

Tras la promesa del padre en Eneida

Felicitas Casillo^{1*}

Los vínculos humanos esenciales, como es la relación entre padre e hijo, fueron representados por diversas expresiones creativas a lo largo de la historia. A partir de una metáfora sacramental, George Steiner describió esa capacidad del arte como una “presencia real”: la obra era presencia verdadera del “ser significativo” de las cosas. El arte nos “habitaba”², alumbraba nuestra experiencia y la dotaba de sentidos. Esta noción de Steiner permite superar la metáfora materialista de la cultura como mera *constructora* de realidad. En cambio, la cultura puede llegar a *ser*, en tanto se sostenga en una ontología de la que el hombre tiene experiencia honesta. Esta dignidad en el orden del signo aparece ya en el Génesis, cuando Dios otorga a Adán el privilegio y la responsabilidad de designar cada cosa creada (Gn 2,19-20).

El propósito de este comentario consiste en dar cuenta de un caso nuclear del motivo expresivo “paternidad-filiación” en *Eneida*, de Publio Virgilio Marón³. Parte del argumento de esta epopeya —y de la cosmovisión romana en general— gira en torno de la piedad filial, es decir, esta es uno de los temas del poema, pero al mismo tiempo, la forma en la que opera el texto a través de la historia es en sí misma de filiación, primero, y de paternidad, después.

1. Anquises y Eneas

En su original estudio sobre el personaje de Anquises, Robert Lloyd⁴ sugirió que había dos formas de considerarlo en relación al argumento de *Eneida*. La primera, como mero complemento del personaje del hijo, necesario para el lucimiento de la *pietas* en Eneas. La segunda forma de considerar a Anquises era a través de su evolución como personaje. Esta variación, lejos de ser improvisada por Virgilio, demostraba el enorme trabajo narrativo que el poeta había realizado con el personaje: desde su aparición como un anciano resignado en el desastre de Troya hasta su rol de patriarca profeta en el inframundo. Para Lloyd, que Anquises fuera determinante en los primeros seis libros de *Eneida* se concretaba mediante su “significativa ausencia” en los libros I y IV; su

^{1*} Doctora en Comunicación Social y Profesora de Análisis del Discurso y Géneros Creativos en la Universidad Austral (Buenos Aires).

² GEORGE STEINER, *NO PASSION SPENT. ESSAYS 1978-1996*. (LONDON: FABER AND FABER, 2010), 49.

³ VIRGILIO, *ENEIDA*. (MADRID: ALIANZA, 1990). SE TOMÓ DE ESTA EDICIÓN EL TEXTO ORIGINAL LATINO Y LA TRADUCCIÓN DE RAFAEL FONTÁN BARREIRO, AUNQUE EN ALGUNAS CITAS SE OFRECEN VARIACIONES Y TRADUCCIONES PROPIAS.

⁴ ROBERT B. LLOYD, “THE CHARACTER OF ANCHISES IN THE AENEID”. *TRANSACTIONS AND PROCEEDINGS OF THE AMERICAN PHILOLOGICAL ASSOCIATION* (1957) VOL. 88, 44-55.

aparición “en carne”, en los libros II y III; y, “en espíritu”, en los libros V y VI⁵.

Ubicar al personaje de Anquises en la estructura del poema es un ejercicio relevante, que ayuda a comprender mejor su rol, porque, así como *Eneida* puede concebirse en dos partes —desde el libro I al VI, y del libro VII al XII—, también dentro de la primera parte se encuentran dos libros que tensan argumentalmente el poema. Estos libros, sobre los que mayormente tratará este ensayo, son el II y el VI: en el primero de ellos, Anquises está vivo, mientras que en el VI es ya un espíritu. De esta manera se descubre también en el personaje del padre de Eneas el contraste trágico tan característico en los diferentes niveles de la obra.

2. Troya, la casa paterna

Hacia el final del libro II de *Eneida*, Eneas describe a Dido cómo el rey Príamo acaba de ser degollado por Pirro mientras la ciudad arde y los compañeros de Eneas están heridos o ya han muerto. La cruel muerte del rey, de igual edad que Anquises, evoca al héroe la figura de su propio padre, y esa “visión anticipada de la peor muerte para los suyos lo impulsa a huir en su búsqueda”⁶. También la maternal Venus, que se aparece frente a Eneas, le sugiere no dejarse cegar por la ira e ir en cambio a salvar a su familia. La diosa enuncia, entonces, una de las claves para comprender el infortunio de Troya: no fueron tanto los griegos con su caballo —“fatalis maquina” (II, 237), “máquina fatal”; “monstrum infelix” (II, 245), “monstruo infeliz” — los culpables de la caída, sino el destino superior reservado al héroe. Venus corre el velo de los ojos de su hijo para que observe cómo los dioses destrozan la ciudad. Eneas, el narrador, compara esa visión de Troya con un añoso olmo al que los labradores pugnan por derribar. Son comunes a lo largo de todo el texto estas comparaciones con la naturaleza. En este caso, la analogía suma un sentido sacrificial esencial para este análisis: así como los agricultores derriban desde lo alto de un monte al árbol, cuya madera posiblemente será destinada como instrumento o material de construcción, de modo semejante, los dioses destruyen Troya para que de sus restos surja Roma. Guiado por Venus, Eneas se encamina en aquel momento a salvar a los suyos: a su paso “flammaeque recedunt” (II, 630), “y las llamas retroceden”.

Es en esa escena cuando el personaje de Anquises, que en el libro I solamente había sido mencionado, se vuelve central en la narración. El anciano se niega a abandonar su casa y su ciudad, y exhorta al hijo, en cambio, a que huya. A los atroces hechos que acaban de ocurrir en el palacio del rey, se suma esta otra escena desgarradora en la casa del padre: “ipse manu mortem inveniam” (II, 645), “con mi propia mano encontraré la muerte”, afirma Anquises. Ya ni siquiera le importa la sepultura, condición para

⁵ ROBERT B. LLOYD, “THE CHARACTER OF ANCHISES IN THE AENEID”, 45.

⁶ MARÍA MERCEDES SCHAEFER, “LA PALABRA AL SERVICIO DE LA IMAGEN: *ÉKPHRASIS* Y PERSUASIÓN EN EL RELATO DE LA CAÍDA DE TROYA”, *PERSONA* (2020) AÑO V, N.º 9-10, 168.

poder acceder al Hades: “facilis iactura sepulcri” (II, 646), soportará con facilidad que sus despojos permanezcan insepultos. Tal es el dolor que embarga al anciano por la caída de Ilíón.

Ciertamente, Anquises está desesperanzado, pero sereno, “perstabat” (II, 650), permanecía impassible. Lloyd vincula esta resistencia no con una debilidad, sino, por el contrario, con su condición de *pater familias*. Esta actitud era muy propia de la valentía que formaba parte de la *virtus* romana y se comprende que Virgilio la haya querido ensalzar. En esta escena fundamental, el poeta se las apaña para que los valores romanos impulsen las acciones de los personajes sin entrar en contradicción: la piedad filial de Eneas que ruega a su padre que escape, y la autoridad de Anquises que enfrenta el dolor y resiste. Lloyd sostiene que cuando Anquises se niega a dejar su casa, la *pietas in patrem* entra en conflicto momentáneo con la *pietas in deos*⁷. Será recién al terminar el libro VI cuando Anquises concilie ambas piedades y envíe al hijo a su destino de gloria.

La situación se resuelve con un prodigio: aparecen llamas en las sienas del pequeño Ascanio, un recurso que se repite en la historia mítica de Roma. Anquises interpreta con júbilo el augurio, y en ese instante una estrella ilumina la noche troyana y señala con su estela el camino por el que deben huir. El anciano padre, entonces, se dirige a los dioses e implora que favorezcan a su estirpe. Eneas le dirige unas palabras que nutrirán múltiples representaciones en la historia del arte: “Entonces, vamos, querido padre, súbete sobre mi cuello / te llevaré sobre mis hombros, y no me pesará esta carga; suceda lo que suceda, uno y común será el peligro, / común la salvación para ambos” (II, 707-710)⁸. Este discurso cobra aún mayor valor si se tiene en cuenta que el mismo Eneas es el narrador del libro II, es decir, Eneas elige citar sus propias palabras. En la historia que le cuenta a Dido, la reina de Cartago, el héroe subraya el destino común que lo une con su padre.

Luego, Eneas pide a Anquises que sostenga los objetos sagrados y los penates, los dioses de la familia, porque él, impuro de la guerra, no podía hacerlo. El héroe se cubre los hombros con la piel de un león y se inclina para cargar a Anquises. El pequeño Ascanio toma su mano derecha y los sigue Creúsa, que pronto se perdería. La escena resume el alma romana: el piadoso Eneas, el varón de las armas, a quien Virgilio se proponía cantar al comienzo del poema, carga a su padre y a sus dioses, y guía a su

⁷ ROBERT B. LLOYD, “THE CHARACTER OF ANCHISES IN THE AENEID”, 47.

⁸ Las citas más extensas se presentan en el cuerpo del texto directamente en castellano y en latín a pie de página, como en esta ocasión: “ergo age, care pater, cervici imponere nostrae; / ipse subibo umeris nec me labor iste gravabit; / quo res cumque cadent, unum et commune periculum, / una salus ambobus erit (...)” (II, 707-710).

esposa y a su hijo⁹. Mientras huyen de Troya, Anquises, encaramado sobre su hijo, cree oír los pasos de los dánaos: ««nate», exclamat, «fuge, nate»» (II, 711), ««hijo», exclama, «huye, hijo»». Eneas se apresura y luego se percata de que Creúsa se ha quedado atrás. Deja entonces a su padre y a su hijo a resguardo, junto al templo de la diosa Ceres, a las afueras de la ciudad, y regresa desesperado. El protagonista debe pagar el precio del héroe trágico y conocer el alcance del daño. Halla la casa paterna saqueada y calcinada, y algo semejante ve en el palacio de Príamo y en los templos. Llama a voces a su mujer por las calles de la devastada Troya, y en ese momento se le aparece el espíritu de Creúsa, que había corrido igual suerte que su padre, el rey Príamo. Esta es la tercera aparición del libro II, además de la de Héctor y la de Venus, y al igual que en las apariciones anteriores, Creúsa le confirma a Eneas la disposición divina: debe ya dejar Troya y en las riberas del Tíber fundar Roma. Al finalizar el libro segundo, Eneas vuelve a tomar a su padre sobre los hombros y a encaminarse a su destino.

En el libro III, Virgilio presenta a Anquises como el líder que dirige la partida. Entonces, el lector conocerá la capacidad del anciano para interpretar los signos de los dioses, incluso cuando yerre o dude. Es conocido el episodio en el que vacila acerca de si los caballos son signos de paz o de guerra (III, 539-543). Esta capacidad terminará de desplegarse con mayor perfección en el libro VI, cuando, ya purificado por la muerte, Anquises se presente como profeta veraz. El libro III, que como el libro II tiene por narrador a Eneas, termina con la muerte de Anquises, de la que no se incluyen detalles. Acongojado, el héroe lo llama “pater optime” (III, 710), óptimo padre. Finalmente, en los últimos tres versos, Virgilio reaparece como narrador y significativamente nombra a Eneas como “pater Aeneas” (III, 716).

Al igual que en el libro I, durante el libro IV, cuando Eneas deba superar la prueba de Dido en Cartago, Anquises está ausente. El héroe echa de menos a su padre. Es la fidelidad al recuerdo del anciano lo que lo mantiene en el camino signado. El héroe confiesa a Dido que ha soñado con su padre: “A mí la turbia imagen de mi padre Anquises, cada vez que la noche / cubre la tierra con sus húmedas sombras, cada vez

⁹ La representación artística de esta escena, presente en otras fuentes como Apolodoro y Ovidio, suele denominarse “grupo Eneas”. Aunque su recreación visual se observa ya en vasos griegos del siglo VI a.C., en la Roma contemporánea a Virgilio fue un motivo popular, acuñado incluso en monedas. Más tarde, en el siglo XVII, con el auge de la representación del ciclo troyano, el motivo reaparece en la pintura. Para una referencia más completa sobre esto se sugiere: PILAR FERNÁNDEZ URIEL, “EL MITO FUNDACIONAL DE ROMA. EL GRUPO DE ENEAS EN EL MUSEO DEL PRADO Y SU PERVIVENCIA EN LA PINTURA”. *EIKÓN IMAGO* (2017) 10 (2). EN ESCULTURA, UNA DE LAS REPRESENTACIONES MÁS ACABADAS DE ESTE MOTIVO ES EL GRUPO ESCULTÓRICO ENEAS, ANQUISES Y ASCANIO, DE BERNINI, DE PRINCIPIOS DEL SIGLO XVII. EN ESTA ESCULTURA, ENEAS OBSERVA CON ATENCIÓN EL SUELO, COMO QUIEN ANDA CON CUIDADO PARA NO TROPEZAR, MIENTRAS QUE ANQUISES, EN CAMBIO, DIRIGE LA MIRADA HACIA ADELANTE, LIGERAMENTE HACIA LO ALTO.

que surgen/ los astros de fuego, en sueños me advierte” (IV, 351-353)¹⁰.

En el libro V, con motivo de los funerales de Anquises, Virgilio narra juegos de estilo homérico. Eneas se refiere a él entonces como divino: “divinique ossa parentis” (V, 47), “los huesos del divino padre”, y como santo: “sancte parens” (V, 80), “sagrado padre”. Hacia el final del libro, Anquises reaparece como espíritu y se dirige a su hijo con gran ternura: “nate, mihi vita quondam, dum vita manebat, care magis (...)” (V, 724-5), “Hijo, a quien quise un día más que a mi vida, cuando la vida tenía”. Le vaticina, entonces, que le espera una guerra en el Lacio, para la que deberá contar con sus mejores hombres, pero antes le pide que descienda al Averno para encontrarse con él: “tum genus omne tuum et quae dentur moenia disces” (V, 737), “entonces toda tu raza conocerás y qué murallas te aguardan”.

3. Roma, la gloria del hijo

Al comienzo del libro VI, la Sibila de Cumas advierte a Eneas sobre oscuros enigmas. El héroe le responde que aun así le permita franquear la puerta hacia el Aqueronte para reencontrarse con su padre: “Yo a él, entre las llamas y los dardos a miles que nos seguían, / lo rescaté sobre mis hombros y lo liberé de las manos del enemigo; / él, siguiendo mi camino, todos los mares conmigo / y todas las amenazas del piélago y del cielo soportaba” (VI, 110-114)¹¹. La escena es conmovedora: Eneas, el héroe cuyo destino está señalado desde lo alto, ruega para poder reencontrarse con su padre. Si bien el protagonista busca un saber profético en el inframundo, el lector también puede interpretar que el móvil del héroe es simplemente el amor filial.

Ante el pedido, la Sibila le advierte que es difícil regresar de la morada de los muertos, “dis geniti potuere” (VI, 131), “pudieron hijos de dioses”, pero que, si tanto desea aventurarse en tales sitios, deberá dar sepultura a Miseno, uno de sus hombres, hallar la rama de oro que solo podrá arrancar si es uno de los elegidos y, finalmente, ofrecer ganado en sacrificio. La tierra tiembla luego de que ocurran tales sucesos, y Eneas se apresura a seguir a la Sibila por una de las bocas del inframundo. Aparece nuevamente entonces la voz del poeta: Virgilio, en primera persona, ruega a los dioses que se le conceda narrar lo visto por su protagonista, “sit mihi fas audita loqui” (VI, 266), “pueda yo decir lo que oí”.

La lectura del libro VI posiblemente sea una de las experiencias literarias más entrañables, porque sus resonancias se extienden a lo largo de la historia. Algunos de

¹⁰ “me patris Anchisae, quotiens umentibus umbris / nox operit terras, quotiens astra ignea surgunt, / admonet in somnis et turbida terret imago” (IV, 351-353).

¹¹ “illum ego per flammam et mille sequentia tela / eripui his umeris medioque ex hoste recepi; / ille meum comitatus iter maria omnia mecum / atque omnis pelagique minas caelique ferebat, / invalidus, viris ultra sortemque senectae” (VI, 110-114).

esos ecos fueron conocidos y queridos por el propio autor, motivos y argumentos que tomó de la literatura griega. Pero otras de esas reverberaciones serían parte del viaje de la obra a través de los siglos y obviamente no fueron previstas por Virgilio. La prueba que debe atravesar el héroe guiado por la Sibila es doblada por el paso de Dante guiado por el propio Virgilio a través del infierno y el purgatorio, y, misteriosamente, también recuerda el descenso de Cristo antes de su Resurrección. Asimismo, en este libro se hallan algunos de los versos más recordados, como la hipálage tan admirada por Borges: “Ibant obscuri sola per nocte per umbram” (VI, 268), “Iban oscuros por las sombras bajo la noche solitaria”. La figura podría tener un doble propósito narrativo: uno escénico, tan propio de la descripción visual virgiliana, y otro de carácter psicológico o espiritual. Ciertamente, Eneas y la Sibila eran siluetas desdibujadas en la oscuridad, pero la adjudicación de una característica extraña a los personajes —“iban *oscuros*”— provoca que el lector repare particularmente en el ánimo tenso del héroe en los umbrales del antiguo Averno. Esa doble oscuridad, exterior e interior, se repetirá cuando Eneas encuentre a la despechada Dido, versos más adelante, en los campos del llanto, “agnovitque per umbras obscuram” (VI, 452-453), “y la reconoció oscura entre las sombras”.

Ante las aguas del Cocito, la Sibila llama a Eneas “Anchisiade”, “hijo de Anquises” y le explica que las almas que conforman una multitud apiñada en las orillas, esperando poder subir a la barca de Caronte, son aquellos muertos que no han recibido sepultura. Entre estas almas, Eneas reconoce a Palinuro, el timonel de su nave, quien le narra que después de haber caído al mar, había sido abatido por un “gens crudelis” (VI, 359), un pueblo cruel, en las costas de Italia. Palinuro también nombra a Eneas como antes había hecho la Sibila: “hijo de Anquises”. En el inframundo, el sitio donde mora el pasado y donde el héroe conocerá su futuro, la identidad de Eneas no está dada aún por sus hazañas, sino por la de ser hijo de su padre.

Se sucederán entonces diversas escenas memorables, como los “lugentes campi” (VI, 441), los campos del llanto, donde se encuentran los suicidas y los que padecieron amores tormentosos. Allí hallará a Dido, a quien le pedirá disculpas sin recibir contestación. Eneas y la Sibila prosiguen su camino y atraviesan otros sitios de la geografía infernal donde se suceden angustias y castigos para diversos tipos de vicios y faltas. Finalmente, llega Eneas a la puerta de columnas de diamante, que da comienzo a los campos felices, los radiantes Elíseos. Virgilio se demora entonces en la descripción que recuerda a sus obras anteriores, *Bucólicas* y *Geórgicas*: los Elíseos son un *locus amoenus*, una Arcadia plácida, poblada de almas que descansan por la virtud de sus vidas pasadas. Allí están los guerreros que murieron por la patria, los castos sacerdotes y quienes ennoblecieron la vida con las artes. Héroe e ilustres del pasado compiten en juegos, adiestran caballos, bailan, recitan poemas, hacen música. Así como en las anteriores escenas los personajes todavía padecen, acrecentado, el estado de malestar ocasionado por las faltas cometidas en la tierra; también en los campos felices persiste y crece la virtud. Virgilio compara a sus habitantes con las activas abejas bajo la luz dorada del verano.

Allí, al fin, Eneas se encuentra con Anquises, que en ese instante observa en un valle a las almas de quienes serán los héroes de Roma. Otra vez, la escena condensa los valores de la romanidad: es el padre anciano, el *pater familias*, quien observa el futuro. Anquises no solamente es padre de un hijo, sino de toda una progenie. Eneas accede a una visión de su destino a partir de la mediación de su padre. Cuando Anquises ve venir a Eneas, se adelanta: “alacris palmas utrasque tentedit effusaeque genis lacrimae” (VI, 685-686), “tendió gozoso ambas palmas y se llenaron de lágrimas sus mejillas”. Eneas intenta abrazarlo, pero no puede asir su imagen. Es entonces cuando Anquises explica a su hijo el viaje de las almas a través de las diversas estancias del inframundo y la dinámica espiritual detrás del universo visible. Finalmente, muestra a Eneas las almas de sus descendientes.

El lector percibe entonces claramente la evolución del personaje: el anciano dispuesto a morir por la gloria pasada de Troya es ahora quien promete a su hijo otra ciudad imperecedera, que su descendencia hará grande, desde Ascanio, luego llamado Julo, fundador de la *gens Julia*, hasta el emperador Augusto, contemporáneo a Virgilio, y bajo el auspicio de quien el poeta componía. Es interesante el movimiento que nos presenta el poema: mientras Anquises cuenta estos sucesos a su hijo, que los desconoce porque pertenecen al futuro, Virgilio los narra a los romanos contemporáneos, que sí podían conocerlos, porque implicaban sucesos y nombres del pasado legendario de Roma. El poeta no refiere la reacción de Eneas mientras su padre va señalándole estas cosas, pero ese silencio es elocuente. Puede suponerse deslumbrado por el vaticinio, y así mismo, podemos suponer que la audiencia romana se volvería asombrada hacia la historia ya conocida, apreciándola aún más a partir del poema. Este movimiento implica también a los lectores de los siglos posteriores, testigos del curso de la obra y del misterioso destino de Roma en la historia posterior.

Luego del discurso de Anquises, el libro sexto finaliza con las llamadas “*somni portae*” (VI, 893), “puertas del sueño”. Una de las puertas es de cuerno, y por ella se sale a las “sombras verdaderas”; Virgilio utiliza esa expresión quizás como una alusión platónica: “*qua veris facilis datur exitus umbris*” (VI, 894). La otra puerta, de marfil, es la de los “falsos ensueños”, “*sed falsa ad caelum mittunt insomnia Manes*” (VI, 896), “pero envían los Manes al cielo los falsos ensueños”. Por esta puerta, Anquises indica la salida a Eneas. Este hecho es misterioso y podrían haberle cabido varias interpretaciones. ¿Por qué Eneas no sale por la puerta que conduce a lo real y en cambio cruza la del ensueño? Sin cerrar la obra a un único sentido, es posible señalar que, según la coherencia del relato, los hechos narrados por Virgilio son futuros, aún no ocurrieron en la trama, aunque el lector los sepa mitológicamente ciertos. Es decir, el género de la declamación de Anquises es la profecía o la promesa, o ambas al mismo tiempo. El héroe, entonces, no se retira de los Eliseos hacia una realidad que sabe cierta de modo empírico, sino que su confianza, que será patente a lo largo de los siguientes libros de *Eneida*, y todo el futuro de Roma se sostienen en la promesa del padre. En los versos finales del libro, las naves de Eneas anclan en el puerto de Cayeta, y el héroe comienza a concretar su destino.

4. Una forma filial y paternal

El comienzo de este ensayo aludió el peculiar vínculo entre arte y realidad. La noción de “presencia real” permitía asumir al arte como signo real y realizador. El caso que se ha intentado desarrollar hasta aquí revela que la obra artística ilumina de un modo especial la experiencia humana. El arte nos devuelve no solamente el rostro humano, sino que permite que percibamos en esa imagen una semejanza misteriosa que nos arrebatada de la inmanencia y nos trasciende. La lectura de *Eneida* y el despliegue de la relación entre Anquises y Eneas no deja indiferente al lector acerca de su propia situación vital. Las figuras del arte operan, entonces, como una cima desde la cual observamos más profundamente el propio paisaje: desde una íntima lejanía —un “aura”, al decir de Walter Benjamin¹² — nos reconocemos a distancia.

Este lazo entre arte y realidad no se limita a la función referencial del signo, es decir, que el arte meramente *trate* sobre la realidad, sino que la misma forma artística es imagen del ser, y, en este sentido, *Eneida* se relaciona también desde un aspecto formal con la paternidad y la filiación. Como se mencionó más arriba, la obra fue gestada desde una tradición anterior, y la tradición posterior se ha nutrido de su fertilidad. Entre las fuentes del poema se hallan *Iliada* y *Odisea*, los *Nóstoi*, pasajes de Eurípides, también las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas, y fragmentos de Ennio, Nevio, Varrón, Lucrecio y Catulo¹³. Luego, la corriente de discursos continúa hasta el que fue quizás su vínculo posterior más memorable, en el siglo XIV, cuando Dante desciende al infierno guiado por el mismo Virgilio. Como Anquises con Eneas, Virgilio no puede acompañar a Dante durante todo el ascenso hacia la ciudad prometida. Finalmente, en el tercer canto de la *Divina Comedia* se narra, otra vez, la gloria de una patria futura, pero no la de la Roma pagana, sino la Gloria del Paraíso. El vínculo de filiación entre Virgilio y la literatura griega y parte de la literatura romana contemporánea se repitió también en Dante en relación a *Eneida*: la *Commedia* asimiló en sí misma la obra de Virgilio y la incorporó plenamente al caudal de la cultura cristiana.

El origen de la conexión entre Virgilio y el cristianismo, sin embargo, es misterioso, y se remonta a la enigmática cuarta *égloga* de *Bucólicas*¹⁴, en la que, asombrosamente, el poeta menciona una “Virgen” y un “niño”, con quien “concluirá la edad de hierro y

¹² WALTER BENJAMIN, *LA OBRA DE ARTE EN LA ERA DE SU REPRODUCTIBILIDAD TÉCNICA Y OTROS TEXTOS*. (BUENOS AIRES: EDICIONES GODOT, 2015), 31.

¹³ GODOFREDO IOMMI, “ENEIDA-AMEREIDA. PRIMERA CLASE DEL TALLER DE AMÉRICA”. (VIÑA DEL MAR: TALLER DE INVESTIGACIONES GRÁFICAS, ESCUELA DE ARQUITECTURA UCV, 1981).

¹⁴ Se recomienda sobre esto el ensayo de THOMAS S. ELIOT, “VIRGIL AND THE CHRISTIAN WORLD”. *ON POETRY AND POETS*. (NEW YORK: THE NOONDAY PRESS, 1957), y HARRISON C. COFFIN, “THE INFLUENCE OF VERGIL ON ST. JEROME AND ON ST. AUGUSTINE”. *THE CLASSICAL WEEKLY*, THE JOHNS HOPKINS UNIVERSITY PRESS (1924) VOL. 17, NO. 22, 170-175.

empezará la de oro en todo el mundo”¹⁵. La interpretación histórica de este texto fluctuó entre un sentido neopitagórico y el sentido del mesías esperado. En *De civitate Dei*, San Agustín se inclina por este último: “sólo puede sanar el salvador, al que estos versos se refieren”¹⁶ ¹⁷. Parece interesante la solución que T. S. Eliot¹⁸ dio a este enigma cuando comparó la predicción de Virgilio con la verdad que alcanza la “inspiración poética”¹⁹. Incluso cuando Virgilio ignorara que su canto de alabanza enunciaba hechos futuros, la gran poesía tenía el poder de ser “expresión” de la verdad. En el caso de *Eneida*, este carácter revelador nos manifiesta un vínculo que está en el corazón de nuestra cultura.

¹⁵ “Iam red it et Virgo, redeunt Saturnia regna; / iam nova progenies caelo demittitur alto. / Tu modo nascenti puero, quo ferrea primum / desinet ac toto surget gens aurea mundo (...). (IV, 5-10).

¹⁶ S. AGUSTÍN. *LA CIUDAD DE DIOS. LVIII-XV*. TRAD. ROSA M. MARINA SÁEZ. (MADRID: GREDOS, 2012). LX, CXVII, 108.

¹⁷ Sobre esta hipótesis interpretativa, Coffin se refiere a una probable influencia de los libros proféticos del Antiguo Testamento en los propios escritos de Virgilio (174).

¹⁸ En relación a *Eneida*, se sugiere también el ensayo THOMAS S. ELIOT, “WHAT IS A CLASSIC?”. ON POETRY AND POETS. (NEW YORK: THE NOONDAY PRESS, 1957), QUE EN LA ARGENTINA SE EDITÓ EN 1959 EN SUR, TRADUCIDO POR MARÍA RAQUEL BENGOLEA.

¹⁹ THOMAS S. ELIOT, “VIRGIL AND THE CHRISTIAN WORLD”. ON POETRY AND POETS. (NEW YORK: THE NOONDAY PRESS, 1957), 137.