Álvarez Hernández / Leopold / Weiss (eds.)

Eneas

La trayectoria transatlántica de un mito fundacional

Mainz University Press



V&R unipress



unipress

© 2019, V&R unipress GmbH, Göttingen
ISBN Print: 9783847110699 – ISBN E-Book: 9783847010692

Romanica
Mainzer Studien zur romanischen Literatur- und Kulturwissenschaft

Band 9

Herausgegeben von
Stephan Leopold, Véronique Porra
und Dietrich Scholler

© 2019, V&R unipress GmbH, Göttingen
ISBN Print: 9783847110699 – ISBN E-Book: 9783847010692

Arturo R. Álvarez Hernández /
Stephan Leopold / Irene M. Weiss (eds.)

Eneas

La trayectoria transatlántica de un mito fundacional

V&R unipress

Mainz University Press

© 2019, V&R unipress GmbH, Göttingen
ISBN Print: 9783847110699 – ISBN E-Book: 9783847010692

JOHANNES GUTENBERG UNIVERSITÄT MAINZ

JG|U

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über https://dnb.d-nb.de abrufbar.

Veröffentlichungen der Mainz University Press
erscheinen im Verlag V&R unipress GmbH.

© 2019, V&R unipress GmbH, Robert-Bosch-Breite 6, D-37079 Göttingen
Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Umschlagabbildung: Aeneas Introducing Cupid Dressed as Ascanius to Dido, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giovanni_Battista_Tiepolo_038.jpg.

Vandenhoeck & Ruprecht Verlage | **www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com**

ISSN 2509-5730
ISBN 978-3-8470-1069-2

© 2019, V&R unipress GmbH, Göttingen
ISBN Print: 9783847110699 – ISBN E-Book: 9783847010692

Contenido

Eneas: orígenes, recepción y proyección de un mito fundacional a uno y otro lado del Atlántico 7

Arturo R. Álvarez Hernández
La *Eneida* como palabra vática fundante 13

Claudia Schindler
Aeneas und der Stier. Überlegungen zum Schluss der *Aeneis* 41

Marcos G. Ruvituso
El poeta, los árboles y Eneas 67

Jochen Schultheiss
Le decisioni di Enea e il concetto di storia nell'*Eneide* 95

Laura Aresi
Il viaggio d'Enea nelle *Metamorfosi* di Ovidio:
distruzione o moltiplicazione di un mito? 113

Juan Héctor Fuentes
Eneas como mito fundacional en las letras hispánicas medievales:
de San Isidoro de Sevilla a don Enrique de Villena 141

Timo Kehren
El complejo de Cartago: refracciones fantasmáticas en *La Celestina* . . . 171

Irene M. Weiss
"Por raro ejemplo y ocasión traída": sobre Dido y Cartago en
La Araucana de Ercilla 189

© 2019, V&R unipress GmbH, Göttingen
ISBN Print: 9783847110699 – ISBN E-Book: 9783847010692

Robert Folger
El parayso terrenal: la epopeya y el ideologema de la *translatio imperii et studii* en Pietro Martire d'Anghiera, Carlos de Sigüenza y José Fernández de Lizardi 221

Juan Diego Vila
"*Callaron todos, tirios y troyanos*": cifra melancólica y metamorfosis épica en el *Quijote* de 1615 247

Stephan Leopold
Más allá de la manía enéidica. Transposiciones virgilianas en Cervantes, García Márquez y Fuentes 271

Xuan Jing
La *Eneida* y la invención de América: entre Hernán Cortés y Esteban Echeverría 297

Christine Walde
Die vielen Gesichter der Lavinia – Von Vergil zu Ursula Le Guin 313

Nómina de los autores 345

© 2019, V&R unipress GmbH, Göttingen
ISBN Print: 9783847110699 – ISBN E-Book: 9783847010692

Eneas: orígenes, recepción y proyección de un mito fundacional a uno y otro lado del Atlántico

No existe seguramente ningún texto que haya ocupado el pensamiento político de Occidente y su expansión territorial en el Nuevo Mundo de forma tan sostenida como la *Eneida*. En la literatura, desde el período carolingio hasta el *boom* latinoamericano, se encuentran una y otra vez nuevas configuraciones del antiguo mito fundacional de Roma, plasmado por Virgilio en su poema. Pero, ¿qué es lo que hace de la *Eneida* una obra tan fructífera como para servir, en las más diferentes épocas y contextos culturales, de matriz para la literatura de transfondo político? Hace ya tiempo intentó dar una respuesta parcial a esta pregunta David Quint, quien en *Epic and Empire* defendió la tesis, avanzada por la escuela de Harvard, de que la *Eneida*, 'augustea' y oficial, ya desde el inicio había incluido un contratexto crítico respecto del discurso imperial: esto le permitía generar un tipo de literatura política que reunía a un tiempo la conquista y la crítica de la conquista. La línea de fuga que traza Quint va desde Virgilio hasta el *Paradise Lost* de Milton, pasando por la *Gerusalemme liberata* de Tasso. En el contexto románico Quint se ocupa sólo de *La Araucana* de Ercilla, la primera epopeya del Nuevo Mundo. Pero la recepción de la *Eneida* no se limita de ningún modo a la forma épica. Se puede decir que está presente en cualquier género literario, y en este sentido sigue siendo un mito tan activo a lo largo de los siglos que, ensamblado con mayor o menor intensidad, es capaz de producir una inmensa variedad de significados.

El mito 'Eneas' está constituido inicialmente por una serie de temas y motivos recurrentes: una larga navegación sin rumbo claro, amor, abandono, prosecución de un destino histórico, fundación, imperio. Dentro de este esquema narrativo, el héroe está caracterizado como *pius*, rasgo que indica esencialmente el carácter sagrado de su misión. En su viaje fundacional, de legitimación divina, Eneas empalma el pasado troyano con la futura fundación de Roma; el episodio en Cartago puede ser leído como preludio de la futura victoria romana en las guerras púnicas, inicio a su vez de una expansión territorial en otros continentes que se verá consolidada bajo el imperio de Augusto. Mediante la figura de la *translatio imperii*, Eneas se convierte en mito fundacional europeo: las grandes

© 2019, V&R unipress GmbH, Göttingen
ISBN Print: 9783847110699 – ISBN E-Book: 9783847010692

monarquías medievales –Francia, Inglaterra, más tarde España– hacen remontar su genealogía a Roma y a Troya. La literatura juega aquí un papel muy importante porque es ella la que construye esta relación. De esta forma, el más grande proyecto político-literario de la Antigüedad no sólo incentiva una cantidad de reediciones, sino que se transforma al mismo tiempo en generador de proyecciones literarias.

Simultáneamente se pueden identificar fases de recepción negativa. Tal el caso, en la Roma de Nerón, del *De bello civili* de Lucano, una contraepopeya que saca a relucir la fuerza destructora de la constitución del poder imperial y que ha servido a lo largo de los siglos, hasta la *Éducation sentimentale* de Flaubert, como patrón para la literatura crítica respecto de los enfrentamientos civiles.

La *Eneida* misma, sin embargo, se desarrolla sobre todo como narrativa de legitimación (teo-)política. Esto se muestra con claridad, en primera instancia, en el caso de la política cultural de Henri Plantagènet en la Inglaterra anglonormanda, política afianzada esencialmente en la *matière de Rome*. Al respecto, Christopher Baswell pudo mostrar cómo la reescritura de la *Eneida* en el anónimo *Roman d'Enée* sirvió, en particular, para que la normandización de Inglaterra, fundada en los títulos hereditarios de Guillermo el Conquistador, quedara establecida como "droit". En la *Divina Commedia* Eneas, a quien el poeta encuentra en el limbo (*Inf.* II), le sirve a Dante sobre todo como antípoda tipológica de Odiseo: mientras este último, llevado por su irreverente *curiositas*, supera el límite del *non plus ultra* de las columnas de Hércules y acaba en el infierno (*Inf.* XXVI, 108 f.), Eneas no se deja confundir por el gusto de las aventuras. El personaje virgiliano es para Dante un héroe pre- o protocristiano, que en su descenso al Hades tomará conciencia del plan fundacional divino y de su propio destino (*Aen.* 6, 760 ff.), que es el que habrá de cumplir en Italia.

Carlos V, en la España renacentista, aprovecha en este mismo sentido el mito 'Eneas' para justificar el cambio dinástico de la casa de Trastámara a la de Austria –sentida en España como dominación extranjera– y para presentarse a sí mismo, luego de su controvertida coronación imperial, como "emperador romano". Si en estos casos el mito 'Eneas' refleja sobre todo ficciones de legitimación política y genealógica, en el Nuevo Mundo es donde en cambio despliega su completa productividad. Durante el descubrimiento y la colonización, por un lado funciona como mito fundacional, que –nuevamente por medio de la figura de la *translatio imperii*– puede legitimar la ocupación territorial en el extremo occidente. Paralelamente puede servir, en el sentido ya aludido en el *De bello civili*, para transportar un contradiscurso que se interpone en el decurso histórico-teleológico. Hernán Cortés, en las cartas que envía al Emperador a partir de 1519, se sirve del mito 'Eneas' no sólo para justificar la conquista de México, contraria a todo derecho, sino para aparecer en cierto modo como un segundo Eneas. En *La Araucana* (1569–1589), el primer poema épico americano, se superponen en

© 2019, V&R unipress GmbH, Göttingen
ISBN Print: 9783847110699 – ISBN E-Book: 9783847010692

cambio los modelos de la *Eneida* y de *De bello civili*, lo que le permite al filoerasmista Ercilla presentar con la "verdadera historia de Dido" (*LA* 32, 45ss.) una posible contrapropuesta a la política de conquista imperial. *Naufragios*, la curiosa relación de viajes escrita por Cabeza de Vaca (1538), se inscribe entre estas dos posiciones. En primera instancia es el relato de un viaje errabundo de años por la actual Florida, en donde el narrador –quien, al igual que Cortés, se dirige al Emperador– no logra concretar ni conquistas ni fundaciones, viéndose obligado a vivir desnudo entre los indígenas. Por otro lado, empero, el fracasado viaje constituye el antecedente histórico de la tarea fundacional que ocupará en el futuro a Cabeza de Vaca. *Naufragios* es por ello, más que una relación de viajes, una demostración de que sólo su autor, versado en las lenguas indígenas, puede ser la persona indicada para una nueva misión fundacional en Florida.

Su forma más amena la encuentra el mito de Eneas sin duda en la península ibérica, en *Don Quijote*, la gran novela cómica de Cervantes, publicada en dos partes en 1605 y 1615. Numerosas son ahí las alusiones al proyecto americano, desde la quema de las naves por parte de Cortés hasta la referencia a una Edad de Oro con evidentes rasgos precolombinos. Más allá de esto, se habla continuamente de una "ínsula" de la que Sancho llegará a ser gobernador. Cuando Sancho finalmente asume su cargo, lo hace con la fórmula con la cual Colón, poco más de cien años antes, había iniciado su conquista del Caribe: *tomo posesión.* Pero todo esto no ocurre en el mar o en mundos lejanos, sino durante un recorrido sin mucho sentido por una Mancha quemada por la canícula de julio. Una posible interpretación de esto sería que la comicidad de ese errar de Don Quijote por la meseta castellana deriva de que no alcanza la dignidad épica de las grandes conquistas. Pero también podría ser que Cervantes, aludiendo una y otra vez, durante la narración de los sucesivos fracasos, al proyecto americano, desdiga de esta forma éste y cualquier proyecto histórico-teleológico.

En Francia el mito 'Eneas' es tan productivo como en España; lo prueba el hecho de que la dinastía carolingia, que ocupó el trono hasta la Revolución Francesa, remonta su genealogía a los reyes troyanos. Éste es también uno de los motivos por los que la política cultural anglonormanda está bajo el signo de la *Eneida.* Tres siglos después Ronsard, en su epopeya inconclusa *Franciade*, intentará dar nueva vida a este gesto, transladándolo a los estados territoriales de la primera Modernidad. El mito Eneas volverá a ser fuertemente reactivado sólo en el reinado de Luis XIII, quien, con los auspicios de la política cultural de Richelieu, busca entroncar con la narrativa histórica romana. Surge así una serie de tragedias sobre Dido, cuyo tratamiento del episodio cartaginés de la *Eneida* depende fuertemente de la preferencia ideológica que las guía. Mientras que uno de estos dramas sirve a la glorificación del dominio masculino, y otro a la preparación de la regencia de Ana de Austria, el *Virgilio travestido* de Scarron, obra surgida en medio de las insurrecciones de la *Fronde*, presenta una crítica

© 2019, V&R unipress GmbH, Göttingen
ISBN Print: 9783847110699 – ISBN E-Book: 9783847010692

sustancial al dominio femenino. La regenta española aparece allí no sólo como una nueva Dido, sino también como una reina lasciva y obcecada que construye castillos en el aire ("chateaux en Espagne"). Después de la Revolución Francesa, la temática romana vuelve a ganar en importancia bajo Napoleón I. El mito 'Eneas' muestra su gran elasticidad en la ocupación colonial del norte de África a partir de 1830, como pone en evidencia la ópera monumental de Berlioz *Les Troyens* (1858/63): por una parte, la pieza cierra con el episodio de Cartago, pero además hay un anticipo de la toma de posesión del Norte de África por medio del "emperador", es decir, de Napoleón III.

En Latinoamérica, el mito Eneas adquiere un impulso distinto del que tiene en Francia porque no descansa sobre estructuras políticas ya existentes o que lo legitimen, sino que se trata sobre todo, como en el caso de Cortés, del avance conquistador y de la toma de posesión de las tierras. Esto se puede observar todavía en Simón Bolívar, quien, si bien en las luchas por la Independencia sigue el modelo de Napoleón I, en su *Carta de Jamaica* recurre en cambio al mito de Quetzacóatl, del que se servía ya Cortés en sus cartas al emperador. Así, las guerras que emprende Bolívar en Sudamérica, primero contra los españoles, luego contra los criollos realistas y finalmente contra su propia gente, parecen seguir más las campañas de Eneas en suelo itálico que las de Napoleón. Con todo, diversamente a lo que ocurre con Eneas, quien lleva grabada en su escudo la promesa del futuro imperio, Bolívar no logra crear una nueva Roma. Como figura fundacional es paradójica, y se retrotrae en cierto modo al *De bello civili* de Lucano. Pero también después de Bolívar sigue siendo el mito 'Eneas' productivo, y quizás en ningún lado se ve esto tan claramente como en el *Facundo* de Sarmiento, un texto ecléctico, en parte una biografía, en parte historia cultural acerca del proceso civilizador sobre la naturaleza bárbara de la pampa. Seguramente no es el caudillo bárbaro Facundo Quiroga un *pius Aeneas*; para Sarmiento, sin embargo, es el garante de una fuerza fundacional plena de vida, que posibilita la creación, a partir de la barbarie, de una civilización específicamente argentina, con la que el país pueda llegar a avanzar hasta la primera línea de las grandes naciones. Sin Bolívar o Sarmiento no puede haber un acercamiento a las nuevas literaturas latinoamericanas. Baste como ejemplo el bestseller epocal de García Márquez *Cien años de soledad*, donde no sólo se vuelve a relatar la conquista de América, sino que también se presenta, con la figura del coronel Aureliano Buendía, un Eneas frustrado que al final de su trayectoria lo único que hace es fabricar pescaditos de oro. Es por eso que *Cien años de soledad* no termina en una apoteosis sino en un apocalipsis que no tendrá como epílogo ninguna historia de salvación.

Los rasgos fundamentales de la trayectoria del Eneas fundacional hasta aquí esbozados fueron objeto, a principios de abril de 2016, de un encuentro de filólogos clásicos y modernos provenientes de Argentina y de Alemania, que tuvo

© 2019, V&R unipress GmbH, Göttingen
ISBN Print: 9783847110699 – ISBN E-Book: 9783847010692

lugar en la Universidad Nacional de Mar del Plata. Agradecemos en este lugar a la DGF (*Deutsche Forschungsgemeinschaft*) la financiación parcial del evento. De esa reunión surgió la iniciativa de editar un volumen colectivo sobre el tema, que es el que aquí presentamos, agradeciendo a la Forschungsförderung de la JGU el generoso apoyo para su publicación.

Mar del Plata y Maguncia
Julio de 2019

Arturo Álvarez Hernández
Stephan Leopold
Irene M. Weiss

© 2019, V&R unipress GmbH, Göttingen
ISBN Print: 9783847110699 – ISBN E-Book: 9783847010692

© 2019, V&R unipress GmbH, Göttingen
ISBN Print: 9783847110699 – ISBN E-Book: 9783847010692

Arturo R. Álvarez Hernández

La *Eneida* como palabra vática fundante

En el marco de la propuesta general de este volumen (examinar la figura de Eneas en tanto mito fundacional que atraviesa el entero devenir de la cultura occidental),[1] el presente trabajo intentará un acercamiento al sentido fundacional programático de la *Eneida*, tal como se desprende de la particular condición que asume su creador al definirse en el texto mediante el vocablo latino *vates* (*Aen.* 7, 41). Dicho de otro modo: tomando como base la autorrepresentación del autor que la *Eneida* ofrece en su *proemio al mezzo* (*Aen.* 7, 37–45),[2] trataré de examinar el sentido fundacional que informa al *epos* virgiliano.

1. El 'proemio en el medio' o segundo proemio de la *Eneida*

Es muy sabido que las tres obras compuestas por Virgilio presentan una estructura bipartita y que tal estructura aparece marcada por la inserción, en el comienzo de la segunda parte, de un proemio de carácter programático (*ecl.* 6, 1–12; *georg.* 3, 1–48; *Aen.* 7, 37–45). No hace falta enfatizar la importancia que tales proemios tienen para la exégesis de las respectivas obras y del pensamiento de Virgilio en general. En el caso de la *Eneida* el 'proemio en el medio' ha sido motivo de intenso debate, en particular por algunos componentes que la crítica interpreta de modos muy diversos. Si bien nosotros vamos a poner el foco en la condición de *vates* que el poeta asume en ese lugar, es oportuno comenzar por un breve examen del texto en general:

1 Quiero agradecer a Irene M. Weiss, co-editora del volumen, por la inapreciable ayuda que me ha prestado para la elaboración de mi artículo; a Paolo Fedeli, Fabio Stok y Marcos Ruvituso por la atenta lectura que le dispensaron.

2 El concepto de *proemio al mezzo* (en adelante 'proemio en el medio'), de carácter metapoético, es un aporte fundamental de Conte 1980.

© 2019, V&R unipress GmbH, Göttingen
ISBN Print: 9783847110699 – ISBN E-Book: 9783847010692

Nunc age, qui reges, Erato, quae tempora, rerum
quis Latio antiquo fuerit status, advena classem
cum primum Ausoniis exercitus appulit oris,
expediam, et primae revocabo exordia pugnae.
tu vatem, tu, diva, mone: dicam horrida bella,
dicam acies actosque animis in funera reges,
Tyrrhenamque manum totamque sub arma coactam
Hesperiam. maior rerum mihi nascitur ordo,
maius opus moveo.[3] (*Aen.* 7, 37–45)

Ahora ¡adelante!, qué reyes, Érato, qué tiempos, qué estado / de cosas había en el Lacio antiguo expondré, cuando / por vez primera en las costas ausonias su flota atracó / un ejército extranjero, y evocaré los orígenes del primer enfrentamiento. / Tú, divina, tú, enséñale al vate: diré guerras horrendas, / diré ejércitos y reyes impulsados por sus bríos a la muerte, / y la tropa tirrena y toda reunida en armas / la Hesperia. Nace para mí un orbe mayor de acontecimientos; / pongo en movimiento una obra más alta.[4]

Digamos, por lo pronto, que la ubicación de este proemio supone una estudiada anomalía, bien identificada e interpretada por I. Mariotti en un importante estudio.[5] Se trata de un proemio 'diferido', ya que se ubica a continuación del inicio del libro (v. 1–36), que prolonga y cierra la narración del libro precedente.[6] El citado estudio demuestra que Virgilio cumple aquí un gesto compositivo que lo aleja tanto del canon arcaico-homérico (en el cual el *continuum* del canto no admite un segundo *incipit*), cuanto del canon alejandrino-apoloniano de las *Argonáuticas* (en el cual la bipartición está fuertemente marcada por un segundo *incipit* en el inicio del L. 3). Se trata, pues, en cuanto a su posición, de un proemio *sui generis*,[7] que responde al muy particular plan de la *Eneida*, consistente en un *continuum* que incluye una parte 'odiseica' y una parte 'iliádica'. Este segundo proemio 'marca', precisamente, el inicio de la parte 'iliádica'.[8]

3 Cito el texto de la *Eneida* por la edición Rivero/Estévez/Librán/Ramírez 2011.

4 Las traducciones de todas las citas son mías, excepto aquellas en las que se indica el traductor. Incluyo traducciones sólo de los textos principales; todas son en prosa, pero indico con barras la correspondencia aproximada con cada verso del original.

5 Mariotti 1981. Es mérito de este estudio haber demostrado que el segundo proemio de la *Eneida* constituye una señal programática que combina la tradición 'homérica' con la renovación 'alejandrina', marco en el que se encuadra el presente estudio.

6 Ya el comentario serviano señalaba la anomalía en nota al v. 37: *Hinc est sequentis operis initium: ante dicta enim ex superioribus pendent.*

7 Tampoco las obras precedentes de Virgilio presentan algo semejante, porque en ellas la bipartición está marcada por proemios ubicados en el inicio mismo de la segunda parte.

8 La 'doble naturaleza' del *epos* virgiliano estaba señalada ya en el comentario serviano: 7, 1 *primi sex* [sc. libri] *ad imaginem Odyssiae …, hi autem sex ad imaginem Iliados dicti sunt.*

© 2019, V&R unipress GmbH, Göttingen
ISBN Print: 9783847110699 – ISBN E-Book: 9783847010692

2. La Musa invocada

Respecto de este proemio, la peculiaridad que más ha llamado la atención de la crítica es, sin duda, la Musa invocada, Érato, asociada a *eros/Eros* desde su propio nombre. ¿Por qué esta Musa justo en el inicio de la parte iliádica?[9] Ante esta especie de contradicción, una de las soluciones que ha adoptado la crítica es la de entender que Érato representa a la 'entidad Musa'. Tal solución se encuentra ya en el comentario serviano: *sane ERATO vel pro Calliope, vel pro qualicumque musa posuit* (Serv. ad *Aen*. 7, 37).[10] Pero la mirada crítica que hoy predomina, alertada de la segura connotación erótica de Érato,[11] ha dirigido su mirada a las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas, cuyo L. 3 se inicia, precisamente, con una invocación a Érato (la primera de la poesía griega en un contexto proemial),[12] invocación que, sin duda, está aludida en nuestro proemio: *Nunc age,*[…], *Erato*; *A. R.* 3, 1 εἰ δ' ἄγε νῦν, Ἐρατώ […]

Sin embargo, apenas se coteja el texto virgiliano con el modelo aludido, salta a la vista que en el proemio apoloniano la presencia de Érato aparece claramente motivada por el contenido del canto que se anuncia:

> Εἰ δ' ἄγε νῦν, Ἐρατώ, παρά θ' ἵστασο, καί μοι ἔνισπε,
> ἔνθεν ὅπως ἐς Ἰωλκὸν ἀνήγαγε κῶας Ἰήσων
> Μηδείης ὑπ' ἔρωτι. σὺ γὰρ καὶ Κύπριδος αἶσαν
> ἔμμορες, ἀδμῆτας δὲ τεοῖς μελεδήμασι θέλγεις
> παρθενικάς: τῷ καί τοι ἐπήρατον οὔνομ' ἀνῆπται. (*A. R.* 3, 1–5)
>
> ¡Vamos!, Erato, asísteme ahora y cuéntame / cómo Jasón desde allá trajo el vellocino hasta Yolco / por el amor de Medea. Pues tú también participas del destino de Cipris, / y con tus cuidados hechizas a las virginales / doncellas. Por ello incluso un nombre amable te corresponde.[13]

No ocurre otro tanto en la *Eneida*, donde el tema que se anuncia es, en sustancia, el de la guerra que Eneas ha de sostener en el Lacio para radicar los penates troyanos. Ante esta dificultad se ha esgrimido el argumento de que también la parte iliádica de la *Eneida* tiene a su modo un contenido amoroso. Es la lectura

9 Excelente síntesis de las diversas interpretaciones en Fernandelli 1986. El fruto más reciente del debate es Bocciolini Palagi 2016, que repasa la abundante bibliografía. Para nuestro enfoque del problema es fundamental Kyriakidis 1998.

10 Explicación adoptada por muchos estudiosos modernos: e.g. Paratore 1981: p. 131–132; Fernandelli 1986: p. 88; Suerbaum 1987. Otras obras indica Bocciolini Palagi 2016: p. 17 n. 31.

11 Aparte de la canónica definición de Pl. *Phdr.* 259D, entre los latinos hay muchos testimonios que la asocian al amor: Ov. *ars* 2, 16; *fast.* 4, 196; 349; Stat. *silv.* 1, 2, 46; 4, 7, 1; Claud. 17, 283. Pero sobre Ovidio en relación con Érato ver más adelante.

12 Oportuna observación de Fernandelli 1986: p. 88, con la bibliografía respectiva.

13 Traducción de Valverde 1996: p. 205.

© 2019, V&R unipress GmbH, Göttingen
ISBN Print: 9783847110699 – ISBN E-Book: 9783847010692

que adopta Horsfall,[14] quien, refiriéndose a la disputa por la mano de Lavinia entre Eneas y Turno (con viva intervención de Amata a favor del segundo), señala: "the *situation* is admirably suited to the patronage of Erato". ¿Pero podemos asumir que una disputa por la mano de una princesa es de por sí una 'situación erótica'? ¿Acaso puede hablarse de amor entre personajes que ni siquiera se conocen? Después de que Virgilio nos ha hecho transitar por una trágica experiencia de amor como la de Dido, ¿podemos percibir algún rasgo amoroso en las conductas o en las palabras de alguno de estos tres personajes involucrados en un conflicto que, a todas luces, es de poder? Tampoco de Amata, que favorece *miro amore* (7, 57) la pretensión de su sobrino Turno a la mano de Lavinia, se puede conjeturar alguna motivación erótica.[15]

Es verdad que en 6, 93–94 la Sibila anuncia la guerra que va a sostener Eneas en el Lacio como una reiteración de la guerra de Troya e identifica en una *hospita coniunx* ('esposa extranjera') la causa del conflicto: *causa mali tanti coniunx iterum hospita Teucris / externique iterum thalami.* Pero no menos cierto es que Virgilio se cuida muy bien de identificar sistemáticamente a Eneas con Paris y de trazar un paralelo entre el matrimonio (futuro) de Eneas y Lavinia y el funesto amor de Paris y Helena (así presentado por infinidad de textos griegos y latinos anteriores a Virgilio).[16] En las palabras de la Sibila el énfasis está puesto en la idea de 'reiteración cíclica' (*iterum … iterum*),[17] pero el vínculo al que se hace referencia (*coniunx; thalamus*) es estrictamente matrimonial, no erótico. La identificación Eneas-Paris (que implicaría, si tuviera algún fundamento, una connotación erótica de la pretensión de Eneas) se pone sólo en boca de enemigos acérrimos de los troyanos: Yarbas (4, 215–217), Juno (7, 321–322), Amata, 'envenenada' por Alecto, (7, 361–364). No es casual, por otra parte, que se advierta en la obra un intento de exculpar a la célebre pareja de amantes (Paris y Helena) de la caída de Troya (2, 601–603) y de recomponer la imagen heroica del troyano (5, 570; 6, 57–58; 10, 702–706). En realidad asistimos en la *Eneida* no sólo a una

14 Horsfall 2000: p. 70. Igual criterio encontramos en Nelis 2001: p. 267–269 y Rivero/Estévez/Librán/Ramírez 2011: III p. 7, n. 14.

15 Suerbaum 1987: p. 634 define absurda la lectura de la segunda parte de la *Eneida* en clave erótica. Lyne 1987: p. 13–27 destaca que en 7, 354–355 se describe la acción de Alecto sobre Amata con términos muy parecidos a los de la acción de Eros sobre Dido: *ac dum prima lues udo sublapsa veneno / pertemptat sensus atque ossibus implicat ignem*; cf. 1, 659–660 *donisque furentem / incendat reginam atque ossibus implicet ignem.* Pero si bien la acción es muy parecida, lo inoculado es algo muy diferente: basta decir que Alecto es agente de Juno, mientras que Cupido es agente de Venus.

16 Agradezco a Fabio Stok preciosas sugerencias sobre este tema y el haberme facilitado, antes de su edición en *Latina Didaxis*, un artículo específico sobre la figura de Paris en la *Eneida.* Respecto del amor culpable de Paris y Helena cf. e.g. *Il.* 13, 626–627; Aesch. *Agam.* 61–62; 401–402; 748. Hor. *carm.* 1, 15, 1–2; 3, 3, 25–26; Prop. 2, 15, 13–14; 34, 7.

17 Una idea que, no casualmente, se presenta ya en la *Égloga* 4 (cf. especialmente v. 34–36), cuyo mensaje se funda en el *carmen Cumaeum.*

© 2019, V&R unipress GmbH, Göttingen
ISBN Print: 9783847110699 – ISBN E-Book: 9783847010692

completa ausencia de todo paralelo entre la 'aventura erótica' de Paris y Helena y el matrimonio de Eneas con Lavinia, sino incluso a una 'deserotización' de la guerra de Troya misma. Mal podría justificarse, pues, la presencia de Érato en el segundo proemio por el 'contenido erótico' de la 'Ilíada' virgiliana.

El esfuerzo de sostener la connotación erótica de la invocación a Érato se redobla en estudios como Fernandelli 1986 y Bocciolini Palagi 2016, cuyos autores se inclinan a entender el *eros* representado por la Musa como "[la] passione nelle sue varie e diverse manifestazioni"[18] y, consecuentemente, le otorgan al segundo proemio (en particular a la figura de Érato) una referencia bifronte, prospectiva y retrospectiva a la vez. No sólo se trataría, entonces, de la asimilación de la guerra de troyanos y rútulos a la guerra entre troyanos y aqueos por la posesión de Helena, sino que en la figura de Érato estaría aludida la 'pasión/furia' que mueve especialmente a algunos personajes centrales de toda la trama, especialmente a la reina Dido.[19]

Encuentro en esta línea interpretativa un claro sobredimensionamiento del tema del amor en la *Eneida*, funcional a encontrar para Érato una justificación análoga a la que tiene en el modelo apoloniano.[20] Operación que se sirve, necesariamente, de la extrapolación del nombre de la Musa respecto del contexto inmediato en el que se produce su invocación. Si hemos de pensar, razonablemente, que el proemio virgiliano, al igual que el apoloniano, ofrece algún tipo de motivación de la presencia de Érato, no me parece que podamos apelar a un supuesto contenido 'amoroso' del canto, respecto de lo cual no hay, en el proemio mismo, ninguna referencia.[21] Más bien parece que, por contraste con el modelo alejandrino, el cantor de la *Eneida* quiere sugerir una motivación diferente de su invocación a la Musa de Apolonio. Dicho en otros términos: si el lector u oyente antiguo estaba predispuesto a relacionar a Érato con la materia amorosa, su

18 Bocciolini Palagi 2016: p. 94.

19 Curiosamente, según Bocciolini Palagi 2016: p. 26–32, a través de esta 'Musa del amor/furia', el texto aludiría indirectamente también a Afrodita/Venus, la madre de Eneas, lo que implicaría un homenaje más (de los muchos que ofrece el poema) al *princeps*, el más ilustre descendiente de esa *gens* de origen divino. Me pregunto si un homenaje semejante habría podido ser bien recibido por el *princeps*.

20 Considero auténticos malabares teóricos los que realiza Fernandelli para sostener la connotación erótica de Érato: e. g. "L'incontro di ἔρως e *bella* [scil. en el segundo proemio] nel comune presupposto psicologico e nel valore antisociale e antistorico, colma il divario fra Erato e la materia iliadica." (Fernandelli 1986: p. 103).

21 Horsfall 2000: p. 70 señala su desconcierto ante Kyriakidis 1986: p. 164, donde se señala "The absence […] of any mention of the element of love […]", porque entiende que dicha afirmación se refiere a la *Eneida* en general. Pero yo entiendo que se refiere exclusivamente a nuestro proemio y que es completamente acertada.

© 2019, V&R unipress GmbH, Göttingen
ISBN Print: 9783847110699 – ISBN E-Book: 9783847010692

aparición en este contexto debía producir un efecto de extrañeza[22] y conducirlo a buscar una motivación no erótica de esa presencia.

3. Invocaciones a las Musas en la *Eneida*

Para nuestra búsqueda resulta relevante cotejar esta invocación a Érato con las otras, no muchas, que el cantor dirige a las Musas a lo largo de la obra (1, 8–11; 7, 641–646; 9, 77–79; 525–528; 10, 163–165). Podemos observar que, con excepción de la que integra el proemio inicial, las demás (que se acumulan en la parte 'iliádica', sobre todo LL. 7 y 9) se dirigen al colectivo de las Musas y responden al motivo, ya homérico, de la insuficiencia del cantor ante una materia que supera su capacidad de conocer y decir. Al igual que en las apelaciones homéricas, la materia en cuestión es típicamente bélica (catálogo de ejércitos, acciones de combate) y está expresamente mencionada por el cantor en la invocación misma. En la segunda de las invocaciones que ofrece el L. 7 (v. 641–646) Virgilio reescribe a su manera el modelo homérico canónico (*Il.* 2, 484–493):

Pandite nunc Helicona, deae, cantusque movete:
qui bello exciti reges, quae quemque secutae
complerint campos acies, quibus Itala iam tum
floruerit terra alma viris, quibus arserit armis.
et meministis enim, divae, et memorare potestis: 645
ad nos vix tenuis famae perlabitur aura.[23] (*Aen.* 7, 641–646)

ἔσπετε νῦν μοι Μοῦσαι Ὀλύμπια δώματ᾽ ἔχουσαι:
ὑμεῖς γὰρ θεαί ἐστε πάρεστέ τε ἴστέ τε πάντα, 485
ἡμεῖς δὲ κλέος οἶον ἀκούομεν οὐδέ τι ἴδμεν:
οἵ τινες ἡγεμόνες Δαναῶν καὶ κοίρανοι ἦσαν:
πληθὺν δ᾽ οὐκ ἂν ἐγὼ μυθήσομαι οὐδ᾽ ὀνομήνω,
οὐδ᾽ εἴ μοι δέκα μὲν γλῶσσαι, δέκα δὲ στόματ᾽ εἶεν,
φωνὴ δ᾽ ἄρρηκτος, χάλκεον δέ μοι ἦτορ ἐνείη, 490
εἰ μὴ Ὀλυμπιάδες Μοῦσαι Διὸς αἰγιόχοιο
θυγατέρες μνησαίαθ᾽ ὅσοι ὑπὸ Ἴλιον ἦλθον:
ἀρχοὺς αὖ νηῶν ἐρέω νῆάς τε προπάσας.[24] (*Il.* 2, 484–493)

22 La nota del comentario serviano (ad *Aen* 7, 37) que hemos citado al principio responde seguramente a ese efecto de extrañeza.

23 'Abrid ahora, diosas, el Helicón y moved el canto: / qué reyes fueron movilizados a la guerra, en pos de quién/ qué tropas llenaron los campos, de qué varones floreció / ya entonces la nutricia tierra de Italia, con qué armas ardió. / Porque vosotras, diosas, lo recordáis y además podéis rememorarlo: / hasta nosotros apenas se escurre leve brisa de la fama.' Traducción de Rivero/Estévez/Librán/Ramírez 2011: III p. 50.

24 'Decidme ahora, Musas, dueñas de olímpicas moradas, / pues vosotras sois diosas, estáis presentes y sabéis todo / mientras que nosotros sólo oímos la fama y no sabemos nada, /

© 2019, V&R unipress GmbH, Göttingen
ISBN Print: 9783847110699 – ISBN E-Book: 9783847010692

En ambos casos el cantor le atribuye a las Musas un conocimiento cabal de los hechos que se dispone a narrar, mientras que de esos hechos él dice haber recibido solamente la 'fama' (κλέος; *tenuis famae aura*). Esta capacidad cognoscitiva de las Musas, que el texto homérico atribuye a su condición divina y de hijas de Zeus (*Il.* 2, 485; 491–492), el texto virgiliano la relaciona, implícitamente, con el hecho de haber sido engendradas por Zeus en *Mnemosyne*, diosa de la memoria (v. 645).[25] El cantor, en cambio, se mueve en el terreno de la fama (= tradición) que, aunque de forma imprecisa, otorga perennidad:

> *Quis deus, o Musae, tam saeva incendia Teucris*
> *avertit? tantos ratibus quis depulit ignis?*
> *dicite: prisca fides facto, sed fama perennis.*[26] (*Aen.* 9, 77–79)

La frase final se refiere al terreno lábil en el que se mueve el cantor: la certeza (*fides*) en cuanto al hecho (*factum*) se sitúa en tiempos remotos (*prisca*), pero la fama, aunque sea sin exactitud, lo ha conservado vivo (*fama perennis*). La exactitud, obviamente, deben aportarla las Musas, que son las que 'conocen' verdaderamente. A ellas, pues, el cantor les pide que canten: *Pandite Helicona; cantus movete*; *dicite.*[27]

Respecto de estas invocaciones de tipo homérico, que responden sin duda a la fisonomía rapsódica del canto virgiliano (ya vimos antes la prioridad del *continuum* por sobre la división en libros), la estructura de la invocación que ofrece nuestro proemio presenta diferencias substanciales, que, en buena medida, la asocian al primer proemio de la obra (1, 1–11). Dos elementos evidentes podemos señalar por ahora: el hecho de que en ambos el cantor se dirija a la Musa en singular –y se trata, creo, de un singular real no aparente como el de 9, 525–[28] y el hecho de que adopte respecto de ella una posición de notoria autonomía, nada

quiénes eran los príncipes y los caudillos de los dánaos. / El grueso de las tropas yo no podría enumerarlo ni nombrarlo, / ni aunque tuviera diez lenguas y diez bocas, / voz inquebrantable y un broncíneo corazón en mi interior, / si las Olímpicas Musas, de Zeus, portador de la égida, / hijas, no recordaran a cuantos llegaron al pie de Ilio. / Pero sí nombraré a los jefes y la totalidad de las naves.' Traducción de Crespo 1982: p. 35.

25 Algunos MSS, comentarios y ediciones repiten este verso en 9, 529. Cf. Rivero/Estévez/Librán/Ramírez 2011: III p. 156.

26 '¿Qué dios, oh Musas, a los teucros tan enconados incendios / les apartó? ¿Cuál expulsó de sus naves fuegos tan recios? / Decidlo: antigua es la fe en el hecho, pero la fama perenne.' Traducción de Rivero/Estévez/Librán/Ramírez 2011: III p. 127–128.

27 Si bien estas invocaciones responden en general a una tipología homérica, también cabe notar variaciones substanciales respecto del modelo. Por ejemplo la localización de las Musas en el Helicón, no en el Olimpo (cf. *Il.* 2, 484; 11, 218; 14, 508; 16, 112), es una señal hesiódica (cf. Hes. *Th.* 1–4), en primera instancia, pero sobre todo calimaquea, pues en el monte hesiódico se produce el diálogo del cirenaico con la Musas que transcurre a lo largo de los LL. 1 y 2 de *Aitia* (cf. *AP* 7, 42).

28 *Vos, o Calliope, precor, adspirate canenti.* El plural hace evidente aquí la función representativa de Calíope respecto del coro.

© 2019, V&R unipress GmbH, Göttingen
ISBN Print: 9783847110699 – ISBN E-Book: 9783847010692

'homérica'. Son motivos más que suficiente para considerarlos aparte, como piezas de particular espesor programático.

4. Cantor y Musa en los dos proemios de la *Eneida*

En este punto me parece fundamental recuperar un concepto orientador: en las obras de Virgilio los 'proemios en el medio' tienen la función prioritaria de exponer las ideas en que se funda el tipo de poesía que el poeta cultiva, entendiendo por 'tipo de poesía' tanto la materia que trata como la forma de tratarla. De allí que en sus estructuras tenga una función fundamental la alusión a los modelos literarios respecto de los cuales el poeta se posiciona. Es el caso de Teócrito y Calímaco en el proemio de la *Égloga* 6 y el de Píndaro y Calímaco en el proemio del L. 3 de las *Geórgicas*.[29] Desde esta perspectiva, la función alusiva del nombre de Érato en un proemio que anuncia temas exclusivamente bélicos difícilmente se refiera a la materia erótica del poema apoloniano (sin equivalente en la parte iliádica de la *Eneida*); es más lógico pensar que se refiera a una forma de entender y de asumir la poesía que Virgilio identifica en Apolonio y tal vez en otros poetas alejandrinos. Es, pues, muy importante llegar a una definición, lo más precisa posible, de la función que el cantor le asigna a la Musa en este proemio y su posible relación con el texto apoloniano.

Como ya vimos, Virgilio reproduce, en algunos momentos de la parte iliádica, el modelo 'homérico', en el cual el cantor se declara 'vocero' de las Musas. Pero en los dos proemios de la obra, que son los lugares de mayor espesor programático, la Musa invocada es individual; en el segundo se la identifica como Érato. Es una elección muy significativa si tenemos en cuenta que diversos aportes de la crítica reciente[30] señalan a Érato como una Musa predilecta de los alejandrinos, en la que identifican un nuevo tipo de relación (diversa respecto de la tradicional 'homérica': *Il* 1, 1 μῆνιν ἄειδε, θεά,) entre poeta y 'asistencia divina'. En Érato se reconoce a una Musa que interactúa con el poeta a modo de interlocutora, relación de la cual los *Aitia* de Calímaco (LL. 1–2) representan el ejemplo más conspicuo (cf. frgs. 3; 7, 19–22; 43, 46–55; 759 Pf.). En esta dirección, el estudio que S. Kyriakidis ha consagrado a nuestro proemio aporta testimonios y argumentos consistentes[31] que, si bien sobre la base de la relación etimológica del

29 Respecto de los modelos del proemio en el medio de las *Geórgicas* cf. Wilkinson 1969: pp. 165–172 y 323–324; Thomas 1992 y 1993. Por supuesto es muy conocida, también, la alusión de *georg.* 3, 9 al autoepitafio de Ennio, *Epigr.* 18 V.

30 Cf. Bocciolini Palagi 2016: p. 33–37.

31 Entre los testimonios: Diodoro Sículo (4, 7, 4), Plutarco (Moral. [*Quaest. conv.*] 746F) y el gramático estoico Lucio Eneo Cornuto (Ch. 14 [p. 16 Lang]). Este último sin duda ofrece el testimonio de mayor interés.

© 2019, V&R unipress GmbH, Göttingen
ISBN Print: 9783847110699 – ISBN E-Book: 9783847010692

nombre Érato con ἐράω y ἔραμαι,[32] sugieren una particular vinculación de esta Musa con la adquisición de conocimientos a través del intercambio de preguntas y respuestas. Entre los testimonios alejandrinos resulta de sumo interés la mención de Érato en el fragmento calimaqueo 238 SH (v. 8),[33] correspondiente a L. 2 de *Aitia*, donde va acompañada de un verbo (ἀνταπάμειπτο 'respondió') que supone precisamente un diálogo de pregunta y respuesta. A esta caracterización de 'Musa interlocutora' se refiere un texto de Cornuto (Ch. 14 [p. 16 Lang]) donde Érato resulta asociada a la dialéctica filosófica y recibe la calificación (significativa para nosotros) de ἐπίσκοπον ('tutora', 'monitora').[34] Por otra parte Ovidio ofrece en sus *Fastos* una prueba contundente de que también entre los poetas romanos Érato se asocia al ejercicio del diálogo entre poeta y Musa: el L. 4 contiene un extenso desarrollo de preguntas y respuestas entre el poeta y Érato (v. 195–355), cuyo contenido no es amoroso sino etiológico. Como señala acertadamente Kyrikiadis, no hay un diálogo semejante con las otras Musas nombradas en la misma obra.[35]

Pero también las *Argonáuticas* de Apolonio proponen una representación no tradicional del vínculo poeta-Musa. L. Paduano Faedo ha señalado que es precisamente en el inicio del *epos* apoloniano donde se lleva al extremo la reformulación de ese vínculo, a través de una invocación inicial 'diferida' (1, 18–22) en la cual el cantor, luego de haber anunciado su canto en primera persona, le pide a las Musas (en plural) que sean sus 'ministras' (ὑποφήτορες 'transmisoras'), con lo que se establece una verdadera 'inversión' de la relación tradicional.[36] No menos interesantes son las invocaciones de Apolonio a Érato, en los LL. 3 y 4.[37] En el proemio del L. 4 (v. 1–5) la Musa es requerida con fórmula 'odiseica' (ἔννεπε), pero de inmediato ese requerimiento aparece 'motivado' por la incertidumbre del cantor entre dos posibles 'causas' de la huida de Medea de la Cólquide. O sea que Érato es llamada para resolver un interrogante, lo que la acerca bastante a la función 'dialógica' que venimos señalando.[38] En realidad la idea de una relación 'docente' de la Musa con el cantor se registra ya en la *Odisea*

32 Diodoro Sículo (4, 7, 4) en realidad parece asumir una relación etimológica diversa con el verbo ἐρωτάω 'preguntar'.

33 Ἐρατὼ δ' ἀνταπάμειπτο τά[δε· 'y Érato respondió por su parte de este modo…'.

34 Bocciolini Palagi 2016: 33–37 examina este carácter de 'Musa *docta*' que tiene Érato, pero lo entiende como una más de las facetas de una Musa a la que define, igual que a Venus, 'poliédrica'.

35 Kyriakidis 1994: p. 205, n. 34: Ovidio las invoca especialmente en el L. 5 y responden, por turno, Polimnia (v. 11), Urania (v. 57) y Calíope (v. 81). Cabe recordar también que el mismo Ovidio destaca en Érato, con el epíteto *docta*, la capacidad racional de la Musa (*ars* 2, 425).

36 Cf. Paduano Faedo 1970, que centra su análisis en la expresión Μοῦσαι δ' ὑποφήτορες εἶεν ἀοιδῆς. (v. 22).

37 Los especialistas coinciden en que la Musa invocada en 4, 1 es la misma de 3, 1, es decir Érato.

38 Cf. Paduano Faedo/Fusillo 1986: pp. 537–539 donde se cita Call. *Aitia* 3; 7, 19–22; 43; 46–55; 759 Pf.

© 2019, V&R unipress GmbH, Göttingen
ISBN Print: 9783847110699 – ISBN E-Book: 9783847010692

(8, 481; 488), y la reencontramos en también en Hesíodo (*Theog.* 22–23) y en Teócrito (*id.* 7, 92),[39] por lo que no cabe hablar de un 'descubrimiento' sino de una recuperación y enfatización alejandrina, acorde con una nueva concepción de la creación poética.

En principio, el proemio apoloniano que más nos interesa (L. 3) no parece presentar esa faceta de la Musa, puesto que el cantor usa la fórmula 'odiseica' (μοι ἔνισπε) y la motivación, en este caso, es la materia erótica que va a tratar. Pero la expresión inicial παρά θ' ἵστασο ('ponte a mi lado') y el tono 'familiar' con que el poeta le habla a la Musa, explicando sus cualidades y su nombre (v. 3–5), dan a entender un tipo de relación que no es la tradicional de 'dependencia'.[40]

Los dos proemios de la *Eneida* que estamos estudiando proponen un vínculo entre cantor y Musa profundamente impregnado de estas variaciones alejandrinas. En el proemio inicial el cantor marca con sus primeras palabras la diferencia respecto de los inicios homéricos (*Il.* 1, 1 μῆνιν ἄειδε θεὰ; *Od.* 1, 1 ἄνδρα μοι ἔννεπε, μοῦσα,) mediante la eliminación de la Musa y el anuncio del canto en primera persona (*Aen.* 1, 1 *Arma virumque c a n o*…).[41] Recién en un segundo momento (v. 8–11) llega la invocación a la Musa (innominada), que se formula mediante un verbo que refiere a la memoria (*memora*). Pero no es el canto o la materia del canto lo que el cantor pide, sino algo más específico: v. 8 *Musa mihi causas memora*. La crítica reconoce en este pedido una clara referencia a la perspectiva etiológica del *epos* virgiliano, que lo asocia sin duda a la gran obra de Calímaco, los *Aitia.* Pero, como hemos visto, también en Apolonio (proemio del L. 4) la Musa aparece en sugestiva relación con la explicación de 'causas'.[42]

En el segundo proemio, la exhortación a la Musa (*Nunc age*…; idéntica a la que abre el L. 3 de Apolonio) y la inmediata enunciación de los argumentos del canto que se está iniciando (enunciación que comienza antes de nombrar a la Musa: …*qui reges*…), inducen a esperar que la frase concluya con el canónico verbo en imperativo de los proemios épicos (ἄειδε; ἔννεπε). Pero el v. 40 nos depara la sorpresa de que los argumentos enunciados dependen de un verbo en primera

39 En este caso son las Ninfas las que cumplen la función de 'enseñar'.

40 Hunter 1989: p. 95–96 habla de 'igualación' entre poeta y Musa a partir de la expresión παρά θ' ἵστασο, pero llamativamente no dice nada respecto del verbo empleado, que es el mismo del proemio de la *Odisea.* No comparto, pues, su tajante diferenciación de este proemio 'igualitario' respecto de los otros (LL. 1 y 4) que serían, por contraste, 'tradicionales'. Williams 1985: p. 36 considera, en cambio, al proemio del L. 3 "perfectly ordinary Homeric type of address"; criterio que tampoco comparto.

41 Es muy sabido que este gesto implica una señal programática de apartamiento del canon homérico, caracterizado por el pedido a la Musa de que cante o que cuente (ἄειδε; ἔννεπε).

42 Así como se da por descontado que la Musa innominada de A. R. 4, 1 es Érato, parece también posible, aunque no forzoso, conjeturar que la Musa innominada de este proemio inicial de la *Eneida* sea la misma del segundo proemio, es decir, Érato.

© 2019, V&R unipress GmbH, Göttingen
ISBN Print: 9783847110699 – ISBN E-Book: 9783847010692

persona singular (*expediam*), seguido inmediatamente por un anuncio ratificatorio de igual tenor (*revocabo*). La posición que asume el cantor es la misma del primer proemio, pero esta vez obliga al lector a llenar un vacío: ¿qué es lo que el cantor le pide a la Musa?

La respuesta a este interrogante está a la mano (v. 41 *tu vatem, tu, diva, mone*), pero no es de fácil interpretación. De hecho va seguida por otra serie de anuncios (de extensión equivalente a la de la primera), otra vez en primera persona singular: *dicam… / …dicam…* El cierre del proemio ratifica, sin lugar a dudas, el protagonismo del cantor: *…mihi nascitur / … moveo.*[43] Tenemos entonces una estructura dominada por la acción excluyente del cantor, en cuyo centro, sin embargo, él le pide a la Musa Érato un cierto tipo de 'intervención'. Sobre la base de esa señal el lector debe reponer un aspecto fundamental del 'programa' expuesto en el proemio: la relación del cantor con su Musa o, dicho de otro modo, el 'significado' de la invocación a Érato.

La intervención que el cantor le pide a la Musa está definida por un verbo (v. 41 *mone*) que pertenece etimológicamente al mismo campo semántico del usado en el primer proemio (*memora*), lo cual está en línea con la condición de hijas de *Mnemosyne* que Virgilio destaca en las Musas (cf. 7, 645). Así lo entiende el *OLD* cuando coloca nuestro pasaje bajo la primera acepción de *moneo* (forma causativa de *memini:* 'recordar'): "To bring to the notice of, remind, tell (of)", o sea, 'recordar' en sentido transitivo ('Tú, diosa, tú, recuérdale al vate'), o sea, casi un sinónimo de *memora.*[44] ¿Pero qué es lo que Érato debería 'recordarle' al cantor? Cabe observar que en los demás ejemplos aportados por el *OLD* para esta acepción, con el verbo acompañado solamente por acusativo de persona (Plaut. *capt.* 191; *St.* 578; Cic. *Sul.* 23), se deduce fácilmente del contexto 'la cosa' que se le 'recuerda' a la persona en cuestión. En nuestro caso habría que deducir que la Musa debe 'recordarle' al cantor los temas que acaba de anunciar (v. 37–40) y los que anuncia a continuación (v. 41–44). Pero hemos dicho que él, siguiendo al Apolonio de los LL. 1 y 4, ha iniciado su canto en primera persona, por lo que sería contradictorio que ese fuera su pedido a la Musa. Con mejor criterio Buchwald (*ThlL* VIII, IX 1409) coloca este ejemplo de *moneo* en la acepción *i.q. docere*, y en un apartado especial que reúne testimonios en el que las Musas u otros seres divinos son los 'enseñantes'.[45] Abonando esta línea de lectura me

43 Dejo de lado las correspondencias entre los temas anunciados y la estructura de la parte iliádica. Mi interés radica exclusivamente en la posición que asume el cantor.

44 También es la lectura de Kyriakidis 1994: p. 201, que en esto me encuentra discrepante.

45 El primero es nuestro proemio y luego siguen, también con el verbo en imperativo: Ov. *fast.* 1, 467; 3, 261; 5, 447; Val. Fl. 1, 5; 6, 34. Con otros modos verbales: Tib. 1, 6, 50; Ov. *fast.* 3, 154; Vitr. 9 *praef.* 7. Los ejemplos con significado absoluto o con sólo acusativo de persona son muchos: e. g. Cic. *Tusc.* 2, 44; Sen. *epist.* 29, 1; Colum. 6, 31, 1; Quint. *inst.* 4, 1, 14; Plin. *paneg.* 26, 2; Gell. 5, 1, 1.

© 2019, V&R unipress GmbH, Göttingen
ISBN Print: 9783847110699 – ISBN E-Book: 9783847010692

parece interesante recordar la equivalencia *Mnemosyne* = *Moneta* que establece Livio Andronico en su traducción de *Od.* 8, 481 o 488 (frg. 21 Blänsdorf: *nam diva Monetas filia docuit*), especialmente porque allí la Musa aparece fuertemente ligada a la memoria (*Moneta* < *moneo*), pero la acción que se le atribuye, replicando el modelo odiseico, es la de 'enseñar' (*docuit*). La elección virgiliana del verbo *moneo* en su invocación a Érato podría constituir, entonces, una alusión doble, a la *Odisea* homérica y a la *Odussia* de Livio Andronico.

Como trataré de demostrar, este significado de 'enseñar' que asume el verbo *moneo* en nuestro proemio se adecua mucho mejor tanto a la idea de la Musa que representa 'Érato', cuanto, paradójicamente, a la condición de *vates* que se adjudica el cantor en la misma frase.

5. La condición de *vates* del cantor

Si se admite, al menos como hipótesis, que la invocación a Érato remite a un nuevo tipo de relación, que llamamos dialógica, del cantor con la Musa, el problema a afrontar de inmediato es por qué en ese contexto el cantor se autodefine *vates*, utilizando un término que, en principio, evoca la idea contraria, es decir la del 'inspirado', 'poseído', por la divinidad.[46] Para abordar este problema es oportuno partir de la presencia, en este proemio, de componentes alusivos a la primera de las obras virgilianas, las *Églogas.* El final del proemio que nos ocupa (*maior rerum mihi nascitur ordo, / maius opus moveo*) contiene una clara evocación de la *Égloga* que, en mayor medida que ninguna, había mostrado al Virgilio poeta-pastor proclive a la elevación de la materia y la forma de su canto (*ecl.* 4, 1 *Sicelides Musae, paulo maiora canamus!*;[47] 4, 5 *magnus ab integro saeclorum nascitur ordo*).[48] La autoalusión que estoy señalando se extiende a

46 El *OLD* indica una origen ítalo-céltico del término y lo vincula etimológicamente con el irlandés *fāith* 'bard' y el galés *gwawd* 'song of praise'; lo considera emparentado con el gótico *wods* 'enajenado', 'poseso'. Varrón en *ling.* 7, 36, comentando el frg. 206 Sk. de Ennio, del que nos ocuparemos en breve, considera a *vates* sinónimo arcaico de *poeta* y propone una relación etimológica con el v. *vieo* 'entrelazar' (*a viendis carminibus*). A juzgar por el testimonio de Isid. *orig.* 8, 7, 3 Varrón habría oscilado entre esa etimología y otra relacionada con el término *vis* (*a vi mentis*), que hace referencia al *invasamento.* Esta última connotación es evidente en Cic. *div.* 114, uno de los pasajes que transmite el frg. enniano 206 Sk. ya mencionado.

47 'Musas sicilianas, cantemos asuntos un poco mayores'. Es interesante advertir que la 'elevación' del canto apela allí a unas 'Musas' (*Sicelides*) que no representan la 'inspiración divina' sino un modelo literario (Teócrito). Cito el texto de *Églogas* y *Geórgicas* por Mynors 1969.

48 'un gran orden de generaciones está naciendo en su integridad'. Muy sugestiva también la coincidencia del segundo proemio enéidico con Liv. 1, 1, 4 *Aeneam … domo profugum … ad*

© 2019, V&R unipress GmbH, Göttingen
ISBN Print: 9783847110699 – ISBN E-Book: 9783847010692

otra *Égloga* clave, la sexta; son señales de ello tres términos: *reges* (dos veces, v. 37 y 42), *dicam* (dos veces, v. 41–42) y *mone* (v. 41). Tales componentes remiten, esta vez, a la primera declaración programática del *opus* virgiliano, el proemio de la *Égloga* 6 (v. 3–5):

> *cum canerem r e g e s et proelia, Cynthius aurem*
> *vellit et a d m o n u i t "pastorem, Tityre, pinguis*
> *pascere oportet ovis, deductum d i c e r e carmen".* (*ecl.* 6, 3–5)[49]

Es evidente, además, que *proelia* aparece expandido en nuestro proemio: *primae exordia pugnae*; *horrida bella*; *sub arma coactam.* Se configura, pues, otra autoalusión que tiene bastante sentido: el poeta está realizando en la *Eneida* aquello que el Apolo Cintio, con su mandato de *deductum dicere carmen*, le había impedido hacer en los inicios de su carrera como poeta: *canere reges et proelia.*

El 'proemio en el medio' de las *Églogas* plantea en realidad un conflicto entre una vocación inicial de cantar 'reyes y combates' (o sea, de consagrarse a la épica heroica de tipo homérico)[50] y algo que podríamos definir como un mandato estético o artístico, el de cultivar el *carmen deductum.* En general la crítica reconoce en esa escena la alineación de Virgilio con la Μοῦσα λεπταλέη ('Musa delicada' o 'fina') de Calímaco (*Aitia* fr. 1, 21–24 Pf.), lo que implica un rechazo (*recusatio*)[51] del poema uno y continuo, en miles de versos, sobre reyes y héroes (épica heroica homerizante).[52] Sin embargo, no podemos olvidar que esta escena

maiora rerum initia ducentibus fatis … classe ad Laurentem agrum tenuisse. Cf. Bocciolini Palagi 2016: p. 30.

49 'Como yo estuviese cantando reyes y combates, el Cintio / me tiró la oreja y me advirtió: "Corresponde, Títiro, que un pastor / gordas ovejas apaciente, que diga un canto atenuado"'. En los comentarios y biografías antiguas de Virgilio se interpreta que *ecl.* 6, 3 da cuenta de un intento inicial de componer un poema épico de contenido histórico romano, abandonado en razón de su extrema dificultad: cf. Serv. *ecl.* 6, 3: *et significat aut Aeneidem aut gesta regum Albanorum, quae coepta omisit nominum asperitate deterritus*; Donat. *vita Verg.* 65–66 Brumm. = p. 26, 9–27, 1 Brugnoli/Stok: *cum res Romanas incohasset, offensus materia ad Bucolica transiit.* Las lecturas en clave biográfica son a menudo discutibles, pero me parece evidente que en este pasaje Virgilio quiso sugerir, como mínimo, su temprano interés por la épica heroica mítica.

50 Errado me parece Cucchiarelli 2012: p. 325 (excelente comentario del que mucho me he servido), cuando homologa *reges et proelia* (v. 3) a *laudes et tristia bella* (v. 6–7) y los entiende como "épica encomiástica su soggetti contemporanei", a la luz de Hor. *ars* 73. Pero el verso horaciano se refiere al 'registro estilístico' de la épica heroica en conjunto (cuyo modelo es Homero), mientras que nuestro término *reges* marca una neta diferencia de contenido respecto de las *laudes* de Varo. A partir de esa diferenciación cabe reconocer la misma diversidad entre *proelia* (combates de héroes míticos) y *tristia bella* (guerras civiles coetáneas). De este tema me ocupo en un artículo de próxima publicación en el vol. 40 de la revista *Argos.*

51 Del motivo de la *recusatio* y de su variante 'augustea' (la *excusatio*) me he ocupado en diversos trabajos; los más recientes Álvarez Hernández 2014 y 2017.

52 Es la posición de Thomas 1985: pp. 61–73, que estableció acertadamente la relación intertextual entre nuestro proemio y las *Églogas* 4 y 6. Mi discrepancia con este excelente estudio,

© 2019, V&R unipress GmbH, Göttingen
ISBN Print: 9783847110699 – ISBN E-Book: 9783847010692

virgiliana se inserta en un contexto teocriteo, en primer lugar porque Teócrito está expresamente evocado como el referente del canto bucólico (v. 1–2 *Prima Syracosio dignata est ludere versu / nostra neque erubuit silvas habitare Thalea*), en segundo lugar porque la declaración programática está puesta en boca del pastor Títiro (v. 4 *"pastorem, Tityre, …"*) y es una justificación del canto bucólico (v. 8 *agrestem tenui meditabor harundine Musam*). Este marco teocriteo obliga a reconsiderar la fórmula *deductum dicere carmen* con una mirada más amplia, no circunscripta exclusivamente al intertexto calimaqueo. Cabe recordar, en este sentido, que el *Idilio* programático por excelencia de Teócrito (*Id.* 7 *Thalysia*) –aludido en la *Égloga* a través de la Musa *Thalea* (v. 1–2)– contenía una declaración explícita (tan explícita como la de Calímaco) respecto del *epos* heroico de impronta homérica:

ὁ δ' αἰπόλος ἁδὺ γελάσσας,
"τάν τοι" ἔφα "κορύναν δωρύττομαι, οὕνεκεν ἐσσὶ
πᾶν ἐπ' ἀλαθείᾳ πεπλασμένον ἐκ Διὸς ἔρνος.
ὥς μοι καὶ τέκτων μέγ' ἀπέχθεται, ὅστις ἐρευνῇ
ἶσον ὄρευς κορυφᾷ τελέσαι δόμον εὐρυμέδοντος,
καὶ Μοισᾶν ὄρνιχες, ὅσοι ποτὶ Χῖον ἀοιδὸν
ἀντία κοκκύζοντες ἐτώσια μοχθίζοντι." (*id.* 7, 42–48)[53]

El reconocimiento que el cabrero Lícidas le concede a Simiquidas de ser "un brote de Zeus moldeado en la verdad" es consecuencia directa de la declaración que Simiquidas había hecho en los v. 37–41, donde se reconoce Μοισᾶν καπυρὸν στόμα ('sonora voz de la Musas') pero no ἀοιδὸν ἄριστον ('el mejor cantor'; como algunos le dicen), porque admite estar, en el canto, muy por debajo de Asclepíades de Samos y de Filetas de Cos.

Sabemos con seguridad que Virgilio tenía muy presente este pasaje, porque lo reescribe en *ecl.* 9, 32–36, donde el pastor Lícidas (retorna alusivamente el nombre teocriteo), en diálogo con el pastor Meris, declara:

como se verá, radica en que no considero al libro bucólico virgiliano ni a la declaración programática de *ecl.* 6, 1–12 como puramente calimaqueos.

53 'Y el cabrero, sonriendo con dulzura, me dijo: "Te daré / entonces mi cayado porque eres por entero un brote / de Zeus moldeado en la verdad. Pues mucho me es odioso / tanto aquel arquitecto que intenta realizar una morada / comparable a la cima del cerro Oromedonte, como todas / las aves de las Musas que en cacarear se empeñan, vanamente, / frente al cantor de Quíos."' Traducción inédita de Irene M. Weiss.

© 2019, V&R unipress GmbH, Göttingen
ISBN Print: 9783847110699 – ISBN E-Book: 9783847010692

incipe, si quid habes. et me fecere poetam
Pierides, sunt et mihi carmina, me quoque dicunt
vatem pastores; sed non ego credulus illis.
nam neque adhuc Vario videor nec dicere Cinna 35
digna, sed argutos inter strepere anser olores. (*ecl.* 9, 32–36)[54]

Así como el Lícidas teocriteo se decía 'sonora voz de las Musas', el virgiliano se dice 'poeta de las Piérides'; y así como el pastor de Teócrito niega ser 'el mejor cantor', el virgiliano niega ser un *vates*, dando por sentado que se trata de una categoría superior a la de *poeta*; y así como el Lícidas teocriteo se compara con dos grandes maestros del alejandrinismo (Asclepíades y Filitas), el Lícidas virgiliano se compara con dos eximios 'cantores' romanos coetáneos: Vario y Cinna. Las respectivas voces de la rana y los grillos, son substituidas por las del ganso y los cisnes en la reescritura virgiliana, lo que implica, en ambos casos, subrayar la 'materialidad sonora' de la poesía. La elección de Vario y Cinna como representantes de una jerarquía superior del canto supone la superación, por parte del pastor/cantor, de la oposición calimaqueo/neotérica entre epilio docto y *epos* indocto.[55] Y queda claro, además, que entre uno y otro 'nivel' de canto hay una relación evolutiva, porque en ambos casos el pastor dice no estar 'todavía' en condiciones de competir con los grandes cantores (*id.* 7, 39 οὐ γάρ πω 'pues aún no'; *ecl.* 9, 35 *adhuc* 'hasta ahora').

Esta concepción evolutiva de la propia escritura se expresa una vez más mediante la dupla *poeta/vates* en *ecl.* 7, 25–28 *Pastores, hedera crescentem ornate poetam, / Arcades, invidia rumpantur ut ilia Codro; / aut, si ultra placitum laudarit, baccare frontem / cingite, ne vati noceat mala lingua futuro*.[56] Tal idea subyace, a mi parecer, en otros pasajes que implican el propósito de alcanzar alguna vez el objetivo de *dicere facta*, o sea, hacer épica heroica: *ecl.* 4, 53–57 *o mihi tum longae maneat pars ultima vitae, / spiritus et quantum sat*

54 'Comienza, si tienes algo. A mí también me hicieron poeta / las Piérides, yo también tengo cantos, a mí también me llaman / vate los pastores; pero yo no les doy fácil crédito. / Porque hasta aquí no parezco decir algo digno de Vario ni de Cinna, / sino graznar como un ganso entre cisnes canoros.'

55 Los nombre de Vario y Cinna –poetas pertenecientes a épocas y orientaciones literarias diversas (otro tanto ocurría con los modelos evocados por Teócrito)– parecen reunidos para superar la dicotomía neotérica (de observancia calimaquea) entre epilio refinado y epos tosco, expresada por Catulo en el c. 95, donde el elogio del apenas editado epilio de Cinna, *Zmyrna*, va acompañado de una condena de los extensos y ripiosos *Annales* de Volusio. Vario, por su parte, es reconocido por los augusteos como el modelo de los géneros 'altos': *epos* y tragedia: cf. Hor. *sat.* 1, 10, 43–44; *carm.* 1, 6, 1–4; *ars* 53–55.

56 'Pastores, adornad con hiedra al novel poeta, Arcades, / hasta que revienten de envidia las entrañas de Codro; / o si le alabare más de lo justo, ceñidle de bácara la frente, / no sea que su lengua maldiciente dañe al futuro vate.' Traducción de Recio/Soler 1990: p. 2002.

© 2019, V&R unipress GmbH, Göttingen
ISBN Print: 9783847110699 – ISBN E-Book: 9783847010692

erit tua dicere facta (se refiere a las *res gestae* del *puer*);[57] 8, 6–10 *tu [sc. Pollio] mihi, seu magni superas iam saxa Timavi / sive oram Illyrici legis aequoris, -en erit umquam / ille dies, mihi cum liceat tua dicere facta?/ en erit ut liceat totum mihi ferre per orbem / sola Sophocleo tua carmina digna coturno? etc.*[58] Finalmente, postulo que la misma idea subyace en el 'proemio en el medio' (*ecl.* 6, 1–7) del que hemos partido, en el cual la escena del mandato de Apolo debe entenderse como llamado a la prudencia a un pastor/cantor que ha querido prematuramente constituirse en *vates:* v. 2 *cum canerem reges et proelia…* El *carmen deductum*, entonces, no está planteado como una elección para siempre sino como una primera etapa del canto.[59]

En el cierre del libro bucólico (*ecl.* 10), y a modo de *sphragís*, el autor declara su condición de *poeta:* v. 70–71 *Haec sat erit, divae, vestrum cecinisse p o e t a m , / dum sedet et gracili fiscellam texit hibisco.*[60] Y puesto que el autor del libro se considera poeta de las Piérides,[61] podríamos pensar que se ve más cercano al Lícidas de *ecl.* 9, 32–33 (*et me fecere p o e t a m / Pierides*) que al arrogante Tirsis de *ecl.* 7, 25–28, lo que dejaría implícita, también para él, la vocación de 'superar' esa condición. Virgilio no volverá a emplear en toda su obra el término *poeta* referido a sí mismo. Y cuando vuelva (una sola vez) a emplear una palabra para definir su condición esa palabra será *vates*, en el segundo proemio de *Eneida*, que es nuestro objetivo. Parece evidente que, con su última obra, Virgilio alcanzaba la meta ya propuesta en su primera. Entre estos dos momentos extremos (Virgilio

57 '¡Oh, me alcance entonces la última parte de mi larga vida / y aliento bastante para cantar tus gestas.' Traducción de Recio/Soler 1990: p. 190.

58 'Oh tú, ora me franquees ya los peñascos del gran Timavo, / ora recorras la orilla del mar Ilírico, ¿llegará / por fin el día en que me sea permitido cantar tus gestas? / ¿Llegará cuando pueda difundir yo por el orbe entero / tus versos, únicos dignos del coturno de Sófocles?' Traducción de Recio/Soler 1990: p. 205.

59 He tratado el tema del programa 'evolutivo' o 'ascencional' de la bucólica virgiliana en diversos trabajos (cf. Álvarez Hernández 2000, 2014a, 2014b), sin haber conocido (*ahimé*) una contribución que considero capital y que no me parece que haya merecido la debida atención por parte de la crítica. Me refiero a Griffiths 1969, que expone con admirable acribia –partiendo de la probable connotación 'profética' (o sea, 'vática') del término *myricae* (*ecl.* 4, 2)– la presencia del componente 'vático' en la bucólica virgiliana e indaga con acierto esa connotación en el uso virgiliano del verbo *cano* y del sustantivo *carmen.* Amplia y justificada recepción ha tenido, en cambio, J. Van Sickle, también pionero, al menos desde 1966, en explorar el componente vático de las *Églogas.* Cf. Van Sickle 2004: especialmente p. vii–xxxvi.

60 'Bastante será, diosas, que vuestro poeta haya cantado esto, / mientras, sentado, teje con flexible malvavisco un canastillo, Piérides'. Traducción de Recio/Soler 1990: p. 220.

61 La denominación *Pierides*, que Virgilio emplea solamente en su primera obra, tiene su punto de partida en Hesíodo (*theog.* 1; 25; 50–55) y no falta en Teócrito (cf. 10, 24; 11, 3). En el libro bucólico virgiliano parece asumir una connotación 'tradicional' al evocar la función 'generadora' de las Musas, ya sea respecto del canto (*ecl.* 6, 13; 8, 63), ya sea respecto del cantor (*ecl.* 9, 33; 10, 72).

© 2019, V&R unipress GmbH, Göttingen
ISBN Print: 9783847110699 – ISBN E-Book: 9783847010692

poeta/Virgilio vate) se ubican las *Geórgicas*, donde el discurso programático virgiliano experimenta la particular modulación que en breve veremos.

6. Resemantización del término *vates*

La recuperación de la figura del *vates*, clave del 'augusteísmo' en poesía,[62] implica, al mismo tiempo, una resemantización del término, que es la que hace posible la idea de la continuidad *poeta-vates*. En procura de identificar las directrices de esta resemantización, creo importante observar que en el libro bucólico virgiliano el término *vates* no se emplea nunca con su significado normal de 'profeta' o 'adivino' o 'cantor inspirado', que tenía una connotación negativa por lo menos desde los tiempos de Ennio. El fr. 206 Sk. nos permite constatar que el autor de los *Annales* –con los cuales se iniciaba la historia hexamétrica de la épica romana– había expresado un explícito desdén por los *vates*, en tanto cultores (junto con los *Faunei*) del primitivo verso saturnio:

scripsere alii rem
vorsibus quos olim Faunei vatesque canebant (fr. 206 Sk.)[63]

Esos 'otros' (*alii*; forma elíptica de aludir a Nevio) que habían usado el verso saturnio para escribir (*scripsere*) la primera guerra púnica (probablemente es el argumento aludido mediante el término *rem*) eran vistos por el *dicti studiosus* (= *philologos*) Ennio[64] como anclados en un estadio primitivo. A mi parecer, el planteo enniano se fundaba en la oposición entre el saturnio como verso de la primitiva 'cultura oral' (*quos Faunei vatesque canebant*) y el hexámetro como verso de la nueva 'cultura escrita' (*alii scripsere*), oposición que daba lugar a la descalificación de quienes 'escribieron' con un tipo de verso indigno de la alta cultura (= la del *dicti studiosus*). Esta definición programática de Ennio sancionaba, entre otras cosas, el predominio excluyente de la 'escritura hexamétrica' en la celebración de las grandes gestas de la romanidad y el consecuente relegamiento a un segundo plano de una tradición poética oral (*Faunei vatesque*) que en cierto modo se había prolongado en las obras épicas de Livio Andronico y Nevio gracias a la continuidad del verso saturnio.

62 Información básica sobre el tema en Nisbet/Hubbard 1970: p. 15 y 349, donde sin embargo no se considera la resemantización augustea del término. Buena orientación ofrece Williams 1985: p. 44–51.

63 'Otros han escrito esta materia / con versos que antaño cantaban los Faunos y los vates'. Sobre el rol decisivo de Ennio en la ruptura del epos romano respecto de la tradición en verso saturnio oportunas observaciones ofrece Suerbaum 1987.

64 El frg. 208 Sk., sin duda perteneciente el mismo pasaje dice: *neque Musarum scopulos / Nec dicti studiosus […] ante hunc*. 'ni las cumbres de las Musas, ni estudioso de los textos […] antes de éste'.

© 2019, V&R unipress GmbH, Göttingen
ISBN Print: 9783847110699 – ISBN E-Book: 9783847010692

El desprecio por los *vates*, en tanto embusteros y estafadores, es característico de la intelectualidad romana helenizada[65] y se mantiene firme hasta los tiempos del joven Virgilio, como podemos comprobar por testimonios de Lucrecio y de Cicerón.[66] De allí que sea sumamente significativo el uso del término en las *Églogas*, exclusivamente con el significado de 'eximio cantor' o de cantor en un grado más alto que el de poeta. La resemantización virgiliana del término *vates* parece implicar, en primera instancia, el propósito de reivindicar para su poesía una jerarquía que el 'canto' tuvo en sus remotos orígenes.

El hecho de que Virgilio haya comenzado su itinerario bajo el signo de la bucólica teocritea lleva implícita la idea fundamental de convertir al 'canto' en tema dominante del discurso poético.[67] Todo el libro bucólico está poblado de referencias a la μουσική (palabra y melodía) como atributo o capacidad distintiva no sólo de los pastores sino de algunos dioses o figuras míticas en particular: Apolo, Orfeo, Pan, Lino, Sileno. En el medio de estos dos grupos (pastores/dioses) Virgilio coloca, con especial intención, a Hesíodo (*ecl.* 6, 69–71) y se coloca también a sí mismo en tanto autor-pastor del libro (*ecl.* 10, 1–8 y 70–77; cf. especialmente v. 8). Es importante observar que, en todos los casos mencionados, la jerarquía del canto resulta indicada a través de cualidades o propiedades 'taumatúrgicas', que se corresponden con creencias arcaicas acerca del canto, encarnadas especialmente en la figura de Orfeo: efectos sobre la naturaleza animal, vegetal y mineral; capacidad profética y revelatoria. Las manifestaciones de esta capacidad aparecen graduadas, es decir que se sugiere una escala que va desde la simple 'resonancia' del canto en el entorno arbóreo (e. g. *ecl.* 1, 5; 6, 82–83; 10, 8), pasando por efectos sobre animales y cursos de agua (e. g. *ecl.* 8, 1–5), hasta llegar a la generación de una verdadera 'danza de los bosques' (e. g. 6, 27–30; 71). Las cualidades proféticas, revelatorias y taumatúrgicas del canto se manifiesta en grado sumo en las dos *Églogas* reconocidas como las más 'váticas' del conjunto: *ecl.* 4 y 6.

Pero lo más importante es, como ya dijimos, que Virgilio no describe dichas cualidades como resultantes de la 'inspiración' o de la 'posesión divina' del cantor, sino como efectos (e indicios) de la 'calidad' del canto. Es precisamente lo que sugiere la imagen con la que se abre el libro: *Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi, / silvestrem tenui Musam m e d i t a r i s avena / […] tu, Tityre, lentus in umbra / formosam resonare d o c e s Amaryllida silvas*,[68] en la que el término

65 Precisiones fundamentales sobre el tema en Timpanaro 1999: p. xxxii–xxxiii y lvii–lx.

66 E. g. Enn. *ann.* 374 Sk.; *scen.* 319–323 V.; Cic. *Catil.* 4, 2; *div.* 1, 4; Lucr. 1, 102–103.

67 Respecto de la tematización del canto en la bucólica teocritea cf. Weiss 2017, con amplia bibliografía.

68 'Títiro, tú, reclinado bajo la protección de una extendida haya, / una canción boscosa vas componiendo con delicada caña (…) tú, Títiro, relajado en la sombra, / enseñas a los bosques a repetir "hermosa Amarilis"'.

© 2019, V&R unipress GmbH, Göttingen
ISBN Print: 9783847110699 – ISBN E-Book: 9783847010692

Musa no alude a la inspiración divina sino al 'producto' del 'trabajo creativo' (*meditaris; doces*) del pastor-cantor.

No siendo, pues, la 'inspiración' el rasgo distintivo del 'vate', se hace necesario explicar en qué radica la recuperación del concepto y qué implicancias tiene el hecho de que los poetas augusteos se adjudiquen esa condición. Si se acepta que en el libro bucólico la mayor aproximación del poeta al canto 'vático' son las *Églogas* 4 y 6 en las que, no casualmente, el poeta se hace intérprete/divulgador de dos *vates* por excelencia, la Sibila de Cumas y el sátiro Sileno, cabe deducir que hay al menos dos rasgos definidores del 'canto vático' hacia el que se orienta Virgilio: a) uno es que la palabra del 'vate' se dirige a la *civitas* (*ecl.* 4, 3 *si canimus silvas, silvae sint c o n s u l e dignae*)[69] o sea que asume temas que van más allá de lo personal o de lo erudito, que eran las dos variantes fundamentales del neoterismo y del alejandrinismo;[70] b) el otro es que dicho canto tiene un contenido 'sapiencial' que abarca tanto el conocimiento racional del universo (*ecl.* 6, 31–40) como la memoria tradicional de los mitos (v. 41–63; 74–81).[71] El 'vate' augusteo se asume como alguien que, por sus propias capacidades, obtenidas a través de una búsqueda consciente y fatigosa, puede y debe explicarle o revelarle la realidad al colectivo ciudadano, darle las respuestas que necesita. Es el μάντις de la comunidad, pero un μάντις que ejerce pleno control sobre su palabra y cuyo ritual adivinatorio o revelatorio se desarrolla en la palabra misma, convertida en canto-rito.[72]

En las *Geórgicas*[73] la idea de un grado superior del canto (= poesía) se configura como 'sacerdocio', consagración al culto de las Musas que implica, de todos modos, enseñanza hesiódica y lucreciana dirigida al colectivo ciudadano. El término *sacerdos* referido al poeta no es usado por Virgilio, sino por Horacio (*carm.* 3, 1, 3) y por Propercio (3, 1, 3); pero la idea del 'sacerdocio poético' subyace en los pasajes autodefinitorios más importantes de la segunda obra virgiliana. En el final de las célebres *laudes Italiae* (*georg.* 2, 136–176), el poeta, dirigiendo su palabra a la *Saturnia tellus*, se describe y describe su canto en los siguientes términos:

69 'Dado que cantamos bosques, sean bosques dignos de un cónsul'. Este rasgo 'político' del poeta-*vates* se destaca en Hor. *epod.* 16, 66, texto que, como se sabe, dialoga con la *Égloga* 4.

70 Este aspecto está correctamente identificado en Williams 1985: p. 47–49.

71 Este segundo rasgo está muy presente en las *Argonáuticas* a través de la figura y del canto de Orfeo, que sin duda es modelo de Virgilio ya desde las *Églogas:* A.R. 1, 23–31; 494–515. He tratado el tema en Álvarez Hernández 2014.

72 E. g. Hor. *epod.* 16, 66; *carm.* 1, 31, 2; Prop. 4, 6, 1. Sobre la condición ritual de este último cf. el detallado comentario de Fedeli en Fedeli/Dimundo/Ciccharelli 2015: p. 812–816.

73 Thomas 1985: p. 61–73, ofrece un excelente análisis de la 'transición' que se observa en las declaraciones programáticas de las *Geórgicas.*

© 2019, V&R unipress GmbH, Göttingen
ISBN Print: 9783847110699 – ISBN E-Book: 9783847010692

tibi res antiquae laudis et artem
ingredior sanctos ausus recludere fontis
Ascraeumque cano Romana per oppida carmen. (*georg.* 2, 174–176)

por ti en asuntos y en arte de antigua gloria / me adentro, osando reabrir fuentes sagradas, / y voy entonando el canto ascreo por las ciudadelas romanas.

La referencia a Hesíodo (en particular a *Trabajos y días*) es indudable. Cabe entonces recordar que el poeta de Ascra era presentado en la *Égloga* 6 como un cantor taumaturgo (*ecl.* 6, 70–71), engarzado en la misma tradición de Sileno, de Lino y del mismísimo Apolo. Ahora es el propio Virgilio quien se instala en esa tradición. En la misma dirección nos orienta el símbolo de las 'fuentes' de las que se nutre el cantor, símbolo ya presente en Lucrecio y probablemente en Ennio.[74] El beber de fuentes sagradas implica una suerte de iniciación de la que deriva el 'saber' que el cantor-sacerdote posee y transmite a la comunidad. La idea del sacerdocio poético también está presente en *georg.* 2, 475–477:

Me vero primum dulces ante omnia Musae,
quarum sacra fero ingenti percussus amore,
accipiant caelique vias et sidera monstrent (*georg.* 2, 475–477)

A mí en verdad, como a primero, las Musas, dulces por encima de todo, / cuyos ritos celebro penetrado de inmenso amor, / me den su acogida y me muestren los caminos del cielo y los astros

En este pasaje tan significativo Virgilio, constituido en oficiante de los *Musarum sacra*, manifiesta su aspiración a tratar materias propias del conocimiento científico de la naturaleza (v. 476–482); sin embargo, siempre observante de la sensata modestia, considera también a la eventualidad de no lograrlo (v. 483–484), en cuyo caso habrá de continuar con el canto geórgico que lo ocupa (v. 485–489). Se trata, otra vez, de la aspiración a 'elevar' el nivel del propio canto, en este caso proponiendo como meta un *epos* científico-didáctico.[75] Pero la prueba de que esa materia de canto se corresponde exactamente con la condición de *vates*, está en el hecho de que ese tipo de *epos* es el que canta el *crinitus Iopas* de la *Eneida* (*Aen.* 1, 740–746), en el banquete con el que la reina Dido recibe a Eneas y los suyos en su palacio. Como señal inequívoca de que ese tipo de canto forma parte del repertorio de los *vates*, el resumen de lo cantado por Iopas incluye la recurrencia exacta de un entero verso del pasaje geórgico (*georg.* 2, 481; *Aen.* 1, 745 *quid tantum Oceano properent se tingere soles*). La aspiración manifestada por Virgilio, entonces, puede considerarse, una vez más, como aspiración a alcanzar la condición de *vates*.

74 Lucr. 4, 2–3. Cf. Enn. *ann.* frg. 210 Sk. con el respectivo comentario de Skutsch.
75 Sobre el *epos* didascálico "natural-filosófico" como alternativa de evolución ofrece observaciones clarificadoras Seng 2018: p. 362–368.

© 2019, V&R unipress GmbH, Göttingen
ISBN Print: 9783847110699 – ISBN E-Book: 9783847010692

Pero las *Geórgicas* contienen también el anuncio del último grado evolutivo del canto (= poesía), que Virgilio imagina como un *templum* donde él habrá de oficiar, como *sacerdos*, una especie de culto cívico:

> *temptanda via est, qua me quoque possim*
> *tollere humo victorque virum volitare per ora.*
> *primus ego in patriam mecum, modo vita supersit,* 10
> *Aonio rediens deducam vertice Musas;*
> *primus Idumaeas referam tibi, Mantua, palmas,*
> *et viridi in campo templum de marmore ponam*
> *propter aquam, tardis ingens ubi flexibus errat*
> *Mincius et tenera praetexit harundine ripas.*[76] (*georg.* 3, 8–15) 15

Observemos aquí la significativa imagen de 'hacer bajar' (*deducere*) a las Musas desde la cumbre del Helicón a las riberas del Mincio, el río natal de Virgilio. El protagonismo del poeta es de tal magnitud que tanto las Musas cuanto el César, a quien le está reservado el centro del *templum*, quedan en un segundo plano, subordinados al objetivo principal, que es la realización de ese último grado –el grado 'vático', según lo que venimos exponiendo– de la palabra poética.

7. La *Eneida* como palabra vática

¿Cuánto de este 'programa vático' virgiliano se realiza en la concepción de la *Eneida* y, particularmente, en la concepción del héroe Eneas? Lo primero que cabe observar es que en la *Eneida* la presencia de los *vates*, en el sentido de 'profetas', y la presencia de profecías o vaticinios, enunciadas por muy diversos emisores en muy diversas situaciones, se incrementa notoriamente respecto de las *Geórgicas*, que nos ofrece solamente el caso de Proteo. Este rasgo de la *Eneida* es de tal relevancia que podríamos definir a la última obra virgiliana como 'poema de los vaticinios' y a Eneas como 'héroe de los vaticinios' o 'héroe vaticinado'. Esas innumerables profecías, revelaciones y oráculos salen de bocas muy diversas: bocas de dioses que entreabren sus secretos designios; bocas de héroes difuntos que se le presentan a Eneas en la vigilia o en el sueño, o en su visita al Averno; bocas de adivinos o profetas propiamente dichos a los que el héroe acude una y otra vez, o que son evocados por él o por su padre Anquises. De esta última serie, la de los *vates* propiamente dichos, forman parte algunos

76 'Es necesario intentar un camino, por el que yo pueda también / despegarme del suelo y revolotear victorioso por las bocas de los hombres. / Yo seré el primero en traer a la patria conmigo –me alcance al menos la vida–, / volviendo de la cumbre aonia, a las Musas. / Te traeré, el primero, oh Mantua, las palmas idumeas, / y en tu verde campiña asentaré un templo de mármol, / cerca del agua, donde vaga el Mincio, anchuroso, / con amplias curvas, y cubre sus riberas de flexible junco.'

© 2019, V&R unipress GmbH, Göttingen
ISBN Print: 9783847110699 – ISBN E-Book: 9783847010692

personajes clave del poema: Casandra, profeta arquetípica, que ya en Troya, según recuerda Anquises (*Aen*. 3, 182–188), había anunciado, sin ser atendida, los *Itala regna* de los teucros. La Harpía Celeno, una especie de contrafigura de Casandra (por lo terrificante), que junto a sus hermanas habita las islas Estrófades en el mar Jónico; de su boca sale la confirmación del destino itálico de los teucros y la señal que habrá de indicarles, ya en el Lacio, el lugar de su primer establecimiento (*Aen*. 3, 245–258). Héleno, hijo de Príamo, que tras largo cautiverio y ya acompañado de Andrómaca funda en el Epiro una pequeña Troya, hecha a imagen y semejanza de aquella en la que reinara su padre; de su boca sale el complejo itinerario sículo-itálico que habrá de cumplir el héroe para llegar a su meta final, el Lacio; de su boca sale también la imperiosa necesidad que tiene el héroe de recalar en Cumas, colonia calcídica de la Campania, en cuyas cercanías mora la Sibila, a quien Eneas debe necesariamente visitar en procura de oráculo y guía (*Aen*. 3, 374–462). Finalmente la Sibila misma, verdadera culminación de esta serie, tanto por la originalísima elaboración del personaje como por el rol decisivo que Virgilio le asigna. Esta profeta-sacerdote –que Virgilio llama Deífobe y hace hija de Glauco, dios marino también profeta– le revela a Eneas –poseída por Apolo, a quien en esta instancia se lo llama *Delius vates* (*Aen*. 6, 12)– las guerras que habrá de enfrentar para asentarse definitivamente en el Lacio (*Aen*. 6, 83–97); en segundo lugar y ya con plena conciencia, atendiendo al ruego del héroe, lo instruye sobre cómo granjearse el acceso al Averno (*Aen*. 6, 125–155), cumplido lo cual se convierte ella misma en su guía por el mundo de los muertos (*Aen*. 6, 255–899).

Esta profusión de vates y vaticinios *stricto sensu* en la obra impide tomar la autodefinición *vates* como simple sinónimo de *poeta* (*Aen*. 7, 41 *tu vatem tu, diva, mone*). Ella no puede entenderse más que como un señalamiento de cierta 'congeneridad' del canto enéidico respecto del canto de esos vates míticos, que van conduciendo al héroe hacia la meta. ¿Pero qué tipo de congeneridad? Según nuestro examen de los términos en juego, cuando Virgilio invoca, desde su condición de 'vate', a la 'Musa interlocutora' alejandrina (Érato) para que le 'enseñe' (le 'explique'), lo que hace es advertirle a los receptores de su canto que él, al 'cantar' la *Eneida*, no es un *vates* en el mismo sentido que lo son los y las *vates* que pueblan la *Eneida*, sino en un sentido nuevo, acorde con los tiempos en los que escribe su obra.[77] Érato representa, en este contexto, la racionalidad y la

77 La fórmula virgiliana *reges et proelia* (*ecl*. 6, 3) remite sin duda al modelo homérico-iliádico, que Calímaco había colocado en las antípodas de su ideal (cf. frg. 1, 3–5 Pf.). La 'asistencia' de la Musa *docta* se hace, pues, especialmente necesaria en el inicio de la parte iliádica (cf. Thomas 1995: p. 64). Un indicio de que el gran desafío de Virgilio estaba en superar a la *Ilíada* homérica lo constituye el anuncio entusiasta del *epos* virgiliano que formula Propercio en 2, 34, 65–66: *nescio quid maius nascitur Iliade.* El pasaje de Cornuto citado en n. 31 presenta el

© 2019, V&R unipress GmbH, Göttingen
ISBN Print: 9783847110699 – ISBN E-Book: 9783847010692