

«Modernidad» de algunas imágenes virgilianas

José GONZALEZ VAZQUEZ

Universidad de Granada

Cuando iniciábamos allá por los años sesenta nuestra andadura por la obra de Virgilio y comenzábamos a examinar algunos estudios en los que directa o indirectamente se abordaba el tema de las imágenes virgilianas, sentimos la tentación de concluir pensando que la imagen virgiliana resultaba ser poco moderna y atrevida, cuando no de pobre inspiración¹

Providencialmente, por aquellos entonces, escuchamos, durante las sesiones del III Congreso Español de Estudios Clásicos, la ponencia del profesor Rubio titulada «La lengua y el estilo de Virgilio»², ponencia que nos abrió unos horizontes insospechados de cara al estudio de la poesía virgiliana, que luego quedarían definitivamente encauzados de la mano del profesor Hernández Vista. Nunca podrá imaginar Lisardo Rubio la influencia de su ponencia en nuestra vocación virgilianista, posterior y definitivamente fijada por el magisterio de Hernández Vista. De ahí que me haya querido sumar a ese tan merecido homenaje con esta modesta aportación que hunde sus raíces en aquella magistral ponencia suya y que trata de poner de manifiesto la modernidad de algunas imágenes virgilianas.

Por modernidad entendemos, bien el atrevimiento poético de muchas imágenes, bien el carácter netamente moderno de muchas otras, rasgos ambos que casi siempre se han considerado exclusivamente característicos de la poesía moderna.

Evidentemente, no vamos a negar que Virgilio es un poeta que, bajo

¹ Confrontese, por ejemplo, H. J. Rose, «Metaphor, ancient and modern», en *Studies in honour G. Norwood*, University Toronto Press, 1952, pp. 239-247; H. Bardon, «L'obstacle métaphore et comparaison en latin», en *Latomus*, XXIII, 1964, pp. 3-20; Ch. Bruneau, «L'image dans notre langue littéraire», en *Mélanges A. Dauzat*, Paris, 1951, pp. 55-67.

² Confrontese *Actas del III Congreso Español de Estudios Clásicos*, I, Madrid, 1968, pp. 356 ss.

el influjo homérico, destaca sobremanera por sus símiles o comparaciones épicas de corte tradicional, algunos de ellos de innegable originalidad y valor³. Pero ello no es obstáculo para que el poeta mantuviera alumbra diversos tipos de imágenes que destacan por su carácter netamente modernista. Veamos una pequeña muestra de dichas manifestaciones imaginativas.

En primer lugar, habría que decir que algunos de los propios símiles épicos no están exentos de un marcado tinte modernista. Valgan como ejemplo los contenidos en pasajes como *Geórgicas*, III, 237-241⁴, *Eneida*, I, 148-156⁵, I, 494-504⁶, IV, 66-73⁷, XII, 710-724⁸, etcétera.

El primero de los enumerados, el que encontramos en *Geórgicas*, III, 237-241, referido a la lucha de dos toros en celo, comparados con el estruendo y enorme potencia del oleaje del mar, destaca por el tratamiento absolutamente original por parte de Virgilio de los elementos tomados de Homero⁹, originalidad que consiste, precisamente, en un tratamiento netamente moderno de la imagen. Por un lado, debido a la utilización de fuerzas naturales como el mar para ilustrar no una lucha de guerreros, como se podría esperar, sino una lucha entre dos toros, inversión paralela a la que encontramos en el símil utilizado en *Eneida*, I, 148 ss, donde un fenómeno natural queda ilustrado con un ejemplo de comportamiento cívico. Esta inversión la aprovecha, al mismo tiempo, el poeta para darnos una visión completamente antropomorfica de la lucha de dos toros. Y, por otro lado, la imagen se nos presenta como cierre de una secuela de imágenes o metáforas encadenadas, que recuerdan la *métaphore filée* de nuestros contemporáneos¹⁰.

En segundo lugar, habría que referirse a tantas metáforas atrevidas, «no carentes de valentía poética»¹¹, como encontramos en la poesía de Virgilio, pero de las que el poeta nos facilita el entendimiento de «sus au-

³ Confrontese J. González Vázquez, *La imagen en la poesía de Virgilio. Su función. Estudio estilístico y literario*, tesis doctoral inédita. Granada, 1975, especialmente las pp. 143 ss. Publicado un resumen de 339 páginas, titulado «La imagen en la poesía de Virgilio», Granada, 1980, cf. especialmente las pp. 79 ss.

⁴ Confrontese *La imagen en la poesía de Virgilio. Su función*, tesis doctoral inédita, pp. 444 ss, «La imagen», publicación citada, pp. 178 ss.

⁵ *La imagen*, tesis doctoral inédita, pp. 149 ss y 531 ss.

⁶ *La imagen*, tesis doctoral inédita, pp. 154 ss y 268 ss, «La imagen», publicación citada, pp. 198 ss.

⁷ *La imagen*, tesis doctoral inédita, pp. 167 ss y 810 ss, «La imagen», publicación citada, pp. 243 ss.

⁸ *La imagen*, tesis doctoral inédita, pp. 1214 ss, «La imagen», publicación citada, pp. 298 ss.

⁹ *Il*, IV, 422, *La imagen*, tesis doctoral inédita, p. 139.

¹⁰ M. Riffaterre, «La métaphore filée dans la poésie surréaliste», en *Langue française*, III, 1969, pp. 46 ss, y Ph. Dubois, «La métaphore filée et le fonctionnement du texte» en *Le français moderne*, 43, 1975, pp. 202-213.

¹¹ Confrontese *Actas del III Congreso Español de Estudios Clásicos*, citadas, p. 367.

dacias» metafóricas, bien incorporando en el texto datos que faciliten su comprensión, es decir, que nos aclaren la metáfora, bien traduciendo al lenguaje usual sus expresiones metafóricas. A modo de ejemplo, podríamos mencionar textos como los siguientes:

- inuoluere diem nimbī et nox umida caelum
abstulit, ingeminant abruptis nubibus ignes (*Aen*, III, 198-199)
- interdum scopulos auolsaque uiscera montis
erigit eructans, liquefactaque saxa sub auras
cum gemitu glomerat fundoque exaestuat imo (*Aen*, III, 575-577)
- taha dicentem iamdudum auersa tuetur
huc illuc uoluens oculos totumque pererrat
luminibus tacitis et sic accensa profatur (*Aen*, IV, 326-324)
- at non infelix animi Phoenissa neque umquam
soluitur in somnos oculisue aut pectore noctem
accipit ingeminant curae rursusque resurgens
saeuit amor magnoque irarum fluctuat aestu (*Aen*, IV, 529-532)
- lamentis gemituque et femineo ululatu
tectā fremunt, resonat magnis plangoribus aether (*Aen*, IV, 667-668)
- infundunt pariter sulcos, totumque dehiscit
conuolsum remis rostrisque tridentibus aequor (*Aen.*, V, 142-143)
- proximus ut uiridante toro consederat herbae (*Aen*, V, 388)
- sed me iussa deum, quae nunc has ire per umbras
per loca senta situ cogunt noctemque profundam (*Aen*, VI, 461-462)
- huc geminas nunc flecte acies, hanc aspice gentem
Romanosque tuos (*Aen*, VI, 788-789)
- iam matura uiro, iam plenis nubilis annis (*Aen*, VII, 53)
- ignescunt irae, duris dolor ossibus ardet (*Aen*, IX, 66)
- uomit ille animam et cum sanguine mixta
uina refert moriens (*Aen*, IX, 349-350)
- uoluitur ille uomens calidum de pectore flumen
frigidus et longis singultibus illa pulsat (*Aen*, IX, 414-415)
- at tuba terribilem sonitum procul aere canoro
increpuit, sequitur clamor caelumque remugit (*Aen*, IX, 503-504)
- dat tellus gemitum et clipeum super intonat ingens (*Aen*, IX, 709)
- tum toto corpore sudor
liquitur et piceum (nec respirare potestas)
flumen agit (*Aen*, IX, 812-814)
- immolat ingentique umbra tegit (*Aen*, X, 541)
- tum latebras animae pectus mucrone recludit (*Aen*, X, 601)
- olli dura quies oculos et ferreus urget
somnia, in aeternam clauduntur lumina noctem (*Aen*, X, 745-746)
- sic obrutus undique telis
Aeneas nubem belli (*Aen*, X, 808-809)
- at non in Venerem segnes nocturnaue bella (*Aen*, XI, 736)
- flagrantis perfusa genas, cui plurimus ignem
subiecit rubor et calefacta per ora cucurrit (*Aen*, XII, 65-66)

it toto turbida caelo
 tempestas telorum ac ferreus ingruit imber (*Aen* , XII, 283-284)
 olli dura quies oculos et ferreus urget
 somnus, in aeternam clauduntur lumina noctem (*Aen* , XII, 309-310)
 excipit in latus et, qua fata celerrima, crudum
 transadigit costas et cratis pectoris ensem (*Aen* , XII, 507-508)
 consurgunt gemitu Rutuli totusque remugit
 mons circum et uocem late nemora alta remittunt (*Aen* , XII, 928-929)

En tercer lugar, tenemos el profundo y recurrente simbolismo que encontramos a lo largo y ancho de toda la poesía virgiliana, desde las *Bucólicas* a la *Eneida*, pasando por las *Geórgicas*. De un aspecto de dicho simbolismo, concretamente del importante papel de la naturaleza como acompañante simbólico en la poesía de Virgilio, tuvimos ocasión de hablar en otra ocasión¹². Pero, indudablemente, donde el simbolismo alcanza la máxima importancia es en la *Eneida*, cuya simbología «ahondando en las posibilidades de cada aventura, les da a menudo un sentido *praegnans* que una primera lectura no deja entrever. De esta manera, cada peripecia de la narración legendaria es a la vez símbolo y causa de una historia que está con ella doblemente unida sin ninguna posibilidad de evasión»¹³. Del carácter modernista del simbolismo recurrente no dejan lugar a duda las magistrales exposiciones de C. Bousoño¹⁴.

Otro aspecto modernizante de la imaginería poética virgiliana reside en el uso frecuente de los llamados «silencios poéticos», tan frecuentes en su poesía y que contribuyen a potenciar considerablemente su valor imaginativo. Continuamente el poeta calla, omite o supone cosas, hechos y datos, probablemente con toda intención, a fin de que el destinatario de su poesía dé rienda suelta a su imaginación. Recordemos, a este propósito, pasajes como el de *Eneida*, I, 180-194, relativo a la cacería de Eneas en tierras africanas, en el que encontramos un precioso ejemplo de silencio poético, muy sugestivo, que pone bien de manifiesto la comparación del texto virgiliano con su paralelo homérico de *Odisea*, X, 164 ss., como ya tuvimos ocasión de comprobar en nuestra tesis doctoral¹⁵ y que P. Leglise pone en relación con la elipsis cinematográfica¹⁶.

Por último, nos vamos a referir a una serie de manifestaciones de carácter netamente impresionista muy abundantes en la poesía virgiliana «Si no supiéramos sobradamente», hemos dicho, «que el lenguaje no es

¹² «El simbolismo de la naturaleza en la poesía de Virgilio», en *Estudios de Filología Latina*, III, 1983 pp. 39-64.

¹³ M. Dolç, «La *Eneida*: un complejo histórico, legendario y nacional», en *Estudios de Filología Latina*, III, 1983, pp. 29-30.

¹⁴ *Teoría de la expresión poética*, Madrid, 1970⁵, especialmente el capítulo VII «El símbolo», *El irracionalismo poético (el símbolo)*, Madrid, 1977, y *Superrealismo poético y simbolización*, Madrid, 1979.

¹⁵ *Obra cit.*, pp. 555 ss., especialmente de la 565-567.

¹⁶ *Une oeuvre de cinéma: l'Énéide*, Paris, 1958, pp. 58 ss.

impresionista por esencia sino por convención, diríamos sin temor a equivocarnos que la poesía de Virgilio es eminentemente impresionista. Muchos, en efecto, son los rasgos de corte netamente impresionista que encontramos en ella: sucesión usualmente paratáctica de la construcción, en todo semejante a las pinceladas yuxtapuestas de la pintura impresionista, en la que la imagen definitiva es el resultado de la combinación de elementos efectuada por el que la contempla, empleo preferente de las formas verbales, poesía en que la vivificación de las cosas es tan habitual que la diferencia entre el acaecimiento animado y el inanimado se borra por completo en la lengua, etc.»¹⁷

Lo que nosotros llamamos «imágenes impresionistas»¹⁸ son muy frecuentes en la poesía virgiliana. Valgan, a título de ejemplo, textos como los siguientes:

cum subito e siluis macie confecta suprema
ignoti noua forma uiri miserandaque cultu
procedit supplexque manus ad litora tendit
respicimus dira inluues immissaque barba,
consertum tegimen spinis (Aen , III, 590-594)

pendent opera interrupta minaeque
muronum ingentes aequataque machina caelo (Aen , IV, 88-89)

primus abit logeque ante omnia corpora Nisus
emicat (Aen , V, 318-319)

ibant obscuri sola sub nocte per umbram
perque domos Ditis uacuas et inania regna
quale per incertam lunam sub luce maligna
est iter in siluis, ubi caelum condidit umbra
Iuppiter, et rebus nox abstulit atra colorem (Aen , VI, 268-272)

semihominis Caci facies quam dira tenebat (Aen , VIII, 194)

nec te ullae facies, non terruit ipse Tiphoeus (Aen , VIII, 298)

Pero hay dos tipos de manifestaciones imaginativas con autonomía propia, que subrayan especialmente el carácter impresionista de la poesía virgiliana: nos referimos a la hipálage y a la sinestesia. Las dos son formas de lenguaje típicamente impresionista. Ambos procedimientos presentan un sorprendente aire de modernidad y suelen tener una gran fuerza expresivo-impresiva, ya que suelen chocar casi siempre como audaces e insólitos. Ambas favorecen la imagen a costa de la idea, la impresión a costa de la razón, por lo que producen un estilo que escapa al círculo de la lógica y se sitúa en el de la imaginación.¹⁹

¹⁷ «El tratamiento virgiliano de la imagen poética», en *Atti del Convegno mondiale scientifico di studi su Virgilio*, I, Milán, 1984, p. 208.

¹⁸ F. Lázaro Carreter, «La metáfora impresionista», en *Rivista di Letterature Moderne e Comparative*, 2, 1951, pp. 370 ss.

¹⁹ Confrontese R. H. Castagnino, *Imágenes modernistas*, Buenos Aires, 1967, W. Kayser, *Die Sprachliche Kunstwerk*, traducción española *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, 1954, L. Schrader, *Sensación y sinestesia*, Madrid, 1975, W. B. Stanford, «Synaest-

Concretamente, la sinestesia, como técnica literaria, resulta ser una forma cualificada de trasposición metafórica y, nos atreveríamos a decir, la expresión estilizada de una actitud metafísicoestética ante la vida. Las tendencias generales subyacentes bajo las metáforas sinestésicas tienen implicaciones importantes para el estudio del estilo. Si aparecen esas imágenes sinestésicas, pueden tener una gran fuerza, porque suelen chocar como audaces e insolitas.

Por lo que a la hipálage se refiere, gracias a lo extraño de su construcción desplazada, mueve la fantasía del destinatario de un modo muy especial y, por supuesto, bastante más de lo que pudiera hacerlo la correspondiente construcción normal.

Es verdad que tanto la hipálage como la sinestesia son procedimientos expresivos típicos de la literatura moderna y contemporánea, especialmente de la poesía romántica y simbolista. Ahora bien, tanto la hipálage como la sinestesia, a pesar de ser procedimientos típicos de la literatura moderna y contemporánea, no son tan ajenas a la literatura clásica como para que se pueda afirmar, tal y como ha hecho C. Bousoño²⁰ refiriéndose a la hipálage, que «tal recurso aparece en la literatura muy tardíamente, en el período contemporáneo». El hecho de que su puesta de moda o gran extensión haya tenido lugar en la literatura moderna no debe oscurecer el hecho de que tanto la hipálage como la sinestesia sean formas o manifestaciones imaginativas muy antiguas, posiblemente universales.²¹

Concretamente, por lo que a Virgilio se refiere, hay que decir que tanto la hipálage como la sinestesia adquieren un destacado relieve en su poesía, siendo el poeta de Mantua uno de los grandes adelantados del triunfo de la hipálage y de la sinestesia en la poesía contemporánea, tal y como hemos podido comprobar en nuestros estudios estilísticos de su poesía. Aunque, claro está, la consagración definitiva y sistemática de ambos recursos imaginativos ha tenido lugar, por supuesto, en la poesía contemporánea, quizá, porque dichos procedimientos son uno de los medios más acertados para conseguir y comunicar la unidad de impresión que buscan tanto la pintura como la poesía. En efecto, «los desplazamientos calificativos evidencian esa irracionalidad subjetivista, característica del modo de entender el mundo humano de nuestros días, ya que, en su uso, el poeta atiende a la sintética *impresión* subjetiva con que el objeto se le ofrece más que al objeto mismo, al que la expresión no reproduce con fidelidad realista, *racionalista*»²². Ambos procedimientos, hipálage y sines-

hetic metaphor», en *CLS*, VI-VII, 1942, pp. 26 ss., A. Wankenne, «L'hypallage dans l'oeuvre de Virgile», en *LEC*, 1949, pp. 335 ss., y A. G. Engström, «On defense of synaesthesia», en *Philological Quarterly*, XXV, 1946, pp. 1-19.

²⁰ *Teoría de la expresión poética*, citada, pp. 87 ss.

²¹ Confrontese F. Rodríguez Adrados, *Linguística estructural*, Madrid, 1969, p. 648.

²² C. Bousoño, *ob. cit.*, p. 93.

tesia, son, pues, unos maravillosos procedimientos expresivos en manos de la lengua poética. Si ambas, como dice Bousoño, han de privar a la lengua de su torpe condición analítica y desean expresar con propiedad la realidad interior, eminentemente sintética y global, los desplazamientos calificativos, como la hipálage y la sinestesia, desempeñan a la perfección este cometido poético, ya que consiguen —gracias al desplazamiento sintetizador que efectúan— ofrecernos de un golpe, en un instante, la doble percepción de los dos objetos asociados o sintetizados gracias a la hipálage y a la sinestesia.

Ambos procedimientos los podremos entender mucho mejor, si partimos de la base sentada por Hernández Vista en su magistral comunicación «Sobre la linealidad de la comunicación lingüística»²³, donde, de manera definitiva, euncia el doble axioma de la *linealidad*, con su correspondiente economía simple y limitada, y el de la *pluridimensionalidad*, con su economía compleja y libre. Este doble axioma nos explica satisfactoriamente el problema del valor poético de la hipálage y de la sinestesia, entre otros.

Pero hora es ya de que veamos algunos ejemplos de hipálages y sinestias virgilianas.

Por lo que a las hipálages se refiere, destacaríamos los siguientes textos²⁴

ambrosiaeque comae diuinum uertice odorem
spirauere (*Aen*, I, 403-404)

limosoque lacu per noctem obscurus in ulua (*Aen*, II, 135)

arsere coruscae

luminibus flammae arrectis, salsusque per artus (*Aen*, II, 172-173)

et iam Argiua phalanx instructis nauibus ibat

a Tenedo tacitae per amica silentia lunae (*Aen*, II, 254-255)

nos procul inde fugam trepidi celerare recepto (*Aen.*, III, 666)

luminibus tacitis et sic accensa profatur (*Aen*, IV, 364)

ibant obscuri sola sub nocte per umbram (*Aen*, VI, 268)

ut senior leto canentia lumina soluit (*Aen*, X, 418)

uoluitur ater odor tectis, tum murmure caeco (*Aen*, XII, 591)

De las sinestestas²⁵, valgan como muestra las siguientes

saepe leui somnum suadebit inire susurro (*Ecl*, I, 55)

a Tenedo tacitae per amica silentia lunae (*Aen*, II, 255)

et tacitum uiuit sub pectore uolnus (*Aen*, IV, 67)

²³ E. Hernández Vista, «Sobre la linealidad de la comunicación lingüística», en *Problemas y principios del estructuralismo lingüístico*, Madrid, 1967, pp. 271-297. Recogido posteriormente en *Principios y estudios de estilística estructural aplicados al latín y al español* de E. Hernández Vista, editado por J. González Vázquez, Granada, 1982, pp. 248-272.

²⁴ J. González Vázquez, *La imagen en la poesía de Virgilio*, citada, p. 40.

²⁵ J. González Vázquez, *ob. cit.*, p. 48.

luminibus tacitis et sic accensa profatur (*Aen* , IV, 364)

ceu flamina prima
cum deprensa fremunt siluis et caeca uolulant
murmura (*Aen* , X, 97-99)

labuntur frigida leto
lumina (*Aen* , XI, 818-819)

uoluitur ater odor tectis, tum murmure caeco (*Aen* , XII, 591)

Baste con esta sumaria referencia a algunos rasgos modernistas de la imaginería virgiliana para convencerse de que nada mas lejos de su poesía que esa creencia, a veces bastante extendida, de empobrecimiento imaginativo, favorecida a veces por la mala interpretación de afirmaciones aisladas poco fundamentadas o de estudios como el de H Bardon antes citado

Nos satisface, pues, poder —tras nuestro estudio de la imaginería poética virgiliana— dar la razon plenamente a la intuición genial de L Rubio, cuando en su ponencia antes citada decía que «las metáforas virgilianas no carecen de valentía poética»²⁶

Y no podemos finalizar estas notas sin aludir, al menos, a un aspecto capital en todo estudio sobre las imágenes, también apuntado por el profesor Rubio en la misma comunicación²⁷ Nos referimos al hecho de que el valor o función poética de una forma determinada, llámese metáfora, hipálage o sinestesia, hay que decidirlo atendiendo a su integración o no en un contexto como vehículo de estilo²⁸, es decir, de «la visión y análisis personal de la realidad definidos en una nota del significado entre las múltiples posibles, arbitrariamente elegida por el poeta»²⁹ Porque «es precisamente a su integración dentro de una “convergencia”, y no a su infrecuencia o anormalidad o cualesquiera otros factores, a lo que las unidades y elementos lingüísticos deben su expresividad, *id est*, su eficacia para el destinatario de esa visión y análisis personal de la realidad que es el estilo. Otra cosa es que en los buenos autores los fenómenos de infrecuencia lingüística aparezcan de ordinario integrados en una “convergencia”, pasaporte indispensable para el destinatario, dada la elevada dosis de información que todo lo infrecuente o anormal transporta»³⁰

Esto es lo que ocurre, por lo que hemos comprobado, en todas las imágenes virgilianas la imagen suele estar potenciada, en convergencia con otros recursos lingüísticos procedentes de los diversos estratos

A título de ejemplo, nos vamos a referir a la hipálage contenida en los siguientes versos

²⁶ Loc cit , p 367

²⁷ Loc cit , pp 366, 369 y 375, entre otras

²⁸ J González Vázquez, «Problemas de método en el estudio de las imágenes. El estatuto estilístico de la imagen poética», en *Estudios sobre literatura y arte*, II, dedicados al profesor E Orozco Díaz, Granada, 1979, pp 139-144, especialmente de la 142-144

²⁹ E Hernández Vista, loc cit , p 278, n 6

³⁰ *Ibidem*

et iam Argiua phalanx instructis nauibus ibat
a Tenedo, tacitae per amica silentia lunae³¹

El estudio estilístico de la presente imagen dentro de su contexto facilita extraordinariamente la comprensión de la función que esta desempeña en dicho texto. Pues bien sabido es que toda imagen, aparte de ser un elemento literario de primerísima calidad, no sólo no se halla al margen del texto, cual si de algo accesorio se tratara, sino que las más de las veces constituye una valiosísima ayuda a la hora de emitir una interpretación concreta del texto, coincidiendo plenamente, para mayor garantía y abundamiento, con lo que el análisis estilístico nos había ya sugerido. Así vemos que el estudio estilístico del texto que contiene la hipálage anteriormente citada, nos arroja como dominante en todo ese episodio la noción de *engaño*. Pues bien, esta hipálage —que no es una simple hipálage, ya que constituye a la vez una metáfora personificante—, si la analizamos a fondo y como tal expresión figurada, lo único que viene es a potenciar imaginativamente la noción destacada en todo el texto, impresionándonos por medio de sensaciones visuales, acústicas, y llamando nuestra atención sobre el *amica silentia lunae*, reforzado además por la presencia de *tacitae* el silencio traicionero, engañoso, de la noche, más traicionero aun debido a la complicidad culpable (*amica*) de la luz de la luna.

¿No cobra de este modo mucha mayor fuerza este verso, en particular, y todo el contexto, en general, que si nos perdemos en distingos y rebuscamientos sobre la interpretación del *silentia lunae*, como falta de luz de la luna, etc? ³²

Otro tanto podríamos decir de la conocidísima hipálage contenida en el verso 268 del libro VI de la *Eneida*, *ibant obscuri sola sub nocte per umbram*, o de cualquier otra expresión imaginativa contenida en la poesía virgiliana.

³¹ *Aeneida*, II, pp 254-255

³² Tal y como hacen, por ejemplo, Servio (*Ad Aen.*, II, 255), Donato (*Interpretationes virgilianae*, I, edición de H. Georgi, Leipzig, 1905, p. 182), P. Burmann (vol. II de su edición en Amsterdam, 1746), P. Lejay (en su edición de *Virgile*, Paris, Ed. Hachette), A. Cartault (*L'art de Virgile dans l'Énéide*, Paris, 1926), R. Heinze (*Virgils epische Technik*, Leipzig, Ed. Teubner, 1915, p. 24), A. Bellessort (en su traducción de la edición de Les Belles Lettres), J. Marouzeau («Quelques interprétations de Virgile», en *Revue des études latines*, I, 1933, p. 65), A. Cordier (*Études sur le vocabulaire épique dans l'Énéide*, Paris, 1939, p. 60), L. A. Constans (*L'Énéide de Virgile*, Paris, s. d., p. 86), A. M. Guillemin (*L'originalité de Virgile*, Paris, 1931, p. 47), entre otros muchos.