

# Nuevos estudios virgilianos: autointerpretación, poetología, intertextualidad

MICHAEL VON ALBRECHT  
Universidad de Heidelberg

**Resumen:** Análisis y comentario de tres aportaciones recientes a los estudios literarios sobre Virgilio.

**Palabras clave:** Eneida; *Virgilio*; *comentarios*.

**Abstract:** Analysis and commentary of three recent contributions to the literary studies of Vergil.

**Key words:** Aeneid; *Virgil*; *commentaries*.

A continuación voy a comentar tres recentísimos trabajos europeos, que, en mi opinión, combinan, de una forma productiva para la comprensión de la *Eneida*, vías tradicionales y modernas.

**RÜDIGER NIEHL, *Vergils Vergil: Selbstzitat und Selbsteutung in der Aeneis. Ein Kommentar und Interpretationen*. Frankfurt am Main 2002.**

Como complemento a los valiosos comentarios anglosajones de libros individuales de la *Eneida*<sup>1</sup>, con el libro de Niehl aparece por primera vez en mucho tiempo un comentario global de esta obra. El principio es novedoso. Desde hace más o menos cincuenta años se ha venido imponiendo poco a poco en la filología clásica la pronunciación históricamente correcta del latín y la recitación

<sup>1</sup> El último ha sido: *Virgil, Aeneid 7. A Commentary* by N. Horsfall, Leiden 2000.

históricamente correcta de versos antiguos. Pese a ello, todavía se echan en falta trabajos que hagan fructíferos estos nuevos conocimientos para la interpretación literaria. Una de las pretensiones de Niehl es interpretar la *Eneida* como una obra de arte lingüística con vistas a su recitación en voz alta; su esperanza es que esta nueva forma de contemplarla encuentre, en mayor medida, aplicación también en otras obras de la poesía antigua. La *Eneida* de Virgilio está atravesada por un entramado de motivos fonéticos que experimentan variaciones según la sintaxis, la semántica y el léxico, pero que conservan una estructura fonética unitaria y subrayan de una manera sutil la construcción y el sentido de la obra. La investigación que hasta la fecha ha estudiado las citas que Virgilio hace de su propia obra ha recurrido a estas fórmulas, como norma general, sólo con objeto de decidir cuestiones sobre la cronología de la composición<sup>2</sup>, pero, la mayor parte de las veces, ha dejado sin considerar el efecto que causan en el acto de recitar. Debido a ello, no sólo se han dejado de reconocer numerosas referencias que no tienen una base léxica sino fonética; también la naturaleza de dichos motivos ha pasado a un segundo plano hasta el punto de que, por lo común, ni siquiera se han sacado conclusiones con vistas a la interpretación (Moskalew<sup>3</sup> mismo ofrece principios interpretativos tan sólo ocasionalmente; muchas consideraciones pertinentes se encuentran, por el contrario, ocultas en comentarios que van verso a verso)<sup>4</sup>.

Niehl proporciona, por ello, no sólo una lista de las referencias de Virgilio a su propia obra, sino que ofrece para cada pasaje de la *Eneida*, bajo la forma de un comentario verso a verso, breves interpretaciones de tales citas (citas que esclarecen la comprensión literaria), para así hacerle comprensible al lector moderno los efectos fonéticos que en origen habían sido armonizados para la recitación en voz alta. En consideración a un círculo de lectores internacional, pero también con el fin de preservar lo más posible la estructura fonética de los pasajes citados (y evitar el rodeo de las traducciones que sólo consiguen aguar el texto y que de ninguna manera alcanzan a ponerse de acuerdo con él), el comentario presente, concebido también como fundamento y recurso para futuras interpretaciones, ha sido redactado en latín.

El comentario diferencia entre reminiscencias «reconocibles» (por regla general únicamente inventariadas) y «significativas» (comentadas a fondo); para el autor un motivo fónico es reconocible cuando «con buena voluntad se puede suponer que en al menos un pasaje en el que aparezca existe una referencia intencionada a otro pasaje diferente», en tanto que son caracterizados como significativos aquellos casos, «en los que razones formales o de contenido hacen que parezca obligatorio suponer referencias intencionadas» (p. 8). Las referencias notorias y breves, que el lector puede interpretar sin que se le advierta especialmente sobre ellas (como por ejemplo la fórmula *comes infelicis Ulixis* en

<sup>2</sup> Por ejemplo Th. BERRES, *Die Entstehung der Aeneis*, Hermes Einzelschriften 42, Wiesbaden 1982.

<sup>3</sup> W. MOSKALEW, *Formular Language and Poetic Design in the Aeneid*, Leiden 1982.

<sup>4</sup> Por ejemplo en R. D. WILLIAMS, *The Aeneid of Virgil*, Basingtoke/London 1972.

los versos 3.613 y 691, con la que se ve enmarcada la narración de Aqueménides; igualmente 4.232-237 y 270-276), quedan también, por regla general, sin comentar. Gracias a ello, se le ahorra al usuario la prolijidad que acarrearía comentar cada una de las reminiscencias dudosas mientras que, al mismo tiempo, queda comprobado que se han seleccionado las que son significativas. Los breves comentarios deben ser concebidos como estimulantes invitaciones a interpretaciones más detalladas; se exponen por apartados en la tercera parte de la obra. Que Niehl no se deja arrastrar aquí a un uso mecánico de su método hermeneúutico lo demuestra, por ejemplo, su exitosa interpretación de la ruborización de Lavinia, a menudo mal comprendida (en 8.390 y 12.66; igualmente diferente es su comentario sobre el apetito de gloria mostrado por Turno en 12.49).

Además del comentario en latín verso a verso, hay dos partes en lengua alemana que evalúan los materiales resultantes ampliando sus conexiones y ponen de manifiesto algunos métodos más acerca de cómo se puede utilizar para la interpretación un conocimiento más preciso de la recitación antigua. La parte «Evaluación estadística» analiza la distribución de las referencias dentro de la obra en su conjunto y examina aquellas secuencias de motivos que son especialmente instructivas para investigar el relieve referencial de cada uno de los libros. La observación sistemática de las citas que Virgilio hace de su propia obra se revela como un medio muy útil para resaltar escenas clave de la narración y así tender puentes entre el análisis de los motivos y los análisis estructural y narrativo. Llama la atención el entrelazamiento de los libros 1 y 12 a través de dichas citas; aparte de esta forma de enmarcar del conjunto de la obra, existen referencias muy estrechas entre los libros 1 y 7 así como entre los libros 7 y 12 que ponen de relieve la división de la *Eneida* en dos mitades. De la misma manera, los «libros de viaje» 3 y 8 se refieren sobre todo el uno al otro; lo mismo ocurre con los libros 9 y 11, los cuales presentan en muchos aspectos reflejos el uno del otro. De gran importancia es la poderosa inserción del libro 4 dentro de la narración; sus importantes referencias alcanzan incluso los libros 2, 5 y 11, más bien distantes de Dido. En ciertos pasajes fatídicos de los libros que contienen luchas y en especial del libro 12 aparecen numerosas referencias que insinúan principalmente el efecto de la maldición de Dido.

También dentro de cada uno de los libros se pueden adivinar en el uso de las reminiscencias intenciones de construcción narrativa, como, por ejemplo, en el caso del libro 2; aquí la técnica de citarse a sí mismo es introducida en escasa medida por Virgilio con objeto de poder resaltar con precisión escenas importantes (la aparición de Héctor, la muerte de Príamo, la intervención de Venus y la aparición de Creúsa). En la verdadera descripción de la batalla las referencias intertextuales a las *Geórgicas* sugieren un clímax de violencia que culmina con la muerte de Príamo.

En la parte «Investigaciones individuales» se interpretan novedosamente escenas centrales, motivos y personajes de la *Eneida* reuniendo, según correspondencias temáticas, las citas que de su propia obra hace Virgilio. Objeto de

interpretación individual son: la inclusión de las descripciones de la naturaleza en la narración («Paisaje y acción»), la estructura narrativa del libro 9 («Niso y Euríalo»), la pintura asociativa del personaje de Dido («Los dobles de Dido»), el uso de las *Geórgicas* como ‘subtexto’ de la *Eneida* («Las *Geórgicas* y la *Eneida*»), la diversa caracterización de Mecencio, Camila y Turno («Los líderes itálicos») y la interpretación tipológica de los avatares de la guerra («La técnica de los reflejos en la *Eneida*»).

Las ventajas del principio interpretativo elegido estriban en la cercanía al texto y en que llama la atención sobre la intención del autor con respecto a las costumbres de recepción de su público antiguo. Si se aplica con cuidado, tal procedimiento promete ser realmente el más seguro posible en el terreno de la interpretación. Cómo puede este método contribuir a corregir interpretaciones arbitrarias, se demuestra adoptando como ejemplo «la teoría de las dos voces» de Parry, retomada una y otra vez hasta el día de hoy y según la cual Virgilio sería fiel al poder con su voz «oficial», pero deslizaría secretamente (con su voz «privada») sus propios mensajes constructivos. Mientras que los ejemplos de Parry y de otros plantean siempre la pregunta de por qué los elementos supuestamente subversivos del poema deberían ser reconocibles para la inteligencia del filólogo moderno, pero no para el hablante antiguo de la lengua latina y el entendido en literatura de la corte de Augusto, el tratamiento de las citas que de sí mismo hace Virgilio proporciona un banco de pruebas: la sugestión que se alcanza a través de la variación de las mencionadas secuencias de motivos se hace tan penetrante para el lector como inatacable para cualquier tipo de censura. En verdad, Niehl no encuentra en las reminiscencias de Virgilio negación directa alguna de la voz «oficial»; sin embargo, el virgiliano comentarse a sí mismo pone a disposición del intérprete diferenciaciones, reflejos e inesperados puntos de vista. Es sobre todo la misión de Eneas y del pueblo romano lo que le parece problemático al poeta (considérense los motivos fonéticos que se ramifican en torno al acontecer de la guerra), pero en modo alguno se ve secretamente negada. Las citas de sí mismo con las que se comenta el personaje de Dido pueden igualmente funcionar como una importante fuente de correcciones para algunas interpretaciones modernas. La condena de un Eneas de supuestos fríos sentimientos la ha intentado evitar Virgilio no sólo de forma explícita (*Aen.* 5. 5s.: *duri magno sed amore dolores/polluto*), sino también a través de motivos fonéticos, particularmente chocantes por sugerir un paralelismo entre Dido y Creúsa: sobre la desaparición de Creúsa informa Eneas así (*Aen.* 2.774): *Obstipui, steteruntque comae et vox faucibus haesit*; y muy similar es su reacción cuando los dioses le ordenan abandonar a Dido (4.280): *arrectaeque horrore comae et vox faucibus haesit*. Paralelismos de parecida tipología con respecto a la desaparición del espíritu de Anquises demuestran igualmente que de ningún modo era la intención del poeta representar el amor de Eneas hacia Dido como algo tibio. Como prueba de ello se puede uno remitir a la cita de Calímaco en *Aen.* 6.460: *invitus, regina, tuo de litore cessi* (procedente de Catulo 66,39), la cual (ya en su contexto original) tiene como tema la

antinomía entre el deber y la inclinación, el amor y las prescripciones divinas. Por lo demás, es precisamente el estudio de las citas de la obra propia y ajena lo que es capaz de mostrar que Virgilio puede proporcionar también una voz al «Anti-Eneas que hay en Eneas». La búsqueda de dos (o incluso más) voces no puede, pues, ser condenada totalmente, en la medida en que acerca al lector el lado humano del héroe sin negar por completo su misión. Es precisamente el entrelazamiento de las citas de la obra propia y de la ajena lo que permite reconocer una artística polifonía, en comparación con la cual la teoría de las dos voces constituye una torpeza. Naturalmente no pretende Niehl afirmar que Eneas acepta la relación amorosa como matrimonio legítimo. La meticulosa observación que de los medios lingüísticos de representación lleva a cabo Niehl proporciona también una útil fuente de correcciones para el caso del personaje de Eolo, interpretado a menudo por los investigadores modernos (el último ha sido Feeny) como un trasunto del cliente subalterno a Roma (p. 158).

En otros casos las reminiscencias pueden también corroborar las conclusiones extraídas a través de métodos de interpretación psicológicos o sociológicos: así ocurre por ejemplo con la interpretación del personaje de Camila (cf. pp. 206-213, de acuerdo con Jenkyns).

Mientras que la investigación ha dedicado, por lo general, más atención a las repeticiones de versos que a las variaciones en la expresión o a las repeticiones parciales de versos, en su análisis Niehl atribuye, con razón, *a priori* la misma importancia a todas las expresiones formularias. Pues, igual que para las fórmulas más breves, también para las repeticiones de versos enteros ha de ser probada la intencionalidad de su empleo según cada caso en particular. Como algo de provecho se revela el establecer una separación entre el análisis de las referencias y las cuestiones sobre la cronología de la obra, un principio que, sobre todo en el caso de Virgilio, está justificado también metódicamente. La *Vida* de Donato da, en efecto, testimonio de la redacción casi sincrónica de cada una de las partes de la obra<sup>5</sup>.

De hecho, los resultados obtenidos por Niehl sugieren que incluso las *Geórgicas*, en particular el libro cuarto, fueron elaboradas al mismo tiempo que la *Eneida*. De la misma manera, a la vista del método tentacular con el que compone Virgilio, es conveniente que se excluya, a la hora de considerar las reminiscencias, el problema de que la *Eneida* no haya sido totalmente acabada. Pues incluso de los (pocos) casos en los que se cita a sí mismo sin que ello tenga un sentido evidente no se deduce necesariamente que los pasajes en cuestión estén «inacabados». Igualmente sin contestar debe quedar la pregunta acerca de si ciertas reminiscencias deben ser atribuidas sólo a conveniencias métricas: la forma de trabajar y el perfeccionismo lingüístico de Virgilio no permiten esperar tal cosa en las partes acabadas de la obra, de forma que la cuestión de los «versos de remiendo» converge con la de las partes inacabadas de la obra.

<sup>5</sup> [23] *Aeneida prosa prius oratione formatam digestamque in XII libros particulatim componere instituit, prout liberet quidque, et nihil in ordinem arripiens.*

Para la crítica textual es de gran importancia que Niehl haya puesto de relieve cómo se entrelazan las reminiscencias. Con las debidas prevención y cautela aprovecha el propio Niehl algunas de estas posibilidades (así, por ejemplo, en el comentario de 10.718 ó 2.76). Un provecho no menor podrían sacar posteriores investigaciones sobre la intertextualidad en la *Eneida*. Aunque Niehl no tiene la intención de investigar exhaustivamente el comportamiento de la referencialidad interna y externa (p. 150), es consciente del significado de este juego de conjunto (p. 236) y, tanto en el comentario como en las interpretaciones individuales, remite una y otra vez también a citas externas. Su tratamiento del libro 9 pone ejemplarmente de manifiesto el potencial de un principio interpretativo que recurre a ambas formas de intertextualidad (pp. 165-169).

Los capítulos interpretativos presentan, al mismo tiempo, una serie de métodos y de campos en donde emplearlos con vistas al análisis de secuencias de motivos fonéticos: pueden o bien ser utilizados, dándole a la obra un tratamiento global, para la investigación de temas especializados, el análisis de la técnica narrativa o la interpretación de personajes, o bien se puede recurrir a ellos de manera local para estudiar la estructuración narrativa de episodios individuales. Queda por constatar que el método consistente en analizar, con una orientación dirigida al acto recitativo, las referencias a la propia obra puede ser aplicado fructíferamente no sólo a la obra de Virgilio. La obra de Ovidio en especial podría ser igualmente adecuada para recibir un tratamiento de este tipo. Además, tener en cuenta la manera en que se recitaba ayuda a la comprensión de toda la literatura antigua.

Aunque el libro en términos globales documenta la utilidad científica de una interpretación dirigida a la lectura en voz alta, muestra también el camino acerca de cómo se puede introducir con sentido en las aulas el comentario monolingüe en latín y revela cuán compatible es este método con las teorías hermenéuticas modernas sobre la imposibilidad de traducir textos poéticos. No se trata de condenar la traducción, sino únicamente de introducirla en el momento adecuado del proceso de comprensión. La traducción no puede situarse al inicio de este proceso, debe más bien surgir de él como producto final y coronación. Sólo entonces es expresión de la comprensión individual del texto. Sólo entonces puede hacer justicia tanto a los matices del original como a las leyes de la lengua materna. El enfrentarse en serio con la lengua materna y el enriquecerla mediante una traducción adecuada son fruto, no por accesorio menos valioso, de la comprensión del texto, fruto que, sin embargo, debería ser separado de ésta última con un método claro.

En resumidas cuentas, se trata de un comentario novedoso, que revela las referencias existentes en el interior de la obra de Virgilio, capaz de proporcionar sustanciosos estímulos y de abrir nuevos horizontes tanto al científico como al experto en didáctica. Se debe resaltar el hecho de que la poesía y su lenguaje sean considerados, de una manera seria y continua, como un fenómeno que transcurre en la dimensión temporal, en el cual lo acústico y lo semántico se hallan inextricablemente unidos.

**ANTONIO MAURIZ MARTÍNEZ, *La palabra y el silencio en el episodio amoroso de la Eneida*. Tesis doctoral, Santiago de Compostela 2002, Frankfurt am Main 2003.**

La tesis doctoral presente consiste en el estudio de la ‘palabra’ (o, si se quiere, del lenguaje) y del ‘silencio’ como motivos literarios en uno de los episodios más famosos de la *Eneida*, a saber, la historia de amor entre Dido y Eneas. Con ello pretende el autor indagar cuál es la concepción que sobre ambos fenómenos, palabra y silencio, tiene el poeta, cuál es su valoración del acto de hablar y del acto de callar, qué efectos, tanto sobre los seres humanos como sobre las situaciones, tienen uno y otro, por qué se expresan verbalmente o se mantienen en silencio los personajes e incluso, adentrándose hasta el terreno de lo poético, cuál es la reflexión que sobre sus propios medios poéticos, no otros que la palabra y el silencio, ha llegado a efectuar Virgilio. La búsqueda que sobre la poética virgiliana inmanente al texto ha emprendido Mauriz sin tener conocimiento del trabajo de Niehl descansa sobre un principio emparentado con el de éste. También él contempla la *Eneida* en su desarrollo lingüístico-musical. Ambos autores, sin embargo, no se limitan únicamente al plano acústico, sino que descifran la dimensión semántica que se esconde tras los signos, su entrelazamiento, su repetición o su ausencia.

En el método de trabajo empleado prima un objetivo fundamental: alcanzar la significación global que en dicho episodio amoroso tienen palabra y silencio, considerados no como simples ocurrencias aisladas, sino como fenómenos que, cada vez que se manifiestan, dan lugar a un hecho significativo que contribuye parcialmente a construir lo que en el fondo se revela como una honda reflexión acerca de los actos de hablar y callar. Es precisamente este carácter globalizador lo que atraviesa el estudio de parte a parte. El análisis literario de cada silencio o cada uso del lenguaje tiene un alcance que va más allá de lo que en ese preciso momento puedan llegar a significar por sí mismos y pretende, por consiguiente, establecer relaciones de significación con otros contextos en los que también se manifiestan o silencios o palabras o ambos al tiempo. La razón de este proceder no es, por supuesto, arbitraria, sino que descansa en la marcada naturaleza orgánica del poema en general y en particular de su concepción sobre el silencio y el lenguaje.

El capítulo primero, titulado *El léxico del silencio en la Eneida*, es un capítulo introductorio cuyo objetivo es ofrecer un análisis del vocabulario que emplea Virgilio en la *Eneida* para hacer referencia al silencio. El autor trata de, tras recopilar, sistematizar y comparar los diferentes términos utilizados, advertir e identificar sus múltiples matices significativos, establecer diferencias entre ellos y llegar a conclusiones sobre la naturaleza de cada uno que luego le han de permitir profundizar el análisis literario propiamente dicho.

El capítulo segundo, cuyo título es *La palabra, el silencio y el amor*, relaciona palabra y silencio con el tema del amor existente entre Dido y Eneas, considerado con preferencia en su etapa inicial. Se divide en dos partes fundamentales. En

primer lugar, versa sobre la posibilidad de identificar un entramado de naturaleza musical a finales del libro 1 y comienzos del 2, en concreto en la escena del banquete festivo que la reina le ofrece en Cartago al héroe como honor de bienvenida y en la subsiguiente narración que él hace de su pasado a petición de ella. En este marco narrativo se irían alternando momentos de la acción en los cuales predomina el silencio (pausa entre el comer y el beber, silencio antes del brindis de Dido, silencio total del auditorio previo a las narraciones de Eneas) con otros en los que reinan diversas manifestaciones de sonoridad (ruido de la fiesta, canto de Yopas, aplausos, palabras de Dido en forma de ruegos y palabras del discurso de Eneas). Tales combinaciones se convertirían en verdaderas inflexiones rítmicas que producirían la intensificación del *pathos* trágico, por cuanto que las manifestaciones sonoras contribuirían a la ocultación de la tragedia que acecha tras el alegre ambiente festivo, mientras que los silencios se conformarían como veladas advertencias o 'entrevisiones' precisamente de esa acechante desgracia futura (el pernicioso amor que provocará el suicidio de la reina y la histórica enemistad entre Roma y Cartago). La acción épica de este contexto se acabaría, en definitiva, musicalizando, terminaría por expresar a la manera musical, más allá de la estricta semántica de las palabras, lo que de otro modo restaría inexpresado. Descubre aquí el autor una tensión dialéctica entre la fuerza encubridora de las palabras y el efecto desvelador del silencio. El texto se convierte en un proceso musical, en el cual también las pausas poseen valor semántico.

En segundo lugar, el autor hace ver en este capítulo que las narraciones que de su pasado lleva a cabo Eneas a lo largo de la noche posterior al festín (que abarcan los libros 2 y 3 al completo) se convierten en uno de los desencadenantes fundamentales, si no el que más, de la emoción amorosa y muerte de la reina y que, por consiguiente, el lenguaje deviene, por así decir, en un transmisor de las pasiones del ser humano cuyas consecuencias son incontrolables y funestas. He aquí un conocimiento central para el establecimiento de la «poética inmanente» de Virgilio. Ante ello, la única actitud preventiva que parece posible adoptar es la de mantener silencio, callar es la sola manera de prevenir las terribles consecuencias que se van a desprender del acto de hablar. A esto alude Eneas, en opinión del autor, justo antes de dar comienzo a sus narraciones, en el prólogo que les sirve de encabezamiento. El, al contrario de lo que anhela una Dido ya incipientemente enamorada, dice preferir mantenerse en silencio antes que narrar su pasado. Mas Eneas no calla al fin, sino que cede a las perentorias proposiciones de la reina para que hable.

Tanto en la primera como en la segunda parte de este capítulo lo sonoro, incluida ahí la palabra, está visto como algo negativo: de una parte, las inflexiones rítmicas sonoras desvían fatalmente la atención de la tragedia que se cierne y, de otra, la palabra de Eneas llega a causar una terrible pasión, conducente al suicidio. El silencio, en cambio, tiene una consideración positiva: por un lado, las inflexiones rítmicas de silencio son avisos con el fin de llamar la atención sobre la amenaza futura y, por otro, el silencio que Eneas dice preferir a las palabras sería la única forma de atajar la naciente pasión de amor en el ánimo de la reina.



Palabra y silencio se contemplan, pues, en relación con el amor desde una perspectiva, digamos, emocional: el lenguaje lo provoca o favorece y por ello es negativo; el silencio sería capaz de evitarlo y de ahí su naturaleza positiva.

El capítulo tercero se titula *La palabra, el silencio y el dolor*. Retoma como objeto de análisis los discursos de Eneas en los libros 2 y 3 y su preferencia personal de mantenerse callado antes que hablar de su vida anterior. Sin embargo, en vez de establecer como tema de referencia al amor, según el proceder del capítulo anterior, se analizan en relación con el dolor que el recuerdo de su espantoso pasado provoca en el propio narrador. Se establecen en este capítulo dos grupos de asociaciones bien lógicas y antagónicas: a un lado se sitúan la palabra, el recuerdo y el dolor; al otro el silencio, el olvido y la ausencia de dolor. Eneas se ve en la tesitura de contar, a petición de Dido, los acontecimientos previos a su llegada a Cartago, es decir, la destrucción de su ciudad, la muerte de parientes y amigos, su desolada travesía por los mares, etc. Sus palabras se constituyen en un acto de recuerdo, narrar equivale a recordar y tal ejercicio de memoria supone para él volver a experimentar el sufrimiento que preferiría mantener oculto en el olvido. Por ello, sugiere, con el fin de evitarse la angustia de la rememoración, que sería mejor dar paso al silencio y no dar expresión verbal a lo pretérito. Eneas, sin embargo, echa a hablar y lo hace con una expresividad visual tal (recurso retórico denominado *euidencia*) que vuelve vívidos y cercanos los desgraciados sucesos pretéritos, hasta el punto de que él parece revivir literalmente cada uno de ellos y Dido (y con ella el auditorio tirio) tenerlos ante los propios ojos como si de una experiencia cuasi mágica se tratase. Es precisamente en este punto en donde se unen los dos efectos emocionales más importantes de las narraciones de Eneas: el dolor del héroe, vuelto vívido por las palabras que al mismo tiempo lo describen, causa la admiración y el amor de la reina hacia él. Debido a esto el lenguaje se vuelve a configurar, al igual que sucede en el capítulo precedente, como una fuerza extraordinariamente negativa, en tanto que su consecuencia emocional, aparte de la funesta pasión de amor de la reina, es el dolor del héroe al ir recordando. El silencio, de nuevo, como el caso del capítulo anterior, podría convertirse en el único medio de prevención. Sin embargo, no se impone, al fin, a la palabra; Eneas habla.

El capítulo cuarto, titulado *La palabra, el silencio y la moral*, contempla la posibilidad de que un uso distorsionado del lenguaje, en la medida en que no alcance a representar fielmente la verdad y quiera forzar la realidad según los deseos de quien hace uso de él, conduzca a una actitud moral incorrecta o censurable desde el punto de vista del romano. Así le parece al autor que ocurre en el caso de la reina Dido. Tras escuchar a lo largo de toda la noche las narraciones del héroe, se origina en su pecho una «silenciosa herida» de amor (*tacitum uulnus*). El silencio de esta herida conllevaría, en opinión del autor, un estado de ánimo ya apasionado pero todavía no manifestado, sino más bien reprimido en el interior, en velada lucha con el deseo por hacerse visible. En razón de su condición de *uniuira*, ideal romano según el cual la mujer no podía darse en matrimonio más que una vez aunque su marido estuviese ya muerto, Dido le debe

fidelidad a su esposo Siqueo, fallecido hace algún tiempo. Por ello, mantener el silencio de la herida amorosa, es decir, no expresar sino mantener oculto su amor se conforma como la actitud moral correcta que ella debería adoptar. Dido, no obstante, da una serie de pasos en la dirección contraria. En primer lugar, luego de unirse al héroe en la famosa escena de la cueva durante la tormenta, denomina, sin ajustarse a lo real, *coniugium* («matrimonio») a su relación de amor con él, pese a que no haya llegado nunca a tener lugar una verdadera ceremonia matrimonial ni él crea haber contraído matrimonio con ella; su confianza en la institucionalización de la relación la lleva a involucrarse en ella sin darse cuenta de que en realidad está cometiendo una falta moral de enormes consecuencias para sí misma y su propio pueblo. Cuando Eneas le comunica que ha de partir de Cartago y abandonarla, se enfurece y, convencida de haber sido engañada por un marido traidor, se deja llevar por la locura amorosa. En primer lugar, trata de convencerlo con ruegos y promesas de que se quede, luego, al fracasar, lo amenaza, lo llega a insultar y, finalmente, desesperada ya, lo maldice. Sus airadas palabras, síntoma de lo hondo que se ha llegado a alojar en ella la enfermedad de amor, son quizás la muestra más clara de la total desaparición del silencio de la herida, aquel estado inicial de su pasión considerado entonces como la actitud moral correcta. La herida última que se inflige con la espada para matarse produce un estridente ruido. Este deviene, al fin, símbolo en el plano moral, de lo inadecuado de su proceder. Siendo el silencio de la herida de amor la correcta actitud moral, el ruido de la herida de muerte, contrapuesto al anterior, no es sino producto de una incorrecta actitud moral.

El capítulo quinto, titulado *Verbosidad de Dido y taciturnidad de Eneas*, está dedicado, más que a un tema concreto relacionado con la palabra y el silencio, a la caracterización de los personajes principales a través de su actitud ante dichos fenómenos. No obstante, también se toca en parte la relación de la palabra y el silencio con el tema religioso, no abarcando éste, sin embargo, la totalidad del capítulo, como lo hacen temas de capítulos anteriores. Así pues, en el presente se persigue sobre todo hacer ver que Dido es un personaje caracterizado, entre otros rasgos, por su fuerte tendencia a hacer uso de la palabra, en tanto que Eneas es justo lo contrario, alguien que por lo general se muestra taciturno y poco proclive a hablar, si bien en alguna ocasión se ve obligado a ello. Dido, en efecto, le ruega con insistentes palabras que relate sus aventuras; él, en cambio, se muestra reacio (aunque acaba hablando). Dido hace un uso distorsionado de la palabra *coniugium* para referirse a su relación de amor; él, por el contrario, reniega de tal denominación. Dido lleva a cabo en el libro 4 una serie de airados y apasionados discursos para intentar convencer al héroe de que se quede junto a ella, cuando lo ve dispuesto a partir; él, en cambio, responde en una sola ocasión y muy brevemente para luego guardar un absoluto silencio, mal que le pese.

Por lo que al tema religioso se refiere, la taciturnidad de Eneas y la verbosidad de Dido se pueden relacionar muy bien con los *fata Iouis*, entendidos en su acepción literal, es decir, como «dichos o palabras de Júpiter». La palabra y el silencio del hombre se confrontan, pues, con la palabra divina. La diferencia

fundamental existente entre lenguaje humano y lenguaje divino es, en opinión de Mauriz, la siguiente: éste último deviene inevitablemente realidad, se ajusta a la perfección, sin distorsión alguna, a lo que ha de llegar a ser real; aquél, en cambio, simplemente aspira a ello, pero choca de continuo con la realidad entrando en conflicto con ella y con los mismos *fata Iouis* cuyos designios la determinan. Así ocurre con el uso del lenguaje de Dido. Ella intenta cambiar la realidad mediante las palabras conforme a sus deseos, pretende haber contraído matrimonio con Eneas, quiere impedir que se marche de Cartago a Italia. Los *fata* jupiterinos han ordenado precisamente esto último, de modo que las palabras de Dido se oponen frontalmente a las palabras divinas. La actitud de la reina es de abierta rebeldía, sólo al final ha de ceder a regañadientes a los mandatos de Júpiter. En el caso de Eneas su silencio se configura como clara obediencia a los *fata*, pese a que su preferencia estrictamente personal sería permanecer junto a la reina. Debido a esta contradicción su silencio no se revela tan sólo como una simple aceptación de la voluntad de los dioses sino que incluye también un punto de melancolía y pesimismo derivado de la conciencia de la imposibilidad de ceder a sus deseos más íntimos. Su silencio es también signo de la soledad del héroe enfrentado a su labor humana. Esta observación aclara un punto central de la composición de la *Eneida*.

El capítulo sexto se titula *El nombre, su silenciación y la magia*. En él se argumenta la idea de naturaleza mágica de que para los antiguos el nombre propio de persona contenía o conservaba de alguna manera la esencia de la persona a quien designaba. A partir de ahí se trata de observar si las tres pronunciaciones y las varias omisiones intencionadas del nombre de Eneas que la reina lleva a cabo a lo largo de todo el episodio responden en cierto modo a este pensamiento, es decir, si la magia interviene a la hora de decidir si Dido pronuncia u omite el nombre de su amado. Según se desprende del análisis de Mauriz, las pronunciaciones tienen lugar en los instantes iniciales de la historia de amor, cuando la reina comienza a sentir en su pecho un naciente entusiasmo por la persona del héroe. Las omisiones o silenciaciones se producen, en cambio, cuando la relación está deteriorándose y llegando a su fin, una vez que Eneas está haciendo los preparativos para marchar; emprende ella, entonces, una serie de ceremonias mágicas cuyo objetivo es doble, por un lado, amoroso y, por el otro, destructivo. Dido pretende con ello olvidar, en el terreno amoroso, al amado y, al mismo tiempo, destruirlo físicamente, como si de un enemigo se tratase. En este contexto las silenciaciones de su nombre se deberían a un intento mágico por alcanzar ambos fines.

El capítulo séptimo, titulado *La palabra, el silencio y la muerte*, es el más amplio y no por causalidad. Palabra y silencio, enfrentados a la más decisiva experiencia humana, acaban asumiendo su significación última y total. Es la muerte la que, invirtiendo actitudes y comportamientos pasados, les da un nuevo y definitivo sentido al hablar y al callarse. Cuando Eneas baja a los infiernos encuentra vagando por el Campo de las Lamentaciones y confundida entre las demás sombras muertas por amor al alma de la reina Dido. Sólo entonces,

conmovido por el reconocimiento de su otrora amada y golpeado por la certeza de la noticia de su fallecimiento, se dirige a ella en términos llenos de trágica emoción intentando conseguir de ella una respuesta que no se producirá. El tópico según el cual la palabra se asocia al vivo y el silencio al muerto se cumple aquí a la perfección en el comportamiento de ambos personajes. Sin embargo, la situación va mucho más allá del tópico. Las vibrantes y emocionadas palabras de Eneas así como el airado silencio de Dido son actitudes desacostumbradas en ambos personajes. Según ha concluido anteriormente el autor, lo propio del troiano es la taciturnidad y el control de la emoción verbal y de la fenicia la palabra apasionada. La situación, pues, se ha invertido. El discurso de Eneas cobra, además, un importante carácter paradójico por el hecho de que, pretendiendo calmar y apaciguar la cólera de la sombra, consigue, debido a su gran cantidad de ambigüedades, ironías crueles e inoportunos recordatorios del pasado, justamente lo contrario, encolerizarla hasta el punto de provocar su repentina huida sin respuesta. Las palabras provocan, como antes provocaban amor y dolor, un nuevo efecto emocional, la ira, mas no pueden dar cuenta de la sinceridad del hablante. Y si ya el hecho de que el lenguaje provoque un efecto emocional en vida es considerado por Virgilio como algo negativo, su negatividad se hace doble en la muerte: las palabras del héroe, aparte de no dar cuenta exacta de sus sinceras intenciones y de despertar inútilmente la ira de la sombra, son absurdas por el simple hecho de que el vivo no puede pretender conciliar mediante el lenguaje mundos por completo inconciliables e incomprensibles entre sí. Es, por tanto, el absoluto silencio de la reina muerta, en consonancia con el omnipresente silencio de la muerte en los infiernos, el que parece imponerse sobre la palabra y cobrar importantes significaciones: su silencio es, al fin, muestra del control de la voluntad y de la recuperación de la dignidad después de su irreflexivo comportamiento cuando estaba viva, es negación de la palabra en la muerte, es asunción del olvido de lo vivido en vida y es, en fin, sinónimo de muerte. El lenguaje adopta una valoración negativa debido a su fracaso comunicativo y el silencio parece adquirir una valoración positiva por la posición predominante que sobre la palabra le otorga la actitud de la muerta. Sin embargo, se trata tan sólo de una apariencia, pues en un inesperado giro significativo, propio del arte virgiliano, la positividad del silencio desaparece, si se tiene en cuenta que toda su significación, la dignidad, la voluntad y el control racional de Dido, no sirven para nada en la muerte, pues son tan fútiles y absurdos como las armas y carros que en los Campos Elíseos poseen los héroes muertos dichosos (inservibles por no existir guerra en el Hades, meras copias visuales sin cuerpo de lo que fueron en vida), son simplemente gestos vanos que se muestran durante un instante mínimo para desvanecerse por siempre jamás. Su silencio no tiene la consistencia que habría tenido si lo hubiera guardado en vida, en Cartago, cuando era aún una reina con una dignidad y una voluntad que conservar, mientras la situación era todavía recuperable. La desesperanza virgiliana es, en opinión de Mauriz, finalmente absoluta: en vida el silencio sí habría tenido un valor muy importante debido a su carácter preventivo con respecto a la palabra,

en la muerte de nada vale hablar y de nada o de muy poco callar. La muerte todo lo iguala y anula, incluso el valor de la palabra y el silencio.

Finalmente hay que comentar una interesante cuestión de naturaleza poetológica. Es posible establecer una comparación entre las significaciones que (acabamos de decir) tienen el silencio y el lenguaje humanos al ser enfrentados a la muerte y aquella significación que adquiere la creación artística (o mejor diríamos, con más concreción, la creación poética) cuando se enfrenta igualmente al hecho de morir. La obra de arte en la *Eneida*, de una manera similar a lo que le ocurre a la palabra de Eneas en el Hades, se ve abocada al fracaso en cuanto hace su aparición la muerte (el autor recuerda la imposibilidad de Dédalo para acabar su obra en el templo de Cumas cuando tiene que representar la muerte de su hijo Icaro o la inanidad de las representaciones de la guerra de Troya en el templo de Cartago). El discurso del héroe levanta una emoción en un alma muerta, pero su objetivo primordial (la comunicación y la reconciliación entre el vivo y el muerto) queda sin alcanzar. Sólo surge el *pathos*, vuelto, además, absurdo por la muerte. La obra de arte excita también una emoción, pero tampoco es capaz de conciliar al vivo con el muerto en el sentido exigido por uno de sus ideales, a saber, volver literalmente vivo a quien yace sin vida. La emoción que origina en quien goza de ella se torna entonces, al fracasar en lo fundamental, una especie de vacío, una insatisfacción que condena al poeta al silencio. Esta reflexión acerca de la concepción que sobre su propio arte tiene el poeta (obligatoriamente indirecto por no ser Virgilio alguien que reflexione en voz alta sobre ello) se presenta como un hecho de importancia capital para la comprensión de su obra.

Estas son las conclusiones principales:

1. Existencia de una conceptualización sistemática de los fenómenos palabra y silencio en el episodio amoroso de la *Eneida*.
2. El tratamiento del silencio no es autónomo o independiente, sino subordinado al valor de la palabra.
3. Valoración negativa del lenguaje y positiva del silencio en distintos planos: emocional, moral y religioso.
4. Palabra y silencio aparecen como elementos caracterizadores de los personajes principales: en general, Eneas calla, Dido habla (él controla sus emociones, no distorsiona lo real y se somete a los *fata Iouis*; ella intenta adecuar lo real a sus pasiones llegando incluso a tratar de subvertir lo moral y la autoridad religiosa de los *fata*).
5. La muerte invierte irónica, paradójica y vanamente las actitudes de Dido y Eneas (en el Hades él habla emocionado, ella calla controlándose) y excluye cualquier valoración positiva tanto del silencio como de la palabra. En la muerte ambos son inútiles.
6. El fracaso del lenguaje humano ante la muerte conduce indirectamente a una reflexión de naturaleza poetológica: también la obra poética fracasa ante la muerte (emociona pero no trasciende el hecho físico del morir).

Al final del presente informe aparecerá con más claridad la importancia de las conclusiones de Mauriz, las cuales se complementan de manera excelente con las de Niehl y Heil.

**ANDREAS HEIL, *Alma Aeneis. Studien zur Vergil- und Statiusrezeption Dante Alighieris*, Frankfurt am Main 2002.**

El intercambio entre modelos de pensamiento hermeneúticos y la composición de nuevos poemas épicos en discusión con los ya previamente existentes ha sido objeto de investigación en la filología clásica, a sugerencia de Ernst Zinn, sobre todo por parte de Georg Nikolaus Knauer (*Die Aeneis und Homer*, Göttingen 1964). Knauer había avanzado desde la simple *imitatio* hasta estratos más profundos de la continuidad espiritual: hasta correspondencias de escenas y personajes y hasta las relaciones «tipológicas» establecidas entre ellos (esto último con referencias a «Figura», artículo publicado por E. Auerbach en Estambul). Logró demostrar también la existencia de relaciones textuales a tres bandas, así lo hizo con sus diáfanos diagramas de Virgilio, Homero y Apolonio de Rodas. Además, Knauer llegó a trazar también paralelismos con la hermeneútica estoica y a señalar que Virgilio «volvió del revés» (E. Zinn) los métodos de interpretación y que de ese modo (por emplear la terminología actual) transformó métodos de recepción en métodos de producción. También fue Knauer quien estableció el instructivo paralelismo de Filón de Alejandría (y también de autores del Nuevo Testamento) con el Antiguo Testamento.

Su libro iba, desde luego, varios decenios por delante de la filología clásica de su tiempo y su significación metodológica no fue por entonces totalmente comprendida. La continuación que de Virgilio, Apolonio y Homero hicieron los épicos latinos tardíos fue investigada antes de Knauer por Friedrich Mehmel (Valerio Flaco) y después de él, por ejemplo, por H. Juhnke (Estacio) y por quien esto escribe (Lucano, Silio). En opinión de quien esto escribe, Flaco y Estacio utilizan la tradición virgiliana del género épico como un prisma con el fin de ganar nuevos ámbitos del mito griego y formar una especie de «Antiguo Testamento» para la creación de una autoconciencia e identidad romanas. Desde la Antigüedad tardía confluyen la tradición épico-pagana y la cristiana<sup>6</sup>.

A este contexto se incorporan, con una fuerza y una autonomía considerables, las investigaciones de Heil sobre la recepción de Virgilio y Estacio en Dante Alighieri. El tema del libro son las diferentes interpretaciones que en la *Divina Commedia* recibe la *Eneida* de Virgilio, tanto por parte del Dante peregrino, las *personae* del Virgilio guía en el más allá y el Estacio cristiano como por parte del Dante poeta (claramente diferenciado del peregrino). El Dante peregrino se halla, en todos los instantes de su viaje, todavía de camino hacia aquella meta

<sup>6</sup> Cf., por ejemplo, R. HERZOG, *Die Biblepik der lateinischen Spätantike*, München 1975; sobre Dante y Ovidio: M. VON ALBRECHT, *Das Buch der Verwandlungen*, Düsseldorf 1999, 345-353.

que el poeta ha alcanzado ya. Continuamente se amplía el horizonte del yo anterior del poeta de la *Commedia* elevándose hacia Dios en su travesía por los reinos del más allá. En este proceso se ve incluido también el lector: quien lea la *Commedia* tiene que identificarse con el protagonista y reconocer de esta manera que también él se encuentra de camino hacia Dios. La lectura se convierte así en algo equivalente al viaje al más allá. En este 'viaje' el poeta no deja solo al lector. Tal como al Dante peregrino lo acompañan Virgilio, Beatriz y Bernardo, guías en el más allá, así desde el principio se coloca al lado del lector el Dante poeta. Su voz se hace especialmente perceptible en las numerosas ocasiones en las que se dirige al lector. Queda más en un segundo plano, por ejemplo, cuando emplea palabras ambiguas y en las relaciones intertextuales, cuyo sentido total a menudo se comprende sólo a partir del final de la obra. El pecado más grande que el lector puede cometer contra un texto es, como muestra Dante a través del ejemplo de Paolo y Francesca, el no seguir leyendo (*Inf.* 5, 138): *quel giorno più non vi legemmo avante*. La literatura no debe (y en ello coincide Dante con Agustín) ser amada en razón de ella misma, sino que debe ser 'usada'. El uso correcto consiste en referir lo leído a Dios. Todo lector que fracase en esta tarea no ha acabado aún de leer su texto. Esto es válido incluso para el autor. Tal paradoja la pone de manifiesto el Dante poeta a través del ejemplo de Virgilio. Gracias a la lectura 'correcta' de las obras de Virgilio el poeta pagano Estacio ha encontrado a Dios. El Dante peregrino va a seguir igual camino que él. Virgilio mismo, por el contrario, no supo, mientras vivió, extraer de sus propias obras este fruto para sí. Por ello, hacia el final del *Purgatorio* debe regresar al Limbo, el lugar destinado a los paganos virtuosos, mientras que su texto, la *Eneida* puede 'seguir siendo leída' por el Dante poeta: la relación intertextual de la *Eneida* con respecto a la *Commedia* permanece, más allá de la desaparición de su autor, no sólo en el *Purgatorio*, sino también en el *Paradiso*. Esta separación entre texto y autor es una característica esencial de la recepción de Virgilio en Dante.

Con este trasfondo se hace claro por qué Estacio ocupa un lugar tan prominente en un trabajo cuyo tema principal es la recepción de la *Eneida*: Estacio aparece en la *Commedia*, en primer lugar, no como poeta de la *Tebaida*, sino como exitoso lector de las obras de Virgilio. Al tener esta función se convierte en un personaje con el cual se identifica Dante. Los pasos que gracias a la lectura de Virgilio ha dado para su conversión (tres en total: la vocación de poeta, renunciar al pecado de derroche, el bautismo) los va a imitar a su manera el Dante peregrino. Pero al mismo tiempo la *Tebaida*, que el Estacio de Dante, según él mismo dice, ha compuesto ya como cristiano, es un modelo para la interpretación de la *Eneida*. La *persona* Virgilio fracasa tanto con respecto a sus propias obras como a la interpretación de este texto. El poeta Dante, sin embargo, le ofrece al lector de la *Commedia* los puntos de referencia suficientes como para situarlo en condiciones de reconocer la dimensión cristiana de la *Tebaida*. La misma importancia al menos tiene la discusión sobre la *Vita* de Estacio. Un examen metódico de las introducciones a las obras de Estacio (*Accessus*) muestra que la

conversión del poeta de la *Tebaida* es una innovación de Dante. La respuesta a la muy discutida cuestión de por qué Dante ha convertido a Estacio en cristiano se busca aquí por unas sendas que hasta el momento no han sido holladas por los investigadores. Punto de partida es el apodo que recibió Estacio en la Edad Media: *Sursulus*. Dante somete este nombre a una original interpretación etimológica. La ventaja de proceder así reside en el hecho de que el propio Dante apunta esta solución en el texto de la *Commedia*. La discusión del Dante poeta en torno a la *Vita* y la obra de Estacio es un ejemplo más del uso ‘correcto’ de la tradición, el cual se muestra ejemplarmente, dentro de la *Commedia*, en las relaciones que la *persona* Estacio mantiene con las obras de Virgilio.

Los tres capítulos, independientes entre sí, ilustran el tema con la ayuda de diversos principios hermeneúticos. En los dos primeros capítulos descatan dos encuentros. El encuentro con Virgilio en *Inferno* 1 y el encuentro con el Estacio lector de Virgilio y poeta de la *Tebaida* en *Purgatorio* 20-22 señalan dos etapas decisivas en el camino del Dante peregrino hacia una ‘correcta’ comprensión de la *Eneida*: Virgilio confronta al peregrino, que hasta entonces sólo sabía valorar las obras de su maestro como modelos estilísticos, con una interpretación ‘moral’ de la *Eneida*. En el *Purgatorio* apunta Estacio las coincidencias entre la égloga cuarta de Virgilio y la doctrina cristiana y anticipa así la interpretación relativa a la ‘salvación histórica’ (se trata, pues, de una interpretación soteriológica y historico-filosófica) la cual tiene un primer punto álgido en la procesión del paraíso terrenal (*Purgatorio* 29 y 30). Dante, Estacio y Virgilio se convierten en testigos de lo que en la *Eneida* ha sido tan sólo ‘soñado’: un grifo, símbolo del *imperium Romanum*, tira del carro triunfal, que representa la humanidad y en el cual aparecerá Beatriz en el papel de Cristo. El capítulo tercero investiga de qué manera ha contrapuesto Dante en el *Purgatorio* el poema épico virgiliano a su propio autor. Cuanto más sale a la luz la incompetencia del pagano Virgilio en un entorno extraño y cristiano como es la montaña del *Purgatorio*, con tanta más fuerza liga el Dante poeta el vínculo entre la *Eneida* y la segunda Cantica de la *Commedia*.

De un capítulo a otro cambia la técnica de interpretación: el primer capítulo trabaja sobre todo las relaciones intertextuales entre la *Eneida*, el libro del *Exodo* y la *Commedia* y las reúne bajo el concepto de «Tipología triangular». En el capítulo segundo la etimología sirve para averiguar o certificar hechos biográficos, para ‘comprobar’ una determinada interpretación textual o crearla por vez primera. El capítulo tercero investiga si y en qué medida Dante ha seguido un patrón numérico en la composición de la *Commedia*. Las coincidencias numéricas, en absoluto no casuales, entre la primera mitad de la *Eneida* y la segunda Cantica de la *Commedia* subrayan el hecho de que el *epos* virgiliano sigue siendo, incluso tras la desaparición de su autor, uno de los textos de referencia más importantes para Dante; en ciertos casos particulares ayudan, además, a la interpretación de pasajes difíciles del *Purgatorio*.

De esta manera, la *Eneida* se revela ‘nutritiva’ para Dante en tres planos: como modelo estilístico, como texto relevante para la moral y, por último,



como texto relevante para la cuestión de la salvación histórica. En razón de esta multiplicidad de planos tanto el *epos* virgiliano como la propia *Commedia* se asemejan a los escritos de los «nutrientes» apóstoles (*almi: Par.* 24, 138): *ALMA AENEIS*. La *Commedia* se muestra, por consiguiente, como un libro en el que una y otra vez se está buscando la forma correcta de leer (13). Esta constatación de Heil supera acertadamente la esquemática calificación de la obra de Dante como «book about books».

La primera parte del primer capítulo está dedicada a Dante y al proemio de la *Eneida*. A diferencia del *Purgatorio* y del *Paradiso*, el *Inferno* comienza sin un proemio tradicional. Como el Dante peregrino en el bosque, así el lector se ve obligado a buscar orientación en el texto. A este respecto, el primer canto del *Inferno* cumple, gracias precisamente a que renuncia al proemio tradicional, uno de los tres requisitos principales que la retórica exige para el comienzo de un discurso: *auditorem attentum parare*. Además, lo que rige el comportamiento receptivo del lector es su identificación con el protagonista: aquél debe relacionar lo leído con la situación propia, con el acto de leer. El lector, que al leer sigue las huellas del peregrino en el más allá, va, como éste, en busca de Dios. En ambos planos es decisivo para la salvación que se encuentre el camino correcto o la interpretación correcta.

En una selva oscura encuentra el Dante peregrino al poeta Virgilio. Virgilio remite a su poema épico mediante una cita procedente del proemio de la *Eneida* (*Inf.* 1, 73-75), porque la correcta interpretación de este texto ayudará a Dante y al lector a reencontrar el camino perdido: el proemio de la *Eneida* debe suplir el prólogo de la *Commedia* que por el momento falta todavía. El encuentro de Dante y Virgilio se halla, como introducción a la lectura correcta, contrapuesto a la lectura incorrecta en *Inferno* 5. Que una introducción tal es necesaria, lo demuestran los versos en los cuales Dante saluda a Virgilio: permite ahí que sea reconocible que hasta entonces no ha leído correctamente las obras de su *maestro* (*Inf.* 1, 85), es decir, que no las ha referido a Dios. Su interés estaba dirigido al «bello estilo», no al contenido, por no hablar de la correcta interpretación de este contenido. Dante debe entender que la *Eneida* está escrita para él, que Eneas es su modelo. Para facilitarle a Dante esta transposición, hace Virgilio de la *Eneida* una interpretación alegórica: el camino desde Troya a Italia es un camino desde el orgullo a la humildad. Sólo cuando Dante supere su orgullo (en *Inferno* 1 había intentado ascender con sus propias fuerzas al monte salvador), podrá alcanzar la salvación. Junto a la concepción unilateral y retórica que de la *Eneida* tiene el Dante peregrino aparece la interpretación de la *persona* Virgilio, superior y conducente a la *conversio*.

La segunda parte del capítulo primero está orientada a relaciones hermenéuticas triangulares. El Dante poeta pone en *Inferno* 1 otro texto más en relación con la *Eneida*: el libro del *Exodo*. En un paisaje, que al lector le resulta familiar por el libro del *Exodo*, encuentra Dante no a Moisés, sino al poeta de la *Eneida*. Virgilio cita (y resalta al tiempo), del proemio de su obra, la huida de Troya y los extraviados viajes de Eneas (*Inf.* 1, 73-78). La ‘Odisea’ de Virgilio, así

como el libro del *Exodo* tratan acerca de la búsqueda de una ‘tierra prometida’. Virgilio intenta fijar a Dante en el papel de Eneas. Pero él mismo es al tiempo, sin ser consciente de este hecho, un nuevo Moisés. El Dante peregrino debe concebirse a sí mismo como antimodelo de Eneas, pero simultáneamente (así lo sugiere el Dante poeta) actúa en representación del pueblo de Israel. Sin señalarlo *expressis uerbis*, el Dante poeta establece en el primer canto del *Inferno* una relación entre tres textos: *Eneida*, *Exodo* y *Commedia*. De esta manera la travesía del *passo* (*Inf.* 1, 26) puede ser interpretada en relación tanto con el hecho de cruzar el Mar Rojo como con el trayecto que los troyanos hacen desde Sicilia a Cartago. Ambos modelos –tanto bíblicos como extrabíblicos– remiten a antimodelos en la *Commedia* («typologie triangulaire»)<sup>7</sup>. Mientras que Virgilio le sugiere al Dante peregrino que se identifique con Eneas (interpretación moral de la *Eneida*), el poeta Dante sitúa, con el mismo derecho, al *epos* pagano junto a un libro de la *Biblia*. Las coincidencias con el destino de Eneas, las cuales son apuntadas por Virgilio expresamente, deben ayudar al Dante peregrino a interpretar su propia vida. Virgilio puede ser para él más que un autor ejemplar y la *Eneida* más que un modelo estilístico. Si relaciona la historia de Eneas consigo mismo, ésta puede llegar a ser el punto de partida para su *conversio*. En tanto que el Dante poeta sitúa la *Eneida* junto al libro del *Exodo*, sugiere, ya en el primer canto del *Inferno*, que el *epos* de Virgilio y la fundación de Roma tienen un significado que va mucho más allá del destino del peregrino. La reunión de las historias de los orígenes de Roma e Israel permite constatar que la misión de salvación histórica del *imperium Romanum*, solamente revelada en su totalidad al Dante peregrino en la procesión alegórica del paraíso terrenal (*Purg.* 29) y en el gran discurso de Justiniano sobre el vuelo del águila imperial (*Par.* 6), está ya presente al comienzo de la *Commedia*.

Suponer la existencia de una tipología triangular entre *Eneida*, *Exodo* y *Commedia* puede contribuir al esclarecimiento de pasajes problemáticos. Virgilio calla al principio de su primer encuentro con el peregrino, y ello aunque éste lo denomina *fonte che spandi di parlar sì largo fiume* (*Inf.* 1, 79-80). El silencio de Virgilio es comprensible si se relaciona tipológicamente con la *aloría* de Moisés en la escena del *Exodo* en la que Dios se dirige a él. Dios habla a Moisés desde una zarza ardiente y le da la misión de sacar de Egipto al pueblo de Israel. Moisés no se siente a la altura de la magnitud de esta empresa y objeta que él no habla con facilidad. Que la conversación con Dios sólo ha conseguido fortalecer esta sensación de la propia incapacidad (4, 10): *obsecro Domine non sum eloquens ab heri, et nudius tertius et ex quo locutus es ad servum tuum impeditioris et tardioris linguae sum*. Moisés recibió –según la interpretación de Orígenes– la enseñanza de «la sabiduría de los egipcios». Moisés no sólo poseía, pues, según los criterios de este mundo, una voz poderosa y melodiosa, sino que también disponía –desde luego gracias a la formación retórica correspondiente– de una «incomparable elocuencia». En-

<sup>7</sup> Sobre el término: M. SIMON, *Hercule et le christianisme*, Strasbourg 1955, 169 y ss.

tonces escuchó la voz y el parlamento de Dios. En ese instante reconoce que su voz es «débil» y su elocuencia «torpe». De la misma manera que Moisés ha percibido la «voz de Dios» (*vox Dei*) y los «parlamentos divinos» (*eloquia divina*), así ha escuchado Virgilio –sobre ello dará noticia en el segundo canto del *Inferno*– la *angelica voce* y el *parlar soave e piana* de Beatriz. De esta experiencia resulta el extraordinario comportamiento de Virgilio en su primer encuentro con Dante. Enmudece porque, como Moisés, ha reconocido: *Ego autem gracili voce et tardus lingua sum*. Resulta fascinante poner en conexión esta observación de Heil con las ideas de Mauriz sobre el silencio en Virgilio: Dante llegó a comprender la poetología de Virgilio y la interpretó de una manera novedosa.

El encuentro de Dante con Virgilio ha sido elaborado al mismo tiempo a partir del encuentro de Héctor con Eneas. Las primeras palabras que Eneas pronuncia en estilo directo dentro de su narración de la caída de Troya son las que dirige a la sombra de Héctor (*Aen.* 2, 270ss.). También Dante estaba «lleno de sueño» (*Inf.* 1, 12), cuando se extravió del camino. También él dirige sus primeras palabras a un muerto. Ambos –Eneas y Dante– hablan primero y la sombra responde. Y, tal como Dante saluda de manera enfática a su gran modelo Virgilio (*O delli altri poeti onore e lume...: Inf.* 1, 82), así también en las palabras de Eneas cobra expresión la profunda veneración por el defensor de Troya (*o lux Dardaniae: Aen.* 2, 281). Ni Héctor ni Virgilio responden al elogio que se les rinde (*Aen.* 2, 287): *ille nihil, nec me quaerentem uana moratur*. Ambos son «luces», pero al mismo tiempo «sombras»: ¡sombras que relucen! Esta paradoja está profundamente enraizada en la naturaleza que ambos tienen. Son luces, pero en otro sentido diferente al que creen Eneas o Dante. Héctor, el defensor de Troya, el sobresaliente representante de lo antiguo y de lo destinado a perecer, es el único que puede legitimar la nueva misión heroica de Eneas. Sólo si Héctor le aconseja huir, puede Eneas abandonar Troya<sup>8</sup>. El es la luz que debe conducir a Eneas fuera de Troya, pero Eneas ve en él solamente la *lux Dardaniae*, la «salvación» de la vieja ciudad. De un modo parecido le ocurre a Dante con Virgilio. Sólo su voz, su *parola ornata*, es capaz todavía de entrar en contacto con él. Sólo Virgilio puede conducir a Dante fuera de la «oscura selva». Pero para el peregrino él es primeramente tan sólo el modelo literario. La tragedia de Héctor en la *Eneida* es la tragedia de la *persona* Virgilio en la *Commedia*. Aparecen para dar testimonio de sus límites, de su fracaso. Como Moisés, el Virgilio de Dante es un orador que ha perdido su lenguaje y, como Héctor, es una luz que, en último término, se ha revelado –al menos en lo que concierne a su propia salvación– como una sombra.

La tercera parte del capítulo primero trata sobre la *Eneida* de Dante. Desde luego, en el *Inferno*, si se observa con cuidado, se pueden encontrar también –pese a la falta de proemio– los dos componentes de un proemio, el anuncio del tema y la *invocatio*, en los dos primeros cantos, sólo que no precisamente al

<sup>8</sup> Cf. M. VON ALBRECHT, *Roman Epic*, Leiden 1999, 95.

principio. Son expuestos, además, por así decir, haciendo un reparto de papeles: al final del canto primero describe Virgilio el viaje a través de los tres reinos del más allá que Dante va a emprender bajo su guía y de ese modo resume al mismo tiempo el contenido de la *Commedia* (112-123). La *invocatio* viene a continuación, al principio del canto segundo. Aquí oímos por vez primera la voz del Dante poeta. El anuncio del tema se lo había dejado a Virgilio; las «sustancias más altas» las invoca él en persona (7-9). Este «cambio de papeles» debe evidentemente sugerir que sólo a través del encuentro con el poeta Virgilio (*Inf.* 1, 73) Dante se ha convertido en el poeta de la *Commedia*. Pero Virgilio y Dante cambian sus papeles también en otro sentido: el poeta pagano habla en su ‘proemio’ de la *Commedia* de la «ciudad» celestial del *imperador che là su regna* (*Inf.* 1, 124). El peregrino cristiano se expresa, en el segundo canto, de una forma inversa con respecto al destino de Eneas y a la Roma terrenal (20-24) y retoma con ello el tema de la *Eneida*. De nuevo parece Virgilio ser superior. Sin embargo, esta superioridad se ve, al mismo tiempo, cuestionada: Virgilio no puede conducir a Dante a la «ciudad» celestial, porque, como él mismo hace hincapié, ha contravenido la ley de Dios (*Inf.* 1, 125, cfr. 131). Puesto que no ha podido contemplar con sus propios ojos el paraíso, lo describe con conceptos romanos: su cielo es una «ciudad» (128), su Dios un César (124). Esta representación de Dios responde completamente, como es obvio, a su fascinación por el «bondadoso Augusto», bajo cuyo dominio había vivido (*Inf.* 1, 71) y a quien había celebrado en su *Eneida*. De este modo, la parte del proemio de la *Commedia* que Virgilio ha tomado a su cargo se revela como algo provisional: Virgilio dirige su mirada más lejos que el Dante peregrino, pero juzga el viaje por el más allá desde un punto de vista limitado, pagano. La superioridad de Virgilio se ve más restringida aún en el canto segundo. No sólo oímos aquí por primera vez la voz del Dante poeta, sino que Virgilio es incluso derrotado por el Dante peregrino en su propio dominio: tal como Virgilio contempla la *Commedia* desde un punto de vista limitado y pagano, así Dante la *Eneida* desde uno más amplio y cristiano. Y en esto adquiere un destacado primer plano el libro sexto en particular. Una observación más cuidadosa muestra, sin embargo, que en este pasaje (el principio del canto segundo), que es inmediatamente posterior al ‘proemio’ aplazado de la *Commedia*, Dante mejora o complementa sobre todo el comienzo del poema virgiliano. En el canto primero Virgilio había ayudado al Dante poeta con un proemio, en el canto segundo aparece el Dante peregrino en el lugar de Virgilio y compone un nuevo comienzo para la *Eneida*. Enfáticamente principia este pasaje con *Io cominciai* (10-15). Dante confirma expresamente la credibilidad del viaje al más allá de Eneas, descrito en el libro sexto de la *Eneida*: no es improbable que Dios haya mostrado una gracia tal al «padre» del imperio romano (*Inf.* 2, 16-21). Hasta aquí están de acuerdo Dante y Virgilio. Pero Roma es más que el *imperium Romanum* (*Inf.* 2, 22-24): la Roma de la *Eneida* necesita de la cristiana para estar completa.

Dante ha compuesto de manera consciente estos tres tercetos (*Inf.* 2, 16-24) como una réplica al comienzo del poema virgiliano (*Aen.* 1, 1-7). El punto de

vista del narrador del proemio de la *Eneida* es cambiante: desde la perspectiva de la acción de Eneas Roma aparece como un fragmento del futuro (lingüísticamente esto se refleja en la construcción con subjuntivo *dum conderet urbem / inferretque deos Latio*). Este punto de vista se ve complementado a través del correspondiente al tiempo de Virgilio. Con las palabras *genus unde Latinum* se introduce el cambio. De una forma similar Dante, en tanto que adopta para sí los pensamientos de Dios, contempla en primer lugar a Roma como futuro: *pensando l'alto effetto, ch'uscir dovea di lui...* (17). Luego, vuelve la vista atrás desde su propio presente: *ch'è fu dell'alma Roma... per padre eletto* (20-21). Hasta aquí permanece Dante en el marco del proemio de la *Eneida*. Sólo después complementa la parte de la historia que el poeta pagano no pudo conocer, el futuro cristiano de Roma. Lo que para Virgilio era la meta, la Roma de Augusto y el orden y la paz augústeos, es para Dante sólo una etapa previa: el 'adonde' de la *Eneida* se ha convertido para él en un 'de-donde'.

El proemio de la *Eneida* de Dante se halla vinculado de manera muy sofisticada al proemio de la *Commedia* de Virgilio por un lado y al comienzo de la *Eneida* por otro. El poeta pagano había hablado de Dios como *imperador*. Dante habla del *imperium Romanum* terrenal, pero del *empireo ciel*. Al contraponer la idea cristiana del *coelum empyreum* directamente al *imperium*, sugiere que la denominación de *imperador*, escogida por Virgilio para Dios, sólo posee validez como metáfora. Dante logra ofrecer en otra ocasión la misma muestra de habilidad y esta vez cambiando una sola letra: habla de la *alma Roma* (*Inf.* 2, 20), mientras que Virgilio había cantado en el proemio de la *Eneida* a las *altae moenia Romae* (7). La combinación *alta Roma* se encuentra –aparte de en la *Eneida*– sólo dos veces en la literatura pagana de la Antigüedad (Ovidio, *Ars amatoria* 3, 337; Silio Itálico 3, 182) y ambos pasajes evocan el proemio de la *Eneida*. Más instructivos incluso son los resultados de la combinación *alma Roma*. *Alma Roma* aparece en Virgilio y en ninguno otro autor de la literatura pagana. Sólo en los autores cristianos se encuentra este giro. La *alma Roma* es, pues, la Roma cristiana en contraste con la *alta Roma*, la Roma pagana a la que había cantado Virgilio. Con plena consciencia corrige Dante el proemio de la *Eneida*. Esta intención aparece subrayada por el hecho de que el adjetivo *alto* sea utilizado tres veces en el contexto inmediato. Dante invoca al *alto ingegno* (7), denomina el viaje por el más allá como *alto passo* (12) y las amplias consecuencias de la misión de Eneas como *alto effetto* (17). Sólo Roma no recibe este epíteto, el cual sí lleva en la *Eneida* en tan prominente posición.

En el primer canto del *Inferno* la autoridad de Virgilio permanece intocable. Es él quien hace un bosquejo del viaje de Dante a través de los tres reinos del más allá y, en consecuencia, se hace cargo de una parte del proemio de la *Commedia*. Dante se confía sin reservas a su dirección (*Inf.* 1, 130-134). En el canto segundo del *Inferno* cuestiona Dante no sólo de forma indirecta la competencia de Virgilio como guía, sino que también critica abiertamente la *Eneida*: 'Puede que Eneas haya visitado el más allá. Pero Dios ha permitido esto por motivos que tú, Virgilio, no has reconocido en tu *Eneida*'. Virgilio no responde

con palabra alguna a la crítica del Dante peregrino –ni a la indirecta sobre su competencia ni a la directa sobre la *Eneida*.

La *Eneida* es para el Dante poeta mucho más que un modelo para el viaje del peregrino al más allá. Las coincidencias con el libro del *Exodo* la acreditan como un texto relevante en cuanto a la salvación histórica. La *Eneida* trata no sólo, como creen el Dante peregrino y también su autor, de la *alta Roma*, también habla de la *alma Roma* y de ese modo pertenece ella misma –como las obras de los apóstoles– a los escritos «nutrientes». Un texto puede ser más inteligente que su autor. Este conocimiento, central para la recepción de Virgilio en la *Commedia*, es sugerido por el Dante poeta ya en el segundo canto del *Inferno*. Todo lector que, irritado por la sustitución de la conocida combinación *alta Roma* por *alma Roma*, abra de golpe una vez más el proemio de la *Eneida* y se detenga a considerar el texto por un tiempo prolongado, podría hacer un descubrimiento sorprendente:

Arma uirumque cano, Troiae qui primus ab oris  
 Italiam fato profugus Lauiniaque uenit  
 Litora, multum ille et terris iactatus et alto  
 ui superum, saeuae memorem Iunonis ob iram,  
 Multa quoque et bello passus, dum conderet urbem  
 inferretque deos Latio; genus unde Latinum  
 Albanique patres atque altae moenia **Romae**.

Mientras que Virgilio canta a la *alta Roma*, su texto, la *Eneida*, apunta, sin que el autor parezca darse cuenta de ello, a la Roma cristiana, la *alma Roma*. En favor de la suposición de que Dante descubrió este acróstico habla el hecho de que los siete primeros versos de la *Commedia* contengan también un acróstico: las letras iniciales de los tres primeros tercetos dan como resultado una palabra que está en inequívoca conexión con el *ALMA* de la *Eneida*: *NAT(a)* o *NAT(o)*: la *Commedia* es la «hija» de la «nutriente» *Eneida*. Lo que los acrósticos sólo sugieren lo expresa abiertamente el poeta cristiano Estacio en el *Purgatorio* (21, 97-99):

...de l'*Eneida* dico, la qual *mamma*  
 fumi, e fummi *nutrice*, poetando;  
 sanz' essa non fermai peso di *dramma*.

Merece la pena dirigir otra vez la mirada al comienzo del canto primero del *Inferno*. En primer lugar llama la atención que los siete primeros versos presenten una unidad de sentido. Tratan de la «selva oscura» en la que Dante se ha extraviado. Al final de los versos primero y séptimo figuran las palabras *vita* y *morte*. La selva en la que Dante se encuentra parece ser una vía de una sola dirección que conduce inevitablemente de la «vida» a la «muerte», un *passo che non lasciò già mai persona viva* (*Inf.* 1, 26-27). También los siete primeros versos de la *Eneida* forman una unidad. Los conceptos centrales se sitúan de nue-

vo al final de los versos primero y séptimo: Troya y Roma. Troya y Roma son símbolos situados al comienzo que, según se va desarrollando el poema, deben irse llenando con meditaciones poéticas. Simbolizan el nacimiento y la muerte en una sucesión sorprendentemente antirrealista: la muerte troyana yace detrás de Eneas, el nacimiento de Roma es la tarea del futuro. Troya es al mismo tiempo final y principio. La muerte de lo antiguo es la condición previa para el nacimiento de lo nuevo. Dante ha transitado en la primera mitad de su vida un camino que lo ha conducido desde la «vida» hasta casi la «muerte». Con Virgilio como guía debe y va a encontrar el camino de vuelta. Dante, el poeta, es más inteligente que Dante, el peregrino. Ya en los primeros versos sugiere la solución por medio de una alusión al proemio de la *Eneida* mientras que su yo anterior y el lector todavía buscan orientación en la «selva oscura».

Vayamos ahora al capítulo segundo. Estacio (especialmente *Purg.* 20-22) es, en lo que a su relación con Virgilio afecta, el personaje de la *Commedia* con el que Dante siente la identificación más importante. Las tres secciones en las que se divide el debate de Estacio con Virgilio, conducente finalmente a su conversión, se corresponden con las tres diferentes interpretaciones de la *Eneida* que compiten unas con otras en el prólogo de la *Commedia*. En los versos citados, en los que Estacio denomina «madre» y «nodriza» a la *Eneida*, aparece Virgilio, como para el Dante peregrino en el canto primero, como el autor modelo por excelencia. La lectura de dos versos de la *Eneida* lleva a Estacio, en un segundo paso, a renunciar al pecado de derroche (*Purg.* 22, 37-45). Estacio desliga de su contexto los versos de la *Eneida* (3, 56-57) sobre la *auri sacra fames* y los relaciona consigo mismo. Una condena de la avaricia («maldito apetito de oro») se transforma así en una alabanza del ahorro («sacro apetito de oro»). ¡Como si la *persona* Estacio o incluso el Dante poeta hubiesen entendido mal el texto de Virgilio! Más bien hay que poner de manifiesto que también una interpretación que descuida por completo el sentido que pretendía el autor puede ser moralmente fructífera. Estacio hace precisamente aquello que Virgilio exige del Dante peregrino en el primer canto del *Inferno*. Su interpretación moral de la *Eneida* lleva a reconocer el error propio y a arrepentirse. El tercer y último paso de Estacio en dirección al cristianismo lo promueve la lectura de la égloga cuarta de Virgilio (*Purg.* 22, 76-81). Estacio se deja convencer por las coincidencias que con la nueva doctrina presenta este poema. De la misma manera, el Dante poeta logra mostrar a través de la concordancia entre la *Eneida* y el libro del *Exodo* que la obra de Virgilio es un documento relativo a la salvación histórica. El mismo arte que ejerce Estacio, el arte de la lectura sinóptica, también lo desea Dante del lector de la *Commedia*.

De forma similar a lo que ocurría con la falta de proemio y con la vacilante aparición de Virgilio, también en el caso de Estacio aplaza Dante (aunque con una demora mucho mayor) la solución al enigma: su llamativa ausencia del Limbo del *Inferno* recibe, sólo después de 50 cantos, una explicación por medio del «cristianismo» de Estacio. Para esta inusual tesis de Dante ha habido numerosas explicaciones. Una parte de los investigadores tiene en cuenta la ca-

pacidad de invención de Dante, otra parte resalta puntos de apoyo en la obra de Estacio o en la tradición. El intento que de solucionar esta cuestión ha llevado a cabo Heil combina ambos principios, pero sin limitarse a hacer una simple adición de uno y otro: para él la necesidad de la ‘*Quellenforschung*’ es en sí misma «parte de la invención de Dante»: en *Purg.* 21-22 discute Dante la vida y obra de Estacio e inventa («reconstruye») su *Vita* bajo el signo del cristianismo: Estacio da noticia de que él encontró el cristianismo gracias a Virgilio. Ahí se revelan el lector Estacio y el lector Dante como (según palabras de Heil) «absolutamente congeniales». Al lector de la *Commedia* se le invita a que imite todo esto.

Así, Heil logra demostrar que Dante ha desarrollado el cristianismo de Estacio a partir de una original interpretación etimológica del nombre de Estacio o que, al menos, ha recurrido a esta etimología con objeto de certificar su invención. Un esclarecedor excursus da fe de que la etimología es una forma de pensamiento especialmente propia de las biografías profanas y sagradas, por ejemplo de los *Accessus* y las vidas de santos. Los nombres de Estacio despliegan de forma sucesiva estaciones de su vida: crecimiento (cfr. *Surculus*, «rama») y elevación (*Sursulus*, «*sursum canens*»); Papinius (de «*papae*»: que causa admiración –a través de las palabras que elige o de su sabiduría– o bien procedente de *pampinus*: hoja de parra que adorna la vid) y finalmente Staius (el que está en pie, a saber, en el punto más alto del conocimiento). La ascensión al paraíso da cumplimiento al sentido anagógico de su nombre. Dante hace así fructíferas interpretaciones de los nombres con objeto de reconstruir la *Vita* de Estacio.

El tercer capítulo de la parte relativa a Estacio persigue las huellas que se puede imaginar existen en la obra de Estacio y que Dante pueda haber corroborado con su interpretación cristiana. Con su saludo fraternal (*O frati miei, Dio vi dea pace*) niega Estacio el mundo de la guerra entre hermanos que él mismo ha cantado. El saludo del transfigurado Estacio es idéntico a aquel que a los jóvenes dirige en Emaús Cristo resucitado. El punto más importante reside en la aclaración que hace Cristo de las Escrituras (*Luc.* 24, 25-27). El Virgilio de Dante no puede, desde luego, interpretar cristianamente la *Tebaida*. Tanto Estacio como Dante son conducidos a la salvación por Virgilio. En tanto que exitoso lector de Virgilio, Dante es equiparable a Estacio; como poeta cristiano lo superará. Existe una relación tipológica multidimensional entre Anfiarao, Estacio, Dante y Cristo, a quien suceden los dos anteriores buscando su *imitatio*. Aquí –se podría añadir– la *imitatio* existencial, tal como, por ejemplo, la ejerce Lucrecio con respecto a Epicuro, tiene la prioridad frente a la literaria. La *conversio* implica el descubrimiento del «verdadero» sentido del texto leído.

Como poeta Estacio es dependiente de Virgilio. Como lector es superior a él a todos los respectos: su veneración por Virgilio no le ha impedido emplear correctamente las obras de su maestro. También ha hecho justo lo que el Dante peregrino debe aprender en el primer canto del *Inferno*: disfrutar de la literatura no por sí misma, sino referirla a Dios. Virgilio fracasa en esta tarea también en el



*Purgatorio*. No puede comprender que la *Tebaida* sea la obra de un cristiano. El poeta Estacio cumple de forma óptima su función como figura de contraste con respecto a Virgilio, siempre y cuando en su vida y obra, según la ficción del Dante poeta, se hallen realmente ocultos indicios de su cristianismo. La tarea que con intenciones pedagógicas propone Dante al lector de la *Commedia* es buscar estos indicios. También él debe ejercitarse en la técnica del leer correctamente que ha conducido al paraíso al Dante peregrino y al poeta Estacio.

La tercera parte de la obra trata del *Purgatorio* considerado como una Anti-Odisea de Dante. Heil pasa de señalar la intertextualidad existente entre personajes a señalar la intertextualidad que hay entre números (cfr. *supra* con respecto a *Inferno* 20 y *Purgatorio* 20). Heil documenta por medio de numerosos ejemplos antiguos y modernos que tales correspondencias numéricas deben señalar la existencia de una intertextualidad.

Al desaparecer Virgilio aumenta la simpatía interior de Dante hacia el atributo *dolcissimo*. Así como la cabeza de Orfeo sigue cantando después de separada del tronco, tampoco en el *Paradiso* desaparece el influjo de Virgilio. Ello muestra la capacidad de la *Eneida* para recibir una interpretación cristiana. El *Purgatorio* y los seis primeros libros de la *Eneida* suman respectivamente 4755 versos justo. Un autor, al crear coincidencias numéricas con obras de otros autores, puede dirigir la recepción de la obra propia.

Que el número de versos del *Purgatorio* y de la primera mitad de la *Eneida* sea igual es especialmente significativo por dos motivos: (1) El vínculo trabado con la *Eneida* al emplear un mismo número de versos sirve de contrapeso al hecho de que la *persona* Virgilio haya ido perdiendo competencia en el *Purgatorio*. Se destaca así de forma eficaz la permanente significación de la obra más allá de la desaparición de su autor. (2) La ascensión a la montaña del *Purgatorio* es la exitosa continuación de la fracasada ascensión que al monte de *Inferno* 1 había emprendido Dante. A la 'Odisea' del peregrino le opone el Dante poeta, al principio de la *Commedia*, dos viajes guiados por la gracia divina: el recorrido de Eneas desde Troya a Italia y la partida de Egipto del pueblo de Israel. En el *Purgatorio* se retoma esta tipología triangular: la ascensión a la montaña del *Purgatorio* es la Anti-Odisea del Dante peregrino. Este hecho es subrayado por el Dante poeta al remitir explícitamente al libro del *Exodo*: las almas de los penitentes entonan el salmo 113 a su llegada a la orilla de la montaña del *Purgatorio* (*Purg.* 2, 46): *In exitu Israel de Aegypto*. Al mismo tiempo, crea una coincidencia numérica entre esta parte de la *Commedia* y la primera mitad de la *Eneida*, la 'Odisea' de Virgilio.

Si los últimos seis *canti* del *Purgatorio* (28-33) se corresponden con el libro sexto de la *Eneida*, el final del canto 27 debería remitir al final del libro 5. No puede ser casualidad que los dos protagonistas pierdan a su *magister* en estos pasajes vinculados entre sí por presentar una composición numérica coincidente. En el caso de Virgilio es el timonel Palinuro, quien, adormecido por *Somnus* poco antes del arribo a Cumas, se precipita al agua (854-871). En su lugar se hace cargo del timón abandonado el propio Eneas (868): *...ipse ratem*

*nocturnis rexit in undis*. A diferencia de Palinuro, el Virgilio de Dante es consciente de que él ha cumplido su tarea. Declara, de forma expresa, libre a su alumno y le cede el 'timón' (*Purg.* 27, 139-140): *libero, dritto e sano è tuo arbitrio...* Eneas reencuentra en el Aqueronte la sombra de su timonel insepulto (*Aen.* 6, 337-383). Dante, cuando, tras la aparición de Beatriz, se da cuenta de que Virgilio ha desaparecido, pronuncia unas conmovedoras palabras de despedida (*Purg.* 30, 49-54). También estas dos escenas (encuentro de Eneas con Palinuro en el Aqueronte, desaparición de Virgilio y lamento de Dante) están conectadas por las coincidencias numéricas de los versos. Las escenas de Palinuro o de Virgilio están ordenadas a modo de quiasmo: en Virgilio Palinuro desaparece inadvertidamente, a Eneas sólo le queda el lamento (*Aen.* 5, 869-871). Sólo en los infiernos tiene lugar la conversación entre Palinuro y Eneas. En Dante Virgilio se despidió con todo detalle en un primer momento para luego desaparecer inadvertidamente en el paraíso terrenal. Aquí es a Dante al que sólo le queda el lamento. La desaparición de Virgilio, que ocurre silenciosamente en el *Purgatorio*, alcanza su dimensión más profunda sólo si se considera el trasfondo de la escena de Palinuro. Existe, ciertamente, una diferencia fundamental entre Palinuro y Virgilio: Palinuro, quien sólo pudo ser apartado de su timón mediante la violencia, le pide a Eneas que lo lleve consigo más allá del Aqueronte (*Aen.* 6, 370-371). No puede reconocer los límites que le han sido impuestos por el destino. Virgilio es diferente. Este no repite el *da dextram misero* de su Palinuro. Igual que cuando aparece por vez primera, Virgilio calla también en el momento de su desaparición. El significado de este silencio sólo puede valorarlo el lector en su integridad si tiene en cuenta el trasfondo del episodio de Palinuro en el libro sexto de la *Eneida*. Una vez más, las coincidencias numéricas entre los versos aparecen justo cuando interesa poner de relieve personajes que son análogos. Numéricamente el final del libro 5 de la *Eneida* se corresponde con el canto 27 del *Purgatorio*. En ambos pasajes el protagonista pierde a su *magister*: Palinuro, el timonel, se cae del barco y a Dante lo abandona Virgilio, su mentor hasta entonces. Otros paralelismos con el libro 6 de la *Eneida* aclaran el sentido de la enigmática procesión y de la profecía de Beatriz (en comparación con el discurso de Anquises en Virgilio). Heil apoya así, con argumentos nuevos en parte, el carácter político de la profecía y su relación con Enrique VII.

Justo allí en donde Dante guarda silencio con total consciencia aparecen para ofrecer respuestas los pasajes de la *Eneida* vinculados a la *Commedia* por coincidencias numéricas. De esta forma, la desaparición de Virgilio cobra su dimensión más profunda sólo si se toma en consideración la atrevida petición de Palinuro de atravesar el Aqueronte en compañía de Eneas. El horizonte en el que hay que buscar la solución a la enigmática profecía de Beatriz se reduce notablemente gracias a la referencia 'paralela' de Anquises a Julio César y Octaviano Augusto.

Así pues, Dante aparece, como lector y como autor, bajo una nueva perspectiva. Heil alcanza también importantes avances para nuestra manera de com-

prender el método de trabajo empleado por Virgilio y Estacio. Abre, además, nuevos horizontes para posteriores investigaciones (serían de desear, por ejemplo, estudios tan exigentes como éste sobre cómo ha leído Dante a Lucano y sobre cuál es la lectura que hace Dante del libro de la naturaleza, con inclusión de la ciencias naturales de la Antigüedad).

## CONCLUSIONES

Los tres libros reseñados abren perspectivas en diferentes direcciones a la investigación virgiliana. Los tres autores hacen realidad, cada uno a su manera, la opinión moderna de que los textos narrativos permiten al lector hacer suyo un camino que no es sustituible por otras formas de representación. El comentario de Niehl nos remite a la palabra del poeta como la fuente todavía más segura para la comprensión de la obra. El principio *scriptura sui interpres* permite a menudo poner a prueba el carácter irrefutable de ciertas interpretaciones. En consecuencia, las citas de la propia obra pueden desempeñar la función de un valioso instrumento hermenéutico. Además, la valoración que del texto como proceso acústico da Niehl arroja como resultado una diversidad de nuevos conocimientos. Asimismo, se constata también el valor científico de los comentarios monolingües (en lengua latina el aquí reseñado).

Un principio parecido es el que despliega Mauriz (si bien de forma diferente) al investigar el desarrollo musical de la obra observando el intercambio entre palabras y silencios. La *scriptura* de Virgilio le descubre al lector de fino oído muchas de las reflexiones literarias tratadas por el autor. Un importante resultado de la investigación presente es la detallada demostración de la poetología presupuesta en el texto por Virgilio. Con respecto a ésta es determinante la valoración predominantemente crítica, negativa incluso, de las expresiones verbales, una conclusión que arroja una luz inesperada, verdaderamente sorprendente sobre la concepción que de sí mismo tenía el más grande poeta de Roma. La significación poetológica y hermenéutica de la forma de proceder de Mauriz sale a la luz en todo su alcance si se somete a una sinopsis con Niehl y Heil.

La poetología extremadamente autocrítica de Virgilio se ve confirmada, para nuestra sorpresa, por las investigaciones de Heil. Estas muestran un camino a seguir para realizar la lectura de los autores bajo el signo de una intertextualidad múltiple. El hecho de contemplar globalmente las diferentes tradiciones existentes en las obras de los grandes poetas épicos cobra un carácter paradigmático con vistas a responder siempre de forma creativa y novedosa a los desafíos que traen consigo los diversos trasfondos culturales. Si se está de acuerdo con los tres investigadores aquí discutidos, la intertextualidad no conduce a una arbitrariedad sin obligaciones, sino a nuevos hallazgos y creaciones de identidad, a lo largo de cuyo proceso se puede adivinar una originalidad de particular precisión en las minuciosas discusiones que con sus predecesores mantienen cier-

tas personalidades creadoras. El hecho de que los poemas épicos europeos desde Homero hasta Milton formen una gran continuidad espiritual (o, si así se quiere, un «texto»), sería impensable sin el sutil arte virgiliano del hablar y del callar, del leer y el escribir, tal como ha sido recogido en las investigaciones aquí reseñadas.

albrecht@urz.uni-heidelberg.de