

SOBRE VIRG., *BUC.* 4.18-25, *PVER NASCENS*,
Y LA TRADICIÓN DE LA ÉCFRASIS EN ROMA¹

*Karolo Galinsky, magistro, amico,
commilitoni, imo e pectore dicatum*

JOAN GÓMEZ PALLARÈS
U.A. Barcelona

The aim of this paper is to apply, as a way of interpretation of Virgil's Fourth Bucolic, verses 18-25, the idea that one of his "inspiration" sources could have been the visual and iconic universe in which the poet flourished. Taking into account the argumentation about different types of *ekphraseis*, we try to define what we call "implicit *ekphrasis*", that is, a kind of *ekphrasis* not produced by isolated artistic objects, but another one based on concepts, in order to apply it to our verses's commentary. The results could allow us to say that the icons which, at Rome, symbolized *aeternitas*, *aurea aetas*, *felicitas temporum*, *tempora anni*, etc., permit the poet (among other inspiration sources) to build his message of a better time through the *puer nascens*'s metaphor.

At tibi prima, puer, nullo munuscula cultu
errantis hederas passim cum baccare tellus
mixtaque ridenti colocasia fundet acantho.
Ipsae lacte domum referent distenta capellae
ubera, nec magnos metuent armenta leones;

¹ Este trabajo ha podido realizarse gracias a una PB 96-1188 de la DGICYT del Ministerio de Educación y Cultura y a una 1999SGR00121 de la Generalitat de Catalunya. Queremos agradecer las facilidades que nos ha prestado el Departamento de Filología Latina de la UCM y la Biblioteca de Filología Clásica de la misma universidad, en cuyas instalaciones se escribió parte de este trabajo. Los Profesores Michael von Albrecht, de la Universidad de Heidelberg; José Martínez Gázquez, de la UAB; José Carlos Fernández Corte, de la Universidad de Salamanca y Concepción Fernández Martínez, de la Universidad de Sevilla han leído versiones anteriores de estas páginas y han mejorado notablemente su contenido. Cualquier error, del tipo que sea, que sigan conteniendo es responsabilidad exclusiva del autor.

ipsa tibi blandos fundent cunabula flores.
 occidet et serpens, et fallax herba ueneni
 occidet; Assyrium uulgo nascetur amomum.²

1. Introducción

Llama poderosamente la atención el hecho de que algunos de los más importantes especialistas en Virgilio y en sus *Bucólicas* afirmen con cierta contundencia que la imagen del *puer nascens* en *Buc.* 4, como metáfora de la *aurea aetas* que el poeta desea adivinar en el futuro de Roma, no tiene precedentes anteriores al mantuano (dando de paso a entender, o afirmando, que la imagen, la metáfora, nace con él)³. Así, entre los principales, Coleiro 1979, p. 235⁴, o Clausen 1994, p. 121⁵. No hace falta decir que nos consideramos incapaces de conocer y leer cuanto se haya podido escribir a lo largo de los siglos sobre esta *Buc.* en particular, con toda probabilidad, la “estrella” más rutilante del universo pastoril virgiliano, no tanto por su belleza intrínseca (que también) o por el interés de los hechos alrededor de su contemporaneidad, cuanto por las constantes “adopciones interpretativas” que la calculada ambigüedad del poeta le han otorgado hasta el siglo XX⁶. A pesar de esta nuestra manifiesta incapacidad, nos acogemos a la benevolencia del lector y proponemos en estas páginas una hipótesis de interpretación que no sabemos si es o no nueva en la crítica virgiliana; sí sabemos que en toda la bibliografía por nosotros conocida, no aparece ni es recogida, tal y como la formulamos aquí⁷.

² Texto en edición de R. A. B. Mynors, *P. Vergili Maronis Opera*, Oxford, 1977.

³ En este trabajo no vamos a analizar y discutir la fuerza e influencia que tal imagen, utilizada por Virg., ha tenido con posterioridad a él, aunque en cualquier caso, nos parecen evidentes a la vista del material literario e icónico que hoy conocemos y de su cronología.

⁴ «The picture of the child growing up side by side the Golden Age as it unfolds itself by stages, is not to be found in any of the classical or Egyptian sources we know of: it is Vergil's own» (con una nota bibliográfica de estudios anteriores al suyo, que comparten su afirmación).

⁵ «Two surprising innovations are involved in Virgil's vision of the Golden Age ... the restoration (i.e. of the Golden Age) coincides with the birth of a child. Ever so slightly V. labours the coincidence: with the birth of the child ... is born ... a new order of time ... the Ancients conceived of no such a prodigious birth or rebirth».

⁶ Cf. Kraus 1980, en general, pero sobre todo sus pp. 604-5, «die Zahl der Abhandlungen und Bücher, die dieses Gedicht behandeln, ist unendlich», además de la selección y comentario bibliográficos contenidos en Perutelli 1995, pp. 60-2, y en Martindale 1997.

⁷ Cf., con todo, aquello que comenta el maestro Timpanaro 1994, p. IX, cuando habla de

Nuestro punto de partida aquí, que aplicamos sistemáticamente en nuestras lecturas, aunque sus resultados no salgan siempre a la luz pública, parte de lo que J. C. Fernández Corte llamó⁸ “neoculturalismo,” esto es, el conocimiento, valoración y análisis del entorno material y cultural que puede haber influido a un autor en el momento de la escritura de su obra. En los últimos años se ha valorado en especial el peso de la intertextualidad como elemento clave del análisis literario⁹, mientras que nosotros intentamos encontrar un equilibrio entre la influencia de las lecturas de los autores (poetas en nuestro caso) y el entorno material que les rodea y, también, influye en el momento de la creación. De hecho con la formulación, arriba apuntada, de “el texto en su contexto, de una forma íntegra” no inventamos nada nuevo¹⁰, tan sólo intentamos (con la modestia de nuestros medios y capacidad) volver a aquello que ya formulara U. v. Wilamowitz-Möllendorff¹¹, cuando afirmaba que «la

la defensa de una *emendatio* – tómesese aquí por “hipótesis de lectura”: «il filologo che abbia escogitato un’emendazione ... e abbia constatato dopo una paziente e doverosa ricerca che quei contributi non si trovano in edizioni e in studi recenti e tuttora autorevoli, ha il diritto di proporli cautamente come suoi. Dico cautamente perche il nostro studioso non deve stupirsi se viene poi a sapere che ha avuto un ‘precursore’, un filologo di età umanistica, ma spesso anche uno più recente: è incredibile quanti contributi ottimi ... cadano in oblio». Cf. también la reflexión que nos mandaba Tom Habinek, en carta electrónica en febrero de 1999, cuando decía que «surely our works consists not just of advancing knowledge through the addition of discrete pieces of information, but also of developing and promulgating coherent interpretations, which naturally will overlap with specific points made by other scholars. Moreover, I tend to view scholarly truth in the archaic Greek sense of *aletheia*: the opposite of truth is not falsehood, but forgetfulness». El último y muy importante libro de Thomas N. Habinek, *The Politics of Latin Literature. Writing, Identity and Empire in Ancient Rome*, Princeton, 1998, comparte nuestro punto de vista fundamental a la hora de afrontar la lectura de un texto antiguo: “el texto en su contexto, de una forma íntegra”.

⁸ En su ponencia de Literatura Latina en el último congreso nacional de la Sociedad Española de Estudios Clásicos (Alcalá de Henares, Madrid, septiembre de 1999), que llevó por título «Los Clásicos latinos: estética y política» y que hemos podido leer antes de su publicación gracias a la generosidad del autor, a quien manifestamos aquí nuestro agradecimiento.

⁹ El último estado de la cuestión, que nosotros conocemos, sobre el tema puede verse en S. Hinds - D. Fowler (edd.), *Memoria, arte allusiva, intertestualità*, volumen monográfico completo de *MD* 39, 1997. Resulta especialmente interesante, dentro de él, el artículo de D.Fowler, «On the Shoulders of Giants: Intertextuality and Classical Studies», pp.13-34.

¹⁰ Para un desarrollo de nuestra visión de este tipo de análisis, v. nuestro artículo «El Mundo de la Filología Clásica», en J. Gómez Pallarès - J.J. Caerols Pérez (edd.), *Antiqua Tempora (Reflexiones sobre las Ciencias de la Antigüedad en España)*, Madrid, 1991, pp.1-22.

¹¹ En su *Geschichte der klassischen Philologie*, que leemos en su traducción italiana,

filologia che tuttora si definisce classica ... è determinata dal suo oggetto: la civiltà greco-romana nella sua essenza e in tutte le espressioni della sua vita. Questa civiltà è un'unità...L'esistenza di discipline distinte ... è giustificata soltanto dai limiti delle capacità umane e non deve soffocare ... la coscienza dell'insieme». Esta visión, por citar al más reciente formulador de la idea por nosotros conocido, la defiende D. West con su habitual ardor¹² cuando dice que «if we approach poems with a theory in mind, we shall see what we expect to see ... the target is to understand the texts as they were understood by contemporary readers». Con anterioridad, ya lo hemos intentado, mostrando cómo el estudio de la civilización epigráfica, en su imbricación e interrelación con los textos de su entorno, puede ser significativo y productivo para comentar no pocos pasajes¹³.

Con estas páginas iniciamos un nuevo (¡para nosotros!) camino, que está encontrando no pocos cultivadores en los “últimos” años: entre otros, además de los ya citados trabajos de Heffernan 1993, Galinsky 1996 (aunque no lo confiese demasiado abiertamente, siempre está atento a esa posibilidad en sus análisis), MacKay 1998 y Putnam 1998¹⁴, hay que tener en cuenta (sin orden de prelación de ningún tipo: se trata tan sólo de un apunte bibliográfico de nuestra base documental) a G. Williams¹⁵, J. Hollander¹⁶, R. Sten-

Storia della Filologia Classica, Turín, 1967 (= Leipzig, 1927), p. 19.

¹² En *Horace Odes II, Vatis amici. Text, Translation and Commentary*, Oxford, 1998, p. V.

¹³ V., por ejemplo, «Otros ecos en la Eneida de Virgilio: la ‘evidencia’ de los *Carmina Latina Epigraphica*», *Helmantica* 44, 1993, pp. 267-80; «Poetas latinos como ‘escritores’ de *Carmina Latina Epigraphica*», *CFC.Lat.* n.s. 2, 1992, pp. 201-30; «Aspectos epigráficos de la poesía latina», *Epigraphica* 55, 1996, pp. 129-58; «Horacio y la *Musa Epigraphica*», *Euphrosyne* 22, 1994, pp. 63-80; «*Ovidius Epigraphicus: Tristia* lib. 1, con *excursus* a 3,3 y 4,10», en W.Schubert (ed.), *Ovid. Werk und Wirkung. Festgabe für Michael von Albrecht zum 65. Geburtstag*, Frankfurt am Main, 1998, pp. 755-73 y (en colaboración con C. Fernández Martínez), «Voces de mujer en las poesías épica y epigráfica en Roma», en *Veleia*, 16, 1999, pp.259-283.

¹⁴ V. también de este autor, «Dido's Murals and Virgilian Ekphrasis», *HSCPh* 98, 1998, pp. 243-75.

¹⁵ El capítulo «Observation, Description, and Imagination», de su básico *Tradition and Originality in Roman Poetry*, Oxford, 1968, sobre todo pp. 634-81.

¹⁶ «The Poetics of Ekphrasis», *Word and Image* 4.1, 1988, pp. 209-19.

ning Edgcombe¹⁷, D. P. Fowler¹⁸, E. Simon¹⁹, G. Ravenna²⁰, A. Barchiesi²¹, U. Eigler²², A. Laird²³, A. Riemer Faber²⁴, E. C. Keuls²⁵, M. Smith²⁶, A. Sprague Becker²⁷ y M. Krieger²⁸. Este “nuevo” camino es el de la interrelación “texto poético - obra de arte” y, más en concreto, el análisis del universo visual que integran las obras de arte, como factor de influencia en los poetas objeto de comentario.

Esta “civilización visual” es un elemento más del entorno, del contexto del poeta, pero su ponderación adecuada en el comentario, en un momento (el actual) en que poseemos extraordinarias y relativamente nuevas herramientas de trabajo y repertorios del arte antiguo (LIMC *in primis*), se nos antoja como especialmente productivo. El camino más habitual que han utilizado el filólogo y el historiador del arte para acercar a ambos integrantes de ese mismo mundo, y para hacerles “dialogar”, es lo que conocemos como écfrasis²⁹. La écfrasis, con todo, es un camino ya suficientemente conocido

¹⁷ «A Typology of Ecphrases», *Classical and Modern Literature* 13, 1993, pp. 103-17.

¹⁸ «Narrate and Describe: The Problem of Ekphrasis», *JRS* 81, 1991, pp. 25-35.

¹⁹ «Der Schild des Achilleus», en G. Boehm - H. Pfotenhauer (edd.), *Beschreibung-Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, München, 1995, pp. 123-41. En el mismo volumen, también tienen que ser tenidos en cuenta los artículos de F. Graf, «Ekphrasis: die Entstehung der Gattung in der Antike», pp. 143-55, y de O. Schönberger, «Die ‘Bilder’ des Philostratos», pp. 157-75.

²⁰ «L’Ekphrasis poetica di opere d’arte in Latino», *Quaderni dell’Istituto di Filologia Latina. Padova* 3, 1974, pp. 1-52.

²¹ «Virgilian narrative: ekphrasis», en Martindale 1997, pp. 271-81.

²² «Augusteische Repräsentationskunst als Text? Zum Problem der Erzählbarkeit von bildender Kunst in augusteischer Dichtung am Beispiel des Schildes des Aeneas», *Gymnasium* 105, 1998, pp. 289-305.

²³ «*Vt figura poesis*: writing art and the art of writing», en J. Elsner (ed.), *Art and Text in Roman Culture*, Cambridge, 1996, pp. 75-103.

²⁴ *Ekphrasis in Hellenistic Poetry*, Diss. University of Toronto, 1992.

²⁵ *Painter and Poet in ancient Greece. Iconography and the Literary Arts*, Stuttgart-Leipzig, 1997.

²⁶ *Literary Realism and the Ekphrastic Tradition*, Pennsylvania, 1995.

²⁷ *The Shield of Achilles and the Poetics of Ekphrasis*, Londres, 1995.

²⁸ *Ekphrasis. The Illusion of Natural Sign*, Baltimore, 1992.

²⁹ Además de los trabajos citados en notas supra, entre los que se encuentran las obras de referencia básicas (¡para nosotros!) para este tema en el artículo de Don Fowler y los libros de Heffernan 1993 y Murray Krieger, pueden consultarse con gran utilidad, en primer lugar, el ya “clásico” (al menos entre los especialistas del tema) libro de P. Friedländer, *Johannes*

en su acepción tradicional, como para que planteemos aquí novedad alguna al respecto de su “aplicación” y hermenéutica para abrir nuevos “cerrojos” a las puertas de nuestros textos. En este caso, estamos hablando de la écfrasis explícita, aquella con la que el poeta juega de forma clara e identificable, aquella que viene precedida de fórmulas, de verbos técnicos, de preámbulos, que “anuncian” al lector la proximidad de la descripción de algún objeto artístico, aquella que Heffernan 1993 (p. 36) puede definir como «the verbal representation of visual representation»³⁰. Con este tipo de estrategia narrativa, el trabajo le viene al filólogo cuando quiere encontrar razones a la relación “objeto visual - trama poética”, pero no cuando quiere localizar e identificar objetos de arte, porque éstos son ya denotados por el propio poeta.

Tampoco en el caso concreto de Virgilio se dan novedades destacadas sobre los tipos de écfrasis ya definidos³¹, que son, o bien «descrizione diretta o semplice (presenta l’oggetto senza mediazioni)», o bien «indiretta (fa uso di formule introduttive)»³². O sobre el uso interpretativo que se puede hacer de las mismas: cf. Putnam 1998, como paradigma de la actitud del filólogo ante la écfrasis localizada de forma “canónica” y analizada en función de su imbricación en la trama poética³³.

von Gaza und Paulus Silentarius. Kunstbeschreibung justinianischer Zeit, Leipzig-Berlín, 1912. En segundo lugar, los artículos del *Reallexikon für Antike und Christentum*, «Ekphrasis», firmado por G. Downey, vol. IV, Stuttgart, 1959, cols. 922-44 (creemos que es mejor que la entrada de *RE*, en Suppl.Bd. VII, cols. 1118-9) y de *The Dictionary of Art*, «Ekphrasis», firmado por R. Webb, Ohio, 1996, pp. 128-31. Pueden también consultarse con provecho las entradas s.uu. *descriptio* y *ékphrasis*, de H. Lausberg, *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*, Madrid, 1975, vol. 3, pp. 63 y 273.

³⁰ O, p. 6, «The rhetorical technique of envoicing a silent object», que nos parece una definición especialmente afortunada, aunque no se pueda decir (sobre todo después de los trabajos de P. Zanker, no sólo Zanker 1992, y de Galinsky 1996) que las obras de arte no tengan su propio sistema de comunicación y que la palabra que les es “dada” por el poeta a través de la écfrasis, es un procedimiento más, pero no el primero ni principal, de su estrategia comunicativa (de la del artista plástico, queremos decir, y también en no pocas ocasiones del comendatario de la obra).

³¹ Cf. *EV*, «Ekphrasis», firmado por G. Ravenna, vol. 2, Roma, 1985, pp.183-85.

³² Cf. art. cit., p. 184a.

³³ Algunos de los “keylights” que podríamos destacar del trabajo de Putnam 1998, y que nosotros convertimos en divisas parciales de este trabajo nuestro, serían: p. IX, «ekphrasis, the topos of ‘speaking out’ in order to describe a person or animal or landscape or, most usually, a work of art, inevitably generates a pause in the narrative when art looks art and continues art». P. 2: «it will be my presumption that all of Virgil’s notional ekphrases are in consequential

¿Y qué tiene que ver la *Bucólica* 4 en todo esto, se preguntará el paciente lector? Pues tiene que ver que nuestra hipótesis de lectura e interpretación (muy en la línea de lo que defiende Putnam 1998, pp. 211 y 214), que nace de la perplejidad que nos produjeron las afirmaciones de Coleiro 1979 y Clausen 1994, antes citados, pasa por proponer como elemento siempre presente en el universo creador del poeta, a los “objetos visuales” de su entorno. Y pasa por considerar que estos objetos siempre están ahí y siempre pueden estar a punto de “entrar en acción”, sea de una manera explícita y declarada (tal y como se nos ha mostrado con abundancia en los últimos años), sea, como vamos a proponer aquí, de una forma implícita y, en consecuencia, más ambigua, de una forma no identificada positivamente y a través de fórmulas estereotipadas por el poeta.

Si no erramos en nuestro planteamiento de base, de la misma manera que el poeta no siempre identifica explícitamente a quien ha ejercido su influencia literaria sobre él (pero da pistas para que el lector “atento”, en su contemporaneidad al menos, se dé cuenta de sus “guiños”); de la misma manera que la civilización en general deja sentir su presencia inmanente en la obra (sin que el poeta vaya identificando a cada paso qué es qué); de esa misma manera, los componentes del universo visual del poeta, que ahora individualizamos en lo que se podría llamar “obra de arte” (representación visual), también están siempre presentes y pueden dejar sentir su influencia (su presencia, por tanto) en la obra, sea ésta reconocida por el autor (écfrasis explícita, tradicional), o no lo sea (la que aquí intentaremos mostrar, implícita, subyacente, aunque no inconsciente: ¿tiene el poeta sus motivos!). Por supuesto, el camino pasa por mostrar y demostrar esa presencia, y el final del mismo, por explicar su (o sus) por qué (por qué).

2. Breve estado de la cuestión

ways metaphors for the larger text which they embellish and that ... they have much to teach the reader about the poem as a whole». P. 10: «Virgilian ekphrases always occur at crucial moments of intersection in the text, even in the most literal level». P. 209: «Ekphrasis, in Virgil's hands, has much in common with simile ... both are types of metaphor ... to gain a new angle for the apprehension of its meaning ... Ekphrasis of works of art, in Virgil's hands, also more than not implies a multiplicity of interpretative perspectives». P. 211: «We might note also the relationship of Virgilian ekphrases to the contemporary world of Augustan Rome». P. 214: «We may attempt to apprehend both ekphrasis and poem with the eyes and ears of a Roman of the first century B.C. ... ekphrasis is a crucial figure in aiding us to interpret his art».

La asociación de ideas que utiliza Virg. en esta *Buc.* para “anunciar” la llegada de una *aurea aetas* se fundamenta, a nuestro entender y retomando el hilo inicial del trabajo, en las imágenes de un *puer nascens* que, a no dudarlo, son las que han provocado el auténtico alud de publicaciones sobre nuestra poesía. La calculada ambigüedad del poeta facilita las posibilidades de “identificación” de ese *puer* y a ella nos acogemos también nosotros para partir, en nuestro análisis, de dos presupuestos:

1. Esa ambigüedad tiene que proceder, no de una ceremonia de la confusión por parte del poeta, sino del hecho de que su imagen, su metáfora del “tiempo mejor” es múltiple y variada y no tiene, pues, un solo origen.
2. Sea cual sea la conclusión o conclusiones finales a que se pueda llegar, la metáfora tiene que cumplir la “ecuación” siguiente: la imagen del niño tiene que estar asociada, en su origen y desarrollo, a la/las imagen/imágenes de *aurea aetas* y del paso del tiempo en Roma, porque esos son, a nuestro entender, los temas fundamentales de la *Buc.* 4.

La literatura secundaria sobre el tema no se pone de acuerdo sobre la identificación: o bien no ofrece ningún dato preciso sobre ella³⁴, más allá de una obvia y genérica relación con las fuentes literarias para la edad de oro; o bien se aventura en un sinfín de posibilidades, ninguna de las cuales puede ser asumida con datos contrastables en la mano. Como comentábamos antes, ello, más que probablemente, responda a la propia voluntad del poeta de construir su poesía sobre símbolos y metáforas de los mismos, más que sobre certezas fácilmente rastreables por sus lectores, contemporáneos o no. Y aquí la metáfora gira alrededor del tiempo y de la sucesión de distintas etapas y el símbolo/símbolos, alrededor de la imagen de un *puer*. Como resume magistralmente Perutelli 1995³⁵, «taken together, these difficulties lead us in the end to see in the *puer* not a real child, but rather a metaphor for the birth

³⁴ Cf., entre otros, R. Coleman, *Vergil. Eclogues*, Cambridge, 1977, pp. 136-7; F. della Corte, *Le Bucoliche di Virgilio commentate e tradotte*, Génova, 1985, pp. 74-5, quien indica como posible fuente literaria, pero no para *puer nascens*, a Teocr., 1, 30; *Virgil. The Eclogues and Georgics. Edited with Introduction and Notes by R. D. Williams*, Nueva York, 1979, pp. 107-8; *Vergils Gedichte. Erster Band. Erklärt von Th. Ladewig, C. Schaper, und P. Denticke*, Dublin-Zürich, 1973¹⁰, pp.30-1; J. Conington - H. Nettleship, *The Works of Virgil with a Commentary*, vol. I, Londres, 1898, p. 58; *P. Virgilio Maronis Opera Omnia*, vol. I, *ex editione Heyniana*, Londini, 1819, p. 76.

³⁵ Especialmente, en pp. 60-1. V. también, en una línea inicial muy parecida, Brisson 1992, p.80.

of a new era»³⁶. Este es uno de nuestros dos presupuestos, que hace falta asumir para intentar mejorar nuestra comprensión de la *Buc.* 4: no hay una única identificación posible. Existe ahí un concepto para el que no conocemos (o no ha sido propuesto todavía) un único origen, que se metaforiza bajo los símbolos del *puer nascens* y demás elementos de los vv. 18-25, y que tiene su vía de explicación, y su base, en el paso del tiempo en la Antigüedad grecorromana y en el advenimiento de una *aurea aetas*.

Con todo, algunas de las aportaciones de la literatura secundaria anterior merecen ser, siquiera brevemente, comentadas porque pueden aportar elementos valiosos y a tener en cuenta.

En primer lugar, las afirmaciones, ya esbozadas, de Coleiro 1979 y Clausen 1994, en el sentido de que no hay precedentes, en el mundo antiguo anterior a Virg., para la imagen de un niño asociada al advenimiento de una nueva era y, por tanto, al paso del tiempo, puede que sean parcialmente ciertas, pero tan sólo si se las circunscribe al mundo de los referentes literarios³⁷. Quedaría todavía otro mundo de referentes por explorar, el visual-artístico, para el cual todos los conceptos relacionados con el paso del tiempo son de gran importancia en Roma.

En segundo lugar, y en relación con la vía que pretendemos introducir aquí, algunas otras afirmaciones de estudiosos anteriores, podrían ser también tenidas en cuenta:

Norden 1924, trabajo al que Clausen 1994, p.129, lanza una acusación tan grave como «the consistent aberration of a great scholar», hace una serie de propuestas por entero superadas en cuanto a sus conclusiones. Con todo, la búsqueda preconcebida de “su verdad” le hizo, a nuestro modesto entender, dar con dos elementos clave para comprender *Buc.* 4, elementos que no hay que menospreciar, como hizo Clausen 1994, sino, quizás, dirigir hacia el objetivo correcto: 1. Intentó relacionar el nacimiento del niño con las fiestas en honor a *Aion*, sin reparar en que, al margen de una identidad concreta, divina o humana, para *puer*,

³⁶ En este sentido, el otro *Companion* virgiliano, Martindale 1997, en especial en pp. 107-24, no aporta ningún dato que permita avanzar en este camino más allá de lo que ya ha propuesto Perutelli 1995.

³⁷ Clausen 1994, p.122, parece apuntar, aunque no lo afirme porque en realidad antes ha propuesto una identificación positiva del *puer* con el niño (al final, niña) que tuvieron Marco Antonio y Octavia, que el tal *puer* pudiera ser Hércules: la imagería que acompaña al niño en Virg., *Buc.* 4, al margen de la alusión genérica a la serpiente, poco tiene que ver con el hijo de Alcmena y Júpiter.

uno de los objetivos de Virg., sí era plantear la descripción de Αἰών, i.e. *aeternitas*³⁸, uno de los conceptos ligados al paso del tiempo de más honda tradición artística y, no menos, literaria, en el mundo grecorromano.

2. p. 45: «dem konkreteren Denken der Antike setzte sich das begrifflich Abstrakte leicht in eine Persönlichkeitsrealität um». Más o menos la misma conclusión de Perutelli 1995, que compartimos plenamente: alrededor de los conceptos ligados al paso del tiempo tiene que existir una simbología que permita al poeta concretar esa abstracción en la persona de un *puer nascens* (nadie en concreto, pues) y en los símbolos que le acompañan en *Buc. 4. Aion*, su imagen/imágenes, sus símbolos, puede ser una de las vías a través de las cuales concretar, en el imaginario visual de Virg., esa abstracción.

Así lo corroboraría también una referencia literaria que las rotundas afirmaciones de Coleiro 1979 y Clausen 1994 tampoco tuvieron adecuadamente en cuenta: el fragmento n.52 de Heráclito (cf. Norden 1924, p. 45) en que Αἰών es considerado χρόνον παῖς (como sucede también en Eur., *Heraclid.* 900) o, en palabras de Norden 1924, «(*Aion* ist) ein Knabe spielend, Brettsteine schiebend».

Jachmann 1952 desmonta concienzudamente la teoría de Norden 1924, pero, a fin de cuentas, ambos adolecen de lo mismo: buscan una identificación concreta para *puer* (digan lo que digan en sus preámbulos). Si para Norden 1924 ese ser tenía que ser de naturaleza divina y hundir sus raíces en el mundo oriental, para Jachmann 1952, en las antípodas sí, pero con la misma necesidad que Norden 1924, (p. 55) «ist der puer ein Wesen aus Fleisch und Blut, von menschlichen Mutter nach schlicht natürlich – beschwelicher Schwangerschaft ...» y en esa vía, como ha mostrado Perutelli 1995, es imposible entrar porque todas las identificaciones concretas propuestas son indemostrables.

Nisbet 1978 intenta aportar un punto de equilibrio entre los intérpretes orientalizantes de *Buc. 4* (Norden 1924 y seguidores) y los occidentalizantes (Jachmann 1952 y seguidores), aunque relaciona la mayor parte de símbolos que acompañan al *puer* con la tradición literaria occidental (Teócrito fundamentalmente). En cambio, en relación con el propio *puer* (p. 65) afirma que «the common source can ultimately be found in the near-Eastern worship of divine infants». En este sentido, y aunque no pueda probar que Virg. leyera lo que él considera fuente primaria para el pasaje de *Buc. 4*, ésto es Isaías 11.6-9, sí afirma que la “lectura” que de Isaías hicieron los Oráculos Sibilinos (3, 788 ss.) pudo haber influido en el mantuano, porque sí es evidente (tanto por *Buc. 4* como por *Aen. 6*) que nuestro poeta tiene una deuda importante con la literatura sibilina.

³⁸ Traducción y concepto debidos fundamentalmente, en Roma, a Cic.: cf. *OLD*, s.u. *aeternitas*.

Puede que, como tantas otras veces, Nisbet 1978 aporte también aquí un elemento clave para completar esta parcela del mosaico, porque el “background” literario para la *Buc.* 4, además de todos los referentes sobre *aurea aetas* desde Hes., tiene que contemplar también esas más que probables lecturas de libros sibilinos. Y en ellos se nos dice (3, 785-6) que σοι γὰρ ἔδωκεν / εὐφροσύνην αἰῶνος ὃς οὐρανὸν ἔκτισε καὶ γῆν. En este texto, pues, sibilino, hay no sólo referencias vagas y genéricas a decoración floral y animales, sino también a *Aion* y a la εὐφροσύνη αἰῶνος que proporciona el dios que ha parido cielo y tierra. Es posible que la respuesta a nuestra identificación se encuentre, tal y como muestra Nisbet 1978 para la “lucha” entre “Easterners” y “Westerners,” en un equilibrio entre lo que algunos referentes literarios pueden aportar (fundamentales los recogidos en Nisbet 1978) y lo que la cultura visual al alcance de Virg. tradujo (en símbolos) para “hablar,” artísticamente, de *aurea aetas* y del paso del tiempo. Coincidimos también plenamente con Nisbet 1978 cuando (p. 78, n. 144) reprocha «yet there is also much to criticise in the Westerner’s under-estimation of this supremely beautiful poem».

Coincide Kraus 1980 con uno de los planteamientos básicos que aquí usamos (p. 605): «Vergil hatte die Deutung offen gelassen (i.e. über das Kind und seine Identität!) und wie im Gedicht so auch als Mensch darüber geschwiegen», y (p. 637), «Vergil wollte – oder konnte – nicht sagen, wer mit dem Knaben gemeint war. Am Ende doch kein bestimmtes Kind». También es nuestra opinión que la identificación tenía que quedar abierta porque detrás de *puer* no hay ninguna persona concreta, sino el símbolo de un concepto abstracto, aunque con varios objetivos concretos.

Para finalizar este breve recorrido crítico, y para volver a aquello que afirmaban Coleiro 1979 y Clausen 1994, Kraus 1980, p. 617, comenta también que el contenido de nuestros versos «sind allgemeine Charakteristika des neuen Aeons, ohne Beziehung auf den Knaben».

3. Nuestra hipótesis

Vamos a intentar mostrar a continuación cómo, además de las referencias literarias ya citadas y ampliamente trabajadas en estudios anteriores, existe también un mundo de referentes en que *puer* se relaciona con el paso del tiempo; un mundo, que es el del universo visual y artístico grecorromano, en que los conceptos relacionados con el “tiempo” engloban y contienen todos aquellos símbolos que Virg. utiliza con finalidades muy parecidas en *Buc.* 4; un mundo, creemos, no tenido en cuenta para la interpretación de esta *Buc.* y al que hay que entrar a través de la *écfrasis*, entendida ésta tal y como la

planteamos al principio del trabajo y tal y como la define Heffernan 1993, p. 7, a partir de los trabajos de Hollander (cf. nota 16): «the representation of an imaginary work of art». Hablamos, pues, de écfrasis implícita, de “notional ekphrasis,” de aquella écfrasis que no responde a la descripción de una obra de arte única e identificable, sino de la que integra a las obras de arte (una o varias, reales o imaginadas a través de aquello que el poeta pudo ir viendo en distintos momentos) dentro de la narración poética, sin cortes ni pausas³⁹, de la écfrasis que Virg. pudo haber utilizado aquí, no para hablar de las obras de arte en concreto, sino para construir una imagen, para metaforizar su idea de *aurea aetas* y del paso del tiempo. Estamos hablando, pues, de la construcción de un concepto literario gracias, entre otros elementos, a la ayuda de los símbolos icónicos que el poeta conoce bien y que, aquí en *Buc.* 4, traduce (convierte) en palabras sin hablar explícitamente de sus fuentes. Estamos hablando de la descripción “visual” de un concepto a través de la “inspiración” que proporciona al poeta el imaginario visual que conoce, que está compuesto de varias individualidades y de distintos conceptos artísticos.

Para conseguir este objetivo, vamos, en primer lugar, a individualizar los elementos virgilianos en este pasaje, susceptibles de formar parte de alguna iconografía y, en segundo lugar, vamos a repasar (siguiendo nuestra segunda premisa, apuntada más arriba), iconográficamente hablando, todos los conceptos grecorromanos relacionados con el paso del tiempo: no olvidemos que estamos hablando de *puer nascens* y de todos los símbolos con que Virg. acompaña la imagen, como metáfora de *aurea aetas* y del paso del tiempo.

Los elementos hipotéticamente icónicos en los vv. 18-25 son, a nuestro entender:

1. puer (v. 18).
2. Prima tellus cum baccare munuscula + hederas errantis + mixta colocasia + ridenti acanto (vv. 18-20).
3. Capellae ... ubera distenta lacte (vv. 21-22).
4. Armenta nec metuent magnos leones (v. 22).
5. Ipsa cunabula⁴⁰ fundent blandos flores (v. 23).

³⁹ Heffernan 1993, p. 36: «the work of art has entered so deeply into the rhythm and texture of the narrative – has been so fully converted from the fixity of its poses to the dynamism of its kinetic effect – that it ceases to be interruptive, or even antithetical to the poetic word».

⁴⁰ A no olvidar tampoco la relación de esta palabra en latín con el mundo de los niños y

6. *Serpens ... fallax herba ueneni* (vv. 24-25).

7. *Nascetur Assyrium amomum* (v. 25).

En síntesis, para transmitir al lector su concepto (¡con sus símbolos!) sobre el paso del tiempo y su deseo de advenimiento de una época nueva y mejor que las anteriores, Virg. utiliza la imagen de un niño, la “decoración” floral espontánea, abigarrada y “exótica,” que es de carácter positivo pero también puede serlo negativo, rebaños de ovejas y cabras que conviven con fieras salvajes, y la serpiente.

Ya lo han destacado comentaristas anteriores, pero tampoco queremos olvidar aquí (¡en casa de herrero, cuchillo de palo!)⁴¹ que para enfatizar el carácter cronográfico y, casi, hemerológico de su mensaje y de sus símbolos, Virg. no duda en utilizar en *Buc.* 4 varios términos técnicos (antes y después de los vv. 18 a 25) relacionados con el cálculo del tiempo en Roma: v. 4, *aetas*; 5, *magnus ... saeculorum ... ordo*; 12, *magni ... menses*; 61, *decem ... menses*⁴².

Todo ello, pues, nos sitúa en la mejor posición posible para intentar indagar, en la línea que proponemos aquí, qué conceptos del mundo visual, convertidos en objetos de arte, relacionados con el paso del tiempo, podrían haber servido de fuente de inspiración al poeta (junto con otros elementos literarios, ya subrayados en estudios anteriores), en el momento de concretar su deseo del advenimiento de un tiempo mejor. Vamos a intentar enfatizar de qué objetos visuales se trata y bajo qué interpretaciones los especialistas explican su presencia, para intentar, al final del artículo, recoger conclusiones no sólo sobre cómo y gracias a qué objetos (apartado siguiente) basa Virg. su

de la infancia: cf. *incunabula* < *in-* + *cunabula*, *OLD*, *s.u.*, «b. this apparatus regarded as the symbol of infancy, one's earliest years», y los textos allí aducidos (Cic., *S.Rosc.* 153; *Fin.* 5, 55; etc.).

⁴¹ Cf. nuestro último libro *Studia Chronologica. Estudios sobre manuscritos latinos de cómputo en la Edad Media*, Madrid, 1999, y lo mucho que hemos trabajado en los textos de cómputo. De hecho estamos ahora preparando una nueva edición crítica para el *Corpus Christianorum* (Brépol, Turnhout), que llevará por título *Opera de Computo ante Bedam Scripta*.

⁴² Clausen 1994, p.144, parece aludir a que estos diez meses son lunares («a normal pregnancy of ten (sidereal) months»), pero no hace ni tan siquiera falta suponer eso, porque el sistema de cálculo romano es inclusivo y cuando se habla de un embarazo de 10 meses se está aludiendo a un cálculo del 0 al 9, que incluye (y de ahí la discrepancia nuestra respecto del “sidereal”) nueve lunas, no diez: cf. *Ov., Met.* X 295-7, ... *adest dea, iamque coactis / cornibus in plenum nouiens lunaribus orbem / illa Paphon genuit...*

écfrasis nocional implícita de *aurea aetas* = *puer*, sino también sobre por qué y para qué utiliza esos iconos (apartado final, de conclusiones).

4. *El cuerpo de la “evidencia”*

Hemos basado esta parte de nuestro trabajo en una búsqueda en *LIMC* de los conceptos más fácilmente y claramente relacionables con el paso del tiempo:

1. Aeternitas.
2. Horae.
3. Kairoi / tempora anni.
4. Aion.

No queremos dejar de hacer una observación, casi un reparo a nuestro propio trabajo: intentamos aquí marcar una tendencia, una manera de “leer” un texto, pero lo hacemos basándonos en un material (el artístico) frágil por naturaleza, fragmentario por conservación y que, con frecuencia, juega malas pasadas en relación con su datación. No siempre podremos afirmar que tal o cual obra es anterior o contemporánea a *Buc. 4*; ni tan siquiera dejaremos, en no pocas ocasiones, de citar obras posteriores. No vea en ésto el lector una contradicción en nuestro *modus operandi*, sino tan sólo la voluntad de acumular indicios que apunten hacia la consolidación de nuestra hipótesis de trabajo, pero no, y al 100%, a su probación: si conserváramos todo (y “todo” quiere decir “todo”) el material artístico producido antes y en tiempos de Virgilio, podríamos aspirar (de hecho, deberíamos) a ello. No siendo así, conviene ser más prudentes y proponer tan sólo lo que podríamos considerar “datos para una nueva explicación”.

4.1. *LIMC*, s.u. *aeternitas*, vol. I.1, n. 72 (artículo firmado por G. Guido Belloni): se trata del llamado “mosaico cosmogónico de Mérida”⁴³, que presenta la figura de un joven con el letrero *AET(ernitas)*, identificándolo. La pieza puede fecharse en el siglo II d.C., pero interesa al menos ahora remarcar la unión que se opera en el mundo antiguo (y que aquí se puede observar) entre el concepto de *aeternitas* y el ejercicio del mando: el joven está en el centro del pavimento, es decir, en el centro del universo y todo (el cielo y el mar y cuanto se mueve por ellos) se somete a él. La importancia, aquí, del

⁴³ Cf. *LIMC*, vol.I.1, s.v. *Aion*, n.12, con una información mucho más completa, y también J. Gómez Pallarès, *Edición y comentario de las inscripciones sobre mosaico de Hispania. Inscripciones no cristianas*, Roma, 1997, s.n. BA 3, pp.58-62 y láminas 12-13.

mosaico de Mérida radica en el hecho de que ese mensaje, tan asumido en la antigüedad, es asociado a la figura de un joven.

4.2. *LIMC*, s.u. *horae*, vol. V.1. Interesa remarcar, en primer lugar, que, aunque las *Horae* casi siempre se identifican con figuras femeninas, cuando acaban estabilizando su número en cuatro (cf. p. 511), se confunden rápidamente con las estaciones del año, con lo que pasan a simbolizar también, en Roma, “el paso del tiempo”. En este sentido, es importante el comentario del autor del lema de *LIMC*, L. Abad Casal, porque conecta a las *Horae* (a través de *Ov.*, *Fast.* I 125 y V 199-213) con otras divinidades romanas tradicionalmente consideradas como asistentes de Jano y Flora, y con una función “temporal” entre los Romanos. Es así que las *Horae* = *tempora anni*, representan el ciclo del nacimiento y la muerte en la naturaleza y de todo lo que ésta contiene, y este ciclo, que *Ov.* describe, es el mismo en que Virg. inserta su *Buc.* 4 y al momento en que el poeta vive, en el sentido de que después de una época (del signo que sea) llega otra, y que a una mala época sucede otra mejor u otra peor y que, en cualquier caso, la cadena y sucesión de épocas en la línea del tiempo está hecha de constantes nacimientos y muertes.

En esta línea, los atributos icónicos de las *Horae* son siempre florales, así como los de las estaciones del año y, por ejemplo, en el mismo pavimento emeritense citado, aparecen bajo la figura joven de *Aeternitas*, dos figuras de *Horae*, identificadas (con letreros) como *Autumnus* y como *Aestas* (una mujer acompañada de un niño que parece llevar espigas en la mano). Ambas figuras se acercan a *Aeternitas* en actitud de sometimiento⁴⁴.

4.3. Siguiendo con este análisis, en *LIMC*, vol. V.1, s.u. *Kairoi / tempora anni* (artículo firmado también por L. Abad Casal), p. 892, se indica cómo «in der späten Kaiserzeit setzt sich der Kaiser in enge Beziehung zu den Jahreszeiten, als Folge seiner Gleichsetzung mit den Göttern, die ihnen Einfluss auf diese ausüben». Y más adelante, «Die Thronbesteigung eines neuen Kaisers wird wie ein neues Jahr gefeiert, das *Felicitas temporum* vermehrt, wie eine Erneuerung der Zeit, was, unter anderen Symbolen, durch den Ablauf der Jahreszeiten einen treffenden Ausdruck findet». Afirmaciones éstas, basadas en todo el material atribuible a las “estaciones del año,” que se nos antojan claves para explicar la relación entre la eternidad, el paso del

⁴⁴ V. *infra* nota 47.

tiempo y las estaciones (todo ello con sus iconografías pertinentes), por una parte, y el ejercicio de un nuevo poder político y el deseo de la máxima estabilidad para él, por la otra. A nuestro entender, y gracias a la clave que proporcionaría aquí el mundo de los símbolos, todo ello podría haber confluído en la *Buc. 4* y podría haber servido a Virg. para expresar el deseo de un nuevo poder político para Roma, estable y duradero⁴⁵, que estaría representado y simbolizado por los mismos iconos que él y sus conciudadanos encontraban por doquier y podían relacionar para “hablar” de los mismos asuntos.

En este sentido, *LIMC*, vol. V 1, n. 38 (vol. V 2, p. 579, para la ilustración) presenta la famosa *Gemma Augusta*, uno de los símbolos más importantes, conservados, de la iconografía política en tiempos de Augusto, fechable entre el 10 y el 20 d.C.⁴⁶ Ésta muestra a Augusto coronado, sentado en el trono con Roma y, a su izquierda, sentada también y mirándole con admiración, *Tellus*, con representación de todo lo que produce, y acompañada de un niño. La Tierra, con sus productos que nacen espontáneamente en época de prosperidad (como la de Augusto), y el niño, dos de los elementos clave de la *Buc. 4*, representan el paso del tiempo y la sumisión de éste a la figura de un nuevo poder político⁴⁷; representan también el símbolo de una nueva época, con sus mejores productos, y de su estabilidad, con todos los beneficios que ello implica, en el poder.

Tampoco queremos dejar de indicar que en la serie catalogada de sarcófagos con el tema de las cuatro estaciones⁴⁸, se pueden encontrar todos los elementos icónicos arriba mencionados, que Virg. relaciona con el *puer nascens*: cestas y canastos con toda suerte de elementos vegetales, cabras y ovejas, fieras salvajes – tan sólo falta aquí la serpiente –, escenificando, junto con *putti* alados, la eternidad del paso del tiempo a través de las estaciones del año.

⁴⁵ En esa época, Virgilio, por razones históricamente obvias, no podía todavía poner nombres concretos a ese deseo, sin correr el riesgo cierto de “quedar mal con alguien”.

⁴⁶ Cf. Zanker 1992, pp. 171-72 y lám. n. 182 y Galinsky 1996, pp. 120-21 y lám. n. 57.

⁴⁷ Galinsky 1996, citado, identifica explícitamente a éste y al otro niño que aparece en la *Gemma Augusta*, con *Autumnus* y *Aestas*. Hay que recordar aquí que en el mosaico emeritense de *Aeternitas*, citado supra, éstas mismas dos estaciones personificadas “se someten” también a ese concepto.

⁴⁸ Vg., *LIMC*, vol. V.1, nn. 142, 143, 145, 151, 154 ó 155 y vol. V.2, pp. 588-90, eso sí, todos ellos posteriores al siglo I d.C.

4.4. *LIMC*, vol. V.1, s.u. *Aion* (artículo firmado por M. Le Glay). Según el autor, y con el bagaje de toda su documentación (p. 399), «*Aion* exprime l'*aeternitas* de Rome, du *Populus Romanus* et de l'empereur». Entre esta documentación, conviene destacar aquí algunos ejemplares:

n. 13 (p.402, foto en *LIMC*, vol. V 2, p. 313). Es un pavimento que procede de Sasoferrato, fechable en el siglo III d.C., en que se observa a un joven desnudo, rodeado por un círculo con todos los íconos del zodiaco, que posee una abundante cabellera. En la parte baja, a la derecha, aparece la figura de *Tellus*, con los cabellos adornados con flores y frutos y, aquí sí, aparece la serpiente enrollada a su cuello, como un collar. Alrededor de la Tierra, cuatro niños representan las estaciones del año.

n. 14, mosaico de *Hippo Regius*, de mediados del siglo III d.C. (sin foto en *LIMC*), en que aparece un joven con la rueda del zodiaco y sosteniendo una cornucopia, rodeado, en el campo, de uva, de flores y de frutas, que simbolizan la abundancia.

En el n. 17, relieve que procede de Módena, fechable en el siglo II d.C., aparece otro joven (éste alado) apoyado en un cono del que surge abundante vegetación (*Tellus*), con una serpiente que le rodea y animales a sus pies (toros, cabras, ovejas). En su torso lleva la imagen de un león y encima de su cabeza (perteneciente al zodiaco), el símbolo del carnero. En este relieve se dan cita todos los símbolos que utiliza Virg.: alrededor de un joven, la Tierra, la abundancia de la vegetación, las cabras, ovejas, leones, la serpiente, todo para simbolizar un nuevo orden de cosas, que va a estabilizar la inmortalidad del tiempo y que va a renovar, dentro de esa estabilidad, el zodiaco, que simboliza el paso de los meses y de las estaciones a través del año.

M.le Glay, comentando el n. 21 (un *aureus* de Adriano del 121-122 d.C.), dice que «l'arrivée au pouvoir d'un nouvel empereur est souvent présentée comme le début d'un nouvel Age d'Or, le temps heureux qui marque le début de la grande année. L'idée de la rotation cosmique de la grande année est exprimée par le Zodiaque»⁴⁹.

n. 24, moneda con bustos de distintos emperadores (foto en *LIMC*, vol. V 2, p. 315) donde se ve «un jeune homme, le buste nu tenant ... de la main droite le zodiaque, que franchissent les saisons. On reconnaît Aion-Jupiter, maître du Temps (*Aeternitas*), de la Fécondité et du Bonheur (*Felicitas temporum*). Devant lui un *putto* brandit des fleurs et des fruits ou une corne d'abundance».

Del comentario final del admirado Le Glay a todo su material conviene destacar, para situar cronológicamente el posible inicio de este tipo de mensajes en Roma, que (p.409) «l'inscription d'Eleusis ... gravée sur la base d'une statue du dieu Aion, sculptée et dédiée par Q. Pompeius dans la première moitié du I^{er} s. av. J.C. elle prouve qu'Aion est alors tenu pour une personne divine ... Quelle était la figuration de cet A. d'Eleusis? ... Vers la mê-

⁴⁹ No olvidemos aquí los conceptos cronográficos citados por Virg. en esta *Buc.* 4, entre ellos los *magni ... menses* del v. 12.

me époque ... l'augure M. Messala, cons. en 53 av. J.C., identifie Janus et Aion (Lyd., *mens.* 4.1) ... cependant qu'Ov., *Fast.* I 101, représente Janus comme le Portier du ciel, flanqué des Heures ou des Saisons». Más adelante (p. 410), «il est devenu (Aion) assez vite une sorte d'Aion Pantheus ce qui expliquerait les formes multiples qu'il adopte à Rome aux deux dernières siècles de la République ... pour porter les espoirs de renouveau et les rêves de retour à l'Age d'Or ... entre ces formes multiples il y a un point commun: la jeunesse d'Aion». Y finalmente, y más allá de la acotación cronológica, «d'Auguste à Philippe l'Arabe, Aion et ses equivalents latins, *Saeculum* et *Aeternitas*, vont occuper une place de plus en plus importante dans la propagande politique et la religion imperiale ... on peut suivre l'évolution de l'idée d'une liaison de plus en plus intime entre l'éternité et l'empereur».

Exactamente esto es lo que proponemos como una de las bases sobre las que Virg. construye su mensaje en la *Buc.* 4. Se encuentra en algunos de los textos que pudo haber leído, sí, pero fundamentalmente es un mensaje presente en el mundo grecorromano desde el siglo II a.C., a través de la comunicación visual, de los objetos de arte que simbolizan al poder relacionándolo con el paso del tiempo. Por decirlo en las palabras del maestro Le Glay, el tipo iconográfico que representa *Aion* (en combinación con elementos de los tipos anteriormente enumerados (p. 410) es el de «un jeune imberbe, quelquefois ailé, accompagné du serpent et très souvent du cercle zodiacal et des Saisons et portant parfois une corne d'abondance ... pour symboliser le renouvellement perpétuel du Temps et de l'Univers avec le retour attendu de l'Age d'Or». A nuestro entender, no hay descripción genérica que cuadre mejor con el cómo y el por qué del contenido de *Buc.* 4, vv. 18-25 de Virg.⁵⁰

5. Conclusiones

Acabamos de ver el cómo y el qué de la base iconográfica, como motivo de inspiración virgiliano. En cuanto al por qué y para qué de esta hipotética

⁵⁰ No podemos dejar de indicar que Brisson 1992, pp. 83-88, partiendo de la descripción de Filostrato del nacimiento de Dioniso, propone para la *Buc.* 4 una interpretación dionisiaca, dentro de la teogonía órfica. Creemos que ni el tema fundamental de la *Buc.* (el advenimiento de un tiempo mejor) ni la iconografía paralela acumulada en nuestro trabajo (a añadir a una comparación con la iconografía, muy bien conocida, propiamente báquica), sobre el concepto de Aion, permiten un acercamiento fundamentado de *puer* a Dioniso.

inspiración del poeta en el universo visual que le proporcionaban los conceptos relacionados con el paso del tiempo en Roma (donde sí hay niños convertidos en símbolo de *aurea aetas* y nacimientos y muertes: cf. Coleiro 1979 y Clausen 1994), he aquí un breve resumen, en forma de conclusiones, de las principales “motivaciones” y mensajes que el material iconográfico presentado y analizado podría haber proporcionado al poeta y que éste, a su vez, a través de su referencia implícita, pudo haber “compartido” con sus lectores contemporáneos:

Asociación del concepto de *Aeternitas* al ejercicio del poder político en Roma y, más en concreto, al de un nuevo poder político.

Vinculación de la figura de las *Horae* con las estaciones del año y con *Aeternitas*, con toda la carga de decoración floral que éstas comportan.

Relación entre el ejercicio de un nuevo poder político y la iconografía de las estaciones del año, en el sentido de que un nuevo gobierno, un nuevo emperador, era concebido, también icónicamente, como una señal de *felicitas temporum* y asociado al “nacimiento” de una nueva época, de una nueva *aurea aetas*, con los símbolos propios de ese “nacimiento” (como si de un nuevo año, con sus nuevas estaciones y productos se tratara)⁵¹.

Aion, representado siempre como un joven o un niño, y que aparece, en diferentes manifestaciones, con todos los símbolos icónicos que utiliza Virg., simboliza la *Aeternitas* de Roma, del pueblo romano y de su máximo representante

⁵¹ Sin querer entrar en temas algo lejanos al espíritu de este trabajo, podría quizás apuntarse la idea de que el epodo 16 de Horacio (sobre todo, los vv. 41 y ss.), en su relación con esta *Bucólica*, podría interpretarse bajo el prisma que apuntara R. O. A. M. Lyne en *Horace behind the Public Poetry*, New Haven-Londres, 1995, a lo largo de todo el trabajo, pero fundamentalmente en sus pp. 215 y ss. Horacio, a partir de lo que conocemos de su biografía y de su inicial y difícil (por utilizar un adjetivo benévolo) “relación” con Octaviano, habría generado un estado de cierto resentimiento, que iría emergiendo en determinadas poesías de su obra, detrás de lo que podría considerarse su imagen de “poética público” y al servicio de un cierto ideal de estado y de gobernante. En este sentido, en la cronología del epodo 16 y de *Buc.* 4 no se puede, por razones obvias, hablar de resentimiento hacia el *princeps* Augusto, pero puede que sí se pueda hablar de distintas posturas y descripciones, por parte de Virgilio y de Horacio, ante el deseo de advenimiento de un tiempo mejor para su sociedad. Y aquí Virgilio, mediatizado por una experiencia pasada y por una realidad presente quizás no tan traumática como la de su amigo Horacio, habría generado una descripción (entre otras cosas, partiendo de la iconografía propuesta supra) mucho más optimista y colorista que la que produjo Horacio en su epodo 16, quizás porque, como indica Lyne, p. 215, a partir de la experiencia del de Venosa, «resentment is generated, and the tactic of sapping advances. Some of those earlier edifices totter».

político; simboliza también la inmutabilidad y solidez del poder (en relación con su permanencia y el bienestar que ésta produce) y, al mismo tiempo, la renovación de sus elementos (a través de símbolo del zodiaco, que indica el discurrir del tiempo y el renovarse de las cosas a través del año).

La llegada de un nuevo poder era saludada, iconográficamente hablando, como el inicio de una nueva era, de una nueva Edad de Oro, y eso se simbolizaba a través de *Aion* y del Zodiaco.

La relación entre *Aion* y *Aeternitas* para simbolizar el poder político, a través de la figura (¡entre otras!) de un joven, se verifica desde el siglo I a.C. en Roma y se convierte, con el paso del tiempo, en más y más poderosa, y en una herramienta de “propaganda política” de primer orden. Pero todo ello es ya una realidad (pobremente contrastable, eso sí, con el material conservado) que Virg., en su tiempo, podía haber conocido y que, después, quizás (si nuestra interpretación de estos versos es correcta) ayudó a difundir.

En suma, si no estamos equivocados con nuestra propuesta, Virgilio utiliza el universo visual y artístico a su alcance para dar forma y voz, a través de los objetos referentes que hoy conocemos y, los más, los que hemos perdido, a un concepto que ya existía (también en forma escrita) antes que él escribiera su *Buc.* 4: el del paso del tiempo, el del advenimiento de un tiempo mejor y el del deseo de que ese tiempo mejor (ligado a una opción, en ese momento todavía no concreta, de nuevo poder político) perdure lo más posible. Y lo hace de una manera en que se combinan los referentes literarios (muy bien marcados en estudios anteriores) con los iconográficos (probablemente más conocidos y familiares para el común de sus contemporáneos), hasta ahora más bien negligidos en la explicación de esta *Buc.* 4⁵² y de los cuales podría haber surgido, sin más, la imagen del niño como símbolo del nuevo y deseado tiempo: la metáfora, pues, *aion* = *puer nascens*.

Si nuestra hipótesis es correcta, el camino que hemos seguido en estas páginas puede ser productivo porque permite un análisis de los textos mucho más integrador de los mismos en el mundo que les vió nacer y que les leyó en primera instancia. Es el camino que han marcado, como decíamos, ilustres predecesores como Zanker 1992, Galinsky 1996, Putnam 1998 o MacKay 1998⁵³, y que parte de la integración de los versos en el mundo visual de

⁵² No así en el período de Augusto, en general: cf., *in primis*, las enseñanzas al respecto de Zanker 1992, y trabajos anteriores allí citados, y Galinsky 1996.

⁵³ Éste último, el más reciente, con elementos y perspectivas distintas a la nuestra, pero

referentes que el poeta tenía delante cuando los escribió (hasta donde sea posible hacerlo). Es el camino, uno más de los posibles, que permite ir recuperando la unidad de sentido y de explicación que reclamaba Wilamowitz-Möllendorff para los textos del mundo grecorromano y que nosotros, en la modestia de nuestros medios y capacidades, intentaremos aplicar en el futuro a la lectura y comentario de otros poetas, como esperamos haberlo podido hacer aquí, con los vv. 18 a 25 de la *Buc.* 4 de Virgilio.

Apostilla final

Terminado este trabajo, y ya en pruebas, hemos podido leer el “último” artículo sobre el tema, que por mor de su interés e importancia, conviene citar siquiera brevemente, y contextualizar en relación con nuestras páginas. Se trata de E. Lefèvre, «Catulls Parzenlied und Vergils vierte Ekloge», *Philologus* 144, 2000, pp. 62-80. Tras su detenida lectura, creo que sus tesis son complementarias con las mías: su idea fundamental es que el *puer* de *Buc.* 4 no es ningún concepto abstracto, ni cualquiera de las identificaciones “óseas” previamente postuladas, sino Octaviano en persona. Partiendo de la base de que eso es indemostrable a partir del texto virgiliano, no es menos cierto que una identificación con Octavio, combinada con una adecuada contextualización de las fuentes de inspiración virgilianas para su “definición” de la nueva edad dorada que está llegando (entre ellas, las que propongo en mi trabajo), permite una lectura global de la *Buc.* 4 muy adecuada a la época y a las circunstancias de todos sus protagonistas. Por otra parte, me parece mucho más aceptable, y mejor demostrada, la segunda gran idea de Lefèvre en ese artículo: hay que tomarse mucho más en serio el papel de Virgilio como lector e intérprete de Catulo. En relación con nuestro poema, creo que se demuestra con contundencia que, entre otras fuentes ya detectadas para esta *Buc.* (Hesíodo *in primis*), *Cat.* 64 y sus vv. 305-322 (la descripción de las Parcas) debe ser tenida muy en cuenta. En ese sentido, y en tantos otros de su obra primera, Virgilio debe ser leído, también, como un “poeta neotérico”.

aportando una nueva explicación, a través de los referentes del mundo contemporáneo (la *pompa triumphalis* en Roma y su recorrido físico por la ciudad), a la más famosa écfrasis de Virg., la del escudo de Eneas en el lib.8 de A.

ABREVIATURAS Y REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANRW = *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*.

Brisson 1992 = J.-P. Brisson, *Rome et l'Âge d'Or de Catulle à Ovide, vie et mort d'un mythe*, París, 1992.

Clausen 1994 = *Virgil. Eclogues. Edited with an Introduction and Commentary by W.Clausen*, Oxford, 1994.

Coleiro 1979 = E. Coleiro, *An Introduction to Vergil's Bucolics with a Critical Edition of the Text*, Amsterdam, 1979.

EV = *Enciclopedia Virgiliana*.

Galinsky 1996 = K. Galinsky, *Augustan Culture. An Interpretative Introduction*, Princeton, 1996.

Heffernan 1993 = J. A. W. Heffernan, *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago-London, 1993.

Jachmann 1952 = G. Jachmann, «Die vierte Ekloge Vergils», *ANSP* 21, 1952, pp. 13-62.

Kraus 1980 = W. Kraus, «Vergils vierte Ekloge: ein kritisches Hypomnema», *ANRW* II 31.1 (1980), pp. 604-645.

LIMC = *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*.

MacKay 1998 = A. G. MacKay, «*Non enarrabile textum?* The Shield of Aeneas and the Triple Triumph in 29 BC (*Aen.* VIII 630-728)», en H. P. Stahl (ed.), *Vergil's Aeneid. Augustan Epic and Political Context*, Londres, 1998, pp.199-223.

Martindale 1997 = Ch. Martindale, *The Cambridge Companion to Virgil*, Cambridge, 1997.

Nisbet 1978 = R. G. M. Nisbet, «Virgil's Fourth Eclogue: Easterners and Westerners», *BICS* 25, 1978, pp. 59-78.

Norden 1924 = E. Norden, *Die Geburt des Kindes. Geschichte einer religiösen Idee*, Stuttgart, 1969 (= Leipzig, 1924).

OLD = P. G. W. Glare ed., *Oxford Latin Dictionary*, Oxford, 1982.

Perutelli 1995 = A. Perutelli, «Bucolics», en N.Horsfall (ed.), *A Companion to the Study of Virgil*, Leiden, 1995, pp. 27-62.

Putnam 1998 = M. C. J. Putnam, *Virgil's Epic Designs. Ekphrasis in the Aeneid*, New Haven-Londres, 1998.

Timpanaro 1994 = S. Timpanaro, *Nuovi contributi di filologia e storia della lingua latina*, Bolonia, 1994.

Zanker 1992 = P. Zanker, *Augusto y el Poder de las Imágenes*, Madrid, 1992 (traducción del original alemán, Múnich, 1987).

Otras abreviaturas de publicaciones periódicas, no citadas aquí, siguen los criterios de *L'Année Philologique*.