de Orlando, locura, a su vez, medieval).²¹⁶ Finalmente, tras ponderar una multiplicidad de

²¹⁵ “If the term «Renaissance Epic» has any validity beyond describing a group of poems, it conveys some idea of the prestige and preeminence given in the age of rebirth to the imitation of the rarest and most difficult of classical forms [...] I propose that the quality most nearly indispensable to epic narrative is a certain spirit of expansiveness or totalization and that for his strength in this respect Ariosto belongs alongside Camoens, Ercilla, Tasso and Milton” (Murillo 1980: 51, 54).

²¹⁶ “To see Don Quixote as an epic hero is to recognize that his madness has inspired him to assume the heroic personality of an over-reacher. The abnormality of his illusion is on the scale of one who defies, in the name of more solemn and direct relationship with existing social order. That an *hidalgo* should fancy himself to be an heroic *caballero* is of course comical and satirical. But it will be make no difference to insist that his book is only a comic epic, or a comic epic in prose, because his situation is in any case that of the epic hero. The narrative depicts him as having assumed for himself the elect status of hero, and it presses the point that the entire apparatus of himself related to supernatural enchantments, and magical and mythological entities, is a pathological delusion. In this way the character conceives and carries out an ‘imitation’ of heroic role (of literary models, that is) which is framed within the narrative that is an ‘imitation’ of nature [...] the effect is that of investing the historic-realistic narrative with poetic qualities of epical proportions” (Murillo 1980: 55-56).

elementos de origen variado que se fusionan en la obra, Murillo establece cuatro fases en el comportamiento de don Quijote: una que corresponde a Aquiles, otra a Orlando, otra a Odiseo y una última que corresponde a Eneas y que se va constituyendo en la segunda parte.

Más recientemente, Barnés (2008), en su tesis doctoral, publicada un año más tarde, a partir de dos declaraciones de don Quijote (*D.Q.* II.41, p. 348: “Yo he leído en Virgilio...” y *D.Q.* I.15, p. 196: “me acuerdo haber leído que aquel buen viejo Sileno...”) hace un análisis de la pertinencia de las referencias clásicas en el *Quijote* que, a pesar de sus peculiaridades, constituyen una unidad literaria. Así, obviando las evidentes evocaciones de las novelas de caballería, investiga cómo opera el conocimiento del mundo clásico en la configuración del personaje, y no restringe su análisis a don Quijote, sino que indaga en las voces del narrador y de muchos otros personajes,²¹⁷ cuyo cúmulo de referencias no puede ser asociado a la pura erudición u ornato, pues esto contrasta con el rechazo de esta práctica, manifiesto en el prólogo de la obra. El estudio de Barnés revela que las 1274 referencias al mundo clásico que ha detectado abarcan diversas facetas (poesía, teatro, historia, pensamiento, retórica y poética, ciencias naturales, etc.) y que hay una especial relevancia en la influencia directa de la preceptiva literaria antigua, pues afecta la concepción misma del *Quijote* sobre todo a partir de los principios aristotélicos de la verosimilitud y la ejemplaridad. Asimismo, se puede hablar de un mecanismo doble en el que estas referencias, con particular predilección por Virgilio, se ponen al servicio del fin humorístico de la novela, a saber, un uso recto y uno oblicuo.²¹⁸ Sobre el caso concreto del personaje principal, dice Barnés (2008, 362):

²¹⁷ Las referencias clásicas son usadas de manera particular para construir más sólidamente la caracterización de cada personaje como Sancho, los personajes secundarios, los eclesiásticos o las diversas voces narrativas.

²¹⁸ “El uso recto es, en definitiva, el normal de una cultura, como la humanista, en que las sentencias, las imágenes y los mitos griegos y romanos son connaturales a la vida. El uso oblicuo es el producido por la distorsión satírica: la sublimación quijotesca de lo caballeresco o la burla de otros personajes ante esa exaltación arrastra tras de sí la ironía sobre los tópicos del mundo clásico. También por esto el *Quijote* es una obra perspectivista, porque ambos sentidos –el recto y el oblicuo– se encuentran en sus páginas. Aunque hemos

La amplia erudición del hidalgo/caballero Alonso Quijano/don Quijote de la Mancha le otorga una personalidad poliédrica. No sólo ha leído compulsivamente las novelas de caballerías: ha “leído en Virgilio” y en otras fuentes griegas y romanas, lo que influye de modo determinante en sus alternancias de cordura y locura; en definitiva, en la pluralidad de dimensiones que hace posible también la diversidad de interpretaciones de su figura.

Por último, de Armas, en un ensayo del 2010, explora la relación del *Quijote* con el género épico con la intención de mostrar cómo, a partir del entroncamiento con los clásicos, hay una actitud deliberada y audaz de Cervantes en la que se percibe una ruptura consciente con el pasado, que es reutilizado con nuevas fórmulas para crear algo nuevo. De Armas presenta, primero, un esbozo de la carrera literaria de Cervantes como seguidor de Virgilio,²¹⁹ en la que el *Quijote* representa un punto intermedio, previo a su ejercicio propiamente épico, que le permite experimentar e integrar una multiplicidad de géneros (donde el épico tiene una particular relevancia);²²⁰ después, analiza el lugar de Virgilio en la novela poniendo especial énfasis en algunos puntos de contacto: cómo la figura de Carlos V, como un nuevo *Dominus mundi*, recobra la Edad de Oro augusta y cómo don Quijote constituye su contrafigura, o

señalado que lo oblicuo domina en la trama principal –las aventuras de don Quijote y Sancho; y lo recto se sitúa en las tramas secundarias, la complejidad es mayor, porque en don Quijote alterna la cordura y la locura, produciéndose una distorsión de la herencia clásica según el estado mental del protagonista”. (Barnés 2008: 361).

²¹⁹ Vid. supra “Formación clásica y virgiliana de Cervantes”.

²²⁰ “Ya que el *Persiles* es la épica en prosa, es muy posible que Cervantes haya pensado en un paso intermedio. En una obra donde se satirizan los libros de caballerías y se incluyen elementos épicos, se pueden utilizar varios estilos y niveles. Una vez que se otorga la multiplicidad de géneros, la obra compila más y más libros dentro de la biblioteca que es el *Quijote*. Tenemos, entre otros, la picaresca, el género pastoril, la novella italiana, la novela sentimental, la novela griega o helenística y aún el teatro lopesco. Lo interesante es que esta conjunción de géneros no se aleja necesariamente de la épica –ya hace mucho que Northrop Fry explicó que este género, desde sus comienzos, tiene una naturaleza enciclopédica, y es esto lo que vislumbramos en Cervantes. Al mismo tiempo, la obra se convierte en algo nuevo, en algo diferente donde se puede experimentar con los géneros, aunque la épica puede que sea el motivo más constante después de los libros de caballerías. El canónigo que conversa con don Quijote cuando éste regresa a su casa enjaulado, explica que la escritura desatada de los libros de caballerías «da lugar a que el autor pueda mostrarse épico, lírico, trágico, cómico» (1.48.567). El *Quijote*, como imitación de tales libros, puede muy bien incluir importantes muestras de lo épico, de Virgilio –aunque lo cómico se le opone, creando contrastes, de cuyo choque brota lo novelístico. Este canónigo también asevera: «que la épica puede también escribirse en prosa como en verso» (1.48.567). El texto cervantino no solamente está apuntando hacia el futuro, hacia el *Persiles*, sino que también contiene elementos auto-reflexivos. El *Quijote* incluye material épico, elementos virgilianos que entroncan a la obra con el pasado clásico, y como veremos, con las aspiraciones imperiales de España.” (De Armas 2010: 196-197).

cómo el caballero, como el héroe épico, está regido por su destino y habita un mundo sobrenatural rodeado de los dioses de la gentilidad, o cómo el episodio de Marcela y Grisóstomo constituye una digresión, una suerte de descanso pastoril en medio de las aventuras del caballero que resalta los vínculos con el Mantuano –a partir de las notas que tienden hacia lo épico en la “canción desesperada” de Grisóstomo, se podría trazar una semejanza entre el *cursus* del personaje y el de Virgilio (en tanto que el personaje escribe poesía pastoril y tiene el propósito de escribir épica después, además de que pide a su amigo que su obra sea quemada) o bien el de Lucano– pero al mismo tiempo pone en duda su lugar en la obra cervantina,²²¹ o bien cómo Marte funge como vínculo simbólico de las guerras imperiales y, bajo su signo, entronca a Carlos V, Augusto, Eneas y don Quijote. Finalmente, a partir de su análisis, de Armas califica el *Quijote* como una “épica de los derrotados” (concepto de David Quint que se contrapone a la idea de “continuidad épica”),²²² en la que las constantes fluctuaciones de la fortuna inciden directamente en cambios y cortes en la narración, que, a su vez, como metáfora del cuerpo humano, es fragmentada y mutilada representando así la guerra civil que divide el mundo político. El *Quijote*, entonces, utiliza a Virgilio constantemente como un autor que parece estar fuera de lugar pero que en realidad representa un punto de referencia de los principios épicos en los que se erige, de manera opuesta, la narrativa cervantina para hacer algo nuevo.²²³

²²¹ “Podríamos concluir que el episodio de Marcela y Grisóstomo no está fuera de lugar pues indica al lector que el *Quijote* es un paso «audaz» en la carrera virgiliana. Aunque ni «La canción desesperada» ni el Quijote es poema épico, su audacia apunta a lo épico” (de Armas 2010: 201).

²²² “Mientras que la épica imperial, desde Virgilio hasta Camoens glorifica lo homogéneo, lo unitario, el rol de los dioses y el triunfo de una necesidad política, la épica de los derrotados, desde Lucano hasta Ercilla, realza la fragmentación, lo híbrido, el rol cambiante de la Fortuna y la posibilidad de fluctuaciones en la política. La derrota entonces no se debe a un gran héroe o a un designio divino, sino a los cambiantes vientos de la fortuna” (de Armas 2010: 202).

²²³ “Cervantes, en un espacio intermedio entre la égloga y la épica virgiliana, escribe un texto que rechaza la misma carrera que persigue. Imitando a Lucano, ha escrito un poema en prosa en el que la fragmentación textual, la mutilación física, la geografía descentrada, la topografía laberíntica e infernal realza el dolor de una épica del derrotado. Pompeyo nunca es representado como gran héroe, y mucho menos don Quijote. La diferencia es que

Entonces, inscribiéndome en esta tradición académica que ha explorado algunas relaciones entre Virgilio y la obra cervantina, presentaré algunas operaciones alusivas en el *Quijote* en las que la influencia del episodio de Dido es particularmente notable. Las reminiscencias de la historia de Dido, en la versión de la *Eneida*, no aparecen en el *Quijote* de manera aleatoria y esporádica, sino que, como han notado algunos de manera más o menos sistemática (Marasso 1947, Richards 1973 —sin duda el más meticuloso— y Vila 1991), se integran en un entramado complejo que se extiende por varios capítulos y que responde a un tipo de alusión más bien episódica, es decir que, de manera distendida, se recrea el episodio casi completo del poeta latino. Hay, en principio, algunas escenas que, separadas entre sí, muestran un claro juego alusivo al episodio de Cartago: precisamente después de haber naufragado en el río Ebro, don Quijote y Sancho, al salir de una selva, se encuentran con una comitiva de cazadores entre los que destaca “una gallarda señora” (*D.Q.* II.30, p. 268), escena que parece tener un doble valor, pues, por una parte, se establecen los elementos del engaño y la cacería que remitirían al encuentro entre Eneas y Venus, disfrazada de cazadora (A. 1.310-418); pero, por otra parte, como bien observó Marasso (1947: 118), este encuentro, el buen trato que recibe Sancho de la bella cazadora (la duquesa), quien ya conocía las hazañas del héroe, así como la invitación al palacio y su ulterior acogida en él (con grandes preparativos y pompa) son elementos que, a lo largo de su desarrollo (II.30-31, pp. 268-278), parecen recoger más bien improntas del libro 1 de la *Eneida*,²²⁴ como la aparición de Dido con su comitiva y la hospitalaria respuesta que le da a Ilioneo (A. 1.494-642) o el propio

el caballero manchego cree en la verdad de la *Eneida*, en su misión redentora. Anhela tener un texto unificado que lo guíe y lo lleve a la victoria. Pero sus narradores lo traicionan al contar lo mínimo y lo ratero, al llevarlo a Sierra Morena, sitio de muertes farsálicas y falto de dioses (aunque don Quijote cree que se esconden las nereidas en esa foresta). El ideal virgiliano del caballero se desmorona frente a los ataques textuales. El choque de dos mundos épicos, el de Virgilio y el de Lucano crea una discrepancia entre personaje y narradores en el *Quijote*, y tal despropósito cunde la obra de nuevas perspectivas” (De Armas 2010: 206).

²²⁴ Marasso no especifica todas estas escenas e incurre en una pequeña errata al aludir al libro 2.

banquete (A. 1.695-756).²²⁵ Por otra parte, de modo analéptico, después del episodio de Altisidora (que, como se verá más adelante, constituye la estructura alusiva más clara y desarrollada), se hace una mención explícita de la materia virgiliana, utilizando, además, el recurso de la écfrasis, que claramente remite a los murales del templo de Juno (A. 1.446-93), como punto de referencia: en el capítulo 71 (*D.Q.* II, pp. 569-575), Sancho se queja por no haber recibido las camisas que Altisidora le había prometido y luego acuerda con don Quijote azotarse durante la noche por Dulcinea; después de una transición de indudable tono clásico,²²⁶ Sancho finge los azotes flagelando unos árboles y al día siguiente llegan a un mesón, donde:

Alojáronle en una sala baja, a quien servían de guameciles unas sargas viejas pintadas, como se usan en las aldeas. En una dellas estaba pintada de malísima mano el robo de Elena, cuando el atrevido huésped se la llevó a Menelao, y en otra estaba la historia de Dido y de Eneas, ella sobre una alta torre, como que hacía de señas con una media sábana al fugitivo huésped, que por el mar, sobre una fragata o bergantín, se iba huyendo.

Notó en las dos historias que Elena no iba muy de mala gana, porque se reía a socapa y a lo socarrón; pero la hermosa Dido mostraba verter lágrimas del tamaño de nueces por los ojos. Viendo lo cual don Quijote dijo:

—Estas dos señoras fueron desdichadísimas, por no haber nacido en esta edad, y yo sobre todos desdichado en no haber nacido en la suya: encontrara a aquestos señores, ni fuera abrasada Troya, ni Cartago destruida, pues con sólo que yo matara a Paris se escusaran tantas desgracias. (II.71, p. 574).

Con esta mención explícita queda enmarcada la materia virgiliana,²²⁷ la cual fue simplemente aludida mediante el desarrollo de las escenas en los capítulos precedentes; así los personajes

²²⁵ Podría pensarse en una tercera opción para la descripción de la duquesa como cazadora, a saber, la salida de Dido con su comitiva justo antes de la cacería (A. 4.136-9), que desembocará en la unión en la cueva (escena mencionada explícitamente en el *Quijote* más adelante).

²²⁶ “Llegó la noche, esperada de don Quijote con la mayor ansia del mundo, pareciéndole que las ruedas del carro de Apolo se habían quebrado, y que el día se alargaba más de lo acostumbrado, bien así como acontece a los enamorados, que jamás ajustan la cuenta de sus deseos.” (II.71, p. 571). Además de la evidente referencia al carro de Apolo, la descripción –de manera deliberada o no– debería hacernos pensar en las transiciones del libro 4 de la *Eneida*, así como en sus registros amorosos provenientes del género del epilio y de la recientemente formada elegía amorosa.

²²⁷ Me refiero aquí a la mención de Elena, Menelao y Paris también como materia virgiliana, dada la enorme influencia del libro 2 de la *Eneida* en el Siglo de Oro español precisamente para la ‘materia troyana’ (vid. Dolç

parecen integrarse conscientemente en el telón de fondo literario. Finalmente, habría que atender a otra referencia explícita que funge como una suerte de recordatorio al paralelo más evidente (el episodio de Altisidora en el palacio ducal) y que con la alusión anterior sirve de marco para integrar de manera más clara el uso de la materia virgiliana, a saber, lo que don Quijote dice a doña Rodríguez:

—A vos y de vos la pido —replicó don Quijote—; porque ni yo soy de mármol ni vos de bronce, ni ahora son las diez del día, sino media noche, y aun un poco más, según imagino, y en una estancia más cerrada y secreta que lo debió de ser la cueva donde el traidor y atrevido Eneas gozó a la hermosa y piadosa Dido (II.48, p. 399).²²⁸

Es, pues, el episodio, o mejor la farsa de Altisidora, la que constituye una serie de evocaciones ordenadas y evidentes del episodio de Dido en la versión del Mantuano, y donde los personajes parecen estar más involucrados con el sustrato literario. Sancho se ha marchado y don Quijote, sintiéndose solo en el palacio ducal, abre una ventana desde donde asiste a una representación que Altisidora y Emerencia llevan a cabo en el jardín:

—No me porfíes, ¡oh Emerencia!, que cante, pues sabes que desde el punto que este forastero entró en este castillo y mis ojos le miraron, yo no sé cantar, sino llorar;

1978: 547-551). Particularmente en el caso del *Quijote*, puede ponderarse la impronta virgiliana en el tema de Troya en varios momentos: ejemplos notables son el ya mencionado *quis talia fando temperet a lacrymis?* (*D.Q.* II.39, p. 336) o los diversos tratamientos del tema de la traición de Sinón y el caballo de madera (vid. Marasso 1947: 67-68, 126-128; Richards 1973: 78-81).

²²⁸ Las palabras de Richards (1973: 73-74) sobre este pasaje y el arte imitativo de Cervantes son bastante esclarecedoras: “The evocation leaves nothing to reader’s imagination with the direct mention of Dido and Aeneas, and the cave here mentioned recalls what in the *Aeneid* is ‘speluncam Dido dux et Troianus eandem deveniunt’ 4.165-6. ‘El traidor y atrevido Eneas’ recalls Dido’s description of Aeneas as ‘crudelis’ and ‘perfidus’. Despite Shevill’s observations about versions of the Dido story which considered her as a chaste matron, in this context it would seem rather that the parodic subtlety of Cervantes’s art is again manifested as the epithet of piety ineluctably assigned to Aeneas is transferred to Dido who is called ‘piadosa Dido’. For the evocation of the parallels between Don Quijote-Señora Rodríguez and Aeneas-Dido falls within the same parodical vein as the already mentioned parallel of the nags and the two friends Nisus and Euryalus. Four images are held up to the reader: a regal Dido, a virile warrior Aeneas, a bespectacled old female servant, and a decrepit knight. The reflection resulting from analogy is that of a distorted mirror as it presents an Aeneas in breeches and bespectacled Dido. This incongruous association, this contrast is what a knowledge of the *Aeneid* serves to portray in Cervantes’s art. Indeed it is this incongruous association that creates the parodic dimension of the *Quijote*”.

cuanto más que el sueño de mi señora tiene más de ligero que de pesado, y no querría que nos hallase aquí por todo el tesoro del mundo. Y puesto caso que durmiese y no despertase, en vano sería mi canto si duerme y no despierta para oírle este nuevo Eneas, que ha llegado a mis regiones para dejarme escarnida (II.44, p. 372).

La mención explícita de Eneas hace más claro que la alusión es la confesión que Dido, abrazada por el amor, le hace a su hermana Ana al principio del libro 4 de la *Eneida* (4.9-29); no obstante, el intertexto opera en más niveles, por ejemplo, como ha señalado Richards (1973, 75): “there are obvious parallels of key elements: the third parties Emerencia and Anna; the aspect of sleeplessness; the newcomer expressed in the *Quijote* as ‘extranjero’ and in the *Aeneid* as ‘nouus hospes’, who is conceived of as a ‘burlador’”.²²⁹ El paralelismo con el principio del libro 4 de la *Eneida* no se queda ahí, como bien ha subrayado Vila (1991: 188), pues tal como Ana alienta a Dido para que se una con Eneas (31-53) y estos consejos surten un efecto inmediato: *His dictis inpenso animum flammavit amore | spemque dedit dubiae menti solvitque pudorem* (54-55),²³⁰ así las palabras de Emerencia causan un efecto parecido en la “malferida Altisidora”:

No está en eso el punto, ¡oh Emerencia! —respondió Altisidora— sino en que no querría que mi canto descubriese mi corazón y fuese juzgada de los que no tienen noticia de las fuerzas poderosas de amor por doncella antojadiza y liviana. Pero venga lo que viniere, que más vale vergüenza en cara que mancilla en el corazón (*D.Q.* II.44, p. 372).

²²⁹ Asimismo, Richards (1973: 75) señala que, tal como un recién llegado, Eneas ha movido los sentimientos y la mente de Dido que le confiesa a Ana: *Solus hic inflexit sensus animumque labentem | impulit* (4.22-23), así también Cervantes tiene a Emerencia describiendo el “impacto” del protagonista en Altisidora: “el señor de tu corazón y el despertador de tu alma” (II.44, p. 372). También se podría sugerir que la tensión entre la pasión amorosa y el deber público en Dido, con la tragedia resultante, es evocada por Cervantes. En su propia manera en farsa, el novelista evita el *páthos* pero reconoce esta tensión en las palabras de la pseudo-Dido, Altisidora, “Más vale vergüenza en cara que mancilla en corazón” (II.44, p. 372). Por último, añade que Cervantes utilizó la palabra “escarnida” para traducir “inluserit”, la misma que usaría Hernández de Velasco para traducir las últimas palabras de Dido (*pro Iuppiter! Ibit | hic, et nostris inluserit aduena regnis?* 4.590-1).

²³⁰ “Con estas palabras inflamó de amor el corazón angustiado [de Dido] y le dio esperanza a su mente dudosa y liberó su vergüenza”.

La alusión al episodio de Dido se vuelve mucho más clara en el tema del abandono y la furiosa respuesta de la fenicia.²³¹ Cuando Altisidora, arpa en mano, entona un romance, en la quinta, sexta y séptima cuartetas dice lo siguiente:

Dime, valeroso joven,
que Dios prospere tus ansias,
si te criaste en la Libia,
o en las montañas de Jaca;
si sierpes te dieron leche;
si a dicha fueron tus amas
la aspereza de las selvas
y el horror de las montañas
Muy bien puede Dulcinea,
doncella rolliza y sana,
preciarse de que ha rendido
a un tigre y fiera brava. (*D.Q.* II.44, p. 373)

El tono e incluso las palabras reflejan una evidente reminiscencia al principio del segundo discurso de Dido, después de que se ha dado cuenta de la inminente partida del Troyano:

*'nec tibi diva parens generis nec Dardanus auctor,
perfide, sed duris genuit te cautibus horrens
Caucasus Hyrcanaeque admorunt ubera tigres'*. (*A.* 4.365-7)²³²

Más adelante, cuando don Quijote, sintiéndose ocioso en el castillo, ha conseguido que los duques le den permiso para irse y, ya armado, se dispone a salir, Altisidora entona un nuevo romance en donde la alusividad opera de manera aun más cristalina:

—Escucha, mal caballero;
detén un poco las riendas;
no fatigues las ijadas
de tu mal regida bestia.
Mira, falso, que no huyes
de alguna serpiente fiera,

sino de una corderilla
que está muy lejos de oveja.
Tú has burlado, monstruo horrendo,
la más hermosa doncella
que Diana vio en sus montes,
que Venus miró en sus selvas.

²³¹ Cf. Schevill 1908: 483, 486, Marasso 1947: 132-133, Richards 1973: 76-78, Vila 1991: 188-193.

²³² “¡Pérfido!, no es ninguna diosa tu madre ni Dárdano el antepasado de tu prole, más bien te engendró de sus ásperas rocas el escarpado Cáucaso y te amamantaron las tigresas de Hircania”.

Cruel Vireno, fugitivo Eneas
Barrabás te acompañe; allá te avengas.

Tú llevas, ¡llevar impío!,
en las garras de tus cerras
las entrañas de una humilde
como enamorada, tierna.

Llévastes tres tocadores
y unas ligas (de unas piernas
que al mármol puro se igualan
en lisas) blancas y negras.

Llévaste dos mil suspiros,
que, a ser de fuego, pudieran
abrasar a dos mil Troyas,
si dos mil Troyas hubiera.
Cruel Vireno, fugitivo Eneas
Barrabás te acompañe; allá te avengas.

De ese Sancho tu escudero
las entrañas sean tan tercas
y tan duras, que no salga
de su encanto Dulcinea.

De la culpa que tú tienes
lleve la triste pena;
que justos por pecadores

tal vez pagan en mi tierra.

Tus más finas aventuras
en desventuras se vuelvan,
en sueños tus pasatiempos,
en olvidos tus firmezas.

Cruel Vireno, fugitivo Eneas
Barrabás te acompañe; allá te avengas.

Seas tenido por falso
desde Sevilla a Marchena,
desde Granada hasta Loja,
de Londres a Inglaterra.

Si jugaras al reinado,
los cientos, o la primera,
los reyes huyan de ti;
ases ni sietes no veas.

Si te cortares los callos,
sangre las heridas viertan,
quédente los raigones
si te sacares las muelas.

Cruel Vireno, fugitivo Eneas
Barrabás te acompañe; allá te avengas.
(*D.Q.* II.57, p. 467-468)

Vila (1991: 191-192) advierte acertadamente que en este romance burlesco es posible identificar distintos planos alusivos: el primero estaría representado por la explícita mención del “fugitivo Eneas” que aparece en el estribillo; el segundo, por marcas textuales tales como “que Diana vio en sus montes | que Venus miró en sus selvas”²³³ o “llevaste dos mil suspiros | que, a ser de fuego pudieran | abrasar a dos mil Troyas | si dos mil Troyas hubiera”,²³⁴ que actuarían como una advertencia de que se lleva a cabo una parodia de carácter mítico; y el tercero, por aquellos elementos que dependen no de lo enunciado sino del contexto situacional en el que se enuncia, por ejemplo, el hecho de que Altisidora, una simple doncella,

²³³ Para la figura de Diana podría pensarse en la importancia que tiene la diosa en sus asociaciones con Dido, particularmente el símil de su primera aparición en la *Eneida* (1.448-502). La importancia de la mención de Venus no sólo estriba en el protagonismo de la diosa como madre y protectora de Eneas, sino que podría ser una referencia concreta al ya mencionado primer encuentro que tienen en la *Eneida* (1.305-417).

²³⁴ Esta referencia, de carácter más general, sin duda alude al libro 2 de la *Eneida*.

tenga las habilidades de tocar el arpa y componer romances. Dicho esto, con Richards (1973: 76-77), también debe resaltarse que los paralelos redundan además en los temas y la propia narrativa, por ejemplo, el errático comportamiento que tiene Dido, quien del deseo, la esperanza e incluso la súplica para que Eneas se quede transita a la furia y a la maldición (A. 4.615-20), tal como Altisidora pasa a decir “tus más finas aventuras | en desventuras se vuelvan...”. Finalmente, hay una última farsa, orquestada nuevamente por los duques, que cierra la relación estructural del episodio de Dido con Altisidora: de regreso en el palacio, don Quijote y Sancho asisten a una representación de un funeral, lleno de pompa y elementos alusivos,²³⁵ donde se encuentra Altisidora en un túmulo, aparentemente muerta, y luego regresa a la vida (*D.Q.* II.69, pp. 557-562). Así, varios son los componentes que pueden intersectarse con el episodio de Dido: Altisidora en el túmulo como Dido en la pira, los diversos aspectos del más allá,²³⁶ el reencuentro entre la doncella y don Quijote en el inframundo,²³⁷ y la culpa del caballero.²³⁸ En consecuencia, resulta evidente que el episodio de Dido, en la versión de la *Eneida*, está presente en el *Quijote* no como un conjunto aleatorio de reminiscencias, sino como un telón de fondo que constantemente es recreado —en distintos niveles alusivos— para tener una representación casi cabal pero, naturalmente, transformada por los mecanismos artísticos del Alcaláino.

²³⁵ Además de la impronta virgiliana, hay otros elementos de tradición clásica que se integran en esta farsa (vid. Marasso 1947: 134-138, Vila 1991: 193-194).

²³⁶ Para ponderar más detalladamente esto vid. infra pp. 218-225.

²³⁷ Como se verá más adelante, la alusión al encuentro de Dido y Eneas en los *Lugentes campi* se da de manera mucho más clara en el episodio de la Cueva de Montesinos.

²³⁸ Ya levantada del túmulo, Altisidora le dice a Quijote: “—Dios te perdone, desamorado caballero, pues por tu crueldad he estado en el otro mundo, a mi parecer, más de mil años” (II.69, p. 562).

LA CUEVA DE MONTESINOS Y EL *DESCENSUS AD INFEROS* VIRGILIANO

Es evidente que existe una conciencia profunda en Cervantes acerca de la configuración de los *infern* virgilianos, múltiples referencias se encuentran diseminadas a lo largo de toda su novela y, al margen de la integración de elementos varios que convergen desde latitudes y épocas literarias diversas, el sustrato directo del Mantuano parece innegable. Ya muy pronto en el *Quijote* (I.8, p. 130), en su lucha con los molinos de viento, don Quijote dice: “Pues aunque mováis más brazos que los del gigante Briareo, me lo habéis de pagar”, alusión, quizá, al *centumgeminus Briareus* (A. 6.287). También en el episodio de Grisóstomo, específicamente en su canción (*D.Q.* I.14, pp. 183-184), se alude a Tántalo, Sísifo, Ticio y Egión, personajes que podemos hallar en el Tártaro virgiliano (A. 6.596-625).²³⁹ Hay también, como observa Barnés (2008: 141-2), una clara reminiscencia de las palabras que Anquises le dice a Eneas (A. 6.853): [*memento*] *parcere subiectis et debellare superbos*, cuando don Quijote invita al poeta hijo del Caballero del Verde Gabán a que lo acompañe y aprenda de él:

-Sabe Dios si quisiera llevar conmigo al señor don Lorenzo, para enseñarle cómo se han de perdonar los sujetos y supeditar y acocear los soberbios, virtudes anejas a la profesión que yo profeso (*D.Q.* II.18, pp. 176-177).

Asimismo, como nota Marasso (1947: 134), “la fingida escena infernal de la muerte de Altisidora, también es una parodia Virgiliana”. Ahí un joven vestido de romano, que representa a Minos, dice ante el supuesto cadáver de Altisidora: “y así, ¡oh tú, Radamanto, que conmigo juzgas en cavernas lóbregas de Dite” (*D.Q.* II.69, p. 559); esta referencia a los jueces infernales, Minos y Radamanto, (síntesis de A. 6.432 y 566), además, está acompañada

²³⁹ Vid. de Armas 2006: 158.

por el sintagma “cavernas lóbregas de Dite”, el cual, según señala Puccini (E.V. 2.752), está tomado de “Ivan per entro | le cieche grotte e per gli oscuri e voti | regni di Dite”, traducción de Anibal Caro para A. 6.268-9. De esta manera, a partir de esta diversidad de elementos del libro 6 de la *Eneida* reunida en una sola escena, debemos asumir una obvia relación de Cervantes con el *descensus* virgiliano.

Ahora bien, el episodio de la Cueva de Montesinos (*D.Q.* II.22 y 23, pp. 202-223) se erige como uno de los más peculiares y significativos dentro del *Quijote*; como señala Couceiro (2014: 1), lo que ahí ocurre ostenta una naturaleza distinta a todo aquello que le ha ocurrido al protagonista, pues es la única experiencia en la que no existen testigos directos, por lo tanto la línea divisoria entre fantasía y hechos constatados se difumina: en los otros episodios hay un sustento material para la fantasía del protagonista, los gigantes y ejércitos pueden ser confrontados con los molinos y los carneros, porque alguien más, como Sancho, ha estado ahí; en la cueva, no obstante, no hay nada. Hay, pues, inherentemente un halo de misterio que rodea todo este episodio y que incluso es puesto de relieve por el autor:

Dice el que tradujo esta grande historia del original de la que escribió su primer autor Cide Hamete Benengeli, que llegando al capítulo de la aventura de la cueva de Montesinos, en el margen dél estaban escritas de mano del mesmo Hamete estas mismas razones:

«No me puedo dar a entender ni me puedo persuadir que al valeroso don Quijote le pasase puntualmente todo lo que en el antecedente capítulo queda escrito. La razón es que todas las aventuras hasta aquí sucedidas han sido contingibles y verisímiles, pero esta desta cueva no le hallo entrada alguna para tenerla por verdadera, por ir tan fuera de los términos razonables. Pues pensar yo que don Quijote mintiese, siendo el más verdadero hidalgo y el más noble caballero de sus tiempos, no es posible, que no dijera él una mentira si le asaetearan. Por otra parte, considero que él la contó y la dijo con todas las circunstancias dichas, y que no pudo fabricar en tan breve espacio tan gran máquina de disparates; y si esta aventura parece apócrifa, yo no tengo la culpa, y, así, sin afirmarla por falsa o verdadera, la escribo. Tú, lector, pues eres prudente, juzga lo que te pareciere, que yo no debo ni puedo más, puesto que se tiene por cierto que al tiempo de su fin y muerte dicen que se retrató della y dijo que él la había inventado, por parecerle que convenía y cuadraba bien con las aventuras que había leído en sus historias.» (*D.Q.* II.24, p. 223).

Es evidente que aun en las leyes internas de la novela no podemos saber lo que realmente pasó;²⁴⁰ sin embargo, como bien afirma Cortijo (2016: 146), “quizá sea la cueva de Montesinos el lugar donde se produce para don Quijote una experiencia numérica de particular importancia al respecto [sc. el modelo amoroso en contraste con Grisóstomo], y pensamos que es el episodio central no sólo de esta parte sino del libro entero”. Así pues, la naturaleza distinta de este episodio lo dota de una centralidad irrefutable.

Este episodio, además, se nutre de un variopinto marco tradicional, de tal modo que resulta un “complejísimo entramado intertextual, que abarca desde los relatos de viajes infernales hasta las versiones épico-romanceriles, filtrado todo ello a través de un curioso código onírico” (Paz Gago 1998: 113). Los personajes que aparecen en este episodio (Montesinos, Durandarte y Belerma) proceden del ciclo carolingio y están fuertemente asociados a la región de la Mancha (Riley 2000: 175). Durandarte, por ejemplo, un personaje que proviene del nombre de la espada de Roldan, es, en efecto, un

héroe nacido en suelo hispano, aunque procedente del mundo carolingio. El corolario de todo ello es que el motivo es muy conocido y goza de una difusión que garantiza, con total seguridad, que la presencia de sus personajes en el *Quijote* fuera reconocida por sus lectores. Es el romance el primer género en que este episodio se desarrolla y cobra vida, en el siglo XV. Y lo hace de manera hartamente exitosa. Ya para el siglo XVI el tema sale del mundo del romance y de la lírica para adentrarse por otros derroteros y otros géneros, ya sea en versiones serias, ya sea en versiones burlescas y paródicas. Cervantes se hace eco del mismo para gestar un episodio particularmente gracioso en su *Quijote* (o tragicómico), dentro de su clara predilección por acomodar es en esa

²⁴⁰ “El lector verdaderamente cauto sabe que nunca llegará a conocer la verdad, pero si se empeña en ponerse al mismo nivel que los personajes del libro y en unirse a la discusión, puede optar por la más plausible de estas cuatro posibilidades: que los sucesos ocurrieran realmente tal como parecieron ocurrir; que alguien los representara; que Don Quijote ingeniara deliberadamente toda la historia; que fuera un sueño o algún tipo de experiencia visionaria. La única evidencia es circunstancial y apunta a la última de estas opciones” (Riley 2000: 174). Y si bien es cierto que la mayoría acepta una interpretación de carácter onírico, como es natural, las hay de otra índole, como la mística o la mesiánica (cf. Finci 2007: 3028-3029).

obra el mundo del romance. Con ello prestaba tributo a la enorme difusión del tema (pues sus lectores lo conocerían de sobra) (Cortijo 2016: 163).

Podemos decir, con Couceiro (2014: 2), que Cervantes recoge una tradición continua que involucra el inframundo grecolatino y el cristiano y, con ello, logra un episodio de universalidad prototípica.²⁴¹ Específicamente con respecto al inframundo clásico, Couceiro (2014: 4-12) constata que la Cueva de Montesinos cumple con una serie de componentes (geográficos, conceptuales, de personajes, objetuales y de regreso) que lo insertan en la tradición modélica del *Descensus ad inferos* del mundo clásico.

La variedad de fuentes de las que haya abrevado Cervantes, por otro lado, no impide ver una predilección precisa por Virgilio en cuanto a la composición y articulación de este episodio, tal como ha demostrado Richards (1973: 110-145), a quien seguiremos a continuación, en su agudo análisis. En una perspectiva general, podemos hallar un gran número de similitudes entre la cueva de Montesinos y el libro 6 de la *Eneida*: los Campos Elíseos, la aversión por el mundo de arriba, la dislocación temporal, la confusión de materialidad e inmaterialidad, el viaje permitido a los elegidos, el héroe largamente esperado para ser instruido, el encuentro con personajes anteriormente conocidos y el rechazo de las amadas.

Para marcar un claro vínculo con la tradición del descenso del héroe, Cervantes es preciso en su presentación, pues antes de entrar a la cueva don Quijote dice: “Yo voy a desempeñarme, a empozarme y a hundirme en el abismo que aquí se me representa” (*D.Q.* II.22, p. 209), a lo cual Sancho responde: “¡Dios te guíe, otra vez, y te vuelva libre, sano y

²⁴¹ Además de los personajes, todo el episodio constituye un constructo de muy diversas fuentes, que incluyen la fortuna literaria de estos personajes en los siglos XV, XVI y XVII, pero también una serie de componentes del pensamiento y marco literario del mundo clásico en sincretismo con elementos de la tradición judeocristiana (vid. Cortijo 2016).

sin cautela a la luz desta vida que dejas, por enterrarte en esta escuridad que buscas!” (*D.Q.* II.22, p. 209). Una vez que don Quijote ha vuelto y empieza a hablar de su experiencia, “suplicáronle [sc. Sancho y el primo] les diese a entender lo que decía, y les dijera lo que en aquel infierno había visto” (*D.Q.* II.22, p. 210), a lo que don Quijote objeta: “Pues no le llaméis así, porque no lo merece, como luego veréis” (*D.Q.* II.22, p. 210). Como señala Marasso (1947: 115), la objeción está en relación con el Infierno cristiano, pues lo que verdaderamente encontró don Quijote en la cueva fue un mundo en donde se hallaban los héroes épicos, uno que no podría llamarse infierno desde su contemporaneidad y que, en todo caso, estaría más bien próximo a los Campos Elíseos, tal como declara un poco después: “Me hallé en la mitad del más bello, ameno, deleitoso prado que puede criar la naturaleza ni imaginar la más discreta imaginación humana” (*D.Q.* II.23, p. 211). Además de esta cercanía con el Elíseo, debemos resaltar el hecho de que don Quijote no quería dejar la región: “Dios os lo perdone, amigos, que me habéis quitado de la más sabrosa y agradable vida” (*D.Q.* II.22, p. 210); lo que concuerda con la actitud que guarda Eneas que no cree que alguien se quiera ir de ahí: “*o pater, anne aliquas ad caelum hinc ire putandum est | sublimis animas iterumque ad tarda reverti | corpora? quae lucis miseris tam dira cupido?*” (A. 6.719-21).²⁴² Esto se enfatiza con la falta de deseo de volver al mundo de arriba de ambos héroes, en la *Eneida*: *et fors omne datum traherent per talia tempus, | sed comes admonuit breviterque adfata Sybilla est: | ‘nox ruit, Aenea; nos flendo ducimus horas’* (6.537-39);²⁴³ mientras que en el *Quijote*, el protagonista dice: “Quise seguirla, y lo hiciera, si no me aconsejara Montesinos que no me cansase en ello, porque sería en balde, y más porque se llegaba la hora

²⁴² “Padre, ¿acaso se puede pensar van desde aquí hacia arriba y regresen de nuevo a sus torpes cuerpos? ¿Qué deseo por la luz tan absurdo tienen los pobres hombres!”.

²⁴³ “Quizá pasaran todo el tiempo asignado en [conversaciones] de este tipo, pero su acompañante, la Sibila, le habló brevemente advirtiéndole: ‘La noche se avecina, Eneas, y perdemos las horas llorando’”.

donde me convenía volver a salir de la sima” (II.23, p. 221). Esta falta de conciencia de los protagonistas con respecto al tiempo refleja una dislocación temporal y una dificultad para diferenciar lo material de lo inmaterial; Eneas, por ejemplo, está a punto de atacar con su espada a los monstruos que ve, hasta que es advertido por su guía que sería en vano (A. 6.290-95 *corripit hic subita trepidus formidine ferrum | Aeneas, strictamque aciem venientibus offert; | et, ni docta comes tenuis sine corpore vitas | admoneat volitare cava sub imagine formae, | inruat et frustra ferro diverberet umbras*);²⁴⁴ mientras que Quijote duda de su propia corporeidad: “con todo esto, me tenté la cabeza y los pechos, por certificarme si era yo mismo el que allí estaba, o alguna fantasma vana y contrahecha” (D.Q. II.23, pp. 211-212). En esta situación vulnerable en la que se encuentran los héroes, resulta paradójico que los autores resalten no sólo su heroísmo sino también su excelencia (épica o caballeresca): este camino está reservado para unos pocos elegidos (A. 6.128-31 *sed revocare gradum superasque evadere ad auras | hoc opus, hic labor est. pauci, quos aequus amavit | Iuppiter aut ardens evexit ad aethera virtus | dis geniti potuere...*)²⁴⁵ y en el *Quijote*, el propio héroe dice: “tal empresa como aquésta, Sancho amigo, para mí estaba guardada” (II.22, p. 208) y el propio Montesinos también le dice: “Hazaña sólo guardada para ser acometida de tu invencible corazón y tu ánimo estupendo” (II.23, p. 212). Otra clara similitud es que los héroes son largamente esperados para que se les otorgue el conocimiento especial que sólo ahí pueden obtener; en Virgilio, Anquises le dice a Eneas: “*venisti tandem, tuaque exspectata parenti | vicit iter durum pietas? datur ora tueri, | nate, tua et notas audire et reddere voces?* (A.

²⁴⁴ “En ese momento Eneas, temblando de súbito miedo, sacó su espada y ofreció el filo desnudo a los que le salían al encuentro, y si su docta acompañante no le hubiera advertido que eran vidas sutiles sin cuerpo que volaban bajo una imagen vacía de su forma, se habría arrojado contra ellas y en vano lanzaría estocadas con su espada a las sombras”.

²⁴⁵ “Pero regresar y salir al aire de arriba, este es el trabajo, esta es la tarea. Pocos, a quienes Júpiter amó con justicia, o a quienes su ardoroso heroísmo encumbró a los cielos, hijos de dioses, han podido”.

6.687-89)²⁴⁶ y *has equidem memorare tibi atque ostendere coram, | iampridem hanc prolem cupio ennumerare meorum* (A. 6.716-17);²⁴⁷ y Montesinos le dice a don Quijote: “Luengos tiempos ha, valeroso caballero don Quijote de la Mancha, que los que estamos en estas soledades encantados esperamos verte, para que des noticia al mundo de lo que encierra y cubre la profunda cueva por donde has entrado” (*D.Q.* II.23, p. 212). Al respecto de este paralelismo, Richards (1973: 117) subraya que el elemento de la larga espera, que en Virgilio está marcado por “tandem” y “iampridem”, encuentra su paralelo en Cervantes con “luengos tiempos ha”, y lo que Virgilio expresa mediante “ostendere” y “enumerare” encuentra su eco en Cervantes con “des noticia”. Por otra parte, se halla otro paralelo en el hecho de que la información negada a los vivos es dada aquí a ambos héroes. Eneas, por ejemplo, pregunta y aprende sobre la muerte de Palinuro (A. 6.341-71) y Deífobo (A. 6.500-30), mientras don Quijote se informa, preguntando a Montesinos, sobre la muerte de Durandarte: “si fue verdad lo que en el mundo de acá arriba se contaba, que él había sacado de la mitad del pecho, con una pequeña daga, el corazón de su grande amigo Durandarte y llevándole a la señora Belerma, como él se lo mandó al punto de su muerte” (*D.Q.* II.23, p. 212). También hay un obvio paralelismo entre personajes si comparamos a Anquises y Montesinos, pues ambos juegan el papel de anfitrión y docto intérprete. La descripción de Montesinos, por ejemplo, contiene la caracterización que podríamos pensar típica de Anquises: “vi que por ellas salía y hacia mí se venía un venerable anciano, vestido con un capuz de bayeta morada [...] el continente, el paso, la gravedad y la anchísima presencia, cada cosa de por sí y todas juntas, me suspendieron y admiraron” (*D.Q.* II.23, p. 212).

²⁴⁶ “¡Has llegado al fin! ¿Tu piedad, esperanza de tu padre, ha superado la dificultad del camino? ¿Se me ha concedido ver tu rostro, hijo, y escuchar tu voz familiar y hablarte?”.

²⁴⁷ “En verdad, ya hace tiempo que deseo contarte y mostrar ante tu presencia estas [almas], esta que es mi prole, y enumerar a los míos”.

Así pues, resulta por demás esclarecedor que haya una serie de similitudes que se erigen desde lo que parecen ser algunos de los componentes principales para articular modélicamente los episodios.

LAS SOMBRAS DE DULCINEA Y DIDO

Tras las bodas de Camacho, el primo guía a Sancho y a don Quijote a la cueva de Montesinos, “cuya boca es espaciosa y ancha; pero llena de cambroneras y cabrahígos, de zarzas y malezas, tan espesas e intrincadas, que de todo en todo lo ciegan y encubren” (*D.Q.* II.22, p. 208).²⁴⁸ Don Quijote, entonces, se encomienda a Dios y a Dulcinea, y después de que aves y murciélagos salieran de ahí, desciende con la soga. Cuando lo sacan, don Quijote cuenta cómo dentro de la cueva se quedó dormido y, al despertar, vio un palacio o alcázar de cristal del que salió Montesinos, a quien le preguntó si era verdad la historia de Durandarte y Belerma. Luego, cuenta cómo Montesinos no sólo confirma la historia, sino que lleva a don Quijote al interior del palacio donde se encuentra la tumba de Durandarte, quien pide a Montesinos que lleve su corazón a Belerma y Montesinos, a su vez, le relata cómo ya lo ha hecho y cómo él y otros tantos han sido encantados por Merlín. Después,

Oyéronse en esto grandes alaridos y llantos, acompañados de profundos gemidos y angustiados sollozos; volví la cabeza, y vi por las paredes de cristal que por otra sala pasaba una procesión de dos hileras de hermosísimas doncellas, todas vestidas de luto, con turbantes blancos sobre las cabezas, al modo turquesco. Al cabo y fin de las hileras venía una señora, que en la gravedad lo parecía, asimismo vestida de negro, con tocas blancas tan tendidas y largas, que besaban la tierra. (*D.Q.* II.23, p. 217).

La mujer que cierra la procesión lleva el corazón de Durandarte en un lienzo. Se trata, naturalmente, de Belerma a quien Montesinos compara en belleza con Dulcinea, pero se retracta ante la objeción de don Quijote. Enseguida, Sancho interrumpe a don Quijote en su narración y el primo le pregunta cómo es posible que haya sucedido tanto en tan poco tiempo, además de indagar sobre las características de los encantados. Don Quijote, entre otras

²⁴⁸ Aunque resulta tentador asociar esta descripción de la entrada a la cueva con los *Lugentes campi* que son *loca senta situ* (6.462), parece que más bien responde a una descripción general y que Cervantes no tenía en mente el pasaje aquí.

respuestas, le dice que éstos no duermen, al menos en los tres días que él estuvo ahí, ante lo cual Sancho duda de lo que ocurrió y el primo, en cambio, dice que no hubiera podido inventar tantas cosas. Sancho afirma que no cree que su señor mienta, sino que está encantado, pero don Quijote sostiene que sabe que todo esto ha sido verdad porque lo vio con sus propios ojos. Luego, continúa:

Pero ¿qué dirás cuando te diga yo ahora cómo, entre otras infinitas cosas y maravillas que me mostró Montesinos, las cuales despacio y a sus tiempos te las iré contando en el discurso de nuestro viaje, por no ser todas deste lugar, me mostró tres labradoras que por aquellos amenísimos campos iban saltando y brincando como cabras, y apenas las hube visto, cuando conocí ser la una la sin par Dulcinea del Toboso, y las otras dos aquellas mismas labradoras que venían con ella, que hablamos a la salida del Toboso? Pregunté a Montesinos si las conocía; respondiome que no; pero que él imaginaba que debían de ser algunas señoras principales encantadas, que pocos días había que en aquellos prados habían parecido; y que no me maravillara desto, porque allí estaban otras muchas señoras de los pasados y presentes siglos, encantadas en diferentes y estrañas figuras, entre las cuales conocía él a la reina Ginebra y su dueña Quintañoa, escanciando el vino a Lanzarote,

cuando de Bretaña vino. (*D.Q.* II.23, p. 220).

Sancho, que sabía que el encantamiento de Dulcinea era falso porque él mismo lo había inventado, duda nuevamente de las palabras de don Quijote y le hace saber que parecen disparates; no obstante, también le pregunta cómo fue su encuentro con Dulcinea, a lo que él le responde:

–Conocíla –respondió don Quijote– en que trae los mismos vestidos que traía cuando tú me la mostraste. Hábléla, pero no me respondió palabra; antes me volvió las espaldas, y se fue huyendo con tanta priesa, que no la alcanzara una jara. Quise seguirla y lo hiciera si no me aconsejara Montesinos que no me cansase en ello, porque sería en balde, y más porque se llegaba la hora donde me convenía volver a salir de la sima. (*D.Q.* II.23, p. 221).

El encuentro entre don Quijote y Dulcinea tiene, sin duda, varios puntos de contacto con el encuentro entre Dido y Eneas. Primero, en el *Quijote*, la descripción de la atmósfera fúnebre

que precede al encuentro tiene un muy destacado énfasis en los alaridos, llantos, gemidos y sollozos, lo cual es claramente digno de una asociación temática con los *Lugentes campi*. Después, a nivel estructural y, sobre todo, de mecanismos narrativos, hay un fuerte vínculo en la procesión que antecede al encuentro: en el *Quijote*, a pesar de que no se trata propiamente de un catálogo, tenemos un conjunto de mujeres que aparece frente a los ojos del protagonista y que culmina con un personaje central, en este caso Belerma quien, además, es relacionada con Dulcinea en la comparación que hace Montesinos sobre su belleza, de manera que hay un mecanismo análogo a la procesión de heroínas en los *Lugentes campi*, que culminan con la figura de Ceneo (en estrecha relación con la bicéfala caracterización de Dido con sus acciones masculinas y femeninas); y no se trata solamente de esta estructura *in crescendo* en cuanto a la importancia de los personajes, sino que al igual que Eneas contempla en el inframundo a personajes mitológicos que no parecen tener relevancia o ser significativos para la narración, “los personajes encontrados por don Quijote pertenecen al ciclo carolingio, y proceden de fuentes romancísticas o caballerescas, a excepción de Dulcinea, que pertenece al pasado próximo de la narración” (Finci 2007: 3028). Entonces, el mecanismo narrativo que prepara el encuentro entre Dulcinea y don Quijote resulta análogo al que prepara el encuentro entre Dido y Eneas, y no sólo a partir de que haya un vínculo temático con un grupo de mujeres, cuya presentación tiene una estructura ascendente, situadas en una atmósfera lacrimosa, que anteceden al que sí es personaje del universo narrativo propio, sino también a partir de que esos personajes, aparentemente desvinculados de la historia, adquieren un sentido más coherente si se les ve a la luz de su relación con los protagonistas: “Aunque tengan su origen en los romances, los personajes más importantes guardan afinidades con el soñador y con la dama principalmente responsable; son proyecciones de Don Quijote y Dulcinea” (Riley 2000: 175). Por otro lado, tras la

interrupción del relato, don Quijote describe cómo vio a tres labradoras y “apenas las hube visto, conocí a la sin par Dulcinea del Toboso” (*D.Q.* II.23, p. 220); las labradoras nuevamente remiten a la imagen de Dido entre otras mujeres que vagan en los *Lugentes campi*, y el léxico “conocí”, que se repetirá muy pronto, parece una clara reminiscencia a *agnouit* (6.452), que Hernández de Velasco traduce “conoció”.²⁴⁹ Asimismo, la respuesta de Montesinos a la pregunta de quiénes eran esas labradoras: “algunas señoras principales encantadas, que pocos días había que en aquellos prados habían parecido” (*D.Q.* II.23, p. 220) contiene implícitamente una relación temática con la idea de que es muy reciente que Dido se encuentre en el inframundo. Tras una nueva interrupción, finalmente, viene el encuentro con la sombra de Dulcinea: de inmediato, el léxico “conocíla” remite al *quam... / agnouit* (6.451-2), traducido como “la conoció” por Hernández de Velasco, y conlleva implícitamente el impacto visual y, quizá, la carga aristotélica del *reconocimiento* trágico que el verbo puede causar.²⁵⁰ Después, hay una nueva reminiscencia que puede percibirse a partir del componente temático, esto es, Dulcinea aparece con los mismos vestidos, es decir que es representada con elementos que corresponden al mundo de arriba: tal como las sombras del pasado que encuentra Eneas en los *infern*i mantienen características físicas que corresponden a las últimas acciones y, específicamente en el caso de Dido, la reina aparece *recens a uulnere* (6.450), así Dulcinea trae consigo los vestidos que simbolizan el encuentro que mantuvieron en el mundo real. Luego, viene una mención de las palabras de don Quijote; no obstante, aquí el discurso es suprimido y sólo queda insinuado en “hablela” (*D.Q.* II.23,

²⁴⁹ Aunque se podría pensar en una deliberada alusión al pasaje virgiliano con la palabra “apenas”, me parece más bien una afortunada coincidencia, ya que Hernández de Velasco traduce, para *quam Troius heros | ut primum iuxta stetit* (6.451-2), “luego que el Troyano Eneas | se vido cerca”.

²⁵⁰ Para algunos ejemplos de cómo operan los principios de la *Poética* en el *Quijote*, vid. Barnés (2008b: passim).

p. 220), a diferencia de la *Eneida* donde Eneas hace un discurso directo. La reacción de Dulcinea será, entonces, análoga a la de Dido, pues no sólo “no me respondió palabra” (*D.Q.* II.23, p. 220), lo cual vuelve explícito el silencio que en Dido queda sobreentendido y con ello lo hace más enfático, sino que “me volvió las espaldas” (*D.Q.* II.23, p. 220), lo que sin duda recuerda a *illa solo fixos oculos auersa tenebat* (6.469), que Hernández de Velasco traduce como “Mas Dido, el rostro buuelto a la otra parte”. Además, tal como Dido *refugit* (6.472), también Dulcinea emprenderá la huida: “se fue huyendo con tanta priesa, que no la alcanzara una jara” (*D.Q.* II.23, p. 220).²⁵¹ Finalmente, Quijote dice: “Quise seguirla, y lo hiciera si no me aconsejara Montesinos que no me cansase en ello, porque sería en balde, y más porque se llegaba la hora donde me convenía volver a salir de la sima.” (*D.Q.* II.23, p. 220), lo cual debe recordar, de manera distendida y más bien como un motivo, a la compasión que siente Eneas quien, efectivamente, sigue a Dido pero sólo con los ojos mientras ella se marcha (6.475-6).²⁵² Así pues, desde que don Quijote ha reconocido a Dulcinea, la secuencia de las acciones es indudablemente correspondiente con las que ocurre en el encuentro entre Dido y Eneas en los *Lugentes campi*: 1) el reconocimiento (aunque en el caso del *Quijote* sin que haya un símil), 2) el héroe dirige un discurso a la amada (en el *Quijote* se prescinde del discurso directo), 3) el silencio de la heroína, 4) la huida de la heroína, 5) la compasión del héroe.

Ahora bien, además de todos estos elementos que indican un mecanismo de alusión, podemos hallar en el encuentro entre Dulcinea y don Quijote una función narrativa a gran

²⁵¹ Parece un exceso interpretativo suponer que Cervantes tenía en mente la carga simbólica del símil de la cierva en el libro 4 (70-3) de la *Eneida* que permea en la dinámica narrativa del libro 6. Sin embargo, si así fuera, sería tentador pensar en una elaborada construcción pues “la jara” representaría la “laetalis harundo” (4.73) pero en este caso no llegaría a su objetivo, es decir que la cierva nunca sería herida.

²⁵² Esta parte parece tener una contaminación de dos escenas de la *Eneida*, pues sin duda recuerda la conversación que tiene Eneas con Deífobo que queda interrumpida por la Sibila quien le advierte que deben continuar (6.500-44).

escala que también coincide con la del encuentro entre Dido y Eneas. Al igual que en la *Eneida* el episodio del encuentro entre Dido y Eneas en los *Lugentes campi* opera en una dinámica de múltiples metalusiones que concentra económicamente una gran cantidad de elementos del poema y que, con ello, convierte la escena en un gozne para la narrativa, el encuentro de don Quijote con Dulcinea en la cueva de Montesinos constituye un episodio central que reúne una serie de elementos de otras partes de la novela que lo vuelven más significativo:

El *Quijote* está construido mediante un haz de conexiones entre temas, personajes, motivos, aventuras entre las dos partes que da unidad a la obra. El episodio del encantamiento de Dulcinea del comienzo de la tercera salida (II, 25), la comida con los duques (II, 31), la profecía de Merlín (II, 34-35), la cabeza encantada (II, 62) o los azotes de Sancho (II, 71). Pero dicho encantamiento se basaba a su vez en la mentira de Sancho a su amo sobre su embajada al Toboso (I, 31) y su fingido encuentro con Dulcinea. Dentro de estos episodios, el de la cueva de Montesinos ocupa, como decimos un papel fundamental (Cortijo 2016: 146).

Asimismo, tal como Eneas, tras este encuentro, consigue desprenderse de su pasado para acometer su destino heroico, así don Quijote, a partir de aquí, comenzará su camino de desencanto heroico, un camino que, lleno de melancolía y humillaciones, lo conduce paulatinamente a ser nuevamente Alonso Quijano: “Es como si el clímax del héroe llegara a su culminación en la Cueva, a la vez que marcaría el inicio del declive del paladín, hasta llegar al otro extremo, es decir la muerte del héroe” (Finci 2007: 3029). Entonces, la recepción del encuentro entre Dido y Eneas en el *Quijote* se compone de diversos mecanismos alusivos (temas y motivos, intertextos léxicos —pasados por la traducción de Hernández de Velasco—, estructura y secuencia narrativas, e incluso función narrativa a gran escala), pero también obedece a una finalidad paródica que responde a los propios cauces de

la novela, pues, mientras en la *Eneida* la desaparición de Dido de la historia es definitiva, en el *Quijote*, el encuentro tendrá un giro prácticamente inmediato:

estándome diciendo Montesinos estas razones, se llegó a mí por un lado, sin que yo la viese venir, una de las dos compañeras de la sin ventura Dulcinea, y llenos los ojos de lágrimas, con turbada y baja voz, me dijo: —“Mi señora Dulcinea del Toboso besa a vuestra merced las manos y suplica a vuestra merced se la haga de hacerla saber cómo está; y que, por estar en una gran necesidad, asimismo suplica a vuestra merced cuan encarecidamente puede sea servido de prestarle sobre este faldellín que aquí traigo de cotonía, nuevo, media docena de reales, o los que vuestra merced tuviere; que ella da su palabra de volvérselos con mucha brevedad”. Suspendióme y admiróme el tal recado, y volviéndome al señor Montesinos, le pregunté: —“¿Es posible, señor Montesinos, que los encantados principales padecen necesidad?”. A lo que él me respondió: —“Créame vuestra merced, señor don Quijote de la Mancha, que esta que llaman necesidad adondequiera se usa y por todo se estiende y a todos alcanza, y aun hasta los encantados no perdona; y pues la señora Dulcinea del Toboso envía a pedir esos seis reales, y la prenda es buena, según parece, no hay sino dárselos, que sin duda debe de estar puesta en algún grande aprieto”. —“Prenda, no la tomaré yo”, le respondí, “ni menos le daré lo que pide, porque no tengo sino solos cuatro reales.” Los cuales le di (que fueron los que tú, Sancho, me diste el otro día para dar limosna a los pobres que topase por los caminos), y le dije: —“Decid, amiga mía, a vuesa señora que a mí me pesa en el alma de sus trabajos, y que quisiera ser un Fúcar para remediarlos; y que le hago saber que yo no puedo ni debo tener salud careciendo de su agradable vista y discreta conversación, y que le suplico cuan encarecidamente puedo sea servida su merced de dejarse ver y tratar deste su cautivo servidor y asendereado caballero. Diréisle también que cuando menos se lo piense oirá decir como yo he hecho un juramento y voto a modo de aquel que hizo el marqués de Mantua de vengar a su sobrino Baldovinos, cuando le halló para espirar en mitad de la montiña, que fue de no comer pan a manteles, con las otras zarandajas que allí añadió, hasta vengarle; y así le haré yo de no sosegar y de andar las siete partidas del mundo, con más puntualidad que las anduvo el infante don Pedro de Portugal, hasta desencantarla”. —“Todo eso y más debe vuestra merced a mi señora”, me respondió la doncella. Y tomando los cuatro reales, en lugar de hacerme una reverencia, hizo una cabriola, que se levantó dos varas de medir en el aire. (*D.Q.* II.23, pp. 221-222).

La resolución del episodio aquí está revestida claramente de un tono paródico que, a pesar del humor implícito, tiene implicaciones de un carácter profundamente trágico: hay una pérdida en la confianza de la misión, los ideales caballerescos se vuelven decadentes (cf. Riley 2000: 176, Finci 2007: 3029), quedan subyugados ante la incapacidad de actuar en el mundo pragmático, muy a pesar de la resistencia de don Quijote, el aparente encantamiento

de Dulcinea lo conduce a la realidad, y el tono burlesco con el que se aleja la compañera de la dama sugiere el principio del fin para el héroe caballeresco. El encuentro con Dido en el inframundo será el punto de partida para que Eneas cumpla su misión, el encuentro con Dulcinea en la cueva será el punto de partida para el retorno a Alonso Quijano.

CONCLUSIONES

El episodio del encuentro entre Dido y Eneas en los *Lugentes campi* (A. 6.440-76) constituye, a mi modo de ver, un microcosmos que da cabida a una enorme variedad de fenómenos literarios sin perder jamás su propia y natural potencia poética. La economía de la escena no limita los múltiples niveles de alusividad; al contrario, los organiza en una poderosa síntesis que la colma de una invaluable eficacia narrativa. Después de haber hecho el comentario y los tres estudios intertextuales, he constatado que el episodio está construido como una pieza artística en miniatura: por la brevedad de su dimensión es necesario mirar sus detalles bajo el microscopio de la filología pero, al mismo tiempo, también resulta imprescindible alejarse de ella para contemplarla en su contexto, de tal manera que se puedan valorar tanto los bellos trazos que la matizan y los detallados dibujos que le otorgan sentido unitario y cabal como la forma en que se articula con el resto de la obra, las coyunturas perfectas que no sólo la vinculan inextricablemente con la totalidad del poema sino también la colocación que la erige como un cierre y, por ello, como un gozne esencial al centro de la *Eneida*. Son las luces de la tradición literaria —no en un sentido de iluminismo racional o canónico sino, continuando con la alegoría, en un sentido propio de los matices y brillos que se extraen de una paleta de colores— las que tocan, desde la base, el cuerpo de esta escena, y en especial la figura de Dido, proyectando una sombra cuyo contorno ha sido prefigurado en el andar narrativo del poema; si la sombra se mueve fuera de la *Eneida*, a su vez, tocando otras luces literarias, refractará también colores diversos.

En el comentario, en la descripción general de cada sección de la escena, he podido mostrar, sin entrar en detalles explicativos demasiado puntuales, cómo siempre hay un balance entre el modelo formal (o los modelos) y la coherencia narrativa en el poema, atendiendo al contexto, los motivos literarios y la red de intertextos que operan en cada lugar.

Así, en la primera sección (6.440-44) hago una descripción general para contextualizar el lugar en donde se inserta la escena, una breve exploración de la doctrina o lo que ésta podría implicar (usando la confrontación de fuentes) pero con especial foco en las discrepancias o inconsistencias internas y las posibles razones (literarias) que causan esto. En la segunda sección (6.445-49) hago una descripción general atendiendo al tópico del catálogo y su estructura (con antecedentes en la tradición); menciono el modelo narrativo (*Od.* 11.321-27) y, de modo general, me refiero al uso de éste (reelaboración artística); también aludo a la historia y fuentes de los personajes que allí aparecen, y me enfoco en la crítica histórica que se ha hecho por la aparente incongruencia doctrinal y narrativa, de manera que elaboro un mínimo estado de la cuestión de la posible solución de esta inconsistencia. En la tercera sección (6.450-55) me refiero al modelo literario para el símil (A.R. 4.1477-80), que constituye la parte central, y su vinculación y significado al interior de la *Eneida* por su poder evocativo, es decir, el modelo y un significado nuevo en su propio contexto, particularmente por la relación de “inversión en espejo” que hay en los mecanismos metalusivos; también destaco el cambio en el foco narrativo y cómo opera el símil y qué genera en específico (tono dramático, atmósfera, etc.); por último, también atiendo al hecho de que las resonancias de ciertos verbos en el corpus virgiliano y otras fuentes vinculan el pasaje con otros géneros, como la elegía erótica romana. En la cuarta sección (6.456-66) hago referencia al modelo formal para este discurso (*Od.* 11.541-67), pero con mención de los matices propios, particularmente emocionales, que ocurren al interior de la *Eneida*, y asimismo menciono los matices superpuestos provenientes de otros géneros tradicionales como la tragedia, la elegía erótica e incluso la epigrafía, además, naturalmente del intertexto específico de Catulo; por otra parte, me refiero a los usos del discurso en la *Eneida*, especialmente los dirigidos a Dido, y hago una descripción temática de este discurso; finalmente atiendo con especial énfasis a

las relaciones intratextuales que aquí resultan particularmente organizadas y responden a un mecanismo de inversión. En la última sección (6.467-76) explico cómo la no respuesta de Dido constituye una estrategia narrativa que, tras el discurso de Eneas (eminentemente emotivo y enmarcado por sus lágrimas), genera un poderoso efecto dramático; menciono también el modelo formal que si bien sigue siendo el mismo, es decir, el encuentro de Odiseo y Áyax en la *Odisea* (11.541-67), igualmente se nutre de la tragedia, pues el motivo del silencio también procede de ahí; sin embargo, subrayo que hay una muy notable reelaboración marcada fundamentalmente por el matiz emocional y sobre todo porque continúa la dinámica intratextual de inversiones a partir de lo que ha sucedido en el libro 4.

Por otra parte, en el comentario leamático, a veces he ampliado la discusión a un verso entero o más, cuando es necesario discutir sobre el tono interrogativo o afirmativo de una oración y su correspondiente puntuación (p. ej. 457 y 458), cuando hay que llamar la atención a un intertexto completo (p. ej. 460 y 469) o intratexto (p. ej. 471), cuando el ritmo tiene una relación directa con el contenido y ésta resulta de particular importancia (p. ej. 450 y 451), o bien cuando hay aliteraciones o asonancias cuyo efecto incide en el contenido (p. ej. 464 y 468), y cuando hay figuras retóricas (como el quiasmo) que generan un impacto narrativo.

En cuanto a las frases o fórmulas, he señalado la posible fuente, cuando provienen de la tradición literaria, especialmente cuando hacen referencia al helenismo, como marcas deliberadas de alusividad o uso de la tradición —como juegos etimológicos en ciertas palabras— (p. ej. 441 y 442), o bien cuando son fórmulas tradicionales que pueden vincularse a un motivo literario (p. ej. 474 y 476), particularmente para resaltar el ‘cruce de géneros’. Igualmente, he llamado la atención cuando se puede rastrear la fuente para el uso latino de la frase (p. ej. 463). Asimismo, he subrayado las ocurrencias de la frase o fórmula y, si resulta significativo, los contextos de los *loci paralleli* dentro de la *Eneida*, con especial énfasis

cuando se trata del episodio de Dido, para así subrayar relaciones intratextuales. Además, he mencionado la referencia a los usos de autores posteriores (sólo a modo de cfs., a menos que sea particularmente significativa). Por otra parte, me he detenido a comentar gramaticalmente ciertas frases que no son claras (ya sea por los regímenes de un sustantivo, o verbos sobreentendidos (p.ej. 457), o la asociación de un adverbio con un adjetivo), o bien cuando son problemáticas o ambiguas por su sentido (p.ej. 462 y 468), en cuyo caso he recurrido a hacer una suma sintética de la información de la exégesis antigua y moderna.

En cuanto a las junturas, he procedido de manera similar: destaco si tiene una influencia homérica directa —o incluso epigráfica— (p.ej. 465) o si la juntura suele usarse en contextos específicos de la tradición literaria (como el erótico) y, por ello, su sentido puede dar un peso ‘genérico’ (obviamente con cfs). Asimismo, utilizo *loci paralleli* para precisar la frecuencia de los matices semánticos, ya sea en la tradición, ya sea en la obra de Virgilio. Además, cuando la juntura presenta ambigüedad o problemas de comprensión, he tratado de aclarar su sentido tomando en cuenta a comentaristas para intentar dotar la explicación de un sentido crítico histórico.

En cuanto a las palabras solas, cuando se trata de nombres propios, he hecho un mínimo relato de las historias de cada personaje con referencias a otras fuentes en la tradición y he indagado brevemente sobre su sentido narrativo dentro del *epos* virgiliano, de manera que he tratado de examinar cuáles son las posibles fuentes para Virgilio y, con ello, cuáles son los detalles de interacción con el modelo específico (si es que lo hay), lo cual genera distanciamiento y, por ello, innovación, en el sentido de que esos detalles revelan la función narrativa a partir de asociaciones simbólicas con Dido; e incluso, la interacción con los posibles modelos ha llevado a hacer correcciones textuales a algunos editores (p.ej. Rivero ad 445 y 446). Cuando se trata de epítetos (p. ej. 450 *Phoenissa*, 451 *Troius* y 456 *infelix*),

he subrayado su importancia e indagado a partir de su frecuencia y los matices semánticos que han adquirido al interior del poema; igualmente cuando se trata de sustantivos que caracterizan a los personajes (p. ej. 451 *heros* y 460 *regina*), en cuyo caso he mencionado las ocurrencias tratando de resumir el proceso de su carga semántica particular en el contexto virgiliano, es decir, las asociaciones de la palabra con un personaje en el desarrollo narrativo del poema. También me he detenido en adjetivos (p. ej. 471 *durus*) o verbos (p. ej. 452 *agnosco* y 466 *fugio*) cuando inducen a pensar en una carga de la tradición literaria como motivos —o bien cuando amerita una explicación el uso técnico (p. ej. 453 *surgere*)—. Igualmente, me he detenido a hacer alguna observación de carácter sintáctico (p. ej. 468, 470, 474) o incluso morfológico (467) cuando la palabra en cuestión tiene alguna dificultad o anomalía. Por último, he hecho ciertas observaciones sobre la posición de algunas palabras cuando son poco comunes en latín (y parecen, por ejemplo, influencias helenísticas) o bien cuando dicha posición afecta el sentido del pasaje ya sea por comprensión o por énfasis (p. ej. 453 *obscuram*).

Finalmente, he señalado las variantes textuales, pero me he detenido a explicarlas desde una perspectiva histórica (atendiendo, naturalmente, a la exégesis) cuando lo amerita la mejor comprensión del pasaje o cuando el sentido puede parecer comprometido (p. ej. 442 *quos*, 452 *per umbras*).

Así pues, el comentario me ha permitido generar una sólida base de información mediante la cual he podido erigir los análisis literarios, que son de carácter interpretativo, con herramientas mucho más certeras (con datos que confirman las relaciones intertextuales) y, sobre todo, con la posibilidad de transitar históricamente las problemáticas que ha acometido la exégesis. De esta forma, ya con un meticuloso análisis del pasaje completo, he querido llevar a cabo tres estudios que compartan no sólo el objeto de estudio, sino también

la misma metodología, esto es, la intertextualidad, para aportar una valoración de conjunto, cuyo espectro se dilate cronológicamente: un estudio sobre la relación de la escena con textos del pasado, un estudio de la relación de la escena con su presente (la propia *Eneida*), y un estudio de la relación de la escena con el futuro.

Los procesos intertextuales del pasaje son diversos en sus mecanismos y tienen, además, consecuencias narrativas diversas. La riqueza de la escena no sólo radica en su densidad alusiva (como puede verse en el comentario) sino en la multiplicidad de efectos literarios que pueden extraerse si se hace un análisis profundo de cada relación intertextual de este episodio no sólo con el modelo sino también en armonía con el desarrollo narrativo de la propia *Eneida*. Al tratarse de distintos intertextos, he dividido el primer capítulo en cuatro secciones, de tal suerte que he podido explorar interpretativamente cómo funciona cada intertexto en su contexto específico. En la primera sección (“Intertexto homérico, catálogo, écfrasis y la ausencia de Ariadna”), comienzo por describir sucintamente los antecedentes de la escena en la *Odisea* donde el héroe se encuentra con un catálogo de mujeres, para llegar al texto preciso (11.321-27) del que se sirve Virgilio para construir la escena del catálogo en los *Lugentes campi*, y pongo énfasis en la marca de cita que hay a partir de la reelaboración de los versos *Od.* 11.321 y 327, contaminados en 6.445. Así, profundizo en cómo es, en efecto, el sustrato del pasaje homérico completo el que aquí opera a partir de los verbos de “ver” y particularmente de la proporción numérica de los personajes (7 y 14 respectivamente), además de que la posición de los personajes en el verso también genera una relación. Después, a partir del ejemplo de Pausanias (10-28-29), sugerido por Fernandelli, llamo la atención al proceso de reelaboración artística proveniente de la base homérica que ya Norden sugería como típico de los alejandrinos. La libertad compositiva, en el caso de Virgilio, supuso una fuerte crítica por la aparente incongruencia de los personajes

elegidos (en tanto que se supondría que habrían muerto por amor), la cual Norden explicaba a partir de las historias en fuentes perdidas, pero que Perret explicó mediante los vínculos de estos personajes en las diversas formas del amor (condición impura en todo caso) y particularmente en su relación con las distintas etapas de Dido.

De esta manera, me sumo a la hipótesis de que, a pesar de las divergencias entre sí, cada personaje del catálogo de mujeres en los *Lugentes campi* tiene de manera intrínseca un vínculo consistente con el desarrollo narrativo de Dido en la *Eneida*, y, a partir de esto, apporto un análisis para demostrar cómo el catálogo tiene las funciones narrativas de una écfrasis y, de esta manera, se erige como contraparte estructural de la primera mitad de la *Eneida*, con lo cual genera consistencia ya no únicamente en el valor simbólico individual de cada personaje sino especialmente en una función arquitectónica a gran escala. Para ello, hago una breve disertación sobre el concepto de écfrasis y los problemas de su definición, a partir de consideraciones modernas y definiciones que provienen de la antigüedad (descripción de una obra de arte y discurso descriptivo que trae el objeto ante los ojos con viveza); dado el amplio espectro del término, el catálogo puede ser perfectamente considerado una écfrasis, más aun si se añade en el análisis su relación con dos écfrasis (de obras de arte ficticias) de la *Eneida* (1.419-33, 6.19-33): la relación de las heroínas que aparecen en el catálogo es muy evidente a partir de las relaciones temáticas con la historia cincelada en el templo de Apolo, por Pasífae y Creta en general; y con la écfrasis del templo de Juno a partir de léxico y fórmulas. Entonces, concluyo momentáneamente que hay una simetría desplazada o responsión en la estructura a gran escala, pues Dido aparece por primera vez después de la écfrasis del libro 1 y lo hace por última vez después de la écfrasis del catálogo, lo cual sostiene el argumento de que estas descripciones se relacionan con su contexto narrativo, de modo que las heroínas

representan un vínculo inherente con Dido: cada una representa un aspecto de la historia de la fenicia.

Finalmente, subrayo la importancia, dentro de la estrategia narrativa de la écfrasis, del cambio de foco o punto de vista y su efecto emocional, con lo cual propongo que el extrañamiento o aparente incongruencia en el catálogo se debe a que el foco está en Eneas y los personajes no son representativos para él hasta que aparece Dido. Una vez que he demostrado las razones literarias de la aparente inconsistencia del catálogo, me centro en examinar interpretativamente el intertexto formado por la contaminación de los versos homéricos. Primero subrayo la posición destacada en el centro que tiene Erifile en la estructura del catálogo de Virgilio; después, la relación con la presencia de Ariadna (no mencionada pero sí supuesta) en el Templo de Apolo, lo cual me da pie a suponer y concluir que, si se atiende a la secuencia y relación con esta otra écfrasis del libro 6, el verso 6.445 *His Phaedram Procrinque locis maestamque Eriphylen*, contaminación de *Od.* 11.321 y 326, está aludiendo a la figura de Ariadna sin mencionarla, y de hecho la enfatiza mediante su deliberada ausencia, llamando así la atención implícitamente a la historia de abandono de la propia Dido.

En la segunda sección (“Intertexto de Apolonio: símil, los múltiples rostros de la Luna y Heracles, y desaparición literaria”), primero destaco que el símil de Dido como luna introduce una atmósfera subjetiva (la de Eneas) y llena de incertidumbre. Comienzo por describir sucintamente los antecedentes de la escena en las *Argonáuticas* para llegar al texto preciso (4.1477-80), modelo del que se sirve Virgilio para construir su símil y que en Apolonio representa la apoteosis de Heracles, un personaje que en el *epos* helenístico resulta elusivo, como un personaje fuera de lugar. A continuación, examino la relación simbólica al interior de la *Eneida* que tiene Dido con la luna y particularmente con la figura de Diana.

Subrayo luego el paralelismo a nivel estructural: hay una écfrasis, Dido aparece por primera vez y luego viene un símil; igual que aquí. Así, siguiendo a Duclos, sugiero que se puede ver una línea progresiva que en la historia de Dido la vincula a Diana, luego a Hécate y finalmente a la luna (pero renovada). El contexto narrativo de ambos símiles tiene un vínculo estructural pues ambos personajes aparecen en una suerte de inframundo (en el caso de Heracles el desierto representa el inframundo) para finalmente desaparecer de la historia narrada. Asimismo, los contextos narrativos en ambos *epos* entrañan un patrón anular con respecto a cada personaje. Concluyo que el paralelismo entre los personajes (Dido/Heracles) se da de manera sumamente elaborada: por una parte, Heracles genera una importante influencia en la constitución del heroísmo de Eneas, pero, por otra parte, en las *Argonáuticas* es un personaje complejo y contradictorio, con múltiples facetas, lo cual lo asocia de modo esencial con Dido.

En la tercera sección (“Intertexto de Catulo: el intrincado eco (o laberinto alusivo) y la segunda ausencia de Ariadna”), empiezo por hacer una descripción del poema de Catulo y su relación con el fragmentario modelo (que traduce, o mejor, adapta) de Calímaco y su contexto. Después, menciono cómo la relación intertextual (cita) entre Virgilio y Catulo, para la crítica, ha parecido incongruente por los contextos alegre y divertido, y trágico, respectivamente, de tal suerte que hago un sucinto repaso histórico, a partir del siglo veinte, de cómo fue interpretado dicho intertexto, como descuido o incluso como un acto inconsciente, pero discuto y me opongo a esta posibilidad, en principio por la relación léxica y temática entre los contextos (ya subrayada por Norden) y, aunque se ha esgrimido que podría ser una cita deliberada con la simple intención del divertimento, sostengo que debe haber otras razones de carácter literario para el intertexto que sí debe ser intencional. Así, explico de manera un poco más profusa la deliberación de la cita subrayando los paralelismos

temáticos en los contextos: una primera explicación que han considerado varios estudiosos es la relación entre los poemas 65 y 66 de Catulo, la cual sugiere que hay un trasfondo de tristeza y pérdida que indirectamente matiza el 66 de Catulo y que sería más congruente con el contexto de la *Eneida*; sin embargo, tampoco termina de ser concluyente, por lo que aventuro mi propia hipótesis: primero, que los poemas 64 y 66 se relacionan de manera concreta y profunda, si se contemplan ciertos aspectos léxicos y temáticos (como *deserta, toto pectore, maestras exedit cura medullas*) que aparecen en ambos poemas (y que caracterizan a Ariadna y Berenice) y que, además, se encuentran también en el episodio de Dido; segundo, que esta misma triple relación se da a partir de una estrategia narrativa del silencio, es decir, el 64 (abrevadero permanente para la construcción de Dido) no muestra el catasterismo de Ariadna, en cambio, su constelación aparece junto a la de Berenice en el 66; asimismo, Dido, en su discurso, mientras está enloquecida como una ménade, habla de su fallido catasterismo. Concluyo que la alusión a las palabras de Berenice, o mejor la cita, entraña un nuevo guiño a la presencia de Ariadna, inherente con la construcción de Dido.

En la cuarta sección (“Intertexto homérico (y de Sófocles): la espada del silencio, el doble Áyax y la herida inversa”), establezco primero que la reacción de Dido ante Eneas en el inframundo alude a la que tiene Áyax con Odiseo en la *nekyia* (alusión ya vista desde Servio). Tras describir y citar el pasaje de la *Odisea* en cuestión, remarco cómo el contenido y las dimensiones del pasaje nos obliga a considerarlo un modelo directo pero que, no obstante, entraña ciertas diferencias por el carácter de los personajes y un efecto dramático muy distinto: por una parte, se puede notar una construcción sistemática de Dido que abreva también desde el personaje de la tragedia de Sófocles, y, por otra parte, la escena homérica también adquiere matices más complejos si se pone en juego con otros pasajes homéricos de la *Ilíada*. Para la tragedia de Sófocles, remarco algunas correspondencias léxicas que se dan

en el suicidio de ambos personajes (como la caída encima de la espada, la sangre y la noticia de la muerte), las cuales, ponderadas en sus situaciones contextuales, hacen más nítida la relación alusiva, de tal manera que las dos fuentes (tanto el rechazo de Áyax a Ulises en la *Odisea* como, por mediación del suicidio, al Áyax trágico de Sófocles) se superponen alusivamente en el silencioso rechazo de Dido y, a su vez, se articulan en relación con el propio imaginario de la *Eneida* en el libro 4. Por otra parte, el encuentro de la *Odisea* también puede vincularse con otras escenas de la *Ilíada* en las que se confrontan los heroísmos de Áyax y Ulises y que normalmente muestran superioridad en la fuerza del Telamónida: el papel en la embajada de Aquiles, el rescate de Odiseo por parte de Áyax y Menelao (con su respectivo símil de un ciervo herido rodeado por chacales que ahuyenta un león) y la treta de Ulises para no ser derrotado en el enfrentamiento singular en los funerales de Patroclo, el cual prefigura su famoso duelo por las armas de Aquiles; sin embargo, el relato de este último enfrentamiento se da en la *Odisea* y está mediado por la selección de palabras (y con ello también la supresión de las mismas) que hace el propio Odiseo, quien es el narrador. Concluyo que los dos Áyax, el homérico y el trágico, están presentes, integrados en la actitud de Dido y, con ello, el mecanismo intertextual contribuye al desarrollo narrativo de la propia *Eneida*.

Así pues, es evidente que los modelos dentro de la escena son múltiples e interactúan armónicamente con el desarrollo narrativo de la *Eneida*, las alusiones y citas conforman una red intertextual que, a su vez, se superpone a otras redes, esto es, la dinámica de responsión que tiene la escena con respecto a la construcción del personaje de Dido dentro de la *Eneida*. El segundo capítulo, entonces, está consagrado a la intratextualidad y la metalusión, de tal suerte que examinando las relaciones léxicas, los símbolos y el imaginario construido en los

libros precedentes, la figura de Dido en los *Lugentes campi* cobra mucho mayor sentido y, de una manera poderosamente emotiva, cierra la primera mitad del poema.

En la primera sección (“Dido, espejo de Eneas”), primero, establezco que la historia que cuenta Venus (disfrazada) a Eneas sobre Dido constata que sus destinos están llenos de paralelismos: Dido ha tenido que sufrir distintas *labores* que como líder la han llevado a la circunstancia actual, la construcción de una nueva ciudad después del exilio, no sólo en términos materiales, sino legales y culturales, todo lo cual resulta un modelo digno de imitación para Eneas quien está todavía en el proceso de esas *labores*. Por otra parte, hay una secuencia de figuras femeninas que a nivel simbólico están asociadas a la cacería y el liderazgo: Venus disfrazada de cazadora, Pentesilea representada en el templo de Juno y la propia Dido que en su primera aparición es comparada con Diana; mientras que Eneas, por su parte, es comparado con la estatua de un dios, en primer lugar, y con Apolo, en segundo. Así esta homologación entre los personajes a partir de las dificultades del viaje, así como su dualidad Apolo-Diana, queda simbolizada hacia el final del primer libro en la canción de Jopas. Por último, antes de que Dido y Eneas yanzcan en la cueva, lo que constituye el principio de los males de la reina, me detengo a discutir la posición dudosa de la palabra *dux* (4.124, 4.165), que parece ser compartida para ambos personajes y, al mismo tiempo, augura la caída de Dido. Tras este análisis, concluyo retomando la metáfora de que Dido, al principio, funge como un espejo para Eneas, un ejemplo digno de imitación, y remarco cómo la reina, a su vez, a partir del encuentro con el troyano, va perdiendo paulatinamente estas características. Dido, entonces, representa, al principio, un espejo luminoso que está configurado por una visión hacia el futuro (aún desconociendo su destino); en cambio, si se analiza su construcción en el libro 6, representa un espejo que mira hacia su pasado y que refleja las acciones que ella ha reprochado a Eneas, de tal manera que se vuelve un espejo

oscuro. Así, establezco algunas relaciones intratextuales, ya señaladas en el comentario y organizadas a partir del estudio de von Albrecht (1965=1999), que surgen de comparar pasajes de los libros 1 y 4, con el reencuentro del libro 6: Eneas aparece tras disiparse una nube (1.586-93) y Dido aparece como entre nubes (6.451-4), Dido dice que Eneas nació de las piedras y compara su impasibilidad con una encina (4.365-7, 4.441-9) y esas imágenes de impasibilidad le corresponden a Dido (6.470-1), Dido pregunta si huye de ella (4.314) y Eneas pregunta de quién huye (6.466); de manera que concluyo que esta inversión de papeles refleja el reconocimiento de Eneas de la culpa que ha tenido en la historia de Dido. Asimismo, hay una inversión en cuanto a la cronología de los hechos y las referencias a ellos que se dan en el libro 6, lo cual deja claro que el pasaje se articula como una síntesis que responde al imaginario construido en la narración de los libros precedentes.

En la segunda sección (“La ruptura del espejo”), me detengo brevemente a examinar la discusión filológica en torno al pronombre *quam* (6.451), que precede a la cesura semiseptenaria: su doble dependencia de *iuxta* y de *agnouit* (6.452), así como su asociación con *obscuram* (6.453); tras ello, subrayo cómo es a partir de este pronombre que se puede asumir una escisión, particularmente en cuanto al foco narrativo, ya que Dido se vuelve objeto de la visión de Eneas y, por lo tanto, el pasaje está filtrado por una atmósfera de confusión, por la subjetividad del héroe y colmado del reconocimiento de su culpa en los eventos precedentes.

En la tercera sección (“Dido, espejo de sí misma”), una vez que he separado los dos primeros versos de la presentación de Dido (6.450-1) del resto de la escena, me centro en analizar las características que responden al imaginario del libro 4: Dido aparece con una herida reciente (6.450), que por un lado es la herida que se infligió con la espada de Eneas, pero es también la herida amorosa que, a lo largo del libro 4 (1, 2, 67, 683-4), se va

convirtiéndose en la causa de su muerte y que está en estrecha conexión con las metáforas que la presentan como presa de caza (4, 69-73, 93-4, 465-8). En segundo lugar, Dido aparece errante (6.450), lo que, por una parte, se refiere al viaje que emprendió de Fenicia a Cartago, pero, por otra parte, remite también al vagabundeo motivado por el amor, tal como es descrito en 4.68-69, 300-303. De esta manera los elementos constitutivos de su presentación en los *Lugentes campi* se articulan a partir del imaginario del libro 4.

En la cuarta sección (“El abrazo de Ascanio y el espejo del silencio”), propongo un análisis que avance de manera retrospectiva: en el último encuentro que sostienen en el libro 4, Dido amenaza a Eneas con que lo perseguirá hasta el inframundo como una furia (4.384-87); no obstante, en el libro 6 (472), ella huye. Asimismo, en ese discurso, Dido acusa a Eneas de incumplir con el matrimonio, lo cual, en ese mismo camino de la narración inversa, conduce a la unión en la cueva (4.165-72) y la confusión que esto le causó a la reina, lo que generó la tragedia. Igualmente, la mención de la posibilidad de un hijo (4.328-9), resultado de su unión, lleva a un estado todavía anterior a la escena de la cueva, donde queda reflejada con claridad la necesidad de Dido de asir la imagen de Eneas (4.80-5) y que representa con precisión la inversión de su actitud aquí, constituida por su silencio y huida.

Así pues, en este capítulo he mostrado cómo, si este breve pasaje se abre a la totalidad de la obra, las posibilidades interpretativas se nutren y expanden. El análisis microtextual, puntual y detenido, mediante la intratextualidad nos permite descubrir procesos macrotextuales que caracterizan al poema entero.

La escena de los *Lugentes campi*, con toda su económica red de reminiscencias, nos muestra a Dido coherente con su personaje y con toda su construcción alusiva, la tradición literaria (construida a partir de un modelo principal, el homérico, pero nutrida con múltiples voces como Sófocles o Catulo) se conjuga balanceada y coherentemente con el sustrato del

imaginario elaborado a lo largo de la narración de la propia *Eneida*, y tal como Dido, en su armónica unidad, es poliédrica, también la recepción de su personaje en las literaturas posteriores lo es: cuando Dido, crisol que abreva de luces diversas, se proyecta a otros textos, y su presencia se difumina en distintos personajes. Entonces, en el último capítulo, consagrado a la recepción, después de elegir el *Quijote* como muestra ejemplar, he procedido de general a particular para comprender mejor cómo Cervantes se relaciona con el poema de Virgilio y cómo, nuevamente a nivel microtextual, opera la interacción artística con el pasaje de mi interés.

En la primera sección (“Formación clásica y virgiliana de Cervantes”), ante la escasa información biográfica sobre Cervantes que no nos permite hacernos una idea precisa de su educación, subrayo algunos indicios de estudios que los especialistas han destacado: posibles cursos preuniversitarios con Alonso de Vieras, una posible estadía con la Compañía de Jesús (ya sea en Córdoba o Sevilla), la participación en el estudio de Juan López de Hoyos y su más que dudosa estadía en Salamanca. A pesar de que hay muy poca certidumbre con respecto a sus estudios, es evidente que Cervantes, al ser un hombre de letras, abrevó de los clásicos, y sus vías de acceso pudieron ser diversas, de manera que postulo tres medios: la tradición literaria contemporánea al Alcalaíno, las traducciones de Virgilio, y finalmente, los posibles testimonios de la lectura de la *Eneida* en latín. En cuanto a la tradición, hago un sucinto repaso del virgilianismo del Siglo de Oro español, subrayando la predilección por el tema de Dido, todo lo cual constituye una atmósfera que indudablemente debió de estimular el entorno creativo de Cervantes. Asimismo, destaco que la estancia del Alcalaíno en Italia y la lectura de tan gran número de autores influenciados, a su vez, por el Mantuano, le habrían dado otro punto de influencia indirecta. Finalmente, la tradición renacentista de seguir un *cursus Virgilii* habría influido también en Cervantes (probablemente durante su estadía en

Italia), tal como se puede observar en los ejemplos de su primera y última obras, que respectivamente tienen imitación pastoril y épica. Además de la tradición literaria, destaco que hay evidencia de que Cervantes leyó a Virgilio en la traducción de Gregorio Hernández de Velasco y probablemente también en la de Diego López. Por último, a partir de algunas citas o alusiones de la obra de Virgilio en latín, dispersas en la obra de Cervantes, mantengo que se puede asegurar que el Alcaláino conoció, si se quiere superficialmente, pero también de forma indudable, la obra de Virgilio en latín.

En la segunda sección (“El *Quijote*, los clásicos y la *Eneida* (con énfasis en el episodio de Dido)”), primero ofrezco un breve estado de la cuestión sobre la crítica que ha tratado el tema de la relación directa del *Quijote* con la *Eneida*: ya había sido subrayada desde el siglo XVIII por Vicente de los Ríos (aunque él ponía hincapié más bien en la relación con Homero), y los editores de finales del XIX y principios del XX también habían observado la influencia de Virgilio en ciertos episodios del *Quijote* (lo cual fue recuperado sistemáticamente por Shevill en 1908). Fue Marasso, a mediados del siglo XX, quien planteó estos paralelismos de manera más exhaustiva a partir de su estudio temático cuyos términos de comparación estaban bien fijos en la *Eneida* como influencia del *Quijote*. Luego, Richards (1973) hizo un estudio mucho más sistemático, detectando diversos modos de alusión paródica que se extendía a un nivel más amplio, esto es, de episodios completos. En 1980, McGaha estableció un vínculo entre el *Quijote* y la *Eneida*, para él irreductible, mediante el examen de los objetivos generales de ambas obras y las técnicas características que ambos autores emplearon para conseguirlos, de tal suerte que propuso un tipo de influencia mucho más profunda pues se daba a nivel de composición. En el mismo año, Murillo criticó la definición cerrada de épica renacentista y encontró en el *Quijote* varios elementos que podrían acercarlo a esa etiqueta (aun siendo otra cosa) y que llevan a que el héroe pase por diversas etapas, la

última de las cuales lo entronca firmemente con Eneas. En 2008, Barnés analizó detalladamente las referencias clásicas que aparecen en las diversas voces narrativas y cómo ayudan a configurar a los personajes, de tal modo que observó una importante marca de Virgilio como el principal modelo de referencias. Por último, de Armas, en 2010, examinó la relación del *Quijote* con el género épico y particularmente con la *Eneida*, con el fin de demostrar que Cervantes realizó un esfuerzo consciente, deliberado y audaz por recuperar el pasado literario a partir del contacto con los clásicos, y a partir de esto crear algo nuevo desde una actitud de ruptura creativa. Una vez que sintetizo los tratamientos más importantes de la literatura científica, me detengo a examinar cómo el episodio de Dido tiene un profundo tratamiento en el *Quijote* que no sólo se da con evocaciones aisladas, sino que es reelaborado de una forma mucho más amplia y consistente, es decir a nivel del episodio completo. Así, primero hago referencia a algunas dinámicas de interacción donde hay claras reminiscencias a la Dido virgiliana (*D.Q.* II.30-31, 48, 71), y después pondero detalladamente cómo el episodio de Altisidora en el palacio ducal (*D.Q.* II.44) muestra un ordenado sustrato alusivo: la confesión de amor de Altisidora a la doncella evoca la de Dido a Ana (4.9-29), el primer romance que entona evoca el tono y léxico del discurso de Dido en el que reprocha a Eneas su indolencia (4.365-7), el segundo romance que entona evoca el discurso de Dido donde reprocha su partida a Eneas, pero también le pide que no se vaya (4.615-20), y por último, el fingido funeral de Altisidora (*D.Q.* II.69) conlleva una alusión más amplia que toca varios aspectos de la muerte de Dido.

Una vez establecida la relación general que prima entre la *Eneida* y el *Quijote* y cómo particularmente el episodio de Dido aparece desarrollado en una amplia serie de dinámicas intertextuales, me centro en los contextos de la escena de mi interés y su recepción. Así, en la tercera sección (“La Cueva de Montesinos y el *descensus ad inferos* virgiliano”), primero,

hago referencia a algunas evocaciones dispersas a lo largo del *Quijote* (I.8, I.14, II,18, II.69) que muestran clara relación intertextual con el libro 6 de la *Eneida*. Luego, subrayo la importancia del episodio de la cueva de Montesinos (*D.Q.* II.22-23) al interior de la novela, esto es, que no hay testigos directos que constaten la narración de don Quijote —tal como la propia voz narrativa se lo cuestiona en la glosa de Cide Hamete que deja que sea el lector quien decida si los sucesos son falsos o verdaderos (*D.Q.* II.24)— lo cual lo destaca del resto de episodios; además de que representa una experiencia numérica para el personaje que lo conduce a transformar su comportamiento. Después, hago una sucinta mención de las múltiples fuentes literarias y culturales (incluyendo el ciclo carolingio, los romances, la tradición cristiana y, por supuesto, la grecolatina) que participan de la construcción de este episodio. Finalmente, subrayo la predilección por Virgilio en la elaboración artística de la narración de los sucesos en la cueva, destacando algunos paralelismos vistos por Richards (1973) y otros: los Campos Elíseos, la aversión por el mundo de arriba, la dislocación temporal, la confusión de materialidad e inmaterialidad, el viaje permitido a los elegidos, el héroe largamente esperado para ser instruido, el encuentro con personajes anteriormente conocidos y, de particular importancia para mi estudio, el rechazo de las amadas.

Por último, en la cuarta sección (“Las sombras de Dulcinea y Dido”), tras describir el principio del episodio de la Cueva de Montesinos, me detengo en el pasaje de la procesión fúnebre que encabeza Belerma, de éste destaco que prepara el encuentro entre Dulcinea y don Quijote y que tiene una serie de relaciones temáticas y de mecanismos narrativos que lo vincula inextricablemente con la sección del libro 6 que antecede el encuentro entre Dido y Eneas (440-9): primero, la atmósfera lacrimosa que contextualiza los pasajes y, después, el conjunto de mujeres que, de manera ascendente, corona su presentación con un personaje asociado a la que es el personaje más importante —Dulcinea y Dido, respectivamente—

(además de que los personajes encontrados tanto por don Quijote como por Eneas pertenecen a la tradición literaria, lo cual genera que destaque el personaje que pertenece al universo narrativo propio). Después, contextualizo y cito el pasaje del encuentro entre Dulcinea y don Quijote en la Cueva, y examino sus relaciones con el de Dido y Eneas: el reconocimiento (aunque en el caso de don Quijote sin que haya un símil), el héroe dirige un discurso a la amada (en el *Quijote* se prescinde del discurso directo), el silencio de la heroína, la huida de la heroína y la compasión del héroe. Por otra parte, también llamo la atención al hecho de que esta escena en el *Quijote* tiene una función a gran escala, pues, como gozne, constituye un punto de partida en el que don Quijote empezará a desprenderse de su función heroica, tal como Eneas se desprenderá de su pasado para acometer su misión. No obstante, la intertextualidad que aquí opera y que conlleva diversas dinámicas (temas y motivos, intertextos léxicos —pasados por la traducción de Hernández de Velasco—, estructura y secuencia narrativas, e incluso función narrativa a gran escala), tiene una resolución que depende ya de su propio cauce narrativo y que responde a una finalidad paródica.

Así pues, la escena del encuentro entre Dido y Eneas en los *Lugentes campi* constituye una pieza artística capital en la *Eneida* que, por una parte, transforma el devenir narrativo del poema y, por otro lado, puede fungir como un modelo ejemplar que, visto a detalle, refleja los mecanismos compositivos del laboratorio virgiliano: la brevedad concentra un poderoso torrente dramático de emociones humanas que, sin perder jamás su dinamismo y armonía, se articula de manera compleja en múltiples niveles, en que los modelos y los antecedentes del propio poema no se superponen sino que se integran de manera esencial.

BIBLIOGRAFÍA

Virgilio: ediciones y comentarios

- Austin, R.G. (1955): *P. Vergili Maronis, Aeneidos, Liber Quartus*, Oxford.
- _____ (1964): *P. Vergili Maronis, Aeneidos, Liber Secundus*, Oxford.
- _____ (1971): *P. Vergili Maronis, Aeneidos, Liber Primus*, Oxford.
- _____ (1976): *P. Vergili Maronis, Aeneidos, Liber Sextus*, Oxford.
- Benoist, E. (1876-1882): *Oeuvres de Virgil*, 3 voll., Paris.
- Burman, P. (1746): *P. Virgilio Maronis opera*, 4 voll., Amsterdam.
- Buscaroli, C. (1932): *Virgilio. Il libro di Didone*, Milano/Genova/Roma/Napoli.
- Butler, H.E. (1920): *The Sixth Book of The Aeneid*, Oxford.
- Casali, S. (2016): *Virgilio, Eneide 2*, Pisa.
- Coleman, R. (1977): *Vergil. Eclogues*, Cambridge.
- Conington, J. (:): *P. Vergili Opera. The works of Vergil with Commentary* (revised by H. Nettleship), 3 voll., London (London 1881-1884⁴).
- Conte, G.B. (2009): *P. Vergilius Maro. Aeneis*, Berlin.
- Conway, R.S. (1935): *P. Vergili Maronis Liber Primus*, Cambridge.
- De la Cerda, J.L. (1612-1617): *P. Virgilio Maronis priores sex libri Aeneidos argumentis, explicationibus, notis illustrati*, Leiden.
- Donato. Georgi, H. (1905-1906): *Tiberi Claudii Donati ad Tiberium Claudium Maximum Donatiuanum filium suum. Interpretationes Vergilianae*, 2 voll., Leipzig.
- Fletcher, F. (1972): *Virgil. Aeneid VI*, London.
- Forbiger, A., (1872-1875): *P. Vergili Maronis Opera*, 3 voll., Leipzig.

- Fordyce, C. J. (1977): *P. Vergili Maronis Aeneidos Libri VII-VIII. with a Commentary*.
Oxford.
- Fratantuono, L.M./Smith, R.A. (2015): *Virgil. Aeneid 5. Text, Translation and Commentary*,
Leiden/Boston.
- Ganiban, R. T. et al. (edd., 2012): *Virgil. Aeneid, Books 1-6*, Newburyport, MA.
- Ganiban, R. T. et al. (edd., 2013): *Virgil. Aeneid, Books 7-12*, Newburyport, MA.
- Geymonat, M. (1973): *P. Vergili Maronis Opera. Post Remigium Sabbadini et Aloisium
Castiglioni recensuit M. G. Corpus Scriptorum Latinorum Paravianum*, Torino.
- Hardie, P. (1994): *Virgil, Aeneid. Book IX*, Cambridge.
- Harrison S. (1991): *Virgil Aeneid 10. With Introduction, Translation, and Commentary*,
Oxford.
- Heinsius apud Burman
- Henry, J. (1873-1889): *Aeneidea, or critical, exegetical, and aesthetical remarks on the
Aeneis*, 4 voll., London.
- Heyne, C.G. (1767-1775): *Pvblivs Virgilivs Maro varietate lectiones et perpetua adnotatione
illustratus* (curavit G.Ph. Wagner), 5 voll., Leipzig (Leipzig/London 1830-1841⁴).
- Horsfall, N. (2000): *Virgil, Aeneid 7. A Commentary* (Mnemosyne Supplementum 198),
Leiden.
- _____ (2003): *Virgil, Aeneid 11*, (Mnemosyne Suppl. 244), Leiden.
- _____ (2006): *Virgil, Aeneid 3: A Commentary* (Mnemosyne. Suppl. 273),
Leiden/Boston, Mass.
- _____ (2008): *Virgil, Aeneid 2: A Commentary* (Mnemosyne. Suppl. 273),
Leiden/Boston), Mass.
- _____ (2013): *Virgil, Aeneid 6: A Commentary*. 2 voll., Berlin/Boston.

- Maclennan, K. (2003): *Virgil. Aeneid VI*, London.
- Mackail, J.W. (1930): *The Aeneid*, Oxford.
- Mesera, G. (1964): *L'Eneide. Libro sesto*, Torino.
- Mynors, R. A. B. (1969): *Vergili Maronis opera, recognovit brevique adnotatione critica instruxit*, Oxford.
- Nettleship apud Conington
- Norden, E. (1903): *P. Vergilius Maro: Aeneis Buch VI*, Leipzig (Stuttgart, 1995⁹).
- O'Hara, J. (2011): *Virgil. Aeneid Book 4*, Newburyport, Mass.
- Page, T.E. (1894-1900): *Virgil: Aeneid*, London.
- Paratore, E. (1978-1983): *Virgilio, Eneide*, Firenze.
- Pease, A. S. (1935): *Publi Vergilii Maronis Aeneidos Liber Quartus*, Cambridge, Mass.
- Perret, J. (1977-1980): *Virgile: L'Énéide*, 3 voll., Paris.
- Peerlkamp, P.H. (1943): *P. Virgilii Maronis Aeneidos libri I-VI edidit et annotatione illustravit*, Leiden.
- Ribbeck, O. (1859-1862): *P. Vergili Maronis Opera*, voll. 3, Leipzig.
- _____ (1866): *Prolegomena critica ad P. Vergili Maronis Opera Maiora*, Leipzig.
- Rivero, L. et al. (2011): *Publio Virgilio Marón. Eneida*, vol. II (libros IV-VI), Madrid.
- Sabbadini, P. (1884-1888): *P. Vergili Maronis Aeneis*, 6 voll., Torino.
- Servio. Albrecht, H. (1826): *Commentarii in Virgilium Serviani; sive commentari in Virgilium qui Mauro Servio Honorato tribuuntur*, 2 voll., Göttingen.
- Thomas, R. (1988): *Virgil. Georgics*, voll. 2, Cambridge.
- Traina, A. (1997): *Virgilio. L'utopia e la storia. Il libro XII dell'Eneide e antologia delle opere*, Torino.

Wagner apud Heyne

Wakefield, G. (1796): *P. Virgilio Maronis Opera: emendabat et notulis illustrabat Gilbertus*

Wakefield, 2 voll., London.

Williams, R.D. (1960): *P. Vergili Maronis Aeneidos Liber Quintus. Edited with a*

Commentary, Oxford.

_____ (1962): *P. Vergili Maronis Aeneidos Liber Tertius. Edited with a*

Commentary, Oxford.

_____ (1972/3): *The Aeneid of Virgil. Edited with Introduction and Notes*, 2

voll., London.

Literatura científica

Alamillo, A. (trad. 1981): *Sofócles. Tragedias*, Madrid.

Alarcos, M., (2013): “De la formación virgiliana de Cervantes a la recepción cervantina de Virgilio: problemática y cuestiones de método, a propósito del *Persiles*”, *Revista de Estudios Latinos* 13, pp. 187-200.

Albrecht, M. von (1965): “Die Kunst der Spiegelung in Vergils Aeneis”, *Hermes* 93, pp. 54-64.

_____ (1999): *Roman epic: an interpretative introduction*,
Leiden/Boston/Köln.

_____ (2012): *Virgilio: Bucólicas, Geórgicas, Eneida, una introducción*,
Murcia.

Alvar, A. (2007): “La Eneida”, en Carlos Alvar, Alfredo Alvar y Florencio Sevilla (coord.), *Gran enciclopedia cervantina*, 2005-2020, IV, pp. 4026-4032.

Anderson, W.S. (1989): *The Art of the Aeneid*, Bristol [=New Jersey, 1969].

Angrisani Sanfilippo, M.L. (1988): “*secerno*”, en Francesco della Corte (ed.), *Enciclopedia Virgiliana*, 6 voll., Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984-1991, IV, p. 743-744.

Armstrong, R. (2002): “Crete in the *Aeneid*: Recurring Trauma and Alternative Fate”, *Classical Quarterly* 52, pp. 321-40.

_____ (2006): *Cretan Women. Pasiphae, Ariadne, and Phaedra in Latin Poetry*,
Oxford.

Austin, R. (1968/1969): “Aeneid VI, 384-476”, *Proceedings of the Virgil Society* 8, pp. 51-60.

- Bailey, C. (1935): *Religion in Virgil*, Oxford.
- Bailón, J.M. (2001): “Pasos perdidos de Cervantes en Italia (1568-1570)”, en *Cervantes en Italia: Actas del X Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Roma, pp. 35-42.
- Barchiesi, A. (1984): *La traccia del modello: effetti omerici nella narrazione virgiliana*, Pisa.
- _____ (1997): “Virgilian Narrative: Ekphrasis”, en Martindale, Ch. (ed.): *The Cambridge Companion to Virgil*, Cambridge, pp. 271-281. [= (2019) Mac Góráin, F. y Martindale, Ch. (edd.): *The Cambridge Companion to Virgil*, Cambridge, pp. 413-424].
- Barnés, A. (2008): “Yo he leído en Virgilio”. *Análisis sincrónico de la tradición clásica en el Quijote*, Granada.
- _____ (2008b): “Un tiempo aristotélico”. *Congreso Internacional Cervantes y su tiempo, Lectura y Signo*, Anejo I, Universidad de León, pp. 143-153.
- Bartalucci, A. (1988): “sermo” en Francesco della Corte (ed.), *Enciclopedia Virgiliana*, 6 voll., Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984-1991, IV, pp. 794-795.
- Bartelink, G.J.M. (1965): *Etymologisering bij Vergilius. Mededelingen der Kon. Neder: Akad van Wetenschappen*, Amsterdam.
- Bartsch, S., y Elsner, J. (2007): “Introduction: Eight Ways of Looking at an Ekphrasis.” *Classical Philology* 102 (1), pp. i-vi.
- Battegazzore, A. (1988): “superus”, en Francesco della Corte (ed.), *Enciclopedia Virgiliana*, 6 voll., Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984-1991, IV, pp. 1080-1083.
- Beardsley, T.S. (1970): *Hispano-Classical Translations Printed between 1482 and 1699*,

Pittsburg.

- Bellincioni, M. (1985): “felix/infelix”, en Francesco della Corte (ed.), *Enciclopedia Virgiliana*, 6 voll., Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984-1991, II, pp. 486-488.
- Beltrami, L., et al. (edd. 2021): *Fly me to the moon. La luna nell’immaginario umano*, Genova.
- Blandford, D.W. (1993): *Pentekontaetia: The Virgil Society 1943-1993*, London.
- Blecu, A. (1983): “Virgilio en España en los siglos XVI y XVII” en *Actes del VI^e simposi*, (Barcelona 11-13 de febrero de 1981), Barcelona, pp. 61-77.
- Boyancé, P. (1963): *La Religion de Virgile*, Paris.
- Briggs, W.W. (1988): “similitudini”, en Francesco della Corte (ed.), *Enciclopedia Virgiliana*, 6 voll., Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984-1991, IV, pp. 868-870.
- Brook, R. A. (1953): “*Discolor aura*: Reflections on the Golden Bough”, *American Journal of Philology* 74, pp. 260-80.
- Brugnoli, G. (1985): “Donato”, en Francesco della Corte (ed.), *Enciclopedia Virgiliana*, 6 voll., Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984-1991, II, pp. 127-129.
- _____ (1988): “Servio” en Francesco della Corte (ed.), *Enciclopedia Virgiliana*, 6 voll., Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984-1991, IV, pp. 805-813.
- Bryce, T.R. (1974): “The Dido-Eneas Relationship: A Re-examination”, *The Classical World* 67, pp. 257-269.
- Büchner, K. (1986): *Virgilio. Il poeta dei Romani*, Brescia [= (1955): “P. Vergilius Maro, der Dichter der Römer”, *RE VIII A 1/2*, pp. 1021-1486].
- Cairns, F. (1989): *Virgil’s Augustan Epic*, Cambridge.

- Caldwell, L. (2008): "Dido's *Deductio*: Aeneid 4.127-65", *Classical Philology* 103 (4), pp. 423-435.
- Camps, W.A. (1968): "The Role of the Sixth Book in the Aeneid", *V.S. Lectures* 85, pp. 22-30.
- _____ (1969): *An introduction to Vergil's Aeneid*, Oxford.
- Canavaggio, J. (1986): *Cervantès*, Paris [= (1997) *Cervantes*, Madrid].
- _____ (2001): "Cervantes y Roma", en *Cervantes en Italia: Actas del X Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Roma, pp. 43-52.
- Caravaggi, G. (1984): "Vega, Garcilaso de la" en en Francesco della Corte (ed.), *Enciclopedia Virgiliana*, 6 voll., Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984-1991, V*, pp. 458-459.
- Cartault, A. (1926): *L'Art de Virgile dans l'Énéide*, 2 voll., Paris.
- Caruso, M. (2016): *La primera traducción impresa completa de la Eneida de Virgilio realizada por Gregorio Hernández de Velasco* [Tesis de doctorado no publicada].
Università degli Studi di Padova.
- Casali, S. (1995): "Aeneas and the Doors of the Temple of Apollo", *The Classical Journal* 91 (1), pp. 1-9.
- _____ (2021): "Didone come Luna", en L. Beltrami, *et. al.* (edd.), *Fly me to the moon. La luna nell'immaginario umano*, Genova.
- Casali, S. y Stok, F. (2019): "Post-classical Commentary", en F. Mac Góráin y Ch. Martindale (eds.), *The Cambridge Companion to Virgil (Second Edition)*, Cambridge, pp. 95-108.
- Càssola, F. (1988): "Punici" en Francesco della Corte (ed.), *Enciclopedia Virgiliana*, 6 voll., Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984-1991, IV, pp. 351-352.

- _____ (1990): “Tiro” en Francesco della Corte (ed.), *Enciclopedia Virgiliana*, 6 voll., Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984-1991, V*, p. 186.
- Castagna, L. (1988): “respondeo” en Francesco della Corte (ed.), *Enciclopedia Virgiliana*, 6 voll., Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984-1991, IV, p. 452.
- Citti, V. (1984): “Aiace” en Francesco della Corte (ed.), *Enciclopedia Virgiliana*, 6 voll., Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984-1991, I, pp. 71-72.
- Cheney, P., y De Armas, F. (edd. 2002): *European Literary Careers. The Author from Antiquity to the Renaissance*, Toronto.
- Chiarini, G. (1985): “Heyne”, en Francesco della Corte (ed.), *Enciclopedia Virgiliana*, 6 voll., Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984-1991, II, pp. 846-849.
- Chinn, C. (2007). “Before Your Very Eyes: Pliny Epistulae 5.6 and the Ancient Theory of Ekphrasis.” *Classical Philology* 102, pp. 265–280.
- Clark, R. J. (1978): *Catabasis: Vergil and the Wisdom-Tradition*, Amsterdam.
- Clausen, W. (1964): “An Interpretation of the *Aeneid*”, *Harvard Studies in Classical Philology* 68, pp. 139-47.
- _____ (1970): “Catullus and Callimachus.” *Harvard Studies in Classical Philology* 74, pp. 85-94.
- _____ (1995): “Appendix”, en N. Horsfall, *A Companion to Study of Virgil*, Leiden/New York/Köln, pp. 313-314.
- _____ (2002): *Virgil’s “Aeneid”: decorum, allusion and ideology*, Munich/Leipzig.
- Clay, D. (1988): “The Archeology of the Temple to Juno in Carthage (*Aen.* 1.446-93)”, *Classical Philology* 83, pp. 195-205.
- Coetzee, J.M. (2005): *Costas extrañas*, Buenos Aires.
- Coffee, N. (2016): “Intertextuality in Latin Poetry”, *Oxford Bibliographies*, Oxford.

- Cole, C.N. (1901): *De Vergilio Catulli imitatore* [Tesis de doctorado no publicada]. Harvard University.
- Comparetti, D. (1871): *Virgilio nel medio evo*, 2 voll., Firenze.
- Conte, G.B. (1986): *The Rhetoric of Imitation* (Cornell Studies in Classical Philology 44), Ithaca.
- _____ (2007): *The Poetry of Pathos: Studies in Virgilian Epic*, Oxford.
- Conway, R.S. (1913): “The Structure of the Sixth Book of *Aeneid*”, en E.C. Quiggin (ed.), *Essays and Studies present to William Ridgeway*, Cambridge.
- Cordier, A. (1939): *Études sur le vocabulaire épique dans l'Énéide*, Paris.
- Cortijo, A. (2016): *Mesianismo, epifanía y resurrección en el Quijote. La tolerancia de la contradicción*, Madrid.
- Couceiro, P. (2014): “El inframundo clásico en la Cueva de Montesinos”, en J. G. Maestro y E. Urbina (eds.), *Anuario de Estudios Cervantinos, X. Cervantes y la mitología*, Vigo, pp. 111-126.
- Crespo, E. (trad. 1996): *Homero. Ilíada*, Madrid.
- Cristóbal, V. (2002): “Dido y Eneas en la literatura española”, *Alzet* 14, pp. 41-76.
- _____ (2018): *La última noche de Troya* (libro II de la Eneida), Madrid.
- Cugusi, P. (2006): “Ancora su Virgilio e il ‘codice epigrafico’ (Aen. 6,456 sgg.)”, *Rivista di filologia e di istruzione classica* 135, pp. 66-73.
- Cupaiuolo, G. (1985): “*edo*”, en Francesco della Corte (ed.), *Enciclopedia Virgiliana*, 6 voll., Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984-1991, II, p. 178.
- Daintree, D. (1990): “The Virgil Commentary of Aelius Donatus – Black Hole or ‘éminence grise’”, *Greece and Rome* 37, pp. 65-79.
- De Armas, F.A. (1998): *Cervantes, Raphael and the Classics*, Cambridge.

- _____ (2002): “Cervantes and the Virgilian Wheel: The Portrayal of a Literary Career” en Cheney, P., y De Armas, F. (edd.): *European Literary Careers. The Author from Antiquity to the Renaissance*, Toronto, pp. 268–285.
- _____ (2006): *Quixotic Frescoes: Cervantes and Italian Renaissance Art*, Toronto.
- _____ (2010): “Un autor fuera de lugar. Virgilio en el *Quijote*”. *Revue Romane* 45/2, pp. 191–213.
- Dekel, E. (2012): *Virgil's Homeric lens*: London/New York.
- D'Elia, S. (1983): “Lettura del sesto libro dell'Eneide” en M. Gigante (ed.), *Lecturae Vergilianae*, Napoli, pp. 185-231.
- De los Ríos, V. (1780 [1819]): Juicio crítico y análisis del Quijote. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha de Miguel de Cervantes Saavedra*, Madrid, pp. 113-159.
- Di Cesare, M. (1974): *The Altar and the City*, New York.
- D'Ippolito, G. (2000): “Il concetto di intertestualità nel pensiero degli antichi”, *Classica Salmanticensis* 2, pp. 13-32.
- Di Stefano, G. (1988): “Romancero” en Francesco della Corte (ed.), *Enciclopedia Virgiliana*, 6 voll., Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984-1991, IV, pp. 556-558.
- Dolç, M. (1978): “Presencia de Virgilio en España”, en *Actes du Colloque des 9, 11 et 12 Décembre 1976*, Paris, pp. 541-557.
- Dronke, P. (1984): “Bernardo Silvestre” en Francesco della Corte (ed.), *Enciclopedia Virgiliana*, 6 voll., Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984-1991, I, 497-500.
- Duclos, G. (1969): “Dido as ‘triformis’ Diana”, *Vergilius* 15, pp. 31-41.
- Edwards, M. J. (1991): “*Invitus, regina*”, *L'Antiquité classique* 60, pp. 260-265.

- Eisenberg, D. (2001): “Los autores italianos en la biblioteca de Cervantes”, en *Cervantes en Italia: Actas del X Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Roma, pp. 87-92.
- Elder, J.P. (1961): “*Non Iniussa Cano: Virgil’s Sixth Eclogue*”, *Harvard Studies in Classical Philology* 65, pp. 109-125.
- Eliot, T.S. (1945): *What is a classic?*, London.
- _____ (2004): *Lo clásico y el talento individual*, Ciudad de México.
- Ellis, R. (1876): *A Commentary on Catullus*. Cambridge.
- Elsner, J. (2002): “Introduction: The Genres of Ekphrasis.” *Ramus* 31, pp. 1–18.
- Évrard, E. (1990): “vetus” en Francesco della Corte (ed.), *Enciclopedia Virgiliana*, 6 voll., Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984-1991, V*, pp. 524-526.
- Farrell, J. (1991): *Virgil’s Georgics and the traditions of ancient epic; the art of allusion in literary history*, New York/Oxford.
- _____ (1997): “The Virgilian intertext”, en Ch. Martindale (ed.), *The Cambridge Companion to Virgil*, Cambridge, pp. 222-238.
- Farrell, J. y C.J. Putnam (eds. 2010): *A Companion to Vergil’s Aeneid and its Tradition*, Oxford.
- Fedeli, P. (1984): “cura” en Francesco della Corte (ed.), *Enciclopedia Virgiliana*, 6 voll., Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984-1991, I, pp. 961-963.
- Feeney, D. (1986): “Following after Hercules in Virgil and Apollonius”, *Proceedings of the Virgil Society* 18, pp. 47-86.
- _____ (1991): *The Goods in Epic. Poets and Critics of the Classical Tradition*, Oxford.
- Feldherr, A. (1999): “Putting Dido on the Map: Genre and Geography in Vergil’s

- Underworld”, *Arethusa* 32, pp. 85-122.
- Ferguson, J. (1971/1972): “Catullus and Virgil”, *Proceedings of the Virgil Society* 11, pp. 25-47.
- Fernandelli, M. (2008/2009): “Fortuna delle eroine d'un tempo, da Omero a Villon” en Cristante, Lucio/Filip, Ireneo (ed.): *Incontri triestini di filologia classica. 6, 2006 2007: Atti della giornata di studio in onore di Laura Casarsa: Trieste, 19 gennaio 2007* (Polymnia 9), Trieste, pp. 19-66.
- Finci, S. (2007): “Cueva de Montesinos”, en Carlos Alvar, Alfredo Alvar y Florencio Sevilla (coord.), *Gran enciclopedia cervantina, 2005-2020, IV*, pp. 3025-3030.
- Finglass, P.J. (2011): *Sophocles. Ajax*, Cambridge.
- Fitzgerald, W. (1984): “Aeneas, Daedalus and the Labyrinth”, *Arethusa* 17, pp. 51–65.
- _____ (1995): *Catullan Provocations: Lyric Poetry and the Drama of Position*. Los Angeles/London.
- Fo, A. (1987): “maereo”, en Francesco della Corte (ed.), *Enciclopedia Virgiliana*, 6 voll., Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984-1991, III, pp. 307-309.
- _____ (1987): “moveo”, en Francesco della Corte (ed.), *Enciclopedia Virgiliana*, 6 voll., Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984-1991, III, pp. 607-609.
- Fordyce, C. J. (1961): *Catullus: A Commentary*, Oxford.
- Fowler, D. P. (1990): “Deviant Focalisation in Virgil’s *Aeneid*”, *Proceedings of the Cambridge Philological Society* 36, pp. 42-63.
- _____ (1991): “Narrate and Describe: The Problem of Ecphrasis.” *Journal of Roman Studies* 81, pp. 25–35.
- _____ (2019): “The Virgil Commentary of Servius”, en F. Mac Góráin y Ch. Martindale (eds.), *The Cambridge Companion to Virgil (Second Edition)*,

Cambridge, pp. 88-94.

Fratantuono, L. (2006): "Diana in the *Aeneid*", *Quaderni Urbinati di Cultura*

Classica, 83 (2), pp. 29-43.

_____ (2014): "*recens a uulnere*: Dido, Ajax, and the hierarchy of heroines",

Quaderni Urbinati di Cultura Classica, 106 (1), pp. 185-196.

_____ (2019): "*Alma Phoebe*: Lunar References in Virgil's *Aeneid*", *Graeco-*

Latina Brunensia 24 (1), pp. 61-79.

Friedländer, P. (1912): *Johannes von Gaza und Paulus Silentarius. Kunstbeschreibungen*

Justinianischer Zeit, Leipzig.

Funaioli, G. (1930): *Esegesi virgiliana antica*, Milano.

Galinsky, G.K. (1990): "Hercules in the *Aeneid*" en S.J. Harrison (ed.), *Oxford Readings*

in Vergil's Aeneid, Oxford/New York pp. 277-294 [= 1972 *The Herakles Theme*,

Oxford, pp. 131-149].

Gigante, M. (ed. 1981-1983): *Lecturae Vergilianae*, 3 voll., Napoli.

Gil, J. (1988): "Spagna. Studi filologici ed edizioni" en Francesco della Corte (ed.),

Enciclopedia Virgiliana, 6 voll., Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984-

1991, IV, pp. 953-956.

Giusti, E. (2018): *Carthage in Virgil's Aeneid. Staging the Enemy under Augustus*,

Cambridge.

Goldhill, S. (2007): "What Is Ekphrasis For?", *Classical Philology* 102, pp. 1-19.

Gómez Canseco, L. (2020): "Dido y Francisco de Enzinas en La Araucana", *Bulletin*

hispanique 122 (1), pp. 145-160.

González, R. (1988): "Dido y Eneas en la poesía española del Siglo de Oro", *Criticón* 44,

pp. 25-54.

- Goold, G. P. (1990): "Servius and the Helen Episode", en S.J. Harrison (ed.), *Oxford Readings in Vergil's Aeneid*, Oxford/New York, pp. 60-126. [= (1970): *Harvard Studies in Classical Philology* 74, pp. 101-68].
- Görler, W. (1985): "Eneide. Lingua" en Francesco della Corte (ed.), *Enciclopedia Virgiliana*, 6 voll., Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984-1991, II, pp. 262-278.
- Gow A.S.F., y Page, D.L., (edd. 2008): *The Greek Anthology. Hellenistic Epigrams*, Cambridge.
- Griffith, R.D. (1995): "Catullus' *Coma Berenices* and Aeneas' Farewell to Dido." *Transactions of the American Philological Association* 125, pp. 47-59.
- Gurd, S. (ed. 2010): *Philology and Its Histories*, Ohio.
- Gutting, E. (2006): "Marriage in the *Aeneid*: Venus, Vulcan, and Dido", *Classical Philology* 101 (3), pp. 263-279.
- Hanssen, J. (1948): "Virgilian notes", *Symbolae Osloenses, auspiciis Societatis Graeco-Latine* 26, pp. 113-125.
- Hardie, P. (1986): *Virgil's Aeneid: Cosmos and imperium*, Oxford.
- _____ (1988): *Virgil (Greece & Rome. New Surveys in the Classics, 28)*, Oxford.
- _____ (1997): "Virgil and tragedy", en Ch. Martindale (ed.), *The Cambridge Companion to Virgil*, Cambridge, pp. 312-326. [= (2019) Mac Góráin, F. y Martindale, Ch. (edd.): *The Cambridge Companion to Virgil*, Cambridge, pp. 326-341].
- _____ (2006): "Virgil's Ptolemaic Relations", *Journal of Roman Studies* 96, pp. 25-41.
- Harrison, E.L. (1988): "Why did Venus wear boots?" Some reflections on *Aeneid* I.314f."

- en F. Robertson (ed.), *Meminisse iuvabit: Selections from the Proceedings of the Virgil Society*, Bristol, pp. 197-214 [= (1972/1973): *Proceedings of the Virgil Society* 12, pp. 10-25].
- _____ (1990): “Cleverness in Virgilian Imitation”, en S.J. Harrison (ed.), *Oxford Readings in Vergil’s Aeneid*, Oxford/New York, pp. 445-448. [= (1970) *Classical Philology* 65, pp. 241-243].
- Harrison, S.J. (ed. 1990): *Oxford Readings in Vergil’s Aeneid*, Oxford/New York.
- _____ (1990): “Some Views of the *Aeneid* in the Twentieth Century”, en S.J. Harrison (ed.), *Oxford Readings in Vergil’s Aeneid*, Oxford/New York, pp. 1-20.
- Heinze, R. (1993): *Virgil’s Epic Technique*, Berkeley/Los Angeles. [= (1903): *Virgils epische Technik*, Leipzig/Berlin].
- Hernández, L. (2015): “Dido: el personaje virgiliano y su transmisión en la literatura española”, *Philologia Hispalensis* 29 (1-2), pp. 51-65.
- Herrmann, L. (1930): “Le poème 64 de Catulle et Vergile”, *Revue des études latines* 8, pp. 211–21.
- Heubeck, A., & Hoekstra, A. (1989): *A commentary on Homer’s Odyssey*, vol. 2 (Books IX-XVI), Oxford.
- Hight, G. (1972): *The Speeches in Vergil’s Aeneid*. New Jersey.
- Hinds, S. (1998): *Allusion and intertext. Dynamics of appropriation in Roman poetry*, New York.
- Hirzel, R. R. (1910): *Die Talion* (Philol. Suppl. 11/4, pp. 405–482), Göttingen.
- Hollander, J. (1988): “The Poetics of Ekphrasis.” *Word & Image* 4, pp. 209–219.
- _____ (1995): *The Gazer’s Spirit: Poems Speaking to Silent Works of Art*, Chicago.
- Holzberg, N. (2014): *Vergil Aeneis, eine Bibliographie*, München.

- Hornsby, R. A. (1965): "The Vergilian Simil as Means of Judgment", *The Classical Journal* 68 (8), pp. 337-344.
- Horsfall, N. (1989): "Aeneas the Colonist", *Vergilius* 35, pp. 8-27.
- _____ (1990): "Dido in the Light of History", en S.J. Harrison (ed.), *Oxford Readings in Vergil's Aeneid*, Oxford/New York, pp. 127-44 [= (1973/1974): *Proceedings of the Virgil Society* 13, pp. 1-13].
- _____ (1991): *Virgilio: L'epopea in alambicco* (Forme materiali e ideologie del mondo antico 31), Napoli.
- _____ (1995): *A Companion to Study of Virgil*, Leiden/New York/Köln.
- Hunter, R. (1993): *The Argonautica of Apollonius*, Cambridge.
- Jocelyn, H.D. (1965): "Ancient Scholarship and Virgil's use of Republican Latin Poetry. II (Continued)", *The Classical Quarterly* 15, (1), pp. 126-144.
- Johnson, W.R. (1976): *Darkness visible. A Study of Vergil's Aeneid*, Chicago/London.
- Johnston, P. A. (1987): "Dido, Berenice, and Arsinoe: Aeneid 6.460." *The American Journal of Philology* 108, pp. 649-654.
- Jortin, J. (1746): *Discourses on the Truth of the Christian Religion*, London.
- Kakridis, J.T. (1963): "Erdichtete Ekphrasen: Ein Beitrag zur homerischen Schildbeschreibung", *Wiener Studien: Zeitschrift für klassische Philologie und Patristik* 76, pp. 7-26.
- Kennedy, D.F. (2019): "Modern Receptions and their Interpretative Implications: The Case of T.S. Eliot", en F. Mac Góráin y Ch. Martindale (eds.), *The Cambridge Companion to Virgil (Second Edition)*, Cambridge.
- Kirk, G.S. (1993): *The Iliad: a commentary*, vol. 3 (books 9-12), Cambridge.
- Knauer, G. N. (1964a): *Die Aeneis und Homer. Studien zur poetischen Technik Vergils*

- mit Listen der Homerzitate in der *Aeneis* (Hypomnemata 7), Göttingen.
- _____ (1990): "Vergil's *Aeneid* and Homer", en Harrison (ed.), *Oxford Readings in Vergil's Aeneid*, Oxford/New York, pp. 390-412 [= 1964b: *Greek, Roman and Byzantine Studies* 5, pp. 61-84].
- Knight, J. (1944): *Roman Vergil*, London.
- Knox, P. (1950): "The Serpent and the Flame: The Imagery of the Second Book of the *Aeneid*", *The American Journal of Philology* 71 (4), pp. 379-400.
- _____ (2007): "Catullus and Callimachus," en M. Skinner (ed.), *A Companion to Catullus*, Malden, MA, pp. 151-172.
- _____ (2015): "Vergil's Catullan One-Liner" en *Virgilian Studies. A Miscellany dedicated to the Memory of Mario Geymonat* (Studia Classica et Mediaevalia 10), Nordhausen, pp. 287-320.
- P. Knox, et al. (edd. 2018): *They keep it all hid. Augustan Poetry, its Antecedents and Reception*, Boston/Berlin.
- Koopman, N. (2018): *Ancient Greek Ekphrasis: Between Description and Narration*. Leiden/Boston.
- Kraggerud, E. (1965): "Caeneus und der Heroinkatalog, *Aeneis* VI, 440 ff", *Symbolae Osloenses, auspiciis Societatis Graeco-Latinae* 40, pp. 66-77.
- _____ (1987): "nosco", en Francesco della Corte (ed.), *Enciclopedia Virgiliana*, 6 voll., Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984-1991, III, pp. 766-767.
- Kristeva, J. (1969): *Recherchers pour una sémanalyse*, Paris, 1969.
- Kraus, C.S. (2002): "Introduction: Reading Commentaries/Commentaries as Reading" en R.K. Gibson y C.S. Kraus (eds.), *The Classical Commentary. Histories, Practices, Theory*, Leiden/Boston/Köln, pp. 1-28.

- Kraus C.S. y Stray, C. (2016): *Classical Commentaries. Explorations in a Scholarly Genre*, Oxford.
- Kühner, F.H., y Stegmann, C. (1879 [1962]): *Ausführliche Grammatik der lateinischen Sprache*, 2 voll., Darmstadt.
- Kyriakidis, S. y De Martino, F. (2004): *Middles in Latin poetry*, Bari.
- Kyriakidis, S. (2007): *Catalogues of Proper Names in Latin Epic Poetry. Lucretius – Virgil - Ovid Pierides*, Newcastle.
- Laird, A. (1993): “Sounding out Ecphrasis: Art and Text in Catullus 64”, *Journal of Roman Studies* 83, pp. 18–30.
- _____ (1999): *Power of Expression, Expressions of Power: Speech Presentation and Latin Literature*, Oxford.
- _____ (2002): “José Luis de la Cerda and the Predicament of Commentary” en R.K. Gibson y C.S. Kraus (eds.), *The Classical Commentary. Histories, Practices, Theory*, Leiden/Boston/Köln.
- Lamacchia, R. (1984): “*cerno*”, en Francesco della Corte (ed.), *Enciclopedia Virgiliana*, 6 voll., Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984-1991, I, pp. 748-749.
- Lanzarone, N. (2019): “Annotazioni inedite all’ Aetna di scuola pomponiana”, *Philologus* 163 (2): pp. 331-357.
- La Penna, A. (1984): “Dido”, en Francesco della Corte (ed.), *Enciclopedia Virgiliana*, 6 voll., Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984-1991, I, pp. 48-57.
- Lee, M.O. (1988): “*Per nubila lunam*. The Moon in Virgil’s *Aeneid*”. *Vergilius* 34, pp. 9-14.
- _____ (1992): “Seven Suffering Heroines and Seven Surrogate Sons”, en R.M.

- Wilhelm y H. Jones (eds.), *The Two worlds of the poet: new perspectives on Virgil*, Detroit, pp. 82-92.
- Lefèvre, E. (1978): *Dido und Aias: Ein Beitrag zur römischen Tragödie*, Mainz.
- Leotta, R. (1988): “queo/nequeo” en Francesco della Corte (ed.), *Enciclopedia Virgiliana*, 6 voll., Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984-1991, IV, pp. 367-368.
- Lida de Malkiel, M.R. (1974): *Dido en la literatura española. Su retrato y defensa*, London.
- _____ (1975): *La tradición clásica en España*, Barcelona.
- Lopez, G. (1985): “inimicus” en Francesco della Corte (ed.), *Enciclopedia Virgiliana*, 6 voll., Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984-1991, II, p. 978.
- López Férez, J.M. (2008): «Presencia de autores griegos y latinos en el *Quijote*», en *el VI Congreso internacional de la Asociación de Cervantistas* (Alcalá de Henares, 13-16 de diciembre de 2006), pp. 405-426.
- Lúcaks, G. (1971): *The Theory of the Novel*. (Bostock, A. trad.), Cambridge, MA.
- Ly, N. (2020): *Lecturas gongorinas: de gramática y poesía*, Córdoba.
- Lyne, R.O.A.M. (1987): *Further Voices in Vergil's Aeneid*, Oxford.
- _____ (1989): *Words and the poet: characteristic techniques of style in Vergil's Aeneid*, Oxford.
- _____ (1994): “Vergil's 'Aeneid': Subversion by Intertextuality Catullus 66.39-40 and Other Examples”, *Greece and Rome*, 41 (2), pp. 187-204.
- Mac Góráin y Ch. Martindale (eds. 2019): *The Cambridge Companion to Virgil (Second Edition)*, Cambridge.
- Mackay, L.A. (1955): “Three levels of meaning in Aeneid VI”, *Transactions of the American Philological Association (1974-2014)* 86, pp. 180-189.

- Mackie, C.J. (1988): *The characterisation of Aeneas*, Edinburgh.
- Maggiulli, G. (1995): *Incipient silvae cum primum surgere: mondo vegetale e nomenclatura della flora di Virgilio*, Roma.
- Mantero, T. (1987): “mirto”, en Francesco della Corte (ed.), *Enciclopedia Virgiliana*, 6 voll., Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984-1991, III, p. 540.
- Mantovanelli, P. (1988): “profundus” en Francesco della Corte (ed.), *Enciclopedia Virgiliana*, 6 voll., Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984-1991, IV, pp. 303-305.
- Marasso, A. (1947): *Cervantes, la invención del Quijote*, Buenos Aires.
- Marinoni, N. (1987): “Macrobio”, en Francesco della Corte (ed.), *Enciclopedia Virgiliana*, 6 voll., Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984-1991, III, pp. 299-304.
- Marruzzino, S. (1988): “situs” en Francesco della Corte (ed.), *Enciclopedia Virgiliana*, 6 voll., Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984-1991, IV, p. 898.
- Martindale, Ch. (ed. 1997): *The Cambridge Companion to Virgil*, Cambridge.
- _____ (2019): “Introduction: ‘The Classic of All Europe’”, en F. Mac Góráin y Ch. Martindale (eds.), *The Cambridge Companion to Virgil (Second Edition)*. Cambridge.
- Mauriz, A. (2003): *La palabra y el silencio en el episodio amoroso de la Eneida*, Frankfurt.
- McGaha, M.D. (ed. 1980): *Cervantes and the Renaissance*, Pennsylvania.
- _____ (1980): “Cervantes and Virgil”, en M.D. McGaha (ed.), *Cervantes and the Renaissance*, Pennsylvania, pp. 34-50.
- Mendelsohn, D. (2018): “Is the Aeneid a Celebration of Empire or a Critique? By

mythologizing the Romans' Trojan origins, Virgil turned a story about losers into an epic about winners”, *The Newyorker*, 8 de octubre de 2018.

Menendez y Pelayo, M. (1952-1953): *Biblioteca de traductores españoles. Edición nacional de las obras completas de Menéndez Pelayo*, vol. 54, Santander.

Monti, R. (1981): *The Dido Episode and the Aeneid. Roman Social and Political Values in the Epic*, Leiden.

Morreale, M., (1988): “Spagna. Letteratura castigliana” en Francesco della Corte (ed.), *Enciclopedia Virgiliana*, 6 voll., Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984-1991, IV, pp. 956-72.

Moskalew, W. (1982): *Formular Language and Poetic Design in the Aeneid*. (Mnemosyne Supplementum 73), Leiden.

Muñoz, J.R. (2015): “Intratextualidad o reescritura en Lope de Vega: *El perseguido*, *El mayordomo de la duquesa de Amalfi* y *El perro del hortelano*”, *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura XXI*, pp. 46-78.

Murillo, L.A. (1980): “*Don Quixote* as Renaissance Epic”, en M.D. McGaha (ed.), *Cervantes and the Renaissance*, Pennsylvania, pp. 51-70.

_____ (ed. 2010): *Miguel de Cervantes. El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, 2 voll., Madrid.

Nappa, C. (2007): “Catullus and Vergil”, en M. Skinner (ed.), *A Companion to Catullus*, Malden, MA, pp. 377-398.

Negri Rosio, A.M. (1990): “umbra” en Francesco della Corte (ed.), *Enciclopedia Virgiliana*, 6 voll., Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984-1991, V*, pp. 378-384.

Nelis, D. (2001): *Vergil's Aeneid and the Argonautica of Apollonius Rhodius* (ARCA).

Classical and Medieval Texts, Papers and Monographs 39), Leeds.

Nisbet, R.-Hubbard, M. (eds. 1970): *A Commentary on Horace: Odes, Book I*, Oxford.

Nicastri, L. (1987): “nuntius”, en Francesco della Corte (ed.), *Enciclopedia Virgiliana*, 6 voll., Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984-1991, III, pp. 798-799.

Norwood, F. (1954): “The Tripartite Eschatology of *Aeneid VI*”, *Classical Philology* 49, pp. 15-26.

Núñez González, J.M. (2009): “La retórica jesuítica renacentista”, en T. Arcos Pereira *et al.* (eds.), *Pectora mulcet: Estudios de retórica y oratoria latinas I*, Murcia, pp. 471-478.

Ogawa, M. (1985): “dolor/doleo” en Francesco della Corte (ed.), *Enciclopedia Virgiliana*, 6 voll., Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984-1991, II, pp. 121-122.

O’Hara (1990): *Death and the Optimistic Prophecy in Vergil’s Aeneid*, New Jersey.

_____ (1996): *True Names: Vergil and the Alexandrian Tradition of Etymological Wordplay*, Michigan.

_____ (2007): *Inconsistency in Roman Epic: Studies in Catullus, Lucretius, Vergil, Ovid and Lucan. Roman Literature and Its Contexts*, Cambridge/New York.

_____ (2017): *True Names: Vergil and the Alexandrian Tradition of Etymological Wordplay* (New and Expanded Edition), Michigan.

_____ (2018): “Genre, gender, and the etymology behind the phrase *Lugentes campi* at *Aeneid* 6.441-51” en P. Knox, H. Pelliccia y A. Sens (edd.), *They keep it all hid. Augustan Poetry, its Antecedents and Reception*, Boston/Berlin, pp. 51-62.

Oliensis, E. (2001): “Freud’s *Aeneid*”, *Vergilius* 47, pp. 39-63.

Otis, B. (1959): “Three problems of *Aeneid* 6”, *Transactions of the American Philological Association* (1974-2014) 90, pp. 165-179.

- _____ (1995): *Virgil: A study in civilized poetry*, Oklahoma [= (1964) Oxford].
- Pabón, J. M. (trad. 1993): *Homero. Odisea*, Madrid.
- Panoussi, V. (2002): “Vergil’s Ajax: Allusion, Tragedy, and Heroic Identity in the *Aeneid*”, *Classical Antiquity* 21 (1), pp. 95-134.
- _____ (2009): *Vergil’s “Aeneid” and Greek Tragedy. Ritual, Empire, and Intertext*. Cambridge.
- Parry, A. (1963): “The Two Voices of Virgil’s *Aeneid*”, *Arion* 2, pp. 66-80.
- Pascucci, G. (1987): “negazioni” en Francesco della Corte (ed.), *Enciclopedia Virgiliana*, 6 voll., Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984-1991, III, pp. 678-683.
- Pasquali, G. (1942 [1968]): “Arte allusiva”, en *Pagine straviganti* 2, Firenze, pp. 275-283.
- Paz Gago, J.M., (1998): “El *Quijote*: de la novela moderna a la novela post-moderna (nueva incursión en la Cueva de Montesinos)”, *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*: 21-26 de agosto de 1995, Birmingham, vol. 3, pp. 108-120.
- Perret, J. (1964): “Les compagnes de Didon aux enfers (Aen. 6, 445-449)”, *Revue des études latines* XLII, pp. 247-61.
- Perutelli, A. (1978): “L’inversione speculare: per una retorica dell’ekphrasis”, *Materiali e discussioni per l’analisi dei testi classici* 1, pp. 87-98.
- Pfeiffer, R. (1949): *Callimachus: Fragmenta*, vol. I, Oxford.
- _____ (1953): *Callimachus: Hymni et epigrammata*, vol. II, Oxford.
- Pichon, R. (1902 [1991]): *Index verborum amatoriorum*, Hildesheim/Zürich/New York.
- Pigón, J. (1991): “Dido, Diana, and Penthesilea: Observations on the Queen’s First Appearance in the *Aeneid*”, *Eos* 79, pp. 45-53.

- Pike, D.L. (1998): "Bernard Silvestris' Descent into the Classics: the *Commentum super sex libros Aeneidos*", *International journal of the classical tradition* 4 (3), pp. 343-363.
- Pinotti, P. (1988): "saucius" en Francesco della Corte (ed.), *Enciclopedia Virgiliana*, 6 voll., Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984-1991, IV, pp. 688-689.
- Piscitelli Carpino, T. (1984): "ago" en Francesco della Corte (ed.), *Enciclopedia Virgiliana*, 6 voll., Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984-1991, I, pp. 55-57.
- Pöschl, V. (1962): *The Art of Vergil: Image and Symbol in the Aeneid*, Michigan. [= (1950): *Die Dichtkunst Virgils. Bild und Symbol in der Äneis*, Innsbruck/Wien]
- Prato, C. (1985): "Fedra" en Francesco della Corte (ed.), *Enciclopedia Virgiliana*, 6 voll., Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984-1991, II, pp. 484-485.
- Puccini, D. (1984): "Cervantes", en Francesco della Corte (ed.), *Enciclopedia Virgiliana*, 6 voll., Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984-1991, I, pp. 749-753.
- Putnam, M.C.J. (1965): *The Poetry of the Aeneid*, Ithaca/London.
- _____ (1995): *Virgil's Aeneid: Interpretation and Influence*, Chapel Hill/London.
- _____ (1998): *Virgil's Epic Designs: Ekphrasis in the Aeneid*, New Haven/London.
- Quiggin, E.C. (ed. 1913): *Essays and Studies present to William Ridgeway*, Cambridge.
- Quinn, K. (1968): *Virgil's Aeneid: A Critical Description*, Chapel Hill/London.
- Rand, E.K. (1906): "Catullus and the Auguste", *Harvard Studies in Classical Philology* 17, pp. 15-30.
- _____ (1916): "Is Donatus's Commentary on Virgil Lost?" *Classical Quarterly* 10,

- pp. 158–164.
- _____ (1931): *The Magical Art of Virgil*, Cambridge, MA.
- Ravenna, G. (1974): “L’ekphrasis poetica di opere d’arte in latino. Temi e problemi”, *Quaderni dell’Istituto di filologia latina* 3, pp. 1-52.
- _____ (1985) : “ekphrasis” en Francesco della Corte (ed.), *Enciclopedia Virgiliana*, 6 voll., Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984-1991, II, pp. 183-185.
- Reed, J.D. (2007): *Virgil’s Gaze: Nation and Poetry in the Aeneid*, New Jersey.
- Ricci, M.L. (1987): “lenis” en Francesco della Corte (ed.), *Enciclopedia Virgiliana*, 6 voll., Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984-1991, III, p. 175.
- Richards, A.G. (1973): *The Aeneid and the Quijote. Artistic parody and ideological Affinity* [Tesis doctoral no publicada]. Ohio State University.
- Richardson, L.J.D. (1942): “Direct citation of Ennius in Virgil”, *Classical Quarterly* 36, pp. 40-42.
- Ricottilli, L. (1990): “Taceo”, en Francesco della Corte (ed.), *Enciclopedia Virgiliana*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 6 voll., 1984-1991, V*, pp. 7-14.
- Riganti, E. (1990): “tego” en Francesco della Corte (ed.), *Enciclopedia Virgiliana*, 6 voll., Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984-1991, V*, pp. 71-72.
- Riley, E. C. (1966): *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid.
- _____ (2000): *Introducción al Quijote*, Barcelona.
- Riquer, M. (1971): *Aproximación al Quijote*, Navarra.
- Río Torres-Murciano, A. (2006): “L’Ekphrasis della nave Argo (Val. Fl., 1, 121-155): inversione speculare ed evidentia”, *Atene e Roma. Ressegna trimestrale dell’associazione italiana di cultura classica* LI (4), pp. 145-156.
- _____ (2014): “*Movors in lingua*. Hombres de acción y hombres de

- palabras en la épica romana”, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos* 34 (2), pp.195-223.
- Rivero, L. (2008): “Virgil Aeneid 6.445-446: a critical note”, *Harvard Studies in Classical Philology* 104, pp. 273-287.
- Rocca, R. (1985): “esegeti antichi”, en Francesco della Corte (ed.), *Enciclopedia Virgiliana*, 6 voll., Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984-1991, II, pp. 385-386.
- _____ (1985): “Procri”, en Francesco della Corte (ed.), *Enciclopedia Virgiliana*, 6 voll., Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984-1991, IV, p. 292.
- Romano, E. (1984): “*celo/cella/clam*” en Francesco della Corte (ed.), *Enciclopedia Virgiliana*, 6 voll., Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984-1991, I, pp. 726-727.
- Ross, D.O. (1975): *Backgrounds to Augustan Poetry: Gallus, Elegy and Rome*, Cambridge.
- Rudd, N. (1990): “Dido’s *culpa*”, en S.J. Harrison (ed.), *Oxford Readings in Vergil’s Aeneid*, Oxford/Nueva York, pp. 145-166. [= (1976): *Lines of Enquiry*, Cambridge, pp. 32-53].
- Ruiz de Elvira, A. (1990): “Dido y Eneas”, *Cuadernos de Filología Clásica* 24, pp. 77-98.
- Ruffinatto, A. (2001): “Cervantes en Italia, Italia en Cervantes”, en *Cervantes en Italia: Actas del X Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Roma, pp. 3-18.
- Santini, C. (1987): “luna” en Francesco della Corte (ed.), *Enciclopedia Virgiliana*, 6 voll., Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984-1991, III, pp. 280-281.
- Santos, C. (2010): *O percurso de Dido, rainha de Cartago, na Literatura Latina*,

Coimbra.

Sargeant, J. (1920): *The Trees, Shrubs, and Plants of Vergil*, Oxford.

Scarsi, M. (1984): “ci(e)o” en Francesco della Corte (ed.), *Enciclopedia Virgiliana*,
6 voll., Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984-1991, I, p. 781.

Schevill, R. (1908): “Studies in Cervantes. Persiles y Sigismunda III. Virgil's Aeneid.”,
Transactions of the Connecticut Academy of Arts and Sciences 13, pp. 475-548.

Schevill, R. y Bonilla, A. (edd. 1914): *Miguel de Cervantes. Obras completas*, Madrid.

Schiesaro, A. (2008): “Further voices in Virgil's Dido”, *Studi italiani di filologia classica*
6 (1), pp. 60-109, (2) pp. 194-245.

Schlunk, R. R. (1974): *The Homeric Scholia and the Aeneid: A Study of the Influence
of Ancient Literary Criticism on Vergil*, Michigan.

Schmitz, T.A. (2007): *Modern Literary Theory and Ancient Texts. An Introduction*,
Oxford.

Schwartz, L. (2005): “El *Quijote* y los clásicos grecolatinos en la obra crítica de Arturo
Marasso”, *Olivar* 6, pp. 1-13.

_____ (2008): “La poesía grecolatina en el siglo XVI: las traducciones de clásicos”,
en B. López Bueno (ed.), *El canon poético en el siglo XVI: VIII Encuentro
Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, Sevilla, pp. 19-46.

Sconocchia, S. (1990): “vulnus” en Francesco della Corte (ed.), *Enciclopedia Virgiliana*,
6 voll., Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984-1991, V*, pp. 610-612.

Segal, Ch. (1966): “Aeternum per Saecula Nomen”, the Golden Bough and the Tragedy
of History: Part II”. *Arion* 5 (1), pp. 34-72.

Senis, G. (1988): “punto di vista” en Francesco della Corte (ed.), *Enciclopedia Virgiliana*,
6 voll., Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984-1991, IV, pp. 352-353.

- Seel, O. (1969): “Um einen Vergilvers (*Aeneis*, VI, 468)” en *Hommages à M. Renard* (Coll. Latomus), pp. 677-688.
- Setaioli, G. (1985): “*Inferi*”, en Francesco della Corte (ed.), *Enciclopedia Virgiliana*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 6 voll., 1984-1991, II, pp. 953-963.
- Skinner, M. (1983): “The Last Encounter of Dido and Aeneas: *Aen.* 6.450-476”, *Vergilius* 29, pp. 12-18.
- _____ (ed. 2007): *A Companion to Catullus*, Malden, MA.
- _____ (2007): “Authorial Arrangement of the Collection: Debate Past and Present” en M. Skinner (ed.), *A Companion to Catullus*, Malden, MA., pp. 35-53.
- Skulsky, S. (1985): “‘Invitus, Regina...’: Aeneas and the Love of Rome.” *The American Journal of Philology* 106, pp. 447-455.
- _____ (1987): “The Sibyl’s Rage and the Marpestan Rock”, *The American Journal of Philology* 108 (1), pp. 56-80.
- Solmsen, F. (1990): “The World of the Dead in Book 6 of the *Aeneid*”, en S.J. Harrison (ed.), *Oxford Readings in Vergil’s Aeneid*, Oxford/New York, pp. 208-223. [= (1972): *Classical Philology* 67, pp. 31-41].
- Soraci, G. (1984): “cedo” en Francesco della Corte (ed.), *Enciclopedia Virgiliana*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 6 voll., 1984-1991, I, pp. 720-721.
- Spitzer, L. (1955): “The ‘Ode on a Grecian Urn,’ or Content vs. Metagrammar”, *Comparative Literature* 7, pp. 203–225.
- Squire, M. (2018): *Ecphrasis: Visual and Verbal Interactions in Ancient Greek and Latin Literature*, Oxford.
- Starr, R. (1991): “Explaining Dido to your son: Tiberius Claudius Donatus on Vergil’s Dido”, *The Classical Journal* 87 (1), pp. 25-34.

- Stégen, G. (1970): “*Les victimes aux Enfers (Aen. VI.426-449)*”, *Les Études Classiques* 38, pp. 230-236.
- Strati, R. (1985): “figura” en Francesco della Corte (ed.), *Enciclopedia Virgiliana*, 6 voll., Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984-1991, II, p. 515.
- Stinton, T. (1976): “Si credere dignum est: Some expressions of disbelief in Euripides and others”, *Proceedings of the Cambridge Philological Society* 22 (202), new series, pp. 60-89.
- Stok, F. (1990): “*tabes*” en Francesco della Corte (ed.), *Enciclopedia Virgiliana*, 6 voll., Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984-1991, V*, pp. 1-2.
- _____ (2012): “Commenting on Virgil, from Aelius Donatus to Servius”, *Dead Sea Discoveries* 19, pp. 464-484.
- Tanner, R.G. (1985): “*eros*” en Francesco della Corte (ed.), *Enciclopedia Virgiliana*, 6 voll., Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984-1991, II, pp. 844-846.
- Tatum, J., (1984): “Allusion and Interpretation in *Aeneid* 6.440-76”, *American Journal of Philology* 105, pp. 434-452.
- Thomas, R. (1979): “Theocritus, Calvus, and *Eclogue* 6.”, *Classical Philology* 74, pp. 337-339 [= (1999): *Reading Virgil and His Texts: Studies in Intertextuality*, Michigan, pp. 297-299].
- _____ (1982): “Catullus and Polemics of Poetic Reference (Poem 64.1-18)”, *American Journal of Philology* 103, pp. 144-164 [= (1999): *Reading Virgil and His Texts: Studies in Intertextuality*, Michigan, pp. 12-32].
- _____ (1983): “Virgil’s Ecphrastic Centerpieces”, *Harvard Studies in Classical Philology* 87, pp. 175-184 [= (1999): *Reading Virgil and His Texts: Studies in Intertextuality*, Michigan, pp. 310-320].

- _____ (1984): “Virgil’s *Georgics* and the Art of Reference”, *Harvard Studies in Classical Philology* 90, pp. 171-198 [= (1999): *Reading Virgil and His Texts: Studies in Intertextuality*, Michigan, pp. 114-141].
- _____ (1985): “From *Recusatio* to Commitment: The Evolution of the Virgilian Program”, *Papers of the Liverpool Latin Seminar* 5, pp. 61-73 [= (1999): *Reading Virgil and His Texts: Studies in Intertextuality*, Michigan, pp. 101-113].
- _____ (1999): *Reading Virgil and His Texts: Studies in Intertextuality*, Michigan.
- _____ (2004): “‘Stuck in the Middle with you’: Virgilian Middles”, en S. Kyriakidis y F. De Martino (eds.): *Middles in Latin poetry*, Bari.
- Thornton, A.H.F. (1962): “A Catullian Quotation in Virgil’s *Aeneid* Book VI” *Journal of the Australasian Universities Language and Literature Association* 17, pp. 77-79.
- Tracy, S. V. (1977): “Catullan Echoes in *Aeneid* 6.333-36”, *American Journal of Philology* 98, pp. 20-23.
- Tremoli, P. (1985): “*fundo*” en Francesco della Corte (ed.), *Enciclopedia Virgiliana*, 6 voll., Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984-1991, II, p. 610.
- Valverde, M. (trad. 1996): *Apolonio de Rodas. Argonáuticas*, Madrid.
- Venini, P. (1985): “*Erifile*” en Francesco della Corte (ed.), *Enciclopedia Virgiliana*, 6 voll., Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984-1991, II, p. 366.
- Vila, J.D. (1991): “Dido y Eneas en el *Quijote* de 1615”, *Classica* IV, 4, pp. 185-202.
- Webb, R. (2009): *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Practice and Theory*, Surrey.
- Wells, C. M. (1992): “Aeneas in Purgatory”, en R.M. Wilhelm y H. Jones (eds.), *The Two worlds of the poet: new perspectives on Virgil*, Detroit, pp. 179-88.
- West, D. (1990): “Multiple-Correspondence Similes in the *Aeneid*”, *Journal of Roman*

- Studies* 59, pp. 40-49 [= (1990): S.J. Harrison (ed.), *Oxford Readings in Vergil's Aeneid*, Oxford/New York, pp. 429-444].
- _____ (1995): *Horace Odes I: Carpe Diem: Text, Translation and Commentary*, Oxford.
- West, G. S. (1980a): "The Significance of Vergil's Eriphyle (*Aeneid* 6.445-6)", *Vergilius* 26, pp. 52-54.
- _____ (1980b): "Caeneus and Dido", *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 110, pp. 315-24.
- Wigodsky, M. (1972): *Vergil and Early Latin Poetry* (Hermes Einzelschriften 24), Wiesbaden.
- Wilhelm, R.M. y Jones H. (eds. 1992): *The Two worlds of the poet: new perspectives on Virgil*, Detroit.
- Wilkins, E.G. (1921): "A Classification of the Similes in Vergil's *Aeneid* and *Georgics*", *The Classical Weekly* 14 (22), pp. 170-174.
- Williams, R.D. (1960): "The Pictures on Dido's Temple (*Aeneid* I. 450-93)", *Classical Quarterly* 10, pp. 145-151 [= (1990): S.J. Harrison (ed.), *Oxford Readings in Vergil's Aeneid*, Oxford/New York, pp. 37-45].
- _____ (1964): "The Sixth Book of the *Aeneid*" *Greece and Rome*, NS 11, pp. 48-63. [= (1990): S.J. Harrison (ed.), *Oxford Readings in Vergil's Aeneid*, Oxford/New York, pp. 191-207].
- Wills, J. (1998): "Divided Allusion: Virgil and the *Coma Berenices*." *Harvard Studies in Classical Philology* 98, 277-305.
- Wilson-Okamura, D.S. (2010): *Virgil in the Renaissance*, Cambridge.
- Xella, P. (1988): "Sicheo" en Francesco della Corte (ed.), *Enciclopedia Virgiliana*, 6 voll., Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984-1991, IV, pp. 833-834.

- Zaffagno, E. (1990): “Troiani” en Francesco della Corte (ed.), *Enciclopedia Virgiliana*, 6 voll., Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984-1991, V*, pp. 291-293.
- Zanetti, P.S. (1987): “morte”, en Francesco della Corte (ed.), *Enciclopedia Virgiliana*, 6 voll., Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984-1991, III, pp. 589-601.
- Zanker, G. (1981): “Enargeia in the Ancient Criticism of Poetry”, *Rheinisches Museum für Philologie* 124, pp. 297–311.
- Zetzel, J. (1989): “*Romane memento*: Justice and Judgment in *Aeneid* 6”, *Transactions of the American Philological Association (1974-2014)*, 119, pp. 263-284.
- Ziolkowski, T. (1993): *Virgil and the Moderns*, New Jersey.
- Ziolkowski, J.M. y Putnam, M. (eds. 2008): *The Virgilian Tradition. The First Fifteen Hundred Years*. New Haven/London.
- Ziosi, A. (2020): “Wounds and Flames: Dido and Her Sisters”. *Skenè* 6 (1), pp. 113-54.

INDEX LOCORUM

Accio	1.1261-72...122
502...67 R	1.1273-309...123
	1.345-9...122
Anacreonte	1.722-67...106 n. 47
75.2 B...76	1.1310-20...122
	2.963-65...35
Apolodoro	2.211...40
<i>Epit.</i>	3.876-85...126
1.17...39	3.999...43
1.22...45	4.1153-54...44
3.30...44	4.1384-95...121
<i>Bibl.</i>	4.1396-410...121
1.9.13...40	4.1411-21...121
1.9.1...43	4.1422-31...121
3.7.1...43	4.1432-49...121
3.15.1...40	4.1450-60...121
	4.1461-77...121
Apolonio de Rodas	4.1477...57
1.57-64...45	4.1477-80...49, 58, 97, 121
1.125-30...122	4.1479-80...14, 179
1.525...12 n. 69	4.1481-5...122
1.532-3...122	4.1485...131

Apuleyo	64.57...144
<i>Met.</i> 5.25...95	64.58-9...142
	64.61-2...145 n. 111
Aulo Gelio	64.62...35, 144-145
4.16.7...76	64.69-70...145
	64.72...35
Avieno	64.86-90...143 n. 103
<i>orb. terr.</i>	64.89...34
428...26	64.93...144
952...26	64.112-15...118
	64.120...61
Calímaco	64.130...145
<i>A.P.</i> 12.4.1(=G-P. 1)...34	64.164-6...142
<i>Hymm.</i> 5.42...44	64.181-2...146
	64.238-40...142
Catulo	64.249...95
9.5...66	64.249-50...145
35.15...32	64.251...145 n. 111, 147
58.9...32	64.264...147
63.1...46	65.15-18...139
63.4...46	65.17-18...142
63.8...46	66.3...136 n. 90
64.47-266...106 n. 47	66.6...61

(continúa Catulo)	6.10.4...66
66.19-35...143-144	7.48.1...66
66.23...32	<i>Civ.</i>
66.34...146	1.1.2...76
66.39...15, 62, 63, 69, 97, 134, 147	2.6.4...66
66.40...136, 138	2.36.3...66
66.40-8...137	
66.40-1...141 n. 96	Cicerón
66.42...67, 136, 138	<i>Arat.</i>
66.47...136 n. 90	99...26
66.48...138	<i>Att.</i>
66.59-64...146	10.2.1...82
66.64...136 n. 90	<i>Cat.</i>
68.18...35	3.9.22...74
68.24...61	<i>de. Or.</i>
68.51...35	3.221...82
78.3...61	3.53.205...104 n. 43
84.10...66	<i>Fam.</i>
91.6...32	7.12.2...68
	16.4.2...76
César	<i>Fin.</i>
<i>Gal.</i>	1.47...81
2.7.1...66	<i>Off.</i>

(continúa Cicerón *Off.*)

3.26.98...155 n. 131

Orat.

132...81

Part. Or.

6.20...105 n. 44

Rep.

2.26...82

Top.

22.83...104 n. 43

Tusc.

3.63...32

4.23.53...155 n. 131

Claudiano

In Ruf. II (V) 466-8...28

Raptu 1.86-7...28

Diodoro Sículo

4.22...39

4.60...43

4.65...40

Enio

Alex. fr. 53 V.= 64 J...44

Ann. fr. 121 S.= 127 V...67

fr. 23 V. ...106 n. 47

Scen. 13-14 J= 19-20 V...155 n. 131

Var. 75 V...32

Esquilo

Cho. 854...82

Th. 380-406...112 n. 54

Estacio

Silv.

4.3.1...88

4.8.26...44

5.3.280-1...32

Theb.

2.496-7...33

8.18...91

9.164...26

12.800 ss...43

Eurípides*Alc.* 74-6...141 n. 96*Med.* 27-8...85*Suppl.* 985 ss...43**Germánico***Arat.*(continúa Germánico *Arat.*)

387...26

426...26

623...58

Hesíodo*Theog.*

736...73

740...73

[Hesíodo]*Scut.*

139-320...106 n. 47

139-324...112 n. 54

Higno*Fab.*

14...45

40...43

47...39

73...40

103...44

189...40

242...30

243...25, 43

Homero*Il.*

1.2...160

2.405-7...35

2.768-9...156 n. 132

6.202...32

6.342...160 n. 139

6.496...95

7.219...157 n. 133

8.13-14...73

9.225-306...157

9.624-42...157

11.473-86...157

(continúa Homero <i>Il.</i>)	11.51-83...98
11.480...159	11.84-9...98
17.128...157 n. 133	11.90-151...98
17.279-80...156 n. 132	11.152-224...98, 100
18.369-617...112 n. 54	11.171-3...100 n. 34
18.478-617...106	11.225-329...36
23.707-39...158	11.225-332...14, 97, 98
23.708-9...158	11.235-59...98
24.128-129...32	11.260-5...98
	11.266-8...98
<i>Od.</i>	11.269-80...98
3.163...158	11.271...42
4.83-85...35	11.281-97...98
6.102-9...126	11.298-304...98
6.332-5...88	11.305-9...98
7.168...158	11.321...36, 39, 40, 41, 97, 99, 118
8.62-92...158 n. 134	11.321-7...98
9.33...160 n. 139	11.326...36, 39, 41, 97, 99, 100, 118
9.75...32	11.326-7...41, 116
10.143...32	11.330-84...101
11.1-22...98	11.387-466...148
11.23-36...97	11.467-71...156
11.37-50...98	11.467-540...148

(continúa Homero <i>Od.</i>)	24.17-18...156 n. 132
11.512...72	
11.541-67...47, 61, 97, 100 n. 34, 149	Horacio
11.543-564...15	<i>Ars p.</i>
11.545-8...159	75-7...28
11.550-1...156 n. 132, 160	<i>C.</i>
11.552...61, 160	1.4.9...34
11.553-5...160	1.18.4...32
11.556-8...160	1.19.6...89
11.557-8...150	1.24.5...66
11.558-9...160	1.25.8...34
11.561...75	1.33.1-4...28
11.562...160	1.37.30-2...70
11.563...84	1.38.5...34
11.565-67...78, 150, 161	2.7.25...34
11.568-635...78	2.9.9-12...28
16.191...59	2.9.11...58
18.283...160 n. 139	2.11.18...32
20.278...91	2.13.24...28
22.115...158	3.14.9...44
22.202...158	3.14.25...81
22.282...158	<i>Ep.</i>
23.159-62...88	1.2.39...32

Justino

18.4.5...92

18.4.15...93

Livio

21.12...51

22.14.8...33

38.25.16...82

Livio Andrónico

fr. 38 Bü...68

[Longino]*Subl.* 9.2...78**Lucano**

4.103...58

4.304...88

4.670-1...26

Luciano de Samosata*Cataplus* 5...25**Lucrecio**

2.351...94

2.840...94

3.303...94

3.904-5...34

3.969...94

3.978...72

3.993...32

3.1092...94

4.756...94

5.33...82

5.672...94

5.703...58

5.1135...86

5.1269...94

6.14...94

6.154...86

6.550...94

6.1009-11...86

Macrobio*Sat.*

5.17.18...25

(continúa Macrobio *Sat.*)

6.1.55-65...155 n. 131

Manilio

4.782...26

Marcial

5.5.8...152 n. 125

7.63.5...152 n. 125

9.75.1...88

Mela

1.39...58

Mosco

Eur.

37-62...112 n. 54

43-62...106 n. 47

Museo

160 L...85

Nicandro

Alex. 301...27

Ovidio

Am.

1.6.73...31

1.10.51...41

1.29...34

2.10.12...34

3.9.1-6...28

Ars

1.289 ss...43

3.9 ss...41

3.17...44

3.581...31

3.680...35

Ep.

2.47...76

4.85...88

7...19, n. 27

7.46...77

7.95-118...93

7.99...92

(continúa Ovidio <i>Ep.</i>)	7.800...92
7.182...31	8.2...58
7.189-90...155	8.132...82
7.193...92	11.32...26
8.110...76	11.44-9...27
10.35...76	11.463...95
12.55-6...95	12.172-209...44
13.100...75	12.459-532...45
15.136...35	13.1-398...155 n. 131
17.117-18...95	15.55...26
18.200...68	15.497 ss...39
21.59-60...31	<i>Rem.</i>
<i>Fast.</i>	224...76
2.64...92	495...35
2.730...92	580...76
3.459 ss....147 n. 116	725...76
4.629...58	<i>Tr.</i>
3.545-654...19, n. 27	1.60.20...44
<i>Met.</i>	5.5.53...43
2.706...88	
3.60...27	Pacuvio
3.419...89	329...67 R
4.436...72	

Pausanias

1.22...39, 40-41

10.25.3...101

10.25-27...101

10.28-31...102

10.29...40

10.29.3...102

10.29.3-7...102

10.29.4...102, 116 n. 61

10.29.5...102

10.29.6...102

10.29.7...102

Persio

5.153...77

Píndaro

N. 7.8...159 n. 137

8...158 n. 135

Plauto

Mos. 499-500...24

Plinio el Joven

Ep.

2.17...105 n. 45

4.30...105 n. 45

5.6.42-4...105 n. 45

6.16...105 n. 45

6.20...105 n. 45

8.8...105 n. 45

8.17...105 n. 45

Plinio el Viejo

nat.

4.110...26

570...26

Póntico

2.10.27...26

Propercio

1.1.32...92

1.8.16...31

1.13.7...35

1.16.17...31

(continúa Propertio)

1.17.1...76

2.30.1...76

2.34.49...31

3.11...115 n. 60

3.12.31...76

4.7.55-68...37

4.10.36...75

Quintiliano

4.3.12...105 n. 45

6.2.32...105 n. 44

8.3.61 ss...105 n. 44

9.1.31...104 n. 43

9.2.40...105 n. 44

Safo

1.21 B...76

Séneca

dial.

6.18.4...26

Ep.

121.4...77

Herc. Oet.

483...27

956-8...37

1135...27

Thy.

823...58

Silo Itálico

1.90...92

3.245...92

4.825...92

5.461...92

5.468...92

5.500...92

5.518...92

5.584...92

5.602...92

8.123...92

8.148...91

9.183...58

10.367...75

13.577-8...28

Sófocles

Aj.

550-1...151 n. 124

658-65...153

826-28...15, 152, 154

857-8...77

955...82

Phil.

1013-14...82

469...69

OC.

250...69

Suetonio

Tib. 7.3...95

Tácito

Hist.

2.71...76

3.23...58

4.59.3...67

Teócrito

1.27-56 W-M...106 n. 47

1.103 W-M...34

2.112-13 W-M...85

6.17 W-M...76

Teón

Prog. 118.7...104

Terencio

Eun.

236...72

389...73

Tertuliano

De anim. 56...24

Tibulo

1.1.65-66...44

1.3.57-66...34

1.3.57-82...37

1.3.67...73

1.8.7...31

(continúa Tibulo)

1.8.62...76

2.5.67-8...89

[Tibulo]

3.2.29...92

3.4.61...31

3.4.95...31

Timeo

FGrHist 566 F 82...52, 92

Valerio Flaco

1.130-48...114 n. 57

8.55...95

Varrón

R.R.

1.37.1...58

2.2.11...91

Virgilio

Ecl.

1.1...16

2.54...34

2.60...76

2.63...89

3.12...46

3.16...136 n. 90

3.36-47...106 n. 47

4.16...54

4.26...54

4.35...54

4.61...75

5.20...66

5.62-3...27

6.45-60...43

6.46...43

6.52...52

6.64...52

6.173...29

7.6...34

7.62...34

8.20...77

(continúa Virgilio <i>Ecl.</i>)	2.429...94
8.324...29	3.13-39...106 n. 47
9.9...46	3.37-8...1
10.13...27	3.51-2...82
10.22...35	3.147...29
10.29...31	3.147-8...30
<i>Georg.</i>	3.258-63...68
1.28...34	3.280...29
1.29-30...200	3.280-1...30
1.32...136 n. 90	3.311...94
1.72...72	3.391...29
1.92...136 n. 90	3.516-17...83
1.137-8...30	3.566...32
1.242-43...1	4.86...74
1.243...73	4.162-9...167 n. 145
1.337...52	4.251-2...75
1.428...56	4.271...29
1.440...58	4.271-2...30, 107 n. 48
1.466...66	4.281...60
1.476...53	4.333-86...36
2.64...34	4.345...50
2.136-76...105 n. 45	4.345-6...35
2.238...30	4.403...33

(continúa Virgilio <i>Georg.</i>)	1.196...54
4.424...57	1.215...46
4.461-3...27	1.217...86
4.467-84...1	1.227-9...86
4.475-6...31, 54	1.229...67, 77
4.478...31	1.229-96...168
4.499-502...95	1.240...73
4.507...29	1.257...76
4.559-66...16	1.259...146 n. 115
4.562...167 n. 148	1.267-8...30, 44
<i>Aen.</i>	1.277...30
1.15...29	1.288...30
1.20...50	1.303...69
1.23...46	1.305-417...216 n. 242
1.32...73	1.310-418...211
1.36...182 n. 186	1.315-20...168
1.57...81	1.316-7...170 n. 155
1.109...29, 30	1.329...170 n. 155
1.156...76	1.338...50
1.159-69...105 n. 45	1.338-66...165
1.180-6...168	1.338-70...70
1.187-93...168	1.340...130
1.191...184 n. 191	1.340-68...39, 170 n. 155

(continúa Virgilio *Aen.*)

1.343...92

1.343-6...80

1.343-60...93

1.344...117

1.351...32

1.358...46

1.364...45, 127, 166 n. 143, 173

1.367...30

1.406...55

1.421-9...167

1.421-93...106 n. 47

1.430-6...167 n. 143, 167 n. 145

1.437...167

1.446-93...107, 110, 115, 205 n. 220, 212

1.451...81

1.459...60

1.456-93...110, 169

1.462 ss...42

1.465...60

1.466...110

1.469...26, 110

1.469-70...55, 110

1.470...56

1.482...79, 85, 110 n. 51

1.488...55, 56, 169

1.490...59

1.490-3...169, 170 n. 155

1.491...126, 169 n. 153

1.494...171 n. 156

1.494-5...110

1.494-502...170 n. 155

1.494-509...125

1.494-642...211

1.496...69, 70, 110, 126

1.496-504...49

1.496-508...169-170, 183

1.497...126, 171 n. 156

1.499...171 n. 156

1.501...126

1.503...126

1.504...169 n. 153

1.507...45

1.507-8...167 n. 148

1.516-519...49

1.522...69

(continúa Virgilio <i>Aen.</i>)	1.695-723...42
1.522-3...70	1.695-756...212
1.530...29, 30	1.697...69, 70
1.530-3...44	1.712...65
1.544...70	1.712-22...70
1.544-8...170	1.714...50
1.568...50	1.717-22...40
1.586-93...174	1.720-2...93
1.675...117	1.721-2...189 n. 197
1.584-5...92	1.742...59, 123 n. 73, 130 n. 83, 171,
1.586-93...170	185 n. 193
1.587...57	1.747...198
1.589-93...80, 88, 89	1.748...86
1.594...77	1.748-52...62
1.595-610...62	1.753-6...185 n. 192
1.596...54	2.1...198
1.613-14...181	2.3...62, 69, 198-199, 201
1.626...86	2.6-8...199
1.628-9...171	2.12...90
1.639-42...106 n. 47	2.41...82
1.657-60...181	2.48...76
1.663...60, 94	2.68-9...86
1.670...50	2.71...76

(continúa Virgilio <i>Aen.</i>)	2.790-1...95
2.124-5...86	2.792-4...76
2.135-6...57	2.801...58
2.141-3...69	2.804...70
2.147...60	3.5...73
2.250-7...166 n. 141	3.10...60, 66
2.255...59	3.18...30
2.268-97...166 n. 142	3.19-68...34
2.270-80...51, 182 n. 185	3.82...55
2.279...60	3.114...71
2.299-300...33	3.133...30
2.340...59	3.152...59
2.380...90	3.163...29
2.422-3...55	3.173...55
2.455-6...86	3.180...55
2.547...66	3.181...46
2.568...33	3.210...29, 30
2.687-9...86	3.258...90
2.693...56	3.258-9...31
2.700...60	3.300-3...147 n. 117
2.768...56	3.310...66, 95
2.775...60	3.334-5...30
2.790...60	3.344...83

(continúa Virgilio <i>Aen.</i>)	4.3-5...181
3.345...54	4.5...35
3.347...55	4.8...77
3.351...55	4.9-29...214
3.389...33	4.12...175 n. 168
3.451...72	4.12-13...162 n. 140
3.482...94	4.15-19...126
3.492...60	4.17...61
3.578...29	4.20...92, 94
3.586...90	4.20-3...93
3.587...59	4.22-3...214 n. 238
3.588...58	4.23...55
3.599-600...68	4.24...63, 69
3.636...82	4.24-9...93, 172
3.645...59	4.25-6...71
3.677...82	4.26...72
3.693-4...30	4.26-7...64
3.694...29	4.28...61
3.701...28	4.30...60
4.1...35, 69, 70, 127 n. 79, 182	4.31-53...214
4.1-2...42, 52	4.32-3...65
4.1-5...145 n. 108, n. 112	4.33...45
4.2...182	4.33-4...64

(continúa Virgilio <i>Aen.</i>)	4.124...181
4.38...61	4.124-5...173
4.49...50	4.133-9...181
4.54...61	4.136...171 n. 156
4.54-5...214	4.136-9...212 n. 234
4.55...86	4.136-50...171
4.65...181	4.141...171 n. 156
4.66...32	4.143-44...35
4.66-7...145 n. 108	4.145...171 n. 156
4.67...52, 182	4.165...181
4.68...65, 181 n. 182	4.165-6...173
4.68-9...185	4.165-72...188
4.69-73...39, 40, 161, 183	4.169-72...172
4.70-3...230 n. 260	4.171...61
4.71...184 n. 191	4.184...56
4.73...230 n. 260	4.188...66
4.74-9...62	4.189...86
4.79...145 n. 109	4.211...52, 185
4.80-1...57	4.220-2...86
4.80-5...189	4.222...77
4.81...59	4.224...50
4.85...61	4.226...77
4.93-4...184	4.227...86

(continúa Virgilio <i>Aen.</i>)	4.333...90
4.237...66, 73	4.333-61...62, 63, 69
4.261-2...67	4.334...69, 70
4.265-7...86	4.336-7...152 n. 125
4.269...127	4.338...77
4.296...69, 70	4.345-6...71
4.298...70	4.348...50
4.300...70	4.352...58
4.300-3...185	4.356-8...64
4.305...71	4.356-9...177
4.307...61	4.356-61...73
4.308-14...63	4.361...64, 135, 177
4.314...60, 64, 76, 77, 176	4.362...85
4.316...63	4.362-3...79, 86
4.317-8...61	4.365-7...80, 87, 175, 215
4.322...147 n. 117	4.366...88
4.322-3...146	4.365-87...63
4.323-30...187	4.369-70...83
4.327-30...65	4.370...60
4.328...77	4.376-8...64, 71
4.330...144 n. 105	4.384-7...187
4.331-2...79, 86	4.388...86
4.332...35, 79	4.388-91...79

(continúa Virgilio *Aen.*)

4.393...154

4.393-4...74

4.394...35

4.395...61, 117

4.413...60

4.414...61

4.419-20...64, 68, 74

4.429...77

4.430...77

4.433-4...74

4.440-4...42

4.441-6...80, 88

4.441-9...175

4.447...54

4.448...35

4.448-9...80, 87

4.450...65

4.450-1...77

4.458...91

4.460-1...39

4.460-3...93

4.465-8...184

4.468...45

4.469-74...128 n. 81

4.470...86

4.474...74

4.478-86...131

4.478-98...127

4.491-2...136 n. 90

4.493-4...81

4.497-8...109

4.499...127

4.500-3...93

4.500-9...127

4.504...70, 127 n. 79

4.505...69

4.509-14...127

4.513...59

4.516...61

4.519-20...63

4.522-7...127

4.528...81

4.529...50, 65

4.531...35

4.532...61

(continúa Virgilio <i>Aen.</i>)	4.639...34, 35
4.535...86	4.646...51, 67
4.539...46	4.646-7...153
4.543...77	4.649...60
4.544-56...45	4.651...61
4.547...64, 74	4.652...35
4.548...60	4.655-6...45
4.551...35	4.656...90
4.552...93, 129	4.663-5...51, 182
4.557-9...93	4.663-6...152
4.569-70...123	4.683-4...52, 182-183
4.575...77	4.689...52, 183
4.586...69, 70	4.698...141 n. 96
4.587...71	4.702-5...141 n. 96
4.590-1...214 n. 238	5.3-4...65
4.596...65	5.3-7...66
4.601...67	5.5...117
4.607-12...128	5.41...60
4.608...35	5.72...34
4.615-20...217	5.250-7...106 n. 47
4.624...61	5.289...54, 55
4.626...67	5.292...82
4.634-40...154 n. 127	5.417...54

(continúa Virgilio <i>Aen.</i>)	6.58-61...35
5.453...54	6.74...76
5.459...54	6.103...54
5.576...55	6.107...29
5.588...29	6.122-3...143
5.602...30, 44	6.128...75
5.664...66	6.128-31...223
5.679...55	6.136-9...33
5.684...54	6.156...86, 87
5.700...94	6.169...54
5.718...30	6.186...53
5.742...76	6.192...54
5.770...60	6.193...55
5.771...60	6.212...94
5.780...77	6.234-5...30, 44
5.896...94	6.257...179 n. 177
6.1...60	6.264...78
6.19-33...106 n. 47, 107	6.265-7...73
6.20-30...108	6.268...56, 179 n. 177
6.24...31	6.268-9...219
6.27-30...118	6.268-70...124
6.28...117	6.270...58, 59
6.33-5...117	6.270-1...33, 179

(continúa Virgilio <i>Aen.</i>)	6.432...218
6.286...57	6.432-3...78
6.287...218	6.434...41
6.290-5...223	6.477-547...24
6.299-301...72	6.481...69
6.307...30, 54	6.488...75
6.314...86	6.490...56, 179 n. 177, 179 n. 177
6.324...68	6.494-99...51, 182 n. 185
6.333...41	6.498...55
6.340...41, 124 n. 74	6.500-30...224
6.341...77	6.500-44...230 n.261
6.341-70...224	6.527...46
6.351...68	6.537-9...222
6.379...73	6.548-59...105 n. 45
6.386...53, 78	6.566...218
6.387...77	6.568...69
6.402...45	6.571-2...82
6.403...54	6.596-625...218
6.407...55	6.619...56, 179 n. 177
6.415...90	6.639...53
6.426-30...94	6.649...54
6.426-39...2	6.660-4...54
6.426-547...24	6.670...54

(continúa Virgilio <i>Aen.</i>)	7.32...89
6.674...51	7.48...29
6.680...69	7.99...76
6.687-9...224	7.167...66
6.689...76	7.202...76
6.693...29	7.204...46
6.698...65	7.205...29
6.716-17...224	7.208...44
6.719-21...222	7.221...54
6.725...59	7.234...68
6.739...46	7.239-40...73
6.744...28	7.249-50...86
6.763...30	7.250...82
6.776...44	7.312...68
6.850...58	7.345...82
6.853...218	7.399...82
6.893...124	7.399-400...82
6.898...95	7.409...29
7.1...75	7.411-12...44
7.3...44	7.412...30, 44
7.3-4...30	7.415...82
7.4...69	7.437...66
7.9...59	7.440...72

(continúa Virgilio <i>Aen.</i>)	7.813...95
7.447...82	8.18...35, 54
7.452...72	8.23...59
7.500...90	8.48...39
7.505...53	8.54...30
7.544...60	8.86-7...81
7.562...27	8.123...77
7.568-9...27	8.126...60
7.572...94	8.135...29
7.586...89	8.152-4...86
7.607...29, 30	8.155...55
7.618...90	8.160...81
7.662...66	8.163...82
7.671...30	8.187...46
7.680...29	8.215...75
7.707-8...44	8.309...86
7.761...45	8.322-3...30
7.765...29	8.332...46
7.774...33	8.338-9...30
7.777...30	8.344...30
7.785-92...106 n. 47	8.372...77
7.790...81	8.422...30
7.805...169 n.153	8.463...33

(continúa Virgilio <i>Aen.</i>)	9.429...68
8.464...54, 86	9.455...51
8.465...94	9.457...55
8.468...86	9.498...94
8.520...86	9.605...76
8.530...54, 55	9.640...60
8.531...55	9.652...60
8.582...66	9.657...86
8.626...26	9.659...55
8.636...26, 110	9.692...66
8.346-7...86	9.734...55
8.625-73...106 n. 47	9.794...82
9.16...55	10.19...73
9.198...60	10.33-4...68
9.216...74	10.40...69
9.228...66	10.54-5...50
9.310...95	10.134...89
9.383...33	10.143...91
9.387-8...30	10.189...29
9.393...53	10.200...30
9.403...59	10.228...77
9.424...32	10.269-70...30
9.425...32	10.417...32

(continúa Virgilio <i>Aen.</i>)	11.572...81
10.466...60	11.663...59
10.448...45	11.780...169 n.153
10.496-9...106 n. 47	11.791...75
10.538...81	11.821...77
10.557...135	11.887...66
10.584...54, 55	11.910...55, 56
10.591...60	12.27...46
10.812...94	12.38...66
10.843...55	12.56-7...69
10.860...77	12.72-3...95
10.874...55	12.75...66
10.886...54, 55	12.107...94
10.903...69	12.122...54
11.41...64	12.134...44
11.81...45	12.197...68
11.203...94	12.223...86
11.246...30	12.260...55
11.280...46	12.324...70
11.447...66	12.411...94
11.451...94	12.424...91
11.461-2...90	12.435-6...151 n. 124
11.542-3...30	12.449...55, 90

(continúa Virgilio *Aen.*)

[Virgilio]

12.502...54, 55

Culex 358-71...54

12.594...94

12.599...67

12.632...55

12.646-7...68

12.723...54

12.746...94

12.753...90

12.792...77

12.801...32

12.816...68, 136 n. 90

12.834...86

12.845...30

12.862...46

12.864...56

12.869...55

12.881...56

12.902...54

12.930...86

12.939...86

12.940...86

