

PRÓLOGO

El presente estudio constituye una investigación modélica sobre un tema difícil de abordar tanto por la amplitud del objeto en sí como por las distintas implicaciones que su análisis en profundidad requiere y exige. La naturaleza —no ya en Virgilio, sino en la Antigüedad Clásica, que le sirve de marco— plantea una muy amplia serie de cuestiones de muy diversa índole, ante las que el filólogo clásico la mayoría de las veces se detiene sin atreverse a penetrar. Prueba de ello es el fragmento 123 de Heráclito (φύσις κρύπτεσθαι φιλεῖ), para el que el filósofo Pierre Hadot, en su libro *Le voile d'Isis. Essai sur l'histoire de l'idée de Nature* (Paris, 2004) ha propuesto cinco interpretaciones y traducciones diferentes. Juan Carlos Villalba Saló ni se ha arredrado ni ha retrocedido ante semejante tarea, sino que se ha enfrentado a ella circunscribiendo muy bien su campo de estudio, delimitando su concepto del mismo, la organización y distribución de los motivos, fuentes, tradición, métrica, sintaxis, fonosintaxis, onomatopeyas, tropos y figuras, que en la *Eneida* virgiliana aparecen, iluminándolas siempre a partir del profundo y exhaustivo conocimiento de los textos, el dominio de una vasta y pertinente bibliografía en muy distintas lenguas, toda ella leída y no solo citada, y exponiendo sus razonamientos con una elegante claridad, acorde con su cuidado estilo y coherente con una capacidad expositiva y argumentativa que nos permiten seguirlo, sin perdernos nunca, gracias a su ágil y sólida fluidez.

La madurez crítica, visible a lo largo de todo el trabajo, convierten este estudio en una aportación científica de primer orden, dado que supone una lectura imprescindible para todo aquel que quiera adentrarse en la función simbólica y poética de la naturaleza en el universo lingüístico y mental virgiliano, así como en sus modos y formas de representación. No hay cuestión central, lateral o colateral que no haya sido debidamente tratada aquí. Lo que manifiesta, además de una altísima formación filológica, una extensa cultura y un sólido criterio, basado en el contacto directo con las fuentes y la bibliografía, además de un perfecto dominio de las distintas disciplinas orgánicas de la especialidad, como demuestra tanto el análisis de los aspectos formales, de tanta importancia en la escritura virgiliana, como de las *realia*, que nunca se dejan aquí fuera de consideración. Solo el cuidado que transparenta el índice ya es una prueba de la metodología empleada, y cada uno de los distintos apartados es una muestra clara de su evidente rigor, patente en el minucioso cuidado de hasta los más mínimos detalles, que, en la *Eneida* de Virgilio, desempeñan y cumplen una importante función, al

ser toda la obra un eje de continuas interrelaciones que recíprocamente proyectan luz tanto sobre el todo, como sobre sus distintas y diferentes partes, siendo estas a veces metonimias del todo y este, como el cilindro de las anamorfosis manieristas, que recoge lo que en principio parecen solo manchas sueltas que, al unir las, desvelan y revelan su significación. Por eso conviene insistir en el múltiple valor de este trabajo, que no se circunscribe a un solo sentido, sino que intenta explicarlos uno a uno y a todos ellos en su sistema y como sistema a la vez. De ahí que, además de reconocer su interés filológico, que es pero que muy alto, haya que subrayar también su valor hermenéutico, que lo tiene y mucho y que es una demostración más del modo en que el Dr. Villalba Saló se ha planteado la extensión y profundidad de su estudio, no renunciando a ni una sola de las diferentes materias que un análisis de tan amplio espectro como este se ve obligado a tener en cuenta y considerar.

Si, como indica Senis, el término *natura* en toda la obra virgiliana solo aparece, como tal, ocho veces y, en la *Eneida*, una sola vez (en X 336-337), se comprenderá que —por tentados que, como filólogos, estemos a estudiar las cosas desde su verbalización— en este caso eso solo no basta. De ahí que el método seguido aquí sea el de —a partir de un *corpus* de motivos asociados «a la tempestad, el árbol, la luz, la noche, la caza, el bosque, los animales y la montaña»— encontrar el significado simbólico que en la *Eneida* Virgilio les asigna. Es, pues, pero no solo, un estudio de determinados elementos del paisaje y de su simbólica función: es mucho más que eso, porque aporta una tipología de las descripciones, distinguiendo —como la misma Antigüedad Clásica ya hacía— entre *topographia* y *topothesis*, viendo su relación con la éfrasis y la representación plástica de la naturaleza, observando el tratamiento retórico dado a la misma, sus implicaciones metapoéticas y sus efectos en la emotividad, así como la metaforización del propio texto.

La contraposición *cosmos/caos*, tan profundamente arraigada en el sistema mental primitivo, tiene su correspondencia en la contraposición *locus amoenus/locus horridus*, como la tempestad, un tópico de la épica, es utilizada —como el fuego, los terremotos y las erupciones volcánicas— a modo de representación de la naturaleza desbocada frente a la naturaleza serena y, por lo tanto, como símil del caos. Virgilio no es original en esto: sigue una tradición, que Villalba Saló reconstruye, indicando sus fuentes y mostrando también tanto las metáforas como los elementos de destrucción (vientos, agua, tierra, rayo, roca, etc.) de los que el poeta se sirve, analizándolos tanto en el plano narrativo como en el de las imágenes, y siguiéndolos incluso en su pervivencia en la posteridad. Pero no se conforma con ello y señala también la función simbólica desempeñada en la *Eneida* por el árbol y el bosque y sus consiguientes alegorizaciones y metonimias, algunas de ellas altamente productivas y que permiten comprender el imaginario religioso, cultural y mental del autor, insistiendo en el valor de un término como *umbra* y lo que representa en el *Schriftum* virgiliano: porque —y este es uno de los aspectos más significativos de este imponente análisis y de esta exhaustiva

investigación— la argumentación, por ceñida que esté a los detalles, y lo está siempre, nunca pierde de vista el sentido total de la obra, a la que continuamente se refiere, conectando los distintos vasos comunicantes entre la información que un determinado motivo o elemento ofrece y su significado y función tanto en el conjunto de la obra como en sus relaciones con todos los demás. En la *Eneida* todo tiene relación con todo y eso es —en último extremo— lo que esta fundamentada monografía pretende subrayar, y, desde luego, lo consigue, porque no es esta una investigación al uso, realizada dentro de unos límites temporales precisos, exigidos por un contrato o una beca, sino que se ve que ha sido hecha siguiendo un único impulso: el de su propia exigencia y curiosidad intelectual. Y ello es algo que el lector admira, y advierte: que su autor se ha enfrentado a una cuestión amplia, que implica otros muchos saberes y cuestiones no solo filológicas; que le ha dedicado todo el tiempo necesario para poder profundizar hasta dominar por completo su objeto de estudio; que ha sido capaz de fijar la metodología adecuada para ello; y que su resultado no podía ser otro que el que es: un texto imprescindible para todo aquel que quiera conocer aspectos determinantes de la mentalidad y la poética virgilianas, de su épica y de su antropología religiosa y filosófica también, pues eso —más que ninguna otra cosa— es lo que este libro consigue precisar.

Estamos ante una investigación que podemos calificar como *modélica*, pues múltiplemente lo es, y su misma arquitectura lo muestra: nada queda aquí al albur ni al azar. Todo es analizado hasta sus últimas implicaciones y consecuencias. Nuestra lectura de Virgilio se enriquece así con una nueva visión, fruto del más riguroso método filológico y de la más exigente y actual hermenéutica. Felicito a los dos directores de este valiosísimo estudio: la Dra. Rosa María Marina Sáez y el Dr. José Antonio Beltrán Cebollada. Y agradezco a su autor que haya tenido la amabilidad de invitarme a acompañarlo en y con este breve prólogo que difícilmente pueda dar cuenta del sólido contenido de un libro tan bien pensado y escrito como este.

JAIME SILES

Universidad de Valencia, 9 de abril de 2021

NOTA GRATULATORIA

La presente publicación es el resultado de la revisión de mi tesis doctoral, defendida en abril de 2019. Deseo expresar mi agradecimiento a todos aquellos que la han hecho posible. En primer lugar, a mis directores de tesis —la doctora D.^a Rosa M.^a Marina y el doctor D. José Antonio Beltrán— por sus ideas, su diligente labor correctora, así como por su apoyo y confianza en este proyecto; sus sugerencias han mejorado este trabajo con la labor de la lima, la poda y el injerto. En segundo término, al doctor D. Jaime Siles por sus comentarios que han servido para enriquecer el texto y, especialmente, por la gentileza de prologar esta obra: nadie mejor que él podía hacerlo, desde su doble y reconocida vertiente de filólogo y poeta consagrado; reconocimiento que hago extensivo a los doctores D. José Javier Iso, D. Íñigo Ruiz Arzalluz, cuyas sabias observaciones he tenido en cuenta con el mayor esmero, y —muy en especial— a la doctora D.^a Cristina Martín Puente, a quien debo agradecer que haya compartido la ilusión por este proyecto desde su génesis hasta su conclusión.

Mi gratitud al CSIC, a los responsables de la colección Manuales y Anejos de *Emerita* y, en particular, a la doctora D.^a Matilde Conde, al doctor D. José Manuel Cañas y al doctor D. Pablo Toribio Pérez, gracias a los cuales esta publicación ve la luz. Así mismo, a los evaluadores del trabajo cuyas indicaciones han contribuido a mejorarlo y al editor, D. Enrique Barba Gómez. Por último, a mi familia —particularmente a Begoña— por su paciencia, generosidad (o resignación) al concederme un tiempo que les he robado, sometido a mi «encierro voluntario» durante largas veladas, *tacitae per amica silentia lunae* (*Aen.* II 255): *tantae molis erat* (*Aen.* I 33)... *inchoatam conficere rem*.

INTRODUCCIÓN

En la *Eneida* de Virgilio cada elemento anticipa el drama interior y refleja la conciencia del poeta respecto a las preocupaciones propias de las almas de sus personajes así como de su destino, inherente a los acontecimientos. Cada motivo —paisaje, amanecer, tarde, noche, atuendo y armas— cada gesto, movimiento e imagen se convierte en símbolo del alma. La cadencia de cada verso irradia su propia luz, brillos o matices de sentimiento. [...] Con esa luz parece poco más que una locura dudar de la ‘originalidad’ de Virgilio.¹ (Pöschl, 1970: 3-4)

1. VIRGILIO Y LA NATURALEZA

En el contexto de la inmensa bibliografía generada sobre Virgilio se ha convertido en un estereotipo señalar que la naturaleza está presente en sus poemas.² De esta manera constituye un lugar común la observación de que en las *Églogas* el paisaje proporciona el escenario ideal para el desarrollo argumental de los cantos propios de la poesía pastoril. Asimismo es habitual señalar que en las *Geórgicas* la naturaleza se convierte en protagonista al ser objeto de transformación por parte del hombre con una finalidad utilitarista. Y, finalmente, no menos frecuente es observar que en la *Eneida* este motivo proporciona un marco incomparable para las empresas de Eneas, además de constituir un paisaje espiritual.

Dada la trascendencia de la naturaleza en la obra del poeta mantuano, parece pertinente plantear un trabajo cuyo propósito es analizar todos los motivos ligados a este tema presentes en la *Eneida* e intentar ofrecer una visión de conjunto de los mismos, especialmente si tenemos en cuenta que, en este poema, la naturaleza adquiere un protagonismo inusitado dentro de la épica.

La presente monografía aborda la descripción, de la forma más precisa, de los distintos motivos naturales que aparecen en la *Eneida* además de analizar su simbología y función en el relato: no es un análisis de la naturaleza *per se*, sino de las imágenes que imagina el poeta inspirado en la experiencia, arte del mo-

¹ Las traducciones contenidas en esta publicación son propias excepto cuando se especifique al traductor.

² Pese a lo cual —como señala Senis en la entrada correspondiente de la EV (1987: 666)— la palabra *natura* sólo aparece en ocho ocasiones a lo largo de toda la obra de Virgilio y una sola en la *Eneida*: X 366-367.

mento, modelos literarios anteriores y convenciones poéticas. Estas imágenes, en manos de Virgilio, no constituyen un mero marco escénico o telón de fondo destinado a amenizar el relato, sino que obedecen a funciones más complejas: sirven para describir el pensamiento y emociones de los personajes, para determinar su carácter, anticipar el desarrollo de la acción, transmitir los mensajes de la propaganda augustea y plasmar la reflexión poética acerca del quehacer del propio autor.

La monografía está dividida en siete capítulos en cada uno de los cuales hemos buscado la mayor coherencia. Los dos primeros giran en torno a la «Tempestad», motivo que constituye la obertura de la *Eneida* y que, además, aparece de forma recurrente (sintagmática) a lo largo de todo el poema, pero no de la misma manera: en la primera parte (I-VI) se presenta en el plano de lo real y en la segunda (VII-XII) en el plano de la imaginación, por lo que abordamos su estudio de forma separada. En uno y otro caso, la «Tempestad» es el símbolo del caos, el Mal, las guerras civiles y la subversión en el marco de un universo en el que el orden humano es una consecuencia del natural. Además, en el segundo de estos capítulos se acomete el estudio de los elementos (viento, agua, tierra-roca, fuego, rayo) que comparten simbolismo (como agentes de la destrucción y el Mal) y técnica (polarización) con la Tempestad al igual que distintos personajes (Juno, Alecto, Mecencio, Turno o Eneas). No debemos olvidarnos de las metáforas de la destrucción (la siega, el granizo y la lluvia) que, como imagen de la guerra civil, se sirven del lenguaje propio de la literatura apocalíptica y profética.

El tercer capítulo aborda el significado de la Montaña y la Caverna concebidas como un par de opuestos cuyo primer elemento es el positivo —como sede de la divinidad— y el segundo el negativo —como hábitat de las fuerzas elementales—. La Caverna, en particular, presenta numerosos ejemplos a lo largo de todo el poema y siempre adquiere connotaciones negativas, como hábitat del Mal, destacando la cueva de Eolo, la de Dido y Eneas, Caco o Vulcano.

Por la misma razón Noche y Día también están planteados como un par de opuestos. Dentro del Día es importante subrayar el simbolismo de Aurora y su polisemia dado que alude a Venus, Augusto, pero también a Camilo. Al igual que ocurre en la leyenda de este héroe, Eneas está acompañado por Aurora en los momentos cruciales del poema, desarrollando una trayectoria «matutina», especialmente en su llegada al Lacio.

El mundo vegetal es el campo más fecundo que toca Virgilio en la toda la *Eneida*. He estudiado con detalle todos los árboles que aparecen en el poema, así como su función y significado. Destaca el papel que tienen determinados rituales como el del *Rex Nemorensis* que jalona todo el poema —tanto en el episodio de la rama de oro como en infinidad de pasajes— constituyendo una alusión continuada. Pero también es importante la aparición del árbol como símbolo de la divinidad, de la comunidad, como ídolo familiar o personal. Particularmente importante es el tratamiento que Virgilio realiza del bosque en sus cuatro variantes (*silva*, *lucus*, *nemus*, *saltus*), que no siempre funcionan en *uariatio*, especialmen-

te en la segunda parte del poema, sino en contextos diferentes; uno de los más significativos es el de la caza.

El capítulo referido al mundo animal comprende un análisis pormenorizado de todos los animales presentes en el poema, que aparecen unas veces en el plano de lo real y otras en el imaginario (así ocurre especialmente con la serpiente). La fauna de la *Eneida* es especialmente variada y reviste gran interés dado que contribuye decisivamente a la caracterización de los personajes, siguiendo la consabida técnica de la polarización. Importante también es su aparición en los prodigios para anticipar el discurrir de los acontecimientos.

Por último, el capítulo referido a la metapoética constituye una visión de los distintos motivos naturalistas concebidos como un sistema (el de la naturaleza) que representa a otro sistema (el de la literatura); es decir, actuando como una metalengua: el poeta metaforiza el texto, adoptando la forma de motivos naturales. Si bien este uso es habitual en el contexto poético de la época como medio para establecer un diálogo entre autores, debemos subrayar que en la *Eneida* es un componente que se extiende a muchos de los motivos estudiados: la tempestad, los cisnes y las abejas, la sombra, los árboles, el bosque, la fuente, la roca. Este diálogo expresa la reflexión acerca de las dificultades de adaptación de los géneros o la necesidad de fundar una nueva épica y, consiguientemente, del distanciamiento de Homero.

2. BREVE ESTADO DE LA CUESTIÓN

La *Eneida* es la obra cumbre de la literatura latina; esta condición ha hecho que haya sido estudiada desde los más variados ángulos ya en la Antigüedad; a pesar de esto, el interés por el papel que desempeña la naturaleza en el poema ha sido marginal. Ni siquiera estudios tan clásicos como los de Norden (1903) y Heinze (1993 [1903]) inciden en el tema: mientras el comentario al libro VI de Norden se centra especialmente en los elementos religiosos, Heinze fija su atención en las técnicas narrativas y discursivas. Así las cosas, los estudios referidos al ámbito de la naturaleza han ido enfocados a diversos aspectos que se pueden resumir en los siguientes ejes temáticos.

2.1. Buena parte de la investigación sobre la naturaleza parte de supuestos positivistas en la medida en que se centran, al menos, en la selección y clasificación de datos. Con esta metodología se ha estudiado la botánica presente en el poema por parte de Sargeant (1920). Por su parte, Anderson (1916) analizó la obra de Virgilio en función de las sensaciones: inventarió todos los pasajes en función de los sentidos a los que afectan (vista, tacto, gusto, olfato y oído), concluyendo —como era de esperar— que la vista es predominante en las descripciones virgilianas.

2.2. Un segundo grupo de estudios tiene en común el atender a la tipología de las descripciones que aparecen en el poema. Así Remington (1909: 178) observó que la *Eneida* entraña una enorme complejidad pues aúna elementos de variado carácter: es, a la vez, tragedia, elegía, épica, poesía nacional y alegoría, además de incluir abundantes elementos proféticos y folclóricos. Su conclusión es que todos esos ingredientes están cohesionados por una naturaleza, omnipresente, que desempeña un papel no menos importante que en las *Bucólicas* o *Geórgicas*. Reeker (1971) realiza un estudio de la écfrasis en la *Eneida*. Establece una taxonomía que incluye cinco tipos de paisaje: contaminación de modelos homéricos para la creación de una nueva imagen; recreación de la experiencia de la perspectiva del paisaje; progresión gradual de la descripción; manifestación del estado de ánimo del individuo reflejado en el paisaje; reproducción de cierta realidad (Reeker, 1971: 39).³ El estudio va dirigido al análisis de las técnicas de la écfrasis y llega a conclusiones consabidas: la originalidad de Virgilio no está en el tema sino en su tratamiento, en el enfoque; en este terreno la descripción del paisaje resulta esencial para la técnica épica y el discurso de Virgilio (*ibid.*: 176).

Mayor detenimiento requiere Witek (2006: 25-56), quien analizó la tipología de las descripciones y diferenció varios tipos de tratamiento. Según Witek (2006: 47), Virgilio se sirve del paisaje como un paradigma simbólico para expresar diferentes temas. En mi opinión, este esquema es asimilable al de «tópico», concepto que resume perfectamente el empleado por el autor alemán. Witek establece los siguientes esquemas: marco escénico (*Schauplatz*) o descripción neutra del paisaje; paisaje transmisor de emociones (*Stimmungsträger*: cf. Witek, 2006: 32), que es aquel que describe el estado de ánimo de los personajes; paisaje maldito (*Fluchhaltigen in der Landschaft*: cf. Witek, 2006: 52-57), para el que escoge como modelo la descripción del Etna (III 570-582) concordante con la de Polifemo (III 616-672). Witek (2006: 225) introduce también el concepto de «concentración o compactación», procedimiento empleado cuando se introducen elementos romanos anacrónicos como cuando Evandro muestra a Eneas los lugares de la futura Roma como si existieran realmente. Por último, hace especial énfasis en la Arcadia (2006: 189-231)⁴ como expresión de la Edad de Oro.

Finalmente, y en relación con el tema concreto del *locus horridus*, Malaspina (1991: 7-22) diferencia el paisaje dionisiaco, donde se respira el terror de una

³ El estudio de Reeker va dirigido al análisis de las técnicas de la écfrasis desde el punto de vista del lector y del protagonista: p. ej. descripción de la costa de Italia mientras los troyanos se acercan al puerto (III 206-245): de uno en uno van apareciendo los distintos elementos hasta llegar al núcleo central de la escena. Pero el autor alemán se centra más en la geografía o la topografía que en la naturaleza propiamente dicha; de este modo analiza el periplo (*ibid.*: 80-89), el catálogo (99-124) o el problema de la descripción realista (125-132).

⁴ *Arcas*, en sus diferentes formas, es una palabra que se repite en la *Eneida* 17 veces y que adopta un protagonismo especial en los libros VIII, X y XI.

epifanía divina —como dijo Pöschl (1963: 615-625)⁵— y el heroico, dotado de las mismas características, pero mitigadas y desprovisto del horror sacro y de la presencia divina. De esta manera, el paisaje heroico presenta los mismos elementos que el dionisiaco, pero, cuantitativamente, aparecen de forma atenuada. Malaspina (1991: 17) ejemplifica este último en la llegada de los troyanos al puerto natural en las costas de Libia (I 162-165).⁶

2.3. Un tercer aspecto al que los estudiosos han dedicado su atención desde la Antigüedad ha sido la topografía. Ya Servio (*ad Aen.* I 159) distinguía dos tratamientos de la naturaleza: la *topothesia* (*id est fictus secundum poeticam licentiam locus*) —que aplica al caso concreto del puerto de Cartago, descrito como Cartago Nova— y la topografía (*rei uerae descriptio*).⁷ Desde entonces la polémica acerca de si Virgilio describe lugares reales o imaginarios ha continuado lo cual se puede interpretar como prueba de la *euidencia* (*enargeia*) de su éfrasis.

Rhem (1932: 74-78) señaló que las numerosas descripciones topográficas de Virgilio podían reducirse a un escaso número de tipos; así la Cueva de la Sibila (VI 237-241) se describe de forma similar a los valles de Ansanto (VII 563-571) pues ambos son bocas del infierno. Lo mismo se puede decir del lago Averno (III 441-444) o de los bosques de la alta Albúnea (VII 81-84) donde el rey Latino consulta el oráculo de Fauno. Como dice Horsfall (1985: 197-198), todos estos lugares muestran rasgos comunes: oscuridad, emanaciones hediondas, aguas resonantes. Este autor abunda en la misma idea que Rhem: las descripciones de Virgilio derivan de patrones retóricos comunes.

Reeker (1971) también suscribe la tesis de Rhem (1932: 43-50, 65) acerca del carácter retórico de los paisajes de la *Eneida*: Virgilio describe en función de estereotipos e imita el color de los historiadores recogiendo sus tópicos excepto en casos muy concretos: p. ej. Cartago (I 418-429) donde representa la realidad histórica de la colonia romana recién fundada por César.

Albrecht (2012: 91) opina que a Virgilio le interesa menos la exactitud cartográfica que ofrecer una topografía espiritual. No debe sorprendernos, de todos modos, que podamos ver ecos continuos de la geografía que rodeaba al poeta. Della Corte (1972: 121-263) establece una distinción: opina que el paisaje de Italia (Campania), que Virgilio conocía, está descrito con realismo a diferencia de Troya y Cartago donde se perciben modelos retóricos (*ibid.*: 17, 48, 265): así

⁵ Pöschl (1963: 619) señala que el paisaje dionisiaco (*cf. Las Bacantes* de Eurípides vv. 116, 135-140, 874-879), caracterizado por la presencia de la naturaleza salvaje, la montaña y la gruta, se diferencia del *locus amoenus*; este último se manifiesta puro e intacto, paisaje vasto y salvaje, expresión de la fusión del proceso creativo del poeta con el enjambre de las Bacantes. Malaspina (1991: 20-21) señala como ejemplos de paisaje dionisiaco Catull. LXIII y de heroico *ecl.* X.

⁶ En este pasaje se caracteriza a los bosques mediante el adjetivo *coruscis*; también hay sombras horribles y bosques negros: *Vastae rupes geminique minantur / in caelum scopuli [...]; tum siluis scaena coruscis / desuper, horrentique atrum nemus imminet umbra.*

⁷ Cicerón ya había usado este término —*topothesia*— en *Att.* I 13.5 (Della Corte, 1972: 34).

la cueva de la Sibila y el santuario de Apolo, la colina del Palatino, el Aventino o los bosques de la alta Albúnea, por ejemplo, se describen de forma realista; el puerto de Libia (I 159-173)⁸ coincide con la descripción que da César (*Civ.* III 112.2) del puerto de Alejandría, respondiendo al interés de hacer coincidir al personaje de Dido con Cleopatra (Della Corte, 1972: 85). Este mismo autor considera que una larga lista de pasajes está inspirada en la topografía real: unos relacionados con Cumas⁹, otros con la llegada de Eneas al Tíber y otros con ciudades como Laurentum o Lavinium.

Della Corte contradice a Servio quien señalaba la inexistencia de puerto alguno en África que se ciña a la descripción de Virgilio. Este comentarista aduce que la inspiración para dicho pasaje hay que buscarla en el puerto de Cartago Nova en Hispania (Serv. *ad Aen.* I 159).¹⁰ Sin embargo, el autor italiano relaciona este paraje con el puerto de Alejandría.¹¹ En cuanto a la emboscada que urden Turno y Camila para envolver a las tropas de Eneas en su marcha contra Ardea (XI 515-531), Della Corte (1972: 249-251) se opone a su consideración como un tópico retórico y, en función de la topografía de la descripción, considera que se desarrolla en el valle Carbonara que, a través de la vía Laurentina, llega a Fosso della Malafrede donde se ubicaría Laurento.

En relación con este problema, Witek (2006: 24-26) señala las tres posibilidades en que opera la técnica narrativa según su grado de correspondencia con la realidad: el poeta puede ofrecer una imagen poética objetiva y geográficamente fiable, como en Catulo XXXV o en el *Iter Brundisium* de Horacio; en segundo lugar puede transformar, transfigurar, distorsionar el paisaje en función de su conveniencia; por último, puede realizar una creación fantástica. Virgilio se ubica, según Witek, sobre todo, en el segundo caso puesto que suele interpretar el paisaje: hace hincapié en ciertos rasgos, difuminando u omitiendo otros, o combinando elementos de varias regiones. Traspone el pasaje del pasado o futuro al presente y lo pone en relación con la acción del hombre. Así, por ejemplo, ocurre

⁸ Cf. Villalba, 2018d: 175-188.

⁹ El bosque de la Sibila inspirado en la *silva Gallinaria* (Str. V 243, Juv. III 307) (Della Corte, 1972: 105); el lago Averno donde Agripa construyó el *portus Iulius* (*ibid.*: 108) que comunicaba, mediante la construcción de un canal, el Averno, Lucrino y el mar. El episodio del bosque destruido recuerda la construcción de este puerto (VI 176-182). También identifica el Aqueronte con el lago Fusaro (Della Corte, 1972: 114); el uso de la pértiga por parte de Caronte para impulsar su barca (VI 302) recuerda su río patrio, el Mincio, donde todavía hoy existe esa costumbre; el paisaje del Elíseo y el del encuentro con Anquises (VI 721) recuerda el de la infancia del poeta, en las riberas del Po, con sus verdes prados.

¹⁰ En efecto, Polibio, al describir la situación de Cartago Nova, que él conoció de primera mano, lo hace con gran afinidad a la imagen que nos retrata Virgilio (Plb. X 10.2-4). Livio adaptó esa descripción posteriormente *huius in ostio sinus parua insula obiecta ab alto portum ab omnibus uentis praeerterquam Africo tutum facit* (Liv. XXVI 42.7): cf. Austin, 1971: 72.

¹¹ Nadeau (1984: 76) se adhiere a la tesis de Della Corte al señalar la coincidencia entre la descripción de Virgilio y la de la isla de Faro según Heródoto (II 112) donde vivían fenicios de Tiro; de hecho la región alrededor del *témenos* de Proteo era denominada Campo de Tiro.

con la descripción de Cartago (*Aen.* I 418-428) que se corresponde con la de la colonia romana coetánea al poeta y no con la ciudad de Dido.

2.4. Es importante observar la vinculación de la *Eneida* con la pintura y el arte. En la Antigüedad, la relación entre pintura y poesía aparece ya en Simónides (siglo VI a.C.) cuando llama a la pintura poesía silenciosa y a la poesía pintura que habla (Plu. *Moralia* 346F). Esta idea quedará reflejada en la mimesis de Aristóteles (*Po.* 1447E-1448B) y en el tópico horaciano *ut pictura poesis* (*ars* 361). En la segunda sofística (siglo III d.C.) Filóstrato el Joven, en su *Descripción de cuadros*, no concibe a la una sin la otra pues ambas comparten la imaginación: todo lo que los poetas dicen con palabras, la pintura lo hace de forma gráfica (*Im.* III 6). En muchas ocasiones, entre la pintura y la poesía se produce un juego de espejos: una refleja a la otra (Philostr. *Im.* I 23) pues la pintura es un cuadro de colores y la poesía, otro de palabras. Como señala Miralles (1996: 43), Filóstrato llega a establecer la superioridad de la palabra sobre la pintura puesto que la primera tiene la capacidad de establecer muchos niveles de realidad.

Siles examina la representación de la naturaleza en la Antigüedad y señala que en Roma se introducen importantes variaciones con respecto a Grecia. Así Cicerón (*nat. deor.* II 60) establece dos naturalezas: una primaria y salvaje y otra secundaria, cultivada por el hombre, un esquema que solo será alterado en el siglo XVI;¹² se diferencia entre topografía (paisaje real) y topothesia (paisaje imaginario) que gana en importancia; se estudian los juegos de luz;¹³ especialmente importante es la técnica de la «descripción sintética» empleada por Virgilio que consiste en reproducir una mixtura de elementos diversos (edificios, personajes, animales, naturaleza) encerrados en una proporción muy reducida (Siles, 2012: 26) por influencia de la pintura.¹⁴ En la época augustea el *locus amoenus* constituye el motivo central de todas las descripciones de la naturaleza y, a este res-

¹² Siles (2016c: 36-37) indica que Bonfadio en 1541 añade una tercera naturaleza aplicada a los jardines en los que la geometría se adueña de los espacios, constituyendo un reflejo de una sociedad absolutista y jerárquica.

¹³ Cuestión que negaba, equivocadamente, Friedländer (1947: 492) cuando afirmaba que los autores antiguos describen la naturaleza como si se tratara de un cuadro: se fijan en las formas y contornos, pero, insiste, nada dicen de los efectos de luz o la atmósfera (si bien se refiere a Apolo de Rodas y a los griegos más que a los romanos).

¹⁴ Austin (1971: 71, 75) señala la influencia de la pintura en las descripciones de Virgilio. Senis (1988: 666) menciona la influencia del arte en su descripción del paisaje; en concreto, de la pintura pompeyana del segundo estilo o de ejemplos concretos como la casa de Livia en el Palatino, el Aula Isiaca, la villa Farnesina en Roma o la casa de Obelio Firmo y la de los gladiadores. Por su parte, Leach (1988: 7) destaca que Virgilio está influido por la pintura de su época, tendente a combinar el gusto por los grandes paisajes ilusionistas con la creación de escenas detallistas de tipo naturalista que debían ser vistas de cerca; un estilo favorecido por la pintura de época augustea que combina grandes escenas con otras detallistas.

pecto, Horacio (*ars.* 17) critica a los que usan este tópico fuera de su contexto natural (la poesía bucólica).¹⁵

El estudio de la relación entre la *Eneida* y el arte tiene un precursor en Pöschl (1970: 156) quien señala que, a diferencia de Homero que pinta, como los viejos pintores, los objetos cercanos, Virgilio los describe como imagen lejana (*procul*), siguiendo la técnica alejandrina que podemos observar en los frescos de las paredes donde vemos representados misteriosos templos o jardines de un mundo que nunca existió.

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

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

Pero también podemos observar la influencia de la *Eneida* en el arte augusteo; en concreto, su relación con los relieves vegetales del *Ara Pacis Augustae*. Rossini (2009: 92) señala que el proyecto iconográfico de este monumento destaca por «la atenta observación de la naturaleza con inspiración en los ambientes pastorales típicos del área mediterránea [...] que trata de subrayar, a través de la idea del infinito, la de eternidad». Sauron (2000: 28-80) expone que la lectura de estos relieves debe hacerse a la luz de la *Eneida* pues constituyen una alegoría de este poema. Como ya he expuesto en otro lugar,¹⁶ el friso vegetal de este monumento constituye un reflejo del figurativo dado que ambos transmiten el mismo mensaje: la llegada de una nueva era personificada en Augusto y su familia. El registro figurado y el vegetal guardan una estrecha relación pues se inspiran en *Aen.* VII 29-34, pasaje en el que Eneas aparece contemplando el *locus amoenus* de las riberas del Tíber en su llegada a su desembocadura y VII 120 donde el propio héroe proclama que, por fin, ha llegado a su «Tierra prometida» (*debita Tellus*), es decir, Roma.

2.5. Desde un punto de vista simbólico, se debe destacar el importante estudio de Schulbaum (1930) sobre el color. Según este autor, Virgilio poseía un sentido sutil y una sensibilidad real para los colores cuyo valor no solo es decorativo sino también afectivo, interior (1930: 117). Pöschl (1970) fue uno de los primeros estudiosos en analizar la *Eneida* como una obra de arte de forma com-

¹⁵ Para Flores Santamaría (2005: 80) el *locus amoenus*, aunque consta de unos elementos estereotipados, varía según el autor y el género: escenario idílico del amor, lugar común de la diatriba y relato épico o marco pictórico para heroínas mitológicas.

¹⁶ Cf. Villalba, 2019: 143-151.

prensiva y examinando sus relaciones internas. Fue él quien subrayó que, por encima de todo, el paisaje de Virgilio es simbólico y constituye una reflexión de la propia acción. Esta conexión entre descripción y narración no se da en Homero¹⁷: en Virgilio todos los elementos (paisaje, mañana, tarde, noche, ropas y armas, cada gesto, movimiento e imagen) son un símbolo del alma.¹⁸ Toda la poesía es simbólica (también la de Homero), pero Virgilio es mucho más simbólico puesto que inventa imágenes que llegan a ser alegorías. Posteriormente, Eichhlz (1968: 105-112) resta importancia a este simbolismo. Por poner un ejemplo, ambos autores interpretan el laberinto del templo de Apolo de forma diferente: para Pöschl (1970: 150) constituye una metáfora del destino, de los secretos terribles y escondidos, para Eichhlz (1968: 110) solo sirve para oponer el fracaso de Dédalo (quien llega a Italia sin su hijo, a pesar de escapar de Creta y del Minotauro) al éxito de Eneas que, exiliado como Dédalo, consigue arribar a su nueva patria con Ascanio y los suyos.

Curtius, al igual que Pöschl (1970: 8) considera que en Virgilio todo, y en particular el paisaje, se convierte en signo del alma. En esta misma línea Snell (2007) define la Arcadia de Virgilio como un paisaje espiritual, concepto que se puede trasladar a otros tipos de descripciones virgilianas, si bien este autor se ciñe a las *Églogas*. Ravenna (1988: 184) subraya, en relación con la écfrasis, que, a pesar de la subordinación de la descripción en la *Eneida* al proceso narrativo, no se debe descartar su valor simbólico, tanto en su relación con lugares como con obras de arte, idea ya adelantada por Pöschl (1970: 229, 242-243). Esta tesis no es compartida por Zapata Ferrer (1986) quien realiza un inventario de los pasajes en los que los poetas romanos (incluyendo a Virgilio) hacen uso de esta técnica para, posteriormente, concluir que su uso tiene una mera finalidad ornamental, excluyendo todo simbolismo.

No debemos olvidar que, frente a estas obras de carácter general, en estos últimos años se han publicado trabajos emblemáticos sobre el simbolismo en relación con elementos concretos de la naturaleza que afectan, de forma transversal, al conjunto de la *Eneida*. Sin ánimo de ser exhaustivo, se pueden destacar algunos ejemplos bien conocidos que tratan motivos como las serpientes (Knox, 1950), los árboles (Nethercut, 1967), la tempestad (Johnston, 1981; Rodríguez Pantoja, 1985; Cristóbal, 1988), las abejas (Horsfall, 2010; Giusti, 2014), el carácter alegórico y profético (Ruiz Arzalluz, 1993, 1995; Perrell, 2002; Cairo, 2013; García Ruiz, 2014). Todos estos trabajos, no obstante, constituyen solo teselas de este inmenso mosaico que es la *Eneida* del que faltaba una obra de conjunto.

¹⁷ En la épica homérica las cosas se representan no como se sienten o piensan, sino como se oyen o ven (Pöschl, 1950: 2)

¹⁸ P. ej. el comienzo de la *Eneida* (I 8-296) difiere notablemente del pacífico inicio de la *Odisea* (incluso del de la *Iliada*) pues la tempestad prorrumpe de forma tumultuosa en escena (*ibid.*: 13), como una obertura de todo el poema (Pöschl, 1950: 3-4).

2.6. La emotividad de la naturaleza en la *Eneida* tiene también su hueco en la bibliografía virgiliana. En este terreno debemos destacar el magnífico tricolon de VII 769-70, estudiado por Parry (1963: 66-80) aunque sus conclusiones le condujeran a deducir una hipótesis anti-augustea, ampliamente contestada, pero que inauguró toda una corriente (Escuela de Harvard). Williams (1970: 154-155) analiza el patetismo de Virgilio, hecho que lo diferencia de Lucrecio. Así, por ejemplo, en *georg.* III 515-530, la peste es descrita en forma de epitafio, tratando a los animales como personas. Esa asimilación emocional crea un *pathos* a partir del contraste. Reeker (1971: 58-76) realiza un particular tratamiento del paisaje como expresión del estado de ánimo del personaje; en este punto distingue entre *locus amoenus* (p. ej. llegada al Tíber, VII 25-36) para expresar el entusiasmo; las montañas como símbolo de lo inhumano (p. ej. el Atlas, IV 246-251); el bosque, de lo sagrado; la *plutoneia*, de lo infernal (su lugar clásico sería el valle de Ansanto, VII 563-571). Rehm (2019: 325-356) subraya la función psicológica del paisaje que «en la *Eneida* nunca tiene un mero papel ornamental, sino que siempre está ligado íntimamente con la trama» (*ibid.*: 327).

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

Vázquez Munera (1988: 172) describe a un Virgilio cercano a la sensibilidad romántica porque en su obra los personajes están en diálogo permanente con la naturaleza que se convierte en el mejor interlocutor de sus preocupaciones cuando han perdido la confianza en la convivencia humana y entran en la desesperación. En ese diálogo con las montañas y árboles se encuentran reconfortados. Gransden (1991: 6) subraya que esta sensibilidad procede del alejandrismo: Virgilio aplica a su épica «homérica» el aprendizaje del miniaturismo alejandrino (a través de sus *Églogas* y *Geórgicas*), la sensibilidad adquirida en el estudio de la poesía de Calímaco (quien reaccionó contra los poemas de Homero) y la de sus imitadores latinos, en especial Catulo. Desde una posición demasiado general Jenkins (1998) estudia la emotividad de la naturaleza e incluso el humor presente en el poema. El autor analiza los tres grandes poemas de Virgilio; dedica los siete últimos capítulos del libro a la *Eneida* (9-15), pero su análisis es desordenado.

2.7. La última tendencia investigadora del poema, y la más reciente, es el análisis metapoético, es decir, aquel que concibe determinados objetos para mostrar la actitud del poeta ante el proceso creativo, el progreso de su obra o el afán de emulación con otros autores. Según Deremetz (2001, 2017) no es necesario que el autor manifieste expresamente su poética: los autores metaforizan el texto,

adoptando la forma de diversos objetos artesanales (el templo, el tapiz, el navío) o naturales (la tempestad, el río, la tierra de labor, el árbol) para dar cuenta de su actividad. Estas imágenes están en consonancia con el concepto romano de poeta como artesano. Albrecht (1983: 17-18) ya destacó la importancia de analizar la lectura que Virgilio hace de Homero, pues se trata de su más respetuoso y crítico lector. Dicha lectura es un ejercicio de rivalidad en la que corrige a su antecesor: lo depura. Pero Virgilio establece un diálogo con otros autores. Alvar Ezquerro (1988: 13) señala el papel destacado que tienen la reminiscencia, evocación, alusión, imitación o emulación¹⁹, siendo muy habitual en Virgilio este último procedimiento que le sirve para distanciarse de sus precedentes literarios: Homero y Ennio, entre otros. Con posterioridad, otros autores (Hinds, 1998; Kyriakidis, 1998; Henkel, 2009, 2014) han remarcado que en Roma la poesía surge como consecuencia de una ardua labor de imitación y adaptación de los modelos griegos. Así Hinds concibe *antiqua siluam* (VI 180) en el sentido de *hyle*, materia prima para la poesía virgiliana. Kyriakidis interpreta el canto de las sirenas (VII 5-24) como superación de la poesía tradicional. Henkel entiende los campos de labor y los frutales como metáforas del texto, el injerto como innovación, el árbol como creación literaria (*cf. georg. II 80-81*), *umbra* en el sentido de precedentes del autor.

3. FORMAS DE PRESENTACIÓN DE LA NATURALEZA EN LA *ENEIDA*

Los estudios generales sobre el paisaje o la naturaleza que he citado líneas arriba se centran en la écfrasis, la forma más típica en que aparece; sin embargo, la naturaleza irrumpe con frecuencia a través de símiles (la mayoría de ellos son naturalistas), profecías y augurios, metamorfosis, en forma de *exemplum* o en el curso de la narración. En la presente monografía hemos tenido en cuenta toda esta tipología cuyo índice de aparición es el siguiente: símiles (85), écfrasis (35), prodigios-augurios (22), metamorfosis (12), pasajes narrativos (35), *exempla* (8).

3.1. Écfrasis

La écfrasis (= *descriptio*) es un procedimiento verbal que convierte al lector en espectador (Ravenna, 1988: 183) y presenta la visión total de un objeto o acontecimiento después de haberlo descompuesto en una serie de elementos par-

¹⁹ Reminiscencia: hecho intertextual no voluntario o inconsciente. Evocación: hecho intertextual voluntario y con cierta intencionalidad. Alusión: hecho intertextual voluntario, situado en la esfera de la competencia literaria del lector. Imitación: hecho intertextual situado en la esfera de la competencia del lector sin afán competitivo. Emulación: hecho intertextual situado en la esfera de la competencia de la esfera del lector con valor competitivo y fuerte carga estilística (*cf. Alvar Ezquerro, 1988: 13-14*).