



DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES
UNIVERSIDAD NACIONAL DEL SUR

Tesina de Licenciatura en Letras
Estructuras fónicas en los símiles de *Eneida*: complementación, enriquecimiento y énfasis de
la estructura semántica

Franco Andrés LUCARELLI

BAHÍA BLANCA

ARGENTINA

2019

PREFACIO

Esta Tesina se presenta como trabajo final para obtener el título de Licenciado en Letras de la Universidad Nacional del Sur. Contiene el resultado de la investigación desarrollada por Franco Andrés Lucarelli, en la orientación Estudios Clásicos Grecolatinos, bajo la dirección de la Dra. María Luisa La Fico Guzzo.

AGRADECIMIENTOS Y DEDICATORIA

Esta tesina se realizó gracias a la dirección de la Dra. María Luisa La Fico Guzzo, en el marco de sus Proyectos de Grupos de Investigación “Las Metamorfosis de la Épica Latina: desde la Edad Antigua hacia la Edad Media” (Código 24/I188), finalizado en diciembre de 2016, y “Épica Latina en la tardía Antigüedad y alta Edad Media: confluencia de tres tradiciones” (Código 24/I227), finalizado en diciembre de 2018. Asimismo, la investigación contó con el apoyo de la Beca de Introducción a la Investigación para Alumnos Avanzados, otorgada por la Secretaría General de Ciencia y Tecnología de la UNS (Resolución: CSU-238/18). Agradezco el apoyo brindado por esta institución.

Deseo expresar mi profundo agradecimiento a todas aquellas personas que colaboraron de diversas maneras, tanto en esta tesina como en mi paso por la universidad. En primer lugar, a mi directora de tesina, Dra. María Luisa La Fico Guzzo, por su apoyo desmedido y su enorme paciencia. Asimismo, agradezco el acompañamiento constante y la generosidad, durante todos estos años, del Dr. Rubén Florio, quien, además de facilitarme bibliografía y enseñarme un método de trabajo, me transmitió el gusto por el tema escogido para trabajar. Dentro del Área de Estudios Clásicos Grecolatinos fue muy importante la guía de Lidia Gambón, Mario Ritacco, Gabriela Marrón, Juan Manuel Danza, Ana Sisul y Luciano Sabattini.

Expreso mi gratitud hacia la Universidad Nacional del Sur, por haberme brindado la posibilidad de una educación pública y gratuita. También, por haberme regalado momentos inolvidables con personas encantadoras: Laura Duché Mónaco, Agustina Fernández Schmidt, Anabel Tellechea, Franco Juárez, Victoria De Angelis, Milagros Cufre, Florencia Sánchez Forte, María Laura Sabando, María Sol López, Yamil Balercia, Zenón Deviage, Gumercindo Mamani Salinas, Francisco Pucci y Manuel Marchesotti.

El fin de este ciclo está lleno de rostros. Extiendo el agradecimiento a toda mi familia: abuelos, hermanos, sobrinos, tíos y primos. Entre ellos, a Matías Daniel García, por facilitarme la investigación con el diseño de un programa informático. A los que están y a los que se fueron pero siguen estando. Junto con todos ellos, a mis amigos, verdaderos hermanos del alma.

Al Movimiento Exploradoril Salesiano y a las amistades que allí forjé, por enseñarme a través de la experiencia que las cosas más importantes no están en los libros.

Y de una manera muy especial, doy gracias a mis padres, María Eugenia Arceo y Alejandro Josué Lucarelli, por el amor, el cuidado, el cariño y la educación. A ellos está dedicada esta tesina.

ÍNDICE

PREFACIO	2
AGRADECIMIENTOS Y DEDICATORIA	3
OBJETIVOS	5
MARCO TEÓRICO.....	6
MARCO METODOLÓGICO.....	8
ANTECEDENTES DEL TEMA	13
DESARROLLO	16
1. Origen musical de la literatura.....	16
2. Análisis fónico-estilístico de algunos símiles de Eneida	18
2.1. Fundación de un orden: Cartago en construcción.....	18
2.2. Destrucción de un orden: la caída de Troya.....	25
2.3. Destrucción de un orden: la caída de Cartago.....	30
2.4. El laberinto como símil del proceso fundacional	32
2.5. La victoria de Eneas: fundación mítica del Imperio Romano	34
3. Conclusión	35
BIBLIOGRAFÍA	37

OBJETIVOS

El objetivo principal del presente trabajo consiste en la realización de un estudio fónico-estilístico de algunos símiles de *Eneida*, seleccionados en función de su representatividad y de su relación con uno de los temas fundamentales de la obra: la fundación de un orden nuevo. Este tema responde al paradigma mítico-épico fundacional que, a su vez, se encuentra íntimamente relacionado con un concepto clave para la interpretación de la epopeya virgiliana en su conjunto: la ley epicúrea de ‘isonomía o equilibrio universal’¹.

Motiva nuestro análisis, por un lado, la premisa general de que en *Eneida*, el empleo de estructuras fónicas constituye un procedimiento estilístico de absoluta recurrencia y, a la vez, fundamental para complementar y enriquecer, a través del sonido, el sentido del texto, tanto en la especificidad de las palabras puntuales como en el tratamiento de los grandes temas y conflictos que atraviesan la totalidad de la obra².

Por otro lado, creemos que dicho procedimiento se intensifica en los símiles empleados en la ornamentación del texto³; primero, debido a las constantes apelaciones, tanto en el símil como en el término comparado, al sentido del oído con notables implicancias en el plano semántico; segundo, porque el recurso estudiado, en su carácter esencialmente comparativo, ofrece un lugar privilegiado para el empleo de estructuras fónicas intensamente significativas mediante el empleo de imágenes acústicas, objetivas o subjetivas, cadenas vocálicas, repeticiones, simetrías y asonancias, entre otros⁴.

¹ El paradigma mítico-épico de la fundación responde al principio de ‘isonomía’ que rige el equilibrio del universo, por medio de una continuidad de procesos de construcción y destrucción que tiende a la equiparación de las fuerzas cósmicas de generación (*Eros*) y disgregación (*Thánatos*). Este tema se constituye en un concepto clave para la interpretación de *Eneida*, cf. Reckford (1961: 255) y La Fico Guzzo (2005: 16-23).

² Cf. Marouzeau (1954), Herescu (1960), Ahl (1985), Wills (1996), Dainotti (2015), Pierre (2016).

³ Según Lausberg (1983: 252-3) el símil o semejanza (*similitudo*) “es un medio probatorio (...), una figura del *ornatus* (Quint. 5, 11, 5). La *similitudo* es una realidad de la vida natural y de la vida humana general (no fijada históricamente), la cual se pone en relación de paralelismo con el asunto con que se enfrenta el orador. La fuerza poética de la *similitudo* está en consonancia con su fuerza probatoria: al hacer un llamamiento a las experiencias generales de la vida natural y humana la *similitudo* encarece y aclara el asunto tratado en el discurso [...] Como la *similitudo* ha de aclarar y encarecer el asunto tratado, tiene que ser clara y conocida”. Tanto los rétores de la Antigüedad, como los críticos literarios contemporáneos avocados al estudio de la retórica y literatura antiguas, emplean los textos virgilianos como reservorio privilegiado de símiles. Entre ellos se destacan: Quintiliano (*inst.* 8, 3, 3); McCall Jr. (1969); Lausberg (1980; 1983; 1984); Lanham (1991).

⁴ Sobre el análisis de símiles de *Eneida*, cf. Quintiliano (*inst.* 8, 3, 3); Wilkins (1921); West (1949); McCall Jr. (1969); Lausberg (1980; 1983; 1984); Wills (1996).

MARCO TEÓRICO

Para la fundamentación teórica de este trabajo consideramos pertinente tener en cuenta estudios que provienen de diversas disciplinas. En principio, nuestra investigación, dedicada al análisis del texto virgiliano en su lengua original, se insertará en el marco teórico de la Filología Interpretativa⁵, cuya premisa es otorgar preponderancia al texto en su lengua de alumbramiento, a fin de producir una interpretación coherente y satisfactoria. La elección de este marco teórico determinará el método a emplearse, pues la Filología exige partir de un análisis integral y detallado de todos los niveles textuales: fonológico, morfológico, léxico, sintáctico y semántico.

Este marco teórico se sustenta también en los trabajos de grandes críticos de la obra de Virgilio, como Heinze (1993), Otis (1964), Hardie (1986), Gransden (2004), Cairns (1989), Horsfall (2008), Putnam (1995, 1998, 2011), entre otros.

Al orientarnos al análisis de las estructuras fónicas de los símiles en Virgilio, serán auxiliares del marco teórico, por un lado, investigaciones lingüísticas sobre fonética y fonología general y latina (tales como: Lausberg 1970; Malmberg 1974; Goldsmith 1989), manuales dedicados a prosodia y métrica en la lengua latina (Nougaret 1948; Herrero Llorente 1971; Ceccarelli 1991), y, particularmente, estudios sobre musicalidad, eufonía y expresividad en la literatura grecolatina (Marouzeau 1954; Herescu 1960; Ahl 1985; Vianello 1995; Dainotti 2015; Pierre (2016). Por otro lado, para el análisis de símiles recurriremos a las definiciones y descripciones de: Quintiliano (*inst.* 8, 3, 3); Wilkins (1921); West (1949); McCall Jr (1969); Lausberg (1980; 1983; 1984); Wills (1996).

La fundamentación del tema del paradigma épico-mítico fundacional, que focalizará y guiará el desarrollo de la investigación, se sustentará en los estudios de Campbell (1959: 35-49); Eliade (1967: 49-69); Trías (2000: 13-19); Azara (2000: 157-161); Wunenburger (2000: 21-24). El arquetipo mítico-épico de la fundación responde al principio de ‘isonomía’ que rige el equilibrio del universo, por medio de una continuidad de procesos de construcción y destrucción que tiende a la equiparación de las fuerzas cósmicas de generación (*Eros*) y disgregación (*Thánatos*). La definición de la ley epicúrea de ‘isonomía o equilibrio universal’, que se relaciona íntimamente con los procesos fundacionales, se encuentra

⁵ Edmunds (2001: 1-18) distingue dos modelos de aproximación al texto clásico: uno filológico (“...discussion of the meanings of words, grammatical phenomena, metrics, realia, and so forth...”) y otro interpretativo (“...the text is something that has meaning that is to be understood. The text has boundaries that are not only material (the blank spaces that set off the printed lines) but aesthetic (structural, formal) and intellectually intelligible (significant, meaningful”). Los dos confluyen bajo la nomenclatura de la Filología Interpretativa.

definida en la Antigüedad por Lucrecio (*LVCR.* 2, 569-580); Cicerón (*nat. deor.* 1, 50) y Platón (*Fedón* 72b), quien se refiere a la circularidad del proceso generativo oscilante entre la vida y la muerte. Para la presencia de este principio de ‘isonomía’ como concepto clave en la interpretación de *Eneida* recurriremos a Reckford (1961: 255) y La Fico Guzzo (2005: 16-23).

MARCO METODOLÓGICO

El trabajo comenzará por la selección y traducción de los fragmentos de la obra virgiliana considerados relevantes para el desarrollo del tema. El texto latino será abordado desde un enfoque filológico-interpretativo, apuntalado en la utilización de las distintas ediciones críticas de los textos de Virgilio (Oxford, Les Belles Lettres, Teubner, Cambridge, Leiden) y traducciones relevantes (Estefanía Álvarez, 1988; Bonifaz Nuño, 1972-1973), para cotejar las diferentes versiones y sus diversas intelecciones. Asimismo, durante la etapa de traducción, consultaremos las herramientas a nuestra disposición, trátase de diccionarios (*Oxford Latin Dictionary*; A. Ernout y A. Meillet, *Dictionnaire Étymologique de la Langue Latine*; R. Maltby, *A Lexicon of Ancient Latin Etymologies*; M. Arnoud Cor de Vaan, *Etymological Dictionary of Latin and the Other Italic Languages*) o de estudios gramaticales y sintácticos (A. Ernout y F. Thomas, *Syntaxe Latine*; L. Rubio, *Introducción a la sintaxis estructural del latín*; S. Schad, *A Lexicon of Latin Grammatical Terminology*; J. M. Baños Baños, *Sintaxis Latina*). A su vez, considerando las serias limitaciones que conlleva estudiar un texto en su pura inmanencia, nos remitiremos al contexto de producción del mismo, tanto histórico como literario o científico-filosófico, pues la latina es la primera literatura occidental ‘de imitación’. Con este objetivo, utilizaremos los principales estudios de literatura latina existentes: Bickel (1987), Büchner (1968), Rostagni (1964), von Albrecht (1999), así como obras generales referidas a Virgilio: Cairns (1989), Galinsky (2005), Gransden (2004), Hardie (1986), Heinze (1993), La Fico Guzzo (2005), Martindale (2006), Perkell (1999), Thomas (2001). Finalmente, nos remitiremos también a los estudios específicos para cada canto que analizaremos de la *Eneida*: Horsfall (2008), Perret (1987, 1993 y 1995) y Tarrant (2012).

La selección de los fragmentos que constituirán nuestro objeto específico de análisis estará orientada por el conjunto de los procedimientos fónicos analizados por Herescu en *La poésie latine. Étude des structures phoniques* (1960). Este estudioso, mediante una investigación sistemática y exhaustiva del verso latino, propone evidenciar y clasificar los recursos sonoros a través de los cuales los antiguos lograban la eufonía en sus versos. Aplicar la metodología fónico-estilística implementada por Herescu requerirá la aceptación de sus premisas fundamentales, que, como serán tenidas en cuenta para el análisis, detallaremos a continuación:

-Eufonía

Tanto griegos como latinos consideraban que las creaciones artísticas debían ser eufónicas⁶. Para Herescu (1960: 37):

L'euphonie est donc affaire du choix entre les mots et de l'arrangement des mots dans la phrase (*collocatio verborum*, ou *continuatio*, ou *copulatio verborum*; σύνθεσις ὀνομάτων); si l'arrangement est réussi –*bene sonans*– nous avons la *bona collocatio* (ἁρμονία); il produira la *concinnitas*, une résonance agréable, l'harmonie.⁷

-Centralidad en las vocales

Un estudio fónico del verso latino debe focalizar la atención más en las vocales que en las consonantes, puesto que “Le latin est une langue particulièrement vocalique, et, pour la musicalité, les voyelles jouent un rôle de beaucoup plus important que celui qu'est tenu par les consonnes. Le vers latin est avant tout un rythme de timbres” (Herescu, 1960: 26). De todos modos, las consonantes tienen una función muy importante para recrear sonidos onomatopéyicos (cf. Herescu, 1960: 37-38; 108-109).

-Papel determinante del *ictus*

Según Herescu (1960: 27-28) en la lectura de versos latinos es fundamental la función que cumple el *ictus* como elemento ordenador. En su opinión, leer poesía latina respetando al mismo tiempo la cantidad de las vocales, el acento de las palabras y el *ictus* es “une impossibilité matérielle, qui oblige à écarter d'emblée pareille solution”. Porque si se admite que debe existir una diferencia en latín entre la prosa y el verso, el único elemento capaz de marcar la distinción no es precisamente ni el acento de la palabra ni la cantidad, puesto que ambos son consustanciales a la prosa. Queda, entonces, el acento métrico, el *ictus*, único elemento que es particular de la poesía. Concluye que:

Par l'effet de l'ictus, ce n'est plus le mot et les groupes de mots qui, comme en prose, jouent un rôle structurel en poésie, mais le pied et les groupes de pieds. L'accent verbal est donc nécessairement subordonné, dans le vers, à l'accent de pied ou ictus. Il convient par conséquent de lire les vers latins en marquant les temps forts, c'est-à-dire les accents métriques ou ictus. (...) Ainsi, l'analyse des procédés poétiques ne doit pas être entravée par telle ou telle autre théorie linguistique tant de l'accent que du vers.

-Cadena vocálica⁸

⁶ Excepto en aquellos casos en los que se buscaban deliberadamente sonidos desagradables.

⁷ La efonía forma parte de lo que Dainotti (2015:3) denomina *expresividad o iconicidad*: “Expressiveness can therefore be defined first as a function of the non-standard; an *ordo verborum* is expressive when, due to its singularity, it has the power to alert the reader to the peculiar nature of a passage, to throw into relief a term pregnant with meaning”.

⁸ Para este apartado transcribimos la síntesis que realiza Herrero Llorente (1971: 179-180) del estudio de Herescu (1960: 82-95).

Herescu (1960: 82-95) ha puesto de relieve lo que él llama “cadena vocálica” y ha hecho ver que la repetición rítmica de vocales fuertes, simétricamente dispuestas, es tan importante para el verso latino como el ritmo, las aliteraciones⁹, repeticiones, homoioteuton, rimas, etc.

Entre los tipos más simples de homofonía se pueden citar la de la primera y la última vocal fuerte:

*bellatrix, non illa collo calatisque Mineruae*¹⁰

(Aen. 7, 805)

la de la vocal fuerte en cesura:

lugete, o Veneres Cupidinesque

(Catulo, 3.1)

la de las vocales de los tres puntos o sedes relevantes: principio, cesura y fin:

Nec bello pede nec nigris ocellis

(Catulo 43.2)

A veces la insistencia sobre una misma nota produce la homofonía de la mayoría de las vocales fuertes de un verso y da a este un “color fónico” dominante:

Alba neque Assyrio fucatur lana uenene

(Georg. 2.465)

y llega a afectar a la totalidad de las vocales fuertes, no ya en versos cortos como el adónico o el glicónico, sino en el mismo hexámetro:

Te ueniente die te decedente canebat

(Georg. 4.465)

Cynthia prima fuit, Cynthia finis erit

(Propertio, 1. 12, 20)

Es evidente que si una o varias vocales se repiten en los lugares métricamente acentuados del verso, esta repetición actúa como una melodía. Las vocales forman con sus timbres la música de la poesía, de la cual son ellas las notas, puesto que el verso latino, como cualquier otro verso, constituye un conjunto musical. Y los oídos de los latinos debían ser muy

⁹ La aliteración reside en el hecho de que los sonidos pueden tener un valor expresivo. Pero este valor no es autónomo; la sonoridad no existe como una unidad independiente en la consciencia del sujeto hablante. El valor expresivo del sonido está puesto en consideración de su proximidad. El mismo sonido o grupo de sonidos puede adquirir un valor especial dependiendo de cada contexto. Es por eso que las estadísticas, codificaciones, generalidades o sistemas solo sirven para darnos ideas confusas. Lo que puede interesar es únicamente la explicación particular de cada caso, para detectar la intención o el efecto obtenido por el autor considerado dentro del caso considerado. Cf. Herescu (1960: 133)

¹⁰ Tanto aquí como en todo el trabajo destacamos en negritas el recurso sonoro al que prestamos atención. Así también proceden Herescu (1960) y Dainotti (2015).

sensibles a la repetición rítmica de las vocales, porque en latín predomina el elemento vocálico sobre el consonántico.

-Imágenes acústicas¹¹

Las imágenes acústicas son un tipo de expresividad musical que cabalgan entre la onomatopeya y la aliteración. Pueden ser objetivas o subjetivas. La primera es la sonoridad figurativa producida por la repetición de vocales, relacionada con la onomatopeya. Los poetas utilizaban esta imaginaria auditiva para imitar distintos tipos de sonidos, en su mayoría, los ruidos de la naturaleza. También se la conoce como armonía imitativa (cf. Herescu, 1960: 108-109). La segunda, a diferencia de la primera, no se propone reproducir físicamente sonidos naturales, sino subrayar, mediante el sonido, una idea enunciada dentro del verso¹². ¿Cómo se establece un lazo concreto e indiscutible entre el sentido y los sonidos de un verso? Gracias a la fuerza sugestiva de una “palabra radiante”. Del mismo modo que, en las expresiones o los versos donde hay onomatopeyas, la palabra onomatopéyica es reforzada por la multiplicación, dentro de las palabras cercanas, de los sonidos que la componen, de igual modo, en los versos subjetivamente expresivos, es la vocal fuerte de la palabra-clave la que está destacada por su repetición en los lugares marcados y, asimismo, en los lugares secundarios. La palabra clave del sentido es, entonces, también la palabra “radiante” del sonido (cf. Herescu, 1960: 111).

El trabajo buscará la actualización de la metodología empleada por Herescu, complementándola con las últimas investigaciones referidas al campo de la fonología del latín clásico y con estudios tales como los de F. Ahl (1985), P. Dainotti (2015) y M. Pierre (2016), que intentan retomar, continuar y renovar una línea de trabajo, orientada a la revalorización de la sonoridad en la poesía latina en tanto constructora y enriquecedora del sentido.

El desarrollo del trabajo se complementará con un seguimiento constante de los materiales teórico-críticos publicados hasta el momento, obtenidos a través de repertorios como *L'Année Philologique* o *Fifty Years of Classical Scholarship*, a fin de potenciar nuestra interpretación con los últimos aportes relacionados con el tema. A su vez, queremos resaltar que, en la

¹¹ También llamadas *soundsymbolism* por la crítica literaria inglesa o *Lautmalerei* por la alemana. Cf. Dainotti (2015: 8-12)

¹² Para Herescu (1960: 110), mediante esta figura puede otorgársele sonido a entidades que, naturalmente, no lo poseen, por ejemplo, el humo en “*Buc. 1, 82: Et iam summa procul // uillarum culmina fumant* (effet encore renforcé par le vers suivant qui assonne avec son correspondant et reprend le même son à la césure); *Buc. 1, 83 (Maiorsque cadunt // altis de montibus umbrae)*”.

Biblioteca de Humanidades, Arturo Marasso, poseemos a nuestra disposición un acervo bibliográfico completamente actualizado.

Por último, la demostración de la hipótesis dependerá, pura y exclusivamente, de la coherencia interna de los resultados obtenidos y de la fidelidad de estos con el texto latino original, tratándose el ‘análisis estilístico del sonido’ de un estudio filológico que difícilmente pueda proporcionar respuestas unívocas a las preguntas que se le hacen, como bien lo expresa Dainotti (2015): “Sound stylistic analysis should aim at keeping as closely as possible to the reality of the text, seeking to reduce to the maximum that margin of subjectivity inevitable when interpreting a passage in terms of ‘effects’” (Dainotti, 2015:17-18).

ANTECEDENTES DEL TEMA

Como anticipamos en la presentación, aunque son pocos los estudios referidos a la musicalidad de la poesía latina en general, poseen una profundidad y un rigor que merecen destacarse. Marouzeau (1954) fue uno de los pioneros en realizar este tipo de investigación, elaborando un programa estilístico donde consideraba los sonidos, las palabras y la frase. Los estudios de Jacques Marouzeau interesaron, en particular, a uno de sus discípulos, Nicolae Herescu. Este filólogo comienza su estudio (*La poésie latine. Étude des structures phoniques*, 1960) presentando una cuantiosa recopilación¹³ de comentarios pertenecientes a poetas, oradores, filósofos y gramáticos de todas las épocas, desde Isócrates hasta el siglo XX, donde se observan aseveraciones categóricas sobre el lugar fundamental que ocupaba el sonido en la poesía y prosa antiguas. Tanto griegos como latinos consideraban que las creaciones artísticas debían ser eufónicas (armónicas, de resonancia agradable o desagradable al oído –donde se inicia la captación– según el tema tratado en el poema). Entre los griegos, Isócrates destacaba el valor de la armonía y la simetría: “unos hacen todo con medida y ritmo, otros no los utilizan para nada: y aquellos recursos tienen tal atractivo, que aunque el estilo y las ideas no sean felices, seducen a sus oyentes con su armonía y simetría”¹⁴. Afirmaciones de este tipo son más numerosas entre los latinos; por ejemplo, Cicerón dice que “dos son las cosas que halagan los oídos: el sonido y el ritmo”¹⁵, práctica que registra Aulo Gelio en una anécdota de Valerio Probo, quien, habiéndosele preguntado sobre el uso poético de variantes morfológicas de un mismo vocablo latino, respondió: “no debes tener en cuenta esas definiciones tan desagradables ni esas normas gramaticales tan hediondas; pregunta, más bien, a tu oído lo que conviene decir en cada momento [...] del mismo modo que se lo preguntó al suyo Virgilio, quien en unas ocasiones empleó *urbis* y en otras *urbes*, ateniéndose al dictado y consejo de su oído”¹⁶. Los ejemplos abundan en todas las épocas y Herescu menciona, especialmente, manifestaciones del simbolismo (Rimbaud, Mallarmé, Valéry, Verlaine)¹⁷, movimiento que privilegió la musicalidad poética. Su estudio se focaliza en el análisis de diversos poetas latinos, destacándose, por sobre todos ellos, Virgilio, yacimiento inagotable de experimentos acústicos. Sin embargo, debido a la vasta cantidad de autores que estudia Herescu, la selección de procedimientos que hace de la obra virgiliana no es

¹³ Cf. Herescu (1960: 11-31)

¹⁴ Cf. *Evag.* 9, 10-11. La traducción nos pertenece.

¹⁵ Cf. *orat.* 49, 163. La traducción nos pertenece.

¹⁶ Cf. *GELL.* 13, 21, 1-3. La traducción nos pertenece.

¹⁷ Cf. Herescu (1960:11-12)

definitiva, porque, como lo aclara en el prólogo, su investigación está sujeta a los límites espaciales que se impone. Asimismo, pretende que su libro sea considerado como un punto de partida para futuros debates y estudios¹⁸. En este sentido, la labor de Herescu es muy importante, no sólo por la calidad y novedad de sus resultados, sino también por el aporte de un método fónico-estilístico peculiar de análisis. Este método, abocado al ámbito estructural, sirve de base para establecer relaciones con la semántica del discurso en el análisis interpretativo de la poesía latina.

La musicalidad en la poesía latina fue abordada también por Herrero Llorente en *La lengua latina en su aspecto prosódico* (1971). Sin embargo, el estudio que le dedica a la musicalidad se limita a explicar la investigación de Herescu. Años más tarde, en 1985, Ahl analiza la relación semántica que guardan entre sí las palabras con similitud sonora en distintos poetas clásicos, preferentemente en Ovidio y Virgilio. En 1996, Wills estudia las repeticiones léxicas en la poesía latina y su repercusión en el plano fónico como formas de alusión. Por otra parte, Dainotti, en su reciente estudio, *Word Order and Expressiveness in the Aeneid* (2015), retoma algunos aspectos importantes de Herescu y los inserta dentro de lo que él llama ‘expresividad’ o ‘iconicidad’. Desde este enfoque, la musicalidad o la eufonía son fenómenos claves para enfatizar la peculiaridad de sentido de un determinado pasaje literario. El trabajo de Dainotti se diferencia de los anteriores debido a que brinda una lectura más interpretativa de los aspectos formales para demostrar el grado de expresividad de la estructura semántica. Sin embargo, en nuestra opinión, observamos que en su estudio es recurrente la falta de precisión en la aplicación de ciertos conceptos que utiliza Herescu, en particular, respecto de las imágenes acústicas subjetivas y objetivas. Esta investigación y otra reciente de Pierre (2016) sobre los diferentes empleos en la literatura latina de la palabra *carmen* (canto, composición poética, música), permiten dar cuenta del renovado interés que han adquirido en la actualidad los estudios fónico-estilísticos del verso latino, no solo en el nivel estructural sino también interpretativo o semántico.

En lo que respecta al particular tema de *Eneida*, que cohesiona nuestro análisis fónico-estilístico, la epopeya virgiliana plasma literariamente el proceso de fundación del Imperio romano y responde, en esa representación, al paradigma mítico-épico fundacional. La mentalidad mítica tradicional explica el origen del cosmos por medio de una batalla fundacional en la que los dioses fundadores o fuerzas del Cosmos derrotan a las fuerzas del Caos, representadas, generalmente, por la figura de demonios, dragones o serpientes,

¹⁸ Herescu (1960: 10)

símbolos de la resistencia de la materia amorfa, que se opone a ser modelada y quiere regresar al caos de los orígenes. Este enfrentamiento es el paradigma mítico de todo proceso de cambio y renovación en el universo. El camino fundacional de Eneas equivale al proceso de gestación y nacimiento de un nuevo cosmos, porque toda fundación de una ciudad repite, en la mentalidad mítica, el mito cosmogónico¹⁹.

Este arquetipo mítico fundacional está íntimamente relacionado con la ley epicúrea de ‘isonomía o de equilibrio universal’. Reckford (1961: 252–269) la considera un concepto clave para la interpretación de *Eneida*. Lucrecio define esta ley afirmando que la aparente mutabilidad de la creación y la destrucción está fundada, en definitiva, en el orden de las leyes de la naturaleza. Este orden natural isonómico consiste en el mantenimiento del equilibrio del universo por medio de una equiparación entre nacimientos y muertes, entre generación y corrupción. En todo fenómeno natural se produce un enfrentamiento entre las fuerzas de la destrucción y las fuerzas de la generación. Tal confrontación tiene como fundamento la existencia de un conflicto eterno entre los ‘principios de las cosas’ (*principia*), cuya resolución es siempre un equilibrio entre ambas partes (*LVCR.* 2, 569-580). La Fico Guzzo (2005: 18) afirma:

El proceso fundacional del Imperio Romano representado en la *Eneida* no es ajeno a esta ley natural isonómica. Existe una evidente equivalencia formal entre las ‘estructuras espaciales’ observadas en el camino de Eneas y los pasos del proceso que Epicuro atribuye a los fenómenos de la naturaleza: la caída de un orden antiguo, el surgimiento de un orden nuevo a través de un enfrentamiento entre fuerzas destructivas y fuerzas constructivas, y el encuentro final de un equilibrio que implica la victoria del orden nuevo.

¹⁹ Cf. Eliade (1967: 45-62); Trías (2000: 15); Wunenburger (2000: 23); La Fico Guzzo (2005:18-19)

DESARROLLO

Antes de dedicarnos por completo al análisis fónico y musical de los símiles virgilianos seleccionados, nos parece importante introducir un tema que contribuye a la fundamentación del desarrollo de nuestra investigación: el origen musical de la literatura.

1. Origen musical de la literatura²⁰

El ritmo vital de la literatura de Occidente hunde sus raíces en la música. En los orígenes de los tiempos, música y literatura fueron dos fenómenos integrados, que sirvieron para expresar el alma de los pueblos, su peculiar cosmovisión e idiosincrasia. Durante el período que abarca la llamada oralidad primaria hasta la invención de la escritura, la literatura era muy distinta en sus funciones, formas, medios y canales de publicación, al concepto que en la actualidad se tiene de la misma. Según Havelock, la poesía era originalmente el instrumento funcional de almacenamiento de información para uso ulterior en el establecimiento de una tradición cultural²¹. Su nacimiento se debió a la necesidad social de transmisión oral²² de saberes estables entre las generaciones, mediante enunciados fijos y transmisibles, ante la ausencia de un sistema de comunicación escrito. A fin de garantizar dicha estabilidad, al principio tomó la forma de un lenguaje ritual, pautado y con un orden verbal fijo, que requirió de la memoria y la repetición para su ritualización, la que, al mismo tiempo, se convirtió en el medio de memorización de historias, tradiciones e identidades de las comunidades. Movidas por un principio de placer, intrínseco al ser humano desde la infancia (etapa puramente oral), la memoria y la repetición propias de las actuaciones rituales derivaron en la creación del habla rítmica:

La repetición se asocia a una sensación de placer, factor de primera importancia para entender la fascinación de la poesía oral... Lo que se requiere es un método de lenguaje repetible (es decir, unas estructuras de sonido acústicamente idénticas) que, sin embargo, sea capaz de cambiar de contenido para expresar significados diversos. La solución que descubrió el cerebro del hombre primitivo fue convertir el pensamiento en habla rítmica. Esto ofrecía lo que era automáticamente repetible, el elemento monótono de una cadencia recurrente creada por correspondencias entre los valores puramente acústicos del lenguaje pronunciado, sin tener en cuenta el significado. Así, unos enunciados variables se podían entretrejer en unas estructuras de sonido idénticas, para construir un sistema especial de lenguaje que no sólo era repetible sino que se podía recordar para su uso ulterior, y que podía tentar la memoria a pasar de un enunciado particular a otro diferente que, sin embargo, parecía familiar a causa de la semejanza acústica. Havelock (1996: 104-105)

²⁰ Para desarrollar este aspecto nos remitiremos al estudio de Havelock (1996).

²¹ Cf. Havelock (1996: 105)

²² El otro método de aprendizaje de las sociedades orales es el visual: “consiste en observar la actuación de los otros a fin de imitarla, método muy eficaz en la transmisión de las artes y oficios”. Cf. Havelock (1996: 98)

La ejecución rítmica de estos enunciados acústicamente semejantes y biológicamente placenteros añadía a la finalidad funcional originaria su finalidad recreativa, en especial, cuando se reforzaba mediante cantos musicales, melodías y los movimientos corpóreos de la danza²³. Según Havelock (1996: 106), el ritmo acústico biológico, “componente de los reflejos del sistema nervioso central”, condujo a un ritmo semántico, ideológico o equilibrio de nociones en el pensamiento, percibido en la construcción de ciertas máximas mediante el equilibrio de oposiciones, así como en la correspondencia entre episodios temáticamente similares (observados por ejemplo, en epopeyas homéricas²⁴). Havelock se pregunta bajo qué forma este lenguaje funcionaba no solo como instrumento de conservación, transmisión y recreación, sino también como medio de administración cotidiana para situaciones que requerían decisiones o decretos *ad hoc* (guerras, emigraciones, ceremonias religiosas, acuerdos familiares), considerando la ausencia de escritura:

El equivalente [a edictos, ordenanzas y decretos escritos] en sociedades de oralidad primaria sólo podía estar compuesto en verso formulario o, cuando menos, en dicción formularia, rítmica, cuando no métrica, un tipo de enunciado proverbial compuesto por especialistas para la autoridad gobernante. Esta pieza de lenguaje de almacenamiento, la norma misma, se distribuye luego siendo cantada o recitada en voz alta por heraldos o pregoneros. Este lenguaje poético garantizaba su existencia e influencia mediante la fidelidad de la repetición local. Los “decretos” de la autoridad eran, en resumen, dichos, idóneos para la memorización. (Havelock, 1996: 108)

Con el avance de la escritura, la función conservadora de aquel lenguaje de almacenamiento oral fue volviéndose obsoleta, pero los ecos del estilo rítmico-formular y la función didáctica de los poetas de la oralidad pervivieron. Los primeros registros escritos en la historia de la palabra occidental, que guardan una viva conciencia de la oralidad que prevaleció a la escritura de su texto, se encuentran en Homero²⁵ y en Hesíodo. Ambos recurren al ritmo del hexámetro dactílico, mantienen el carácter formulario del verso conservado oralmente y, además, en ellos pervive un didactismo evidente con el fin de almacenar en la memoria un pasado mítico y heroico. Estas reminiscencias de la poesía oral sobrevivirán a lo largo de toda la poética grecolatina, en la pluma de sus sucesores, compositores de géneros épicos, didácticos, líricos, corales y dramáticos.

²³ “Estos últimos poseen la ventaja de involucrar grupos enteros en recitaciones compartidas y, por ende, en la memorización compartida, permitiendo el empleo de una técnica que, a la vez, sirve de medio de enseñanza y testimonio de la tradición general al conjunto de la población” (Havelock, 1996: 109).

²⁴ El estudioso se sustrae al eco temático de los diálogos entre Aquiles y su madre a lo largo de los veinticuatro cantos de *Iliada*. Cf. Havelock (1996: 107)

²⁵ No nos interesa adentrarnos en la cuestión homérica ni en el debate de la fijación escrita de sus poemas, sino indicar de forma liminar los rastros de la literatura oral griega en estas composiciones primarias.

No pretendemos hacer un estudio formal y exhaustivo de cada una de estas composiciones. Bástenos mencionar que la palabra, desde sus orígenes, necesitó de la música y el oído para facilitar y amenizar la transmisión oral de las creaciones poéticas, apelando a diferentes recursos de fijación memorística aún hoy presentes²⁶, tanto en la música como en la literatura occidental: ritmo, metro, esquemas y figuras fónicas, entre otros. Dicho presente es, en gran medida, deudor del arte grecolatino antiguo y medieval, en especial, de su literatura, donde se evidencia una ligazón inescindible entre música y poesía²⁷, expresada con claridad en esta frase de Platón: “si a toda clase de poesía se le quita la melodía, el ritmo y la medida, ¿no quedan solamente palabras?”²⁸. Esta pregunta del filósofo griego nos conduce a uno de los temas fundamentales de nuestra investigación.

2. Análisis fónico-estilístico de algunos símiles de Eneida

En este apartado desarrollaremos el análisis de algunos símiles seleccionados de *Eneida* que consideramos representativos en relación con el tratamiento fónico-estilístico²⁹ que Virgilio realiza del tema del proceso de fundación y destrucción de órdenes. Este tema responde al paradigma mítico-épico fundacional, íntimamente vinculado a la ley epicúrea de ‘isonomía o equilibrio universal’, por la cual tienden a equipararse en el universo los procesos de construcción y destrucción, en una eterna e igualada confrontación entre las fuerzas cósmicas de generación (*Eros*) y las de disgregación (*Thánatos*).

2.1. Fundación de un orden: Cartago en construcción

En el canto primero de *Eneida* los troyanos arriban a las costas de Cartago arrastrados por una fuerte tormenta impulsada por Juno. La tempestad dispersa a las naves y a los héroes. Eneas, por consejo de Venus, se dirige junto con Acates al palacio de Dido, donde fueron resguardados sus compañeros. La reina, hacía poco tiempo, había llegado a estas tierras

²⁶ Para un estudio sobre las técnicas de memorización antiguas aún hoy vigentes, cf. Foer (2011).

²⁷ “La musicalidad no es un rasgo exclusivo de la poesía; también la prosa exige musicalidad y eufonía. Precisamente uno de los méritos que contribuyeron a los éxitos oratorios de Cicerón fue la belleza musical del estilo”, cf. Herrero Llorente (1971: 178).

²⁸ Cf. *Grg.* 502c. La traducción nos pertenece.

²⁹ Un análisis fónico-estilístico profundo requiere el análisis de muchos aspectos que atañen a la musicalidad: metro (cesuras, sinalefas, hiatos, hipermetrías, finales de verso especiales), ritmo (dactílico, espondeico), acentuación (usos del *ictus*) y otros recursos (imágenes acústicas subjetivas, imágenes acústicas objetivas u onomatopeyas, imágenes visuales, aliteraciones, homoioteleuton, rimas, repeticiones, cacofonías intencionales, dobles fónicos, usos de la partícula –que). Como todos ellos actúan al mismo tiempo en la lectura oral o visual, a veces –o casi siempre– es imposible identificarlos sin que sus fronteras se crucen. En consecuencia, en nuestra investigación nos limitaremos a destacar solo aquellos que nos sirven al objetivo de la investigación.

conduciendo al exilio a parte de su pueblo, luego de que Pigmalión, su hermano, hubiera asesinado a su esposo, Siqueo, por el oro y el poder del reino. Aquí, la reina dirigía la fundación de una nueva Tiro, a la que llamaron Byrsa. La narración, entonces, nos ubica dentro del paradigma mítico de la fundación de un nuevo orden (la ciudad³⁰) a manos de una heroína que se adentra en territorio desconocido después de escapar al orden viejo y en ruinas de su tierra natal. Según Azara (2000: 158-161):

La ciudad era, pues, el hogar de los sin hogar, de los abandonados de la mano de dios, de los desafortunados, los apátridas, los expulsados (...) La ciudad se muestra como una gran creación, como un bien preciado. Y es, por tanto, frágil, pues inserto en, y sometido a toda clase de peligros. La ciudad es un cuerpo extraño en medio del caos, un mundo ordenado en medio del desorden. (...) Mas, en definitiva, es un reducto: esto es, una porción ganada a la noche y amenazada por la noche. La ciudad debe entonces ser defendida. Si no lo es, vuelve al caos y se apagan las luces.

Al mismo tiempo, el canto presenta a otro héroe fundador, Eneas, que huye de Troya sin nada más que los penates, las naves y sus compañeros, perdido junto con Acates en las selvas de una reino naciente, pero de corta duración³¹. Eneas y Acates, de camino al palacio, subieron a la colina más alta, que domina con su altura la ciudadela en construcción. Desde allí, Eneas contempla admirado cómo los cartagineses edifican su ciudad. Virgilio, por su parte, compara el trabajo arduo de la construcción con la producción de miel de las abejas (*Aen.* 1, 421-436):

Construcción de Cartago

*Miratur molem Aeneas, magalia quondam,
miratur portas strepitumque et strata uiarum.
Instant ardentes Tyrii pars ducere muros,
molirique arcem et manibus subuolvere saxa,
pars optare locum tecto et concludere sulco.
iura magistratusque legunt sanctumque senatum;
hic portus alii effodiunt; hic alta theatris
fundamenta locant alii, immanisque columnas
rupibus excidunt, scaenis decora apta futuris³²*

(*Aen.* 1, 421-429)³³

Trabajo de las abejas

*Qualis apes aestate noua per florea rura
exercet sub sole labor, cum gentis adultos
educunt fetus, aut cum liquentia mella
stipant et dulci distendunt nectare cellas,
aut onera accipiunt venientum, aut agmine facto
ignauum fucos pecus a praeseptibus arcent:
feruet opus, redolentque thymo fragrantia mella*

(*Aen.* 1, 430-436)³⁴

³⁰ Como Azara (2000: 161), a lo largo de todo el trabajo entendemos a la ciudad como símbolo o encarnación del orden, la luz, la cultura y la civilización.

³¹ A partir del canto cuarto el orden de Cartago comienza a decaer.

³² Las citas de *Eneida* han sido extraídas de Mynors (1969) y se han confrontado también con Conte (2009).

³³ “Eneas contempla con admiración los enormes edificios, en otro tiempo rústicas chozas, contempla con admiración las puertas y el estrépito y el adoquinado de las calles. Los Tirios se aplican al trabajo con ardor: unos levantan los muros y construyen la ciudadela, y con sus manos hacen rodar los bloques de piedra, otros

En primer lugar, es preciso detenernos en el término comparado, puesto que ofrece una riqueza fónica que merece ser desarrollada. A la admiración del héroe por los nuevos edificios (*miratur molem*), las puertas (*portas*), el estrépito (*strepitumque*) y el adoquinado de las calles (*strata viarum*), sigue a continuación la descripción del laborioso trabajo (*instant ardentis Tyrii*), imagen cargada de acción, movimiento y dinamismo. En nuestra opinión, el estrépito observado al principio refiere a cada una de las actividades que se detallan después, que actúan como desarrollo narrativo de ese clamor, puesto que la observación primera de las puertas y el adoquinado de las calles, en sí mismas, sugieren más una idea de estatismo mudo que una imagen de ruido, alboroto y movimiento. Este vínculo entre las actividades y el clamor que producen no solo está enlazado en el nivel semántico, sino también en el fónico, pues el *ictus* de *strepitumque*, palabra clave³⁵, resuena en cada uno de los sintagmas que refieren los procesos constructivos descriptos:

*miratur molem Aeneas, magalia quondam,
miratur portas strepitumque³⁶ et strata viarum.
instant ardentis Tyrii: pars ducere muros,
molirique arcem et manibus subuolvere saxa,
pars optare locum tecto et concludere sulco.
iura magistratusque legunt sanctumque senatum;
hic portus alii effodiunt; hic alta theatris
fundamenta locant alii, immanisque columnas
rupibus excidunt, scaenis decora apta futuris.
(Aen. 1, 421-429)*

La riqueza fónica del pasaje se expresa, también, mediante la acumulación de sonidos oclusivos que acompañan tanto a las vocales acentuadas como a las débiles. En nuestra

escogen un lugar para su casa y lo cercan con un surco; establecen las leyes y eligen los magistrados y el sagrado senado. Por aquí cavan unos un puerto; por allá otros ponen los cimientos profundos de un teatro y sacan de la roca grandes columnas, noble adorno de la futura escena”. Las traducciones de *Eneida* están extraídas de la edición de Estefanía Álvarez (1988).

³⁴ “Como realizan su trabajo las abejas, al comienzo del verano, bajo el sol a través de los campos cubiertos de flores, cuando hacen salir a los retoños crecidos de su pueblo, o cuando acumulan la líquida miel y colman las celdillas con el dulce néctar, o recogen la carga de las compañeras que llegan, o formando una columna echan lejos de la colmena a los zánganos, animales perezosos; se trabaja con ardor y la miel perfumada exhala un olor a tomillo”.

³⁵ Tres aspectos nos sugieren que *strepitus* es una palabra muy importante en el pasaje: el semántico, el auditivo y el visual. A la ligazón semántica y fónica mencionada añadimos la diferencia espacial con las otras: es una palabra relativamente larga (cuatro sílabas con el nexa *-que*) que se impone métricamente en el centro del verso, estableciendo una diferencia con el resto del fragmento. Sobre la iconicidad en el nivel visual, cf. Dainotti (2005:13).

³⁶ El sonido *u* de *strepitumque* se destaca por ser el único métricamente acentuado. La elisión de la partícula *-que* favorece a la singularidad de ese fonema, prestándole una “identidad sonora” a esa palabra en el pasaje.

opinión, denota de manera onomatopéyica³⁷ los golpes de la edificación de la ciudad, una sinfonía de picos, palas, piedras y martillos (*ducere muros, molirique arcem, manibus subvolvere saxa, optare locum tecto, concludere sulco, portus alii effodiunt, alta theatris fundamenta locant, immanisque columnas rupibus excidunt*). El efecto cobra fuerza en el verso de la palabra clave, con la aliteración³⁸ **-tur-tas-stre-tum-stra**³⁹, se espesa mediante la acumulación y el choque de grupos consonánticos complejos ([portá]sstr[epitúmque]tstr[ata]⁴⁰) y continúa a lo largo del fragmento con otras aliteraciones, tales como: **-tantár-tés-Ty** (v. 423), **-tá-tectéc** (v. 425), **-tratús-tú-tum** (v. 426), **-tús-thic-tathe-tris** (v. 427); **ta-tú** (429)⁴¹. Por último, el verbo que utiliza Virgilio para denotar la observación del estrépito es *miror* ('asombrarse, admirar, ver con asombro'⁴²), término que alude al sentido de la vista. El mencionado, entonces, es un clamor que entra por los ojos primero y luego repercute en los oídos (como las imágenes acústicas que estudiamos). Así, como Eneas contempla el estrépito en Cartago, nosotros también, como lectores-oyentes, lo escuchamos *contemplando*, observando sus versos y las imágenes que estos evocan en nuestra mente, acompañadas de sus ruidos⁴³.

³⁷ Cf. con el concepto 'imagen acústica' objetiva en el apartado "Marco Metodológico".

³⁸ Cf. n. 9.

³⁹ Resaltamos las sílabas que contienen el *ictus*.

⁴⁰ Destacamos el choque consonántico. No pretendemos ni está a nuestro alcance hacer un estudio fonético profundo del pasaje, por eso lo transcribimos mediante una notación sencilla. Tenemos en cuenta en la transcripción del sonido los choques producidos por las oclusivas en posición final de palabra y las vocales en posición inicial.

⁴¹ Las más profusas del pasaje son las aliteraciones producidas por la labiodental *t*. Obviamos detallar la acumulación de los sonidos *d* y *c*, que también expresan el efecto que queremos destacar.

⁴² Cf. *OLD* s.v. *miror*.

⁴³ El fragmento estudiado se emparenta con un símil muy comentado de *Geórgicas* (4, 260-263) en el que se describe el zumbido de las abejas, analizado por Herescu (1960: 122): "Virgile a voulu faire entendre le bourdonnement des abeilles malades que restent dans la ruche :

*Tum sonus auditur grauior tractimque sussurant,
Frigidus ut quondam siluis immurmurat Auster,
Vt mare sollicitum stridit refluentibus undis,
Aestuat ut clausis rapidus fornacibus ignis*

Le jeu des sonorités est, dans ce quatrain, particulièrement complexe et savant. En nous bornant à suivre le seul dessin de la voyelle *u*, qui est le son fondamental des mots exprimant le bruit des abeilles : *sussúrant*, *immúrmurat*, et qui, par conséquent, suivant l'action du mot rayonnant, forme la dominante sonore du passage, voici quelle étonnante architecture compose pour les yeux la répétition, soulignée ci-dessus, de la voyelle *u*, tant sous l'ictus qu'aux place faibles :

Vers 1: u-u ————— u ————— u-u
 » 2: | u u ————— | u u | |
 » 3: u | | ————— u-u | | u-u
 » 4: u u ————— u ————— u ,,

Agregamos a esta observación el sonido producido por las sibilantes, favoreciendo la recreación física del zumbido.

En segundo lugar, a primera vista el símil se relaciona intertextualmente con el cuarto libro de *Geórgicas*⁴⁴. No solo por la cercanía narrativa y temática⁴⁵, sino porque el símil - excepto el primer verso-, reproduce casi literalmente un fragmento de *Geórgicas* (4, 162-169) trasladado con algunas modificaciones⁴⁶. Refuerza el vínculo el hecho de que este fragmento, en *Geórgicas* se utiliza como término comparado de otro símil referido también a la construcción: la manera en que los cíclopes forjan el rayo de Júpiter (*georg.* 4, 170-175), tarea que, como las distintas imágenes que analizamos en *Eneida*, está cargada de sonoridad. Si analizamos la estructura fónica del símil, podemos observar efectos musicales parecidos a los del término comparado, pero con una particularidad: el eco del sonido *e* dado por el *ictus* de la palabra clave (*apes*) no solo se irradia a lo largo de los siete versos reforzando, subjetivamente, la idea de las abejas al producir la miel; sino también enlaza las palabras del campo semántico de *apes*: *mella*, *cella*, *nectare*:

*Qualis apes aestate noua per florea rura
exercet sub sole labor, cum gentis adultos
educunt fetus, aut cum liquentia mella
stipant et dulci distendunt nectare cellas,
aut onera accipiunt venientum, aut agmine facto
ignauum fucos pecus a praesepeibus arcent:
feruet opus, redolentque thymo fragrantia mella⁴⁷*
(*Aen.* 1, 430-436)

Este recurso fónico, creemos, contribuye a enfatizar en la mente del lector-oyente, mediante el diseño de una imagen sonora, el sentido del pasaje. También, como veremos en otros fragmentos de *Eneida*, la repetición reiterada de consonantes sibilantes, vibrantes y fricativas reproduce el sonido natural del zumbido de las abejas: *qualis apes aestate...per florea rura* (v. 430); *exercet sub sole labor... gentis adultos* (v. 431); *fetus* (v. 432);

⁴⁴ Como nuestro análisis es fónico, es fundamental atender a esta relación intertextual, puesto que la sonoridad de *Geórgicas* ya ha sido destacada y analizada por la crítica. Por ejemplo, para Bekes (2007: 41; 50) “la impresión sensorial es continua en las *Geórgicas*. Todos los sentidos son evocados, y esa evocación suele venir reforzada por la sonoridad y por el ritmo del verso (...) [En el] libro cuarto (...) el rumor de las abejas se alza desde el inicio y nos recuerda su tarea incesante”. Herescu en su estudio contribuye sobremanera a demostrar la sonoridad de *Geórgicas* mencionada. Mediante el análisis estructural de los hexámetros encuentra diversas imágenes acústicas objetivas: ruidos de tormentas, vientos, olas, ramas, granizo, aullidos de lobos, seseo de serpientes. Para un repaso rápido de estos, cf. su recopilación en Bekes (2007: 51).

⁴⁵ Hay una cercanía narrativa entre ambos, puesto que, si establecemos una línea progresiva de lectura de las obras virgilianas, pocos versos separan al símil del libro 4 de *Geórgicas*. En este último se canta con propósitos más simbólicos que didácticos el oficio de las abejas, la miel y la apicultura, es decir, se muestra un modelo de organización política más que una enseñanza práctica para la vida.

⁴⁶ El lector u oyente antiguo interesado en Virgilio advertía rápidamente cualquier cambio entre un poema y otro. Para la importancia de la memoria en el mundo antiguo, cf. Quintiliano (*inst.* 11, 2).

⁴⁷ Añadimos subrayados para destacar las palabras del campo semántico de las abejas.

stipant...distendunt...cellas (v. 433); *onera* (v. 434); *fucos pecus a praesepibus* (v. 435); *feruet opus, redolentque...fragantia* (v. 436).

En tercer lugar, no son los tirios ni las abejas los únicos que ejecutan la esforzada tarea de construcción: también es el poeta quien reelabora con ardor el fragmento del canto ascreo para trasladarlo a *Eneida*, dejándose llevar, en nuestra opinión, por lo que le dicta el oído. Observemos a continuación las variaciones que ejecuta sobre el hipotexto en *Eneida*.

El primer verso del símil (*Qualis apes aestate nova per florea rura*) sintetiza un largo fragmento de *Geórgicas* (4, 51-62) en el que se describe la aparición de las abejas en verano. De *georg.* 4, 61 (*contemplator: aquas dulces et frondea semper*), creemos, el poeta *extrae* *et frōnděă* y lo traslada al símil de *Eneida* como *pěr flōrěă* (coocurrencia tanto métrica, espacial⁴⁸ y fónica), acudiendo (quizás inconscientemente) a lo que Herescu (1960: 105) denomina “obsesión o aparición acústica⁴⁹”, es decir, imitaciones fónicas intertextuales o intratextuales entre los poetas latinos, motivadas por el recuerdo de distintos versos⁵⁰.

A partir del segundo verso del símil (*exercet sub sole labor, cum gentis adultos*) y hasta finalizar la comparación, como anticipamos arriba, Virgilio ejecuta la reelaboración de *georg.* 4, 162-169⁵¹. Como se puede ver, los *ictus* de *exercet* favorecen la asonancia⁵² con la palabra

⁴⁸ Ambas se encuentran en la misma posición del verso.

⁴⁹ En el capítulo titulado “Les hantises acoustiques” dice: “Il n’est pas moins significatif de constater que, dans les vers imités d’un poète à l’autre, si les mots varient, la cristallisation sonore demeure presque toujours semblable. La poésie est “amie de la mémoire (P. Gaxotte)”, cf. Herescu (1960: 105). El término “hantise acoustique” puede traducirse del francés como ‘obsesión’ o ‘aparición acústica’. Suponemos que ambos significados se yuxtaponen, pues remite a la imitación fónica -intertextual o intratextual- entre los poetas latinos, motivada por la obsesión a ciertas sonoridades, pretendidamente eufónicas y almacenadas en la memoria. Por ejemplo, en *Eneida*, una imitación acústica intratextual es: *Aduentusque uirum // fremitusque ardescit equorum* (*Aen.* 11, 607) versus *Aduentumque pedum // flatusque audiuit equorum* (*Aen.* 11, 911), cf. Herescu (1960: 107). En nuestra opinión, el primer verso de *Eneida*, *Arma uirumque cano // Trojae qui primus ab oris*, tiene su reminiscencia fónica en *georg.* 2, 176: *Ascraeumque cano // Romana per oppida carmen*. Interesantes disquisiciones podrían hacerse al respecto: como la sustitución en *Eneida* de Roma por Troya, o el paralelismo entre “cantar ascreo” (epíteto de “hesiódico”, por Hesíodo, natural de Ascra) para referirse al canto del trabajo en los campos (*Georgica*) frente al canto de la guerra (metonimia de *arma cano*). No es nuestro objetivo extendernos aquí en tales reflexiones.

⁵⁰ El valor que le daban los antiguos a la memoria puede sintetizarse con el famoso halago de Cicerón: *Quid dicam de thesauro rerum omnium, memoria?* (*de orat.* 1.5.18).

⁵¹ Transcribimos el fragmento con la traducción. Las palabras resaltadas son las que omite Virgilio en *Aen.* 1, 430-435. Para los fragmentos de *Geórgicas* ausentes en *Eneida* utilizamos la traducción de Bekes (2007: 289) manteniendo el contenido de la versión citada de Dulce Estefanía (1988: 14).

*suspendunt ceras ; aliae spem gentis adultos
educunt fetus; aliae purissima mella
stipant et liquido distendunt nectare cellas.
sunt quibus ad portas cecidit custodia sorti,
inque uicem speculantur aquas et nubila caeli
aut onera accipiunt uenientum aut agmine facto
ignauum fucos pecus a praesepibus arcent.
Feruet opus, redolentque thymo fragrantia mella.*
(*georg.* 4, 162-169)

...ceras suspenden ; otras hacen salir crías ya adultas,
esperanza del pueblo; otras acumulan mieles purísimas
y colman las celdillas con el néctar cristalino,
Hay a quienes en suerte les cae custodiar las puertas,
y a su turno observan las aguas y las nubes del cielo,
o recogen la carga de las que llegan, o formando una columna
echan lejos de la colmena a los zánganos, enjambre perezoso;
Se trabaja con ardor y la miel perfumada huele a tomillo.

apes (que no aparecía en el pasaje de *Geórgicas* y aquí se transforma en el núcleo semántico del símil) y, como vimos más arriba, constituye la dominante sonora del fragmento.

En el tercer verso, *Aen.* 1, 432 (*educunt fetus, aut cum liquentia mella*), la sustitución de *aliae purissima* (*georg.* 4, 163) por *aut cum linquentia* favorece a la cadena vocálica⁵³ (*e – u – u – u – e – e*⁵⁴). En el verso siguiente (*stipant et dulci distendunt nectare cellas*) sucede algo similar con el cambio del adjetivo *liquido* (*georg.* 4, 164), porque el *ictus* de *dulci* alterna con el de *stipant* en las posiciones más fuertes y sonantes del verso, de modo tal que la homofonía de la cadena de vocales se mantiene (*i-e-i-e-e-e*).

A continuación observamos que Virgilio descarta dos versos enteros de *Geórgicas*: *Sunt quibus ad portas cecidit custodia sorti / inque uicem speculantur aquas et nubila caeli* (*georg.* 4, 165-166). La elisión no cambia el sentido del símil, pero, en nuestra opinión, beneficia al juego de sonoridades, aproximando la asonancia por posición entre *distendunt – uenientum* (vv. 433-434), la rima *cella - mella* (vv. 433; 436). Además, dicha eliminación contribuye a la continuación del patrón sonoro que comienza con el v. 430 y domina todas las posiciones finales del verso (*u – u; ella – ella; a - a*), como lo expresamos aquí⁵⁵:

<i>Qualis apes aestate noua per florea rura</i>	}	u - u	430
.....			
<i>exercet sub sole labor, cum gentis adultos</i>	}	ella – ella	
<i>educunt fetus, aut cum liquentia mella</i>	}	ella – ella	
<i>stipant et dulci distendunt nectare cellas,</i>	}	ella – ella	
<i>[Sunt quibus ad portas cecidit custodia sorti,</i>			
<i>inque vicem speculantur aquas et nubila caeli]</i>			
<i>aut onera accipiunt uenientum, aut agmine facto</i>	}	a - a	
<i>ignauum fucos pecus a praesepibus arcent:</i>	}	a - a	435
<i>feruet opus, redolentque thymo fragrantia mella</i>	}	ella	

De este modo, analizada la estructura del símil de *Eneida*, creemos que Virgilio, igual que un constructor y su obra, realiza un ‘pulimento fónico’ sobre el fragmento de *Geórgicas*⁵⁶.

⁵² La asonancia es la homofonía entre el *ictus* y algunos de los sonidos que lo proceden, por ejemplo: *distendunt–uenientum*. Se diferencia de la rima en que en esta la homofonía es total: *cella-mella*. En el verso contemporáneo estos recursos se denominan rima asonante y consonante, respectivamente. Cf. Herescu (1960: 135-166)

⁵³ Cf. el concepto ‘cadenas vocálicas’ en el apartado “Marco Metodológico”.

⁵⁴ Resaltamos los sonidos añadidos por *aut cum linquentia*.

⁵⁵ Subrayamos las palabras sustituidas y marcamos en color gris los versos enteros extraídos de *Geórgicas*.

⁵⁶ Hay que tener en cuenta, si nos referimos al refinamiento de la obra, que, a diferencia de *Geórgicas* y *Bucólicas*, *Eneida* es un texto inconcluso. Según Suetonio, Virgilio cayó enfermo visitando Mégara, de regreso con Augusto de su viaje a Grecia. A causa de esto, se detuvo en Brindis. Allí, antes de morir, ordenó a sus amigos Vario y Tucca que destruyeran *Eneida*. Augusto se opuso. Cf. Antón Prado *et al.* (1985: 85-95).

Dos citas de Bekes (2007: 24; 29) pueden ilustrar la artesanía profunda del trabajo compositivo del poeta:

Pues si hasta Homero a veces dormita, según dijo Horacio, Virgilio parece no conocer la siesta; su fuerza no decae; y tampoco fatiga, porque *continuamente inventa, se desliza, varía, crece, fantasea, conmueve*. (...) Recordemos lo que la *Vida de Virgilio* de Suetonio-Donato nos cuenta sobre la génesis de las *Geórgicas*:

Escribiendo las *Geórgicas*, se dice que cada día por la mañana solía dictar muchos versos que había ensayado, y que durante el resto del día, retocándolos, reducía a muy pocos, diciendo no sin gracia que paría su poesía a la manera de la osa, lamiéndola hasta darle finalmente su forma”.

El lector u oyente antiguo, como nosotros ante cualquier canción conocida, advertía inmediatamente los cambios de ritmo, palabras y sonidos entre una obra y otra. Podemos concluir que Virgilio, desde la escritura de los primeros símiles de *Eneida* (este es el cuarto explícito), también está anunciando la fundación de un nuevo orden⁵⁷, no solo reinventando una nueva épica de un nuevo héroe⁵⁸, sino una reinención de sí mismo frente a sus cantos anteriores.

2.2. Destrucción de un orden: la caída de Troya

Lucrecio (*Lvcr.* 2.569-580⁵⁹) expone con versos romanos la teoría epicúrea sobre el principio de isonomía universal que existe en el mundo, una lucha eterna entre *Eros* y *Thánatos*, fuerzas de la vida y de la muerte, regida por el axioma de desviación atómica que tiende al equilibrio armónico del universo⁶⁰. El primer canto de *Eneida* lo representa claramente: al mismo tiempo que crece un orden nuevo con la fundación de Cartago, la ciudad de Troya, sus dioses y su civilización perecen como tales, manteniéndose el equilibrio del que habla Lucrecio.

⁵⁷ Según Haecker (1945: 101) “En un solo verso de la *Eneida* está toda Roma. En un solo verso está todo Virgilio”. Resulta interesante, entonces, que *condere*, además de “fundar” y “edificar” signifique “escribir”, “componer un poema o trabajo literario”, cf. *OLD* s.v. *condo*.

⁵⁸ Cf. Florio (2002)

⁵⁹ “Por esta razón las fuerzas destructoras no pueden imponerse en definitiva ni sepultar la vida para siempre, ni tampoco las fuerzas de la generación y el crecimiento pueden conservar eternamente los seres creados. Así se sostiene con resultado indeciso la guerra empeñada desde tiempo infinito por los principios primeros. Ora aquí, ora allí vencen las fuerzas vitales; después son vencidas. Con los plañidos fúnebres se mezcla el vagido que elevan los recién nacidos al ver las riberas de la luz: ninguna noche siguió al día, ninguna aurora a la noche, que no oyerá, mezclado con llores de niños, el amargo llanto que escolta a la muerte y al negro funeral”. La traducción pertenece a Valentí Fiol (1961). Cicerón (*nat. deor.* 1, 50) también refiere a la ley de isonomía: “Suma es la magnitud del infinito y muy digna de contemplación grande y detenida, en la cual es importante se entienda que existe una naturaleza tal que todos los pares corresponden a todos los pares. Epicuro la llama isonomía, es decir, distribución uniforme. De ésta se deriva esto: si existe una multitud tan grande de mortales, existe una no menor de inmortales, y si los elementos destructores son innumerables, también son incontables los preservadores”. Transcribimos la traducción de Florio (2010: 284).

⁶⁰ Cf. Florio (2010: 284)

Este equilibrio también se expresa en la musicalidad de los versos de *Eneida*. En algunos momentos, podemos observar una búsqueda consciente de la armonía mediante diversos mecanismos eufónicos ya mencionados. Otras veces, esa armonía se rompe, producto del tema que se está desarrollando y, casi siempre, se manifiesta mediante la aparición de sonidos desagradables o cacofónicos. Algunas veces no se emplean recursos cacofónicos, sino que se intenta dar mayor expresividad a través de las imágenes acústicas que causan horror, miedo o espanto. Podemos observar estas dos fuerzas sonoras en la transición del canto primero y el canto segundo.

En el primer canto, Eneas y Acates llegan al templo de Juno, donde los troyanos se han encontrado con la reina. En la entrada quedan estupefactos ante la representación esculpida en la puerta del templo: la caída de Troya. Conmovidos, cuando aparece Dido, prefieren mantenerse ocultos en la nube oscura y espesa que les había impuesto Venus (incluso cuando encontraron a sus amigos a salvo). Una vez que la reina hubo concluido su parlamento a los temerosos troyanos, Venus hizo desaparecer la nube y ambos se manifestaron (*Aen.* 1, 586-593). La oscuridad que los envolvía se transforma en luz clara y radiante; el rostro y los hombros de Eneas, semejante a un dios (*deo similis*), relucieron ante las miradas de los otros (*claraque in luce refulsit, / os umerosque*). El poeta, para comparar el resplandor con que Venus había dotado a su hijo, inserta el siguiente símil:

*quale manus addunt ebori decus, aut ubi flauo
argentum Pariusue lapis circumdatur auro*⁶¹.
(*Aen.* 1, 592-593)

La armonía de la escena desde la llegada de la reina -puesta en contraste con la tempestad del principio-, llega a su cénit con la epifanía de Eneas⁶² y se trasunta en la arquitectura sonora del símil, puesto que el poeta, como la mano del escultor evocado, ha dispuesto –excepto en el quinto pie- los sonidos más fuertes de los versos en posiciones simétricas. Aulo Gelio (*GELL.* 13, 21) explica este recurso diciendo que el poeta, cuando compone, no tiene en cuenta el valor fónico *per se* del acento, sino la armonía propia del pasaje en cuestión⁶³. Lo que guía entonces al escritor es la armonía de la posición a la que alude Gelio (*iucunditas in situ*⁶⁴). Esta simetría, siguiendo la observación de Dainotti (2015: 251), también está

⁶¹ “Cual las manos del artista adornan el marfil, o rodean con amarillo oro la plata o el mármol de Paros”.

⁶² Para esta aseveración, atendemos al uso repetitivo de la palabra *decus* (cf. *OLD* s.v. *decus*) en toda la unidad comparativa.

⁶³ *Secutus non communem, sed propriam in quoque uocis situ iucunditatem*.

⁶⁴ Cf. Herescu (1960: 95-104) estudia el empleo de formas arcaicas (*olli-ollis, uortere-uortes, grauis-graues, tris-tres*) guiándose por esta premisa. Llega a la conclusión de que la elección de esas formas (sobre todo los acusativos plurales de sustantivos y adjetivos con tema en -i) dependía de la armonía del pasaje, es decir, de la relación con el contexto rítmico o la posición del *ictus* en los lugares primordiales del verso (inicio-cesura-final).

actuando en el nivel semántico por la peculiar yuxtaposición interlinear del hipérbaton encabalgado (*flauo-auro*)⁶⁵.

En el segundo canto, esta armonía se quiebra por la irrupción del relato trágico de la caída de Troya. En adelante, los símiles que acompañan la narración expresan el horror de la guerra y el espanto ante la destrucción de la ciudad. Cuando Laocoonte es apresado por las serpientes monstruosas (*Aen.* 2, 199-227) exhala gritos horribles semejantes a los mugidos de un toro:

*ille simul manibus tendit diuellere nodos
perfusus sanie uittas atroque ueneno,
clamores simul horrendos ad sidera tollit:
qualis mugitus, fugit cum saucius aram
taurus et incertam excussit ceruice securim*⁶⁶.
(*Aen.* 2, 220-224)

A la violencia de la escena se le añaden algunos recursos fónicos que la complementan. En principio, los ecos fónico-semánticos, tanto de *horrendos* como de *mugitus* reaparecen en todo el pasaje. El hecho no es casual si consideramos que la acentuación prosaica de ambas palabras difiere en los dos casos (*horrēdos, mugītus*)⁶⁷, de modo tal que *mugitus* adquiere valor onomatopéyico⁶⁸. Por otro lado, Herescu advierte un juego de palabras muy usual en la poesía latina con el término *horror*, utilizado junto a sonidos *or* para generar sonidos ronc

⁶⁵ “Those rare and stylistically more important instances where hyperbaton separates adjective and noun into two analogous positions in consecutive lines (vertical agreement) are equally, if not more, expressive. The most recurrent form is where we have an adjective at the end of one line and its noun at the end of the next, as at *Aen.* 1, 592, where, in a lovely simile, the hyperbaton, which also lends expressiveness by reflecting the semantics of *circumdatur*, brings into prominence the colour-adjective *flauo* and contributes towards framing the second line between the corresponding terms *argentum* and *auro*”.

⁶⁶ “Él intenta desgarrar con las manos los nudos; sus cintas sagradas están impregnadas de baba y negro veneno; al mismo tiempo alza hasta los cielos unos gritos horribles semejantes a los mugidos que lanza un toro cuando herido huye del altar y sacude con su cuello el hacha que no ha sido certera”.

⁶⁷ Según Herescu (1960: 199) otras veces es buscada la coincidencia con el acento de prosa para lograr un efecto especial, “De pareils exemples montrent que les poètes faisaient indubitablement attention, comme à un jeu, aux rapports de l’ictus avec l’accent de prose; dans les vers à grand effet, leur coïncidence était vraisemblablement recherchée, puisqu’elle se rencontre alors dans la majorité sinon dans la totalité des pieds; ainsi dans Virgile (*Aen.* 1, 33) : *Tántae mólis erat Románam cóndere géntem* (cinq sur six) et (*Aen.* 1, 566) *Virtutésque uirósque, aut tánti incéndia bélli*”. Las tildes son agregados nuestros para representar dicha coincidencia.

⁶⁸ Para Quintiliano (*inst.* 12.10.31), la *m* es una *littera mugiens*: “Nosotros terminamos la mayor parte de nuestras palabras con la *m*, en cuya pronunciación se advierte una especie de mugido, y ninguna palabra de los griegos remata en dicha letra, sino que en lugar de ella usan la *n*, que es una letra agradable y que en el fin especialmente hace una especie de retintín, y entre nosotros rarísima vez se usa en las cláusulas” (Rodríguez y Sandier, 1944: 621). Para la lingüística moderna disquisiciones de este tipo son entendidas como prejuicios lingüísticos. Creemos que en todo recurso sonoro la expresividad no está en el sonido mismo sino en la acumulación, homofonías, simetrías, entre otros. Por ejemplo, combinando el sonido de *m* con el de la *u*, Horacio produce la impresión del mugido en *epist.* 2, 1, 202: *Garganum mugire putes nemus aut mare*. Cf. Herrero Llorente (1971: 183)

y guturales⁶⁹ que, a veces, por su reduplicación o choque (*oror*), recrea la palabra auditivamente⁷⁰. En el símil *horrendos* ocupa un lugar central en el verso y es un eco acentuado de *clamores*. Por último, la confusión que genera la sinalefa en la cesura del verso 224 (*taurus et incert(am) // excussit ceruice securim*), según Dainotti (2015: 163) “can be exploited to reinforce the semantics of verbs expressing violent action”. De modo similar, para Horsfall (2008: 203) “The synaloepha at caesura clearly enough conveys the axe jerked out of the neck”.

Unos versos más adelante en el relato de Eneas (*Aen.* 2, 298-310), luego de que los aqueos ingresaran a la ciudad de Troya, el héroe se despierta sobresaltado por el estrépito, el ruido áspero de las armas (vv. 307-308) y los lamentos que “sacudían las murallas” (vv. 304-305):

*Diuerso interea miscentur moenia luctu,
et magis atque magis, quamquam secreta parentis
Anchisae domus arboribusque obtecta recessit,
clarescunt sonitus armorumque ingruit horror.
excutiō somno et summi fastigia tecti
ascensu supero atque arrectis auribus asto:
in segetem ueluti cum flamma furentibus Austris
incidit, aut rapidus montano flumine torrens
sternit agros, sternit sata laeta boumque labores
praecipitisque trahit silvas; stupet inscius alto
accipiens sonitum saxi de uertice pastor.
tum vero manifesta fides, Danaumque patescunt
insidiae. iam Deiphobi dedit ampla ruinam⁷¹
(Aen. 2, 298-310)*

El fragmento está colmado de estruendo: son los ruidos espantosos de la guerra los que lo despiertan, aunque la casa de su padre Anquises estaba apartada entre los bosques. Entonces, Eneas se sube al techo de la casa para aguzar el oído: el símil (*Aen.* 2, 304-308) lo compara con un pastor subido a una roca para escuchar los ruidos de una tormenta arrolladora. En

⁶⁹ Herescu (1960: 56): “Ovide, en faisant allusion à la langue barbare des Gètes, ne suggère-t-il pas les sons rauques, gutturaux, de cette langue dans ce vers des *Tristes* (3, 14,47-48): *Threicio Scythicoque fere circumsonor ore, où l'on entend sonner, en finale, le mot (h)or(r)ore* ? Le même mot résonne dans un vers de Virgile (*Aen.* 1, 634) : *Viginti tauros, magnor(um) (h)orrentia centum*”.

⁷⁰ Cf. también los siguientes símiles: *Aen.* 2, 304-308; 10, 405-409; 707-713; 12, 451-455.

⁷¹ “Entretanto las murallas se agitan con lamentos procedentes de diversos puntos, y, aunque la casa de mi padre Anquises estaba en un lugar apartado y rodeada de árboles, cada vez el estrépito se percibía con mayor claridad y se echaba encima el ruido áspero de las armas. Me despierto sobresaltado, y subo a la parte más alta del tejado y me pongo a escuchar con el oído alerta; como cuando la llama reavivada por el Austro furioso se precipita sobre la mies, o un torrente impetuoso de agua que desciende de la montaña se extiende sobre los campos, se extiende sobre las fecundas sementeras y el trabajo realizado por los bueyes y arrastra tras de sí precipitadamente los bosques: el pastor escuchando el estruendo desde la cúspide de una roca se queda aturdido en lo alto sin saber qué ocurre. Entonces se manifestó claramente la realidad y quedan al descubierto las asechanzas de los Dánaos”. Subrayamos las palabras que aluden al sentido del oído.

primer lugar, observamos cómo el ruido áspero de las armas (*armorumque...horror*) que lo arranca del sueño (*excutor somno*) vincula mediante el sonido *or* y *ro*, de *horror*, palabras del mismo sintagma. Este eco repercute en *agros* y *labores* y, también, en sílabas no acentuadas (*arboribus pastor*). El recurso se asemeja al analizado en *Aen.* 2, 220-224, sin embargo, se enfatiza aún más cuando la palabra *horror* reaparece acústicamente fusionada bajo la forma *horrens* en el v. 305 (*torrens*). En segundo lugar, Virgilio inserta aliteraciones con la repetición de las consonantes *f* y *s*, que, creemos, denotan el ruido de las llamas y el viento⁷². Además, precisamos mencionar dos procedimientos sonoros singulares que complementan la violencia del fragmento y el espanto consecuente. El primero, la repetición de *sternit* en el v. 306 (*sternit agros, sternit sata laeta*) variando su acentuación (la primera a través del acento métrico, la segunda su acento de prosa), técnica denominada como enantiometría⁷³, sugiere, en nuestra opinión, el eco⁷⁴ del estruendo ocasionado por el torrente que se precipita por los campos y sembrados, enfatizando, de esta manera, el vigor y la fuerza que sugiere el verbo *sternere*. El segundo, la duplicación en el v. 303 de la sílaba *su* en la unión de palabra (*ascensu supero atque arrectis auribus asto*), hecho que la retórica antigua grecolatina consideraba una cacofonía⁷⁵. Suponemos que la duplicación, en palabras de

⁷² La recreación onomatopéyica del viento se volverá a utilizar de nuevo en este canto como símbolo de destrucción (*Aen.* 2, 416-419), para comparar a Áyax y a los Atridas, que son como un torbellino para los troyanos: *aduersi rupto ceu quondam turbine uenti / conflagunt, Zephyrusque Notusque et laetus Eois / Euris equis; stridunt silvae saeuitque tridenti / spumeus atque imo Nereus ciet aequora fundo*. “Como a veces, cuando se ha desencadenado un torbellino, chocan entre sí los vientos, el Céfito y el Noto, y el Euro ufano con los caballos de Oriente; silban los bosques y Nereo cubierto de espuma se enfurece con su tridente y levanta las aguas desde el fondo del abismo”. La apelación semántica al oído se presta tanto por la imagen que se recrea del viento silbando cuanto por un detalle importante mencionado en el v. 423: los troyanos, disfrazados con los armaduras griegas, son reconocidos por su acento distinto (*agnoscunt atque ora sono discordia signa*).

⁷³ Según Dainotti (2005: 14) “The repetition of a term can also have an iconic value. Beside the more obvious instances such as repeated words reflecting the repetition of an action, there are notably sophisticated instances, as with enantiometria, the stylistic figure consisting of repetition of a word with variations in the prosodic quantity of one syllable (which is therefore also iconic at the acoustic level)”. Herescu (1960: 199) destaca el uso de la repetición alternando la acentuación: “Dans tous les cas de ce type, ictus et accent se superposent une fois et divergent une autre. Et il est intéressant de voir comment, dans les cas où le mot répété revient plusieurs fois, les poètes prennent soin de faire alterner les deux formes métriquement possibles”.

⁷⁴ Para Wills (1996: 348) los símiles de la épica latina ofrecen todo tipo de ecos: “The most common sort of echo or responsive repetition in Latin hexameter is found within epic similes. In describing a world parallel to that of the main narrative, the simile often repeats or anticipates words describing the compared object or action, establishing at least verbal points of similarity between the two narratives”.

⁷⁵ Herescu (1960: 44-47) recopila algunos dobletes cacofónicos propios de la poesía latina: sa-sa, se-se, si-si, so-so, su-su, no-no, ne-ne, nu-nu, na-na, ta-ta, te-te, ti-ti, tu-tu, la-la, le-le, li-li, pa-pa, ma-ma, pe-pe, me-me, de-de, re-re, er-er, ni-ni, mi-mi, bi-bi, ui-ui, qua-qua, co-co, que-ce, ce-ce, ci-ci, ua-ua, ia-ia, as-as, es-es, is-is, char-char, mor-mor, per-per, re-re. Ejemplos de la regla retórica que los priva se encuentran desde Isócrates en adelante según el testimonio de Dionisio de Halicarnaso, cf. Oliver Segura (2005: 141). Para la opinión de Isidoro de Sevilla, cf. Cortés y Góngora (1951: 29): “El ejemplo de mala composición se tiene en (*Virg., Eneida*, 2, 27): *iuuat ire et dorica castra*. (Invita a recorrer los campamentos enemigos), pues es mala composición empezar una palabra por aquella sílaba en que termina la palabra anterior”. Este ejemplo que cita Isidoro de Sevilla fue comentado en todas las épocas, cf. Herescu (1960: 39, n. 4). Muchas veces estos dobletes

Herescu (1960: 39), se inscribe como “cacofonía propiamente dicha”⁷⁶, construida deliberadamente para reforzar el espanto de Eneas ante el clamor del ataque enemigo. Nos resulta imposible que en el mismo verso Eneas agudice el oído (*arrectis auribus asto*) y Virgilio no. Además, según Herescu (1960: 112), la sonoridad del verso parece buscada mediante una imagen acústica subjetiva: “Les oreilles dressés de quelqu’un qui est à l’écoute (mot principal : *auribus*) : *Ascensu super(o) atqu(e) arrectis auribus adsto*”.

2.3. Destrucción de un orden: la caída de Cartago

Como dijimos más arriba, en el inicio de *Eneida* aparece una ciudad que se construye, Cartago, un orden nuevo que se funda luego de que su reina huyera del orden viejo, la antigua ciudad de Tiro. Después de contemplar admirado la construcción de la ciudad, a Eneas lo conmueve otra observación: la representación de la caída de Troya en las puertas del templo de Juno, en la que él mismo se ve figurado. Sin embargo, ¿no resulta paradójico que en el santuario de la diosa protectora de la ciudad (su lugar más importante) esté esculpida la caída de otra ciudad? El notable valor simbólico de las *ekphrasis* o descripciones de objetos de arte en *Eneida*, y su importancia como imágenes clave para la comprensión del sentido de la obra en su totalidad ha sido analizada por Putnam (1998)⁷⁷. En este caso la *ekphrasis* actúa como admonición de que todo orden nace, crece, se reproduce y muere, un concepto central en la estructura semántica de la epopeya. En los primeros cuatro cantos tenemos el ciclo de vida de Cartago: en el primero crece; en el inicio del cuarto el amor paralizador entre Dido y Eneas detiene la construcción (*pendent opera interrupta*, *Aen.* 4, 88); y, en el final, con el suicidio de la reina, perece el orden (*Aen.* 4, 663-705). A continuación, analizaremos el modo en que la caída de Cartago se complementa en la estructura fónica de dos símiles (*Aen.* 4, 440-446; 469-473):

*Talibus orabat, talisque miserrima fletus
fertque refertque soror. sed nullis ille mouetur
fletibus aut uoces ullas tractabilis audit;
fata obstant placidasque uiri deus obstruit auris.*

guturales son utilizados para reproducir el sonido de animales, como por ejemplo, *Aen.* 7, 700, cuando se compara al ejército de Mecencio con una bandada de cisnes roncós: *cum se se e pastu referunt et longa canoros*.

⁷⁶ Así como existen cacofonías por descuidos de la reglas de la retórica, también existe la búsqueda intencional de sonidos desagradables: “De telles gaucheries n’étaient pas loin de la cacophonie proprement dite, perçue et déplorée comme telle par les critiques anciens: celle l’on pourrait définir comme unissant à une sonorité désagréable la suggestion d’un sens inconvenant. D’ailleurs, les auteurs latins n’hésitaient pas à employer le mot même que suggère le terme de « cacophonie » : *Annales Volusi*, **cacata carta**, disait Catulle de l’œuvre d’un de ses confrères”.

⁷⁷ Cf. también La Fico Guzzo (2005: 44-48).

*ac uelut annoso ualidam cum robore quercum
 Alpini Boreae nunc hinc nunc flatibus illinc
 eruere inter se certant; it stridor, et altae
 consternunt terram concusso stipite frondes;
 ipsa haeret scopulis et quantum uertice ad auras
 aetherias, **tantum** radice in **Tartara** tendit:
 haud secus adsiduis hinc atque hinc uocibus heros
 tunditur, et magno persentit pectore curas;
 mens immota manet, lacrimae uoluuntur inanes⁷⁸.
 (Aen. 4, 437-449)*

Eneas, resistiendo las súplicas de Dido, es comparado con una encina que se defiende de los vientos fuertes de los Alpes. Así, como los vientos abaten con golpes a la encina, de la misma forma las súplicas son golpes en el corazón del héroe (*et magno persentit pectore curas*). De nuevo, el poeta recurre a la aliteración del sonido *t* para graficar acústicamente ambos choques. En nuestra opinión, la comparación de Eneas con la encina es el símbolo de la resistencia de un orden mítico naciente (el romano) frente a otro construido pero que perece (el púnico)⁷⁹.

Espantada por la actitud inmovible de Eneas, Dido invoca a la muerte (*infelix fati* *exterrita Dido / mortem orat*, vv. 450-451). A partir de aquí, la destrucción de Cartago y la muerte de Dido son inminentes: la reina siente hastío de contemplar el cielo (*taedet caeli conuexa tueri*, v. 451), observa prodigios que anuncian su muerte (*uidit, turicremis cum dona imponeret aris, / (horrendum dictu) latices nigrescere sacros / fusaque in obscenum se uertere uina cruorem*, vv. 453-455) y desde la capilla consagrada a Siqueo, le parece escuchar que este la llama (*hinc exaudiri uoces et uerba uocantis / uisa uiri, nox cum terras obscura teneret*, vv. 460-462). A continuación, se dice que, a menudo, “un búho solitario se lamentaba en lo alto del tejado con fúnebre canto y dejaba oír sus gritos en prolongado gemido” (*solaque culminibus ferali carmine bubo / saepe queri et longas in fletum ducere voces*, vv. 462-463). Según Herescu (1960: 24), el canto de lamentación ante la muerte Virgilio lo representa a menudo con la reiteración del sonido *e*⁸⁰, propio de la interjección

⁷⁸“Con estas palabras suplicaba y la desgraciada hermana trae y lleva a Eneas estos lamentos. Pero él no se conmueve ante ninguna lágrima, ni escucha con indulgencia ninguna queja; los destinos se oponen y un dios ha cerrado los tranquilos oídos del héroe. Y como cuando los Bóreas de los Alpes soplando ora en una dirección ora en otra, rivalizan entre sí por arrancar una fuerte encina endurecida por los años; su silbo se propaga y las altas hojas abatiéndose bajo los golpes que sacuden el tronco cubren la tierra; ella se mantiene adherida a las rocas y extiende su raíz en dirección al Tártaro tanto como se eleva con su copa a los vientos del éter: no de otro modo es sacudido de aquí para allá el héroe con constantes súplicas y siente inquietud en su magnánimo corazón; pero su mente se mantiene inmovible y sus lágrimas corren en vano”.

⁷⁹ Acerca de la función de la agresividad o violencia (*uis*), según su sentido etimológico, en su doble función activa (de avance) y pasiva (de resistencia), cf. Bordelois (2006: 50, n. 6).

⁸⁰ De este modo, en *georg.* 4, 466 (*Te ueniente die te decedente canebat*), “le prolongement des « e en chaîne », Virgile, de toute évidence, a voulu nous faire entendre l’appel incessant lancé par Orphée vers son Eurydice

latina de dolor, *eheu*. Así, en el símil que procede al canto del búho, creemos, el eco del lamento resuena en las visiones enfermizas que padece Dido:

*Eumenidum ueluti demens uidet agmina Pentheus
et solem geminum et duplices se ostendere Thebas,
aut Agamemnonius scaenis agitatus Orestes,
armatam facibus matrem et serpentibus atris
cum fugit ultricesque sedent in limine Dirae*⁸¹.
(*Aen.* 4, 469-473)

El v. 470 es uno de los pocos versos de *Eneida* que presentan la cadena vocálica completa. Entendida *demens* como palabra clave, puede interpretarse, además, que se refuerza la idea del delirio, sobre todo, porque todos los personajes, lugares y objetos míticos –con vocal *e*– que se le aparecen a Dido, están encadenados por este sonido: *Eumenidum, Pentheus, solem gemin(um) et, duplices Thebas, Agamemnonius, Orestes, matr(em) et, serpentibus, ultricesque Dirae*. En conclusión, los demonios han invadido la mente de Dido, quien no se encuentra preparada psicológicamente para gobernar la ciudad. En el paradigma mítico, si el héroe fundador de la ciudad enferma, el resto de los ciudadanos, que han sido educados y edificados por él, también enferman, y por lo tanto, perecen. Entonces, la ciudad vuelve a la oscuridad, a la materia amorfa de la cual partió. Porque, como dice Azara (2000: 101), si la ciudad no es defendida de los agentes externos, “la civilización se disuelve y vuelve el caos originario, la indiferenciación con la naturaleza, el mundo sin referencias, indistinto. Lo que significa que la ciudad es un bien cultural (no natural), ganado al exterior, que los demonios de la noche (y los demonios interiores) desean”.

2.4. El laberinto como símil del proceso fundacional

Todos los héroes civilizadores o fundadores toman caminos que se apartan del universo habitual. Este mundo desconocido se adentra en la oscuridad y solo el héroe, que posee una luz que no es alcanzable al resto de los mortales, es capaz de atravesarlo y superar las pruebas que se imponen: viajar por mares tormentosos, sobrevivir al desierto, luchar con seres monstruosos⁸². La luz que posee el héroe solo puede provenir de los dioses, quienes, directa o indirectamente van dando señales para que el héroe fundador consiga su objetivo fundacional. Ambos arquetipos, el camino laberíntico y las señales que guían, alientan y

perdue”. Este verso utiliza Herescu para fundamentar que la expresividad de los versos latinos no son producto del azar, sino de la voluntad.

⁸¹ “Y enloquecida ve aparecer como Penteo, las tropas de las Euménides y dos soles y dos Tebas, o como Orestes, el hijo de Agamenón, perseguido durante las representaciones escénicas, cuando huye de su madre armada con antorchas y negras serpientes y las Furias vengadoras permanecen sentadas en el umbral.

⁸² Cf. Azara (2000: 161)

dirigen el camino del héroe, están representados en *Aen.* 5, 588-595 mediante dos símiles para comparar el desfile de la juventud troyana.

*ut quondam Creta fertur Labyrinthus in alta
parietibus textum caecis iter ancipitemque
mille uiis habuisse dolum, qua signa sequendi
frangeret indeprencus et inremeabilis error;
haud alio Teucrum nati uestigia cursu
impediunt texuntque fugas et proelia ludo,
delphinum similes qui per maria umida nando
Carpathium Libycumque secant [luduntque per undas⁸³].*
(*Aen.* 5, 588-595)

En el símil del laberinto, observamos en principio tres sonidos dominantes, identificables a simple vista: *a* (7), *i* (8), *u* (5), *e* (4), ninguna *o*. Según Herrero Llorente (1971: 178),

Experimentos acústicos han probado la asociación entre las vocales palatales (*e*, *i*) y los objetos finos, veloces, claros y brillantes; mientras que las vocales velares (*o*, *u*) se asocian a objetos pesados, lentos y opacos. Sin necesidad de experiencias científicas, conocían muy bien estas relaciones los poetas latinos.

Siguiendo esta mención, en el análisis fónico de un símil que compara un laberinto, a *priori* tendemos a pensar que, dada la oscuridad del laberinto, su cadena vocálica estaría compuesta por sonidos *o* y *u*. Sin embargo, observamos lo opuesto: aparecen sonidos pretendidamente “claros” y “brillantes”. No está a nuestro alcance comprobar la veracidad de los experimentos acústicos citados. Sin embargo, podemos observar en el símil cómo los *ictus* de *Labyrinthus Creta* reaparecen con su eco fónico-semántico durante todo el símil, sugiriendo, quizás, que las pisadas de los jóvenes guerreros (*vestigia*), como los distintos caminos del laberinto, aparecen por un lado, se borran y se entremezclan. El verbo *fertur* entre medio de ambos términos nos incita a pensar que esos sonidos son arrastrados a lo largo de todo el pasaje. La repetición del sonido *uis* (*uiis habuisse*) en el verso 590, reforzada por la cadena vocálica prolongada, enfatiza rotundamente, según creemos, el eco de mil caminos –y por lo tanto mil andanzas- de aquellos que se animaban a penetrar en el oscuro Laberinto de Creta.

Dos versos más adelante, se compara a los jóvenes con delfines surcando el mar Cárpatos o el de Libia. Si se atiende a la aliteración del sonido *um*, en nuestra opinión, se puede escuchar cómo ondulan a través de las aguas cortando las olas con su nado.

⁸³ “Como dicen que en otro tiempo en la elevada Creta el laberinto encerraba entre sus paredes sin ninguna abertura el camino y el trazado engañoso y equívoco de sus mil encrucijadas, cuyo recorrido, imposible de fijar e irremontable, borraba las señales del que intentaba retroceder, así van dejando marcadas sus huellas los hijos de los Teucros en su carrera y entremezclan en el juego huidas y combates, semejantes a delfines que surcando la líquida superficie cortan nadando el mar Cárpatos y el de Libia y juegan entre las olas”.

Atendiendo a Azara (2000:160), podemos suponer que ese nado, acústicamente representado en el verso, es el que sacará del laberinto a la juventud troyana, germen del orden futuro, para conducirla a la fundación de una nueva ciudad:

Al mismo tiempo, se puede pensar que el héroe circula con facilidad en el laberinto porque, al igual que Teseo (se le considere un civilizador o un fundador), posee una luz que no alcanza al resto de los humanos. Esta luz implica una mente pre-clara [*sic*], o es consecuencia de una iluminación que sólo puede provenir de los dioses. Apolo, el dios de la luz (y de las sentencias ambiguas y oscuras, tan enigmáticas e impenetrables como los caminos de la selva) le guía, le alienta, le dirige (en algún caso (...)) gracias a los delfines que saltan delante de las naves, como muestran algunas cerámicas de temática naval- aunque no se refieran necesariamente a los barcos fundadores).

2.5. La victoria de Eneas: fundación mítica del Imperio Romano

El último símil de *Eneida* Virgilio lo inserta, nada más y nada menos, que para describir el sonido que produce la vibración del dardo letal que lanza el héroe a Turno. El rútilo se encuentra acechado por el brazo de Eneas que lo persigue, ya no tiene escapatoria. Yturna no lo protege y los rútilos observan la caída inminente de Turno. La vibración de la jabalina es más fuerte que los proyectiles lanzados por una máquina de guerra o un rayo:

*sic Turno, quacumque uiam uirtute petiuit,
successum dea dira negat. tum pectore sensus
uertuntur uarii; Rutulos aspectat et urbem
cunctaturque metu letumque instare tremescit,
nec quo se eripiat, nec qua ui tendat in hostem,
nec currus usquam uidet aurigamue sororem.
Cunctanti telum Aeneas fatale coruscat,
sortitus fortunam oculis, et corpore toto
eminus intorquet. murali concita numquam
**tormento sic saxa fremunt nec fulmine tanti
dissultant crepitus. uolat atri turbinis instar
exitium dirum hasta ferens orasque recludit
loricae et clipei extremos septemplicis orbis;
per medium stridens transit femur. incidit ictus
ingens ad terram duplicato poplite Turnus.
consurgunt gemitu Rutuli totusque remugit
mons circum et uocem late nemora alta remittunt**⁸⁴.*

⁸⁴ “ Así, por dondequiera que Turno trata de abrirse camino con su valor, la siniestra diosa le niega el éxito. Entonces en su pecho se agitan diversos sentimientos; mira a los Rútilos y la ciudad y vacila temeroso y tiembla ante la amenaza del dardo, y no ve por dónde escapar, ni con qué fuerza lanzarse contra el enemigo, y no ve por ninguna parte su carro, ni a su hermana que lo conducía. Mientras él vacila, Eneas blande el dardo final, buscando con sus ojos un lugar favorable, y lo lanza desde lejos con toda la fuerza de su cuerpo. Nunca vibran así las piedras lanzadas por una máquina de guerra, ni saltan los rayos con tan fuerte crepitar. La jabalina vuela, como un negro torbellino, llevando una terrible muerte y abre los bordes de la coraza y los bordes del escudo de siete láminas. Silbando le atraviesa el centro del muslo. Turno, golpeado, doblando la rodilla, cae a tierra, enorme. Se levantan los Rútilos con un gemido, muge todo el monte en torno y las profundidades de los bosques devuelven a lo lejos la voz”. Subrayamos las palabras que aluden a la sonoridad.

Como podemos observar, todo el pasaje es ruido, torbellino, clamor. Los procedimientos fónicos empleados son similares a los analizados en *Aen.* 1, 421-429. Otra vez el poeta emplea la acumulación de sonidos oclusivos, sibilantes y fricativos (922) para representar la estridencia de la saeta y el estrépito del choque de las armas (solo resaltamos el más característico, *t*, llevado aquí al extremo). También, como en *Aen.* 2, 298-310, aparece de muchas maneras el eco del sonido *or* para ilustrar el horror de la situación de los rútilos (vv. 914, 918, 920, 921, 923, 924), sumado al doblete cacofónico (*tuntúr*) y la repetición constante de la sílaba *tu* (¿acaso para reforzar la idea de que el golpeado es, precisamente, *Turno*?). La reiteración de golpes oclusivos empleada para la construcción de Cartago, secos y metálicos, similares a los del martillo, los picos y la maza (-*tantár-tés-Ty* - *tá-tectéc tús-thic-tathe-tris*), es muy distinta acústicamente a la que resuena aquí, pesada como el peso de las armas (si atendemos a los experimentos auditivos mencionados más arriba sobre las vocales *u* y *o*). Estos son los ruidos de la guerra, de las armas, en su máxima expresión; una sinfonía de pasos, armas, armaduras, máquinas de guerra, piedras y sentimientos que golpean al héroe en su pecho y en el de su ejército, sumada a las grandes vibraciones del rayo y la jabalina que atraviesan el muslo del héroe⁸⁵. El estruendo de estas armas, sin embargo, también es un tipo de construcción que resuena en el campo de batalla. Cuando Turno se desploma, el clamor vuela por todo el lugar, los rútilos gritan, el monte muge y los bosques nos devuelven el eco (*consurgunt gemitu Rutuli totusque remugit*). Se dice que la flecha vuela llevando una terrible ruina (*exitium dirum hasta ferens*), es decir, una terrible destrucción, inminente: es la caída del orden gobernado por Turno, para cederle paso a un orden nuevo: el romano.

3. Conclusión

A lo largo del desarrollo de nuestra investigación, creemos, hemos podido comprobar cómo Virgilio enriquece, complementa y enfatiza, mediante la implementación de algunos procedimientos sonoros, la estructura semántica de ciertos símiles relacionados con el arquetipo épico-mítico fundacional. En *Eneida* el tema de la conflictiva lucha entre fuerzas constructoras y destructoras de órdenes es central. Virgilio se encarga de destacarlo a través de todos los recursos expresivos posibles, incluidos los fónicos. Si, como afirma Lausberg

⁸⁵ La única flecha que hiere a Eneas en *Aen.* 12, 319 también recrea al extremo el sonido sibilante unido al golpe de la sinalefa final: *ecce viro stridens alis adlapsa sagitta (e)st*.

(1983: 252-3) “la fuerza poética de la *similitudo* está en consonancia con su fuerza probatoria”, los procedimientos fónicos encontrados en los símiles contribuyen sobremanera a enfatizar esa fuerza poética por medio del sonido. De esta manera, concluimos que en *Eneida*, el principio de isonomía rige también la musicalidad de la epopeya, que, equilibrada armónicamente, como lo manifiestan los símiles, tiende por momentos a la eufonía y por otros a la cacofonía, sin detrimento alguno de su inmarcesible expresividad.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes y comentarios

- M. L. Antón Prado *et al* (1985) *Biografías literarias latinas*, Barcelona.
- A. Bekes (2007) *Geórgicas. Edición bilingüe*, Buenos Aires.
- R. Bonifaz Nuño (1972, 1973) *Virgilio. Eneida*, México D. F., 2 tomos.
- G. B. Conte, ed. (2009) *P. Vergilius Maro, Aeneis*, Berlin.
- L. Cortés y Góngora (1951) *San Isidoro de Sevilla. Etimologías*, Madrid
- D. Estefanía Álvarez (1988) *La Eneida*, Barcelona.
- N. Horsfall (2008) *Virgil, Aeneid 2: A Commentary*, Leiden.
- R. A. B. Mynors, ed. (1969) *P. Vergili Maronis Opera*, Oxford.
- J. P. Oliver Segura (2005) *Dionisio de Halicarnaso. Tratados de crítica literaria*, Madrid.
- J. Perret (1987) *Énéide, Tomo 3, Livres IX-XII*, Paris.
- J. Perret (1993) *Énéide, Tomo 2, Livres V-VIII*, Paris.
- J. Perret (1995) *Énéide, Tomo 1, Livres I-IV*, Paris.
- I. Rodríguez – P. Sandier (1944) *Instituciones oratorias. Por M. Fabio Quintiliano*, Madrid.
- R. Tarrant (2012) *Virgil: Aeneid Book XII*, Cambridge.
- E. Valentí Fiol (1961) *T. Lucrecio Caro. De la naturaleza. Vols. I-II*. Barcelona.

Estudios críticos

- F. Ahl (1985) *Metaformations. Soundplay and wordplay in Ovid and other poets*, Ithaca-London.
- F. Cairns (1989) *Virgil's Augustan Epic*, Cambridge.
- G. B. Conte (1986) *The Rhetoric of Imitation. Genre and Poetic Memory in Virgil and Other Latin Poets*, New York.
- P. Dainotti (2015) *Word order and Expressiveness in the Aeneid*. Berlín.
- R. Florio (2002) “La Eneida: Reinención de la Épica”, *QUCC*, 70/1, 107-123.
- K. Galinsky (2005) *The Cambridge Companion to the Age of Augustus*, Cambridge.
- K. W. Gransden (2004) *Virgil. The Aeneid*, Cambridge.

- T. Haecker (1945) *Virgilio padre de occidente*, Madrid.
- P. R. Hardie (1986) *Vergil's Aeneid; Cosmos and Imperium*, Oxford.
- R. Heinze (1993) *Virgil's Epic Technique*, Berkeley.
- E. J. Kenney - V. W. Clausen (1982) *The Cambridge History of Classical Literature II*, Cambridge.
- M. L. La Fico Guzzo (2005) *Espacios Simbólicos en la Eneida de Virgilio*, Bahía Blanca.
- R. O. A. M. Lyne (1989) *Words and the Poet: Characteristics Techniques of Style in Vergil's Aeneid*, Oxford.
- C. Martindale ed. (2006) *The Cambridge Companion to Virgil*, Cambridge.
- B. Otis (1964) *Virgil. A Study in Civilized Poetry*, Oxford.
- C. Perkell (ed.) (1999) *Reading Vergil's Aeneid. An Interpretive Guide*, Oklahoma.
- M. Pierre (2016) *Carmen. Étude d'une catégorie sonore romaine*, Paris.
- M. J. C. Putnam (1995) *Virgil's Aeneid Interpretation and Influence*, London.
- M. J. C. Putnam (1998) *Virgil's Epic Designs. Ekphrasis in the Aeneid*, New Haven - London.
- M. J. C. Putnam (2011) *The Humanness of Heroes. Studies in the Conclusion of Virgil's Aeneid*, Amsterdam.
- K. Reckford (1961) "Latent Tragedy in Aeneid VII, 1-285", *AJPh* 82, 252-269.
- A. Rossi (2007) *Contexts of War: Manipulation of Genre in Virgilian Battle Narrative*, Michigan.
- R. F. Thomas (2001) *Virgil and the Augustan Reception*, Cambridge.
- E. Trías (2000) "El templo" en P. Azara *et al* (eds.) *La fundación de la ciudad. Mitos y ritos en el mundo antiguo*. Barcelona, 13-19.
- D. West (1969) "Multiple-Correspondence Similes in the Aeneid" *JRS* 59 1/2, 40-49.
- E. Wilkins (1921) "A Classification of the Similes in Vergil's Aeneid and Georgics" *TCW* 14 n. 22, 170-174.
- J. Wunenburger (2000) "Mythe urbain et violence fondatrice" en P. Azara *et al* (eds.) *La fundación de la ciudad. Mitos y ritos en el mundo antiguo*. Barcelona, 21-24.

Instrumenta studiorum

- AAVV (1989) *Lo Spazio Letterario di Roma Antica*, Salerno, vols. 1, 2 y 3.

- J. N. Adams – R. G. Mayer, eds. (1999) *Aspects of the Language of Latin Poetry*, Oxford.
- M. Arnoud Cor de Vaan (2008) *Etymological Dictionary of Latin and the Other Italic Languages*, Leiden - Boston.
- P. Azara (2000) “Por qué la fundación de la ciudad” en P. Azara *et al* (eds.) *La fundación de la ciudad. Mitos y ritos en el mundo antiguo*. Barcelona, 157-161.
- J. M. Baños Baños (2009) *Sintaxis latina*, Madrid.
- G. Bernardi Perinni (1974) *Due problemi di fonetica latina*, Roma.
- E. Bickel (1987) *Historia de la Literatura Romana*, Madrid.
- I. Bordelois (2006) *Etimología de las pasiones*, Buenos Aires.
- K. Büchner (1968) *Historia de la Literatura Latina*, Madrid.
- J. Campbell (1959) *El héroe de las mil caras*, México.
- L. Ceccarelli (1991) *Prosodia e metrica Latina classica*, Roma.
- R. de la Grasserie (1909) *De l’Euphonie*, Paris.
- L. Edmunds (2001) *Intertextuality and the Reading of Roman Poetry*, Baltimore / London.
- M. Eliade (1967) *Lo sagrado y lo profano*, Madrid.
- Enciclopedia Virgiliana* (1988) Roma, 6 vols.
- A. Ernout - A. Meillet (1967) *Dictionnaire Étymologique de la Langue Latine*, Paris.
- A. Ernout - F. Thomas (1953) *Syntaxe Latine*, Paris.
- J. Foer (2011) *Moonwalking with Einstein. The Art and Science of Remembering Everything*, New York.
- J. A. Goldsmith (1989) *Autosegmental and metrical phonology: A new synthesis*. Oxford.
- P. Grimal (1998) *Diccionario de Mitología Griega y Romana*, Barcelona.
- E. Havelock (1996) *La musa aprende a escribir*, Barcelona.
- N. I. Herescu (1960) *La poésie latine. Étude des structures phoniques*, Paris.
- V. J. Herrero Llorente (1971) *La lengua latina en su aspecto prosódico*, Madrid.
- J. D. Hofmann – A. Szantyr (2002) *Stilistica Latina*, Bologna.
- R. A. Lanham (1991) *A Handlist of Rhetorical Terms*, California.
- H. Lausberg (1970) *Lingüística Románica*, Madrid.

- H. Lausberg (1980, 1983, 1984) *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*, Madrid, 3 tomos.
- B. Malmberg (1974) *Manuel de phonétique générale*, Paris.
- R. Maltby (1991) *A Lexicon of Ancient Latin Etymologies*, Leeds.
- J. Marouzeau (1954) *Traité de stylistique latine*, Paris.
- P. Maurette (2015) *El sentido olvidado. Ensayos sobre el tacto*, Buenos Aires.
- M. H. McCall Jr (1969) *Ancient Rhetorical Theories of Simile and Comparison*, Cambridge, Massachusetts.
- E. Norden (1986) *La prosa d'arte antica. Dal VI secolo a.C. all'età della rinascenza*, Roma.
- L. N. Nougaret (1948) *Traité de métrique latine classique*, Paris.
- A. Rostagni (1964) *Storia della Letteratura Latina*, Torino, 3 vols.
- L. Rubio (1988) *Introducción a la sintaxis estructural del Latín*, Barcelona.
- S. Schad (2007) *A Lexicon of Latin Grammatical Terminology*, Pisa - Roma.
- W. Sidney Allen (1973) *Accent and Rhythm. Prosodic Features of Latin and Greek: a Study in Theory and Reconstruction*, Cambridge.
- J. Todd (1942) "Sense and sound in classical poetry" *CQ* 36, 29-39
- E. Valentí Fiol (1984) *Sintaxis Latina*, Barcelona.
- P. Vianello de Córdoba ed. (1995) *Introducción a la estilística griega*. México, D.F.
- M. von Albrecht (1999) *Historia de la Literatura Romana*, Barcelona.
- J. Wills (1996) *Repetition in Latin Poetry: Figures of Allusion*, Oxford.