

VIRGILIO. EL AMOR DEL POETA

BARTOLOMÉ SEGURA RAMOS
Universidad de Sevilla

RESUMEN

El presente trabajo rastrea en la obra de Virgilio la manifestación y actitud por parte de este poeta ante el amor. Para llevar a cabo la tarea hemos tratado de organizar la exposición en forma progresiva y dramática, intercalando pasajes de sus tres obras, en forma tal que se cree la ilusión de un *in crescendo*, en el cual queda al descubierto cómo para el poeta mantuanos el amor va unido con frecuencia a la locura y la muerte. Así que podría muy bien decirse que «no existe amor dichoso». Desde el amor aparentemente banal de las églogas (pero en realidad dramático y a veces fatal) al amor total de las geórgicas, para terminar con esos amores imposibles y tristes de la Eneida: Turno y Lavinia, Eneas y Didó, regresando otra vez al amor de la tierna infancia en las églogas.

Como Aquiles y Patroclo, también en la Eneida de Virgilio hallamos un equivalente en la pareja de amigos Niso y Euríalo, de quienes tenemos las primeras noticias en los juegos fúnebres en honor de Anquises (libro V 294-335: 294 *Nysus et Euryalus primi*; 334: *non tamen Euryali, non ille oblitus amorum*), para reaparecer más tarde gloriosamente en el libro IX (176-502), donde ambos realizan una gran proeza que acaba costándoles la vida (por amor a la gloria y por amor propio).

Y a propósito de Euríalo tenemos el primer caso de amor paterno (en este caso, materno) de los varios que cabe considerar en la obra de Virgilio. Porque cuando la madre tiene noticia de su muerte «de golpe abandona el calor los huesos de la desgraciada y el radio se escapa de sus manos y los copos se deslizan al suelo (la madre está haciendo una vestimenta al hijo y en ella labora día y noche, aliviando sus preocupaciones de vieja). Sale volando la infortunada y con aullidos propios de mujer...» (IX 475-477; *et femineo ululatu*, expresión ya utilizada por Virgilio con ocasión del suicidio de Didó, cuando la casa se solivianta *lamentis gemituque et femineo ululatu* —IV 667—). La madre interpela al hijo, llamándole *crudelis* (482), al igual que Didó llama *crudelis...Dardanus* a Eneas (IV 661-2), y que Ana a Didó (IV 681); en VI 24 el Minotauro es igualmente llamado *crudelis amor*; en la Égloga VIII 47-50 se le llama *saeuus e improbus*. Esto último además en IV 412: *improbe amor, quid non mortalia pectora cogis?*

De la misma manera cuando Dédalo que, huyendo del reino de Minos, ha aterrizado en la eubeica Cumas, esculpe las puertas de bronce del templo de Apolo en esta ciudad, intenta también entre otros asuntos (el amor de Pasífae por el Minotauro entre ellos) grabar en oro la suerte de su hijo Dédalo, por dos veces, y ambas sus manos se habían resistido, a causa del dolor (VI 30-33).

A su vez Evandro, el arcadio amigo de los troyanos, llora la muerte de su hijo Palante (XI 152-181) a lo largo de 30 versos. Éste ha caído en combate a manos de Turno, y antes implora la ayuda de Hércules. Virgilio nos dice que el dios contiene sus gemidos *lacrimasque effundit inanes* (X 465), para afirmar a continuación solemnemente (ibíd. 467-8): *stat sua cuique dies breue et irreparabile tempus/omnibus est uitae*. Conforme con este negro vaticinio el joven muere irremediabilmente (XI 28: *abstulit atra dies et funere mersit acerbo*). En su largo llanto por el hijo, Evandro manifiesta que sigue vivo (XI 160 *uiuendo uici mea fata*) sólo por ánimo de venganza (ibíd. 178): «Tu diestra, Eneas, nos debe Turno al padre y al hijo»; (181): «Busco llevar esta alegría a mi hijo hasta los manes profundos».

Por último, también Mecencio llora a su hijo Lauso (X 846 ss.), quien ha muerto a manos de Eneas. El viejo tirano etrusco se ha retirado del combate malherido, y sólo gracias a la intervención de su hijo ha salvado la vida (846: *morte tua uiuens*). Apartado junto a la ribera del río (Tíber), el padre se apoya en un árbol despojado del yelmo y de las armas. Entretanto, los camaradas portan el cuerpo inerte de Lauso. El padre reconoce (*praesaga mali mens*: 843) el lamento y se mancha su cabeza cana con polvo y levanta al cielo sus manos (850: *nunc alte uulnus adactum*). Decidido a morir vengando al hijo apresta sus armas y manda traerle el caballo, «su orgullo y consuelo» (858-9). Antes de partir a enfrentarse con Eneas habla al animal del siguiente modo:

Rebo, largo tiempo hemos vivido, si alguna cosa de los mortales dura/largo tiempo. O bien hoy traerás victorioso esos despojos/ensangrentados de Eneas y su cabeza, y vengarás conmigo/el dolor por Lauso, o bien, si ninguna fuerza abre el camino,/ sucumbirás conmigo (861-865).

Luego, marcha en busca de Eneas y, al caer al suelo derribado y vencido, interpela al héroe, diciendo: «Amargo enemigo, ¿por qué me increpas y amenazas de muerte?» (900), y tras implorar ser enterrado junto al hijo, ofrece su cuello a la espada del justo Eneas.

Virgilio trata además el amor erótico. El libro IV de la Eneida, en el que se expone la tragedia de Didó, se estructura como una obra teatral en la que hallamos 17 intervenciones en estilo directo, aparte de 3 monólogos, todos ellos de Didó, y en la que los pasajes narrativos actúan como acotaciones escénicas. Aquellas intervenciones se distribuyen en pequeños diálogos, como sigue: Didó-Ana (2); Juno-Venus (2); Iarbas a Júpiter; Júpiter a Mercurio; Mercurio a Eneas (reacción en cadena; 3); Didó-Eneas-Didó (este diálogo constituye la piedra angular de la tragedia de Didó; 3); Didó a Ana (bis;2); primer monólogo; Mercurio a Eneas, y éste a los marineros (reacción en cadena; 2); segundo monólogo; Didó a la nodriza (1); tercer monólogo; Ana a Didó (1); Iris a Didó (1). Pese a tratarse de un amor torrencial, irremediamente el libro de la tragedia de Didó posee un aire robotizado en el que priva la razón del arte sobre la efusión y la convicción, tal vez precisamente debido a la «frialdad» divina de Eneas. Virgilio se preocupa de que la tragedia se desarrolle conforme a los cánones preceptivos más que de dar calor verdadero a la historia. De ahí que, pese a sus esfuerzos, la tragedia de Didó nos deje algo fríos, indiferentes, nos resulte, en fin, poco simpática: técnicamente es perfecta, pero no nos llega a conmover. El necesario «pathos» se diluye en la perfección técnica.

De la misma manera, otro escenario del amor son las églogas, un escenario, ciertamente bastante artificial: pastores poetas, habla culta y refinada, topografía imaginaria. Cabe preguntarse: ¿puede haber algo de verdad en un ambiente de esta naturaleza?

Ahora bien, las expropiaciones del Norte de Italia, ¿no son un hecho histórico? Ellas por sí solas son prueba, pues, de que se puede aprovechar un género ficticio e irreal como el bucólico para expresar cosas de verdad. Como, por ejemplo, el amor.

Excepto en las églogas IV y V (todavía, en ésta encontramos una fugaz referencia en la expresión del verso 10, *Phyllidis ignis*), en las ocho restantes, Virgilio, junto a otros asuntos, trata indefectiblemente, en mayor o menor medida, la pasión amorosa. En la I Títilo es descrito en su beatífica felicidad co-

mo «enseñando a la hermosa Amarílde a hacer resonar las selvas» (5). Y es que en esta primera égloga por debajo aún de su trasfondo sociopolítico referente a la expropiación de las tierras en la Transpadana, asoma la pasión amorosa, aunque restringida al personaje afortunado, Títiro, y sin que se haga alusión alguna al desfavorecido, Melibeo, quien, sin embargo, no olvida poner de relieve como parte de la ventura de su amigo la presencia de este amor. Amor que es nuevo y que ayuda a Títiro a salir de su mal trance, a diferencia de otro viejo amor, Galatea (*postquam nos Amaryllis habet, Galatea reliquit*; 30) en cuyas manos el pastor no lograba salir de su apuro. Lo cual prueba que, pese a que la cuestión de fondo es en esta égloga bien diferente, el amor juega, no obstante, un importante papel. Papel que viene subrayado más adelante, cuando Melibeo afirma a una Amarílde presumiblemente presente (la convención tiene también sus límites: nada se opone a que Amarílde se halle presente en el transcurso de todo el diálogo entre los pastores, con lo cual se solucionaría de paso la ambigüedad del verso 5 respecto al sujeto de *resonare*, que según lo expuesto, sería sin ningún género de dudas la amiga del pastor y no las selvas): «Me preguntaba extrañado, Amarílde, por qué invocabas triste a los dioses,/ para quién dejabas que colgasen los frutos en su árbol» (36-37). A esa pregunta encuentra ahora Melibeo respuesta: «Títiro estaba lejos de aquí» (38), afirmación que corrobora la presencia de Amarílde: ésta ha estado «aquí» siempre, Títiro es quien ha estado ausente.

Pero, además, es curioso advertir que los pastores, o, al menos Títiro, ya no es joven (*fortunate senex*; 46): Títiro es un «viejo», y sin embargo anda preocupado por sus amores. Si tenemos en cuenta que en el *Miles Gloriosus* plautino, Periplectómeno, el *senex* de la comedia tiene, según confesión propia, 54 años, y que por dicha razón reconoce que ya no se va a casar, debemos convenir en que este prejuicio no es válido para los pastores de Virgilio, para quienes, al parecer, no hay límite de edad en achaques de amor.

En las églogas III y VII hallamos un agón o justa poética entre dos pastores en presencia de un árbitro. En el primer caso se trata de Dametas y Menalcas, y el árbitro es Palemón; en el segundo, de Coridón y Tirsis, y el árbitro es Melibeo. En ambas églogas se describe la escena en que va a tener lugar la disputa, con la diferencia de que en la primera de ellas la escena atiende a la época del año (primavera: *nunc frondent siluae* —57—; o más probablemente, otoño: *nunc omnis parturit arbos* —56—), en tanto que en la segunda de estas églogas la atención recae en el lugar: *hic uiridis tenera praetexit harundine ripas/ Mincius, eque sacra resonant examina quercu* (12-13).

La temática, así como las alusiones eróticas alternan. Tras invocar por parte y parte a Júpiter y a Apolo, los pastores de la égloga III cantan alternativamente a sus amores: Dametas, a Galatea (*meae Veneri*); Menalcas, a Amintas

(*puero*); y de nuevo a los mismos; a continuación, tanto Dametas como Menalcas a Fílida; luego, D., a Amarfílida, y M., a Amintas; luego, ambos a Fílida, pujando por ver quién es más amado. Pide Dametas: *Phyllida mitte mihi* (76), respondiendo Menalcas: *Phyllida amo ante alias* (78-9), pero finalmente concede (107): *Phyllida solus habeto*. De la misma manera hay simetría en los regalos de amor de ambos enamorados: el primero, Dametas, ofrece a su amada un nido de palomas torcaces; el segundo, Menalcas, diez manzanas doradas.

En el caso simétrico de la égloga VII, Coridón invoca a Galatea (como se ve, la nereida se lleva la palma de estas figuras femeninas, objeto de amor entre los rudos pastores; en la fábula de Polifemo y Galatea, de Ovidio, encontramos un desarrollo barroco y desmesurado de este motivo de alabanza a Galatea): «Galatea, hija de Nereo, más dulce para mí que el tomillo del Hibla,/ más blanca que los cisnes, más hermosa que la hiedra blanca/... si te preocupa tu Coridón, ven» (37-40). Tirsis responderá: «Con la llegada de mi Fílida todo el bosque reverdecerá» (59), y Coridón, que al igual que en el caso de la égloga III participa asimismo de su admiración y amor por Fílida, remacha (63-4): «A Fílida le gustan los avellanos; mientras le gusten éstos a Fílida,/ ni el arrayán ni el laurel de Febo vencerán a los avellanos».

En la égloga IX tenemos una linda canción de amor (*neque est ignobile carmen*; 38), en la que se expresa en último término la locura universal, la locura y el sinsentido de la naturaleza, frente a la lógica humana (cuya locura al final es menor que la de la naturaleza), y que dice así (39-43):

Ven acá, Galatea, pues, ¿qué juego el tuyo en las olas?/ Aquí, primavera de púrpura; aquí en torno a las corrientes la tierra/ difunde flores variadas; el álamo blanco se asoma aquí/ a la gruta y las vides flexibles entretujan sus sombras./ Ven acá. Deja que las olas enloquecidas batan la costa.

El rudo pastor, enamorado, pretende que la dulce ninfa abandone su reino y se haga terrestre para amarle, una evidente locura de amor, como tantas otras.

En la VI y en medio de una verdadera cosmogonía el poeta nos presenta de repente el amor sobrehumano de Pasífae por el toro blanco: *et fortunatam si numquam armenta fuissent/Pasiphaen* (45-6). A este amor ya se ha hecho referencia al enumerar los asuntos que Dédalo grababa en las puertas de bronce del templo de Apolo en Cumas (VI 24-26: *hic crudelis amor tauri...Minotaurus inest, Veneris monumenta nefandae*), y en el dolor de la esposa de Minos Virgilio anticipa una fórmula que volverá a emplear de forma muy parecida en el libro de Didó (657-8), ahora puesta en boca de la misma protagonista: «Feliz, ay, demasiado feliz, sólo con que las quillas/ dardánias no hubiesen tocado jamás nuestras costas».

El poeta la compadece (47): «Ay virgen desgraciada, ¿qué locura te ha entrado?», reutilizando la fórmula ya ensayada en la égloga de Coridón (II 69: «Ay, Coridón, Coridón, ¿qué locura te ha entrado?»), y vuelve a apiadarse de ella versos más abajo (52): «Ay virgen desgraciada».

Las prácticas mágicas (las *magicas artes* a las que finge recurrir la mismísima Didó en IV 480) valen también a veces para retener un amor. Este es el caso de la amada de Dafnis en la égloga VIII; esta mujer logra su objetivo, aunque desconfía y duda. Al oír ladrar al perro, Hílix, en efecto, se pregunta (108): *credimus? An qui amant ipsi sibi somnia fingunt?* Si el caso de la amada de Dafnis, contado por Alfesibeo, termina bien, lo contrario acontece en el relato de (*Musam*) de Damón. Este pastor narra la suerte desgraciada del amado de Nisa, quien le ha abandonado, por lo que la narración sirve de preludeo, incluso terminológicamente, dado que este enamorado amenaza con suicidarse, acto que lleva a cabo. Véanse, si no, las manifestaciones de uno y otra en sus correspondientes contextos.

Égloga VIII 43-5: «Ahora sé qué es el amor: en las duras rocas lo crían,/ ora el Tmaro, ora el Ródope o los apartados garamantes./ un niño que no es de nuestra raza ni de nuestra sangre.»

Eneida IV 366-7: «El horripilante Cáucaso te crió en las duras/ rocas, y te arrimaron sus ubres tigras de Hircania.»

Por cierto que, a propósito, de estos amores contrariados cabe preguntarse por qué con tanta frecuencia el amor se manifiesta en forma secreta, oculta o traicionera; por qué habitualmente interviene el dolo y la simulación. En efecto, vemos cómo Eneas actúa bastante vil y ruinmente, bajo cuerda. Por ejemplo, cuando afirma (IV 291-3) «que él va a probar entretanto, toda/ vez que la excelente Didó no lo sabe ni espera que se rompan unos amores tan grandes/ el acceso a ella». Se habla de *dolos* (296); *dissimulent* (291); *dissimulare* (305). Por si fuera poco, hay también intervención de los dioses con la intención de embrollarlo todo: Iarbas impulsa a Júpiter, quien envía a Mercurio (en dos ocasiones: 220 y 560-570; ya en el libro I 659-660, Venus ha enviado a Cupido bajo la apariencia de Ascanio «para que inflame a la apasionada reina y le meta en los huesos el fuego», ordenándole asimismo (688) «que le inspire un fuego oculto y la engañes con su veneno»: ¿cómo podría librarse de su pasión la desdichada Didó?). Por cierto que en la última de las dos ocasiones el dios miente descaradamente al dar su mensaje a Eneas, hablándole a) de peligros en torno a él (561); b) de que se mueva mientras puede hacerlo (565); c) de que el mar anda revuelta con los enemigos y reluce (566); d) de que hierven las costas en llaman (567). De modo que la conocida frase de claro contenido misógino (569-570): *uarium et mutabile semper/ femina*, se halla expresado en este contexto falso y miserable, y en boca del embustero de Mercurio, no del poeta en nombre propio.

«En cuanto a mí —declara el poeta en *G. II* 475-77— lo primero, que las Musas, dulces por encima de todo,/ y cuyos misterios porto, herido de un gran amor,/ me acepten». Es el amor del poeta, que en el libro III, verso 64, de estas mismas *Geórgicas*, ha aconsejado a los criadores de reses: *mitte in Venerem pecuaria primus*, y que en los versos 209-283, esto es, 75 versos, a lo largo del mismo libro, va a describir el amor en la naturaleza como una fuerza arrolladora que afecta a todos los seres animados, sin distinción de especies, incluido naturalmente el hombre. Dicha descripción se inicia con la pelea de dos toros por la misma novilla (*pascitur in magna Sila formosa iuuenca*: 219), la hembra de la que hay que apartar a los toros, puesto que «la hembra consume poco a poco sus fuerzas y los abrasa con su presencia» (215-6). De modo que los toros traban combate con enorme empuje y el vencido, se aparta abochornado durante un tiempo en el cual repone sus fuerzas y se prepara para volver al combate con redoblados ímpetus y vengar su afrenta (*sparsa ad pugnam produdit harena*: 235). En efecto, «A tal punto todas las especies animales terrestres, así como el hombre/ y las especies marinas, los ganados y las aves variopintas,/ se despeñan en el fuego de la pasión: el amor es igual para todos (242-44).»

Es curioso además que en medio de la enumeración de las distintas especies, como ilustración de la pasión amorosa universal, en concreto entre seis antes (leona, osos, jabalí, tigre, caballos y cochino sabélico) y cinco después (lince, lobos, perros, ciervos y yeguas, *gravidae uento, mirabile dictu*: 275)) se enmarca, sin dar los nombres de los enamorados, la conocida fábula del amor entre Leandro y Heró. El primero atravesaba a nado todas las noches el Helesponto, entre Sesto y Abidos, en busca de su amor, la sacerdotisa Heró, quien le alumbraba con un faro para guiarlo entre las olas (258-263):

¿Qué decir del joven, en cuyos huesos el duro amor hace revolverse/ un gran fuego? En efecto, a través de la noche ciega nada tarde/en las aguas revueltas por las tormentas desencadenadas, y por encima de él la vasta/ puerta del cielo truena, y los mares, al batir contra las escolleras, devuelven/ el clamor. Y no pueden hacerle volver sus desgraciados padres,/ ni la muchacha que más tarde morirá de cruel muerte.

Está clara la intención del poeta al evitar sus nombres, ya que esta decisión responde al deseo de no interrumpir el impulso anónimo del Amor, de manera que el único protagonista sea la furia amorosa, que arrastra a todos en su corriente irrefrenable. El escenario de la naturaleza cuando se pelean los dos toros por la novilla; el símil del mar y el aparato eléctrico en la travesía del He-

lesponto subrayan la similitud. Esta despersonalización viene puesta de relieve en la presentación de las especies de los linceos y de los ciervos, idéntica a la presentación del joven Leandro: *quid iuuenis?* (258); *quid lynces* (264); *quid cerui* (265).

También en esta ocasión hallamos algunas fórmulas que ya han sido empleadas previamente y que lo serán más adelante. Nos referimos al verso 263: *nec moritura super crudeli funere uirgo*. La fórmula había sido ya utilizada en Égloga V 20: *extinctum...crudeli funere Daphnin*; y seguirá siéndolo en Eneida IV 308: *nec moritura crudeli funere*. Cf. también Geórgicas IV 458 *moritura puella* (Eurídice). Expresiones semejantes, referidas al futuro, hallamos también en Eneida: I 712 *praecipue infelix pesti deuota futurae*; IV 644 *pallida morte futura*; VIII 709 *pallentem morte futura*.

A su vez, la enamorada de Dafnis de la égloga V III condena al enamorado a un amor desmesurado, comparándolo con el de la novilla que ha perdido a su becerro (versos 85-89): *Talis amor Daphnin qualis cum fessa iuuen-cum/ per nemora atque altos quaerendo bucula lucos/ propter aquae riuum uiridi procumbit in ulua/ perdita, nec serae meminit decedere nocti, Italis amor teneat; nec sit mihi cura mederi*. Mientras, Coridón sufre su indecible pasión a pleno sol, buscando a la hora de la siesta, cuando más aprieta la canícula y Téstilis hace el gazpacho para los segadores a su querido Alexis, que le rechaza irremediabilmente. De ahí que en su desesperanza y soledad le recite cuánto puede ofrecerle: sus mil corderas en Sicilia, la leche que no le falta ni en invierno ni en verano; la posibilidad de agradar, a juzgar como se ha visto en el mar: «No temeré yo a Dafnis/ en un juicio tuyo, si la imagen no engaña» (26-27). Después, su ruego compungido: «Ay, basta con que te guste habitar conmigo los campos/poco refinados y las humildes chozas, y disparar a los ciervos» (28-9). Conocerían así al dios Pan, que toca el caramillo. Y por cierto dispone de una flauta de siete cañas, regalo de Dametas, así como dos corzos que cogió no sin peligro en un valle apartado y que guarda para él, pese a que se la está pidiendo Téstilis. «Ven acá, ay, hermoso muchacho: he aquí que las ninfas te/ traen lirios a canastillos llenos; la náyade refulgente te/ co-ge en ramilletes violetas pálidas y la cabeza de las amapolas,/ y les une el narciso y la flor del eneldo bienoliente». Yo te cogeré manzanas y ciruelas, laureles y arrayán, que unen sus perfumes. «Eres un rústico, Coridón, y Alexis no se preocupa de tus regalos» (56); «Ay desgraciado, ¿qué he querido para mí? Perdido, he metido/ en las flores el austro y jabalíes en las fuentes cristalinas» (58-9).

Entretanto, Galo «desfallecía de amor no correspondido» (Égloga X 10). Entre ambas églogas, la X y la II, hay más de una coincidencia y correspondencia que avalan, a mi juicio, la opinión de que la égloga II es la primera, así

como no hay duda acerca de la posición de la X, que es la última. Por ejemplo, en X 38-39 tenemos *fuscus Amyntas (et nigrae uiolae et uaccinia nigra)*; cf. II 18: *alba ligustra cadunt, uaccinia nigra leguntur*. Igualmente, el canto de Galo (X 31-69) evoca en muchas ocasiones a Coridón y su amor a las selvas: «Aquí hay fuentes heladas, aquí, prados blandos, Licóride,/ aquí, el bosque; aquí, me consumiría contigo de pura vejez» (42-3). Recuértese de la II (28-9): «Ay, baste con que te guste habitar conmigo los campos poco/ refinados y las humildes chabolas, y cazar a los ciervos». Por su parte, Galo afirma que le gustaría (53-4) «grabar en los árboles tiernos /mis amores: crecerán aquéllos, creceréis vosotros, mis amores».

De manera semejante, Galo sufre una ensoñación similar a la de Coridón (X 58-9; cf. asimismo G. III 22 ss.): *iam mihi per rupes uideor lucosque sonantis/ire*. Luego, se encima en ella hasta que advierte su error y vuelve en sí: *tamquam haec sit nostri medicina furoris/aut deus ille malis hominum mitescere discat* (60-1). La diferencia entre ambas églogas a este respecto es que ha habido un proceso de maduración en la manifestación del amor: frente al amor básicamente sensual de la II el amor atormentado de la X.

Pero es que ya el dios Pan se lo había revelado a Galo (X 28-30): *Amor non talia curat,/ nec lacrimis crudelis Amor nec gramina riuus/nec cytiso saturantur apes nec fronde capellae*, haciendo un parangón de la crueldad del amor. De ahí que el propio Galo termine resignándose (69): *omnia uincit Amor: et nos cedamus amori*.

Por otra parte, en su evocación del amor a Licóride, Galo vacila y unas veces la llama «dura» (47), y otras ruega por que la amada no sufra daño: *a te ne frigora laedant* (48); *a tibi ne teneras glacies secet aspera plantas* (49). De la misma manera, también Didó oscila en la manifestación de sus sentimientos, y, en ese vaivén del amor, lo mismo ruega y suplica (*tempus inane peto, requiem spatiumque furori*: Aen. IV 433), que maldice (381-7): *Spero equidem mediis, si quid pia numina possunt,/supplicia hausurum scopulis et nomine Dido/saepe uocaturum. Sequar atris ignibus absens.../omnibus umbra locis adero. Dabis improbe poenas,/audiam et haec Manes ueniet mihi fama sub imos*.

Lo que ocurre es que esas mismas dudas y vacilaciones están en el arranque de su propia pasión, cuando su hermana la convence (Didó, de hecho, trata de sacudirse el amor como la Sibila a Apolo) para que acepte la pasión por Eneas. El amor es fuego y veneno que penetra en venas, médula y huesos. El amor es una herida (IV 2: *uulnus alit uenis et caeco carpitur igni*; IV 67: *tacitum uiuit sub pectore uulnus*). Didó no halla reposo (66): *est mollis flamma*.

Por cierto que Virgilio se muestra ambiguo respecto a la pasión de la reina cartaginesa. Por un lado, la comprende y hace una crítica a la maledicencia de la gente, pero por otro lado permite sin piedad que circulen los bulos acer-

ca de su pasión, descalificando a la reina con términos como *furtium amorem* (171); *coniugium uocat, hoc praetexit nomine culpam* (172); *turpi cupidine captos* (194).

Conforme la acción camina hacia su desenlace y la situación empeora para ella (cf. 449, que describe la actitud de Eneas: *mens inmota manet, lacrimae uuluuntur inanes*), Didó sufre alucinaciones, como Penteo y Orestes (450 ss.): el agua se torna negra, el vino se convierte en sangre; desde el templo de mármol de su marido Siqueo cree oír una voz que la llama y un búho canta una canción fúnebre y termina con un gemido, alucinaciones que preparan y justifican el suicidio final. En una segunda fase de desesperación, odio y cólera, Didó se pregunta (595): *ubi sum? Quae mentem insania mutat?* Para exclamar a continuación (600-2): *non potui arreptum diuellere corpus et undis/spargere? Non socios, non ipsum absumere ferro/Ascanium patriisque epulandum ponere mensis?*, un claro eco de las fábulas de Progne y Tereo, por un lado, y de Tiestes, por otro.

Y todavía hallamos una tercera y última maldición, ahora teñida de cierto carácter político e histórico (625-629): *exoriare aliquis nostris ex ossis ultor/qui face Dardanios ferroque sequare colonos./nunc, olim, quocumque dabunt se tempore uires./Litora litoribus contraria, fluctibus undas/imprecor, arma armis: pugnent ipsique nepotesque!*

Decíamos más arriba que la atmósfera de las églogas es artificial e irreal, pero que el amor que salpica estas composiciones no lo es (hay un amor de infancia y de adolescencia, primero en églogas II y VIII, por ejemplo, y luego, un amor de madurez en la VIII y X). De todas formas no debemos olvidar que el trasfondo de las églogas no es empero el de una alegría artificial tampoco, sino que bajo la superficie de ellas late la brutalidad, la fatalidad, el odio. Así, p. ej., los desposeídos de las églogas I y IX; el odio de Dametas y Menalcas, por un lado, y de Coridón y Tirsis, por el otro (églogas III y VII); el temor a la guerra, la hipocresía de la IV; la tristeza de la V por la muerte de Dafnis; el suicidio de amor en la VIII; el drama amoroso de la X; la pasión desesperada y no correspondida de la II.

Lo que ocurre es que Virgilio es un enamorado que cree en los amores que describe. No sabemos si Pasífae estaba enamorada del toro; o si Títilo de Amarílida, Dametas, de Galatea, pero el que realmente amaba (amaba también todos esos amores) es Virgilio. El poeta siente compasión por toda pasión amorosa. Primero, en las bucólicas, ha ido destilando el acíbar y la miel de su pasión en estos camafeos que incrusta en el escenario frío y artificial de las églogas. Para él el amor es siempre una enfermedad, una locura, un desvarío que, indefectiblemente, acaba mal. En el arranque de la pasión amorosa de Didó los dos términos (amor, y la desgracia que, como la *hybris* en la tragedia

griega, aquel acarrea) ya aparecen juntos (I 748-9: *noctem trahebat/infelix Dido longumque bibebat amorem*), de manera que a Didó en particular se la podía llamar la *infelix Dido*, por antonomasia, pues tantas veces la denomina el poeta de esta manera. Por otra parte, el término «locura» aparece, como hemos visto, con frecuencia: la *dementia* de Coridón, Pasífae, Galo, Didó, Orfeo (G. IV 488). Demente se vuelve Amata por amor a su hija y a Turno; y por amor se suceden los suicidios: el amante de Nisa (égloga VIII), la amenaza de suicidio de Coridón (É. II 7): *mori me denique cogis?*; el suicidio de Didó; la muerte a cuyo encuentro salió Corebo, el fiel enamorado de Casandra, el cual había acudido a la guerra de Troya *insano Cassandrae incensus amore* (En. II 343), y al que el poeta lo llama igualmente *infelix* (ibíd. 345); por amor va a morir también Turno, cuya lucha toda ha sido motivada por el amor (a Lavinia). Para el rey de los rútilos, en efecto, todo en la vida se reduce a esta mujer. Sólo que la historia de su amor queda desaprovechada en la obra, es una historia que se diluye en la guerra: el *Fatum* se opone al amor, tanto de Didó por Eneas como de Turno por Lavinia. Véase, en efecto: *illo quaeratur coniunx Lauinia campo* (XII 80). De él, de Turno, ha dicho previamente Virgilio (XII 70) *illum turbat amor figitque in uirgine uultus*. Virgen pudorosa, que enrojece al sentirse observada por su amante (XII 68-9): *aut mixta rubent ubi lilia multa/alba rosa, talis uirgo dabat ore colores*. Turno se rinde, y al hacer esto entrega a su enemigo lo que más ama (XII 937-8): *tua est Lauinia coniunx, / ulterius ne tende odiis*. De modo que, como diría el poeta, *il n' y a pas d'amour hereux*.

A decir verdad, Virgilio, como quien no quiere la cosa, expone en G. III 66-8 un programa que va a desarrollar cumplidamente en el resto de ese libro tercero así como en el cuarto de sus Geórgicas, versos que dicen: *optima quaeque dies miseris mortalibus aeu/ prima fugit: subeunt morbi tristisque senectus/ et labor, et durae rapit inclementia mortis*. Si a estos versos añadimos el de unas líneas más arriba (64), que dice: *mitte in Venerem pecuaria primus*, en clara conexión con los tres citados en primer lugar, hallamos que los puntos del programa que hay que desarrollar son tres: a) el amor (III 209-283), que ya hemos visto; b) la existencia de las enfermedades (*morbi*), y c) la presencia inexorable de la muerte (*mortis*), estos dos últimos puntos desarrollados respectivamente en III 440-447 (cf. 440: *morborum quoque te causas et signa docebo*) y IV 251-280 (251-2: *si uero, quoniam casus apibus quoque nostros/ uita tulit, tristi...*), esto es, 38 y 30 versos, que suman 68, y el de la muerte en III 478-566 (89 versos) en una tirada de versos (la peste de Nórico) que podemos calificar de «imperio de la muerte», en nítida responsión y réplica al imperio del amor descrito previamente (éste abarca 75 versos, el de la muerte, 89).

Pero es que además hallamos correspondencias terminológicas claras entre ambas descripciones: amor (III 242.4): *omne adeo genus in terris moni-*

numque ferarumque/ et genus aequoreum, pecudes pictaeque uolucres...; muerte (III 480): *genus omne neci pecudum dedit, omne ferarum;* amor (III 216): *femina, nec nemorum patitur meminisse nec herbae;* muerte (III 489-9): *labitur infelix studiorum atque inmemor herbae/ victor equus*

Pues bien, en la leyenda de Orfeo y Eurídice, integrada como *epilio* en el libro cuarto de las Geórgicas, hallamos una a manera de síntesis de ambos imperios, el imperio del amor y el imperio de la muerte (IV 454-527; a saber, 74 versos, extensión, por cierto, similar a la del imperio del amor, que abarcaba 75 versos). En los versos 471-480 se halla la descripción del más allá, la cual subraya la falta de compasión del rey del mundo subterráneo (otra manera de expresar el poeta su propia compasión). Orfeo, en efecto, *adiit regemque tremendum/ nesciaque humanis precibus mansuescere corda* (469-470); y cuando Orfeo vuelve la vista atrás, afirma el poeta (488-9): *subita...dementia cepit amantem,/ ignoscenda quidem, scirent si ignoscere Manes*. De este modo, resulta que la leyenda de Orfeo y Eurídice, más que una historia de amor (que lo es, naturalmente: Orfeo llora a Eurídice siete meses a las orillas del Estrimón, como la golondrina llora a sus polluelos —*miserabile carmen*—; *solans aegrum testudine amorem/ te, dulcis coniunx, te .../...canebat* (464-6); su cabeza, desgajada del cuerpo, mientras desciende dando vueltas por el río, continúa invocando a Eurídice —523-7—), es una elegía y llanto por la Muerte, esto es, por la existencia de la Muerte: después de todo, la leyenda ha sido traída aquí a causa de la muerte de las abejas de Aristeo, siendo la finalidad última vencer la muerte con la muerte (Aristeo ha de sacrificar cuatro toros y cuatro novillas y esperar a que de sus cadáveres salgan las nuevas abejas, como así sucederá: 538 ss.), en lo que se nos antoja un evidente remedio homeopático contra la muerte.

Pero es que, además, en la larga descripción del poder destructor de la muerte, el punto culminante lo constituye el pasaje de la muerte del toro uncido (III 515-530; 16 versos) que comienza con estas palabras: *ecce autem duro fumans sub uomere taurus* (515), pasaje que viene detrás de los versos que describen la muerte del caballo (498-514; 17 versos). El patetismo de la descripción de su muerte (la de la muerte del caballo es más dramática léxicamente) está motivado porque tiene en cuenta al labrador, así como la reacción del otro toro, y especialmente por la confirmación de que el toro súbitamente fallecido llevaba una vida sana. Ahora bien, esto no es sino la protesta de Virgilio ante la existencia de la Muerte. Pues el toro sobreviviente, en efecto, pierde el apetito, no quiere comer ni beber, se le aflojan los ijares, sus ojos se extravían, se le hunde la cerviz. Ante semejantes efectos, el poeta expresa una protesta cósmica, que es sin duda el objetivo por él buscado al describir la muerte del animal: ¿De qué les sirve a estas reses la labor que han realizado en la tierra, cuan-

do, por lo demás, no beben vino ni hacen comidas opíparas, sino que se abrevan en fuentes y ríos y comen hierbas y hojas, y la preocupación no interrumpe sus sueños?

Sed fugit interea, fugit irreparabile tempus/singula dum capti circumspicimur amore (III 284-5). El amor del poeta otra vez, atrapado entre ese amor, la muerte y el tiempo. Y ya Didó hace sus últimas manifestaciones de mortal: *dulces exuivae* (651) dice, al contemplar las ropas del héroe troyano en lo alto de la pira, agregando un breve testamento político, resumen de su vida de reina cartaginesa. «Recibid esta alma mía y libradme de estas preocupaciones» (652). Ana recoge a Didó moribunda; la reina ha tratado por tres veces de levantarse sobre su lecho de muerte: *oculisque errantibus alto/ quaesivit caelo lucem ingemuitque reperta* (691-2).

Hay en el más allá unas llanuras llamadas *Lugentes Campi* (VI 441), así como una «selva de los arrayanes» (ibíd. 443-4), siendo esta planta, como es sabido, la atribuida a la diosa del amor, Venus. Pues bien, «la fenicia Didó, con su herida reciente/ deambulaba por una selva grande» (ibíd. 450). Cuando el héroe troyano estuvo cerca de ella y la hubo reconocido, «derramó lágrimas y le habló con dulce amor» (455): «Desgraciada Didó, ¿así que fue verdad la noticia que/ me llegó de que habías muerto y sufrido a hierro el destino final?/ ¿Yo fui la causa de tu desaparición?» (456-8). «Contra mi voluntad, reina, partí de tus costas» (460; cf. IV 361: «Busco a Italia en contra de mi deseos»). «No hubiera podido creer/ que con mi marcha te deparase este dolor tan inmenso» (VI 463-4). «¿De quién huyes?» (466; claro eco, sin duda buscado, de la pregunta que Didó le había hecho a Eneas en vida (IV 314): «¿Huyes de mí?»; y que, como hemos visto a propósito de otras «fórmulas», ya había ensayado el autor en sus primeras creaciones (*É.* II 60) cuando Coridón pregunta asombrado a Alexis: «Ay, loco, ¿de quién huyes?»)

Ahora Didó no contesta a Eneas, sino que se queda mirando fijamente al suelo, apartada, oyendo aparentemente las palabras que el héroe le dirige, pero sin mostrar emoción alguna (*dura silex...aut Marpesia cautes*: 471). Luego, tras el opresivo silencio, huye claramente enemiga al interior de la selva.

Ésta es sin duda una de las escenas más tristes de la literatura amorosa de todos los tiempos. ¿Qué tristeza es ésta y por qué se provoca semejante tristeza límite? Obviamente, porque se trata de una tristeza por la enamorada así como de una tristeza por nosotros mismos. Es la tristeza (tristeza y desesperanza), en una escena localizada en el más allá (el infierno), que simboliza la muerte del amor, pues mientras el amor vive hay reproches y súplicas, amenazas, mas cuando el amor muere, sólo queda el silencio.

Saepibus in nostris paruum te roscida mala/ (dux ego uester eram) uidi cum matre legentem./ Alter ab undecimo tum me iam acceperat annus./ iam

fragilis poteram a terra contingere ramos:/ ut uidi, ut perii, ut me malus abstulit error! (É. VIII 37-41): «En mi jardín te vi de pequeña cogiendo con tu madre/ manzanas llenas de rocío. Yo era vuestro guía./ Ya había pasado de los once, casi doce años tenía,/ ya podía tocar desde el suelo las frágiles ramas:/ ¡verte y morir! ¡Qué mal extravió me arrebató!»