

PIETAS VERSVS FVROR: UNO DE LOS TEMAS CLAVE DE LA POÉTICA Y LA POLÍTICA DE LA *ENEIDA*

JAIME SILES RUIZ

Universidad de Valencia

jaime.siles@uv.es

Resumen — El autor analiza la dicotomía *pietas* / *furor* como una de las claves de interpretación de la *Eneida*. Considerando también antecedentes y paralelos de la época, se identifican estos dos conceptos tanto en la configuración de los caracteres de algunos personajes principales —Eneas, Dido, Turno—, como en el propio mensaje político, estrechamente ligado al programa de Augusto, que subyace en toda la obra.

Palabras clave — Virgilio, *Eneida*, Augusto, *pietas*, *furor*

PIETAS VERSVS FVROR: ONE OF THE KEYS FOR THE INTERPRETATION OF POETICS AND POLITICS IN THE *AENEID*

Abstract — The author analyses the *pietas* / *furor* dichotomy as one of the keys of interpretation of the *Aeneid*. Considering also antecedents and parallels of Virgil's time, these two concepts can be recognized in the settings of some of the main characters of the work —Aeneas, Dido, Turnus—, as well as in the political message of the poem, closely linked to Augustus' program.

Keywords — Virgil, *Aeneid*, Augustus, *pietas*, *furor*

SEGÚN STEPHANSON, LA *ENEIDA* NO ES UN TEXTO INOCENTE. MI INTERVENCIÓN DE HOY, TAMPOCO. Y NO LO ES PORQUE LA CELEBRACIÓN DEL BIMILENARIO DE AUGUSTO ES UN MOTIVO GRATO PERO PELIGROSO: SIEMPRE LO HA SIDO. Recuerden ustedes cómo, en la primavera de 1918, en los difíciles días de la Primera Guerra Mundial, Richard Heinze —el filólogo clásico que rescató a Virgilio para los alemanes, siempre más atentos a la oscuridad y lejanía de lo griego que a la claridad y civilización de lo latino—, leyó ante las tropas alemanas en Bucarest las conferencias que constituirían su libro *Die Augusteische Kultur*, puesto al día por Alfred Körte y publicado por Teubner en una fecha políticamente tan significativa como 1933¹. Recuerden ustedes la identificación con Augusto y su régimen que hicieron Mussolini y

1 Cf. R. Heinze, *Die Augusteische Kultur*, Leipzig/Berlin, 1933.

el fascismo italiano², que hasta eligieron la misma fecha y el mismo mes que Augusto para marchar sobre Roma y ocupar el Parlamento italiano como siglos antes aquel había hecho con el Senado romano. Recuerden ustedes la monografía de Ludwig Curtius, *Mussolini und das antike Rom*, publicado en 1934³. Recuerden ustedes la apropiación indebida que del mundo antiguo, y de Roma y del régimen de Augusto hizo el nazismo en los años treinta del pasado siglo y del que son prueba los estudios de importantes filólogos clásicos que sirvieron gustosamente al mismo, como Erick Burck⁴, Friedrich Klose⁵, y el mismo Viktor Pöschl⁶, que adaptaron el *ethos* antiguo y su sistema de valores a los ideales nazis, subrayando los precedentes que César y Augusto representaban: ahí están al alcance de todos los que quieran leerlos los estudios de Helmut Berve⁷, Mathias Gelzer⁸, Ernst Kornemann⁹, Hans Oppermann¹⁰, Max Pohlenz¹¹, Fritz Schachermeyr¹², Paul Strack¹³, Josep

- 2 Cf. L. Canfora, *Ideologías de los estudios clásicos*, traducción de María del Mar Llinares García, revisión científica de Elena Hernández Sandoica, Madrid, 1980, 55–118, y G. Galimberti-Biffino, «Mussolini, le dernier empereur», en J. Gaillard (dir.), *Rome I^{er} siècle ap. J.C. Les orgueilleux défis de l'ordre impérial*, Paris, 1996, 202–216.
- 3 Cf. L. Curtius, *Mussolini und das antike Rom*, Colonia, 1934.
- 4 Cf. E. Burck, «Altrömische Werte in der augusteischen Literatur», en H. Oppermann (dir.), *Probleme der augusteischen Erneuerung, Auf dem Wege zum nationalpolitischen Gymnasium. Reichsfachbearbeiter für alte Sprachen* im NSLB, Heft 6, Frankfurt am Mein, 1938, 28–60.
- 5 F. Klose, «Altrömischer Wertbegriffe (*Honos et Dignitas*)», *Neue Jahrbücher für Antike und Deutsche Bildung* 6, 1938.
- 6 Cf. V. Pöschl, «Cato als Vorbildrömischer Lebenshaltung», *Neue Jahrbücher für Antike und Deutsche Bildung* 12, 1939.
- 7 Cf. H. Berve, *Imperium Romanum*, conferencia pronunciada el 29 de octubre de 1942, publicada como Nr. I (1942) de la Schriftenreihe der Deutsch-Italienschen Gesellschaft, Leipzig, 1942 y antes su libro *Sparta*, Leipzig, 1920, reeditado en 1937 y 1944.
- 8 Cf. M. Gelzer, «Die Anfänge der römischen Weltreichs», en H. Dannenbauer & E. Fritz (ed.), *Das Reich. Idee und Gestalt. Festschrift für Johannes Haller*, Stuttgart, 1940, 1–20, así como su libro *Kaiser August*, Leipzig, 1934 y su estudio «Caesar», en H. Berve (dir.), *Das Neue Bild der Antike, II: Rom*, Leipzig, 1942, 188–199.
- 9 Cf. E. Kornemann, «Gli studi germanici sulla figura e l'opera di Augusto e sulla fondazione dell'imperio romano», *Quaderni Augustei. Studi Stranieri* IV, Istituto di Studi Romani, XVI, 1937 y *Das Imperium romanum. Sein Aufstieg und Niedergang. Ein Beitrag zur ersten europäischen Grossraumgestaltung*, Breslau, 1941.
- 10 Cf. H. Oppermann, «Der erzieherische Wert des lateinischen Unterrichts», *Humanistische Bildung im Nationalsozialistischen Staate, Neue Wege zur Antike*, Erste Reihe. Heft 9, Leipzig/Berlin, 1933, 50–59, y «Caesar als Führergestalt. Ein Vortrag», *Vergangenheit und Gegenwart. Zeitschrift für Geschichtsunterricht und politische Erziehung*, Heft 12, 1934, 641–652.
- 11 Cf. M. Pohlenz, *Antikes Führertum. Cicero De officiis und das Lebensideal des Panaitios*, Leipzig/Berlin, 1934.
- 12 Cf. F. Schachermeyr, «Die nordische Führerpersönlichkeit im Altertum», *Humanistische Bildung im Nationalsozialistischen Staate, Neue Wege zur Antike*, Erste Reihe. Heft 9, Leipzig/Berlin, 1933, 36–43.
- 13 Cf. P. Strack, «Der augusteische Staat», *Probleme der augusteischen Erneuerung, Auf dem Wege zum nationalpolitischen Gymnasium. Reichsfachbearbeiter für alte Sprachen* im NSLB, Heft 6, Frankfurt del Meno, 1938, 5–27.

Vogt¹⁴, Hans Volkmann¹⁵ y Lothar Wickert¹⁶, que, entre 1933 y 1942, dedicaron su atención tanto a los precedentes clásicos de la figura del *Führer* como al Principado de Augusto y su régimen político, trazando de paso un programa de la enseñanza de las lenguas clásicas en el nuevo Estado nacional-socialista alemán. El tema da para mucho y debe ser objeto de reflexión moral para la Filología Clásica europea, pero no me extenderé demasiado en ello: remito al excelente libro de Johann Chapoutot¹⁷, porque lo que interesa resaltar en este Simposio —dedicado a Augusto y al periodo histórico, político y cultural que asociamos a su nombre y a las manifestaciones literarias y artísticas en que su ideología se tradujo y expresó— es que, aunque nos atraiga la cultura y la creación de aquel periodo histórico, nuestro interés como filólogos clásicos no se debe dejar contagiado por un entusiasmo que —aun siendo, desde el punto de vista del saber, científicamente legítimo— ha de estar siempre prevenido contra las tentaciones identificatorias que tan crueles consecuencias y tan peligrosos resultados han tenido en la reciente historia de la Humanidad. Mussolini y Hitler utilizaron el ejemplo de Augusto para acabar con la democracia parlamentaria. Uno y otro vieron en el *principatus* la «lógica» reacción contra la crisis de la República romana, abocada a sucumbir tanto por sus propias contradicciones internas como por los emergentes poderes personales y el influjo sobre ellos de las monarquías helenísticas orientales. Pero que aquellos políticos totalitarios identificaran la Italia de los años veinte y la Alemania de la República de Weimar con la situación del final de la República romana y buscaran en la dictadura de César y en el régimen de Augusto una justificación de su propia política no debe engañarnos a nosotros también. De ahí que haya elegido como tema de mi ponencia la tensión dialéctica que se establece entre dos principios sobre los que, en mi opinión, gira no ya casi toda —o toda— la estructura de la *Eneida*, sino también gran parte del pensamiento y del arte de la época, empezando por el de su propio autor. Me refiero a *furor* y a *pietas* que, de modo muy significativo, en el interior de la obra se van a oponer, desvelándonos partes del

14 Cf. J. Vogt, *Vom Reichsgedanken der Römer*, Leipzig, 1942.

15 Cf. H. Volkmann, «Der Prinzipat des Augustus», *Neue Jahrbücher für Antike und Deutsche Bildung* 1, 1938, 16–30, y «Mos maiorum als Grundzug des augusteischen Principats», en H. Berve (dir.), *Das Neue Bild der Antike, II: Rom*, Leipzig, 1942, 246–264.

16 Cf. su *Antrittsvorlesung* titulada «Caesars Monarchie und das Principat des Augustus», Colonia, 1940.

17 Cf. J. Chapoutot, *El nacionalsocialismo y la Antigüedad*, traducción de B. Gala Valencia, Madrid, 2013, y también L. Canfora, *loc. cit. supra* en nota 2, 119 ss, y F. Giordano, *Filologi e fascismo. Gli Studi di Letteratura Latina nell'Enciclopedia Italiana*, Nápoles, 1993.

pensamiento de Virgilio, iluminando la interpretación mítico-histórica que de su tiempo hace y la orientación moral y estética que da tanto a su obra como a su vivirla y a su vivir. La contraposición *furor/pietas*¹⁸ parece, pues, una posible clave de lectura de la *Eneida*: no la única —claro está— porque una única interpretación nunca puede haberla. Toda obra es un sistema de interrelaciones y, por eso, su interpretación es múltiple. Ésta que propongo de la *Eneida* también. Tómenla, pues, como una posible clave de lectura, que es a lo único que aspira a ser.

Furor es tanto una enfermedad del alma¹⁹ como una categoría jurídica que se aplica a quienes su conducta y comportamiento les hace perder el *status*, los derechos y deberes de ciudadano y supone no sólo un estar fuera de sí sino también una voluntad incivil y violenta: *furor arma ministrat* (*Aen.* 1.150). Cicerón distingue entre *furor* e *insania*, distinta a la *uesania* o «locura de amor»²⁰, padecida por Catulo²¹ y los elegíacos, y a la que las *Bucólicas* de Virgilio opondrán una poética muy diferente, inspirada en Teócrito: una poética que, como la de la *Bucólica* segunda, puede servir de terapia del amor desgraciado²². En el *furor* puede incurrir el *sapiens*; en la *insania*, no. *Furor* —como demuestra su etimología²³: no el sánscrito *bhuráti*, emparentado con *ferueo*, sino el griego *φορβεῖν*, *φόρβος* y el avéstico *dvaraiti*, aplicado siempre a seres malvados— tiene connotaciones negativas y expresa la falta de control y de autodomínio, algo en lo que tanto el estoicismo como el epicureísmo, dos doctrinas presentes ambas en la mentalidad de Virgilio y

18 Para un catálogo de los contextos en que ambos términos aparecen, cf. H. Merquet, *Lexicon zu Vergilius mit Angabe sämtlicher Stellen*, Hildesheim/Nueva York, 1969.

19 Cf. Cicerón, *Tusc.* 3.511; A. Lossev, «Les mouvements affectifs exaltés dans l'*Enéide*. Leur sens philosophique et stylistique», *Vergiliana*, Leiden, 1971, 192–211; J. Pigeaud, *La maladie de l'âme*, París, 1981, 583 ss.; y J. Dion, *Les passions dans l'œuvre de Virgile. Poétique et philosophie*, Nancy, 1993, 390 ss. J. Thomas, *Structures de l'imaginaire dans l'Enéide*, París, 1981, 130 interpreta como perversión de la violencia el *furor* en la *Eneida*.

20 Cf. G. Lafaye, *Catulle et ses modèles*, París, 1894, 50, que explica cómo para los romanos la pasión amorosa suponía una degradación y marcaba el principio del fin; J. Fourcade, «Dolor Catullianus», *Pallas* 23, 1976, 39–74; I. Mazzini, «Il folle da amore», *Il poeta elegiaco e il viaggio d'amore. Dall'inamoramento alla crisi*, Bari, 1990, 38–83.

21 A veces Catulo es el hipotexto y Ovidio y Virgilio, el hipertexto: cf. Catulo 64.171–176 y Virgilio *Aen.* 4. 657–660 : sobre ello, Th. Barbaud, «La mémoire des poètes: souvenirs catulliens chez Virgile et Ovide», *REL* 83, 2005, 92–104.

22 Tibulo defiende la concepción elegíaca de la pasión amorosa (cf. J. Haig Gaisser, «Tibullus 2, 3 and Virgil's Tenth Eclogue», *TAPHA* 1977, 131–146; Propertio 1.20 parece ser el equivalente de la *Bucólica* 2 de Virgilio y lo indicado infra en nota 34.

23 Cf. A. Ernout & A. Meillet, *Dictionnaire Étymologique de la langue latine. Étude des mots*, París, 1967, 263.

dominantes en el pensamiento de su época, coinciden en rechazar; algo que tanto Dido como Turno padecerán²⁴: lo que contrapone a Turno y a Eneas es que el primero representa y encarna una moral del *furor* mientras el segundo es un exponente de la *pietas*²⁵. Frente a *furor*, *pietas*, derivado del adjetivo *pius -a -um*²⁶ es un término utilizado en latín para designar a la persona que cumple sus deberes tanto con los dioses (cf. Cic. *Off.* 2.23.90) como con los hombres y, en concreto, con los padres y con los hijos. Eneas no sólo es *pius*²⁷ sino también el máximo ejemplo de *pietas*²⁸. Lo que lo convierte, más que en un héroe bélico, en un héroe moral, fiel a su sentido del deber y enemigo tanto de la *belli rabies*²⁹ como del *amor habendi* (cf. *Aen.* 8.319–325): en esto se parece más a Héctor que a Aquiles. *Pietas* es un término del lenguaje ritual y su utilización por Virgilio dista mucho de ser inocente: podría decirse que la *pietas* virgiliana expuesta en la *Eneida* es una *humanitas* elevada de grado y de profundidad, que confiere a quien la posee y la practica una especie de transcendencia que algunos estudiosos relacionan con la renovación litúrgica y ritual que acompañó a la restauración de templos y de cultos llevada a cabo por Augusto. La *pietas* es el rasgo que en la *Eneida* define la personalidad y la conducta de su héroe. Y por artificial que sea toda la mitología virgiliana —que lo es y mucho, pues funde los distintos panteones mediterráneos en uno solo³⁰— y por más que la oposición *Venus/ Iuno* sea un influjo de Nevio y de Ennio, lo que Virgilio piensa de los dioses está impregnado de las tres teologías de Varrón³¹: de la mítica, que es la propia de los poetas; de la civil, que es la propia de los legisladores; y de la natural, que es la propia de los filósofos. Virgilio piensa en una armonía que ponga

24 Ya Juvencio entrevió una posible relación entre el griego y el nombre propio *Turnus* y no sólo eso: comprendió, también, que la *Eneida* es un espejo de la vida humana y que, como tal, refleja en sus distintos libros diferentes etapas de un itinerario existencial.

25 Cf. H. Fugier, *Recherches sur l'expression du sacré dans la langue latine*, París, 1963, 413–414.

26 Derivados suyos están bien documentados en las lenguas itálicas: en osco, umbro, marrucino y volsco, aunque su relación con *pius -a -um* no se ha podido demostrar: cf. G. Royen, «Latin *pius*, germanique *hold*», *Donum natalicium J. Schrijnen*. Nimega, 1929, 713–716.

27 Cf. J.P. Brisson, «Le Pieux Enée», *Latomus* 1972, 396 ss.

28 H. Wagenvoort, *Pietas*, Groninga, 1924.

29 Cf. E.A. Hahn, «*Pietas vs. uiolentia* in the Aeneid», *TAPhA* 59, 1928, 22–23, *CW* 25, 1931, 9–13 y 17–21. Sobre la *pietas* de Eneas, cf. Fugier, loc. cit. 391–416.

30 Cf. A.A. Takho-Godi, «Valeur stylistique des thèmes chtoniens dans l'*Enéide* de Virgile», *Vergiliana*, Leiden, 1971, 358–374.

31 Cf. P. Boyancé, «Sur la théologie de Varron», *Études sur la Religion Romaine*, París, 1972, 253 ss.; V. Mellinghoff-Bougerie, *Les incertitudes de Virgile. Contributions épiqueennes à la théologie de l'Énéide*, Bruselas, 1990, 193 ss. y N. Horsfall, *Virgilio, l'epopea in alambicco*, Nápoles, 1991, 99, que —a propósito de *Aen.* 6.743–47— explican el eclecticismo filosófico y la oscuridad doctrinal de Virgilio.

fin a la crisis provocada en Roma por la helenización y para ello utiliza los tres elementos que resumen la ideología augusteana³² y que, en mayor o menor medida, están en todos los poetas augusteos: la Edad de Oro³³, el Imperio universal³⁴ y la apoteosis sugerida por las alusiones a Hércules y a Baco³⁵. Como advirtió Perret, el politeísmo de la *Eneida* es máximo, prefiriendo para las teofanías la noche y el sueño que —por el sentido de *numen*: cf. 2.622 ss.— proporciona una verosimilitud psicológica, y en su empeño por articular una síntesis entre la tradición de la analítica —en la que el héroe es el pueblo romano— y la de la aristocracia —en la que los héroes son los jefes aristocráticos— intenta establecer una correspondencia entre *pax deum* e *imperium aequum*, para lo cual se sirve de visiones proféticas sobre la prehistoria entendidas como si fueran decretos de la fatalidad: la palabra *fatum* es un buen ejemplo de ello. En *Aen.* 8.319–325 Virgilio mezcla dos visiones antitéticas, como son la de la sofística —con su visión positiva del progreso de la humanidad— y la hesiódica —con su visión negativa del mismo, que lo considera degeneración. Virgilio, en su intento por hacer coincidir *pax deum* e *imperium aequum*, apela a la *iustitia*, simbolizada por el haya³⁶ y garantía de concordia social y estabilidad, y en *Aen.* 7.202–204 alude al linaje de Saturno, «gente justa no por cadenas o leyes, que se controla a sí misma por propia voluntad y según la costumbre del antiguo dios» (*saturni gentem haud uincko nec legibus aequam, / sponte sua ueterisque dei se more tenentem*),

32 Cf. D. Little, «Politics in Augustan Poetry», *ANRW* 2.30.1, 1982, 263 y 285 ss.; K. Galinsky, *Augustean Culture. An Interpretative Introduction*, Princeton, 1996, 6; W. Eder, «Augustus and the Power of Tradition», en K. Galinsky (dir.), *The Cambridge Companion to the Age of Augustus*, Cambridge, 2005, 13–32.

33 Cf. H.F. Bauza, «Visions de l'Âge d'or et de l'Arcadie à Rome», en J. Poirier (dir.) *L'Âge d'Or*, Dijon, 1996, 53–62, en especial, 57 ss., y G. Sauron, «Légende noire et mythe de l'âge d'or. Les pôles complémentaires de la mystification augustéenne», *Le mythe grec dans l'Italie antique. Fonction et Image. Actes du Colloque international organisé par l'École Française de Rome, l'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici (Naples) et l'UMR 126 du CNRS (Archéologie d'Orient et d'Occident, Rome 14–16 novembre 1996)*, Roma, 1999, 593–625.

34 Esta idea parece ser de origen iranio: cf. J.W. Swain, «The story of the four monarchies: opposition history under the Empire», *Cl. Phil.* 35, 1940, 121, quien se basa en Heródoto 1.95–130.

35 Cf. A. Loupiac, *Virgile, Auguste et Apollon. Mythes et politique à Rome. L'Arc et la lyre*, Paris, 1999, 67 y *Aen.* 6.791–805, así como J.-P. Brisson, *Rome et l'âge d'or, de Catulle à Ovide, vie et mort d'un mythe*, Paris, 1992 y «Rome et l'âge d'or, fable ou idéologie?», *Poikilia. Études offerts à J.P. Vernant*, Paris, 1987, 123–143; A. Novara, *Idées romaines sur les progrès d'après les écrivains de la République*, Paris, 1983 y *Poésie virgilienne de la mémoire*, Clermont-Ferrand, 1986; G. Sauron, *Quis deum? L'expression plastique des idéologies politiques et religieuses à Rome*, Roma, 1994, 592–604, y H. Jeanmaire, *Le messianisme de Virgile*, Paris, 1930, 119–155 para el reino de Baco.

36 Cf. P. Gallais & J. Thomas, *L'Arbre et la forêt dans l'Énéide et l'Éneas. De la psyché antique à la psyché médiévale*, Paris/Ginebra, 1997, 108–124.

inscribiéndose así en la línea de pensamiento de Jenócrates de Calcedón, discípulo de Platón, para quien la ley no era una imposición sino que debía obedecerse voluntariamente, porque — como afirma Cicerón y no está de más que en nuestros días se recuerde — «sólo son libres los esclavos de la ley». En este punto Virgilio coincide con la ideología imperial dominante entre los años 17 y 13 a.C., pues la *Iustitia* no sólo es una de las virtudes representadas en el escudo de oro que Augusto recibe como regalo sino que, elevada a divinidad, el propio Augusto, en el 13 a.C., le dedica un templo. Para Virgilio, sólo siendo *pius* se puede ser *iustus*. Por eso asocia *Edad de Oro* y aplicación de la justicia como base de la armonía y la paz³⁷. Y, si de acuerdo con la profecía de Anquises, hecha en *Aen.* 6.791–795, Augusto se asocia con el retorno de la *Edad de Oro*³⁸ y si ésta está asociada a su vez con la aplicación de la justicia, el garante de ambas no puede ser otro que quien ha puesto fin a las guerras civiles y restablecido la *iustitia* y la *lex*. El pensamiento de Virgilio en este punto concuerda, y por completo, con el ideario y la propaganda imperial que la *Eneida* contribuye tanto a difundir como a legitimar. Augusto en el imaginario virgiliano se convierte así en la reencarnación de Eneas³⁹, porque es *pius* y *iustus* como él, supone una refundación de Roma y una *renovatio* de la *aurea aetas*. Si Troya había sido el lugar del amor adúltero, fruto del *furor* erótico y del descontrol emocional de Paris y de Helena, Roma iba a ser el lugar de la *iustitia*⁴⁰ y de la *pietas*, condiciones necesarias para la *pax deum* y el *imperium aequum*: todo lo contrario que aquellos ejemplos de *furor* representados en los *carmina* 64 y 68 de Catulo, cf. 64.405 sobre

37 Cf. M. Ducos, «L'Âge d'or ou la naissance des lois à Rome», J. Poirier (dir.), *L'Âge d'Or*, loc. cit., 43–52 y «Philosophie, littérature et droit à Rome sous le principat», *ANRW* 2.36.7, 5134–5180. Para la labor legisladora de Augusto, cf. N.K. Mackie, «*Res publica restituta*. A Roman Myth», en C. Deroux (dir.), *Studies in Latin Literature and Roman History* 4, Bruselas, 1986, 328 ss.; Kl. Bringmann, «Von der *res publica amissa* zur *res publica restituta*. Zu zwei Schlagworten aus der Zeit zwischenn Republik und Monarchie», en J. Spielvogel (ed.), *Res publica reperta. Zur Verfassung und Gesellschaft der römischen Republik und des frühen Prinzipats. Festschrift für Jochen Bleicken zum 75. Geburtstag*, Stuttgart, 2002, 113–123; D. Mantovani, «*Leges et iura populi R(omani) restituit*, Principe e diritto in aureo di Ottaviano», *Athenaeum* 96, 2008, 22–27.

38 Cf. B. Gatz, *Weltalter, goldene Zeit und sinnverwandte Vorstellungen*, Hildesheim, 1967.

39 Cf. R. Scuderi, «Il mito enico in età augustea», *Aevum* 1978, 38–99.

40 Cf. la alusión a la *iustitia* en *Aen.* 7.202–204 y 8.319–325. Lo que hay que poner en relación con la función que la noción de *iustitia* desempeña en la ideología imperial desde el 17 a.C. — fecha en que figura entre las virtudes celebradas en el escudo de oro que Augusto recibe — y el 13 a.C., en que se le dedica un templo: sobre ello, J. Fabre-Serris, *Mythologie et littérature à Rome. La réécriture des mythes aux I^{er} siècle avant et après J.C.*, París, 1998, 32 ss. y, para la reescritura del mito troyano, 149–168.

todo⁴¹. Y, si ya Nevio, en su *Bellum Poenicum*, había presentado la acción política y militar romanas como un instrumento del destino o como puestas al servicio de la Providencia, justificando la toma y el saqueo de Corinto por la caída y destrucción de Troya y la muerte de Príamo, Virgilio en la *Eneida* legitima el Imperio, reconciliando a Roma con Grecia, como en las *Geórgicas* había reconciliado a Italia con Roma. Para ello había que subrayar los lazos que unían a Roma con el mundo griego, mostrando que tenía una comunidad cultural con él: eso es lo que el episodio de Evandro y, en concreto, el libro 8 de la *Eneida*, hacen, al tematizar la unión entre arcadios y troyanos, ejemplificada en el hecho de que Evandro había sido huésped de Anquises y sancionada, además, por la muerte de Palante. Para Virgilio Evandro⁴² y Eneas representan la civilización, el orden, el sentido de la *lex* y lo que resume y unifica todo ello, que es la *pietas*. De ese modo —y con y desde esa arquitectura conceptual— la *Eneida* tiene como misión fundamentar el origen de esa tarea común iniciada ya antes y de la que la Roma de Augusto —considerado como nuevo Eneas— no es sino continuación. Así lo entendió un lector privilegiado como Propercio, que en el año 23 a.C. —siguiendo el proceso de domesticación sufrido por la elegía entre el 30 y el 15 a.C.— había introducido notables cambios en su escritura, tematizando en el libro 4 las antiguas leyendas romanas relacionadas con la nueva ideología imperial, y que en 2.34.65–66 (*Cedite Romani scriptores, cedite Grai! / Nescio quid maius nascitur Iliade*) se atrevió a profetizar que «está a punto de nacer algo más grande que la *Iliada*». Como explican los versos 851 a 853 del libro 6, que sintetizan la misión histórica de Roma: *tu regere imperio populos, Romane, memento. / Hae tibi erunt artes, pacisque imponere morem, / parcere subjectis et debellare superbos* («Mas tu misión recuerda tú, Romano: regir a las naciones con tu imperio, imponer al mundo el uso de la paz, darla al vencido y destruir al soberbio que quiera impedirlo»), la finalidad de la *Eneida* es celebrar a la vez los orígenes de Roma y a Augusto⁴³, que, desde *Georg.* 3.10–16

41 Cf. también Propercio 2.91–92, y adviértase que *furor* tiene valor positivo cuando se asocia a *pietas*: así Fabre-Serris, loc. cit., 104; y no deja de tener valor negativo incluso cuando define una táctica militar; cf. Fugier, loc. cit., 413, nota 117. Dion, loc. cit., 395–397 indica que en la *Bucólica* 10 el amor se ha convertido en *furor*: en enfermedad, pero voluntaria y que, por ello, no excluye la lucidez.

42 Cf. P.M. Martin, «Pour une approche du mythe dans sa fonction historique, à travers du mythos d'Évandre», *Caesarodunum* 9, 1974, 132–151.

43 Cf. J.L. Vidal, «Historia, poesía y angustia en la *Eneida*», *Actas del X Congreso español de Estudios Clásicos*, Madrid, 2000, Vol. 1, loc. cit., 26.

es su *numen*⁴⁴, pero no sólo eso: también mostrar un *exemplum*, un modelo adecuado de conducta a seguir⁴⁵. Eso explica la *Ringkomposition* de la *Eneida*, que explica los orígenes de Roma y de su héroe, Eneas, en los primeros versos del libro 1 y que concluye con la muerte de Turno, un episodio de justicia poética, como los que tanto abundan a lo largo de la obra, pero que en modo alguno puede considerarse uno más, pues representa no sólo la victoria sobre el único obstáculo que le queda por vencer para llevar a cabo su misión, sino también un significativo intercambio de papel: Eneas, al reconocer el tahalí de Palante que lleva Turno, deja de seguir el modelo de Héctor para adoptar el de Aquiles y abandona su habitual *pietas* para ser víctima de un momentáneo *furor*, comprensible desde el punto de vista humano, pero que supone un desvío de lo épicamente convencional. Debido a este *furor* pasa de ser agente consciente del *Fatum*⁴⁶ a ser un mero instrumento de él⁴⁷: el episodio de la muerte de Turno convierte a Eneas en un Aquiles, al tiempo que su tipo de *furor* puede aludir —e incluso enmascarar— al Augusto de las matanzas de la guerra civil y a sus manos manchadas de sangre. Recuérdese la opinión de Voltaire. Pero es posible también que en ello no hubiera una explícita condena sino una alusión a la violencia inicial del origen del Estado, representado por el mito de la regeneración y la oposición de dos divinidades como *Terminus* y *Iuventas*⁴⁸. Gracias a ese rito de paso por el *furor*, el héroe transforma en orden lo que antes de él no era sino caos: *Nulla salus sine bello* (*Aen.* 11.362)⁴⁹. De ese modo revitaliza

44 Cf. C.P. Segal, *Poetry and Myth in Ancient Pastoral*, Princeton, 1981.

45 Cf. Brisson, loc. cit., 306.

46 Según Brisson, loc. cit. *supra*, 286, nota 321 con ejemplos de todas las distintas acepciones, el término *fatum* tiene tres valores: es respuesta oracular, destino particular de una colectividad o un individuo, y destino como cumplimiento de algo irrevocable. Virgilio usa, pues, una palabra de contorno mal o poco definido para sugerir al lector tanto la complejidad del asunto y situación que trata, como la que su propio espíritu se ve obligado a concebir. Para Cicerón, *De fato* 6.11 y 16.38 —que critica la teoría estoica en 10.472, 624 y 740— lo que *fatum* designa es «la necesidad interna de toda situación histórica», esto es: una aceptación de la realidad a partir de una comprensión —estoica o no— de ella: cf. Brisson, loc. cit., 288.

47 Cf. Vidal, loc. cit., 30–31.

48 Cf. J. Thomas, «Rome ou la violence transformée: le mythe de la régénération chez les Latins», en J. Poirier (dir.), *L'Âge d'Or*, 91–141, en concreto 91–93.

49 Cf. F. Daspet, «La poésie en ce jardin: structure architecturale du *locus amoenus* dans les *Bucoliques* de Virgile», *Eidólon Les mythologies du jardin de l'Antiquité à la fin du XIX^e siècle. Études réunies et présentées par G. Peylet*, (= nº 74, noviembre 2006), Presses Universitaires de Bordeaux, 32, para quien la estructura arquitectural del espacio en las *Bucólicas* es una metáfora de la misión del poeta: crear orden a partir del desorden, convertir las fuerzas negativas en positivas y transformar la desgracia en felicidad; y E. Paratore, «Virgilio cantore della guerra in rapporto con Omero», *C&S* 20, 4, 1981, 9–22.

también el poder energético de la fundación, simbolizado por el matrimonio del héroe con las ninfas guardianas del lugar, como había hecho Ulises con Calipso y el propio Eneas con Dido, y como hace Eneas al casarse con Lavinia después: el amor resulta así tan necesario como la guerra, pues, como consecuencia de ambos, Eneas, al casarse con Lavinia, se casa con Italia, aportando el elemento civilizador que es la *lex*⁵⁰. Lo que queda reflejado tanto en el tratamiento virgiliano del espacio⁵¹ y del paisaje como en la concepción virgiliana de la poesía, que, desde las *Bucólicas* —si es que el *deus nobis haec otia fecit* alude a Augusto ya⁵²— lleva a cabo una idealización del lugar⁵³, transformando en paraíso —en *locus amoenus*— lo que antes era un paisaje no diré *horridus*⁵⁴, pero si ingrato. Virgilio introduce una distinción entre la riqueza agrícola del país y la calidad poética del lugar, siguiendo en ello dos tradiciones que recíprocamente se influyen: la del idilio de Teócrito y la del jardín que, juntas, componen un paisaje *ideal*⁵⁵ que adquiere significación simbólica y compone el espacio interior del poeta⁵⁶ —el de la creación asociada al esfuerzo y al don. Recuérdesse que —según Paul Veyne⁵⁷— Títiro sería un liberto de Octavio, como ya había supuesto Perret. Y lo que encontramos en la *Bucólica* 1.^a es la imagen de un jardín ideal, no real, que simboliza la poesía y que define su función al evocar —como indica Daspet⁵⁸— el contraste entre la tranquilidad de Títiro, entregado al «placer activo del canto» y al «placer inactivo del sueño», y la situación de la Galia Cisalpina en los años 41 a 40 a.C. Esa situación, que dejó en el ánimo de Virgilio y de

50 Cf. M. Ducos, *Les romains et la loi. Recherches sur les rapports de la philosophie grecque et de la tradition romaine à la fin de la République*, París, 1984.

51 Cf. A. Thill, *Alter ab illo. Recherches sur l'imitation dans la poésie personnelle à l'époque augustéenne*, París, 1979.

52 Cf. *Buc.* 1.6–8 y Loupiac, loc. cit., 134–138.

53 Cf. E. Malaspina, «La forêt: lieu de plaisir-absence de plaisir», *Le plaisir dans l'Antiquité Classique et à la Renaissance*, Études réunies par T. Galland-Hallyn, C. Lévy et W. Verbaal, Tourhout, 2008, 11–28 y J. Siles, «Historia y sentido del paisaje», *Música y Paisaje. Ciclo de Conciertos Temáticos*, Fundación Botín, Santander, 2011, 15–32.

54 Cf. E. Malaspina, «Tipologie dell'inameno nella letteratura latina. *Locus horridus*, paesaggio eroico, paesaggio dionisiaco: una proposta di risistemazione», *Aufidus* 23, 1994, 7–22.

55 Cf. J. Carcopino, «Il paesaggio latino dell'Eneide», *Pubblicazioni della Università Cattolica del sacro Cuore*, Milán, Sr. 4.12, 1931, 55–89 y B. Rehm, «Das Geographische Bild des alten Italien in der Vergils Aeneis», *Philologus*, Suppl. 24.2, 1932.

56 Cf. E.W. Leath, *The Rhetoric of Space: Literary and Artistic Representation of Landscape in Republican and Augustan Rome*, Princeton, 1988 y Daspet, loc. cit., 31 ss.

57 Cf. P. Veyne, «L'histoire agraire et la biographie de Virgile dans les *Bucoliques* 1 et 1X», *RPh* 64, 1980, 233–257; en concreto, 245 y Daspet, loc. cit., 30, nota 23.

58 Cf. loc. cit., 24.

toda su generación lo que José Luis Vidal⁵⁹ con acierto ha denominado «una angustia», puede explicar —más que su sometimiento al ideario político de Augusto, en cuyo programa y propaganda participa— lo que Boyancé⁶⁰ no duda en llamar «el regreso voluntario a las tradiciones del pasado: a la belleza de la poesía y a la verdad de la filosofía». Lo que constituye un sistema, no por completo coherente, pero que reúne lo que se suele definir como «las debilidades de la síntesis virgiliana» y en el que, más que una idea de la divinidad, hay un sentimiento de lo divino, que se manifiesta en la vida religiosa de los individuos. Por eso Gaston Boissier consideraba la *Eneida* «un poema religioso», y Fustel de Coulanges subrayaba el peso de lo religioso no sólo en la *Bucólica* 4 y en el libro 6 de la *Eneida* —en los que el poeta entendido a la griega como *hacedor* es sustituido por el *uates*⁶¹ celta: esto es, mezcla un visionario inspirado— sino, sobre todo, en el término *pius*, aplicado como epíteto definidor a Eneas. En ello se ve el influjo de Platón (*Leyes* 10.883), donde se condena a los ateos que han olvidado los mitos de su infancia y donde las guerras civiles se interpretan como una consecuencia del abandono y declive de los cultos. Virgilio en la *Bucólica* 6 es un poeta cósmico en camino hacia ese conocimiento de las causas que corresponde al misticismo astral patente en las *Geórgicas* (*Felix qui potuit rerum cognoscere causas*) y que comienza a mezclar las divinidades pastorales y el *Sidus Iulium*: incluso se ha pensado que en la *Bucólica* 5 la apoteosis de Dafnis, el pastor prematuramente muerto y que es un héroe civilizador al que Orfeo presta sus atributos, podría ser una alusión a Julio César. Y es que, en las *Bucólicas* hay muchos juegos de máscaras, empezando por los de Cornelio Galo y el propio Virgilio⁶². Y, dentro de esos juegos, el paisaje —esa Arcadia que une

59 Cf. Vidal, loc. cit., 21–32.

60 Cf. P. Boyancé, *La religión de Virgile*, París, 1963, 3 ss.

61 Cf. en este sentido J.K. Newman, *Augustus and the New Poetry*, Bruselas, 1967, 136, que atribuye a Virgilio la primacía y anterioridad en el uso de la palabra *uates*, que, entre el 39 y el 30 a.C., aparece también en las *Sátiras* de Horacio y en el libro 1 de Propertio y que parece proceder de un texto de Posidonio —transmitido por Estrabón (4.4.4)— que define a los *ouateis* galos como sacerdotes y filósofos de la naturaleza, algo emparentable, en la mentalidad de Virgilio, con el pitagorismo: cf. *Aen.* 6.660–665.

62 Cf. E. Galletier, *L'éloge de Cornelius Gallus au 1^{er} livre des Géorgiques*, París, 1926, 11–16 y T.J. Haardoff, «Vergil and Cornelius Gallus», *Cl. Phil.* 55, 1960, 101–108 y la crítica que le hace Brisson, loc. cit., 221, nota 371. Para Brisson, loc. cit., 319, bucolismo y epicureísmo están estrechamente unidos en Virgilio y, cuando se acaba el segundo en él, termina también el primero. Lo que puede aplicarse a la *Bucólica* 10 y explica cómo, después del 44 a.C., las convicciones epicúreas de Virgilio ceden ante el peso de la historia. Podría decirse que el epicureísmo le hace condenar los horrores de la guerra, y que el estoicismo —con su mezcla de optimismo y mesianismo— lo lleva a aproximarse a la propaganda de la ideología imperial. Para el efecto que la muerte voluntaria de Galo (cf. M.-F.F. Rouvière, *La femme, la mort et le genre élégiaque chez Tibulle, Propertius et Ovide*, Montpellier, 1981, 352, e Y. Grisé, *Le suicide dans la*

lo místico y lo religioso convirtiéndolos en lo que Bruno Snell⁶³ llama «un paisaje espiritual», en el que funde el paisaje leído en los griegos con los de la Galia Cisalpina, hechos de sueño y de realidad— es lo que va a articular las *Geórgicas*, en las que el procedimiento de descripción sintética, en el que se objetiva una filosofía de la agricultura⁶⁴, se acomoda muy bien a la política de reconstrucción de la economía agraria y de los antiguos valores morales de la vida rústica y del campesinado⁶⁵, auspiciada por el régimen de Augusto y a la que Virgilio contribuye proponiendo un equilibrio entre la felicidad de las divinidades de los campos y el profundo conocimiento del cosmos: cf. 2.493 ss. Pero es en la *Geórgica* 3.13 ss., donde el proyecto de la *Eneida* se anuncia y donde —según Servio— está la base del libro 6 y del profético discurso de Anquises. Sin embargo, entre el proyecto y el resultado hay una muy clara diferencia, que Paolo Fedeli⁶⁶ ha sabido entender muy bien: lo que la *Geórgica* 3 parece preanunciar es un poema épico-histórico en honor de Augusto, que esperaba eso, y no otra cosa, del autor. Pero Virgilio opta por «componer el elogio del príncipe a través del elogio de sus antepasados troyanos», evitando así un panegírico cortesano y centrándose en la superioridad de la *gens Iulia* sobre todas las demás *gentes*. El mito de Eneas posibilitaba y permitía aunar el mito fundacional y un valor positivo como la *pietas*, vinculado al sentimiento religioso y a la vida familiar, y opuesto al *furor*, término éste con el que se identifica el descontrol, la desarmonía y el horror producidos por las guerras civiles, y no sólo eso: también todos los elementos trágicos que contiene y que informan el *sermo tragicus* virgiliano⁶⁷

Rome Antique, París, 1982) tendrá sobre los poetas elegíacos, cf. lo que apunta P. Pinotti, *L'elegia latina. Storia di una forma poetica*. Roma, 2002, 69 ss. Sobre el amor como sufrimiento cf. Propertio, 1.13,7-8 y Virgilio, *Bucólica* 8.41: *Vt uidi, ut perii, ut me malus abstulit error!* Lo que explica que *amor* y *furor*, en cierto sentido, lleguen a identificarse: cf. Pinotti, loc. cit., 101.

- 63 Cf. B. Snell, «Arkadien. Die Entdeckung einer geistigen Landschaft», *Die Entdeckung des Geistes. Studien zur Entstehung der europäischen Denkens bei der Griechen*, Hamburgo 1955, 371-400; G. Jachmann, «L'Arcadia come paesaggio bucolico», *Maia* 5, 1952, 161 ss. y G. Schönbeck, *Der locus amoenus von Homer bis Horaz*, Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät der Ruprecht-Karl-Universität in Heidelberg, 1962.
- 64 Cf. J. Bayet, «Un procédé virgilien: la description synthétique dans les *Géorgiques*», *Studi in onore di Gino Funaioli*, Roma 1964.
- 65 Cf. R.F. Thomas, «*Vestigia ruris: Urbane Rusticity in Vergil's Georgics*», *Harvard Studies in Classical Philology* 97, 1995, 197-214.
- 66 Cf. Paolo Fedeli, «Las dudas éticas de Eneas en el duelo conclusivo del poema virgiliano», en R. Pestano Fariña (coord.), *Paradigmas éticos y estéticos*, Universidad de La Laguna, La Laguna, 2011, 38.
- 67 Cf. E. Turolla, «Le origine e le caratteristiche del trágico nell'*Eneide*», *GIFCI* 6, 1953, 97-112 y J. Perret, «Optimisme et tragédie dans l'*Enéide*», *REL* 45, 1967, 342-362.

y toda la serie de figuras, no menos trágicas⁶⁸, que sufren las consecuencias de él. Conte⁶⁹ subrayó el abundante uso que Virgilio hizo de la doble enálage, un procedimiento típico de la tragedia ática⁷⁰. Y Klingner hizo ver que Virgilio representa la máxima libertad en el máximo orden: en eso consiste su dinamismo expresivo, visible en su sintaxis de las emociones y en ese patetismo que hace de él «un poeta del sentimiento», como Heinze lo definió. Y es que el *páthos* afectivo con sus representaciones subjetivas invade el texto virgiliano por doquier. Es más: dos de los rasgos característicos de la técnica épica virgiliana —como son la dramatización y la subjetivización patética del relato— se advierten, sobre todo, en el tratamiento de las figuras y de las situaciones en que aparece el *furor* y se muestra el estilo dramático y en las que, al representar las emociones, se produce y hay —como en la tragedia ática de la que los toma— un efecto catártico. Virgilio se sirve de lo trágico para representar las tensiones y las contradicciones que operan en la historia. De ahí su doble lenguaje: lo que Fowler⁷¹ llama «focalización desviante», que tiene correlato en el juego ilusionístico de la pintura mural romana y que hace de la *Eneida* «una representación abierta e inconclusa», al

68 Cf. P. Mazzocchi, «Motivi tragici nelle androctasie minori dell'Eneide», *Euphrosyne* 20, 1992, 31–46 y *Forme e significati della narrazione bellica nell'epos virgiliano. I cataloghi degli uccisi e le morti minore dell'Eneide*, Fassano, 2000 y S. Franchet d'Espèrey, «Massacre et aristie dans l'épopée latine», en G. Nauroy (ed.), *L'écriture du massacre en littérature entre histoire et mythe*, Berna/Francfort, 2004, 27–43.

69 Cf. G.B. Conte, *Virgilio, l'epica del sentimento*, Turín 2002, 18: «la enálage, por su intrínseca economicidad, podría ser considerada el procedimiento más representativo del clasicismo virgiliano: privilegia la sobriedad del léxico, pero obliga al intelecto y al ánimo del lector a que agonísticamente hagan frente a la incongruencia sintáctica». Antes de él, A.J. Bell, *The Latin Dual and Poetic Diction. Studies in Numbers and Figures*, Toronto, 1923.

70 Cf. V. Bers, *Enallage and Greek Style*, *Mnemosyne*, Suppl. 29, 1974 indica que la doble enálage (cf. F. Burkhardt, «Zur Doppelten Enallage», *Gymnasium* 78, 1971. 412 ss.) se concentra en la parte lírica de la tragedia. Sófocles se apoya en la enálage para reforzar los efectos en el uso del lenguaje común. Por influjo de la tragedia ática lo utiliza Virgilio (cf. R.O.A.M. Lyne, *Words ante Poet. Characteristic Techniques of Style in Vergil's Aeneid*, Oxford 1989, 1–19 y V. Panoussi, *Greek Tragedy in Vergil's «Aeneid». Ritual, Empire and Intertext*, Cambridge, 2009) quien parece seguir tanto a Sófocles como a Eurípides en esto, a la hora de tener que elegir entre las dos tendencias del lenguaje poético dominantes en el final de la República: la peripatética y la de Dionisio de Halicarnaso, entre las que hace una síntesis, tal vez por influjo del *Sobre lo sublime* de «Longino», donde se elogia la *transgressio verborum*, que informa también la léxis trágica (cf. G. Lombardo, *La estética antigua*, traducción de F. Campillo y revisión de M. Valverde, Madrid, 2008, 221–243). Pero habría que preguntarse si la sintaxis de lo sublime —practicada por Virgilio y que condiciona y determina su estilo con el forzar, alterar y casi retorcer las construcciones normales— no tiene un paralelismo con lo que en la política romana va a llevar a cabo Augusto mediante esa mezcla de apariencia republicana y monarquía real. Virgilio haría en su epopeya lo mismo que Augusto en y con su nuevo Estado: permitirse la máxima libertad en el máximo orden, como ya había indicado Klingner.

71 Cf. D. Fowler, «Virgilian Narrative: Story-Telling», en C. Martindale (ed.), *The Cambridge Companion to Virgil*, Cambridge, 1997, 241–270.

mantener al lector suspenso entre dos percepciones distintas, que lo obligan a estar en reflexión continua, dado que el texto se vuelve policéntrico y la articulación dramática multiplica los puntos de vista desde los que se puede comprender. Así sucede en los casos de Turno y de Dido: en el de esta última hay huellas de Nevio⁷², del *Hipólito* y de la *Medea*, pero las impersonales oposiciones de la épica arcaica se personalizan, y lo importante no es lo que el personaje es en el mundo, sino lo que el mundo es para el personaje y lo que él mismo es para sí. Lo que importa, pues, aquí es «la posición semántica que cada personaje encuentra en el texto»⁷³ como cada uno de nosotros en la vida.

La *Eneida* — como el mito actualizado en el rito — facilita la cohesión social de la comunidad, que depende, más que de la *religio*, de la *pietas*, que adquiere así una función política y que se integra en el ideario del régimen de Augusto como un rasgo distintivo, opuesto al *furor* que caracterizó los años finales de la República. Según Viktor Pöschl⁷⁴, lo trágico es el elemento unificante de la *Eneida*: hasta su teleología es dramática y política a la vez, y lo que enseña es que, como en el verso 177 del coro del *Agamenón* de Esquilo, «se aprende en la desgracia». Eneas vuelve como Ulises porque, por Dárdano, los troyanos tienen origen itálico. Y el *pius* Eneas, al dar muerte a Turno, se convierte en un Aquiles *ultor*, como Aquiles se había vuelto *pius* en la *Ilíada*. Y, en esta mezcla de objetividad épica y subjetividad trágica, ¿no es Augusto, como Eneas antes, también un vengador? A Eneas lo caracteriza y define la *pietas*, que es lo que le impide entregarse a sus conflictos personales y convertirse así en una figura trágica, como le sucede a Dido y a Turno, que sucumben víctimas del *furor*, mientras él, gracias a la *pietas*, sólo es un mero ejecutor del *fatum*. Eneas — como si fuera un sacerdote — sacrifica (*Aen.* 12.948 ss.) a Turno, cuya muerte — como todas las llevadas a cabo o encomendadas por Augusto a otros — es presentada como un acto sacrificial⁷⁵. La interpretación de ello no puede ser más clara: todo lo que es

72 Cf. V. Buchheit, *Vergill über Sendung Roms*, Heidelberg, 1963, 54 ss.

73 Cf. Conte, loc. cit., 101.

74 Cf. V. Pöschl, *Die Dichtkunst Virgils. Bild und Symbol in der Aeneis*, Viena, 1950.

75 ¿Cómo no recordar aquí lo que Shakespeare en su *Julio César* comprendió muy bien, cuando, en el acto II, escena primera hace decir a Bruto (167 ss.): «Que sea un sacrificio, no una matanza». Lo que no difiere demasiado del modo en que Virgilio pudo comprender e interpretar el derramamiento de sangre de las guerras civiles y la implicación y crueldad en ellas de Augusto, que serían así no «matanza» sino «sacrificio»? Cf. P. S. Anderson, «Shakespeare's *Caesar*: The Language of Sacrifice», *Comparative Drama* 3, 1969, 5-6 y R. Girard, *Shakespeare: los fuegos de la envidia*, traducción de J. Jordá, Barcelona, 1995, 237-289. Sobre el sacrificio en la *Eneida* cf. C. Bandeira, «Sacrificial Levels in Vergil's *Aeneid*»,

presa del *furor* debe ser eliminado y desaparecer, y sólo lo regido por la *pietas* permanece. Esa — y no otra — parece ser la lección moral de la *Eneida*: diluir el yo en la misión propia de cada uno, renunciar a las pasiones personales, a lo oscuro y a lo incontrolable, rechazar y evitar, pues, todo aquello que supone e implica estar fuera de sí. De ese modo lo individual cede su paso a lo Absoluto, como lo dionisiaco lo cede a lo apolíneo. La violencia de la *Eneida* — que la hay, y mucha, y que se manifiesta tanto en la naturaleza como en el lenguaje⁷⁶ — se explica como una representación dramática — por no decir *trágica* — del efecto devastador del *furor*, visible en el movimiento espiritual de quienes lo sufren y padecen: el de Dido es — como sus sueños y visiones — de dentro a fuera, y no — como el de Eneas — de fuera a dentro. Dido, como Turno, queda limitada a lo humano: Eneas, en cambio, no. Por eso Dido será esclava de su pasión — de su *furor* — y Eneas lo será, en cambio, de su *fatum*. En la pintura pompeyana de la época se representa mucho — como ha estudiado Gilles Sauron⁷⁷ — esta oposición entre *l'amour fou*, el amor-pasión, y la serenidad: del mismo modo que, en la danza itálica que nos ha llegado bajo el nombre de Luciano, se representaba «todo el pasado, desde el caos y el primer nacimiento del mundo hasta la historia de Cleopatra, reina de Egipto», ejemplo y víctima, a su vez, de este *furor* tan tematizado en la literatura y el arte de la época⁷⁸. A ese caos⁷⁹, producido por el *furor*, le pone fin el cosmos, el mundo ordenado, que trae consigo el retorno de la Edad de Oro al día siguiente de la victoria de Accio. Tal era la noción dominante en el imaginario de la época, y lo que tanto Virgilio como la propaganda política iban a explotar⁸⁰. La pintura del tercer estilo pompeyano practicaba, pues, la misma pedagogía que la arquitectura teatral y la dramaturgia augusteana, y representaba la relación existente entre Edad de Oro, paz y fecundidad que encontramos en la *Bucólica* 4 y en el *Ara Pacis*⁸¹.

Arethusa 24 1981, 217–239 y N. Bruno, «Il riscato de una vittima: l'episodio di Laocoonte (Verg. *Aen.* 2.40–56; 199–233)», *Euphrosyne* 39, 2011, 55, nota 89. También la muerte de Turno puede interpretarse como un acto sacrificial: cf. P. Hardie, *The Epic Successors of Virgil. A Study in the Dynamics of a Tradition*, Cambridge, 1993, 32–35.

76 Cf. L. Rubio, «La lengua y el estilo de Virgilio», *Actas del III Congreso español de Estudios Clásicos*, I, Madrid, 1968, 357–375 y 366 en concreto, donde habla de «la violencia organizada».

77 Cf. G. Sauron, «La peinture pompéienne et la poésie augustéenne» *REL* 82, 2004, 144–166.

78 Cf. Horacio, *Carmina* 1.37.6–32.

79 Cf. B. Amiri, *Chaos dans l'imaginaire antique de Varron à l'époque augustienne. Étude sémantique et herméneutique*, Nancy, 2004.

80 Cf. J. Thomas, *Les structures de l'imaginaire dans l'Enéide*, Paris, 1981.

81 Cf. Sauron, loc. cit. supra en nota 27, 592–604 y L. Zorzi, *Répresentation picturale et représentation théâtrale*, Paris, 1998.

Los historiadores del arte conectan las columnas esqueléticas y los capiteles en miniatura con el uso de los diminutivos en las *Bucólicas*: para Alix Barbet⁸² son «formas larvadas de arquitectura real», que simbolizan un mundo en gestación y que pretenden representar los inicios de la *renouatio* de Augusto, y, en ambos casos, los versos de Virgilio se convierten en formas de ornamentación. Del mismo modo, en los paisajes sacro-idílicos de comienzos del tercer estilo pompeyano, aparecen pastores que se acercan a santuarios rústicos o a tumbas a practicar la *pietas erga deos* y la *pietas erga parentes*. Es más: en los temas mitológicos de Boscotrecase, Schefold⁸³ reconoce uno que sirve de denominador común y que identifica con el «elogio del orden universal, de los héroes y de la victoria sobre los impíos». También el *Ara Pacis* ha sido interpretada como un santuario rústico, petrificado en mármol, que muestra la *pietas* de pastores y agricultores⁸⁴. Junto a estas significativas representaciones artísticas de la *pietas* —y tal vez podríamos decir que frente a ellas— hay que situar las muestras de *furor* visibles en la llamada «Casa de los amores fatales», donde tres heroínas trágicas, presentes en las *Heroidas* de Ovidio —Helena, Medea y Fedra, en las que el amor-pasión se condena— están plásticamente representadas⁸⁵. Lo interesante para la cuestión que nos ocupa es que —según Sauron⁸⁶— lo que articula las tres representaciones es «un sistema de oposición que atraviesa la poesía e incluso toda la cultura de la época de Augusto» y que se traduce en ese binarismo que encontramos también en Virgilio bajo la contraposición *furor/pietas*, y que, en el caso de la pintura citada, presenta a Júpiter incapaz de dominar sus impulsos eróticos y,

82. Cf. A. Barbet, *La peinture romaine. Les styles décoratifs pompéiens*, París, 1985, 105.

83. Cf. K. Schefold, *Pompejanische Malerei*, Basilea, 1952, 97. En la representación de edificios que exaltan «la armonía de las fuerzas del universo» ve Schefold un posible influjo de Horacio, *Carm.* 3.27 y 2.17 y el lazo que, según los estoicos, unía a Júpiter y a Hércules. Una opinión por completo contraria sostiene A. Coralini, «Hercules domesticus», *Immagini di Ercole nelle case della regione vesubiana (I secolo a.C.–79 d.C.)*, *Studi della Soprintendenza archeologica di Pompei*, 4, Nápoles, 2001, 226, para quien en los tres casos se trata del *conubitus vetitus*, la pasión ilícita por una virgen.

84. Cf. Sauron, loc. cit. supra en nota 54, 148–149.

85. Por un lado, se había divinizado la belleza (cf. J.-L. Tondriou, «La divinisation de la beauté: figure littéraire et thème religieux», *Studi Calderini e Paribeni* 1, 1956, 15–23); por otro, los poetas elegíacos habían recurrido al repertorio de la pintura griega, que veían reproducido en las paredes de las casas romanas: cf. P. Grimal, «Art décoratif et poésie du Siècle d'Auguste», *L'Art décoratif à Rome*, Roma, 1981, 330; también J. Soubiran, «Délie et Thétis: motifs érotiques de la poésie latine», *Pallas* 18, 1971, 72. En la mayoría de los casos se trata de descripciones subjetivas de la amada: cf. V. Viparelli Santangelo, «Tra testo e contesto: Propertio, I, 3, 16 ed il rifiuto della violenza», *CCC* 10, 1989, 405–438. Según K. Büchner, *Römische Literaturgeschichte*, Stuttgart, 1957, 231–2, los poetas latinos ven una grandeza heroica en los sufrimientos de la poesía amorosa, y las comparaciones mitológicas les conferían aún más alta calidad.

86. Cf. Sauron, loc. cit. supra en nota 54, 154.

en cambio, a Pan⁸⁷, como un tranquilo y sereno músico; y a Hércules, como un buen padre de familia, que protege y cuida a sus hijos. El pintor —dice Sauron— es más virgiliano que ovidiano, porque su lección moral es que las figuras representadas —como en la *Bucólica* 10.69 y 28–29— han vencido la natural inclinación de sus instintos⁸⁸. De modo que podríamos decir que en la *Eneida* el *furor* causa y rige lo dionisiaco, y que la *pietas* genera y garantiza lo apolíneo. Si se tiene en cuenta que en el 37 a.C. hubo emisiones de moneda en las que Cleopatra aparecía asimilada a Isis y Marco Antonio, a Osiris-Dionisos⁸⁹, no es difícil imaginar que Augusto se identifique y sea identificado con Apolo; que desde el 36 a.C. busque la protección de este dios, y que le ofrezca una parte de su morada en el Palatino⁹⁰. A favor de ello está no sólo la devoción por este dios que Augusto manifiesta de múltiples maneras, sino también el lazo que su propaganda política establece entre *pax deum* e *imperium aequum*, que se convierte en un lugar común de la misma y que da dimensión ideológica tanto al *furor* —término negativo en la filosofía estoica y epicúrea de la época— como a la *pietas*, término positivo, sobre el que Virgilio sustenta todas sus visiones proféticas, convirtiéndolas en decretos de la fatalidad. Así, más que un nuevo sistema, se construía una justificación para, de un mundo sin valores ni principios y a la deriva, salvar sus antiguas ideas y creencias, después del periodo de terror y desesperación impuesto por las guerras civiles. Éstas y cuanto de desequilibrio e injusticia suponen —la situación de *permixta divina humanaque iura*— se identificaban con el *furor*, como si fueran consecuencia directa de él, y el antiguo sistema de ideas y creencias se asociaba a la *pietas*, en cuyo sentido religioso y valores morales el régimen político de Augusto, auspiciado por su propaganda, decía que se iba a apoyar⁹¹.

87 En claro contraste con el que aparece representado en la imaginería de época helenística: cf. N. Marquardt, *Pan in der hellenistischen und kaiserzeitlichen Plastik*, Bonn, 1995.

88 Recuérdate que —como indica P. Grimal, «Art décoratif et poésie au siècle d'Auguste», *Rome. La littérature et l'histoire*, II, EFRA, 1986, 1024, en la época de Augusto —e incluso una generación antes— el arte narrativo es suplantado por un «art de l'instant», que rechaza la anécdota o la fija en un episodio inmóvil, y que el ojo no es invitado a seguir un relato sino a contemplar un espectáculo que se convierte en objeto de meditación: ¿no es esa la técnica seguida en la *Eneida*?

89 Cf. Loupiac, 122 ss.

90 Cf. P. Zanker, «Der Apollotempel auf dem Palatin», *Città e Architettura nella Roma imperiale*, Roma, 1983, 21–40; P. Gros, «Les palais hellénistiques et l'architecture augustéenne: l'exemple du complexe du Palatin», *Basileia. Die Paläste der hellenistischen Könige*, Maguncia, 1996, 234–239, y M. Strazzula, *Il Principato di Augusto. Mito e propaganda nelle lastre campane del tempio di Apollo Palatino*, Roma, 1990.

91 Cf. P.M. Martin, «L'image et la fonction du 'roi-tyran' dans l'Énéide», *Présence de Virgile*, París, 1978, 63–72 e «Imperator > rex. Recherches sur les fondements républicains romains de cette inéquation

Las últimas palabras de Turno invitan a la clemencia para con los vencidos y a la paz que debe sustituir al odio. Lo que se inscribe en el mismo marco y tono que la profecía de Anquises. Turno —que es un ejemplo de *furor* y que ahora está dispuesto a aceptar y asumir un papel de Héctor— quiere creer que Eneas no es un Aquiles *ultor* y, por eso, apelando a su idea de *pietas*, confía poder despertar en él la duda y la vacilación⁹². Pero Turno olvida que lleva el tahalí de Palante y que ese detalle será para él fatal. El *uoluer* *oculos* de Eneas recuerda aquí el *uoluens* de Dido en *Eneida* 4.643. Eneas, refrenando su primer impulso, que es matar a Turno, vacila y duda, pues eso —como bien había supuesto Turno al implorarlo— era lo exigido por el código épico. Sin embargo, siguiendo la profecía de Anquises, lo mata: cumple así la obligación del *debellare superbos*, que informa el código moral de la época y que sirve a Augusto de patente de corso para deshacerse de sus enemigos⁹³. Virgilio, al presentar la muerte de Turno como resultado no del *furor* sino de la *pietas* de Eneas y de su *fides* hacia Evandro, ¿no está también justificando o, cuando menos, disfrazando de *fides* y de *pietas*, lo que, sin esa técnica enmascaratoria, no serían sino crímenes causados por el *furor* de ese nuevo Eneas con el que Augusto se pretende identificar⁹⁴? ¿no es la muerte de Turno un acto sacrificial más de los muchos, aunque menos significativos que éste, que jalonan el derramamiento de sangre —el *cruor*— tan abundante en la *Eneida*? Ya dije al principio de mi exposición que, para Stephanson, la *Eneida* no era un texto inocente. Y, desde luego, ni desde el punto de vista poético ni desde el político, lo es. La palabra con la que la *Eneida* acaba no puede ser más significativa: *umbra*, la misma que cerraba la primera *Bucólica*. Según Traina, se trata de «las sombras que la actualidad de la historia proyecta sobre el lejano esplendor de los *aurea saecla*»: es, por tanto, el precio, el peaje que siempre hay que pagar.

ideológogique», *Pallas* 1994, 24–57. D. Kienast, *Augustus. Prinzeps und Monarch*, Darmstadt, 1999, 80–92.

92 Cf. P. Fedeli, loc. cit., 41, 44–45

93 Cf. para un posible ejemplo, anterior a él, pero que podría servirle de justificación, W.V. Harris, «Un indicio de ira en el templo de Venus Genetrix de Julio César», *Semanas de estudios romanos* 11, Universidad Católica de Valparaíso, Chile, 2002, 21–30.

94 Cf. la inteligente observación de J.C. Fernández Corte, «El estilo de la *Eneida*. Apuntes y perspectivas», en J. Vela Tejada, J.F. Fraile Vicente & C. Sánchez Mañas (eds.), *Studia Classica Caesaraugustana. Vigencia y presencia del mundo clásico hoy: xxv años de estudios Clásicos en la Universidad de Zaragoza*, Zaragoza, 2015, 248 sobre cómo «La *aristeia* nos descubre que Eneas es el único nombre propio que aparece en caso nominativo, mientras que sus víctimas, independientemente del lugar que ocupen en la línea, están en acusativo con función de paciente o en dativo en las de destinatario».

Virgilio contiene en sí el sentido y el imaginario de la época en que le tocó vivir: la del final de la República, la de los inicios del Principado, la de Augusto, sí, pero, sobre todo y también, la del clasicismo latino, la de la madurez de la conciencia, después de haber pasado por las duras pruebas de la inestabilidad, la falta de control y el desequilibrio trágicos, que la *Eneida* identifica con —y sintetiza en— el *furor*, al que opone las difíciles condiciones de la *pietas* entendida como forma de alcanzar la *humanitas* más total. Frente a la angustia milenarista, que es consecuencia de la entropía y del caos de la primera mitad del siglo I a.C. y que causa ese *diasparagmós*, ese desmembramiento que representan Dionisos y Osiris, a los que se asimila la figura de Marco Antonio en las monedas del año 37 a.C., Virgilio opone un *Regnum Apollinis*, que es el celebrado en los Juegos Seculares del año 17 a.C. como si fuera el advenimiento de una segunda Edad de Oro. Para Virgilio la guerra es un rito de paso, y la historia ha de ser valorada en un plano cósmico, integrado en el devenir. De ahí la violencia de —y del— lenguaje que informa la *Eneida*, en la que a todo sacrificio místico corresponde una metamorfosis espiritual⁹⁵. Apolo, regenerador y conciliador, aparece asociado a Eneas, tanto como Eneas aparece asociado a Augusto, y, como ambos, representa la abolición tanto del tiempo como de la entropía. El *furor* —ya hemos insistido en ello antes— representa lo humano, no lo épicamente convencional: el *furor* es lo que hace que Eneas pase de ser agente consciente del *fatum* a ser un mero instrumento de él. Y eso es lo que —con el episodio de la muerte de Turno y la palabra *umbra*, que cierra la *Eneida*— hace de ésta una obra abierta, ante la que resulta difícil políticamente pronunciarse, pues no sabemos si con ello se alude a la crueldad de Augusto en las guerras civiles y si no tendrá razón Voltaire al decir que, sin Virgilio, Augusto no sería sino un vulgar dictador con las manos manchadas de sangre. ¿No se tematiza aquí —como luego en las tragedias políticas de Shakespeare— la violencia inicial que es el origen del Estado? Eneas —como antecesor de Augusto— transforma en orden —en cosmos— lo que antes de él era caos⁹⁶. Y eso es la idea y la imagen que la propaganda imperial expandía con todos los medios a su alcance. Augusto —como Eneas— era así un héroe fundador, que traía consigo la

95 Para la importancia de la *Eneida* en el proyecto político de Augusto, cf. F. Cairns, *Virgil's Augustan Epic*, Cambridge, 1989.

96 Cf. A. Deremetz, «La *Res publica restituta* dans l'oeuvre de Virgile», en F. Hurlet & B. Mineo (eds.), *La Principat d'Auguste. Réalités et représentations du pouvoir. Autour de la Res publica restituta, Actes du Colloque de l'Université de Nantes, 1-2 juin 2007*, 281-294.

ley y la justicia: recuérdese que la *Iustitia* figura entre las virtudes celebradas en el escudo de oro que Augusto recibió como regalo, y la función que dicho concepto, divinizado, desempeñó en la ideología imperial desde el 17 al 13 a.C., así como lo que en el libro 7 de la *Eneida*, versos 202 a 204, Virgilio da a entender —esto es, que la Edad de Oro, asociada al *Regnum Apollinis*, tuvo lugar porque sus habitantes respetaban la justicia sin necesidad de que hubiera leyes. Virgilio modifica el mito cuando Anquises, al enumerar los nombres de los descendientes, asocia a Augusto con el retorno de la Edad de Oro al Lacio y, en el libro 6, versos 791 a 795, le llama *Augustus Caesar, divi genus*⁹⁷ («César Augusto, hijo de un dios»). Virgilio vincula la Edad de Oro a la aplicación de la justicia, que es lo que garantiza y mantiene la armonía y la paz. Augusto reencarna así a Apolo, como Eneas lo había hecho ya, y como se oficializó en los Juegos Seculares del año 17 a.C. Todo lo cual tiene su correlato en el *ornatus* que se imprime a la ciudad⁹⁸ y que responde al mismo programa religioso-político⁹⁹: el templo de Apolo en el Palatino, la decoración del *Ara Pacis*¹⁰⁰, la arquitectónica puesta en escena de todo ello en la tumba de Augusto y el *Horologium Solarium Augustum*¹⁰¹, con la coraza de la estatua del *princeps* en Prima Porta¹⁰², o el teatro de Marcelo, en los que hay que ver conmemoraciones de la renovación de la Edad Áurea. Apolo se convierte en el garante del destino de Roma, y Augusto, que es su reencarnación, también¹⁰³. En sus juveniles visiones de la Arcadia Virgilio combinaba una, de naturaleza histórico-geográfica, con otra, de naturaleza idealizada y espiritual. Ésta segunda —la idealizada y espiritual— la acuña Virgilio en

97 Cf. G. Niebling, «*Laribus Augusti magistri primi*. Der Beginn des Compitalkultes des *Lares* und des *Genius Augusti*», *Historia* 5, 1956, 303–331; para la construcción del mito augusteo, G. Sauron, «Du triumvirat au debut du principat: la construction du mythe augustéen», en F. Hurler & B. Mineo (eds.), *Le Principat d'Auguste. Réalités et représentations du pouvoir. Autour de la Res publica restituta*, 187–208 con importantes imágenes.

98 Cf. J.-P. Néraudeau & L. Duret, *Urbanisme et métamorphoses de la Rome antique*, París, 1983 y R. Sablayrolle, «Espace urbain et propagande politique: l'organisation du centre de Rome par Auguste», *Pallas* 28, 1981, 59–77.

99 Cf. J. Scheid, «La restauration religieuse d'Octavien», en F. Hurler & B. Mineo (eds.), *Le Principat d'Auguste. Réalités et représentations du pouvoir. Autour de la Res publica restituta*, 119–128.

100 Cf. G. Moretti, *Ara Pacis Augustae*, Roma, 1948; I. Kraus, *Die Ranken der Ara Pacis: ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der augusteischen Ornamentik*, Berlín, 1953; y K. Virreisel & P. Zanker (eds.), *Die Bildnisse des Augustus. Herrscherbild und Politik in Kaiserlichen Rom*, Múnich, 1979.

101 Cf. E. Büchner, *Die Sonnenuhr des Augustus*, Maguncia, 1982.

102 Cf. H. Kähler, *Die Augustusstatue von Prima Porta*, Colonia, 1959.

103 Cf. Cicerón, *De Republica* 6.1.7,12, donde pone en boca de Escipión que el *princeps* debe *civitates aut condere novas aut conservare iam conditas*; y también *Pro Sestio* 138: *Principes, auctores et conservatores civitatis*.

el 42 a.C., y el punto de conexión de ambas es, precisamente, la *pietas* de sus habitantes, leída en Polibio, 420 : *διὰ τὴν εἰς τὸν θεῖον εὐσέβειαν*. Y esa misma *pietas* —de herencia epicúrea— la enlaza Virgilio con el Apolo pitagórico, patrono de la regeneración. Por esa razón hace descender a Eneas de Tros y no de Laomedonte, y, por eso, es *pius*. De ahí también que, cuando resulta herido, quien lo cura sea el discípulo amado de Apolo, que así da a entender que es su protegido. En la quinta metopa del frontón de la parte noroeste del Partenón Eneas aparece huyendo del incendio de Troya y llevando sobre los hombros a su padre como en la *Eneida* en el libro 2: es decir, realizando un acto de *pietas*, en el que Virgilio quiere indicarle a Roma el camino que debe seguir, no el del *furor* sino el de la *pietas*. Eneas es devoto de Apolo y de ahí el color blanco que encontramos lexicalizado en el topónimo *Alba* y en el gentilicio *Albanus*.

Frente al *kósmos*, el mundo ordenado que representa y garantiza Apolo y al que se accede a través de la *Iustitia* y la *pietas*, Virgilio opone el *furor* de aquellos *noxia corpora*, cuyas *animae* han sido en vida presa de las pasiones incontroladas y de la *hamartía* trágica: la ofuscación. A diferencia de ellas, Eneas experimenta y sigue un proceso de lucidez, que le permite tomar consciencia del pasado para así comprender tanto el presente como el futuro¹⁰⁴: esto es, como las musas y los poetas, «descifrar lo invisible». Lo que hace de él no sólo un *dux* sino, sobre todo, un *ciuis* empeñado en cumplir su destino y, por ello, continuamente *fessus*, que es el adjetivo que con tanta frecuencia tanto a él como a sus compañeros Virgilio le aplica y que es consecuencia del esfuerzo realizado. En cambio, la *doctissima*, pero *infelix*¹⁰⁵, Dido, incurre en el error de interpretar como compromiso matrimonial lo que para Eneas sólo son muestras de afecto. Dido se convierte en prisionera de la situación que ella misma ha creado, y se impone a sí misma

104 Cf. P. Boyancé, *Le culte des Muses chez les philosophes grecques*, BEFAR, París, 1937, 345–347; M. Detienne, *Les maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*, París, 1973, 98s; B. Gentili, «Lo statuto dell'oralità e il discorso poetico del biasimo e della lode», *Xenia* 1, 1981, 13–24; interesante es la diferencia entre *remembering* y *memorizing*, y la mezcla de los dos esquemas con una notable extensión del segundo sobre el primero y la intervención del primero en las lagunas o brechas de la memorización: cf. A. B. Lord, «Memory, Meaning, and Myth in Homer and other Oral Epic Traditions», *Orality. Cultura, Letteratura, Discorso. Atti del Convegno Internazionale (Urbino, 21–25 luglio 1980)* a cura di B. Gentili e G. Paioni, Università degli Studi di Urbino, Centro Internazionale di Semiotica e Linguistica. Istituto di Filologia Classica, 1985, 37–63 y las intervenciones de J. Pórtulas y A. Veneri; y E. Suárez de la Torre, «Las mentiras de las musas y de los poetas (sobre Hes. *Theog.* 26–28)», *Studia Classica Caesaraugustana*, loc. cit. *supra*, 263–297 y H. Bauzá, *Sortilegios de la memoria y el olvido*, Buenos Aires, 2015, 10 ss.

105 C. Fernández Corte, loc. cit. 255 ss. sobre *infelix* aplicado a Juno.

las condiciones de una alienación psicológica. Al unirse a Eneas ha roto su compromiso con Siqueo y su condición de *uniuira*. Nadie la critica por ello: es ella misma quien lo hace. Virgilio introduce en ella un principio de culpabilidad al que la sociedad romana de la época era ajeno, a no ser que quiera vincularse esto con la política moral de Augusto y las leyes sobre viudas y huérfanas dictadas entonces¹⁰⁶. Dido —cuyo silencio posterior es paralelo y similar al de *Ayax*¹⁰⁷— lleva a cabo una venganza que supone un movimiento de destrucción que supera lo puramente personal, al pasar a lo histórico y lanzar una maldición genérica que se inserta en una ceremonia mágica, en la que —como Circe y como Medea, a las que se iguala— asume funciones de hechicera, como da a entender el desaliño de su aspecto —«descalza y con la ropa desanudada»—, que contrasta, y mucho, con el que presentaba en el inicio del episodio de la cacería en el libro 4. Las maldiciones de Dido —que se cumplirán en los libros 7, 8 y 9— adquieren formulación jurídica, como indica el imperativo *sunto*. Y su inmolación sacrificial, hecha con la espada¹⁰⁸ de Eneas, la convierte en sacerdotisa y en víctima a la vez: como si fuera un guerrero, realiza una *deuotio*. Dido sufre la patología del abandono y la sintomatología propia de ello, que es el insomnio.

El *furor* se produce cuando se es incapaz de relativizar los sentimientos y las emociones personales, y convierte en personajes trágicos a quienes lo padecen. Como explica Buffière¹⁰⁹, en la moral antigua cada elemento desempeña un papel simbólico: la lucha de la razón contra los instintos, o la del

106 Cf. A. H. Jones, *Augusto*, traducción de A. L. Bixio, Buenos Aires, 1974, 160ss; J. André, *Le siècle d'Auguste*, París, 1974, 244 ss.

107 Cf. G. Lombardo, «Il silenzio di Aiace (*de sublim.* 9.2.)», *Helikon* 29–30, 1989–1990, 281–292; E. Lefèvre, *Dido und Aias. Ein Beitrag zur römischen Tragödie (= Abhandlungen der Geistes und Sozialwissenschaften Klasse, Akademie der Wissenschaften und der Literatur)*, Maguncia, 1978 y A. Mauriz Martínez, *La palabra y el silencio en el episodio amoroso de la Eneida*, Francfort, 2003 y E. Vogt, «Didos Schweigen. Ein homerischer Motiv bei Vergil», en S. Freund & M. Vielberg (eds.) *Vergil und das antike Epos. Festschrift Hans Jürgen Tschiedel*, Stuttgart, 2008, 31–40. Sobre el tratamiento de la figura de Áyax en el arte de la época y, en concreto, los dos cuadros de Timómaco de Bizancio, representando uno a Áyax meditando su suicidio y otro, a Medea, disponiéndose a matar a sus hijos, cf. G. Sauron, «Vénus entre deux fous au Forum de César», en C. Evers & A. Tsingarida (dir.), *Rome et ses provinces. Genèse et diffusion d'une image du pouvoir. Hommages à Jean Charles Balty*, Bruselas, 2001, 187–199.

108 Cf. Sobre el sentido del uso de la espada de Eneas en la autoinmolación que hace Dido conviene recordar que una de las etimologías propuestas para latín *mactare* es el antiguo alto alemán *maki* (= «espada»): cf. Ernout & Meillet, loc. cit., 376. Lo que no desentonaría con el carácter sacrificial que las muertes parecen tener en la *Eneida* y que podría ser interpretados como el precio que hay que pagar para alcanzar la *pax* y que une así lo político con lo religioso, una idea extendida por la propaganda del régimen de Augusto.

109 Cf. F. Buffière, *Les mythes d'Homère et la pensée grecque*, París, 1956, 116 ss.

piloto de la embarcación contra las olas. El episodio de Dido —como el de Turno, con el que guarda íntima relación— es, según Pöschl, un ejemplo de técnica contrapuntística. Dido¹¹⁰ posee las virtudes cardinales de Eneas: es —como sugiere Otis— «otro Eneas», pero, llevada por su desesperación, se autodestruye, entrando así en la *amentia*, que, en el imaginario virgiliano, es una fuerza devastadora, como lo son el mar, los bosques, los torrentes y los animales, símbolos, todos ellos, de una naturaleza instintiva y descontrolada —*dionisiaca* podríamos decir— que es percibida a través de las pulsiones que conducen a ese *furor*, al que Virgilio opone la calma y serenidad de Apolo. Dido es un obstáculo y una víctima a la vez, y su amor es un amor maldito, que Eneas debe sustituir por un símbolo: el de la tierra-madre o la esposa itálica, ninguna de las cuales, a diferencia de Dido, es *infelix*¹¹¹. Dido es presentada como una Diana viril, en la que Virgilio recoge y proyecta ecos del matriarcado mediterráneo, que entonces había ya desaparecido o estaba a punto de desaparecer. Por eso la imagen que propone de ella es la de alguien que quiere vivir *more ferae* y que se encuentra entregada a las fuerzas instintivas de la animalidad. Es, pues, un Turno de otro tipo. Por eso su unión con Eneas nunca puede ser un *connubium*¹¹², porque —como las bodas de Tetis y Peleo, y las de Medea y Jasón¹¹³— se han realizado en un contexto telúrico: en una cueva, en una *dischoría*, que —como el bosque— es el lugar de las Bacantes, de la violencia y de la oscuridad. Recuérdese que Euríalo encuentra la muerte en un bosque; recuérdese también la furia de Allecto, instrumentalizada por Juno y que en *Aen.* 7.385–405 mueve a la reina Amata, una especie de bacante latina, que crea un conflicto con Turno, dando pie a un *casus belli* y que funciona como una Cleopatra dentro de lo que (cf. *Aen.* 7.433 ss.) puede verse como un epilio alejandrino¹¹⁴.

110 Dido es una figura trágica: cf. A. Wlosok, «Vergil's Didotragödie. Ein Beitrag zum Problem des Tragischen in der Aeneis», en H. Gorgemanns (ed.), *Studien zum Antiken Epos*, Meisenheim am Glan, 1976, 2.828 ss.

111 Recuérdese lo apuntado por Fernández-Corte, loc. cit., 255 ss. y lo que dicen los versos 137–176 de la *Geórgica* 2: que ninguna tierra puede producirlo todo, pero que la de Italia es muy superior a la de Oriente.

112 Virgilio condena así los *amores furtivos* catulianos y reconoce y afirma la entidad religiosa, jurídica y social del *coniugium*, como hace la legislación augustea.

113 Cf. J. Aymard, *Essai sur les chasses romaines des origines à la fin du siècle des Antonins*, París, 1951, 515, así como un mosaico de Low Ham (Inglaterra), en D.J. Smith, «The Mosaic Pavements», A.L.F. Rivet, *The Roman Villa in Britain*, Londres, 1969, 90 e imagen 35 y H. Lavagne, *Operosa antra. Recherches sur la grotte à Rome de Sylla à Hadrien*, Roma, 1988, 461 ss.

114 Con razón dice Lemaître que la *Eneida* «es una obra maestra de mosaico, ejecutada por el más paciente de los poetas alejandrinos».

La *hýbris* se une con el *furor*, del que la pasión prohibida y fatal viene a ser una forma. Ni Dido ni Turno¹¹⁵ han sabido dominar sus pasiones y, por eso, deben sucumbir. Este rechazo y condena del *furor* no solo tiene razones políticas sino también poéticas: Virgilio se aparta del lirismo de Cornelio Galo, que había sustentado su poética en el *furor*, como Catulo lo había hecho en los *carmina* 64 y 88. Y, al apartarse de ello, se aparta también de la poética de los últimos años de la República, influida por la poesía erótica alejandrina, que había supuesto también un cambio de mentalidad y, sobre todo, de moralidad, al distanciarse y oponerse al antiguo catálogo de virtudes romanas¹¹⁶. La poética neotérica tuvo su prolongación en los elegíacos, que exaltaron el vivir fuera y al margen de la norma, fuera del marco de la familia y fuera incluso de la ciudad. Catulo fue el primero en usar los dos términos utilizados luego en la lucha ideológica de las guerras civiles: *furor* y *pietas*. Tanto Virgilio como Horacio interpretan el *furor* como un exceso, al que oponen la medida y la más rancia romanidad. Los neotéricos habían encontrado en la mitología numerosos *exempla* de *furor*: el de Laodamia —figura doble como para Catulo lo es Lesbia— o el doble valor de Troya, lugar del amor adúltero de Paris y Helena, y signo de muerte y de destrucción. También en el mito de Ariadna el *furor* tiene efectos sobre el alma y sobre el cuerpo, y los humanos participan en el proceso de *impietas* que conduce a la degradación total. En el *Carmen* 68 de Catulo el término *furor* tiene valor positivo, asociado a *pietas*; en cambio, en el verso 405 del *Carmen* 64 del mismo autor, el *furor* causa el desmoronamiento de los valores y la ruina del Estado, uno de cuyos signos es la perversión de las relaciones regidas por la *pietas* y la aparición de formas execradas como el adulterio y el incesto. Galo había tematizado el *furor* amoroso y había utilizado la mitología como fuente de *exempla*. Propertio, por influjo de Galo y de Euforión, había tratado el *furor* como si fuera una enfermedad incurable. El *servitium amoris* de los neotéricos y de los elegíacos conducía al *uir uxorius*, que, en algunos momentos en que está *distraído*, el propio Eneas es. En el caso de Galo se subvertía el orden mismo del Estado y el orden familiar también, al convertirse el *dominus* en *seruus*. El *furor* pasaba a ser así una categoría jurídica que designaba la situación de aquellos que, por su conducta y comportamiento, pierden su *status* y, con ello,

115 Cf. M. von Albrecht, «Zur Tragik von Virgils Turnusgestalt», *Silvae. Festrhrift für E. Zinn*, Tübinga, 1970, 1 ss.

116 Cf. G. Williams, «Poetry in the Moral Climate of Augustan Rome», *JRS* 52, 1962, 28–46.

sus derechos y sus deberes como ciudadanos. En el verso 83 de la *Bucólica* 1 Virgilio abandona la corriente elegíaca de Galo y la sustituye por la idílica de Teócrito, y, en la 2, el canto bucólico es presentado y visto como una curación de las penas causadas por un desgraciado amor. Fulgencio interpreta los libros 5 y 6 de la *Eneida* como pruebas de autodominio y autocontrol, antes de aplicar el conocimiento adquirido a la acción sobre el mundo, que es lo que Eneas, desde el libro 7 al libro 12, hace. En la *Eneida* Virgilio da un paso más, y lo que propone es una *Edad de Apolo*, un *regnum Apollinis* —conservador, regenerador y conciliador— que permita abolir el tiempo y la entropía, el antes y el después: la vuelta, pues, de un Apolo Palatino que rehaga la *pax deorum* que el *furor* y las guerras civiles habían roto. Para ello no duda en integrar el caos, entendido como elemento constitutivo. De ahí la sincronicidad de la *Eneida*, y su estructura holística, cuyo centro está en todas partes y en ninguna¹¹⁷. Al renunciar al *furor* amoroso, tan presente en la lírica, Virgilio no sólo está indicando o proponiendo una solución social sino que está optando por una solución personal también, que, en su caso, cristaliza en un cambio de género literario. Lo que le lleva a asumir la épica —por más sentimental que la suya sea, y lo es, y mucho— y a aceptar —como en las religiones místicas— la dialéctica entre desmembramiento y remembramiento, así como la violencia que, mediante la catarsis, prepara una reconstrucción ontológica: la *renouatio* de la *aurea aetas*, que se supone representan la política y el régimen de Augusto, corresponde, en lo externo, a lo que, previamente, se ha producido ya en su interior. Virgilio, con este cambio de género literario y su elección de la epopeya, intenta explicar los desajustes producidos por el *furor* y los desequilibrios que el mismo ha introducido en el sistema y en el orden social. Al contraponerle como solución la *pietas*, Virgilio intenta dar solución religiosa a un conflicto político y social: la *Eneida*, pues, como todos los grandes libros, no se reduce —ni puede reducirse sólo— a una de sus múltiples claves. Es, por un lado, una *paidéia* en el sentido en que la épica antigua siempre lo fue, que tematiza una serie de virtudes y valores ejemplificándolas en Eneas, el héroe que da título a la obra, pero su autor —voluntaria o involuntariamente— se convierte también en el artesano del Imperio Romano¹¹⁸, que encuentra, resumido en su

117 Cf. J. Thomas, loc. cit., 106–108: «en el complejo simbolismo de la *Eneida* la sincronicidad es total y el mito de la regeneración alcanza su máxima intensidad».

118 Cf. P. Grimal, «Virgile artisan de l'Empire romain», *Académie des inscriptions et belles-lettres. Comptes rendus des séances*, 1982, 748–760.

epopeya, el sistema referencial en que se basa la ideología del Principado, que presenta a Augusto como un continuador del *genus* y la política de Eneas, como un refundador de la *Vrbs* y como quien, con su ejercicio y práctica de la antigua *pietas* y con el restablecimiento de la *lex*, ha puesto definitivo fin al *furor*. La pedagogía de la *Eneida* —y suponemos que la de Virgilio también— es ésta, que queda explicitada en 12.435–436: *disce, puer, uirtutem ex me uerumque laborem, fortunam ex aliis*. Esa es, esa sigue siendo —tal vez más que ninguna otra— la lección viva de la *Eneida*, una epopeya muy *sui generis*, puesta al servicio de una idea común, coincidente con la imagen que de sí mismo se había hecho —y quería extender— el Principado y que, como propaganda de la ideología imperial contribuyó, junto con el arte de la época, a crear una moral y una historia tan mítica como sociológica, en la que no importa tanto la originalidad como la *originariedad*¹¹⁹. Lo explicó muy bien Schmidt, al decir que la *Eneida* es «la representación más profunda de la idea de Roma y el más profundo planteamiento de sus problemáticas». Por algo Estacio (*Theb.* 12.816–7) la llama *diuinam Aeneida*, y es que lo es doblemente: porque Eneas es el portador de la misión, pero Virgilio quien garantiza la culminación del proyecto¹²⁰. Política y poesía o, si se prefiere, el *princeps* y el poeta aparecen aquí tan diferenciados como unidos, y no hay que descartar que el *furor* corresponda por entero al primero y la *pietas* más bien al segundo, aunque la técnica del enmascaramiento, a la que tan proclive es nuestro Virgilio, sea en esto, como en tantas otras cosas de la *Eneida*, deliberadamente ambiguo: todo lo ambiguo que las condiciones históricas a que estuvo sujeto le permitieron ser.

119 Cf. Conte, loc. cit., 92. De ahí la anaplerosis homérica que Virgilio hace: cf. A. Barchiesi, *La traccia del modello. Effecti omerici nella narrazione virgiliana*, Pisa, 1984, 93–95.

120 Cf. Conte, loc. cit., 111.