

El escudo de Vulcano: écfrasis y profecía en *Eneida* 8  
Vulcan's Shield: Ekphrasis and Prophecy in *Aeneid* 8

María Emilia Cairo\*

Conicet - Universidad Nacional de La Plata

**Resumen:** El objetivo de este artículo es estudiar el escudo forjado por Vulcano (*Eneida* 8.617-731) tomando en consideración al mismo tiempo su carácter de profecía y el modo en que es representado mediante el procedimiento de la écfrasis. Se analizarán la disposición espacial de las viñetas y la vinculación de cada imagen con el centro, así como la capacidad de Eneas para comprender (o no) el contenido de la profecía acerca del futuro romano.

**Abstract:** The aim of this paper is to study the shield made by Vulcan (*Aeneid* 8.617-731) considering both its prophetic character and the way it is conveyed through an ekphrasis. The spatial arrangement of the vignettes and the connection between each image with the center will be examined, together with Aeneas' ability to understand the prophecy about the Roman future.

**Palabras clave:** *Eneida* 8, escudo, écfrasis, profecía

**Keywords:** *Aeneid* 8, shield, ekphrasis, prophecy

**Recepción:** 10/08/2012

**Aceptación:** 29/11/2012

La descripción del escudo forjado por Vulcano en el final de *Eneida* 8 ha recibido el constante interés de la crítica por distintos motivos. En primer lugar, predomina el estudio del pasaje en tanto écfrasis, es decir, como descripción de un objeto plástico en el marco de una narración. Los trabajos que estudian este aspecto atienden fundamentalmente a la convivencia de sistemas semióticos diferentes (el verbal y el visual) en la écfrasis y a la consideración del escudo como obra de arte producida por un artista y contemplada e interpretada por un observador. Estos trabajos subrayan fenómenos como la focalización<sup>1</sup> y la capacidad o incapacidad de Eneas para dilucidar

---

\* **Dirección para correspondencia:** Centro de Estudios Latinos. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Universidad Nacional de La Plata. Calle 48 e/ 6 y 7, s/n, 8° piso, oficina 822. 1900 - La Plata - Pcia. de Buenos Aires. Argentina. E-mail: emiliacairo@conicet.gov.ar

<sup>1</sup> Cf. B. Weiden Boyd, 1995, p. 74 ("*The most definitive thing about an ekphrasis, i. e., the one thing that distinguishes it from other types of descriptive or visual narrative, is its explicit multiplicity of viewers/readers/audiences*"), D. P. Fowler, 1991, p. 29 ("*There is no neutral,*

el significado del escudo<sup>2</sup>. En muchos casos este episodio es vinculado con otros del poema en que Eneas observa una representación visual, como el friso del templo de Juno en Cartago<sup>3</sup>. El escudo de Vulcano se presenta entonces como objeto por excelencia para proponer una reflexión sobre la interpretación del texto de *Eneida* en particular y del arte en general<sup>4</sup>.

Otro aspecto muy relevante del escudo es su pertenencia al conjunto de profecías de *Eneida* y, por la extensión temporal y por la relevancia de los hechos históricos romanos que profetiza, se asimila al anuncio de Júpiter en el libro 1 y al desfile de héroes romanos en el libro 6. Muchos trabajos se abocan al análisis del contenido específico y detallado de las viñetas que conforman el escudo<sup>5</sup> y las vinculan con el discurso histórico, especialmente el de Tito Livio<sup>6</sup>. Es notorio el interés por la viñeta central, que presenta el triunfo de Augusto en Accio, especialmente en virtud de su interpretación política en tanto punto culminante de la historia romana y victoria definitiva de occidente sobre oriente<sup>7</sup>.

En el marco de la investigación acerca de los anuncios divinos en *Eneida*, nuestro interés por el escudo radica fundamentalmente en su carácter de texto

*zero-focalized way of linearizing a visual scene: a point of view is necessarily inscribed*)” y A. Barchiesi, 1997, p. 280 (“*The problem of ‘who views the images?’ is intertwined with the problem of ‘who tells the story?’ and helps the reader to realise the importance of point of view and subjectivity. When the description has a focaliser, that is to say a character in the narrative who views the artifact, the reader needs to be aware that her perception of the images is mediated by the narrative voice, or voices, as well as by the perspective of the focaliser*”).

<sup>2</sup> Véanse R. O. A. M. Lyne, 1987, p. 209; A. Barchiesi, 1997, pp. 275-7; J. Zetzel, 1997, p. 201, M. Putnam, 1998, pp. 153-4; A. J. Boyle, 1999, p. 160; R. A. Smith, 2005, p. 58 y D. Beck, 2007, pp. 533-4.

<sup>3</sup> Por ejemplo R. Thomas, 1983, pp. 180-2; D. Fowler, 1991, pp. 31-3; A. Barchiesi, 1997, p. 275; D. Beck, 2007, p. 539 y P. Hardie, 1998, p. 76.

<sup>4</sup> En términos de D. Beck (2007, p. 535), “*ecphrasis—a description of one kind of art within a different kind of work of art—is an inherently reflexive and self-referential process. This quality makes ecphrasis a spot where larger ideas about interpretation are to be found. It urges us to apply ideas broadly from this particular passage about interpretation to the work as a whole*”. Hallamos consideraciones similares en D. Fowler, 1991, p. 33; A. Barchiesi, 1997, p. 277; M. Putnam, 1998, p. 2 y J. L. Penwill, 2005, pp. 45-6.

<sup>5</sup> Cf. M. Putnam, 1965, p. 148; P. Hardie, 1986, p. 350; F. Cairns, 1989, p. 97; E. Henry, 1989, p. 118 y M. Putnam, 1998, pp. 120-146.

<sup>6</sup> Cf. S. J. Harrison, 1997, pp. 71-75; W. Clausen, 2002, pp. 182-3; J. L. Penwill, 2005, p. 40 y A. Feldherr, 2011, pp. 12-13.

<sup>7</sup> Cf. D. Quint, 1993, pp. 23-8; K. Toll, 1997, p. 45; J. Zetzel, 1997, p. 199; E. Adler, 2003, p. 187; Y. Syed, 2005, pp. 178-80 y J. D. Reed, 2007, p. 105.

profético y en el modo en que Eneas puede o no adquirir el conocimiento que trasmite. Sin embargo, el hecho de que el escudo sea un artefacto, es decir, un objeto físico –y no un discurso oral como los anuncios previos del poema– nos obliga a considerar los trabajos teóricos sobre la écfrasis como “modo literario” específico (Heffernan 1991: 298) ya que, a nuestro entender, un análisis del contenido del escudo no puede ignorar la disposición espacial de las viñetas que lo forman. Como afirma Kurman en su artículo acerca de la écfrasis en la épica (1974: 6), “*in the shield of Aeneas we can see [...] a syncretism of ecphrasis with prophecy*”.

### 1. Écfrasis y lectura

El término griego *écfrasis*, derivado de *ἐκφράζω*, “describir”, se emplea en términos de teoría literaria para designar la descripción de una obra de arte en el marco de una composición poética<sup>8</sup>. Desde la perspectiva teórica de la narratología, la écfrasis es un ejemplo típico de la “pausa descriptiva”<sup>9</sup>, que se caracteriza, según Genette, por el hecho de que “*some section of narrative discourse corresponds to a nonexistent diegetic duration*”<sup>10</sup>. La acción narrada se detiene para dar paso a la descripción, sin que exista una acción durativa en la trama<sup>11</sup>.

No obstante, en el interior de la descripción se pueden hallar acciones: “la escena visual funciona como historia para el relato de la descripción verbal”<sup>12</sup>. En este sentido, Heinze señala que en Virgilio, cuando aparece la descripción, “se acerca a la narración lo mayor posible”<sup>13</sup>. Cada una de las viñetas del escudo encierra el relato de un suceso, aun cuando la reiteración de verbos como *fecerat* (8.630), *addiderat* (8.637), *aspiceres* (8.650) nos recuerde constantemente que no estamos en presencia de los hechos mismos sino de una imagen creada por el dios Vulcano<sup>14</sup>.

---

<sup>8</sup> Las definiciones revisadas son muy similares: “*the description in verse of an object of art*” (G. Kurman, 1974, p. 1); “*the exposition, that is, of a work of art within poetry*” (R. Thomas, 1983, p. 175); “*ekphrasis is the verbal representation of graphic representation*” (J. A. W. Heffernan, 1991, p. 299); “*a literary description of a work of art*” (A. Barchiesi, 1997, p. 271); “*the formal description of a work of art*” (P. Hardie, 1998, p. 75); “*a verbal representation of a visual artifact*” (D. Beck, 2007, p. 534). En todas se puede encontrar la presencia de lo visual junto a lo verbal, la convivencia de dos modos de representación.

<sup>9</sup> D. Fowler, 1991, p. 25.

<sup>10</sup> G. Genette, 1983, pp. 93-4.

<sup>11</sup> A. Barchiesi, 1997, p. 272: “*In ecphrasis the narrative action is frozen*”.

<sup>12</sup> D. Fowler, 1991, p. 29.

<sup>13</sup> R. Heinze, 1903, p. 389: “*ist sie der Erzählung nach Möglichkeit angenähert*”.

<sup>14</sup> A. Feldherr, 2011, p. 5: “*Vergil chooses to describe the shield not at the moment of its creation, as Homer had, but at the moment when it is viewed. Yet for all that, the scene of*

En la descripción existen indicaciones de la posición de cada una de las viñetas. A través de ellas el carácter lineal de la descripción textual da cuenta de la circularidad del objeto representado y permite dilucidar la disposición de las imágenes. Ya se ha dicho que la representación del triunfo de Augusto ocupa la zona central en virtud de que la descripción de la imagen comienza con la frase *in medio* (8.675)<sup>15</sup>. Esta viñeta está circundada por el mar, ya que entre las primeras cinco viñetas y ésta de Accio hallamos la frase *haec inter tumidi late maris ibat imago* (8.671) y el adverbio *circum* (8.873), que refuerza esta disposición alrededor del centro. Putnam señala que este elemento establece un diálogo con el escudo de Aquiles en *Ilíada*. El océano que Homero había colocado en el borde exterior del escudo para delimitar la representación del universo aparece aquí en torno a Accio, nuevo episodio central del cosmos romano<sup>16</sup>.

Si ya queda identificada la batalla de Accio en el centro y al océano en derredor, resta reconocer la disposición de las cinco primeras viñetas descriptas<sup>17</sup>. Se puede afirmar con certeza que la parte superior del escudo está ocupada por la representación de la invasión gala: el circunstancial *in summo* (652) con que comienza marca a un tiempo la ubicación de Manlio, el vigía romano colocado en el alcázar (652: *custos Tarpeiae arcis*) y la disposición de la viñeta en el escudo<sup>18</sup>. La escena descrita a continuación, que muestra a Catón y Catilina en las *Tartareas sedes* (667), está inaugurada por la frase *hinc procul* (666), “lejos de allí”, lo cual permite deducir que se encuentra en la parte inferior del escudo, la más lejana u opuesta a

---

*creation is made very present to the reader, if not to the viewer, through such introductory phrases, in the pluperfect, as fecerat (8.628, 710), extuderat (8.665), or finxerat (8.726)”*

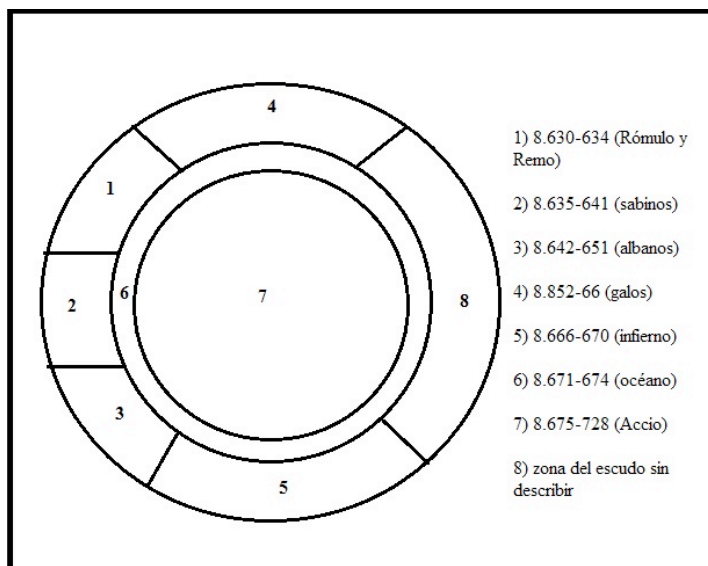
<sup>15</sup> A su vez, dentro de esta imagen puede identificarse posiciones de distintos personajes: Cleopatra aparece *in mediis* (8.696) y Apolo tiende su arco desde la parte superior (*desuper*, 8.705).

<sup>16</sup> Véanse M. Putnam, 1998, p. 136 y K. W. Gransden, 2003, p. 174.

<sup>17</sup> Hemos individualizado las distintas viñetas a partir de los indicadores espaciales que marcan el comienzo de la descripción de cada una de ellas. La primera ocupa los versos 630-634 y muestra a Rómulo y Remo en la cueva de la loba. La segunda se inicia con *nec procul hinc* (635) y contiene el rapto de las sabinas y el posterior pacto entre Rómulo y Tacio. La tercera, inaugurada por *haud procul inde* (642), muestra la guerra contra los albanos. La cuarta comienza con el circunstancial *in summo* (652) y representa la invasión de los galos del año 390 a. C. Finalmente, el inicio de la descripción de la quinta viñeta está marcado mediante *hinc procul* (666) y da paso a la representación de Catón y Catilina en los infiernos. A continuación aparece el océano en torno a las viñetas anteriormente descriptas y, finalmente, Accio en el centro.

<sup>18</sup> Cf. Servio *ad Aen.* VIII.652 (*in summa clipei parte*) y K. W. Gransden, 2003, p. 170.

aquella que mostraba la invasión de los galos. Como observa Feldherr, es a través de esta indicación que se hace clara la circularidad del escudo<sup>19</sup>. Por lo demás, resulta apropiado que los infiernos aparezcan en la parte más baja del escudo.



Las tres primeras viñetas (que muestran a Rómulo y Remo, el conflicto con los sabinos y la guerra contra los albanos respectivamente) parecen ser vecinas entre sí: entre la primera y la segunda media el circunstancial *nec procul hinc* (635), “y no lejos de aquí”, y entre la segunda y la tercera aparece *haud procul inde* (642), “no lejos de allí”. En consecuencia, las tres estarían situadas en el espacio delimitado por las imágenes de la invasión gala y del infierno, en uno de los laterales del escudo. De aceptar esta hipótesis, se concluirá entonces que falta la descripción de las imágenes exhibidas en el otro costado del escudo. El carácter incompleto de la écfrasis ya ha sido señalado por P. Hardie (1986, p. 346) y M. Putnam (1998, p. 120): Vulcano ha seleccionado qué episodios de la futura historia de Roma incluir en su representación y a través de la écfrasis sólo tenemos acceso a algunos de ellos.

<sup>19</sup> A. Feldherr, 2011, p. 14: “it is through the designation of the underworld as the opposite of its summit, that the shield emerges as a round artifact”.

## 2. El centro y el contorno: la viñeta de Accio como organizadora de la interpretación

R. Thomas (1983, pp. 176ss) señala la importancia de la viñeta central para la interpretación de la écfrasis: “*The center of an object in effect defines, or permits visual reconstruction of, the work of art*”. A partir de la comprensión del centro se construye el significado del objeto de arte en su totalidad. Ésta es, según Thomas, una característica fuertemente marcada en las écfrasis de Virgilio<sup>20</sup>; el gusto por la “estricta axialidad” y la “simetría” es un rasgo predominante de todo el arte augusteo, como lo demuestra K. Galinsky en *Augustan Culture*<sup>21</sup>.

La importancia del centro del escudo de Vulcano es obvia. Encontramos allí a Augusto venciendo en Accio a una turba oriental que tiene a la cabeza a Antonio y su *Aegyptia coniunx*, la lucha de los olímpicos a favor de los romanos, la ceremonia del triunfo con el correspondiente desfile de los vencidos. No nos extenderemos en las resonancias políticas de esta escena, que ya han sido exhaustivamente estudiadas<sup>22</sup>. Nos interesa, siguiendo a Thomas, plantear la viñeta de Accio como clave de lectura del escudo, como elemento que organiza su interpretación: último elemento en el orden lineal de la descripción, su ubicación central en el orden circular invita a una reinterpretación de las viñetas organizadas a su alrededor mediante la vinculación de cada una de esas imágenes con la representación central.

Existen trabajos que han intentado hallar un denominador común de todas las imágenes del escudo, un tema que las recorra otorgándole unidad al escudo. B. Otis (1964, p. 341) considera que el eje del escudo es la oposición entre *virtus, consilium* y *pietas*, por un lado, y la violencia, por el otro, a través de la historia romana. M. Putnam (1965, p. 150) plantea que el tema es la violencia que termina conduciendo a la paz. K. Quinn (1968, p. 50), por su parte, señala que las imágenes del escudo ilustran dos cuestiones, la descendencia de Eneas a través de Ascanio y las guerras que dichos descendientes librarán, pero no propone un tema común a todas ellas. Según Williams (1990, p. 24), las imágenes tienen en común su impacto visual y la representación de los valores romanos. S. J. Harrison (1997, p. 70), coincidiendo con el postulado de Fowler en *Aeneas at the Site of Rome*, propone que todas las imágenes tienen en común el hecho de representar situaciones en que Roma logra escapar de un grave peligro.

<sup>20</sup> Cf. R. Thomas, 1983, p. 177. Con este criterio Thomas analiza exhaustivamente la écfrasis del templo de Juno de *Eneida* 1.466-93 y destaca la importancia del *peplum* que las troyanas llevan a Atenea.

<sup>21</sup> K. Galinsky, 1996, p. 200.

<sup>22</sup> Véase nota 7.

Estas propuestas sin duda contribuyen a la interpretación del escudo pero muchas veces no resultan completamente convincentes. ¿Podemos encontrar, por ejemplo, la violencia que conduce a la paz, como afirma Putnam, en la imagen de Rómulo y Remo? ¿De qué peligro escapan los romanos, al decir de Harrison, en la imagen infernal de Catilina y Catón? Creemos que buscar una sola temática predominante a través de todo el escudo constituye una tarea infructuosa, porque la multiplicidad de temas y motivos impide hacer una generalización que abarque e incluya a todas las viñetas.

Nuestra propuesta consiste, entonces, no en hallar un solo tema o patrón común a todas las viñetas sino identificar qué elementos unen a cada una de ellas con la imagen central. El triunfo de Accio, descrito en último término, constituye el punto culminante del escudo porque amplía tópicos y elementos presentados en cada una de las viñetas de alrededor. Vincular cada imagen con la zona del medio supone realizar una lectura organizada a partir del centro, como sugería Thomas, e incluir en la interpretación la dimensión espacial, circular, del escudo que aprecia el observador imaginario en primer término:

*“The ecphrasis is arranged as a chronological sequence: such a ‘linear’ arrangement could not be maintained on a shield, for the viewer’s eye would naturally travel first to the centre”* (K. W. Gransden, 2003, p. 162).

A continuación se revisarán las cinco primeras imágenes de la écfrasis para determinar qué vínculo establece cada una con la viñeta de Accio.

1. Rómulo y Remo (8.630-634): La primera viñeta muestra a los mellizos fundadores de Roma en torno a las ubres de la loba que los rescató del peligro de muerte. Se subraya aquí la ascendencia divina de los niños por medio de la descripción de la caverna de la loba como *Mavortis antro* (630)<sup>23</sup>. En la batalla de Accio Marte aparece en dos oportunidades (*instructo Marte* en 676 y *saevit medio in certamine Mavors* en 700); si bien puede considerarse que estas dos menciones son dos alusiones a la guerra, también es cierto que Marte es uno de los dioses (junto con Neptuno, Venus, Minerva y Apolo) que luchan por los romanos. Asimismo, la violencia asociada al dios –que en la viñeta de Accio aparece explícitamente en su cortejo, constituido por las *Dirae*, la Discordia y Bellona– resuena en la imagen de Rómulo y

---

<sup>23</sup> Cf. P. T. Eden, 1975, p. 166.

Remo, en virtud de que la mención de Marte recuerda el nacimiento de los mellizos a partir de la violación de Rea Silvia. Finalmente, aparecen en la primera viñeta dos tópicos que se amplían en la imagen central. Por un lado, se halla aquí el tema de los mellizos (*geminos*, 631), que se plasma más adelante no sólo en la llama doble que exhalan las sienas del *princeps* (*geminas...flammas*, 680) sino también en la cuestión del enfrentamiento fraternal: así como Rómulo finalmente matará a su hermano Remo, así Augusto hace la guerra contra Antonio, otro romano. Por otro lado, el verbo empleado para describir cómo la loba lame los cuerpos de los niños y les da forma (*mulcere alternos et corpora fingere lingua*, 634) se retoma al final de la écfrasis para hablar de la obra de Vulcano (*hic Nomadum genus et distinctos Afros... finxerat*, 724-726), que es llamado *Mulciber* (724), “el que suaviza”. La representación de Accio por parte del dios se pone en paralelo al cuidado de los mellizos realizado por la loba<sup>24</sup>; así, la fundación de la ciudad se une a esta segunda fundación realizada por Augusto<sup>25</sup>.

2. El conflicto con los sabinos (8.635-641): La segunda imagen descrita es la que representa el rapto de las mujeres sabinas y el posterior pacto entre Rómulo y Tito Tacio a partir del cual se produce la unificación de los pueblos y se establece la alternancia entre gobernantes romanos y sabinos. Este relato legendario está representado en la viñeta de modo tal de configurar un prototipo de Accio. En primer lugar, en los dos casos se describe el episodio como una guerra (*novum bellum* en 637 y *Actia bella* en 675). En segundo lugar, se señala como causa del conflicto una unión matrimonial irregular: las sabinas son *raptas sine more* (635) mientras que

<sup>24</sup> S. Bartsch (1998, p. 330) cita una frase de Donato según la cual Virgilio asimilaba su tarea poética a la acción de una osa que lame a sus oseznos para darles forma: *carmen se ursae modo parere dicens et lambendo demum effingere* (*Vita Donati* 22). Bartsch propone que esta comparación define el trabajo de Virgilio sobre la materia histórica romana como un esfuerzo por ‘domar’ o ‘suavizar’ algo que, en potencia, puede llegar a ser salvaje. Así como la loba da forma a los gemelos y Vulcano suaviza los metales para confeccionar su escudo, el poeta debe estetizar la violencia de la historia romana.

<sup>25</sup> En su *commentary* al libro 8, K. W. Gransden (2003, p. 16) señala que Augusto mismo se veía como un segundo Rómulo y cita como evidencia una frase de Suetonio: *quasi et ipsum conditorem urbis* (Suet. *Aug.* 7). Por su parte, en un análisis acerca del arte augusteo en general, K. Galinsky (1996, p. 199) señala como un elemento constante la idea de la paz como objetivo a alcanzar mediante la guerra (de hecho, el propio Augusto en *RG* 13 habla de *parta victoriis pax*). La fundación de la ciudad por Rómulo puede ponerse en paralelo con la ‘nueva fundación’ de Augusto en virtud de esta asociación.



Antonio es enfrentado junto a su *Aegyptia coniunx*, situación descrita como *nefas* (688). Tanto la expresión *sine more* como el término *nefas* apuntan a una anormalidad incluso en lo atinente a la esfera religiosa. Finalmente, la resolución del conflicto es festejada mediante la celebración ritual: en el primer caso, Rómulo y Tacio firman un pacto (*foedera*, 641) y ante el altar (*ante aram*, 640) sostienen las pateras (*pateras tenentes*, 640) luego de realizar un sacrificio animal (*caesa porca*, 641); en el segundo caso, la victoria de Accio da ocasión a un triple triunfo (*triplici triumpho*, 714), a sacrificios para los dioses (*dis Italis votum immortale sacrabat* en 715 y *terram caesi stravere iuveni* en 719) y a juegos públicos (*ludis*, 717) en medio de la algarabía general (*laetitia... plausuque fremebant*, 717).

3. El castigo de Metio Fufecio y la guerra contra Porsena (8.642-651): En la tercera viñeta se encuentra la representación de dos episodios, el conflicto con los albanos en tiempos de Tulo Hostilio, que finaliza con el descuartizamiento de Metio Fufecio, y el asedio de Porsena, que culmina con las demostraciones de heroísmo de Cocles y Clelia<sup>26</sup>. Cada una de las situaciones representadas resalta un aspecto que luego encontraremos en la batalla de Accio. En el castigo de Metio se subraya su traición, tanto mediante la apelación parentética *at tu dictis, Albane, maneres!* (643) como a través del adjetivo *mendacis* (644). Metio era un albano que prometió apoyar a los romanos contra Veyos pero finalmente se pasó al bando contrario y por eso Tulo Hostilio decide castigarlo; puede entonces considerarse una prefiguración de Antonio, romano que traiciona a su patria –hay que recordar nuevamente la expresión *nefas*– y lucha con las huestes orientales. En la descripción de la viñeta del sitio de Porsena se resalta la voluntad de regresar a la monarquía (*Tarquinius eiectum iubebat / accipere*, 645-646) y la resistencia de los romanos, que se lanzan a las armas a favor de la libertad (*Aenedae in ferrum pro libertate ruebant*, 648). En la viñeta de Accio también tenemos a un monarca (en este caso Cleopatra, denominada *regina* en 696) contra quien luchan los romanos en virtud de sus ideales: aquí Augusto aparece secundado *cum patribus populoque penatibus et magnis dis* (679).

4. La invasión de los galos (8.652-666): Hallamos aquí una viñeta en la que se adelanta la temática de la guerra contra una fuerza extranjera; ya hemos visto que si

---

<sup>26</sup> Decidimos considerar que ambos hechos se encuentran dentro de una misma viñeta debido a que entre ellos no existe una fórmula de transición del tipo *nec procul hinc*.

bien en Accio ambos capitanes son romanos, Antonio y los suyos son representados con rasgos orientalizantes de manera de presentar una guerra civil en términos de guerra de Roma contra otras naciones. La defensa de los romanos frente a los galos está presidida por Manlio, ubicado en lo alto del Capitolio (*stabat pro templo et Capitolia celsa tenebat*, 653), así como Augusto encabezaré la avanzada *stans celsa in puppi* (680). Nuevamente, como en la viñeta del rapto de las sabinas, el triunfo sobre los galos se festeja con celebraciones rituales: aparecen los salios y los lupercos (*exsultantis Salios nudosque Lupercos*, 663)<sup>27</sup>. La mención de los salios resulta de especial relevancia por distintos motivos: en primer lugar, alude a una práctica ritual ancestral romana que incluía “escudos lanzados desde el cielo” (*lapsa ancilia caelo*, 664) para recordar el escudo recibido por Numa<sup>28</sup>, pero que en este contexto adquieren una nueva connotación ya que remite al escudo que desde el cielo le trae a Eneas su madre Venus<sup>29</sup>; en segundo lugar, se vincula con la viñeta de Accio y a la figura de Augusto en particular debido a que el nombre del *princeps*, según él mismo lo narra en el párrafo 10 de sus *Res Gestae*, fue incorporado al canto ritual de estos sacerdotes:

*Nomen meum senatus consulto inclusum est in saliare carmen.*

Mi nombre fue incluido en el canto de los salios por decisión del senado.

Otro vínculo con la imagen central se establece a través de las figuras femeninas. Las matronas cargan aquí los objetos sagrados (*castae ducebant sacra per urbem / ...matres*, 665-6), como lo harán en la viñeta de Accio, donde su participación también es individualizada (*omnibus in templis matrum chorus*, 718).

<sup>27</sup> Consideramos, siguiendo a Harrison (1997, p. 73) y Putnam (1998, p. 132), que la imagen de los salios y los lupercos pertenece a la viñeta del ataque de los galos, como representación de los festejos por la salvación de la ciudad. Otros autores (por ejemplo Ravenna, 1988, p. 740 y Penwill, 2005, p. 38) la consideran una sección separada, en virtud de que el verso 8.663 comienza con el adverbio *hic*. Desde nuestro punto de vista, con este déictico no se realiza un tránsito a una nueva viñeta sino que la referencia se encuentra en la misma imagen que se viene describiendo, es decir, como sinónimo de *ibidem*.

<sup>28</sup> Sobre los salios, la institución de sus rituales por Numa y la descripción de sus ceremonias, véanse Servio *ad Aen.* VIII.664; Daremberg et Saglio, 1877-1919, tomo IV, pp. 1014-1022; R. Turcan, 2000, p. 57; M. Beard, J. North y S. Price, 2009 (I.1, I.43, II.5, II.126-128) y J. Rüpke, 2009, pp. 100 y 179.

<sup>29</sup> K. W. Gransden, 2003, p. 172: “*the image of a magic shield appears on Aeneas’ shield, which has itself descended from heaven*”.

5. Catón y Catilina en los infiernos (8.666-670): la breve quinta viñeta describe a dos personajes de la época republicana, Catilina y Catón, en distintas zonas del submundo. Mientras el primero sufre su castigo eterno (*minaci / pendentem scopulo*, 669-70) apartado de las sombras de los piadosos (*secretosque pios*, 670), el segundo continúa dando leyes en el más allá (*his dantem iura Catonem*, 670). Nuevamente, entonces, aparece aquí el tema de los gemelos, de los dos personajes que son uno la contracara del otro, como lo serán Augusto y Antonio en Accio. La labor legislativa de Catón establece un paralelismo con el *princeps*, cuyo papel civilizador sobre los bárbaros es central en la descripción de Accio.

### 3. Imagen y profecía: *rerum ignarus imagine gaudet*

Como se ha señalado al comienzo, el pasaje final del libro 8 tiene la particularidad de presentar una profecía a través de una écfrasis. En el apartado anterior se propuso una lectura del escudo en la que la disposición espacial de las imágenes cobra un papel decisivo. Así, hemos observado que la viñeta de Accio, última en el orden lineal del texto descriptivo y central según su ubicación visual, se erige como clave de interpretación del escudo. Cada una de las imágenes que la circundan puede leerse como una prefiguración, un adelanto de lo que luego será Accio. El triunfo de Augusto aparece en el escudo como punto culminante al que se dirigen cada uno de los episodios históricos representados.

Ahora bien, esta lectura sólo puede producirse en el nivel extradiegético; es decir, sólo comprender esta relación el lector de *Eneida* que conoce la historia de Roma y que es capaz de advertir cómo y por qué han sido representados estos eventos. La forma circular contribuye a la interpretación de la historia de Roma como un todo ordenado, como un relato susceptible de ser estructurado<sup>30</sup>; el lector puede apreciar esta totalidad y entonces comprender el carácter profético del texto del escudo.

Eneas, en cambio, destinatario intradiegético del escudo, se define por la incapacidad de entender lo que ve: es *ignarus* (8.730). Esta caracterización lo contrapone absolutamente a Vulcano, definido como *haud vatum ignarus* en los versos que preceden a la écfrasis (8.626-9):

---

<sup>30</sup> A. Feldherr, 2011, p. 22: “...understanding the “circular”, cosmic dimensions of Roman history as a manifestation of an order fully capable of giving structure to the future as well as the past. The viewer is thus privileged not simply to see the future but to step outside of time and see history made whole”.

*Illic res Italas Romanorumque triumphos  
haud vatum ignarus venturique inscius aevi  
fecerat ignipotens, illic genus omne futurae  
stirpis ab Ascanio pugnataque in ordine bella.*

Allí los sucesos itálicos y los triunfos de los romanos había hecho el dios ignipotente, no desconocedor de los vates ni ignorante de la edad venidera, allí en orden la stirpe entera de la futura descendencia de Ascanio y las guerras libradas.

Vulcano y Eneas, pues, representan dos extremos en la posibilidad de conocimiento del destino. Servio (*ad Aen.* 8.627) señala que la frase *haud vatum ignarus* significa *futurorum non inscius*, es decir, que “no ignorante de los vates” implica “no ignorante de aquello que los vates saben”, es decir, el porvenir. Vulcano, como dios, tiene acceso al saber sobre el futuro. Fordyce (1977: 270-271), en cambio, entiende que se minimiza con esta frase el poder del dios, ya que su conocimiento deriva de otra fuente. Sin embargo, no es la primera vez en *Eneida* que esto ocurre: en el libro 1 Venus no conoce el *fatum* y le pregunta a Júpiter qué sucederá; en 3, la arpía Celeno dice que conoce el futuro porque se lo transmitió Apolo, y a él Júpiter previamente<sup>31</sup>.

Acerca de la caracterización de Eneas como *ignarus* la bibliografía crítica ha formulado propuestas de interpretación diversas. J. O’Hara (1990, p. 121) postula que Eneas debe mantenerse necesariamente en un nivel de ignorancia para seguir adelante en el cumplimiento de su misión; no saber la verdad es lo que posibilita alegrarse ante lo que ve (*miratur rerumque ignarus imagine gaudet*, 8.730). Según este autor, debemos entonces entender que, desde el punto de vista de los dioses, es imposible

---

<sup>31</sup> En todo caso, habría que definir qué entendemos aquí por *vates*: puede tratarse de los “adivinos”, es decir, de aquellos que por medio de la práctica de la *divinatio* acceden al saber sobre el futuro; en tal caso, lo que Vulcano no ignora es la comunicación del *fatum* por medio de vaticinios y anuncios. Pero también podría entenderse *vates* como forma de designar a los poetas en tanto conocedores privilegiados del universo y del porvenir; de hecho, el yo poético usa ese término para referirse a sí mismo cuando solicita la ayuda de la musa en 7.41: *tu vatem, tu, diva, mone*. De interpretarlo así, podríamos afirmar que Vulcano forja su escudo a partir del conocimiento transmitido por la tradición literaria: los poetas se elevan a un nivel de conocimiento que resulta superior, incluso, al de los dioses<sup>31</sup>. Casali (2006, p. 186) elige esta segunda opción y sostiene que Vulcano refleja la figura del poeta Virgilio.

para un ser humano conocer el futuro y aún persistir<sup>32</sup>. En términos similares lo entiende A. J. Boyle (1999, p. 160), quien observa que sólo es posible alegrarse por las imágenes (*gaudet imagine*) porque se ignora la realidad (*rerum ignarus*)<sup>33</sup>. M. Putnam (1998, pp. 153-154), por su parte, propone dos formas opuestas de entender la relación entre *ignarus* y *gaudet*: o bien Eneas se alegra porque, en caso de comprender el significado de las imágenes, encontraría placer en ver cumplidas las promesas acerca de su futura descendencia, o bien se alegra solamente porque ignora y conocer lo que realmente muestra el escudo no le produciría felicidad<sup>34</sup>. En todo caso, en las propuestas de estos tres críticos se observa una constante: la evaluación del pasaje en términos de oposición entre *gaudet* e *ignarus*. O bien Eneas, desde una perspectiva pesimista sobre el destino romano, se alegra porque ignora, ya que saber el futuro sólo le produciría dolor, o bien, desde un punto de vista optimista, se alegraría en caso de conocer qué transmiten las imágenes, ya que en el escudo se celebra el triunfo romano. El acto de alegrarse se presenta como indisolublemente ligado al conocimiento o ignorancia de lo que las imágenes significan.

En este tipo de lecturas se plantea, además, una dicotomía absoluta entre saber y no saber, no considerando la posibilidad de que Eneas tenga, como propone A. Feldherr, una capacidad cognitiva parcial:

*“Indeed, if one were to think of what Aeneas might see in the shield, his cognitive powers don’t dissolve into total vacuity. He has seen Rome; he has seen the underworld; he has participated in a cataclysmic struggle between East and West with the gods, and especially Apollo taking on an active role”* (Feldherr, 2011, p. 21)

---

<sup>32</sup> J. O’Hara, 1990, p. 121: “[Aeneas] has a vague idea of the Roman future for which he is fighting, but he does not know how much he must pay for it. [...] Even if we find the deception of Aeneas to be benevolent, it seems based on the god’s assumption that he could not face the truth and still persevere”.

<sup>33</sup> A. J. Boyle, 1999, p. 160: “At the end of the Aeneid’s second tetrad the reader is left to contemplate the relationship between the “image”, *imago*, in which Aeneas rejoices and the “things” or “reality”, *res*, of which he is ignorant.”

<sup>34</sup> M. Putnam, 1998, pp. 153-154: “Vulcan can shape the contents of his extraordinary icon because he knows before they occur (*haud... ignarus*) all the events that make up the tale of Rome. But what of Aeneas’ response? The narrator only tells us that he rejoices in the image while in ignorance of the deeds. But Virgil allows us to interpret this response in two ways. Does he rejoice, though he is ignorant, because, were he to find out the meaning of the whole, it would give him pleasure to contemplate the future time when image would become reality? Or does he rejoice only because he remains uninitiated into any deeper meaning behind mere superficial brilliance, which is to say, because true understanding of the shield’s significance would bring not elation but its opposite?”

Para analizar esta cuestión hay que tener en cuenta tres elementos fundamentales: en primer lugar, se debe recordar en qué punto de la trama se halla Eneas, qué sabe acerca de su futuro y de su descendencia al momento de recibir el escudo; en segundo lugar, cabe comparar la reacción ante el escudo con la forma en que Eneas ha respondido a las otras obras de arte a las que se ha enfrentado anteriormente; finalmente, corresponde evaluar cuál es la importancia del escudo en esta instancia de la trama de *Eneida*.

En primer término, entonces, interesa recapitular qué sabe Eneas acerca del *fatum* en el momento en esta instancia de la acción. Siguiendo el orden cronológico de la historia, debemos empezar por los sucesos de Troya referidos en el libro 2. En virtud de las apariciones de los fantasmas de Héctor (2.268-297) y Creúsa (2.771-794), Eneas sabe que debe buscar una nueva ciudad para los Penates troyanos y que su destino está en Hesperia, donde lo espera una boda real luego de sortear un largo viaje. El signo de la llama sobre la cabeza de Ascanio (2.679-691) y la posterior confirmación de Júpiter (2.692-704) demuestran que la empresa fundacional cuenta con la sanción divina. Pero al mismo tiempo, gracias a la intervención de Venus que le permite acceder a la visión de Juno, Atenea, Júpiter y Neptuno destruyendo la ciudad (2.567-623), Eneas aprende que los dioses pueden ser inclementes cuando intervienen en los asuntos humanos.

En el libro 3 se encuentran las distintas vicisitudes del viaje hasta llegar a Cartago. Eneas recibe a lo largo de su trayecto las profecías de Apolo (3.69-120), los Penates (3.147-179), la arpía Celeno (3.192-269) y Héleno (3.356-471), que comunican a) que hay que regresar a la tierra patria para fundar la nueva ciudad, b) que el destino del viaje es Italia, c) que se reconocerá el punto de llegada cuando un hambre atroz los obligue a devorar sus propias mesas y cuando vean a una cerda blanca echada junto a su cría, d) que una vez en Italia es necesario recibir nueva información de parte de la Sibila de Cumas. Esta información, como suele suceder con los textos proféticos, no se brinda de manera clara: la consigna *antiquam exquirite matrem* dada por Apolo (3.96), interpretada por Anquises como referida a Creta (3.103-117) –y entendida correctamente sólo a raíz de la intervención de los Penates–, obliga a una serie de marchas y contramarchas que demuestran que los personajes humanos suelen dar interpretaciones erradas a los mensajes divinos. Otra particularidad a tener en cuenta es el olvido de la información recibida previamente: que el objetivo era Italia era claro ya en la profecía de Creúsa del libro 2.

El siguiente anuncio que Eneas recibe en orden cronológico es el de la sombra de Anquises (5.700-778), que adelanta el estallido de guerras en Italia; esto es confirmado por la Sibila (6.83-97). A continuación, durante el descenso a los infiernos, Anquises revela la descendencia de Eneas al identificar y describir las almas que esperan su ascenso al mundo de los vivos, en el que formarán parte de la historia romana (6.752-892). Ya en suelo itálico, Eneas recibe la visita del dios río Tiberino, quien reitera la imagen de la cerda blanca como signo del punto de llegada y recomienda establecer una alianza con Evandro (8.18-85).

Aun cuando dejemos de lado la revelación del submundo, puesto que el pasaje final de las puertas del sueño hace dudosa la posibilidad de que Eneas recuerde lo que ha aprendido en los infiernos<sup>35</sup>, y aun cuando sepamos que los mensajes divinos no siempre han sido interpretados correctamente, sí podemos afirmar, adhiriendo a la observación de Feldherr, que Eneas tiene cierto conocimiento de lo que sucederá. Sabe que debe fundar una ciudad, que allí debe instalar a los Penates troyanos, que su descendencia será ilustre. Sabe también que los dioses obran entre los hombres, que se comunican con ellos y que sus anuncios se cumplen: al momento de recibir el escudo, Eneas ya ha identificado el objetivo de su viaje mediante el signo de las mesas (7.107-122) y el hallazgo de la cerda blanca (8.81-85) y ya ha concertado el pacto con Evandro (8.102-369).

Sin embargo, a pesar de toda esta información con la que Eneas cuenta al contemplar el escudo, el narrador lo califica como *ignarus*. Este adjetivo no implica, a nuestro entender, un desconocimiento absoluto del porvenir, sino que se vincula, por el contrario, con una ignorancia de que el escudo en sí constituye una profecía. En los casos mencionados previamente, Eneas, aun cuando no comprendiera el significado de los anuncios, sí advertía que se trataba de instancias de revelación del destino –ya por el carácter sobrenatural de la situación, como en los sueños o en la aparición del fuego de Ascanio o en la visión de fantasmas, ya por la presencia de un sacerdote como Héleno o la Sibila–. Aquí, en cambio, a pesar de saber que se trata de un objeto maravilloso, por haberlo recibido de Venus, nada indica que realmente haya comprendido que las viñetas del escudo constituyen un texto profético.

En todo caso, Eneas podría *suponer* que las imágenes aluden a su futura descendencia. Incluso podríamos pensar que es capaz de advertir que en la viñeta central hay una batalla de la que participan los dioses y que en la parte superior del

---

<sup>35</sup> Acerca de la salida de Eneas por la puerta de marfil y la posibilidad de recordar la revelación del submundo, cf. H. C. Gotoff, 1985, pp. 38-39 y G. P. Goold, 1992, p. 123.

escudo hay un alcázar atacado por un ejército extranjero; quizás hasta podría darse cuenta de que en la parte inferior hay una imagen del submundo. De lo que no es capaz Eneas es de *identificar* las imágenes que ve: no sabe que los dos niños en torno a la loba son los fundadores de Roma, ni que las mujeres de la segunda viñeta son las sabinas raptadas durante el reinado de Rómulo, ni que el hombre castigado con el desmembramiento es Metio Fufecio, ni que el protagonista de la imagen central es Augusto. Por ello Eneas es *ignarus*: su desconocimiento no es total pero no puede atribuir una designación clara a cada imagen, identificando los nombres de sus protagonistas y su ubicación cronológica, como sí puede hacerlo el lector del poema.

Para evaluar la respuesta de Eneas habíamos planteado, en segundo término, la comparación de este episodio con otros momentos del poema en los que el protagonista contempla una obra de arte visual: el pasaje del friso en el templo de Juno, en Cartago (1.453-497) y el de las puertas forjadas por Dédalo en Cumas (6.14-39). Si bien esta cuestión ha sido atendida por varios críticos en las últimas décadas<sup>36</sup>, atenderemos aquí a los aportes de B. Weiden Boyd (1995), M. Putnam (1998) y S. Bartsch (1998), que la han examinado exhaustivamente como objeto central de sus investigaciones.

Estos autores analizan las écfrasis como metáforas del arte en general y del texto de *Eneida* en particular<sup>37</sup>. Al colocar ante el lector una instancia en que una obra de arte es observada e interpretada, se estimula la reflexión sobre la recepción del propio texto poético y sobre el papel del lector en la tarea de atribuir significado a lo que lee<sup>38</sup>.

<sup>36</sup> Cf. C. Perkell, 1999, p. 45; A. J. Boyle, 1999, p. 160 y Y. Syed, 2005, p. 67.

<sup>37</sup> B. Weiden Boyd, 1995, p. 74: “*In the very process of composing a type of narrative to which multiple interpreters are central, Virgil offers a model for reading and interpreting the Aeneid on a larger scale that reflects its representation of a world not only misleading in appearances but fundamentally, and intentionally, difficult to comprehend*”; M. Putnam, 1998, p. 10: “*Virgil’s ekphrases, therefore, in no sense prove to be rhetorical interruptions of the plot line for nonessential digression but rather function as foci where smaller synechdoches suggest ways in which the larger text can be interpreted and reinterpreted, where the imaginative power, ambiguity, and deceptiveness of visual art play off against, and illuminate, the multivalent richness of the grand verbal artifact for which they also operate as metaphor*”; S. Bartsch, 1998, p. 328: “*The Aeneid and the labyrinthine artworks it contains, then, seem to point to each other as parallel texts [...]. The poem then announces its status as the counterpart of the very forms of art it presents for readerly viewing*”.

<sup>38</sup> Acerca del arte en la época de Augusto y el papel activo del receptor para comprender la multiplicidad de interpretaciones que ofrece, resulta imprescindible la lectura del capítulo “Art and Architecture” del estudio *Augustan Culture* de Karl Galinsky. En su análisis de las imágenes del *Ara Pacis Augustae* formula una serie de observaciones acerca del compromiso del observador en



En este sentido, el pasaje del friso en el templo de Juno (1.453-497) cobra una relevancia especial porque constituye la primera écfrasis del poema en la que Eneas cumple el papel de observador y, por esta razón, se establece como patrón para la interpretación de las écfrasis subsiguientes<sup>39</sup>. Sobre este pasaje se han elaborado distintas propuestas de interpretación pero la predominante es aquella según la cual Eneas no sabe leer las escenas representadas y entiende como una celebración a la fama de los troyanos y como una exhibición de compasión por el dolor humano lo que en realidad es una exaltación de Juno como destructora de la ciudad<sup>40</sup>. Si juzgamos el episodio del escudo a la luz de la interpretación, adheriremos a las propuestas mencionadas anteriormente: Eneas sólo puede alegrarse con las imágenes que no comprende ya que, de entenderlas, vería que en realidad representan el dolor, la destrucción y la violencia. Bartsch sugiere al respecto una visión diferente: cuando nos muestra el friso a través de los ojos de Eneas (exhibiendo las imágenes no en el orden que han sido dispuestas por el artista cartaginés sino según la secuencia seguida por Eneas al mirarlas) y señala que el héroe es confortado por esta visión, aun cuando esta esperanza derive de *pictura inani*, Virgilio nos invita a realizar una lectura positiva del arte:

*“It [=el friso] not only gives him comfort and strength, but sets up a model for viewing that invites the participation of the viewer in making his own, positive meaning out of art. [...] The parallels between Juno’s temple and Virgil’s own epic establish the first ecphrasis as a programmatic challenge to the reader to read the same way, to bring Virgil’s art to life via a positive reading, despite the ending of the poem and Aeneas’ own increasingly hampered creativity in interpretation”* (S. Bartsch, 1998, p. 338)

Sin entrar en consideraciones particulares sobre las lecturas “optimistas” o “pesimistas” del poema, la propuesta de Bartsch nos parece novedosa y productiva para la

---

el proceso de interpretación que pueden aplicarse a la lectura del escudo y de *Eneida* en su totalidad: 1) la multiplicidad de significados será advertida en distintos niveles según la competencia del observador; 2) con la restauración augustea de los *mores maiorum* se establece una genuina polisemia en los símbolos e imágenes del arte; 3) la comprensión total de todas y cada una de las facetas de una obra de arte presupone un alto nivel de educación y sofisticación. Cf. K. Galinsky, 1996, pp. 149-150.

<sup>39</sup> Cf. D. Fowler, 1991, p. 33; B. Weiden Boyd, 1995, p. 76; J. Zetzl, 1997, p. 201; M. Putnam, 1998, p. 23 y S. Bartsch, 1998, p. 338.

<sup>40</sup> Cf. B. Otis, 1964, p. 238; W. R. Johnson, 1976, pp. 102-105; B. Weiden Boyd, 1995, pp. 76-78; M. Putnam, 1998, pp. 24-25 y Y. Syed, 2005, p. 67.

interpretación del pasaje del escudo porque trasciende la oposición *gaudet* vs. *ignarus* que hemos señalado más arriba. La recepción del escudo genera en Eneas una respuesta subjetiva: el sentimiento de gozo que deriva de la contemplación de una obra de arte.

El pasaje de las puertas forjadas por Dédalo en el templo de Apolo (6.14-39) se diferencia tanto del episodio del escudo como del templo cartaginés por un rasgo fundamental: aquí el lector no contempla la obra de arte al mismo tiempo que Eneas ni a través de sus ojos. Por el contrario, el narrador nos otorga un lugar privilegiado al permitirnos visualizar la descripción completa de las puertas, no como los troyanos, que se ven interrumpidos por la Sibila (6.33-38):

*quin protinus omnia  
perlegerent oculis, ni iam praemissus Achates  
adforet atque una Phoebi Triviaeque sacerdos,  
Deiphobe Glauci, fatur quae talia regi:  
«non hoc ista sibi tempus spectacula poscit;  
nunc grege de intacto septem mactare iuencos  
praestiterit, totidem lectas ex more bidentis.»*

Ciertamente todo esto habrían recorrido con sus ojos si Acates, enviado previamente, no se hubiera acercado ya y junto con él la sacerdotisa de Febo y Hécate, Deífobe hija de Glauco, quien dijo al rey tales palabras: “La ocasión no pide esos espectáculos, ahora sería preferible sacrificar según la costumbre siete novillos de un rebaño intacto y otras tantas ovejas escogidas”.

El empleo del pretérito imperfecto del subjuntivo (*perlegerent*, 6.34) como expresión de irrealidad indica que los troyanos no llegaron a contemplar las puertas en su totalidad. En efecto, no sabemos qué paneles pudieron ver y cuáles no, o simplemente si vieron alguno. Lo que sí es claro es que la Sibila no encuentra apropiado detenerse en la contemplación de estos *spectacula*, puesto que es imprescindible realizar los sacrificios correspondientes para invocar a Apolo e ingresar en el submundo. Ahora bien: ¿la observación de las imágenes es riesgosa porque implica una pérdida de tiempo y una dilación de los rituales? ¿O existe un peligro que surge de las imágenes mismas? Según Y. Syed (2005, p. 80) no es conveniente que Eneas mire porque en ellas no hay una sola que transmita sentimientos de heroísmo como para estimular al protagonista, sino sólo escenas de muerte y pasión desenfrenada.

Finalmente, hay que considerar qué implica para Eneas el escudo en este momento del desarrollo de los acontecimientos. El libro 8 comenzó con el estallido de la guerra (Turno hacía flamear sus estandartes en el alcázar de Laurento, sonaban las trompetas, crecía el tumulto de los jóvenes guerreros) y continuó con el pacto celebrado con Evandro con el fin de obtener aliados para el enfrentamiento. La batalla es inminente y Eneas recibe, en los últimos versos del libro, las armas que utilizará para triunfar. En este aspecto, la contemplación del escudo se aleja de las otras dos écfrasis mencionadas en la sección precedente: aquí, el soporte de las imágenes es un objeto útil para la empresa bélica. Como Aquiles en *Ilíada* XVIII<sup>41</sup>, Eneas recibe las armas forjadas por el dios del fuego de manos de su madre divina y, al vestirlas, comenzará su *aristeía* como guerrero que culminará con la victoria sobre Turno<sup>42</sup>.

La consideración de la información con la que cuenta Eneas al momento de recibir el escudo y de las respuestas frente a los artefactos contemplados anteriormente contribuye a entender la actitud de Eneas de admirar el escudo, alegrarse y cargarlo como una reacción emocional no directamente vinculada a su conocimiento sobre el destino. El gozo de Eneas proviene de la belleza de las imágenes que contempla pero se debe principalmente al hecho de haber recibido de Venus, su madre divina, un regalo que utilizará para consagrarse como guerrero. Si regresamos al momento de la entrega de las armas, observamos que Eneas tiene la misma reacción (admiración y alegría) ante los demás objetos, aun cuando no contengan ninguna imagen (8.617-622):

*ille deae donis et tanto laetus honore  
expleri nequit atque oculos per singula voluit,  
miraturque interque manus et bracchia versat*

---

<sup>41</sup> Es tradicional la comparación entre ambos pasajes y la observación de las diferencias entre ambos: en Homero, el escudo se describe durante el proceso de su elaboración, mientras que en Virgilio se lo muestra cuando es recibido por el héroe; en el escudo de Aquiles se representa el cosmos (la tierra, el cielo, el mar) y en el de Eneas la historia de Roma, que puede entenderse como historia universal; mientras que el escudo de Aquiles responde a una necesidad concreta (Patroclo ha perdido su armadura y ahora no tiene instrumentos para luchar), el de Eneas posee una carga mayormente simbólica por su carácter profético y su representación de los valores romanos. Cf. G. Kurman, 1974, pp. 1-2; P. Hardie, 1986, pp. 337-339; Williams, 1990, p. 24; M. Putnam, 1998, pp. 167-180 y W. Clausen, 2002, pp. 175-181.

<sup>42</sup> Se produce aquí, pues, un paralelismo Eneas-Aquiles con su contraparte en el dúo Turno-Héctor. Esta forma de vincular los personajes de *Eneida* con los de la épica homérica no es lineal y se reconfigura permanentemente a lo largo del poema. Sobre esta cuestión, véanse especialmente W. S. Anderson, 1957; A. MacKay, 1957; T. van Nortwick, 1980; K. W. Gransden, 1984 y S. C. Smith, 1999.

*terribilem cristis galeam flammisque vomentem,  
fatiferumque ense, lorica ex aere rigentem,  
sanguineam, ingentem...*

Él [= Eneas], feliz por los regalos de la diosa y por semejante honor, no puede satisfacerse y hace girar sus ojos por cada uno de ellos. Admira y da vuelta entre sus manos y brazos el yelmo que vomita llamas terrible por sus crestas, la espada portadora de la muerte, la rígida lorica de bronce, sanguinaria, enorme....

#### 4. Conclusiones

El análisis del escudo supone la consideración de dos cuestiones fundamentales: por un lado, su carácter de texto profético que transmite un saber acerca del futuro romano lo asimila a los demás anuncios del poema, especialmente a los de Júpiter en 1 y Anquises en 6; por otro lado, el hecho de que el escudo aparezca mediante el procedimiento de la écfrasis adscribe este pasaje al mismo grupo que el friso del templo de Juno en Cartago y las puertas esculpidas por Dédalo<sup>43</sup>.

Ambas cuestiones nos colocan frente a la problemática de la interpretación, tanto a nivel intra como extradiegético, para dilucidar qué significa el escudo para Eneas y para el lector, y cómo entender las imágenes que lo forman. El estudio de J. O'Hara (1990) ha planteado que las profecías acerca de Roma colocan al lector en una posición similar a la de los personajes del poema: frecuentemente los anuncios optimistas y positivos sobre la gloria futura se caracterizan por su imprecisión e incluso ocultamiento de aquellos elementos que remiten al dolor y a la pérdida. A. Feldherr (2001, pp. 11-12) señala que esto es especialmente cierto en la descripción del escudo, en cuyo cierre aparece el río Araxes con un puente encima. Puesto que este hecho ocurrió más tarde, la audiencia de *Eneida*, como Eneas, se enfrenta a algo que sucederá en el futuro<sup>44</sup>.

<sup>43</sup> J. L. Penwill (2005, p. 44) considera que la lectura del escudo será positiva si se lo incluye en la serie de vaticinios sobre Roma y negativa si pertenece al conjunto de las écfrases.

<sup>44</sup> A. Feldherr, 2011, p. 12: "*Roman forces had not yet reached the Araxes, much less bridged it. From simply revealing what to the poem's contemporary audience is the Roman past, the shield now reaches the moment at which it is read and incorporates the contemporary spectator within its design as an actor, who must translate past history to present accomplishment*

El lector contempla el escudo, como Eneas, a través de la écfrasis. Hemos señalado cómo conviven la linealidad de la descripción con la circularidad del objeto descrito: la viñeta de Accio recibe la mayor preponderancia por constituir la culminación del texto y el centro visual del escudo. En ambos casos, esta imagen se presenta como síntesis de las anteriores y el lector del poema observará en ello una interpretación de la historia romana y del lugar otorgado a Augusto en ella. Comparte con Vulcano la característica de *haud ignarus*: como el dios plasma el futuro, el lector puede reconocer en el escudo su pasado histórico. Eneas, en cambio, *rerum ignarus*, no es capaz de identificar lo que se representa. En esto hallamos un punto de diferencia fundamental con respecto a otros anuncios dirigidos a Eneas anteriormente<sup>45</sup>. Si bien nunca eran comprendidos en su totalidad, puesto que la ambigüedad es una característica inherente al discurso profético, Eneas siempre era consciente de que se trata de vaticinios sobre su futuro. En este caso, por el contrario, puede imaginar o suponer que el escudo se refiere a la historia de sus descendientes, pero esto no le es manifestado explícitamente ni a través del objeto ni por medio de Venus, en el momento de entrega de las armas. Que el escudo es un texto profético se manifiesta, pues, sólo en el nivel extradiegético.

La reacción de Eneas, *imagine gaudet*, se vincula, a nuestro entender, con una respuesta emocional ante el objeto, aun cuando no se comprenda el significado de su contenido. Fundamos nuestra interpretación en otros episodios en que Eneas se enfrenta a una obra de arte: en el caso del friso del templo de Juno, se emociona y se alegra aun cuando no advierta sus resonancias oscuras; en el episodio de las puertas forjadas por Dédalo, la Sibila teme por las emociones que puedan suscitar *ista spectacula*. Por otra parte, el escudo es un artefacto pero también una herramienta: la respuesta emocional de Eneas se fundamenta también en la utilidad práctica de las armas. La escena final del libro, en donde el héroe carga el escudo, se presenta como síntesis del poema de Virgilio, cuyo tema es *arma virumque*<sup>46</sup>.

La representación de la batalla de Accio en el escudo ha sido criticada por su carácter demasiado esquemático en la presentación binaria de la oposición entre occidente

---

*by bridging the stream. If one function of rivers on a shield is to indicate the limits of the image, then the bridge suggest that the final point in the ekphrasis is the place where the boundary of the representational is crossed, where the image becomes reality”.*

<sup>45</sup> Nos referimos a las profecías de Héctor (2.268-297), Creúsa (2.771-794), Apolo (3.84-120), Penates (3.147-179), Celeno (3.192-269), Héleno (3.356-471), Sibila (6.1-263) y Tíber (8.18-85).

<sup>46</sup> Agradezco a la Dra. Lía Galán esta observación.

y oriente, que no da lugar a las ambigüedades<sup>47</sup>. Entendido así, el escudo es una mera propaganda, una manifestación de una ideología política única, lo cual resultaría excepcional en un poema que ha recibido las lecturas más divergentes. Consideramos, por el contrario, que la claridad del escudo sirve a otro propósito: que el lector de *Eneida* reflexione – viendo a Vulcano forjar el escudo y a Eneas contemplarlo– acerca de la dificultad de interpretación de toda obra de arte, que no impide, sin embargo, el placer que de ella se deriva. El escudo no se muestra completo, Eneas no comprende qué dice, pero de todos modos *imagine gaudet*. Acaso Virgilio nos invita aquí a gozar de su *Eneida*, brillante como el escudo de Vulcano aun cuando no siempre nos revele todos sus secretos<sup>48</sup>.

### Bibliografía

- E. Adler, 2003, *Vergil's Empire. Political Thought in the Aeneid*, Lanham-Boulder-New York-Oxford.
- W. S. Anderson, 1957, "Vergil's Second *Iliad*", *TAPhA* 88, pp. 17-30.
- M. Beard, J. North, y S. Price, 1998, *Religions of Rome*, Cambridge.
- A. Barchiesi, 1997, "Virgilian Narrative: Ecphrasis", en *The Cambridge Companion to Virgil*, C. Martindale, (comp.), Cambridge, pp. 271-281.
- S. Bartsch, 1998, "Ars and the Man: The Politics of Art in Virgil's *Aeneid*", *CP* 93, pp. 322-342.
- D. Beck, 2007, "Ecphrasis, Interpretation, and Audience in *Aeneid* 1 and *Odyssey* 8", *AJP* 128, pp. 533-549.
- A. J. Boyle, 1999, "*Aeneid* 8: Images of Rome", en *Reading Vergil's Aeneid. An Interpretive Guide*, C. Perkell (ed.), Norman, pp. 148-161.
- F. Cairns, 1989, *Virgil's Augustan Epic*, Cambridge.
- S. Casali, 2006, "The making of the shield: inspiration and repression in the *Aeneid*", *G&R* 53 N° 2, pp. 185-204.
- W. Clausen, 2002, *Virgil's Aeneid. Decorum, Allusion and Ideology*, Leipzig.

<sup>47</sup> Cf. J. O'Hara, 1990, p. 174 ("*The shield is propaganda, presenting the distorting, victor's version of the struggle between Antony and Octavian. The rest of the Aeneid does not depict right and wrong so simplistically*") y D. Quint, 1993, p. 23 ("*At Virgil's Actium the sides are sharply drawn between the forces of Augustus and those of Antony, although the historical battle was, in fact, the climax of a civil war, Roman against Roman, where distinctions between the contending factions were liable to collapse. [...] The Actium passage defines this otherness through a series of binary oppositions that range from concrete details of the historical and political situation to abstractions of a mythic, psychosexual, and philosophical nature*").

<sup>48</sup> Agradezco a los evaluadores anónimos del artículo sus provechosas correcciones y sugerencias.

- C. Daremberg et E. Saglio, 1877-1919, *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines*, Paris [edición en línea de la Université de Toulouse II-Le Mirail].
- P. T. Eden, 1975, *A Commentary on Virgil: Aeneid VIII*, Leiden.
- A. Feldherr, 2011, "Points of Light: Reflections on Myth and History in the Shield of Aeneas", version 1, *Princeton / Stanford Working Papers in Classics*.
- D. P. Fowler, 1991, "Narrate and describe: the problem of ekphrasis", *JRS* 81, pp. 25-35.
- K. Galinsky, 1996, *Augustan Culture. An Interpretive Introduction*, Princeton.
- N. Gelormini (ed.), 2010, *Augusto. Hechos*, Buenos Aires.
- G. Genette, 1983, *Narrative Discourse. An Essay in Method*, Ithaca.
- G. P. Goold, 1992, "The Voice of Virgil. The Pageant of Rome in *Aeneid* 6", en *Author and Audience in Latin Literature*, T. Woodman y J. Powell (eds.), Cambridge, pp. 110-123.
- H. C. Gotoff, 1985, "The Difficulty of the Ascent from Avernus", *CP* 80 N° 1, pp. 35-40.
- K. W. Gransden, 1984, *Virgil's Iliad. An Essay on Epic Narrative*, Cambridge.
- K. W. Gransden, 2003, *Virgil Aeneid Book VIII*, New York.
- P. Hardie, 1986, *Virgil's Aeneid. Cosmos and Imperium*, Oxford.
- P. Hardie, 1998, *Virgil, Greece and Rome. New Surveys in the Classics* N° 28, Glasgow.
- S. J. Harrison, 1997, "The Survival and Supremacy of Rome: the Unity of the Shield of Aeneas", *JRS* 87, pp. 70-76.
- J. A. W. Heffernan, 1991, "Ekphrasis and Representation", *New Literary History* 22, pp. 297-316.
- R. Heinze, 1903, *Virgils epische Technik*, Leipzig.
- E. Henry, 1989, *The Vigour of Prophecy. A Study of Virgil's Aeneid*, Illinois.
- W. R. Johnson, 1976, *Darkness Visible: A Study of Virgil's Aeneid*, Berkeley-Los Angeles.
- G. Kurman, 1974, "Ecphrasis in Epic Poetry", *Comparative Literature* 26 N° 1, pp. 1-13.
- R. O. A. M. Lyne, 1987, *Further Voices in Vergil's Aeneid*, Oxford.
- L. A. MacKay, 1957, "Achilles as a Model for Aeneas", *TAPhA* 88, pp. 11-16.
- J. O'Hara, 1990, *Death and the Optimistic Prophecy in Vergil's Aeneid*, Princeton.
- J. L. Penwill, 2005, "Reading Aeneas' Shield", *Iris* 18, pp. 37-43.
- C. Perkell (ed.), 1999, *Reading Vergil's Aeneid. An Interpretive Guide*, Norman.
- M. Putnam, 1965, *The Poetry of the Aeneid. Four studies imaginative unity and design*, Cambridge.

- M. Putnam, 1998, *Virgil's Epic Designs. Ekphrasis in the Aeneid*, New Haven-London.
- K. Quinn, 1968, *Virgil's Aeneid: A Critical Description*, London-Ann Arbor.
- D. Quint, 1993, *Epic and Empire. Politics and Generic Form from Virgil to Milton*, Princeton.
- G. Ravenna, 1988, "Scudo de Enea", *Enciclopedia Virgiliana*, IV, Roma; pp. 739-742.
- J. D. Reed, 2007, *Virgil's Gaze. Nation and Poetry in the Aeneid*, Princeton-Oxford.
- J. Rüpke, 2009, *Religion of the Romans*, Cambridge-Malden.
- R. A. Smith, 2005, *The Primacy of Vision in Virgil's Aeneid*, Austin.
- S. C. Smith, 1999, "Remembering the Enemy: Narrative, Focalization, and Vergil's Portrait of Achilles", *TAPhA* 129, pp. 225-262.
- Y. Syed, 2005, *Vergil's Aeneid and the Roman Self. Subject and Nation in the Literary Discours*, Michigan.
- G. Thilo y H. Hagen, 1961, *Servii Grammatici qui feruntur in Vergilii Carmina Commentarii*, Hildesheim.
- R. Thomas, 1983, "Virgil's Ecphrastic Centerpieces", *HSCP* 87, pp. 175-84.
- K. Toll, 1997, "Making Roman-ness and the *Aeneid*", *CLAnt* 16, N° 1, pp. 34-56.
- R. Turcan, 2000, *The Gods of Ancient Rome. Religion in Everyday Life from Archaic to Imperial Times*, New York.
- T. van Nortwick, 1980, "Aeneas, Turnus, and Achilles", *TAPhA* 110, pp. 303-314.
- B. Weiden Boyd, 1995, "*Non enarrabile textum*: Ecphrastic Trespass and Narrative Ambiguity in the *Aeneid*", *Vergilius* 41, pp. 71-90.
- R. D. Williams, 1990, "The Purpose of the *Aeneid*", en *Oxford Readings in Virgil's Aeneid*, S. J. Harrison (ed.), Oxford-New York, pp. 21-36.
- J. Zetzel, 1997, "Rome and its traditions", en *The Cambridge Companion to Virgil*, C. Martindale (comp.), Cambridge, pp. 188-203.