



Poeta ludens

Juego y humor en la poesía de Virgilio

Andrés Tabárez



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència *Reconeixement 3.0. Espanya de Creative Commons.*

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia *Reconocimiento 3.0. España de Creative Commons.*

This doctoral thesis is licensed under the *Creative Commons Attribution 3.0. Spain License.*

POETA LUDENS

JUEGO Y HUMOR EN LA POESÍA DE VIRGILIO

ANDRÉS TABÁREZ

TESIS DOCTORAL DIRIGIDA POR EL
DR. JOSÉ LUIS VIDAL PÉREZ

PROGRAMA DE DOCTORADO:
«CULTURES I LENGÜES DEL MÓN ANTIC
I LA SEVA PERVIVÈNCIA»

UNIVERSITAT DE BARCELONA

FACULTAT DE FILOLOGIA
DEPARTAMENT DE FILOLOGIA LLATINA

2014

A Suzanne

ÍNDICE

RESUMEN.....	vii
AGRADECIMIENTOS.....	ix
ABREVIATURAS.....	xi
INTRODUCCIÓN.....	1
I. PROLEGOMENA.....	7
1. El problema del humor.....	7
2. Teoría del humor.....	13
3. Retórica del humor.....	21
II. ÉGLOGAS.....	27
1. <i>Molle atque facetum</i>	33
2. <i>Rusticitas y urbanitas</i>	42
3. <i>Sed faciles Nymphae risere</i>	53
4. La Edad de Oro.....	63
5. La canción de Sileno.....	74
Conclusiones.....	89
III. GEÓRGICAS.....	91
1. <i>Cetera iam uulgata</i>	99
2. <i>Legentes delectare</i>	113
3. Pan y la Luna.....	127
4. <i>In tenui labor</i>	140
Conclusiones.....	154
IV. ENEIDA.....	157
1. La comedia divina.....	162
2. Entre el cielo y la tierra.....	189
3. La comedia humana.....	210
Conclusiones.....	229
CONCLUSIONES.....	231
INDEX RERUM.....	233
INDEX LOCORUM.....	237
BIBLIOGRAFÍA.....	245

RESUMEN

El objetivo de este trabajo es examinar elementos de juego y humor en la poesía de Virgilio. La tesis central del estudio no es que Virgilio era un autor alegre, ni que su obra deba interpretarse en clave menor. El trabajo no se propone ofrecer una nueva interpretación de conjunto; lo que se pretende, simplemente, es completar y enriquecer la imagen tradicional. Esta imagen, que nos presenta a un Virgilio invariablemente grave y serio, incluso hierático, no se corresponde con la totalidad de la obra del poeta mantuano. Para mostrarlo, el estudio ofrece una discusión de pasajes virgilianos en los que despuntan elementos de juego y humor. El cuerpo central de la obra se estructura en cuatro partes. En el primer capítulo se presenta la problemática del humor y se definen los conceptos centrales del estudio. A continuación se dedica un capítulo a cada una de las tres obras canónicas de Virgilio: *Églogas*, *Geórgicas* y *Eneida*.

AGRADECIMIENTOS

EN primer lugar quisiera agradecer a mi *Doktorvater*, el Dr. José Luis Vidal, por haber tenido la amabilidad de aceptar la dirección de esta tesis y por haberla dirigido con la perspicacia y generosidad que le son características. Su paciente consejo, su erudición y su magnífico sentido del humor (por no hablar de su biblioteca) han sido fundamentales para llevar adelante el proyecto. Mucho debo también al Dr. Francisco Lafarga, con quien tuve la fortuna de colaborar durante varios años en el marco de una beca FPI otorgada por el Ministerio de Educación y Ciencia. Su asombrosa laboriosidad y su intachable ética de trabajo han sido una fuente de inspiración constante para mí, y por eso, para él, mi más sincera gratitud. El Dr. Niklas Holzberg, bajo cuya tutela realicé una estancia en la Ludwig-Maximilians Universität, y el Dr. Roland Mayer, que fue mi supervisor durante una estancia en el King's College London, han sido de suma importancia en las etapas iniciales del proyecto. Holzberg me ayudó a definir los objetivos generales y el alcance del trabajo, y Mayer me asistió sobre todo en el planteamiento teórico y conceptual. A ambos, pues, les agradezco infinitamente su apoyo. Los Drs. Luis Pegenante, Alejandra de Riquer, Francesca Mestre, Natalia Palomar, Carles Miralles y Jaume Pòrtulas han mostrado un interés especial por la evolución de este estudio, y con el Dr. José Ignacio García Armendáriz y el Dr. Jaume Juan he podido conversar largamente sobre puntos concretos. Muchas gracias a todos por su interés, su atención y consejos. Mis padres (Ana y Fernando), y mis padres americanos (Monica y Tom), han estado siempre conmigo, a pesar de la distancia, y Rafa Mammos, mi gran amigo, ha tenido que soportarme a menudo discuriendo sobre los temas de este estudio. Gracias también a ellos, por su apoyo incondicional. Por último –y éste, como se sabe, es siempre un lugar de honor–, quisiera agradecer de todo corazón a mi esposa Suzanne, a quien este trabajo va dedicado. A mis ausencias, a la irremediable obsesión de un filólogo, a la melancolía crónica de un escritor, ella ha respondido invariablemente con paciencia, respeto y cariño, y es por ella, y sólo por ella, que decidí continuar con el proyecto en un momento de desasosiego en el que estuve a punto de abandonarlo. Por esto, y por los muchos años que llevamos juntos (los mejores de mi vida), sirva esta obra como una pequeña muestra de amor y gratitud.

ABREVIATURAS

PARA las citas de autores clásicos se utilizan las abreviaturas del Liddell-Scott-Jones (LSJ) y el *Oxford Latin Dictionary* (OLD). Otros trabajos que se citan en forma abreviada aparecen a continuación. La lista incluye también ediciones y comentarios virgilianos, que se citan solamente por apellido de autor. Cuando la cita de un comentario (virgiliano o no) aparece sin indicación de páginas, se entiende que se trata de una nota *ad locum*. Las revistas que aparecen en la bibliografía general se abrevian según las normas de *L'Année philologique*.

- Austin R. G. Austin (1955), *P. Vergili Maronis Aeneidos liber quartus* (Oxford: Clarendon Press); — (1971), *P. Vergili Maronis Aeneidos liber primus* (id.); — (1977), *P. Vergili Maronis Aeneidos liber sextus* (id.).
- Butler H. E. Butler (1920), *The Sixth Book of the Aeneid* (Oxford: Blackwell).
- Clausen W. Clausen (1994), *A Commentary on Virgil Eclogues* (Oxford: Clarendon Press).
- Coleman R. Coleman (1977), *Virgil: Eclogues* (Cambridge: Cambridge University Press).
- Conway R. S. Conway (1935), *Aeneidos liber primus* (Cambridge: Cambridge University Press).
- Conington J. Conington & H. Nettleship (1983-98), *The Works of Virgil*, 3 vols. (Hildesheim: Olms).
- Conte G. B. Conte (2009), *P. Vergilius Maro: Aeneis* (Berlín: Walter de Gruyter).
- Della Corte F. Della Corte (1986), *Le Georgiche di Virgilio*, 2 vols. (2ª ed., Génova: Istituto di filologia classica e medievale).
- Dingel J. Dingel (1997), *Kommentar zum 9. Buch der Aeneis Vergils* (Heidelberg: C. Winter).
- DS Ch.-V. Daremberg & E. Saglio (1877-1919), *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, 5 vols. (París: Hachette).
- Eden P. T. Eden (1975), *A Commentary on Virgil: Aeneid VIII* (Leiden: Brill).

- Erren M. Erren (2003), *P. Vergilius Maro: Georgica*, 2 vols. (Heidelberg: C. Winter).
- Forbiger A. Forbiger (1852), *P. Virgilio Maronis Opera*, 3 vols. (3^a ed., Leipzig: I. C. Hinrichs).
- Fordyce C. J. Fordyce (1977), *P. Vergili Maronis Aeneidos libri VII-VIII* (Oxford: Oxford University Press).
- Geymonat M. Geymonat (1973), *P. Vergili Maronis opera* (Turín: Paravia).
- Gransden K. W. Gransden (1976), *Aeneid: Book VIII* (Cambridge: Cambridge University Press).
- Hardie P. Hardie (1994), *Aeneid, Book IX* (Cambridge: Cambridge University Press).
- Harrison S. J. Harrison (1991), *Aeneid 10* (Oxford: Clarendon Press).
- Henry J. Henry (1873-92), *Aeneidea, or Critical, exegetical, and Aesthetical Remarks on the Aeneis*, 4 vols. (Londres, etc.: Williams & Norgate, etc.).
- Heyne C. G. Heyne & G. P. E. Wagner (1830-41), *Publius Virgilius Maro varietate lectionis et perpetua adnotatione illustratus*, 5 vols. (4^a ed., Leipzig: Hahn).
- Horsfall N. Horsfall (2000), *Virgil, Aeneid 7* (Leiden: Brill); — (2003), *Virgil, Aeneid 11* (id.); — (2008), *Virgil, Aeneid 2* (id.).
- Huxley H. H. Huxley (1963), *Virgil: Georgics I & IV* (Londres: Methuen).
- Keightley T. Keightley (1846), *Notes on the Bucolics and Georgics of Virgil* (Londres: Whittaker).
- Klingner F. Klingner (1967), *Virgil: Bucolica, Georgica, Aeneis* (Zúrich: Artemis).
- KS R. Kühner & C. Stegmann (1912-14), *Ausführliche Grammatik der Lateinischen Sprache*, 2 vols. (Hannover: Hahnsche Buchhandlung).
- La Cerda J. L. de la Cerda (1612), *P. Virgilio Maronis priores sex libri Aeneidos* (Lyon: H. Cardon); — (1617), *P. Virgilio Maronis posteriores sex libri Aeneidos* (id.); — (1619), *P. Virgilio Maronis Bucolica et Georgica* (id.).
- LSJ H. G. Liddell, R. Scott & H. S. Jones (1996), *A Greek-English Lexicon* (9^a ed., Oxford: Clarendon Press).
- Mackail J. W. Mackail (1930), *The Aeneid* (Oxford: Clarendon Press).

- Maclennan K. Maclennan (2007), *Aeneid IV* (Bristol: Bristol Classical Press).
- Martyn J. Martyn (1811), *Publii Virgilii Maronis Georgicorum libri quatuor / The Georgicks of Virgil with an English Translation and Notes* (3^a ed., Londres: R. Dutton).
- Monaco G. Monaco (1953), *Il libro V dell'Eneide* (Florenca: F. Le Monnier).
- Mynors R. A. B. Mynors (1990), *Virgil: Georgics* (Oxford: Clarendon Press).
- Nettleship cf. Conington.
- Norden E. Norden (1903), *P. Vergilius Maro Aeneis Buch VI* (Leipzig: Teubner).
- OED J. A. Simpson & E. S. C. Weiner (1989), *The Oxford English Dictionary*, 20 vols. (2^a ed., Oxford: Oxford University Press).
- OLD P. G. W. Glare (1996), *Oxford Latin Dictionary* (Oxford: Clarendon Press).
- Orsini F. Orsini (1567), *Virgilius collatione scriptorum Graecorum illustratus* (Amberes: C. Plantino).
- Page T. E. Page (1898), *P. Vergili Maronis Bucolica et Georgica* (Londres: MacMillan); — (1894-1900), *The Aeneid of Virgil*, 2 vols. (id.).
- Paratore E. Paratore (1978-83), *Eneide* (trad. L. Canali), 6 vols. (Milán: Fondazione Lorenzo Valla).
- Pease A. S. Pease (1935), *P. Vergili Maronis Aeneidos liber quartus* (Cambridge: Harvard University Press).
- Peerlkamp P. H. Peerlkamp (1843), *P. Virgilii Maronis Aeneidos libri I-XII*, 2 vols. (Leiden: H. W. Hazenberg).
- Perret J. Perret (1970), *Virgile: Les Bucoliques* (2^a ed., París: Presses Universitaires de France).
- RE G. Wissowa *et al.* (1893-1980), *Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft* (Stuttgart: J. B. Metzler).
- Servio G. Thilo & H. Hagen (1961), *Servii Grammatici qui feruntur in Vergilii carmina commentarii*, 3 vols. (Hildesheim: Olms). “DServ.” indica una nota del Servio danielino.
- Sidgwick A. Sidgwick (1890), *P. Vergili Maronis opera*, 2 vols. (Cambridge: Cambridge University Press).

- Tarrant R. J. Tarrant (2012), *Virgil: Aeneid, Book XII* (Cambridge: Cambridge University Press).
- Thomas R. F. Thomas (1988), *Virgil: Georgics*, 2 vols. (Cambridge: Cambridge University Press).
- TLL (1900—), *Thesaurus linguae latinae* (Leipzig: Teubner)
- Voss J. H. Voss (1830), *Bucolicon eclogae decem* (Altona: J. F. Hammerich).
- Wagner cf. Heyne.
- Williams R. D. Williams (1960), *P. Vergili Maronis Aeneidos liber quintus* (Oxford: Clarendon Press); — (1973), *The Aeneid of Virgil*, 2 vols. (Londres: Macmillan); — (1979), *The Eclogues & Georgics* (Nueva York: St. Martin's Press). Para *Aen.* 5 se utiliza el comentario específico a ese libro; para otros libros de la *Eneida* se utiliza el comentario al poema entero.

INTRODUCCIÓN

SE asume por lo general que Virgilio es un poeta invariablemente grave y serio, incluso hierático. Que la profundidad moral, las preocupaciones políticas, la reflexión metafísica y, muy en particular, una irresistible empatía por todo lo que sufre son rasgos omnipresentes en su poesía. Virgilio, según se dice a menudo, es un poeta del *pathos*. Sus poemas –se supone– contienen poco o nada que pueda relacionarse con el humor, e incluso los elementos aparentemente más luminosos de su obra se revelan como ilusorios cuando se considera el contexto o el drama de fondo. El objetivo de las páginas que siguen es mostrar que esta imagen, que podemos denominar la imagen tradicional, no se corresponde con la totalidad de la obra del poeta mantuano. Si bien los rasgos antes mencionados pueden considerarse característicos, la poesía de Virgilio contiene abundantes ejemplos de juego y humor, y éstos, aunque menos conspicuos, no resultan menos importantes a la hora de ofrecer una interpretación cabal y completa.

Son varios los factores que dificultan la apreciación del humor en Virgilio. El más importante, sin duda, es la profunda veneración de la que ha sido objeto el poeta. Servio lo llama *poeta divinus* (*ad Aen.* 3.349), y para Macrobio, la *Eneida* es un *poema sacrum*, epítome del saber universal (1.24.14). Los primeros cristianos lo colocaron en pie de igualdad junto a los profetas del Antiguo Testamento. La Edad Media le atribuyó propiedades mágicas y milagros. El Renacimiento consultó sus obras como si fueran oráculos (las famosas *sortes Vergilianae*). En época moderna, Eliot (1945) lo situó en el centro de la civilización europea, “en una posición que ningún otro poeta puede compartir ni usurpar” (29), y Conte (1994), en su manual de literatura latina, afirma que el legado de Virgilio (su *Nachleben*) es la propia literatura occidental (284). Naturalmente, no resulta fácil atribuir humor a una figura de estas características. Más aún, puesto que la fama universal de Virgilio se debe fundamentalmente a la *Eneida*, y puesto que desde antiguo la carrera del poeta ha sido leída como una marcha deliberadamente ascendente, destinada desde un principio a conquistar la cima de todos los géneros¹, existe una marcada tendencia a leer sus obras de juventud a la luz de la gran epo-

¹ Esta visión, que arranca en las *vitae* y que la Edad Media cristalizó en la famosa *rota Virgilioi*, todavía resulta frecuente en tiempos modernos (cf. Volk 2002: 152-58).

peya, un hecho que, evidentemente, complica la apreciación del humor de las obras tempranas.

Sea como sea, lo cierto es que la falta de atención a estas cuestiones ha generado problemas. Una actitud habitual, frente a un pasaje animado por elementos de juego o humor, es la simple y total negligencia. Es difícil, por ejemplo, no percibir elementos de humor en el episodio que narra la seducción de Vulcano (*Aen.* 8.370-406). Los tres comentaristas más recientes al pasaje², sin embargo, no tienen absolutamente nada que decir al respecto. Más grave, y más frecuente, es que un pasaje de estas características genere perplejidad, indignación o polémica. La sospecha de que el texto encierra sentidos profundos a menudo desemboca en interpretaciones artificiosas y aberrantes, por lo general de orden simbólico, a veces incluso en clave alegórica (así Gransden frente al ejemplo citado). Puesto que el humor se percibe como un elemento extraño en una obra que se supone siempre rayana en lo sublime, muchas veces se acusa al poeta de distracción o falta de tacto, invocando leyes del decoro antiguo o lamentando la inesperada presencia de una textura “ovidiana”. En ocasiones (tristemente), los elementos aparentemente disonantes del texto se intentan neutralizar mediante severas propuestas de enmienda.

Con todo, la presencia de elementos de humor en la obra de Virgilio no debería, en principio, resultar tan escandalosa. A pesar del estatuto canónico que la tradición ha querido atribuirle, Virgilio también fue un *poeta novus*. En un autor que acusa la influencia de la poesía helenística a cada paso, una cierta dosis de juego y humor resulta esperable, al menos para las obras de juventud. Más aún, la *Eneida* no es sólo ὕψος. Si bien su argumento y propósito confieren al humor un papel más bien restringido, los contrastes y modulaciones de tono resultan fundamentales para asegurar la marcha general del poema. El precedente de Homero, además, sobre todo en el tratamiento de la divinidad, ofrece pautas valiosas en este sentido.

El humor es un aspecto de la obra de Virgilio poco tratado (y en ocasiones enfáticamente negado), y por eso la bibliografía sobre el tema no presenta un desarrollo orgánico, sino más bien disperso y un tanto azaroso. La mayoría de estos trabajos se ocupan de cuestiones puntuales y muy localizadas (un pasaje concreto, un juego de palabras, una posible ironía, etc.), y por eso serán mencionados en los capítulos centrales de este estudio, en los lugares oportunos. Otro tanto se aplica a las notas y observaciones que pueden en-

² Eden, Gransden y Fordyce. Sobre los elementos lúdicos de esta escena, *vid. infra*, p.183ss.

tresacarse de comentarios, antiguos y modernos, y de otros trabajos y monografías generales sobre el poeta. Hay, sin embargo, una serie de autores que constituyen una referencia obligada para todo el que pretenda adentrarse en este terreno, algunos por su carácter pionero, otros por el valor real de su aportación, otros, en fin, por haber tenido al menos la suficiente inquietud u osadía como para plantear el problema. Observaciones misceláneas sobre el humor en la obra de Virgilio pueden leerse en Knapp (1917), Dutton (1931: 185-86), Greene (1931: 179-80) y, sobre todo, Ercole (1931), el primer autor que dedicó a esta cuestión un espacio considerable. Hewitt (1929) llevó a cabo una comparación del humor de Homero y Virgilio, y Marouzeau (1931), en una breve nota, destacó algunos elementos lúdicos de la asamblea de los dioses (*Aen.* 10.1-117). Una aproximación algo diferente es la de Wilner (1942), que presenta un catálogo de pasajes de la *Eneida* dividido en grupos y luego los clasifica según su función. No obstante, la discusión moderna en torno al humor en la obra de Virgilio se inicia con un volumen excéntrico, el *Virgile, auteur gai*, de Richard (1951). El libro es básicamente un tapiz de citas en traducción, todas muy extensas. Entre ellas, el autor hace comentarios mínimos. Desde la primera página salta a la vista el deseo de actualizar a Virgilio, de darle un estilo ágil y moderno y, sobre todo, la voluntad de establecer puntos de contacto con fenómenos de la tradición francesa. La tesis central del libro es absurda. Virgilio, nos dice el autor, es esencialmente un autor alegre. Las *Églogas* han de leerse como una suerte de bodegón de “bergers folâtres” (9), y en las *Geórgicas* hay que ver una “comédie en plein vent, à la manière de La Fontaine ou de Walt Disney” (10). Incluso en la *Eneida*, según Richard, “Virgile adopte sans vergogne les tons les moins guindés” (id.). Eneas, en particular, es un “héros composite, dont les aventures cocasses font rire le lecteur d’aujourd’hui”, etc. (id.). No obstante –una vez superado el *shock* inicial–, el libro de Richard es más inofensivo de lo que parece. Con su estilo acaramelado y bonachón, el autor se propuso acercar a Virgilio a un público joven, una intención de por sí loable. Con todo, el valor filológico de esta obra es prácticamente nulo.

La verdadera contribución de Richard ha de valorarse en una serie de reacciones a sus excesos, y entre ellas, las de Saint-Denis (1964) y Macleod (1964). Ya Zinn (1960) había incluido algunas breves notas sobre Virgilio en el marco de un artículo sobre el humor en poesía augustea, pero es con Saint-Denis y Macleod –dos grandes conocedores de la obra del poeta manтуano– cuando la cuestión comienza a cobrar un cierto interés. Ambos ofrecen un tratamiento balanceado y matizado, sobrio y con buen sentido histó-

rico, y ambos –especialmente Macleod– constituyen una buena guía para comenzar a explorar estos temas. No obstante, los defectos y limitaciones de estos trabajos son similares a los de épocas anteriores. La reflexión conceptual o metodológica son nulas. Los conceptos centrales del análisis (humor, ironía, etc.) se dejan sin definir. El único criterio que se utiliza para la detección es el de la sonrisa o la risa, un criterio –según veremos– problemático y enteramente subjetivo. Más importante aún, los pasajes que se discuten se presentan en forma aislada, no sobre el fondo general de la crítica virgiliana. Como consecuencia, todos estos trabajos poseen un carácter misceláneo y fundamentalmente impresionista, una tendencia que se deja sentir en contribuciones posteriores (e.g. Lloyd 1977) y que todavía resulta evidente en las dos aportaciones más recientes al tema, las de Instone (2006) y Maclennan (2011).

Un caso muy diferente es el libro de Antony (1976), que se propuso llevar a cabo un tratamiento de conjunto sobre el humor de la poesía augustea. Puesto que Virgilio es uno de los cuatro autores tratados (los otros tres son Horacio, Propertio y Tibulo), uno esperaría encontrar mucho material de valor en estas páginas. Por desgracia, la monografía de Antony es una obra profundamente insatisfactoria (y no sólo en lo que toca a Virgilio). En las antípodas de los trabajos antes mencionados, el problema fundamental de la obra de Antony es que el autor ha utilizado una teoría del humor demasiado rígida. Según Antony, el humor –lo que el autor llama el “predicado cómico”– se desarrolla como resultado de una polaridad entre el sujeto y el objeto. El humor, esto es, proviene de la tensión entre el yo y su entorno, y por lo tanto debe entenderse como una vía de liberación que el sujeto escoge para escapar de las ataduras del contexto. Esto significa que, paradójicamente, el humor de la poesía augustea no hace más que subrayar una actitud de resignación y melancolía en estos poetas. Más allá de esta idea (de por sí cuestionable), el tratamiento no revela un autor muy hábil. La obra se estructura en tres capítulos. El primero, consagrado al sujeto, presenta un estudio de la personalidad de cada uno de los poetas tratados. En el segundo (dedicado al objeto) se pasa revista a aquellos temas que los poetas de esta época tienden a tratar en términos humorísticos o irónicos. El capítulo que aquí interesa es el tercero (“Das komische Prädikat”), que presenta un tratamiento exhaustivo de los mecanismos retóricos o lingüísticos que se utilizan como vehículo del humor. No obstante, tampoco esta sección resulta demasiado provechosa. El capítulo (que ocupa aproximadamente un tercio del total de la obra) es poco más que un catálogo de pasajes, con un mínimo de discusión. El resul-

tado de esta aproximación de cuño escolástico es que el humor de muchos pasajes se afirma sin comentario ni prueba, y por tanto el material que allí se consigna debe tomarse con mucha cautela.

Naturalmente, los trabajos antes mencionados contienen mucho material de valor. Y mucho es, además, lo que puede obtenerse de otros trabajos puntuales, y de otras obras más generales sobre el poeta. No obstante, hasta el día de la fecha no contamos con ningún tratamiento monográfico sobre el tema, y este estudio, ante todo, constituye un esfuerzo por llenar este vacío. El tratamiento que sigue no pretende ser exhaustivo. Dicho en otros términos, el trabajo no se propone ofrecer un catálogo completo de todos los lugares virgilianos animados por elementos de humor. Ciertamente, la selección será lo suficientemente amplia y representativa como para poder arribar a conclusiones generales seguras. Pero la tendencia al catálogo –una tendencia muy evidente en otros estudios del género³–, ha demostrado ser poco fructífera para evaluar cuestiones de tono y modo. Así, para apreciar el humor de la poesía de Ovidio resulta mucho más valioso el breve y selectivo tratamiento de Galinsky (1975: 158-209) que las interminables y algo mecánicas páginas de Frécaut (1972), en las que las citas se suceden casi sin discusión y, lo que es peor, a menudo sin ninguna consideración por el contexto del que fueron tomadas. Después de muchas cavilaciones, finalmente se ha optado por prescindir de los poemas de la *Appendix*. Si bien resulta claro que varias de las piezas de la colección encajarían perfectamente en el marco de este estudio (uno piensa, por ejemplo, en algunos de los *Catalepta*), la inevitable discusión en torno a cuestiones de autenticidad y atribución nos llevaría muy lejos de los objetivos propuestos. Para evitar equívocos y enfocar mejor el problema, el trabajo se inicia con un capítulo de reflexión teórica y precisiones metodológicas. El cuerpo central de la obra consiste en la presentación y discusión de pasajes virgilianos en los que despuntan elementos de juego y humor.

³ cf. e.g. Haury (1955), que trata sobre ironía y humor en Cicerón; Taladoire (1956), que se ocupa sobre lo cómico en Plauto; Frécaut (1972), que trata sobre agudeza y humor en Ovidio.

I. PROLEGOMENA

1. El problema del humor

EL estudio del humor presenta una serie de notables dificultades conceptuales y metodológicas. Entre éstas, un problema importante proviene sin duda de la propia terminología. La mayoría de los vocablos del ámbito del humor son de uso ordinario y corriente. Como corresponde a la materia (Bergson comparó la lógica del humor a la del sueño), la semántica de estos términos es indecisa y fluctuante, y sus fronteras borrosas. En consecuencia, muchos investigadores han intentado aclarar el terreno mediante la introducción de definiciones estipulativas. El humor, lo cómico, lo risible, lo ridículo y una media docena de términos adyacentes se han definido y redefinido una y mil veces, tomando como base categorías léxicas que rara vez coinciden en diferentes lenguas. Algunos han intentado establecer firmes demarcaciones entre nociones como lo ridículo y lo cómico (Olbrechts-Tyteca 1974), el humor y lo cómico (Jardon 1988), el humor y la agudeza (Gruner 1978), etc. La situación, que Raskin (1985) calificó de verdadero “caos terminológico” (8), evidentemente se agrava cuando uno intenta incorporar desarrollos de otras épocas. Parece razonable, pues, indicar desde un comienzo en qué sentido se tomará el concepto de *humor* en las páginas que siguen.

Según explica Ruch (1998: 6-7), en los estudios sobre el humor coexisten hoy día básicamente dos sistemas taxonómicos. El primero, que proviene fundamentalmente del ámbito de la estética, utiliza como término genérico la noción de *lo cómico*, que se distingue de otras cualidades (belleza, armonía, etc.) y se opone a la idea de *lo trágico*. Desde esta óptica, el humor es simplemente *uno* de los elementos de lo cómico (otros son la agudeza, el sarcasmo, la burla), y denota básicamente una cierta capacidad de reír frente a la vida y sus imperfecciones. El segundo de estos sistemas, impulsado sobre todo por la bibliografía anglo-americana y frecuente en lenguaje ordinario, utiliza como término genérico el vocablo *humor*, “much as one would use *emotion* or *intelligence* as an encyclopedia entry” (Ruch 1998: 7). En este caso, el concepto de humor se utiliza con valor neutro (se habla de humor blanco, humor negro, buen humor, mal humor, etc.), y se opone a la idea de *lo serio*. En las páginas que siguen, el concepto de humor ha de entenderse en este

último sentido. En tanto que antítesis de lo serio, el humor traba una relación especial con la noción de juego, con la que en buena medida se superpone. Como etiqueta amplia y general, el concepto de humor incluye (total o parcialmente) otras nociones (agudeza, gracia, ingenio, etc.). Estas últimas se utilizarán en su sentido habitual, con los matices y connotaciones que dicta el uso corriente. Naturalmente, en ocasiones será necesario introducir precisiones, pero esto parece mejor que establecer fronteras imaginarias y urdir laboriosas definiciones que sólo funcionan en la teoría. En todo caso, el énfasis se colocará en los mecanismos del humor (las técnicas), y éstos (al menos los más importantes) sí serán definidos con precisión.

Independientemente del sistema taxonómico que se adopte, el humor es un fenómeno complejo y difícil de definir. De la Antigüedad a nuestros días se han propuesto fórmulas incontables, pero ninguna ha logrado obtener consenso. Por lo general, el ensayo de definición cosecha más críticas que adhesiones, y una buena parte de la bibliografía sobre el tema se consume en la revisión –y demolición– de desarrollos precedentes. Frente a una tal situación, muchos autores han renunciado de plano a ofrecer una definición. Otros han llegado a la conclusión de que la noción es sencillamente indefinible (cf. Attardo 1994: 1-13). Un recurso frecuente ha sido el de abordar el humor a partir de su más notoria manifestación: la risa. No obstante, esta identificación ha mostrado ser problemática. Como observa Keith-Spiegel (1972), “laughter is only a gross indicator which *may* accompany humor experiences. One can be amused and *not* laugh, especially if alone” (17). Inversamente, y para complicar aún más la cuestión, la risa aparece a menudo en compañía de otros estados psicológicos. Se ríe de vergüenza, se ríe de timidez, se ríe de placer o por nerviosismo, y los niños pequeños ríen y sonrían mucho antes de ser capaces de experimentar el humor¹. Por otra parte, la risa no es un reflejo mecánico, sino una forma de diálogo, una respuesta fuertemente condicionada por la disposición individual, el contexto y la situación concreta. En los *Problemas*, Aristóteles se pregunta por qué razón uno ríe más a gusto en compañía de gente conocida, y en la *Retórica* el filósofo se ocupa de la propensión a la risa en función de la edad². Al tomar la risa como parámetro, éstos y otros problemas similares pasan a un primer plano, complicando enormemente el planteamiento mediante un sinfín de variables concretas.

¹ Una buena discusión sobre diferentes tipos de “non-humorous laughter” puede verse en Monro (1951: 20-34).

² Sobre éstas y otras cuestiones en la teoría del humor de Aristóteles, cf. Halliwell (2008: 307-31).

Para nuestros propósitos, lo que necesitamos no es una fórmula universal que abarque todas y cada una de las manifestaciones del fenómeno, sino una simple caracterización general. Buena es, en este sentido, la definición que ofrece la *Enciclopedia Británica*:

humour: form of communication in which a complex mental stimulus illuminates or amuses, or elicits the reflex of laughter³.

Considerado como una forma de comunicación, el humor –como toda forma de comunicación– utiliza determinadas técnicas, cumple determinadas funciones, posee un contenido, y se utiliza en situaciones concretas (Ziv 1988: ix). De las técnicas (ironía, parodia, etc.) se tratará en una sección posterior de este capítulo. Función, contenido y situación (para nosotros el género), han de considerarse en casos particulares, y por tanto deben relegarse al análisis. Lo que interesa, de momento, son algunas cuestiones elementales que surgen de considerar el fenómeno como una forma de comunicación. Estas cuestiones pueden plantearse en forma de problemas, de los cuales el primero es el problema de la intención.

La humorología suele establecer una distinción entre lo que Raskin (1985: 26-27) denomina “humor intencionado” y “humor accidental” (*intended vs. unintended humor*). En el primer caso, el humor es una experiencia compartida. El hablante busca provocar una situación lúdica y el oyente –al menos en circunstancias favorables– percibe esa intención y reacciona en consecuencia. En el segundo, el humor no se origina en la voluntad del hablante, sino en la actitud del oyente. Esto ocurre cuando alguien celebra el potencial humorístico de un enunciado sin indagar demasiado en la intención que lo generó. Al considerar el humor como una forma de comunicación, esta última posibilidad queda completamente fuera de este trabajo. Dicho en otros términos, el trabajo tiene pretensiones históricas. No se trata aquí de escudriñar el texto de Virgilio para entresacar posibles formas de humor, sino de detectar y estudiar aquellas formas que el autor y sus lectores contemporáneos –siempre en circunstancias favorables– hubieran identificado como tales. La cuestión puede ilustrarse con un ejemplo. En su estudio sobre el humor en la poesía augustea, Antony (1976) presenta un apartado que titula “Suspensión y pausa cómica” (*Schwebende Stellung und komische Pause*). Allí se cita el siguiente verso de las *Geórgicas*:

³ *The New Encyclopaedia Britannica*, 15^a ed. (2010), Micropaedia, vol. 6, s.v. ‘humour’.

uere tument terrae et genitalia semina poscunt (2.324)

El autor comenta: “Aquí sería posible una agudeza [*eine Pointierung*] mediante la pausa tras *genitalia*” (118). Esto requeriría entender el verbo *tumeo* en el sentido de Hor. S. 1.2.116 (*tument tibi cum inguina*) e interpretar, provisionalmente, *genitalia* como sustantivo. Sin embargo, no hay absolutamente nada que autorice una pausa en este punto del hexámetro (para que hubiera diéresis bucólica, el comienzo del quinto pie debería marcar un quiebre de sentido más o menos palpable). Por otra parte, el uso de la forma sustantiva no tiene paralelo en esta época. El primer autor que utiliza la forma singular es Celsio (época de Tiberio), y el plural se documenta por primera vez en Séneca, Columela y Plinio⁴. Por último, la sugerencia de Antony no tiene ningún miramiento por el contexto. El verso pertenece al comienzo del himno a la primavera (*uer adeo frondi nemorum, uer utile siluis, / uere tument terrae et genitalia semina poscunt*). Después de un arranque espléndido, el poeta se refiere a la unión del cielo y la tierra, se extiende sobre la proliferación de todos los seres de la naturaleza y acaba con una honda consideración sobre el origen del mundo (*uer illud erat, uer magnus agebat / orbis et hibernis parcebant flatibus Euri*). Evidentemente, sería muy falto de tacto intercalar una broma chabacana en este contexto. La agudeza, en este caso, no proviene de la intención del autor, sino de la imaginación del lector. Hablar de autor en estos términos, y sobre todo aproximar la noción de *autor* a la idea de *intención*, puede parecer ingenuo, o tal vez *démodé*. Es claro, sin embargo, que uno no se refiere a una entidad metafísica, cuyos deseos y aspiraciones secretas son para nosotros irrecuperables, sino –necesariamente– a una imagen que se construye a partir de la lectura del texto⁵. Del mismo modo, el vocablo *intención* no supone irremediablemente un ejercicio oracular o adivinatorio. La palabra *intención*, en estos contextos, es poco más que una forma cómoda y abreviada para referirse a la *intentio operis*⁶. No obstante, y más allá de estas distinciones (que no siempre se sostienen en la práctica), cuando el humor se considera una forma de comunicación, la intención es fundamental.

Una segunda dificultad, que resulta particularmente sensible cuando se trata de humor antiguo, es lo que podemos denominar “el problema cultu-

⁴ Ejemplos en *TLL* 6.2.1815.42ss. cf. Adams (1982: 57-59).

⁵ Esto es lo que Booth (1983) llama “the implied author”.

⁶ Sobre esta noción, cf. Eco (1990).

ral”. Si bien desde un punto de vista antropológico el humor es un atributo universal de la especie (Apte 1988: 7; Lefcourt 2001: 41-43), es claro que en sus manifestaciones concretas el fenómeno presenta variaciones en tiempo y espacio. Arnott (1977: 306) observa que los romanos no hubieran reído si Plauto se hubiera limitado a copiar a Menandro, y Quintiliano, en el siglo I, se ve en la necesidad de explicar una broma de Lucio Craso, de época republicana (6.3.44). De la brecha que nos separa de los antiguos en este aspecto, el lector moderno puede hallar ejemplos suficientes en las *Sátiras* de Horacio. Todo lector de *La Paz* de Aristófanes intuye perfectamente que en 696-99 nos hallamos frente a una broma; en qué consiste exactamente el humor de ese intercambio entre Hermes y Trigeo, nadie ha podido explicar (cf. Robson 2006: 4-5). No obstante, el panorama no es tan desalentador como parece. Más arriba se ha indicado que el humor comprende diferentes factores (técnicas, función, contenido, situación). Estos factores, sin embargo, no envejecen de la misma manera. Ziv (1988), que ha estudiado el fenómeno del humor en diferentes culturas, coloca sus varios aspectos en una cadena que va de lo universal a lo relativo. Según el autor, lo más relativo es la situación, seguida de cerca por el contenido⁷. La función ocupa un lugar intermedio, pues a pesar de reflejar necesidades humanas básicas, la jerarquía de estas necesidades a menudo presenta variaciones de una cultura a la otra. Lo más universal, sin embargo, son los mecanismos: “In all anthropological research in which cultures have been compared, the techniques of humor have been found to be the same” (ix). La técnicas, por lo tanto, proporcionan un indicio fiable para el investigador moderno⁸. En nuestro caso concreto, estos vínculos universales se ven reforzados por motivos históricos. Como apunta Russell (1991: 95), al ser herederos directos de la tradición grecolatina, prácticamente todos los mecanismos y técnicas del humor que poseemos nos han llegado de los antiguos. Naturalmente, en este terreno (y en otros) siempre habrá detalles que se nos escapan. A menudo es difícil recomponer los rasgos y características que se atribuían a determinados grupos sociales, y por

⁷ La situación es, sin duda, lo que debe explicar Quintiliano en el ejemplo antes citado. La broma se refiere en el *de Oratore* de Cicerón. Craso pregunta a Bruto por determinadas propiedades de su padre. Aparentemente, Bruto las había vendido, algo que en el siglo I a. C. se consideraba deshonesto (*et tum paterna emancupare praedia turpius habebatur*) y que, según deducimos del texto de Quintiliano, no lo era en el s. I d. C.

⁸ Sobre la clasificación del humor verbal que presenta el *de Oratore*, Attardo (1994) comenta: “the taxonomy presented by Cicero is the first attempt at a taxonomy of humor from a linguistic viewpoint. If we compare the taxonomy to contemporary taxonomies, it is amazing how little progress has been made” (28).

tanto determinadas bromas, que se basan en estos supuestos, resultan difíciles de comprender (cf. Halsall 2002: 10). Los problemas de lengua (particularmente en lo que toca al registro) no son para nada desdeñables. Algunos juegos intertextuales resultan oscuros por no poseer nada –o prácticamente nada– sobre la obra a la que se alude. Con todo, el humor tiene sus “constantes analíticas” (id.: 11), y la especial continuidad entre el humor antiguo y el nuestro en teoría nos coloca en una situación prometedora.

No obstante, hay una tercera dificultad, que resulta evidente a partir de la definición que se ha dado más arriba. El humor, en tanto que forma de comunicación, se define a partir de un determinado efecto. Según la formulación adoptada, hay humor en un enunciado si este enunciado ‘ilumina o divierte, o provoca la risa’. Dicho de otro modo, el humor en sí no existe. Por su propia naturaleza, el fenómeno exige un alto grado de participación por parte del lector. Esto nos coloca frente a un problema delicado, que podemos llamar “el problema subjetivo”. Para tomar un ejemplo de los estudios virgilianos, los trabajos de Zinn (1960), Saint-Denis (1964) y Macleod (1964) se proponen estudiar el humor en todo Virgilio. Sin embargo, los dos primeros no tienen nada que decir de las *Geórgicas*. Macleod, al contrario, atribuye a este poema un lugar destacado, pero considera que los ejemplos de humor en las *Églogas* son escasos. La situación, uno podría pensar, no es esencialmente diferente a la que se da en otros fenómenos análogos. La famosa definición aristotélica de tragedia (*Po.* 1449b.24-28), por ejemplo, también incorpora el efecto (ἔλεος καὶ φόβος). Sin embargo, los estudios sobre tragedia y lo trágico no sienten la necesidad de plantear la cuestión en estos términos. Parece haber un acuerdo tácito (y general) en que la comedia es más subjetiva que la tragedia, como si lo patético nos igualara un poco con los antiguos. Puede que haya algo de cierto en todo esto. Sin duda, uno podría objetar que una cosa es la apreciación del humor, y otra su detección. Así, hemos visto que los mecanismos son universales, y que por tanto pueden servir de indicio. No obstante, el problema es que estos mecanismos no son privativos del humor. Una hipérbole, por ejemplo, puede ser la señal de un modo grandilocuente, o de una genuina elevación en el tono. ¿Cómo decidir? Es claro que lo que necesitamos es un rasgo más general, un elemento común del que todas las formas de humor, en mayor o menor medida, participen. En este punto es cuando hemos de interrogar a la teoría. Según la opinión mayoritaria en los estudios de humorología, este elemento existe: lo que todas las formas de humor comparten es una cierta forma de incongruencia.

2. Teoría del humor

Las teorías del humor suelen clasificarse en tres grupos: teorías de la superioridad, teorías de la liberación o descarga, y teorías de la incongruencia⁹. La clasificación no implica que los tres grupos sean excluyentes. Como se verá, las distintas teorías abordan el fenómeno desde distintos ángulos, y por tanto sus desarrollos resultan en buena medida complementarios. Hablando en términos generales, las teorías de la superioridad se centran en aspectos sociales y emocionales. Las teorías de la liberación se ocupan principalmente de la psicología del oyente o lector. Las teorías de la incongruencia ponen su atención en el estímulo y en los procesos cognitivos involucrados en la apreciación del humor. Para los objetivos de este trabajo, el enfoque más productivo es el de las teorías de la incongruencia. Ésta será la propuesta que se utilizará como base, y será referida en último lugar¹⁰.

Las teorías de la superioridad comparten el aserto de que esencialmente nos reímos de lo que es inferior a nosotros, sea física, moral o intelectualmente. La noción –que constituye un lugar común en el mundo antiguo y se halla en el centro de casi todas las reflexiones sobre el tema– se documenta por primera vez en el *Filebo* de Platón (47d5-50e2). Según explica Sócrates, el objeto fundamental de la risa (τὸ γελοῖον) es una forma particular de ignorancia, concretamente, la falta de autoconocimiento. Reímos de aquellos que viven en la ilusión de ser más bellos, más sabios o más ricos de lo que son, siempre y cuando no puedan dañarnos (la ignorancia en el poderoso no es risible, sino odiosa y temible). De este modo, la risa es esencialmente la celebración de un defecto ajeno, y por tanto en la raíz de nuestro disfrute se esconde un elemento de malicia y envidia (φθόνος)¹¹.

⁹ Esta famosa clasificación tripartita proviene del campo de la psicología (cf. Raskin 1985: 30-31). Otros ensayos de clasificación pueden verse en Monro (1951: 83-231), que propone cuatro grupos, y Keith-Spiegel (1972), que distingue ocho.

¹⁰ La revista de teorías que se ofrece a continuación es breve y selectiva, y sólo se introduce con fines metodológicos. Presentaciones más completas pueden verse en Eastman (1921: 123-236), Greig (1923: 225-79), Piddington (1933: 152-221), Monro (1951: 83-231), Keith-Spiegel (1972), Attardo (1994: 14-59) y R. Martin (2007: 31-82).

¹¹ El significado exacto que haya de darse a la palabra φθόνος en este contexto ha sido muy debatido (cf. Cerasuolo 1980: 17 n.38). Por lo general, φθόνος denota el dolor y desasosiego que sentimos por el bienestar de nuestros pares, y es por tanto más o menos equivalente a nuestra noción de *envidia* (cf. Arist. *Rh.* 1386b18-20). Una pasión estrechamente asociada al φθόνος es la ἐπιχαιρεκακία, que consiste, inversamente, en la alegría por el mal ajeno (id. 1386b34-87a3). En la argumentación presente, Sócrates subsume

Varios de los elementos de la argumentación platónica recurren en la famosa definición de comedia de Aristóteles (*Po.* 1449a32-37). Según esta formulación, la comedia es una representación de personas inferiores (μίμησις φαυλοτέρων), pues lo risible (τὸ γελοῖον) tiene su origen en lo bajo y lo feo. Sin embargo, no toda forma de κακία es susceptible de desarrollo cómico, sino sólo aquellas faltas y defectos menores, inofensivos y no destructivos. A primera vista, esta definición parece una sistematización de la tesis que propone el *Filebo*. También aquí lo risible aparece vinculado a defectos (aunque de un tipo más general), y también aquí se menciona la condición de que estos defectos deben ser inocuos. No obstante, entre uno y otro existen diferencias significativas. La definición de Aristóteles se aplica exclusivamente a la escena dramática, mientras que en el diálogo platónico la línea demarcatoria entre el drama y la vida es borrosa¹². Aristóteles se concentra en el objeto risible y no indaga acerca de los móviles psicológicos del que ríe. Varios autores han intentado llenar este vacío (cf. Gil Fernández 1997: 39-40). La cuestión tiene cierto interés, puesto que se vincula con el problema de la catarsis cómica. En todo caso, parece claro que el φθόνος queda fuera del planteamiento. Como observa Halliwell (2008), “since we feel *phthonos* for those who are like us or our rivals (*Rh.* 2.10), Aristotle could never have made it the basis of a response to the ‘inferior’ characters of comedy” (329 n.170). De este modo, el sujeto todavía mantiene una relación de superioridad con respecto al objeto (puesto que la comedia es una representación de personas inferiores *a nosotros*), pero la risa queda expurgada del elemento agresivo que postula el *Filebo*¹³.

Una concepción similar sobre la naturaleza de lo risible se encuentra en Cicerón –y más tarde en Quintiliano (*Inst.* 6.3). Cicerón se refiere al humor

ambos valores bajo un mismo vocablo. Por tanto, φθόνος en este pasaje denota algo así como una suerte de envidiosa alegría por el mal ajeno.

¹² cf. esp. 50b1-4, donde se habla de la “entera tragicomedia de la vida”.

¹³ Con todo, otros pasajes de la obra de Aristóteles apuntan en otras direcciones, y es lícito suponer, con Fortenbaugh (2002: 120-26), que el tratamiento perdido de la comedia seguramente incluía formas de humor que no se asientan sobre nociones de superioridad (e.g. juegos de palabras). En *Rh.* 1371b35-72a2, inmediatamente antes de la referencia al libro perdido, Aristóteles divide τὰ γελοῖα en tres categorías, ἄνθρωποι, λόγοι y ἔργα. “If the *Rhetoric* passage is a good guide, Aristotle will have analysed the laughable under three headings: men, speech and deeds ... The important point is that Aristotle divides the laughable and in so doing recognises that men laugh for a variety of reasons. It may be that the reference to men introduces a superiority view of humour ... But the other two items are less amenable to such an interpretation” (121).

en varias ocasiones (cf. esp. *Orat.* 87-90; *Off.* 1.103-4), pero el tratamiento más completo y extenso aparece en el libro 2 del *de Oratore* (216-90). La exposición es rica y compleja, y muchas nociones ciceronianas todavía resultan útiles como herramientas de análisis. Tal es el caso, por ejemplo, de la sección sobre los *genera ridiculi*, que presenta una fina retórica del humor verbal (248-89)¹⁴. De momento, lo que interesa es la definición que Cicerón ofrece de lo risible: *Locus autem et regio quasi ridiculi ... turpitudine et deformitate quadam continetur; haec enim ridentur uel sola uel maxime, quae notant et designant turpitudinem aliquam non turpiter* (236). La inspiración aristotélica de esta fórmula es evidente. Típicamente ciceroniana es, en cambio, la preocupación por el *decorum*, que domina la discusión (cf. esp. 237-47). En todo caso, lo importante es subrayar que la definición de Cicerón se inscribe claramente dentro del grupo de las teorías de la superioridad. El hecho en sí no resulta llamativo. Como instrumento de la oratoria, el humor es un arma poderosa para descolocar al adversario y ganar la simpatía de los jueces, y hay testimonios que sugieren que Cicerón era especialmente versado en este tipo de estrategias (cf. *Macr.* 2.1.13). Lo curioso es que el rétor invoca el principio de superioridad sobre todo cuando siente la necesidad de aportar una fundamentación teórica, algo que sugiere que a estas alturas la vinculación platónica de la risa y la burla poseía un carácter convencional (cf. *Quint. Inst.* 6.3.7: *a derisu non procul abest risus*). Así, por ejemplo, Cicerón reconoce la importancia de la *decepta expectatio* (un elemento fundamental para la teoría de la incongruencia), pero su explicación, curiosamente, es que en estos casos lo que nos mueve a la risa no es la sorpresa frente a un objeto novedoso, sino la comprensión de que nos hallábamos en error¹⁵.

En época moderna, la noción de que la risa involucra sentimientos de superioridad ha encontrado no pocos defensores. Desde esta óptica, la risa suele interpretarse como una bandera triunfal de autocomplacencia, o bien como un correctivo social. Los autores más importantes en esta línea de pensamiento –y desde luego los más citados– son Hobbes y Bergson. La formulación de Hobbes (1640) es particularmente vigorosa: “the passion of laughter is nothing else but a sudden glory arising from sudden conception of some eminency in ourselves, by comparison with the infirmities of others, or with our own formerly” (42). La relación entre el sujeto y el objeto es similar

¹⁴ Sobre la teoría del humor en Cicerón y Quintiliano, cf. esp. Rabbie (2007).

¹⁵ *Sed scitis esse notissimum ridiculi genus, cum aliud expectamus, aliud dicitur: hic nobismet ipsis noster error risum mouet* (255).

a la que proponen los autores clásicos. No obstante, Hobbes no hace hincapié en las cualidades intrínsecas del objeto (como Aristóteles y Cicerón). Todo el acento se coloca en la experiencia del sujeto. La tesis de Bergson (1900), al contrario, atribuye a la risa una función social. Bergson parte de tres observaciones generales. Lo cómico es un fenómeno propiamente humano. Si un animal o un objeto provocan la risa, “c’est par une ressemblance avec l’homme, par la marque que l’homme y imprime ou par l’usage que l’homme en fait” (3). En segundo lugar, lo cómico apela a la inteligencia pura, y su medio natural es la indiferencia (“Le rire n’a pas de plus grand ennemi que l’émotion”, 3). Por último, lo cómico no se disfruta en soledad: “[Le] rire est toujours le rire d’un groupe” (5). Ahora bien, la sociedad exige de sus miembros una cierta elasticidad, un esfuerzo de adaptación constante y recíproco. Por tanto, todo indicio de rigidez mecánica constituye el signo de una amenaza, y frente a esta pequeña amenaza la sociedad responde con un castigo. Ese castigo es la risa. Según Bergson, lo cómico se caracteriza por una cierta rigidez (*raideur*), sea en el cuerpo, el espíritu o el carácter: “Nous rions toutes les fois qu’une personne nous donne l’impression d’une chose” (44). En consecuencia, “le rire est, avant tout, une correction” (150), “une espèce de brimade sociale” (103).

La teoría de la superioridad, largamente favorecida en épocas anteriores, ha perdido popularidad en los estudios más recientes sobre el humor. Si bien la agresividad es un componente importante en muchas formas de humor, hoy parece claro que el principio de superioridad resulta inadecuado como explicación general del fenómeno. Según reconocen explícitamente algunos de sus defensores, la teoría de la superioridad es básicamente una teoría de la burla¹⁶. No obstante, es difícil ver con claridad quién burla y quién es burlado en un simple juego de palabras o en ciertas formas de autoironía. Por otra parte, fuera de estudios sociológicos o antropológicos, la aplicación de este enfoque es más bien limitado (cf. Kuipers 2008: 383-85). Uno podría, por ejemplo, iluminar ciertos aspectos de la comedia y la sátira con una explicación semejante¹⁷. En ocasiones, esta aproximación puede ser útil para explo-

¹⁶ Así e.g. Gruner (1978), que propone una versión modernizada de la teoría de Hobbes, afirma que la burla (*ridicule*) “is the basic component of all humorous material”, y que para entender un acto de humor, “it is necessary only to find out who is ridiculed, how, and why” (14). Igualmente Billig (2005), cuya tesis es esencialmente una continuación de Bergson: “Ridicule, far from being a detachable negative, lies at the heart of humour” (196).

¹⁷ Sobre su pertinencia para estudiar la comedia romana, cf. Duckworth (1952: 314-17). Sobre este tipo de enfoques en estudios de sátira romana, cf. Plaza (2006: 18-19).

rar la psicología de los personajes en escenas de enfrentamiento, como en las jocosas burlas de Dametas y Menalcas (*Ecl.* 3.1-27) o el violento intercambio de Drances y Turno (*Aen.* 11.336-444). No obstante, la aplicabilidad de esta teoría para dar cuenta del sutil humor virgiliano es escasa, y por tanto su papel a lo largo de este trabajo será nulo, o prácticamente nulo.

Las teorías de la liberación o descarga sostienen que el humor y la risa son mecanismos para aliviar tensiones psíquicas y liberar al individuo de ataduras sociales. El autor más influyente en esta línea de pensamiento es sin duda Freud, que se refirió al tema en dos publicaciones (1905, 1928). Retomando una idea de Spencer (1860), Freud (1905) explica que la risa es una válvula de escape cuya función es restablecer el equilibrio corporal después de una acumulación de energía innecesaria. En consecuencia, la percepción de un objeto risible supone una determinada acumulación o ahorro (*Ersparung*) de energía que luego se disipa mediante la risa. Freud divide el ámbito de lo risible en tres categorías: el chiste o agudeza (*Witz*), el humor (*Humor*) y lo cómico (*Komik*). El chiste supone una cierta indulgencia, sea con respecto a la represión de impulsos sexuales o agresivos, sea con respecto a las leyes de la lógica y la razón, de modo que la energía que aquí se ahorra es de tipo inhibitorio. En el humor –que Freud identifica especialmente con la capacidad de reír frente a situaciones adversas–, el ahorro se produce con respecto al sentimiento (*Gefühl*). En este caso, el organismo se dispone a experimentar una emoción negativa (e.g. miedo, cólera, tristeza), pero un súbito cambio de actitud hace que la energía acumulada para esta emoción resulte superflua. Lo cómico –que en la terminología de Freud se refiere al humor no verbal– produce un ahorro de energía con respecto al pensamiento (*Vorstellung*). El individuo anticipa un desarrollo que se prueba erróneo, y esta masa acumulada de energía debe liberarse mediante la risa. Como explicación general del humor, la teoría psicoanalítica de Freud ha caído en descrédito. El modelo “hidráulico” sobre el que se apoya, en particular, hoy resulta obsoleto. La demarcación tripartita del ámbito de lo risible refleja preocupaciones decimonónicas y se basa en categorías léxicas que han sufrido cambios de valor (cf. Milner 1972: 8-9). También se ha criticado la falta de atención al contexto (cf. R. Martin 2007: 42-43). Con todo, algunas de las intuiciones de Freud han resultado enormemente fructíferas. El contenido agresivo o sexual de una buena parte del humor es un hecho fuera de duda, y los aspectos liberadores de la risa han sido especialmente subrayados por varios autores (e.g. Fry 1963; Mindess 1971).

Las teorías de la incongruencia afirman que el humor nace de la percepción de una cierta discordancia, contraste o contradicción. Desde esta óptica, el humor supone la yuxtaposición de elementos dispares, y por tanto el objeto del humor es siempre algo inesperado, inapropiado, ilógico o fuera de lo común. Aunque algunas de estas nociones se encuentran dispersas en autores antiguos¹⁸ y renacentistas¹⁹, la teoría de la incongruencia sólo comenzó a tomar forma durante los siglos XVIII y XIX. Hutcheson (1750), en polémica con Hobbes, atribuyó especial importancia al uso de metáforas y símiles inapropiados, y la noción de *incongruencia* aparece explícitamente referida en autores como Gerard (1759), Beattie (1776) y Priestley (1777). La idea, sin embargo, cobró verdadero impulso a partir de Kant y Schopenhauer. Kant incluye algunas breves reflexiones sobre el chiste en su *Kritik der Urteilskraft* (1790). Según Kant, un chiste genera un cúmulo de tensión expectante que luego, en el momento del desenlace, se desvanece por completo. La risa es sencillamente el signo de esta transformación²⁰. Esta súbita transformación “en la nada” ocurre porque el final de un chiste introduce necesariamente un elemento absurdo (*etwas Widersinniges*), y por tanto el entendimiento se ve frustrado. Al no encontrar lo que busca, el entendimiento se relaja y da lugar a una sensación física de equilibrio, salud y bienestar. La teoría de Schopenhauer (1818), en cambio, es más decididamente cognitiva, y por tanto se alinea mucho mejor con desarrollos posteriores. Según Schopenhauer, la risa nace de la súbita percepción de una incongruencia entre un concepto y los objetos reales a los que se aplica (1.74). En otras palabras, lo risible proviene de la paradójica e inesperada inclusión de un objeto en una categoría que no le corresponde, o que sólo le corresponde en ciertos aspectos. Al contrario, la seriedad es la conciencia de que existe un perfecto acuerdo entre el pensamiento y la realidad (i.e. de que son congruentes). Por eso el hombre serio se muestra absolutamente convencido de que las cosas son como él las piensa, y de que las piensa como son.

La teoría de la incongruencia ha tenido una influencia enorme, particularmente durante los últimos cuarenta años. A pesar de algunos críticos (e.g. Latta 1999), los resultados empíricos parecen apoyar la idea de que la incongruencia es un elemento esencial del humor (cf. R. Martin 2007: 66-71). No obstante, la mayoría de los investigadores están de acuerdo en que la incon-

¹⁸ cf. Arist. *Rh.* 1412a28-b4; Cic. *de Orat.* 2.255, 284, 289; Quint. *Inst.* 6.3.24.

¹⁹ cf. Attardo (1994: 34-46); Skinner (Skinner 2004: 146-47, 151).

²⁰ “Das Lachen ist ein Affekt aus der plötzlichen Verwandlung einer gespannten Erwartung in nichts” (190).

gruencia es una condición necesaria pero no suficiente. Como resulta evidente, la percepción de una incongruencia es capaz de provocar otras reacciones (e.g. miedo, confusión, perplejidad; cf. Morreall 1987). Varios autores han intentado suplir esta insuficiencia teórica mediante la imposición de condiciones (e.g. Clark 1970; M. W. Martin 1983). Suls (1972), en cambio, defendió la idea de que a la percepción de una incongruencia debe seguir un momento de “resolución”. Según este autor, la apreciación del humor es un proceso que se articula en dos etapas. En la primera el sujeto encuentra un elemento extraño que contradice sus expectativas. En la segunda, el sujeto intenta resolver esta situación mediante el hallazgo de alguna regla cognitiva que reconcilie los elementos contradictorios y restablezca el sentido. En palabras de Suls, “humor derives from experiencing a sudden incongruity which is then made congruous” (82). El artículo generó un largo debate que dividió a los investigadores en dos grupos: unos (Rothbart 1976; Nerhardt 1977) argumentaban que lo esencial en el humor es la percepción de una incongruencia; otros (T. Schultz 1976; Suls 1983) pensaban que lo importante es la etapa de resolución²¹. La discusión fue fructífera y generó resultados interesantes. Con todo, los desarrollos de esta época son todavía conceptualmente vagos e imprecisos. Como observa Forabosco (1992), la mayoría de estos autores ni siquiera ofrece una definición explícita del concepto de incongruencia, “its meaning owing more to everyday usage than to scientific language” (50).

En épocas más recientes, varios autores han logrado definir con mayor precisión la noción de incongruencia a partir de un desarrollo muy popular en las ciencias cognitivas: la teoría de los esquemas²². El postulado central de esta teoría es que el conocimiento se organiza en estructuras dinámicas –llamadas *esquemas*–, y que estas estructuras juegan un papel fundamental en los procesos mentales que subyacen a la comprensión. Según Mandler (1979: 263), un esquema se forma a partir de la experiencia, y consiste fundamentalmente en una serie de expectativas acerca de la apariencia de las cosas, y el orden en el que ocurren. Hablando en términos generales, los esquemas describen las características prototípicas de un objeto, situación o evento. La

²¹ Un resumen de este debate puede verse en Forabosco (1992: 47-50).

²² e.g. Raskin (1985), Norrick (1986), Wyer & Collins (1992). Una buena discusión general sobre la teoría de los esquemas puede leerse en Brewer & Nakamura (1984). En las líneas que siguen, el término “esquema” (*schema*) se utiliza en sentido genérico. Las similitudes y diferencias entre éste y otros términos relacionados (e.g. *scenario*, *frame*, *script*) no se tendrán en cuenta.

descripción, sin embargo, no se efectúa en términos positivos, sino mediante un conjunto de variables que pueden asumir diferentes valores según las circunstancias. Así, por ejemplo, la información de que alguien ha asistido a una conferencia activa una serie de conocimientos acerca de este tipo de eventos: que una persona ha disertado sobre un tema que conoce, ante una audiencia más o menos especializada, en un acto por lo general aburrido, etc. Las variables (en este caso *conferenciante, tema, lugar*, etc.) pueden asumir valores muy diferentes, pero no ilimitados. La información de que el conferenciante asistió en bañador, por ejemplo, no encajaría con nuestras expectativas y debería explicarse de algún modo (e.g. la conferencia tuvo lugar en Río de Janeiro a las tres de la tarde). Según la teoría de los esquemas, el acto de comprensión consiste esencialmente en la selección de uno o más esquemas apropiados, con la consiguiente actualización de las variables correspondientes. En este sentido, un esquema puede verse como “a kind of informal, private, unarticulated theory about the nature of the events, objects or situations which we face” (Rumelhart 1984: 166).

A partir de la teoría de los esquemas, un estímulo resulta incongruente cuando alguno de sus elementos no encaja en el esquema cognitivo correspondiente. Cuando esto ocurre, el sujeto por lo general intentará reinterpretar la información que se le presenta mediante el empleo de algún esquema alternativo. En el humor ocurre algo parecido, pero con dos particularidades. La primera es que en este caso el esquema alternativo –sugerido por el estímulo– proporciona una interpretación completamente diferente o incluso antitética con respecto al esquema inicial. La segunda particularidad es que en el humor el segundo esquema no reemplaza al primero, sino que ambos se activan en simultáneo. Esta superposición puede advertirse de dos modos. Si resulta clara desde el comienzo, como ocurre en formas sutiles de ironía, “a general suffusive feeling of funniness is experienced” (Apter 1982: 177). Si la revelación es brusca y sorpresiva, como ocurre en el desenlace de un chiste, “a sudden surge of humour will be felt, which may well issue in overt laughter” (id.: 178). El humor, pues, implica la yuxtaposición y oposición de diferentes esquemas²³.

²³ Es importante destacar que, desde esta óptica, un texto presenta rasgos humorísticos solamente si se cumplen ambas condiciones. La ambigüedad y el doble sentido (en metáforas, alegorías o alusiones) son casos de yuxtaposición, pero no necesariamente de oposición. A su vez, la oposición sin yuxtaposición puede ser expresión de un profundo conflicto. Así ocurre por ejemplo en la ironía trágica, en la que diferentes esquemas se contraponen pero no se confunden (cf. Attardo 1994: 203-4 n.5).

La teoría de la incongruencia resulta apropiada para este estudio por varios motivos. Ante todo, porque tiene la ventaja de centrarse en el texto, relegando otras cuestiones a un segundo plano. El problema se complica enormemente si la discusión se enfoca desde el contexto (a menudo nebuloso para nosotros), o si el fenómeno se utiliza como una clave para descifrar aspectos de la psicología del poeta (en gran medida el problema de Antony 1976). En segundo lugar, porque la teoría posee una marcada base cognitiva, y por tanto resulta especialmente idónea para dar cuenta del sutil humor virgiliano, un humor docto, inteligente, de tipo intelectual. Por último, este enfoque resulta ventajoso porque el principio de incongruencia ofrece valiosas pautas para la detección. Virgilio, se supone, es un autor incapaz de introducir elementos inapropiados, discordantes o incongruentes en su poesía. La mayoría considera inverosímil que un poeta de su talla y profundidad moral haya podido incurrir en ingeniosas ironías, agudezas o texturas lúdicas. El corolario de estas presuposiciones es que toda aparente incongruencia debe rechazarse o normalizarse. Como consecuencia, los pasajes que presentan elementos de humor suelen ser lugares marcados por una gran controversia, o incluso verdaderos *loci critici*. Evidentemente, sería arriesgado afirmar que el debate y la controversia pueden utilizarse como indicadores seguros de la presencia de humor en un poeta tan ambiguo e idiosincrático como Virgilio. No obstante, no es ninguna casualidad que la gran mayoría de los ejemplos que se aducirán en las páginas que siguen sean precisamente lugares marcados por la polémica.

3. Retórica del humor

Según hemos visto, el humor es una forma de comunicación que persigue un determinado efecto, y para lograr ese efecto –como otras formas de comunicación– utiliza determinadas técnicas o mecanismos. Llegados a este punto, pues, sería conveniente referirnos brevemente a esos mecanismos. Naturalmente, un tratamiento detallado de esta materia resulta imposible en este contexto. Puesto que, como bien sabía Cicerón²⁴, el humor y lo serio utilizan esencialmente las mismas técnicas, la empresa implicaría mencionar prácticamente todos los procedimientos lingüísticos de la retórica. Sin duda, hay

²⁴ *quoscumque locos attingam, unde ridicula ducantur, ex eisdem locis fere etiam grauis sententias posse duci (de Orat. 2.248).*

técnicas que el humor utiliza con preferencia (repetición, paradoja, hipérbole, juegos de palabras, etc.). Pero la mayoría de éstas, por lo general, no presentan grandes problemas metodológicos. Hay dos, en cambio, que por su importancia en la tradición y por la enorme cantidad de definiciones que han recibido merecen una mención aparte. Éstas son la ironía y la parodia, y a éstas se consagran los breves párrafos que siguen. El objetivo no es presentar el problema en toda su complejidad sino, simplemente, indicar en qué sentido se utilizarán estos términos a lo largo del análisis.

Durante toda la tradición clásica, la ironía fue una figura retórica entre las demás (y no, por cierto, una de las más destacadas)²⁵. Según Quintiliano, en una formulación que puede considerarse característica, la ironía es una figura que consiste en “decir lo contrario a lo que se quiere dar a entender” (*Inst.* 9.2.44). Si bien la noción se asociaba muy especialmente a la enigmática personalidad de Sócrates²⁶, y si bien con el tiempo su casuística fue enriqueciéndose²⁷, el significado básico del término se mantuvo constante durante más de dos milenios. A partir del siglo XVIII, sin embargo, el concepto comenzó a ser objeto de sucesivas expansiones. Hacia el final del Romanticismo, la ironía se había transformado en una manera de ser, una marca distintiva de la literatura y la crítica, un concepto metafísico, e incluso un atributo de la divinidad (Booth 1974: ix). En tiempos recientes se ha dicho que la ironía constituye uno de los elementos constitutivos de los procesos de significación, o un atributo ineludible de la conciencia histórica, o incluso el rasgo característico de la cultura de nuestra época (cf. Hutcheon 1995: 2-3). Entendida con tal amplitud, la noción acaba siendo prácticamente inutilizable como herramienta de análisis. La solución, sin embargo, no consiste en restringir el concepto a la ironía verbal (algo que resultaría empobrecedor, por ejemplo, para el universo mimético de las *Églogas*), sino en adoptar una caracterización precisa pero flexible, capaz de abarcar las diversas manifestaciones del fenómeno sin perderse en vaguedades o laberintos filosóficos. Afortunadamente, propuestas de este calibre existen (Booth 1974; D. C. Muecke 1969, 1970, 1982; Enright 1986; Dane 1991). La aproximación de Muecke (1969), en particular, resulta especialmente a propósito para los objetivos de este estudio, y ésta será la propuesta que se utilizará como base.

²⁵ Sobre la evolución del concepto, cf. esp. D. C. Muecke (1982: 14-32); Colebrook (2004: 2-14); Heckel (2009: 15-23). Una bibliografía extensa puede consultarse en Hutcheon (1995: 197 n.12).

²⁶ Sobre ironía socrática, cf. (e.g.) Vlastos (1987).

²⁷ cf. O'Connor & Behler (1993: 634).

Según Muecke (19-20), en toda manifestación irónica es posible distinguir tres características formales. En primer lugar, la ironía es siempre un fenómeno de dos niveles. El nivel inferior es la situación tal y como se presenta a ojos de la víctima (cuando hay una víctima), o la que presenta engañosamente el ironista (por ejemplo en una ironía verbal). El nivel superior es la situación tal como el ironista realmente la ve (una visión que el ironista comparte con la audiencia). En segundo lugar, para que pueda hablarse de ironía debe existir una cierta oposición entre estos dos niveles. Esta oposición puede tomar diferentes formas (contradicción, incongruencia, incompatibilidad), pero lo esencial es, en todo caso, que la verdad de un nivel quede invalidada o seriamente comprometida por el otro. Por último, en la ironía hay siempre un elemento de “inocencia”. Hay, esto es, o bien una víctima, que confía en su posición y que ignora completamente la existencia del nivel superior; o bien es el propio ironista quien, colocándose en el papel de la víctima, finge no ser consciente de la existencia de ese otro nivel. La víctima, en todo caso, debe ser algo más que un simple *ingénu*. Para que la ironía se sienta con fuerza, es preciso que el personaje del nivel inferior incurra en una cierta vanagloria o presunción. Dicho en otros términos, la mayoría de las situaciones irónicas involucran no sólo a un εἴρων, sino también a un ἀλαζών²⁸.

La parodia, como la ironía, ha sido objeto de considerable atención en los últimos tiempos y, al igual que aquélla, ha jugado un papel central en los debates acerca del mundo posmoderno²⁹. Más aún, el extraordinario interés de nuestra era por todo lo relacionado con la intertextualidad ha provocado una profunda revalorización del fenómeno. Si en épocas anteriores la parodia se denigraba y relegaba a los márgenes de la crítica, hoy día se considera una práctica no sólo enormemente sofisticada y reflexiva sino incluso deter-

²⁸ Según Aristóteles (*EN* 1108a21-22), la εἰρωνεία ocurre cuando uno finge ser menos de lo que en realidad es (προσποίησις ἢ ἐπὶ τὸ ἔλαττον); la ἀλαζονεία, en cambio, es la presunción de ser más (προσποίησις ἢ ἐπὶ τὸ μείζον). En casos de autoironía, según apunta Muecke, el ego, por así decirlo, “se desdobra”, y cumple ambos papeles al mismo tiempo. La caracterización de Muecke, casi huelga decirlo, es una caracterización general de la ironía. Puesto que en nuestro caso sólo nos interesa el fenómeno cuando se utiliza como vehículo del humor, la segunda característica formal (oposición), debe necesariamente tomar la forma de una incongruencia, en el sentido particular en que este término se ha definido en la sección anterior.

²⁹ La bibliografía sobre parodia es extensa. Los trabajos más importantes, para los objetivos de este estudio, son Genette (1982); Hutcheon (1985); Dane (1988); M. A. Rose (1993) y Dentith (2000). Sobre la parodia en teorías posmodernas, cf. M. A. Rose (1993: 195-274) y Dentith (2000: 154-85).

minante para la evolución literaria (cf. Dentith 2000: 33). A pesar de esta creciente atención –o quizá precisamente a causa de ella–, los malentendidos y confusiones en torno a su naturaleza y carácter son relativamente frecuentes. Un equívoco habitual, y un obstáculo importante para arribar a una definición operativa de la parodia, es el de la actitud del parodista frente al autor u obra parodiada. A menudo se supone, en efecto, que la parodia constituye una especie de burla, y que la intención del parodista es ridiculizar o denigrar al modelo imitado. Muchos diccionarios y obras de referencia la definen como una “imitación burlesca” (e.g. el *DRAE*). En realidad, según ha mostrado –entre otros– M. A. Rose (1993), la estrecha vinculación entre la parodia y la burla o, mejor dicho, la idea de que la burla es un componente esencial de toda parodia es un desarrollo del siglo de XVIII, en el que la noción de parodia a menudo se subsumía en la categoría de lo burlesco. Ciertamente, la parodia puede contener un elemento de mofa; pero el humor, en la mayoría de los casos, no proviene de la ridiculización del hipotexto, sino de la yuxtaposición de elementos que resultan incompatibles entre sí y, por tanto, suscitan los efectos de incongruencia lúdica a que nos referimos en la sección anterior de este capítulo.

Esta yuxtaposición de elementos dispares puede obrarse de varios modos. El parodista puede, por ejemplo, efectuar alteraciones semánticas, por ejemplo a partir de cambios de énfasis, o tomando una expresión metafórica en sentido literal (o viceversa). En ocasiones, el parodista exagera rasgos estilísticos típicos del original, o aproxima elementos de diferentes lugares del modelo, o los combina con otros de procedencia diversa. A menudo el efecto paródico se obtiene a partir de la sola transposición genérica: así ocurre por ejemplo cuando un género considerado “menor” imita rasgos de uno considerado “mayor” (e.g. Prop. 4.8, que en un contexto elegíaco evoca la matanza de los pretendientes de *Od.* 22). Teniendo en cuenta estas observaciones, en las páginas que siguen la noción de parodia debe entenderse como la imitación del estilo o pensamiento de un autor, género o convención con fines lúdicos o humorísticos. Puesto que, en muchos casos, la apropiación paródica genera disparidades entre la forma y el contenido, los críticos suelen establecer una distinción que resulta útil como herramienta de análisis: así, cuando se emplean las convenciones de un género elevado para el tratamiento de un tema trivial o de poca monta, hablaremos de *parodia épica* (lo que en inglés suele denominarse *mock-epic* o *mock-heroic*); cuando, al contrario,

un tema o personaje elevado se presentan en un contexto decididamente antiheroico, hablaremos de *parodia burlesca*³⁰.

³⁰ La terminología que aquí se propone reproduce la de Highet (1962: 103-7), que deriva, en última instancia, de Boileau y Dryden (cf. Rodway 1962: 117).

II. ÉGLOGAS

LA apreciación del humor y otros elementos lúdicos de las *Églogas* se ha visto obstaculizada y a menudo impedida por diversos factores. Entre éstos, el más importante es sin duda la extraordinaria fortuna posterior de la colección. El hecho de que el *liber bucolicon* haya sido tomado como un modelo de género ha tenido consecuencias impredecibles y a menudo perjudiciales para la lectura de estos poemas. No se trata meramente de que las nuevas versiones de la pastoral hayan condicionado nuestra percepción de la bucólica virgiliana. El estatuto ejemplar que la tradición ha querido atribuir a las *Églogas* –a la cabeza de un género particularmente dúctil y propenso al cambio– a menudo ha provocado falsas atribuciones y anacronismos de todo tipo¹. Un caso espectacular lo constituye el mito de la Arcadia, un paisaje espiritual teñido de melancolía y nostalgia que muchos –sobre todo a partir de Snell (1945)– han considerado la quintaesencia de la bucólica virgiliana². En realidad, como ha mostrado contundentemente E. A. Schmidt (1975) –y luego Jenkyns (1989)–, la Arcadia de Snell no es más que la Arcadia de Sannazaro, cuyas características fundamentales son el modo elegíaco, el tono melancólico (ambos canalizados a partir de la influencia de Petrarca), y la incorporación de elementos de la Edad de Oro³. Sin duda, una inspección detenida de las *Églogas* enseña que para Virgilio la Arcadia es algo muy diferente. Seis de los diez poemas ni siquiera la mencionan (1, 2, 3, 5, 6, 9); tres contienen apenas referencias pasajeras (4, 7, 8); sólo la égloga 10 se sitúa en Arcadia –pero aquí el que habla es Galo, y sería extraño asumir que el sentimentalismo de su pose elegíaca representa el universo entero de la bucólica. Además, como

¹ Sobre la “extraña y azarosa” historia de la literatura pastoral y su perjudicial influencia para una recta apreciación de la bucólica antigua, cf. Jenkyns (1992).

² Highet (1949) proporciona un ejemplo característico: “Vergil was the discoverer of Arcadia, the idealized land of country life, where youth is eternal, love is the sweetest of all things even though cruel, music comes to the lips of every herdsman, and the kind spirits of the country-side bless even the unhappiest lover with their sympathy” (163).

³ Como observa E. A. Schmidt (1975), la Edad de Oro no es un elemento constitutivo de la bucólica antigua: “Die Verknüpfung von Arkadien und Goldenem Zeitalter als Ursprung und Idee der Renaissancepastorale ist eine Leistung der Renaissance und das Renaissancehafte an der Renaissancepastorale; sie ist nicht antik und nicht vergilisch” (49).

observa Jenkyns (1992), “this Arcadia is utterly unlike the later Arcadia of pastoral idyll: it is cold, rocky, lonely, and remote” (160).

Un segundo obstáculo, estrechamente ligado al anterior, es la idea de que las *Églogas* marcan una profunda ruptura con respecto a la poesía bucólica de Teócrito. Hasta hace relativamente poco, la poesía de Teócrito se presentaba como un genuino manantial, espontáneo e irreflexivo. Crudas nociones acerca del realismo y su papel en literatura postulaban una relación simple y directa con el entorno. La escasa atención a los lazos intertextuales entre Teócrito y sus predecesores nos colocaba frente a una forma de poesía ingenua y poco sofisticada, un ejemplo –en realidad, el mejor ejemplo– de lo que Berger (1984) denomina “pastoral débil”. Virgilio, en cambio, según esta dicotomía simplista, se presentaba como un poeta reflexivo, subjetivo, sentimental. Su papel en la historia de la poesía pastoral –se suponía– había consistido sobre todo en la selección y codificación de elementos que en Teócrito formaban un conjunto vivo y difuso de vagas intuiciones. Los términos concretos de esta dicotomía han variado con el tiempo (lo simple vs. lo complejo, lo natural vs. lo artificial, etc.), y en diferentes presentaciones la balanza se ha inclinado a un lado o a otro según las preferencias estéticas del comentador. Para nosotros, en todo caso, la constelación de asociaciones que esta falsa dicotomía despierta proviene fundamentalmente de la diferenciación que estableció Schiller en su tratado *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1795). No es éste el lugar idóneo para enjuiciar el valor intrínseco del tratado de Schiller, tan profundo y sugerente en tantos aspectos. Baste con decir que su aplicación a la poesía de Teócrito y de Virgilio no sólo distorsiona la imagen de ambos poetas sino que complica enormemente el estudio de su relación⁴. A este tipo de dicotomías simplistas se debe, entre otras cosas, la esquemática polarización de los rasgos de uno y otro poeta, un verdadero lugar común de la crítica. Así ocurre que Teócrito no solamente es simple, realista, objetivo, etc., por oposición a Virgilio, que es complejo, subjetivo, idealista y todo lo demás, sino que, si el signo de la poesía bucólica de Teócrito es el humor, se sigue que el de la poesía bucólica de Virgilio es el *pathos*.

Sin duda, durante los últimos 30 o 40 años la crítica ha logrado una mucho mejor comprensión del papel y la importancia relativa de Teócrito y de

⁴ Schiller, dicho sea de paso, no se ocupa explícitamente de Teócrito, pero parece tenerlo en cuenta en ciertos pasajes (cf. Alpers 1990). Sobre esta dicotomía y su aplicación a la bucólica antigua, cf. Alpers (1979: 204-9; 1996: 28-37); Halperin (1983: 42-49); Gutzwiller (1991: 194-99).

Virgilio, y del lugar de ambos en la tradición pastoral. Según se advierte ahora con claridad, la bucólica antigua presenta rasgos lo suficientemente distintivos como para merecer un tratamiento independiente y diferenciado o, al menos, para recelar de aproximaciones ahistóricas y tácticas comparativas de “simulated synchronism” (Rosenmeyer 1969: 29). Dejando a un lado prejuicios miméticos y realistas, numerosos estudios han investigado la relación de Teócrito y sus predecesores, poniendo de manifiesto que en su caso también nos hallamos frente a un poeta sofisticado y altamente reflexivo. Como enseña el reciente volumen de Fantuzzi y Papanghelis (2006), una consideración más inteligente y justa de la figura de Teócrito revela que los vínculos entre la tradición bucólica griega y latina son muchos más estrechos de lo que a veces se ha pensado. Sin embargo, y a pesar de que los nuevos paradigmas interpretativos ofrecen una posición crítica mucho más ventajosa, todavía nos hallamos lejos de haber alcanzado una situación ideal. Salvo contadas excepciones, la crítica sigue mostrando una marcada preferencia por Virgilio frente a Teócrito –algo todavía evidente por ejemplo en Alpers (1996) y Hubbard (1998)–, preferencia que, en muchos casos, reproduce antiguos prejuicios⁵. Ciertamente, hoy son pocos los autores que todavía creen en la romántica Arcadia de Snell⁶. Sin embargo, las dos grandes tendencias que se desarrollaron en oposición a esta influyente interpretación tampoco dejan mucho lugar para el estudio de efectos de superficie⁷. La primera de estas tendencias, que favorece lecturas “ideológicas”, ha tenido su rama más vigorosa en una serie de escritores profundamente influenciados por el pesimismo de la llamada “Escuela de Harvard”. Ejemplos de este tipo de aproximaciones pueden verse en Putnam (1970), Leach (1974), C. Segal (1981b), Boyle (1986) y M. O. Lee (1989). Con su inclinación a la lectura entre líneas, su obstinada atención al simbolismo y su insistencia en destacar los aspectos más oscuros de la bucólica virgiliana, estas lecturas no proporcionan una perspectiva adecuada para evaluar los aspectos más lúdicos de estos poemas. La segunda de estas tendencias, que se inicia con el propio E. A. Schmidt (1975) y que hoy domi-

⁵ Excepciones a esta tendencia son Rosenmeyer (1969), Gutzwiller (1991) y, sin duda, Halperin (1983).

⁶ Dada la impecable deconstrucción de E. A. Schmidt (1975), los malentendidos en torno a la Arcadia deberían ser una cuestión totalmente anticuada. Sin embargo, el error persiste: cf. M. O. Lee (1989): “Virgil’s Arcadia is often a sad, always a vulnerable place”; “there are in Virgil shadows, sadnesses, strange contrasts for those who care to look beneath the placid surfaces”, etc. (77).

⁷ Sobre esta clasificación bipartita, cf. Volk (2008a: 4-8).

na los estudios sobre las *Églogas*, es la lectura en clave metapoética. Combinada con las preocupaciones actuales por el fenómeno de la intertextualidad, este tipo de aproximaciones no sólo tiende a alejarnos de los efectos más inmediatos del texto sino que, en ocasiones –como habrá oportunidad de mostrar ampliamente a lo largo de este capítulo–, desemboca en interpretaciones netamente alegóricas.

Las *Églogas* pueden suscitar muchas y diversas ideas sobre la poesía en nosotros. Para los antiguos, sin embargo, la bucólica era un género menor, cercano a la comedia y el mimo⁸. Varias fuentes antiguas postulan que la bucólica y la comedia surgieron en circunstancias similares o poseen un origen común (cf. E. Segal 2001: 3-4). Más importante aún, el propio Virgilio se refiere a su quehacer poético de juventud en estos términos, no sólo en la *σφραγίς* que da cierre a las *Geórgicas* sino, más explícitamente, en el proemio a la égloga 6, en la que el verbo *ludere* aparece en conjunción con la *iocosa* Talía, musa especialmente asociada a la comedia y otras formas de poesía ligera⁹. En Teócrito, el humor es un elemento muy conspicuo. Como apunta Brioso Sánchez (1986), este “recurso casi constante al humor y la ironía” constituye uno de los “rasgos esenciales de su arte” (31). Virgilio ha introducido evidentemente muchos cambios con respecto al modelo griego. Algunos responden a una sensibilidad y un entorno nuevos, otros son desarrollos que se inician con los propios continuadores de Teócrito¹⁰. Con todo, el hecho de que el poeta mantuano se presente frente a sus contemporáneos como

⁸ cf. Rosenmeyer (1969: 36-37); Halperin (1983: 242). Sobre Teócrito y la comedia, cf. Hunter (1996: 110-16); sobre la comedia y la bucólica de Virgilio, cf. Currie (1976).

⁹ cf. G. 4.563-66: *illo Vergilium me tempore dulcis aiebat / Parthenope studiis florentem ignobilis oti, / carmina qui lusi pastorum audaxque iuuenta, / Tityre, te patulae cecini sub tegmine fagi*. Ovidio se refiere a la poesía bucólica de Virgilio en términos similares: *Phyllidis hic [sc. Aeneidos auctor] idem teneraeque Amaryllidis ignes / bucolicis iuuenis luserat ante modis* (Tr. 2.1.37-38). Sobre este uso de *ludere*, que se remonta a Catulo (esp. 50.1-6), cf. OLD s.v. 8a-b. La vinculación de la musa Talía y la poesía bucólica se establece en *Ecl.* 6.1-2: *Prima Syracosio dignata est ludere uersu / nostra neque erubuit siluas habitare Thalea*. Otras fuentes asocian a esta musa con la elegía (Ovidio), el epigrama (Marcial) y la comedia (Estacio). La vinculación con la comedia, sin embargo, es especialmente estrecha: “Although the more-or-less fixed distribution of activities among the Muses, familiar in the classical tradition from the Renaissance onwards, is found sporadically in antiquity, and with abundant textual divergences, in the case of Thalia there is unanimity in attributing comedy to her in five epigrams, two of them Greek, anonymous and of uncertain dating (cf. AP 9.504, 9.505), and three Latin (AL 88, 664a, 664)” (Galán Vioque 2002: ad Mart. 7.17.3-8).

¹⁰ Sobre los rasgos de la poesía bucólica en el período que media entre Teócrito y Virgilio, cf. Reed (2006).

el Teócrito romano conlleva sin duda una serie de “expectativas genéricas”¹¹. A menos que estemos dispuestos, con Snell, a suponer que Virgilio no entendió o no supo apreciar el humor de los poemas de Teócrito –algo, por lo demás, altamente improbable–, toda aproximación a las *Églogas* que pretenda alcanzar un cierto grado de validez histórica debe mostrarse sensible a este aspecto¹².

En los poemas de Teócrito, la paleta del humor es muy amplia¹³. En ocasiones, como en el lamento de Polifemo (*Id.* 11), el poeta se complace en colocar a un personaje mitológico en una situación decididamente antiheroica¹⁴. A veces, al contrario, se atribuye una dimensión literaria o heroica a personajes u objetos de procedencia humilde¹⁵. A menudo el poeta juega con la anticipación del lector de varias maneras, como en el canto de Lícidas (*Id.* 7), que se inicia como un *propemptikon* y pronto se transforma en una suerte de *symposium* rústico (cf. Kossaifi 2008: 49-51). Otras veces, en fin, el discurso de los pastores se presenta como un complejo entramado de ingenuidad e ilustración, provocando incongruencias de todo tipo (e.g. *Id.* 12). No obstante, éstas y otras formas de juego y humor responden a una característica más amplia y fundamental de la poesía de Teócrito. Esta característica –rasgo que, como ha mostrado Hutchinson (1988), Teócrito comparte con otros poetas de su época– es la deliberada yuxtaposición de elementos dispares o

¹¹ Sobre esta noción, cf. F. Muecke (1975).

¹² cf. Snell (1945): “Denn während Theokrit die Hirten seiner Heimat realistisch-ironisch in ihrem alltäglichen Milieu geschildert hatte, war für Vergil das Leben der theokritischen Hirten ein erhöhtes und verklärtes Dasein” (26); “Ironisch und mit Bewußtsein läßt er [sc. Theokrit] die sizilischen Hirten geistig über ihre Kosten leben. Als aber Vergil diese und ähnliche Stellen bei Theokrit las, nahm er sie als das, was sie ursprünglich gewesen waren, als Formeln pathetischen Inhalts, als Träger von Gefühl” (29).

¹³ La bibliografía sobre el humor en Teócrito es extensa. Los más importantes estudios de conjunto son Horstmann (1976), Miles (1977), Halperin (1983: 217-48), Hutchinson (1988: 143-213) –quien, aunque no trata específicamente de humor, confiere a este aspecto un papel destacado– y Kossaifi (2008). Scholl (1989) y Billault (2010) se ocupan de cuestiones puntuales. Sobre ironía en Teócrito ha tratado extensamente Giangrande (1968, 1971, 1978).

¹⁴ Es lo que en el capítulo anterior de este trabajo denominamos “parodia burlesca” (*vid. supra*, p.25). Otros ejemplos pueden verse en Halperin (1983: 230-37). El autor denomina a esta técnica “subversión épica”.

¹⁵ Así, por ejemplo, en *Id.* 2, el lenguaje apasionado de Simeta evoca el de Medea y otras grandes heroínas de la mitología, y la elaborada descripción de la copa, en *Id.* 1, remite a la descripción del escudo de Aquiles. Esto es lo que en el capítulo anterior llamamos “parodia épica” (*vid. supra*, p.24). En este caso, Halperin (1983: 217-30) habla de “inversión épica”. Otros ejemplos pueden verse en Kossaifi (2008: 45-47).

incluso discordantes¹⁶. En general, la poesía de Teócrito se complace en colocar lo hermoso y lo pasional junto a lo grotesco y lo rudo. Lo grande aparece a un palmo de lo pequeño; lo patético y serio, en peligrosa proximidad con el juego. Esta incesante búsqueda del contraste, sin embargo, rara vez es gratuita, y por lo general persigue varios efectos. El más importante es el de sorprender y desestabilizar al lector mediante una continua complicación de sus reacciones, lo que, evidentemente, enriquece su experiencia de lectura¹⁷. En las *Églogas* también se verifican este tipo de contrastes. La diferencia es que, evidentemente, en Virgilio la contraposición suele ser menos aguda. Lo grotesco y lo *bizarre*, por lo pronto, tienen un papel mucho más restringido; el delicado acento de la elegía amorosa, al contrario, adquiere un relieve mayor. Con todo, es imposible apreciar el encanto peculiar de las *Églogas* sin prestar atención a estos cambios y oscilaciones de tono. Lejos de ser un ingrediente accesorio, el humor es un elemento esencial en la constitución de estos poemas.

El propósito de las páginas que siguen es explorar algunas de las formas características de juego y humor de las *Églogas*. Para esto se han escogido dos piezas de temática pastoral (églogas 2 y 3), y dos piezas que, aunque regadas de elementos pastorales, se hallan ampliamente dominadas por otros temas (églogas 4 y 6). En primer lugar se abordará el sutil juego entre *pathos* e ironía dramática que informa el lamento de Coridón (*Ecl.* 2). A continuación, descendiendo al nivel de los personajes, se pasará revista al fogoso enfrentamiento entre Menalcas y Dametas (*Ecl.* 3.1-49), una escena que debe mucho a la comedia latina. En la égloga 4, que anuncia el advenimiento de una nueva Edad de Oro, se pondrán de manifiesto determinados contrastes y modulaciones de tono; el estudio de este juego de voces y registros permite apreciar una composición mucho más viva y animada de lo que a veces se piensa. Por último se abordará la asombrosa canción de Sileno (*Ecl.* 6), un poema

¹⁶ “Hellenistic poets commonly derive their effects and their impact from piquant combination of, or delicate hovering between, the serious and the unserious, the grand and the less grand” (Hutchinson 1988: 11).

¹⁷ cf. Kossaiifi (2008: 54): “Les *Idylles* bucoliques de Théocrite se construisent ... sur un incessant mouvement de balancier et une perpétuelle tension entre réalisme et symbolisme, mimétisme et analogie, selon que l'on privilégie la perspective psychologique (les pâtres et leur monde 'naïf') ou poétique (le regard amusé que l'auteur porte sur ses personnages)”. Es un error, por tanto, atribuir el humor de Teócrito al carácter más “realista” de sus poemas – por oposición a Virgilio, que presenta un entorno más idealizado. En realidad, el humor de Teócrito proviene en buena medida de la yuxtaposición de elementos marcadamente realistas con otros que no lo son. Se trata, en el fondo, de un contraste tonal.

que –como veremos– contiene una buena dosis de humor y *ludus poeticus*. Antes de proceder al análisis de los poemas, sin embargo, es preciso encarar una cuestión preliminar. Ninguna discusión en torno al humor de la *Églogas* puede comenzar sin al menos una breve consideración del famoso *dictum* de Horacio (S. 1.10.44-45), que parece apuntar en esa dirección. A esta cuestión se dedica la primera sección del capítulo.

1. *Molle atque facetum*

Hacia el final del primer libro de *Sátiras*, Horacio vuelve a la carga contra Lucilio y esboza una pequeña poética del género satírico. Al contrario de lo que era uso y costumbre en Lucilio, quien, según Horacio, era capaz de escribir 200 versos parado en un pie (cf. 4.9-10), el poeta debe corregir sin cesar (10.72-73). Evidentemente, el producto de esta celosa labor no está destinado a la mayoría, y por eso Horacio se jacta de pertenecer a una distinguida *pléiade* de poetas y críticos (81-90). Sólo para ellos escribe, sólo de su juicio se cuida, y si cultiva la sátira, es sencillamente porque ése era uno de los géneros que mejores posibilidades ofrecía (46-49). Otros, en cambio, ya contaban con ilustres exponentes. Así, en el drama brillaban Fundanio (comedia) y Polión (tragedia), en la poesía épica Vario, en la bucólica Virgilio:

arguta meretrice potes Dauoque Chremeta
eludente senem comis garrire libellos
unus uiuorum, Fundani; Pollio regum
facta canit pede ter percusso; forte epos acer
ut nemo Varius ducit; molle atque facetum
Vergilio adnuerunt gaudentes rure Camenae (10.40-45)

Este pasaje contiene lo que para nosotros es la más temprana caracterización de las *Églogas* de Virgilio¹⁸. Por desgracia, el sentido de estos versos es con-

¹⁸ Cuando Horacio publicó su primer libro de *Sátiras* (35 a. C.), Virgilio llevaba probablemente unos años trabajando en las *Geórgicas* (las *Églogas*, en su versión final, fueron publicadas en torno al 38 a. C.). Esto plantea evidentemente la cuestión de si el *gaudentes rure Camenae* se refiere principalmente a las *Églogas*, o si engloba de algún modo también a las *Geórgicas*, que Horacio podía conocer en parte. No obstante, hay que tener en cuenta que en estos versos Horacio explica las razones que lo llevaron a decidirse por el género satírico, de modo que la fecha “dramática” para el pasaje que nos ocupa no es la fecha de publicación de las *Sátiras*, sino la época en que Horacio comenzó con sus primeros

trovertido. El problema lo presenta sobre todo el vocablo *facetus*, que a primera vista parece referirse a una cierta forma de humor. En época clásica, *facetus* se asocia casi siempre a destellos verbales de ingenio, humor o inteligencia (cf. Krostenko 2001: 61-64). Cicerón, por ejemplo, para referirse al humor refinado e inteligente que conviene a un orador, utiliza como término genérico el plural *facetiae* (*de Orat.* 2.218). El debate en torno a este punto comienza con Quintiliano, quien en un capítulo de la *Institutio Oratoria* dedicado precisamente a los *ioca* y *ridicula*, hizo la siguiente observación:

Facetum quoque non tantum circa ridicula opinor consistere; neque enim diceret Horatius facetum carminis genus natura concessum esse Vergilio. Decoris hanc magis et excultae cuiusdam elegantiae appellationem puto (6.3.20).

Desde entonces, la frase de Horacio suele interpretarse de diversas maneras, dependiendo sobre todo de si se acepta o rechaza la intranquila observación de Quintiliano. Los intérpretes que optan por lo primero entienden que aquí el vocablo *facetus* debe tomarse como sinónimo de *elegans* (e.g. Romano & Fedeli 1991-97: *ad loc.*), o bien, insistiendo en la real o posible conexión de *facetus* con *facere*, lo aproximan a *limatus*, *perfectus*, etc. (e.g. Wilkinson 1969: 21-22 n.). Ésta es la interpretación tradicional, la que ha sido favorecida por la mayoría de los estudiosos. Los que, en cambio, consideran que la precisión de Quintiliano es incorrecta, creen que *facetus* en este pasaje debe referirse al humor (Knapp 1917; H. J. Rose 1942: 24-25, 226; Zinn 1960: 46-47), o bien a la agudeza o ingenio (Van Sickle 1975: 51 n.28; G. Lee 1984: 13; Martindale 1997: 112-13), o incluso, en términos más generales, a la dimensión lúdica de estos poemas (Antony 1976: 34)¹⁹.

Atendiendo al campo semántico del término *facetus*, varias de estas propuestas resultan bastante plausibles. El problema es que por lo general la

experimentos en este género (cf. *hoc erat ... melius quod scribere possem*, 46-47), esto es, algún tiempo después de la Batalla de Filipos (42 a. C.), y seguramente no mucho antes del viaje a Brindis (38-37 a. C.), una época, en todo caso, en la que Virgilio todavía trabajaba en las *Églogas*. Para una buena discusión general sobre la cronología de Virgilio, cf. Horsfall (1995: 1-25); sobre vida y fechas en Horacio, cf. Nisbet (2007).

¹⁹ Un caso aparte es Jackson (1914), quien después de presentar una cantidad masiva de testimonios llegó a la conclusión de que Horacio alude a la simpleza y encanto del *genus tenue*, propio del estilo aticista. Lo sorprendente de esta conclusión es que no se sigue de las pruebas que el autor presenta. En todo caso, sus argumentos fueron convincentemente rebatidos por Ogle (1916), que propuso continuar con la interpretación tradicional.

discusión se inicia a partir de la frase aislada (se cita sólo el verso y medio que toca a Virgilio), y son pocos los autores que se apoyan en un examen lingüístico del término en cuestión. Como consecuencia, a menudo se elige sencillamente un sentido que cuadra con la interpretación que se tiene de toda la colección, es decir, no se intenta determinar qué *pudo* haber dicho Horacio, sino qué *tuvo* que haber dicho. En este punto, una buena parte de los intérpretes ha procedido en forma similar a Quintiliano²⁰.

Una de las consecuencias de no tomar en consideración el contexto es que los vocablos *molle* y *facetum* suelen interpretarse como sustantivos (así e.g. el *OLD* s.v. ‘*facetus*’ 2). En este caso, lo más frecuente es que se les dé un valor adverbial (e.g. Moralejo 2008: “con suavidad y con gracia”). Otras veces se los admite como adjetivos, pero referidos a una cualidad genérica, no expresada (e.g. “talent”, D. A. Russell & Winterbottom 1972: 271; “style”, Nisbet 1991: 59 n.11; “province”, Krostenko 2001: 93). No obstante, si observamos con detenimiento el pasaje de Horacio, no resulta difícil advertir que ambos términos funcionan como adjetivos que modifican a un *epos*, sobrentendido a partir del verso anterior:

... forte epos acer
ut nemo Varius ducit; molle atque facetum
Virgilio adnuerunt gaudentes rure Camenae (43-45)

Horacio procede en pares: la comedia se contrapone a la tragedia, y la poesía épica de Varro a la poesía bucólica de Virgilio. Épica y bucólica se presentan como miembros de un mismo grupo en virtud de su parentesco métrico²¹. La palabra *epos*, en efecto, designa primero y ante todo la poesía hexamétrica, y sólo paulatinamente ha ido adquiriendo el sentido exclusivo que nos resulta familiar (‘poesía heroica’, ‘épopeya’). Así, cuando en los *Remedia Amoris* (396) Ovidio se refiere a la *Eneida*, el sustantivo va acompañado de una determinación (*nobile*) similar a la de Horacio (*forte*). En un caso y en otro, el ámbito del *epos heroicum* queda señalado fundamentalmente a partir del adjetivo (cf. Bayard 1904: 215-16). El primero que utiliza el sustantivo en

²⁰ Nótese que la interpretación de Quintiliano se presenta como una elucubración marcadamente personal (*opinor, puto*) y aproximativa (*magis, cuiusdam*).

²¹ El primero que propuso esta interpretación fue Bayard (1904), en un artículo injustamente olvidado. cf. también Pichon (1908), que retoma la idea de Bayard y la complementa. Algunos de los autores que sobrentienden el vocablo *epos* son Van Sickle (1975: 51 n.28), Halperin (1983: 193-216), Romano & Fedeli (1991-97: *ad loc.*) y Martindale (1997: 112-13).

forma absoluta es Marcial (12.94.1), en un contexto que, por otra parte, disipa toda posibilidad de confusión (*recusatio*). Pero para obtener un ejemplo claro en sentido moderno hemos de consultar a Suetonio: *epos dicitur graece carmine hexametro diuinarum rerum et heroicarum humanarumque comprehensio*, quien, no obstante, un poco más adelante agrega: *praecipue uero hexameter uersus epos dicitur* (fr. 3, p. 17 Reifferscheid). Este uso, por otra parte, es perfectamente consecuente con el uso griego. En principio, y sin mayor determinación, expresiones como ἑποποιός y ἑπῶν ποιητής señalan simplemente el ámbito de la poesía hexamétrica, como se deduce con toda claridad a partir de un pasaje de la *Poética* de Aristóteles (1447b; cf. Cameron 1995: 268-69). La poesía bucólica, para Horacio, es una forma de *epos*.

De este modo, el vocablo *facetum* queda mucho mejor delimitado. Ya no se refiere a una cualidad vaga y general, de contornos indefinidos. Lo que ahora debemos considerar es una forma de *epos*, calificada con los adjetivos *molle* y *facetum*, que se define por oposición a otra forma de *epos*, calificada de *forte* y, a través del sujeto, *acer*. Los vocablos *fortis*, *acer* y *mollis*, aunque en sí bastante elásticos, no resultan demasiado problemáticos. El término *facetus*, en cambio, nos obliga a llevar a cabo algunas consideraciones lingüísticas.

En origen *facetus* parece haber significado ‘brillante’²². Los antiguos lo conectaban con *facere*, pero esta derivación se apoya evidentemente en la mera similitud fónica²³. Lo más probable, como ha sugerido Corssen y otros, es que el adjetivo se halle emparentado etimológicamente con *fax*. En todo caso, en Plauto el vocablo se utiliza en dos sentidos fundamentales. El primero se refiere al esplendor de la apariencia: e.g. *extemplo facio facetum me atque magnificum uirum* (As. 351). El segundo se aplica a la inteligencia o ingenio que se revela mediante palabras o planes: e.g. *facetum puerum* (Mil. 1385); *facetis fabricis et doctis dolis* (147). De estos dos usos, el que prevalece en época posterior es el último, pero el vocablo se utiliza en un sentido mucho más restringido: aparece casi siempre asociado a la lengua y denota por lo general ingenio, ironía, humor o, en sentido más amplio, agudeza o inteligencia (cf. Krostenko 2001: 61-63, 90-94). Con todo, el primero de los usos

²² cf. Corssen (1863: s.v.); Walde & Hofmann (1938-56: s.v.); Ernout & Meillet (1959: s.v.); Krostenko (2001: 59).

²³ *facetus est qui facit uerbis quod uult* (Don. Ter. Eu. 427); *facetus, qui iocos et lusus gestis et factis commendat, a faciendo dictus* (Isid. Orig. 10.95). Plauto, característicamente, juega con esta idea: *facio facetum me* (As. 351); *fecisti ... facetias* (St. 655).

plautinos sobrevive en algunos ejemplos aislados, y ésta es evidentemente la acepción que más se acerca a la propuesta de Quintiliano. En el *TLL*, el pasaje de Horacio aparece efectivamente entre los ejemplos del primer grupo, cuyo significado general se glosa como *elegans, bellus, magnificus* (s.v. 6.41.65-82). Sin embargo, una inspección detenida de los lugares que allí se citan demuestra que la ecuación *facetus = elegans* es un tanto superficial. En efecto, *facetus* en estos lugares se refiere más bien a una cierta actitud en el comportamiento. No se trata tanto de la mera apariencia cuanto de una pretensión a ella ligada. Por añadidura, el vocablo sugiere nociones de suntuosidad, presunción e incluso afectación. Así, en el pasaje citado de la *Asinaria*, el esclavo Líbano cuenta cómo se ha hecho pasar por un *atriensis*, una suerte de mayordomo que en época republicana gozaba de un *status* considerable (cf. Carlsen 1995: 143-47). La simulación es totalmente espontánea y ocurre en la barbería, y por tanto el vocablo se refiere no a la impresión general que producen la apariencia o la vestimenta sino a una cierta afectación en la actitud y los modales. Actitud y vestimenta se combinan en este ejemplo de la comedia *Persa* (306-7): *nunc ego huic graphice facetus fiam / subnixis alis me inferam atque amicibor gloriose*. El que habla es el esclavo Sagaristión, que asume el aparatoso atuendo de un persa para estafar a un rufián. Más adelante, hacia el final de la misma obra ocurre el siguiente intercambio: *–hui, babae! basilice te intulisti et facete / –deceat me facetum esse, et hunc inridere / lenonem lubidost* (806-7). Un matiz de soberbia y presunción se adivina también en *Cist.* 492: *eo facetu's, quia tibi aliam sponsa locuples Lemnia* ('tú te das aires de gran señor porque tienes otra novia rica en Lemnos')²⁴. Desde luego no es elegancia, sino refinamiento excesivo y afectación lo que Horacio denuncia en Rufilo (S. 1.2.26-28): *facetus / pastillos Rufillus olet, Gargonius hircum: / nil medium est*²⁵. En este sentido, según parece, hay que entender también la frase de Bruto que Quintiliano cita en apoyo de su interpretación. Por desgracia, la cita se nos ha transmitido en un estado penoso: *ne illi sunt pedes faceti ac †deliciis ingredienti mollius†* (*Inst.* 6.3.20). Según anota Quintiliano, la frase aparecía referida en una carta de Cicerón (por lo demás perdi-

²⁴ En el mismo sentido ha de tomarse seguramente *Most.* 42-44: *non omnes possunt olere unguenta exotica, / si tu oles, neque superiores accumbere / neque tam facetis quam tu uiuis uictibus*. Un reproche que un esclavo dirige a otro (al que le va bien).

²⁵ cf. Fedeli (*ad loc.*): "Riferito a *Rufillus*, l'agg. *facetus* significa 'elegante'", y cita el pasaje de Quintiliano. Pero Horacio pasa revista a dos extremos, afectación y abandono. El sentido que aquí hemos de dar a *facetus* se deduce de S. 1.4.91-92, donde Horacio vuelve utilizar el mismo verso: *ineptus / pastillos Rufillus olet, Gargonius hircum*.

da, cf. *Ep.* fr. 17.2). Ignoramos las circunstancias particulares que motivaron la cita, pero es evidente que la discusión entre Bruto y Cicerón giraba en torno a *clausulae* rítmicas²⁶, y a partir de lo que sabemos sobre estos dos oradores, y sobre todo teniendo en cuenta las críticas del primero al segundo (cf. Hendrickson 1926), es muy probable que la frase fuera una valoración irónica del estilo oratorio de Cicerón, que Bruto tachaba de *fractum et elumbem* (Tac. *Dial.* 18.6). En todo caso, es evidente que ninguno de estos ejemplos constituye un verdadero paralelo para el pasaje de Horacio²⁷.

Mucho mejor cuadran los ejemplos del segundo grupo (*de ingenio*), que el TLL glosa como *urbanus, lepidus, dicax, festivus, ridiculus (non sine aliqua venustate)*, y que se aplica frecuentemente a manifestaciones verbales (41.83-42.74). La sección dedicada a poetas y oradores es especialmente relevante (42.29-41). Allí hay ejemplos que ilustran toda la gama de matices, partiendo de un uso más general que denota agudeza (Cic. *Brut.* 173) o inteligencia (*Brut.* 63), hasta otros, que señalan ironía (*Off.* 1.108) o humor (*Leg.* 2.37). Particularmente significativo es un lugar del propio Horacio que, bien entendido, podría utilizarse como una refutación automática de la interpretación de Quintiliano. En la sátira 4, con la que la 10 forma una unidad temática y conceptual, el término *facetus* se aplica a Lucilio, quien, como es sabido, no era nada elegante (eso es precisamente lo que se le critica, su falta de elegancia en la composición). La pieza se abre citando el precedente de la co-

²⁶ La frase se refiere a pies métricos, y no, desde luego, a los delicados pies de una dama, como han imaginado Rose, Macleod y otros: H. J. Rose (1942: 226): “Brutus’ acquaintance, that is, had not exactly witty feet, but a subtle and delicate way of walking”; Macleod (1964: 56): “Quintilian then quotes a lost letter of Cicero who records Brutus as giving the epithets *faceti* and *molles* to a lady’s feet as she goes daintily on her way”. Bruto, desde luego, juega con esa idea (cf. *ingredienti*), pero se trata sólo de una metáfora, por lo demás frecuente (cf. e.g. Hor. *Ars* 80).

²⁷ Además de estos lugares, el TLL cita otros tres. El primero es Ter. *Hau.* 521-22: *mulier commoda et faceta / haec meretrix*, un pasaje sin duda mal colocado. Es evidente que Siro habla aquí de las cualidades espirituales de la muchacha, pues en el verso siguiente agrega: *et quidem hercle forma luculenta*. Una buena traducción es la de Marouzeau (1947): “C’est une femme plaisante et spirituelle, cette courtisane”. El segundo es Apul. *Met.* 11.24: *suaues epulae et faceta conuiuia*. Pero el contexto sugiere que aquí el término implica *festiuitas* (cf. la traducción de Lisardo Rubio 1978: “con exquisitos manjares en alegre banquete”), y el OLD coloca este ejemplo en el segundo apartado, que se glosa como ‘gently humorous, whimsical’ (s.v. ‘facetus’). El tercero, Pl. *Truc.* 930 (*qui ... bella aut faceta*), sencillamente no puede tomarse como indicio, pues se trata de una mera conjetura (los códices traen *eaceta*). González-Haba (2002), en todo caso, traduce el verso de la siguiente manera: “Mira que siendo tan bonita y tan lista amar a un hombre como ése”.

media ática, cuya especial *libertas* a la hora de denunciar vicios era proverbial:

Eupolis atque Cratinus Aristophanesque poetae
atque alii, quorum comoedia prisca uirorum est,
siquis erat dignus describi, quod malus ac fur,
quod moechus foret aut sicarius aut alioqui
famosus, multa cum libertate notabant. (1-5)

Y luego prosigue:

hinc omnis pendet Lucilius, hosce secutus,
mutatis tantum pedibus numerisque; facetus,
emunctae naris, durus componere uersus. (6-8)

Fedeli, apoyándose en el citado pasaje de Quintiliano, comenta *ad locum*: “Lucilio è *facetus*, *comis*, *urbanus* per Orazio come per Cicerone”; y luego: “*Facetus* non indica soltanto chi è dotato di spirito ... ma anche chi possiede garbo e finezza”. Consecuentemente, Carena lo vierte con ‘garbato’²⁸. Pero *comis* y *urbanus*, como observa Rudd (1957), no representan una afirmación entusiasta por parte de Horacio, sino “a very qualified concession” (324)²⁹. Sea como sea, parece difícil que aquí *facetus* signifique meramente ‘garbato’. De las tres cualidades que enumera Horacio, las dos primeras son positivas, la tercera negativa. Esto se observa con claridad cuando se presta atención al pasaje inmediatamente anterior: *facetus* recoge el término *comoedia* (2); *emunctae naris* los vv. 3-5; *componere uersus* se refiere a *poetae* (1) (Rudd 1957: 323). Que *facetus* en este pasaje se refiere al humor, es algo que parece indicar también el comienzo de la sátira 10, donde Horacio resume los puntos tratados en la 4:

Nempe inconposito dixi pede currere uersus
Lucili. quis tam Lucili fautor inepte est,
ut non hoc fateatur? at idem, quod sale multo

²⁸ La traducción de Carena y el comentario de Fedeli integran respectivamente los volúmenes 2.1 y 2.2 de Romano & Fedeli (1991-97).

²⁹ cf. 1.10.64-67: *fuert Lucilius, inquam, / comis et urbanus, fuert limatior idem / quam rudis et Graecis intacti carminis auctor / quamque poetarum seniorum turba; sed ille, etc.* Otro tanto puede decirse de 53-54: *nil comis tragici mutat Lucilius Acci? / non ridet uersus Enni grauitate minores?* El apelativo *comis*, aplicado a un personaje que corrige y se burla, tiene evidentemente sentido irónico.

urbem defricuit, charta laudatur eadem. (1-4)

La frase *sale multo urbem defricuit* engloba las dos virtudes que antes se habían concedido, esto es, el humor y la capacidad de denuncia, cuya síntesis conforma lo que solemos llamar la vena satírica. Si estas consideraciones son correctas, en el pasaje que nos ocupa *facetus* no se refiere al esplendor de la forma, sino al brillo de la agudeza, al ingenio, al humor. Y esto es, en efecto, lo que se desprende de una atenta consideración del contexto.

Seguramente por influencia de Quintiliano, a menudo se supone que el pasaje de Horacio nos presenta una caracterización absoluta y positiva de la bucólica virgiliana, algo así como su opinión personal con respecto a la cualidad intrínseca de estos poemas. En realidad, la contraposición de Horacio es genérica y más bien tópica. El vocabulario que se emplea recuerda la dicotomía de muchas *recusationes*. *Mollis*, en particular, designa con frecuencia la elegía por oposición a géneros más serios (e.g. Prop. 1.7.19). Sin duda, las características que aquí se atribuyen a la poesía bucólica podrían aplicarse a cualquiera de los géneros que habitualmente se consideran menores (elegía, epigrama, etc.). Los cuatro poetas mencionados trazan las coordenadas del campo literario, del que Horacio modestamente se excluye (en S. 1.4.39-62 se dice que la sátira apenas puede considerarse literatura). Mientras la poesía de ellos resuena en el teatro y en recitaciones públicas, él entreteje sátiras (1.10.36-39). Estas coordenadas –que forman un mapa de la literatura– indican los dos extremos del drama y de la poesía hexamétrica, uno grave (tragedia, épica) y uno liviano (comedia, poesía bucólica). Dentro de la poesía hexamétrica, épica y bucólica se definen por oposición: *mollis* se opone evidentemente a *fortis*, *acer* a *facetus*. A primera vista, la contraposición de *acer* y *facetus* no nos ayuda demasiado, porque *acer* es un término bastante ambiguo. No obstante, más arriba en la misma sátira, el propio Horacio lo aplica a cuestiones graves, serias (por contraposición a lo *ridiculum*):

et sermone opus est modo tristi, saepe iocosus,
 defendente uicem modo rhetoris atque poetae,
 interdum urbani, parcentis uiribus atque
 extenuantis eas consulto. ridiculum acri
 fortius et melius magnas plerumque secat res. (10.11-15)

En el pasaje que nos ocupa, la contraposición entre los dos extremos del *epos* aparece subrayada de varias maneras. Horacio imagina a Vario como un ge-

neral conduciendo las tropas³⁰. El adjetivo *acer* alude de soslayo a la vista aguda y la capacidad de anticiparse (cf. *OLD* s.v. 3). El término denota tenacidad, vigor, valentía (id. 6), y como tal se haya indisolublemente asociado a la guerra en sus varios aspectos. Al contrario, los versos que se refieren a Virgilio contienen una cierta dosis de sensualidad (*gaudentes ... Camenae*). En la imagen se contraponen la guerra (*ducit*) y la paz (*rure*), la actividad seria (*acer*) y el juego (*gaudentes*). La contraposición va subrayada estilísticamente: en los versos que se dedican a la tragedia y la épica predominan las oclusivas sordas. Las frases son breves y tajantes. A la comedia y la poesía bucólica se dedican versos en los que predominan líquidas y nasales, en frases largas que se desenvuelven con soltura. De este modo, la propia formulación de Horacio subraya el elemento lúdico.

Por todo lo dicho, no hay ninguna necesidad de forzar el vocablo *facetus*, ni de intentar atribuir al pasaje un sentido que no tiene³¹. Para Horacio, que ni soñaba con la *Eneida*, la figura del joven Virgilio debe haber sido muy diferente a la que, un siglo más tarde, podía vislumbrar Quintiliano. Por otra parte, la puntualización de Quintiliano no es una mera idealización infundada. En época del rétor el término *facetus* se hallaba en el curso de una notable evolución semántica, una andadura que con el tiempo desembocaría en el *facetiae* neolatino, mucho más grosero³². Es natural, pues, que el orador reaccionara de esta manera. En tiempos de Cicerón, sin embargo, y todavía para Horacio, *facetus* designa un humor fino y delicado, inteligente y extremadamente sutil, nunca vulgar. Es difícil encontrar un vocablo castellano capaz de traducir el adjetivo con todos sus matices. En inglés, “witty” se le aproxima bastante³³. En todo caso, es claro que uno no debería abordar el texto de las *Églogas* con el ánimo de hallar *ioca et ridicula*, como hace por

³⁰ Sobre el motivo de confundir al escritor con aquello de lo que tratan sus versos, cf. Lieberg (1982). En este pasaje, en todo caso, el artificio es sutil, pues expresiones como *epos ducere* o *carmen ducere* son bastante frecuentes (cf. *TLL* 5.2149.17-36). Horacio aprovecha con agudeza este doble sentido.

³¹ Martindale (1997) tiene razón cuando afirma: “The sophisticated, at times whimsical, wit of the *Eclogues* is something that much modern criticism (eager to stress the ‘serious’, even dark, side of the poems, in an understandable anxiety to free them from any imputations of triviality) frequently underplays” (112-13).

³² Sobre la evolución semántica del término, cf. Krostenko (2001: 59-64).

³³ cf. *OED* s.v. ‘wit’ 2.8.a: “That quality of speech or writing which consists in the apt association of thought and expression, calculated to surprise and delight by its unexpectedness; later [sc. than 1709] always with reference to the utterance of brilliant or sparkling things in an amusing way”.

ejemplo Zinn (1960). El propio Cicerón nos advierte sobre el carácter refinado del término: *non esse omnia ridicula faceta* (*de Orat.* 2.251)³⁴. En las *Églogas*, lo *facetum* se verifica en varios niveles y presenta diferentes formas. Un buen punto de partida para abordar esta peculiar dimensión del *liber bucolicon* es la égloga 2, y a esta pieza se consagran los párrafos que siguen.

2. *Rusticitas* y *urbanitas*

El modelo principal para la égloga 2 es el idilio 11 de Teócrito. Una vez señalado el parentesco, los críticos virgilianos suelen apresurarse a enumerar diferencias. Así, lo primero que se indica es una marcada diferencia en el tono. El poema de Teócrito es burlesco, y su personaje central, el Cíclope, una figura grotesca. Al contrario, la égloga de Virgilio nos presenta un pequeño drama psicológico, “a serious drama and the drama of a serious person” (Otis 1964: 124). Varios estudiosos han notado elementos humorísticos en la égloga. Garson (1971), que se queja de la falta de sensibilidad de sus predecesores en este punto, dice que estos elementos se utilizan como un forma de “comic relief in an essentially sombre poem” (189). En todo caso, escribe Kenney (1983), “in the *Eclogue*’s pathos tinged now and then with absurdity (as Mr. Coleman puts it), we have come a long way from the simple comedy of Theocritus’ rustic Cyclops” (52). También es habitual que se subrayen algunos cambios en la disposición formal de ambas piezas. La comparación, en estos casos, suele ir en detrimento del poeta griego: “Instead of the loosely connected and seemingly endless catalogue of the Cyclops’ complaints and offerings, the ideas in the *Eclogue* follow each other in a meaningful sequence” (Galinsky 1965: 163). Según el propio Galinsky, esta falta de habilidad en la estructuración del poema se debe a que se trata probablemente de una pieza temprana: “Theocritus later proved to be a more skilled organizer of his material” (id.). Por último, con frecuencia se afirma que la égloga de Virgilio opera un importante cambio de signo con respecto al original: “Polyphemus did not succeed in his attempt to win Galatea but he did succeed in finding a cure; Corydon did not even make a genuine attempt to win Alexis and he also failed to find a cure” (Du Quesnay 1979: 50). Según esta lectura, el poema de Virgilio invierte la moraleja del idilio 11. Frente a la queja episó-

³⁴ cf. también Cic. *Orat.* 90: *Demosthenes ... non tam dicax fuit quam facetus.*

dica y ridícula de Polifemo, el canto de Coridón se presenta como un desconsolado lamento cíclico.

Los cambios en el tono son sin duda notables, y la impresión general que deja la lectura de uno y otro poema es sensiblemente diferente. En particular, la égloga exhibe una delicada sensibilidad elegíaca que el idilio no tiene. Virgilio ha buscado matizar no sólo la lisa y llana comicidad del modelo sino también su abultado patetismo. Frente a la monolítica ingenuidad del Cíclope, el canto de Coridón nos revela una figura profunda y mucho más consciente de sí misma. Con todo, es un error plantear la diferencia entre ambos poemas en términos de comicidad y seriedad. El poema de Teócrito contiene pasajes de intensa belleza, y en algunos momentos resulta extrañamente conmovedor (e.g. 42-48). La urbana dedicatoria, el hecho de que el destinatario sea precisamente un médico-poeta y la notable fortuna posterior de la pieza sugieren que el poema constituye algo más que una sencilla comedia. Inversamente, la égloga de Virgilio no busca un efecto simple. Los elementos lúdicos y humorísticos del poema no deben considerarse un condimento, ni mucho menos una manera de liberar tensiones. Lejos de ser un añadido accesorio, el humor es un ingrediente esencial para el efecto total del poema. Esto no significa que la pieza no contenga “significant themes” (Galinsky 1965: 163). En el marco de la sofisticada estética alejandrina, el humor y la seriedad no son mutuamente excluyentes (cf. Hutchinson 1988: 32-40; Du Quesnay 1979: 41).

En cuanto a la forma, es cierto que la égloga presenta una mayor diferenciación en las etapas del canto (en este punto Virgilio probablemente se haya inspirado en el idilio 3, que exhibe una estructuración temática más marcada que el 11), pero el poema de Teócrito no es una pieza simple, y es un error atribuir su particular encadenamiento a inmadurez o falta de destreza técnica. A pesar de algunas particularidades estilísticas que sugieren una fecha temprana (cf. Hunter 1999: 218-19), la estructura global presenta una cuidada *Ringkomposition* con numerosas repeticiones verbales y respuestas temáticas (cf. Schmiel 1993). Desde un punto de vista formal, incluso podría afirmarse que el poema de Teócrito es más complejo que el de Virgilio.

Más importante es la cuestión de la curación, de la que en cierta medida depende la interpretación general que haya de darse a uno y otro poema. En la égloga, el lamento de Coridón se presenta como un fenómeno repetido: *adsidue ueniebat* (4), *iactabat* (5). Muchos críticos han pensado que esta situación se ve modificada a partir de la resolución de los últimos versos (e.g. Otis 1964: 120-24). No obstante, no hay ninguna razón para restringir la

fuerza del *haec incondita* (4) y de los imperfectos del principio de modo que no abarquen también a esta última parte. El empeño de Coridón es inútil (*inani*, 5) en un doble sentido: de un lado, porque su canto se derrama muy lejos de los oídos de Alexis; de otro, porque fracasa como una *medicina furoris*. La pasión de Coridón declina con el día, lo que, evidentemente, sugiere que volverá a renacer con él. Sin embargo, esto no constituye una innovación con respecto al modelo.

El problema de si el Cíclope alcanza o no verdaderamente la curación ha sido muy debatido, pero la solución positiva, como ha mostrado Goldhill (1991: 249-61), proviene de una lectura simplista. En la introducción (1-18) del poema se anuncia que el único φάρμακον contra el amor es el canto (1-6), y que a éste había recurrido Polifemo cuando moría de amor por Galatea (7-18). Aunque la transformación del Cíclope (72-79) es un tanto abrupta y no encaja demasiado bien con la apasionada situación que se esboza en la introducción, el lector está dispuesto a aceptarla como un rasgo humorístico más del poema. No obstante, la eficacia terapéutica de este φάρμακον aparece cuestionada en la irónica ambigüedad del epílogo (80-81): Οὕτω τοι Πολύφαμος ἐποίμαινεν τὸν ἔρωτα / μουσίσδων, ῥᾶον δὲ δι᾿ ἧ εἰ χρυσὸν ἔδωκεν (‘Así pastoreaba su amor Polifemo, / cantando; y menos dolor no sintiera, si gastara su oro’). La ironía yace en el verbo ποιμαίνω, que aplicado a un pastor sólo puede significar ‘pastorear’, ‘controlar’, ‘mantener a raya’ (cf. Hunter 1999: 220). Como observa Spofford (1969): “The phrase ἐποίμαινεν τὸν ἔρωτα does not suggest anything as decisive as ending his love. A shepherd does not kill his sheep, he keeps them alive and healthy” (35). En la irónica irresolución del final, la ambivalencia del vocablo φάρμακον resulta aparente. Como enseña el *Hipólito* de Eurípides (516) o *Las Traquinias* de Sófocles (685), φάρμακον no significa sólo ‘medicina’ sino también ‘veneno’ (cf. Goldhill 1991: 255). El canto amoroso funciona como un paliativo, una manera de controlar y mantener a raya una pasión dolorosa y destructiva. Al mismo tiempo, mediante el canto el Cíclope da pábulo a su amor y lo mantiene vivo. En este punto, el evasivo final de la égloga presenta la misma ambigüedad irónica que el idilio. Virgilio ha introducido numerosos cambios en el tono y la forma, pero el principio estructural que gobierna ambas composiciones es el mismo.

La égloga, como el idilio, presenta una arquitectura de dos planos. El plano inferior es la situación tal y como se ofrece a ojos del personaje central, un *ingénu*. El plano superior proporciona una vista panorámica, visible sólo para el narrador y el lector. La separación entre estos dos planos no es abso-

luta. Coridón no es incapaz de vislumbrar aspectos de la situación general. El lector, a su vez, se halla notablemente involucrado en el desarrollo del poema (el canto de Coridón va dirigido a un *puer urbanus*, de modo que el lector – el sofisticado lector que presupone la égloga– se halla un poco en la situación de Alexis). A pesar de que la separación no es absoluta, la introducción de esta doble perspectiva sugiere una cierta distancia entre el poeta y su personaje. El tema del amor imposible es en sí tan emotivo que resulta fácil perder de vista la construcción global de la pieza. El resultado de esta falta de perspectiva suele ser una lectura grave y algo romántica, por lo general de tintes melancólicos (e.g. Putnam 1970: 82-93). Al contrario, si uno se coloca demasiado lejos de Coridón la canción puede adquirir fácilmente un tono cómico y paródico (e.g. Leach 1974: 146-53). El poema, sin embargo, invita a lecturas más complejas. El drama de Coridón se presenta con simpatía y distancia. En diferentes pasajes el lector se hallará más cerca o más lejos de los sentimientos del pastor. La voz del poeta y la voz del pastor no deben confundirse.

El canto de Coridón comienza con un sentido lamento (6-18). El comienzo es un tanto abrupto, y la temprana amenaza (*mori me denique cogis?* 7) – en virtud de la resolución final y del hecho de que estos cantos son repetidos– quizá no deba tomarse demasiado en serio. Con todo, el reproche es conmovedor y va seguido por uno de los pasajes más bellos de todo el poema (8-13). Kenney (1983) ha dicho con razón que estos versos “are among the most poignant and haunting in all Latin literature” (51). Hay, sin embargo, una oportuna ironía en el nombre de Alexis, a expensas de Coridón. El canto de Polifemo comienza con un enfático y llamativo juego etimológico en torno al nombre de Galatea (19-20): ὦ λευκὰ Γαλάτεια ... / λευκοτέρα πακτᾶς ποτιδεῖν (‘Oh blanca Galatea ... más blanca que la leche cuajada’)³⁵. La gracia proviene de que, evidentemente, el Cíclope no comprende el significado del nombre que con tanta pasión invoca (uno recuerda la escasa pericia lingüística del Cíclope en la *Odisea*). Virgilio reproduce el juego etimológico del modelo pero utiliza una derivación *e contrario* que sugiere una conexión entre Alexis y ἀλέγειν (lat. *curare*)³⁶. El resultado, como ha visto Du

³⁵ El juego etimológico se da entre Γαλάτεια y γάλα (‘leche’). cf. Hunter (1999: *ad loc.*).

³⁶ cf. Quint. *Inst.* 1.6.34: *etiamne a contrariis aliqua sinemus trahi, ut ‘lucus’ quia umbra opacus parum luceat, et ‘ludus’ quia sit longissime a lusu, et ‘Ditis’ quia minime diues?*; Servio (*ad Aen.* 1.22): ‘*uoluerit Parcas*’, *dictae sunt parcae κατὰ ἀντίφρασιν, quod nulli parcant, sicut lucus a non lucendo, bellum a nulla re bella*. Sobre etimologías κατ’ ἀντίφρασιν trata O’Hara (1996: 66).

Quesnay (1979: 44), es una suerte de oxímoron: *O crudelis Alexi, nihil mea carmina curas?* (6). La ironía se agudiza más abajo, cuando el pastor se lamenta de su impar situación: *rusticus es, Corydon; nec munera curat Alexis* (56)³⁷. A pesar de esta pequeña agudeza, el arranque de la canción es singularmente emotivo y el tono sólo desciende un poco hacia el final del pasaje (14-17)³⁸. La cándida mención (14-16) de Amarílida y Menalcas (con el acento coloquial del *nonne ... nonne*) y la utilización de lenguaje proverbial (17-18) nos descubren a Coridón en toda la amplitud de su inocencia y nos preparan para la siguiente sección, que contiene una buena dosis de humor.

El desigual triángulo amoroso en el que se halla inmerso Coridón lo obliga a colocarse un poco en la situación del ἀλαζών³⁹. En un arrebatado de vana ilusión, Coridón presume acerca de sus posesiones (19-22), su talento musical (23-24) y su belleza (25-27). Estos versos contienen notables exageraciones y algunas buscadas incongruencias, y no es sorprendente que la crítica haya encontrado “anomalías” en cada uno de estos pasajes. Buena parte del humor proviene de que detrás de la figura del pastor se adivina en todo momento la del Cíclope. En primer lugar, Coridón se jacta de la cuantía de su rebaño:

despectus tibi sum, nec qui sim quaeris, Alexi,
quam diues pecoris, niuei quam lactis abundans.
mille meae Siculis errant in montibus agnae;

³⁷ Du Quesnay propone que la derivación virgiliana amalgama dos verbos: ἀλέξειν ‘proteger’ y ἀλέγειν ‘cuidar’. No obstante, la insistencia en torno a *curare* sugiere sobre todo una conexión con el segundo.

³⁸ Moore-Blunt (1977: 36-38) ha querido ver humor en la mención de Testílida y los segadores (10-11). Según la autora, Testílida no prepara un simple *moretum*, sino un afrodisíaco, y de allí su nombre (similar a *testis*). No obstante, el apoyo para esta interpretación es escaso. La preparación de un *moretum*, a pesar del calor, es simplemente un toque folclórico (*nam messoribus hoc cibi genus neque in media aestate noceret, ut duris admodum, et agrestibus*, La Cerda). El pasaje de Hesíodo (*Op.* 582-88) en el que se habla de la fuerte libido de las mujeres en primavera, por oposición a la de los hombres –un pasaje que, según Moore-Blunt, Virgilio utilizó como fuente–, no parece especialmente relevante. El hecho de que en *Id.* 2 *Thestylis* prepare un filtro de amor –en virtud del uso peculiar que Virgilio hace de nombres teocríteos (cf. Horsfall 1995: 42-44; Rumpf 1999)– tampoco significa mucho. Por último –y más importante–, una alusión sexual de este tipo parece un tanto fuera de lugar en una égloga como la segunda. A diferencia de lo que ocurre en *Id.* 11, que contiene una buena dosis de sensualidad (e.g. 44), en la égloga éste es un aspecto muy atenuado y que apenas logra entreverse en el uso de algunas metáforas (*ardebat, 1; torua leaena lupum sequitur*, etc., 63-65).

³⁹ Sobre esta noción, *vid. supra*, p.23.

lac mihi non aestate nouum, non frigore deficit. (19-22)

El humor de estos versos se aprecia con claridad cuando se comparan con los correspondientes de su modelo⁴⁰. Polifemo clama apacentar mil bestias (βοτὰ χίλια βόσκω). Aunque el uso de βοτά sugiere una cierta presunción (suele aplicarse a reses), no hay ninguna razón para dudar del tamaño de su monstruoso redil. En boca de Coridón, los βοτά se transforman en *agnae* y el *mille* se coloca en posición enfática: mil cabezas tiene el rebaño de Coridón sólo si se cuentan las corderas. En la misma dirección apunta el cambio de βόσκω por *errant*, que acentúa las magnitudes, implica bienestar y seguridad (Servio) y elimina toda referencia al trabajo de pastoreo (Du Quesnay 1979: 64). El conspicuo añadido de *meae* (innecesario en el original) no hace más que poner de relieve el infeliz estatuto social de Coridón. Tampoco aventaja Polifemo al pastor en víveres. Si el Cíclope se jacta de contar con una buena provisión de queso durante todo el año, Coridón es capaz de prometer un milagroso y perenne abasto de leche fresca. El carácter hiperbólico de este aserto fue comentado por Servio: *caseus seruari potest, nec mirum est, si quouis tempore quis habeat caseum; hoc uero laudabile est, si quis habeat lac nouum*. En sus alardes, en la exagerada amplificación del original, resulta claro que Coridón compite con Polifemo.

A continuación, Coridón se vanagloria de su talento musical: *canto quae solitus, si quando armenta uocabat, / Amphion Dircaeus in Actaeo Aracyntho* (23-24). Nuevamente, una comparación con el griego resulta instructiva⁴¹. Polifemo presume de aventajar con la siringa a los otros de su estirpe. Coridón se compara con el mítico Anfión –hijo de Zeus y alumno de Hermes–, en un verso rimbombante, lleno de sutilezas alejandrinas. Se ha pensado que este verso contiene un error geográfico (*Actaeo Aracyntho*). Mediante el epíteto *Actaeus*, Coridón parece situar un famoso monte de Acarnania en la región del Ática (cf. Plin. *Nat.* 4.6). Algunos han achacado este error a Virgilio (e.g. Page); otros han asumido que se trata de un rasgo de *rusticitas* que Virgilio atribuye deliberadamente a Coridón, sea como una pincelada eto-

⁴⁰ ἀλλ' οὔτος τοιοῦτος ἐὼν βοτὰ χίλια βόσκω, / κῆκ τούτων τὸ κράτιστον ἀμελγόμενος γάλα πίνω· τυρὸς δ' οὐ λείπει μ' οὔτ' ἐν θέρει οὔτ' ἐν ὀπώρα, / οὐ χειμῶνος ἄκρω· ταρσοὶ δ' ὑπεραχθέες αἰεὶ (*Id.* 11.34-37). Una buena comparación entre *Id.* 11.30-41 y *Ecl.* 2.19-27 puede verse en Du Quesnay (1979: 63-68).

⁴¹ συρίσδεν δ' ὡς οὔτις ἐπίσταμαι ὧδε Κυκλώπων, / τίν, τὸ φίλον γλυκύμαλον, ἀμᾶ κῆμαυτὸν αἰείδων / πολλάκι νυκτὸς ἄωρί (*Id.* 11.38-40).

poética, sea para provocar una divertida incongruencia⁴². En realidad, como enseñan los comentarios de Coleman y Clausen, no sólo existía un oscuro Aracinto entre el Ática y Beocia, patria de Anfión, sino que el epíteto *Actaeus* revela una atenta lectura de la *Hécale* de Calímaco (fr. 230 Pfeiffer). La incongruencia yace más bien en la abrupta ruptura del tono. Como ha notado Heyne, este verso es esencialmente griego: Ἀμφίων Διρκαῖος ἐν Ἀκταίῳ Ἀρακύνθῳ. Para adaptarlo a la prosodia regular del hexámetro en esa lengua, basta un ajuste mínimo: ἐν por ἐπί, con elisión (cf. Jenkyns 1989: 33). En latín, el ritmo del verso es pesado y lento (cuatro pies heterodinos, incluyendo el quinto), y el efecto grandilocuente. Al margen de la exótica acumulación de nombres, varias particularidades métricas lo desprenden del contexto⁴³. Clausen, que compara G. 1.437, ha pensado que tal vez se trate de un verso de Partenio. En todo caso, de Partenio o no, parece claro que Virgilio apunta a alguna fuente helenística. Para un lector que conociera el pasaje original, la abrupta irrupción de la cita debe haber tenido su gracia. En alarde musical, como en posesiones, Coridón se halla muy por encima del Cíclope.

En tercer lugar, el pastor se refiere a sus cualidades físicas. En un fogoso arrebato de vanidad, Coridón declara ser más hermoso que Dafnis:

nec sum adeo informis: nuper me in litore uidi,
cum placidum uentis staret mare. non ego Daphnin
iudice te metuam, si numquam fallit imago. (25-27)

La cuestión del reflejo de Coridón ha causado una extraña perplejidad entre los comentaristas. El motivo proviene de Teócrito: en *Id.* 6.34-40, quien contempla su rostro en el mar es el gigante Polifemo. Conington comenta: “It is just possible that a Mediterranean cove might be calm enough to mirror a

⁴² La opinión se halla recogida en Servio (*plerique 'Actaeo Aracyntho' Atheniensi accipiant, non quod Aracynthus apud Athenas est, sed ut ostendatur rustici imperitia*). Lo mismo opinan e.g. H. J. Rose (1942: 32), Putnam (1970: 97), Garson (1971: 190), Moore-Blunt (1977: 28-29).

⁴³ En *Actaeo Aracyntho* hay hiato después de vocal larga, y la vocal no se abrevia. Esto en sí constituye un grecismo notable, pero no infrecuente (cf. e.g. 3.6, 7.53, 8.44). Sí lo es el hecho de que el hiato sin abreviación ocurra antes de vocal breve. El fenómeno recurre en *Ecl.* 10.12 y en G. 1.437, un verso, como sabemos por Gelio (13.27.1) y Macrobio (5.17.18), tomado de Partenio (fr. 36 Lightfoot). Jenkins (1989) anota otras curiosidades: “a weak caesura in the third foot without a strong caesura in the fourth to follow; a hiatus between the last two words; and a tetrasyllabic ending” (33).

giant, not possible that it should be calm enough to mirror Corydon”⁴⁴. Es curioso que se invoquen nociones de verosimilitud en un poema en el que aparecen ninfas trenzando una corona de flores (45-50). En todo caso, pocos se han preguntado cuál pueda ser la función de esa graciosa atribución que parece contradecir la naturaleza. En los versos que tratan de la belleza de Coridón, Virgilio ha querido reforzar la alusión a Polifemo. La alusión a la figura monstruosa del Cíclope es una forma de poner en entredicho la jactanciosa declaración del pastor. En el idilio, Polifemo queda tan fascinado por la belleza de su reflejo que debe recurrir a un rito apotropaico (6.39-40). La escasa objetividad de su sentido estético aparece irónicamente señalada en el texto (ὡς παρ’ ἐμὶν κέκριται, 37). En la égloga, la triple elisión del verso 25 funciona como una glosa rítmica del adjetivo *informis*: *nec s(um) ade(o) informis: nuper m(e) in litore uidi* (cf. Soubiran 1966: 636). El ritmo hirsuto y quebrado del verso no insinúa precisamente belleza⁴⁵. La insinuación cobra fuerza en la cláusula que cierra el pasaje (*si numquam fallit imago*). A menudo esta cláusula se interpreta como una súbita declaración de modestia, cautela o falta de convicción. Al contrario, lejos de matizar la enfática aseveración anterior, Coridón intenta fundamentarla mediante el recurso a una *sententia*⁴⁶. La ironía proviene de que, como ha mostrado Traina (1965: 163-65), con esta frase Virgilio alude a la doctrina epicúrea de la infalibilidad de los sentidos: “Ma il sorriso di Virgilio ceta quello che il poeta sapeva e che il pastore non poteva sapere: che cioè, se i sensi non ci ingannano, ci ingannano i giudizi che noi formuliamo sulle sensazioni” (164). El poema ofrece varios indicios de que el pastor se halla en desventaja también en cuanto a belleza (cf. la yuxtaposición *formosum pastor*, 1). La oportuna alusión al idilio es una forma ingeniosa de subrayar este punto. Cuando Coridón se contempla en la superficie del agua, el reflejo devuelve la imagen de Polifemo.

⁴⁴ Heyne considera que hubiera sido más apropiado utilizar una fuente, un arroyo o un río. Du Quesnay (1979) imagina que Coridón ha visto su rostro en el agua que queda estancada entre las rocas, y que por tanto, “since the Mediterranean is not a tidal sea, it must be supposed that Corydon was on the shore just after a storm which has produced these conditions” (66).

⁴⁵ Virgilio utiliza una técnica similar para describir a Polifemo en un famoso verso de la *Eneida*: *monstru(m) horrendu(m), inform(e), ingens, cui lumen ademptum* (3.658).

⁴⁶ Buena es, en este sentido, la traducción que propone Alpers (1979: 17): “Nor am I ugly: once by the shore I saw / myself in the wind-calmed sea. I would not fear to / compete for you with Daphnis: mirrors don’t lie”. Sobre el valor de la conjunción *si* en este pasaje, cf. Traina (1965: 163). cf. también Austin (*ad Aen.* 1.603).

Después de la cándida sección anterior, Coridón recupera la lucidez y da muestras de una mayor objetividad con respecto a su posición. El pasaje que describe las delicias del campo (28-35) presenta una imagen sencilla y evocadora para un habitante de la ciudad (cf. *G.* 2.458-540; *Hor. Ep.* 2; *Tib.* 1.1; *Ov. Rem.* 169-98). La ironía de los versos anteriores se disipa. La utilización de vocabulario urbano revela una capacidad de autocrítica sorprendente (cf. *tibi sordida*, 28). La referencia a la caza (29) es efectiva y oportuna. El mismo personaje que hace un momento (21) se figuraba señor de un copioso rebaño en tierras sicilianas de pronto se nos aparece haciendo marchar cabritos a golpe de vara (30). Repuesto ya de su ensueño megalómano, el pastor promete una siringa (36-39) y dos corzos (40-44). La descripción de los corzos es especialmente delicada. Aunque intercala quizá alguna nota de *rusticitas*⁴⁷, la elección de estos animales no es en sí inapropiada⁴⁸. El pasaje que introduce la siringa, en cambio, contiene algunos toques de humor:

est mihi disparibus septem compacta cicutis
fistula, Damoetas dono mihi quam dedit olim,
et dixit moriens: 'te nunc habet ista secundum';
dixit Damoetas, inuidit stultus Amyntas. (36-39)

Moore-Blunt (1977: 29-30) ha dicho que la posesión de una *fistula* por parte de un sujeto de la clase social de Coridón es excepcional. Según Moore-Blunt, la orgullosa afirmación de 36-39 debe leerse como otra de las exageraciones del pastor. En apoyo de esta opinión, la autora compara unos versos del idilio 5 (5-7). Pero es claro que lo que está en juego en aquel pasaje no es la jerarquía social de los personajes, sino su destreza musical. Comatas se burla de Lacón por aspirar a tocar la siringa (σῦριγξ) cuando ni siquiera ha aprendido a tocar el caramillo (αὐλός)⁴⁹. Al contrario, la ironía en el pasaje que nos ocupa proviene de que el valor de esta celosa posesión, a ojos de Alexis, remonta más bien a poca cosa. La elaborada introducción de la *fistula*, cuya mención se demora hasta el verso siguiente y se destaca por el enca-

⁴⁷ En *Id.* 3.34, el pastor ofrece una cabra: "This is a rustic version of the small animals (hares, cocks etc.) which are the standard love-gifts of erotic literature and art" (Hunter 1999: *ad loc.*).

⁴⁸ "These were wild animals which the Romans used to encourage on their lands for the elegance and pleasure which they added: in short, they are calculated to appeal to the urbane and urban Alexis" (Du Quesnay 1979: 233). cf. *Col.* 9.1.1.

⁴⁹ Sobre las diferencias entre la σῦριγξ y el αὐλός -y las connotaciones de cada uno-, cf. Smith (1970).

balgamiento, genera una expectación algo desproporcionada. El registro de *dono mihi quam dedit olim* es un tanto formal. La sucesión Dametas-Coridón se describe en términos solemnes. Después de un laborioso *crescendo* de tres versos, la inesperada mención del envidioso Amintas arruina un poco el efecto (*stultus* es frecuente en comedia; cf. Clausen *ad* 1.20). Todo esto, teniendo en cuenta que se trata de una cuestión entre simples pastores (siempre a ojos de Alexis), provoca una divertida incongruencia entre el contenido y la forma.

En el pasaje siguiente (45-55), el poema entra en una nueva dimensión. El canto imita el estilo de las plegarias y Alexis es invocado como una divinidad (*huc ades ... tibi ... tibi*). La irrupción de las ninfas es asombrosa (45-50). La atmósfera surreal de estos versos sorprendería en Teócrito. La espléndida acumulación de formas, aroma y color se remata en un verso de oro (50). Mientras las ninfas desfilan con canastillos de flores y Náyade entreteje una corona, el pastor promete recoger membrillos, castañas, ciruelas, laurel y mirto (51-55). En la promesa de frutos y flores, Coridón comete quizá algunas torpezas. La mención de Amarílida (52) introduce una perspectiva indeseada. El tono de la frase (53) que enaltece a los *pruna* (*honus erit huic quoque pomo*) es un tanto grandilocuente. La aclaración del verso 55 recuerda un poco la pedestre explicación del Cíclope en *Id.* 11.58-59. No obstante, el efecto de estos versos es poderoso. En el patético apóstrofe que cierra el pasaje (54-55), la soledad del pastor se deja sentir con una fuerza extraordinaria.

Con la fantástica irrupción de las ninfas, el poema alcanza su punto culminante. A continuación, el pastor vuelve en sí y la ilusión se disipa. Como el Austro que desparrama las flores, unos versos más abajo, un repentino soplo de lucidez destruye el sueño de Coridón:

rusticus es, Corydon; nec munera curat Alexis,
nec, si muneribus certes, concedat Iollas. (56-57)

La franca sinceridad del pastor cala hondo en la sensibilidad del lector⁵⁰. A pesar de todo, el efecto de estos versos es complejo. Ante todo, es difícil saber qué sentido atribuye exactamente Coridón al vocablo *rusticus*. Leach (1966: 441-42 n.35) supone que el pastor emplea el sustantivo en su acepción más neutra (= ‘campesino’), es decir, sin las connotaciones peyorativas con que

⁵⁰ Curiosamente, Macleod (1964: 54) piensa que el verso 56 es el más divertido de todo el poema.

aparece en Cicerón o en Catulo (= ‘zafio’). Según Garson (1971), Virgilio juega con el doble sentido irónicamente: “*Rusticus* means ‘countryman’ to Corydon, ‘boor’ to Alexis” (191). Otros entienden que el pastor utiliza el vocablo a consciencia y con toda su fuerza, un poco a la manera del *tibi sordida* (e.g. Otis 1964: 123-24; O. Skutsch 1970: 98). Lo importante, en todo caso, es que en pasajes como éste se aprecia con claridad la doble construcción del poema. Como observa Rodway (1962), “Irony is not merely a matter of seeing a ‘true’ meaning beneath a ‘false’, but of seeing a double exposure (in both senses of the word) on one plate” (113). El reconocimiento de las propias limitaciones, por parte del pastor, despierta en el lector un fuerte sentimiento de empatía. Pero los ecos e implicaciones del vocablo *rusticus* complican nuestra reacción. Mediante un sutil juego de superposiciones y transparencias, la emoción del pastor se coloca a la distancia.

Algo parecido se advierte en la yuxtaposición de proverbios y *exempla*. En general, el uso reiterado de proverbios es una marca de ingenuidad y falta de educación, y Aristóteles observa que por este motivo los campesinos son particularmente refraneros y sentenciosos (*Rhet.* 1395a6-7). En poesía bucólica, el uso de proverbios es una marca etopoética. Teócrito los utiliza con generosidad para caracterizar a personajes de estratos bajos, y en piezas de realismo más pronunciado (e.g. *Id.* 5), los proverbios son más frecuentes (cf. Meliadò 2010). En las *Églogas*, y conforme al carácter general de la colección, los proverbios se utilizan con más parquedad (cf. Lipka 2001: s.v. ‘proverb’). No obstante, en esta égloga la aparición de proverbios y sentencias (o de expresiones que suenan como tales) es particularmente insistente (cf. 17-18, 27, 58-59, 65, 68, 70), algo que, evidentemente, choca contra las pretensiones eruditas del pastor. En 58-59, lo más probable, como han sugerido Voss y otros, es que Coridón esté haciendo uso de dos proverbios (*floribus Austrum / perditus et liquidis immisi fontibus apros*). A esta acumulación un poco sanchesca sigue un notorio *exemplum*: *habitarunt di quoque siluas / Dardaniusque Paris*, etc. (60-62). A continuación (63-65), Coridón intercala una *iucunda gradatio* (Orsini) que se remata, a su vez, en una sonora sentencia de ecos lucrecianos (cf. 2.258), muy probablemente de origen proverbial (cf. Ov. *Ars* 1.749). También se ha querido ver un proverbio en la frase que cierra el pasaje: *quis enim modus adsit amori?* (68). Aunque no hay paralelos seguros, la frase ciertamente presenta un esquema paremaico en su forma

más típica (— — — — —)⁵¹. En su afán por despertar la simpatía de un sofisticado urbanita, el discurso de Coridón va de un extremo al otro.

El somero recorrido de los párrafos anteriores indica que nos hallamos frente a una pieza singularmente sutil y compleja. La búsqueda del contraste, en particular, se destaca como un ingrediente importante en la marcha general del poema, y en este sentido el humor se revela como un elemento constitutivo. Sin embargo, sería un error suponer que la actitud semidistante del poeta con respecto a su personaje implica ligereza o falta de compromiso. La distancia, al contrario, permite a Virgilio una mayor profundidad en el tratamiento del tema. Ya Cicerón, Lucrecio y otros habían debatido intensamente acerca de la posibilidad de hallar una cura de la pasión amorosa, y es evidente que el poema de Virgilio se inscribe en el marco de este debate (cf. Du Quesnay 1979: 51). Los epicúreos, en particular, habían refutado la idea de que la música constituye un remedio efectivo para este mal (cf. Galinsky 1965: 165-68). La opinión de Virgilio, según se desprende de la lectura de este poema, parece consonante con la postura de su maestro Filodemo⁵². No obstante, el planteamiento del poeta mantuano es singularmente inteligente. Con su característica inclinación a colocarse del lado de los que sufren, el poeta consigue explorar la dimensión subjetiva del problema en términos patéticos y elocuentes. Al mismo tiempo, las pequeñas incongruencias provocan una constante ruptura de la ilusión, y de este modo la identificación del lector con el personaje nunca es total. Esto último permite enfocar el problema también desde una perspectiva más amplia y —si se quiere— filosófica. La égloga 2, según se ha dicho al principio, no es una pieza simple. El poema tiene dos caras: por un lado presenta el retrato de una pasión; por el otro, la anatomía de un soñador.

3. *Sed faciles Nymphae risere*

De todas las églogas, la tercera es sin duda la más “embebida de espíritu cómico” (Lloyd 1984: 854). El hecho en sí ha sido ampliamente reconocido.

⁵¹ Sobre los pormenores del esquema paremaico, cf. Pellizer (1972). Véanse también los comentarios de Gow (1952: *ad Theoc. Id.* 5.38), McLennan (1977: *ad Call. Jov.* 1.9), M. L. West (1978: *ad Hes. Op.* 218), y Hunter (1999: *ad Theoc. Id.* 10.11).

⁵² Sobre el elemento epicúreo en las *Églogas*, cf. especialmente Rundin (2003) y la bibliografía que allí se cita (160-61 n.3).

Prácticamente todos los autores que se ocupan del humor en la poesía de Virgilio asignan al poema un lugar especial⁵³. Sin embargo, cuando uno examina la bibliografía general sobre la égloga, resulta sorprendente lo poco que se habla de humor. La mayoría de los críticos prefiere concentrarse en cuestiones más netamente filológicas, tales como la identidad del astrónomo cuyo nombre olvida Menalcas (M. Mayer 1974; Fisher 1982; Springer 1983) o la solución a los acertijos del final del certamen⁵⁴. Algunos han intentado justificar de varias maneras el empate (Braun 1971; Petersmann 1977). Otros prefieren explorar las implicaciones simbólicas o filosóficas del poema (Veremans 1969; Loupiac 2003). Poco o nada se dice sobre el tema en las lecturas graves y pesimistas de C. Segal (1967), Putnam (1970: 119-35), Leach (1974: 170-82) o M. O. Lee (1989: 54-56). En épocas más recientes, la tendencia ha sido la interpretación en clave metapoética, un enfoque que, naturalmente, deja poco espacio a los efectos de superficie. Para algunos autores (Farrell 1992; Hubbard 1995: 59-66), Dametas representa el pasado teocríteo y Menalcas la posición de Virgilio. Para otros (Monteleone 1994; C. E. Schultz 2003; Tracy 2003), el verdadero cruce de poéticas se verifica entre los pastores y Palemón. No se trata aquí de quitar mérito a este tipo de desarrollos. Muchos de los trabajos mencionados contienen observaciones preciosas, y todos, de una manera u otra, han contribuido enormemente a la comprensión general del poema. Con todo, en esta égloga el elemento humorístico es demasiado prominente como para despacharlo en alguna que otra nota somera.

La estrecha vinculación del poema con la lengua de la *palliata* se establece desde el comienzo:

MEN. Dic mihi, Damoeta, cuium pecus? an Meliboei? (1)

La fórmula *dic mihi* es frecuente en las obras de Plauto y Terencio⁵⁵. “Although in fact superfluous if attached to a well-formed question, the insulting

⁵³ cf. Macleod (1964: 54-55); Saint-Denis (1964: 451-52); Antony (1976: 93); Lloyd (1984). Fundamentales en este aspecto son Currie (1976) y Wills (1993). Powell (1976) y Henderson (1998) se concentran en la dimensión dramática del poema, pero también ofrecen algunos comentarios. De los artículos más recientes sobre esta égloga, el mejor es quizá Maurach (2008).

⁵⁴ Savage (1953); Wormell (1960); Putnam (1965b); Clay (1974); Brown (1978); Freyer (1981); J. S. Campbell (1982); H. Hofmann (1985); Dix (1995).

⁵⁵ e.g. Pl. *Bac.* 600; *Capt.* 987; *Men.* 923, 925; *Ter. An.* 931. Según el cómputo de Wills (1993: 7 n.14), en Plauto la expresión *dic mihi* y sus variantes (e.g. *dic sodes mihi*) introduce

dic mihi functions to introduce a short question and prepares the listener for a comedic comeback” (Wills 1993: 7)⁵⁶. También es frecuente en comedia el adjetivo *cuius*, que suscitó la famosa parodia de Numitorio (*uita Donati* 43). Desde Servio, los comentaristas han intentado explicar la sorprendente presencia de este arcaísmo de diversas maneras. Wills (1993), sin embargo, ha demostrado convincentemente que el objetivo fundamental de Virgilio no era evitar un homoiotéleuton ni agregar simplemente una nota de *rusticitas*, sino evocar la lengua de los comediógrafos latinos⁵⁷. En verdad, toda la primera parte de la égloga (1-54) está plagada de lenguaje plautino⁵⁸. Como observa Clausen, aquí se trata de una discusión entre esclavos, y el modelo más obvio para una escena de este tipo era Plauto.

El sabor plautino que destila la primera parte del poema no proviene meramente de las numerosas resonancias léxicas. Las acusaciones de hurto (3-6, 16-20) y envidia (10-11, 12-15), los insultos (13, 17, 26) y las alusiones sexuales (3-4, 7-9) son motivos frecuentes en la comedia de todos los tiempos (cf. Lipka 2001: 136). También el tempo, y en particular el carácter vivo y punzante del diálogo, recuerda los modos de la comedia (e.g. *Cas.* 89ss; *Most.* 1ss). El tono festivo del intercambio se establece de inmediato. Ante la ingenua respuesta de Dametas (2), Menalcas asesta la primera estocada:

Infelix o semper, oues, pecus! ipse Neaeram
dum fouet ac ne me sibi praeferat illa ueretur,
hic alienus ouis custos bis mulget in hora,
et sucus pecori et lac subducitur agnis. (3-6)

Si bien el apóstrofe se dirige al rebaño, los versos de Menalcas se leen como una enfática acotación de cara al espectador. La alusión a Nerea (“a name

preguntas en 33 ocasiones; en 19 lugares, la expresión aparece al final. En las obras de Terencio, *dic mihi* ocurre 13 veces.

⁵⁶ cf. Don. Ter. *An.* 667: *semper tō ‘dic mihi’ iniuriosum est, ut ille ‘dic mihi, Damoeta, cuium pecus?’* Algo similar apuntan los *Scholia Bernensia*: *‘Dic mihi’, contumeliosa interrogatio prouocantis ad pugnam.*

⁵⁷ “Rather than evoking the dignity of Ennius, *cuium* seems to evoke the comedians, of whom Plautus alone uses such forms thirty times. In the case of *cuium*, behind the vague label ‘archaic’ we might find ‘comic’ or ‘vulgar’ more precise, compatible with ‘rustic’ but essentially no more an attribute of the farm than of the town” (Wills 1993: 7).

⁵⁸ cf. 10 (*credo*), 13 (*peruerse*), 15 (*mortuus esses*), 17 (*pessime*), 26 (*indocte*), 32 (*non ausim*), 35 (*tute ipse*), 51 (*posthac*), 52 (*quin age, si quid habes*). Algo de sabor plautino hay también en 3 (*ipse*, en el sentido de ‘el dueño’), 21 (*non redderet*), 27 (*disperdere*) y 53 (*nec quemquam fugio*).

associated with easy virtue”, Clausen) contiene una típica bravata cómica. Igualmente, en la acusación de robo Virgilio exagera el modelo (*Id.* 4.3) en busca de un efecto humorístico: lo normal, como apunta Servio, es ordeñar el rebaño dos veces por día, no por hora (el original dice ποθέσπερα ‘al atardecer’). En todo caso, el tono jocoso de esta absurda hipérbole no parece invitar a lecturas profundas⁵⁹. Como observa Maurach (2008): “Wer so übertreibt, scherzt auch” (231 n.8).

La respuesta de Dametas contiene uno de los pasajes más decididamente cómicos en toda la obra de Virgilio:

Parcius ista uiris tamen obicienda memento.
nouimus et qui te transuersa tuentibus hircis
et quo (sed faciles Nymphae risere) sacello. (7-9)

Atendiendo a la vena jocosa de esta sección del poema, no hay ninguna razón para inquietarse o tomar la acusación en sentido figurado⁶⁰. “To imply or state that a man had played the receptive role in a penetrative act was a distinct assault on his masculinity, and was clearly meant to be a stinging blow” (C. A. Williams 1999: 179). La sátira, el epigrama, la invectiva política y el grafiti abundan en chistes y burlas de este tipo (id.: 179-81). Con todo, algunos críticos parecen sentir la necesidad de excusar a Virgilio (e.g. Saint-Denis 1964: 451-52). Con frecuencia se alaba muy especialmente la medida de estos versos con respecto a otros pasajes similares en Teócrito (*Id.* 4.58-61; 5.41-43, 116-17; pero cf. *Id.* 1.105). No obstante, la reticencia del verso 9 no encierra meramente un tributo al decoro. Uno de los efectos retóricos de la

⁵⁹ Así, Farrell (1997) opina que la temprana acusación de robo por parte de Menalcas puede leerse como “a sardonic commentary on the suspect position of the imitative poet who, as if by definition, stands accused of living off another’s property” (231). Véase igualmente el inquietante comentario de Putnam (1970) a estos primeros versos: “behind this apparent series of superficial witticisms is the more serious suggestion that what could be the happy world of pastoral might be destroyed by the irrationality of the shepherds themselves ... The sheep are helpless victims in the power of those who control their destiny”, etc. (121). En el mismo sentido, C. E. Schultz (2003: 203) opina que el adjetivo *infelix* conlleva un “halo siniestro” (“a sinister ring”).

⁶⁰ cf. Jackson Knight (1966): “His certainly authentic poems have a high purity; the only unpleasant innuendo of which he is accused [sc. *Ecl.* 3.8-9] is in a passage of doubtful interpretation” (145). Otros (e.g. Page, Conington) dejan el pasaje sin comentar. Hubbard (1995) lee estos versos en clave metapoética: “By insulting Menalcas with this Theocritean allusion, Damoetas, the representative of poetic tradition, reminds the younger poet of his indebtedness and dependency on tradition” (61).

aposiopesis es precisamente subrayar y destacar aquello que no se dice. La velada alusión realza el efecto cómico⁶¹.

A continuación, los pastores intercambian un nuevo set de acusaciones: Menalcas acusa a Dametas de haber destruido la viña de Micón (10-11); Dametas acusa a Menalcas de haber quebrado el arco y las flechas de Dafnis (12-15)⁶². Hay indudablemente un componente agresivo en estas acciones, pero uno debería guardarse de atribuirles una violencia y acritud desmesuradas. C. E. Schultz (2003), por ejemplo, afirma que la destrucción del arco y las flechas, puesto que Dafnis es el pastor arquetípico, es casi una destrucción de la poesía bucólica en sí (205). Según la autora, Menalcas y Dametas exhiben una actitud de profundo pesimismo frente al entorno (201): lo que el paisaje bucólico les sugiere es ante todo peligro e incertidumbre (210). De este modo, y a diferencia de lo que ocurre en los poemas de Teócrito –afirma Schultz–, Virgilio ha creado un reino bucólico “teñido de amargura” (202). Esto es excesivo y no se aviene con el espíritu general del poema. La violencia es sin duda un elemento importante en todo el enfrentamiento, pero el lector no tiene la sensación de que la acción transcurre en un entorno “sórdido y opresivo” (Leach 1974: 172). Lo que prevalece en todo momento es una atmósfera lúdica e inocua. Como es frecuente en el diálogo cómico de todas las épocas, la acción transcurre a toda velocidad. El tempo acelerado del diá-

⁶¹ Algunos autores atribuyen vergüenza (e.g. Powell 1976: 114) o incluso indignación moral (Coleman) a los machos cabríos, lo que no parece consonante ni con la proverbial incontinencia de estos animales (Cat. 37.5), ni con la sintaxis latina, ni con la exquisita frivolidad del pasaje. Indudablemente, los *hirci* sienten curiosidad y deseo. La expresión *transversa tuentibus* está muy bien explicada en Hudson-Williams (1980: 124-25). Hendry (1995), comentando este mismo giro, dice que lo gracioso aquí es que los cabrones miran siempre de esa manera, independientemente de lo que uno esté haciendo. De este modo, provocar este “looking askance” tiene poco mérito. Evidentemente, el autor no entiende la broma. Con respecto al tono general de estos versos, Rubio (1968) observa que en la muy notable asonancia del sonido “e” –que se propaga desde el *risere* hacia todo el pasaje– tenemos “un eco de la indulgente sonrisa de las ninfas” (373).

⁶² Hay evidentemente ironía en las palabras de Menalcas, como bien ha visto La Cerda: *Ista ironice efferenda ... Sibi enim ironice imputat, quod vere fecerat Damoetas*. Véase al respecto la traducción de Alpers (1979: 21): “No doubt when they saw *me* hack Micon’s trees” (*me*, i.e. *you*). Algunas veces esta ironía pasa desapercibida: “El pastor trata de llevar la conversación por otros derroteros porque le avergüenzan los reproches de su compañero, incluso aludiendo a acciones reprobables suyas, pero no tan avergonzantes como las aludidas por Dametas” (Cristóbal López 1996: 130 n.4). Sin embargo, si el pronombre se toma al pie de la letra resulta difícil entender por qué Menalcas dice *mala ... falce*. Como observa Coleman, *credo*, a diferencia de *ut credo*, suele ser sarcástico. Otros autores que favorecen esta interpretación son Clausen, Lipka (2001: 136), Maurach (2008: 232 n.14).

logo deja poco lugar a la reflexión sobre el mundo interior de los personajes. Más importante aún, el poeta refuerza este aire jovial en ambas intervenciones. A la irónica acusación de Menalcas (10-11), que conlleva un uso típicamente plautino del verbo *credere* (10), Dametas responde con un insulto y una exageración análogamente plautinas (*peruerse*, 13; *mortuus esses*, 15)⁶³.

El poema discurre en esta vena hasta el final de la *altercatio*, en el verso 27. En los vv. 16-20, el juego que Virgilio establece con la comedia resulta particularmente evidente:

MEN. Quid domini faciant, audent cum talia fures?
 non ego te uidi Damonis, pessime, caprum
 excipere insidiis multum latrante Lycisca?
 et cum clamarem ‘quo nunc se proripit ille?
 Tityre, coge pecus’, tu post carecta latebas. (16-20)

Nuevamente, el verso 16 se lee como una histriónica acotación orientada al espectador. Plauto proporciona ejemplos abundantes sobre esta técnica. Según enseña Moore (1998: 24-49), los personajes plautinos a menudo se embarcan en una suerte de competencia por ganar el favor de la audiencia. La lucha se lleva a cabo fundamentalmente mediante acotaciones, monólogos y escenas en las que un personaje escucha secretamente a otro, comentando sobre sus acciones. En todos estos casos, los personajes intentan colocarse al nivel del espectador para presentar la situación en función de su conveniencia. Aquí Menalcas hace lo propio, utilizando para ello una oportuna *sententia*. Lipka (2001: 137) sospecha que Virgilio puede haber adaptado este verso directamente de la comedia o algún contexto similar. El colorido *pessime* (“a Plautine vocative of objurgation”, Clausen), el tono coloquial del *multum latrante* y la frase *quo nunc se proripit ille* otorgan a esa sospecha cierto fundamento⁶⁴. Por otra parte, el potencial “escénico” de estos versos es innegable. La imagen de Dametas huyendo con el macho cabrío de Damón – que semeja una típica escena de *servus currens*–, la confusión de Títiro, los ladridos de Licisca y los gritos de Menalcas, todo aquí remite al estrepitoso

⁶³ Sobre este uso parentético de *credo*, cf. J. B. Hofmann (1951: 106). Para el *peruerse*, cf. Clausen. Sobre el *mortuus esses*, cf. J. B. Hofmann (1951: 31); cf. Pl. *Cas.* 622: *cor metu mortuomst*. Según Clausen, el *aliqua* del verso 15 también debe algo a Plauto y Terencio.

⁶⁴ “The use of *multum* to indicate an intensification of the verbal action (= *ualde/saepe*) is hardly found in pre-Vergilian poetry except in comedy (where it is very common)” (Lipka 2001: 137 n.74). Sobre el *proripere*, cf. Pl. *Capt.* 533: *Quo illum nunc hominem proripuisse foras se dicam ex aedibus?*

universo de la *palliata*. Este mismo espíritu festivo se prolonga en el siguiente intercambio, que se centra en torno a la música (21-27). Allí, además del plautino *indocte* (26), es preciso notar el acento fuertemente coloquial del *si nescis* (23), la sintaxis elíptica en *posse* (24) y *cantando tu illum* (25), y desde luego el sonoro *disperdere* (27)⁶⁵.

Con el desafío y la apuesta (28-59), el enfrentamiento cambia de tono. Aunque el diálogo vuelve a adquirir vehemencia un poco más abajo, justo antes de la intervención de Palemón (49-54), resulta evidente que el poema comienza a moverse en otra dirección. Exasperado ante la humillante burla de Menalcas (25-27), Dametas propone dirimir la cuestión mediante un certamen (28-31). Como premio el pastor ofrece una fecunda becerra (que por cierto ni siquiera le pertenece). De la grey Menalcas no está dispuesto a tocar nada⁶⁶, pero ofrece a cambio un par de magníficas copas, obra del divino Alcimedonte. Se ha insistido mucho sobre el valor simbólico de las copas (35-48). Según Loupiac (2003), las copas de Dametas y Menalcas simbolizan dos maneras diferentes de acceder al conocimiento, la razón y la iniciación, y por ende dos tipos diferentes de poesía, el poema didáctico y el poema órfico. Faber (2000) trata sobre las implicaciones metapoéticas del cincel (*tornus*, 3.38). El autor analiza antecedentes y concluye que la éfrasis no sólo funciona como una metáfora de la composición poética en general, sino que contiene una declaración programática de la pastoral virgiliana. Según Veremans (1969: 51-61), el autor que más espacio ha dedicado a esta cuestión, las copas señalan concretamente el universo de Polión y sus *nova carmina*,

⁶⁵ Mullens (1968) se pregunta si debajo del *disperdere* Virgilio no habrá querido que sus lectores sobrentiendan *dispedere*, como (tal vez) ocurre en un pasaje de Plauto (*Cas.* 248). La sugerencia es puramente especulativa y no demasiado convincente. No obstante, la poesía latina ofrece algunos lugares en los que se utilizan metáforas escatológicas para designar la mala literatura. Uno piensa inmediatamente en el *cacata carta* de Catulo (36.1), y Hunink & Van den Broek (2010) han defendido recientemente que algo similar puede leerse en una sátira de Horacio (1.4.10). Currie (1976: 413) piensa que la idea de Mullens resulta plausible. En todo caso, *disperdere* es un verbo arcaico, “employed here for the harsh sound it makes” (Clausen). La cacofonía es ciertamente notable (cf. Lipka 2001: 39).

⁶⁶ *De grege non ausim quicquam deponere tecum: / est mihi namque domi pater, est iniusta nouerca, / bisque die numerant ambo pecus, alter et haedos* (32-34). Estos versos también contienen exageraciones con respecto al modelo (*Id.* 8.15-16). El Menalcas griego tiene padre y madre. En lugar de madre, Virgilio coloca una *iniusta nouerca*. El dramatismo de esta sustitución agrega una nota cómica. Aunque no hay madrastras en la *palliata*, varios testimonios sugieren que éste era un personaje frecuente en el repertorio de la *togata* (cf. P. A. Watson 1995: 131-33). Por otra parte, en el texto latino el conteo se realiza no una sino dos veces por día (el original dice *ποθέσπερα*, ‘al atardecer’).

un universo que remite a una doctrina esotérica en cuyo interior juega un rol principal el Eros platónico. Sería ocioso poner en entredicho el valor de este tipo de interpretaciones. Halperin (1983: 161-74) ha mostrado que la descripción del κισσῦβιον del idilio primero (27-61) contiene un programa literario en miniatura, y algunos términos en la descripción de las *pocula*, efectivamente, alientan a pensar en esa dirección⁶⁷. No obstante, independientemente del significado metafórico que se quiera atribuir a estos versos, uno no debería perder de vista el sutil humor que anima el pasaje. El humor aquí es de un tipo diferente al de los versos anteriores. Tras un arranque con varios acentos coloquiales⁶⁸, el pastor adopta una pose inequívocamente helenística:

uerum, id quod multo tute ipse fatebere maius
 (insanire libet quoniam tibi), pocula ponam
 fagina, caelatum diuini opus Alcimedontis,
 lenta quibus torno facili superaddita uitis
 diffusus hedera uestit pallente corymbos.
 in medio duo signa, Conon et—quis fuit alter,
 descripsit radio totum qui gentibus orbem,
 tempora quae messor, quae curuus arator haberet?
 necdum illis labra admoui, sed condita seruo. (35-43)

La introducción de las copas se demora con gran efecto (nótese la aliteración del *pocula ponam*, después de diéresis bucólica, y el *fagina* en encabalgamiento). La mención de Alcimedonte y el final polisilábico que esto conlleva, que da al verso 37 una cadencia griega; el vocablo *caelatum*, de resonancias épicas (cf. Faber 1995); la elegante progresión de los vv. 38-40... Por un momento, el pastor vuela con las alas de Calímaco. Sin embargo, cuando la descripción arriba al motivo central, Menalcas es incapaz de recordar el nombre de uno de los personajes (*in medio duo signa, Conon et—quis fuit alter?*). Según ha mostrado Thomas (1983), casi todas las écfrasis post-homéricas contienen una referencia a un objeto central, pero en Virgilio esta referencia adquiere una importancia especial: el objeto que así se destaca no sólo constituye el elemento más importante de la serie, sino que tiende a aparecer precisamente en la parte central del pasaje. Así, por ejemplo, en el templo que prometen las *Geórgicas* el elemento central es la figura de Octavio (G. 3.16); en el escudo que Hefesto forja para Eneas, esa posición es la que ocupa la

⁶⁷ cf. *diuinus* (37); *opus* (37); *uitis* (38); *hedera* (39); *tornus* (38). cf. esp. Faber (2000).

⁶⁸ Sobre las connotaciones estilísticas de *id* (35), *tute ipse* (35) y el inciso *insanire ... tibi* (36), cf. Lipka (2001: 137).

batalla de Accio (*Aen.* 8.675). La inesperada interrupción de la écfrasis llega como una sorpresa para el lector. Con el torpe y cándido lapsus, el pastor arruina el momento culminante de una elegante descripción⁶⁹.

Después de la elaborada (aunque fallida) descripción de Menalcas, la respuesta de Dametas provoca un cierta sorpresa:

Et nobis idem Alcimedon duo pocula fecit
et molli circum est ansas amplexus acantho,
Orpheaque in medio posuit siluasque sequentis;
necdum illis labra admoui, sed condita seruo.
si ad uitulam spectas, nihil est quod pocula laudes. (44-48)

También Dametas ha recibido un par de copas de Alcimedonte. Nada hay, pues, de exclusivo en la posesión de estas *pocula* (“Does Alcimedon mass produce them?”, Tracy 2003: 76). Todo lo que en Menalcas era alabanza, en Dametas se transforma en vituperio (cf. Roldán Pérez 1984). Se quita valor al artífice (nótese la sustitución del *diuinus* por *idem*), al prestigio del poseedor (*‘et nobis’, ac si diceret: putas te solum habere pocula? cui enim Alcimedon non fecit?*, Servio), y a la utilidad de tal posesión (*tu pro reuerentia ea non tangis, ego ideo, quia uilia esse existimo*, id.). Como apunta Voss, la exacta repetición del verso 43 (*necdum illis labra admoui, sed condita seruo*) posee un tono inequívocamente burlón. Clausen prefiere interpretar la repetición como un signo de *rusticitas*⁷⁰. Pero la furiosa respuesta de Menalcas sugiere que la interpretación de Voss es correcta: *numquam hodie effugies; ueniam quocumque uocaris* (49). El enfático *numquam hodie*, una expresión común

⁶⁹ La identidad del personaje en cuestión ha sido objeto de debate desde la Antigüedad (Eudoxo, Arquímedes, Hiparco, Euclides, etc.). De entre los autores modernos, la propuesta más sólida es tal vez la de Springer (1983). Según este autor, el personaje al que se refiere Menalcas y cuyo nombre olvida es Arato, el autor de los *Fenómenos*. Lo confirma un juego paronomástico en el verso 42 (*quae curuus arator haberet*) y varias alusiones a lo largo de la égloga. Si Springer está en lo cierto, el lapsus de Menalcas conlleva un punto de ironía añadido: “Vergil plays on the name of Aratus while creating a special irony by placing the word *arator* in the mouth of Menalcas. If he only realized it, Menalcas has answered his own question” (132).

⁷⁰ Como es de esperar, algunos autores han detectado profundas implicaciones simbólicas en la repetición: para C. Segal (1967: 290), por ejemplo, la yuxtaposición de dos pares de *pocula* posee un significado cósmico. Veremans (1969) piensa que desde un punto de vista formal el verso posee “une allure solennelle, hiératique” (55).

en Plauto y Terencio (cf. Pl. *As.* 630; Ter. *Ad.* 570), traduce exasperación⁷¹. De pronto, el pastor deja a un lado todo su anterior recelo por la *iniusta nouerca* y accede a apostar una becerra (*ueniam quocumque uocaris*).

Con el advenimiento del certamen, la atmósfera “plautina” de la primera parte del poema se disipa. Aunque es posible detectar una cierta dosis de *dicacitas* en algunos de los versos amebios, el humor de esta segunda sección del poema es de un tipo completamente diferente. Tampoco aflora nada parecido a la vis cómica de la primera parte en las demás piezas de la colección. De hecho, fuera de esta égloga, los ejemplos de lenguaje inequívocamente plautino son escasos (cf. Lipka 2001: 130-44). Hay, es cierto, algunos pasajes en los que despuntan determinados motivos y situaciones que uno estaría dispuesto a asociar con el universo de la comedia. En la égloga 6, la escena en que los pastores sorprenden a Sileno, dormido y con las venas todavía hinchidas de vino por el banquete del día anterior (13-30), posee una coloratura indudablemente festiva, y la referencia sexual a la ninfa Egle (24-26) es similar a la acusación de Dametas (7-9), reseñada más arriba. Algunas veces Virgilio utiliza pinceladas de este tipo para bajar momentáneamente el tono en piezas de mayor calado. En la égloga 1, por ejemplo, la referencia a la mujer dominante y despilfarradora (31-35) introduce un motivo frecuente de la comedia y la sátira (cf. Coleman), y otro tanto ocurre en un pasaje de la égloga 9, cuando Lícidas observa escondido, mientras Meris le hace la corte a la favorita del propio Lícidas (21-22)⁷². No obstante, en ninguno de estos lugares hallamos nada comparable a la fogosa *altercatio* entre Dametas y Menalcas. Tal y como hemos visto en la sección anterior, y como veremos en las secciones siguientes de este capítulo, es evidente que, en general, Virgilio prefiere otras texturas. La singularidad cómica de este pasaje exige, por esto mismo, una atención especial por parte del crítico.

⁷¹ Desde un punto de vista formal, el *numquam hodie effugies* recuerda el comienzo de un senario (Clausen). Sobre la repetición y su potencial humorístico, cf. Antony (1976: 118), que proporciona otros ejemplos de la poesía augustea.

⁷² *uel* [sc. *quis caneret*] *quae sublegi tacitus tibi carmina nuper, / cum te ad delicias ferres Amaryllida nostras?* (21-22). La aparición de *nostras* a final de verso es inesperada e introduce un punto de ironía y velado reproche (‘cuando ibas a hacerle la corte a *mi favorita*’). Buenos comentarios en Clausen.

4. La Edad de Oro

La discusión en torno a la égloga 4 ha versado largamente sobre una cuestión extrínseca y, lo que es peor, de dudosa resolución. Desde los primeros exégetas cristianos a nuestros días, la mayoría de los intérpretes ha pensado que la clave para comprender y apreciar el poema en su justa medida es la identificación histórica del *puer*⁷³. La lista de candidatos es larga, pero hoy día la mayoría supone que bajo la figura del *Wunderkind* se oculta el hijo que se esperaba de Antonio y Octavia (i.e. un hijo que nunca fue). Otros señalan al niño que nacería de Octaviano y Escribonia (y que también resultó ser niña). Otros, en fin, y con diversos argumentos, sostienen que en la figura del *puer* se cifra una referencia a la persona del propio Augusto. La supuesta dimensión política del poema tiñe la interpretación de dudosas preconcepciones: se habla de un “canto solemne” (Beaujeu 1982: 188), de un “himno con la gravedad de un poema oficial” (Saint-Denis 1964: 448); se imaginan diversas etapas de redacción, o incluso dos ediciones⁷⁴; algunos proponen enmarañadas teorías para ajustar todos y cada uno de los detalles del texto a lo que sabemos de las circunstancias políticas del momento⁷⁵; algunos (tristemente) sugieren enmiendas y transposiciones.

La fecha del poema, claro está, podría ofrecer una guía valiosa para la interpretación. Pero la circunstancia histórica de composición es oscura, y tal vez irrecuperable. El único dato positivo que podemos extraer del texto es que el advenimiento de esta nueva Edad de Oro tendrá lugar durante el consulado de Polión. El suceso más significativo del año consular de Polión (40 a. C.) es, evidentemente, su participación en el pacto de Brindisi (septiembre), en el que Polión actuó en representación de Antonio⁷⁶. No obstante, Polión y Gneo Domicio Calvino habían sido nominados para el consulado dos años antes, en noviembre del 43 a. C. En el texto de Virgilio no hay nada

⁷³ Una revista extensa de candidatos puede verse en Coleiro (1979: 219-54). cf. también Della Corte (1988: 342-44). Sobre la interpretación cristiana del poema, cf. Courcelle (1957) y Benko (1980).

⁷⁴ cf. Tarn (1932: 159-60); Mattingly (1947: 17). También Clausen se suscribe a la hipótesis de las dos redacciones (121 n.11, 126). Según el autor, el poema fue compuesto originalmente como una suerte de epitalamio, pero en el momento de incluirlo en el *liber bucolicon* Virgilio realizó varios cambios para adaptarlo al nuevo contexto (genérico y político).

⁷⁵ Binder (1983), por ejemplo, sostiene que en esta égloga Virgilio se coloca desde el punto de vista de un observador del año 63 a. C., el año en que nació Octaviano. Desde luego, no hay absolutamente nada en el texto que sugiera una interpretación semejante.

⁷⁶ Sobre la carrera política de Polión entre el 43 y el 39 a. C., cf. Berkowitz (1972: 22-25).

que permita decidir si el consulado se halla en curso, o si se sitúa en un futuro más o menos cercano, de modo que es perfectamente posible defender una fecha anterior. Varios autores⁷⁷, en efecto, opinan que el poema fue compuesto en algún momento anterior a la guerra Perusina (verano del 41 a. C.), mientras Polión era *consul designatus*. Meulder (1996), en el otro extremo, sostiene que Virgilio celebra la esperanza nacida no sólo de la paz de Brindisi y los dos principales herederos de la causa cesariana, sino también del Pacto de Miseno⁷⁸, en el que los triunviros llegaron a un acuerdo con Sexto Pompeyo, con lo que la égloga debería fecharse en otoño del 39 a. C.

En vistas a estas consideraciones, parece claro que la discusión histórica no nos lleva demasiado lejos. Pero incluso si aceptamos que el poema haya sido compuesto después de la paz de Brindisi (y ésta, como veremos, es una fecha que le conviene), ¿hemos de suponer que el niño hace referencia a alguna figura histórica concreta? La posible alusión a Octaviano –enemigo declarado de Polión durante la guerra civil– debe descartarse de inmediato. Además, es posible que la simpatía y admiración que Virgilio muestra por Octaviano en su madurez sea posterior a las *Églogas* (cf. R. Mayer 1983). ¿Será el niño entonces un futuro descendiente de los matrimonios que se celebraron en el 40? ¿Pero de cuál? ¿Acaso hemos de suponer que el poema celebra una sola de estas uniones, sin siquiera alusión a la otra?⁷⁹ Por otra parte, si el *puer* debe leerse como una referencia a las bodas que sellaron la paz, ¿por qué razón no hay entonces ninguna alusión a Brindisi o al pacto en los 63 versos del poema? (Berkowitz 1972: 26). Descartados los más plausibles, el resto de candidatos ni siquiera merece mayor consideración. La improbable lista incluye a Jesucristo, el joven Marcelo, un hijo de Cleopatra y Antonio (Alejandro Helios), un hijo de Herodes, un hijo de Júpiter, Asinio Galo o Salonino (hijos de Polión), y un oscuro personaje mitológico identificado con Dioniso Zagreo. Como ha demostrado Beaujeu (1982: 187-203) en una detallada revista crítica, todas las identificaciones que se han propuesto son problemáticas y contestables⁸⁰. En el fondo, la razón de esta dificultad es sencilla: detrás del *puer* no hay ningún niño real. El *puer* de la égloga 4 no es un

⁷⁷ Norden (1924: 14-40); H. J. Rose (1942: 178-80); Berkowitz (1972: 21-38); Beaujeu (1982: 188-89).

⁷⁸ Sobre el Pacto de Miseno, cf. Bowman *et al.* (1996: 20-21).

⁷⁹ Interesante (e implausible) es la postura de G. Williams (1968: 283). Según el autor, la ambigüedad le permite a Virgilio no especificar de qué pareja vendría el sucesor (si de Antonio y Octavia o de Octaviano y Escribonia).

⁸⁰ cf. también la escéptica discusión de Perutelli (1995: 60-61).

niño de carne y hueso, sino un poderoso mito pastoral⁸¹. Lo mejor, pues, es concentrarse en el desarrollo interno del poema –que es, en el fondo, lo único que tenemos– y relegar las consideraciones acerca del contexto a un segundo lugar.

Si uno deja a un lado las especulaciones acerca del contexto y se concentra en la dinámica interna del poema, se advierte de inmediato que el tono de la composición no es uniforme. Algunos pasajes son más elevados que el tono usual de las églogas; otros son más ligeros. La grandiosa progresión que se inicia en los primeros versos de la profecía (4-7) y que culmina en la resonante sección de las Parcas (46-52) alterna con momentos íntimos y delicados. La melodía grave y profética que domina la sección central del poema se enriquece con pinceladas de coloratura fantásica y lúdica. Como observa Fantazzi (1974), “[the] sustained opposition of small and great, humble and exalted, is a *leitmotif* of the poem” (293). Algo de esto puede apreciarse en la introducción (1-3), y especialmente en el primer verso del poema. *Paulo maiora* indica, evidentemente, una cierta variación con respecto a la égloga anterior. Pero la expresión no constituye una “apología” (Thomas 1985: 63), ni mucho menos “un reconocimiento de la grandeza y dificultad de la tarea” (Du Quesnay 1977: 303). El halo ceremonioso que la tradición suele atribuir a esta fórmula no condice con el carácter de la expresión latina (cf. Chaudhuri 2006). *Non ‘maiora’, sed ‘paulo maiora’*, advierte el escoliasta (DServ.). Más importante aún, la construcción de *paulo* con comparativo es decididamente coloquial y resulta frecuente en comedia, sátira y elegía (cf. lugares en Gotoff 1967: 67 n.4). Hay una buscada incongruencia entre el desenfado del *paulo maiora* y el mucho más poético *canamus* (*verbum heroicum*, La Cerda). Como apunta Lipka (2001: 21-22), la construcción de *paulo* y un comparativo pertenece más bien al registro estilístico de *cantare*.

⁸¹ cf. Fantazzi (1974): “the birth of the child is a central mythical motif of the poem that need not and must not be historicized. The opacity and polysemy of the myth are organic to the meaning of the poem” (286). La idea de que el *puer* debe interpretarse en términos simbólicos ha sido defendida por diversos autores, e.g. Büchner (1961: 191-92); Putnam (1970: 136-65); Fantazzi (1974: 284); Leach (1974: 216-32); Alpers (1979: 177-80); Beaujeu (1982); M. O. Lee (1989: 88); Perutelli (1995: 60-61). Por otra parte –y como era de esperar–, el afán de leerlo todo en clave metapoética también ha causado estragos en esta égloga. Así, varios autores sostienen que el *puer* es la propia poesía de Virgilio, y especialmente la *Eneida*. La idea, que proviene de Ruggero della Torre (1892: 35), ha sido retomada y defendida por Berg (1974: 167-77) y luego por Northrup (1983). Similar es la postura de Arnold (1994), aunque con matices. Según el autor, la figura del *puer* contiene un velado programa poético para el futuro de Roma.

Una voz íntima y doméstica despunta en los pasajes que se refieren al niño en sus etapas más tempranas de desarrollo, esto es, antes (7-10) y después del parto (60-63) y en la sección dedicada a la infancia (18-25). Esta preocupación por la infancia y las cosas de la infancia –en sí un rasgo típicamente helenístico– contrasta vivamente con la dimensión histórico-política del poema y agrega una nota personal a la profecía. Así, después de un arranque portentoso (4-7), el apóstrofe a Lucina y la referencia a Apolo poseen un tono inequívocamente familiar y afectuoso: *tu modo nascenti puero ... casta faue Lucina: tuus iam regnat Apollo* (8-10)⁸². Más adelante, en la descripción de la primera etapa en la vida del niño, el diminutivo *munuscula* (18) incorpora una nota similar (“a charming diminutive, the gifts being for a child”, Page)⁸³. No obstante, esta voz doméstica sólo se presenta con fuerza al final del poema:

Incipe, parue puer, risu cognoscere matrem
(matri longa decem tulerunt fastidia menses)
incipi, parue puer: qui non risere parenti / parentes [?],
nec deus hunc mensa, dea nec dignata cubili est. (60-63)

El cambio de tono en estos versos es evidente⁸⁴. Súbitamente, el poeta se proyecta al futuro e imagina que el niño acaba de nacer. Frente a la vena exaltada y patética de la sección anterior, los cuatro versos finales introducen una cadencia dulce y familiar, y el poeta se dirige al niño en un tono lúdicamente sentencioso. Como es sabido, la discusión en torno a estos versos ha girado fundamentalmente en torno a un problema de crítica textual⁸⁵. Aunque en este contexto el problema en sí no nos concierne, una breve consideración acerca del tono y la manera del pasaje puede ser útil también en relación con

⁸² Clausen (intr. n.11): “The style of reference ... is suitably affectionate and familiar”. Clausen compara Pl. *Capt.* 157 (dicho de un hijo): *Philopolemus tuus*; *Most.* 182 (de un amante): *Philolaches tuus*; *Aen.* 5.804 (Neptuno a Venus): *Aeneae ... tui*.

⁸³ La presencia del vocablo *munuscula* es tanto más conspicua, cuanto que Virgilio es extremadamente parco en el uso de diminutivos (cf. Gow 1932: 155). Sobre los diminutivos como una marca sobresaliente del *sermo cotidianus*, cf. Cooper (1895: 166). cf. Cic. *Att.* 1.8.3: *Tullioli, deliciolae nostrae, tuum munusculum flagitat*; Hor. *Ep.* 1.7.17: *non inuisa feres pueris munuscula paruis*.

⁸⁴ cf. W. W. Fowler (1903): “there is here clearly a pause in the sense, and a change of mood; and these lines should in my opinion be always printed with a space between them and those which precede them” (26).

⁸⁵ Un buen resumen de la discusión en torno a este *locus criticus* puede verse en Kraus (1980: 632-40).

este aspecto. Dicho brevemente, el problema es que en el verso 62 los manuscritos virgilianos traen *cui non risere parentes*, lo que, a primera vista, parece extraño: “far from being wonderful, it is natural for parents to smile at a new-born child” (Clausen). Más importante es el testimonio de Quintiliano, que en su *Institutio Oratoria* cita estos versos como un ejemplo de silepsis⁸⁶. Si bien la cita textual aporta la misma lectura que los manuscritos virgilianos (*cui* y *parentes*), la explicación del texto parece indicar que el rétor leyó *qui non risere parentes*. Dos objeciones, sin embargo, se han presentado a esta lectura. La primera es que, según algunos, el paso del plural *qui* (62) al singular *hunc* (63) resulta demasiado brusco. La segunda es que, en opinión de muchos, para que la construcción de *ridere* y un acusativo signifique ‘sonreír a’ –y no ‘burlarse de’– sería preciso introducir la preposición *ad* o, lo que es lo mismo, cambiar el acusativo por un dativo (*parenti*). Ambas particularidades, sin embargo, podrían explicarse fácilmente si nos halláramos frente a un caso de sintaxis más relajada. Y éste, en efecto, parece ser el caso.

En un artículo poco citado, Herescu (1957) ha sugerido que el final de esta égloga evoca la manera y el tono de una tradicional canción infantil. Hay, desde luego, diversos tipos de canción infantil: canciones para hacer dormir (nanas), canciones para incitar a comer, canciones para provocar la sonrisa. Una nana, por ejemplo, o el recuerdo de una nana⁸⁷, se nos ha conservado en un pasaje del idilio 24 (“El pequeño Heracles”), un poema del que Virgilio ha tomado varios elementos para la composición de esta égloga (cf. Marinčič 2001). Después de bañarlos y hartarlos de leche, Almena coloca a los pequeños en un escudo de bronce, y allí los hamaca mientras susurra una canción:

εὔδεται, ἐμὰ βρέφεια, γλυκερὸν καὶ ἐγέρσιμον ὕπνον·
εὔδεται, ἐμὰ ψυχὰ, δὺ’ ἀδελφεοί, εὔσοα τέκνα. (7-8)

A dormir, bebés míos, un sueño dulce y ligero.
A dormir, alma mía, a dormir un sueño feliz⁸⁸.

⁸⁶ *Est figura et in numero, uel cum singulari pluralis subiungitur: ‘gladio pugnacissima gens Romani’ (gens enim ex multis), uel ex diuerso: ‘qui non risere parentes, nec deus hunc mensa dea nec dignata cubili est’; ex illis enim ‘qui non risere’ hic quem non dignata (9.3.8).*

⁸⁷ Sobre el uso de nanas en la poesía griega, cf. Waern (1960).

⁸⁸ La traducción intenta reflejar sobre todo el tono del original. Una traducción más literal del segundo verso sería: ‘A dormir bien, hijos, los dos hermanos, alma mía’. El adjetivo εὔσοος (‘sano y salvo, bien’) se toma como predicativo, según recomienda Gow (1952: *ad loc.*).

La manera y el tono son aquí muy cercanos a los del final de la égloga (nótese, además, los evidentes paralelos formales: εὔδεται, ἐμὰ βρέφεια ... εὔδεται, ἐμὰ ψυχά; *incipie, parue puer ... incipie, parue puer*). En opinión de Herescu, el parecido no es casual. Al igual que ha hecho Teócrito en este pasaje, Virgilio ha tejido los versos finales de su égloga con los hilos de una canción infantil. Evidentemente, la canción de Virgilio no busca incitar al sueño, sino a la sonrisa. La escena es recurrente en poesía latina. Un niño sonriendo en el regazo de su madre tenemos en Catulo, al final de un epitalamio (61.209-13), y también en Ovidio (*Met.* 4.516-17). En Nemesiano, el pequeño Baco sonríe en brazos de Sileno (*Ecl.* 3.27-34). Al final de otro epitalamio, Estacio se dirige a un niño todavía no nacido (ni concebido) y lo intima a ser bueno con su madre (*Silu.* 1.2.266-71). La manera es igualmente apremiante, y el texto contiene una referencia explícita a los diez meses de embarazo. El tono de estos pasajes suele ser íntimo y doméstico. No es, pues, descabellado pensar que algunos de estos elementos se reflejaran en la poesía popular de la época. Aunque los testimonios antiguos para apoyar esta interpretación son escasos, la comparación con canciones infantiles de otras épocas y culturas sugiere que la intuición de Herescu es plausible⁸⁹. La geminación de imperativos (*incipie ... incipie*), el tono lúdicamente admonitorio de la *sententia* final (*qui non ... nec ... hunc ... nec*), las insistentes repeticiones (*incipie, parue puer-incipie, parue puer; risu-risere; matrem-matri; nec-nec*) y el uso de palabras cariñosas (*parue*) son rasgos típicos de las *nursery rhymes* de todos los tiempos. Otro indicio son los varios giros y construcciones que pueden vincularse a la esfera del *sermo cotidianus*. Así, en la peculiar escansión de *tulērunt* probablemente hemos de ver un reflejo de la pronunciación popular (cf. Rockwell 1969; Gummere 1969). La construcción *ad sensum* de los versos 62

⁸⁹ De la Roma Antigua sólo se nos ha conservado una nana, citada parcialmente en un escolio a Persio (texto en Baehrens 1886: 34): *lalla lalla lalla! / i, aut dormi aut lacta*. Sobre nanas y canciones de este tipo en otras culturas, véanse los capítulos correspondientes de Hunt (1996). El capítulo de Iona Opie (pp. 173-86), en ese mismo volumen, proporciona un buen punto de partida. Herescu, por otra parte, no ha sido el único en defender esta opinión. cf. Seaton (1893): “Perhaps it [sc. el final de la canción] may be after all merely a high-flown way of expressing an old nurse’s saw that a dull infant comes to a bad end” (200); W. W. Fowler (1903): “the *vates* turns to the new-born infant, and dropping the character of prophet, speaks to it in the language and in the tender tones of an Italian nurse” (26); Carcopino (1943): “l’inspiration populaire [sc. de ce quatrain] ... apaise soudain le tumulte des images prophétiques dans la douceur chantante d’une berceuse familière” (93-94). En épocas más recientes, la idea de que el final de la égloga alude a una nana ha sido defendida e.g. por Nisbet (1978: 186), Du Quesnay (1977: 289) y Moya del Baño (1993: 245).

y 63 (*qui non risere / hunc*), tan discutida, resulta menos chocante si nos hallamos frente a un caso de sintaxis más relajada⁹⁰, y otro tanto puede decirse del acusativo sin preposición en *risere parentes*. Si el final del poema hace verdaderamente alusión a una *nenia puerorum*, como llama Horacio a este tipo de canciones (*Ep.* 1.1.62-63), la omisión de la preposición no resulta tan alarmante⁹¹. Sea como sea, el tono íntimo y lúdico del final provoca un vivo contraste con la sección anterior: “Pour tout dire en quelques mots, ces derniers quatre vers ramènent le lecteur du ciel sur la terre” (Herescu 1957: 125). Algunos han detectado una pincelada de humor en este movimiento (e.g. Gotoff 1967: 71-73). Spencer (1860) decía, efectivamente, que el humor surge cuando la consciencia es llevada abruptamente de lo grande a lo pequeño (el movimiento inverso, según Spencer, provoca lo que llamamos “asombro”). En todo caso, el juego de registros y la preocupación por la niñez en un contexto que sugiere apoteosis hace pensar en Calímaco⁹².

En algunos de sus detalles, la Edad de Oro que promete la profecía virgiana es particularmente fantástica. En buena medida, este carácter fantástico se acentúa por el sólo hecho de que la Edad de Oro virgiliana –a diferencia de lo que ocurre en presentaciones anteriores y posteriores– se sitúa en un futuro inmediato y no en un pasado mítico y remoto (cf. Clausen). No obstante, es evidente que el poeta se regodea en las posibilidades imaginativas de esta gloriosa exuberancia. En determinados momentos, el poema presenta fantásticas viñetas de atmósfera surrealista. Algunos de estos pasajes han sido difíciles de asimilar para los autores que se empeñan en subrayar el carácter solemne de la profecía. A menudo se ha intentado explicar estos pasajes de varias maneras –o incluso borrarlos del poema. Así, A. Y. Campbell

⁹⁰ El paso del plural al singular es coloquial (cf. KS 2.1.31). Phillimore (1917), H. J. Rose (1926) y Steuart (1926) aportan paralelos de la comedia. A pesar de todo, algunos autores (e.g. Courtney 2010: 37-38) siguen pensando que el cambio de número es extraño o demasiado brusco para la égloga. Page, sin embargo, tiene razón cuando afirma: “If the transition to the singular *hunc* from the plural *qui* did not trouble Quintilian it need not trouble us”.

⁹¹ cf. Moya del Baño (1993: 245). En todo caso, es claro que –como observa Perret– el valor “maligno” de *ridere* + acusativo depende del contexto. cf. esp. las aportaciones de Phillimore (1917) y Birt (1918). Una larga lista de paralelos que muestran que *ridere* + acusativo no implica necesariamente ‘burlarse de’ puede verse en Domínguez & Martín (1988: 54 n.3). Los autores de ese artículo, sin embargo, se distancian de esta opinión, aunque sin dar razones.

⁹² cf. esp. los himnos no miméticos de Calímaco, el 1 (“A Zeus”), el 3 (“A Ártemis”) y el 4 (“A Delos”).

(1938) pensó que la idea de una cuna que florece espontáneamente (verso 23) era “almost grotesque” (55), y propuso enmendar el texto:

At tibi prima, puer, nullo munuscula cultu
errantis hederas passim cum baccare tellus
20 mixtaque ridenti colocasia fundet acantho.
ipsae lacte domum referent distenta capellae
ubera, nec magnos metuent armenta leones;
23 ipsa tibi blandos fundent cunabula flores.
occidet et serpens, et fallax herba ueneni
occidet; Assyrium uulgo nascetur amomum. (18-25)

Según Campbell, el verso 23 debería colocarse inmediatamente a continuación del 20 (la idea es de Mountford 1938), y *fundent* –en ese mismo verso– debería remplazarse por *fundet*, tomando como sujeto a *tellus*:

18 At tibi prima, puer, nullo munuscula cultu
19 errantis hederas passim cum baccare *tellus*
20 mixtaque ridenti colocasia fundet acantho;
23 ipsa tibi blandos *fundet* cunabula flores.
21 ipsae lacte domum referent distenta capellae
22 ubera, nec magnos metuent armenta leones...

La propuesta de Campbell fue aceptada por Duckworth (1958) y, más recientemente, por Geymonat (que la introduce en el texto) y Thomas (*ad G.* 2.459-60). Según Mountford, la transposición tiene la ventaja de agrupar “things which are in harmony and ought to be together” (id.: 54). Sin embargo, es dudoso que estos versos quieran dar impresión de armonía. El aparente desorden, al contrario, parece ideado para acentuar la sensación de abundancia⁹³. Más importante aún, en la lectura lineal del poema el lector no detecta un “intruder”, ni mucho menos “a very awkward sequence of ideas” (id.). Las imágenes se suceden con naturalidad, y la fantástica pincelada sugiere sencillamente un futuro en el que todo parece posible.

Son varios los pasajes del poema que han sido objeto de consideraciones similares; ninguno, sin embargo, ha suscitado mayor rechazo e incompreensión que el de las “ovejas cromáticas” (la expresión es de Williams). Cuando

⁹³ cf. Lausberg (1960): “Las tendencias caóticas [sc. en la enumeración] sirven como una enfática demostración de la riqueza contenida en el todo y, por su carácter sorpresivo, se hallan al servicio de la *variatio*, que elimina el *taedium*” (1.337).

el *puer* alcance la madurez, dice Virgilio, el hombre perderá interés por el mar, y ya no habrá necesidad de arar la tierra, ni de podar la vid. Tampoco será necesario teñir la lana:

nec uarios discet mentiri lana colores,
 ipse sed in pratis aries iam suaue rubenti
 murice, iam croceo mutabit uellera luto;
 sponte sua sandyx pascentis uestiet agnos. (42-45)

La lapidaria frase de Page (muy citada) resume el sentir de muchos: “There is only a step from the sublime to the ridiculous and Virgil has here decidedly taken it”. Wilkinson (1969) opina que el pasaje es “absurdo” (22 n.); “fantastic and somewhat tasteless, lacking judgement”, anota G. Williams (1968: 279-80). Varios autores han intentado justificar estos versos diciendo que Virgilio alude a una profecía etrusca⁹⁴. La noticia se documenta en Macrobio, quien procura mostrar que, contrariamente a lo que podría suponerse, el pasaje virgiliano *non caret profunditate*. Macrobio se apoya en el trozo siguiente, tomado de un libro de prodigios: *purpureo aureoue colore ouis ariesue si aspergetur, principi ordinis et generis summa cum felicitate largitatem auget, genus progeniem propagat in claritate laetioemque efficit* (3.7.2)⁹⁵. No obstante, la noticia de Macrobio no hace más que acentuar el carácter fantasioso y lúdico de los versos de Virgilio, y Gotoff (1967) evidentemente tiene razón cuando afirma:

The poet may have known this prophecy –it is dangerous to deny any knowledge to Virgil– but he would also know that an animal flaked with gold or royal purple is one thing, a ram changing the color of his coat with saffron and purple dyes and lambs the color of vermilion are quite another (75).

En la pintura tradicional de la Edad de Oro que presentan Hesíodo y otros, el acento no se coloca en la abundancia, sino en la simplicidad (cf. Baldry 1952: 86-87). El teñido de lana en el contexto de la égloga 4 figura, evidentemente,

⁹⁴ Así e.g. Du Quesnay (1977: 299), Nisbet (1978: 180-81), Courtney (2010: 35-36).

⁹⁵ El portento etrusco aparece referido también en el Servio danielino, aunque sin cita textual.

como un símbolo de degeneración moral y decadencia⁹⁶. Pero lo curioso es que en el futuro que imagina Virgilio el teñido de lana no se abandona en aras de un retorno a una vida más simple, sino, sencillamente, porque la propia naturaleza hará el trabajo por nosotros. El carnero mudará de color en los prados, y el cordero vestirá como por arte de magia la púrpura real. El uso de los vocablos *murex*, *lutum* y *sandyx* agrega una (muy poco hesiódica) nota de lujuria y pompa oriental⁹⁷. El hecho de que los animales se nos aparezcan cambiando de color en forma intermitente (*iam, iam*) no sugiere precisamente mitigación del *amor habendi*⁹⁸. A pesar de todo, es importante no exagerar las implicaciones ideológicas de esta imagen⁹⁹. El hecho de que el poeta intercale una fabulosa nota de humor no implica que el optimismo de la profecía se ponga en entredicho¹⁰⁰. En un artículo excelente, Parker (1992) ha estudiado modulaciones de tono similares en varios poetas romanos (incluyendo el pasaje de las ovejas). La técnica, que el autor denomina “tempering” (i.e. ‘templado’), consiste en introducir una imagen, metáfora o vocablo totalmente inesperados en un contexto altamente emotivo¹⁰¹. Mediante esta operación el poeta consigue dos cosas. En primer lugar, se evita cualquier

⁹⁶ Sobre el teñido de lana como símbolo de decadencia, cf. Thomas (*ad G.* 2.465). cf. Tibulo 2.4.27-28: *o pereat quicumque legit uiridesque smaragdos / et niueam Tyrio murice tingit ouem.*

⁹⁷ *murex* sugiere la púrpura de Tiro (cf. *Aen.* 4.262 *Tyrio murice*); al sustantivo *sandyx* Gratio (86) le aplica el epíteto *Libycus*; *croceo luto* probablemente sugiera la región de Cilicia (en *Ciris* 217 se lee *Corycio luto*). cf. Courtney (2010: 35-36).

⁹⁸ El motivo de la naturaleza pródiga en artículos de lujo fue muy explotado por la Comedia Antigua. Ateneo de Náucratis (6.267-70) menciona siete u ocho de estas parodias de la Edad de Oro. cf. Thornton (1988). (Thornton, sin embargo, exagera el parecido entre estas parodias y el pasaje de Virgilio).

⁹⁹ Así e.g. Perkell (2002): “What does this labor-free luxury suggest about the moral character of the new age?” (17)

¹⁰⁰ cf. Putnam (1970): “Taken by itself the poem is a brilliant achievement, yet its very impossibility leaves lingering doubts concerning Virgil’s true beliefs” (165). Similar es la postura de Wallace-Hadrill (1982) y Thornton (1988).

¹⁰¹ Entre los ejemplos que cita Parker, particularmente cercano al pasaje de Virgilio es Hor. *Carm.* 1.2. El poema comienza en un tono solemne; sin embargo, en los vv. 7-10 el poeta intercala una fabulosa nota de humor: Proteo se nos aparece pastoreando su “ganado” en las montañas y los peces “nadan” en la copa de los árboles. Otro toque helenístico parecido ocurre en la estrofa quinta (19-20), cuando el Tíber se nos presenta como un marido dominado (*uxorius*) por su fastidiosa mujer (*nimum querenti*). Curiosamente, estos versos han recibido críticas similares a los de las ovejas virgilianas. cf. e.g. Nisbet & Hubbard (1970): “Such descriptions are a frivolous way of describing chaos and do not suit a political poem” (23).

ingenua identificación entre el autor y el narrador (sobre todo cuando éste asume una voz profética). En segundo lugar, estos excesos librescos permiten al poeta señalar antecedentes literarios. El carácter fabuloso y libresco de esta aparición señala que la profecía no debe tomarse al pie de la letra. Como observa Parker, Virgilio no quiere ser leído *literalmente*, sino *literariamente*: “The excess of the image asks the reader to take Virgil’s hopes seriously as hopes, but not seriously as prophecy” (319).

Según hemos visto, el tono de la égloga 4 es sensiblemente variado. Junto a momentos de gran magnitud y resonancia, en algunos de sus pasajes el poema revela una clave menor. Esto no implica, sin embargo, que nos hallemos necesariamente frente a un poema de ocasión, como ha sugerido Gotoff (1967)¹⁰². La lectura de esta égloga nos deja una sensación de profunda excitación y optimismo, una sensación similar a la que nos deja el último movimiento de la novena sinfonía de Beethoven. Por primera vez en la historia, el futuro promete una situación de bienestar en la que todo es posible. Sería desproporcionado atribuir el impulso de esta explosiva emoción a un acontecimiento menor. Es, por lo tanto, altamente probable que el poema haya sido compuesto después de la paz de Brindisi, como se ha dicho tan a menudo. Esto, sin embargo, no equivale a afirmar que la égloga contenga una toma de posición política, ni nos autoriza a practicar una pormenorizada disección de cada uno de sus detalles en clave alegórica. La reacción de Virgilio es personal y literaria. Los elementos de la nueva escena política son discernibles sólo de un modo muy general. Alpers (1979: 178-79) compara con razón un fenómeno análogo en la égloga 5. En la deificación de Dafnis (56-80), es difícil no ver determinados elementos de la apoteosis de Julio César. Sin embargo, cuando uno insiste demasiado sobre este punto, presionando los paralelos entre el personaje mitológico y el estadista, el poema se nos escapa como un puñado de arena. En la égloga 4, una velada alusión a la bodas que

¹⁰² “The Fourth Eclogue is a light, occasional poem, perhaps a *genethliacon* as Servius suggests, celebrating the birth of a child to some member of the circle in which Virgil moved – a person whose name, if we knew it, would be of no portentous consequence” (76). Gotoff sugiere que el poema virgiliano tal vez deba verse como una lúdica respuesta al pesimismo del epodo 16 de Horacio. La cronología relativa del epodo 16 y la égloga 4 ha sido muy debatida (cf. la discusión en L. Watson 2003: 486-88, con bibl.), pero los argumentos de los que otorgan prioridad a un poema o al otro son contestables. A partir de los indicios que poseemos, la cuestión es tal vez insoluble. En todo caso, los versos clave son: *illic iniussae ueniunt ad mulctra capellae / refertque tenta grex amicus ubera* (Epod. 16.49-50), junto a *ipsae lacte domum referent distenta capellae / ubera* (Ecl. 4.21-22); y *credula nec rauos timeant armenta leones* (Epod. 16.33), junto a *nec magnos metuent armenta leones* (Ecl. 4.22).

sellaron el pacto ha de verse probablemente en la referencia a Catulo¹⁰³. Pero el niño y los detalles concretos de la profecía no deben tomarse en un sentido muy literal. Como observa Leach (1974): “The poem is not ... a straightforward prediction, but the embodiment and elaboration of an idea” (227). Ésta es la razón por la cual, a pesar de haber desaparecido el contexto originario, el poema todavía conserva su fuerza extraordinaria.

5. La canción de Sileno

Se ha dicho a menudo que la égloga 6 es un poema extraño, difícil, incluso desconcertante¹⁰⁴. Sobre el propósito y el tema general de esta pieza se ha debatido mucho¹⁰⁵, pero hoy día la mayoría supone que la canción de Sileno contiene un *ars poetica* en miniatura. Nos hallamos, según se dice, frente a un ejemplo notable de “Dichtung der Dichtung” (la expresión es de E. A. Schmidt 1972: 108). Acerca del contenido concreto de este “manifiesto literario” (Davis 2011: 37), las opiniones varían. Algunos piensan que Virgilio se suscribe a una poética calimaquea, representada en la Roma contemporánea por la figura de Galo; otros, al contrario, sostienen que el propósito de Virgilio es distanciarse de esta poética¹⁰⁶. Que nos hallamos frente a una composición altamente especular y reflexiva, es algo fuera de duda. La inequívoca alusión al famoso prólogo de los *Aetia*, en el proemio (1-12), las numerosas (y doctas) reminiscencias literarias de la canción de Sileno (31-82) y el pasaje

¹⁰³ Como es sabido, los vv. 46-47 de la égloga evocan la canción de las parcas en Cat. 64, especialmente el estribillo: cf. *‘Talia saecla’ suis dixerunt ‘currite’ fuis / concordēs stabili fatorum numine Parcae* (Ecl. 4.46-47) y *currite ducentes subtegmina, currite, fusi* (Cat. 64.327). Virgilio parece haber tomado también algo de los versos que introducen y cierran la canción: *hae tum clarisona uellentes uellera uoce / talia diuino fuderunt carmine fata, / carmine, perfidiae quod post nulla arguet aetas* (320-22); *talia praefantes quondam felicia Peleo / carmina diuino cecinerunt pectore Parcae* (382-83).

¹⁰⁴ “a puzzling poem” (Griffin 1986: 30), “baffling” (Rutherford 1989: 42), etc. Contra esta opinión, cf. Baldwin (1991).

¹⁰⁵ La cuestión de la unidad de la sección central del poema, en particular, ha sido objeto de mucha especulación. Un breve resumen de opiniones puede verse en Kyriakou (1996: 151 n.19).

¹⁰⁶ Clausen opina que la canción es “a neoteric *ars poetica* artfully concealed, with but a single subject: poetry, poetry as conceived by Callimachus (and poets after Callimachus) and now embodied in Gallus” (176-77). Esta es la opinión mayoritaria. Otros (e.g. Fantazzi 1966; Rutherford 1989; Kyriakou 1996), con diferentes criterios, sostienen que Virgilio en esta égloga intenta tomar distancia con respecto a la estética alejandrina.

dedicado a Galo (64-73), que contiene una iniciación poética, indican que la dimensión metaliteraria es importante para el poema. No obstante, es evidente que la égloga es algo más que una reflexión general acerca de la literatura. Como observa Hutchinson (1988): “If one attempted to convert the poem into a manifesto on poetics, one would lose the sense of fantasy and strangeness which feels so essential to its nature” (285-86). El elemento de juego y humor, en particular, en esta pieza es muy prominente. Preocupados por las implicaciones metapoéticas del texto, la mayoría de los críticos se muestra curiosamente insensible a este aspecto; otros lo interpretan de maneras extrañas.

Según se ha dicho, los primeros versos del poema contienen una alusión al prólogo de los *Aetia* (Call. fr. 1.1-40 Pfeiffer). La alusión ocupa un lugar destacado en el *liber bucolicon*. Intercalada en el marco de un “proemio al mezzo” (cf. Conte 1984: 121-33), sus implicaciones metapoéticas rebasan las fronteras de la égloga 6 y se extienden a todo el libro. Con todo, es exagerado afirmar que una alusión de este tipo supone una “adhesión incondicional” a las doctrinas estéticas de Calímaco (así e.g. Clausen 1964a: 195). El prólogo es uno de los pasajes más imitados en la literatura latina¹⁰⁷. Lo que llama la atención, sin embargo, cuando uno compara estos pasajes, es su marcada diversidad. Hutchinson (1988) observa:

The poets, in turning so often to Callimachus’ prologue and the *topoi* that gather round it, are not endlessly asserting their allegiance to a general theory of literature. Rather, they value the possibilities which they are given for writing about their own poetry (283).

En el prólogo, Calímaco se defiende contra las acusaciones de ciertos detractores, a los que llama “Telquines”. Al margen de algunos puntos oscuros (el papiro tiene lagunas), la acusación general es clara: Calímaco, a pesar de su larga fama, nunca compuso una obra de gran porte (i.e. una épica); Calímaco es un poeta frívolo y diletante, que gastó su vida en minucias. La defensa del poeta es elaborada y compleja. A medida que avanza el poema, “la acusación se transforma primero en las bases de un credo estético, y luego en los fundamentos de la inmortalidad de Calímaco” (Acosta-Hughes & Stephens 2002: 240). Los Telquines –dice Calímaco– juzgan la poesía por su cantidad, no su calidad. Pero al contrario de lo que suponen estos “enemigos de la Mu-

¹⁰⁷ Una revista detallada de los lugares latinos que derivan del texto de Calímaco puede verse en Hopkinson (1988: 98-101).

sa” (2), lo pequeño es fino y delicado; lo monumental, craso. En el proemio a la égloga, varios de estos elementos confluyen. El poeta aboga igualmente por una forma refinada y menor (3-5), lo que, evidentemente, implica una cierta elección genérica (6-8). La originalidad de esta elección se encarece en el motivo del *primus ego* (1-2). El pasaje sin duda nos descubre a un poeta muy consciente de sus objetivos artísticos. Con todo, el propósito de estos pronunciamientos no es el de intentar convertir al lector a una determinada teoría estética. ¿Qué significa ser calimaqueo, cuando prácticamente todo poeta romano, de Catulo hasta Estacio, de una manera u otra lo es?¹⁰⁸ Parte del objetivo de estas declaraciones es, evidentemente, retórico. La relaboración del famoso lugar de Calímaco permite a Virgilio encarecer el valor de su propia poesía sin incurrir en incómodos alardes. Pero esto tampoco es decir mucho. Lo importante, lo verdaderamente peculiar de este pasaje –y de otros pasajes similares–, lo que en ningún caso podemos perder de vista si hemos de apreciar su cualidad intrínseca, no es tanto su dimensión programática (por lo demás obvia y poco útil al crítico), sino la manera y el tono.

Ante todo, es preciso subrayar que el proemio a la égloga de Virgilio es pura ficción. A diferencia de lo que ocurre en la respuesta a los Telquines, no hay absolutamente nada de polémica en estos versos¹⁰⁹. La adaptación, ade-

¹⁰⁸ cf. Thomas (1993: 201). Ross (1975): “Each generation of Latin poets ... was to create a different image of Callimachus according to the needs of their own verse, an image which often had little resemblance to the original” (142-43).

¹⁰⁹ Esto, evidentemente, no equivale a afirmar que la polémica con los Telquines deba leerse como un documento autobiográfico (i.e. que se refiera a una situación concreta, que los Telquines formen un grupo más o menos definido, etc.). Sin embargo, hay algunos elementos –una cierta vehemencia en el tono, algunos detalles particulares (e.g. su vejez), el hecho de que estos pronunciamientos sean recurrentes– que hacen pensar que el poema contiene una toma de posición frente a críticas reales. En el pasaje de Virgilio, en cambio, la lectura en clave autobiográfica depende casi exclusivamente de la interpretación de *prima y cum canerem*. *Prima* puede interpretarse de dos maneras: como un predicativo (i.e. ‘yo fui el primero’) o con valor adverbial (= *primum*, i.e. ‘lo primero que hice’). Un análisis comparativo del frecuente motivo del *primus ego* favorece la primera interpretación (cf. paralelos en Kraggerud 2010: 121 n.5). En cuanto al *cum canerem*, vincularlo sintácticamente a los dos versos anteriores es sencillamente un error de gramática (la relación de 3-5 y 1-2 es asindética). El *cum canerem*, evidentemente, debe relacionarse con los verbos de la principal (*uellit* y *admonuit*). No tenemos, pues, un ‘antes’, un ‘luego’ y un ‘ahora’ –como defiende por ejemplo Van Sickle (1978: 149): “He spells out three moments in his poetic career, ‘first’ (1-2), ‘when’ (3-5), and ‘now’ (6-8)”. El sentido del pasaje parece ser el siguiente: ‘Yo fui el primero en cultivar la bucólica en Roma’ (1-2); ‘una vez me dispuse a cantar en un tono más elevado’ (*cum canerem* equivale probablemente a *cum canerem uellem*), ‘pero Apolo me reprendió’ (3-5); ‘por eso, Vario, ahora sólo cultivo la *Musa agrestis*’ (6-8).

más, se efectúa con una buena dosis de humor. En Calímaco, Apolo se dirige al poeta en calidad de Musageta:

καὶ γὰρ ὅτε πρῶτιστον ἔμοις ἐπὶ δέλτον ἔθηκα
 γούνασιν, Ἀπόλλων εἶπεν ὃ μοι Λύκιος·
 ‘.....]... ἀοιδέ, τὸ μὲν θύος ὅττι πάχιστον
 θρέψαι, τῆ]ν Μοῦσαν δ’ ὠγαθὲ λεπταλέην’. (21-24)

Pues la primera vez que coloqué una tablilla
 en mis rodillas, Apolo el Licio me habló y me dijo:
 “... poeta, que tu víctima sea gorda, lo más gorda que puedas,
 pero tu musa, querido mío, tu musa ha de ser delgada”.

El tono de Apolo es superior, pero respetuoso (ἀοιδέ, ὠγαθέ). Hay, desde luego, cierta gracia en el modo urbano y ceremonioso –teniendo en cuenta que el dios se dirige a un niño. Pero la impresión es que nos hallamos frente a un niño prodigio, un niño-adulto que supo tomar el camino correcto desde el principio. Tratándose de un niño especial, es natural que el dios aconseje un camino diferente (25-27): πρὸς δέ σε] καὶ τόδ’ ἄνωγα, τὰ μὴ πατέουσιν ἄμαξαι / τὰ στείβειν, ἐτέρων ἴχνια μὴ καθ’ ὁμά / δίφρον ἐλ]ῶν (‘Y esto te ruego: ve donde los carruajes no pasan; / no lleves tu carro por donde van los demás’). En Virgilio, la presencia del dios entre pastores sugiere su faceta de Apolo Nomio. Lo que aquí tenemos es, al contrario, un adulto tratado como niño:

cum canerem reges et proelia, Cynthius aurem
 uellit et admonuit: ‘pastorem, Tityre, pinguis
 pascere oportet ouis, deductum dicere carmen.’ (3-5)

El tono del dios es burlón (nótese el *pastorem*, en posición enfática). El tirón de oreja y el *cum canerem reges et proelia* sugieren un cantor precipitado y algo temerario, “a brash young speaker somewhat in need of artistic discipline” (Leach 1968: 27)¹¹⁰. El consejo de evitar géneros mayores no se apoya aquí en una inescrutable preferencia estética de Apolo, sino en el sentido común: la provincia natural del pastor es la *Musa agrestis*, no los *reges* y

¹¹⁰ Coleman observa que el tirón de oreja era “a ritual method of summoning a witness who had promised to testify at the *antestatio* in a legal action”, y cita dos paralelos (Pl. *Per.* 749 y Plin. *Nat.* 11.251) –una observación, se diría, completamente fuera de lugar. No hay nada que sugiera un matiz de solemnidad ritual en el gesto de Apolo. En este contexto, el tirón de oreja del dios es, sencillamente, un afectuoso y risueño llamado de atención.

proelia. Hay, claro está, una buena dosis de ironía en la exagerada humildad con la que el poeta presenta su emprendimiento (*Prima Syracosio dignata est ludere uersu / nostra neque erubuit siluas habitare Thalea*; 1-2). Teócrito había sido uno de los grandes poetas de la era helenística. Introducir el verso siracusano en Roma no era por tanto un acontecimiento menor. Como observa Du Quesnay (1979), el hecho de que las fechas de publicación de muchas obras de este período coincidan con el regreso triunfal de un patrono, evidentemente, no es ninguna casualidad (cf. Du Quesnay 1979: 36). La publicación del volumen de *Églogas* –escritas, según apunta Servio (*pr. ad Aen.* 21), a instancias de Polión– no es meramente un hecho literario sino, en cierta forma, un servicio que el poeta presta al Estado. La ironía, por otra parte, es un elemento frecuente en las *recusationes*¹¹¹. Si asumimos que el objetivo principal de Virgilio en el proemio era “colocarse frente al lector y poner en claro sus principios literarios” (Courtney 1990b: 99-100), hay que reconocer que el poeta obró de manera extraña. Virgilio no sólo se nos aparece bajo la guisa de un pastor (un artificio en sí bastante frecuente), sino que al hacerlo utiliza una de sus muchas máscaras (cf. *Tityre*, 4)¹¹². ¿Qué reacción hemos de suponer en Vario al leer estos versos? ‘Amigo mío, tú sabes que me gustaría cantar tus gestas, pero no, no puedo: ten en cuenta que soy un simple pastor’.

Hay una buena dosis de *ludus poeticus* en la introducción, y esta voluntad de juego se prolonga de diferentes modos a lo largo de toda la pieza. En la siguiente sección (13-30), la escena que describe la captura de Sileno, el espíritu lúdico es tan evidente que en principio no merecería mayor elucidación. No obstante, los críticos suelen prestar tan poca atención a esta sección del poema que tal vez resulte oportuno hacer algunas observaciones. En los *Aetia*, inmediatamente a continuación de la polémica con los Telquines, Calímaco narra un sueño en el que fue transportado al Monte Helicón (fr. 2 Pfeiffer). Allí el poeta se reúne con las musas que habían inspirado a Hesíodo, y comienza a interrogarlas, junto a la misma fuente de agua pura. En la

¹¹¹ Como apunta Antony (1976), la *recusatio* en buena medida consiste “in einer ironischen Selbstverkleinerung durch Kaschieren des Nicht-Wollens als Nicht-Können” (40-41). A esta cuestión (i.e. la ironía de la *recusatio*), el autor dedica una sección (40-42).

¹¹² Según Thomas (1998), el narrador de la égloga 6 es un personaje bucólico, “Títiro” (cf. v. 4), y no el poeta Virgilio. Su propuesta es, por consiguiente, que la égloga se imprima entre comillas, con la atribución a TITYRVS al comienzo, como ocurre con todas las églogas impares. El autor debió prestar más atención a 5.85-87 (MENALCAS: *Hac te nos fragili donabimus ante cicuta; / haec nos formosum Corydon ardebat Alexin’, / haec eadem docuit cuium pecus? an Meliboei?’*). ¿Acaso hemos de atribuir las dos primeras églogas a Menalcas?

égloga nos encontramos con una escena muy diferente: en la boca de una gruta, dos pastores se topan con Sileno, borracho y hundido en el sueño:

Chromis et Mnasyllus in antro
 Silenum pueri somno uidere iacentem,
 inflatum hesterno uenas, ut semper, Iaccho;
 serta procul tantum capiti delapsa iacebant
 et grauis attrita pendebat cantharus ansa. (13-17)

En vistas de que algunas fuentes se refieren a Calímaco como un “poeta del agua” (cf. P. E. Knox 1985), es posible que haya un punto de ironía en la descomunal embriaguez del Sátiro (así opina Leach 1968: 26 n.1). En todo caso, Virgilio explota de varias maneras el potencial humorístico de la escena. Sileno se presenta con todos los rasgos tradicionales del beodo. Además del cántaro (atributo de Dioniso) –con el detalle del asa gastada (*attrita*) por el mucho uso–, las guirnaldas son frecuentes en contextos similares (Pl. *Amph.* 999: *capiam coronam mi in caput, adsimulabo me esse ebrium*). A continuación, los pastores amarran a Sileno y la ninfa Egle le pinta la boca y las sienes con jugo de mora (20-22). Coleman ve en la acción de la ninfa un velado rito apotropaico, pero la broma, frecuente entre los antiguos (y no antiguos), es descrita con detalle en Petronio (22.1)¹¹³. Una atmósfera de juego y humor domina toda la escena, y el poeta se regodea en la presentación de algunos detalles (así por ejemplo en el inciso *ut semper*, que colocado inmediatamente después de *hesterno* introduce una inesperada chispa de *dicacitas*)¹¹⁴. El episodio alcanza su punto culminante al final, en la picante amenaza de Sileno a la ninfa. Entre risas, el sátiro exige ser liberado, y por fin accede a cantar su canción (23-24). Ésta será, dice, su recompensa para los pastores. Para la ninfa Egle (*Naiadum pulcherrima*), sus intenciones son otras:

carmina quae uultis cognoscite; carmina uobis,
 huic aliud mercedis erit. (25-26)

¹¹³ Plauto la documenta indirectamente, en la frase *os alicui sublinere* ‘burlarse de alguien’ (*Capt.* 656; *Aul.* 668; etc.), que Nonio explica de la siguiente manera: ‘*subleuit*’ significat *inlusit et pro ridiculo habuit: tractum a genere ludi, quo dormientibus ora pinguntur* (p. 65 Lindsay).

¹¹⁴ Antony (1976) dedica una entera sección a este tipo de chanzas (“Afterthought und Pointe”, 145-48), con numerosos ejemplos de época augustea.

Currie (1976: 413) se refiere a este verso y lo compara con uno de Plauto (*Rud.* 429). A decir verdad, son varios los elementos que uno podría relacionar con la comedia, y Servio (*ad* 6.11) nos refiere explícitamente que esta égloga fue representada en una suerte de mimo o pantomima (cf. Panayotakis 2008). A pesar de todo, algunos autores insisten en que, bajo su aparente vena jovial y festiva, el episodio contiene elementos serios y profundos (“an underlying seriousness”, C. Segal 1969: 417; “Ernst im Spiel”, Klingner [1967]: 111). Naturalmente, si uno se empeña en exhumar la supuesta seriedad que subyace a cada uno de sus detalles, el encanto peculiar de una escena como ésta se nos escapa.

La sección central del poema (31-81) está compuesta por extractos de la canción que Sileno cantó a los pastores. La canción se presenta en discurso indirecto, pero la intromisión ocasional del narrador, y el parlamento de algunos personajes, complican y enriquecen la estructura. Ésta es, con mucho, la parte más debatida de todo el poema. Simplificando un poco, las cuestiones que más se han discutido son tres. La primera es la cuestión de la unidad: ¿Cuál es –si existe– el tema central que vertebra los distintos episodios? Con frecuencia, el planteamiento de esta cuestión ha dado pie a interpretaciones metapoéticas, simbolistas, morales, o incluso metafísicas. El segundo aspecto, ligado evidentemente al anterior (y al siguiente), es el de los lazos intertextuales de la canción y la literatura precedente. Los ecos de Lucrecio y Licinio Calvo, entre otros, complican y enriquecen el significado de la canción y disparan la interpretación en derroteros impredecibles. La tercera de estas cuestiones es, como es comprensible, la interpretación del papel de Galo, que aparece sorpresivamente en mitad de la canción. En lo que sigue, el propósito no es ofrecer una nueva interpretación de conjunto, ni mucho menos una discusión detallada de cada uno de estos problemas. La propuesta es subrayar la presencia de determinados tonos, texturas y efectos de superficie, tal y como hemos venido haciendo hasta ahora. No obstante, las tres cuestiones mencionadas emergerán, aunque serán enfocadas desde un ángulo diferente.

El problema de la unidad de la canción ha sido una verdadera obsesión en los estudios críticos de esta égloga. La cuestión ha encontrado soluciones diversas. Una vía frecuente ha sido la interpretación en clave metapoética. En este caso, la canción se interpreta como un catálogo literario (temático o

genérico), o como una velada declaración de principios¹¹⁵. Otros buscan dar cuenta de la unidad del poema en términos simbólicos (e.g. Leach 1968; Putnam 1970: 195-221). Para Otis (1964), la égloga contiene una toma de posición frente a la escena política del momento: los sombríos amores y metamorfosis, dice el autor, simbolizan el declive moral de la “Edad de Hierro” que acababa de atravesar Roma (139). Por el mismo camino, Boyle (1986: 20-22) arriba a una interpretación cuasi metafísica. Según el autor, la égloga presenta la disolución del acuerdo entre el hombre y la naturaleza, causa de la actual crisis espiritual del hombre. No obstante, es dudoso que uno pueda extraer un mensaje simple y unitario a partir de un poema tan policromático y variado. Desde un punto de vista dramático, el lector sabe que la presentación es altamente selectiva: lo que se ofrece son apenas extractos de una canción que duró todo el día (cf. 85-86). El carácter abierto y elusivo de la canción se transforma en un serio obstáculo para una lectura demasiado rotunda. Por otra parte, los diferentes niveles narrativos hacen que sea difícil conocer la actitud del poeta frente al material que presenta. Resulta sencillamente imposible saber cuánto ha de atribuirse a Sileno y cuánto al propio narrador (un narrador que es, como se dijo, un sofisticado poeta urbano bajo la máscara de un pastor). Incluso dentro de las diferentes secciones, el poeta complica la reacción del lector de diversos modos. El elemento patético y emotivo se combina con detalles extraños y toques de humor, y la yuxtaposición de lo familiar y lo sorprendente conforma lo que Martindale (1997) describe como “a sort of hyper-refined lyricism” (112). Estos aspectos pueden ilustrarse a partir de una de las viñetas centrales: la historia de Pasífae y las Prétides (45-60).

Con el relato de la *furiosa libido* de Pasífae, la narración adquiere un carácter marcadamente subjetivo: *et fortunatam, si numquam armenta fuissent, / Pasiphaen niuei solatur amore iuuenci* (45-46). Hasta este punto, Sileno ‘cantaba’ o simplemente ‘refería’ los distintos episodios míticos (*canebat*, 31; *refert*, 42; *adiungit*, 43). Con el verbo *solatur*, el narrador se coloca en relación directa con su personaje (“comme en sa présence”, Lieberg 1982: 257). El

¹¹⁵ F. Skutsch (1901: 33-49; 1906: 132-55) pensó que la canción era un catálogo temático de la poesía de Galo. O. Skutsch (1956: 194-95), un catálogo de temas alejandrinos. Stewart (1959) divide el poema en secciones e intenta demostrar que en cada sección hay un sólo género o tipo de poema representado (la canción es, pues, no un catálogo temático, sino genérico). Una buena crítica a este procedimiento puede verse en Elder (1961: 109-10). Otros autores que exploran la dimensión metapoética son Ross (1975: 18-38) y Deremetz (1987).

artificio, por lo demás bastante frecuente¹¹⁶, es aquí altamente patético. A continuación el relato se quiebra en un sentido apóstrofe (47), y en los versos siguientes (47-55), la distancia entre la heroína y el narrador desaparece, y la voz de Sileno y la voz del autor del poema tienden a confundirse¹¹⁷:

a, uirgo infelix, quae te dementia cepit!
 Proetides implerunt falsis mugitibus agros,
 at non tam turpis pecudum tamen ulla secuta
 concubitus, quamuis collo timuisset aratrum
 et saepe in leui quaesisset cornua fronte.
 a! uirgo infelix, tu nunc in montibus erras:
 ille latus niueum molli fultus hyacintho
 ilice sub nigra pallentis ruminat herbas
 aut aliquam in magno sequitur grege. (47-55)

Hay, sin embargo, algunos detalles que complican la emotividad del relato e impiden una reacción demasiado directa por parte del lector. La referencia a las Prétides (48-51), por ejemplo, contiene varios detalles que subrayan el elemento *bizarre*. Las muchachas vagan por los campos remedando el mugido de las vacas y palpan su frente en busca de cuernos imaginarios¹¹⁸. El último verso (51), en particular, que según Cartault (1897) “rappelle l’ingéniosité d’Ovide” (276), contiene un detalle truculento. *Leuis* no significa meramente ‘humana’, como indica Servio. En su morbosa y desesperada pasión, como sabemos por un fragmento de Hesíodo, las bellas Prétides quedaron calvas (fr. 133.4-5). Coleman (*ad* 6.48) opina que estos detalles señalan un

¹¹⁶ cf. *Ecl.* 6.62-63: *tum Phaethontidas musco circumdat amarae / corticis atque solo proceras erigit alnos*; 9.19-20: *quis caneret Nymphas? quis humum florentibus herbis / spargeret aut uiridi fontis induceret umbra?* La figura consiste en presentar a un poeta realmente haciendo aquello que describen sus versos. Lieberg (1982), que se ha ocupado extensamente de esta cuestión, la llama *poeta creator*.

¹¹⁷ Courtney (1990b: 102) piensa que en los versos 47-55 Virgilio se apropia momentáneamente de la narración de Sileno. Según Thomas (1998: 675-76), es mejor atribuir el apóstrofe al propio Sileno, y no a Virgilio, de modo que todo el pasaje debería presentarse entre comillas. En realidad, la deliberada confusión de diferentes voces en una canción rememorada en discurso indirecto es un fenómeno frecuente en poetas de época helenística: cf. A. R. 1.496-511, 2.703-13 (Orfeo y Apolonio), Theoc. *Id.* 7.83-89 (Lícidas y Teócrito). Sobre esta cuestión trata Hunter (1993: 148-51; 1999: 173-74).

¹¹⁸ Sobre el *collo timuisset aratrum* (50), Coleman comenta: “The phrase is almost Ovidian in its suggestion that in the midst of their hallucination they retained their royal sense of *decorum* and so feared the indignity of having to perform like a poor farmer’s heifers a task that normally belonged to oxen”.

contraste tonal entre las dos historias, más ligera y cómica la una, más grave y patética la otra. Pero los versos que se dedican a Pasífae también contienen elementos distanciadores. Uno puede sentir empatía por la extraña locura de la reina y su inútil error (47, 52), pero la amanerada indiferencia del toro, recostado entre blandos jacintos bajo la sombra de una encina (53-54), introduce una pincelada absurda en el marco dramático de la historia. La despreocupada sensualidad del animal, propia de un cuadro barroco, y el abuso del color (blanco, rojo, verde oscuro, verde claro), desvían la atención del lector de los aspectos brutales de la relación y sugieren, en cambio, asociaciones de teatralidad elegíaca. Incluso el dolorido parlamento de Pasífae (55-60), con su poderosa retórica (cf. la patética anadiplosis de 55-56: *Nymphae, / Dictaeae Nymphae*), despierta en el lector asociaciones encontradas. Uno se siente conmovido por el halo de esperanza que mantiene la reina en medio del desconsuelo (cf. *si qua forte*, 57; *forsitan*, 58). Pero la mención de una técnica de caza (55-56), en un contexto de atmósfera elegíaca, complica un poco nuestra reacción. Como es sabido, la utilización de vocabulario cinegético es frecuente en el campo amoroso (cf. Murgatroyd 1984). Según Green (1996: 221), ésta es la metáfora central que define y da forma a todo el *Ars Amatoria* de Ovidio. Aquí, en cambio, tratándose de un animal verdadero, la imagen de la captura cobra un sentido inesperadamente literal y un poco grotesco.

La cuestión de los ecos intertextuales de la canción es compleja, y ha dado lugar a mucha especulación. Pero en lo que sigue nos centraremos en un ejemplo concreto. En la primera parte de la canción (31-40), Sileno narra el origen del mundo y la aparición de los primeros animales. Aunque algunos detalles provienen de la cosmogonía de Orfeo en Apolonio (1.496-502), el léxico y la dicción evocan inmediatamente la lengua de Lucrecio. La presencia de Lucrecio en boca de Sileno –un ser mitológico cuya existencia el propio Lucrecio negaba– es sorprendente. Naturalmente, el parecido verbal no implica que la narración sea lucreciana también en espíritu. Junto a elementos propios de la doctrina epicúrea, algunas nociones parecen más bien empedocleas y otras incluso neo-pitagóricas¹¹⁹. En este sentido, Ross (1975) tiene razón cuando afirma que “hubiera sido difícil y extraño para Virgilio o cualquier poeta de esta época escribir sobre este tema sin un cierto sabor lucreciano” (25). Con todo, la cosmogonía despliega algo más que un cierto

¹¹⁹ cf. Steward (1959: 184-86). Las afinidades filosóficas del pasaje, sin embargo, son discutibles. A un lado y otro del espectro, Davis (2011) opina que la cosmogonía es “an indisputably Epicurean-derived account” (46); Courtney (1990b), en cambio, la considera “very un-Epicurean” (102).

sabor lucreciano. En los versos 31-36, en particular, el poeta utiliza una técnica cuasi centonaria (los elementos provenientes de Lucrecio aparecen en cursiva):

Namque *canebat uti magnum per inane coacta*
semina terrarumque animaeque marisque fuissent
 et *liquidi* simul *ignis*; ut his *ex omnia primis*,
omnia et ipse tener mundi *concreuerit* orbis;
 tum durare solum et *discludere* Nerea ponto
 coeperit et *rerum paulatim* sumere *formas*. (31-36)

La forma arcaica *uti*, frecuente en Lucrecio (e.g. 1.479; 2.339), no ocurre en ningún otro lugar de las *Églogas*. La frase *magnum per inane*, referida al vacío, aparece repetidamente en el *de Rerum Natura*, siempre en la misma posición del hexámetro (1.1018, 1103; 2.65, 105, 109). *Semina* en Lucrecio es el término más común para referirse a los átomos (e.g. 1.501), y *cogere* se utiliza para describir la colisión de éstos en el vacío (e.g. 1.1020); ambos aparecen juntos en 2.1059s (*semina ... coacta*). En la referencia a los elementos (tierra, aire y fuego) son varios los detalles que señalan a Lucrecio: el plural *terrae* (1.3; 5.446), el uso de *anima* como sinónimo de 'aire' (sólo aquí en Virgilio), la juntura *semina ignis* (6.206s) y, en particular, la expresión *liquidus ignis* (6.205), que suscitó la admiración de Macrobio (6.5.4). Típicamente lucreciano (además del léxico) es el hipérbaton en *ex omnia primis* (2.731-32; 3.10; 4.829; 6.788) y la epanalepsis *omnia / omnia* (2.955-56; 6.528-30). *Concrescere* ocurre en Lucrecio 18 veces, y *paulatim* 23, y el infrecuente *discludere* aparece en el libro 5 (438). Por último, si la conjetura de Purmann para 4.104 es correcta, también la expresión *rerum ... formas* ha de atribuirse a Lucrecio. Nos hallamos, pues, frente a una verdadera emulación de Lucrecio en léxico, sintaxis y estilo.

Por lo general, en sus imitaciones de Lucrecio Virgilio utiliza pequeñas unidades lingüísticas, o a veces pequeños giros, casi siempre modificados (Lipka 2001: 78-80). Alguna vez adopta un pasaje entero como fuente de inspiración general, con alguna coincidencia léxica menor (así e.g. *Ecl.* 8.85-89, que toma elementos de *Lucr.* 2.355-66). Pero estas adaptaciones suelen ser breves y esporádicas. Aquí, en cambio, el borracho Sileno por un momento nos habla con la voz de Lucrecio. ¿Con qué intención se incluye esta peculiar *imitatio*? En opinión de Maróti (1987a: 60), si atendemos al contexto, y al carácter mimético de la adaptación, parece claro que nos hallamos frente a una suerte de parodia. Hablar de parodia, claro está, no equivale a decir que

Virgilio se burle de Lucrecio¹²⁰. La parodia puede utilizarse con fines diversos, pero su característica fundamental no es la mofa, sino el mimetismo analítico (Sage 2006: 167). Sin duda, a menudo la parodia nace de la admiración, y no del desprecio (MacDonald 1960: xiii). Más importante aún, la imitación de Sileno es genérica. Su hipotexto no es tanto el epicureísmo, cuanto la poesía cosmogónica en general. Además, la *imitatio* no pretende ofrecer una caricatura de la lengua poética de Lucrecio. La incongruencia no nace aquí de la exageración estilística. Lo incongruente –lo divertido– es que la cosmogonía es de corte “científico”, y no mítico, como uno habría de esperar. En este sentido, la comparación con la cosmogonía de Orfeo resulta instructiva¹²¹.

En el momento culminante de la canción, como si se tratara de un personaje más en esta galería de criaturas mitológicas, aparece la figura de Cornelio Galo:

tum canit, errantem Permessi ad flumina Gallum
 Aonas in montis ut duxerit una sororum,
 utque uiro Phoebi chorus adsurrexerit omnis;
 ut Linus haec illi diuino carmine pastor
 floribus atque apio crinis ornatus amaro
 dixerit: ‘hos tibi dant calamos (en accipe) Musae,
 Ascraeo quos ante seni, quibus ille solebat
 cantando rigidas deducere montibus ornos.
 his tibi Grynei nemoris dicatur origo,
 ne quis sit lucus quo se plus iactet Apollo.’ (64-73)

La aparición, inmediatamente a continuación de la mención de las Hespérides y las hijas de Faetón (61-63) y un momento antes de la referencia a Escila, Tereo y Filomela (74-81), ha sido difícil de asimilar para algunos críticos. Williams la juzga “startling”, “extremely striking”, y otros autores concurren: “[a] disruptive insertion” (Woodman 1997: 594); “puzzling” (C. Segal 1969: 431); “inappropriate and bizarre” (G. Williams 1980: 223-24); “[not] poeti-

¹²⁰ Vid. *supra*, p.24. Baldwin (1991: 102-3), por ejemplo, piensa que la figura de Sileno puede verse como una representación cómica del propio Lucrecio.

¹²¹ El cambio de paradigma, al pasar a los cuadros siguientes, fue notado por Servio: *relictis prudentibus rebus de mundi origine, subito ad fabulas transitum fecit*.

cally convincing” (R. Coleman 1975: 60)¹²². Algunos autores, irremediablemente, proponen salvar la coherencia del pasaje mediante una drástica intervención quirúrgica. Así, Woodman (1997), siguiendo una propuesta de Escalígero y Heyne, sostiene que el episodio de Galo debe colocarse al final del catálogo, esto es, a continuación del verso 81:

81 infelix sua tecta super uolitauret alis?
 64 tum canit, errantem Permessi ad flumina Gallum
 ...
 73 ne quis sit lucus quo se plus iactet Apollo.
 82 omnia, quae Phoebus quondam meditante beatus

Según el autor, el nuevo orden tiene la ventaja de preservar la cronología de la canción y proporcionar una estructura más balanceada. También Courtney (1990b) considera necesaria una transposición, aunque, según este autor, el pasaje de Galo debería moverse hacia arriba y no hacia abajo. Para Courtney, “la clara articulación del poema exige que 61-63 y 74-81 sean físicamente contiguos” (111), algo que puede lograrse si colocamos el episodio de Galo entre Pasífae y las Hespérides, esto es, entre los versos 60 y 61:

60 perducant aliquae stabula ad Gortynia uaccae.
 64 tum canit, errantem Permessi ad flumina Gallum
 ...
 73 ne quis sit lucus quo se plus iactet Apollo.
 61 tum canit Hesperidum miratam mala puellam

“When the transposition is effected”, afirma Courtney, “we find that we have improved not only the coherence but also the literary form of the passage” (111). Courtney opina que la transposición de Escalígero y Heyne debe rechazarse, entre otras cosas, porque si colocamos el episodio de Galo al final del catálogo, “the incongruity of his appearance in Silenus’ mouth would be too obvious” (id.).

Que la epifanía de Galo es sorpresiva y –en el contexto dado– notoriamente incongruente, es algo fuera de duda. Que esta incongruencia deba atribuirse a un accidente o lapsus en la transmisión textual (un lapsus que, dicho sea de paso, implicaría la descolocación de un largo bloque de diez

¹²² Increíble es la propuesta de Hahn (1944: 238), que considera que estos versos son una suerte de dedicatoria que Virgilio incluyó en la copia del poema que hizo llegar a su amigo Galo, una dedicatoria que, de algún modo, se coló en el texto.

versos), es más difícil de creer. En lugar de eludir el problema normalizando el texto o recomponiéndolo a nuestro antojo, el lector debería intentar valorar el impacto y efecto de esta sorpresiva aparición. Ante todo, es preciso advertir que Virgilio juega con la anticipación del lector varias veces a lo largo del poema. En la mención de las hermanas de Faetón (62-63), un momento antes del episodio que nos ocupa, la aparición del vocablo *alnos*, en último lugar, es sorprendente (*tum Phaethontidas musco circumdat amarae / corticis atque solo proceras erigit alnos*). En todas las versiones de la historia que se nos han transmitido, las muchachas se transforman en álamos, no alisos (cf. McKay 1972: 54-55). Algo parecido ocurre más abajo, con la referencia a la leyenda de Escila (74-77). Para estupor de comentaristas de todos los tiempos, la presentación de Virgilio entrecruza deliberadamente dos historias: la de Escila, hija de Niso, que traicionó a su pueblo y entregó la ciudad de Megara al rey Minos, y la de la otra Escila, hija de Forcis, monstruo marino que acechaba a los navegantes. Evidentemente, hay una cierta voluntad de frustrar las expectativas del lector en estos casos. Sin embargo, estas pequeñas modificaciones son sorpresivas, pero no incongruentes. En la inesperada irrupción de Galo, al contrario, el poeta se complace en la lúdica yuxtaposición de elementos dispares. Al leer los cinco primeros pies del verso 64 (*tum canit, errantem Permessi ad flumina...*), el lector asume naturalmente que se halla frente a un nuevo episodio mitológico. La aparición de un poeta contemporáneo, al final del hexámetro, introduce una nota profundamente discordante en el contexto dado. Como observa McKay (1972: 57), la sorpresa debe haber sido incluso mayor para un lector antiguo. En nuestras ediciones modernas, la mayúscula indica inmediatamente que se trata de un nombre propio. En los manuscritos antiguos, en cambio, el vocablo *GALLVM* resulta notoriamente ambiguo (¿galo? ¿gallo?). Según se ha dicho en la introducción general a este trabajo, la incongruencia –y la consecuente *decepta expectatio* que ésta genera– es un elemento importante en la dinámica del humor. La aparición de Galo es, como observa McKay, el “παρά προσδοκίαν *par excellence*” (id.: 55). Uno no debería, pues, intentar mitigar el efecto sorpresivo de esta aparición (y mucho menos cargar las tintas contra Virgilio por la supuesta torpeza de un lapsus estético). El episodio debe tomarse como lo que es. Con la abrupta irrupción de Galo, el poeta intercala una absurda y genial pincelada de humor.

Según se ha visto, el humor y el juego son elementos importantes en la configuración de la égloga 6. Es por lo tanto curioso que la bibliografía críti-

ca sobre el poema dedique tan poco espacio a esta cuestión¹²³. Por otra parte, la presencia de humor no supone desagrado o distanciamiento con respecto al material que el poeta presenta, según se ha dicho algunas veces¹²⁴. El humor puede ser y a menudo es una forma de distanciamiento crítico, pero la cuestión no es ni tan mecánica ni tan sencilla como algunos suponen. (Evidentemente, el corolario que uno obtiene a partir de este razonamiento, a saber, que un poeta evidencia apego o agrado con respecto a su material solamente si el tono que emplea es serio, es absurdo). Martindale (1997) observa con razón que la canción de Sileno es casi “a blueprint for Ovid’s *Metamorphoses*” (112). El parecido no es meramente temático. La yuxtaposición de elementos patéticos y distanciadores, los seductores juegos con la anticipación del lector y, en particular, una cierta voluntad de exhibicionismo – evidente sobre todo en el exquisito virtuosismo técnico que el poema despliega –, todo esto se halla indudablemente muy próximo a los modos de Ovidio¹²⁵. Tal vez sea esto en el fondo lo que provoca desconfianza. Aunque aceptamos y (en el mejor de los casos) celebramos los aspectos lúdicos e irreverentes de la poesía de Ovidio, Virgilio parece condenado a mantener una postura invariablemente hierática. Según Griffin (1986: 30-32), la égloga 6 muestra un camino que Virgilio pudo seguir y no siguió (y por eso se transformó en un gran poeta). Observaciones de este tipo son frecuentes en la crítica virgiliana (cf. Fantazzi 1966: 184-85). De hecho, no es exagerado afirmar que la extrañeza y el desconcierto que ha provocado esta égloga se debe, en buena medida, a que el poema exhibe una cierta manera ovidiana que la crítica virgiliana no ha sabido digerir muy bien.

¹²³ Así, por ejemplo, poco o nada se dice sobre el tema en los trabajos de Otis (1964: 125-27, 136-40), Putnam (1970: 195-221), Boyle (1986: 20-22), Deremetz (1987), Cupaiuolo (1996), Kyriakou (1996), Thomas (1998) o Davis (2011).

¹²⁴ cf. Fantazzi (1966): “One can detect a strong trace of ironic humor throughout Virgil’s whole light-hearted and peripheral treatment of these myths. It might be put down as merely another instance of the Virgilian quality of *facetum* that runs through the Eclogue but it seems to imply a distaste for the subject matter itself” (184-85). Similar es la opinión de Rutherford (1989: 47-48).

¹²⁵ Las similitudes entre la canción de Sileno y las *Metamorfosis* se han señalado ha menudo (cf. P. E. Knox 1986: 10-14). cf. Von Albrecht (1994): “Der Silensgesang in Vergils sechster Ekloge ist den *Metamorphosen* höchst ähnlich: Dieser Entwurf eines kosmologisch-erotischen Gedichtes muß Ovid beeindruckt haben, gleichgültig, ob Vergil hier auf ein Werk des Gallus Bezug nimmt oder nicht” (1.634).

Conclusiones

Hemos visto suficientes ejemplos de juego y humor en las *Églogas* como para llegar a la conclusión de que éste es un elemento importante en la configuración general de estos poemas. Hemos subrayado algunos de los factores que dificultan la apreciación de estos elementos, y hemos podido comprobar los numerosos problemas a los que esta negligencia conduce (graves errores de interpretación, gratuitas *castigationes*, severas propuestas de enmienda). Por razones metodológicas, el análisis ha versado mayormente sobre poemas enteros. Esto, sin embargo, no debería dar la impresión de que el humor es un elemento confinado a estas piezas. Tampoco es lícito suponer que las piezas señaladas no contienen elementos de mayor porte. Aunque el tono general de algunas églogas se inclina más decididamente a un lado o al otro, la búsqueda del contraste, las oscilaciones de tono y la yuxtaposición de elementos patéticos y distanciadores se hallan presentes, en mayor o menor medida, en el interior de casi todos los poemas de la colección.

En las *Églogas*, juego y humor presentan formas variadas y operan en diferentes niveles. Hemos señalado ironías de diseño, rupturas de la ilusión dramática, ejemplos de doble construcción; hemos observado juegos con la comedia, enfrentamientos, mofas entre pastores; hemos podido apreciar sensibles oscilaciones de tono, juegos intertextuales, juegos con la anticipación del lector. El propósito de esta incesante voluntad de variación es múltiple. La buscada ruptura de la ilusión dramática, por ejemplo, proporciona una manera inteligente de explorar lo patético sin incurrir en sentimentalismo. Los cambios de tono y juegos de registro, la animada mezcla de voces y la constante variación del punto de mira permiten obtener piezas de enorme complejidad y riqueza. Es, con todo, notable la libertad con la que el poeta explota su material. Críticos y lectores de todas las épocas han expresado fascinación y extrañeza frente al carácter escurridizo y caleidoscópico de estos poemas, y en la *σφραγίς* que da cierre a las *Geórgicas*, el propio Virgilio parece observar con asombro la osadía y resolución de sus años juveniles. Nuestra marcada inclinación a la lectura entre líneas, nuestro afán por explorar el texto en sentidos a veces insospechados, nuestra incesante búsqueda de símbolos, ideologías o sentidos profundos no debería privarnos de los efectos más inmediatos de estos poemas. Un contacto asiduo con las realidades más palpables del texto no sólo mantiene un sano sentido de la proporción y nos libra de aberraciones interpretativas sino que, indudablemente, ofrece la re-

compensa de un enorme deleite. Algo del disfrute que esta atención proporciona, este capítulo ha intentado mostrar.

III. GEÓRGICAS

SEGÚN la opinión mayoritaria, las *Geórgicas* son un poema didáctico sólo en apariencia. La obra, según se piensa, no pretende enseñar agricultura sino transmitir un mensaje mayor¹. En función de las inclinaciones del comentarista, este mensaje puede ser político, moral o literario, pero se trata por lo general de un mensaje unitario (como si el poema hubiera surgido de una visión). Lo que no está claro, y lo que la crítica ha venido debatiendo durante los últimos 30 años, es la actitud del poeta frente a este mensaje. A un lado del espectro, Virgilio se nos aparece como un poeta esencialmente optimista; del otro, el mismo autor se nos presenta como un poeta negro y lleno de oscuras premoniciones. El debate se inicia a finales de los años 70. Hasta entonces, el poema se interpretaba por lo general en términos positivos (e.g. Otis 1964: 144-214; Klingner [1967]: 175-363; Wilkinson 1969; Buchheit 1972). Otis, por ejemplo, aunque sensible a la cualidad patética y melancólica de ciertos pasajes, interpretaba la obra como un emblema de renacimiento moral y político, y Klingner y Buchheit subrayaban muy en particular el sincero augustinismo del autor. En estudios de esta época, el humor y otros elementos lúdicos del poema se comentaban con naturalidad. El clima se enrareció con la irrupción de una serie de escritores pertenecientes a o influenciados por la llamada “Escuela de Harvard” (esp. Putnam 1979; Boyle 1986: 36-84; Ross 1987; Thomas [1988]). En estos estudios, los momentos más luminosos del poema desaparecen. La obra se transforma en una atormentada meditación sobre la frágil situación del hombre en el mundo. El infatigable trabajo del labrador se presenta como una actividad conflictiva y en última instancia inútil. El papel de Octaviano en el poema se vuelve problemático, o en el mejor de los casos ambiguo. Los elementos de juego y humor –casi huelga decirlo– son sistemáticamente ignorados o incluso negados en forma categórica. Naturalmente, el obsesivo pesimismo de estos autores ha provocado

¹ Una revista crítica breve y actualizada puede verse en Volk (2008b: 6-7). Spurr (1986), sin embargo, opina que el valor agronómico del poema es mucho mayor del que a menudo se le atribuye (cf. también Christmann 1982; Doody 2007). Algo diferente es la aproximación de Thibodeau (2011), que se sitúa a medio camino entre los que interpretan el poema como una metáfora y los que destacan su valor positivo. Según el autor, el objeto real del poema es la agricultura, pero Virgilio la utiliza para crear un mundo ideal y fantástico en el que el lector –en un clima político incierto– puede refugiarse y hallar consuelo “jugando al labrador”.

reacciones. Algunos han intentado contrarrestar o complementar estas lecturas con interpretaciones más positivas (e.g. M. O. Lee 1996; Cramer 1998; Morgan 1999). Otros han adoptado una posición intermedia, incorporando elementos de ambos extremos para lograr una lectura más inclusiva (e.g. Perkell 1989; Batstone 1997; Gale 2000). No obstante, el debate ha dejado secuelas. Para apreciar el humor del poema en su justa medida, es preciso quitar de en medio una serie de obstáculos.

Las *Geórgicas* no son un poema “pesimista”. Una interpretación pesimista de la obra sólo se obtiene mediante una sistemática distorsión de la voluntad del poeta (Dalzell 1997: 124). Thomas, autor de un comentario muy popular y accesible, ha tenido una influencia perjudicial en este sentido. Según su interpretación, defendida rigurosamente en todos los niveles del comentario, el poema se halla dominado por dos temas: el primero es el del fracaso ante las fuerzas del mundo natural; el segundo, el del alto precio que ha de pagarse por el éxito material, que conlleva necesariamente un fracaso de orden espiritual (1.21). Su estrategia para mostrarlo consiste en destacar insistentemente los elementos más oscuros de la obra, y en relativizar, o incluso subvertir, los pasajes más luminosos. El libro 2, por ejemplo, contiene tres célebres *laudes*: un elogio de Italia (136-76), un himno a la primavera (323-45) y una exaltación de la vida campestre (458-540). En opinión de Thomas, estos pasajes son laudatorios sólo en apariencia. Así, en un momento del elogio de Italia (149-54) Virgilio encarece las dotes naturales de su tierra mediante una serie de hipérboles (en Italia la primavera es eterna, los árboles dan fruto dos veces al año, etc.). Thomas ve aquí deliberadas “ficciones” y “mentiras” que pretenden llamar la atención sobre el carácter irónico del encomio². Más adelante, el poeta se refiere orgullosamente a las ciudades, fortalezas y puentes que enaltecen los méritos de su patria (155-64); en esta referencia Thomas detecta una alusión a la brutalidad y explotación del hombre por el hombre, y a la fuerza y violencia del hombre contra la naturaleza. En las venas de Italia fluyen ríos de plata, de cobre, de oro, dice Virgilio (165-66); Thomas piensa que la mención de metales sugiere una moralidad corrupta. El momento

² Las notas de Thomas a estos versos proporcionan un espectáculo lamentable: “a lie” (149); “more lies” (150); “[a] falsehood” (152); “[an] obvious lie” (152-54); “highly rhetorical” (158), etc. La idea de que en estos pasajes Virgilio “miente” deliberada y visiblemente para subrayar ironía proviene de Ross (1987: 122-28). Recientemente, Kronenberg (2000) ha insistido sobre esta cuestión: “The harmonious order that the Praises of Spring, Italy, and the Country Life appear to create is shown to be perverted by the number of contradictions and lies that inhabit their lines” (352).

culminante del encomio contiene una alabanza a Augusto (170-72); como es de esperar, el comentador aquí detecta profundos cuestionamientos e ironías³. En el caso del himno a la primavera, Thomas reconoce que el poeta ha obrado con menos dobleces. No obstante, aquí también las apariencias engañan, pues la primavera –según nos dice– tiene un estatuto ambivalente a lo largo del poema (en primavera hay furiosas tormentas, en primavera se desata la pasión amorosa del ganado, etc.). Similar es su interpretación del elogio a la vida campestre. La pieza, en su opinión, no es más que una engañosa ficción henchida de retórica y lugares comunes⁴. Es fácil arribar a un interpretación fatídica del poema cuando uno opera de esta manera.

Ciertamente, el poema contiene momentos oscuros. Los más importantes ocurren al final del libro 1 (guerra civil) y el 3 (la peste de Nórico). En el libro 1 se narra el efecto de una devastadora tormenta (311-34). El libro 2 contiene la descripción de un incendio (302-11). Pero estos pasajes, que cumplen con una función específica en el conjunto total de la obra, forman parte de un movimiento mayor y se integran en una estructura compleja, y por tanto no pueden tomarse como indicadores absolutos de la *Weltanschauung* del poeta. Más aún, incluso considerados en sí mismos, estos episodios no contienen indicios de una cosmovisión que –hablando propiamente– pueda llamarse “pesimista”. En sentido propio, la noción de pesimismo significa fundamentalmente dos cosas: la idea de que vivimos en un mundo particularmente defectuoso, y que por tanto el dolor y la miseria humana son ineludibles (algo que podemos llamar “pesimismo metafísico”, tal y como aparece por ejemplo en Schopenhauer); o la convicción de que el futuro para un colectivo –sea un grupo, una nación o incluso toda la civilización– es irremedia-

³ En este caso, la atención del comentador se centra en el adjetivo *imbellis*. En 169-70, Virgilio se refiere a insignes militares de la historia de Roma (los Decios, los Escipiones, Mario, Camilo). Al final de esta lista se destaca la figura de Augusto: *et te, maxime Caesar, / qui nunc extremis Asiae iam uictor in oris / imbellem auertis Romanis arcibus Indum* (170-72). Según Thomas, con el adjetivo *imbellem* Virgilio expresa una crítica a la expansión romana (“success’ is bought at the cost of forceful subjugation”). Son varios los autores que han visto ironía en el adjetivo (e.g. Griffin 1984: 212; Desy 1997). Putnam (1979) es particularmente explícito al respecto: “Virgil centers his irony on the word *imbellem*. Mightiest Octavian, warding off Rome’s distant enemies from her heights, is wasting his efforts on a creature innately pusillanimous” (104). Esta interpretación, además de infantil, revela poco sentido histórico. Como observa Conington, *imbellis* en este contexto “[is] a mere epithet of national contempt for the vanquished” (cita de la primera ed.). cf. e.g. Liv. 1.12.8.

⁴ Las notas de Thomas a esta sección rezan como sigue: “[a] fiction” (469-71); “highly rhetorical” (495-99); “rhetorical” (495-98); “at odds with the realities of the farmer’s existence” (467-74); “completely at odds” (536-38), etc.

blemente negro y sólo promete un declive con respecto a estadios anteriores (aquí podemos hablar de “pesimismo histórico”, una postura que podría ilustrarse con Spengler)⁵. Parece obvio que el final del libro 1 no puede considerarse pesimista en ninguno de estos sentidos. Sin duda, la narración es dolorosa y sombría (¡Virgilio describe las consecuencias de la guerra civil!), pero incluso en este clima de conmoción e incertidumbre, el poeta vislumbra un futuro de paz en la imagen del labrador topándose con armas y cascos vacíos (471-88). Igualmente, el final del libro 3 es oscuro y atroz. No obstante, no hay que olvidar que Virgilio describe un episodio muy concreto: la plaga (real o imaginaria) que asoló la región de Nórico. Es erróneo suponer que este suceso puntual simboliza el fracaso total de la labranza⁶. En el marco didáctico del poema, la descripción de la peste funciona como una advertencia⁷. Similar es el caso de la tormenta y el fuego. La tormenta subraya la importancia de observar los astros (cf. 1.351-55); el fuego ilustra los riesgos de practicar injertos de acebuche y olivo (el acebuche, como es sabido, arde con facilidad; cf. Thphr. *HP* 5.9.6). Thomas no sólo atribuye una importancia simbólica desmesurada a estos episodios, sino que los coloca en el centro de su interpretación. El libro 3, por ejemplo, contiene muchas secciones en las que los animales se nos presentan en toda su lozanía y vigor. Thomas ensombrece y arruina el efecto de estos pasajes mediante una constante anticipación del episodio que cierra el libro. Todo remite a la peste; todo, incluso el detalle más inocente, se interpreta en clave ominosa⁸. En ciertos lugares del comentario, estas premoniciones alcanzan niveles absurdos. Así, Virgilio recomienda impregnar los alrededores de la colmena con melisa y cerinta (4.58-66); de este modo, las abejas se posarán por sí solas en estos lugares perfumados (*ipsae considant medicatis sedibus*). En el participio *medicatus*, Thomas ve una posible referencia al fracaso de la *medicina* en el final del libro 3 (?). En otro lugar, Virgilio se refiere a las ventajas de recurrir a la cremación para aumentar la fertilidad de los campos (1.84-93). Thomas ve aquí

⁵ Sobre la distinción entre pesimismo metafísico e histórico, cf. Zanker (2011: 85-87). Al segundo Zanker no lo llama “histórico” sino “cultural”.

⁶ cf. Thomas: “From *causae* and *signa* Virgil proceeds to the reality of the plague, whose effects and consequences restate on a more profound and final level the theme exemplified by the storm and civil war in Book 1, and by the destructive power of sexual passion in the present book – the failure of *labor*”.

⁷ cf. 464-77, y esp. 474-77: *tum sciat, aërias Alpīs et Norica si quis / castella in tumultis et Iapydis arua Timaui / nunc quoque post tanto uideat*, etc.

⁸ cf. esp. las notas de Thomas a 3.73-74, 76, 84, 85, 95, 150-51, 160, 166-69, 182, 202-3, 221, 223, 250-51, 258, 264-65, 286, 288, 322-26, 327, 352, 371, 384-85, 406-8.

“una sección de gran importancia para el poema”, y conecta el fuego (en una suerte de derivación *e contrario*) con los desastres de otras partes de la obra. Mucho se benefician los campos, dice Virgilio en otro lugar (1.94-96), cuando alguien deshace y allana los terrones; a ése la rubia Ceres no lo observa en vano desde el Olimpo (*neque illum / flava Ceres alto nequiquam spectat Olympo*). Aquí Thomas se detiene en el adverbio *nequiquam*, al que considera un “término clave”. El adverbio, según dice, contiene una intimación de fracaso (“the first in a series of suggestions that without intense work man’s efforts will end in failure”). El hecho de que la frase sea gramaticalmente negativa, el hecho de que el poeta exprese un pensamiento positivo (el campo agradece y devuelve; los dioses se apiadan de tu trabajo), no parece ser relevante para el comentarista. Sin duda, debe haber pocos comentarios de autores clásicos tan tendenciosos como éste.

Decir que el poema no es pesimista no equivale a decir que sea optimista. Aquí es tal vez donde más perjudicial ha sido la posición extrema de los pesimistas, en el hecho de haber introducido una esquemática polarización del debate. Así, en las antípodas de Thomas, Cramer (1998) se propuso mostrar que la obra es portadora de un mensaje profundamente optimista⁹. El libro es básicamente una respuesta –no muy original– a la interpretación de la Escuela de Harvard. Por desgracia, sus métodos son algo salvajes. Cramer no sólo quita importancia a todo aquello que no cuadra con su tesis –o sencillamente lo deja sin comentar–, sino que recurre a la drástica operación de atetizar más de 200 versos del poema¹⁰. No tan extrema, pero igualmente unilateral y tendenciosa, es la obra de Morgan (1999). Si Thomas interpreta todo en clave ominosa, Morgan hace exactamente lo contrario, pero de manera mucho más artificiosa y alegórica. Todo tiene (en el fondo) una lectura feliz. Así, en uno de los momentos más patéticos del poema (4.511-15), Virgilio compara el desconuelo de Orfeo al llanto de un ruiñón que ha perdido a su prole¹¹. Es difícil permanecer incólume frente al poder conmovedor de estos versos. Para Morgan, sin embargo, “existe un desfase entre el signifi-

⁹ “Wenn wir uns nun abschließend noch einmal die Frage vorlegen, ob die *Georgica* von einer optimistischen oder einer pessimistischen Grundhaltung geprägt sind, so muß die Antwort nach dem bisher Gesagten wohl lauten: von einer eher optimistischen” (255).

¹⁰ Entre los pasajes condenados, como es de esperar, se cuentan algunos de los más comentados por los pesimistas (e.g. 2.207-11, 454-57; 3.525-47).

¹¹ *qualis populea maerens philomela sub umbra / amissos queritur fetus, quos durus arator / obseruans nido implumis detraxit; at illa / flet noctem, ramoque sedens miserabile carmen / integrat, et maestis late loca questibus implet* (4.511-15).

cado de la canción de Filomela y lo que la canción realmente connota” (211). La canción, dice, conmemora una tragedia, pero al mismo tiempo “anuncia la llegada de la primavera, una época feliz de creación y renacimiento”. Y concluye: “Desde el punto de vista de Filomela, uno podría decir, esto es una tragedia total y absoluta; pero la tragedia, paradójicamente, contiene una buena noticia”. Esto es artificioso y claramente descaminado. No hay aquí una disociación entre lo que el poeta dice y lo que supuestamente sugiere. El motivo del ruseñor no contiene una velada referencia a la primavera. Muy al contrario, esta referencia –explícita en el modelo (*Od.* 19.519)– es precisamente un detalle que el poeta suprime. El poema contiene muchos momentos de patetismo: una lectura que se muestra incapaz de apreciar estos momentos es una lectura incompleta¹². Naturalmente, otros autores proponen un optimismo más moderado y defendible (e.g. M. O. Lee 1996; Schäfer 1996; Heckel 1998). Pero el debate entre optimistas y pesimistas ha consistido, las más de las veces, en una sorda discusión en la que un bando destaca ciertos aspectos del poema, y el otro replica subrayando aspectos contrarios.

Una actitud más prometedora, y en principio más acorde con la complejidad del poema, es la de aquellos autores que adoptan una posición intermedia entre optimistas y pesimistas, subrayando la indeterminación o ambivalencia del mensaje virgiliano. En opinión de Perkell (1989), el mensaje de las *Geórgicas* es “deliberadamente ambiguo”, y por tanto “las ambigüedades con que siempre se han topado los lectores no son problemas que deban resolverse, sino que forman parte del significado profundo de la obra” (17). En forma similar, Gale (2000) observa que “lo que es inconfundiblemente virgiliano en las *Geórgicas* es precisamente su rechazo de adoptar cualquier postura bien definida” (273). No obstante, y a pesar de este profesado eclecticismo de base, en la práctica estos autores suelen transitar por muchos de los derroteros de los pesimistas. Esto resulta evidente a lo largo de todo el estudio de Perkell, con su insistencia en las “tensiones y oposiciones insolubles” (17), en “el alto precio del progreso y la expansión material” (190) o en la “compasión por el dolor y la pérdida” (id.) (cf. esp. su análisis de las *laudes Italiae* en 101-7, muy deudora de las ideas de Thomas y Ross). Igualmente, el análisis de Gale –a pesar de sus declaraciones del principio (ix-x)– es profundamente desolador y sombrío. Todo es indeterminación, inconsistencias, preguntas sin respues-

¹² El *pathos*, por otra parte, no es incompatible con una visión positiva del poema. Después de todo, como observa Fantham (1991): “Why should we interpret as negative a vision that includes recognition of pain and suffering?” (164).

ta, lucha constante. Las dudas, los cuestionamientos o incluso el irracionalismo de Virgilio frente Lucrecio se destacan a cada paso. Sin duda, el esperanzador epílogo (cap. 8) llega como una sorpresa para el lector (después de un análisis semejante, uno espera una conclusión similar a la de Ross). La postura de estos autores se lleva a un extremo en la lectura de Batstone (1997), que considera que el poema es “una de las obras más enigmáticas de la literatura antigua” (125), y que se halla caracterizado no solamente por “el fracaso de proyectos y sistemas” (125) sino, en última instancia, por “un fracaso comunicativo” (129) que yace en el corazón de la obra. Llegados a este punto, la deconstrucción del poema es casi completa.

Según resulta evidente, el debate entre optimistas y pesimistas ha complicado enormemente la apreciación del poema. Si queremos reconducir la discusión a canales más provechosos, los paradigmas de esta dicotomía simplista deben dejarse a un lado. Para esto no basta con adoptar una postura intermedia, asumiendo que la obra contiene elementos de ambos extremos y que por lo tanto el mensaje global del poeta es ambiguo. Tampoco supone una gran ventaja la noción de que el texto se halla animado por diferentes “voces”, una aproximación que desdibuja el propósito y carácter general de la obra (por esta vía, Kronenberg 2009 llega a la conclusión de que el poema pertenece al género satírico). Si actualmente la discusión gira en círculos u ofrece resultados cuestionables, la razón es que se asienta sobre presupuestos erróneos. Por tanto, antes de adentrarnos en el análisis de la obra es preciso establecer dos o tres cuestiones más generales. La primera de estas cuestiones es que –contrariamente a lo que se supone a menudo– el poema no tiene un mensaje único¹³. Hay, desde luego, una serie de temas recurrentes, y preocupaciones políticas y morales, y una serie de aficiones e inquietudes de orden literario. Pero Virgilio explora la materia desde diferentes ángulos. No hay por tanto ninguna necesidad de intentar resolver las supuestas contradicciones que surgen cuando uno compara diferentes porciones de la obra (la unidad de la obra es artística, no lógica). En segundo lugar, es erróneo suponer que la materia de la obra –la agricultura– es un vehículo para otra cosa. La instrucción es un aspecto central en la dinámica del poema. Es cierto que el tratamiento es enormemente selectivo y en ocasiones poco sistemá-

¹³ Contra la tendencia de buscar un mensaje unitario en el poema, cf. esp. Wilkinson (1969) y Jenkyns (1998: 295-386).

tico¹⁴. Pero la información que Virgilio incluye por lo general es precisa y revela un conocimiento profundo y cabal de las realidades del campo (cf. Spurr 1986). Más aún, el constante diálogo con las fuentes (a menudo polémico), y el respeto, la reverencia e incluso las críticas de autores posteriores indican que la obra ocupa un lugar importante en la tradición agronómica antigua (cf. Christmann 1982; Doody 2007). Esto no equivale a resucitar la vieja idea de que las *Geórgicas* son un tratado de agricultura en verso (una idea frecuente hasta Burck 1929). Sin duda, en alcance y pretensiones la obra va mucho más allá de las fronteras de la agricultura. No obstante, es evidente que el poeta tiene mucho que decir sobre las realidades del campo, y uno equivoca completamente el carácter de la obra si lo interpreta todo en términos simbólicos.

Si uno aborda el poema libre de preconcepciones, lo que se presenta es una obra singularmente variada en la que los contrastes y modulaciones tonales juegan un papel fundamental. Una obra que contiene capítulos luminosos y escenas de gran patetismo, momentos de alegre entusiasmo y pasajes oscuros, momentos de lisa y llana instrucción y momentos lúdicos. El propósito de las páginas que siguen es explorar estos últimos. A partir de lo dicho, resulta claro que un estudio que se concentra en los elementos de humor no presupone necesariamente una interpretación ligera de toda la obra. No obstante, sería igualmente erróneo suponer que el humor se utiliza meramente como una estrategia para amenizar el decurso de la instrucción. Como en poetas de la era helenística, en las *Geórgicas* el humor y lo serio traban relaciones profundas y más complejas. Así, por ejemplo, a veces el humor se utiliza para complicar, modificar y enriquecer la presentación del material. Otras veces sirve para colocar una escena a la distancia, o incluso para acercarla a nosotros. Más importante aún, y particularmente en una obra que trata sobre realidades del campo, con frecuencia el humor es una estrategia para incorporar elementos mundanos a la alta poesía. El poeta sabe perfectamente que el tratamiento elevado de determinadas cuestiones comporta un alto riesgo de incurrir en *bathos*¹⁵. Sin embargo, si la discrepancia entre forma y materia se subraya lúdicamente, la elevación se experimenta como un

¹⁴ cf. e.g. Horsfall (1995: 72). Horsfall, por otra parte, hace bien en destacar que las *Res Rusticae* de Varrón son una obra mucho menos organizada y sistemática de lo que a menudo se piensa (95).

¹⁵ El término *bathos* en este estudio se utiliza en el sentido de Pope (*Peri Bathous*, 1727), y denota por tanto un intento de elevación fallido que involuntariamente desemboca en lo ridículo.

juego urbano e inteligente y no como un manierismo efectista o un *lapsus* de gusto. En estos casos, incluso podría afirmarse que el humor se coloca al servicio de lo serio, pues presenta la posibilidad de ofrecer un tratamiento elevado para un objeto que –según las leyes del decoro antiguo– por su propia naturaleza se resiste a tal elevación.

El capítulo se organiza por unidades temáticas. En la primera sección se abordan algunos de los pasajes programáticos, muchos de los cuales se hallan animados por una inconfundible manera calimaquea. La segunda se concentra en modulaciones y juegos tonales de varios tipos, y en pasajes en los que el poeta explota con ironía su rol de *magister*. A continuación se observan agudezas y chispas de humor puntuales, esto es, notas de ingenio que el poeta intercala aquí y allá para iluminar el relato de varios modos (aquí también se refiere el problema de los acrósticos). Por último, la sección que cierra el capítulo se ocupa de casos notables de parodia épica, uno de los elementos de humor más celebrados del poema.

1. *Cetera iam uulgata*

Un dejo de *urbanitas* calimaquea asoma de un modo u otro en los pasajes programáticos. El más importante de estos pasajes –“the most extended self-referential discussion of the poet’s task in Virgil’s *œuvre*”¹⁶– ocurre hacia la mitad del poema (2.458-3.48). Al final del libro 2, después de celebrar la variedad y utilidad del olivo, los árboles frutales y las especies forestales, el poeta se embarca en un vigoroso elogio de la vida campesina (458-540). La narración comienza en tercera persona: primero un vehemente ataque contra la avaricia, el lujo y la vana ambición de la ciudad (461-66); luego las ventajas del campo, en un tono dulce y melodioso (467-74). Pero a continuación, y en forma inesperada, el poeta coloca sus deseos en primer plano. En cuanto a mí, dice, yo desearía ser iniciado en los secretos de la naturaleza, conocer el movimiento de mareas, tierras y soles (475-82); pero si eso no fuera posible, si mis dotes intelectuales no estuvieran a la altura de esa tarea, entonces me agradaría llevar una vida tranquila en el campo, entre bosques y arroyos (483-89). Ambas opciones se contraponen unos versos más abajo, en un famoso *makarismós*:

¹⁶ P. Hardie (1986: 33). Otros autores que tratan este largo pasaje como una unidad son Wimmel (1960: 167-87) y Buchheit (1972: 45-159).

felix qui potuit rerum cognoscere causas
 atque metus omnis et inexorabile fatum
 subiecit pedibus strepitumque Acherontis auari:
 fortunatus et ille deos qui nouit agrestis
 Panaque Siluanumque senem Nymphasque sorores. (490-94)

Es importante subrayar que lo que aquí se contrapone son dos formas de vida, no de poesía. Estas formas, naturalmente, tienen implicaciones literarias, pero si uno interpreta el pasaje en términos estrictamente metapoéticos, su peculiar tono y tenor resultan difíciles de captar¹⁷. *Optat esse agricola, explica La Cerda, si nequeat esse philosophus*. La hiperbólica modestia de una declaración como ésta de por sí debería alertarnos contra la posibilidad de una lectura ingenua y puramente emotiva (cf. 3.8-9; 4.6-7). La contraposición, por otra parte, no se articula en términos vagos y generales. *Felix y fortunatus* son dos figuras concretas que el texto identifica, en un caso implícita, en otro explícitamente. La segunda es el agricultor, y a su lado el propio poeta en tanto que autor de las *Geórgicas* –y quizá también de las *Églogas*¹⁸. La primera es indudablemente Lucrecio, a cuya obra el poeta alude con numerosos ecos¹⁹. Algunos autores opinan que ambas opciones –el conoci-

¹⁷ cf. Volk (2002): “These lines contrast two types of poetry, which, at the same time, appear as two different ways of life” (142). Sin duda, pero la relación es exactamente la inversa.

¹⁸ En este pasaje, para decirlo en palabras de Thibodeau (2011), “Virgil is playing the farmer” –como hace intermitentemente a lo largo de toda la obra. En todo caso, la ecuación *fortunatus = agricola = poeta* no deja lugar a dudas. No hay, por tanto, ninguna razón para lanzarse a detectar alusiones veladas, como hace por ejemplo Leach (1981), que identifica el *fortunatus* con Varrón.

¹⁹ Así, *me uero primum dulces ante omnia Musae, / quarum sacra fero ingenti percussus amore* (475-76) es una reformulación de un pasaje en el que Lucrecio se refiere a su inspiración poética: *sed acri / percussit thyrso laudis spes magna meum cor / et simul incussit suauem mi in pectus amorem / musarum* (1.922-25); *felix qui potuit rerum cognoscere causas* (290) es muy cercano a Lucr. 5.1185 (*nec poterant quibus id fieret cognoscere causis*) y 3.1072 (*naturam primum studeat cognoscere rerum*); en 490-91 (*atque metus omnis et inexorabile fatum / subiecit pedibus strepitumque Acherontis auari*) hay reminiscencias de 3.37 (*et metus ille foras praeceps Acheruntis agendus*) y 1.78 (*religio pedibus subiecta*). Pero esto no es todo: una lista completa de lugares puede verse en Fenik (1962: 77 n.1). En atención a estos inequívocos paralelos, es sorprendente que algunos críticos nieguen la presencia de Lucrecio en estos versos (así e.g. Ross 1975: 29-31 y Thomas). La lectura de Thomas, en particular, es un tanto desconcertante. Según este autor, la contraposición que Virgilio establece aquí no es entre el poema de tipo filosófico al estilo de Lucrecio y las *Geórgicas*, sino entre éstas y las *Églogas* (cf. las críticas de Volk 2002: 143 n.28).

miento de la naturaleza y el disfrute de una vida rural y piadosa– se presentan como dos vías igualmente válidas (e.g. Schäfer 1996: 91). Otros –quizá la mayoría– interpretan que la confesión de incapacidad por parte de Virgilio es “genuina” y expresa falta de seguridad, retraimiento o humildad²⁰. P. Hardie (1986: 47) detecta incluso un gesto de ansiedad en estos versos (ansiedad en el sentido de Harold Bloom: “the anxiety of influence”). G. Williams (1980), más extremo, lee la declaración como “a disturbing note of deep pessimism” (251).

No obstante, Buchheit (1972: 60-70) ha mostrado que este pasaje contiene varios de los elementos típicos de las *recusationes*²¹. Aquí, como ocurre en la elaborada escenotecnia de cualquier *recusatio*, los verdaderos deseos y ambiciones del poeta se presentan en forma oblicua. *Sin has ne possim naturae accedere partis...* El tono inicial parece ser de resignación. No obstante, muy pronto esta segunda opción desemboca en un entusiasmo fogoso:

o ubi campi
Spercheosque et uirginibus bacchata Lacaenis
Taygeta! o qui me gelidis conuallibus Haemi
sistat, et ingenti ramorum protegat umbra! (486-89)

Como observa Spofford (1981), el paroxismo de estos versos “leaves one to wonder if analytical understanding is indeed what he desires most” (48-49). Más importante aún, la declaración de su posible incapacidad contiene una referencia irónica:

sin has ne possim naturae accedere partis
frigidus obstiterit circum praecordia sanguis,
rura mihi et rigui placeant in uallibus amnes,
flumina amem siluasque inglorius... (483-86)

La frase *frigidus obstiterit circum praecordia sanguis* alude a una doctrina de Empédocles, que situaba el pensamiento (νόημα) en ‘la sangre que rodea al

²⁰ cf. e.g. A. Hardie (2002): “the prayer is ‘genuine’ and Vergil portrays himself as uncertain of its outcome” (186).

²¹ Volk (2002) proporciona un breve resumen: “there is the rejection of a more ambitious form of poetry with a grand subject matter (in this case, *rerum causae*) in favour of a more humble one; the implication that it is his own incapability that prevents the poet from attempting the more sublime genre (2.483-4); and the renunciation, on the part of the poet, of the glory that the ‘higher’ kind of poetry could afford him (*inglorius*, 2.486)” (144).

corazón' (αἷμα περικάρδιον)²². El hecho de que Virgilio utilice una noción de Empédocles para sugerir distancia con respecto a Lucrecio no es inocente ('pero si –como ellos dicen– se me helara la sangre en torno al corazón...'). A juzgar por un pasaje de Horacio, esta teoría se transformó en una especie de caricatura²³. La distancia, en todo caso, se agudiza en el doble *makarismós*. En la contraposición del *felix* y el *fortunatus*, las dos vías que hace un momento parecían paralelas de pronto se presentan como antitéticas. El motivo de disputa es, evidentemente, la religión. Aquí es donde la referencia a Lucrecio se vuelve inequívoca, y es aquí donde el movimiento del narrador resulta particularmente sutil y escurridizo. Con la introducción de la primera cláusula (*felix qui potuit*, etc.), la alabanza parece abierta. No obstante, el poeta inmediatamente propone una segunda opción (*fortunatus et ille*). La formulación es un tanto enfática, y es probable que aquí hayamos de ver una inversión de un famoso *dictum* de Empédocles²⁴. En cualquier caso, ésta es la

²² cf. αἷμα γὰρ ἀνθρώποις περικάρδιόν ἐστι νόημα (fr. 105 B DK).

²³ *Ars* 464-66: *deus immortalis haberi / dum cupit Empedocles, ardentem frigidus Aetnam / insiluit* (cf. Thomas). Nappa (2002) piensa que la elección de Virgilio aparece subrayada por un juego de palabras. En el v. 484, el posible impedimento se presenta en la prótasis de una estructura condicional (*sin ... / frigidus obstiterit circum praecordia sanguis*). La apódosis está compuesta por tres frases exclamativas. El juego de palabras, según Nappa, ocurre en la tercera (*o qui me gelidis conuallibus Haemi / sistat*). Según el autor, *Haemi* sugiere αἷμα, y por lo tanto *sanguis* (ambos en la misma posición de verso); además, *frigidus* y *gelidus* son virtualmente sinónimos; *me* aparece en lugar de *praecordia*; *conuallibus sistat*, en lugar de *obstiterit circum*. Leída de este modo, la última frase de la apódosis parece una enfática afirmación de aquello que la prótasis presenta como un impedimento: 'pero si se me helara la sangre en torno al corazón... oh que alguien me coloque [entero] en los gélidos valles del Hemo (i.e. la montaña de sangre)'. "Since our pun comes in the form of a wish, it is logical to understand this as Virgil's way of asserting his preference for bucolic and georgic verse rather than that of natural philosophy" (619-20). Es cierto que los poetas romanos a veces juegan con la raíz *haem-* (Virgilio proporciona un ejemplo en *G.* 1.491-92). Que este juego se halle presente aquí, y sobre todo que haya de interpretarse en el sentido que le da Nappa, es bastante más dudoso. "Logical", en el pasaje citado, es un *overstatement*.

²⁴ ὄλβιος, ὃς θεῶν πραπίδων ἐκτήσατο πλοῦτον, / δειλὸς δ' ᾧ σκοτόεσσα θεῶν πέρι δόξα μέμηλεν (fr. 132 B DK). Gladigow (1967: 427-28), en un estudio detallado sobre la función encomiástica del *makarismós*, afirma que el *fortunatus et ille* supone una radical inversión ["soveräne Umwertung"] del segundo miembro en la frase de Empédocles, que antes era antitético. cf. P. Hardie (1986): "One wonders whether Virgil is deliberately exploiting an Empedoclean passage ... in a discussion of one of Empedocles' chief heirs, Lucretius, with an intention both complimentary (Virgil praises Lucretius in the language that Empedocles had used of his hero Pythagoras) and critical (Virgil implies that he has the correct δόξα about the gods that Empedocles desiderates)" (39 n.17). Es enfática también la forma del v. 494 (*Panaque Siluanumque senem Nymphasque sorores*). Además de la equilibrada

opción que se desarrolla en los versos que siguen. Así, del campo se encarece muy en particular su religiosidad (527-31), del mismo modo que se vitupera la irreligiosidad de la ciudad (536-37), y es la armoniosa combinación de religiosidad, sencillez y vida activa (513-31) lo que desemboca en la comparación con los antiguos sabinos, romanos y etruscos (532-40). En el *makarismós*, la única recompensa práctica que se atribuye a la filosofía epicúrea es una cierta tranquilidad psicológica. La *suavissima bonorum descriptio* (Heyne) de los versos 513-31, en cambio, deja la impresión de una vida plena y llena de contenido. La *pietas* y el sentido social de esta forma de vida se subrayan muy especialmente al final del pasaje, que se cierra con la pintura de un día de fiesta, entre certámenes y libaciones (526-31). Al comienzo, y en un plano más literal, el poeta parece encumbrar la figura de Lucrecio, alabando el βίος θεωρητικός. Pero el devenir general del pasaje, tanto en su desarrollo como en algunos de sus detalles, cuenta una historia muy diferente. Cuando el lector alcanza el final del encomio, la relativa bienaventuranza del sabio epicúreo ha quedado empequeñecida y minada en sus propias bases²⁵.

En el proemio al libro 3, la manera urbana y calimaquea es abierta. Aquí el poeta se presenta *in propria persona*, no bajo la guisa del agricultor. El libro se inicia con una invocación de las divinidades tutelares del ámbito pastoral: Pales, que representa el ganado menor, y Apolo de Anfriso, que simboliza el ganado mayor (1-2). Luego el poeta se extiende sobre las razones que lo empujan a tratar de estas cuestiones. Historias mitológicas, dice, hay muchas; las buenas, por desgracia, han sido narradas hasta el cansancio:

cetera, quae uacuas tenuissent carmine mentes,

alternancia entre dáctilos y espondeos, el hexámetro está compuesto por sólo cinco palabras; el ritmo de estos versos suele ser lento, pesado y ceremonioso (cf. McKeown 1989: *ad Ov. Am.* 1.1.23; Galán Vioque 2002: *ad Mart.* 7.47.1).

²⁵ A pesar de todo, la actitud de Virgilio no implica un menosprecio de la verdad filosófica en general. Las *Geórgicas*, sin ir más lejos, exhiben una marcada preocupación por las *causae rerum* (e.g. 2.325-45), y en ocasiones el poeta intercala notas racionalistas que no desentonarían en el *de Rerum Natura* (1.415-23, 3.454-56). Sin embargo, como subraya Schiesaro (1997), el poeta de las *Geórgicas* tenía motivos más que suficientes como para reaccionar frente a su admirado predecesor: “Virgil reacts to the theology, or indeed the quasi-non-theology of Lucretius, by reasserting as vocally as possible the active presence of the gods in all aspects of life. He reacts as well to the overall ideology of *De rerum natura* by focusing much more than Lucretius had done on the shared values of the community rather than on the individual’s attempt to reach *ataraxia*, or at least by trying to demonstrate that these personal goals can be attained only in a social context. Finally, Virgil proposes a model of life that privileges active labor rather than contemplative reflection” (64-65).

omnia iam uulgata: quis aut Eurysthea durum
aut inlaudati nescit Busiridis aras?
cui non dictus Hylas puer et Latonia Delos
Hippodameque umeroque Pelops insignis eburno,
acer equis? (3-8)

Como apuntan bien los comentaristas, los temas que se enumeran son fundamentalmente alejandrinos y neotéricos. Lo que no siempre se ha visto con claridad, es que la enumeración virgiliana no implica un menosprecio por estos temas. Thomas, por ejemplo, observa: “With *uacuas* Virgil makes a second point; not only are the ‘old’ Alexandrian themes hackneyed, they are, unlike the new Virgilian themes, trivial”. Esta interpretación, como ha mostrado Volk (2002: 146-47), proviene de una lectura incorrecta de la cláusula de relativo (*quae uacuas tenuissent carmine mentes*), y en particular del adjetivo *uacuas*, al que muchos atribuyen un valor negativo. Page, por ejemplo, lo interpreta como sinónimo de *inanis* (“Virgil claims that his subject will give not only empty pleasure but solid benefit”). Similar es la opinión de La Cerda: [*fabulas*] *non vult attingere, quia vulgares et ideo tantum serviunt suspendendis inaniter animis otiosis*. Que el adjetivo aquí no significa *inanes*, sino, como indica Servio, *curis solutas* (i.e. *otiosas*), es lo que sugiere el siguiente pasaje del *de Rerum Natura*, en el que Lucrecio solicita la atención de Memio:

quod superest, uacuas auris <animumque sagacem>
semotum a curis adhibe ueram ad rationem (1.50-51)

Vacuas no implica que Virgilio toma distancia con respecto a los temas alejandrinos. El poeta no propone un valor edificante para la obra que tiene entre manos, por oposición a las *fabulae* que menciona. “What the poet is saying is that he is about to sing of cattle and sheep because ‘nice’ topics like that of Heracles are no longer available” (Volk 2002: 146). Hay, desde luego, una buena dosis de humor en una declaración como ésta. El modo irónico resulta evidente en los versos 3-8 (*qui non dictus Hylas puer...?*). Literalmente, la hipérbole no indica que estos temas han sido tratados por muchos, sino que *todos* los poetas han tratado *todos* los temas, incluyendo, claro está, el propio Virgilio (cf. *Ecl.* 6.43-44). Un punto de ironía hay que ver también en el epíteto *inlaudati*, que se aplica a Busiris. Sin duda, como señalan los comentaristas desde Servio, *inlaudati* aquí se utiliza en lugar de *inlaudabilis*. Pero la litotes es sorprendente (Busiris era un rey egipcio que hospedaba

extranjeros y luego los sacrificaba en honor a Júpiter). Si uno supone que nos hallamos frente a un simple eufemismo, el epíteto se vuelve extrañamente flojo y desleído, algo que parece haber preocupado a Gelio (2.6)²⁶.

En los primeros versos, novedad y entretenimiento ocupan un lugar destacado. Allí Virgilio oficia de *poeta novus*, y el tono es provocador. A continuación, el poeta enseña el otro lado de la cuestión. La exigencia de hallar caminos alternativos responde al deseo de remontarse a la gloria: *temptanda uia est, qua me quoque possim / tollere humo uictorque uirum uolitare per ora* (8-9). Este deseo lo llevará incluso a empresas mayores²⁷. Algún día –dice– edificaré un templo y celebraré juegos en honor a César (10-39). Esto es, algún día –pero sólo si la vida le alcanza– escribirá una epopeya tomando como base las gestas de Octavio. Con el correr del tiempo, Virgilio escribió una epopeya (aunque una muy diferente a la que estos versos prometen). Si en este punto de su carrera el proyecto comenzaba a cobrar forma en su imaginación, como opinan Thomas y otros, o si nos hallamos sencillamente frente uno de los numerosos ejemplos de *recusatio* en esta época, es difícil decir. La segunda opción, defendida *in extenso* en Wimmel (1960: 167-87), parece más natural. El *modo uita supersit* señala un compromiso vago y lejano (similar al de otras *recusationes* virgilianas), y la propia elaboración y prodigalidad del elogio sugieren que estos versos son, en cierto sentido, esa *Augusteida* que se promete²⁸. En todo caso, el tono de esta treintena de versos es extravagante y

²⁶ Curiosamente, La Cerda piensa que aquí el poeta se burla de Isócrates, *qui peculiari sermone Busiridis laudes prosecutus est: quas laudes poeta hic ridet, quasi nesciuerit Isocrates Busiridem laudare ... ac si dicat: quis nescit aras Busiridis adhuc post Isocratem inlaudati. qui orationem illam legerit, hoc sentiet ... poeta (quod saepe etiam facit Cicero) ridet fultem Graecorum eloquentiam, quorum conatus facile eludi queunt*. Pero esto es quizá leer demasiado. Sidgwick, con su lacónica perspicacia habitual, parece más cerca de la verdad cuando anota: “*inlaudati*, ‘unblessed’, a playfully ironic epithet for the cruel barbarian”.

²⁷ Es inútil plantearse en términos demasiado categóricos si los versos 8-9 se refieren todavía a las *Geórgicas*, o si aquí comienza ya la descripción del poema futuro. En cierto sentido, estos versos hacen ambas cosas: por un lado redondean el argumento anterior; por el otro sirven de transición y adelantan algunos elementos de lo que sigue, como se ve por ejemplo en el *uictor*, que anticipa la marcha triunfal.

²⁸ cf. S. J. Harrison (2007): “the detailed promise of encomium in some sense already executes what it suggests for the future” (155). El parentético *modo uita supersit* es comparable a *Ecl.* 8.7-8 (el poeta se dirige a Polión): *en erit umquam / ille dies, mihi cum liceat tua dicere facta?* Esto es lo que Wimmel (1960) llama “Ausgleich im Bios”, uno de los componentes usuales de la *recusatio* (323). Extraña, azarosamente, Thibodeau (2001) lee estos pronunciamientos virgilianos como un signo de “hipocondría intermitente” (184).

marcadamente personal²⁹, algo que contrasta con el modo de la sección anterior y el de la siguiente, cuando el poeta vuelve a referirse a las *Geórgicas*:

interea Dryadum siluas saltusque sequamur
 intactos, tua, Maecenas, haud mollia iussa:
 te sine nil altum mens incohat. en age segnis
 rumpe moras; uocat ingenti clamore Cithaeron
 Taygetique canes domitrixque Epidaurus equorum,
 et uox adsensu nemorum ingeminata remugit. (40-45)

Con el regreso a los bosques, la persona del poeta vuelve a un segundo plano. La *superbia* de los versos anteriores se diluye en el inclusivo *sequamur*, en la generalidad del *mens incohat* y en la renovada pasión por lo griego, que recupera un lugar prominente. En primer plano aparece la figura de Mecenas, a quien el poeta encumbra. La originalidad de la empresa vuelve a subrayarse de forma oblicua (cf. *intactos*³⁰), pero esta vez la elección no se presenta como una decisión personal, como en los versos introductorios, sino vinculada de algún modo a la intervención del patrón, *qui siluas saltusque sequere iussit*. Con mucho, lo más discutido de este pasaje son tres palabras: *haud mollia iussa*. Desde Servio, y más o menos hasta el siglo XVIII, *iussa* se interpretó en un sentido fuerte (= *imperia, mandata*). Pero ya Heyne vacila (*seu suaserit, seu iusserit*), y desde entonces –y a partir de argumentos diversos–, muchos opinan que *iubeo* en este pasaje debe entenderse en un sentido más débil (= ‘animar’, ‘impulsar’, ‘exhortar’, ‘pedir’)³¹. Tampoco parece haber acuerdo general en cuanto al sentido de *haud mollia*. Forbiger apunta el problema, pero lo deja sin resolver: ‘*haud mollia iussa*, *hoc est dura, quae rem*

²⁹ cf. *ego ... mecum* (10); *deducam* (11); *referam* (12); *ponam* (13); *mihi* (16); *ego* (17); *agitabo* (18); *mihi* (19); *ipse ... feram* (21-22). Una presencia tan fuerte de la primera persona no tiene paralelo en toda la obra de Virgilio.

³⁰ En el doble sentido de *intactos* (“untouched equally by cattle in search of pasture and poets in search of a subject”, Mynors) se esconde un guiño a Calímaco (κελεύθους / ἀτρίπτους, fr. 1.27-28 Pfeiffer).

³¹ Una extensa revista de las diferentes interpretaciones del *haud mollia iussa* puede verse en Saint-Denis (1968), que propone recuperar el sentido fuerte que le atribuía Servio (= *imperium*). En épocas más recientes, la lectura débil ha cobrado nuevo impulso a partir de los estudios de White (1978, 1993). Según este autor, *iubeo* en estos contextos debe interpretarse en un sentido especializado, como sinónimo de ‘encargar’ o ‘encomendar’ una obra literaria (sobre esta idea, *vid. infra*).

*difficilem imponunt vel etiam fortia, acria, quae negligi non possunt*³². En otras palabras, “la litote *haud mollia* se réfère-t-elle à la forme ou au fond des *iussa* des Mécène? à la difficulté de la tâche ou à la pressante injonction du protecteur?” (Saint-Denis 1968: 198). Como sucede a menudo, la discusión se ha visto impedida por una obsesiva atención a la letra, y una insuficiente consideración de la manera y el tono.

Ante todo, parece claro que *iussa* en este pasaje no debe interpretarse en un sentido muy literal. Como observa Wilkinson (1969: 49), la mera existencia de *recusationes* son prueba suficiente de que Mecenas no daba órdenes estrictas a estos poetas³³. Esto no significa que el sustantivo deba interpretarse en un sentido atenuado. Si bien el verbo *iubeo* algunas veces se utiliza con un valor débil, más exhortativo que yusivo (cf. *OLD* s.v. 7), los ejemplos seguros de *iussum* o *iussa* en este sentido son tardíos (cf. Marangoni 2002). Esclarecedor es, en este punto, el testimonio del propio Virgilio: en la *Eneida*, *iussa* se utiliza 21 veces³⁴, siempre aplicado a órdenes que manan de divinidades o jefes, y en una ocasión (9.804), la frase *haud mollia iussa* describe una dura prohibición de Júpiter que Iris debe transmitir a Juno. Fuera de la *Eneida*, el sustantivo aparece dos veces: en las *Geórgicas* –el pasaje que nos ocupa–, y en las *Églogas*, en una dedicatoria a Polión: *accipe iussis / carmina coepta tuis* (8.11-12). Van de Woestijne (1929), que llevó a cabo una revista detallada de lugares con la intención de exonerar al poeta de toda posible acusación de servilismo, afirma que en estos dos últimos casos el término posee un valor diferente al habitual (“pas ‘ordre’ mais bien, tout au plus, ‘indication’ ou ‘prière’”, 525). Indudablemente, esta lectura constituye una petición de principio, como puede verse a partir de un pasaje de la égloga 6 que el autor no toma en consideración. En el proemio a la canción de Sileno, el término *iniussa* se aplica a la prohibición de Apolo de cantar gestas guerreras (3-9). Hablar aquí de “indication” o “prière”, o de “literary request”, en el

³² La cita es de la 4ª edición (1872). En la 3ª (1852), el autor no dudaba en vincular la frase exclusivamente al contenido, haciéndose eco de Heyne.

³³ cf. Griffin (1984): “We are not in the world of Stalin and the Writers’ Union; there is no question of the bullet in the back of the head if the right sort of literature is not immediately forthcoming. The *princeps* is aware that a poet may find it awkward to get too close to a ruler, just as he is aware that hack work by pushy but untalented poets may do more harm than good to himself” (203). El caso de Propertio, en este sentido, resulta instructivo: “Maecenas’ favour utterly failed to turn Propertius into an Augustan panegyrist, but the poet does not appear to have suffered for his nonconformity” (Tarrant 1997: 183).

³⁴ *Aen.* 1.77, 302; 2.607; 3.114, 684; 4.295, 378, 396, 503, 538; 5.749; 6.176, 461; 7.241, 368; 9.804; 10.35, 155, 445, 866; 12.877.

sentido de White (1993), es sencillamente erróneo. El pasaje pierde sentido si las directivas del dios no se interpretan como una orden ineludible. En realidad, este último ejemplo es fundamental para explicar los *mandata* de Polión y Mecenas. Según ha mostrado Marangoni (2002), en la prohibición de Apolo Virgilio incorpora elementos de un *topos* proemial cuyo origen se remonta por lo menos a Hesíodo. El motivo consiste en justificar el emprendimiento de una obra literaria alegando que con ello se cumple la voluntad de un dios. El poeta no escribe por capricho, sino porque así se lo ordena una divinidad. En Hesíodo, esta divinidad son las Musas; en Calímaco, Apolo; en Ovidio, el dios Amor o Citerea³⁵. Éste es el papel que Virgilio atribuye a Mecenas y Polión: para él, según sugiere con obsequiosa cortesía, sus encargos son órdenes ineludibles, que poseen una *auctoritas* divina³⁶.

No hay, por tanto, ninguna razón para mitigar el sentido del vocablo *iussa*. El pasaje pierde fuerza y propósito si lo hacemos. Tampoco es lícito intentar amortiguar el sentido de *haud mollia*, vinculándolo exclusivamente al contenido, como hacen algunos comentaristas³⁷. No se trata aquí de la dificultad de la tarea, sino del carácter forzoso e irrevocable que, según la ficción del poeta, asumen los deseos de su patrón. Hay humor en el hecho de presentar a Mecenas como una divinidad implacable. El modo recuerda un poco las divertidas quejas de Horacio en el epodo 14: *candide Maecenas, occidis saepe rogando* (5). Pero en el pasaje de Virgilio hay más. Son muchos los autores que han sentido, de forma más o menos vaga, “una sfumatura di *lusus*”

³⁵ Hesíodo: *Th.* 25-34; Calímaco: fr. 1.21-29 Pfeiffer; Ovidio: *Am.* 2.1-4, *Ars* 3.43-44. Marangoni (2002) da una lista exhaustiva, que contiene pasajes de Propertio, Estacio, Nemesiano, Manilio y otros.

³⁶ En la referencia a Mecenas, el lenguaje religioso resulta evidente en el verso 42: *te sine nil altum mens inchoat* (Mynors: “*te sine*: the ἀνευ σέθεν of prayers and hymns”); cf. Norden (1913: 157 n.3). En la dedicatoria a Polión (8.6-13), esto se palpa en el v. 10 (*a te principium, tibi desinam*), donde Virgilio adapta un pasaje de Teócrito que contiene una referencia a Zeus: Ἐκ Διὸς ἀρχώμεσθα καὶ ἐς Δία λήγετε Μοῖσαι (*Id.* 17.1). Así también comienza el poema de Arato: Ἐκ Διὸς ἀρχώμεσθα (*Phaen.* 1.1).

³⁷ Thomas: “*haud mollia iussa* refers to the difficulty of the task, not to stern directives of Maecenas imposed on a virtually unwilling Virgil”; Heyne: ‘*haud mollia iussa*’ hoc est dura, rem non levem, difficilem, imponentia. Algo parecido opina Mynors, aunque con importantes matizaciones. Fantham (1996), curiosamente, refiere el *haud mollia* al contenido propio del poema: “farming is characterized throughout the *Georgics* as backbreaking labor, a sort of civilian heroism comparable with that of warfare. Thus the difficult orders become little more than the suggestion of a poem about a hard world” (79).

en estos versos³⁸. Es mérito de Makowski (1985), sin embargo, el haber dilucidado la cuestión en términos concretos. Según demuestra el autor, la ironía yace en la yuxtaposición de la frase *haud mollia* y el nombre de Mecenas:

There is irony in Vergil calling his patron's commands *haud mollia* because both in the eyes of his contemporaries and in the memory of succeeding generations Maecenas was both the embodiment and *exemplum* of *mollitia* (57).

La evidencia en este sentido es amplia, y se halla parcialmente reunida en el artículo de Makowski³⁹. Notoria y proverbial era su lujuria en vinos y comidas, piedras preciosas, vestimenta y modales, y según Séneca, en plena guerra civil no era infrecuente verlo en compañía de dos eunucos (*Ep.* 104.6). No menos inquieta era su vida sexual, y particularmente controvertida su relación con el *pantomimus* Batilo, a la que Horacio se refiere oblicuamente en el epodo citado (14.9). Del preciosismo y afectación de su estilo literario dan testimonio algunos fragmentos, y Octavio, según sabemos por Suetonio (*Aug.* 86.2), se burlaba de los ‘ricitos empapados de mirra’ de su prosa (μυροβρεχεῖς *concinnos*)⁴⁰. Por último, parece que el personaje cultivaba de grado esta imagen excéntrica y disoluta, y por tanto –uno puede suponer– una broma en este sentido sería recibida con el orgullo propio de un dandi⁴¹.

³⁸ La Penna (1987): “Virgilio sottolinea l’energia delle pressioni per dimostrare il forte interesse, la viva partecipazione del grande protettore all’ardua impresa. Non si può neppure escludere che nell’accentuazione si debba sentire una sfumatura di *lusus*” (412). Parecidamente Macleod (1964): “His reference to the *Georgics* as the *haud mollia iussa* of Maecenas is playful, whether it means ‘difficult task’ or ‘stern bidding’ as it does in *Aeneid* 9.804” (56); Rand (1931): “When the poet declares that he is but following out the ‘stern commands’ of his patron, he speaks with an inevitable courtesy, and with a delicate Socratic irony that Maecenas would be the first to understand” (177). También Von Albrecht (1994: 1.532 n.3) sospecha que aquí hay una suerte de broma, pero no da detalles.

³⁹ Una lista completa de los aspectos más controvertidos de la personalidad de Mecenas (con lugares) puede verse en Mayor (1889: *ad Iuv.* 1.66). Sobre la noción de *mollitia* en general trata Edwards (1993: 63-97).

⁴⁰ En una carta privada, Octavio se despide de Mecenas en estos términos: *Vale meli gentium, †meculle†, ebur ex Etruria, lasar Arretinum, adamas supernas, Tiberinum margaritum, Cilneorum zmaragde, iaspi figulorum, berulle Porsenae, carbunculum habeas, ἵνα συντέμω πάντα, μάλαγμα moecharum* (Macr. 2.4.12 = *Ep.* 32 Malcovati). Μάλαγμα, por cierto, es de la misma raíz que μαλακία (= *mollitia*).

⁴¹ Es importante destacar que el estilo de vida disoluto de Mecenas no parece haber irritado a sus contemporáneos. Las críticas en este sentido comienzan con Séneca (cf. Byrne

La indicación de Virgilio, por otra parte, es sutil y anodina: ‘Algún día espero poder cantar las gestas de Octavio... Mientras tanto he de continuar con las faenas del campo, según las –no precisamente *mollia*– órdenes de mi patrón’. Esta familiaridad entre protector y poeta no debe extrañarnos. La relación entre Mecenas y sus protegidos –según sugieren los testimonios⁴²– era mucho más íntima que la que había entre éstos y Augusto. Algo de la naturaleza de esta relación puede verse también en los versos siguientes al *haud mollia* (*en age segnīs / rumpe moras*, 42-43). La exhortación a Mecenas tiene un carácter apremiante. Aquí, como en otros lugares del poema, Virgilio parece sugerir la poca predisposición de su patrón para faenas campestres⁴³.

Una “sfumatura di *lusus*” se percibe también en otros pasajes de contenido metapoético. Un ejemplo claro en este sentido ocurre al comienzo del libro 2 (39-46), en otro de los pasajes dedicados a Mecenas. Después de un proemio breve y animado (1-8), como corresponde al carácter del libro⁴⁴, el poeta se embarca en una sección didáctico-descriptiva sobre la propagación de los árboles (9-34). Pero pronto la descripción se interrumpe y el narrador se dirige a su audiencia, primero en una apasionada exhortación al labrador (35-38), luego en una lúdica invitación a Mecenas:

tuque ades inceptumque una decurre laborem,
o decus, o famae merito pars maxima nostrae,

1999). A ojos de los escritores de la época, el único aspecto censurable en Mecenas era su estilo literario (algo que no sorprende; cf. frs. en Courtney 1993: 276-81).

⁴² cf. Griffin (1984). Sin duda, ésta parece haber sido una de sus principales funciones como intermediario, y probablemente una de las claves de su éxito. cf. Tarrant (1997): “the effect (and presumably the intention) was precisely to minimise direct pressure and to allow writers the freedom to express their support in ways congenial to them” (183). Griffin (1984) lo expresa con una imagen: “The relationship with Maecenas could serve the poets as a smoked glass, as it were, between them and the naked glare of the sun of Augustus” (195).

⁴³ Aunque el poeta se refiere explícitamente a Mecenas sólo en cuatro ocasiones (1.2; 2.41; 3.41; 4.2), su presencia a lo largo del poema es constante. Esto resulta evidente en algunos pasajes didácticos en los que el *magister*, hablando en segunda persona, intenta mitigar el posible escrúpulo del discípulo ante tareas nimias o poco agradables (un escrúpulo, se diría, impensable en un campesino, sea éste imaginario o real): cf. *sed tamen alternis facilis labor, arida tantum / ne saturare fimo pingui pudeat sola neue / effetos cinerem immundum iactare per agros* (1.79-81); *possum multa tibi ueterum praecepta referre, / ni refugis tenuisque piget cognoscere curas* (1.176-77); *si uero uiciamque seres uilemque phaselum / nec Pelusiaca curam aspernabere lentis* (1.227-28).

⁴⁴ El carácter alegre del libro 2 se ha subrayado a menudo (cf. Otis 1964: 151-53; Saint-Denis 1964: 448; Wilkinson 1969: 85; Parry 1972: 42). En el esquema de Otis, que compara el poema a una sinfonía, el libro 2 aparece señalado como *scherzo*.

Maecenas, pelagoque uolans da uela patenti.
 non ego cuncta meis amplecti uersibus opto,
 non, mihi si linguae centum sint oraue centum,
 ferrea uox. ades et primi lege litoris oram;
 in manibus terrae. non hic te carmine ficto
 atque per ambages et longa exorsa tenebo. (39-46)

Como en otros lugares del poema, la aparición de Mecenas comporta un cambio de tema (Volk 2002: 132). La exhortación al agricultor se refiere exclusivamente a la sección que el discípulo tiene entre manos (*discite cultus, / agricolae, fructusque feros mollite colendo*). En la invitación a Mecenas, Virgilio pasa a referirse al carácter de la obra en términos programáticos y más generales. También hay un cambio en el tono. Frente al agricultor, el narrador conserva su pose de *magister*; el tono es vigoroso y enérgico. En los versos a Mecenas, el poeta se presenta en tanto que poeta. Junto a la atenta invitación⁴⁵ y el debido cumplido, el pasaje contiene una buena dosis de humor cómplice. Esto se advierte de inmediato en la metáfora náutica. Inicialmente, Virgilio invita a Mecenas a navegar a vela tendida en un mar abierto (*pelagoque uolans da uela patenti*). La imagen connota un tipo de poesía a gran escala, de estilo y tema elevado. Pero inmediatamente el poeta da un paso atrás (*non ego cuncta*, etc.) y la metáfora se reformula: *ades et primi lege litoris oram; / in manibus terrae*. Como apunta Farrell (1991): “The shallow waters of a coastal voyage connote poetry that is small in scale, unpretentious in style, humble in theme” (246). Algunos autores (e.g. Conington) han señalado una lisa y llana contradicción entre estas imágenes. Otros (e.g. Mynors) intentan conciliarlas de varias maneras. Thomas (1985) opina que aquí hay una suerte de rectificación programática: “Virgil, after his invitation to Maecenas, seems to realize the heresy of his position, for he modifies it immediately” (112). Esto último es ingenuo, y sugiere una composición febril y entusiasta difícilmente aplicable a un poeta como Virgilio. En realidad, como puede verse a partir de la imagen de las cien bocas, la reformulación

⁴⁵ Ha habido algo de confusión en torno a la frase *pelago da uela*, que muchos (Servio, Cerda, Heyne, Page) interpretan como equivalente a *da facilem cursum* (1.40), y por tanto como una forma de decir *faue canenti*. La expresión, sin embargo, es paralela a *inceptum una decurre laborem*. Servio interpreta *uela* en un sentido alegórico (= *fauorem*); más natural es pensar en una metáfora, tomando la expresión *uela dare* (sc. *uentis*) en su sentido habitual (cf. *OLD* s.v. ‘uelum’ 2a). Virgilio no dice, pues, ‘favorece mi empresa’, sino ‘hazte a la mar conmigo’ (cf. *G.* 4.117, donde la imagen se retoma: *uela traham et terris festinem aduertere proram*). Correctamente: Martyn; Keightley; Thomas (1985: 69-70); Farrell (1991: 245-46).

no implica un súbito cambio de actitud, sino un calculado juego con las expectativas del lector.

El motivo de las múltiples bocas ocurre primero en Homero. A punto de referir el catálogo total de las naves que zarparon a Troya (*Il.* 2.494-759), el poeta pide memoria a las Musas. Sin ellas, dice, él no sería capaz de enumerar los contingentes, ‘ni aunque tuviera diez lenguas, diez bocas, una voz inquebrantable y un corazón de bronce en el pecho’⁴⁶. Más tarde, el motivo recurre en Ennio, en Hostio y –según Servio– en Lucrecio, con variantes⁴⁷. Sobre el lugar de Lucrecio no podemos decir mucho, pero en Hostio y en Ennio, al igual que en Homero, el *topos* se introduce en contextos militares⁴⁸. En la *Eneida*, Virgilio lo utiliza en un pasaje portentoso, para dar fin a la descripción del Tártaro (548-627). Como observa Farrell (1991), “[it is] clear that the motif was felt to be at home in serious, august, even rather frightening contexts: the onset of the Greek host, or the punishment of the damned” (233). No, por tanto, un motivo particularmente a propósito para la *res rustica*. La voluntad de juego e incongruencia resulta evidente cuando uno examina los detalles particulares de la adaptación. Homero había pedido diez bocas, diez lenguas y un corazón de bronce. Ennio también hubiera necesitado diez bocas, pero el pecho y el corazón los hubiera querido de hierro. Hostio, según parece, no habló de metales, pero elevó el número de bocas a cien. Lucrecio no aumenta la dureza del metal, pero refiere el bronce a la voz y, según se deduce de la cita de Servio, también hubiera preferido cien bocas. Virgilio, entonces, ha tomado el mayor número posible de bocas (cien), y ha elegido el metal más duro (hierro): “This is the mighty vocal apparatus he would need if he were to catalogue completely the known methods of—tree cultivation!”⁴⁹. Además de la clara voluntad hiperbólica, la

⁴⁶ πλεθὺν δ’ οὐκ ἂν ἐγὼ μυθήσομαι οὐδ’ ὀνομήνω, / οὐδ’ εἴ μοι δέκα μὲν γλώσσαι, δέκα δὲ στόματ’ εἶεν, / φωνὴ δ’ ἄρρηκτος, χάλκεον δέ μοι ἦτορ ἐνείη (488-90).

⁴⁷ Sobre el motivo de las múltiples bocas, y especialmente sobre su utilización en Hostio, cf. Vidal (2012: 578-82).

⁴⁸ El pasaje de Ennio es el siguiente: *non si, lingua loqui saperet quibus, ora decem sint / in me, tum ferro cor sit pectusque reuinctum* (*Ann.* 469-70 Skutsch). Hostio utiliza el motivo en el libro 2 del *Bellum Histricum*: *non si mihi linguae / centum atque ora sient totidem uocesque liquatae* (*Macr.* 6.3.6). El pasaje de Lucrecio se refiere (de forma vaga) en las notas de Servio a *G.* 2.42 y *Aen.* 6.625.

⁴⁹ Farrel (1991: 233). El tratamiento de Farrell –al que este párrafo debe mucho– es fundamental para evaluar el tono peculiar de estos versos (“This passage must surely be one of the most broadly humorous in the *Georgics*”, 233). Del pasaje se ocupa también Hinds (1998: 34-39), importante sobre todo desde un punto de vista teórico (alusión, intertextualidad).

adaptación virgiliana contiene un detalle sorprendente. En su uso habitual, el motivo de las múltiples bocas es una forma de ponderar la magnitud de la empresa mediante una declaración de humana incapacidad. La materia se coloca por encima de lo que es humanamente posible. Virgilio, en cambio, substituye el esperable *possim* por un *opto*⁵⁰. Él podría –si quisiera– ofrecer un tratamiento exhaustivo; no lo haría, sin embargo, ni aunque tuviera cien bocas, cien lenguas, y todo lo demás. El gesto, como ha visto bien Thomas, es típicamente calimaqueo. Mediante la inversión de un topos homérico, el poeta subraya su soberana voluntad, su criterio en la selección y, más importante aún, su independencia frente a la tradición poética. Pero el gesto es calimaqueo en un sentido más profundo. La personalidad del poeta, sus preferencias estéticas, su originalidad, se subrayan de un modo oblicuo e inteligente, y la inversión del *topos* homérico se lleva cabo de forma lúdica, con ironía y humor.

2. *Legentes delectare*

Uno de los aspectos fundamentales de las *Geórgicas*, señalado ya desde Servio, es una infatigable voluntad de *varietas* que se extiende a todos los niveles del poema⁵¹. Desde la estructuración y movimiento general de la obra hasta ínfimos detalles de estilo y métrica, pasando por alternancias temáticas y tonales de todo tipo, la diversidad de recursos que exhibe el poema es sencillamente asombrosa. No se trata meramente de la voluntad de lograr una entretenida dosis de ποικιλία. Lo que aquí está en juego es algo más que el celoso prurito de evitar una marcha monótona: “It is artistic principles of balance and contrast, interplay of great and small, *chiaroscuro* of light and shade, striking juxtapositions ... of gaiety and grimness, humour and pathos, mythology and modernity, Italian and foreign” (Wilkinson 1969: 72). Esta *mira uarietas*, como la llama Servio en una ocasión (G. 4.136), es uno de los principios que sostienen la estructura del poema. De aquí se deriva su peculiar marcha y movimiento, su carácter armónico, su inagotable complejidad.

⁵⁰ cf. *Aen.* 6.625-27, donde el motivo se introduce en un contexto idóneo: *non, mihi si linguae centum sint oraue centum, / ferrea uox, omnis scelerum comprehendere formas, / omnia poenarum percurrere nomina possim.*

⁵¹ cf. Servio: *exquisita uarietas* (3.72); *mira uarietas* (4.136); *mira uarietate usus* (4.336); DServ.: *uarietatis causa* (2.195). Sobre *uarietatio* en las *Geórgicas*, cf. esp. Wilkinson (1969: 183-98); Farrell (1991: 191-96); Horsfall (1995: 74-75).

En lo que sigue intentaremos explorar algunos de los momentos más luminosos de esta incesante *variatio*, concentrándonos en determinados pasajes en los que el poeta introduce juegos y modulaciones de tono, de voz y registro.

Particularmente grandes (y frecuentes) son las oscilaciones de tono. Esto resulta visible no sólo entre diferentes secciones (e.g. pasajes didácticos vs. digresiones), sino también en porciones más reducidas. En el interior de pasajes didácticos, por ejemplo, el poeta a menudo introduce considerables elevaciones de tono mediante la incorporación de un símil, una viñeta mitológica o un pequeño excursus. En estos casos, el riesgo de generar un involuntario anticlímax, al volver al modo didáctico y la instrucción –o, para decirlo con una frase de Pope, el riesgo de caer por “la suave ladera que conduce al *bathos*”–, es evidentemente considerable⁵². Virgilio se muestra consciente de este peligro, y por lo general procura suavizar las transiciones de varios modos. Así, por ejemplo, en la sección dedicada al plantado de la vid (2.259-345), el tono se eleva cuatro veces en poco más de 100 versos: en un símil de resonancias homéricas (273-87); en la descripción de un árbol cuyas raíces llegan al Tártaro (288-97); en la pintura de un poderoso fuego (298-314); y en el espléndido himno a la primavera (315-45). En tres de estos cuatro casos, el descenso a la instrucción se amortigua mediante la introducción de versos llanos y un tanto prosaicos (284-87, 312-14, 343-45), e incluso cuando el poeta pasa directamente al modo didáctico (como ocurre después del árbol), la propia forma y tenor de los preceptos que se aducen (una larga serie de prohibiciones) impiden que el descenso sea demasiado abrupto. Otras veces, sin embargo, el poeta juega con estas oscilaciones. Un buen ejemplo ocurre en los versos que anuncian la segunda mitad del libro 3, y los que vienen inmediatamente a continuación (284-313). El libro 3, como el 4, se divide en dos mitades prácticamente idénticas; en ambos, el punto de inflexión aparece señalado por una dramática intervención del narrador. Pero en el libro 4 el poeta se mueve de lo pequeño a lo grande –de la vida diminuta de la abejas al formidable mundo de la mitología–, y en consecuencia la invocación a la musa (315-16) introduce una marcada elevación en el tono. En el libro 3, en cambio, el poeta pasa de lo mayor a lo menor. Después de tratar de caballos, toros y yeguas que escalan montañas y cruzan ríos, la exposición se concen-

⁵² La frase de Pope es del *Peri Bathous* (cap. 1). Pope, claro está, en su brillante parodia del tratado de Longino, se presenta como un guía para llevar de la mano al lector a lo largo de esta pendiente. Sobre el significado del término *bathos*, *vid. supra*, p.98 n.15.

tra en animales de menor porte (la cabra, la oveja, el chivo). La transición podría haberse suavizado de varias maneras. La temática pastoral ofrecía la posibilidad de explotar elementos de la Edad de Oro, algo que se hace luego, en 314-17. Otra opción era comenzar con un pasaje didáctico de sencilla hermosura, como 322-38. El poeta, en cambio, ha optado por subrayar el contraste, acentuando la diferencia mediante yuxtaposiciones y juegos tonales.

La intervención del narrador en los versos que anuncian la segunda mitad del libro 3 tiene algo de *deus ex machina*. En la última parte de la sección anterior, dedicada al *furor amoris* (242-83), el ritmo de la narración se acelera en un *crescendo* que parece fuera de control. De pronto el poeta interviene y acude a nuestro rescate:

Sed fugit interea, fugit inreparabile tempus,
singula dum capti circumuectamur amore. (284-85)

Según se ha señalado ha menudo⁵³, la frase *capti ... amore* contiene un ingenioso juego de palabras: lo que ha demorado al poeta en tantos detalles – según dice– es el amor por el tema; ese tema, precisamente, ha sido la fuerza universal del *amor*. Incidentalmente, el doble sentido proporciona un último e inesperado ejemplo para la exposición anterior: ni siquiera el *magister* ha resultado indemne a esa fuerza ineluctable que todo lo doblega (*amor omnibus idem*, 244). El contraste entre los dos versos citados es notable: por su carácter epigramático, el primero se desprende un poco del contexto y adquiere resonancias inesperadas. Es erróneo, sin embargo, atribuir a este verso el patetismo de G. 3.66-67 (*optima quaeque dies miseris mortalibus aevi / prima fugit*) o Aen. 10.467-68 (*stat sua cuique dies, breue et inreparabile tempus / omnibus est uitae*)⁵⁴. Aquí no se trata del tiempo mayúsculo, sino del tiempo asignado a la composición de la obra⁵⁵. Léida en el contexto al

⁵³ e.g. Antony (1976: 113); Miles (1980: 198-99); Thomas (*ad loc.*); Rutherford (1995: 22).

⁵⁴ cf. Putnam (1979): “The flight of time, graphically illustrated by the repeated *fugit*, oppresses the poet as much as any other sad slave of death whose best day is the first to flee” (202). Davies (1996: 177-78) cita este verso en pie de igualdad con el *sunt lacrimae rerum*, para ilustrar el tono inigualable de Virgilio (“serene, sustained, subtle, sad”). cf. Sen. *Ep.* 108.24-27.

⁵⁵ Según un artificio frecuente en poesía didáctica, la obra se presenta como un *work in progress* que se desarrolla frente a la mirada del lector (cf. Volk 2002: 124-25). Por eso aquí se habla de tiempo y no de espacio, y de allí también la pertinencia de la metáfora náutica (cf. 1.40, 4.117).

que pertenece, la frase no tiene la gravedad perentoria del *tempus fugit* que aparece en tantos relojes de sol. El modo es grandilocuente, y este juego se prolonga en los versos que siguen:

hoc satis armentis: superat pars altera curae,
lanigeros agitare greges hirtasque capellas;
hic labor, hinc laudem fortes sperate coloni.
nec sum animi dubius uerbis ea uincere magnum
quam sit et angustis hunc addere rebus honorem (286-90)

Lanigeros (287) es un claro epicismo. El vocablo, sólo aquí en las *Geórgicas*, aparece cinco veces en Lucrecio y cuatro en la *Eneida*⁵⁶. Hay varios elementos rimbombantes –*magnum* (289) y *honorem* (290), a final de verso–, y una pomposa exageración en *hic labor, hinc laudem* (288). Como observa Mynors: “neither the *labor* nor the *laus* is as great as he makes out”. La grandilocuencia alcanza su punto culminante en el verso final, dedicado a Pales:

nunc, ueneranda Pales, magno nunc ore sonandum. (294)

El humor de este verso es inconfundible⁵⁷. Uno piensa en la invocación que introduce la segunda mitad de la *Eneida*, donde el poeta acomete la narración de un *maior rerum ordo* (*nunc age, qui reges, Erato, quae tempora...*). Es ingenuo suponer que la elevación en el tono pretende ofrecer una compensación por la humildad de una materia *angusta*. El modo altísono, al contrario, se propone acentuar esta incongruencia. La confesión acerca de la dificultad de ofrecer un tratamiento poético para estas cuestiones no debe tomarse muy al pie de la letra. Como observa Otis (1964: 170), en otros lugares de la obra el poeta no siente la necesidad de excusarse por referirse a topos, gorgojos o sapos (por no hablar de abono y estiércol). Al contrario, uno tiene la impresión de que el poeta se regodea en las posibilidades de juego que la materia le ofrece. Esta impresión se confirma en los versos que siguen, en los que el juego se prolonga durante un tiempo.

⁵⁶ *Lucr.* 1.887, 2.318, 661, 5.866, 6.1245; *Aen.* 3.642, 660, 7.93, 8.664.

⁵⁷ cf. Macleod (1964): “an amusing mock-heroic line”; Page: “Virgil here humorously exaggerates; he is aware that while endeavouring ‘to lend dignity to a humble theme’ it is only too easy to slip from the sublime into the ridiculous, and he therefore here marks his consciousness of the fact that there is something half comic in dealing with his present subject in the heroic vein”. Thomas, en cambio, toma distancia con respecto a los que ven humor en este verso. Mynors ni siquiera considera la posibilidad.

Después de esta bombástica elevación en el tono, el poeta pasa a referirse al cuidado de ovejas y cabras en invierno:

Incipiens stabulis edico in mollibus herbam	
carpere ouis...	(295-96)
post hinc digressus iubeo frondentia capris	
arbuta sufficere et fluuios praebere recentis...	(300-1)

Aquí el lenguaje se vuelve inusitadamente formal. *Incipiens* aparece sólo aquí en las *Geórgicas*⁵⁸. *Edico* posee un aura solemne: el senado y los magistrados romanos lo empleaban en la proclamación de decretos inapelables⁵⁹. “As he has said *magno ore sonandum*, he now adopts the language of authority, and issues his edict like the praetor at Rome” (Keightley). La elevación es tanto más conspicua, cuanto que la frase acaba con una referencia a la roña y la patera (299). Una de esta “proclamas” es que se extiendan pajas y helechos por el suelo de los establos (*subter humum*, 298). La preposición *subter* aparece siete veces en la *Eneida* y ocho en Lucrecio, pero sólo (quizá) una vez más en las *Geórgicas*, en un pasaje de tono elevado⁶⁰. Del chivo, dice Virgilio, muchos aprovechan las barbas (*barbas incanaque menta*, 311) para usos náuticos y militares (313). En la *Eneida*, la frase *crinis incanaque menta* se aplica al rey Numa, en el marco de la profecía de Anquises (6.809). A partir de varios indicios, Norden sospecha que allí Virgilio incorpora una frase de Ennio. *Velamen* (313) es intensamente poético. En la *Eneida*, el término se utiliza tres veces: dos para describir el espléndido velo que Eneas obsequia a Dido (1.649, 711), y una para las *uestis purpureas* con las que los troyanos cubren el cuerpo de Miseno (6.221). Mynors se muestra algo inquieto por la aparición del vocablo: “why Virgil wrote *uelamina* we do not know”. Si la intención, como decimos, es lúdica, no hay ninguna razón para extrañarse. Más visible aún es el uso de arcaísmos. Así por ejemplo *olim*, como correlativo de *cum* (303) o, mucho más notorio, el empleo de *quam magis* en la des-

⁵⁸ El color de *incipiens* es similar al de *principio* cuando se utiliza para dar comienzo a una sección (cf. 2.9 y 4.8, con Mynors), un giro frecuente en Lucrecio.

⁵⁹ cf. *OLD* s.v. (en 1c se citan varios empleos humorísticos).

⁶⁰ *G.* 2.157: *adde tot egregias urbes operumque laborem, / tot congesta manu praeruptis oppida saxis / fluminaque antiquos subter labentia muros*. No obstante, Thomas tal vez tenga razón al leer *subterlabentia* (cf. *Ecl.* 10.4, *cum fluctus subterlabere Sicinos*). En todo caso, el tono en 2.157 es muy elevado. En ese verso, que marca un momento culminante en las *laudes Italiae*, Virgilio ensalza la obra de los antepasados itálicos, que sentaron las bases de Roma. Sobre *subter*, cf. *KS* (2.1.572): “selten, klassisch und vorklassisch ganz vereinzelt”.

cripción de la milagrosa productividad de las cabras: *quam magis exhausto spumauerit ubere mulctra, / laeta magis pressis manabunt flumina mammis* (309-10)⁶¹. Un sorprendente arcaísmo probablemente hayamos de ver también en el verso 305. Las cabras, dice Virgilio, no requieren un cuidado menor que las ovejas. Prácticamente todos los editores modernos imprimen el verso de esta manera: *hae quoque non cura nobis leuiore tuendae*. No obstante, en tres de los cuatro testimonios antiguos para este pasaje se lee *haec* (*schedae Vaticanae*, Mediceo, Romano). En el caso del Mediceo, *haec* viene junto con *tuenda* (que es la lectura de Servio). La lectura moderna (*hae ... tuendae*) sólo se nos transmite en el Palatino. La propuesta de Servio y el Mediceo (*haec ... tuenda*, neutro) debe descartarse de inmediato. Como apunta Mynors, este uso “figurado” exigiría que el lector sobrentienda un *quam illa quae de ouibus diximus*, “which makes an unreasonable demand on his imagination”. Además, es evidente que el texto pide un femenino plural:

post hinc digressus iubeo frondentia <u>capris</u>	(300)
arbuta sufficere et fluuios praebere recentis	
...	
<u>hae</u> quoque non cura nobis leuiore tuendae	(305)

De modo que, o se lee *hae* (el femenino plural usual), o se lee *haec* (un femenino plural arcaico que aparece en Plauto, Lucrecio, Cicerón y otros; cf. KS 1.601). A partir de los elementos que hemos considerado hasta ahora, es claro que el uso de un arcaísmo resulta plausible. Más importante aún, la presencia original de un arcaísmo permite explicar fácilmente la corrupción textual: es natural pensar que un escriba pudiera extrañarse frente a una forma tan rara en poetas de época augustea. En ese caso, el escriba tenía dos opciones: interpretar el *haec* como neutro y cambiar *tuendae* por *tuenda*, como hacen Servio y el Mediceo, o cambiar el arcaico *haec* por el mucho más usual *hae*, como hace el Palatino y los editores modernos. En todo caso, el pasaje presenta elementos suficientes como para reconocer la voluntad de juego que lo anima. Después de la lúdica elevación del proemio, el poeta continúa *magno*

⁶¹ Sobre *olim*, cf. Williams. Sobre el valor arcaico de *quam magis* (*quam* aparece en lugar de *quo* o *tanto*) se pronuncian Quintiliano (9.3.15) y Donato (*Ars Minor* 596.17 Holtz). El esquema en su forma plena aparece en *Aen.* 7.787-88: *tam magis illa fremens et tristibus effera flammis / quam magis effuso crudescunt sanguine pugnae*.

cum ore durante una veintena de versos. Pero hacia el verso 314 (μηδὲν ἄγαν) el juego se abandona y la instrucción retorna a sus cauces habituales.

Otras veces estas oscilaciones de tono se combinan con juegos de registro. A veces durante unos pocos versos, a veces en pasajes más prolongados, el poeta intercala vocablos o expresiones que remiten a otros géneros o esferas de actividad, provocando yuxtaposiciones e incongruencias de varios tipos. Un ejemplo breve tenemos en el libro 4. Después de presentar algunos asombrosos detalles acerca de la organización política de la colmena, Virgilio se refiere a la cuestión de la divinidad de las abejas (219-27). La idea, según se deduce de un pasaje de Aristóteles (GA 761a5), era un lugar común en el mundo antiguo. Cuál era la opinión del poeta acerca de esta cuestión, es difícil decir. La teoría se presenta con cierta distancia (*quidam ... dixere*), y en la explicación Virgilio confunde o combina nociones de procedencia diversa⁶². En todo caso, el poeta se entretiene un momento con esta idea. El pasaje siguiente, que se ocupa de la recolección de la miel, comienza en estos términos:

Si quando sedem augustam seruataque mella
thesauris relines, prius haustu sparsus aquarum
ore faue fumosque manu praetende sequacis. (228-30)

A partir de lo que se ha dicho acerca de la divinidad de las abejas, el poeta se refiere a la colmena como si fuera un *templum*. Las connotaciones de *sedem* en este sentido son evidentes (cf. *OLD* s.v. 5a). El adjetivo *augustus* se utiliza dos veces en la *Eneida*, ambas en torno a la figura del rey Latino: la primera en 7.153, aplicado a su sacra ciudadela (*augusta ad moenia regis*); la segunda en 170, en la imponente descripción del templo (*tectum augustum, ingens...*)⁶³. Con *thesaurus*, naturalmente, uno piensa en las cámaras secretas

⁶² Como observa Conington, Virgilio entremezcla aquí dos doctrinas diferentes: 1) hay algo divino en las abejas (e.g. Arist.); 2) las abejas, como el resto de la creación, participan del *anima mundi* (platónicos, estoicos). La primera se rechaza en 1.415, a propósito de los cuervos; la segunda es la misma que expone Anquises en *Aen.* 6. La distancia, en todo caso, no manifiesta necesariamente una actitud despectiva, como piensa Erren: "Vergil nennt keinen Namen und behandelt die Theorie wie ein obskures Vorkommnis der jüngeren Vergangenheit, obwohl sie von berühmten Philosophen seit alten Zeiten beharrlich vertreten wird ... Dafür klingt *quidam dixere* sehr abschätzig".

⁶³ En estos pasajes, *augustus* no significa meramente 'augusto' o 'majestuoso'. Como observa Horsfall (*ad Aen.* 7.153), en la *Eneida* el rey Latino se presenta como un proto-Numa. cf. Fordyce (id.): "*augustus*, belonging to the family of *augere* ... is used of what has received divine blessing". Como dice Ovidio: *quis locus est templis augustior?* (*Tr.* 2.287).

de los santuarios (θησαυροί)⁶⁴. De este modo, la recolección de la miel es casi como una profanación, y de allí la necesidad de purificarse (*haustu sparsus aquarum*), de mantener un respetuoso silencio (*ore faue*) y de realizar las oportunas ofrendas (el *fumosque manu praetende sequacis* hace pensar en un incensario)⁶⁵. Es muy ingeniosa la forma en que el poeta suscita este doble sentido a partir de las operaciones habituales del apicultor⁶⁶. Así, en un plano más literal, la limpieza y la parsimonia se justifican porque las abejas son muy sensibles a olores y ruidos (4.48-50), y el humo, naturalmente, es para espantarlas y evitar sus picaduras. El juego dura unos pocos versos, pero el súbito cambio de tono y la espesa concentración de vocabulario religioso hacen que el humor sea particularmente palpable⁶⁷.

Otras veces estas modulaciones son más prolongadas y proporcionan efectos más diluidos o intermitentes. Así ocurre por ejemplo en el combate de los toros (3.219-41), un vigoroso excursus que el poeta introduce para ilustrar algunas de las perniciosas consecuencias del deseo sexual entre los animales. En la *Enciclopedia Virgiliana*, el pasaje aparece señalado como parodia (cf. Maróti 1987b). No obstante, en poesía épica el motivo se utiliza con frecuencia para ilustrar combates heroicos (cf. A. R. 2.88-89; *Aen.* 12.715-22; *Ov. Met.* 9.46-49; *Stat. Theb.* 6.864-67). El hecho de que la escena aparezca “esaltata da numerosi elementi di tono elevato” no resulta por tanto suficiente como para hablar de parodia. Tampoco se trata precisamente de “un argomento poco impegnativo” (al menos para el mundo de la literatura). Sin embargo, es cierto que la narración contiene algunas pinceladas incongruentes. No es que estos detalles cancelen los efectos patéticos y las resonancias épicas del pasaje. El relato, como señalan la mayoría de los comentaristas, dibuja un *crescendo* poderoso y convincente. Pero hay una serie de elementos que complican y enriquecen la narración, y la colocan un poco a la distancia.

⁶⁴ cf. DS s.v. ‘thesaurus’.

⁶⁵ Sobre los detalles y distintos tipos de pebeteros o incensarios en el mundo antiguo, cf. DS s.v. ‘turibulum’. *Sparsus* se utiliza en contextos rituales en *Aen.* 4.635, 6.230, 636. Sobre el uso ritual de *faueo*, cf. *OLD* s.v. 5a.

⁶⁶ Mattingly (1942), aunque no señala elementos de humor, ha subrayado muy bien las connotaciones religiosas del pasaje.

⁶⁷ La habitual queguera de los comentaristas frente a estas texturas virgilianas ha provocado numerosas (e innecesarias) intervenciones en el texto. Así, Wagner, Conington y Thomas, por ejemplo, prefieren leer *angustam* en lugar de *augustam*, una lectura banal que sólo nos ha transmitido el Romano, y prácticamente todos los editores (incluyendo a Mynors) imprimen *ora foue*, a partir de una corrección del Mediceo, en lugar del mucho mejor atestado *ore faue* (Mediceo, Palatino, DServ., *alii* en Servio).

Algo de esto se advierte cuando uno examina los versos de este pasaje que Virgilio reutiliza en la *Eneida*. En la epopeya, el poeta no sólo modera el tono (prescindiendo de algún homerismo), sino que descarta los rasgos novelescos, minimiza la personificación y procura exonerar el relato de cualquier posible disonancia⁶⁸. Aquí, en cambio, la narración se complace en determinadas yuxtaposiciones. Así, el toro vencido no se aleja simplemente del establo; busca el ‘exilio’ en ‘tierras ignotas’, lejos de los ‘reinos de sus ancestros’:

nec mos bellantis una stabulare, sed alter
uictus abit longequē ignotis exsulat oris,
multa gemens ignominiam plagasque superbi
uictoris, tum quos amisit inultus amores,
et stabula aspectans regnis excessit auitis. (224-28)

Exsulo, aplicado a un animal, es sorprendente. El vocablo (un término técnico⁶⁹) cobra un realce magnilocuente colocado junto a *ignotis ... oris*. En Ovidio, esta última expresión se aplica a Tideo, que se hallaba exiliado en tierras desconocidas (*exulat ignotis Tydeus germanus in oris*, *Ep.* 9.155). Lucano y Estacio, que utilizan el lugar virgiliano en un símil para describir el destierro de sus héroes (Pompeyo y Polinices), substituyen *ignotis ... oris* por expresiones de menor calado⁷⁰. La palabra *ignominia* (otro término técnico del ámbito legal y militar) recibe un énfasis especial por su colocación en el ver-

⁶⁸ cf. *G.* 3.119-223 vs. *Aen.* 12.715-22 y *G.* 3.232-34 vs. *Aen.* 12.104-6. Así, por ejemplo, en el primero de estos pasajes el homérico *ater sanguis* (μέλαν αίμα ο αίμα κελαιόν) se substituye por un *sanguine largo*, y el imponente (y también homérico) *reboant siluaeque et longus Olympus* se cambia por un *gemitu nemus omne remugit*. En la epopeya, por otra parte, los toros no compiten por una *formosa iuuenca*, sino por el dominio de la manada. En el segundo pasaje, el poeta reutiliza dos versos y medio prácticamente intactos, pero introduce un cambio: en lugar de *irasci in cornua discit* se lee *irasci in cornua temptat*, que sin duda minimiza la personificación.

⁶⁹ Sobre los aspectos técnicos del *exsilium*, cf. Cic. *Caec.* 100. *Homines ... confugiunt quasi ad aram in exsilium*, dice Cicerón, [*cum*] *uincula, necs ignominiasque uitant*. Este último es el caso del toro. Parecidas consideraciones merece *relego*, que aparece unos versos más arriba (212). cf. Festo: *‘relegati’ dicuntur proprie, quibus ignominiae, aut poenae causa necesse est ab urbe Roma, alioque loco abesse lege †senatuique† consulto, aut edicto magistratuus* (p. 348 Lindsay).

⁷⁰ Luc. 2.601-2: *pulsus ut armentis primo certamine taurus / siluarum secreta petit uacuosque per agros*; Stat. *Theb.* 2.323-24: *ueluti dux taurus amata / ualle carens, pulsum solito quem gramine...*

so⁷¹. Lucano y Estacio incorporan algo de la coloratura política del modelo (*exul*, Luc.; *iussit, profugo*, Stat.); pero ninguno de los dos subraya el sentido del honor y la ética social del animal. Hay, por supuesto, una nota profunda y patética en la humanización del toro vencido. Sidgwick, Thomas y otros han celebrado muy en particular el detalle del animal contemplando el establo mientras se aleja (*stabula aspectans*)⁷². No obstante, incluso en este caso, la vecindad del *regnis ... auitis* provoca una juntura algo extraña. Mynors censura en *auitis* un toque de efectismo (“a shameless appeal to the reader’s sympathy”). Pero la elevación parece especialmente ideada para provocar un fuerte contraste con *stabula*, que pone en primer plano la naturaleza animal. La yuxtaposición de rasgos animales y humanos resulta particularmente notable en las pruebas a las que se somete el toro para recuperar la ἀτιμία perdida (229-34). El animal (vuelto ya casi un minotauro), coloca todo su empeño en ejercitar sus fuerzas, para lo cual se somete a un duro entrenamiento que comprende dormir a la intemperie, entre duras peñas, y una dieta espartana a base de ásperas hojas y carrizo⁷³. Como se ve, el relato en sus pormenores es un tanto absurdo. Sin embargo, el lector se identifica con la fortuna de este desdichado *amator*. A lo largo del episodio, los elementos patéticos conviven con otros distanciadores. La yuxtaposición de rasgos humanos y rasgos animales proporciona momentos de simpatía y momentos irónicos. La textura del relato es profundamente helenística.

⁷¹ cf. Miles (1980): “it is one of the few instances in Virgil where a single word bridges the main caesura; and while the word accents fall on the first and third syllables, the ictus of the verse falls on the second and last, creating a dissonance that further sets the word off from its context” (189). Sobre el carácter del término son ilustrativos *Caes. Civ.* 3.74.1 y *Cic. Phil.* 7.9.23 (ambos citados en Miles).

⁷² Es curioso que aquí Virgilio utilice *aspectans*. Como apunta Traina (1999: 448), si lo que el texto implica es que el toro se vuelve hacia atrás mientras se aleja, uno esperaría *respectans* o *respiciens*, o algún compuesto con *re-*. Traina piensa que quizá la elección virgiliana señala “uno sguardo interiore” (i.e. “avendo sempre davanti agli occhi”).

⁷³ Hunter (1989) observa que algunos elementos de la narración virgiliana remiten al mundo del boxeo (e.g. *uentosque lacessit / ictibus*; cf. *Aen.* 5.377: *et uerberat ictibus auras*). Según el autor, estas resonancias no son casuales: en la atlética preparación del toro, Virgilio lleva a cabo una lúdica inversión del combate entre Ámico y Polideuces (*A. R.* 2.1-97). En el pasaje de Apolonio, los luchadores se lanzan al ataque ‘como dos toros furiosos que luchan por una novilla que pasta en el prado’ (ἦντε ταύρω / φορβάδος ἀμφὶ βοῶς κεκοτηῶτε δηριάσθων, 88-89). “Whereas Vergil presents his bulls warring over a mate as boxers, Apollonius’ boxers are like bulls warring over a mate” (559). La nota de Hunter es ingeniosa pero no muy convincente. Entre el texto de Apolonio y el de Virgilio no hay ningún punto de contacto directo.

Junto a estas modulaciones de tono y registro, el poema presenta sensibles modulaciones de voz. Como apunta Schiesaro (1993): “La pluralità delle forme di *Anrede* caracteriza il poema in tutta la sua estensione, e gli conferisce un’insolita varietà di modulazioni tonali: l’esortazione diretta, la partecipazione affettiva del narratore, l’affermazione distaccata di verità certe” (137). Por lo general, la actitud del narrador varía con la materia y contexto. A veces, sin embargo, el poeta juega con su rol de *magister*. Algo de esto parece haber en una de las secciones dedicadas a la vid (2.408-15). El poeta comienza en el tono didáctico habitual, encareciendo el laboreo inagotable que la viña requiere a lo largo de todo el año (397-407). Estos versos, y los versos que cierran el pasaje (416-19), contienen varios guiños a la tradición didáctica arcaica (Thomas 1995: 204). La alusión, sin embargo, resulta particularmente marcada en el panel central. Aquí el estilo se vuelve inesperadamente catoniano:

primus humum fodito, primus deucta cremato
sarmenta, et uallos primus sub tecta referto;
postremus metito. bis uitibus ingruit umbra,
bis segetem densis obducunt sentibus herbae;
durus uterque labor: laudato ingentia rura,
exiguum colito. (408-13)

La forma epigramática y sentenciosa, el modo paratáctico y la insistente búsqueda del contraste emula el estilo ceremonioso de autores arcaicos. La asombrosa concentración de imperativos de futuro (6 en 6 versos) no tiene paralelo en la literatura de la época⁷⁴. La forma es arcaica y apunta al comienzo de la tradición técnica (Thomas). Frecuente en Catón (el *de Agricultura* contiene unos 200 ejemplos), en tratados posteriores el imperativo futuro va cayendo en desuso: Varrón sencillamente no lo utiliza, y en Columela y en Plinio es bastante raro (cf. A. Watson 1991: 334). En las *Geórgicas*, Virgilio lo intercala esporádicamente y en forma aislada, sobre todo para agregar alguna nota de color (1.187; 2.197, 425; 3.206; 4.61). Aquí, en cambio, el poeta por un momento nos habla con la voz de un tiempo remoto. Otros elementos del pasaje apuntan en la misma dirección. En el *laudato ingentia rura, / exiguum colito*, Columela (1.3.8-9) supone que Virgilio incorpora un proverbio antiguo, y Servio, llevado probablemente por el color general del

⁷⁴ cf. KS 2.1.196-99. Sobre el desarrollo diacrónico del imperativo futuro, cf. Blase (1903: 237-39).

pasaje, atribuye el dicho al propio Catón⁷⁵. Sin duda, la estructura antitética de la primera frase (*primus / postremus*) recuerda un dicho de Catón sobre una de las obligaciones del *uilicus* (*Agr.* 5.5): *primus cubitu surgat, postremus cubitum eat*⁷⁶. Sería exagerado suponer que el pasaje se halla animado por una intención paródica. En el caso de la vendimia, el aire arcaico no desentona con la venerable antigüedad de la materia tratada. Con todo, la reproducción mimética de un estilo didáctico arcaico no pasaría desapercibida para un lector contemporáneo. En el libro 1 de las *Res Rusticae*, uno de los personajes del diálogo (Escrofa) cita varios pasajes de un tratado de agricultura antiguo (2.22-28). Las citas provocan un estado de hilaridad general en la compañía. Si bien las críticas de Escrofa se orientan al contenido (la obra, según parece, incluía temas irrelevantes), la reacción de los interlocutores enseña que parte del regocijo proviene del estilo anticuado del autor⁷⁷. Evidentemente, los versos citados de Virgilio no persiguen un efecto humorístico de este tipo. Pero la textura general del pasaje (sin paralelo en las *Geórgicas*) sugiere que por un momento el poeta se divierte en su rol de educador.

En el pasaje anterior, el poeta se dirige al lector en un tono grave y perentorio. Sus preceptos adquieren un aire intangible y eterno, como la ley grabada en la piedra. En otros lugares, en cambio, el maestro se coloca junto al

⁷⁵ Según se ha indicado a menudo, la sentencia virgiliana contiene una ingeniosa inversión de un verso de Hesíodo: νῆ' ὀλίγην αἰνεῖν, μεγάλη δ' ἐνὶ φορτία θέσθαι (*Op.* 643).

⁷⁶ Erren ha notado una buena dosis de humor en todo esto. No obstante, el autor exagera un tanto este aspecto. Es posible que hayamos de ver, según dice, “una pizca de sal ática” en el juego con Hesíodo. Pero Erren se equivoca cuando afirma que la frase del *primus / postremus* contiene un chiste: “Das ist ja wohl ein Witz. Wenn man als erster die Rebstöcke wegräumt, wo hängt man dann solange die Trauben hin, die man als letzter abernten will? Wenn man aber alles stehen läßt, bis man als Letzter geerntet hat, werden die andern schon aufgeräumt haben, während man noch keltert! Die Antithese von Cato ... erfährt hier eine witzig-paradoxe Wendung”. Esto es sencillamente erróneo. *Primus* y *postremus* aquí no deben interpretarse en un sentido demasiado literal. *Primus* significa ‘lo antes posible’ (Mynors: ‘in good time’; Conington: ‘the sooner the better’); *postremus*, ‘lo más tarde que puedas’. Aquí no se trata de chistes y paradojas, sino de una determinada textura, de una modulación tonal.

⁷⁷ Thomas: “there is clearly amusement at the *style*, as well as the content”. cf. también Thomas (1995): “there can be no doubt that this style seemed simply archaic and offbeat in Varro’s Rome at the end of the republic” (204). Los pasajes que cita Escrofa son los siguientes: *cucumerem anguinum condito in aquam eamque infundito quo uoles, nulli accedent; uel fel bubulum cum aceto mixtum, unguito lectum* (2.25); *ego tui memini, medere meis pedibus, terra pestem teneto, salus hic maneto in meis pedibus* (2.27). Ambos provienen del tratado de agricultura de los Saserna (padre e hijo), de principios del s. I a. C. (cf. *RE* 8.2512-13).

discípulo y participa activamente de aquello que describe. Así, en uno de los ejemplos citados más arriba (*vid. supra*, p.117), el poeta nos habla como si realmente se paseara entre los establos (cf. *post hinc digressus*). Algunas veces su participación alcanza niveles dramáticos. Según la materia y contexto, estas intervenciones provocan efectos diversos: a veces sugieren entusiasmo (2.393-96), a veces gran patetismo (4.490-91), algunas veces humor (1.456-57). Un ejemplo de esto último hallamos en uno de los capítulos dedicados al ganado menor, en una breve sección sobre serpientes (3.414-39). La narración comienza en un tono didáctico general y un tanto libresco (cf. *disce*, 414). Maestro y discípulo se hallan lejos del escenario que se describe: el *saepe* (416) y los perfectos gnómicos (*delituit, fugit*, 417; *fouit*, 420) indican que el *magister* se refiere a una situación general. La fumigación, dice, es una precaución esencial para alejar a las culebras del rebaño. De lo contrario, éstas a menudo se refugian en el suelo de los pesebres. De pronto, la amenaza hipotética cobra vida (“look, there’s a *coluber*, what did I tell you?”, Mynors):

cape saxa manu, cape robora, pastor,
tollentemque minas et sibila colla tumentem
deice! iamque fuga timidum caput abdidit alte,
cum medii nexus extremaeque agmina caudae
soluuntur, tardosque trahit sinus ultimus orbis. (420-24)

Hay un dejo pantomímico en esta apremiante intervención del *magister*. Para apreciar el humor de la escena en toda su fuerza, sin embargo, el lector debe ser capaz de advertir las implicaciones de un marcado juego intertextual que Virgilio establece con Nicandro. El intertexto se anuncia en los primeros versos del pasaje: *disce et odoratam stabulis accendere cedrum / galbanoque agitare grauis nidore chelydros* (414-15). Varios detalles provienen de la correspondiente sección de los *Theriaca*⁷⁸, e incluso el *disce* (sólo aquí en las *Geórgicas*) imita un modismo característico en la obra del poeta griego⁷⁹. Los ecos se intensifican en la descripción de la culebra: allí Virgilio evoca un pasaje que describe la cobra egipcia (157-89), una de las más gran-

⁷⁸ ναὶ μὴν καὶ βαρύοδμος ἐπὶ φλογὶ ζωγρηθεῖσα / χαλβάνη ἄκνηστὶς τε καὶ ἡ πριόνεσσι τομαίη / κέδρος, πουλυόδοισι καταψηχθεῖσα γενείοις, / ἐν φλογίῃ καπνηλὸν ἄγει καὶ φύξιον ὁδμήν (51-54).

⁷⁹ Nicandro utiliza a menudo expresiones análogas para dar comienzo a una sección: δῆεις (373, 384, 394, 714); πεύθεο (700); πιφαύσκεο (411, 637, 725); φράζεο (157, 541, 589, 656, 759); φράζεο δαεῖς (438). cf. Cazzaniga (1960a: 22).

des del continente africano⁸⁰. Nicandro la califica de ‘asesina’ (φοινήεσσαν, 158). Como ha visto Cazzaniga (1960b), el humor de estos versos proviene de que Virgilio utiliza un portentoso lugar de Nicandro para narrar una anodina realidad cotidiana. Basta una pedrada, un varazo, y esta hidra heraclea huye despavorida⁸¹. Sin duda, las serpientes proporcionan un peligro real para el rebaño, y en consecuencia el agricultor debe tomar medidas. Pero las implicaciones simbólicas del pasaje no deben exagerarse. La lúdica intervención del poeta ciertamente pone reparos a la exagerada reacción de algunos comentaristas⁸². En los versos que siguen (425-39), Virgilio se concentra en una especie particular. El tono del relato se eleva, y la narración se colora con elementos épicos (e.g. *postquam*, 432). El intertexto con Nicandro es particularmente intenso⁸³. Sin duda, la textura de este segundo pasaje es diferente a la del anterior. En estos versos la alusión a Nicandro proporciona realce y no se utiliza como un elemento distanciador. No obstante, aquí también el poeta interviene de forma inesperada⁸⁴, y la narración contiene algún rasgo fantástico y novelesco⁸⁵. En todo caso, resulta claro que con Virgilio nos hallamos lejos de la presentación nicandrea de las serpientes. Como observa Cazzaniga (1960b): “Qui il poeta latino oppone alla concezione nicandrea dei κνώδαλα γαίης, tremendi nella rovina recata all’uomo, il bonario sorriso della più modesta realtà quotidiana” (35).

⁸⁰ cf. *tollentemque minas et sibila colla tumentem* vs. ψαφαρός δ’ ἀναπίμπραται αὐχὴν / ἄκριτα ποιφύσσοντος ὄτ’ ἀντομένοισιν ὄδουροις / ἄϊδα προσμάξῃται ἐπὶ ζαμενὲς κοτέουσα (179-81). En el *fuga timidum caput abdidit alte*, Virgilio invierte (lúdicamente) un detalle de la descripción del modelo: λευγαλέον δ’ ἀνὰ μέσσα κάρη πεφρικὸς ἀείρει (167).

⁸¹ “Qui Virgilio interpreta la materia nicandrea con la tranquila abitudine del contadino, avvezzo a liberarsi agevolmente, o in un modo o nell’altro, dei molesti serpenti: e questa visione di un mondo di rettili così tipicamente antinicanrea, in uno squarcio che volutamente fa eco a Nicandro, non può essere destituita di un suo significato” (Cazzaniga 1960b: 36).

⁸² cf. Thomas: “One of the most chilling and powerful passages in Virgil”. Putnam (1979: 13-15) afirma que la imagen que cierra el pasaje (*arduus* [sc. *anguis*] *ad solem et linguis micat ore trisulcis*) indica que a pesar de las precauciones del agricultor la serpiente se alza con el triunfo, y que esto sugiere que la amenaza que proporcionan es indestructible.

⁸³ Virgilio sigue de cerca la descripción del χέρσυδρος (*Ther.* 359-71), una serpiente anfibia que el poeta sitúa en la región de Calabria.

⁸⁴ *ne mihi tum mollis sub diuo carpere somnos / neu dorso nemoris libeat iacuisse per herbas, / cum positis nouus exuuiis nitidusque iuuenta / uoluitur, aut catulos tectis aut oua relinquens, / arduus ad solem et linguis micat ore trisulcis* (435-39).

⁸⁵ cf. esp. el detalle de los ‘cachorros’ (*catulos*, 438) que la serpiente, en su furia, abandona sin miramientos, un elemento que Virgilio descarta al reutilizar estos versos en la *Eneida* (2.473-75), sin duda por juzgarlo inapropiado para un contexto épico.

3. Pan y la Luna

En la sección anterior hemos visto ejemplos de modulaciones y juegos tonales en pasajes más o menos prolongados. En los párrafos que siguen nos ocuparemos de formas de humor más puntuales y localizadas. No se trata ya de texturas, modulaciones o juegos de rol –como en ejemplos anteriores–, sino de chispas de ingenio que el poeta intercala aquí y allá para iluminar el relato de varios modos. La sección se articula en dos partes. En la primera se presentan ejemplos de agudezas o notas de ingenio en pasajes de tipos diversos. En la segunda se aborda el problema de los acrósticos, una cuestión a la que se ha dedicado una atención algo desmesurada en los últimos tiempos.

Agudezas o chispas de ingenio se encuentran dispersas a lo largo de todo el poema (salvo, quizá, en el episodio dedicado a Aristeo, que tiene un registro muy diferente). Muchas son leves o demasiado obvias como para dedicarles algún comentario. Otras son difíciles de agrupar o explotar. En lugar de ofrecer un veloz catálogo de minucias –algo que no encajaría muy bien con los objetivos de este estudio–, resulta más provechoso enfocar la discusión en unos pocos ejemplos significativos. En lo que sigue, por tanto, nos concentraremos en agudezas de un solo tipo: las que se utilizan para introducir una pincelada de color en los versos finales de un pasaje. Éstas ocurren indistintamente en viñetas campestres, en algunos excursos mitológicos e incluso al final de porciones didácticas. Un ejemplo del primer tipo hallamos al final de una de las secciones meteorológicas, hacia la mitad del libro 1 (259-75). El poeta comienza con tareas que pueden realizarse en días lluviosos (afilarse una reja de arado, tejer una cesta, moler grano). Luego recomienda algunas actividades para días festivos (quemar zarzas, curar ovejas, preparar trampas para pájaros). A menudo el agricultor aprovecha estos días para ir al mercado:

saepe oleo tardi costas agitator aselli
uilibus aut onerat pomis, lapidemque reuertens
incusum aut atrae massam picis urbe reportat. (273-75)

La imagen del campesino marchando a lomo de burro es profunda y absorbente, y tiene algo crepuscular. La lentitud trabajosa de estos versos parece acentuar la distancia entre el campo y la ciudad (cf. Nelson 1998: 153-54). No son muchos los lugares del poema en los que vemos al campesino involucrado en tareas de este tipo. La humildad de la escena despierta un fuerte sen-

timiento de empatía en el lector. A pesar de todo, el poeta intercala una pequeña agudeza en la descripción. El humor yace aquí en la juntura *agitator aselli*. En todos los ejemplos que se nos han conservado –más allá de algún uso metafórico–, el vocablo *agitator* se aplica siempre a un auriga⁸⁶. En la *Eneida*, el término aparece referido a Automedonte (2.476), el cochero de Aquiles y, en cierto sentido, el cochero por antonomasia (cf. Cic. *S. Rosc.* 98). Como ha visto Lyne (1989), la aplicación de este término al conductor de un borrico implica un momento lúdico: “He chooses the word because, I think, it can yield the general sense ‘driver’ ... and at the same time allows him to pun humorously on the sense ‘charioteer’” (124). No obstante, el empleo virgiliano es aún más ingenioso. Según ha mostrado Thuillier (2004), en el universo del *circus* y los *ludi circenses* las palabras *agitator* y *auriga* no son sinónimos⁸⁷. El primer término designa un ‘auriga *vedette*’, esto es, el que conducía las cuadrigas. En las inscripciones de la época, los más ilustres cocheros de los *maxima spectacula* aparecen invariablemente designados como *agitatores*. Cuando el cochero no tenía el talento o la edad suficiente para aspirar a tal dignidad, entonces era simplemente un *auriga*, es decir, un *bigarius* (conductor de un carro de dos caballos). Hay, por tanto, una marcada (y divertida) incongruencia en la juntura *agitator aselli*, algo que el poeta subraya de varios modos: en el adjetivo que se aplica al animal (*tardi*), en el ritmo pesado y lento del *oleō tārđī cōstās*, en el disco de piedra, en la masa de pez. Para un lector romano, habituado sin duda al vocabulario y los giros del *Circus Maximus*, la aproximación de los vocablos *agitator* y *asellus* debe haber comportado “une alliance de termes piquante” (Thuillier 2004: 313). Para nosotros –contemporáneos de Schumacher y el Gran Premio de Mónaco– una juntura aproximada sería: ‘el laureado piloto de un carro lento’.

En excursos mitológicos, a veces estas chispas y agudezas agregan notas de sensibilidad ovidiana. En el libro 3, por ejemplo, en una de las secciones sobre ganado mayor, el *praeceptor* ofrece pautas para reconocer y seleccionar un buen semental (72-88). Las connotaciones épicas y militares del caballo permiten una marcada elevación en el tono, y el poeta explota este aspecto. La sección se cierra con varios *exempla* mitológicos. Los primeros tres (los corceles de Pólux, Marte y Aquiles) continúan con la línea ascendente de los versos anteriores:

⁸⁶ El *TLL* cita este único ejemplo bajo la rúbrica *actor pecoris* (1.1329.61). Evidentemente, se trata de un apartado confeccionado *ad hoc*. Igualmente el *OLD*, que cita sólo el lugar virgiliano en un apartado fantasma titulado: “One who drives (animals), a driver”.

⁸⁷ Las pruebas se hallan reunidas en un artículo anterior del mismo autor (Thuillier 1987).

talis Amyclaei domitus Pollucis habenis
 Cyllarus et, quorum Grai meminere poetae,
 Martis equi biiuges et magni currus Achilli. (89-91)

Pero el cuarto contiene una pequeña sorpresa:

talis et ipse iubam ceruice effundit equina
 coniugis aduentu pernix Saturnus, et altum
 Pelion hinnitu fugiens impleuit acuto. (92-94)

Con el *talis et ipse* (en anáfora al *talis* del primer verso), la narración parece encaminarse a un punto culminante. Esto es lo que promete la vigorosa progresión del verso 92, y la espléndida imagen del corcel con las crines al viento. En lugar de ello, el lector se topa con una extravagante referencia a Saturno. Según sabemos por Apolonio (2.1231-41), Saturno tomó la forma de un caballo para burlar a su esposa Rea, que lo sorprendió en flagrante junto a Fílira. La intención lúdica del poeta se advierte de inmediato en la colocación de las palabras, y en particular del *pernix*, a continuación del *coniugis aduentu* ('rápido por la llegada de su esposa'). Con la estrepitosa fuga de Saturno, el *crescendo* de los versos anteriores desemboca en un anticlímax. Conington se muestra algo molesto por esta agudeza: "These mythological allusions are obviously intended to ennoble the subject; but they tend to injure its genuine character". Wilkinson (1969) la juzga más propia de Ovidio que de Virgilio: "Saturn turning himself into a stallion to conceal an amour from his wife and whinnying over the slopes of Pelion is a grotesque conception more suitable to Ovid's *Metamorphoses*" (183-84)⁸⁸. Es cierto que estas chispas de *dicacitas* son frecuentes en las *Metamorfosis* (cf. e.g. 2.847-58). Es erróneo, sin embargo, pensar que una nota de este tipo no tiene lugar en las *Geórgicas*. Ciertamente, el carácter grotesco del episodio no proviene de un intento fallido por ennoblecer la materia, como supone Conington. La disparidad entre lo que el pasaje promete y lo que ofrece forma parte de una maniobra calculada por el poeta. Virgilio, por otra parte, no atenúa el carácter

⁸⁸ Otros autores han sido más indulgentes. cf. e.g. Ercole (1931): "Qui lo spunto s'allarga in una rapida scena che ci fa sorridere con la visione del più antico e venerando nume, costretto a nascondere la sua maestà nella figura di un cavallo per sottrarsi alle furie di una moglie gelosa, come un misero mortale" (147). Incluso Thomas, habitualmente tan reacto a estas texturas, reconoce la sal de este verso: "The position of *pernix* after *coniugis aduentu* creates some humour".

helenístico de la historia, como piensa Frenzt (1967: 121-22). La imagen que cierra el pasaje, en la que vemos al dios-caballo llenando el Pelión de relinchos eufóricos, enseña que el poeta se regodea en los pormenores más lúdicos del episodio. Hay, además, una doble ironía en el enfático *pernix*: como es sabido, de la unión de Saturno y Fílira nació el centauro Quirón, un detalle que sugiere que la transformación en equino tal vez se efectuó demasiado pronto.

Un detalle ovidiano tenemos también en los amoríos de Pan y la Luna, al final de una breve sección sobre la lana (3.384-93). El poeta presenta algunos consejos sobre cómo obtener un producto de calidad. Lo más importante, dice, es procurarse un rebaño blanco, y para esto la elección del carnero es fundamental. Su cuerpo, naturalmente, debe ser blanco, pero esto no es suficiente: si tuviera manchas negras en la lengua, por ejemplo, habría que descartarlo de inmediato, pues esas manchas podrían pasar al vellón de los pequeños. Nunca hay que dejarse engañar por las apariencias. Esto, según dicen, es lo que una vez le ocurrió a la Luna:

munere sic niueo lanae, si credere dignum est,
Pan deus Arcadiae captam te, Luna, fefellit
in nemora alta uocans; nec tu aspernata uocantem. (391-93)

La exquisita *lasciuitas* de estos versos no tiene paralelo en las *Geórgicas*. Thomas comenta: “With the double epanalepsis *te ... tu, uocans ... uocantem*, the apostrophe to *Luna*, and the progression from [*te*] *uocans* to *nec tu aspernata uocantem*, the lines have an appealingly whimsical tone, evident in much Alexandrian poetry”. Según Macrobio (5.22.10), Virgilio tomó la fábula de Nicandro. Aunque no conocemos los detalles concretos de esta versión, las líneas generales del episodio resultan claras: *Pan cum Lunae amore flagraret, ut illi formosus uideretur, niueis uelleribus se circumdedit atque ita eam ad rem ueneriam illexit* (DServ.)⁸⁹. Algunos críticos, basándose en el *si credere dignum est*, han pensado que Virgilio toma distancia con respecto a

⁸⁹ La versión que propugna Servio no se aviene bien con el tenor del pasaje virgiliano: *qui spretus pauit pecora candidissima et sic eam in suos inlexit amplexus*. Tampoco es necesario suponer que aquí haya metamorfosis (algo que provoca una cierta disonancia con el *uocans*). La comparación resulta mucho más apropiada si suponemos que Pan simplemente se envuelve en una cándida piel. Como observa Frenzt (1967: 130), Virgilio utiliza la historia mitológica en un sentido equivalente a nuestro “lobo con piel de cordero”.

la fábula que reproduce⁹⁰. Esto es no sólo ingenuo, sino que malogra el propósito y tono de todo el pasaje. Aquí no se trata de *diffidentia* o prudencia en el uso de fuentes documentales. La cláusula, con una buena dosis de ironía calimaquea, expresa la avergonzada incredulidad de un poeta devoto que no se atreve a poner en duda la castidad de Ártemis-Diana (cf. Cazzaniga 1960a: 20). Como ha visto bien Della Corte, hay “una tenue nota di malizia” en la última frase, que el poeta agrega como un *afterthought*: *nec tu aspernata uocantem*. La frase tiene algo de guiño complaciente, y a la vez algo de lúdico reproche. Hay, además, un dejo suspensivo al final del pasaje, como si el poeta invitara al lector a considerar los detalles velados del episodio.

En pasajes didácticos, estas chispas o notas de agudeza son más sutiles. En el libro 1, por ejemplo, siguiendo el modelo de Hesíodo, Virgilio incluye un breve lunario (276-86). El tratamiento es sumario y característicamente selectivo: 11 versos por unos 60 de Hesíodo (*Op.* 765-828), de los cuales 6 se consumen en una viñeta mitológica. Frente a la rica casuística del poeta griego, Virgilio sólo menciona tres días: el 5 (nefasto), el 17 (fasto) y el 9 (mixto). Como observa Wilkinson (1969), uno tiene la impresión de que el poeta latino no se toma la cuestión demasiado en serio⁹¹. “To a great extent”, apunta Farrell (1991), “his imitation of the ‘Days’ is simply a game of forms” (120). En todo caso, el movimiento general del pasaje es bastante curioso⁹². Después de una breve frase introductoria (276-77), la sola mención del día 5 conjura toda la majestad de una gigantomaquia (277-83); aquí el tono se eleva y la narración se colora con homerismos. La última imagen (Júpiter trocando desde el Olimpo) provoca un fuerte contraste con la manera del verso siguiente, cuando el poeta retoma el modo didáctico habitual: *septima post*

⁹⁰ cf. Frenzt (1967): “Und weil der *fabulosus Nicander* –so nenne ihn jedenfalls Didymos– Vergils Gewährsmann sei, füge der Dichter das zweifelnde *si credere dignum est* hinzu” (130); Della Corte: “l’inciso è un tipico prodotto della serietà erudita, con cui Virgilio critica i mitografi ellenistici”; Thomas: “[The phrase] expresses *diffidentia*, perhaps of a specific literary source”. Esta opinión se origina en Macrobio: *Nicander huius est auctor historiae, poeta quem Didymus, grammaticorum omnium quique sint quique fuerint instructissimus, fabulosum uocat. Quod sciens Virgilius adiecit: ‘Si credere dignum est’: adeo se fabuloso usum fatetur auctore* (5.22.10).

⁹¹ “His treatment is so perfunctory ... that it is clear that he attached no importance to the subject except as a reminder of Hesiod” (58). M. L. West (1978: *ad Op.* 779) dice que la de Virgilio es “[a] cursory and irresponsible imitation”. Putnam (1979: 46 n.36) también indica que el tratamiento de Virgilio sugiere distancia.

⁹² Cazzaniga (1960b: 36-39) señala varios toques de ironía en este pasaje. No todo lo que dice el autor, sin embargo, es enteramente convincente.

decimam felix et ponere uitem / et prensos domitare boues et licia telae / addere (284-86). El contraste es aún mayor con respecto a la frase final:

nona fugae melior, contraria furtis. (286)

Esta inesperada *sententia* ha provocado alguna perplejidad entre los críticos. Servio comienza: *non, ut stultis uidetur, Vergilius aut fugam seruis suadet, aut eis indicat dies, quibus se a rapinis abstineant*. Luego propone leer *fuga* en sentido metafórico (como sinónimo de *profectio* o *cursus*). En todo caso – prosigue –, una fuga también puede ser algo noble, *ut siquis hostem, siquis imminentem tyrannum, siquis saeuum iudicem fugiat*. De forma parecida, los *Scholia Bernensia* señalan que *fuga* en este contexto es equivalente a *nauigatio*. Otros comentaristas muestran diferentes grados de sorpresa, pero ofrecen explicaciones plausibles (e.g. Heyne, Keightley, Conington, Thomas). Evidentemente, en un contexto rural –y en particular en un lunario–, *fuga* sólo puede referirse a la fuga de esclavos. En cuanto a *furtum*, su sentido es el obvio⁹³. Lo sorprendente, y lo que parece haber inquietado a muchos, es que Virgilio introduce dos elementos que se hallan completamente ausentes del universo rural que pinta el poema. Los esclavos, aunque implícitos (cf. Thibodeau 2011: 45), no se refieren jamás en las *Geórgicas*, y sus campesinos son singularmente virtuosos y humildes, “and possess little that would attract a thief” (Mynors). El humor, sin embargo, no proviene de esta momentánea ruptura de la ilusión, sino de la forma abrupta en que Virgilio entrelaza estos dos factores: ‘el día 9 puede que se te escape algún esclavo; pero al menos no te robarán’⁹⁴.

Un fenómeno de un tipo diferente, pero sin duda relacionado con los ejemplos que hemos considerado hasta ahora, es el acróstico. En contextos literarios, el acróstico por lo general presupone un momento lúdico y revela una nota de ingenio similar a la de otros juegos textuales (anagramas, palíndromos, etc.)⁹⁵. Los testimonios sugieren que los antiguos prestaron una

⁹³ Extrañamente, La Cerda –basándose en un comentario de Cesáreo– piensa que *furta* aquí puede tomarse en dos sentidos, *tam rapinarum quam Veneris*.

⁹⁴ La contraposición y vinculación de la *fuga* y el *furtum* resulta evidente en el orden quiástico de la frase: *nona fugae melior, contraria furtis* (cf. 2.412: *laudato ingentia rura, / exiguum colito*).

⁹⁵ La función del acróstico, naturalmente, varía con el contexto. Según los casos, el artificio puede tener una función pedagógica, mnemotécnica, mágica, o incluso puede garantizar la autenticidad o estabilidad de un texto. Sobre acrósticos en el mundo antiguo, cf. esp. *RE* 1.1200-7, Vogt (1967) y Courtney (1990a).

atención especial a estas cuestiones⁹⁶. En los poetas alejandrinos se han detectado varios⁹⁷, y según Cicerón (*Div.* 2.111), Ennio rubricó uno de sus poemas con un acróstico que rezaba: Q. ENNIUS FECIT. En función de estos precedentes, muchos se han lanzado a la caza de acrósticos en la literatura de época augustea (cf. esp. Damschen 2004). En Virgilio se han detectado cerca de una docena, de los cuales al menos dos se consideran generalmente aceptados. La nota de escepticismo que destilan las observaciones que siguen tal vez aconsejaría dejar la cuestión a un lado y pasar a examinar otros temas. No obstante, en los últimos años el fenómeno se ha puesto verdaderamente de moda, y a esta altura resulta difícil ignorar el caudal de bibliografía que se ha ido acumulando. La cuestión, además, proporciona una buena ilustración sobre el problema de la intención, al que nos referimos en el primer capítulo de este trabajo.

La discusión en torno a los acrósticos en Virgilio comienza con Brown (1963: 96-105). Según Brown, Virgilio ha cifrado su nombre mediante acrósticos por lo menos en dos lugares de las *Geórgicas*. El primero –y el único que, debido a su repercusión, merece alguna consideración– ocurre en la sección dedicada a los pronósticos de la luna (1.424-37)⁹⁸. En estos versos Virgilio condensa y adapta un pasaje de los *Phaenomena* de Arato (778-818), un pasaje en el que, según ha mostrado Jacques (1960), el poeta griego intercala el siguiente acróstico:

ΛΕΠΤΗ μὲν καθαρὴ τε περὶ τρίτον ἡμᾶρ ἐοῦσα
 Εὐδιός κ' εἶη, λεπτή δὲ καὶ εὖ μάλ' ἐρευθῆς
 Πνευματίη· παχίων δὲ καὶ ἀμβλείησι κεραίαις
 Τέτρατον ἐκ τριτάτοιο φώως ἀμενηνὸν ἔχουσα
 Ηὐ νότου ἀμβλύνητ' ἢ ὕδατος ἐγγυὺς ἐόντος. (783-87)

⁹⁶ Clauss (1997: 271-72) presenta y comenta algunos pasajes de Focio, Ateneo, Gelio y Eustacio en los que se discuten acrósticos y fenómenos similares.

⁹⁷ e.g. en Arato (783-87), Nicandro (*Ther.* 345-53), Calímaco (*Jov.* 60-62; *Dian.* 116-19), Apolonio (1.180-84; 2.421-23; 3.1008-11; 4.1489-92).

⁹⁸ El segundo de los acrósticos que propuso Brown ocurre en *G.* 2.321-36. El autor se detiene en la siguiente secuencia, que se obtiene saltando dos versos cada vez: *prima / vere / magnus / parturit / credere*. Aquí –según parece– el lector debe entender que Virgilio ha cifrado una referencia a su nombre completo, a su ciudad adoptada y a su ciudad natal: *Publius / Vergilius / Maro / Parthenopeius / Cremonae*. La propuesta, como es de esperar, no ha generado ningún entusiasmo.

A partir del verso 783, la palabra λεπτή se extiende en dos direcciones (es lo que suele llamarse un “acróstico tipo gamma”). Los motivos concretos por los que Arato destaca el vocablo de esta manera son discutibles. Es difícil, sin embargo, suponer que el acróstico es accidental. El término, además de ofrecer una caracterización adecuada del contenido del pasaje, parece dotado de un cierto valor programático (cf. Courtney 1990a: 10-11). Por su forma, λεπτή recuerda al muy parecido λεύκη, uno de los (involuntarios) acrósticos que los antiguos habían detectado en Homero (*Il.* 24.1-5; cf. Eust. 4.856 van der Valk). Otros juegos textuales en el mismo pasaje, incluyendo otros dos posibles acrósticos, parecen apuntar en la misma dirección (cf. Haslam 1992: 199-201). Según Brown, al imitar el pasaje de Arato el poeta latino intentó algo parecido:

MAXimus agricolis pelagoque parabitur imber;
 at si uirgineum suffuderit ore ruborem,
 VENTus erit: uento semper rubet aurea Phoebe.
 sin ortu quarto (namque is certissimus auctor)
 PURa neque obtunsis per caelum cornibus ibit (429-33)

Brown sostiene que aquí Virgilio cifró su nombre completo en orden inverso: *MARo VERgilius PUBlius*. Para apoyar la idea de que el acróstico es intencionado, el autor ofrece numerosas razones. Muchas (como corresponde a la aberrante tesis central del libro) son consideraciones de orden numerológico⁹⁹. Otras son débiles o rebuscadas¹⁰⁰. Las más plausibles se reducen a dos. En primer lugar, el autor observa que ambos acrósticos se extienden por 5 versos. Dado que en Virgilio sólo se utilizan 3 de estas 5, el valor de esta observación es más bien relativo¹⁰¹. En segundo lugar, Brown sostiene que el poeta señala la velada presencia de su firma mediante varias referencias biográficas. Una se halla contenida en el paréntesis: *namque is certissimus auctor*

⁹⁹ Una de las muchas, por ejemplo, dice como sigue: “By placing at the juncture of two cycles of 216 lines his abbreviated *nomina*, and stating at exactly line 432 their presence and *raison d'être*, Vergil has again taken advantage of the importance already attached to this interval” (103-4).

¹⁰⁰ Así, por ejemplo: “To arrest attention particularly at verse 432 Vergil has made every foot spondaic but the fifth”; o bien: “To focus emphasis on the acrostic verses generally, he has set them in the midst of a sustained run of homodyned lines comparable with the sequence of seven out of eight homodynes at the astronomical nucleus of the Book (lines 244-51)”, etc.

¹⁰¹ Thomas, sin embargo, complementa el dato de Brown con la observación de que ambos acrósticos ocurren en el sexto verso de la sección.

(432). Al margen de su sentido literal, el autor afirma que en esta frase hemos de sobrentender el siguiente significado latente: “for this is the most reliable means of verification” (103). Otra es el adjetivo *uirgineus* (430), que según Brown prepara al lector para el *VE(rgilius)* del verso que viene a continuación (Virgilio, como es sabido, era llamado Παρθενίας < *uirgo*). Como se ve, todo esto es muy tenue y artificioso. El que alguien haya podido encontrar un criptograma de este tipo en el texto de Virgilio no es llamativo (“Strange things happen when someone reads a book”, Miller 1990: 21). Lo sorprendente es que el hallazgo de Brown ha encontrado la aceptación de una buena parte de los críticos virgilianos. Ross (1975: 28 n.1), Clauss (1997: 276-77), Morgan (1999: 24) y Carter (2002: 615-16) lo aceptan sin más. Bing (1990: 284) y Katz (2007: 77-78) se muestran cautelosos, pero lo consideran plausible. Thomas piensa que la propuesta de Brown es “difícil de resistir”, y la introduce en su comentario al pasaje¹⁰². Habinek (2009: 131) y Volk (2012: 230-31) se refieren al acróstico como a algo sabido y aceptado por todos. Otros autores no sólo lo aceptan, sino que intentan apuntalarlo con otras consideraciones. Según Haslam (1992: 203), en los versos 427-28, el carácter recóndito del acróstico se señala mediante varios anagramas que sugieren la juntura *signum obscurum (IGNIS, / SI NIGRUM OBSCURO)* (?). Feeney & Nelis (2005) piensan que el acróstico se anuncia en los primeros versos del pasaje: *sequentis / ordine respicies* (424-25). “In addition, the words *respicies* (425) and *reuertentis cum primum* (427) may be thought to point out that the acrostic runs backwards” (645 n.8). Somerville (2010), que lo supone “fuera de duda” (204), justifica el orden inverso por el hecho de que Virgilio invierte el orden de los signos que aparecen en Arato. Damschen (2004) no sólo lo considera legítimo, sino que intenta apuntalarlo mediante otro, de factura aún más dudosa¹⁰³.

Hay una enorme desproporción entre el carácter rebuscado y artificioso de la mayoría de estos argumentos y la sencilla (y probablemente azarosa) secuencia MA-VE-PU. Si Virgilio realmente se propuso imitar el acróstico de

¹⁰² Erren registra la cuestión, pero demuestra cautela: “Daß das mit Absicht so gemacht ist, dürfte schwer zu erweisen sein”. Mynors, con buen criterio, ni siquiera lo comenta.

¹⁰³ Según Damschen, Virgilio también ha cifrado su nombre completo en *Aen.* 6.641-57. Curiosamente, esta vez el nombre aparece en desorden (cosa que no parece inquietar a Damschen): *purpureo / magnanimi / vescentis*. Cada una de estas palabras, por otra parte, ocurre cada 7 versos, algo que –según parece– se indica mediante el vocablo *septem* del v. 645. El tono jactancioso del autor desentona un poco con la fragilidad del hallazgo: “Wer gegen Browns Vorschlag ... argumentiert, muß dann ebenfalls nachweisen, daß das von mir entdeckte Namenakrostichon nicht von Vergil intendiert worden ist” (107 n.63).

Arato, resulta bastante extraño que haya elegido cifrar su nombre, en lugar de optar por un término equivalente y de cierto valor programático. Por otra parte, ¿qué necesidad tenía el poeta de ocultar su nombre de este modo, cuando al final de la obra incluye una explícita σφραγίς? Nicandro ofrece un paralelo instructivo. En los *Theriaca*, que también se cierran con una σφραγίς, el comienzo de los versos 345-53 forma la cadena N-I-K-A-N-Δ-P-O-Σ. El nombre (que tiene 9 letras, igual que el de Virgilio) aparece en forma completa y en un lugar destacado de la obra, no en clave, en reverso y cada dos versos. Si Ennio y el autor de la *Ilias Latina* fueron capaces de incluir frases enteras¹⁰⁴, si Boccaccio, en la *Amorosa visione*, tuvo la suficiente habilidad como para componer tres sonetos completos con la primera letra de cada terceto, de un autor como Virgilio uno estaría tentado a esperar algo más que la ininteligible secuencia MA-VE-PU.

La propuesta de Brown ganaría en credibilidad si uno pudiera demostrar que el autor ha operado en forma comparable en otros lugares de su obra. A la increíble posibilidad de que haya una firma velada en *G.* 2.321-36 o en *Aen.* 6.641-57 ya nos hemos referido en nota. No menos inverosímil resulta la propuesta de Carter (2002), que ha visto una secreta σφραγίς en el libro 12 de la *Eneida*¹⁰⁵:

inclusas ut cum latebroso in PUMICE pastor
VESTIGAVIT apes fumoque impleuit AMARO. (587-88)

Si uno descarta la posibilidad de hallar acrósticos de tipo biográfico y se concentra en acrósticos temáticos, la situación no es mucho más prometedora. En las *Églogas* se han detectado al menos cuatro. Uno de éstos, según Clauss (1997), ocurre en el primer poema de la colección:

Formosam resonare doces Amaryllida silvas.
O Meliboee, deus nobis haec otia fecit.
namque erit ille mihi semper deus, illius aram
saepe tener nostris ab ouilibus imbuet agnus. (5-8)

¹⁰⁴ Según se ha indicado a menudo, al unir los primeros y los últimos 8 versos de la *Ilias Latina* se obtiene la frase: ITALICUS SCRIPSIT. Para que esto ocurra, sin embargo, el texto requiere algunos ajustes menores (cf. Clauss 1997: 275 n.21).

¹⁰⁵ Según el autor, el acróstico se anuncia con *inclusas* y *latebroso*, “which indicate that something is being encrypted” (616). En este contexto, supone caprichosamente Carter, los vocablos *pastor* y *apes* señalan al poeta como autor de las *Églogas* y las *Geórgicas*.

A primera vista, la propuesta de Clauss parece elegante. El encuentro de los pastores en el idilio 1 de Teócrito se produce junto a una fuente, y ésta podría ser una forma ingeniosa de aludir al poeta griego. El problema es que la primera letra del acróstico pertenece a la canción de Melibeo, las otras a la de Títiro. Como apunta Damschen (2004), la asimétrica ruptura del mensaje sugiere que la cadena se ha formado sin intención¹⁰⁶. Similar es el caso de la secuencia HAEDO (9.43-51), propuesta por Domenicucci (1996: 44-51). Las letras no sólo se reparten entre dos personajes distintos, sino que ocurren en versos alternos¹⁰⁷. Un poco más arriba en el mismo poema, el comienzo de los versos 34-38 forma la palabra UNDIS. Grishin (2008) opina que el carácter intencional del acróstico aparece confirmado por el verso 39 (*quis est nam ludus in undis?*). No obstante, aquí también la cadena se reparte incómodamente entre Lícidas y Meris. Además, el vocablo UNDIS no parece relevante en ningún sentido, ni para el contexto inmediato del poema, ni para la interpretación general de la colección¹⁰⁸. Diferente parece ser, al menos a primera vista, la siguiente ocurrencia en la égloga 8:

incipi Maenalius mecum, mea tibia, uersus.
 nunc scio quid sit Amor: nudis in cautibus illum
 Aut Tmaros aut Rhodope aut extremi Garamantes
 nec generis nostri puerum nec sanguinis edunt.
 incipi Maenalius mecum, mea tibia, uersus.
 saeuus Amor docuit natorum sanguine matrem (42-47)

Aquí el que habla es Damón, que ha sido traicionado por Nisa. Danielewicz (2005) afirma que el vocablo *inanis* resulta muy a propósito para el contexto, y que por tanto el acróstico debe considerarse intencional (uno piensa, por ejemplo, en el *studium inane* de Coridón). No obstante, es difícil saber si en este caso no nos hallamos frente a otro espejismo. El autor, por ejemplo, afirma: “He has learnt what the cruel Amor is: his love turned out to be *inanis*” (324). Pero si el acróstico es una suerte de lúdica epexégesis del *nunc scio quid sit Amor* –según parece sugerir Danielewicz–, uno no esperaría

¹⁰⁶ “In der Regel werden bei der Anwendung von Akrosticha die Grenzen der Sinnabschnitte des Haupttextes beachtet” (108 n.64).

¹⁰⁷ Domenicucci, por otra parte, interpreta que la palabra se refiere a una constelación relacionada con el astro de César, algo de por sí rebuscado y difícil de creer.

¹⁰⁸ Grishin intenta conectarlo con el juego de palabras en *anser* del v. 36 (que alude, según parece, a un poetastro de la época llamado Anser). Pero la sugerencia es vaga y el propio autor no parece demasiado persuadido.

inanis, sino *saeuus*, *improbis*, *crudelis* o algo parecido. La secuencia *inanis*, además, parece bastante accidental si se tiene en cuenta el lugar de la canción en el que ocurre. El acróstico de Arato, por ejemplo, abarca un período completo. Aquí, en cambio, el vocablo no solamente llena la séptima estrofa y toma dos versos de la octava, sino que se interrumpe un verso antes de que acabe la última frase. La cuestión no parece tan evidente como supone Danielewicz.

Algunos de los acrósticos que se han propuesto para la *Eneida* son verdaderamente fantasmagóricos¹⁰⁹. Uno, sin embargo, parece haber encontrado algo muy cercano a la aceptación general. En un famoso pasaje del libro 7, Virgilio se refiere a la venerable costumbre de abrir las puertas del templo de Jano en tiempos de guerra:

mos erat Hesperio in Latio, quem protinus urbes
Albae coluere sacrum, nunc maxima rerum
roma colit, cum prima mouent in proelia Martem,
siue Getis inferre manu lacrimabile bellum (601-4)

La ocurrencia fue descubierta por Hilberg (1899), que no dudó en considerarla un producto del azar¹¹⁰. Varios de sus colegas, sin embargo, han tomado

¹⁰⁹ cf. e.g. Damschen (2004: 108 n.64), que mediante un dudoso doble acróstico obtiene la secuencia ALMAE MOS en los primeros versos del poema, para la que –por si esto fuera poco– es preciso sobrentender el vocablo *Romae*. A Schmid (1983), un autor muy dado a estas cuestiones, se le deben algunos de los más lamentables –e.g. la secuencia HAVE SO(SI) en 8.685-86, que se obtiene mediante la combinación de un acróstico, un mesóstico y un teléstico, y que supone –según Schmid– una velada dedicatoria a Cayo Sosio, un senador del bando de Antonio. No obstante, uno de los más increíbles es el que propone Katz (2007) para 4.401-4, un pasaje que describe a los troyanos en fuga llevando sus enseres a las naves. Vistos a la distancia, dice el poeta, los guerreros semejan una atareada hilera de hormigas (*ac uelut ingentem formicae farris aceruum / cum populant*, etc.). Buscando en los márgenes, Katz ha encontrado lo siguiente: FRONDENTISQUE / INFABRICATA / MIGRANTIS / AC UELUT. Según el autor, aquí hemos de entender que se esconde la palabra *formica*. Hay algunos problemas evidentes. El verso incompleto (*infabricata fugae studio*), que interrumpe la secuencia; el hecho de que el acróstico diga FRO-MI-AC y NO FOR-MI-CA. Estas posibles objeciones no hacen más que fortalecer la propuesta. Del verso incompleto dice que es icónico, y que con él “the haste is drawn out in the acrostic” (78). En cuanto al desorden, representa el desorden de la hilera de troyanos rumbo a las naves: “Does it seem likely that men who are ‘eager for flight’ ... would move in perfect coordination?” (id.). Aquí es cuando uno empieza a perder la paciencia.

¹¹⁰ El de Hilberg (1899, 1900) es uno de los trabajos más curiosos de la filología clásica. En un artículo de más de 40 páginas (el segundo es un *addendum*), el autor se propuso compilar todos los acrósticos involuntarios de la poesía latina. Como observa D. P. Fowler

la sugerencia en serio. Johnston (1980: 27), D. P. Fowler (1983) y Schmid (1983: 336) han llamado la atención sobre la notable consonancia entre la forma y el contenido. Clauss (1997: 276), Damschen (2004: 108 n.64), Katz (2007: 77) y Grishin (2008: 237-38) lo consideran indiscutiblemente genuino. Según Clauss: “What makes the intentionality of the acrostic irresistible is not only the context, but also the fact that the word it spells is included within the lines spanned by the letters” (id.). Grishin lo llama “the most celebrated acrostic in Virgil” (237), y Feeney & Nelis (2005) lo utilizan como un punto de partida seguro para proponer uno nuevo. Horsfall, en su comentario al pasaje, lo acepta con total naturalidad: “Like it or not, this was an old Alexandrian game and however serious the passage, such an ornamentation is truly not grotesque”. Frente a un caso como éste, uno no sabe qué pensar. Sin duda, el acróstico resulta consonante con la materia que tratan los versos. No obstante, la consonancia entre la forma y el contenido, en este caso, no supone mucho. En la segunda mitad de la *Eneida*, la cantidad de versos en los que un acróstico del tipo MARS podría resultar apropiado al contenido se deben contar por miles. A pesar del precedente helenístico, resulta difícil imaginar que Virgilio pudo entretenerse con estas minucias en este punto del poema. La formación de un vocablo de cuatro letras, por otra parte, no tiene nada de sorprendente. Sin duda, sería extraño que el azar no formara vocablos posibles en el conjunto de una obra que asciende a más de 12.000 hexámetros. Nadie –uno imagina– estaría dispuesto a aceptar que el siguiente “acróstico” en la égloga 4 es intencional:

concordes stabili fatorum numine Parcae.
 Adgredero o magnos (aderit iam tempus) honores,
 cara deum suboles, magnum Iouis incrementum!
 Aspice conuexo nutantem pondere mundum,
 terrasque tractusque maris caelumque profundum;
 Aspice, uenturo laentur ut omnia saeclo! (47-52)

Este ejemplo –también detectado por Hilberg (1899: 303)– es algo más que una graciosa ilustración del poder combinatorio del azar. El hecho de que Virgilio no haya prestado atención a la inquietante presencia de esta escatológica cadena sugiere que nuestro autor no se preocupaba demasiado por estas cuestiones.

(1983): “In any competition for monuments of wasted labour the collection ... published by Hilberg would stand a good chance of a prize” (298).

4. *In tenui labor*

Hasta ahora hemos visto ejemplos de juego y humor muy variados y que operan en diferentes niveles. Con mucho, sin embargo, la forma de humor más destacada y comentada del poema es aquella que al principio de este trabajo –a falta de un término mejor– hemos denominado “parodia épica” (*vid. supra*, p.24). En la parodia épica el poeta emplea el estilo y las convenciones de la poesía heroica en el tratamiento de un tema cotidiano, trivial o intrascendente con la intención de provocar una cierta incongruencia entre el contenido y la forma. Aunque frecuentes, en las *Geórgicas* estas yuxtaposiciones suelen ser muy sutiles. En un pequeño trozo sobre irrigación (1.104-10), por ejemplo, Virgilio incorpora elementos de un símil que Homero utiliza para describir la batalla entre Aquiles y el río Escamandro (*Il.* 21.257-62). La alusión proporciona un cierto realce a la narración; pero la superposición entre las humildes acciones del campesino y el extraordinario pulso del héroe con el dios-río provoca una discrepancia sensible y buscada por el poeta. En el relato de Homero, el Escamandro invade la llanura y comienza perseguir al héroe con la intención de ahogarlo (251-56). Aquiles se sustrae una y otra vez a los embates del río, pero éste siempre acaba por alcanzarlo y rodearlo (265-71). El guerrero, dice Homero, se parece a un hombre que libera una corriente de agua para regar un jardín, y que luego a duras penas puede controlar (257-62). En Virgilio, el símil se vuelve realidad:

quid dicam, iacto qui semine comminus arua
 insequitur cumulosque ruit male pinguis harenae,
 deinde satis fluuium inducit riuosque sequentis,
 et, cum exustus ager morientibus aestuat herbis,
 ecce supercilio cliuosi tramitis undam
 elicit? illa cadens raucum per leuia murmur
 saxa ciet, scatebrisque arentia temperat arua. (104-10)

Además de servir como fuente de inspiración general, el pasaje de Homero proporciona varios detalles a la narración virgiliana. Así por ejemplo el *supercilio cliuosi tramitis*, que sigue de cerca el χώρῳ ἐνι προαλεῖ (262), o el *fluuium inducit riuosque*, frente al ὕδατι ῥόον ἡγεμονεύη (258). La frase *illa cadens raucum per leuia murmur / saxa ciet* se basa claramente en 260-61 (τοῦ μὲν τε προρέοντος ὑπὸ ψηφίδες ἅπασαι / ὀχλεῦνται· τὸ δὲ τ' ὄκα κατειβόμενον κελαρύζει). No es, sin embargo, el símil en sí lo que el poeta desea evocar, sino, evidentemente, el contexto (cf. Thomas 1986: 178-79). Esto

resulta palmario en el tono apremiante y dramático de la narración¹¹¹, y muy en particular en la introducción de lenguaje militar. Como indica Keightley, la imagen que conjuran los primeros versos es la de un soldado romano que, después de arrojar el *pilum* (*iacto semine*), se lanza a combatir cuerpo a cuerpo con el enemigo (*comminus*). El caudillo se adelanta, y el agua salvadora lo sigue como un disciplinado manípulo (*fluuium inducit riuosque sequentis*). La utilización de lenguaje elevado y patético para encarecer la necesidad de irrigar un terreno seco proporciona un momento de humor en el curso de la instrucción¹¹². El intertexto con uno de los pasajes más portentosos y extraordinarios de la *Iliada* no hace más que acentuar este aspecto.

Similar en tono y en modo es un pasaje del libro 3. En el curso de un apartado sobre el cuidado de vacas y yeguas preñadas (138-56), el poeta abandona el tono didáctico y se embarca en una digresión con tintes épicos sobre los peligros del tábano:

est lucos Silari circa ilicibusque uirentem
 plurimus Alburnum uolitans, cui nomen asilo
 Romanum est, oestrum Grai uertere uocantes,
 asper, acerba sonans, quo tota exterrita siluis
 diffugiunt armenta; furit mugitibus aether
 concussus siluaeque et sicci ripa Tanagri.
 hoc quondam monstro horribilis exercuit iras
 Inachiae Iuno pestem meditata iuuencae. (146-53)

La fórmula que abre la descripción pertenece al lenguaje épico¹¹³. El nombre de la criatura se demora hasta el final del segundo verso, creando una gran

¹¹¹ cf. *quid dicam?* En el *de Sublimitate*, Longino dedica un capítulo (18) al uso de preguntas retóricas para alcanzar patetismo y vehemencia. La intervención benéfica del irrigador, por otra parte, se realiza justo a tiempo (*ecce*); un momento más, y la cosecha hubiera perecido. *Ecce* (“a highly dramatic interjection”, Thomas) se utiliza en la *Eneida* 37 veces, pero en las *Geórgicas* aparece solamente aquí y en dos lugares: en 1.407 (la trágica historia de Niso y Escila) y en 3.515 (la patética muerte del buey, en la descripción de la peste). Sobre el drama y la energía de estos versos trata brevemente Thibodeau (2011: 166-68).

¹¹² Sidgwick comenta: “Vergil feels deeply the hard struggle of the rustic life, but the seriousness is lightened as often in the *Georgics* by a touch of half humorous exaggeration”.

¹¹³ *est* + lugar + criatura. En la *Eneida*, el procedimiento aparece sobre todo en la ἐκφρασις de lugares (1.159, 530; 2.21, 713; 3.163; 5.124; 7.563; 8.597; 11.316, 522). En las *Geórgicas*, en cambio, Virgilio lo utiliza para introducir personajes o seres vivos, especialmente cuando se trata de criaturas terribles (3.425) o seres maravillosos (4.387-88). Sobre esta fórmula, cf.

expectación¹¹⁴. La prolija elaboración del comienzo y las precisiones geográficas envuelven el relato en un aire de misterio, como si el poeta se dispusiera a tratar de algún animal fabuloso. Ciertamente, el lector no espera toparse con el vulgar y enojoso tábano. La narración posee un tono magnilocuente, algo que se subraya con varias alusiones. *Asper acerba sonans* es una reformulación de *asper acerba tuens*, una frase que en Lucrecio (5.33) describe al dragón que custodia el Jardín de las Hespérides (Virgilio utiliza la juntura lucreciana en *Aen.* 9.794, en la descripción de un león). El *furit mugitibus aether* parece modelado a partir de un giro de Esquilo (δοριτίνακτος αἰθήρ ἐπιμαίνεται, *Th.* 151). Como en el ejemplo anterior, la descripción incorpora elementos de un símil homérico. En el punto culminante de la *Odisea*, cuando los pretendientes se dan a la fuga para esquivar los dardos de Ulises, Homero los compara a una manada de vacas agitadas por un tábano (22.297-301). Varios detalles confluyen en la narración virgiliana¹¹⁵. Sin duda, el tábano representa una molestia irritante para el ganado, y el campesino debe tomar medidas¹¹⁶. Pero el modo hiperbólico y el tono épico provocan una discrepancia notable frente a la amenaza real de esta pequeña calamidad. La distancia se siente con fuerza en los versos que siguen, cuando el poeta reasume su rol de educador. Al cabo de una descripción vigorosa e inmediatamente a continuación de la referencia al castigo de Ino, el sencillo precepto que nos ofrece provoca un sensible anticlímax. Después de todo lo dicho, la medida más eficaz para escapar a las tribulaciones de este *monstrum horribile* es evitar el sol del mediodía (154-56).

El efecto de la parodia épica es particularmente palpable cuando se combina con la humanización de animales e insectos. La personificación se utiliza con fines diversos, y en ningún caso constituye un indicador automático

Austin (*ad Aen.* 2.21 y 4.483; con lugares). La bibliografía más importante sobre el tema se halla reunida en Horsfall (*ad Aen.* 7.563-71).

¹¹⁴ Servio interpreta el participio *uolitans* como sustantivo (= *musca*), y la mayoría de los comentaristas lo siguen. Más natural, como dice Mynors, es pensar que el participio funciona como adjetivo, y que el nombre de la criatura se demora hasta el verso siguiente, como en *Aen.* 6.26. Por otra parte, cuando el participio se utiliza para designar un *genus* suele aparecer en plural (e.g. *uolantes* ‘aves’ *Aen.* 6.239; *natantes* ‘peces’ *G.* 3.541).

¹¹⁵ cf. esp. 149-50 (*tota exterrita siluis / diffugiunt armenta*) y *Od.* 22.299-300 (οἱ δ’ ἐφέβοντο κατὰ μέγαρον βόες ὡς ἀγελαῖαι / τὰς μὲν τ’ αἰόλος οἴστρος ἐφορμηθεὶς ἐδόνησεν).

¹¹⁶ Varrón se refiere brevemente a la cuestión en *R.* 2.5.14: *cauere oportet ne aut angustius stent [sc. uaccae grauidae] aut feriantur aut concurrant. itaque quod eas aestate tabani concitare solent et bestiolae quaedam minutae sub cauda alii, ne concitentur, aliqui solent includere saeptis.*

de la presencia de humor. La atribución de rasgos humanos al mundo animal permite configurar escenas de gran patetismo, algo que se explota en diferentes momentos del poema, sobre todo a lo largo del libro 3. A veces, sin embargo, la aproximación de lo animal y lo humano genera una cierta discrepancia y resulta evidente que el poeta se complace en destacar los aspectos menos consonantes de la relación. Así, por ejemplo, es innegable que la utilización de vocabulario elegíaco en las secciones sobre apareamiento (3.49-137) subraya la dimensión humana y provoca un fuerte sentimiento de empatía en el lector. No obstante, cuando la edad aconsejable para hacer aparear las novillas se refiere con un solemne *aetas Lucinam iustosque pati hymenaeos* (60), el lector puede estar seguro de que el poeta propone un juego con las fronteras de la comparación¹¹⁷. Igualmente, las guaridas, madrigueras y cubiles se describen en términos humanos y encarecedores en muchos lugares del poema. Pero cuando el narrador utiliza un giro como *tectis penetrabilibus* (1.379) para referirse a un humilde hormiguero, parece fuera de duda que su intención es provocar una cierta incongruencia entre el contenido y la forma¹¹⁸. Un ejemplo notable en este sentido ocurre en el libro 1, en el marco de una discusión sobre la trilla y la selección de semillas (176-203). Una era, dice el poeta, debe prepararse con cuidado. En particular, es indispensable que quede bien nivelada y compacta, pues si llegara a resquebrajarse, las plagas se burlarían de ti:

saepe exiguus mus
sub terris posuitque domos atque horrea fecit,
aut oculis capti fodere cubilia talpae,
inuentusque cauis bufo et quae plurima terrae

¹¹⁷ Mynors se muestra algo sorprendido por la aplicación de los vocablos *Lucina* e *hymenaeus* a una novilla, pero aunque advierte la incongruencia, no señala rasgos de humor. *Iustus*, como observa Page, pertenece al ámbito legal (“in the jurists *iusta aetas* is the age at which a girl may lawfully be married”). El carácter del verso es solemne y profundamente ceremonioso: el ritmo y hiato a la griega (cf. Norden 1903: 427-28), el vocablo *hymenaeus*, también griego, y el hecho de que el hexámetro se componga sólo de cinco palabras (cf. McKeown 1989: *ad Ov. Am.* 1.1.23), todas estas particularidades lo desprenden del contexto. Ciertamente, en el curso de un apartado didáctico el verso llega como una sorpresa para el lector. Hay, además, un contraste marcado entre este verso y el siguiente: después de la súbita elevación en el tono, el poeta retoma la instrucción con un estilo didáctico tipo receta, una transición que provoca un notable anticlímax: *aetas Lucinam iustosque pati hymenaeos / desinit ante decem, post quattuor incipit annos*.

¹¹⁸ En la *Eneida*, *penetrabilia* se utiliza como sustantivo para referirse a palacios y santuarios, e incluso como adjetivo suele aplicarse a altares o piras (cf. Mynors).

monstra ferunt, populatque ingentem farris aceruum
 curculio atque inopi metuens formica senectae. (181-86)

Nuevamente, sería absurdo suponer que Virgilio se toma el asunto a la ligera. Las plagas son una fuente de preocupación constante en la vida de un campesino, y Catón (91, 129), Varrón (1.51.1) y Columela (2.19) se refieren a esta cuestión. No obstante, como dice Jenkyns (1998), “serious matters may be handled with a light touch, and it is perverse to deny that Virgil derives some amusement from ... this theme” (338). Los elementos que apuntan en esa dirección son varios. El final monosilábico de *exiguus mus* tiene un sabor arcaico y recuerda la métrica de Ennio (cf. O. Skutsch 1985: 49-50). Virgilio utiliza versos de este tipo en contextos sublimes¹¹⁹ o vigorosos¹²⁰, y es evidente que Horacio comprendió perfectamente el potencial humorístico de la frase cuando escribió: *parturient montes, nascetur ridiculus mus* (Ars 139). El humor, naturalmente, no proviene del monosílabo en sí, sino del contexto. La pompa enniana despierta asociaciones de majestuosidad y grandeza que se hallan en las antípodas del tamaño y la dignidad de la criatura. El modo grandilocuente continúa en el verso siguiente: *sub terris posuitque domos atque horrea fecit* (cf. DServ.: *ultra meritum rei locutus est*). La sola extensión de la frase y el plural de *domos atque horrea* provocan un vivo contraste con la pequeñez solitaria del *exiguus mus*. Algo similar ocurre con el gorgojo y la hormiga (ambos también en singular). Después del ‘saqueo’ de un *ingentem farris aceruum*, uno no espera encontrarse a estos diminutos invasores¹²¹. Sin duda, la explotación del contraste entre la pequeñez de estas alimañas y el enorme daño que proporcionan es un motivo frecuente en la tradición didascálica (cf. Cazzaniga 1960b: 32-34). Pero Virgilio ha evocado el motivo “con un leggero tono di humour callimacheo che gravita evidente sulla parola *monstra*” (id: 35). *Monstra*, en efecto, es un término demasiado ominoso para describir ratones y gorgojos. *Tristius haud illis monstrum ... Stygiis sese extulit undis*, dice Virgilio de las Harpías (*Aen.* 3.214), y en el vestíbulo del Infierno, el horrible catálogo que sigue al Olmo de los Sueños se anuncia con

¹¹⁹ cf. e.g. G. 1.247: *intempesta silet nox*; G. 2.321: *cum rapidus Sol*; *Aen.* 1.65: *dium pater atque hominum rex*; *Aen.* 2.250: *ruit Oceano nox*.

¹²⁰ e.g. G. 1.313: *ruit imbriferum uer*; *Aen.* 3.390: *ingens inuenta sub ilicibus sus*; *Aen.* 5.481: *tremens procumbit humi bos*.

¹²¹ Llama la atención sobre todo la aparición del vocablo *curculio*, que el poeta coloca en encabalgamiento para incrementar el efecto sorpresa. Como apunta Huxley, el *curculio* (*Sitophilus granarius*) “may be less than 3 mm. long and can lose itself in a grain of wheat”.

un *multaque praeterea uariarum monstra ferarum* (*Aen.* 6.285)¹²². Lo hiperbólico, sin embargo, es solamente uno de los ingredientes en la configuración peculiar de este pasaje. El humor aquí no proviene exclusivamente del modo altisonante, como en el ejemplo del tábano. La sensación de lúdica incongruencia que anima la descripción se debe más bien a la insistente aproximación de lo extraordinario y lo cotidiano. Si lo hiperbólico subraya el carácter monstruoso de estas figuras, la personificación, al contrario, muy intensa a lo largo de todo el pasaje¹²³, introduce un elemento familiar y doméstico. La yuxtaposición de estos universos dispares provoca una narración heteróclita y un poco caricaturesca, algo que resulta evidente en la fantasiosa imagen de la hormiga, capaz de llevar a cabo una enorme *depopulatio* por temor a los apuros de una vejez indigente (*inopi metuens ... senectae*)¹²⁴.

El humor del pasaje es sutil, pero palpable. Resulta por tanto sorprendente que la mayoría de los comentaristas no tengan nada que decir al respecto¹²⁵. Mynors, al parecer sin ironía, dice que la irrupción de las plagas es “aterradora” (*bloodcurdling*). Thomas se muestra especialmente combativo contra los que señalan humor. Según el autor, las pestes sugieren “la fragilidad de la existencia en el mundo del *labor*”. En cuanto a la insistente personificación, Virgilio la utiliza para magnificar “la importancia, y en última instancia la amenaza, de estas criaturas”. Más extrema es la lectura de Ross (1987), que interpreta el episodio como una instancia característica del profundo pesi-

¹²² Thomas observa que la expresión *quae plurima terrae / monstra ferunt* sugiere una ecuación con los Gigantes, nacidos también de la tierra. Según Cazzaniga (1960b: 32), *plurima terrae monstra* se halla modelado a partir del ἄχθεια μύρια γαίης de Nicandro (*Ther.* 9). Mynors apunta que la juntura *quae plurima* tiene sabor homérico (οἶά τε πολλά).

¹²³ *domos, horrea, cubilia, populat, metuens senectae*. En el mismo sentido ha de tomarse probablemente *oculis capti*, una perífrasis ciceroniana de registro un tanto formal (cf. *OLD* s.v. 22).

¹²⁴ Virgilio reutiliza elementos de la imagen final (junto con algunos de 4.156) en un símil de la *Eneida* que compara la intensa actividad de los troyanos con el ajeteo de una fila de hormigas (4.402-3). Los cambios son significativos: *ac uelut ingentem formicae farris aceruum / cum populant hiemis memores tectoque reponunt...* La solitaria hormiga se transforma en un indefinido *formicae*, algo que minimiza la disparidad entre el agente y el daño. *Metuens* se cambia por *memores*, y el factor preocupante no es la fantasiosa perspectiva de una *inops senecta*, sino el verosímil rigor del invierno.

¹²⁵ Excepciones son Sidgwick, Page y Klingner, que han sabido apreciar muy bien el humor de estos versos. Forbiger, Williams y Huxley también incluyen algún comentario. Los demás, desde Servio hasta Conington, por lo general prefieren concentrarse en otras cuestiones. De entre la bibliografía más general, los autores que han llamado la atención sobre el humor del pasaje son Dutton (1931: 186), Macleod (1964: 56), Cazzaniga (1960b: 32-35), Dalzell (1997: 121), Jenkyns (1998: 338-39) e Instone (2006: 67).

mismo que atraviesa el poema. La lectura de Ross es interesante porque enseña hasta qué punto un comentarista es capaz de forzar los detalles más ínfimos de un texto para lograr que un pasaje cuadre con una interpretación general. Su propuesta, en efecto, se basa fundamentalmente en una pequeña variante textual. Según el texto de Mynors –que es la lectura original del Romano, el Mediceo y el Palatino–, una era debe nivelarse y compactarse, *ne subeant herbae neu puluere uicta fatiscat, / tum uariae inludant pestes: saepe exiguus mus*, etc. En otras palabras: *subeant*, *fatiscat* e *inludant* indican tres momentos en una secuencia temporal continua. La era debe prepararse correctamente ‘para que no la invadan las hierbas y no se deshaga vencida, [y] entonces te burlen las plagas’. Servio, en cambio, y los correctores del Palatino y el Mediceo, cambian el *inludant* por *inludunt*. Según esta lectura, la frase de *tum* introduce un nuevo desarrollo: ‘para que no la invadan las hierbas y no se deshaga vencida; [pues] entonces te burlan las plagas’. Descontando el hecho evidente de que la tradición manuscrita se inclina decididamente por el subjuntivo, no parece haber razones de peso para preferir una lectura sobre otra. En el primer caso, la aparición de las plagas resulta un tanto más sorprendente y abrupta; en el segundo, el indicativo le da un carácter tal vez más vivo e intenso. Pero en ambos casos, con subjuntivo o indicativo, la asociación de ideas es exactamente la misma. Ross, sin embargo, considera que la frase con subjuntivo resulta poco elegante y anacolútica, y que los editores modernos la favorecen para evitar una asociación de ideas negra y sin esperanza¹²⁶: “what Virgil says here is, simply, ‘work to the point of exhaustion on your floor, to guard against weeds and cracking: then come insect and animal plagues to ruin it anyway’” (76). El carácter tendencioso de esta interpretación se pone de manifiesto en el adverbio *anyway*. No hay absolutamente nada en el texto de Virgilio que justifique una contraposición de este tipo (uno esperaría un *at*, o una partícula comparable). Sería extraño, además, que el poeta se entretuviera en elaborar una serie de preceptos que en la frase siguiente nos presenta como inútiles. Virgilio no dice que la irrupción de las plagas es inevitable, sino que existe un alto riesgo de que esto ocurra cuando la era no se prepara correctamente. Como tantas otras veces, lo que aquí está en juego no es el pesimismo del poeta, sino el del intérprete.

¹²⁶ *Inludant* es la lectura habitual desde Heinsius. Thomas, en cambio, basándose en los argumentos de Ross, prefiere *inludunt*. En todo caso, es claro que uno puede inclinarse por la lectura de indicativo sin abrazar una interpretación pesimista, como hacen por ejemplo Batstone (1994), Nappa (2002: 47) y Thibodeau (2011: 56).

Según se ha indicado a menudo, la parodia épica resulta particularmente notable en las secciones sobre apicultura (4.8-314). Hay una buena dosis de humor en la presentación de la vida e instituciones de las abejas, que el poeta describe incorporando elementos de la tradición etnográfica (cf. Thomas 1982: 36). Sin duda, los efectos de humor son aquí mucho más prominentes que en otros lugares del poema. Esto no equivale a decir que el capítulo sea un interludio jocoso o un mero *jeu d'esprit*. Las connotaciones políticas de la colmena fueron muy explotadas por escritores antiguos, y resulta evidente que Virgilio también se interesa por estos aspectos (cf. Morley 2007). Hay, además, muchas cualidades admirables en el comportamiento de las abejas (disciplina, orden, laboriosidad, valentía, sumisión a una causa común). La profunda simpatía y la viva curiosidad del poeta por la materia no pueden ponerse en duda. No obstante, el narrador guarda una cierta distancia con respecto al universo minúsculo que describe¹²⁷. El capítulo no contiene rasgos de patetismo ni sentimentalismo¹²⁸, y en las secciones más netamente didácticas prima un sentido práctico firme y tranquilo (cf. e.g. 88-90; 106-7; 239-50). El humor proviene fundamentalmente de tres factores (que aparecen entrelazados): de la lúdica yuxtaposición de elementos grandes y pequeños, que revela sorprendentemente los rasgos dispares del tratamiento; de la intensa humanización, que aquí se lleva más lejos que en cualquier otro lugar del poema y provoca notables incongruencias; y del modo grandilocuente y épico, que atribuye una dimensión heroica al pequeño mundo de las abejas. Unos pocos ejemplos bastarán para ilustrar estos aspectos.

La yuxtaposición de lo pequeño y lo grande forma una suerte de *leitmotiv* a lo largo de esta sección del poema. Como ha notado Wilkinson (1969: 100), este juego de tamaños y perspectivas provoca efectos de humor de un tipo liliputiense. Así, al discutir las características del emplazamiento ideal para una colmena, Varrón (R. 3.16.27) aconseja que en las inmediaciones fluya una corriente de agua de no más de tres dedos de profundidad, y que en su interior se coloquen trocitos de teja o piedritas (*testae aut lapilli*) para que las

¹²⁷ cf. Griffin (1979): “Virgil presents the bees and their community in a way which combines admiration (*ingentes animos*) with a cool sense of proportion (*angusto in pectore*)” (64).

¹²⁸ Incluso la descripción de los funerales (251-63) –a pesar de 251-52– contiene rasgos paródicos (cf. Maróti 1987b: 984). En el mismo sentido, nótese el tono impasible y pragmático con que se introduce la destrucción total del enjambre, que da lugar a la bugonía: *Sed si quem proles subito defecerit omnis / nec genus unde nouae stirpis reuocetur habebit...* (281-82).

abejas puedan posarse a beber. En forma análoga, otros autores recomiendan pequeñas ramas o maderitas (Col. 9.5.5; Pallad. 1.37.3; *Geop.* 15.2.2-4). En Virgilio, que sigue de cerca a Varrón, la corriente de agua se refiere con un resonante *Neptunus*, una metonimia de tintes épicos (y probablemente un *cliché*: cf. Thomas), y las ramitas y pequeños guijarros se transforman en troncos de sauce y enormes rocas (*transuersas salices et grandia conice saxa*, 26). Éstas, dice el poeta, deben servir a las abejas para secarse al sol *si forte morantis / sparserit aut praeceps Neptuno immerserit Euris* (28-29)¹²⁹. La manera hiperbólica es notable (cf. Heyne: *Hoc vero est, rem tenuem amplificare!*). Thomas, con su pantrágica inclinación habitual, anota: “la ampliación y elevación del lenguaje incrementan la sensación de peligro”. Sin embargo, no hay absolutamente nada en este pasaje que sugiera peligro o incertidumbre. La descripción –muy meridiana– incorpora elementos que evocan la plácida tranquilidad de un *locus amoenus*. Como observa Sidgwick, que ha calibrado mucho mejor la exageración en función del contexto, la elevación de estos versos es “playfully grandiloquent”.

Esta lúdica voluntad de superponer lo pequeño y lo grande alcanza su máxima expresión en la comparación con los Cíclopes (170-78). Knauer (1981: 895) ha llamado la atención sobre la notable acumulación de símiles en el capítulo de las abejas: en 300 versos el poeta incorpora 6, un número bastante elevado frente a los 7 de los primeros tres libros y los 4 del episodio de Aristeo. Como observa Farrell (1991), “este solo hecho indica que Virgilio ha adoptado un estilo mucho más tradicionalmente heroico en este episodio” (240). El más largo de estos símiles ocurre en la descripción de la organización y labores de las abejas (149-96). El poeta dedica unos cuantos versos a la armónica división de tareas: unas exploran los campos; otras se ocupan de la miel; otras, en fin, trabajan como centinelas o defienden las puertas (158-68). Todo es fiebre y agitación, y el aire despide una dulce fragancia de miel y tomillo (169). En este punto, el poeta introduce una comparación:

ac ueluti lentis Cyclopes fulmina massis
 cum properant, alii taurinis follibus auras
 accipiunt redduntque, alii stridentia tingunt
 aera lacu; gemit impositis incudibus Aetna;
 illi inter sese magna ui brachia tollunt
 in numerum, uersantque tenaci forcipe ferrum:

¹²⁹ Mynors comenta: “the passing gust that blows the bees off their balance has become a wild north-easter swooping down to plunge them in the vasty deep”.

non aliter, si parua licet componere magnis,
 Cecropias innatus apes amor urget habendi
 munere quamque suo. (170-78)

El extraordinario vigor de estos versos apenas requiere comentario. El hecho de que Virgilio vuelva a utilizarlos en un momento dramático de la *Eneida* parece hablar por sí solo (8.449-53, con cambios mínimos). El punto de la comparación, lógicamente, es la ordenada división de tareas. Pero la tenue similitud queda sepultada en un mar de diferencias. Es difícil pensar en una imagen más alejada de estas criaturas que la de Cíclopes forjando truenos para Júpiter. El poeta, en todo caso, subraya deliberadamente el contraste. Unos versos más arriba, las abejas manipulaban 'lágrimas de narciso' (160) y *purissima mella* (163); en la fragua de los gigantes se subraya la fuerza (*magna ui, bracchia*), la magnitud (*massis, lacu*), la rudeza (*impositis incudibus*), el estrépito (*stridentia, gemit*). Por otra parte, la coreografía brutal de estos seres ensimismados no da idea de sociabilidad, como ocurre con las abejas en la armónica escena anterior. La aventurada comparación no hace más que acentuar las distancias. Nuevamente, los comentaristas han tenido alguna dificultad para asimilar el carácter peculiar de estos versos. Algunos han intentado mostrar que el símil no contradice las leyes de lo *aptum* (Martyn, Heyne, Forbiger). Otros han preferido concentrarse en aspectos simbólicos (e.g. Putnam 1979: 256-59). Algunos sencillamente niegan (Thomas) o ignoran (Mynors) el potencial humorístico del pasaje. Todo esto sorprende un poco, sobre todo teniendo en cuenta que el poeta incluye un guiño al lector a modo de comentario. Sin duda, es difícil no ver humor en el parentético *si parua licet componere magnis* (176): la expresión, de origen proverbial (cf. Otto 1890: 204-5), adquiere un matiz irónico después del sonido y la furia de 170-75, sobre todo colocada inmediatamente a continuación de un *non aliter*¹³⁰.

La humanización en el capítulo de las abejas es insistente. La colmena se refiere con términos como *tecta* (38, 47, 62, 104, 153, 187, 256), *domus* (10, 209, 159), *lar* (43), *sedes* (8, 65, 228), *aula* (90, 202), y tiene su *uestibulum* (20), sus

¹³⁰ Page comenta: "The simile ... has been criticised as exaggerated, but Virgil himself marks the comparison as half humorous in line 176. He would thoroughly have enjoyed reading the graver commentators on some of his work". cf. S. J. Harrison (2007): "the arch 'if small things may be compared to great' enunciates the key literary link here, the humorous mock-epic tradition: the tiny bees are compared to the massive Cyclopes just as the mice of the *Battle of Frogs and Mice* are programmatically compared to the giants of the Gigantomachy in their capacity as warriors" (159-60).

limina (188, 257) y sus *thalami* (189). *Aluus*, el término usual en Varrón, no se utiliza nunca; *aluarium* aparece una sola vez (34). En algunos pasajes la colmena se presenta como una *urbs* (154, 193), con sus *portae* (165, 185), sus *horrea* (250) y sus *thesauri* (229). Hasta cierto punto, la humanización es algo natural tratándose de una comunidad tan compleja y organizada¹³¹. Sin duda, la personificación aporta una dimensión humana y establece lazos de simpatía con el lector. Sin este rasgo, su mundo no dejaría de ser asombroso, pero sería quizá menos relevante para nosotros. No obstante, a veces el poeta juega un poco con los límites de lo esperable. Sus abejas no solamente pasan la vida bajo el dictamen de *leges magna*e (154), sino que tienen *patria* (155) y *Penates* (155). En un lugar Virgilio utiliza el solemne apelativo de *Quirites* (201). *Grandaeuus* (178) parece un tanto ceremonioso¹³² y un poco exagerado aplicado a las abejas mayores (sobre todo teniendo en cuenta que su vida no pasa de siete años, cf. 207), y la exclamación de 208-9, como observa Ercole (1931: 155), tiene un tono grandiosamente épico y recuerda pasajes de la *Eneida* en los que se predice la gloria futura de Roma¹³³. A veces los efectos de humor se combinan con otros elementos. La descripción de las tareas diarias (184-90), por ejemplo, contiene detalles entrañables. Agotadas después de un largo día de trabajo, las abejas regresan a sus hogares y se entregan a cuidados personales (*tum tecta petunt, tum corpora curant*, 187); luego se retiran a sus alcobas, y el silencio de la noche las rodea y el sueño toma sus miembros (*ubi iam thalamis se composuere, siletur / in noctem, fessosque sopor suus occupat artus*, 189-90). El episodio revela una profunda simpatía y una delicadeza infinita por parte del poeta; pero el vivo detallismo y el acento en la corporalidad provocan una descripción un tanto caricaturesca. En otros lugares, la atribución de rasgos humanos suscita efectos de humor más marcados. La sección sobre la incondicional obediencia al rey (210-18), por ejemplo, dibuja un *crescendo* desmesurado. La devoción de las abejas es superior a la de todos los pueblos orientales (210-12). Si el líder cae, la comunidad atraviesa un período de caos y confusión política (213-14). A menudo el pequeño déspota se pasea rodeado de una densa comitiva (215-16),

¹³¹ cf. Varrón: *haec ut hominum ciuitates, quod hic est et rex et imperium et societas* (R. 3.16.6).

¹³² cf. Norden (1903: 173).

¹³³ *at genus immortale manet, multosque per annos / stat fortuna domus, et aui numerantur auorum*. cf. Sidgwick: "The rhetorical splendour of these lines is in the same half playful ironic spirit which abounds in this book".

et saepe [sc. illum] attollunt umeris et corpora bello
 obiectant pulchramque petunt per uulnera mortem. (217-18)

El detalle del rey transportado por el enjambre proviene de Aristóteles (Λέγεται δὲ καὶ φέρεσθαι αὐτὸν ὑπὸ τοῦ ἔσμοῦ, ὅταν πέτεσθαι μὴ δύνηται, HA 624a29). Varrón interpreta la noticia en términos más humanos: *regem suum secuntur, quocumque it, et fessum subleuant, et si nequit uolare, succollant, quod eum seruare uolunt* (R. 3.16.8). Aunque no inapropiado (el *collum* de una abeja es notorio y distintivo¹³⁴), *succollare* sugiere la salutación de las tropas frente a un nuevo *imperator* (cf. Suet. *Cl.* 10.2.8; *Otho* 6.3.5). Virgilio incorpora la sugerencia pero exagera la personificación, provocando una incongruencia cuasi satírica (*attollunt umeris*). Como dice Ball (1918), que celebra el humor de la frase, “[bees] have an astounding and inexcusable amount of brain power, but absolutely no shoulders” (21). La humanización se lleva a un extremo en la fantástica imagen final. Nuevamente, los efectos paródicos del tratamiento se subrayan mediante el acento en lo corpóreo (*corpora ... obiectant; per uulnera*). Hay una gran audacia en la aplicación del motivo de la *pulchra mors* a un insecto¹³⁵. Como observa Otis (1964): “We can sympathize with the suffering bull or horse, even with the dying sheep, but heroism in the bee is somewhat absurd” (183).

Todos estos elementos –los efectos dispares de la humanización, la yuxtaposición de lo pequeño y lo grande y el modo heroico– se presentan en su máxima potencia en la batalla de las abejas (67-87). Este episodio es, sin lugar a dudas, el ejemplo más evidente de parodia épica en todo el poema. El tratamiento recuerda escenas de la *Batrachomyomachia*, en la que ranas y ratones se describen como héroes homéricos. Heyne y otros interpretan que la elevación en el tono se propone otorgar dignidad a un tema de poca monta. Pero la voluntad lúdica del poeta se deja sentir con fuerza en el transcurso de estos versos. La magnitud del conflicto se dramatiza pomposamente a lo largo de todo el relato (*magno*, 68; *magnis*, 76; *magnum*, 79; *tantum*, 81;

¹³⁴ “The head of an adult insect is a craniumlike capsule separated from the thorax by a distinct neck” (Snodgrass 1956: 31).

¹³⁵ Sobre el *topos* de la *pulchra mors*, cf. esp. Alfonsi (1963) y Serra Zanetti (1987: 590). Más bibliografía sobre el tema puede verse en Horsfall (*ad Aen.* 11.647). La formulación del último verso es tan elevada que el poeta lo reutiliza en dos momentos dramáticos de la *Eneida*: en la muerte de Niso (*an sese medios moriturus in enses / inferat et pulchram properet per uulnera mortem?*, 9.400-1) y en una escena de batalla del libro 11 (*dant funera ferro / certantes pulchramque petunt per uulnera mortem*, 646-47).

ingentis, 83; *tanta*, 86). La dicción es inconfundiblemente épica, y en ocasiones específicamente enniana:

namque morantis
Martius ille aeris rauci canor increpat, et uox
auditor fractos sonitus imitata tubarum. (70-72)

El barroco *Martius ille aeris rauci canor* y el final monosilábico del verso 71 deben mucho al estilo de Ennio¹³⁶, y la onomatopeya del verso final (*auditor fractos sonitus imitata tubarum*) evoca el famoso *at tuba terribili sonitu taratantara dixit* (fr. 451 Skutsch). Particularmente absurda es la descripción de los preparativos para el combate. Después de afilar sus agujones y hacer ejercicios de calentamiento, las abejas acuden a la tienda del general y desafían al enemigo a grandes voces:

tum trepidae inter se coeunt pennisque coruscant
spiculaque exacuunt rostris aptantque lacertos
et circa regem atque ipsa ad praetoria densae
miscentur magnisque uocant clamoribus hostem. (73-75)

Es ingenuo suponer que algunos de estos detalles puedan provenir de una observación defectuosa¹³⁷. Como resulta evidente en el *aptant lacertos*, una expresión tomada del pugilato (cf. Heyne), el poeta se complace en la yuxtaposición de rasgos dispares con el objeto de elaborar una escena caricaturesca. Algo similar se advierte en el detalle de los *imperatores* arengando a los suyos: *ipsi per medias acies insignibus alis / ingentis animos angusto in pectore uersant* (82-83). Ciertamente, la antítesis que propone Virgilio es muy diferente a la del *maior in exiguo regnabat corpore uirtus* de Estacio (*Theb.* 1.417) o el *μικρὸς μὲν ἔην δέμας, ἀλλὰ μαχητῆς* de Homero (*Il.* 5.801), ambos aplicados a Tideo. Con el hiperbólico *ingens*, un adjetivo sin comparativo ni superlativo en época clásica (*Aen.* 11.124 es obviamente una audacia), la discre-

¹³⁶ cf. *aeris rauci canor increpat* vs. *raucum sonus aere cucurrit* (fr. 486 Skutsch). Virgilio no sólo toma elementos de detalle sino que reproduce la aliteración de gutural sorda. Algunos elementos de los vv. 71-72 se reutilizan en *Aen.* 9.503-4 (*tuba terribilem sonitum procul aere canoro / increpuit*).

¹³⁷ cf. Huxley (*ad* 74): “bees, like most insects, clean their antennae and body with their legs, an action Virgil misinterpreted”. Véanse también los comentarios de Nettleship, Thomas y Mynors al mismo verso.

pancia entre la levedad del asunto y la dignidad del tratamiento aparece formulada en términos explícitos¹³⁸.

La voluntad de juego que anima el pasaje se pone de manifiesto en el inesperado verso final. En la primera parte del relato el poeta se concentra en los sucesos que ocurren en el interior de la colmena (67-76). Aquí se narra la típica atmósfera de ansiedad y excitación general que precede a un combate (*motu*, 68; *trepidantia*, 69; *trepidae*, 73). A continuación, después de una larga espera y cuando el clima resulta favorable, el ejército pasa a la acción (77-85). La pródiga acumulación de verbos y el estilo asindético proporcionan una narración viva y rápida¹³⁹. El enjambre se congrega en lo alto e inmediatamente se lanza al ataque¹⁴⁰. Aquí se alcanza un punto pletórico y el relato se rompe en dos símiles de corte homérico¹⁴¹. Antes del choque, el narrador se detiene brevemente en la determinación de los generales de llevar el combate hasta sus últimas consecuencias (82-85). En este punto, cuando la expectación es máxima, el lector se topa con lo siguiente:

hi motus animorum atque haec certamina tanta
pulueris exigui iactu compressa quiescent. (86-87)

De este modo, toda la tensión acumulada en los versos anteriores desemboca en la nada. El movimiento y la manera de estos dos versos es antitético. En el

¹³⁸ Hay tal vez algo de malicia en el *insignibus alis* (en un contexto militar uno esperaría *insignibus armis*). Como Virgilio seguramente sabía, las alas del “rey” son más bien insignificantes (cf. Col. 9.10.1; Plin. *Nat.* 11.51).

¹³⁹ *erumpunt portis, concurrunt, aethere in alto / fit sonitus, magnum mixtae glomerantur in orbem / praecipitesque cadunt* (78-80).

¹⁴⁰ A partir de una nota de Servio, muchos comentaristas interpretan que el *praecipitesque cadunt* se refiere a las víctimas. Así por ejemplo La Cerda, Conington, Page y, más recientemente, Mynors. Esto es claramente erróneo. Como observa Blankert (1959), “the speed of the two sentences, *magnum mixtae glomerantur in orbem praecipitesque cadunt*, is too great and they are too indissolubly coupled together for there being the slightest shifting of subject between *glomerantur* and *cadunt*: all the bees pack together like a ball and all plunge down headlong” (249-50). Más importante aún, el doble símil que viene a continuación pierde sentido si el *cadunt* se interpreta de esta manera: en Homero, lluvia, nieve y granizo se utilizan para ilustrar una densa y violenta descarga de misiles (e.g. *Il.* 12.156-58, 278-86; 6.146-9). cf. Farrell (1991: 241 n.74).

¹⁴¹ *non densior aëre grando, / nec de concussa tantum pluit ilice glandis* (80-81). cf. Farrell (1991): “Homeric warriors, of course, are not compared to hailstones, acorns, raindrops, or arrows, but the martial character of such weather similes is quite consistent. Vergil is clearly using these similes in a manner similar to that of Homer, just as he was to do later in the *Aeneid*” (241). cf. e.g. *Aen.* 9.668-671.

primero el tono se eleva con una pompa solemne rayana en lo absurdo. Pero el segundo rompe con el movimiento ascendente del verso anterior y nos devuelve abruptamente a la realidad. La ironía lapidaria con que el poeta pone punto final al episodio llega como una sorpresa para el lector. Con el último verso, el narrador completa una frase que había quedado en suspenso en el verso 67 (*sin autem ad pugnam exierint*—). De este modo, todo el episodio se presenta como un fantástico paréntesis sin mayores consecuencias para el curso de la instrucción. Durante una veintena de versos, el lector se ha ido preparando con ansiedad para un combate que nunca llega. Sería difícil encontrar un ejemplo de humor más claro en toda la obra de Virgilio. No obstante (y a esta altura ya no sorprende), los comentaristas de este pasaje por lo general tienen poco o incluso nada que decir al respecto. Notas breves se encuentran en Conington, en Sidgwick, en Page. Pero Servio, La Cerda, Martyn, Heyne, Keightley y Forbiger no parecen advertir rasgos de humor de ningún tipo. Thomas, como es de esperar, y en este caso con más énfasis que razones, se muestra decididamente en contra de los que señalan humor. Mynors observa que el puñado de polvo es “half humorous, as showing the vanity of these tiny ambitions, and more than half tragic, as recalling the association of dust with our own mortality”. Esta idea, que proviene tal vez de Page, aparece a menudo en la bibliografía (e.g. en Griffin 1979: 63). Es claro que el tratamiento panorámico y la humanización de esta *discordia* liliputiense sugiere ideas sobre la *uanitas humana*. Pero, ¿es realmente necesario ver aquí una alusión al solemne rito funerario romano? O, más importante aún, ¿puede uno suponer que esta asociación simbólica se halla en un primer plano? Thibodeau (2011: 189), por ejemplo, que no señala rasgos de humor, dice que el final del episodio es similar al “fear in a handful of dust” de Eliot. Esto es evidentemente excesivo y descaminado, y se apoya en una correspondencia superficial. Después de todo, la ruidosa *melissomachia* no acarrea mayores consecuencias: el pasaje describe la mímica de un combate, no un combate real.

Conclusiones

En los párrafos anteriores hemos visto ejemplos de juego y humor de tipos diversos. Algunos suscitan efectos más o menos explícitos y palpables, otros son apenas una textura o una mera nota de color. Con todo, los ejemplos son numerosos y sugieren que éste es un aspecto importante de la obra, un as-

pecto que, en todo caso, debe tenerse en cuenta a la hora de valorar el poema en su conjunto. Como en el caso de las *Églogas*, la falta de atención a estas cuestiones ha generado problemas. Aquí tampoco han faltado errores de apreciación e interpretación, y aquí también hemos visto sorpresa, perplejidad, infundadas críticas al poeta e incluso vanas propuestas de enmienda. No obstante, en la bibliografía sobre las *Geórgicas* (sobre todo en la más reciente) la marginación de estos aspectos ha sido tal vez mayor: cuando lo que está en juego es la filiación política del poeta o el sentido total de la obra, es natural que estos efectos de superficie sean relegados o pasen desapercibidos.

En función de los objetivos de este estudio, los pasajes reseñados fueron presentados y comentados en forma más o menos aislada. Esto no significa sin embargo que el humor sea un elemento discreto y separable del conjunto del poema. Sin duda, sería erróneo pensar que el humor se utiliza meramente como un condimento para amenizar la instrucción, a la manera de la taza de miel de Lucrecio. Los elementos de juego y humor no sólo se hallan profundamente integrados en la dinámica de la obra sino que cumplen con varios propósitos. El segundo proemio al libro 3, por ejemplo, introduce un cambio de orientación para la segunda mitad del libro (más mundano y didáctico, menos digresivo). En el duelo de toros o en varios de los episodios de las abejas, la yuxtaposición de elementos dispares configura escenas de gran riqueza narrativa. A menudo el humor resulta una estrategia eficaz para incorporar materiales de poco porte al universo de la alta poesía, como ocurre en la irrupción de las plagas (1.181-86). En pasajes de contenido programático, la manera calimaquea y urbana ofrece la posibilidad de subrayar de un modo inteligente la originalidad del proyecto, y de reflexionar sobre sus límites y ambiciones. Críticos de otras épocas se han mostrado más sensibles a la hora de apreciar el delicado humor del poema. Varios de los ejemplos anteriores sugieren que en este punto no estaban descaminados.

IV. ENEIDA

MUCHO de lo que se dijo en la introducción a los dos capítulos anteriores es aplicable (y muy especialmente) a la *Eneida*. Aquí también el influjo de Virgilio sobre la tradición posterior ha tenido una influencia perjudicial para una justa apreciación del poema en todos sus aspectos (cf. Burrow 1997: 84). Aquí también la comparación de Virgilio con respecto al modelo (en este caso Homero) ha desembocado en contraposiciones esquemáticas y falsas dicotomías (cf. e.g. Sikes 1940: 124). Que la “marolatría” alcanza sus cotas máximas en la exégesis de la *Eneida* es un hecho sobre el que ni siquiera vale la pena insistir. Baste mencionar como ejemplo a Zinn (1960: 47), que justifica su decisión de referirse brevemente al humor de este “poema sacro” citando como precedente a Grönbech, que trató del humor de Jesús. No obstante, si bien tradicionalmente los críticos han mostrado una cierta reticencia a la hora de reconocer elementos lúdicos en la gran epopeya virgiliana, desde Heinze y hasta mediados de los años 60 los momentos más obvios de humor del poema se comentaban con naturalidad. Incluso un autor como Austin, tan sensible a la cualidad melancólica de ciertos pasajes y a la dimensión trágica de la obra, destaca con simpatía y buen tino elementos de juego y humor¹. El panorama cambió radicalmente con la irrupción de aquellos escritores –mentados ya varias veces a lo largo de este estudio– que suelen englobarse bajo la denominación de “Escuela de Harvard”. Según la interpretación tradicional, establecida por Heinze (1915) y defendida, entre otros, por Pöschl (1950), Büchner (1961), Otis (1964) y Klingner, la *Eneida* es un poema esencialmente optimista que celebra la marcha triunfante de Roma desde sus orígenes hasta el presente. El propósito del poema es ensalzar y glorificar los valores romanos y la obra de Augusto, cuya figura se anticipa y sugiere de varios modos en el personaje de Eneas, un héroe modélico capaz de sobrellevar todo tipo de adversidades fundamentalmente a partir de su máxima (y típicamente romana) virtud: la *pietas*. Como enseña el poema, el dolor y el sufrimiento son ingredientes ineludibles en este grandioso trayecto, pero la pérdida individual en última instancia se justifica por el éxito colectivo de la

¹ Véanse, por ejemplo, sus comentarios a *Aen.* 1.305-417 (encuentro de Eneas y Venus disfrazada de cazadora), 4.90-128 (pacto entre Juno y Venus) o 6.384-416 (diálogo entre la Sibila y Caronte).

empresa romana, impulsada y avalada por el propio Júpiter. Ésta es, en esencia, la interpretación tradicional, aceptada por los primeros comentaristas del poeta y dominante en los estudios virgilianos durante casi dos milenios². No obstante, a partir de los años 60 comenzó a cobrar fuerza una interpretación diametralmente opuesta de la obra. Según esta aproximación, formulada en primer lugar por Brooks (1953) pero desarrollada fundamentalmente por Parry (1963), Clausen (1964b) y Putnam (1965a), el elemento laudatorio o panegírico de la *Eneida* es un componente superficial que no representa las convicciones y la voz íntima del poeta. Muy al contrario, una lectura minuciosa del texto –atendiendo sobre todo a su dimensión simbólica– enseña que detrás de su fachada ideológica pro-augustea la *Eneida* alienta una visión profundamente pesimista del ascenso y expansión imperial de Roma. El poema, para citar la famosa formulación de Parry (1963), se articula en dos voces, “a public voice of triumph, and a private voice of regret” (121).

La historia ha sido contada ya muchas veces, y aquí no es necesario repetir³. Procurar una deconstrucción (o siquiera una presentación detallada) de los argumentos más frecuentemente exhibidos por los pesimistas implicaría, como mínimo, discutir la escena final de la obra, los pasajes de profecía y el episodio de la rama dorada, algo que nos llevaría muy lejos de nuestros propósitos. No obstante, puesto que la interpretación pesimista se transformó en la lectura dominante durante los últimos 40 años del siglo pasado, y dado que su influencia se deja sentir por doquier en la bibliografía actual, sería conveniente decir algo sobre sus métodos. En su *modus interpretandi*, los escritores de la Escuela de Harvard combinan la aproximación simbolista de Pöschl (1950) y los métodos de la Nueva Crítica, aplicados a Virgilio por primera vez en B. M. W. Knox (1950). Pöschl llevó a cabo un análisis de la imaginería del poema para destacar la profundidad simbólica con que Virgilio explora su tema fundamental: la lucha entre el orden y el caos, y la victoria del primero sobre el segundo. Knox demostró que en el libro 2 las imágenes de la serpiente y el fuego poseen un carácter ambivalente, y que esta ambivalencia genera una tensión que dinamiza el poema y hace avanzar el argumento desde la caída y destrucción de Troya hasta la promesa de renacimiento y ascenso de la futura Roma. Como se ve, ambos autores propugnaban una visión positiva del poema, pero pronto sus herramientas de análisis

² La bibliografía esencial sobre la historia de la recepción virgiliana se halla reunida en P. Hardie (1998: 4 n.9).

³ cf. Wlosok (1973); Johnson (1976: 8-16); S. J. Harrison (1990); Farrell (2001); E. A. Schmidt (2001).

comenzaron a utilizarse para defender una lectura muy diferente. Bajo la pluma de los escritores de la Escuela de Harvard, la tensión se transformó en contradicción, ambigüedad, ansiedad y, como dice Farrell (2001: 20), “otras formas de sospecha”, y por lo tanto en una invitación a leer entre líneas para destacar elementos simbólicos que parecen subvertir el significado aparente del texto. Desde esta óptica, cualquier pasaje, por inocente o anodino que parezca, es susceptible de contener “further voices”⁴.

Un ejemplo será suficiente para ilustrar lo dicho. Cuando uno se detiene a pensar en el humor de la *Eneida*, lo primero que acude a la mente son escenas del libro 5. Este libro es, en general, el más luminoso y alegre de toda la obra, y la narración de los certámenes en honor a Anquises, en particular, contiene una buena dosis de humor (*vid. infra*, p.221ss). Ciertamente, el tono del relato cambia completamente con el incendio de las naves y las escenas finales del libro, donde se narra, entre otras cosas, la patética y misteriosa muerte de Palinuro (604-871). Pero hasta entonces –esto es, hasta el verso 603–, la estancia de los troyanos en Sicilia se halla dominada por una luminosa atmósfera de relajación y *laetitia* (*vid. infra*, p.222). Para Putnam (1962), sin embargo, la aparente alegría del episodio se ve constantemente ensombrecida por anticipaciones temáticas y sugerencias simbólicas. Así, en una de las primeras escenas del libro se narra un portento (72-103): después de anunciar la celebración de los juegos, Eneas se encamina a la tumba de Anquises y hace una libación, acompañada de una plegaria; inmediatamente, una enorme serpiente emerge desde el túmulo y, después de pasearse tranquilamente por el lugar y lamer las ofrendas, se hunde nuevamente en la tierra, sin causar daño (*innoxius*, 92). Eneas recibe el portento con entusiasmo (94-99), y una gran alegría invade a los troyanos (100-4). Putnam, sin embargo, detecta connotaciones inquietantes en esta benévola aparición. Según el autor, la serpiente es un símbolo ambiguo que sugiere violencia y muerte inminente. La descripción de sus movimientos hace pensar en las serpientes marinas que devoran a Laoconte en el libro 2. Por su brillo y lustre, Virgilio la compara a un arcoíris. Esto, según Putnam, es una nueva intimación de violencia, puesto que el arcoíris es atributo de Iris, uno de los instrumentos de Juno. El brillo dorado de sus escamas, además, debe tomarse como un detalle siniestro que señala al futuro, ya que anticipa el resplan-

⁴ Otros autores que defienden la interpretación pesimista son Johnson (1976), Boyle (1986), Lyne (1987), O’Hara (1990) y Thomas (2001). Quinn (1968), W. S. Anderson (1969), G. Williams (1983) y Feeney (1984), aunque más moderados, también se inclinan hacia el bando de los pesimistas.

dor del fuego que prenderá en las naves (233 n.11). Son varios, según el autor, los elementos que anticipan la destrucción de las naves a largo del libro: el choque de la nave de Sergesto en la roca; la flecha que Acestes dispara en el certamen de tiro al blanco, que se incendia en el aire, etc. No obstante, el motivo central, el motivo que otorga unidad a todos los episodios del libro y que, según Putnam, Virgilio sugiere insistentemente a la imaginación del lector, es el de la muerte de Palinuro. Así, la muerte de Palinuro se anticipa en el empujón de Menetes, que echa a su piloto por la borda; en los gritos de ayuda de Sergesto a sus compañeros, cuando su nave choca contra la *meta*; en la caída de la paloma flechada por Euritión durante la prueba de tiro al blanco, etc. Además, puesto que la muerte de Palinuro es una suerte de sacrificio, también –según parece– hemos de ver alusiones a este episodio en la carrera de a pie (Niso, en cierto sentido, “se sacrifica” por Euríalo cuando se alza para empujar a Salio), en el toro que Entelo mata al final del pugilato, y en el sacrificio que Cloanto promete a Neptuno si gana la carrera. De este modo, afirma Putnam, en todos y cada uno de los certámenes la sombra de un futuro aciago se cierne sobre la aparente alegría del presente (221).

Parece claro que este tipo de aproximaciones no nos ofrece una perspectiva adecuada para valorar aspectos de humor. Si la nota característica del poema es, como opina Parry (1963: 69), la nostalgia, la tristeza y el lamento por las limitaciones de la acción humana, un esfuerzo por destacar elementos lúdicos parece destinado al fracaso desde el comienzo. En principio, uno esperaría una mayor sensibilidad para estos aspectos en aquellos escritores que, al margen de los excesos pantrágicos de los pesimistas –o en polémica con ellos–, han continuado alentando una lectura más positiva del poema. No obstante, tampoco en estos autores uno encuentra mucho al respecto⁵. La razón de esta negligencia, por lo tanto, debe tener raíces más profundas. Debe existir (uno estaría inclinado a pensar) un paradigma interpretativo más general que los escritores de uno y otro bando comparten, una base hermenéutica común que resulta –hasta cierto punto– independiente de inclinaciones idiosincráticas o ideológicas. La búsqueda de esta base común –haciendo una vista muy panorámica– nos lleva de nuevo a Pöschl y Knox. Sin duda, lo que uno hecha en falta en la crítica virgiliana de los últimos tiempos (en la crítica, claro está, de tipo interpretativo) son apreciaciones acerca del tono y el modo de los textos. Hablando en términos generales, los críticos virgilianos de los últimos 50 o 60 años se han ocupado principal-

⁵ Hay, desde luego, notables excepciones (e.g. Jenkyns 1998; Holzberg 2006).

mente de cuestiones simbólicas y temáticas, descuidando –y a veces ignorando completamente– los efectos del texto sobre el lector. Esto resulta evidente por ejemplo en la obra de P. Hardie (1986), que es, sin lugar a dudas, la más convincente reformulación de la visión positiva y tradicional del poema de la segunda mitad del siglo xx. Incluso su excelente tratamiento de la hipóbole virgiliana, en 241-92, se halla ampliamente dominado por preocupaciones temáticas.

Ciertamente, el humor no es uno de los aspectos más destacados del poema. Virgilio se propuso componer un poema épico nacional que combinara la grandiosa tradición homérica con el espíritu de Ennio y de Nevio, una obra que, por su relevancia, monumentalidad y dramatismo despertara en el lector el sentimiento de lo sublime (cf. Heinze 1915: 491). Como es evidente, una alta dosis de juego y humor estaría fuera de lugar en una obra de estas características (cf. Macleod 1964: 50). No obstante, como enseña el ejemplo de Homero, el humor no es un elemento ajeno a la tradición épica. Por su propia materia heroica, los momentos de humor en acontecimientos humanos son escasos. Fuera del libro 5, éstos se reducen a breves *flashes* que el poeta intercala de vez en cuando, sobre todo en momentos de particular alegría y regocijo. Pero en el plano divino las texturas de humor son relativamente frecuentes. Ciertamente, la *Eneida* no nos ofrece nada comparable al engaño de Zeus (*Il.* 14.153-291) o a la jocosa teomaquia que sacude al Olimpo homérico (*Il.* 21.383-515). Un arrebato de “risa interminable” como el que provoca la visión de Hefesto (*Il.* 1.599) o el espectáculo de Ares y Afrodita sorprendidos en flagrante (*Od.* 8.326) resulta impensable entre los dioses virgilianos. Como observa Heinze (1915: 298), Virgilio por lo general descarta o atenúa los aspectos más cuestionables de los dioses de Homero. Ciertas formas de humor resultan difíciles de incorporar en el contexto de una épica nacional; otras no se avienen muy bien con la concepción general de la divinidad que se forjó la época augustea. No obstante, Virgilio comprendió muy bien que una cierta ligereza en el tratamiento divino es un rasgo esencial en una épica de corte homérico. Como observa Janko (1994): “The gods’ frivolity is, for Homer, the inevitable concomitant of their immortality” (*ad Il.* 14.153-353). Más aún, en Homero el mundo de los dioses y el de los hombres se define en buena medida por oposición (cf. Griffin 1980: 189-90). El humor de los dioses homéricos, pues, no es un elemento separable, un divertimento sin consecuencias o un mero detalle ornamental. La inalcanzable *μακαρία* de los olímpicos sirve como un contrapunto que acentúa el drama y *pathos* de la vida de los hombres.

En las páginas que siguen intentaremos destacar elementos de juego y humor en la gran epopeya virgiliana. El capítulo se divide en tres secciones. En la primera se abordan escenas que involucran a los grandes dioses del Olimpo. La segunda se ocupará de divinidades menores y seres de la mitología. En la última, bajando del cielo a la tierra, se pasará revista a algunos de los breves momentos de humor que iluminan los acontecimientos del mundo sublunar.

1. La comedia divina

A FAMILY AFFAIR

Una cierta dosis de humor –y una buena cuota de ironía– despunta en algunos de los diálogos de las grandes divinidades que dominan el poema. Como es sabido, los sucesos heroicos que narra la *Eneida* son reflejo de un conflicto divino que involucra a tres grandes figuras del Olimpo: Juno, Venus y Júpiter. Juno favorece a Cartago; Venus a Eneas; Júpiter, a la causa de Eneas, esto es, a la serie de sucesos mítico-históricos que desembocarán en la fundación de Roma. Esta disparidad de intereses, como es de esperar, genera diversas negociaciones, alianzas y tensiones en el seno de la familia divina. El poeta nos presenta esta situación fundamentalmente a través de diálogos. En determinados puntos críticos del poema, el lector se topa con diálogos que ponen en relación a las tres figuras del Olimpo en todas las combinaciones posibles⁶. La ironía, el sarcasmo, una cierta ligereza en el tono o a veces una dimensión familiar y doméstica que uno no esperaría encontrar entre los olímpicos de alto rango son elementos frecuentes en estos encuentros. Así, en el primero de estos pasajes el poeta nos presenta una escena en la que Venus y Júpiter discurren sobre la suerte de Eneas (1.223-304). La diosa acude entre lágrimas, y Júpiter la consuela con una revelación sobre la gloria futura que espera a los suyos. El precedente más claro para esta escena es un pasaje de la *Iliada* en el que Tetis intercede ante Zeus por la τιμή de su hijo Aquiles (1.488-530)⁷.

⁶ Venus y Júpiter (1.223-304); Venus y Juno (4.90-128); Júpiter, Venus y Juno (10.1-117); Júpiter y Juno (10.606-32, 12.791-842).

⁷ Una comparación entre ambos pasajes puede verse en Leach (1997: 354-57). Como indica Highet (1972: 271), Virgilio incorpora también algunos temas de las quejas de Atenea por Odiseo frente a Zeus (*Od.* 1.45-62) y frente al Consejo de los Olímpicos (*Od.* 5.7-20). Otras escenas homéricas, asimismo, aportan varios detalles (cf. Knauer 1979: 374). Macrobio

No obstante, a diferencia de lo que ocurre en Homero, el intercambio entre Venus y Júpiter se presenta en términos íntimos y domésticos. El tono ciertamente cambia a partir del verso 261 (cuando Júpiter se adentra en los detalles de la revelación). Pero hasta entonces, el estatuto divino de ambos dioses se coloca en segundo plano. Después de una hábil *captatio benevolentiae* (229-30), Venus se embarca en un discurso impetuoso, incontenible, a medio camino entre el lamento y la queja (231-41). A pesar de la gravedad del asunto, por momentos el lector asiste a los tiernos reproches de una hija consentida:

certe hinc Romanos olim uoluentibus annis,
hinc fore ductores, reuocato a sanguine Teucris,
qui mare, qui terras omnis dicione tenerent,
pollicitus—quae te, genitor, sententia uertit? (234-37)

La partícula *certe*, en posición inicial, tiene un aire coloquial y plautino⁸, y otro tanto puede decirse de la confusa sintaxis de 234-37 (el discurso indirecto, dicho sea de paso, remeda palabras textuales de Júpiter). Al cabo de este período galopante, la abrupta aparición del *pollicitus* adquiere un énfasis algo infantil (“‘You promised’, says Venus to her father, like any disappointed daughter”, Austin). Algo infantil, aunque ingenioso y maligno, es también el inesperado eufemismo del final, con el que Venus alude a la figura de Juno (*unius ob iram*, 251). Júpiter, en todo caso, se muestra condescendiente, y su reacción también se articula en términos humanos (254-60). El dios sonrío (*olli subridens*) y la besa (*oscula libauit natae*), y le dedica palabras cariñosas, en un tono también coloquial: *parce metu, Cytherea, manent immota tuorum / fata tibi*⁹. Sin duda, sería excesivo hablar de humor en este caso, pero la cualidad doméstica del intercambio hace pensar en los modos alejandrinos.

(6.2.31) dice que el episodio está tomado de Nevio: *hic locus totus sumptus a Naeuio est ex primo libro belli Punici. illic enim aeque Venus Troianis tempestate laborantibus cum Ioue queritur et secuntur uerba Iouis filiam consolantis spe futurorum* (cf. Feeney 1991: 109-13). Sobre la posible influencia de Calímaco, *vid. infra*.

⁸ cf. S. J. Harrison (2010): “the adverb usually occurs in this first sentence position in Plautus, is found relatively rarely in Cicero, and used only twice elsewhere in Virgil, both in speeches” (268). Según Harrison, 32 de los 45 ejemplos de *certe* en Plauto ocurren en posición inicial; en Cicerón, en esa posición sólo se encuentran 27 (sobre un total de 732), de los cuales 10 aparecen en cartas. Los ejemplos de Virgilio son de las *Églogas* (8.107 y 9.7).

⁹ Según S. J. Harrison (2010: 270), un rasgo coloquial hay que ver en el hiperénfasis en la segunda persona (*tuorum ... tibi*), y probablemente en la forma contracta del dativo (*metu* por *metui*).

McCarter (2012), en concreto, piensa que la escena de Virgilio debe algo al *Himno* 3 de Calímaco. El *Himno* se abre con una escena íntima entre Ártemis y Zeus: la diosa, todavía niña y sentada en el regazo de su padre, exige caprichosamente todo tipo de regalos y concesiones, a los que Zeus accede con una sonrisa (γελάσσας, 28) y un mimo (καταπέζων, 29). El parecido en estos detalles y el hecho de que Virgilio utilice elementos del himno en otros puntos de la *Eneida* (e.g. en 8.416-53) hacen que la conexión sea plausible.

Una buena dosis de humor tenemos en el segundo de estos encuentros divinos: el de Venus y Juno (4.90-128). Con Dido perdidamente enamorada por obra de Venus, Juno se aproxima a la diosa y le propone un pacto. El pacto, al que Venus accede maliciosamente, consiste en provocar y sellar la unión de Dido y Eneas para cesar hostilidades y reinar sobre ambos pueblos en conjunto. La inquietante frivolidad de este “intercambio felino” (W. S. Anderson 1981: 117) ha provocado una gran controversia y no pocas críticas entre los comentaristas de Virgilio. Quinn (1965: 19) opina que el tono del episodio es “desconcertante” (*disconcerting*). Block (1984: 63) sostiene que el humor del coloquio es “perturbador” (*disturbing*) y no hace más que fortalecer nuestras dudas en torno a los personajes divinos del poema. R. Coleman (1982) se muestra particularmente molesto: “It is not just that the goddesses are depicted as if they were two rivals in comedy striving to outwit each other; but the noble Dido is in the process reduced to a pawn in an unnecessarily squalid game” (163). Otros autores reaccionan con más indulgencia: “[a] humorous confrontation” (Lloyd 1977: 251); “[a discussion] full of social comedy” (Maclennan: 30); “[an] entertaining episode of divine double-crossing” (S. J. Harrison 2010: 271). Como ocurre a menudo en Virgilio, esta disparidad de opiniones va más allá de inclinaciones idiosincráticas o reacciones accidentales. Las opiniones antes citadas reflejan impresiones que el texto suscita en diferentes momentos. El coloquio comprende tres partes: la propuesta de Juno (90-104); la respuesta de Venus (105-14); y la revelación del plan (114-28). En las primeras dos, el objeto del humor son las propias diosas (o la situación en la que se hallan inmersas). Aquí el lector participa del regocijo. En la última, en cambio, cuando el objeto del humor es la maquinación que acabará con la pobre Dido, la sensación que prima sobre el lector es, como dice Block (1984), “one of puzzlement and anger” (76).

El primer parlamento (90-104) nos presenta a Juno en todo su esplendor. Juno se halla aquí muy cerca de la Hera homérica en *Il.* 14.187-223, el modelo

principal de esta escena¹⁰. Su asalto comienza con un magnífico y celebrado sarcasmo:

egregiam uero laudem et spolia ampla refertis
 tuque puerque tuus; magnum et memorabile numen¹¹,
 una dolo diuum si femina uicta duorum est. (93-95)

Con la posición de *egregiam*, el tono irónico se establece de inmediato (Juno utiliza la misma técnica en 7.556; cf. 6.523). La partícula *uero*, en todo caso, subraya la incongruencia (La Cerda). *Puer* en este contexto es despectivo, al igual que el pleonástico (y coloquial) *tuque ... tuus* (“it is more than clear to whom the *puer* Cupid belongs”, S. J. Harrison 2010: 271). En la progresión del último verso, cada palabra parece agregar un nuevo martillazo de oprobio¹². Lo que el lector celebra, sin embargo, no es la forma perfecta de la elocución. Si la burla irónica de Juno despierta ecos de simpatía, es porque la diosa aquí se coloca muy cerca de la sensibilidad del lector –un lector que, en este punto de la obra, se halla completamente volcado a la causa de Dido. No obstante, esta simpatía dura poco: a medida que la diosa avanza en sus razones (98-104), el lector comprende que Dido es un elemento insignificante en su *Machtpolitik* personal. Venus advierte perfectamente la maniobra de Juno (*sensit ... simulata mente locutam*, 105), pero no se halla en una posición de contradecirla: *quis talia demens / abnuat aut tecum malit contendere bello?* (107-8; aquí el énfasis se coloca en el *tecum*, que se destaca por la cesura). Su respuesta (105-14), en todo caso, es humilde sólo en apariencia, y contiene una buena dosis de ironía encubierta:

si modo quod memoras factum fortuna sequatur.
 sed fatis incerta feror, si Iuppiter unam
 esse uelit Tyriis urbem Troiaque profectis,
 miseriue probet populos aut foedera iungi.
 tu coniunx, tibi fas animum temptare precando. (109-13)

¹⁰ En el pasaje homérico, Hera visita a Afrodita para pedirle amor y deseo (φιλότητα και ἔμερον, 198) con el objeto de seducir a Zeus y alejar su atención de la guerra. Virgilio toma también algún elemento de las *Argonáuticas* de Apolonio (3.7-110; cf. Nelis 2001a: 146-48), pero la atmósfera del pasaje de Apolonio es completamente diferente.

¹¹ En el texto de Mynors, *magnum et memorabile numen* sale entre paréntesis. La puntuación que se adopta sigue una sugerencia de Austin.

¹² Conington: “The words are chosen so as to be as sarcastic as possible; the triumph is of two over one, of gods over a mortal, and that not even a man but a woman”.

Como el lector sabe, Venus conoce perfectamente las intenciones de Júpiter (cf. 1.257-60). Esto es precisamente lo que la sitúa en una posición de superioridad con respecto a Juno, no sólo en esta escena sino a lo largo de toda la obra. A diferencia de lo que ocurre con Juno, que sólo cuenta con información imprecisa e incompleta acerca de los designios del Hado¹³, Venus es capaz de obtener información acerca de los *arcana fatorum* de boca del propio Júpiter. Igualmente irónica, y doblemente malévola, es la exhortación del verso 113 (*tu coniunx, tibi fas animum temptare precando*). Venus no solamente sabe que en este punto la voluntad de Júpiter es inmutable, sino que aprovecha para tocar de soslayo un punto sensible en el orgullo herido de la diosa¹⁴.

Hasta aquí, podríamos decir, la comedia. Pero a continuación el humor se disipa y la atmósfera se enrarece (114-28). Cuando Juno se adentra en la descripción de su plan, el estilo se eleva y la narración adquiere tintes diabólicos (118-20). La fuerte presencia de la primera persona (*ego*, 120) y la proliferación de la primera persona de futuro (*infundam*, 122; *ciebo*, 122; *adereo*, 125; *iungam*, 126; *dicabo*, 126) subrayan tanto el poder de la diosa como su voluntad inquebrantable. La descripción, además, acaba con una referencia burlesca a las extrañas circunstancias de la unión (*hic hymenaeus erit*, 127). Juno se halla aquí muy lejos de la sensibilidad del lector. Más compleja es la respuesta de Venus:

non aduersata petenti
adnuit atque dolis risit Cytherea repertis. (127-28)

Una vez revelado el plan, Venus asiente y se ríe, pero, ¿de qué ríe? El problema, ante todo, consiste en delimitar el sentido de *dolis repertis*. Según la mayoría de los intérpretes (incluyendo a Servio, La Cerda, Conington, Pease, Austin y Williams), la frase se refiere a las artimañas de Juno descubiertas por Venus. Venus ríe porque descubre que Juno ha querido engañarla. Adoptando un tono capitulatorio y fingiendo camaradería, la verdadera intención de Juno, que ahora Venus descubre (*reperit*), es alejar definitivamente a Eneas de Italia. Otros autores (Heyne, Forbiger, Henry, Mackail) interpretan

¹³ cf. el vago *audierat* en 1.20, con E. L. Harrison (1984: 106-7).

¹⁴ cf. 1.46-48 (habla Juno): *ast ego, quae diuum incedo regina Iouisque / et soror et coniunx, una cum gente tot annos / bella gero*; igualmente en 7.308-10: *ast ego, magna Iouis coniunx, nil linquere inausum / quae potui infelix, quae memet in omnia uerti, / uincor ab Aenea*.

que *dolis repertis* se refiere al plan que ha descubierto/ideado Juno, y que acaba de revelarle¹⁵. Venus se ríe del plan porque sabe que es imposible, esto es, se burla de él (Heyne, Forbiger), o bien se ríe ante la revelación del plan porque la treta sencillamente le agrada (Henry, Mackail)¹⁶. La primera interpretación, la mayoritaria (*Venus risit dolis Iunonis a se repertis*), a primera vista resulta atractiva. Si la diosa puntúa el encuentro con una sonrisa triunfal, ésta podría ser una buena manera de cobrarse revancha por lo ocurrido en un episodio similar de Homero (*Il.* 14.222-23). Esta interpretación, sin embargo, presenta varios problemas. En su larga nota al pasaje (que ocupa 10 páginas), Henry aduce varias objeciones. Así, por ejemplo, Henry observa que la palabra *dolus* no puede referirse a la voluntad de alejar a Eneas de Italia, puesto que estas intenciones, patentes desde el comienzo del poema, “are not *doli* at all, still less *reperti doli*; they are objects in view, aims”. No obstante, hay una objeción mucho más elemental que ésta y otras que Henry presenta. Esta objeción, que también se aplica a la propuesta de Heyne y Forbiger, es la siguiente: si la risa de Venus es una risa triunfal, una risa de superioridad, hobbesiana, hemos de suponer que la diosa ríe en secreto; o que ríe en un momento posterior al encuentro; o que ríe por una cosa pero aparenta reír por otra. El texto, sin embargo, no permite sacar ninguna de estas conclusiones. Muy al contrario, en el texto *adnuit* y *risit* son acciones simultáneas, que ocurren evidentemente frente a la mirada de Juno. La de Venus es una risa frívola, no triunfal: Venus ríe sencillamente porque se entusiasma con el plan que Juno acaba de revelarle. Esta insensible frivolidad no sólo se halla a tono con las acciones de la diosa en otras partes de la obra (por ejemplo, en su maquinación con Cupido), sino que resulta perfectamente justificada en una diosa a la que los griegos llamaban φιλομειδής y Safo, en una acuñación memorable, calificó de δολοπλόκος (*Sapph.* 1.2). Hay, sin duda, algo profundamente inquietante (incluso perturbador) en esta insensible ligereza. Lo importante para nosotros es constatar los variados efectos que el

¹⁵ Para este uso de *reperio*, cf. Tac. *Ann.* 13.16: *illic epulante Britannico, quia cibos potusque eius delectus ex ministris gustu explorabat, ne omitteretur institutum aut utriusque morte proderetur scelus, talis dolus repertus est: innoxia adhuc ac praecalida et libata gustu potio traditur Britannico; dein, postquam feruore aspernabatur, frigida in aqua adfunditur uenenum*, etc. Más paralelos en Henry.

¹⁶ Los autores del primer grupo suelen interpretar el *dolis repertis* como un ablativo (absoluto o causal); los del segundo, como un dativo (régimen de *rideo*). No obstante, esto último no es indispensable, y es perfectamente posible obtener el mismo sentido entendiendo el sintagma como un ablativo (absoluto o causal), algo que parece más natural (así e.g. Mackail).

poeta es capaz de obtener a partir del humor. En la primera parte, el humor humaniza a las diosas, y por tanto nos acerca a ellas; pero luego, cuando el objeto de la risa es la despiadada maquinación que acabará con la vida de Dido, el humor divino se nos aparece bajo una luz escalofriante, y las diosas se alejan de nosotros.

El siguiente de estos encuentros divinos, y el único que involucra a las tres grandes divinidades del poema, ocurre al comienzo del libro 10 (1-117). Júpiter convoca una asamblea en el Olimpo y pide explicaciones por la situación en el Lacio (1-15). Esta guerra –dice– es contraria a su voluntad, y por tanto las hostilidades deben cesar de inmediato. Lo que sigue, sin embargo, es un vehemente altercado entre Venus y Juno (16-95), en el que Venus se lamenta por la suerte de los troyanos y pide la salvación de Ascanio (18-62), y Juno justifica sus acciones y echa toda la culpa del conflicto a Venus y los suyos (62-95). Ante una situación que parece insoluble, Júpiter abandona la idea del pacto y declara su imparcialidad, anunciando que la decisión del combate debe surgir de la acción de los propios hombres, esto es, sin que los dioses se entrometan (96-117). Como ocurre con otras escenas de corte homérico (y en particular con escenas de dioses), el *concilium deorum* ha recibido críticas¹⁷. El principal problema, evidentemente, radica en la inesperada decisión de Júpiter (según Conington, “a conclusion in which nothing is concluded”). Tradicionalmente, su declaración de imparcialidad se leía como “una conmovedora vindicación de su sublime autoridad” (Feeney 1991: 144), pero varios estudios recientes han destacado el carácter equívoco, insincero e incluso mendaz de su actitud¹⁸. Junto a las dudas en torno al contenido y significado del pasaje, la bibliografía vacila también en lo que respecta al modo y el tono, que muchos autores consideran grave y majestuoso¹⁹, y otros ligero o incluso paródico²⁰. La importancia del episodio en términos estructurales y narrativos ha sido muy bien destacada por Gransden (1984: 126-38), y por tanto sobre este punto no es necesario insistir. Sobre las supuestas implica-

¹⁷ Quinn (1968: 213): “a curiously inadequate prologue to a book which is structurally so important”; Matthaei (1917: 16): “otiose”, “one of the most unsatisfactory in the *Aeneid*”; Cartault (1926: 2.715): “un fiasco complet”; Timpanaro (1994): “poeticamente infelice” (402), “il più ‘imbarazzato’ e inconcludente *concilium deorum* di tutta l’epica antica” (222). Igualmente, Benario (1967: 24) reconoce “striking effects”, pero cuestiona su calidad poética.

¹⁸ E. L. Harrison (1980: 390); Block (1984: 86-92); Lyne (1987: 88-90); Feeney (1991: 144-46).

¹⁹ cf. e.g. Bailey (1935: 142); Bayet (1969: 117-18); Coleiro (1983: 67).

²⁰ Marouzeau (1931); Saint-Denis (1964: 459-61); Cèbe (1966: 236-37); Maróti (1987a: 61).

ciones simbólicas del episodio (que en principio no nos conciernen), algo se dirá más abajo. Para nosotros lo fundamental es el tono.

La introducción al concilio (1-5) se articula en un estilo elevado, con una fuerte utilización de arcaísmos y giros de Ennio, y el primer parlamento de Júpiter (6-15) continúa en esta línea (*oratio Iovis maiestatis plena, ipsa brevitate et antiquae orationis studio*, Heyne)²¹. Hay, evidentemente, una cierta dosis de *simulatio* en esta impenetrable apertura, pues si bien Júpiter se dirige a la asamblea en términos generales, el blanco real de su reprimenda es Juno, única causa de la guerra (La Cerda). El dios, además, como es lógico, actúa como si su coloquio con Venus nunca hubiera tenido lugar²². No obstante, es claro que esta breve y majestuosa *relatio* no contiene rasgos de humor de ningún tipo. Algo de humor, en cambio, despunta en la polémica de las diosas. Como es de esperar, se trata sobre todo de formas de ironía retórica que –en función de las características y el estatuto jerárquico de estos personajes– se sitúan a ambos extremos de una cadena que va de la *dissimulatio* (Venus) al sarcasmo (Juno). El discurso de Venus (18-62) se construye en torno a una figura que los antiguos retóricos llamaban *σχῆμα*, esto es, una estrategia mediante la cual *aliud simulatur dici quam dicitur* (Quint. Inst. 9.1.14). Lo que Venus pide es que Júpiter le conceda permiso para salvar a su nieto Ascanio; lo que Venus quiere es que Júpiter se decida a intervenir y coloque bajo control a su esposa (Highet 1972: 66). En su largo discurso, cuya locua-

²¹ cf. esp. *omnipotentis*, 1 (Enn. Ann. 447 Skutsch); *diuum pater atque hominum rex*, 2 (Ann. 203); *bipatentibus*, 5 (Ann. 52); *caelicolae*, 6 (Ann. 445); *quianam*, 6 (Ann. 121); *abnueram concurrere*, 8 (Ann. 262).

²² Muchos han advertido una inconsistencia entre 10.8-9 (*abnueram bello Italiam concurrere Teucris. / quae contra uetitum discordia?*) y 1.263-64 (*bellum ingens geret [sc. Aeneas] Italia populosque ferocis / contundet moresque uiris et moenia ponet*), que algunos atribuyen a indecisión (Heinze 1915: 297 n.1), negligencia (Forbiger) o falta de revisión (Heyne), y otros (e.g. R. Coleman 1982: 157-58) a la presencia de aspectos contradictorios en la figura de Júpiter (destino vs. dios). Pero la inconsistencia es sólo aparente. ¿Qué contradicción existe en que el dios vaticine una guerra contraria a su voluntad, una guerra que, como él sabe, será inevitable por obra de Juno? Las inquietudes de este tipo, en el fondo, se apoyan en una idea errónea acerca de la noción de *fatum* que subyace al poema. La cuestión es compleja, y aquí no podemos entrar en detalles. Pero lo fundamental es que, más allá de la perceptible influencia de la filosofía estoica en ciertos aspectos, en la *Eneida* la noción de *fatum* tiene raíces homéricas (E. L. Harrison 1984: 105). En otras palabras, la voluntad de Júpiter no está simplemente coordinada con el destino: la voluntad de Júpiter es el destino. Al igual que ocurre en la *Iliada*, donde en líneas generales los sucesos se ajustan al plan de Zeus, los sucesos de la *Eneida* se ajustan al plan maestro de Júpiter, que garantiza el desarrollo de los acontecimientos en líneas generales pero que, evidentemente, no controla todos sus detalles.

cidad suscita un comentario irónico por parte del poeta²³, Venus vuelve a emplear la estrategia de la hija mimada, apelando repetidamente a los sentimientos paternos de Júpiter²⁴. Pero bajo la guisa de una dramática *miseratio*, la diosa opera con sutileza. La presentación de los hechos contiene exageraciones y distorsiones (cf. Highet 1972: 66-68). La relación de las acciones de Juno se lleva a cabo en forma oblicua (36-41). Hay, además, una buena dosis de ironía en su fingida ignorancia acerca de los designios de Júpiter, que ella conoce de primera mano (1.261-95). En la segunda parte de su *narratio* (31-41), por ejemplo, Venus presenta un dilema:

si sine pace tua atque inuito numine Troes
 Italiam petiere, luant peccata neque illos
 iuueris auxilio; sin tot responsa secuti
 quae superi manesque dabant, cur nunc tua quisquam
 uertere iussa potest aut cur noua condere fata? (31-35)

Pero el dilema, puesto que ella conoce la voluntad del dios, se reduce a la maliciosa sugerencia de que tal vez Juno (*quisquam*) ha tenido el poder de contradecirlo, o incluso de desplazarlo como árbitro del destino (*cur nunc tua quisquam / uertere iussa potest aut cur noua condere fata?*). La ironía resulta particularmente palpable al comienzo de su *petitio* (42-53):

nil super imperio moueor. sperauimus ista,
 dum fortuna fuit. uincant, quos uincere mauis. (42-43)

Con la frase *nil super imperio moueor*, que aparentemente expresa resignación, Venus alude a la sentencia más memorable de su conversación con Júpiter en el libro 1: *imperium sine fine dedi*²⁵. Evidentemente, con este juego solapado de indirectas y sugerencias la diosa no pretende tentar la paciencia de Júpiter. Tampoco se coloca en el papel del εἴρων, podríamos decir, *per iocum*. Lo que Venus intenta es hacer que Júpiter revele sus verdaderas intenciones frente a Juno y el resto de la asamblea (algo que, a partir de la impe-

²³ *Iuppiter haec paucis; at non Venus aurea contra / pauca refert* (16-17). Como observa Harrison, “*non pauca* suggests the traditional satirical stereotype of female loquacity”. cf. e.g. Pl. *Aul.* 124; Juv. 6.440-44. Sin duda, el de Venus es un discurso largo para los estándares de la *Eneida* (cf. el apéndice 1 en Highet 1972: 291-304). De entre los dioses, sólo Diana la supera cuando cuenta la historia de Camila (11.535-94).

²⁴ *o pater* (18); *et [sc. ego] tua progenies* (30); *genitor* (45); *pater* (62).

²⁵ Como observa Benario (1967: 88), el patrón métrico de ambas cláusulas es idéntico.

tuosa respuesta de Juno, resulta imposible). Para el lector, en todo caso, que observa la escena desde una posición destacada y distante, la artera estrategia de Venus suscita momentos de suave humor, y Júpiter, uno podría suponer, no reaccionaría de otra manera si ambos estuvieran a solas (cf. 1.245, 12.829: *olli subridens...*).

La respuesta de Juno (62-95) es violenta, menos sutil, más frontal y sarcástica. Pero su discurso también contiene momentos de humor. La progresión de los versos 74-76 revela un fino sentido de la ironía:

indignum est Italos Troiam circumdare flammis
nascentem et patria Turnum consistere terra,
cui Pilumnus auus, cui diua Venilia mater.

Algunas de sus réplicas –en las que se repiten palabras de Venus para introducir un abrupto cambio del punto de vista– no se hallan muy lejos de los modos de la comedia²⁶:

Aeneas ignarus abest...	(Venus, 25)
‘Aeneas ignarus abest’: ignarus et absit.	(Juno, 85)

est Amathus, est celsa mihi Paphus atque Cythera Idaliaeque domus...	(Venus, 51-52)
est Paphus Idaliumque tibi, sunt alta Cythera: quid grauidam bellis urbem et corda aspera temptas?	(Juno, 86-87)

Una aguda nota de humor hay también en la parte final, cuando Juno se remonta al origen de la guerra de Troya para señalar a Venus como el causante de todos los males:

quae causa fuit consurgere in arma Europamque Asiamque et foedera soluere furto? me duce Dardanius Spartam expugnauit adulter, aut ego tela dedi fouiue Cupidine bella?	(90-93)
--	---------

La acusación (que se dirige a la diosa del amor) se articula con vocabulario y giros del ámbito de la *militia amoris* (cf. Lyne 1989: 33-36). El pasaje pierde fuerza y propósito si uno no advierte el doble sentido. Servio, por ejemplo,

²⁶ cf. Antony (1976: 137-38); Marouzeau (1931: 416-17).

para explicar el *Spartam expugnauit adulter* (92), nos refiere que Paris llevó a cabo un asedio militar real sobre la ciudad de Esparta (un detalle probablemente inventado *ad hoc* y que no encaja con el *furto* del verso anterior). Otros lo interpretan simplemente como una exageración retórica (Heyne, Conington, Williams, Harrison). Y una exageración retórica es, pero el verbo *expugnare*, con el sujeto *adulter*, suscita indudablemente un uso elegíaco²⁷. En la lengua de la *militia amoris*, los amantes establecen un ‘sitio’ o ‘asedio’ en torno a la amada o su vivienda, un asedio que sólo se levanta cuando el favor de la muchacha ‘se toma por asalto’ (Lyne 1989: 34). Como observa Page, “it was not rapine but rape which Paris brought upon Sparta”. Otro tanto se aplica al *foedera* (91). Servio, Heyne y otros imaginan que *foedera* se refiere a algún pacto preexistente (formal o tácito) entre Grecia y Troya (pacto del que no tenemos noticia). Otros autores (con más razón) piensan que Virgilio probablemente alude al pacto de hospitalidad que Paris rompió al raptar a la esposa de su huésped (así e.g. Conington, Harrison). Pero aquí, nuevamente, resulta imposible no pensar en los *coniugalia iura ac promissa* de los elegíacos (particularmente teniendo en cuenta la vecindad de *furto*)²⁸. En *Cupidine bella*, el doble sentido es evidente²⁹. “Saying that it was not she that nurtured the war, the Trojan war, Juno glances at the erotic ‘war’, Venus’ business, that lay behind it” (Lyne 1989: 35). En su juego de resistencia y conquista, el amor puede tal vez compararse a una guerra, pero la guerra, la guerra real –sugiere con sorna Juno–, no tiene nada que ver con el amor. Como se ve, la presencia de humor es sutil, pero palpable. En todo caso, el que haya elementos de humor en la polémica de las diosas no llama la atención, teniendo en cuenta su encuentro anterior.

Más delicado, más difícil de calibrar es el parlamento final de Júpiter (96-117). El problema no radica exactamente en el tono. En esta parte, como en el discurso inicial, el registro poético es elevado. Formalmente, y considerado en sí mismo, el carácter majestuoso del discurso parece fuera de duda (cf. Palmer 1954: 113). No obstante, hay elementos que sugieren que el pasaje no

²⁷ cf. Hor. *Carm.* 3.15.8-9; Ov. *Ars* 2.526; Prop. 3.13.9; el motivo es frecuente en comedia: Pl. *Ps.* 586, 766, *Truc.* 170; Ter. *Eu.* 771-73. Wagner cita como paralelo la siguiente frase de Cicerón: *cum hac si qui adulescens forte fuerit, utrum hic tibi, L. Herenni, adulter an amator, expugnare pudicitiam an explere libidinem uoluisse uideatur?* (*Cael.* 49).

²⁸ cf. e.g. Ov. *Met.* 11.742; Tib. 1.5.7, 9.2 (citados en Henry). Sobre *foedus* en sentido amatorio, cf. Pichon (1902: 152). Éste es un uso que se remonta a Catulo (Lyne 1980: 34-38). Sobre *furtum*, cf. Pichon (id.: 158).

²⁹ Sobre el uso amatorio de *bellum*, cf. Pichon (1902: 93).

tiene un carácter tan solemne como a menudo se piensa. Cuando Juno deja de hablar, la asamblea se ve agitada por una cierta conmoción (96-97). Con versos de gran calado poético, esta conmoción se compara al murmullo de un viento que anuncia tormenta (96-99). Júpiter entonces retoma la palabra, y el estilo vuelve a adquirir un carácter marcadamente enniano³⁰. Los dioses callan, la tierra tiembla; se silencia el éter, se detienen los céfiros; el mar se pone en calma (101-3). Como observa Cartault (1926: 2.720), la puesta en escena es impresionante, pero tanta pompa y magnificencia provoca un vivo contraste con la pobreza del dictamen que sigue:

accipite ergo animis atque haec mea figite dicta.
 quandoquidem Ausonios coniungi foedere Teucris
 haud licitum, nec uestra capit discordia finem,
 quae cuique est fortuna hodie, quam quisque secat spem,
 Tros Rutulusne fuat, nullo discrimine habebō:
 seu fatis Italum castra obsidione tenentur
 siue errore malo Troiae monitisque sinistris
 (nec Rutulos soluo), sua cuique exorsa laborem
 fortunamque ferent. rex Iuppiter omnibus idem.
 fata uiam inuenient³¹. (104-13)

Júpiter, en efecto, no decide nada. Más aún, su discurso es vago, verborágico, fluctuante (*quandoquidem, haud licitum, quae cuique, quam quisque, seu, siue, sua cuique*)³². Algunos autores han pensado que esta irresolución expresa serias inquietudes de orden teológico³³. Pero la (in)decisión de Júpiter debe entenderse en términos dramáticos, no teológicos. Júpiter, en efecto, es ante todo un personaje en el poema, y como tal se halla enredado en una trama de relaciones de la que no puede extraerse con facilidad (Feeney 1991:

³⁰ Así por ejemplo *omnipotens*, 100 (Enn. *Ann.* 447 Skutsch); *infit*, 101 (*Ann.* 385); *deum domus*, 101 (*Ann.* 586); *fuat*, 108 (*Trag.* 151 Jocelyn). Un color arcaico hay que ver también en *quandoquidem*, 105 (cf. Fordyce *ad Aen.* 7.547).

³¹ Ha habido mucha vacilación en la puntuación de este pasaje (algo que, dicho sea de paso, apuntala las consideraciones que siguen; *vid. infra*). La puntuación adoptada es la que propone Harrison.

³² cf. Marouzeau (1931: 417); Cèbe (1966: 237); Maróti (1987a: 61).

³³ Block (1984): "The inability of Jupiter to control his realm at this crucial turning point is terrifying, for it subtly but decisively undermines the reader's faith in the reassuring power of destiny" (92); R. D. Williams (1987): "It seems that in this ambivalence of Jupiter's exercise of his power Virgil is once again indicating his perplexity at the way that providence works in human affairs" (131).

145). A pesar de su lugar destacado, Júpiter no nos ofrece un punto de vista exterior a la obra, neutral e impasible (id.: 152). En las circunstancias presentes, resulta evidente que los rodeos del dios pretenden evitar una toma de posición incómoda. Ciertamente, su imparcialidad y abstención no pueden tomarse al pie de la letra³⁴. Su maniobra es política, y en cierto sentido doméstica. Contradecir abiertamente a su esposa frente al resto de la asamblea resulta sencillamente imposible (algo que, mucho peor aún, implicaría colocarse abiertamente junto a Venus). “So for the time being Jupiter contents himself with his own display of rhetorical trickery to match those of Venus and Juno, hinting (in a very human, not to say bureaucratic, manoeuvre) that *Fatum* is not really his responsibility after all” (E. L. Harrison 1980: 390). En este punto, pues, el Júpiter virgiliano no es muy diferente al Zeus homérico.

Hay, además, dos vínculos intertextuales que sugieren que Virgilio puso en el episodio una dosis mayor de color del que a menudo se acepta. Servio, en su nota al primer verso del parlamento final de Júpiter (104), nos transmite lo siguiente: *totus hic locus de primo Lucilii translatus est [libro], ubi inducuntur dii habere concilium et agere primo de interitu Lupi cuiusdam ducis in republica, postea sententias dicere*. La sátira de Lucilio (que ocupaba todo o gran parte del libro 1) se nos ha conservado en un estado muy fragmentario, pero parece claro que parte de la gracia consistía en que Lucilio representaba a los dioses siguiendo los procedimientos del senado romano (cf. Wigodsky 1972: 106-7). Por lo general, la noticia de Servio ha sido recibida con escepticismo³⁵. No obstante, la influencia de Lucilio no puede descartarse sin más³⁶. Sin duda, una expresión tan vaga y general como *totus hic*

³⁴ El propio Júpiter, a pesar su dictamen, interviene en 436-38 (no permitiendo que Palante se enfrente a Lauso) y 689 (infundiendo ardor en Mezenzio). Venus interviene en 331-32; Juturna en 439-40; Juno, con el consentimiento de Júpiter, en 633-88 (cuando aleja de la batalla a Turno).

³⁵ Así por ejemplo Marx (1904-5): *parum credibile est Lucilii vestigia secutum esse Vergilium ... certe ex saturarum scriptore nihil sumere neque potuit neque debuit poeta epicus* (3). Igualmente Cichorius (1908: 222); Norden (1915: 48). En el otro extremo, algunos autores han utilizado la glosa como un indicio de que el concilio virgiliano tiene una intención paródica (Cèbe 1966: 236-37, 271; Maróti 1987a: 61). Pero esta idea es descaminada, y para desecharla basta una rápida comparación del pasaje con la asamblea de Ovidio (*Met.* 1.163-252): frente a Virgilio, que alude a prácticas senatoriales sólo de un modo vago y general, Ovidio no sólo moderniza completamente la escena sino que incorpora referencias topográficas tan precisas que algunas son susceptibles de interpretación arqueológica (cf. Otis 1966: 97-98).

³⁶ Lucilio aparece referido con frecuencia en los comentaristas virgilianos antiguos, por lo general para ilustrar el uso de palabras o expresiones, a veces también como testimonio para

locus debe tomarse con mucha cautela³⁷. Virgilio, además, como indica el propio escoliasta (*sed hoc quia indignum erat heroo carmine, mutauit*), debe haber introducido cambios profundos sobre los detalles o elementos que imitó. Pero la utilización de Lucilio no sólo resulta en sí misma plausible, sino que permitiría explicar la sobrecharacterización y el marcado antropomorfismo de algunos detalles de la escena³⁸.

El segundo de estos lazos intertextuales es menos problemático (aunque quizá más difícil de interpretar). En términos estructurales, el precedente más claro para el concilio es la asamblea de dioses con que se inicia el libro 20 de la *Ilíada* (4-31), que marca el regreso de Aquiles a la batalla. Virgilio incorpora también elementos de otros pasajes similares (4.1-67; 8.1-52). El que haya por tanto ecos y reminiscencias de Homero (aquí o en cualquier otro lugar del poema) no resulta en sí llamativo. Pero en este pasaje Virgilio introduce un detalle que alude al estilo de Homero de una forma muy especial. El discurso de Júpiter se abre y se cierra con versos formularios: el verso 104 (*accipite ergo animis atque haec mea figite dicta*) repite literalmente el verso 3.250; los versos 113b-15 (en los que Júpiter jura por la Estigia) son una exacta repetición de 9.104b-6 (promesa de Júpiter a Cibele). Virgilio no es un poeta reacio a la repetición, pero sus repeticiones por lo general incluyen variaciones (cf. Moskalew 1982: 22-26). La inclusión de versos repetidos en tan poco espacio, evidentemente, debe leerse como un guiño al estilo formulario de Homero. Puede que éste sea un mero detalle decorativo, como opina Moskalew (1982: 106-7). Otra opción –que no parece descabellada– es pensar que ésta sea una indicación de que el pasaje, por toda su importancia estructural y temática, incorpora una dosis extra de los modos del poeta griego.

Algo de la manera homérica despunta también en los dos únicos encuentros íntimos entre Juno y Júpiter. El primero es un breve intercambio en el que Juno consigue permiso para alejar momentáneamente a Turno de la batalla (10.606-32). El segundo es la gran reconciliación del último libro, que

datos de mitología o historia (Wigodsky 1972: 105). Más interesantes son los casos en los que Servio o Macrobio identifican imitaciones o ecos verbales deliberados. Así por ejemplo en *Ecl.* 8.63 (Macr. 6.1.35), *G.* 2.98 (Servio), *Aen.* 5.422-23 (Macr. 6.1.43) o *Aen.* 9.227 (Servio).

³⁷ cf. su nota introductoria a *Aen.* 4: *Apollonius Argonautica scripsit et in tertio inducit amantem Medeam: inde totus hic liber translatus est.*

³⁸ Esto resulta particularmente sensible al final, cuando Júpiter se alza de su trono de oro y es escoltado por el resto de los *caelicolae*, en un gesto que, como apunta el Servio danielino, refleja costumbres senatoriales: *solio tum Iuppiter aureo / surgit, caelicolae medium quem ad limina ducunt* (116-17). Heinze (1915: 293) observa que en ningún otro lugar de la obra se nos presenta la figura humana de Júpiter con más claridad que en este momento.

desata las tensiones del Olimpo y hace posible el desenlace del poema (12.791-842). En ambos casos el humor es sutil, pero constituye un buen indicador para evaluar la evolución de las relaciones de la pareja máxima. En el primero de estos encuentros, el humor se deja sentir sobre todo al comienzo del intercambio. Emulando la actitud burlona de Zeus frente a Hera en *Il.* 4.7-19, el modelo principal de esta escena, Júpiter se aproxima a su esposa con la sola intención de provocarla:

o germana mihi atque eadem gratissima coniunx,
ut rebare, Venus (nec te sententia fallit)
Troianas sustentat opes, non uiuida bello
dextra uiris animusque ferox patiensque pericli. (607-10)

La elaborada formalidad del tratamiento es irónica (*o germana*, etc.; cf. Harrison). La patente ironía del *ut rebare* adquiere una mordacidad casi humillante en la machacona reiteración del paréntesis (*nec te sententia fallit*)³⁹. Al igual que Zeus en la escena citada, Júpiter se dirige a Juno κερτομίοις ἐπέεσσι (*Il.* 4.5). La reacción de Juno, en cambio, es exactamente opuesta a la de Hera. En lugar de dejarse llevar por un sanguíneo arrebató de cólera, la diosa opera con astucia⁴⁰. Adoptando una actitud sumisa, aunque no totalmente exenta de ironía⁴¹, Juno recurre al inveterado y siempre efectivo ‘si todavía me quisieras’:

si mihi, quae quondam fuerat quamque esse decebat,
uis in amore foret, non hoc mihi namque negares,
omnipotens, quin et pugnae subducere Turnum
et Dauno possem incolumem seruare parenti. (611-16)

La fría ironía que colora el episodio proporciona un notable contraste frente a la mucho más cálida actitud de ambos cónyuges en su encuentro final

³⁹ Peerlkamp, no captando la ironía, propuso aquí una de sus penosas enmiendas: *Omnino scribendum arbitror: Non, ut rere, Venus (tua te sententia fallit) Troianas sustentat opes: sed uiuida bello dextra uiris*, etc. Henry lo castiga debidamente: “The queen of heaven, less singleminded than the Dutch commentator ... shows by her answer how well she understands the raillery of her and the world’s lord and master”.

⁴⁰ cf. Servio: *quia intellexit obliqua Troianorum accusatione inpugnari suum pudorem, etiam ipsa respondet oblique*.

⁴¹ cf. *o pulcherrime coniunx* (611), “balancing, and half mocking, *gratissima coniunx* above” (Page). Como dice Page, “Virgil takes a curious pleasure in depicting these conjugal amenities”.

(12.791-842). Si bien Júpiter expresa su intención con firmeza (803-6), desde el comienzo resulta claro que el dios busca recuperar el favor perdido de su esposa, y no simplemente imponer su voluntad. El tono de los primeros versos es íntimo y coloquial⁴², y entre las varias modulaciones de su discurso, Júpiter intercala algo muy cercano a una declaración de amor:

quae iam finis erit, coniunx? quid denique restat? (793)
 ...
 quid struis? aut qua spe gelidis in nubibus haeres? (796)
 ...
 desine iam tandem precibusque inflectere nostris,
 ne te tantus edit tacitam dolor et mihi curae
 saepe tuo dulci tristes ex ore recursent. (800-2)

El tono del vocativo *coniunx* –despojado de toda formalidad– es sincero y afectuoso (cf. D. A. West 1998: 317 n.5). De Echave-Sustaeta (1992) refleja bien el original cuando traduce “esposa mía”. Con el enfático *gelidis*, que introduce una nota elegíaca, Júpiter sugiere que Juno estaría mucho más cómoda y a gusto junto a él (cf. Page). El vocabulario elegíaco, en todo caso, se vuelve explícito en los versos que siguen. Así por ejemplo en *precibus ... nostris* (“a standard ploy of the elegiac lover”, Tarrant)⁴³, o en la metáfora de las emociones devorando a una persona como un fuego: *ne te tantus edit tacitam dolor* (“a cliché of romantic poetry”, id.)⁴⁴. Las connotaciones de *curae* en este sentido son evidentes (cf. Pichon 1902: 120), por no hablar de la referencia a la dulce boquita (*dulci ... ex ore*)⁴⁵.

⁴² Rasgos coloquiales hay sobre todo en las cuatro preguntas de los versos 793 y 796 (cf. S. J. Harrison 2010: 275-76). Así por ejemplo el *quae iam finis erit?*, que recuerda el plautino *quid iam?* (Pl. *Epid.* 56, *Mil.* 322, *Mos.* 460), o el uso interrogativo de *denique* en *quid denique restat?* (Pl. *Bac.* 294, *Cas.* 915, *Truc.* 401; cf. Ter. *Hau.* 300); *struere* (*quid struis?*), en el sentido de ‘tramar’, es frecuente en comedia (Pl. *As.* 72; Ter. *Hau.* 514), y otro tanto se aplica a la expresión *qua spe* en *aut qua spe gelidis in nubibus haeres?* (cf. Ter. *Eu.* 1025).

⁴³ Sobre *preces* en sentido amoroso, cf. Pichon (1902: 238-39), con muchos paralelos.

⁴⁴ cf. Pichon (1902: 137).

⁴⁵ Pichon (1902): ‘*dulcia*’ [*dicitur*] *quae ad amorem pertinent, ita ut prope idem sit ‘dulcis’ atque ‘amatorius’* (135). Muchos comentaristas no han calibrado bien el tono peculiar de estos versos. Así, Heyne piensa que la última frase significa *nec toties me querelis tuis fatiges*. Similar es la opinión de Wagner, Forbiger y Henry (“far from begging his wife to be more communicative, and no longer to shut her grief up in her bosom, Jupiter commands Juno, in these very words, to let him hear no more of her complaints”). En la misma línea, Hejduk (2009: 305) opina que el *dulci* es irónico (algo que implicaría una enorme falta de tacto por

Sin margen ya de maniobra (y probablemente adulada en su amor propio), la diosa comienza a cambiar de actitud. Su respuesta (807-28) se articula en dos partes. En la primera (807-18), que comienza en un tono coloquial y sincero⁴⁶, Juno declara su voluntad de ceder. Hay sin duda un momento de humor en su solemne profesión de inocencia, que la diosa sanciona con un juramento por la Estigia (813-17). Su confesión, en efecto, verdadera sólo en el más literal de los sentidos, reproduce una situación similar en Homero⁴⁷. En la segunda parte (819-28), Juno declara su petición: ‘sean vencedores los troyanos, puesto que ésta es tu voluntad; pero concédeme que su nombre, su lengua y sus costumbres sean completamente asimilados a la cultura de los vencidos’. El tono aquí es elevado y grave⁴⁸, pero la terca obstinación de la diosa, patente sobre todo en el último verso (*occidit, occideritque sinas cum nomine Troia*), suscita de Júpiter una de sus espléndidas sonrisas:

olli subridens hominum rerumque repertor:
 ‘es germana Iouis Saturnique altera proles,
 irarum tantos uoluis sub pectore fluctus.
 uerum age et inceptum frustra summitte furorem:
 do quod uis, et me uictusque uolensque remitto...’ (829-33)

El gesto del dios supremo es cálido y profundo. En la ira incombustible que sacude a su esposa, Júpiter advierte una prueba incuestionable del profundo vínculo que los une. Algunos críticos han interpretado esta sonrisa de maneras extrañas⁴⁹. Pero la sonrisa del dios corresponde exacta y expresamente a

parte de Júpiter). Las connotaciones elegíacas del pasaje –anticipadas ya por La Cerda– han sido muy bien destacadas en el reciente comentario de Tarrant.

⁴⁶ Sobre los elementos coloquiales de los vv. 808-17, cf. S. J. Harrison (2010: 277). Además de rasgos de sintaxis (“The confused word order of Juno’s opening, including the split vocative address to Jupiter”, en 808-9), Harrison destaca el uso de la partícula *quidem* (808) modificando a un pronombre (cf. Pl. *Mer.* 730, *Mos.* 235), y la expresión *digna indigna* en el v. 811 (cf. Pl. *As.* 247, *Capt.* 200).

⁴⁷ En la escena de la *Iliada* (15.4-47), una escena que Janko (1994) califica como *scherzo*, Zeus despierta y comprende que su esposa le ha tendido una trampa. Ante el apuro, Hera jura solemnemente por la Estigia que Poseidón ha tomado parte en el asunto por voluntad propia, algo que literalmente es cierto, pero que evade las justas acusaciones de Zeus (“Poseidon did intervene of his own accord, but this does not excuse her plot to aid him”, Janko).

⁴⁸ Buenas observaciones sobre el estilo de estos versos en Highet (1972: 129). Con razón, Highet opina que estos versos se hallan entre los más graves y solemnes de la *Eneida*.

⁴⁹ Para Johnson (1976), éste es “one of the most sinister moments in this increasingly sinister poem” (126); según el autor, “the smile of Jupiter is touched with a nameless evil”

su afectuosa sonrisa del libro 1 frente a Venus, y por lo tanto debe interpretarse en los mismos términos⁵⁰. Otros han mostrado una cierta sorpresa por el tono doméstico que predomina al final de la escena (cf. e.g. W. W. Fowler 1919: 137). La sonrisa de Júpiter, sin embargo, proporciona un desenlace satisfactorio para un conflicto que, según hemos visto, se presenta en buena medida como un contrapunto para las acciones principales del poema.

AUREA VENUS

En la sección anterior hemos visto ejemplos de juego y humor en los diálogos más importantes de las grandes divinidades del Olimpo. De los grandes dioses, sin embargo, la figura más frecuentemente asociada a este tipo de situaciones es Venus. Esto resulta particularmente notorio en dos pasajes, que analizaremos a continuación. El primero tiene lugar en el libro 1, poco después de su encuentro a solas con Júpiter. El segundo es su famoso pedido de armas a Vulcano, en el libro 8, uno de los episodios más divertidos de todo el poema.

En la mañana siguiente al desembarco en Libia, mientras Eneas y Acates llevan a cabo una expedición para reconocer el terreno, Venus se les aparece vestida de cazadora (1.305-417). El héroe y la diosa conversan, y ésta le informa sobre los pormenores del lugar. Durante todo el encuentro, Eneas ignora que se halla frente a su madre, y esto provoca una situación de profunda ironía dramática que la diosa explota con ligereza y humor. La escena ha causado una notable controversia entre los críticos⁵¹, y algunos han llegado a censurarla (Buchheit 1963: 50; Quinn 1968: 106). Si bien el propósito de la diosa es benévolo, muchos han pensado que Venus lleva su travesura demasiado lejos, y que su juego es innecesariamente cruel, e incluso perturbador (Block 1984: 53; Reckford 1995: 10). E. L. Harrison (1972), en un artículo muy citado, ha procurado ofrecer una explicación del episodio en términos simbólicos. Según el autor, Virgilio utiliza el disfraz de Ártemis-Diana para introducir el motivo de la caza, un símbolo recurrente en la imaginería de la tragedia de Dido. Más aún, Harrison opina que la escena funciona como un prólogo de un tipo muy frecuente en la tragedia griega, y que por tanto resul-

(id.). Igualmente, Dyson (1997) piensa que el gesto de Júpiter es “macabro” (455). Lyne (1987) opina que la lógica de la escena es “escalofriante” (97).

⁵⁰ *ollī subridens hominum sator atque deorum* (1.254). cf. D. A. West (1998: 317 n.7).

⁵¹ Véanse las breves revistas de E. L. Harrison (1972: 59), Block (1984: 50) y Thome (1986: 47 n.10).

ta descaminado concentrarse en sus aparentes elementos lúdicos (un aspecto sobre el que han insistido varios autores: e.g. C. Segal 1981a: 83 n.10; Jenkyns 1998: 390-91). Hay algo de verdad en todo esto. La escena no sólo se presenta como una suerte de preámbulo a la trágica historia de Dido, sino que proporciona una buena ilustración sobre la disparidad y esencial separación entre dioses y hombres (Wlosok 1967: 86-88). En la escurridiza epifanía de Venus, al final del encuentro, la irremediable soledad de Eneas se deja sentir con fuerza y patetismo. No obstante, si resulta descaminado centrarse exclusivamente en sus aspectos lúdicos (como hace e.g. Lloyd 1977: 252-53), resulta igualmente erróneo pensar que las implicaciones oscuras e inquietantes del pasaje cancelan sus efectos de superficie. Sin duda, el color peculiar de la escena no deriva exclusivamente de aspectos luminosos u oscuros, sino, como ha visto bien Otis (1964), de la mezcla e interacción de ambos: “the play of light and dark, the setting of the tragedy in the shining Homeric frame” (235-36).

La aparición de Venus llega como una sorpresa para el lector (314). Pero la sorpresa aumenta cuando el poeta procede a la descripción de su aspecto (315ss): *uirginis os habitumque gerens et uirginis arma / Spartanae...* El arco al hombro (*de more uenatrix*), los cabellos al viento, la clámide corta enseñando las rodillas... Como el lector advierte de inmediato (y como Eneas no ignora; cf. 329), la descripción indica que Venus ha tomado el atuendo de Diana. El que la promiscua diosa del amor se presente bajo la figura de la intocable Diana (o alguna de sus intocables seguidoras) constituye de por sí una profunda ironía. La enfática repetición de *uirgo* en un mismo verso (315) subraya la paradoja⁵². Según se ha dicho, E. L. Harrison (1972) fundamenta la elección del disfraz a partir de consideraciones de orden simbólico. No obstante, resulta del todo evidente que el poeta se regodea en las posibilidades lúdicas de la situación. El excesivo detallismo en la descripción del atuendo es atípico en Virgilio, particularmente tratándose de dioses (cf. E. L. Harrison 1979: 55). Más aún, la escena presenta numerosas reminiscencias de la comedia. Así, cuando Venus se dirige por primera vez a Eneas lo hace en estos términos:

ac prior ‘heus’, inquit, ‘iuuenes, monstrate, mearum
uidistis si quam hic errantem forte sororum
succinctam pharetra et maculosae tegmine lyncis,

⁵² cf. W. D. Anderson (1955: 235). La palabra *uirgo* aparece cuatro veces en este episodio: 315 (2), 327, 336.

aut spumantis apri cursum clamore prementem? (321-24)

Harrison opina que aquí la partícula *heus* no debe tomarse como un indicio de humor: “[it] is a simple piece of characterisation, suited to the young huntress-figure, and, as it were, part of the disguise” (62). No obstante, como enseña Mensching (1970), *heus* es un vocablo coloquial y prosaico que pertenece casi exclusivamente al lenguaje de la comedia (38 usos en Terencio, 131 en Plauto). Virgilio sólo vuelve a utilizarlo en 7.116, cuando Ascanio, en tono de broma (*adludens*), observa que los troyanos acaban de comerse las *mensas* (*vid. infra*, p.218ss). El uso de una partícula semejante resulta apropiado en una situación que no desentonaría en el marco de una comedia⁵³.

En la respuesta de Eneas (325-34), la ironía dramática se intensifica. Esto se subraya mediante una aguda yuxtaposición en el verso que sirve de transición entre ambos discursos: *sic Venus et Veneris contra sic filius orsus* (325)⁵⁴. Eneas ignora completamente que se halla frente a su madre, pero advierte de inmediato que su interlocutora es una diosa, o al menos una divinidad de algún tipo (*an Phoebi soror? an Nympharum sanguinis una?*, 229), y en consecuencia le pide que sea favorable y le promete sacrificios. La cándida ignorancia del héroe proporciona un nuevo momento de humor en el intercambio⁵⁵. Venus, en todo caso, aprovecha el tratamiento reverencial como una nueva oportunidad para llevar adelante su jueguito:

⁵³ cf. e.g. Pl. *Rud.* 313-23. Según Austin (*ad* 326), Virgilio probablemente haya tomado de la comedia también el motivo de la invención de una hermana ficticia: (habla Venus) *‘monstrate, mearum / uidistis si quam hic errantem forte sororum / succinctam pharetra et maculosae tegmine lyncis, / aut spumantis apri cursum clamore prementem’* (321-24). En Ter. *Hec.* 439-41, por ejemplo, Pánfilo describe un personaje ficticio con una gran profusión de detalles.

⁵⁴ Una ocurrencia muy celebrada por La Cerda: *festiva oratio illis, Venus, Veneris.* cf. también Instone (2006: 70).

⁵⁵ Algunos autores han detectado un fuerte componente erótico en el diálogo entre madre e hijo. Así, Fuhrer (2008: 225) piensa que en estos versos hay una cierta galantería por parte de Eneas, y que este comportamiento (inoportuno e incongruente, tratándose de su madre) debe leerse como una nota extra de humor. Es cierto que –como dice Fuhrer– el discurso de Eneas presenta reminiscencias del que pronuncia Odiseo frente a Nausícaa (*Od.* 6.149-85). No obstante, una somera comparación entre ambos revela que los pocos elementos comunes (bien destacados en Knauer 1979: 158-63) quedan rápidamente sepultados bajo un mar de diferencias, particularmente en lo que toca a la caracterización de ambos héroes. Así, cuando Odiseo le dice a la muchacha que le resulta difícil decidir si se halla frente a una diosa o una mortal (149-52), esto es simplemente parte de una estrategia discursiva. Como resulta claro a partir del resto del discurso, Odiseo no piensa realmente que se ha topado con una diosa (cf. esp. 160-61, 168, 175). Sus palabras, como el propio poeta indica (148), son

Tum Venus: 'haud equidem tali me dignor honore;
uirginibus Tyriis mos est gestare pharetram
purpureoque alte suras uincire coturno.' (335-37)

Hay una buena dosis de picardía en la enfática colocación de *uirginibus*, a principio de verso. Igualmente, en el contexto de la epopeya, la modestia falaz del *haud equidem tali me dignor honore* resulta doblemente irónica: además de diosa y, como tal, digna del más alto respeto y consideración, en la *Eneida* Venus se muestra particularmente celosa de su estatuto honorífico (cf. e.g. 1.250-53), un estatuto que, como ella sabe, se halla indisolublemente ligado al destino de Roma y la *gens Iulia* (cf. McCarter 2012). En todo caso, la ironía de la respuesta muestra que Venus se divierte en su rol de virgen cazadora. Si bien sus intenciones son benévolas, a esta altura resulta claro que, como apunta Reckford (1995): “She is play-acting and having fun” (21).

Pero la intención de Venus no es meramente lúdica. Su propósito principal es informar a Eneas sobre el lugar en el que se halla, y despertar su interés y simpatía por Dido. Con la historia de Dido (340-68), el tono de la narración cambia. El estilo es terso y dramático, y el relato contiene detalles de gran importancia para el devenir de los acontecimientos⁵⁶. A continuación, sin embargo, Venus retoma con gusto su rol de muchacha tiria: *sed uos qui tandem? quibus aut uenistis ab oris? / quoue tenetis iter?* (369-70). Con indolencia característica, y completamente absorbida en su juego, la diosa indaga por una (dolorosa) historia que ella conoce muy bien⁵⁷. Eneas responde con amargura (370-85), y su madre lo reconforta con un portento (385-401). Perlas de ironía dramática hay en ambas intervenciones. Así, por ejemplo, cuando Eneas menciona a su madre como guía de la expedición (*matre dea monstrante uiam data fata secutus*, 382), sin siquiera sospechar la identidad

lisonjeras y astutas. Eneas, en cambio, cree realmente que se halla frente a una diosa (cf. 372). No se trata de un obsequioso cumplido. Sus palabras son llanas y directas. Otros autores que destacan (y exageran) el elemento erótico son Reckford (1995) y S. J. Harrison (2007: 225-29).

⁵⁶ No obstante, si bien el tono del relato es serio, la historia de Dido y Siqueo también contiene algunos elementos que parecen tomados de la comedia. Según ha mostrado Foster (1971), varios detalles recuerdan el episodio central de la *Mostellaria*.

⁵⁷ Heinze (1915) se expulsa bien sobre este aspecto: “Es ist ganz der Art der Venus gemäß, die bei Virgil fast stets, auch in ernsten Augenblicken, etwas Tändelndes behält, daß sie nicht gleich zu Anfang auf die wirkliche Situation eingeht, sondern sich verwundert stellt, daß Aeneas wütet, statt sich um die Seinen zu kümmern ... es ist, als wolle sie sich zunächst an seinem Erstaunen weiden, ehe sie ihm die tröstliche Versicherung gibt” (48).

de su interlocutor, o cuando Venus se declara capaz de interpretar el portento de los cisnes y el águila, *ni frustra augurium uani docuere parentes* (“a good example of Virgil’s subtle humour”, Austin). No obstante, a medida que la escena avanza el humor se disipa. En los versos que describen la epifanía de Venus, el sentimiento de lo divino se transmite con una fuerza pocas veces igualada en el resto del poema (402-5), y hay una buena cuota de *pathos* en la reacción final de Eneas, no tanto en las airadas acusaciones de 407-9 – que son algo infantiles –, cuanto en la férrea abnegación con que el héroe continúa su camino:

talibus incusat gressumque ad moenia tendit. (410)

Según se ve, la escena contiene una gran carga simbólica, detalles de gran significación para la acción del poema y un profundo retrato de la psicología y estado emocional de Eneas. Pero el tratamiento en sí no es oscuro, y si el pasaje se aborda sin prejuicios es imposible no disfrutar de sus aspectos lúdicos. Como observa Austin: “[This] scene shows Virgil’s touch at its lightest and most charming”.

Con el pedido de armas a Vulcano (8.370-406) nos hallamos frente a uno de los episodios más divertidos (y controvertidos) de todo el poema. El desarrollo de la escena es relativamente simple. Ansiosa por los preparativos de guerra en el Lacio, Venus se aproxima a su esposo Vulcano y solicita armas para Eneas. La diosa expone sus razones en un elaborado discurso, “a model *suasoria*, combining reason ... , flattery, deference, and pathos” (Lyne 1987: 39). Pero Vulcano duda, y es entonces cuando Venus hace uso de sus encantos eróticos –una estrategia que, como es de esperar, surte un efecto inmediato. Desde la Antigüedad a nuestros días, este episodio ha generado un verdadero escándalo entre los críticos virgilianos. Algunos han pensado que el incidente es inmoral o demasiado licencioso para un poeta como Virgilio (cf. Brancher 2008). Otros afirman que la escena es inapropiada o demasiado frívola para un contexto épico⁵⁸. R. Coleman (1982), que lo considera “el

⁵⁸ cf. Glover (1912): “The passage is not a very successful one; it was severely criticized in antiquity, and it is hardly likely to find defenders now” (295); Otis (1964): “[the scene] does not seem quite in keeping with the rest of the book” (338); Block (1984): “its tone is inconsistent with the loftiness of its purpose” (81). Heyne opina que el pasaje sólo resulta laudable desde un punto de vista técnico (*[hic] locus, meo iudicio, artis magis quam ingenii laudem habet*). Mackail elogia el juicio de Heyne, pero lo considera un tanto benévolo: “even from the point of view of workmanship the episode is ragged, and clearly awaits the artist’s final remodelling”.

ejemplo más atroz de antropomorfismo frívolo” en el poema, se explyea en estos términos:

The spectacle of an adulterous beauty-queen calculatingly turning her charms on a long-suffering husband would have delighted Callimacheans –even Ovid could not have done it better– but its mix of domestic comedy and vivid sensuality gravely detracts from the seriousness of the surrounding narrative (163).

En el otro extremo, muchos comentaristas sencillamente ignoran el humor del episodio, o lo dejan sin comentar. El que Servio, Cerda, Heyne o incluso Forbiger no digan nada al respecto no resulta llamativo; pero tampoco se encuentra ninguna indicación en este sentido en Henry, Conington, Sidgwick o (más sorprendente) Page. Williams se limita a apuntar que el pasaje debe aceptarse como un interludio algo barroco, y los tres comentaristas más recientes al libro (Eden, Gransden y Fordyce) ni siquiera se plantean la cuestión. Gransden (39), en lo que Lyne (1987) con razón considera “un recurso algo desesperado” (36 n.74), propone leer el pasaje en términos alegóricos. El problema, en todos los casos, es uno y el mismo: el episodio contiene una dosis mayor de humor del que la mayoría de los críticos virgilianos están dispuestos a aceptar⁵⁹.

Un aspecto del encuentro que ha generado inquietudes es el hecho (para muchos inapropiado o indecoroso) de que Venus solicite a su esposo armas para un hijo que, como es sabido, es fruto de una aventura amorosa⁶⁰. No

⁵⁹ De la bibliografía moderna en torno al pasaje, nada se dice sobre el humor en V. Schmidt (1973), J.-U. Schmidt (1994), Gutting (2006) o Cairo (2010). Sí se explyean sobre este aspecto McCarter (2012) y Smolenaars (2004) –aunque este último lo considera “perturbador”. Lyne (1987: 35-44) comenta muy bien el humor de la escena, pero su determinación de encontrar “further voices” en cualquier pasaje henchido de sentido lo lleva a resultados cuestionables. Así, por ejemplo, es dudoso que la colocación del episodio pueda leerse como un comentario irónico acerca de la “credulidad” de Evandro (37-38). Breves indicaciones sobre los elementos lúdicos del pasaje se encuentran, naturalmente, en algunos de los autores que tratan sobre la cuestión del humor en Virgilio (cf. Macleod 1964: 64; Lloyd 1977: 253; 1984: 855; MacLennan 2011: 9).

⁶⁰ cf. Conington: “Virgil’s art has hardly succeeded in concealing the indelicacy of Venus’ asking a favour for the offspring of her adultery”. Según nos refiere Macrobio, el filósofo Evangelus decía que ésta es la principal razón por la que el poeta, en su lecho de muerte, mandó quemar la obra: *qui enim moriens poema suum legauit igni, quid nisi famae suae uulnera posteritati subtrahenda curauit? nec inmerito. erubuit quippe de se futura iudicia, si legeretur petitio deae precantis filio arma a marito, cui soli nupserat, nec ex eo prolem suscepisse se nouerat, uel si mille alia multum pudenda ... deprehenderentur* (1.24.6-7). El

obstante, como observa Page, los poetas antiguos aceptan los amoríos de Venus como parte de su carácter, y el tratamiento que la diosa recibe en la *Eneida* enseña que Virgilio “ni siquiera se plantea esta cuestión desde un punto de vista moral”. En todo caso, lo importante para nosotros es constatar que Virgilio no intenta enmascarar esta situación, sino más bien al contrario. El carácter disoluto de Venus y la actitud de un Vulcano dominado y completamente rendido a la voluntad de su esposa se hallan constantemente en la mente del lector, no sólo a partir de la sutil caracterización que da vida al pasaje sino mediante una serie de alusiones y juegos intertextuales. Si bien en términos funcionales el pasaje virgiliano recrea el pedido de armas de Tetis a Hefesto (*Il.* 18.368-467), en cuestiones de detalle, y sobre todo en el tono y el modo, Virgilio ha procurado emular un episodio homérico de un tipo muy diferente: el del engaño de Zeus (*Il.* 14.153-353)⁶¹. Según ha mostrado Sowa (1984: 67-94), el episodio de la Διὸς ἀπάτη presenta una secuencia de acciones típicas que forman parte de una escena recurrente en el *epos* heroico: es lo que el autor denomina una “escena de seducción” (*seduction theme*). Típicamente, una escena de seducción contiene los siguientes elementos: en primer lugar se dan los motivos del seductor (*Il.* 14.154-58). Luego sigue la preparación, que a veces incluye un baño o una escena de tocador (162-291). A continuación, el seductor realiza un asalto físico (292), que provoca la esperable reacción por parte del personaje seducido (294-96). Con frecuencia se presentan obstáculos u objeciones, que el seductor debe intentar solventar (341-45). En esta etapa, o en alguna anterior, el proceso de seducción incluye por lo general un elemento de engaño (301-11). Por último se presenta la escena del coito (346-53), que va casi invariablemente seguida por el sueño de los amantes y, con frecuencia, por una escena posterior que muestra el despertar del personaje seducido (15.4-6). Naturalmente, el énfasis que recibe cada uno de estos elementos varía según la intención del poeta⁶². En todo caso, resulta sorprendente lo bien que el episodio virgiliano se ajusta

comentario de Servio también se muestra inquieto por este aspecto, y propone mitigar la cuestión mediante una forzada propuesta de puntuación: *‘arma rogo’ hic distinguendum, ut cui petat, non dicat, sed relinquat intellegi, ne foede apud maritum et amorem suum circa Anchisen memoret et susceptum de adulterio filium.*

⁶¹ Sobre el humor de este episodio homérico, cf. Golden (1990: 48-50) y Bell (2007: 108-12). Una lista de paralelos verbales y temáticos entre la escena de Virgilio y la de Homero puede verse en Eden (*ad* 387-88).

⁶² cf. Sowa (1984: 71-72), que presenta un cuadro con ejemplos tomados de seis pasajes diferentes: uno del *Himno Homérico a Afrodita*, dos de la *Iliada* y tres de la *Odisea*.

a este patrón⁶³. Es claro que, antes de acusar al poeta de falta de tacto, indecoro o frivolidad, uno debería intentar comprender las coordenadas genéricas en las que el episodio se inscribe.

La intención seductora de Venus se manifiesta desde el principio: su asalto se realiza de noche (369), en el *thalamus aureus* de la pareja (372), en un tono provocador y sensual (*dictis diuinum aspirat amorem*, 373). Como observa V. Schmidt (1973: 352), su súplica se desarrolla según un patrón estrictamente lógico: si ella nunca pidió el favor de su esposo durante la Guerra de Troya, es porque Troya estaba destinada a caer (374-80). Pero ahora la situación es diferente: *nunc* [sc. *Aeneas*] *Iouis imperiis Rutulorum constitit oris* (381). En el marco de esta estrategia, la diosa hace gala de su habitual destreza retórica. Adoptando la pose del suplicante –una pose que, como observa Cartault (1926: 2.647 n.4), siempre le da éxito; cf. 1.666, 5.782–, Venus practica frente a su esposo una deferencia poco común entre dioses del mismo rango (*sanctum mihi numen / arma rogo*, 382-83). A continuación, la diosa apela a sus sentimientos maternos (383), y hasta finge una cierta dosis de celos (383-84), para acabar llamando la atención sobre el desastre que se avecina –ya no solamente contra Eneas y los suyos, sino incluso contra su propia persona (385-86). Con todo, el despliegue oratorio no convence a Vulcano, y es entonces cuando la diosa pone en juego su irresistible sensualidad:

dixerat et niueis hinc atque hinc diua lacertis
 cunctantem amplexu molli fouet. ille repente
 accepit solitam flammam, notusque medullas
 intrauit calor et labefacta per ossa cucurrit,
 non secus atque olim tonitru cum rupta corusco
 ignea rima micans percurrit lumine nimbos;
 sensit laeta dolis et formae conscia coniunx. (387-93)

Hay una dosis notable de humor en la descripción de la apasionada reacción de Vulcano. El humor proviene, ante todo, de la maliciosa contraposición de los vocablos *cunctantem* y *repente*: “A lot of words got Venus a little way; her touch is immediate in its successful effect” (Lyne 1987: 41). La métrica y el ritmo contribuyen grandemente a este efecto⁶⁴. La asimetría entre acción y

⁶³ Motivación (370-71); preparación (372-73); asalto físico (387-88); reacción del seducido (388-92); engaño (393); superación de obstáculos (388: *cunctantem*); coito y sueño (404-6); despertar (407-15). cf. Lada-Richards (2006: 35-40).

⁶⁴ Eden: “heterodyned spondees for his reluctance and the fondling embrace which gradually overcomes it, then his electrified response in a rapid dactylic unit”.

reacción se resalta con una diéresis bucólica (después de *fouet*). Con la pausa, además, el poeta subraya la paradoja de presentar al dios del fuego inflamado por *niveos* brazos (Lloyd 1977: 253). Algo de malicia hay también en las expresiones *solita flamma* y *notus calor*: dado que Vulcano trabaja en una forja, el calor y las llamas son elementos habituales en su experiencia cotidiana. Evidentemente, el poeta confunde el sentido metafórico y literal de estas expresiones para agregar una nueva nota de ironía (cf. Gutting 2006: 274). Otro tanto puede decirse de la hiperbólica comparación de 391-92 (*non secus atque olim tonitru cum rupta corusco / ignea rima micans percurrit lumine nimbos*). El símil –tomado de Lucrecio 6.281-84 (donde describe el fenómeno real)– adquiere una vuelta de tuerca jocosa cuando se aplica al dios que, como es sabido, forja los truenos de Júpiter (Smolenaars 2004: 101).

El tono lúdico del pasaje se confirma en la respuesta de Vulcano (394-406). Según se ha notado a menudo⁶⁵, la frase *aeterno deuinctus amore* (394) alude a un pasaje del *de Rerum Natura* en el que Lucrecio describe el irresistible efecto de Venus sobre Marte en los siguientes términos: *in gremium qui saepe tuum se / reicit aeterno deuinctus uulnere amoris* (1.33-34)⁶⁶. Con fina ironía, Lucrecio nos presenta al dios de la guerra ‘vencido’ sobre el regazo de Venus, única capaz de doblegarlo. Virgilio recupera la voluntad paradójica del modelo sustituyendo *deuinctus* por *deuinctus* (‘cautivo’, ‘encadenado’), un término que no sólo resulta mucho más apropiado para el dios de la forja sino que alude de soslayo al episodio más famoso de los amoríos de Venus, cuando Vulcano, después de sorprender a su esposa en flagrante con Marte (*Od.* 8.266-366), los apresa con “irrompibles cadenas” (274-75). El humor, sin embargo, no se limita a esta ingeniosa referencia literaria. Una fuerte coloratura de comedia se advierte también en el contenido de la respuesta. Vulcano comienza diciendo que no hay ninguna necesidad de echar mano a argumentos tan rebuscados: *quid causas petis ex alto?* (395). En verdad, prosigue, si la diosa hubiera mostrado entonces la misma *cura* que ahora, él hubiera fabricado armas no solamente para Eneas sino para todos los teucros (!), y Troya se hubiera mantenido en pie durante otros 10 años (396-99). El arrojito hiperbólico de este aserto describe con gracia el estado de excitación del

⁶⁵ Lyne (1987: 40-41), Reckford (1995: 33), Scully (2000: 101-2), Smolenaars (2004: 102), McCarter (2012: 366-67).

⁶⁶ Otros ecos del mismo pasaje confirman que el intertexto es voluntario: *petiuit* (*Aen.* 8.405), *petens* (Lucr. 1.40); *infusus* (406), *circumfusa* (Lucr. 1.39); *gremio* (406), *in gremium* (Lucr. 1.33); *placidum soporem* (405), *placidam pacem* (Lucr. 1.40).

dios. Pero la ansiedad de Vulcano resulta aún más notoria en la entrecortada sintaxis del resto de su discurso:

et nunc, si bellare paras atque haec tibi mens est,
 quidquid in arte mea possum promittere curae,
 quod fieri ferro liquidouè potest electro,
 quantum ignes animaeque ualent, absiste precando
 uiribus indubitare tuis. (400-4)

Quidquid, quod y *quantum* son tres cláusulas paralelas que anuncian un verbo que nunca llega, en un *crescendo* galopante que desemboca en la nada⁶⁷. Vulcano no tiene tiempo para discursos. Inflamado por el acoso de Venus (cf. *hinc atque hinc*, 387), su deseo inmediato es hacer el amor:

ea uerba locutus
 optatos dedit amplexus placidumque petiuit
 coniugis infusus gremio per membra soporem. (404-6)

Como es de esperar, esta alusión al acto sexual ha generado una gran polémica entre los críticos virgilianos. Muchos han alabado su delicadeza (cf. J. M. Ziolkowski 1998: 56 n.50); otros han pensado que la sugerencia va demasiado lejos (cf. Brancher 2008). Según Servio, Probo y un tal Carminio proponían mitigar la insinuación leyendo *infusum* (con *soporem*) en lugar de *infusus*⁶⁸. Como es frecuente en estas materias, este tipo de preocupaciones revela más acerca de la psicología del comentarista que del poeta⁶⁹. En todo

⁶⁷ Henry: “in the midst of his protestation, and just as he was going to say ‘all this and more I promise you’, or ‘all this and more I swear to you’, he stops short, breaks off, and laying down the armourer and husband, and assuming the lover and bridegroom, throws his arms round her waist and simpers: ‘Demand no more as a favour what you have the right and the power to command’”. Como es de esperar, algunos han intentado mitigar el anacoluto de varias maneras (cf. Eden). Otros (e.g. Mackail) han pensado que la tortuosa sintaxis indica falta de revisión por parte del poeta.

⁶⁸ Una lectura que, como apunta Eden, produce “poor sense—*dormiit cum coniuge dormiente*, and worse style—a second adjective with *soporem*”. Sobre esta enmienda de Probo, cf. Delvigo (1987: 48-55).

⁶⁹ Como observa Heuzé (1985), los procedimientos que emplea el pasaje “sont à la fois de réserve et de suggestion: les commentateurs s’empresent d’occuper le vide qu’ils laissent disponible à leur imagination” (340). En el mismo sentido, Gelio (9.10.5) cuenta que Anneo Cornuto ponía reparos a la presencia del vocablo *membra*, que en tal contexto erótico podría prestarse a un doble sentido. Como dice Brancher (2008): “Au fil de cette méta-critique moralisatrice, Cornutus pêche par abus métonymique, prenant le tout pour la

caso, es infantil acusar a Virgilio de negligencia o falta de tacto. Como enseña el episodio de la unión de Dido y Eneas en la gruta (4.160-72), el poeta sabe perfectamente cómo tratar con discreción estas cuestiones cuando el decoro es lo que está en juego. En el fondo, la desazón proviene de no haber calibrado correctamente el tono peculiar de la escena. El texto, sin embargo, ofrece numerosas indicaciones sobre el tipo de respuesta que busca: además de las repetidas alusiones al episodio del engaño de Zeus, y la no menos cargada referencia a los amores de Ares y Afrodita, Virgilio introduce una buena dosis de vocabulario del *sermo amatorius*, algo que señala con claridad que nos hallamos en una suerte de interludio elegíaco⁷⁰. No hay, por tanto, ninguna razón para escandalizarse. Por su irreverente cualidad alejandrina, por su fina ironía, por el sugerente erotismo que la anima, esta escena anticipa algunas de las texturas favoritas de Ovidio.

2. Entre el cielo y la tierra

En la sección anterior hemos visto ejemplos de juego y humor en pasajes protagonizados por las grandes divinidades del poema. La sección presente se ocupará de casos análogos en divinidades menores y seres de la mitología. La discusión se centrará en torno a tres episodios, tomados de momentos muy diferentes de la obra. El primero, del libro 1, comprende los pasajes adyacentes a la tormenta (Juno y Eolo, Neptuno y los vientos). El segundo es una breve escena de relajación de ánimos que tiene lugar en una de las secciones más oscuras del libro 6 (diálogo entre la Sibila y Caronte). El último es una fantásica escena que se narra en el libro 10: cuando las antiguas naves de Eneas, convertidas en ninfas marinas por obra de Cibeles, salen al encuentro del rey troyano, el poeta juega insistentemente con los aspectos más incongruentes de la transformación.

partie, le pluriel pour le singulier, les membres génériques pour le membre particulier, le littéral pour le figuré” (113).

⁷⁰ Así por ejemplo *amplexu molli* (388), que parece formado a partir de Cat. 64.88, o el empleo erótico de *optare* (405), “a favourite word of Catullus’ in contexts of love” (Fordyce); cf. e.g. 62.30; 64.31, 141, 328; 66.79. Otro tanto se aplica a *flamma* (389) en el sentido de *ardor amoris* (véanse los paralelos que cita Lada-Richards 2006: 69 n.48). Igualmente, *medulla* (389) en sentido erótico parece un uso introducido por Catulo (35.15, 45.16, 64.93, 66.23). Sobre el vocabulario elegíaco del pasaje, cf. V. Schmidt (1973: 370-71) y Lada-Richards (2006: 45-46).

EOLO Y LOS VIENTOS

El primero de nuestros ejemplos ocurre temprano en la obra. Humillada en su amor propio ante el avance entusiasta de los troyanos (34-49), Juno se dirige al señor de los vientos y le pide que desate una tormenta (50-80). En la escena siguiente, Virgilio nos presenta a los troyanos en el ojo del huracán (81-123). La flota aparece dispersa entre el oleaje, y Eneas, en su primera intervención en la obra, se lamenta de no haber muerto en Troya. La intensidad, el dramatismo, el significado simbólico y el carácter programático de la tormenta se han explorado a menudo (Pöschl 1950: 23-41; Otis 1964: 227-35; P. Hardie 1986: 90-97). Lo que no siempre se ha visto con claridad, es en qué medida ese dramatismo se acrecienta por los pasajes que preceden y suceden al episodio. Tanto la visita de Juno a Eolo (esp. 64-75), que desencadena la tempestad, como la reprimenda de Neptuno a los vientos (124-56), que la aplaca, poseen elementos ligeros que sitúan estas escenas en un plano narrativo completamente diferente. El contraste, además de acentuar la brecha que separa al mundo de los dioses del de los hombres, contribuye grandemente a destacar el significado del episodio central, tan importante para el desarrollo posterior de los acontecimientos.

El Eolo de Virgilio debe poco al de Homero (*Od.* 10.1-27). En Homero, Eolo mora en un espléndido palacio con su esposa y sus doce hijos, y sus días transcurren felices entre manjares y fiestas. El poder que ejerce sobre los vientos, asignado por Zeus, no parece tener límites⁷¹. En Virgilio, Eolo es una suerte de centinela que habita en el duro corazón de una peña, sin compañera ni descendencia. Su dominio es relativamente modesto y más bien restringido⁷². Un elemento, sin embargo, Virgilio parece haber tenido muy en cuenta: el relato de Homero subraya los rasgos humanos y antropomórficos de Eolo (que se presenta como un rey, no como un dios). Igualmente, el Eolo virgiliano aparece vivamente caracterizado y –a juzgar por 79-80– tampoco forma parte de la estirpe divina (Paratore piensa que pertenece a la categoría de los héroes hijos de dioses). Por lo demás, el episodio se halla claramente modelado a partir del encuentro de Hera e Hypnos (*Il.* 14.226-82), una de las escenas más divertidas de la *Διὸς ἀπάτη* (153-353). Ciertamente, Virgilio atenúa la comicidad del modelo. El regateo (238-41), los reparos de Hypnos

⁷¹ κείνον γὰρ ταμίην ἀνέμων ποίησε Κρονίων, / ἡμὲν παυέμεναι ἢ δ' ὀρνύμεν, ὄν κ' ἐθέλησι (21-22).

⁷² *sed pater omnipotens [sc. uentos] speluncis abdidit atris / ... regemque dedit qui foedere certo / et premere et laxas sciret dare iussus habenas* (60-63).

(242-62) y el juramento de Hera (277-79) se omiten completamente. Juno, en particular, habla con más seriedad que la Hera homérica (cf. la ironía de ésta en 264-66). No obstante, algo de la gracia y luminosidad del modelo resulta visible en algunos detalles.

El verdadero personaje cómico en esta escena es, evidentemente, Eolo. Como observa Guillemín (1931: 117), éste no es el único lugar de la obra en el que Virgilio retrata con humor la psicología de un subordinado⁷³. Juno, sin embargo, también juega su parte. Maróti (1987a: 60) ha visto en su comportamiento rasgos de la *dotata uxor* de la *palliata*; Feeney (1991: 133) opina que su discurso la presenta un poco en el rol de una celestina (“[a] gracious matchmaker”). Su parlamento, en todo caso, es una pequeña obra maestra de la manipulación. Como observa Janko (1994: *ad Il.* 14.233-41), el pedido de Hera a Hypnos parodia el estilo de las plegarias. En forma similar, Juno comienza: *Aeole, namque tibi diuum pater atque hominum rex / et mulcere dedit fluctus et tollere uento* (64-65). Inmediatamente a continuación (67-68), la diosa adopta un tono más íntimo (*gens inimica mihi...*). Pero enseguida procede a su petición (una “petición” que recuerda el “I’ll make him an offer he can’t refuse” de *El Padrino*), y su lenguaje se torna brusco y militar: *incute uim uentis submersasque obrue puppis, / aut age diuersos et dissice corpora ponto* (69-70). En último lugar se presenta la recompensa (*pulcherrima Deiopea*), a la que se dedican 5 versos (71-75). Con gran tacto, y al igual que Hera en 267-70, Juno da por hecho que su interlocutor está persuadido (cf. *meritis pro talibus*). Eolo responde como sigue:

tuus, o regina, quid optes
 explorare labor; mihi iussa capessere fas est.
 tu mihi quodcumque hoc regni, tu sceptrā Iouemque
 concilias, tu das epulis accumbere diuum
 nimborumque facis tempestatumque potentem. (76-80)

Según se ha notado a menudo, Eolo responde con el respeto y la diligencia propios de un centurión romano⁷⁴. No obstante, hay algo satírico en la exagerada tipicidad del retrato. Como apunta Guillemín (1931), “Éole ... présente deux traits caractéristiques de l’inférieur, l’obséquiosité et la crainte de

⁷³ Algo similar ocurre, por ejemplo, con Caronte (6.295-336) y Bitias (1.739-40). cf. Saint-Denis (1964: 456-57). Sobre la escena de Caronte, *vid. infra*, p.196ss.

⁷⁴ Sainte-Beuve (1857: 228); Guillemín (1931: 119); Saint-Denis (1964: 456); Cèbe (1966: 236); Maróti (1987a: 60).

responsabilités” (119)⁷⁵. Sin duda, la caracterización que ofrece Virgilio presenta trazos muy vivos. Tiene gracia, por ejemplo, el detalle circunstancial de que el personaje debe su ascenso a la poderosa influencia de Juno: *tu mihi quodcumque hoc regni, tu sceptrā Iouemque / concilias, tu das epulis accumbere diuum*. Algunos críticos han intentado explicar el detalle suponiendo que se trata de una alegoría natural⁷⁶. Si bien esto no es imposible, la fantasía retórica del pasaje sugiere que la circunstancia ha sido inventada *ad hoc* y –como observa Austin– “perhaps for sheer fun”. Por último, y a pesar del engañoso *quodcumque hoc regni* (78), la respuesta pone de manifiesto que Eolo se siente orgulloso y enormemente adulado por el pedido (nótese, en particular, el rimbombante último verso). Este ingenuo envanecimiento –sobre todo en virtud de la reprimenda que viene– lo coloca sobre el tapete de una situación irónica.

A continuación (81ss), Eolo se pone manos a la obra, y la narración cambia de tono y modo. El cambio se señala con violentas aliteraciones⁷⁷, y en la escena siguiente el relato nos transporta al corazón de la tormenta, que se describe en versos extraordinarios (81-123). Tras los estragos, sin embargo, el poeta introduce un nuevo cambio de plano (cf. el típico *interea*, 124) –y con éste un nuevo cambio en el tono. El pasaje que presenta la reacción de Neptuno (124-56) también se realza con elementos lúdicos:

Interea magno misceri murmure pontum
emissamque hiemem sensit Neptunus et imis
stagna refusa uadis, grauius commotus, et alto
prospiciens summa placidum caput extulit unda. (124-27)

La discusión de estos versos se ha visto dominada por una cuestión que ya preocupaba a Servio: *quaerunt multi quemadmodum ‘placidum caput’, si ‘grauius commotus’?* La solución del escoliasta es interpretar que Neptuno experimenta a un tiempo dos sentimientos, encono frente a los vientos (y

⁷⁵ Conington: “He throws the responsibility on her. ‘Thine is the task to see well what thou askest’. So *fas est* is exculpatory. ‘I am doing my duty in executing thy commands’”. Austin comenta que el esquema anafórico (*tu ... tu ... tu*) recuerda el ceremonioso estilo de los himnos (cf. G. Williams 1968: 133).

⁷⁶ Servio: *rediit ad physicam rationem. nam motus aëris, id est Iunonis, uentos creat, quibus Aeolus praeest*. Igualmente e.g. Heinze (1915: 299), Williams (*ad loc.*) y (de forma más matizada) Phillips (1980: 20-22).

⁷⁷ *Haec ubi dicta, cauum conuersa cuspide montem / impulit in laetus; ac uenti uelut agmine facto, / qua data porta, ruunt et terras turbine perflant* (81-83).

por eso *grauiter commotus*), y simpatía hacia los troyanos (y por eso *placidum caput*). Otros autores (e.g. Henry) han admirado el contraste, que indica –se supone– que Neptuno conserva su majestad incluso cuando es presa de un sentimiento violento. Heyne (y con él Conington) opinan que *commotus* indica sorpresa, no cólera, y que por tanto no existe contradicción, y Saint-Denis (1946), después de una revista detallada de todas las interpretaciones dadas hasta la fecha, propone tomar *commotus* en un sentido concreto: el vocablo no indica enfado, sino el temblor que sacude a la morada submarina de Neptuno. La nota de Austin al pasaje es en sí misma una buena ilustración de este desconcierto. Después de discutir estas y otras interpretaciones, el autor propone dejar la cuestión abierta (“the passage is a good example of Virgilian elusiveness”, etc.), y concluye en estos términos: “we may assume, however, that in choosing just this epithet [sc. *placidum*] Virgil felt no conflict with *grauiter commotus*, and that he did not suppose that his readers would feel one”. Esta última afirmación nos lleva al corazón del problema. Virgilio, se supone, es incapaz de haber introducido voluntariamente elementos “conflictivos” en el texto. La contradicción, el conflicto, la sensación de paradoja que han experimentado innumerables lectores debe atribuirse a un problema de interpretación o, en el peor de los casos, a un descuido por parte del poeta. En realidad, si uno deja a un lado este tipo de preconcepciones, lo que aflora a la superficie es un fenómeno relativamente sencillo. El vocablo *commotus*, evidentemente, se aplica a la perfección a Neptuno en tanto que elemento marino. *Placidus*, en cambio, se refiere al rostro del dios en tanto que personaje dotado de rasgos antropomórficos. Son varios los críticos que han notado la presencia de una doble perspectiva en la descripción⁷⁸. Lo que nadie parece haber visto con claridad es que la utilización de este “foco estereoscópico” –como lo llama Feeney (1991: 135)– no responde meramente a la voluntad de incluir una frígida alegoría natural. La aguda yuxtaposición de *placidus* y *commotus* en el curso de una sola frase indica que el poeta juega con ambos aspectos del dios. La poesía helenística ofrece numerosos ejemplos de este tipo de yuxtaposiciones. Arato, por ejemplo, juega insistentemente con este doble aspecto en su tratamiento de las constelaciones (que son, como es sabido, no sólo puntos de luz sino seres de la mitología). Así, su descripción de Casiopea procede en términos pura-

⁷⁸ DServ.: *opportune Neptunum ait commotum cum maria turbantur, quia plerumque poetae Neptunum pro mari ponunt*. Igualmente Page, Heinze (1915: 299), Conway, Austin, Feeney (1991: 135).

mente visuales, con indicios para reconocer su típica forma de W en el cielo (190-95). Pero a continuación (195-96), la imagen de la constelación desemboca en la imagen de la muchacha: ‘Casiopea se abre de tal modo, que uno podría pensar que estira sus brazos en señal de duelo por su hija perdida’ (cf. Hutchinson 1988: 216-19). En forma similar, Virgilio juega con la doble naturaleza del dios cuando amalgama –en una misma imagen– dos términos técnicos de significado contrario⁷⁹. La sensación de sorpresa y contradicción rebrota en cada lectura, y ningún esfuerzo interpretativo debería privarnos de esa resuelta invitación a la paradoja⁸⁰.

Una cierta voluntad lúdica se advierte también en otros elementos del pasaje, y en particular en la reprimenda de Neptuno a los vientos. En la vehemente censura del dios, el marcado antropomorfismo y la viva caracterización configuran un cuadro muy colorido:

Tantane uos generis tenuit fiducia uestri?
iam caelum terramque meo sine numine, uenti,
miscere et tantas audetis tollere moles?
quos ego—sed motos praestat componere fluctus.
post mihi non simili poena commissa luetis.
maturate fugam regique haec dicite uestro:
non illi imperium pelagi saeuumque tridentem,
sed mihi sorte datum. tenet ille immania saxa,
uestras, Eure, domos; illa se iactet in aula
Aeolus et clauso uentorum carcere regnet. (132-41)

La ironía, el sarcasmo, y la malicia intocable del superior afloran en cada verso. Neptuno comienza expresando un soberano menosprecio por toda la estirpe (*generis ... uestri*). La posición del vocativo *uenti*, aislado y en contraposición con *tantas ... tollere moles*, sugiere de soslayo la imagen proverbial del viento como algo sin entidad ni sustancia (cf. *OLD* s.v. 3b). Más severa es la descalificación de Eolo (*regi ... uestro*). En este contexto, y en aposición a *immania saxa*, incluso la palabra *domos* adquiere un matiz despectivo (Con-

⁷⁹ *mare commotum* = ‘mar alborotado’; *mare placidum* = ‘mar en bonanza’. cf. Calvino (*Praef. in N. T.*): *Iubente Christo venti ponunt, mare commotum placidum redditur* (cf. Beza 1575: 397).

⁸⁰ P. Hardie (1996), que ha tratado muy bien sobre paradoja en Virgilio –aunque sin incluir este ejemplo–, observa: “The fact that the indexes to Virgilian commentaries *svv.* ‘oxymoron’ and ‘paradox’ yield an exiguous crop may tell us more about the expectations and prejudices of their authors than about the Virgilian texts” (105).

way). Desdeñosa es la triple anáfora (*illi ... ille ... illa*), como lo es la posposición del nombre hasta el último verso, y es posible que –como dice Austin– *aula* deba entenderse en un doble sentido (*nam Graeci αὐλάς uocant animalium receptacula*, Servio *ad* 9.59). Malévola es, igualmente, la contraposición de los vocablos *clauso* y *regnet*, el primero destacado por la cesura, el segundo en posición enfática a final de verso (Ercole 1931: 162). La voluntad lúdica del pasaje, sin embargo, resulta particularmente notoria en la famosa aposiopesi del verso 135 (*quos ego*—). Críticos de todas las épocas han citado este verso como un ejemplo supremo de reticencia⁸¹. Sin duda, el recurso es una buena estrategia para expresar un alto grado de encono sin comprometer el decoro del verso y la sobria dignidad del dios. Pero la aposiopesi de tipo afectivo, y particularmente tratándose de una amenaza, es una figura que pertenece esencialmente al lenguaje de la comedia y otros registros coloquiales⁸², y éste es un matiz que el poeta sugiere en la irónica litotes del verso siguiente (*non simili poena*). Algunos críticos han censurado esta pintoresca dosis de ἠθοποιία⁸³. Otros han procurado salvar el decoro épico alegando que el pasaje contiene una profunda alegoría política (cf. Phillips 1980: 22-24). No obstante, si el episodio realmente se presenta como “[an] enduringly significant *vaticinium* of a restored and reformed empire” (id.: 25), entonces hay que admitir que el poeta obró de manera extraña. Más razonable, más plausible es suponer que el episodio cumple con un propósito más inmediato: la modulación en el tono realza el dramatismo de la tormen-

⁸¹ El verso virgiliano es el ejemplo estándar de aposiopesi en gramáticas y manuales de retórica (cf. e.g. Quint. 9.2.54; Aquila Roman. *Rh. Lat. min.* p. 24 Halm; Isidor. id. p. 521). La Cerda lo considera un ejemplo tan perfecto que rehúsa citar paralelos, *quia vere nullum invenio pari cum Virgiliano efficacia*. cf. Della Corte (1989).

⁸² cf. e.g. Ter. *An.* 164-65, *Eu.* 989-90; Pl. *Per.* 296 (cf. Austin). Sobre el potencial humorístico de la aposiopesi afectiva, cf. Lausberg (1960: 1.438).

⁸³ R. Coleman (1982) sostiene que el realismo antropomórfico de este episodio es inapropiado para un contexto épico: “When Juno sets about raising the storm in Book 1, she bribes Aeolus in typically Homeric (or for that matter Ovidian) fashion by promising him the fairest of the nymphs Deiopea (65 ff.). When the storm finally penetrates the consciousness of Neptune (124 ff.), he reacts just like a Roman magistrate who has been affronted by some intrusion upon his *prouincia* ... This realistic piece of ἠθοποιία, reinforced by the famous simile of the orator quelling an unruly mob (149 ff.), belittles the dignity of the intervention” (162).

ta, y la “sublime frivolidad” con que operan los dioses acentúa el *pathos* que impera en el mundo sublunar⁸⁴.

HUMOR DE ULTRATUMBA

A priori, tal vez el último lugar del poema en el que uno esperaría encontrar elementos de humor es el libro 6. Por sus profundas implicaciones simbólicas y su evidente carácter programático, el episodio de la catábasis de Eneas es en cierto sentido el foco de toda la obra⁸⁵. El libro contiene, además, algunos de los pasajes más patéticos de todo el poema. Antes del encuentro con Anquises y la revelación del glorioso futuro que aguarda a su empresa, Eneas debe volver a enfrentarse con algunos de los episodios más traumáticos de su pasado. En su coloquio con Palinuro (337-83), en el duro encuentro con Dido (440-76) y en la conmovedora conversación con Deífobo (494-547), la narración alcanza un patetismo y una intensidad raras veces igualada en la poesía épica antigua. No obstante, estos picos de intensidad sólo son posibles mediante oportunas modulaciones de tono, y es así como, en ocasiones, el humor encuentra un lugar en la narración. Ciertamente, uno buscaría en vano elementos de este tipo en el trabajoso relato de los preparativos para el descenso (1-263), que dibuja un *crescendo* lento pero sostenido. Tampoco hay rastros de juego o humor en la sección que narra la estancia del héroe en los Campos Elíseos (637-901), una sección dominada por el conmovedor encuentro de padre e hijo y las trascendentales revelaciones de Anquises (esta parte, además, en su mayor parte luminosa y serena, no solicita estrategias para relajar tensiones). La sección central (264-636), en cambio, que describe el trayecto a lo largo del Hades mitológico, contiene momentos de gran dramatismo. El paisaje aquí es desolado y oscuro, y la atmósfera destila una indecible cualidad melancólica. Sin consuelo ni posibilidad de expiación, los personajes de esta sección flotan estáticos como las figuras de un sueño (cf. R. D. Williams 1964: 51). No sorprende, pues, que sea en esta parte donde uno encuentra leves oscilaciones de tono y alguna que otra pincelada de humor (cf. Norwood 1954: 18-19). El más conspicuo ejemplo en este sentido es un colorido diálogo entre la Sibila y Caronte (384-416). Según veremos, con este oportuno descenso en el tono Virgilio proporciona un momento de ali-

⁸⁴ La cita es traducción de “erhabener Unernst”, una expresión que Reinhardt (1938: 25) utilizó para caracterizar a los dioses de la *Iliada*. Ésta no es la primera vez que se aplica a los dioses de Virgilio (cf. Lyne 1987: 38 n.78).

⁸⁵ Butler lo considera “the very heart of the poem” (1).

vio después del patético diálogo con Palinuro y antes del mucho más patético encuentro con Dido.

La presentación de Caronte (298-304) provoca un gran impacto sobre el lector. Su aspecto sórdido y descuidado, su alborotada barba y su sucio atuendo se describen en versos rápidos pero gran calidad pictórica (298-301). Un rasgo memorable de este retrato es la inquietante fijeza de su mirada (300), un detalle que Miguel Ángel explotó con maestría en *El juicio final*. Su extraordinario vigor se registra en una frase punzante que roza el oxímoron: *ipse ratem conto subigit uelisque ministrat / ... / iam senior, sed cruda deo uiridisque senectus* (302-4). Como ha visto Austin (*ad* 384-416), la amenazadora presencia del barquero se siente con fuerza durante la conversación con Palinuro⁸⁶. No obstante, cuando Eneas y la Sibila se acercan a la laguna (384), el poeta utiliza una aproximación diferente y el personaje se nos muestra desde otro ángulo. Hasta ese momento, Caronte se nos había presentado de lejos, desde el punto de vista de Eneas (buen ejemplo de focalización). Ahora, en cambio, la cercanía nos ofrece un personaje mucho menos temible y más familiar⁸⁷. Así, cuando el héroe y la profetisa se hallan a poca distancia, el barquero los increpa de este modo:

quisquis es, armatus qui nostra ad flumina tendis,
fare age, quid uenias, iam istinc et comprime gressum.
umbrarum hic locus est, somni noctisque soporae:
corpora uiua nefas Stygia uectare carina. (388-91)

Como observa Guillemin (1931: 108-9), aquí Caronte se nos presenta con los rasgos típicos de un *ianitor* terrestre (malhumorado, quejumbroso, descon-

⁸⁶ Con todo, algunos autores han visto rasgos de humor en esta primera escena de Caronte (Maróti 1987a: 60; Toohey 1992: 142; MacLennan 2011: 6). La de Toohey es una mera referencia al pasar, así que puede obviarse. Maróti sencillamente exagera y no muestra ninguna consideración por el contexto (“Die Erscheinung von Charon, dem Fährmann zur Unterwelt ist erschreckend: er ist widerlich schmutzig, sein Bart ist struppig, sein Äußeres vernachlässigt, die Bekleidung unordentlich, schmutzig; die wahrhaftige Figur aus einem Lustspiel; er sieht um nichts besser aus als ein gemeiner römischer Sklave, der im Hafen herumlungert”, etc.). MacLennan apoya enteramente su discusión en torno al registro del vocablo *portitor* (que Virgilio aplica al barquero en 298). Esta cuestión, sin embargo, ha sido satisfactoriamente tratada por Todd (1945) –a quien MacLennan no cita.

⁸⁷ Sobre el humor del episodio que sigue, véanse especialmente Austin (1968: 52-55) y R. D. Williams (1970: 5-7). Otros comentarios en este sentido (de valor relativo) pueden verse en Cèbe (1966: 236), Saint-Denis (1964: 457-58), Lloyd (1977: 254), Instone (2006: 71-72) y MacLennan (2011: 6-7).

fiado). Sin duda, la dicción épica experimenta un claro descenso en el tono, un aspecto muy bien subrayado en los comentarios de Norden y Austin. Varias expresiones remiten al universo de la comedia. Así por ejemplo el uso de *quid* en el sentido de *cur* o –más conspicuo aún– el notable empleo de *istinc*, un coloquialismo que resulta sorprendente en el marco de un poema épico⁸⁸. Como observa Austin (1968: 52), algo de los modos de la *palliata* despunta también en el celoso posesivo de *nostra ad flumina*⁸⁹. En este contexto, incluso el imponente verso 390 resulta un tanto ampuloso. Naturalmente, el poeta balancea estos elementos con otros de registro elevado (*fare, comprime gressum, soporae*). El propósito de Virgilio aquí es sugerir un color, no incurrir en una socarrona parodia. No obstante, la voluntad lúdica del pasaje resulta aún más explícita en los versos que siguen, cuando Caronte recuerda las ingratas visitas de Hércules, Teseo y Pirítoos:

nec uero Alciden me sum laetatus euntem
 accepisse lacu, nec Thesea Pirithoumque,
 dis quamquam geniti atque inuicti uiribus essent.
 Tartareum ille manu custodem in uincla petiuit
 ipsius a solio regis traxitque trementem;
 hi dominam Ditis thalamo deducere adorti. (392-97)

Como apunta Norden, la expresión *nec ... sum laetatus* contiene un irónico juego de palabras en torno al nombre de Caronte (Χάρων y χαίρειν). Sin duda, la ironía resulta visible incluso sin tomar en consideración el juego etimológico: unos versos más arriba, Caronte había recibido la denominación de *nauita tristis* (315). Pero la construcción de *laetatus* parece un calco del griego (= οὔτι χαίρων εἰσεδεξάμεν, Conington), y Aristófanes ya había explotado esta conexión de forma conspicua en *Las ranas*: Χαῖρ', ὦ Χάρων, χαῖρ', ὦ Χάρων, χαῖρ', ὦ Χάρων (184). La narración, en todo caso, presenta elementos muy pintorescos. La descripción de Cerbero, tembloroso y buscando refugio en los pies de su amo, tiene un carácter jocoso y buscadamente grotesco⁹⁰. La cláusula de *quamquam* ('y eso que eran hijos de dioses', etc.) recuerda un poco las maneras domésticas de Luciano. El humor es aún ma-

⁸⁸ Para *quid* = *cur*, cf. e.g. Pl. *Amph.* 377; Ter. *Eun.* 304; y Leumann *et al.* (1977: 2.458). Para *istinc* ("a plain indication of lowered tone"), Austin compara Pl. *Capt.* 603, *Rud.* 1148-49; Cat. 76.11; Hor. S. 1.4.131, *Ep.* 1.7.32; Ov. *Pont.* 4.10.35.

⁸⁹ cf. Pl. *Truc.* 256: *quis illic est qui tam proterue nostras aedis arietat?*

⁹⁰ cf. Servio: *ad naturam canum referendum est, qui territi ad dominos confugiunt.*

yor si, como opina Austin, el subjuntivo *essent* refleja discurso indirecto y por lo tanto implica descreimiento (‘y eso que, según dijeron...’).

La Sibila responde con vigor y firmeza (399-407), y el carácter animado de su discurso también se subraya con expresiones coloquiales⁹¹. La posesión de la rama de oro la coloca en una posición de superioridad con respecto a Caronte, y ésta es una situación que la profetisa explota con ironía:

nullae hic insidiae tales (absiste moueri),
nec uim tela ferunt; licet ingens ianitor antro
aeternum latrans exsanguis terreat umbras,
casta licet patruī seruet Proserpina limen.
Troius Aeneas, pietate insignis et armis,
ad genitorem imas Erebi descendit ad umbras.
si te nulla mouet tantae pietatis imago,
at ramum hunc (aperit ramum qui ueste latebat)
agnoscas. (399-407)

Como la Sibila bien sabe, la revelación de sus credenciales causará una transformación inmediata en Caronte. No obstante, la presentación del *ramum* se demora con un breve parlamento de tono aleccionador y sarcástico. Irónicamente burlona es, por ejemplo, la referencia a Cerbero (400-1). Como dice Conington, *exsanguis* a menudo se utiliza para expresar los efectos del terror (e.g. en 2.212), “so that to frighten those who are bloodless already is to slay the slain”. La asimetría entre la ferocidad del guardián y la debilidad de los prisioneros se destaca en el sorpresivo desenlace del segundo verso: después de un *ingens ianitor antro / aeternum latrans* uno no espera, evidentemente, un *exsanguis terreat umbras*⁹². Irónica es, también, la venenosa referencia a Proserpina, ante todo en el enfático *casta*, que resulta incongruente con lo que sigue, pero también, y muy en particular, en la malévolas sustitución de *Ditis* (397) por *patruī*, que sugiere los aspectos menos laudables de la relación. El matiz despectivo que hemos de atribuir a *licet* (399, 402) en este contexto resulta claro a partir de 4.103: *liceat Phrygio seruire marito / dotalisque*

⁹¹ Así por ejemplo el *absiste moueri* (399), que –como apunta Norden– refleja el uso coloquial en la negación del imperativo (cf. Phaed. 3.2.18), o el enfático *nulla* del v. 405 (cf. Pl. Cas. 305; J. B. Hofmann 1951: 80; Leumann *et al.* (1977: 2.205).

⁹² Como es habitual en Virgilio, el efecto depende en buena medida de la métrica: las únicas pausas entre *licet* y *umbras* vienen después de *aeternum* y *latrans*, y el tono sarcástico se subraya con una notable aglomeración de espondeos (7 en un verso y medio).

tuae Tyrios permittere dextrae (habla Juno, en coloquio con Venus)⁹³. Page exagera el modo pero no la intención cuando lo parafrasea con un “for all we care”.

Con la revelación de la rama de oro, Virgilio establece una pausa de gran efecto dramático, y aquí la narración recupera su altura épica. Eneas y la Sibila cruzan la Estigia y, tras un breve encuentro con Cerbero (417-25), arriban a una zona en la que moran diversos grupos cuya característica común es el haber sufrido una *mors immatura* (426-76). Aquí es donde tiene lugar el encuentro con Dido, un pasaje que, indudablemente, debe contarse entre los más conmovedores de toda la literatura (cf. Eliot 1945: 20-21). Éste no es el lugar idóneo para detenernos a considerar el enorme poder de sugestión de estos versos, cuyo impacto parece mayor con cada lectura. Lo importante para nosotros es destacar que ese impacto debe mucho al emplazamiento del episodio en la progresión general del libro. Virgilio ha modulado su relato cuidadosamente para que ese pasaje se nos presente como un momento culminante. Después del intenso encuentro con Palinuro, el poeta necesitaba un episodio de relajación de ánimos, y es aquí donde la figura de Caronte – tan propensa al tratamiento en clave menor– resultaba particularmente apropiada⁹⁴. El humor, como siempre en Virgilio, es mesurado y sutil, más terenciano que plautino. Pero la escena adquiere un brillo particular por estar colocada, precisamente, en el aciago reino de las sombras.

LAS NAVES DE ENEAS

En la primera parte del libro 9, Virgilio introduce un suceso absolutamente sorprendente para los estándares del poema. Aprovechando la ausencia de Eneas, e instigado por Iris (1-24), Turno lanza un vigoroso ataque contra el campamento troyano (25-32), pero los teucros se niegan a entablar combate – así lo había dispuesto Eneas–, y el rútilo decide incendiar la flota enemiga, anclada en uno de los flancos del campamento (33-76). Cuando sus hombres se lanzan contra las naves, la narración alcanza un punto culminante (cf. esp.

⁹³ cf. La Cerda: *Expende tò liceat. Quasi dicat, non debuerat licere. Itaque irrisio est tecta.*

⁹⁴ Austin observa oportunamente que en esta escena la figura de Caronte cumple una función dramática similar a la del portero de *Macbeth*, un personaje con rasgos cómicos que Shakespeare utiliza para relajar la tensión después del asesinato de Duncan (2.3). El paralelo resulta doblemente apropiado si uno tiene en cuenta que el personaje de Shakespeare se compara a sí mismo al portero del infierno: [*Knocking. Enter a Porter*]. Porter: “Here’s a knocking indeed! If a man were Porter of Hell Gate, he should have old turning the key. [*Knocking*]. Knock, knock, knock! Who’s there, i’ th’ name of Belzebub?” (2.3.1-4 Muir).

75-76). De pronto, sin embargo, el ataque se detiene mediante un asombroso *deus ex machina*. Una luz rara brilla en el firmamento, y la voz de Cibeles se oye en las alturas (110-13). Entonces, y –según nos dice el poeta– en cumplimiento de una antigua promesa de Júpiter (80-106), las naves rompen sus amarras y se transforman en ninfas marinas, y ante la mirada atónita de rútuulos y troyanos se adentran en el oleaje y abandonan la escena (107-22). Más tarde, en una escena del libro siguiente (10.215-59), las ninfas protagonizan un breve encuentro con Eneas cuando éste emprende su regreso por el Tíber. Las nuevas diosas rodean y saludan a su antiguo rey, y una de ellas le proporciona información sobre la situación en el campamento, y le aconseja un plan a seguir.

La metamorfosis de las naves troyanas ha sido duramente censurada por críticos de todas las épocas. Según nos transmite Servio, un aspecto que ha preocupado a muchos es su aparente falta de precedentes (*figmentum hoc licet poeticum sit, tamen quia exemplo caret, notatur a criticis*). En época tar-doantigua, éste parece haber sido uno de los lugares más criticados de todo el poema (cf. Serv. *ad Aen.* 3.46), y la situación no mejora con el correr del tiempo. Heyne opina que la historia de la transformación es absurda e indigna de la seriedad épica⁹⁵. Conington elogia algunos detalles, pero considera que otros son grotescos para un lector moderno⁹⁶. Igualmente, Page observa que el motivo en sí es algo absurdo (*somewhat ludicrous*), pero concede que el tratamiento revela un tacto admirable, y Williams no duda en afirmar que éste es “the most incongruous episode in the whole *Aeneid*”. Para muchos, la transformación destila un cierto sabor ovidiano que, en el marco de un poema serio como la *Eneida*, constituye una frivolidad imperdonable⁹⁷. Na-

⁹⁵ *Fabulam quae sequitur, de navibus in Nymphas mutatis, tamquam absurdam et epica gravitate indignam reprehendere in promptu est; et reprehenderunt eam multi, etiam et veteribus ... Nec nos infitiamur a nostris sensibus et phantasmatis eam nimium quantum abhorrere.*

⁹⁶ “Virgil doubtless shrunk from making the transformation take place in open view, and so he represents the ships as sinking to reappear as sea-nymphs: but though we may commend his judgment in this, the comparison to dolphins and the detail *demersis rostris* must strike a modern reader as grotesque”.

⁹⁷ cf. Mackail (intr. *Aen.* 9): “Virgil himself half apologizes for it [sc. this episode], and many of his readers are inclined to wish that he had discarded the incident and its sequel in 10.219-55 and left it to be treated by the hand of Ovid as a fairy tale”; R. D. Williams (1967): “The Rutulians were amazed, *obstipuere animi Rutulis*: and so it must be confessed are we. We are not surprised when we find that this aspect of the Aeneas legend figures largely in Ovid’s *Metamorphoses* (14.530f.), where it very properly belongs”. cf. también Quint (2001: 36).

turalmente, el poeta también ha tenido defensores. La Cerda, por ejemplo, opina que la tradición ofrece precedentes suficientes para justificar esta llamativa ficción virgiliana, y similar es la postura de Hardie en su comentario al libro 9. En épocas recientes, varios autores han intentado mitigar el impacto del episodio destacando ante todo su dimensión simbólica. Así, P. Hardie (1987) ha llamado la atención sobre el peculiar estatuto del barco en el mundo antiguo, un elemento que vincula y conecta pero también confunde las categorías de la experiencia. Wilhelm (1988: 89-91) opina que los problemas e incongruencias de la transformación se desvanecen cuando uno presta atención al eminente rol simbólico de Cibeles en el poema (divinidad protectora de los troyanos y, posteriormente, del pueblo romano). Fantham (1990) sostiene que la metamorfosis es una manera de subrayar el importante papel simbólico y religioso de las ninfas en la mitología itálica. Según estos autores, el significado profundo del episodio sólo se advierte con claridad cuando ambos pasajes –el de la transformación y el de la aparición frente a Eneas– se interpretan en forma conjunta y se ponen en relación con la totalidad del poema. Ciertamente, si uno se propone explorar las implicaciones simbólicas del episodio, es natural interpretar ambos pasajes en conjunto. No obstante, en cuestiones de tono ambos pasajes no se hallan a un mismo nivel. En el primero, la metamorfosis se trata de una manera grandiosa y en términos portentosos. En el segundo, en cambio, el poeta juega con algunos detalles de la transformación. Una breve consideración de ambos pasajes permitirá destacar el cómo y porqué de esta diferencia.

Cuando Virgilio describe el acercamiento rútilo hacia las naves, la situación parece irremediable (9.47-76). Pero de pronto el flujo narrativo se interrumpe con una dramática invocación a la Musa:

Quis deus, o Musae, tam saeua incendia Teucris
 auertit? tantos ratibus quis depulit ignis?
 dicite: prisca fides facta, sed fama perennis. (77-79)

Estructuralmente, el llamado a la Musa corresponde al de Homero en *Il.* 16.112-13, que introduce la descripción del incendio de las naves aqueas. Pero la función narrativa de la invocación virgiliana es algo diferente. Con la pregunta por el dios y la oportuna referencia a la tradición, el poeta nos prepara

para la narración de un hecho extraordinario⁹⁸. La preparación continúa en el coloquio de Júpiter y Cibele, que proporciona las coordenadas míticas para interpretar el suceso (80-106). Lo que sigue, sin embargo, supera con creces las expectativas del lector:

hic primum noua lux oculis offulsit et ingens
uisus ab Aurora caelum transcurrere nimbus
Idaeique chori; tum uox horrenda per auras
excidit et Troum Rutulorumque agmina complet:
'ne trepidate meas, Teucri, defendere nauis
neue armate manus; maria ante exurere Turno
quam sacras dabitur pinus. uos ite solutae,
ite deae pelagi; genetrix iubet'. et sua quaeque
continuo puppes abrumpunt uincula ripis
delphinumque modo demersis aequora rostris
ima petunt. hinc uirgineae (mirabile monstrum)
reddunt se totidem facies pontoque feruntur. (110-22)

Los comentaristas suelen citar como precedente la petrificación de la nave de los feacios en *Od.* 13.159-64, y es cierto que, desde un punto de vista simbólico, ambas transformaciones resultan equivalentes⁹⁹. Con todo, la metamorfosis de un objeto en ser viviente es un fenómeno muy raro en el mito antiguo (cf. Dingel: 19). Además, la nave de los feacios –como la nave Argo, a la que Virgilio alude en este pasaje– posee un estatuto narrativo totalmente diferente¹⁰⁰. Por otra parte, como observa Dingel, en la épica heroica la metamorfosis suele utilizarse como una estrategia etiológica, pero ésta es una motivación que se halla completamente ausente de la narración virgiliana: aquí no existe una roca en el mar que sirva como testimonio del hecho legendario, como en el caso de la nave feacia (cf. Plin. *Nat.* 4.53), ni tampoco una constelación en el cielo que señale un antiguo catasterismo, como ocurre con la nave Argo (cf. Arat. 342-52). Sin duda, hay un elemento chocante y paradójico-

⁹⁸ Formalmente, la invocación es similar a la que introduce el episodio de Aristeo (*G.* 4.315-16): *Quis deus hanc, Musae, quis nobis extudit artem? / unde noua ingressus hominum experientia cepit?*

⁹⁹ En ambos casos, la transformación marca el final del periplo del héroe (cf. P. Hardie 1987: 167-68).

¹⁰⁰ Las naves de los feacios navegan solas, sin pilotos ni remos, y adivinan la ruta a seguir porque son capaces de leer el pensamiento de los hombres (*Od.* 8.559-63). La nave Argo no sólo es capaz de arengar a los argonautas (1.524-27) sino que posee cualidades proféticas (4.580-91).

co en la metamorfosis de las naves troyanas –pero éste es un aspecto que el poeta subraya de varios modos¹⁰¹. Uno no debería, pues, intentar mitigar su impacto, ni mucho menos suponer que Virgilio simplemente se dejó llevar por el encanto poético del motivo, sin preocuparse demasiado por los estándares del decoro épico (así Wiltshire 1999: 164-65). El desconcierto que han experimentado los críticos no se debe a un error de cálculo por parte del poeta (después de todo, si Virgilio hubiera querido minimizar el impacto del episodio no tenía más que incluir una o dos referencias anticipadas al suceso en el curso de los 8 libros anteriores). La razón principal para la inclusión de este *mirabile monstrum*, como ha visto Galinsky (1976: 11), ha de buscarse en la inmediata reacción de Turno. Los rútilos se hallan consternados, e incluso el Tíber se vuelve sobre sí mismo ante la monstruosidad del portento (123-25). Turno, en cambio, no sólo no cesa en su actitud sino que se embarca en un desafiante discurso que, en su incapacidad para comprender el significado divino del suceso, nos lo presenta como un personaje trágico (126-58). Es erróneo, por tanto, calificar el pasaje de “mero rococó helenístico” (G. Williams 1983: 128). Igualmente, se equivocan los autores que señalan humor en el carácter inesperado de la transformación (e.g. Conway 1928: 142; Wilner 1942: 93; Toohey 1992: 141-42). La metamorfosis es sin duda uno de los motivos favoritos de la poesía alejandrina, pero el tratamiento revela que el interés del poeta no se halla en el motivo en sí. La descripción del suceso se lleva a cabo en poco más de 4 versos¹⁰². La transformación apenas se insinúa mediante un delicado símil¹⁰³. Cibele no se presenta con rasgos antropomórficos, sino como un impalpable *numen*¹⁰⁴. Con la metamorfosis, Virgilio evoca una dimensión trascendente cuyo sentido Turno sólo vislumbra en

¹⁰¹ Los aspectos paradójicos de la transformación se subrayan, por ejemplo, en el discurso de Júpiter (*o genatrix, quo fata uocas? aut quid petis istis? / mortali manu factae immortale carinae / fas habeant? certusque incerta pericula lustret / Aeneas?*, 94-97); en el *adynaton* de Cibele (*maria ante exurere Turno / quam sacras dabitur pinus*, 115-16); en el *mirabile monstrum* (120).

¹⁰² A los antecedentes y consecuencias del suceso, en cambio, el poeta dedica una treintena de versos, algo que, como apunta Galinsky (1976), ilustra “il fenomeno tipicamente virgiliano per cui il significato di un evento è piú importante dell’evento stesso” (11).

¹⁰³ Ovidio, en cambio, en su idiosincrática versión del portento virgiliano (*Met.* 14.530-65), describe la transformación en detalle y cuadro por cuadro: las popas se cambian en cabezas, los remos en dedos, la quilla en columna vertebral, etc. (549-55).

¹⁰⁴ Nuevamente, una comparación con Ovidio resulta instructiva: en su versión, Cibele se presenta montada en un carro tirado por leones, y es la propia diosa quien, después de romper ella misma las amarras, aleja a las naves de la orilla y las sumerge en el mar (*Met.* 14.535-48).

parte. Esto, evidentemente, lo sitúa en las antípodas del *pius* Eneas (cf. *nil me fatalia terrent*, 133). Su obstinada reacción constituye un momento importante en la caracterización general del personaje.

Cuando las ninfas reaparecen un libro más tarde, la atmósfera del relato es completamente diferente (10.215-59). Es medianoche y, lejos de la batalla, Eneas emprende el regreso por las aguas tranquilas del Tíber. Aunque el líder vela (217), el cuadro general no transmite tensión. Aquí no hay, pues, ningún riesgo de “caer por la suave ladera que conduce al *bathos*”, y en esta ocasión el poeta juega con algunos detalles de la transformación. La aparición en sí es un tanto sorpresiva (*atque, ecce*). Las ninfas surgen de las aguas y, al reconocer a su antiguo rey, danzan y lo saludan en corro, y enseguida una de ellas, Cimódoce, se destaca entre las demás:

atque illi medio in spatio chorus, ecce, suarum
occurrit comitum: nymphae, quas alma Cybebe
numen habere maris nymphasque e nauibus esse
iusserat, innabant pariter fluctusque secabant,
quot prius aeratae steterant ad litora prorae.
agnoscunt longe regem lustrantque choreis;
quarum quae fandi doctissima Cymodocea
pone sequens dextra puppim tenet ipsaque dorso
eminet ac laeua tacitis subremigat undis. (219-27)

El color helenístico de esta deliciosa fantasía marina es inconfundible. La primera mitad del poema contiene varios episodios de este tipo¹⁰⁵. La presencia de un pasaje semejante en el iliádico libro 10, sin embargo, resulta un tanto sorprendente. Virgilio combina elementos de por lo menos cuatro pasajes de las *Argonáuticas* de Apolonio, y reminiscencias de algunos más (cf. Fantham 1990: 116; Nelis 2001b: 224-26). Al rodear el barco de Eneas, las ninfas reproducen un encuentro entre las Nereidas y la nave Argo en las Rocas Errantes (4.930-38). El gesto de Cimódoce, al guiar la nave, imita un gesto de Tetis en esa misma escena¹⁰⁶. Las instrucciones y profecía de la ninfa (228-45)

¹⁰⁵ 1.142-56 (Neptuno y sus asistentes componen la situación después de aplacar la tormenta); 5.239-43 (Portuno da un empujón a la nave de Cloanto y éste gana la regata); 5.816-26 (Neptuno se marcha con su cortejo después de un coloquio con Venus). Sobre el color alejandrino y el carácter fabuloso de estos pasajes, cf. Saint-Denis (1935: 230-38) y Nelis (2001b: 223-26).

¹⁰⁶ cf. A. R. 4.930-32: ἔνθα σφιν κοῦραι Νηρηίδες ἄλλοθεν ἄλλαι / ἦντεον, ἢ δ' ὄπιθε πτέρυγος θίγε πηδαλίοιο / δῖα Θέτις, Πλαγκτῆσιν ἐνὶ σπιλάδεσσιν ἔρυσθαι (*pone sequens = ὄπιθε; puppim tenet = πτέρυγος θίγε πηδαλίοιο*)

contienen ecos de la aparición e instrucciones de Glauco en 1.1310-25, y sus movimientos recuerdan los de Tritón en 4.1602-3 (cf. Nelis 2001b: 225). Con su empujón final (*vid. infra*), Cimódoce emula a Atenea en 2.598-600, cuando la diosa ayuda a los Argonautas a superar las Simplégades¹⁰⁷. En el marco de esta fantástica escenografía alejandrina, Virgilio intercala sutiles notas de humor. Es divertido, por ejemplo, que el poeta utilice vocabulario naval para referirse al movimiento de las ninfas. Con su mano izquierda, Cimódoce ‘rema bajo las olas calladas’ (*tacitis subremigat undis*); las ninfas ‘flotan en una misma línea mientras avanzan surcando las olas’ (*innabant pariter fluctusque secabant*). Como observa Harrison, *innabant pariter* sugiere el frente regular de una flota en formación (*innare* se aplica a un barco en 8.93; cf. Tac. *Ann.* 1.70; Sil. 12.448); *fluctus secare* (el homérico τέμνειν κῦμα θαλάσσης) es una expresión frecuente en la épica para describir la imagen del espolón cortando las olas. Una nota de humor, sin duda, hay que ver también en la presentación de Cimódoce (*fandi doctissima Cymodocea*). Nuevamente, la pericia verbal de la ninfa ha causado extrañeza entre algunos críticos. Servio nos dice que algunos intérpretes intentaban justificar el *fandi doctissima* alegando que Cimódoce era probablemente la nave de Ilioneo (y esta interpretación, que el escoliasta considera *stultissima*, es la que adopta La Cerda)¹⁰⁸. En el otro extremo, Markland (*ad Stat. Silu.* 2.2.19) propuso salvar la dignidad del pasaje leyendo *nandi* en lugar de *fandi*, una propuesta banal y felizmente ignorada por todos los editores. Otros (e.g. Conington) consideran que el rasgo es sencillamente inapropiado para una divinidad marina, y la queja de Mackail, en particular, hace sonar una nota que ya hemos registrado varias veces a lo largo de este estudio (“more in Ovid’s than in Virgil’s manner”). Más a tono con la voluntad lúdica del pasaje es la opinión de Page y Cartault, que advierten (y celebran) una suave pincelada de humor¹⁰⁹. A punto de presentar el fluido parlamento de una ninfa que lleva

¹⁰⁷ καὶ τότε Ἀθηναίη στιβαρῆ ἀντέσπασε πέτρης / σκαίῃ, δεξιτερῆ δὲ διαμπερὲς ὡσε φέρεσθαι / ἢ δ’ ἰκέλη πτερόεντι μετήορος ἔσσυτ’ ὀιστῶ (*dextra ... impulit = δεξιτερῆ ὡσε*; y aquí también la nave sale disparada como una flecha). Virgilio imita este pasaje también en 5.241-42 (cuando el dios marino Portuno empuja el barco de Cloanto).

¹⁰⁸ Ilioneo, capitán de una de las naves de Eneas (1.120), tiene un papel destacado como orador en la embajada de troyanos frente a Dido (1.520-60) y en la corte del rey Latino (7.212-48).

¹⁰⁹ Page: “surely there is a touch of humour in the suggestion that these new-made nymphs were not yet very fluent”; Cartault (1926): “le trait est spirituel; ces nymphes n’existent que depuis quelques heures et il y en a déjà de plus capables les unes que les autres” (2.725);

unas pocas horas de vida, el poeta incluye (*more Callimacheo*) un comentario irónico sobre la inverosimilitud de su propia ficción.

El parlamento de Cimódoce (228-45) se articula en tres partes. En la primera (228-35) la ninfa relata el extraño suceso de la metamorfosis. En la segunda (36-40) se refiere la dramática situación en el campamento. La tercera (41-45) contiene una arenga y un vaticinio del éxito que espera a los troyanos. En las últimas dos, el tono de la narración es apremiante. La última, en particular, proporciona un adelanto de la dura lucha que ocupa el resto del libro y agrega una buena cuota de suspense al regreso de Eneas (cf. Quinn 1968: 218). Pero en la primera parte del parlamento, el poeta juega todavía un poco con los aspectos más inquietantes de la transformación. La ninfa se dirige a Eneas en estos términos:

uigilasne, deum gens,
Aenea? uigila et uelis immitte rudentis.
nos sumus, Idaeae sacro de uertice pinus,
nunc pelagi nymphae, classis tua. perfidus ut nos
praecipitis ferro Rutulus flammaque premebat,
rupimus inuitae tua uincula teque per aequor
quaerimus. hanc genetrix faciem miserata refecit
et dedit esse deas aeuumque agitare sub undis. (228-35)

Según nos transmite Servio, Virgilio ha modelado el saludo de la ninfa (*uigilasne, deum gens, / Aenea? uigila*) a partir de una fórmula religiosa que utilizaban las Vestales para dirigirse al *rex sacrorum* (*uigilasne rex? uigila*), y el eco religioso se subraya oportunamente con un doble arcaísmo (*deum gens*)¹¹⁰. Pero la frase acaba con un consejo náutico (*uelis immitte rudentis*), algo que, puesto en boca de una de las antiguas naves, no hace más que subrayar los aspectos más incongruentes de la situación. El juego continúa en la descripción del ataque. Así, muchos comentaristas han tenido dificultades con la interpretación del *praecipitis* (predicativo de *nos*). Servio, por ejemplo, opina que el adjetivo tiene un valor adverbial (= *praecipitanter*), y ésta es la interpretación que adopta Williams (cf. su paráfrasis: ‘when the treacherous

Harrison (después de citar la opinión de Page): “Such humour matches other elements of light relief in this passage”.

¹¹⁰ Esto es, el genitivo plural arcaico en *-um* de la segunda declinación y el monosílabo a final de hexámetro (cf. Harrison).

Rutulian attacked us headlong with sword and fire')¹¹¹. Wagner advierte que el adjetivo no puede relacionarse con el sujeto, y entrevé dos posibilidades para explicarlo: *an in litore stantes adclivi et ad praecipitandum facili? an ex natura navium epitheton sumtum, eo fere modo, quo canis appellatur latrans, equus sonipes, asinus auritulus, agnus laniger, aves quaedam praepetes?* La primera se apoya en la práctica de estacionar los barcos de popa (cf. e.g. 3.277, 6.3-5); la segunda, en la tradicional velocidad de las naves (el homérico νῆες θοαί). Forbiger se suscribe a la segunda posibilidad¹¹², y ésta es también la interpretación que sigue Paratore. No obstante, *praeceps* no se utiliza jamás en ninguno de estos sentidos, y por tanto ambas opciones deben descartarse¹¹³. Otros autores (e.g. Conington, Page) proponen (vagamente) un sentido proléptico, pero suponen (o parecen suponer) que lo que Turno buscaba era precipitar las naves desde la orilla hacia el mar para destruirlas, algo evidentemente absurdo. Es claro que el adjetivo tiene un valor proléptico, pero la gracia consiste en advertir que Cimódoce describe a las naves como seres animados incluso momentos antes de la transformación (cf. Sidgwick: 'was forcing us to flight'). El poeta juega fantasiosamente con la doble naturaleza de estas naves/ninfas, y esto es algo que se subraya con varias reminiscencias y ecos intertextuales. Harrison nota que el comienzo del parlamento de Cimódoce recuerda aquellos epigramas de la *Anthologia Graeca* en los que un objeto se presenta en primera persona y relata su anterior modo de existencia¹¹⁴. Más concretamente, cuando la ninfa se lamenta por haber sido apartada de la tutela de Eneas, al tiempo que expresa gratitud por la deificación de Cibeles, el poeta incluye una ingeniosa alusión al increíble lamento del rizo de Berenice, que a pesar de haber sido transformado en una constelación

¹¹¹ Peerlkamp propuso enmendar el texto a *praecipiti*, para hacer concordar el adjetivo con *ferro*.

¹¹² *naves, quae celeriter promoventur, quaeque etiam in litore stantes hoc quasi perpetuo epitheto insigniri poterant.*

¹¹³ A veces *praeceps* se aplica por ejemplo a caminos, terrenos, etc., pero entonces significa 'empinado, cortado a pique, escarpado' (cf. *OLD* s.v. 4). Aplicado a seres u objetos en marcha, *praeceps* indica un movimiento fuera de control, no la marcha rauda y acompasada de la navegación heroica (cf. *TLL* 10.2.41642ss). Éste es indudablemente el sentido que el adjetivo tiene en Luc. 2.212 y V. Fl. 3.110 (los únicos lugares donde se aplica a naves; cf. Spaltenstein 2002-5: *ad* V. Fl. 3.110).

¹¹⁴ Harrison compara *AP* 9.131 (una nave que relata sus peripecias desde que fuera un pino de montaña): Οὔρεσιν ἐν δολιχοῖς βλωθρῆν πίτυν ὑέτιός με / πρόρριζον γαίης ἐξεκύλισε Νότος· / ἔνθεν ναῦς γενόμεν, ἀνέμοις πάλιν ὄφρα μάχωμαι. / ἄνθρωποι τόλμης οὐ ποτε φειδόμενοι. Las posibilidades lúdicas de este tipo de epigramas fueron especialmente explotadas por Calímaco (cf. Hutchinson 1988: 71-74).

inmortal todavía siente nostalgia por estar separado de la cabeza de la reina¹¹⁵. Del mismo modo, el sintagma *uertice pinus* (230) es probablemente un eco del primer verso de *Las bodas de Tetis y Peleo*, un poema que, como ha subrayado P. Hardie (1987: 163), comienza con un inquietante juego de yuxtaposiciones en el que se explota la paradójica doble naturaleza de la nave Argo.

Al margen de estas discretas alusiones y notas de humor, es evidente que la escena transmite algo numinoso. La ambientación nocturna, la soledad y vigilia del héroe, su determinación de encarar el destino que le ha tocado en suerte, todo esto provoca una impresión profunda sobre el lector. Precisamente, es esta mezcla de *seria* y *ludum* lo que confiere al pasaje una cualidad típicamente helenística. Esto se advierte con claridad en los versos que describen la reacción final de Eneas, que en parte articula la del lector: Eneas queda un momento atónito, pero inmediatamente eleva una emotiva plegaria a Cibeles en la que la diosa recibe la denominación de *princeps* –una denominación que, evidentemente, la vincula con la figura de Augusto¹¹⁶. No obstante, incluso un instante antes de este momento solemne, el poeta se permite un último toque de humor en las palabras que cierran el discurso de la ninfa:

dixerat et dextra discedens impulit altam
 haud ignara modi puppim: fugit illa per undas
 ocior et iaculo et uentos aequante sagitta. (246-48)

La ironía, nuevamente, yace en el parentético *haud ignara modi*, que revela la voz del poeta: Cimódoce, que ha acompañado a Eneas durante tantos años por las aguas mediterráneas y que esa misma tarde aún flotaba en el puerto, conoce a la perfección y por experiencia propia los aspectos técnicos de cómo se mueve un barco.

¹¹⁵ cf. *Aen.* 10.230-34 (*nos sumus, Idaeae sacro de uertice pinus / ... perfidus ut nos / praecipitis ferro Rutulus flammaque premebat, / rupimus inuitae tua uincula teque per aequor / quaerimus*) y *Cat.* 66.39-42 (*inuita, o regina, tuo de uertice cessi ... / sed qui se ferro postulet esse parem?*). A las implicaciones de este intertexto se refiere con detalle (aunque de forma algo artificiosa) Wills (1998: 302-5).

¹¹⁶ Augusto, según parece, tenía un interés especial por la *Magna Mater* (cf. Wilhelm 1988: 91).

3. La comedia humana

Por su propio argumento, la *Eneida* ofrece pocas ocasiones de humor en acontecimientos del mundo sublunar. La primera parte del poema narra un periplo de largos años de incertidumbre y exilio. La segunda, ya en suelo itálico, se halla dominada por *horrida bella*. El avance troyano es penoso y lento, y cada conquista comporta pérdidas, en particular para Eneas. El poder destructivo de Juno los amenaza de la primera a la última escena del poema. Uno no debería, pues, esperar una gran dosis de alegría y jovialidad en la narración de tamaños *labores*. No obstante, el relato de los acontecimientos humanos también contiene momentos luminosos. Éstos por lo general son breves y esporádicos, pero su presencia resulta fundamental para asegurar la marcha general del poema. En un artículo titulado “La joie dans l’*Énéide*”, Miniconi (1962) ha mostrado que la distribución de los términos que denotan alegría en la *Eneida* no es azarosa, sino que responde a la cuidada tonalidad de cada episodio y la construcción general de cada libro. El libro que acumula una mayor cantidad de términos relacionados con la alegría es el 5, dominado por el festivo relato de los juegos en honor a Anquises (en total, 23 términos). El libro en el que esta concentración es menor, como es de esperar, es el 6, que narra el duro tránsito de Eneas por el mundo de las sombras (5 términos). El primer libro describe una progresión “qui nous mène de l’angoisse a l’espoir, de l’ombre à la lumière” (Miniconi 1962: 566): la primera escena nos presenta a los troyanos en medio de una tormenta; en la última, los troyanos celebran un banquete. No sorprende, pues, que en este caso el vocabulario relacionado con la *laetitia* se multiplique a medida que avanza el libro, con una mayor concentración al final¹¹⁷. El libro 7, en cambio, “commence par une aurore qui ne cessera de s’assombrir” (Perret 1965: 119), y aquí la concentración ocurre al principio¹¹⁸. Otros libros presentan patrones diferentes: en el 3, por ejemplo, la alegría marca el ritmo de las escalas¹¹⁹; en el 9, la concentración se produce en los extremos, para resaltar el dramatismo del episodio central, el de Niso y Euríalo¹²⁰. Virgilio, pues, ha modulado cuidadosamente la atmósfera dominante de cada episodio, y por eso no

¹¹⁷ 502, 503, 514, 554, 591, 605, 636, 690, 696, 707, 734.

¹¹⁸ 36, 130, 147, 259, 288.

¹¹⁹ Accio (276), Butroto (347), visión de Italia (324, 544). El libro comienza con la marca de oscuros presagios, pero la alegría sube con el oráculo de Apolo (99-100), las perspectivas de futuro (133) y la partida (189).

¹²⁰ 71, 157, 514, 637, 740, 817.

sorprende que en los momentos de mayor alegría el poeta intercale, de vez en cuando, algunos *flashes* de humor.

Flashes de este tipo se encuentran incluso en el conmovedor episodio de Dido, una sección del poema que los críticos –correctamente– suelen relacionar con el universo de la tragedia¹²¹. Una suave nota de humor, por ejemplo, o al menos un detalle pintoresco, ocurre en el libro 4, cuando tirios y troyanos se disponen a salir de cacería (129-59). En el marco de un pasaje espléndido, lleno de movimiento y de luz, el poeta incluye una pequeña viñeta que describe el clima de expectación general que provoca la salida de la reina. Los príncipes aguardan, pero la reina demora, y la ansiedad es tal, que incluso el corcel de Dido mastica impaciente el freno:

reginam thalamo cunctantem ad limina primi
Poenorum exspectant, ostroque insignis et auro
stat sonipes ac frena ferox spumantia mandit. (133-35)

Como observa Pease, aquí Virgilio juega con un estereotipo muy extendido en el mundo antiguo (y no antiguo): “the proverbial slowness of ladies in making their toilet”¹²². Dido se toma su tiempo, algo que el poeta subraya en el verso 133 (el ritmo espondaico y la elisión hacen que el verso se frene con la aparición del vocablo *cunctantem*), y luego en el 136, cuando la reina finalmente aparece (*tandem*). La impaciencia del animal se refleja con gracia en el levemente contradictorio *stat sonipes*¹²³; su resoplido, en la fuerte aliteración del *frena ferox*; el sonido de las mandíbulas, en la juguetona asonancia del *spumantia mandit*. Como ocurre por lo general en Virgilio, la viñeta no es meramente decorativa. El esmero con que Dido se prepara es un detalle importante en la caracterización de su estado psicológico (cf. 68-85). No obstante, algunos críticos se han excedido en la interpretación de este colorido detalle. C. Segal (1990), por ejemplo, considera que la demora hace sonar “una nota solemne” (2): “Dido’s hesitation is a last saving instinct, a natural

¹²¹ cf. esp. Wlosok (1976); F. Muecke (1983); Moles (1987); E. L. Harrison (1989). La sorprendente afirmación de Servio en su introducción al libro 4 –de que este libro, por su tema amoroso y maquinaciones y sutilezas, tiene un estilo “casi cómico”– no merece mayor consideración. La cuestión, en todo caso, ha sido muy bien tratada por W. S. Anderson (1981).

¹²² cf. Pl. *Poen.* 210-25, *St.* 701-2; Ter. *Hau.* 239-40; Cic. *Mil.* 28; Tib. 1.8.16; Prop. 1.15.5-6.

¹²³ *Sonipes* suele aplicarse a un caballo que avanza a galope tendido (*fremit aequore toto / insultans sonipes et pressis pugnat habenis*, *Aen.* 11.599-600); *stare* se dice de un caballo guardado en el establo (*stabant ter centum nitidi [sc. equi] in praesepibus altis*, 7.275).

pull back to the safety of her home and her goals before she enters upon her hard *fata*” (6)¹²⁴. Más aún, dado que el cortejo de cacería a menudo se interpreta como una especie de pompa nupcial (algo en sí discutible), la demora de Dido suele leerse como un presagio de mal agüero que subraya el significado fatal de su unión con Eneas¹²⁵. No obstante, los paralelos que se establecen entre el cortejo de cacería y una *deductio in domum mariti* son débiles y problemáticos¹²⁶. Más importante aún, una atenta consideración del pasaje – un pasaje que, a diferencia de lo que ocurre a lo largo de todo el episodio de Dido, no contiene elementos de ironía dramática de ningún tipo– enseña que Virgilio ha intentado configurar una escena luminosa y alegre (una suerte de interludio tonal) para provocar la mayor conmoción posible sobre el lector cuando, en la escena siguiente, se describe el comienzo de la tormenta¹²⁷. No hay, por tanto, ninguna necesidad de exagerar las implicaciones simbólicas de este pintoresco detalle.

Un ejemplo más claro de humor ocurre a continuación del banquete, al final del libro 1 (723-56). Entusiasmada por la presencia de su famoso huésped, y presa ya de la ineluctable acción de Cupido, Dido pide una copa maciza de oro y piedras preciosas, símbolo ancestral de los tirios, y hace una libación (728-35). Su deseo es que Júpiter haga reinar la alegría, y que esa reunión de tirios y troyanos sea recordada y celebrada por los descendientes de ambos¹²⁸. La plegaria introduce un momento de poderosa ironía dramática

¹²⁴ cf. T. Ziolkowski (2004): “Dido’s tarrying in her room before she emerges for the hunting expedition with Aeneas suggests her premonition of the grief to follow” (21).

¹²⁵ Fratantuono (2007): “Dido hesitates in the bridal chamber (*thalamo cunctantem*) to highlight the fatal significance of this marriage” (127 n.7). Igualmente P. Hardie (2006): “The setting out to the hunt is an ill omened *deductio*” (28 n.18).

¹²⁶ La *deductio in domum mariti* se producía de noche, no por la mañana. El novio no formaba parte de la procesión. El signo de mal agüero era que la novia tropezara al entrar al domicilio del novio (y por eso la costumbre de alzarla), no al salir (ni mucho menos demorarse o dudar en salir) del suyo propio. cf. Treggiari (1991: 166-68). Caldwell (2008), sin embargo, insiste sobre este aspecto.

¹²⁷ *Interea magno misceri murmure caelum / incipit, insequitur commixta grandine nimbus, / ... ruunt de montibus amnes. / speluncam Dido dux et Troianus eandem / deueniunt* (160-66). cf. Austin (*ad* 160): “Virgil makes an abrupt transition from the brilliant light of the previous passage to black darkness and impending misery”. Parte del efecto escalofriante de estos versos proviene de la repetición de elementos del discurso de Juno, en su coloquio con Venus: *commixta grandine nimbus* (160) = 120; *speluncam Dido dux et Troianus eandem / deueniunt* (165-66) = 124-25 (con la única sustitución de *deuenient* por *deueniunt*).

¹²⁸ *Iuppiter, hospitibus nam te dare iura loquuntur, / hunc laetum Tyriisque diem Troiaque profectis / esse uelis, nostrosque huius meminisse minores. / adsit laetitiae Bacchus dator et bona Iuno; / et uos o coetum, Tyrii, celebrate fauentes* (731-35).

ca, y su impacto, desde la perspectiva histórica de un lector romano, debe haber sido considerable. No obstante, es evidente que Virgilio desea acabar el episodio en un tono alegre y festivo, y por eso la negra nube se disipa rápidamente con una suave pincelada de humor:

dixit et in mensam laticum libavit honorem
 primaque, libato, summo tenus attigit ore;
 tum Bitiae dedit increpitans; ille impiger hausit
 spumantem pateram et pleno se proluit auro;
 post alii proceres. (736-40)

Una vez hecha la libación, Dido apoya delicadamente la copa sobre sus labios, y enseguida se la pasa a Bitias, desafiándolo a apurar el trago (*increpitans*). A este lúdico desafío el tirio responde con buen humor: Bitias no sólo seca la copa (*hausit*) sino que se baña de pies a cabeza ‘con el oro’. Los comentaristas no han tenido ninguna dificultad en advertir el humor del gesto de Bitias. Como indica el colorido *proluo*, que en este sentido es coloquial –e incluso un poco vulgar–, el cuadro recuerda una típica escena de *potatio* de la comedia¹²⁹. Lo que no siempre se ha visto con claridad es la actitud lúdica de la reina. La clave está en la interpretación del *increpitans*, al que muchos atribuyen un sentido débil y vagamente hortatorio (DServ.: *clara uoce hortatum*; Heyne: *adhortans*), a veces agregando un matiz de urgencia (Conington: ‘bidding him be quick’; Mackail: ‘urging him to make haste’). No obstante, como ha visto Henry, el verbo *increpito* siempre se utiliza para reprender, censurar o reñir, y por tanto su sentido es inculpatario, no meramente hortatorio¹³⁰. En contextos de lucha, y en particular cuando un personaje se dirige a un enemigo, el verbo adquiere fácilmente un matiz burlón y desafiante (cf. 10.900; Caes. *Gal.* 2.30.3; Liv. 1.7.2). Dido, evidentemente, no tiene nada que reprochar a Bitias. La reina se halla exultante, y el lúdico

¹²⁹ Sobre el registro de *proluo*, cf. Pl. *Cur.* 119-21 (PH. *salue*. LE. *egon salua sim, quae siti sicca sum?* PH. *at iam bibes*. LE. *diu fit*. / PH. *em tibi, anus lepida*. LE. *salue, oculissime homo*. / PAL. *age, ecfunde hoc cito in barathrum, propere prolue cloacam*); Hor. *S.* 1.5.16 (*multa prolutus uappa nauta*), 2.4.26-27 (*leni praecordia mulso / prolueris melius*); Pers. *Prol.* 1 (*nec fonte labra prolui caballino*). Como observa Clausen (1987: 136 n.13), Virgilio salvaguarda el decoro épico del verso con el elevado y asombroso *pleno ... auro* (visualmente, es como si el tirio se bañara con oro).

¹³⁰ Por esta vía, sin embargo, Henry arriba a la sorprendente conclusión de que lo que Dido censura es la aspereza del vino: “Dido ... does not drink after libating, but only puts the cup to her lips, and then hands it to Bitias, *increpitans*, finding fault with, rating, carping at, not him at all, but the wine which she has been obliged even so much as to taste”.

desafío ('bébete esto, a ver si puedes') no es más que una nota de humor ("a touch of queenly humour", como dice Conway) para animar el banquete y estimular a los comensales a disfrutar de la alegría de Baco.

Suaves momentos de humor ocurren también en el libro 8, en el marco de la apacible visita de Eneas a Evandro (152-584). El libro 8 es, en general, el más luminoso y pacífico de todo el poema, y el episodio de la estancia del héroe en la ciudad de Pallanteum, en particular, nos transporta lejos de la atmósfera bélica que domina en los últimos libros. El capítulo contiene un solo momento de *pathos* y dramatismo, en la despedida de padre e hijo (571-84). Fuera de este pasaje, el énfasis se coloca en los sencillos placeres de una vida rural y tranquila, y en el marco de esta evocadora atmósfera pastoral el poeta se permite algunos leves toques de humor. Una suave nota de humor hay, por ejemplo, en la descripción de los preparativos para el segundo día de coloquio entre el huésped y su anfitrión (454-68). Cuando amanece y el canto de los pájaros invade su humilde morada (*humile tectum*, 455), Evandro despierta e inmediatamente se pone en movimiento:

consurgit senior tunicaque inducitur artus
 et Tyrrhena pedum circumdat uincola plantis.
 tum lateri atque umeris Tegeaeum subligat ensem
 demissa ab laeua pantherae terga retorquens. (457-60)

La minuciosa descripción de la vestimenta y preparación de Evandro sigue patrones homéricos¹³¹. El anciano también fue un héroe –como él mismo se encarga de recordarnos (560-71)–, y el motivo homérico proporciona realce y nobleza a su ya venerable figura. No obstante, a continuación el poeta juega un poco con las expectativas del lector:

nec non et gemini custodes limine ab alto
 praecedunt gressumque canes comitantur erilem. (461-62)

Durante un verso y medio (*nec non et ... gressumque*), Virgilio nos invita a creer que Evandro abandona su domicilio escoltado por guardas personales (cf. *OLD* s.v. 'custos' 2c). Sólo a partir de la penhemímera del segundo verso el lector comprende que estos *custodes* no son soldados sino perros. El tono de la primera parte es elevado, formal y algo enfático (cf. *nec non et*); pero

¹³¹ cf. e.g. *Il.* 2.41-47 (Agamenón), 10.29-31 (Agamenón); *Od.* 2.1-5 (Telémaco), 4.306-10 (Menelao). cf. Clausen (2002: 9-11).

este cúmulo de tensión expectante se frustra lúdicamente en el sorprendente desenlace, donde la inesperada nota doméstica se subraya con un abrupto descenso en el tono (cf. *erilis*, “a word frequent in comedy but rare in epic”, Eden)¹³². La intención lúdica del poeta permite explicar también el sintagma *limine ab alto*, una expresión que ha resultado desconcertante para la mayoría de los intérpretes. Eden, por ejemplo, anota: “Virgil is not at pains to describe the royal quarters in realistic detail, but it is baffling to see how a *tectum humile* (455) can have a *limen altum* if this means ‘lofty threshold’”¹³³. Algunos insisten en que el epíteto es convencional¹³⁴, y que su empleo en este contexto debe considerarse sencillamente un signo de torpeza o descuido por parte del poeta (“an epic tag, rather inappropriately used”, Mackail). Otros han propuesto soluciones imaginativas y poco convincentes¹³⁵, y otros, con menos paciencia, han optado por corregir el texto¹³⁶. Más plausible es, en fin, la propuesta de Henry (y luego Page y Eden), de que *altus* en este contexto debe entenderse como sinónimo de *regius*. Es claro que el adjetivo es convencional. Es claro también que *regia* es una calificación apropiada para la morada de este venerable *rex Arcas* (102). Pero estas consideraciones no disipan por arte de magia la patente inconsistencia antes mencionada. La incon-

¹³² El humor de este pasaje ha sido muy bien notado por D. A. West (1989: 33-34), en un artículo en el que expone sus experiencias como traductor de la *Eneida*. En su versión del poema, publicada en Penguin en 1990, el autor intenta reflejar esta pequeña sorpresa virgiliana: “Nor did the sentinels from his high threshold fail to precede him—his two dogs went with their master”.

¹³³ cf. Forbiger: *Poetam alio epitheto eoque magis apto uti potuisse, nemo negabit*; Page: “somewhat awkward after *ex humili tecto*”; Fordyce: “strikingly inconsistent with the *humili tecto* of 455”. Igualmente Yardley (1981: 147).

¹³⁴ Así e.g. Heyne (*perpetuo et proprio liminis epitheto; nam alioqui alienum erat a casa exigua altum limen*) y Gransden (“*alto* must here be regarded as a conventional epithet, despite the fact that the lowliness of Evander’s house has been emphasised as recently as 455”). Ésta es también la justificación que da Conte en su aparato crítico para defender la lectura de los manuscritos: *multis visum est contra verba ‘ex humili tecto’ repugnare, sed epithetum ornans est quod epico stilo respondet*.

¹³⁵ Conington sugiere que tal vez se trate de una puerta particularmente alta (“high in itself, not as compared with other doors”); Forbiger, al contrario, dice que el epíteto indica que la casa de Evandro era más alta *quam ceteras civium casas*. Burmann piensa que la puerta es *alta* porque esta situada en un monte. Wagner (*apud Henry*) dice que el lector debe imaginar que Evandro desciende por escalinatas.

¹³⁶ Markland (*ad Stat. Silu.* 1.1.46) propuso leer *arto* (‘estrecho’) en lugar de *alto* (*ita legendum; vulgo ‘limine ab alto’, quod absurdum est, cum paulo ante dixerat ‘humili tecto’*). Peerlkamp conjeturó *limine aperto* (*Euandrus limen aperit, canes procedunt*). Macrobio, en cambio, prefería leer *limine in ipso* (5.8.6).

sistencia, sin embargo, no debe atribuirse a un *Vergilius dormitans*, sino a la voluntad de incluir una suave nota de humor a expensas de Evandro.

Una nota similar ocurre en el *tour* de Roma, cuando el poeta nos presenta a Eneas y Evandro paseando por los famosos lugares de la futura ciudad (306-69). Aquí, hacia el final del recorrido, Virgilio explota una posibilidad latente a lo largo de todo el capítulo. Ya desde el comienzo, como ha notado Jenkyns (1998: 546-47), una suave ironía despunta intermitentemente en el empleo de la palabra *urbs*, que el poeta utiliza con insistencia para describir el modesto pueblo de Evandro (53, 101, 104, 306, 554, 571). Para un romano, el vocablo *urbs*, despojado de toda calificación, suscita inmediatamente la ciudad de Roma, la ciudad por antonomasia, y el narrador explota con gracia el doble sentido¹³⁷. Con todo, en estos lugares la yuxtaposición es leve y ambos planos históricos se mantienen netamente separados¹³⁸. Éstos son casos de ironía, pero no necesariamente de humor. El humor se deja sentir al final del recorrido, cuando Eneas y Evandro ascienden al Palatino. De pronto, entremezclando lúdicamente prehistoria y presente Virgilio nos presenta una ruda vacada mugiendo en el lujoso barrio de las Carinas:

talibus inter se dictis ad tecta subibant
pauperis Euandri, passimque armenta uidebant
Romanoque foro et lautis mugire Carinis. (359-61)

La yuxtaposición aquí es marcada y abrupta. Con el inesperado remate, Virgilio anonada de un plumazo la evocadora atmósfera pastoral que han venido construyendo los últimos 10 versos¹³⁹. El humor despunta sobre todo en el empleo del adjetivo *lautus*, un vocablo que resulta sorprendente en el marco de un poema épico. Como apunta Timpanaro (1967), *lautus* es un término coloquial y expresivo que a menudo se utiliza con una coloratura irónica o

¹³⁷ cf. (e.g.) Quint. *Inst.* 8.2.8: *quod commune est et aliis nomen intellectu alicui rei peculiariter tribuitur, ut 'urbem' Romam accipimus ... cum sint urbes aliae.* (cf. *OLD* s.v. 'urbs' 2).

¹³⁸ cf. e.g. 97-101 (*sol medium caeli conscenderat igneus orbem / cum muros arcemque procul ac rara domorum / tecta uident, quae nunc Romana potentia caelo / aequauit, tum res inopes Euandrus habebat. / ocius aduertunt proras urbiue propinquant*), 347-50 (*hinc ad Tarpeiam sedem et Capitolia ducit / aurea nunc, olim siluestribus horrida dumis. / iam tum religio pauidos terreat agrestis / dira loci, iam tum siluam saxumque tremebant*), etc. No obstante, como apunta Jenkyns (1998: 547), una nota lúdica despunta indudablemente en las expresiones *pauper senatus* (105) y *paruam urbem* (554).

¹³⁹ Sobre los elementos pastorales del pasaje anterior, cf. Gransden (*ad* 351-53), y cf. 352 y (e.g.) *Ecl.* 7.4.

sarcástica, un término, en suma, “disadatto allo stile poetico alto” (428). Los traductores castellanos suelen hablar de “elegantes Carinas” (o “espléndidas”, o “magníficas”)¹⁴⁰. Una traducción más acorde con la osadía virgiliana debería echar mano del adjetivo ‘pijo’¹⁴¹. No sorprende, pues, que la presencia de este vocablo haya causado extrañeza entre algunos comentaristas (cf. e.g. Fordyce); tampoco sorprende constatar que, como suele ocurrir en estos casos, algunos hayan sustituido el intrépido *lautis* por un banal y descolorido *latis*. Para un romano, habituado a la vista de este barrio lujoso y exclusivo, situado en el corazón de Roma (Pompeyo, Antonio y el hermano de Cicerón tenían casas en esta zona), la sorprendente incongruencia de esta viñeta debe haber resultado graciosa y absurda¹⁴².

Un personaje de la *Eneida* especialmente asociado al humor es Ascanio¹⁴³. El hecho en sí no resulta llamativo. En los sucesos más tempranos del poema (i.e. en la huida de Troya), Ascanio tiene apenas 4 o 5 años, y hacia el final de la obra 12 o a lo sumo 13 (Heinze 1915: 157-58 n.1). En función de su tierna edad, una cierta dosis de entusiasmo y jovialidad resulta esperable en la caracterización general del personaje. Más aún, desde un punto de vista simbólico Ascanio representa el futuro y la esperanza de la misión troyana (*magnae spes altera Romae*, 12.168). También por este motivo era necesario que el personaje fuera especialmente luminoso. Con todo, Virgilio parece haber sentido un deleite especial en la pintura de este gracioso *puer*. Es natural, por ejemplo, que la figura de Ascanio brille especialmente en momentos alegres. Así, el poeta le asigna un papel destacado en el espléndido desfile que corona los juegos de Anquises (5.545-603), y la exultante escena de caza del libro 4, mencionada más arriba, acaba con una graciosa viñeta en la que el muchacho se sueña un gran cazador (156-59). Pero la presencia o acción de Ascanio es capaz de agregar una nota de humor incluso en momentos dramáticos. Cuando Eneas y los suyos abandonan la ciudad, la imagen del pe-

¹⁴⁰ “elegantes” (Estefanía 1984; Fontán Barreiro 1986); “espléndidas” (Espinosa Pólit 1961; De Echave-Sustaeta 1992); “magníficas” (Cuatrecasas 1998).

¹⁴¹ Como observa Timpanaro (1967), *lautus* no aparece jamás en Lucrecio, Tibulo o Propercio; Catulo lo utiliza en un pasaje sarcástico (47.5); Horacio lo emplea una vez en las *Sátiras* (2.3.282), pero nunca en las *Odas* (“dove pure ha spesso occasione di accennare a banchetti e a lusso ostentato”); Ovidio lo utiliza irónicamente en *Fast.* 1.454.

¹⁴² Buenas notas sobre el humor de esta viñeta virgiliana pueden verse en Jenkyns (1998: 547-48). cf. también Jenkyns (2005: 568-70), que compara el pasaje con las imitaciones de Tibulo, Propercio y Ovidio.

¹⁴³ cf. R. E. Coleman (1942: 146); Feldman (1952: *passim*); Macleod (1964: 61-62); Lloyd (1977: 255; 1984: 855).

queño intentando mantenerse a la par de las largas zancadas de su padre proporciona un instante de alivio y humor en el flujo del tenso relato (*dextrae se paruus Iulus / implicuit sequiturque patrem non passibus aequis*, 2.723-24)¹⁴⁴. Igualmente, en la emotiva despedida de Niso y Euríalo (9.224-313), antes de la incursión al campamento rúculo, el poeta deja sentir una nota de humor en la extravagante lista de recompensas que, en su entusiasmo juvenil, Ascanio promete a los dos muchachos. En la *Iliada*, Néstor había prometido una oveja de parte de cada uno de líderes aqueos a quien osara llevar a cabo la expedición nocturna (10.214-17). El hiperbólico Ascanio promete dos copas de plata, dos trípodes, dos talentos de oro, una cratera, el caballo y las armas de Turno (!), una docena de esclavas y una de esclavos y, por si esto fuera poco, todas las tierras del rey Latino (263-74). El pasaje se vuelve inapropiado y absurdo si uno no advierte la nota de humor¹⁴⁵.

Uno de los ejemplos más elocuentes de παιδιά en Ascanio ocurre en el libro 7, cuando Eneas y los suyos desembarcan en el Lacio y –cansados y hambrientos por el viaje– celebran un humilde banquete a la sombra de un árbol (107-34). De comer tienen poco: sólo tortas de farro y algunos frutos silvestres que han recolectado del propio lugar. Disponen entonces las tortas sobre la hierba y encima colocan los frutos, y se lanzan a comer. Entonces, cuando después de consumir los frutos pasan a las tortas, Ascanio hace una observación en tono jocoso: *‘heus, etiam mensas consumimus?’ inquit Iulus, / nec plura, adludens* (116-17). La broma es pueril, incluso trivial, pero en ese momento Eneas comprende que los troyanos acaban de dar cumplimiento al vaticinio de la Harpía Celeno (3.255-57), y que por tanto la tierra que los ro-

¹⁴⁴ El humor es, indudablemente, sólo uno de los componentes de esta inolvidable viñeta. Bien Horsfall: “*non passibus aequis*: Three words as entirely successful as any in Virgil: warm humanity, fine observation, gentle humour, and, naturally, pathos”. cf. Feldman (1958): “Both in Homer and in Virgil the little boys are the source of humorous relief. In the Sixth Book of the *Iliad*, Astyanax provokes laughter from Hector when he shrinks back at the sight of the latter’s helmet. It is a pathetic laughter, for, as the audience realizes, death is soon to come to both. Similarly, Ascanius is a half-humorous, half-pathetic figure in the scene when he leaves Troy, unconscious of the danger, clasping the hand of his father and following non *passibus aequis* with no thought except perhaps that his father is walking very fast” (363).

¹⁴⁵ cf. Gossrau: *Aut Virgilius hoc loco non dormitavit, sed omni mente captus fuit, aut aliquis homo fatuus et ineptus Virgiliana suis absurditatibus auxit, aut Virgilius varia reliquit tentamina, e quibus optima eligeret*. Similar es la opinión de Conington, Forbiger y Mackail. Sobre el trasfondo de humor en la extravagante lista de Ascanio, cf. Feldman (1952: 307) y Fratantuono (2007: 273).

dea es, después de tantas penurias, la tierra donde alzarán la ciudad¹⁴⁶. Los críticos han complicado enormemente la interpretación de esta simple broma. Se ha supuesto, en efecto, que la gracia de Ascanio consiste en algún tipo de juego de palabras, y el retruécano se ha intentado explicar de varios modos (a partir de derivaciones etimológicas, a partir de una conexión con el umbro, etc.). Pero la broma se apoya sobre una ambigüedad material, no verbal: dado que las *epulae* se colocan sobre las tortas, comerse una torta – según la ocurrencia de Ascanio– es como comerse una *mensa* (cf. Horsfall *ad* 116). En todo caso, la presencia de humor en la observación del muchacho es algo indudable: el vivo y coloquial *heus*, una partícula casi exclusiva de la comedia (*vid. supra*, p.180s), la sintaxis relajada de la frase y el verbo *adludere* (cf. Cic. *de Orat.* 1.240, Phaedr. 3.19.12, Suet. *Iul.* 22) son indicadores suficientes en este sentido. Lo que a menudo pasa desapercibido es que –en la presentación y puesta en escena de esta ocurrencia– también hay humor por parte del poeta:

Aeneas primique duces et pulcher Iulus
 corpora sub ramis deponunt arboris altae,
 instituuntque dapes et adorea liba per herbam
 subiciunt epulis (sic Iuppiter ipse monebat)
 et Cereale solum pomis agrestibus augent.
 consumptis hic forte aliis, ut uertere morsus

¹⁴⁶ En su interpretación del suceso, Eneas no menciona a la Harpía Celeno, sino a Anquises: *genitor mihi talia namque / (nunc repeto) Anchises fatorum arcana reliquit: / 'cum te, nate, fames ignota ad litora uectum / accisis coget dapibus consumere mensas, / tum sperare domos defessus, ibique memento / prima locare manu molirique aggere tecta'* (122-27). A primera vista, esta versión parece contradecir lo que el propio Eneas afirma en el libro 3, donde la profecía se atribuye a Celeno: *una in praecelsa consedit rupe Celaeno, / infelix uates, rumpitque hanc pectore uocem: / '... ibitis Italiam portusque intrare licebit. / sed non ante datam cingetis moenibus urbem / quam uos dira fames nostraeque iniuria caedis / ambasas subigat malis absumere mensas'* (245-46, 254-57). Pero la discrepancia es sólo aparente. La versión de Anquises es esperanzadora (cf. *sperare*), y la extraña condición se presenta como una certeza (*cum ... fames ... coget*); Anquises, además, agrega un dato positivo: el hecho marcará no sólo el momento sino el lugar indicado para alzar la ciudad. La versión de Celeno, en cambio, es amenazadora y puramente negativa, y la condición marca una instancia temporal que parece imposible (*non ante ... quam*). Por tanto, es lícito suponer que Eneas se refiere a una escena (no narrada por el poeta) en la que Anquises presentaba el vaticinio de Celeno bajo una luz más optimista. Esta escena, evidentemente, debe situarse en la conversación del libro 6: la forma de la elocución (*cum te ... uectum*) sugiere que, en el momento de proferirla, Anquises ya no formaba parte de la expedición (cf. Kinsey 1987; Horsfall *ad* 107-47).

exiguam in Cererem penuria adegit edendi,
 et uiolare manu malisque audacibus orbem
 fatalis crusti patulis nec parcere quadris:
 'heus, etiam mensas consumimus?' inquit Iulus,
 nec plura, adludens. ea uox audita laborum
 prima tulit finem, primamque loquentis ab ore
 eripuit pater ac stupefactus numine pressit. (107-19)

A medida que el poeta se aproxima al comentario de Ascanio, el lenguaje se vuelve más y más elevado. Los primeros 5 versos no rebasan los límites de lo esperable (el 111, sin embargo, es un tanto formal y solemne para lo que el poeta describe). Pero en los versos siguientes (112-15), la formalidad se torna pomposa y la afectación alcanza niveles inusitados. Se ha dicho a menudo que el amaneramiento de estos versos responde al prurito de evitar *verba humilia*, y que el poeta, en este caso, simplemente se ha excedido en una tendencia que resulta sensible en otros pasajes y que en última instancia deriva de la teoría retórica antigua¹⁴⁷. Otros –atendiendo a las connotaciones religiosas de términos como *liba* (109), *augent* (111), *uiolare* (114) o *fatalis* (115)– han pensado que Virgilio describe una suerte de sacrilegio (cf. Scheid 1987: 485). Pero resulta difícil imaginar que Eneas –el *pius* Eneas– haya podido permitir un acto sacrílego entre sus compañeros. Además, si éste fuera el caso, lo normal hubiera sido que los troyanos llevaran a cabo algún tipo de purificación ritual inmediatamente después del hecho (cf. Horsfall *ad* 114). La clave para calibrar correctamente el tono y la voluntad de estos versos, como ha visto Jenkyns (1998: 500), debe buscarse en la observación de Ascanio. Según se ha dicho, el comentario de Ascanio es desenfadado y abrupto, y el estilo, decididamente informal. Evidentemente, sería un suicidio poético interrumpir el fluir de un pasaje solemne y de resonancias sacras con una frase de este tipo. Con esta campanuda elevación en el tono (Jenkyns habla de “a kind of elephantine playfulness”), Virgilio anticipa la broma de Ascanio y al mismo tiempo acentúa la incongruencia entre la letra de la profecía y

¹⁴⁷ cf. Fordyce: “The expression of these lines, to our taste turgid and pretentious, represents the poet’s concern to invest commonplace notions with a distinction consonant with their place in a heroic narrative”; Williams: “These are extraordinary lines of high-flown epic vocabulary. It is of course Virgil’s way to avoid ordinary terms in descriptions of ordinary events ... here he has excelled himself, perhaps because he felt that the story, which Heyne called *per se inepta et epici carminis maiestate indigna*, needed dignifying”. Sobre estas nociones en la retórica antigua, cf. Quint. *Inst.* 8.2.2; Ar. *Rh.* 3.6-7; *Rhet. Her.* 4.18. Otros lugares comparables en Virgilio son *Aen.* 1.174-79, 701-2; 7.462-66; 8.181.

la forma trivial en la que se cumple. La cláusula temporal de *ut* (que describe el acto de hincar el diente en la torta) se prolonga por tres versos y medio. La mordida se describe en cámara lenta, y cada simple detalle se hincha y expande para generar el mayor cúmulo de tensión posible. ‘Cuando la penuria de alimentos los impele a hincar el diente en la exigua Ceres y a profanar con mano y mandíbula audaz el círculo de la torta fatal, y a no detenerse incluso ante los anchos cuadros – ¡Ey! ¿nos comemos también las mesas?’. Incluso la paráfrasis más literal demuestra que la abrupta yuxtaposición de registros es parte de un juego calculado por el poeta.

Como enseñan los ejemplos anteriores, Virgilio no se muestra reacio a incluir alguna que otra suave nota de humor cuando resulta apropiado. La mayor concentración de humor en todo el poema, por esto mismo, ocurre en el libro 5, en el marco del alegre relato de los juegos en honor a Anquises. El libro 5, en general, ha sido uno de los menos apreciados por la crítica virgiliana. Los primeros estudios modernos lo consideraban un mero interludio superfluo, necesario tal vez para ofrecer un respiro al lector después de los trágicos acontecimientos de Cartago pero irrelevante desde un punto de vista argumental y temático¹⁴⁸. El tono ligero del episodio y la evidente *vis comica* de algunas de sus escenas se explicaban como una concesión a la tradición épica. Virgilio, en este punto, sencillamente había procurado emular el ejemplo de Homero en *Iliada* 23 (juegos en honor a Patroclo). Esta opinión, que persiste hasta nuestros días (cf. la revista de Dunkle 2005: 153), ha sido seriamente puesta en entredicho por varios estudios a partir de los años 60. Putnam (1962) y Otis (1964: 270-81), por ejemplo, llamaron la atención sobre la unidad simbólica y el significado profundo del libro, y Galinsky (1968) demostró que el capítulo de los juegos no sólo se halla íntimamente conectado con el resto del poema sino que, en cierto sentido, es una *Eneida* “*in parvo*” (183). Kraggerud (1968: 118-232) y Monaco (1972: 29-37), por su parte, subrayaron la importancia del episodio para la caracterización y desarrollo de Eneas, y Pavlovskis (1976), Holt (1980) y Dunkle (2005), cada uno a su manera, exploraron los vínculos que el libro establece entre el pasado troiano y el futuro romano (uno de los temas fundamentales del poema). No obstante, en su afán por rehabilitar el libro y atribuirle el papel que le corresponde, los críticos de épocas recientes han tendido a subrayar aspectos sim-

¹⁴⁸ Una revista de las críticas que el libro 5 recibió durante la segunda mitad del s. XIX y la primera del XX puede verse en Monaco (1972: 1-15). Una excepción a esta tendencia es el excelente tratamiento de Heinze (1915: 145-70).

bólicos y temáticos y a descuidar efectos de superficie. Así, aunque la presencia de humor se menciona al pasar y a veces de forma rutinaria, los estudios más importantes de los últimos 50 años por lo general tienen poco o incluso nada que decir sobre este aspecto¹⁴⁹.

Según se ha dicho, el relato de los juegos de Anquises se inspira en el canto 23 de la *Iliada*. Las tablas de Knauer (1979: 389-92) enseñan que Virgilio sigue de cerca los juegos de Patroclo, particularmente en 114-543. No obstante, la atmósfera del episodio virgiliano es completamente diferente. Homero describe *ludi funebres*. La figura de Patroclo, por cuya pérdida Aquiles se siente responsable, gravita constantemente sobre el relato (cf. W. S. Anderson 1969: 51-52). Si bien el libro cumple una función conciliatoria –en la última escena se sellan las paces entre Aquiles y Agamenón–, la atmósfera de concordia que reina entre los aqueos parece más bien superficial y precaria (cf. 448-98). La guerra, por otra parte, todavía se halla en curso. Los momentos de humor que coloran la descripción se yerguen sobre un contexto bélico. La estancia de los troyanos en Sicilia, en cambio, es motivo de alegría y regocijo para Eneas (28-31). La Guerra de Troya ha quedado atrás; las guerras de Italia forman parte de un vago futuro que apenas se vislumbra en el horizonte. Como ha visto Heinze (1915: 169-70), el término clave del episodio es el adjetivo *laetus*, que Virgilio emplea insistentemente en la descripción¹⁵⁰. El aire de comedia que anima los juegos de Anquises es, pues, mucho más que una reverencia a la tradición: el humor es consustancial al luminoso espíritu de *laetitia* que el poeta describe. Una breve consideración de los dos primeros certámenes será suficiente para destacar este aspecto.

El humor es particularmente notable en la regata, el primero de los certámenes y el que Virgilio describe con más detalle (114-285). Por qué Virgilio incluye una regata y no una carrera de carros, como Homero, es algo que los críticos se han preguntado a menudo (cf. Delvigo 2001: 14-15). El poeta, en

¹⁴⁹ Breves indicaciones sobre el humor del episodio se leen por ejemplo en Otis (1964: 270-81), Kraggerud (1968: 118-232), Monaco (1972). Putnam (1962) se refiere a menudo a este aspecto, pero en el marco de su tendenciosa lectura, estos elementos no hacen más que subrayar el oscuro fondo de tragedia que se cierne sobre el libro. Nada, en cambio, se dice en Galinsky (1968), Glazewski (1972), Pavlovskis (1976), Holt (1980) y Dunkle (2005), y prácticamente nada en Cairns (1989: 215-48) y McGlashan (2003). Notas sobre los elementos lúdicos del episodio se encuentran, naturalmente, en los autores que se ocupan del humor en Virgilio (cf. esp. Zinn 1960: 78; Saint-Denis 1964: 452-54; Macleod 1964: 60).

¹⁵⁰ 34, 40, 58, 100, 107, 210, 236, 283, 304, 515, 531, 577. Según Miniconi (1962: 568-70), en el episodio de Homero las notas de alegría son 6; en el de Virgilio, en cambio, que tiene 80 versos menos, hay 16.

todo caso, llama la atención sobre esta sustitución en un símil¹⁵¹, poco después de la salida (144-47), y a lo largo del relato la alusión al episodio de Homero es constante (cf. C. A. Anderson & Dix 2013: 4-7). Al igual que en una carrera de carros, la regata virgiliana es una competición de ida y vuelta que comprende la difícil maniobra de girar en torno a una *meta* (en este caso, un enorme peñasco que asoma entre las olas). Éste es el punto crítico, y aquí es donde ocurren los incidentes que aportan dramatismo (y humor) a la prueba. El humor se centra fundamentalmente en torno a dos personajes: Gías y Sergesto. Después de liderar la carrera durante todo el primer tramo, Gías se aproxima a la *meta* con una cierta ventaja, seguido de cerca por Cloanto (151-58). Pero Menetes, el piloto de la nave de Gías, se muestra excesivamente cauto en el giro, y esto provoca la ira del capitán:

‘quo tantum mihi dexter abis? huc derige gressum¹⁵²;
litus ama et laeua stringat sine palmula cautes;
altum alii teneant.’ dixit; sed caeca Menoetes
saxa timens proram pelagi detorquet ad undas.
‘quo diuersus abis?’ iterum ‘pete saxa, Menoete!’ (162-66)

Con el vivo y coloquial exabrupto de Gías, el poeta suscita inmediatamente una atmósfera de comedia¹⁵³; pero a continuación la comedia se torna burlesca y adquiere tintes de farsa (167-77): cuando Cloanto –aprovechando la indecisión de Menetes– se adelanta por la brecha que se le ofrece y se coloca en primer lugar, Gías pierde completamente la cabeza y empuja a su piloto

¹⁵¹ Sobre las implicaciones metaliterarias del símil, cf. Feldherr (1995: 245) y Farrell (1997: 232).

¹⁵² El texto de Mynors pone *cursum*; *gressum* es la lectura de los manuscritos *vetustiores* (aceptada por Monaco y Williams). Sobre las razones para preferir el *textus receptus*, *vid. infra*.

¹⁵³ Elementos coloquiales o pintorescos son el dativo ético *mihi* (cf. Page), el diminutivo *palmula* (cf. Williams), la sintaxis paratáctica de *stringat sine* (un uso frecuente en Plauto y Terencio; cf. Williams), y probablemente el *litus ama* (aunque esta expresión tal vez refleje vocabulario marítimo; cf. Henry). La colorida expresividad del pasaje es también, como ha mostrado Rivero García (2009: 332-33), una buena razón para mantener la lectura de los manuscritos en 162 (*gressum*): “sin duda se trata de una imagen con la que Virgilio añade viveza a las palabras que Gías lanza a Menetes, imagen de la que *cursum* no es otra cosa que su banalización” (333). Page llama la atención también sobre la “viva irregularidad” del verso 166.

por la borda¹⁵⁴. El empujón de Gías y el espectáculo de Menetes enmarañado en las olas provoca un estado de hilaridad general entre los troyanos:

at grauis ut fundo uix tandem redditus imo est
iam senior madidaque fluens in ueste Menoetes
summa petit scopuli siccaque in rupe resedit.
illum et labentem Teucri et risere natantem
et salsos rident reuomentem pectore fluctus. (178-82)

El humor de la escena, un humor de tipo bufonesco, se subraya por todos los medios posibles: en el epíteto *grauis*, en el hiperbólico *fundo imo*, en el trabajoso *uix tandem* y, como apunta Williams, en el participio pasivo *redditus* (“he could hardly do anything about getting to the surface himself—he was disgorged by the sea”). La risa interminable de los troyanos (el único ejemplo de ἄσβεστος γέλως en la *Eneida*) se expresa lúdicamente en la repetición de *risere ... rident*, en el triple *et* y en la asonancia de los tres participios (*labentem, natantem, reuomentem*). El sustantivo *fluctus*, en el verso final, es evidentemente una exageración que roza lo absurdo. Como observa Otis (1964: 59), Virgilio no se limita a referir que hubo gracia y humor en el episodio: el poeta nos muestra exactamente qué es lo que hizo reír tanto a los troyanos, y utiliza todos los medios posibles para que el lector comparta ese regocijo¹⁵⁵.

Si Menetes peca por excesiva cautela, Sergesto lo hace por un irreflexivo exceso de confianza. Durante el primer tramo, la puja entre Sergesto y

¹⁵⁴ *tum uero exarsit iuueni dolor ossibus ingens / nec lacrimis caruere genae, segnemque Menoeten / oblitus decorisque sui sociumque salutis / in mare praecipitem puppi deturbat ab alta* (172-75). Hay un dejo plautino en *deturbat* (“a vivid and almost vulgar word”, Page); cf. Pl. *Mer.* 116: *aspellito, detrude, deturba in uiam*. Williams nota que en el verso 859 (cuando Somnus empuja por la borda a Palinuro), Virgilio utiliza *proiecit* (“a more dignified word”).

¹⁵⁵ Muchos, sin embargo, no parecen muy a gusto con el humor bufo del incidente. Heyne, por ejemplo, ofendido por el insistente *risere ... rident*, se lamenta de que Tucca no haya descartado el verso 182, y Page también considera que la risotada es algo excesiva: “Such merriment is natural, but we could spare the description of it in poetry”. Algunos autores se muestran absolutamente insensibles al humor del pasaje (cf. e.g. Nicoll 1985; Dunkle 2005; C. A. Anderson & Dix 2013). Otros –siguiendo a Putnam– advierten implicaciones inquietantes en la caída de Menetes: Delvigo (2001: 22), por ejemplo, dice que a pesar de los “evidenti tratti comico-grotteschi”, Virgilio habla de “cose serie e grandi”: “un pilota precipitato e inghiottito dalle onde è un’immagine inquietante, un preannuncio di tragedia: oltre ad anticipare Palinuro, l’infortunio di Menete richiama la tempesta del primo libro quando il precipitare del pilota era l’immediata premessa dell’inabissarsi della nave di Oronte (1.115 ss.)”, etc.

Mnesteo ha sido mucho más apretada que la de Gías y Cloanto (154-58). Aunque Sergesto arriba a la *meta* primero, la ventaja sobre Mnesteo es mínima (185-87). Enardecido (*furens animi*), Sergesto intenta sacar ventaja con un giro temerariamente cerrado, pero la maniobra lo aproxima demasiado a la roca y su nave choca contra un arrecife (201-9). Mientras Mnesteo vuela como una paloma (210-19), Sergesto queda atrás, luchando por desencallar la nave y recuperar el curso de la carrera:

et primum in scopulo luctantem deserit [sc. Mnestheus] alto
Sergestum breuibusque uadis frustra que uocantem
auxilia et fractis discentem currere remis. (220-22)

El humor del poeta recae, naturalmente, sobre el malicioso *discentem*. Para apreciar la ironía editorial del último verso es preciso interpretar el participio en toda su fuerza, y no meramente como “[a] Vergilian variation for ‘striving’” (Sidgwick)¹⁵⁶. Buena es, en este sentido, la traducción que ofrece Day Lewis: ‘taking a lesson in rowing with broken oars’ (*apud* Williams). El humor a expensas de Sergesto rebrota al final. Después del incidente con la roca, el relato se concentra primero en la lucha de Cloanto y Mnesteo (227-43), que se decide a favor del primero (la nave de Gías, desprovista de piloto, queda rápidamente en tercer lugar), y luego en la ceremonia de entrega de premios, que se refiere en detalle (244-67). Durante estos 50 versos es como si el poeta se hubiera olvidado completamente del personaje de Sergesto. Esta omisión, evidentemente, incrementa el efecto humorístico de su morosa llegada¹⁵⁷:

¹⁵⁶ Así lo interpretan e.g. Heyne (*mox ‘discentem’ est ‘experientem’, ‘conantem’*) y Monaco (‘tentava’), y así lo vierten muchos traductores (e.g. Espinosa Pólit 1961: ‘prueba volver’; Estefanía 1984: ‘intenta correr’; Cuatrecasas 1998: ‘pugnando por seguir’; De Echave-Sustaeta 1992: ‘trata de lograr’). La mayoría de los comentaristas, sin embargo, advierten correctamente el toque de humor (así e.g. Conington, Page, Monaco, Williams, Paratore). Incluso La Cerda, que habitualmente no se interesa por estas cuestiones, anota: *Observandum ubique est iudicium Virgilii. In primo Aeneidos, ubi deforme naufragium describitur, nullum verbum cum risu audias, nullum cum ioco ... Contra hic, ubi naufragium describitur, sed in ludicro et in plausu, locum dat risui et oblectationi. Ergo facete ait Sergestum nunc addiscere fractis remis currere.*

¹⁵⁷ ¿Es lícito, es plausible interpretar que en la regata Virgilio ha cifrado una suerte de alegoría política? Así, muchos sostienen que el incidente de Sergesto y la roca hace alusión al fracaso de la conspiración de Catilina (Sergesto, según indica el poeta en el v. 121, es el antepasado mítico de la *gens Sergia*). Esta opinión, que se remonta a una sugerencia de La Cerda (*ad* 272) y se menciona en Heinze (1915: 152) y algunos autores decimonónicos (cf.

iamque adeo donati omnes opibusque superbi
 puniceis ibant euincti tempora taenis,
 cum saeue e scopulo multa uix arte reuulsus
 amissis remis atque ordine debilis uno
 inrisam sine honore ratem Sergestus agebat. (268-72)

Después de concluido el certamen, después de entregados los premios y cuando los troyanos se hallan a punto de abandonar el lugar, la llegada remolona de Sergesto provoca un vivo anticlímax¹⁵⁸.

Más suave, pero igualmente sensible, es el humor que anima el relato de la carrera de a pie (286-361). Nuevamente, el humor se desarrolla a partir de un suceso completamente inesperado. Al entrar en el último trecho de la carrera (315-26), Niso mantiene un cómodo primer puesto, seguido a cierta distancia por Salio. Luego vienen los demás: Euríalo, Hélimo, Diores, y luego una muchedumbre difusa de competidores sin nombre. Pero hete aquí que, a punto de cruzar la meta, ovacionado y ya completamente seguro de su victoria, Niso resbala en un charco de sangre y se va de bruces sobre un montón de boñiga: *hic iuuenis iam uictor ouans uestigia presso / haud tenuit titubata solo, sed pronus in ipso / concidit immundoque fimo sacroque cruore* (331-33)¹⁵⁹. Entonces, en un acto de amor y amistad (aunque de ética deportiva dudosa), Niso se alza lo justo desde el suelo como para hacer tropezar a Salio, y éste, después de una caída espectacular, deja el primer puesto a Euríalo, que gana la carrera; en segundo y tercer lugar llegan Hélimo y Diores (334-39). Como es de esperar, el comportamiento de Niso genera una gran controversia entre los jóvenes:

Muse 2007: 593), fue defendida especialmente por Mørland (1957: 106-7; 1968: 66-67) y Kraggerud (1968: 176-77), y aparece con frecuencia en la bibliografía (cf. e.g. Feldherr 1995: 254; O'Hara 1996: 109, 160; Dunkle 2005: 163). En un artículo reciente, Muse (2007: 591-98) la desarrolla con gran ingenio (hasta niveles absurdos). Nicoll (1985) no sólo la acepta, sino que propone leer en clave alegórica también el personaje de Gías (aquí, según el autor, se esconde la figura de Marco Antonio, cuya impetuosidad estuvo a punto de destruir la nave del Estado, etc.). Una crítica a la lectura alegórica del episodio puede verse en Delvigo (2001: 24-26).

¹⁵⁸ El efecto, como es habitual, se subraya con medios estilísticos: con una estructura de *cum* inverso (que además lleva el verbo en imperfecto, una construcción relativamente infrecuente y que sin duda sugiere lentitud), con la trabajosa sintaxis de la frase, que demora el verbo hasta la última posición y expresa gráficamente el esfuerzo, etc. (cf. Williams).

¹⁵⁹ Sangre y boñiga provienen de un sacrificio (329-30). La idea del sacrificio proviene de Homero, pero el griego no menciona la sangre, sino sólo boñiga (*Il.* 23.780-84).

hic totum caeae consessum ingentis et ora
 prima patrum magnis Salius clamoribus implet,
 ereptumque dolo reddi sibi poscit honorem.
 tutatur fauor Euryalum lacrimaeque decorae,
 gratior et pulchro ueniens in corpore uirtus.
 adiuuat et magna proclamat uoce Diores,
 qui subiit palmae frustra ad praemia uenit
 ultima, si primi Salio reddentur honores. (340-47)

Virgilio se entretiene en la elaboración de esta pintoresca escena: Salio, llenando ‘todo el espacio de la ingente cávea con imponentes gritos’, según dice el poeta “con una certa iperbole caricaturale” (Monaco); Euríalo, procurando ganar la simpatía del auditorio con el solo argumento de su belleza; las clamorosas protestas de Diores (en opinión de Paratore, “il piú autentico effetto comico del libro”), que se opone a Salio por temor a quedarse sin premio. El humor, sin embargo, adquiere mayor relieve al final. Para superar el *impasse* de la controversia, Eneas promete a Salio un premio compensatorio (una enorme piel de león), que se anuncia de esta manera:

tum pater Aeneas ‘uestra’ inquit ‘munera uobis
 certa manent, pueri¹⁶⁰, et palmam mouet ordine nemo;
 me liceat casus miserari insontis amici.’ (348-50)

Niso entonces reaparece en escena y, aprovechando la buena predisposición de Eneas, lleva a cabo una sorprendente (y descarada) solicitud:

hic Nisus ‘si tanta’ inquit ‘sunt praemia uictis,
 et te lapsorum miseret, quae munera Niso
 digna dabis, primam merui qui laude coronam
 ni me, quae Salium, fortuna inimica tulisset?’
 et simul his dictis faciem ostentabat et udo
 turpia membra fimo. risit pater optimus olli
 et clipeum efferru iussit, Didymaonis artes,
 Neptuni sacro Danais de poste refixum. (353-60)

¹⁶⁰ Mynors interpreta que *pueri* es genitivo y se refiere a Euríalo (igualmente e.g. Conte). La mayoría de los comentaristas y editores, en cambio, prefieren tomarlo como vocativo (e.g. Heyne, Conington, Williams, Geymonat).

Como ha visto Page, la sal de la intervención de Niso proviene, ante todo, de una agudeza verbal. En la expresión *casus miserari* (350), Eneas utiliza el sustantivo *casus* (acusativo plural) en el sentido metafórico de ‘desgracia’, ‘infortunio’ (cf. *OLD* s.v. 5). Niso da un giro humorístico a esta expresión, tomando el vocablo en sentido literal (= *lapsus*): ‘Si lo tuyo es compadecerte de los que *caen*, ¿qué harás entonces por mí, después de esa caída espectacular?’¹⁶¹. Tiene gracia, igualmente, la desfachatez con que Niso equipara su fortuna a la de Salio (la *fortuna inimica* de Salio no fue otra que Niso mismo). El humor, sin embargo, se deja sentir con fuerza en el aparatoso despliegue con que Niso apuntala su taimada retórica: *et simul his dictis faciem ostentabat et udo / turpia membra fimo*. Como enseña el imperfecto *ostentabat* (bien Henry: “more than *ostendit*: ‘made a great display of’”), Niso no es meramente objeto de la broma, sino agente. A diferencia de lo que ocurre con Áyax en la escena correspondiente (*Il.* 23.780-84), Niso se coloca en la situación del hazmerreír para divertir a sus compañeros (y lograr un premio). Algunos críticos se han ofendido por esta nota de humor gráfico. Si bien Virgilio, guiado por su medida habitual, atenúa algunos de los pormenores más cómicos del modelo¹⁶², muchos han pensado que el espectáculo del muchacho cubierto de boñiga de pies a cabeza es demasiado chabacano para un poema como la *Eneida* (cf. e.g. Heyne). Eneas, en todo caso, ríe, y éste es un momento importante en la caracterización general del personaje. Se ha hablado tanto acerca de la irresolución, la esencial soledad y la “profunda melancolía” del personaje central de la *Eneida* (cf. Clausen 1964b), que a menudo los críticos parecen olvidar que el comportamiento del héroe, en gran medida, es producto y reflejo de las circunstancias que narra el poema. Es cierto que –como subrayan los críticos– ésta es la única risa de Eneas en toda la obra. Pero en esto, como en tantos otros aspectos, Virgilio sigue de cerca los pasos de Homero: también Aquiles, en los 24 libros de la *Ilíada*, sólo sonríe una vez, precisamente en el relato de los juegos en honor a Patroclo (555-56). Sobre este momento único en el poema de Homero, Halliwell (2008) ha dicho lo siguiente:

¹⁶¹ Quinn (1968: 397-98) entiende que el juego de palabras debe atribuirse a Eneas, y no a Niso: “clearly the object of Aeneas’ remark ... is to play upon the two meanings of *casus*” (y así también Servio: *adlusit, a cadendo*). Pero parece preferible pensar (con Williams) que Niso explota una ambigüedad latente en el discurso de Eneas, algo que explica la conspicua (y algo enfática) sustitución de *lapsus* por *casus* (354).

¹⁶² En Homero (*Il.* 23.780-81), Áyax escupe boñiga mientras habla.

The smile of spontaneous warmth on the part of a hero whom the *Iliad* elsewhere compels us to imagine weeping but never laughing is a fleeting hint of a set of possibilities remote from those which have played themselves out in the poem. It is, for a split second, the smile of a different Achilles and a different world (99).

Otro tanto puede decirse de Eneas. A lo largo de toda la obra, Eneas se nos presenta en lágrimas, confuso, aterrorizado, sumido en profundos pensamientos, presa del furor. Aquí, en cambio, el héroe aparece distendido, ejerciendo con gusto su rol de líder, en completa sintonía con su gente. Aquí, por primera y única vez en todo el poema, Virgilio nos deja entrever el Eneas que pudo ser.

Conclusiones

El panorama general que las páginas anteriores presentan para la *Eneida* no es muy diferente al de las *Églogas* y las *Geórgicas*. La *Eneida* también contiene elementos lúdicos y, como en el caso de los dos poemas anteriores, la falta de atención a estos aspectos ha generado problemas. Sin duda, aquí la polémica, las críticas al poeta, la perplejidad y las intervenciones en el texto han sido mayores: muchos ni siquiera se plantean la posibilidad de que este *poema sacrum* pueda contener elementos de humor. No obstante, es claro que el sutil y esporádico humor de la *Eneida* es de un tipo muy diferente al que despunta en las obras anteriores. El humor de la *Eneida* no se halla al servicio de una provocadora experimentación formal, como en el caso de las *Églogas*. Tampoco sugiere la inteligente *urbanitas* de un sofisticado poeta, como ocurre a menudo en las *Geórgicas*. Se trata de un tipo de humor perfectamente integrado en la fábrica del poema, destinado, por un lado, a reflejar los aspectos más luminosos de la experiencia y, por otro, a generar una tensión productiva con los elementos patéticos del contexto, una tensión que, naturalmente, incrementa las resonancias trágicas de la obra.

Según se ha visto, una buena parte del humor de la *Eneida* gira en torno a los dioses. Esto no significa, sin embargo, que el poema sea irreverente. El humor de los Olímpicos es mayormente de tipo retórico, y por lo tanto se utiliza como un elemento más en la caracterización general de los personajes. Los rasgos de humor que predominan en cada una de las tres grandes figuras (la ironía omnicomprendiva de Júpiter, la frontalidad sarcástica de

Juno, la frivolidad escurridiza de Venus) aparecen, en gran medida, dictados por la tradición. Como es natural, Virgilio se toma mayores libertades en la presentación de divinidades menores y otros seres de la mitología. No obstante, el humor que despunta en el tratamiento de los dioses es mesurado y sutil, y por lo general no menoscaba su dignidad. El humor, además, sólo se permite en la presentación de material mitológico. Las profecías y prácticas rituales se describen invariablemente con seriedad. La *Eneida* ha sido caracterizada a menudo como un poema religioso: este estudio no pretende poner en entredicho esa noción. Menos problemáticos –y mucho más escasos– son los momentos de humor que coloran la narración de los acontecimientos humanos. Según hemos visto, fuera del libro 5 éstos se reducen a unas pocas pinceladas fugaces que despuntan en momentos de particular alegría. Con todo, y en conjunto, estas modulaciones son importantes para asegurar la marcha general del poema. La *Eneida* es, según se dice a menudo, una épica del sentimiento. El *pathos* –y no el humor– es su marca característica. Pero el poema no es invariablemente solemne y monótono. Como enseña la apasionada experiencia de su lectura, la *Eneida* es una obra viva, variada, policromática.

CONCLUSIONES

COMO indican los ejemplos anteriores, los momentos de juego y humor en la poesía de Virgilio son mucho más frecuentes de lo que a menudo se piensa. Una presentación del poeta que no preste la debida atención a estos aspectos es, por tanto, una presentación incompleta. Hemos visto, además, que la falta de atención a estas cuestiones genera muchos problemas. A menudo resulta sorprendente la facilidad con la que estos problemas se desvanecen cuando uno varía el punto de mira y considera la posibilidad de motivos lúdicos. Puesto que los efectos antes reseñados son por lo general efectos de superficie, para apreciarlos no se requiere –en principio– un esfuerzo interpretativo extraordinario. No obstante, la crítica virgiliana de los últimos 50 años ha mostrado una predilección tan marcada por la lectura entre líneas que a veces resulta difícil establecer contacto con las realidades más inmediatas del texto, sepultadas bajo una maraña de interpretaciones simbólicas y conexiones temáticas de todo tipo.

Puesto que las tres grandes obras virgilianas pertenecen a géneros distintos, los elementos de humor que predominan en cada una de ellas son de tipos diferentes. En las *Églogas*, el humor forma parte de una incesante voluntad de experimentación formal en la que el contraste y la yuxtaposición de elementos dispares juega un papel fundamental. Por su carácter mimético y por el hecho de que los personajes representados sean simples pastores, el humor de algunas piezas evoca los modos de la comedia. El humor de las *Geórgicas* consiste fundamentalmente en modulaciones tonales, juegos de registro y juegos con el rol del *magister*. En ocasiones, el discurso del narrador deja entrever una fina ironía frente a la *rusticitas* de la materia tratada. Las texturas calimaqueas son frecuentes en pasajes de contenido programático. En la *Eneida*, el humor despunta sobre todo en discursos. Fuera de unas pocas escenas de particular alegría en acontecimientos humanos, los elementos de juego y humor se hallan prácticamente confinados a la esfera divina. Desde un punto de vista tonal, las escenas de dioses a menudo funcionan como un contrapunto frente a la acción principal que describe el poema. En conjunto, y a pesar de estas diferencias, los elementos de humor que presentan los tres poemas resultan consonantes con las maneras del poeta en otros terrenos. Como enseñan los numerosos ejemplos aducidos a lo largo de este

estudio, el humor virgiliano es siempre medurado y sutil, docto, inteligente, y por lo general se presenta en dosis pequeñas.

Tal y como se anunciaba al comienzo, este estudio no ha procurado ofrecer una nueva interpretación de conjunto de la obra virgiliana. Más allá de la ilusión óptica que, inevitablemente, se desprende de toda monografía, las páginas anteriores han pretendido destacar solamente un aspecto, y la parte no debe ser tomada por el todo. Los resultados aquí obtenidos deben considerarse un trabajo preliminar destinado a lograr una visión más rica y profunda de la poesía de Virgilio. La intención del trabajo no es, pues, sugerir que la obra de nuestro poeta deba interpretarse en clave menor. El objetivo de las páginas anteriores ha sido, simplemente, mostrar que la paleta de Virgilio es más amplia –mucho más amplia, a decir verdad– de lo que a menudo se asume.

INDEX RERUM

- acrósticos, 132-39
agudeza, 45-46, 127-32, 206-7, 216-17,
224-25, 228
ἀλαζών, 23, 46
alegoría, 184, 192, 193, 195, 225 n.157
anticlímax, 60-61, 129, 142, 143 n.117,
153-54, 188, 225-26
Apolonio de Rodas, 83, 122 n.73, 129,
165 n.10, 205-6
aposiopesis, 57, 195-96
Arato, 61 n.69, 108 n.36, 133-34, 193-94
Arcadia, 27-28, 29
Aristófanes, 11, 198
Aristóteles, 8, 14, 23 n.28, 36, 52, 119,
151
Augusto (Octavio, Octaviano), 60, 63,
64, 91, 93, 105, 109, 110, 157, 209
bathos, 98, 114, 205
Batrachomyomachia, 149 n.130, 151
Beattie, James, 18
Bergson, Henri, 15-16
Calímaco, 48, 69, 75-76, 77, 78-79, 106
n.30, 108, 164
Catón, 123-24, 144
Catulo, 30 n.9, 59 n.65, 68, 74, 172
n.28, 189 n.70, 208-9
Cicerón, 14-15, 21, 34, 37, 38, 42, 53
Columela, 123, 144
comedia
definición de Aristóteles, 14
y poesía bucólica, 30, 51, 54-62
(*passim*), 65, 79-80
y poesía épica, 171, 180-81, 187-88,
191-92, 195, 197-98, 213-14, 219,
221-29 (*passim*)
ver también Plauto; Terencio
críticas al poeta, 47, 48-49, 71, 85-86,
122, 129, 152 n.137, 164, 168 n.17, 179,
183-84, 188-89, 201, 206, 215, 224
n.155, 228
Edad de Oro, 27, 63-74 (*passim*)
εἶρων, 23, 170
elegía, 32, 43, 83, 143, 171-72, 177, 186-
89 (*esp.* 189 n.70)
Empédocles, 101-2
enmiendas, 66-69, 69-70, 86-87, 118-
19, 206, 215
Ennio, 112, 117, 133, 144, 152, 169
epicureísmo, 49, 53, 83, 85, 103
epos, 35-36
Esquilo, 142
Estacio, 68, 121-22, 152
Eurípides, 44
facet(us), 33-42
fantasía, 51, 69-73, 203-4, 205-6
Filodemo, 53
Freud, Sigmund, 17
Galo, 27, 74-75, 85-87
Gerard, Alexander, 18
grandilocuencia, 48, 51, 115-19, 141-42,
144, 148, 150-51, 151-52, 173, 219-21
Harvard, Escuela de, 29, 91-95, 157-60
Hesíodo, 71, 82, 131
hipérbole, 46-49, 100, 112, 142, 144-45,
148, 149, 151-52, 187, 218, 224, 227
Hobbes, Thomas, 15-16
Homero, 112, 140-41, 142, 152, 161, 163,
175, 178, 185-86, 190, 201, 221-29
(*passim*)

- Horacio, 11, 33-42 (*passim*), 102, 108, 144
- Hostio, 112
- humor (*passim*)
 definición y problemas, 7-12
 intencionado vs. accidental, 9-10
 mecanismos (técnicas), 8, 11, 21-25
 en poesía bucólica, 30-31
 en poesía épica, 161
 en poesía didáctica, 98-99
 y seriedad, 43, 98-99
 taxonomía, 7-8
 teorías, 13-20
- Hutcheson, Francis, 18
- intertextualidad, 23, 28, 30, 46-50, 67-69, 71, 75-78, 83-85, 100 n.19, 101-2, 122 n.73, 123-24, 125-26, 131-32, 140-41, 142, 174-75, 185-86, 187, 203, 208-9, 222-23
- ironía (*passim*)
 cómica, 23 n.28
 definición, 22-23
 dramática, 44-53 (*passim*), 180-83, 191-92, 212-13, 216-17
 trágica, 20 n.23
 verbal, 57 n.62, 165-66, 169-70, 171-72, 104-5, 176, 194-95, 199-200
- juegos
 con la anticipación del lector, 87, 111-13, 144 n.121, 153-54, 199, 214-15
 con la doble naturaleza de una divinidad, 191-94, 205-9
 etimológicos, 45-46, 198
 con la métrica, 48, 49, 144
 y modulaciones de tono, 65, 72-73, 114-15, 190, 196
 de palabras, 102 n.23, 115
 con lo pequeño y lo grande, 147-49
 con la *persona* del narrador, 78, 99-103, 121-26
 de registro, 119-20, 123-24, 219-21
- Kant, Immanuel, 18
- locus amoenus*, 148
- Lucano, 121-22
- Luciano, 198
- Lucilio, 174-75
- Lucrecio, 53, 83-85, 97, 100-3, 104, 112, 142, 187
- ludere*, 30
- makarismós*, 99-103
- Mecenas, 106-10, 111
- Menandro, 11
- metamorfosis, 87, 129-30, 200-9
- metapoesía, 65 n.81, 74-76, 80-81, 100, 99-113
- mimo, 30, 80
- monosílabo (a final de verso), 144, 152, 207 n.110
- Nemesiano, 68
- Nicandro, 125-26, 130, 136, 145 n.122
- Octaviano, Octavio. *Ver Augusto*
- optimismo, 72, 95-96, 157
- Ovidio, 35, 68, 83, 108, 121, 129, 204 nn.103-4
 texturas "ovidianas", 82, 88, 128-31, 201
- paradoja, 180, 187, 193-94, 203-4
- parodia
 burlesca, 24-25
 definición, 23-25
 épica, 24, 116, 120-22, 125-26, 140-54
 de Lucrecio, 83-85
- Partenio, 48
- pathos*, 51, 81-82, 95-96, 143, 161, 196, 200
- personificación, 142-45, 149-51

- pesimismo, 29, 57, 92-95, 145-46, 158-60, 178 n.49
 Petrarca, Francesco, 27
 Petronio, 79
 Platón, 13
 Plauto, 11, 36-37, 55-62 (*passim*). *Ver también* comedia
 Plinio, 123
poeta creator, 82 n.116
 Polión, 33, 59-60, 63, 65, 107, 108
 Priestley, Joseph, 18
 proverbios, 46, 52-53

 Quintiliano, 11, 14, 23, 33-42 (*passim*), 67

recusatio, 40, 78, 101, 105, 107

 Safo, 167
 Sannazaro, Jacopo, 27
 sarcasmo, 165, 171-72, 176, 194-95, 199-200

 σχῆμα, 169
 Schiller, Friedrich, 28
 Schopenhauer, Arthur, 18
 simbolismo, 29, 81, 154, 158-61, 179-80, 202, 211-12, 221-22
 Sófocles, 44
 Sócrates, 13
 Spencer, Herbert, 17, 62
 Suetonio, 36

 Talía (musa), 30
 Teócrito, 56, 68, 137
 y Virgilio, 28-29
 humor en, 30-32
 Id. 11, 42-45
 Terencio, 54. *Ver también* comedia

varietas, 113-14
 Vario, 33, 35
 Varrón, 123, 124, 144, 147-48, 150, 151

INDEX LOCORUM

APOLONIO DE RODAS

- 1.496-511: 82 n.117
- 1.496-502: 83
- 1.1310-25: 206
- 2.1-97: 122 n.73
- 2.598-600: 206
- 2.703-13: 82 n.117
- 2.1231-41: 129
- 4.930-32: 205 n.106
- 4.1602-3: 206

APULEYO

- Metamorphoses*
- 11.24: 38 n.27

ARATO

- 195-96: 194
- 783-87: 133-34

ARISTÓFANES

- Pax*
- 696-99: 11
- Ranae*
- 184: 198

ARISTÓTELES

- Ethica Nicomachea*
- 1108a21-22: 23 n.28
- Historia Animalium*
- 624a29: 151
- Poetica*
- 1449a.32-37: 14
- 1449b.24-28: 12
- Rhetorica*
- 1371b35-72a2: 14 n.13
- 1386b18-20: 13 n.11
- 1395a6-7: 52
- 1412a28-b4: 18 n.18

ATENEO DE NÁUCRATIS

- Deipnosophistae*
- 6.267-70: 72 n.98

CALÍMACO

- Aetia* (Pfeiffer)
- fr. 1.1-40: 75-77
- fr. 1.21-29: 108 n.35
- fr. 1.21-24: 77
- fr. 1.25-27: 77
- fr. 1.27-28: 106 n.30
- fr. 2: 78
- fr. 230: 48

CATÓN

- de Agri Cultura*
- 5.5: 124

CATULO

- 36.1: 59 n.65
- 47.5: 217 n.141
- 61.209-13: 68
- 64.320-22: 74 n.103
- 64.327: 74 n.103
- 64.382-83: 74 n.103
- 66.39-42: 209 n.115

CICERÓN

- Brutus*
- 63: 38
- 173: 38
- de Legibus*
- 2.37: 38
- de Officiis*
- 1.103-4: 15
- 1.108: 38
- Orator*
- 87-90: 15
- 90: 42 n.34
- de Oratore*
- 2.216-90: 15
- 2.218: 34
- 2.248: 21 n.24
- 2.251: 42

CICERÓN (cont.)

de Oratore (cont.)

2.255: 18 n.18

2.284: 18 n.18

2.289: 18 n.18

DONATO, E.

Ter. *An.*

667: 55 n.56

Ter. *Eun.*

427: 36 n.23

EMPÉDOCLES (DK)

fr. 105 B: 102 n.22

fr. 132 B: 102 n.24

ENNIO

Annales (Skutsch)

fr. 52: 169 n.21

fr. 121: 169 n.21

fr. 203: 169 n.21

fr. 262: 169 n.21

fr. 385: 173 n.30

fr. 445: 169 n.21

fr. 447: 169 n.21, 170 n.30

fr. 451: 152

fr. 469-70: 112 n.48

fr. 586: 173 n.30

scaenica (Jocelyn)

fr. 151: 173 n.30

ESQUILO

Septem contra Thebas

151: 142

ESTACIO

Siluae

1.2.266-71: 68

Thebais

1.417: 152

2.323-24: 121 n.70

GELIO, A.

2.6: 105

HESÍODO

Opera et Dies

582-88: 46 n.38

643: 124 n.75

765-828: 131

Theogonia

25-34: 108 n.35

Fragmenta

fr. 133.4-5: 82

HOMERO

Ilias

1.488-530: 162-63

2.494-759: 112

4.7-19: 176

5.801: 152

10.214-17: 218

14.153-353: 185

14.187-223: 164-65

14.226-82: 190-91

15.4-47: 178 n.47

16.112-13: 202

18.368-467: 185

20.4-31: 175

21.257-62: 140-41

23.114-543: 222

23.780-84: 226 n.159, 228

Odyssea

8.266-366: 187

10.1-27: 190

13.159-64: 203

19.519: 96

22.297-301: 142

HORACIO

Ars Poetica

80: 38 n.26

139: 144

464-66: 102 n.23

Carmina

1.2.7-10: 72 n.101

1.2.19-20: 72 n.101

3.15.8-9: 172 n.27

Epistulae

1.1.62-63: 69

1.7.17: 66 n.83

Epodi

14.5: 108

16.33: 73 n.102

16.49-50: 73 n.102

- Sermones*
 1.2.116: 10
 1.4.1-8: 38-39
 1.4.9-10: 33
 1.4.10: 59 n.65
 1.4.39-62: 40
 1.4.91-92: 37 n.25
 1.5.16: 213 n.129
 1.10.1-4: 39-40
 1.10.11-15: 40
 1.10.36-39: 40
 1.10.40-45: 33-42
 1.10.46-49: 33
 1.10.46-47: 33 n.18
 1.10.53-54: 39 n.29
 1.10.64-67: 39 n.29
 1.10.72-73: 33
 1.10.81-90: 33
 2.3.282: 217 n.141
- JUVENAL
 6.440-44: 170 n.23
- LUCANO
 2.601-2: 121 n.70
- LUCRECIO
 1.3: 84
 1.33-34: 187
 1.50-51: 104
 1.78: 100 n.19
 1.479: 84
 1.501: 84
 1.922-25: 100 n.19
 1.1018: 84
 1.1020: 84
 1.1103: 84
 2.65: 84
 2.105: 84
 2.109: 84
 2.339: 84
 2.355-66: 84
 2.731-32: 84
 2.955-56: 84
 2.1059-60: 84
 3.10: 84
- 3.37: 100 n.19
 3.1072: 100 n.19
 4.104: 84
 4.829: 84
 5.33: 142
 5.438: 84
 5.446: 84
 5.1185: 100 n.19
 6.205: 84
 6.206-7: 84
 6.281-84: 187
 6.528-30: 84
 6.788: 84
- MACROBIO
 1.2.4.6-7: 184 n.60
 1.2.4.14: 1
 2.1.13: 15
 2.4.12: 109 n.40
 3.7.2: 71
 5.22.10: 130
 6.3.6: 112 n.48
 6.5.4: 84
- NEMESIANO
Eclogae
 3.27-34: 68
- NICANDRO
Theriaca
 9: 145 n.122
 51-54: 125 n.78
 345-53: 136
 359-71: 126 n.83
 414-15: 125
- OVIDIO
Amores
 2.1-4: 108 n.35
Ars Amatoria
 2.526: 172 n.27
 3.43-44: 108 n.35
Epistulae (Heroides)
 9.155: 121
Fasti
 1.454: 217 n.141

OVIDIO (cont.)

Metamorphoses

1.163-252: 174 n.35

2.847-58: 129

4.516-17: 68

14.530-65: 204 n.103

14.535-48: 204 n.104

Remedia Amoris

396: 35

Tristia

2.1.37-38: 30 n.9

PETRONIO

22.1: 79

PLATÓN

Philebus

47d5-50e2: 13

PLAUTO

Amphitruo

999: 79

Asinaria

351: 36

630: 62

Aulularia

124: 170 n.23

668: 79

Bacchides

600: 54 n.55

Captivi

157: 66 n.82

533: 58 n.64

656: 79

987: 54 n.55

Casina

248: 59 n.65

622: 58 n.64

Cistellaria

492: 37

Curculio

119-21: 213 n.129

Menaechmi

923: 54 n.55

925: 54 n.55

Miles Gloriosus

147: 36

1385: 36

Mostellaria

182: 66 n.82

Persa

296: 195 n.82

306-7: 37

749: 77 n.110

806-7: 37

Pseudolus

586: 172 n.27

766: 172 n.27

Rudens

313-23: 181 n.53

429: 80

Stichus

655: 36 n.23

Truculentus

170: 172 n.27

256: 198 n.89

930: 38 n.27

PLINIO

Naturalis Historia

4.6: 47

11.251: 77 n.110

PROPERCIO

3.13.9: 172 n.27

QUINTILIANO

Institutio Oratoria

1.6.34: 45 n.36

6.3.7: 15

6.3.20: 34, 37

6.3.24: 18 n.18

6.3.44: 11

9.1.14: 169

9.2.44: 22

9.3.8: 67 n.86

SÉNECA

Epistulae

104.6: 109

108.24-27: 115 n.54

SUETONIO

Augustus

86.2: 109

Fragmenta

fr. 3: 36

TÁCITO

Annales

13.16: 167 n.15

Dialogus de Oratoribus

18.6: 38

TEÓCRITO

Idyllia

1.27-61: 60

1.105: 56

4.3: 56

4.58-61: 56

5.41-43: 56

5.85-87: 78 n.112

5.116-17: 56

6.34-40: 48

6.34: 50 n.47

6.37: 49

6.39-40: 49

7.83-89: 82 n.117

8.15-16: 59 n.66

11.1-18: 44

11.19-20: 45

11.34-37: 47 n.40

11.38-40: 47 n.41

11.42-48: 43

11.58-59: 51

11.72-79: 44

11.80-81: 44

24.7-8: 67-68

TERENCIO

Adelphi

570: 62

Andria

164-65: 195 n.82

931: 54 n.55

Eunuchus

771-73: 172 n.27

989-90: 195 n.82

Heautontimoroumenos

521-22: 38 n.27

TIBULO

2.4.27-28: 72 n.96

VARRÓN

Res Rusticae

2.22-28: 124

3.16.8: 151

3.16.27: 147-48

VIRGILIO

Aeneis

1.1-7: 138 n.109

1.46-48: 166 n.14

1.50-80: 190-92

1.76-80: 191-92

1.124-56: 192-96

1.124-27: 192-94

1.132-41: 194-96

1.142-56: 205 n.105

1.223-304: 162-64

1.234-37: 163-64

1.305-417: 179-83

1.321-24: 180-81

1.325-34: 181

1.335-37: 181-82

1.340-68: 182

1.382: 182-83

1.410: 183

1.736-40: 213-14

2.723-24: 217-18

3.658: 49 n.45

4.90-128: 164-68

4.90-104: 164-65

4.93-95: 165

4.105-14: 165-66

4.109-13: 165-66

4.114-28: 166-68

4.127-28: 166-68

4.133-35: 211-12

4.156-59: 217

4.401-4: 138 n.109

5.72-103: 159-60

5.114-285: 222-26

VIRGILIO (cont.)

Aeneis (cont.)

5.162-66: 223
 5.178-82: 223-24
 5.220-22: 225
 5.239-43: 205 n.105
 5.268-72: 225-26
 5.286-361: 226-29
 5.331-33: 226
 5.340-47: 226-27
 5.348-50: 227
 5.353-60: 227-29
 5.545-603: 217
 5.804: 66
 5.816-26: 205 n.105
 6.285: 144-45
 6.298-304: 197
 6.384-416: 196-200
 6.388-91: 197-98
 6.392-97: 198-99
 6.399-407: 199-200
 6.625-27: 113 n.50
 6.641-57: 135 n.103
 7.107-34: 218
 7.107-19: 219-21
 7.116-17: 218-19
 7.308-10: 166 n.14
 7.601-4: 138-39
 8.152-584: 214
 8.359-61: 216-17
 8.370-406: 183-89
 8.387-93: 186-87
 8.394-406: 187-88
 8.400-4: 188
 8.404-6: 188
 8.449-53: 149
 8.457-60: 214
 8.461-62: 214-16
 8.675: 60-61
 8.685-86: 138 n.109
 9.1-122: 200-1
 9.77-79: 202-3
 9.107-22: 201-5

9.110-22: 203-5
 9.263-74: 218
 9.400-1: 151 n.135
 9.804: 107
 10.1-117: 168-75
 10.6-15: 169
 10.18-62: 169-71
 10.31-35: 170
 10.42-43: 170
 10.62-95: 171-72
 10.85: 171
 10.86-87: 171
 10.90-93: 171-72
 10.96-117: 172-74
 10.104-13: 173-74
 10.215-59: 205-9
 10.219-27: 205-7
 10.228-45: 207
 10.228-35: 207-9
 10.246-48: 209
 10.467-68: 116
 10.606-32: 175-76
 10.607-10: 176
 10.611-16: 176
 11.646-47: 152 n.135
 12.587-88: 136
 12.791-842: 177-79
 12.793: 177
 12.796: 177
 12.800-2: 177
 12.807-28: 178
 12.829-33: 178-79

Eclogae

1.5-8: 136-37
 1.31-35: 62
 2: 42-53
 2.6-18: 45-46
 2.19-22: 46-47
 2.23-24: 47-48
 2.25-27: 48-49
 2.28-35: 50
 2.36-39: 50-51
 2.40-44: 50

- 2.45-55: 51
 2.56-57: 51-52
 2.58-59: 52
 2.60-62: 52
 2.63-65: 52
 2.68: 52
 3: 55-64
 3.1: 54-55
 3.3-6: 55-56
 3.7-9: 56-57
 3.10-15: 57-58
 3.16-20: 58-59
 3.28-59: 59-62
 3.35-48: 59
 3.35-43: 60-61
 3.44-48: 61-62
 4: 63-74
 4.1-3: 65
 4.8-10: 66
 4.18-25: 69-70
 4.18: 66
 4.42-45: 70-73
 4.60-63: 66-69
 4.47-52: 139
 6: 74-88
 6.1-2: 30 n.9
 6.3-5: 77-78
 6.13-30: 62, 78-80
 6.13-17: 79
 6.20-22: 79
 6.23-24: 79
 6.25-26: 79-80
 6.31-40: 83-83
 6.31-36: 84
 6.43-44: 104
 6.45-60: 81-83
 6.47-55: 82-83
 6.62-63: 82 n.116, 85
 6.64-73: 85-87
 6.74-77: 87
 8.6-13: 108 n.36
 8.7-8: 105 n.28
 8.11-12: 105
 8.42-47: 137-38
 8.85-89: 84
 9.19-20: 82 n.116
 9.21-22: 62
 9.34-38: 137
 9.43-51: 137
- Georgica*
- 1.79-81: 110 n.43
 1.84-93: 94-95
 1.94-96: 95
 1.104-10: 140-41
 1.176-77: 110 n.43
 1.181-86: 143-46
 1.227-28: 110 n.43
 1.273-75: 127-28
 1.276-86: 131-32
 1.286: 132
 1.379: 143
 1.415-23: 103 n.25
 1.429-33: 133-35
 1.491-92: 102 n.23
 2.39-46: 110-13
 2.136-76: 92-93
 2.157: 117 n.60
 2.259-345: 114
 2.321-36: 133 n.98
 2.323-45: 93
 2.324: 9-10
 2.325-45: 103 n.25
 2.408-15: 123-24
 2.412: 132 n.94
 2.458-540: 93, 99-103
 2.483-86: 101-2
 2.486-89: 101
 2.490-94: 99-101
 3.1-48: 103-10
 3.3-8: 103-5
 3.8-9: 105
 3.10-39: 105-6
 3.16: 60
 3.40-45: 106-10
 3.42-43: 110
 3.60: 143

VIRGILIO (cont.)

Georgica (cont.)

3.66-67: 115

3.72-88: 128-29

3.89-91: 128-29

3.92-94: 129-30

3.146-53: 141-42

3.219-41: 120-22

3.224-28: 121-22

3.284-313: 114-19

3.284-85: 115-16

3.286-90: 116

3.294: 116

3.295-96: 117-18

3.300-1: 117-18

3.305: 118-19

3.384-93: 130-31

3.391-93: 130-31

3.414-39: 125-26

3.414-15: 125

3.420-24: 125

3.425-39: 126

3.454-56: 103 n.25

4.26: 148

4.28-29: 148

4.58-66: 94

4.67-87: 151-54

4.70-72: 152

4.73-75: 152-53

4.86-87: 153-54

4.170-78: 148-49

4.184-90: 150-51

4.228-30: 119-20

4.511-15: 95

4.563-66: 30 n.9

BIBLIOGRAFÍA

- Acosta-Hughes, B. & S. A. Stephens (2002), "Rereading Callimachus' *Aetia* Fragment 1", *CPh* 97, 238-55.
- Adams, J. N. (1982), *The Latin Sexual Vocabulary* (Baltimore: The John Hopkins University Press).
- Alfonsi, L. (1963), "*Pulchra mors*", *Latomus* 22, 85-86.
- Alpers, P. (1979), *The Singer of the Eclogues: A Study of Virgilian Pastoral* (Berkeley: University of California).
- (1990), "Schiller's Naive and Sentimental Poetry and the Modern Idea of Pastoral", en M. Griffith & D. J. Mastronarde (eds.), *Cabinet of the Muses: Essays on Classical and Comparative Literature in Honor of Thomas G. Rosenmeyer* (Atlanta: Scholars Press), 319-31.
- (1996), *What is pastoral?* (Chicago: University of Chicago Press).
- Anderson, C. A. & T. K. Dix (2013), "Vergil at the Races: The Contest of Ships in Book 5 of the *Aeneid*", *Vergilius* 59, 3-21.
- Anderson, W. D. (1955), "Venus and Aeneas: The Difficulties of *Filial Pietas*", *CJ* 50, 233-38.
- Anderson, W. S. (1969), *The Art of the Aeneid* (Prentice-Hall: Nueva Jersey).
- (1981), "Servius and the 'Comic Style' of *Aeneid* 4", *Arethusa* 14, 115-25.
- Antony, H. (1976), *Humor in der augusteischen Dichtung: Lachen und Lächeln bei Horaz, Properz, Tibull und Vergil* (Hildesheim: Gerstenberg).
- Apte, M. L. (1988), "Disciplinary Boundaries in Humorology: An Anthropologist's Ruminations", *Humor* 1, 5-25.
- Apter, M. J. (1982), *The Experience of Motivation: The Theory of Psychological Reversals* (Londres: Academic Press).
- Arnold, B. (1994), "The Literary Experience of Vergil's Fourth *Eclogue*", *CJ* 90, 143-60.
- Arnott, W. G. (1977), "Plautus, the Entertainer", *Lampas* 10, 306-15.
- Attardo, S. (1994), *Linguistic Theories of Humor* (Berlín: Mouton de Gruyter).
- Austin, R. G. (1968), "Virgil, *Aeneid* 6.384-476", *PVS* 8, 51-60.
- Baehrens, A. (1886), *Fragmenta Poetarum Romanorum* (Leipzig: Teubner).
- Bailey, C. (1935), *Religion in Vergil* (Oxford: Oxford University Press).
- Baldry, H. C. (1952), "Who Invented the Golden Age?", *CQ* 2, 83-92.
- Baldwin, B. (1991), "*Eclogue* 6: The Simple Explanation", *SO* 66, 97-107.

- Ball, C. W. (1918), “*Et saepe attollunt umeris*”, *The Vassar Miscellany Monthly* 4, 20-22.
- Batstone, W. (1994), “*Georgics* 1.181: *Inludunt* and the Scope of Vergilian Pessimism”, *CPh* 89, 261-68.
- (1997), “Virgilian Didaxis: Value and Meaning in the *Georgics*”, en C. Martindale (ed.), *The Cambridge Companion to Virgil* (Cambridge: Cambridge University Press), 125-44.
- Bayard, L. (1904), “*Le molle atque facetum* de Virgile: D’après Horace, *Sat.* I. 10, 44-45”, *RPh* 28, 213-17.
- Bayet, J. (1969), *La religion romaine: Histoire politique et psychologique* (2^a ed., París: Payot).
- Beattie, J. (1776), “An Essay on Laughter and Ludicrous Composition”, en *Essays* (Edimburgo: W. Creech), 581-705.
- Beaujeu, J. (1982), “L’enfant sans nom de la *IV^e Bucolique*”, *REL* 60, 186-215.
- Bell, R. H. (2007), “Homer’s Humor: Laughter in *The Iliad*”, *Humanitas* 20, 96-116.
- Benario, H. W. (1967), “The Tenth Book of the *Aeneid*”, *TAPhA* 98, 23-36.
- Benko, S. (1980), “Virgil’s Fourth Eclogue in Christian Interpretation”, *ANRW* 2.31.1, 646-705.
- Berg, W. (1974), *Early Virgil* (Londres: Athlone Press).
- Berger, H., Jr. (1984), “The Origins of Bucolic Representation: Disenchantment and Revision in Theocritus’ Seventh *Idyll*”, *ClAnt* 3, 1-39.
- Bergson, H. (1900), *Le Rire: Essai sur la signification du comique* (París: Alcan; reed. de 2007, París: Presses Universitaires de France).
- Berkowitz, L. (1972), “Pollio and the Date of the Fourth *Eclogue*”, *ClAnt* 5, 21-38.
- Beza, T. (ed.) (1575), *Ioannis Calvini Epistolae et Responsa* (Ginebra: P. Santandreamum).
- Billault, A. (2010), “La rhétorique de la prière dans les *Idylles* de Théocrite”, en J. Goeken (ed.), *La rhétorique de la prière dans l’Antiquité grecque* (Turnhout: Brepols), 93-107.
- Billig, M. (2005), *Laughter and Ridicule: Towards a Social Critique of Laughter* (Londres: SAGE).
- Binder, G. (1983), “Lied der Parzen zur Geburt Octavians: Vergils vierte Ekloge”, *Gymnasium* 90, 102-22.
- Bing, P. (1990), “A Pun on Aratus’ Name in Verse 2 of the *Phainomena*?”, *HSPH* 93, 281-85.

- Birt, T. (1918), "Verg. *Buc.* 4, 62: *Qui non risere parentes*", *Berliner Philologische Wochenschrift* 38, 186-92.
- Blankert, S. (1959), "Notes on Virgil *Georgics* IV 25-90", *Mnemosyne* 12, 233-51.
- Blase, H. (1903), "Tempora und Modi", en G. Landgraf (ed.), *Historische Grammatik der lateinischen Sprache* (Leipzig: Teubner), vol. 3, 97-312.
- Block, E. (1984), *The Effects of Divine Manifestation on the Reader's Perspective in Vergil's Aeneid* (Salem: Ayer).
- Booth, W. C. (1974), *A Rhetoric of Irony* (Chicago: University of Chicago Press).
- (1983), *The Rhetoric of Fiction* (2ª ed., Chicago: University of Chicago Press).
- Bowman, A. K., E. Champlin & A. Lintott (eds.) (1996), *The Augustan Empire, 43 B.C.-A.D. 69* (2ª ed., Cambridge: Cambridge University Press).
- Boyle, A. J. (1986), *The Chaonian Dove: Studies in the Eclogues, Georgics, and Aeneid of Virgil* (Leiden: Brill).
- Brancher, D. (2008), "Virgile en bas-de-chausse: Montaigne et la tradition de l'obscénité latine", *BibH&R* 70, 95-122.
- Braun, L. (1971), "Der Sangerstreit der Hirten in Vergils dritter und siebenter Ekloge", *Gymnasium* 78, 400-6.
- Brewer, W. F. & G. V. Nakamura (1984), "The Nature and Functions of Schemas", en R. S. Wyer & T. K. Srull (eds.), *Handbook of Social Cognition* (Hillsdale: Erlbaum), vol. 1, 119-60.
- Brioso Sánchez, M. (trad.) (1986), *Bucolicos griegos* (Madrid: Akal).
- Brooks, R. A. (1953), "Discolor Aura: Reflections on the Golden Bough", *AJPh* 74, 260-80.
- Brown, E. L. (1963), *Numeri Vergiliani: Studies in Eclogues and Georgics* (Bruselas: Latomus).
- (1978), "Damoetas' Riddle: Euclid's *Theorem* 1.32", *Vergilius* 24, 25-31.
- Buchheit, V. (1963), *Vergil über die Sendung Roms: Untersuchungen zum Bellum Poenicum und zur Aeneis* (Heidelberg: C. Winter).
- (1972), *Der Anspruch des Dichters in Vergils Georgika: Dichtertum und Heilsweg* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft).
- Büchner, K. (1961), *P. Vergilius Maro: Der Dichter der Römer* (Stuttgart: A. Druckemller).
- Burck, E. (1929), "Die Komposition von Vergils *Georgika*", *Hermes* 64, 279-321.

- Burrow, C. (1997), "Virgils, from Dante to Milton", en C. Martindale (ed.), *The Cambridge Companion to Virgil* (Cambridge: Cambridge University Press), 79-90.
- Byrne, S. N. (1999), "Maecenas in Seneca and Other Post-Augustan Authors", en S. N. Byrne & E. P. Cueva (eds.), *Veritatis Amicitiaeque Causa: Essays in Honor of Anna Lydia Motto and John R. Clark* (Wauconda: Bolchazy-Carducci), 21-40.
- Cairns, F. (1989), *Virgil's Augustan Epic* (Cambridge: Cambridge University Press).
- Cairo, M. E. (2010), "El pedido de armas de Venus a Vulcano (*En.* 8. 370-406): Algunos intertextos", *Circe* 14, 45-54.
- Caldwell, L. E. (2008), "Dido's *deductio*: *Aeneid* 4.127-65", *CPh* 103, 423-35.
- Cameron, A. (1995), *Callimachus and his Critics* (Princeton: Princeton University Press).
- Campbell, A. Y. (1938), "Virgil, *Ecl.* IV, 23", *CR* 52, 55-56.
- Campbell, J. S. (1982), "Damoetas's Riddle: A Literary Solution", *CJ* 78, 122-26.
- Carcopino, J. (1943), *Virgile et le mystère de la IV^e Églogue* (2^a ed., París: L'Artisan du Livre).
- Carlsen, J. (1995), *Vilici and Roman Estate Managers until AD 284* (Roma: L'Erma di Bretschneider).
- Cartault, A. (1897), *Étude sur les Bucoliques de Virgile* (París: A. Colin).
- (1926), *L'art de Virgile dans l'Énéide*, 2 vols. (París: Presses Universitaires de France).
- Carter, M. A. S. (2002), "Vergilium vestigare: *Aeneid* 12.587-8", *CQ* 52, 615-17.
- Cazzaniga, I. (1960a), "Colori nicandrei in Virgilio", *SIFC* 32, 18-37.
- (1960b), "A proposito di una presunta ironia virgiliana (*georg.* 1.388-389)", *SIFC* 32, 1-17 (en M. Gioseffi, ed., *E Io sarò tua guida: Raccolta di saggi su Virgilio e gli studi virgiliani*, 2000, 31-50, Milán: LED).
- Cèbe, J. P. (1966), *La caricature et la parodie dans le monde romain antique des origines à Juvénal* (París: Boccard).
- Cerasuolo, S. (1980), *La teoria del comico nel Filebo di Platone* (Nápoles: Turrus Eburnea).
- Cichorius, C. (1908), *Untersuchungen zu Lucilius* (Berlín: Weidmannsche Buchhandlung).
- Clark, M. (1970), "Humour and Incongruity", *Philosophy* 45, 20-32.
- Clausen, W. (1964a), "Callimachus and Latin Poetry", *GRBS* 5, 181-96.
- (1964b), "An Interpretation of the *Aeneid*", *HSPH* 68, 139-47.

- (1987), *Vergil's Aeneid and the Tradition of Hellenistic Poetry* (Berkeley: University of California Press).
- (2002), *Virgil's Aeneid: Decorum, Allusion, and Ideology* (Múnich: Saur).
- Clauss, J. J. (1997), "An Acrostic in Vergil (*Eclogues* I 5-8): The Chance that Mimics Choice?", *Aevum(ant)* 10, 267-87.
- Clay, J. S. (1974), "Damoetas' Riddle and the Structure of Virgil's Third Eclogue", *Philologus* 118, 59-64.
- Colebrook, C. (2004), *Irony* (Londres: Routledge).
- Coleiro, E. (1979), *An Introduction to Vergil's Bucolics with a Critical Edition of the Text* (Ámsterdam: Grüner).
- (1983), *Tematica e struttura dell'Eneide di Virgilio* (Ámsterdam: Grüner).
- Coleman, R. (1975), "Vergil's Pastoral Modes", *Ramus* 4, 140-62 (en A. J. Boyle, ed., *Ancient Pastoral: Ramus Essays on Greek and Roman Pastoral Poetry*, 1975, 58-80, Berwick: Aureal Publications).
- (1982), "The Gods in the *Aeneid*", *G&R* 29, 143-68.
- Coleman, R. E. (1942), "Puer Ascanius", *CJ* 38, 142-47.
- Conte, G. B. (1984), *Virgilio: Il genere e i suoi confini* (Milán: Garzanti).
- (1994), *Latin Literature: A History* (Baltimore: Johns Hopkins University Press).
- Conway, R. S. (1928), *Harvard Lectures on the Vergilian Age* (Cambridge: Harvard University Press).
- Cooper, F. T. (1895), *Word Formation in the Roman Sermo Plebeius* (Nueva York: Columbia University Press).
- Corssen, W. P. (1863), *Kritische Beiträge zur lateinischen Formenlehre* (Leipzig: Teubner).
- Courcelle, P. (1957), "Les exégèses chrétiennes de la quatrième églogue", *REA* 59, 294-319.
- Courtney, E. (1990a), "Greek and Latin Acrostichs", *Philologus* 134, 3-13.
- (1990b), "Vergil's Sixth *Eclogue*", *QUCC* 63, 99-112.
- (1993), *The Fragmentary Latin Poets* (Oxford: Clarendon Press).
- (2010), "A Basic Approach to the Fourth Eclogue", *Vergilius* 56, 27-38.
- Cramer, R. (1998), *Vergils Weltsicht: Optimismus und Pessimismus in Vergils Georgica* (Berlín: Walter de Gruyter).
- Cristóbal López, V. (trad.) (1996), *Virgilio: Bucólicas* (Madrid: Cátedra).
- Cuatrecasas, A. (trad.) (1998), *Virgilio: Eneida* (Madrid: Espasa Calpe).
- Cupaiuolo, F. (1996), "Sull'alessandrinismo delle strutture formali dell'ecloga VI di Virgilio", *BStudLat* 26, 482-503.

- Currie, H. M. (1976), "The Third *Eclogue* and the Roman Comic Spirit", *Mnemosyne* 29, 411-20.
- Chaudhuri, S. (2006), "*Paulo Maiora Canamus*: The Transcendence of Pastoral in the Neo-Latin Eclogue", *CRCL* 33, 88-99.
- Christmann, E. (1982), "Zur antiken *Georgica*-Rezeption", *WJA* 8, 57-67.
- Dalzell, A. (1997), *The Criticism of Didactic Poetry: Essays on Lucretius, Virgil, and Ovid* (Toronto: University of Toronto Press).
- Damschen, G. (2004), "Das lateinische Akrostichon: Neue Funde bei Ovid sowie Vergil, Grattius, Manilius und Silius Italicus", *Philologus* 148, 88-115.
- Dane, J. A. (1988), *Parody: Critical Concepts versus Literary Practices: Aristophanes to Sterne* (Norman: University of Oklahoma Press).
- (1991), *The Critical Mythology of Irony* (Athens: University of Georgia Press).
- Danielewicz, J. (2005), "Further Hellenistic Acrostics: Aratus and Others", *Mnemosyne* 58, 321-34.
- Davies, N. (1996), *Europe: A History* (Londres: Pimlico).
- Davis, G. (2011), "A, *uirgo infelix, quae te dementia cepit?*: The Epicurean Critique of *amor insanus* in Vergil's Sixth Eclogue", *Vergilius* 57, 35-54.
- De Echave-Sustaeta, J. (trad.) (1992), *Virgilio: Eneida* (Madrid: Gredos).
- Delvigo, M. L. (1987), *Testo virgiliano e tradizione indiretta: Le varianti probiane* (Pisa: Giardini).
- (2001), "*Litus ama*: Linguaggio e potere nella regata virgiliana", *MD* 47, 9-33.
- Della Corte, F. (1988), "*Puer*", en *Enciclopedia virgiliana* (Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana), vol. 4, 341-44.
- (1989), "Una celebre aposiopesi", en G. G. Biondi & A. Ghiselli (eds.), *Mnemosynum: Studi in onore di Alfredo Ghiselli* (Bologna: Pàtron), 189-93.
- Della Torre, R. (1892), *La quarta egloga di Virgilio commentata secondo l'arte grammatica* (Udine: Tipografia del patronato).
- Dentith, S. (2000), *Parody* (Londres: Routledge).
- Deremetz, A. (1987), "Le *carmen deductum* ou le fil du poème: À propos de Virgile, *Buc.*, VI", *Latomus* 46, 762-77.
- Desy, P. (1997), "De ἀπόλεμος à *imbellis*: Valeur militaire et interprétation virgilienne", *LEC* 65, 117-36.
- Dix, T. K. (1995), "Vergil in the Grynean Grove: Two Riddles in the Third Eclogue", *CPh* 90, 256-62.

- Domenicucci, P. (1996), *Astra Caesarum: Astronomia, astrologia e catasterismo da Cesare a Domiziano* (Pisa: ETS).
- Domínguez Domínguez, J. F. & A. M. Martín Rodríguez (1988), “Lexemática y crítica textual: Verg. ecl. 4, 60-63”, *Epos* 4, 53-70.
- Doody, A. (2007), “Virgil the Farmer? Critiques of the *Georgics* in Columella and Pliny”, *CPh* 102, 180-97.
- Du Quesnay, I. M. Le M. (1977), “Virgil’s Fourth *Eclogue*”, *PLLS* 1, 25-99 (en P. Hardie, ed., *Virgil: Critical Assessments of Classical Authors*, 1999, vol. 1, 283-350, Londres: Routledge).
- (1979), “From Polyphemus to Corydon: Virgil, *Eclogue* 2 and the *Idylls* of Theocritus”, en D. A. West & A. J. Woodman (eds.), *Creative Imitation and Latin literature* (Cambridge: Cambridge University Press), 35-69.
- Duckworth, G. E. (1952), *The Nature of Roman Comedy: A Study in Popular Entertainment* (2ª ed., Princeton: Princeton University Press).
- (1958), “The Cradle of Flowers (*Ecl.* 4.23)”, *TAPhA* 89, 1-8.
- Dunkle, R. (2005), “Games and Transition: *Aeneid* 3 and 5”, *CW* 98, 153-78.
- Dutton, E. H. (1931), “Reflections on Rereading Vergil”, *CW* 24, 185-90, 193-97.
- Dyson, J. T. (1997), “*Fluctus irarum, fluctus curarum*: Lucretian *religio* in the *Aeneid*”, *AJPh* 118, 449-57.
- Eastman, M. (1921), *The Sense of Humor* (Nueva York: Scribner).
- Eco, U. (1990), “*Intentio lectoris*: The State of the Art”, en *The Limits of Interpretation* (Bloomington: Indiana University Press), 44-63.
- Edwards, C. (1993), *The Politics of Immorality in Ancient Rome* (Cambridge: Cambridge University Press).
- Elder, J. P. (1961), “*Non iniussa cano*: Virgil’s Sixth *Eclogue*”, *HSPh* 65, 109-25.
- Eliot, T. S. (1945), *What is a Classic?* (Londres: Faber & Faber).
- Enright, D. J. (1986), *The Alluring Problem: An Essay on Irony* (Oxford: Oxford University Press).
- Ercole, P. (1931), “Vergiliana: Spunti e motivi comici nella poesia virgiliana”, *AAPal* 16, 145-73, 203-26.
- Ernout, A. & A. Meillet (1959), *Dictionnaire étymologique de la langue latine: Histoire des mots* (4ª ed., París: Klincksieck).
- Espinosa Pólit, A. (trad.) (1961), *Virgilio en verso castellano: Bucólicas, Geórgicas, Eneida* (México, D. F.: Jus).
- Estefanía, D. (trad.) (1984), *Virgilio: Eneida* (10ª ed., Barcelona: Bruguera).

- Faber, R. (1995), "Vergil Eclogue 3.37, Theocritus 1 and Hellenistic Ekphrasis", *AJPh* 116, 411-17.
- (2000), "The Literary Metaphor of the Chisel (*tornus*) in Eclogue 3.38", *Hermes* 128, 375-78.
- Fantazzi, C. (1966), "Virgilian Pastoral and Roman Love Poetry", *AJPh* 87, 171-91.
- (1974), "Golden Age in Arcadia", *Latomus* 33, 280-305.
- Fantham, E. (1990), "*Nymphas ... e nauibus esse*: Decorum and Poetic Fiction in *Aeneid* 9.77-122 and 10.215-59", *CPh* 85, 102-19.
- (1991), Reseña de R. F. Thomas (1988), *Virgil: Georgics* (Cambridge: Cambridge University Press), *CPh* 86, 163-67.
- (1996), *Roman Literary Culture: From Cicero to Apuleius* (Baltimore: Johns Hopkins University Press).
- Fantuzzi, M. & T. D. Papanghelis (eds.) (2006), *Brill's Companion to Greek and Latin Pastoral* (Leiden: Brill).
- Farrell, J. (1991), *Vergil's Georgics and the Tradition of Ancient Epic: The Art of Allusion in Literary History* (Nueva York: Oxford University Press).
- (1992), "Literary Allusion and Cultural Poetics in Vergil's Third Eclogue", *Vergilius* 38, 64-71.
- (1997), "The Virgilian Intertext", en C. Martindale (ed.), *The Cambridge Companion to Virgil* (Cambridge: Cambridge University Press), 222-38.
- (2001), "The Vergilian Century", *Vergilius* 47, 11-28.
- Feeney, D. C. (1984), "The Reconciliation of Juno", *CQ* 34, 179-94.
- (1991), *The Gods in Epic: Poets and Critics of the Classical Tradition* (Oxford: Clarendon Press).
- Feeney, D. C. & D. P. Nelis (2005), "Two Virgilian Acrostics: *Certissima signa?*", *CQ* 55, 644-46.
- Feldherr, A. (1995), "Ships of State: *Aeneid* 5 and Augustan Circus Spectacle", *ClAnt* 14, 245-65.
- Feldman, L. H. (1952), "The Character of Ascanius in Virgil's *Aeneid*", *CJ* 48, 303-13.
- (1958), "Ascanius and Astyanax: A Comparative Study of Virgil and Homer", *CJ* 53, 361-66.
- Fenik, B. (1962), "Horace's First and Sixth Roman Odes and the Second Georgic", *Hermes* 90, 72-96.
- Fisher, R. S. (1982), "Conon and the Poet: A Solution to Eclogue III, 40-2", *Latomus* 41, 803-14.

- Fontán Barreiro, R. (trad.) (1986), *Virgilio: Eneida* (Madrid: Alianza).
- Forabosco, G. (1992), "Cognitive Aspects of the Humor Process: The Concept of Incongruity", *Humor* 5, 45-68.
- Fortenbaugh, W. (2002), *Aristotle on Emotion: A Contribution to Philosophical Psychology, Rhetoric, Poetics, Politics and Ethics* (2ª ed., Londres: Duckworth).
- Foster, J. (1971), "Aeneidea", *PVS* 11, 77-79.
- Fowler, D. P. (1983), "An Acrostic in Vergil (*Aeneid* 7. 601-4)?", *CQ* 33, 298.
- Fowler, W. W. (1903), "Observations on the Fourth Eclogue of Virgil", *HSPH* 14, 17-35.
- (1919), *The Death of Turnus: Observations on the Twelfth Book of the Aeneid* (Oxford: Blackwell).
- Fratantuono, L. (2007), *Madness Unchained: A Reading of Virgil's Aeneid* (Lanham: Lexington Books).
- Frécaut, J.-M. (1972), *L'esprit et l'humour chez Ovide* (Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble).
- Frentz, W. (1967), *Mythologisches in Vergils Georgica* (Meisenheim: A. Hain).
- Freud, S. (1905), *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten* (Leipzig: F. Deuticke).
- (1928), "Humour", *International Journal of Psychoanalysis* 9, 1-6.
- Freyer, L. (1981), "The Riddles of Vergil's Third Eclogue", *Akroterion* 26, 46-51.
- Fry, W. (1963), *Sweet Madness* (Palo Alto: Pacific Books).
- Fuhrer, T. (2008), "Wenn Götter und Menschen sich begegnen: Komische Szenen in Vergils *Aeneis*?", en S. Freund & M. Vielberg (eds.), *Vergil und das antike Epos: Festschrift für Hans Jürgen Tschiedel* (Stuttgart: F. Steiner), 221-36.
- Galán Vioque, G. (2002), *Martial, Book VII: A Commentary* (Leiden: Brill).
- Gale, M. (2000), *Virgil on the Nature of Things: The Georgics, Lucretius, and the Didactic Tradition* (Cambridge: Cambridge University Press).
- Galinsky, G. K. (1965), "Vergil's Second *Eclogue*: Its Theme and Relation to the *Eclogue* Book", *C&M* 26, 161-91.
- (1968), "Aeneid V and the Aeneid", *AJPh* 89, 157-85.
- (1975), *Ovid's Metamorphoses: An Introduction to the Basic Aspects* (Berkeley: Blackwell).
- (1976), "L' 'Eneide' di Ovidio (*met.* XIII 623 - XIV 608) ed il carattere delle *Metamorfosi*", *Maia* 28, 3-18.
- Garson, R. W. (1971), "Theocritean Elements in Virgil's *Eclogues*", *CQ* 21, 188-203.

- Genette, G. (1982), *Palimpsestes: La littérature au second degré* (Paris: Editions du Seuil).
- Gerard, A. (1759), *An Essay on Taste* (Londres: A. Millar).
- Giangrande, G. (1968), "Théocrite, Simichidas et les *Thalysies*", *AC* 37, 491-533.
- (1971), "Theocritus' Twelfth and Fourth Idylls: A Study in Hellenistic Irony", *QUCC* 12, 95-113.
- (1978), "Irony in Theocritus: Methods of Literary Interpretation", *MPhL* 3, 143-46.
- Gil Fernández, L. (1997), "La risa y lo cómico en el pensamiento antiguo", *CFC(G)* 7, 29-54.
- Gladigow, B. (1967), "Zum Makarismos des Weisen", *Hermes* 95, 404-33.
- Glazewski, J. (1972), "The Function of Vergil's Funeral Games", *CW* 66, 85-96.
- Glover, T. R. (1912), *Virgil* (Londres: Methuen).
- Golden, L. (1990), "τὸ γελοῖον in the *Iliad*", *HSPH* 93, 47-57.
- Goldhill, S. (1991), *The Poet's Voice: Essays on Poetics and Greek Literature* (Cambridge: Cambridge University Press).
- González-Haba, M. (trad.) (2002), *Plauto: Comedias* (vol. 3, Madrid: Gredos).
- Gotoff, H. C. (1967), "On the Fourth Eclogue of Virgil", *Philologus* 111, 66-79.
- Gow, A. S. F. (1932), "Diminutives in Augustan Poetry", *CQ* 26, 150-57.
- (1952), *Theocritus*, 2 vols. (2ª ed., Cambridge: Cambridge University Press).
- Gransden, K. W. (1984), *Virgil's Iliad: An Essay on Epic Narrative* (Cambridge: Cambridge University Press).
- Green, C. M. C. (1996), "Terms of Venery: *Ars Amatoria* I", *TAPhA* 126, 221-63.
- Greene, W. C. (1931), "Self-Revelation in Vergil: The Heart of a Poet", *CW* 24, 169-73, 177-81.
- Greig, J. (1923), *The Psychology of Laughter and Comedy* (Londres: Allen & Unwin).
- Griffin, J. (1979), "The Fourth *Georgic*, Virgil, and Rome", *G&R* 26, 61-80.
- (1980), *Homer on Life and Death* (Oxford: Clarendon Press).
- (1984), "Augustus and the Poets: *Caesar qui cogere posset*", en F. Millar & E. Segal (eds.), *Caesar Augustus: Seven Aspects* (Oxford: Clarendon Press), 198-218.
- (1986), *Virgil* (Oxford: Oxford University Press).

- Grishin, A. (2008), “*Ludus in undis: An Acrostic in Eclogue 9*”, *HSPH* 104, 237-40.
- Gruner, C. (1978), *Understanding Laughter: The Workings of Wit and Humor* (Chicago: Nelson-Hall).
- Guillemin, A. M. (1931), *L'Originalité de Virgile: Étude sur la méthode littéraire antique* (París: Les Belles Lettres).
- Gummere, J. F. (1969), “Vergil Used the Popular Form”, *CJ* 65, 27.
- Gutting, E. (2006), “Marriage in the *Aeneid*: Venus, Vulcan, and Dido”, *CPh* 101, 263-79.
- Gutzwiller, K. (1991), *Theocritus Pastoral Analogies: The Formation of a Genre* (Madison: The University of Wisconsin Press).
- Habinek, T. (2009), “Situating Literacy at Rome”, en W. A. Johnson & H. N. Parker (eds.), *Ancient Literacies: The Culture of Reading in Greece and Rome* (Oxford: Oxford University Press), 114-40.
- Hahn, E. A. (1944), “The Characters in the *Eclogues*”, *TAPhA* 75, 196-241.
- Halperin, D. M. (1983), *Before Pastoral: Theocritus and the Ancient Tradition of Bucolic Poetry* (New Haven: Yale University Press).
- Halsall, G. (2002), “Introduction: ‘Don’t worry, I’ve got the key’”, en *Humour, History and Politics in Late Antiquity and the Early Middle Ages* (Cambridge: Cambridge University Press), 1-21.
- Halliwell, S. (2008), *Greek Laughter: A Study of Cultural Psychology from Homer to Early Christianity* (Cambridge: Cambridge University Press).
- Hardie, A. (2002), “The *Georgics*, the Mysteries and the Muses at Rome”, *PCPhS* 48, 175-208.
- Hardie, P. (1986), *Virgil's Aeneid: Cosmos and Imperium* (Oxford: Clarendon Press).
- (1987), “Ships and Ship-names in the *Aeneid*”, en M. Whitby, P. R. Hardie & M. Whitby (eds.), *Homo viator: Classical Essays for John Bramble* (Bristol: Bristol Classical Press), 163-71.
- (1996), “Virgil: A Paradoxical Poet?”, *PLLS* 9, 103-21.
- (1998), *Virgil* (Oxford: Oxford University Press).
- (2006), “Virgil's Ptolemaic Relations”, *JRS* 96, 25-41.
- Harrison, E. L. (1972), “Why Did Venus Wear Boots? Some Reflections on *Aeneid* 1.314 f.”, *PVS* 12, 10-25 (en P. Hardie, ed., *Virgil: Critical Assessments of Classical Authors*, 1999, vol. 4, 59-75, Londres: Routledge).
- (1979), “Snakes and Buskins”, *Eranos* 77, 51-56.

- (1980), “The Structure of the *Aeneid*: Observations on the Links Between the Books”, *ANRW* 31.2, 359-93.
- (1984), “The *Aeneid* and Carthage”, en T. Woodman & D. A. West (eds.), *Poetry and Politics in the Age of Augustus* (Cambridge: Cambridge University Press), 95-115.
- (1989), “The Tragedy of Dido”, *Échos du monde classique = Classical Views* 33, 1-21.
- Harrison, S. J. (1990), “Some Views of the *Aeneid* in the Twentieth Century”, en *Oxford Readings in Vergil's Aeneid* (Oxford: Oxford University Press), 1-20.
- (2007), *Generic Enrichment in Vergil and Horace* (Oxford: Oxford University Press).
- (2010), “*Sermones deorum*: Divine Discourse in Virgil's *Aeneid*”, en E. Dickey & A. Chahoud (eds.), *Colloquial and Literary Latin* (Cambridge: Cambridge University Press), 266-78.
- Haslam, M. (1992), “Hidden Signs: Aratus *Diosemeiai* 46ff., Vergil *Georgics* 1.424ff.”, *HSPH* 94, 199-204.
- Haurly, A. (1955), *L'ironie et l'humour chez Ciceron* (Leiden: Brill).
- Heckel, H. (1998), *Das Widerspenstige zähmen: Die Funktion der militärischen und politischen Sprache in Vergils Georgica* (Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier).
- (2009), “Was ist Ironie?”, en R. F. Gleis (ed.), *Ironie: griechische und lateinische Fallstudien* (Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier), 15-31.
- Heinze, R. (1915), *Virgils Epische Technik* (3^a ed., Leipzig: Teubner).
- Hejduk, J. (2009), “Jupiter's *Aeneid*: *Fama* and *Imperium*”, *ClAnt* 28, 279-327.
- Henderson, J. (1998), “Virgil's Third *Eclogue*: How do You Keep an Idiot in Suspense?”, *CQ* 48, 213-28.
- Hendrickson, G. L. (1926), “Cicero's Correspondence with Brutus and Calvus on Oratorical Style”, *AJPh* 47, 234-58.
- Hendry, M. (1995), “When Goats Look Askance: An Animal Husbandry Joke in Virgil (*Ecl.* 3, 8-9)”, *LCM* 20, 51-52.
- Herescu, N. I. (1957), “Le souvenir d'une berceuse dans la IV^e églogue de Virgile”, *Orpheus* 4, 125-30.
- Heuzé, P. (1985), *L'image du corps dans l'oeuvre de Virgile* (Roma: École française de Rome).
- Hewitt, J. W. (1929), “Humor in Homer and in Vergil”, *CW* 22, 169-72, 177-81.
- Hightet, G. (1949), *The Classical Tradition: Greek and Roman Influences on Western Literature* (Nueva York: Oxford University Press).

- (1962), *The Anatomy of Satire* (Londres: Oxford University Press).
- (1972), *The Speeches in Vergil's Aeneid* (Princeton: Princeton University Press).
- Hilberg, I. (1899), "Ist die Ilias Latina von einem Italicus verfasst oder einem Italicus gewidmet?", *WS* 21, 264-305.
- (1900), "Nachtrag zur Abhandlung 'Ist die Ilias Latina von einem Italicus verfasst oder einem Italicus gewidmet?'" *WS* 22, 317-18.
- Hinds, S. (1998), *Allusion and Intertext: Dynamics of Appropriation in Roman Poetry* (Cambridge: Cambridge University Press).
- Hobbes, T. (1640), *The Elements of Law Natural and Politic* (reed. de 1969, Londres: F. Cass).
- Hofmann, H. (1985), "Ein Aratpapyrus bei Vergil", *Hermes* 113, 468-80.
- Hofmann, J. B. (1951), *Lateinische Umgangssprache* (3ª ed., Heidelberg: C. Winter).
- Holt, P. (1980), "Aeneid V: Past and Future", *CJ* 75, 110-21.
- Holzberg, N. (2006), *Vergil: Der Dichter und sein Werk* (Múnich: C. H. Beck).
- Hopkinson, N. (1988), *A Hellenistic Anthology* (Cambridge: Cambridge University Press).
- Horsfall, N. (ed.) (1995), *A Companion to the Study of Virgil* (Leiden: Brill).
- Horstmann, A. E.-A. (1976), *Ironie und Humor bei Theokrit* (Meisenheim: A. Hain).
- Hubbard, T. K. (1995), "Allusive Artistry and Vergil's Revisionary Program: *Eclogues* 1-3", *MD* 34, 37-67.
- (1998), *The Pipes of Pan: Intertextuality and Literary Filiation in the Pastoral Tradition from Theocritus to Milton* (Ann Arbor: University of Michigan Press).
- Hudson-Williams, A. (1980), "Some Passages in Virgil's *Eclogues*", *CQ* 30, 124-32.
- Hunink, V. & D. van den Broek (2010), "*Stans pede in uno* (Horace S. 1.4.10)", *Mnemosyne* 63, 272-75.
- Hunt, P. (ed.) (1996), *International Companion Encyclopedia of Children's Literature* (Londres: Routledge).
- Hunter, R. (1989), "Bulls and Boxers in Apollonius and Vergil", *CQ* 39, 557-61.
- (1993), *The Argonautica of Apollonius: Literary Studies* (Cambridge: Cambridge University Press).
- (1996), *Theocritus and the Archaeology of Greek Poetry* (Cambridge: Cambridge University Press).

- (1999), *Theocritus: A Selection* (Cambridge: Cambridge University Press).
- Hutcheon, L. (1985), *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms* (Nueva York: Methuen).
- (1995), *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony* (Londres: Routledge).
- Hutcheson, F. (1750), *Reflections upon Laughter* (Glasgow: R. Urie).
- Hutchinson, G. O. (1988), *Hellenistic Poetry* (Oxford: Clarendon Press).
- Instone, S. (2006), "Humour in Virgil", en M. Brown *et al.* (eds.), *Theōi dōron: Essays by Past Pupils in Honour of Theo Zinn for his 84th Birthday* (Leominster: Gracewing), 63-71.
- Jackson, C. N. (1914), "Molle atque facetum: Horace, Satires, 1, 10, 44", *HSPH* 25, 117-38.
- Jackson Knight, W. F. (1966), *Roman Vergil* (3^a ed., Harmondsworth: Penguin).
- Jacques, J.-M. (1960), "Sur un acrostiche d'Aratos", *REA* 62, 48-61.
- Janko, R. (1994), *The Iliad: A Commentary, Vol. 4: Books 13-16* (Cambridge: Cambridge University Press).
- Jardon, D. (1988), *Du comique dans le texte litteraire* (Bruselas: De Boeck).
- Jenkyns, R. (1989), "Virgil and Arcadia", *JRS* 79, 26-39.
- (1992), "Pastoral", en *The Legacy of Rome: A New Appraisal* (Oxford: Oxford University Press), 151-75.
- (1998), *Virgil's Experience: Nature and History; Times, Names and Places* (Oxford: Clarendon Press).
- (2005), "Epic and Other Genres in the Roman World", en J. M. Foley (ed.), *A Companion to Ancient Epic* (Oxford: Blackwell), 562-73.
- Johnson, W. R. (1976), *Darkness Visible: A Study of Vergil's Aeneid* (Berkeley: University of California Press).
- Johnston, P. A. (1980), *Vergil's Agricultural Golden Age: A Study of the Georgics* (Leiden: Brill).
- Kant, I. (1790), *Kritik der Urteilskraft* (Berlín: Libau; reed. de 1922, Leipzig: F. Meiner).
- Katz, J. T. (2007), "An Acrostic Ant Road in *Aeneid* 4", *MD* 59, 77-86.
- Keith-Spiegel, P. (1972), "Early Conceptions of Humor: Varieties and Issues", en J. H. Goldstein & P. E. McGhee (eds.), *The Psychology of Humor* (Nueva York: Academic Press), 3-39.
- Kenney, E. J. (1983), "Virgil and the Elegiac Sensibility", *ICS* 8, 44-59.
- Kinsey, T. E. (1987), "Virgil, *Aeneid* VII.109-134", *PP* 42, 296-97.

- Knapp, C. (1917), “*Molle atque facetum*”, *AJPh* 38, 194-99.
- Knauer, G. N. (1979), *Die Aeneis und Homer: Studien zur poetischen Technik Vergils mit Listen der Homerzitate in der Aeneis* (2ª ed., Gotinga: Vandenhoeck & Ruprecht).
- (1981), “Vergil and Homer”, *ANRW* 2, 870-918.
- Knox, B. M. W. (1950), “The Serpent and the Flame: The Imagery of the Second Book of the *Aeneid*”, *AJPh* 71, 379-400.
- Knox, P. E. (1985), “Wine, Water and Callimachean Polemics”, *HSPH* 89, 107-19.
- (1986), *Ovid’s Metamorphoses and the Traditions of Augustan Poetry* (Cambridge: Cambridge Philological Society).
- Kossaifi, C. (2008), “Érudition et humour dans les idylles bucoliques de Théocrite”, *AC* 77, 41-59.
- Kraggerud, E. (1968), *Aeneisstudien* (Oslo: Universitetsforlaget).
- (2010), “Vergil’s Introduction to his Sixth Eclogue”, *SO* 84, 111-24.
- Kraus, W. (1980), “Vergils vierte Ekloge: Ein kritisches Hypomnema”, *ANRW* 2.31.1, 604-45.
- Kronenberg, L. (2000), “The Poet’s Fiction: Virgil’s Praise of the Farmer, Philosopher, and Poet at the End of *Georgics* 2”, *HSPH* 100, 341-60.
- (2009), *Allegories of Farming from Greece and Rome: Philosophical Satire in Xenophon, Varro and Virgil* (Cambridge: Cambridge University Press).
- Krostenko, B. (2001), *Cicero, Catullus, and the Language of Social Performance* (Chicago: University of Chicago Press).
- Kuipers, G. (2008), “The Sociology of Humor”, en V. Raskin (ed.), *The Primer of Humor Research* (Berlín: Mouton de Gruyter), 361-98.
- Kyriakou, P. (1996), “*Pergite Pierides*: Aemulatio in Vergil’s *Ecl.* 6 and 10”, *QUCC* 81, 147-57.
- La Penna, A. (1987), “Mecenate”, en F. Della Corte (ed.), *Enciclopedia virgiliana* (Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana), vol. 3, 410-14.
- Lada-Richards, I. (2006), “*Cum Femina Primum...*: Venus, Vulcan, and the Politics of Male *Mollitia* in *Aeneid* 8”, *Helios* 33, 27-72.
- Latta, R. (1999), *The Basic Humor Process: A Cognitive-Shift Theory and the Case against Incongruity* (Berlín: Mouton de Gruyter).
- Lausberg, H. (1960), *Handbuch der literarischen Rhetorik: Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, 2 vols. (Múnich: Max Hueber).
- Leach, E. W. (1966), “Nature and Art in Vergil’s Second *Eclogue*”, *AJPh* 87, 427-45.

- (1968), “The Unity of *Eclogue 6*”, *Latomus* 27, 13-32.
- (1974), *Virgil's Eclogues: Landscapes of Experience* (Ithaca: Cornell University Press).
- (1981), “*Georgics 2* and the Poem”, *Arethusa* 14, 35-48.
- (1997), “Venus, Thetis and the Social Construction of Maternal Behavior”, *CJ* 92, 347-71.
- Lee, G. (trad.) (1984), *Virgil: The Eclogues* (Harmondsworth: Penguin).
- Lee, M. O. (1989), *Death and Rebirth in Virgil's Arcadia* (Albany: State University of New York Press).
- (1996), *Virgil as Orpheus: A Study of the Georgics* (Albany: State University of New York Press).
- Lefcourt, H. M. (2001), *Humor: The Psychology of Living Buoyantly* (Nueva York: Kluwer Academic).
- Leumann, M., J. B. Hofmann & A. Szantyr (1977), *Lateinische Grammatik*, 2 vols. (Múnich: Beck).
- Lieberg, G. (1982), “Virgile et l'idée de poète créateur dans l'Antiquité”, *Latomus* 41, 255-84.
- Lipka, M. (2001), *Language in Virgil's Eclogues* (Berlín: Walter de Gruyter).
- Loupiac, A. (2003), “Notula vergiliana: Les coupes d'Alcimédon (*Buc.* III, 34-47), embleme des interrogations de Virgil?”, *BAGB* 2003, 130-35.
- Lyne, R. O. A. M. (1980), *The Latin Love Poets: From Catullus to Horace* (Oxford: Clarendon Press).
- (1987), *Further Voices in Virgil's Aeneid* (Oxford: Clarendon Press).
- (1989), *Words and the Poet: Characteristic Techniques of Style in Virgil's Aeneid* (Oxford: Clarendon Press).
- Lloyd, R. B. (1977), “Humor in the *Aeneid*”, *CJ* 72, 250-57.
- (1984), “Comico, Stile”, en F. Della Corte (ed.), *Enciclopedia virgiliana* (Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana), vol. 1, 853-55.
- MacDonald, D. (1960), *Parodies: An Anthology from Chaucer to Beerbohm—and After* (Londres: Faber & Faber).
- MacLennan, K. (2011), “Humour in Virgil”, *PVS* 27, 1-13.
- Macleod, M. D. (1964), “Humour in Virgil”, *PVS* 4, 53-67.
- Makowski, J. F. (1985), “*Georgic 3.41*: A Vergilian Word-Play at the Expense of Maecenas”, *Vergilius* 31, 57-58.
- Mandler, J. (1979), “Categorical and Schematic Organization in Memory”, en C. R. Puff (ed.), *Memory Organization and Structure* (Nueva York: Academic Press), 259-99.

- Marangoni, C. (2002), “*Tua, Maecenas, haud mollia iussa*: Materiali e appunti per la storia di un *topos* proemiale”, *Incontri triestine di filologia classica* 2, 77-90.
- Marinčič, M. (2001), “Der Weltaltermythos in Catulls Peleus-Epos (C. 64), der Kleine Herakles (Theokr. *Id.* 24) und der römische ‘Messianismus’ Vergils”, *Hermes* 129, 484-504.
- Maróti, E. (1987a), “Die Parodie bei Vergil”, *ACD* 23, 57-61.
- (1987b), “Parodia”, en F. Della Corte (ed.), *Enciclopedia virgiliana* (Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana), vol. 3, 984.
- Marouzeau, J. (1931), “Virgile s’amuse”, *Hum(RES)* 7, 415-17.
- (trad.) (1947), *Térence: Heautontimoroumenos, Phormion* (Paris: Les Belles Lettres).
- Martin, M. W. (1983), “Humour and Aesthetic Enjoyment of Incongruities”, *British Journal of Aesthetics* 23, 74-85.
- Martin, R. (2007), *The Psychology of Humor: An Integrative Approach* (Burlington: Elsevier Academic Press).
- Martindale, C. (1997), “Green Politics: The *Eclogues*”, en *The Cambridge Companion to Virgil* (Cambridge: Cambridge University Press), 107-24.
- Marx, F. (1904-5), *C. Lucilii carminum reliquiae*, 2 vols. (Leipzig: Teubner).
- Matthaei, L. E. (1917), “The Fates, the Gods, and the Freedom of Man’s Will in the *Aeneid*”, *CQ* 11, 11-26.
- Mattingly, H. (1942), “Notes on Virgil”, *CR* 56, 18-20.
- (1947), “Virgil’s Fourth Eclogue”, *JWI* 10, 14-19.
- Maurach, G. (2008), “Über das Hirtengespräch in Vergils *Ecl.* 3”, *Philologus* 152, 230-45.
- Mayer, M. (1974), “*Quis fuit alter*: En torno a Verg. *ecl.* 3, 40”, *Durius* 2, 397-411.
- Mayer, R. (1983), “Missing Persons in the *Eclogues*”, *BICS* 30, 17-30.
- Mayor, J. E. B. (ed.) (1889), *Thirteen Satires of Juvenal* (4^a ed., Londres: Macmillan).
- McCarter, S. (2012), “The Forging of a God: Venus, the Shield of Aeneas, and Callimachus’s *Hymn to Artemis*”, *TAPhA* 142, 355-81.
- McGlashan, L. (2003), “Reversal and Epiphany in the Games of Anchises”, *Vergilius* 49, 42-68.
- McKay, K. J. (1972), “Frustration of Anticipation in Vergil, *Eclogue vi*?”, *Antichthon* 6, 53-59.

- McKeown, J. C. (1989), *Ovid, Amores: Text, Prolegomena and Commentary in Four Volumes. Vol. II: A Commentary on Book One* (Leeds: F. Cairns).
- McLennan, G. R. (1977), *Callimachus: Hymn to Zeus* (Roma: Edizioni dell'Ateneo e Bizzarri).
- Meliadò, C. (2010), "Proverbi e falsi proverbi in Teocrito", *PhilAnt* 3, 27-36.
- Mensching, E. (1970), "Die Interjektion *heus* in der *Aeneis*", *RhM* 113, 265-71.
- Meulder, M. (1996), "Virgile n'a-t-il pas écrit la IV^e Bucolique à la fin de 39 av. J.-C.?", *Latomus* 55, 815-28.
- Miles, G. B. (1977), "Characterization and the Ideal of Innocence in Theocritus' Idylls", *Ramus* 6, 139-64.
- (1980), *Virgil's Georgics: A New Interpretation* (Berkeley: University of California Press).
- Milner, G. (1972), "*Homo ridens*: Toward a Semiotic Theory of Humor and Laughter", *Semiotica* 5, 1-30.
- Miller, J. H. (1990), *Versions of Pygmalion* (Cambridge: Harvard University Press).
- Mindess, H. (1971), *Laughter and Liberation* (Los Angeles: Nash).
- Miniconi, P. (1962), "La joie dans l'*Énéide*", *Latomus* 21, 563-71.
- Moles, J. (1987), "The Tragedy and Guilt of Dido", en M. Whitby, P. Hardie & M. Whitby (eds.), *Homo viator: Classical Essays for John Bramble* (Bristol: Bristol Classical Press), 153-61.
- Monaco, G. (1972), *Il libro dei ludi* (2^a ed., Palermo: Palumbo).
- Monro, D. H. (1951), *Argument of Laughter* (Melbourne: Melbourne University Press).
- Monteleone, C. (1994), *Palaemon: L'ecloga III di Virgilio, lusus intertestuale ed esegesi* (Nápoles: Loffredo).
- Moore-Blunt, J. (1977), "Eclogue 2: Virgil's Utilisation of Theocritean Motifs", *Eranos* 75, 23-43.
- Moore, T. J. (1998), *The Theater of Plautus: Playing to the Audience* (Austin: University of Texas Press).
- Moralejo, J. L. (trad.) (2008), *Horacio: Sátiras, Epístolas, Arte poética* (Madrid: Gredos).
- Morgan, L. (1999), *Patterns of Redemption in Virgil's Georgics* (Cambridge: Cambridge University Press).
- Mørland, H. (1957), "Nisus, Euryalus und Andere Namen in der *Aeneis*", *SO* 33, 87-109.
- (1968), "'Horaz', 'Vergil' und Andere Gestalten in der *Aeneis*", *SO* 43, 57-67.

- Morley, N. (2007), "Civil War and Succession Crisis in Roman Beekeeping", *Historia* 56, 462-70.
- Morreall, J. (ed.) (1987), *The Philosophy of Laughter and Humor* (Albany: State University of New York Press).
- Moskalew, W. (1982), *Formular Language and Poetic Design in the Aeneid* (Leiden: Brill).
- Mountford, J. F. (1938), "Virgil, *Ecl.* IV, 23", *CR* 52, 54-55.
- Moya del Baño, F. (1993), "La sonrisa del *puer* en Virgilio (*E.* 4, 62): Apostillas a la interpretación de J. L. de la Cerda", *Helmantica* 44, 235-50.
- Muecke, D. C. (1969), *The Compass of Irony* (Londres: Methuen).
- (1970), *Irony* (Londres: Methuen).
- (1982), *Irony and the Ironic* (2ª ed., Londres: Methuen).
- Muecke, F. (1975), "Virgil and the Genre of Pastoral", *AUMLA* 44, 169-80.
- (1983), "Foreshadowing and Dramatic Irony in the Story of Dido", *AJPh* 104, 134-55.
- Mullens, H. G. (1968), "*Molle atque Facetum*", *PVS* 8, 49.
- Murgatroyd, P. (1984), "Amatory Hunting, Fishing and Fowling", *Latomus* 43, 362-68.
- Muse, K. (2007), "Sergestus and Tarchon in the *Aeneid*", *CQ* 57, 586-605.
- Nappa, C. (2002), "Cold-blooded Virgil: Bilingual Wordplay at *Georgics* 2.483-9", *CQ* 52, 617-20.
- Nelis, D. (2001a), "Apollonius and Virgil", en T. D. Papanghelis & A. Rengakos (eds.), *A Companion to Apollonius Rhodius* (Leiden: Brill), 237-59.
- (2001b), *Vergil's Aeneid and the Argonautica of Apollonius Rhodius* (Leeds: F. Cairns).
- Nelson, S. A. (1998), *God and the Land: The Metaphysics of Farming in Hesiod and Vergil* (Nueva York: Oxford University Press).
- Nerhardt, G. (1977), "Operationalization of Incongruity in Humour Research: A Critique and Suggestions", en A. J. Chapman & H. C. Foot (eds.), *It's a Funny Thing, Humour* (Oxford: Pergamon Press), 47-51.
- Nicoll, W. S. M. (1985), "Chasing Chimaeras", *CQ* 35, 134-39.
- Nisbet, R. G. M. (1978), "Virgil's Fourth *Eclogue*: Easterners and Westerners", *BICS* 25, 59-79 (en K. Volk, ed., *Vergil's Eclogues*, 2008, 155-88, Oxford: Oxford University Press).

- (1991), “The Style of Virgil’s *Eclogues*”, *PVS* 20, 1-14 (en K. Volk, ed., *Vergil’s Eclogues*, 2008, 48-63, Oxford: Oxford University Press).
- (2007), “Horace: Life and Chronology”, en S. J. Harrison (ed.), *The Cambridge Companion to Horace* (Cambridge: Cambridge University Press), 7-21.
- Nisbet, R. G. M. & M. Hubbard (1970), *A Commentary on Horace: Odes, book I* (Oxford: Clarendon press).
- Norden, E. (1903), *P. Vergilius Maro Aeneis Buch VI* (Leipzig: Teubner).
- (1913), *Agnostos Theos: Untersuchungen zur Formengeschichte religiöser Rede* (Leipzig: Teubner).
- (1915), *Ennius und Vergilius: Kriegsbilder aus Roms großer Zeit* (Leipzig: Teubner).
- (1924), *Die Geburt des Kindes: Geschichte einer religiösen Idee* (Leipzig: Teubner).
- Norricks, N. (1986), “A Frame-Theoretical Analysis of Verbal Humor: Bisociation as Schema Conflict”, *Semiotica* 60, 225-45.
- Northrup, M. D. (1983), “Vergil on the Birth of Poetry: A Reading of the Fourth Eclogue”, en C. Deroux (ed.), *Studies in Latin Literature and Roman History III* (Bruselas: Latomus), 111-25.
- Norwood, F. (1954), “The Tripartite Eschatology of *Aeneid* 6”, *CPh* 49, 15-26.
- O’Connor, W. V. & E. H. Behler (1993), “Irony”, en A. Preminger & T. V. F. Brogan (eds.), *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* (Princeton: Princeton University Press), 633-35.
- O’Hara, J. J. (1990), *Death and the Optimistic Prophecy in Vergil’s Aeneid* (Princeton: Princeton University Press).
- (1996), *True Names: Vergil and the Alexandrian Tradition of Etymological Wordplay* (Ann Arbor: University of Michigan Press).
- Ogle, M. B. (1916), “*Molle atque facetum*”, *AJPh* 37, 327-32.
- Olbrechts-Tyteca, L. (1974), *Le comique du discours* (Bruselas: Université de Bruxelles).
- Otis, B. (1964), *Virgil: A Study in Civilized Poetry* (Oxford: Clarendon Press).
- (1966), *Ovid as an Epic Poet* (Cambridge: Cambridge University Press).
- Otto, A. (1890), *Der Sprichwörter und Sprichwörtlichen Redensarten der Römer* (Leipzig: Teubner).
- Palmer, L. R. (1954), *The Latin Language* (Londres: Faber & Faber).
- Panayotakis, C. (2008), “Virgil on the Popular Stage”, en E. Hall & R. Wyles (eds.), *New Directions in Ancient Pantomime* (Oxford: Oxford University Press), 185-97.

- Parker, H. N. (1992), "Fish in Trees and Tie-dyed Sheep: A Function of the Surreal in Roman Poetry", *Arethusa* 25, 293-323.
- Parry, A. (1963), "The Two Voices of Virgil's *Aeneid*", *Arion* 2, 66-80.
- (1972), "The Idea of Art in Virgil's *Georgics*", *Arethusa* 5, 35-52.
- Pavlovskis, Z. (1976), "*Aeneid* V: The Old and the Young", *CJ* 71, 193-205.
- Pellizer, E. (1972), "Metremi proverbiali nelle *Opere e i giorni* di Esiodo", *QUCC* 13, 24-37.
- Perkell, C. G. (1989), *The Poet's Truth: A Study of the Poet in Virgil's Georgics* (Berkeley: University of California Press).
- (2002), "The Golden Age and Its Contradictions in the Poetry of Vergil", *Vergilius* 48, 3-39.
- Perret, J. (1965), *Virgile* (2^a ed., París: Hatier).
- Perutelli, A. (1995), "*Bucolics*", en N. Horsfall (ed.), *A Companion to the Study of Virgil* (Leiden: Brill), 27-62.
- Petersmann, G. (1977), "Zum Wettstreit der Hirten in Vergils III. Ekloge", *Hermes* 105, 202-8.
- Phillimore, J. S. (1917), "Virg. *Ecl.* IV. 62", *CR* 31, 23-24.
- Phillips, O. (1980), "*Aeole, namque tibi*", *Vergilius* 26, 18-25.
- Pichon, R. (1902), *De sermone amatorio apud latinos elegiarum scriptores* (París: Hachette).
- (1908), "Le jugement d'Horace sur Virgile", *RPh* 32, 64-65.
- Piddington, R. (1933), *The Psychology of Laughter* (Londres: Figurehead).
- Plaza, M. (2006), *The Function of Humour in Roman Verse Satire: Laughing and Lying* (Oxford: Oxford University Press).
- Pöschl, V. (1950), *Die Dichtkunst Virgils: Bild und Symbol in der Äneis* (Innsbruck: M. F. Rohrer).
- Powell, B. B. (1976), "*Poeta Ludens*: Thrust and Counter-Thrust in *Eclogue* 3", *ICS* 1, 113-21.
- Priestley, J. (1777), *A Course of Lectures on Oratory and Criticism* (Londres: J. Johnson).
- Putnam, M. C. J. (1962), "Unity and Design in *Aeneid* V", *HSPH* 66, 205-39.
- (1965a), *The Poetry of the Aeneid: Four Studies in Imaginative Unity and Design* (Cambridge: Harvard University Press).
- (1965b), "The Riddle of Damoetas (Virgil *Ecl.* 3, 104-105)", *Mnemosyne* 18, 150-54.
- (1970), *Virgil's Pastoral Art: Studies in the Eclogues* (Princeton: Princeton University Press).

- (1979), *Virgil's Poem of the Earth: Studies in the Georgics* (Princeton: Princeton University Press).
- Quinn, K. (1965), "The Fourth Book of the *Aeneid*: A Critical Description", *G&R* 12, 16-26.
- (1968), *Virgil's Aeneid: A Critical Description* (Londres: Routledge).
- Quint, D. (2001), "The Brothers of Sarpedon: Patterns of Homeric Imitation in *Aeneid* 10", *MD* 47, 35-66.
- Rabbie, E. (2007), "Wit and Humor in Roman Rhetoric", en W. Dominik & J. Hall (eds.), *A Companion to Roman Rhetoric* (Oxford: Blackwell), 207-17.
- Rand, E. K. (1931), *The Magical Art of Virgil* (Cambridge: Harvard University Press).
- Raskin, V. (1985), *Semantic Mechanisms of Humor* (Dordrecht: D. Reidel).
- Reckford, K. J. (1995), "Recognizing Venus: I, Aeneas Meets his Mother", *Arion* 3, 1-42.
- Reed, J. D. (2006), "Continuity and Change in Greek Bucolic between Theocritus and Virgil", en M. Fantuzzi & T. D. Papanghelis (eds.), *Brill's Companion to Greek and Latin Pastoral* (Leiden: Brill), 209-34.
- Reinhardt, K. (1938), *Das Parisurteil* (Fráncfort: Klostermann).
- Richard, P. (1951), *Virgile, auteur gai* (París: Magnard).
- Rivero García, L. (2009), "Nota crítica a Verg., *Aen.* V 162-163", *Emerita* 77, 331-35.
- Robson, J. (2006), *Humour, Obscenity and Aristophanes* (Tubinga: Narr).
- Rockwell, K. A. (1969), "Third Plural Perfect in *-ēre/-ērunt/-ērunt*", *CJ* 65, 27.
- Rodway, A. (1962), "Terms for Comedy", *Renaissance and Modern Studies* 6, 102-24.
- Roldán Pérez, A. (1984), "La égloga III: *Quaestiones* y *Status* retóricas", en *I Simposio virgiliano, conmemorativo del bimilenario de la muerte de Virgilio. Murcia, 18-22 de mayo de 1982* (Murcia: Universidad de Murcia), vol. 2, 481-91.
- Romano, E. & P. Fedeli (eds.) (1991-97), *Q. Orazio Flacco: Le opere*, 3 vols. (Roma: Istituto poligrafico e Zecca dello Stato).
- Rose, H. J. (1926), "Vergil and Plautus", *CR* 40, 62.
- (1942), *The Eclogues of Vergil* (Berkeley: University of California Press).
- Rose, M. A. (1993), *Parody: Ancient, Modern, and Post-Modern* (Cambridge: Cambridge University Press).
- Rosenmeyer, T. G. (1969), *The Green Cabinet: Theocritus and the European Pastoral Lyric* (Berkeley: University of California Press).

- Ross, D. O. (1975), *Backgrounds to Augustan Poetry: Gallus, Elegy and Rome* (Cambridge: Cambridge University Press).
- (1987), *Virgil's Elements: Physics and Poetry in the Georgics* (Princeton: Princeton University Press).
- Rothbart, M. (1976), "Incongruity, Problem-Solving, and Laughter", en A. J. Chapman & H. C. Foot (eds.), *Humour and Laughter: Theory, Research and Applications* (Londres: J. Wiley & Sons), 37-54.
- Rubio Fernández, L. (1968), "La lengua y el estilo de Virgilio", en *Actas del III Congreso Español de Estudios Clásicos* (Madrid: Sociedad Española de Estudios Clásicos), vol. 1, 355-75.
- (trad.) (1978), *Petronio: El Satiricón* (Madrid: Gredos).
- Ruch, W. (1998), "Sense of Humor: A New Look at an Old Concept", en *The Sense of Humor: Explorations of a Personality Characteristic* (Berlín: Mouton de Gruyter), 3-14.
- Rudd, W. J. N. (1957), "Libertas and facetus", *Mnemosyne* 10, 319-36.
- Rumelhart, D. E. (1984), "Schemata and the Cognitive System", en R. S. Wyer & T. K. Srull (eds.), *Handbook of Social Cognition* (Hillsdale: Erlbaum), vol. 1, 161-88.
- Rumpf, L. (1999), "Bukolische Nomina bei Vergil und Theokrit: Zur poetischen Technik des Eklogenbuchs", *RhM* 142, 157-75.
- Rundin, J. (2003), "The Epicurean Morality of Vergil's *Bucolics*", *CW* 92, 159-76.
- Russell, D. A. & M. Winterbottom (eds.) (1972), *Ancient Literary Criticism: The Principal Texts in New Translations* (Oxford: Clarendon Press).
- Russell, W. M. S. (1991), "A Funny Thing Happened...?: Humour in Greek and Roman Life, Literature and Theatre", en G. Bennett (ed.), *Spoken in Jest* (Sheffield: Sheffield Academic Press), 83-115.
- Rutherford, R. B. (1989), "Virgil's Poetic Ambitions in *Eclogue* 6", *G&R* 36, 42-50.
- (1995), "Authorial Rhetoric in Virgil's *Georgics*", en D. Innes, H. Hine & C. Pelling (eds.), *Ethics and Rhetoric: Classical Essays for Donald Russell on his Seventy-Fifth Birthday* (Oxford: Oxford University Press), 19-29.
- Sage, L. (2006), "Parody", en P. Childs & R. Fowler (eds.), *The Routledge Dictionary of Literary Terms* (Londres: Routledge), 166-67.
- Saint-Denis, E. de (1935), *Le rôle de la mer dans la poésie latine* (Lyon: Bosc Frères).
- (1946), "Graviter commotus (Virgile, *Enéide* I 126)", *Latomus* 5, 167-73.

- (1964), “Le sourire de Virgile”, *Latomus* 23, 446-63.
- (1968), “Mécène et la genèse des *Géorgiques*”, *REL* 46, 194-207.
- Sainte-Beuve, C.-A. (1857), *Étude sur Virgile* (París: Garnier).
- Savage, J. J. H. (1953), “The Riddle in Vergil’s Third Eclogue”, *CW* 47, 81-83.
- Scully, S. (2000), “Refining Fire in *Aeneid* 8”, *Vergilius* 46, 93-113.
- Schäfer, S. (1996), *Das Weltbild der Vergilischen Georgika in seinem Verhältnis zu De rerum natura des Lukrez* (Fráncfort: P. Lang).
- Scheid, J. (1987), “*Mensae paniceae*”, en F. Della Corte (ed.), *Enciclopedia virgiliana* (Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana), vol. 3, 485-86.
- Schiesaro, A. (1993), “Il destinatario discreto: Funzioni didascaliche e progetto culturale nelle *Georgiche*”, *MD* 31, 129-47.
- (1997), “The Boundaries of Knowledge in Virgil’s *Georgics*”, en T. Habinek & A. Schiesaro (eds.), *The Roman Cultural Revolution* (Cambridge: Cambridge Philological Society), 63-89.
- Schmid, W. (1983), *Vergil-Probleme* (Göppingen: Kümmerle).
- Schmidt, E. A. (1972), *Poetische Reflexion: Vergils Bukolik* (Múnich: Fink).
- (1975), “Arkadien: Abendland und Antike”, *A&A* 21, 36-57.
- (2001), “The Meaning of Vergil’s *Aeneid*: American and German Approaches”, *The Classical World* 94, 145-71.
- Schmidt, J.-U. (1994), “Die schneeweißen Arme der Venus: Zur Homer-Imitation in Vergils *Aeneis*”, *RhM* 137, 101-17.
- Schmidt, V. (1973), “Dans la chambre d’or de Vulcain (à propos de Virg. *En.* 8, 370 sqq.)”, *Mnemosyne* 26, 350-75.
- Schmiel, R. (1993), “Structure and Meaning in Theocritus 11”, *Mnemosyne* 46, 229-34.
- Scholl, R. (1989), “L’esclavage chez Théocrite”, *Index* 17, 19-28.
- Schopenhauer, A. (1818), *Die Welt als Wille und Vorstellung* (Leipzig: F. A. Brockhaus; reed. de 1912, Múnich: G. Müller).
- Schultz, C. E. (2003), “*Latet anguis in herba*: A Reading of Vergil’s Third Eclogue”, *AJPh* 124, 199-224.
- Schultz, T. (1976), “A Cognitive-Developmental Analysis of Humour”, en A. J. Chapman & H. C. Foot (eds.), *Humour and Laughter: Theory, Research and Applications* (Londres: J. Wiley & Sons), 11-36.
- Seaton, R. C. (1893), “Virgil, *Ecl.* IV. 60-63”, *CR* 7, 199-200.
- Segal, C. (1967), “Vergil’s *Caelatum Opus*: An Interpretation of the Third Eclogue”, *AJPh* 88, 279-308.
- (1969), “Vergil’s Sixth Eclogue and the Problem of Evil”, *TAPhA* 100, 407-35.

- (1981a), “Art and the Hero: Participation, Detachment, and Narrative Point of View in *Aeneid* 1”, *Arethusa* 14, 67-83.
- (1981b), *Poetry and Myth in Ancient Pastoral: Essays on Theocritus and Virgil* (Princeton: Princeton University Press).
- (1990), “Dido’s Hesitation in *Aeneid* 4”, *CW* 84, 1-12.
- Segal, E. (2001), *The Death of Comedy* (Cambridge: Harvard University Press).
- Serra Zanetti, P. (1987), “Morte”, en F. Della Corte (ed.), *Enciclopedia virgiliana* (Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana), vol. 3, 589-601.
- Sikes, E. E. (1940), “The Humour of Homer”, *CR* 54, 121-27.
- Skinner, Q. (2004), “Hobbes and the Classical Theory of Laughter”, en L. Foisneau & T. Sorell (eds.), *Leviathan after 350 Years* (Oxford: Clarendon Press), 139-66.
- Skutsch, F. (1901), *Aus Vergils Frühzeit* (Leipzig: Teubner).
- (1906), *Gallus und Vergil (Aus Vergils Frühzeit, Zweiter Teil)* (Leipzig: Teubner).
- Skutsch, O. (1956), “Zu Vergils Eklogen”, *RhM* 99, 193-201.
- (1970), “The Original Form of the Second *Eclogue*”, *HSPH* 74, 95-99.
- (ed.) (1985), *The Annals of Q. Ennius* (Oxford: Clarendon Press).
- Smith, P. L. (1970), “Vergil’s *Avena* and the Pipes of Pastoral Poetry”, *TAPhA* 101, 497-510.
- Smolenaars, J. J. L. (2004), “A Disturbing Scene from the Marriage of Venus and Vulcan: *Aeneid* 8.370-415”, *Vergilius* 50, 96-107.
- Snell, B. (1945), “Arkadien: Die Entdeckung einer geistigen Landschaft”, *A&A* 1, 26-41.
- Snodgrass, R. E. (1956), *Anatomy of the Honey Bee* (Ithaca: Comstock).
- Somerville, T. (2010), “Note on a Reversed Acrostic in Vergil *Georgics* 1.429-33”, *CPh* 105, 202-9.
- Soubiran, J. (1966), *L’élision dans la poésie latine* (Paris: Klincksieck).
- Sowa, C. A. (1984), *Traditional Themes and the Homeric Hymns* (Chicago: Bolchazy-Carducci).
- Spaltenstein, F. (ed.) (2002-5), *Commentaire des Argonautica de Valérius Flaccus*, 3 vols. (Bruselas: Latomus).
- Spencer, H. (1860), “The Physiology of Laughter”, *Macmillan’s Magazin* 1, 395-402.
- Spofford, E. W. (1969), “Theocritus and Polyphemus”, *AJPh* 90, 22-35.
- (1981), *The Social Poetry of the Georgics* (Nueva York: Arno Press).

- Springer, C. (1983), "Aratus and the Cups of Menalcas: A Note on *Eclogue* 3.42", *CJ* 79, 131-34.
- Spurr, M. S. (1986), "Agriculture and the *Georgics*", *G&R* 33, 164-86.
- Steuart, E. M. (1926), "*Qui non risere parenti*", *CR* 40, 156.
- Stewart, Z. (1959), "The Song of Silenus", *HSPH* 64, 179-205.
- Suls, J. (1972), "A Two-Stage Model for the Appreciation of Jokes and Cartoons: An Information-Processing Analysis", en J. H. Goldstein & P. E. McGhee (eds.), *The Psychology of Humor* (Nueva York: Academic Press), 81-100.
- (1983), "Cognitive Processes in Humor Appreciation", en J. H. Goldstein & P. E. McGhee (eds.), *Handbook of Humor Research* (Nueva York: Springer), vol. 1, 39-57.
- Taladoire, B. A. (1956), *Essai sur le comique de Plaute* (Mónaco: Éditions de L'Imprimerie Nationale de Monaci).
- Tarn, W. W. (1932), "Alexander Helios and the Golden Age", *JRS* 22, 135-60.
- Tarrant, R. J. (1997), "Poetry and Power: Virgil's Poetry in Contemporary Context", en C. Martindale (ed.), *The Cambridge Companion to Virgil* (Cambridge: Cambridge University Press), 169-87.
- Thibodeau, P. (2001), "The Old Man and his Garden (Verg. *Georg.* 4, 116-148)", *MD* 47, 175-95.
- (2011), *Playing the Farmer: Representations of Rural Life in Virgil's Georgics* (Berkeley: University of California Press).
- Thomas, R. F. (1982), *Lands and Peoples in Roman Poetry: The Ethnographical Tradition* (Cambridge: Cambridge Philological Society).
- (1983), "Virgil's Ecphrastic Centerpieces", *HSPH* 87, 175-84.
- (1985), "From *Recusatio* to Commitment: The Evolution of the Virgilian Programm", *PLLS* 5, 61-73.
- (1986), "Virgil's *Georgics* and the Art of Reference", *HSPH* 90, 171-98.
- (1993), "Callimachus Back in Rome", en M. A. Harder, R. F. Regtuit & G. C. Wakker (eds.), *Callimachus* (Groningen: Egbert Forsten), 197-215.
- (1995), "*Vestigia ruris*: Urbane rusticity in Virgil's *Georgics*", *HSPH* 97, 197-214.
- (1998), "Voice, Poetics and Virgil's Sixth *Eclogue*", en J. Jasanoff, H. C. Melchert & L. Oliver (eds.), *Mír Curad: Studies in Honor of Calvert Watkins* (Innsbruck: Institut für Sprachwissenschaft, University of Innsbruck), 669-76.

- (2001), *Virgil and the Augustan Reception* (Cambridge: Cambridge University Press).
- Thome, G. (1986), “Die Begegnung Venus-Aeneas im Wald vor Karthago (*Aen.* 1, 314-417): Ein Beitrag zur vergilischen Venus-Konzeption. Stammutter und/oder Liebesgöttin?”, *Latomus* 45, 43-68.
- Thornton, B. (1988), “A Note on Vergil *Eclogue* 4.42-45”, *AJPh* 109, 226-28.
- Thuillier, J.-P. (1987), “*Auriga/agitator*: De simples synonymes?”, *RPh* 61, 233-37.
- (2004), “Du cocher à l’âne”, *RPh* 78, 311-14.
- Timpanaro, S. (1967), “Note a interpreti virgiliani antichi”, *RFIC* 95, 428-45.
- (1994), *Nuovi contributi di filologia e storia della lingua latina* (Bologna: Pàtron).
- Todd, O. J. (1945), “Charon the *Portitor*”, *CPh* 40, 243-47.
- Toohy, P. (1992), *Reading Epic: An Introduction to the Ancient Narratives* (Londres: Routledge).
- Tracy, S. V. (2003), “Palaemon’s Indecision”, en P. Thibodeau & H. Haskell (eds.), *Being There Together: Essays in Honor of Michael C. J. Putnam on the Occasion of His Seventieth Birthday* (Afton: Afton Historical Society Press), 66-77.
- Traina, A. (1965), “*Si numquam fallit imago*: Riflessioni sulle Bucoliche e l’epicureismo”, *A&R* 10, 72-78 (en *Poeti latini (e neolatini): Note e saggi filologici*, 1986, vol. 1, 163-74, Bologna: Pàtron).
- (1999), “*Amor omnibus idem*: Contributi esegetici a Virgilio, *georg.* 3, 209-283”, *BStudLat* 29, 441-58.
- Treggiari, S. (1991), *Roman Marriage: Iusti Coniuges from the Time of Cicero to the Time of Ulpian* (Oxford: Clarendon Press).
- Van de Woestijne, P. (1929), “*Haud mollia iussa* (Virg. *Georg.*, III, 41)”, *RBPh* 8, 523-30.
- Van Sickle, J. B. (1975), “Epic and Bucolic (Theocritus, *Id.* VII; Virgil, *Ecl.* I)”, *QUCC* 19, 45-72.
- (1978), *The Design of Virgil’s Bucolics* (Roma: Edizioni dell’Ateneo e Bizzarri).
- Veremans, J. (1969), *Éléments symboliques dans la III^e Bucolique de Virgile: Essai d’interprétation* (Bruselas: Latomus).
- Vidal, J. L. (2012), “*Fragmenta poeticae*: Poesía narrativa de Ennio a Virgilio”, *Paideia* 67, 571-90.
- Vlastos, G. (1987), “Socratic Irony”, *CQ* 37, 79-96.

- Vogt, E. (1967), "Das Akrostichon in der griechischen Literatur", *A&A* 13, 80-95.
- Volk, K. (2002), *The Poetics of Latin Didactic: Lucretius, Vergil, Ovid, Manilius* (Oxford: Oxford University Press).
- (2008a), "Scholarly Approaches to the *Eclogues* since the 1970s", en *Vergil's Eclogues* (Oxford: Oxford University Press), 1-15.
- (2008b), "Scholarly Approaches to the *Georgics* since the 1970s", en *Vergil's Georgics* (Oxford: Oxford University Press).
- (2012), "Letters in the Sky: Reading the Signs in Aratus' *Phaenomena*", *AJPh* 133, 209-40.
- Von Albrecht, M. (1994), *Geschichte der römischen Literatur: Von Andronicus bis Boethius*, 2 vols. (2ª ed., Múnich: Saur).
- Waern, I. (1960), "Greek Lullabies", *Eranos* 58, 1-8.
- Walde, A. & J. B. Hofmann (1938-56), *Lateinisches etymologisches Wörterbuch*, 3 vols. (3ª ed., Heidelberg: C. Winter).
- Wallace-Hadrill, A. (1982), "The Golden Age and Sin in Augustan Ideology", *Past & Present*, 19-36.
- Watson, A. (1991), *Studies in Roman Private Law* (Londres: Hambledon Press).
- Watson, L. (ed.) (2003), *A Commentary on Horace's Epodes* (Oxford: Oxford University Press).
- Watson, P. A. (1995), *Ancient Stepmothers: Myth, Misogyny, and Reality* (Leiden: Brill).
- West, D. A. (1989), "The *Aeneid* and the Translator", *Vergilius* 35, 31-46.
- (1998), "The End and the Meaning: *Aeneid* 12.791-842", en H.-P. Stahl & E. Fantham (eds.), *Vergil's Aeneid: Augustan Epic and Political Context* (Londres: Duckworth), 303-18.
- West, M. L. (ed.) (1978), *Hesiod: Works and Days* (Oxford: Clarendon Press).
- White, P. (1978), "*Amicitia* and the Profession of Poetry in Early Imperial Rome", *JRS* 68, 74-92.
- (1993), *Promised Verse: Poets in the Society of Augustan Rome* (Cambridge: Harvard University Press).
- Wigodsky, M. (1972), *Vergil and Early Latin Poetry* (Wiesbaden: Steiner).
- Wilhelm, R. M. (1988), "Cybele: The Great Mother of Augustan Order", *Vergilius* 34, 77-101.
- Wilkinson, L. P. (1969), *The Georgics of Virgil: A Critical Survey* (Londres: Cambridge University Press).
- Wilner, O. L. (1942), "Humor in Vergil's *Aeneid*", *CW* 36, 93-94.

- Wiltshire, S. F. (1999), "The Man Who Was Not There: Aeneas and Absence in *Aeneid* 9", en C. G. Perkell (ed.), *Reading Vergil's Aeneid: An Interpretive Guide* (Norman: University of Oklahoma Press), 162-77.
- Williams, C. A. (1999), *Roman Homosexuality: Ideologies of Masculinity in Classical Antiquity* (Oxford: Oxford University Press).
- Williams, G. (1968), *Tradition and Originality in Roman Poetry* (Oxford: Clarendon Press).
- (1980), *Figures of Thought in Roman Poetry* (New Haven: Yale University Press).
- (1983), *Technique and Ideas in the Aeneid* (New Haven: Yale University Press).
- Williams, R. D. (1964), "The Sixth Book of the *Aeneid*", *G&R* 11, 48-63.
- (1967), "The Purpose of the *Aeneid*", *Antichthon* 1, 29-41 (en S. J. Harrison, ed., *Oxford Readings in Vergil's Aeneid*, 1990, 21-36, Oxford: Oxford University Press).
- (1970), "Virgil's Underworld: The Opening Scenes", *PVS* 10, 1-7.
- (1987), *The Aeneid* (Londres: Allen & Unwin).
- Wills, J. (1993), "Virgil's *Cuium*", *Vergilius* 39, 3-11.
- (1998), "Divided Allusion: Virgil and the *Coma Berenices*", *HSPH* 98, 277-305.
- Wimmel, W. (1960), *Kallimachos in Rom: Die Nachfolge seines apologetischen Dichtens in der Augusteerzeit* (Wiesbaden: Steiner).
- Wlosok, A. (1967), *Die Göttin Venus in Vergils Aeneis* (Heidelberg: C. Winter).
- (1973), "Vergil in der neueren Forschung", *Gymnasium* 80, 129-51.
- (1976), "Vergils Didotragödie: Ein Beitrag zum Problem des Tragischen in der *Aeneis*", en H. Görgemanns & E. A. Schmidt (eds.), *Studien zum antiken Epos* (Meisenheim: A. Hain), 228-50.
- Woodman, A. J. (1997), "The Position of Gallus in *Eclogue* 6", *CQ* 47, 593-97.
- Wormell, D. E. W. (1960), "The Riddles in Virgil's Third Eclogue", *CQ* 10, 29-32.
- Wyer, R. S. & J. E. Collins (1992), "A Theory of Humor Elicitation", *Psychological Review* 99, 663-88.
- Yardley, J. C. (1981), "Evander's *altum limen*: Virgil *Aen.* 8.461-2", *Eranos* 79, 147-48.
- Zanker, A. T. (2011), "Some Thoughts on the Term 'Pessimism' and Scholarship on the *Georgics*", *Vergilius* 57, 83-100.

- Zinn, E. (1960), "Elemente des Humors in der augusteischen Dichtung", *Gymnasium* 67, 41-56, 152-55.
- Ziolkowski, J. M. (1998), "Obscenity in the Latin Grammatical and Rhetorical Tradition", en *Obscenity: Social Control and Artistic Creation in the European Middle Ages* (Leiden: Brill), 41-59.
- Ziolkowski, T. (2004), *Hesitant Heroes: Private Inhibition, Cultural Crisis* (Ithaca: Cornell University Press).
- Ziv, A. (ed.) (1988), *National Styles of Humor* (Nueva York: Greenwood Press).