

El olmo de los sueños (*Aen.*6.282-284)*

Andrés TABÁREZ

Universitat de Barcelona
andrestabarez@hotmail.com

Recibido: 4 de junio de 2009
Aceptado: 16 de marzo de 2010

RESUMEN

Según Virgilio, en las primeras estancias del Orco se yergue un árbol umbrío, silencioso, en cuyas ramas anidan los sueños falsos (*somnia uana*; *Aen.*6.282-84). La imagen de este olmo añoso y cargado de sueños ha fascinado a los críticos de todas las épocas, pero poco es lo que ha podido decirse acerca de su origen y significado. El propósito de este artículo es revisar el material de que disponemos e intentar responder a algunos de los interrogantes que suscita esta misteriosa figura.

Palabras clave: Virgilio. *Eneida*. Catábasis. Sueños. Olmo.

TABÁREZ, A., «El olmo de los sueños (*Aen.*6.282-284)», *Cuad. Fil. Clás. Estud. Lat.* 30.1 (2010) 27-49.

The Elm of Dreams (*Aen.*6.282-284)

ABSTRACT

According to Virgil, near the entrance of the Underworld stands a shady and silent tree, upon whose branches false dreams nest (*somnia uana*; *Aen.*6.282-84). The image of this ancient elm laden with dreams has fascinated critics for centuries, but little has been elucidated about its origin and meaning. The purpose of this article is to review the available material on the subject and to try to address some of the questions that this mysterious image raises.

Keywords: Virgil. *Aeneid*. Katabasis. Dreams. Elm.

TABÁREZ, A., «The Elm of Dreams (*Aen.*6.282-284)», *Cuad. Fil. Clás. Estud. Lat.* 30.1 (2010) 27-49.

SUMARIO 1. Introducción. 2. *Vestibulum ante ipsum*. 3. «Some unknown field of ancient lore». 4. *Somnia uana*. 5. Las alas del sueño. 6. *Vlmus opaca*. 7. Conclusiones. 8. Referencias Bibliográficas.

* Este trabajo ha sido posible gracias a una beca predoctoral otorgada por el Ministerio de Educación y Ciencia (HUM2006-12972-C02-01). Agradezco vivamente las valiosas observaciones que he recibido de uno de los revisores anónimos, que me han parecido muy oportunas y que he intentado aprovechar al máximo. Quisiera también expresar mi agradecimiento hacia el Dr. José Ignacio García Armendáriz, cuyo consejo ha sido muy importante para la elaboración de este trabajo.

1. INTRODUCCIÓN

Ningún otro libro de la *Eneida* ha presentado a la crítica mayores desafíos que el sexto. Elaborado a partir de tradiciones diversas y a veces divergentes, este grandioso episodio de la saga de Eneas ha sido objeto de innumerables discusiones en todos sus aspectos. De un lado se halla el problema de las fuentes (mitológicas, folclóricas, filosóficas, religiosas). De otro, los problemas de estructura y coherencia interna. ¿Cómo conciliar aquellas tres grandes secciones en que se divide el mundo de ultratumba virgiliano, cada una de las cuales parece existir con independencia de las demás? Algunos de los episodios o motivos centrales de este libro han atravesado los siglos como verdaderos enigmas. Así ha ocurrido por ejemplo con la misteriosa rama de oro, una metáfora cuya belleza y plasticidad ha despertado el asombro de todos los comentaristas virgilianos. Otro tanto puede decirse de las famosas puertas del sueño, por las que Eneas vuelve a la luz al final del libro: a pesar de las muchas soluciones propuestas, el sentido profundo de estos versos continúa siendo un misterio. Frente a una problemática tan nutrida, es natural que algunas cuestiones se hayan dejado de lado, o hayan recibido menor atención.

Las primeras estancias del Orco constituyen una suerte de galería del terror poblada de horribles personificaciones y seres de la mitología. Entre todas estas figuras, más o menos tradicionales, hay una que destaca por su novedad. Cualquier lector de literatura greco-romana se ha topado más de una vez con Quimeras, Gorgonas o Harpías, y ni siquiera es preciso acudir a las letras para figurarse criaturas como el Hambre, el Luto o la Vejez. Pero en medio de este remolino de seres fabulosos se yergue un árbol umbrío, silencioso, en cuyas ramas anidan los sueños falsos (6.282-84). La imagen del árbol enorme, añoso y cargado de sueños ha fascinado a los críticos de todas las épocas, pero poco es lo que ha podido decirse acerca de su origen y significado. El propósito de este trabajo es revisar el material de que disponemos e intentar responder a algunos de los interrogantes que suscita esta misteriosa figura. La aparición del olmo es abrupta y fugaz pero, como veremos, la resolución de algunos de los problemas que se plantean exige la revisión de varias cuestiones más generales.

2. *VESTIBVLVM ANTE IPSVM*

El libro VI de la *Eneida* narra el descenso del héroe al mundo de los muertos. Con este objeto los troyanos desembarcan en Cumas, del mismo modo que, en la *Odisea*, Ulises y los suyos arriban al confín del océano, donde habita el oscuro pueblo de los cimerios. Pero a diferencia de lo que ocurre en la *Odisea*, la incursión de Eneas no sigue inmediatamente al desembarco. Llegados al lugar señalado por Circe, Ulises y dos de sus compañeros se entregan a los preparativos: se abre primero una fosa, se hacen libaciones de leche con miel, vino y agua; luego votos y plegarias, y por último un sacrificio. Tan pronto rueda la sangre en la fosa, las almas (*ψυχαι*) comienzan a alzarse del Érebo. La narración, en total, ocupa unos quince versos (*Od.*11.20ss). En la *Eneida*, en cambio, la relación de los preparativos para el des-

censo, desde que el troyano toca la arena de Cumas hasta que penetra en la boca del Orco, abarca unos 260 hexámetros. El primero narra una *nekyia*, el segundo una verdadera catábasis, y por eso Eneas –y el lector– necesitan una preparación diferente.

El relato de los preliminares al descenso de Eneas avanza en forma sostenida, pero no en línea recta, sino, por así decirlo, en zigzag. Cada una de estas oscilaciones parece abarcar más espacio; cada nuevo episodio añade una nota más grave. El aire se vuelve cada vez más sombrío y misterioso, y la atmósfera tensa. La intrincada imagen del laberinto de Dédalo, en las puertas del templo de Apolo, el arrebató profético de la Sibila y el fabuloso hallazgo de la rama de oro se combinan formando una lenta progresión. El punto culminante de este oscuro preludio coincide sin duda con los funerales de Misenó. Con los troyanos dispuestos en torno a la pira, Virgilio sitúa al lector ante un muro, un muro que Eneas está a punto de cruzar. Cumplidos los funerales, los troyanos y la Sibila realizan sacrificios nocturnos a los poderes infernales. De pronto y, a pesar de la larga preparación, casi de forma inesperada, el suelo brama bajo los pies y las ramas se agitan en los árboles, y de fondo se oye el aullido de los perros de Hécate. Al momento siguiente, Eneas y la Sibila ya ruedan entre las sombras.

Antes de comenzar con la descripción del «vestíbulo», el poeta eleva una invocación a los poderes infernales¹. El efecto de esta llamada memorable ha sido bien subrayado por Heyne: *habet insignem uim ad animos excitandos et horrore quodam sacro imbuendos subita haec deorum inferorum et Manium appellatio*. A continuación se describen las figuras que ocupan las primeras estancias del Orco, en una narración cuidadosa y equilibrada: cinco versos iniciales establecen el tono (268-72); otros cinco, al final, funcionan como un comentario y describen el impacto psicológico que estas figuras tienen sobre Eneas (290-94). Entre uno y otro bloque se presentan varios seres portentosos. Primero una serie de personificaciones, dispuestas en dos grupos (273-81); luego un olmo, en el que anidan sueños (282-84); por último, famosas criaturas de la mitología (285-89):

*uestibulum ante ipsum primisque in faucibus Orci
Luctus et ultrices posuere cubilia Curae,
pallentesque habitant Morbi tristisque Senectus, 275
et Metus et malesuada Fames ac turpis Egestas,
terribiles uisu formae, Letumque Labosque;
tum consanguineus Leti Sopor et mala mentis
Gaudia, mortiferumque aduerso in limine Bellum,
ferreique Eumenidum thalami et Discordia demens 280
uipereum crinem uittis innexa cruentis.
**in medio ramos annosaque bracchia pandit
ulmus opaca, ingens, quam sedem Somnia uulgo
uana tenere ferunt, foliisque sub omnibus haerent.**
multaque praeterea uariarum monstra ferarum, 285*

¹ *Di, quibus imperium est animarum, umbraeque silentes / et Chaos et Phlegethon, loca nocte tacentia late, / sit mihi fas audita loqui, sit numine uestro / pandere res alta terra et caligine mersas* (6.264-67).

*Centauri in foribus stabulant Scyllaeque bifformes
et centumgeminus Briareus ac belua Lerneae
horrendum stridens, flammisque armata Chimaera,
Gorgones Harpyiaequae et forma tricorporis umbrae.*

(*Aen.*6.273-89)

Los versos que preceden al olmo poseen un movimiento notable. Las distintas formas se encadenan en marcado polisíndeton, y la determinación, salvo en el caso de la Discordia, que cierra este primer catálogo, es mínima o inexistente. Varios elementos subrayan que estas horribles criaturas se mueven por voluntad propia. Así el *posuere cubilia* (274) sugiere que las *Curae* han dispuesto su morada luego de haber buscado por otros lugares, como si hubieran acampado (Austin 1979, p.118); *habitant* (275) o *malesuada* (276) indican hábitos; otros poseen un carácter más o menos agresivo: *ultrices* (274), *mortiferum* (279), *ferrei* (280), *cruentis* (281). Desde un punto de vista métrico, todo contribuye a dar sensación de velocidad: cuatro versos poseen elisiones², una forma presenta sinécesis (*ferrei*), y entre el primer y último verso sólo se acumulan tres pies espondeicos en el verso 277, en torno al *terribiles uisu formae*, que divide el catálogo en dos grupos y constituye un breve punto de reposo (Norden 1957, p.210).

Plantado a continuación de este ruidoso catálogo, el silencioso olmo de los sueños posee un gran impacto. Frente a aquellas formas que ruedan y se cambian unas por otras, el árbol es un elemento frontal y equilibrado. Las personificaciones anteriores parecen flotar en un espacio indefinido; el olmo no sólo se yergue en el centro (*in medio*) sino que se extiende anchamente hacia los lados (*pandit*), como sugiere el expresivo *ramos annosaque brachia*³. El adjetivo *annosa* subraya su serena longevidad, *ingens* su tamaño imponente, *sedem* su firmeza. Esta firmeza contrasta vivamente con la evanescencia de sus misteriosos pobladores, los sueños (*Somnia uana*). Dichos sueños habitan en masa (*uulgo*), atiborrando silenciosamente las ramas⁴. No obstante, su actitud no es totalmente pasiva, y la presentación deja entrever algo de su tenacidad (*tenere; haerent*). La métrica de estos versos es notable. En la parte que corresponde al árbol, el ritmo galopante de los versos anteriores se frena mediante la proliferación de espondeos⁵. Esto, unido al encabalgamiento (*ulmus*), la acumula-

² 273: *uestibul(um) ant(e) ipsum*; 275: *pallentes(que) habitant*; 279: *mortiferum(que) aduers(o) in limine*; 280: *ferrei(que) Eumenidum thalam(i) et Discordia*.

³ También puede apreciarse un contraste de color con respecto a las formas anteriores. Así, las enfermedades (*Morbi*) se califican con el adjetivo *pallentes* (275), y la Discordia (280) va ceñida con *uittae*, que normalmente son blancas, en este caso manchadas de sangre (*cruentis*, 281); también la *Senectus* se asocia tradicionalmente al blanco (e.g. CATVLL.108.1 *tua cana senectus*), y lo mismo ocurre alguna vez con la idea del miedo (PERS.3.115 *timor albus*). El olmo, en cambio, es oscuro (*opaca*).

⁴ Según parece, *uulgo* ha de ponerse en relación con *tenere*, no con *ferunt*. Así opina Servio, que lo glosa por *passim, cateruatim* ('por todos lados', 'en masa'). Ésta es la interpretación seguida por la mayoría de los comentaristas e intérpretes: Heyne (y Wagner, enfáticamente: *noli uolgo ferunt iungere*), Norden, Fletcher, Austin. El Servio danielino, en cambio, sugiere una vinculación con *ferunt*, opción seguida por Cerda y Conington. Pero el uso virgiliano da la razón decididamente a los primeros: cf. *haec habitant ad litora uulgo / infandi Cyclopes* (*Aen.*3.643ss) y *laetis uituli uulgo moriuntur in herbis* (*Georg.*3.949).

⁵ Siete en dos versos: 282 y 283. El camino se prepara desde 281, que presenta el mismo esquema que 283.

ción de adjetivos⁶ y las débiles cesuras, contribuye a dar sensación de pesadez. La descripción de los sueños, en cambio, abunda en sílabas breves. Así, el verso 284 presenta la mayor cantidad de dáctilos posibles en un hexámetro⁷. Tal esquema, unido a las tres cesuras trocaicas, da idea de ingravidez. Por último, cabe destacar la tranquila progresión de todo el pasaje, propiciada por las asonancias (en general de sonidos nasales, pero también: *ramos annosaque; tenere ferunt*) y las suaves aliteraciones: *sedem Somnia, uulgo uana, ferunt foliis* (estas dos últimas atenuadas, la primera por la pausa de final de verso, la segunda por la cesura). Por un momento, el árbol parece llenar el espacio entero con su serena presencia.

El catálogo de seres mitológicos es animado, pero mucho más estático (*stabulant*, 287) y sobre todo menos violento que el de las personificaciones. Además de los nombres propios, varias otras formas destilan un cierto aire griego, como los compuestos *biformes* (286), *centumgeminus* (287) y *tricornis* (289). El carácter de este segundo grupo es decididamente más libresco, y sin duda mucho más fabuloso que el del primero. Por este motivo, varios autores han intentado buscar una vinculación más estrecha entre las fantásticas criaturas de esta lista y el olmo. Hirst, que lee todo el pasaje en clave lucreciana, piensa que la posición del árbol implica una división entre males reales e imaginarios. El Hambre, el Dolor, la Pobreza, éstos son los verdaderos horrores de la vida, «but not content with these real evils, man has evolved for himself imaginary terrors, the product for the most part of his troubled dreams (*somnia uana*)» (1912, p.82). La interpretación es sugerente, pero olvida que *Sopor* se halla precisamente entre los miembros del primer grupo. Michels, tomando como punto de partida algunos pasajes del *De rerum natura*, sugiere que los seres mitológicos forman con el árbol un solo conjunto (1944, p.138)⁸. No obstante, independientemente de las asociaciones que puedan hallarse en Lucrecio, esto no es lo que indica el texto de Virgilio. Según hemos visto, el olmo se presenta como un elemento aislado, cerrado en sí mismo, y resulta del todo evidente que el verso siguiente introduce una nueva clase (*praeterea*, 285).

Se ha discutido mucho acerca de la topografía de todo el pasaje. Wistrand (1960) sostiene que todas estas criaturas habitan en una suerte de palacio cuya estructura puede entenderse a partir de Vitrubio (concretamente, *VITR.*6.7.1-2). Según este autor, en el vestíbulo de esta mansión sólo se ubican las primeras personificaciones (*Luctus, Curae*). Las demás se reparten entre las distintas habitaciones según su jerarquía. El árbol de los sueños ocupa el centro del peristilo, y los seres de la mitología, que revisten formas animales, se ubican en los establos junto a la entrada. «Thus the description of the household, beginning at the vestibule, passes along the smaller rooms on the sides of the court up to the principal rooms in the rear of the house, and from there, via the tree in the middle of the court, returns to the stable by the en-

⁶ *opac(a) ingens*, con elisión.

⁷ Otros versos en este libro que utilizan el mismo esquema para señalar levedad o rapidez son 293 (*admo-neat uolitare caua sub imagine formae*), 522 (*dulcis et alta quies placidaequae simillima morti*) y 634 (*corripunt spatium medium foribusque propinquant*).

⁸ En todo caso, los paralelos que aporta Michels indican coincidencias fraseológicas, no ideológicas.

trance» (1960, p.148). Pero el apoyo textual para esta interpretación es escaso. Además, nada en los versos de Virgilio permite pensar en un recorrido de ida y vuelta. Sea como sea que imaginemos este espacio, lo cierto es que Eneas y la Sibila parecen atravesarlo de un extremo a otro. Por último, la propuesta de Wistrand no tiene en cuenta que con expresiones como *uestibulum, thalami, etc.*, Virgilio no hace más que prolongar un uso metafórico que ya se documenta en Homero («la casa de Hades»), con lo que no hay ninguna necesidad de postular un modelo arquitectónico preciso. Tan frecuentes eran locuciones como εἰν Αἴδαο δόμοις ο εἰς Αἴδαο δόμους para referirse al mundo de ultratumba, que la *Iliada* y la *Odisea* a menudo utilizan sólo el genitivo (e.g. *Il.*22.389 εἰν Αἴδαο). Lo más seguro es pensar, como hacen la mayoría de los intérpretes (e.g. Servio, Cerda, Heyne, Norden), que todas estas criaturas ocupan una suerte de antesala del infierno, de topografía y contornos indefinidos. Tal y como ocurre en otras descripciones virgilianas —en particular de objetos artísticos—, en el seno de este espacio borroso se destaca un elemento central. En el centro de la copa de Dametas se yergue Orfeo (*Ecl.*3.46); en el templo que prometen las *Geórgicas*, la figura de Octavio (*Georg.*3.16); en el escudo que Hefesto forja para Eneas, la batalla de Accio (*Aen.*8.675). Aquí, en el vestíbulo del infierno, esa misma posición es la que ocupa el olmo⁹.

Esta primera aproximación al árbol en su contexto permite explicar gran parte de su impacto. Lo siguiente es dar un paso adelante y proceder a un análisis más profundo del motivo en sí, distinguiendo sus elementos y examinando su particular configuración. Naturalmente, un estudio de este tipo sólo resulta satisfactorio si se lleva a cabo a la luz de la tradición. Pero aquí es cuando esta asombrosa imagen, ya de por sí misteriosa, se vuelve del todo enigmática, pues en todo el caudal de la literatura grecolatina anterior a Virgilio no se encuentra nada exactamente comparable. Hay sueños, sueños alados, árboles mágicos y varias incursiones al Hades. Pero ninguno de esos testimonios ofrece paralelos para el olmo. Píndaro y Platón refieren mitos escatológicos, y Dioniso, en las *Ranas*, se pasea libremente por el reino de Plutón: ninguno de ellos sitúa a la tribu del sueño en las ramas de un árbol. Si en cambio nos volvemos a la iconografía, el panorama no resulta mucho más alentador (cf. Lochin 1981 y Simon 1981). De los ὄνειποι, el *LIMC* registra una sola imagen, y en ella aparecen como dioses jóvenes, alados pero de forma humana, es decir, con los usuales atributos de Ὕπνοϛ. Este último, en cambio, sí se representa a menudo. Interviene en numerosos episodios míticos, e incluso guarda cierta relación con la medicina. Se lo dibuja por lo general alado, pero siempre con forma humana y nunca en la copa de un árbol. Así pues, ni la literatura, ni la iconografía ofrecen realmente paralelos, sino —en palabras de Norden— sólo «débiles analogías» (1957, p.216). Pero si el olmo no proviene de la literatura o la iconografía, ¿de dónde proviene?

⁹ Nótese que en todos estos casos se utiliza la misma fraseología (*in medio*) en la misma posición del hexámetro. Donato, en cambio, piensa que el olmo se halla no en el *uestibulum* sino en la zona que correspondería al *impluium*, como si el verso 282 supusiera un cambio de escenario: *transiit a descriptione uestibuli, uenit ad interiorem partem quae non esset sub tecto* (Georges 1905, p.547). Esta infundada opinión, parcialmente favorecida por Conington (1963, p.462), fue decididamente refutada por Norden (1957, p.213).

3. «SOME UNKNOWN FIELD OF ANCIENT LORE»

La falta de paralelos ha hecho pensar a los comentaristas que Virgilio tomó su árbol de alguna antigua tradición folclórica perdida. Así por ejemplo Norden, Williams, Fletcher, Austin. La formulación de este último resulta característica:

The elm, the dwelling-place of empty dreams, has no known literary source: like the Golden Bough, it bears witness to some unknown field of ancient lore¹⁰.

La imagen virgiliana, en efecto, respira un cierto aire de creencia popular, y resulta sorprendente que no hayan podido hallarse paralelos en otras culturas. Norden, que la cree antiquísima, sólo ha sido capaz de aducir una bonita canción infantil alemana¹¹. Nada parecido aflora en las fabulosas páginas de Frazer (1963), y eso a pesar de que el autor escocés dedica extensos capítulos a la simbología de los árboles, los sueños y las aves, y de que el mundo de ultratumba ocupa en su obra un lugar considerable. Por último, y esto es significativo, todas las posteriores menciones del motivo parecen depender enteramente de Virgilio.

Con todo, la idea de que el umbroso olmo de los sueños se yergue sobre alguna tradición perdida no es una gratuita invención de la crítica. El texto de Virgilio dice *ferunt* («cuentan», 284), y con esta fórmula el propio poeta parece cifrar el uso de alguna fuente. Dejemos, por el momento, la cuestión de si esa fuente ha de ser literaria, folclórica o de cualquier otro tipo. Ante todo es preciso detenerse a considerar qué es lo que implica exactamente una expresión como *ferunt*.

La *Eneida* exhibe una rica variedad de expresiones que se utilizan para referirse a la tradición, las creencias o simplemente el rumor de los hombres. Las más frecuentes, por orden, son *fama est* (9 veces), *ferunt* (4) o *fertur* (4), *dicunt* (1) o *dicitur* (4) y, en menor medida, *perhibent* (3) y *accipimus* (1). A menudo estas fórmulas aparecen en el discurso de los propios personajes. En estos casos suelen indicar un hecho lejano, sea en el tiempo, como cuando Héleno refiere la formación del estrecho de Escila y Caribdis (3.416), sea en el espacio, como cuando Eneas habla de la remota Italia (3.165). Otras veces presentan un hecho fabuloso, y así es como el mismo Eneas relata a Dido la situación del gigante Encélado, quien, según dicen, se halla encerrado en el fondo del Etna (3.578). Por último, en dos ocasiones utiliza el héroe expresiones de este tipo para referirse a algunos increíbles pormenores de su propia genealogía (8.135 y 140). Como es obvio, en todos estos casos los personajes se refieren a información que no conocen o no pueden conocer con certeza. No obstante, estos ejemplos poco revelan acerca del posicionamiento del autor con respecto a la tradición. Se trata, simplemente, de un artificio dramático, y por tanto este grupo puede dejarse de lado.

¹⁰ Austin (1979, p.121). Cf. Norden (1957, p.216), Williams (1973, II p.477), Fletcher (1941, p.54). Granger pensaba que la noción era «of an immemorial antiquity» (1895, p.42).

¹¹ «Schlaf, Kindchen, schlaf, der Vater hüt' die Schaf, die Mutter schüttelt's Bäumelein, da fällt herab ein Träumelein» (Norden 1957, p.216).

Si en cambio pasamos a las partes narrativas, la casuística es más compleja. Fórmulas del tipo que reseñamos ocurren dispersas por toda la obra, pero el libro que acumula un mayor número es el séptimo, sobre todo en el catálogo de los pueblos de Italia (647-817). Esto, a primera vista, puede parecer natural, pues allí es donde Virgilio ha recurrido con mayor frecuencia a la tradición anticuaria latina. Pero lo curioso es que a lo largo del catálogo estas expresiones sólo se utilizan para introducir elementos inconfundiblemente míticos¹². Así, «se dice» que la ciudad de Ardea ha sido fundada por Dánae (7.409); «se cree desde tiempo inmemorial» que Céculo descendía de Vulcano (7.679s); «se cuenta» que Ébalo era hijo de la ninfa Sebetis (7.735)¹³. Más adelante, cuando la mención de Virbio trae a cuento la fabulosa historia de la resurrección de Hipólito (7.765), la fraseología es significativa: *namque ferunt fama Hippolytum...* En el libro décimo los verbos *ferunt* y *dicunt* introducen portentos: el primero la metamorfosis de Cicno (189); el segundo, la impensable forma del gigante Egeón, de quien se dice que tenía cien brazos y cien manos y vomitaba llamas (565). Un símil del libro quinto evoca el laberinto de Creta: el verbo que refiere la enredosa construcción de Dédalo es *fertur* (588). Este último pasaje presenta una versión «canónica». No obstante, en el libro cuarto una forma similar introduce una genealogía de la Fama que no tiene precedentes (178-80). En todos estos ejemplos, resulta bastante claro que Virgilio utiliza este tipo de expresiones para evocar un pasado mítico y legendario, es decir, como meras fórmulas literarias. Esto se aprecia sobre todo en las invocaciones a la Musa. Tomemos como ejemplo aquella famosa del libro noveno, cuando Virgilio pide memoria para relatar el incendio de las naves. La invocación (77-99) interrumpe el hilo narrativo y la voz del poeta pasa momentáneamente a un primer plano. Por eso es preciso restablecer la atmósfera legendaria, y para ello se utiliza el verbo *fertur* (82), un poco a la manera de fórmulas como «érase una vez», «once upon a time», etc. Lo mismo ocurre luego de la célebre invocación del proemio. El *Musa, mihi causas memora* (1.8ss) se recoge en el *fertur* del verso 15. En el libro séptimo, a continuación de la larga exhortación a la musa Érato (37-45) se lee *accipimus* (48)¹⁴.

Si se insiste en este punto, es porque existe una cierta tendencia a asimilar el uso de este tipo de expresiones en Virgilio al uso de formas equivalentes en poetas alejandrinos. Así Austin, en una nota al *fertur* de *Aen.*1.15 comenta: «this type of word generally shows that Virgil is following some antiquarian or literary tradition»¹⁵. Sin

¹² Este punto ya fue notado por Heinze (1965, p.242n.1).

¹³ Las dos primeras son historias tradicionales (Horsfall 2000, p.280; p.444), pero la ascendencia de Ébalo parece ser invención de Virgilio (Horsfall 2000, pp.479-480). Cf. también 8.600ss: *Sihvano fama est ueteres sacrasse Pelasgos, / aruorum pecorisque deo, lucumque diemque*. El vínculo entre los Pelasgos y la ciudad de Caere es tradicional, «ma la situazione narrativa è inventata e la descrizione del *lucus* contiene molti elementi convenzionali» (Horsfall 1991, p.129).

¹⁴ Un caso especial es la arístia de Ascanio, que no va precedida de invocación: *Tum primum bello celerem intendisse sagittam / dicitur ante feras solitus terrere fugacis / Ascanius* (*Aen.*9.590-92). Vid. *infra* n. 17.

¹⁵ Austin (1971, p.35). Lo mismo asumen Harrison (1991, p.120), comentando el *ferunt* de *Aen.*10.189, Hardie (2000, pp.90-91), en torno al *fertur* de *Aen.*9.82 y Fordyce (1990, p.276), en una nota al *dicuntur* de CATVLL. 64.1. Véase al respecto la forma en que Horsfall (2000, p.78) parafrasea el *accipimus* de *Aen.*7.48: «I have read [probably] in Varro» (las comillas son suyas).

duda, estas palabras se aplican con propiedad a un poeta como Calímaco, quien a menudo intenta mitigar la novedad del material que presenta con expresiones de este tipo (*Fr.* 612; cf. Pfeiffer 1968, pp. 125-126). Pero ésta, como vemos, no parece ser la práctica de Virgilio. De hecho, cuando el mantuano quiere indicarnos que ha seguido alguna tradición recóndita o alternativa, por lo general no lo hace mediante una fórmula, sino a partir de sutilísimas alusiones¹⁶. Nada le interesa menos a Virgilio que llamar la atención del lector precisamente en estos lugares, y por eso las mismas fórmulas introducen indistintamente sucesos míticos conocidos por todos, versiones esotéricas, hechos fabulosos o remotos en el tiempo, o incluso episodios centrales para el desarrollo de la acción¹⁷.

Se trata, pues, de fórmulas narrativas, y por tanto su función es más literaria que documental. Naturalmente, esto no implica que debajo de estas fórmulas no haya fuentes —lo que sería absurdo—, sino tan sólo que el papel de estas expresiones no es tanto el de señalar la existencia de esas fuentes cuanto el de procurar aquello que Coleridge, en su tan mentada sentencia, llamó «that willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes poetic faith» (1973, II p. 6). Por este motivo, cabe suponer que el comportamiento de Virgilio con respecto a la tradición, en estos casos, no difiere del habitual. Esto significa que probablemente el poeta haya tomado su árbol —o los elementos que conforman su árbol— de una o varias tradiciones, cambiando y adaptando el material según sus propósitos. La imagen, es cierto, tiene todo el sabor de una estampa folclórica y tradicional, pero piénsese por ejemplo en las famosas puertas del sueño, por las que Eneas emerge a la luz al final del libro. ¿Qué sucedería si la tradición no nos hubiera conservado precedentes para el motivo? ¿Quién sería capaz de imaginar el lugar de donde provienen (*Od.* 19.562ss), aquella encantadora e ingenua conversación entre Penélope y Odiseo? Probablemente, en virtud del profundo significado simbólico que las puertas adquieren en Virgilio, pensaríamos que el motivo se remonta a alguna fuente pitagórica. Y sin embargo, la puerta de cuerno y la puerta de marfil se introducen con toda naturalidad, precisamente mediante una de esas expresiones que acabamos de reseñar: en este caso, una construcción personal con *fertur*: *Sunt geminae Somni portae, quarum altera fertur / cornea ... / altera candenti perfecta nitens elephanto...* (6.893ss).

¹⁶ Cf. Norwood (1954, pp. 23-26), que da algunos interesantes ejemplos sobre esta técnica.

¹⁷ Estas consideraciones tal vez permitan explicar algunos pasajes que han causado particular extrañeza a los críticos. El primero es la plegaria de Jarbas, que se introduce mediante un *dicitur* (4.204), «como si el poeta hubiera recibido esa información de segunda mano» (Austin 1955, p. 76). Heinze ha señalado agudamente que aquí el empleo de la fórmula se debe a que Virgilio, por así decirlo, se halla con Dido y Eneas, lejos del escenario en donde estos hechos ocurren (1965, p. 242n.1). Pero en 9.591 un *dicitur* introduce la arístia de Ascanio, y aquí el poeta no puede sino hallarse en el lugar de la acción. Según el mismo autor, en este último pasaje la expresión puede deberse a que el episodio presenta ciertos trazos fabulosos. Es posible. Pero si consideramos que en ambos casos se trata de meras fórmulas literarias, los problemas se desvanecen. Un caso más delicado es el que ocurre en 12.735, cuando Virgilio refiere que la espada de Turno se quiebra contra el escudo de Eneas porque «dicen» (*fama est*) que el rútilo había equivocado la suya propia, tomando la de un auriga. El detalle es interesante porque contradice lo que se cuenta en 12.90ss. Incorporando un rumor alternativo, Virgilio procede en este pasaje al modo de los historiadores.

Del mismo modo, no es inverosímil que en nuestro caso ese color tradicional y folclórico que destila la imagen provenga no tanto del lugar de donde se haya tomado, cuanto de su nueva configuración y emplazamiento. Por eso, antes de postular una creencia folclórica misteriosa que no ha dejado huella en la tradición, lo mejor tal vez sería volver a examinar el material de que disponemos e intentar ver si la imagen pudo o no configurarse a partir de allí. Después de todo, las analogías que se han aducido quizá no sean tan débiles como se ha pensado.

4. *SOMNIA VANA*

La ubicación de los sueños en el mundo de ultratumba es antigua. Homero los sitúa en los confines occidentales de su geografía imaginaria, junto al cabo de Léucade y las Puertas del Sol, y esto es lo último que ven las almas de los pretendientes de Penélope antes de arribar al prado de asfódelos, donde moran los que han sido (*Od.*24.11ss). *Hypnos*, en Hesíodo, tiene su casa en el Tártaro, cuya profundidad es tal que su fondo no se alcanzaría en un año (*Th.*758ss). En una formulación memorable, un lírico anónimo del s. V se refiere a Plutón como «el amo de los sueños de ala negra»¹⁸.

Los ejemplos son un tanto dispersos, pero la noción parece antigua. Mucho mejor atestiguada se halla la relación entre *Hypnos* y *Thanatos*, a quienes la tradición presenta invariablemente como hermanos. Hesíodo les da una genealogía:

Νύξ δ' ἔτεκε στρυγγρόν τε Μόρον καὶ Κῆρα μέλαιναν
καὶ Θάνατον, τέκε δ' Ὕπνον, ἔτικτε δὲ φῶλον Ὀνειρώων.
(*Th.*211-12)

Moros, *kēr* y *thanatos* —aquí personificados— son tres palabras diferentes para referirse a la muerte (West 1997, p.227). *Hypnos* designa el acto de dormir, el estado fisiológico en el que ocurren los sueños. *Oneiros* apunta más bien al contenido del sueño, esto es, las ensoñaciones. En latín, el primero suele traducirse por *somnus* o alguno de sus equivalentes (*quies*, *sopor*), mientras que para *oneiros* se utiliza generalmente *somnium*. El problemático *insomnium* posee dos sentidos diferentes, según se derive de *somnus* (con el prefijo *in-* idéntico a la preposición y el sufijo *-ium*), en cuyo caso significa lo mismo que su homólogo castellano ('insomnio'), o bien se forme por analogía con ἐνύπνιον, es decir, a partir de *somnium* y la partícula negativa *in-* (= gr. ἀ(v)-, ingl. *un-*, etc.), en cuyo caso se aplica a las visiones o apariciones que se presentan en sueños o estados comparables.

Por todo lo dicho, no resulta demasiado sorprendente que Virgilio sitúe en los infiernos tanto a *Sopor* (278), que aparece junto a su hermano *Letum*, como a la tribu de los *Somnia* (283), que llena la copa del olmo. No obstante, un primer problema se

¹⁸ δέσποτα Πλούτων μελανοπτερύγων <όνειρων>, *PMG* (*Fr.**Aesp.*45). Eso si el texto es correcto. Bergk, en cambio, ha conjeturado ψυχῶν. Pero el epíteto μελανοπτέρυξ se aplica a los ὄνειροι en Eurípides (*Hec.*71).

presenta a partir del adjetivo *uana*. Ya el Servio danielino se preguntaba si éste ha de tomarse en sentido absoluto, como un simple epíteto, o bien como un elemento determinativo que designa una clase de sueños, los falsos, por oposición a los verdaderos. Las opiniones en este punto se hallan divididas. Varios de los autores que optan por lo primero se inclinan por una interpretación en clave lucreciana. Para ellos, la aplicación de este epíteto a los sueños revela influencias epicúreas, y la teoría que subyace a esta presentación coincide con aquella que Lucrecio defiende en el libro IV del *De rerum natura* (762ss)¹⁹. Los autores que prefieren tomar el adjetivo como un determinativo –la gran mayoría– piensan que sólo son falsos los sueños del olmo. Según ellos, las ensoñaciones verdaderas provienen de alguna otra sección del mundo de ultratumba o incluso bajan del cielo. La cuestión no es sencilla. No obstante, en el fondo de la discusión, según parece, yace una confusión terminológica.

Ante todo, *uanus* no significa en Virgilio incorpóreo. Dejando a un lado las frases en las que el adjetivo equivale simplemente a ‘inútil’, ‘sin provecho’, todos los restantes usos virgilianos parecen comportar la noción de falsedad. *Vanus* es el mentiroso Sinón (2.80), y *uanus* el embustero ligur que intenta engañar a Camila (11.715). En el libro primero se utiliza como antónimo de *uerus* (*ni frustra augurium uani docuere parentes*, 392), y lo mismo en el décimo (*nunc manet ... grauis exitus, aut ego ueri / uana feror*, 630s). Incluso cuando aparece aplicado a sombras, la noción que prevalece no es la de inmaterialidad sino la de engaño (cf. 10.593; 12.53). Una aparente excepción es la locución *uana spes*, que evidentemente está modelada a partir de κενή ἐλπίς. La expresión aparece cuando Pígalión oculta a Dido el asesinato de Siqueo: *multa malus simulans uana spe lusit amantem* (1.352). Pero aquí, nuevamente, la idea que se impone es la de engaño, y el instrumental podría traducirse por algo así como ‘falsas promesas’. De lo dicho resulta evidente que *Somnia uana* significa no *Somnia inania* sino *Somnia fallacia*. Y esto parece confirmarlo la frase *ne uana putes haec fingere somnum*, que aparece en boca del dios Tíber cuando se presenta a Eneas en sueños (8.42).

Lo siguiente es intentar decidir si el adjetivo funciona como epíteto o no. La cuestión puede resolverse mediante un rodeo. Si el adjetivo es determinativo, esto quiere decir que lógicamente existe una clase de sueños o ensoñaciones que no son falsos ni embaucadores. Ahora bien, ¿tenemos alguna noticia acerca de esta segunda clase? O, dicho con más propiedad, ¿existen para Virgilio los *uera somnia*?

La *Eneida* es una obra plagada de sueños. Muchas veces sólo se nos dice que los personajes duermen, y no se ofrece ninguna indicación acerca del contenido de esta experiencia. En estos casos, tal y como se dijo más arriba, se utilizan los sustantivos *somnus* (1.470; 2.265; 3.633; 9.189, 316, 326), *sopor* (2.253; 3.511; 8.406) o *quies* (6.522). Mucho más importantes para esta pesquisa son los sueños cuyo contenido se narra, que pueden ser «verdaderos» o «falsos». Los primeros son los que tienen cierta relevancia para el futuro; los segundos, los que no poseen carácter anticipatorio. El personaje que más sueños verdaderos tiene es, naturalmente, Eneas, que recibe asombrosas revelaciones de parte de Héctor (2.268ss), los Penates (3.147ss), su padre (4.351ss, 554ss) y

¹⁹ Esta es básicamente la postura de Hirst (1912), Michels (1944) y (1981), y Verstraete (1980).

el dios Tiber (8.26ss). Del mismo modo, Dido sueña con su esposo Siqueo (1.353-60, relato de Venus-cazadora) y el rey Latino con el dios Fauno (7.92ss, *incubatio*). En ninguno de estos casos se utiliza la palabra *somnium*. La aparición de la figura soñada se describe con el verbo *uideor* o simplemente con algún verbo de movimiento. En este grupo también podemos incluir el sueño de Turno (7.413ss) y la supuesta visión de Béroe-Iris (5.636ss). El primero recibe la visita de la furia Alecto, que toma la forma de una sacerdotisa de Juno. En este caso, la visión es engañadora pero no irreal. La de Béroe-Iris es simplemente una mentira para empujar a las troyanas a quemar las naves, y por esto mismo exhibe un lenguaje verosímil. En todo caso, ambas presentaciones utilizan los mismos mecanismos que se han descrito: la irrupción de Alecto un verbo de movimiento y la fingida visión de Iris el verbo *uideor*.

Junto a estos sueños oraculares que aparecen para alumbrar el camino (aunque, como en el caso de Turno, este camino sea fatal), hay otros cuyo cometido, al contrario, parece ser el de provocar duda, ansiedad o sencillamente engañar. Al final de la obra, Turno intenta arrojar una piedra contra Eneas, pero sus fuerzas desfallecen. La impotencia del rútilo se ilustra mediante una pesadilla en la que el soñador no puede caminar ni hablar (12.908-14). En el libro cuarto, Dido sueña que Eneas la abandona en un camino interminable, en medio de una tierra desierta (465-73). En ambos ejemplos se presenta el contenido puro de la experiencia onírica, pero un símil del libro décimo sugiere la terminología que resulta aplicable a estos casos. Para proteger a Turno, Juno crea un falso Eneas a partir de una nube, dotado de sus mismas armas, su paso, su voz:

*morte obita qualis fama est uolitare figuras
aut quae sopitos deludunt somnia sensus.*

(*Aen.*10.641-42)

La ilusoria figura de Eneas se compara a las ilusorias imágenes de un sueño. Aquí se utiliza la palabra *somnium*, pero en el libro cuarto, en cambio, para describir una situación comparable se utiliza *insomnium*. Dido se revuelve en el lecho sin poder quitarse de la cabeza a Eneas (4.4s). Así es como la reina cuenta su experiencia por la mañana:

Anna soror, quae me suspensam insomnia terrent!

(*Aen.*4.9)

En el extraño episodio de Palinuro, el dios *Somnus* se presenta ante el piloto con el aspecto de Forbante (5.835ss). Primero intenta persuadirlo a dejar el timón y buscar el descanso, pues el mar, dice, es una lámina de calma y las brisas soplan tranquilas. Palinuro se resiste; el dios lo adormece con una rama impregnada en el Leteo y lo empuja por la borda. El trágico desenlace de este episodio se adelanta prolepticamente en los primeros versos, mediante un doloroso apóstrofe, pues el dios se aproxima –dice Virgilio– *te, Palinure, petens, tibi somnia tristia portans / insonti* (840s). Aquí *somnia* designa probablemente las primeras ilusorias imágenes que giran al caer los párpados. En todo caso, a partir de estos ejemplos resulta evidente que en

Virgilio las palabras *somnium* e *insomnium* poseen un sentido muy próximo. Esta vecindad semántica también se verifica al final de la égloga octava. Cuando el hechizo amoroso para atraer a Dafnis comienza a surtir efecto, la propia bruja no puede dar crédito a lo que ve: *credimus? an, qui amant, ipsi sibi somnia fingunt?* (*Ecl.*8.108). Aquí, como dice Perutelli, el sentido de *somnia* es el de «visioni di una realtà immaginaria» (1984-91, p.937). Pero lo dicho resulta claro sobre todo a partir de la fraseología que se utiliza para describir las puertas del sueño, al final de la catábasis:

*Sunt geminae Somni portae, quarum altera fertur
cornea, qua ueris facilis datur exitus umbris,
altera candenti perfecta nitens elephanto,
sed falsa ad caelum mittunt insomnia Manes.*

(*Aen.*6.893-96)

El sintagma *falsa insomnia* equivale punto por punto a *uana somnia*.

Este breve repaso parece indicar que *uana* no es un determinativo sino un epíteto que describe la naturaleza falaz de todos los *somnia*. En la copa del árbol, pues, no moran exactamente sueños ni ensoñaciones falsas sino, con más precisión, todas las ilusiones oníricas, cuyo sentido es siempre falso y perturbador. La *Eneida* conoce sólo dos tipos de experiencia onírica, y su división es tajante. En el primer grupo, que podemos denominar *oracula*, un dios o un muerto se aparecen al soñador para indicar un rumbo de acción. El segundo, el de los *somnia / insomnia*, está constituido por imágenes oníricas engañosas. Si es lícito detectar en este tratamiento nociones epicúreas o no, es una cuestión sobre la que se dirá algo más adelante, en la sección final de este artículo. De momento, baste señalar que resulta inapropiado el intento de aplicar a Virgilio clasificaciones como la de Artemidoro o Macrobio. Artemidoro, por ejemplo, establece una primera distinción entre sueños anticipatorios (ὄνειροι) y sueños falsos, es decir, sueños que no tienen relevancia para el futuro (ἐνύπνια). Los primeros –los únicos que le interesan– pueden ser θεωρηματικοί, los que anuncian los eventos exactamente en la forma en que ocurrirán, o ἀλληγορικοί, los que visten su contenido de metáforas e imágenes más o menos oscuras (ARTEM.1.2). Su obra, naturalmente, trata casi exclusivamente de estos últimos, que son los que requieren interpretación. En Virgilio, en cambio, no hay sueños simbólicos. El significado de los sueños en la *Eneida* es siempre claro y la interpretación innecesaria. No se halla nada parecido al sueño que narra Penélope, en el libro XIX de la *Odisea* (535-53), en el que un águila se lanza sobre una veintena de ocas prefigurando el final de los pretendientes. Dentro de los sueños de significado claro, Artemidoro distingue dos tipos, los ὀράματα (‘visiones’) y los χρηματισμοί (‘oráculos’). La *Eneida*, como hemos dicho, sólo presenta ejemplos del segundo. La impropiedad de aplicar estas clasificaciones a Virgilio se hace más evidente cuando consideramos la nomenclatura que presenta Macrobio. En su comentario al *Sueño de Escipión*, Macrobio introduce una tipología de sueños muy similar a la de Artemidoro (*In Somn.*1.3.2). El siguiente esquema presenta la equivalencia entre los términos de uno y otro autor, junto a la tipología que puede extraerse de Virgilio:

	Artemidoro - Macrobio	Virgilio
Sueños significativos	ὄνειροι: ὄνειροι - <i>somnia</i> ὄράματα - <i>uisiones</i> χρηματισμοί - <i>oracula</i>	<i>oracula</i>
Sueños no significativos	ἐνύπνια: ἐνύπνια - <i>insomnia</i> φαντάσματα - <i>uisa</i>	<i>somnia / insomnia</i>

Como es evidente, la terminología se superpone. La definición que da Macrobio para los *oracula* se aplica muy bien a Virgilio: *et est oraculum quidem cum in somnis parens uel alia sancta grauisue persona seu sacerdos uel etiam deus aperte euenturum quid aut non euenturum, faciendum uitandumue denuntiat*. En cambio, si nuestro análisis es correcto, la explicación que Macrobio ofrece para los *insomnia* se aplica en Virgilio también a los *somnia* (que nunca son significativos): [*insomnia sic dicitur*] *quia in ipso somnio tantum modo esse creditur dum uidetur, post somnium nullam sui utilitatem uel significationem relinquit*.

5. LAS ALAS DEL SUEÑO

La noción de que el sueño es una criatura alada parece haber sido familiar entre los antiguos. Se presenta varias veces en Eurípides, en Calímaco y otros²⁰, y en la propia *Odisea* se dice que el alma, al abandonar el cuerpo, echa a volar por el aire como un sueño (ψυχή δ' ἦϋτ' ὄνειρος ἀποπταμένη πεπότῃται, 11.222). En la iconografía los ejemplos son numerosos (*cf.* Lochin 1981 y Simon 1981). *Hypnos*, en particular, suele representarse como un dios joven y alado, a menudo portando flores de amapola y un cuerno del que manan sustancias soporíferas. Su actitud y forma concreta son variadas. En algunas ocasiones se confunde con Eros, y en otras aparece como un anciano, especialmente en contextos funerarios. Un episodio famoso es aquel que comparte con *Thanatos*, su hermano gemelo, bajados ambos al campo de batalla para llevarse el cuerpo de Sarpedón. Puede aparecer durmiendo, como *psychopompos*, o flotando simplemente en el espacio para señalar su influencia. Sus alas a veces surgen de las sienes o los talones, y a veces son de mariposa o incluso de murciélago. Pero en todos los casos su figura es humanoide.

²⁰ *e.g.* EUR.*Hec.*71 (μελανοπετέρυγων ὄνειρων), Ph.1545 (πτανὸν ὄνειρον), IT.571 (πηγῶν ὄνειρων); CALL.*Del.*234 (ὄτε οἱ ληθαῖον ἐπὶ πτερὸν ὕπνος ἐρείσει). También en Heródoto: ἀποπτάσθαι (7.12.12), ἐπιπτήσεται ὄνειρον (7.15.12). En época romana, además de en Virgilio, esta idea se documenta en Tibulo, Propertio, Ovidio, Silio Itálico, Estacio y Séneca.

En la presentación virgiliana, en cambio, los *Somnia* parecen ser imaginados como aves²¹. Esta particular figuración no se encuentra en la literatura antes de Virgilio, y quizá por esto mismo tampoco se establece ninguna relación especial entre árboles y sueños. No obstante, hay un lugar en Homero en el que las nociones de sueño, pájaro y árbol aparecen combinadas en forma más o menos accidental. El primero que adivinó una posible conexión entre el olmo y dicho pasaje homérico fue La Cerda, en su edición de 1612, pero el jesuita se limitó a indicar que se trataba de un episodio pertinente, sin extraer de ello mayores consecuencias (Cerda 1663, p.647). Los versos en cuestión ocurren en el libro XIV de la *Iliada*, en la escena que narra el engaño de Zeus por parte de Hera (153-355). Los aqueos acaban de sobrellevar uno de los momentos más difíciles de toda la campaña: en un arrojido sin precedentes, los troyanos habían logrado penetrar en el campamento y la contienda se libraba junto a las propias naves. Con la ayuda de Posidón, el ataque poco a poco logra contenerse, pero Zeus todavía favorece decididamente a los troyanos. Hera, entonces, decide urdir un engaño para apartar a su esposo del combate, y con este objeto se dirige a Lemnos en busca del Sueño (*Hypnos*). Su plan es que el dios adormezca «los luminosos ojos de Zeus» cuando ella se tienda a su lado. Hipnos intenta resistirse, pero en vano, y pronto ambos se encaminan a la boscosa ladera del Ida. Una vez llegados, Hipnos se oculta entre las ramas de un abeto:

ἐνθ' Ὕπνος μὲν ἔμεινε πάρος Διὸς ὄσσε ἰδέσθαι
 εἰς ἐλάτην ἀναβάς περιμήκετον, ἦ τότ' ἐν Ἴδη
 μακροτάτη πεφυῦα δι' ἠέρος αἰθέρ' ἴκανε·
 ἐνθ' ἦστ' ὄζοισιν πεπυκασμένος εἰλατίνοισιν
 ὄρνιθι λιγυρῇ ἐναλίγκιος, ἦν τ' ἐν ὄρεσσι
 χαλκίδα κικλήσκουσι θεοί, ἄνδρες δὲ κύμινδιν.

(*Il.*14.286-91)

Ante todo es preciso notar que aquí el dios Hipnos no es simplemente comparado a un ave, como parecen suponer algunos traductores, sino que realmente asume su forma²². En Homero, es cierto, a veces resulta difícil decidir si nos hallamos frente a una analogía o una verdadera transformación, pues las mismas palabras (ἔοικα, ὥς,

²¹ Curiosamente, Granger piensa que en la copa del olmo anidan fantasmas, esto es, imágenes de personas que han muerto, tal y como se aparecen en nuestros sueños. Según el autor, en el árbol hay que imaginar a las oscuras sombras de Siqueo, Anquises, Héctor y los demás, «as in a mysterious album of the portraits of the dead» (1900, p.26). En otro lugar (1895, p.43), el mismo autor se explica sobre esta noción: «Before the dreams were regarded as messengers of the gods, they were conceived to be the souls of human beings visiting others in their sleep. This elm tree then is really in its origin the home of souls». La fundamentación de esta inquietante idea posee sin duda alguna base antropológica, pero en el texto de Virgilio no hay nada que permita pensar en esa dirección.

²² e.g. Crespo Güemes: «...semejante a la sonora ave...» (Homero 1991); Segalá: «...se ocultó entre las ramas como la montaraz ave canora...» (Homero 1983); Gutiérrez: «Se ocultó entre las ramas lo mismo que el ave canora...» (Homero 1999); Alberich i Mariné: «Allí es va ajocar cobert amb branques d'aves semblant a una au sonora...» (Homer 1999).

ἕκελος, οἶα, etc.) a menudo se utilizan para introducir unas y otras (cf. Smith 1988). Pero aquí, ¿cuál sería el propósito de una mera comparación? ¿Indicar que el dios se queda inmóvil como un búho? En realidad, Hipnos tiene motivos más que suficientes para extremar precauciones: en un episodio anterior, muy similar al actual, Zeus estuvo a punto de ahogarlo en el ponto (*Il.*14.243-62). Por eso en esta ocasión el dios selecciona un árbol particularmente alto y tupido, se hunde con premura en sus ramas y enseguida toma la forma de ese «pájaro de canto sonoro que habita en los montes, y que los dioses llaman *chalkis* y los hombres *búho*»²³. El uso de ἐναλίγκιος en este sentido no tiene nada de extraño. En el libro XVII (582ss), cuando Apolo desciende al campo de batalla para arengar a Héctor, se dice que el dios aparece revestido con la forma de Fénope Asiada (Φαίνοπι Ἀσιάδη ἐναλίγκιος). Es evidente que aquí una comparación estaría fuera de lugar: Apolo toma realmente la apariencia de Fénope. La voz «ἐναλίγκιος» del *LSJ* ('like, resembling') necesita una pequeña enmienda.

De modo que Hipnos, el dios del sueño, se convierte en un pájaro para ocultarse en entre las ramas de un abeto (ῥζοισιν πεπυκασμένος εἰλατίνοισιν). También los ensueños, en Virgilio, se hallan ocultos entre las hojas del olmo (*foliis sub omnibus*). Uno y otros permanecen fijos, inmóviles (ἦστο; *haerent*). El árbol de Homero es muy viejo, y con los años ha alcanzado un tamaño considerable (περιμήκετον; μακροτάτη πεφυῖα). Otro tanto puede decirse del olmo (*annosa bracchia; ingens*). Junto a estas coincidencias hay notables inversiones o cambios de signo. El árbol del Ida posee una marcada dimensión vertical y se halla a considerable altura. La imagen es muy luminosa y desde luego muy natural. El árbol del Orco se extiende sobre todo a lo ancho, y su sede son los mismos infiernos; lo rodea una atmósfera tenebrosa y llena de misterio. El abeto se yergue en uno de los episodios más ligeros y cómicos de toda la *Ilíada*, y su impacto sobre el curso de la acción no es decisivo. El olmo, en cambio, abre sus ramas en el corazón del grave y profundo libro sexto, foco de toda la obra.

Estos *Somnia*, según se ha dicho, parecen revestir la forma de alguna especie de ave o animal volador, pero ¿cuál? Steiner piensa que se trata de mariposas nocturnas (cf. Perutelli 1984-91, p.938). Otra posibilidad es imaginarlos como murciélagos (Williams 1973, p.476), animal tradicionalmente asociado al mundo de los muertos y el sueño (Cf. *PLIN.Nat.*30.140.5). No obstante, la fraseología virgiliana sugiere más bien algún ave de presa (*haerent*). Así parece haberlo entendido Silio Itálico, quien sitúa en los infiernos un árbol lleno de *dirae uolucres*:

*dextra uasta comas nemorosaque bracchia fundit
taxus Cocyti rigua frondosior unda.
hic dirae uolucres pastusque cadauere uultur
et multus bubo ac sparsis strix sanguine pennis
Harpyiaequae fouent nidos atque omnibus haerent
condensae foliis: saeuit stridoribus arbor.*

(*SIL.*13.595-600)

²³ Sobre el doble lenguaje de dioses y hombres véase el comentario de Janko *ad locum*, en Kirk *et al.* (1985).

La inspiración virgiliana de estos versos es evidente. El *comas nemorosaque bracchia fundit* es un calco sintáctico de *ramos annosaque bracchia pandit*, y el verso 599 de Silio acaba igual que el 283 de Virgilio (*omnibus haerent*). El tejo de Silio se yergue en el mundo de los muertos pero no guarda ninguna relación especial con el sueño. En cambio, el enorme árbol de ultratumba, el sueño y las aves rapaces aparecen combinados en Séneca:

*hic uultur, illic luctifer bubo gemit
omenque triste resonat infaustae strigis.
horrent opaca fronde nigrantes comae
taxo imminente, quam tenet segnis Sopor*

(*Herc.f.*687-90)

El adjetivo *opaca* se halla exactamente en la misma posición que en Virgilio, y el *quam tenet segnis Sopor* posee una cadencia muy similar al *quam sedem Somnia uulgo*. Estos pasajes amplifican y exageran algunos elementos presentes ya en el lugar virgiliano, y así, las oscuras aves del olmo se transforman en búhos, buitres y aves fabulosas. Pero de todas éstas, lo más probable es que Virgilio tuviera en mente sobre todo a las primeras. En búho se transforma Hipnos en el pasaje homérico, y ésta es sin duda la criatura que mejor cuadra con la imagen virgiliana. De color generalmente oscuro y vuelo silencioso, el búho es el animal nocturno por excelencia. Los romanos los consideraban aves de mal agüero (*cf. TLL* 2.2222.4), y sus connotaciones negativas son muy evidentes en la *Eneida*. Un búho solitario anuncia la muerte de Dido (4.460-63), y en búho se transforma la Furia que presagia el final de Turno (12.862-64). Significativamente, tanto en un caso como en otro la perdición y agonía del personaje se halla entrecruzada de visiones y sueños.

Según hemos visto, las coincidencias entre el pasaje homérico y el virgiliano son significativas. Naturalmente, aquí no se trataría de una puntual *imitatio* sino –en el mejor de los casos– sólo de reminiscencias. Por otra parte, el hecho de que Virgilio haya basado parcialmente su caracterización de los *Somnia* (*Oneiroi*) en un pasaje que se refiere a *Hypnos* no tiene nada de extraño. Una pareja contaminación entre ambas divinidades se verifica por ejemplo en el episodio de Palinuro (*Aen.*5.835ss), en el que el dios *Somnus* incorpora rasgos de uno y de otro (de Ὕπνος, *Il.*14.231ss; de Ὀνειρος, *Il.*2.6ss). Además, es preciso tener en cuenta que en este campo el vocabulario griego es mucho más rico que el latino, y que el trasvase de una lengua a la otra comporta superposiciones inevitables²⁴.

²⁴ Un pasaje que pudo haber servido de transición, como me ha sugerido agudamente Vicente Cristóbal, es *Georg.*4.470ss: *at cantu commotae Erebi de sedibus imis / umbrae ibant tenues simulacraque luce carentum, / quam multa in foliis auium se milia condunt, / Vesper ubi aut hibernus agit de montibus imber...* Allí, en efecto, aparecen combinadas varias de las nociones que estamos analizando: los muertos, las aves, el árbol y, a través de Lucrecio, el sueño (*cf. LVCR.*4.35, *simulacraque luce carentum*). Téngase en cuenta, además, que inmediatamente a continuación de los versos que estamos considerando, en *Aen.*6.310-12, Virgilio reutiliza y adapta el símil de *Georg.*4.473-74.

El primer comentarista en aportar el lugar de Homero, como se ha dicho más arriba, fue Juan Luis de la Cerda, que sólo cita el verso 289 y que no parece haber tenido en cuenta la transformación en pájaro²⁵. Posteriormente, Heyne ha sugerido que el episodio homérico podría ser algo más que un simple paralelo. Conington no hace más que repetir a Heyne –aparentemente sin mucha convicción–, y Norden lo considera una analogía, aunque admite que es bastante exacta. Curiosamente, Austin ni siquiera lo menciona.

Con todo, a nuestro rompecabezas todavía le falta una pieza. En Homero *Hypnos* se sube a un abeto, mientras que los *Somnia* anidan en un olmo. Naturalmente, un árbol de montaña era para Virgilio imposible, pero un olmo quizá no sea la elección más esperable. Tanto Séneca como Silio, a la hora de plantar un árbol en los infiernos, han optado por el tejo (*taxus*). Otras opciones hubieran sido el ciprés, el álamo o incluso el pino (*cf.* Saglio 1877-1919, p.359). No obstante, como observa Spaltenstein comentando el pasaje de Silio citado más arriba, el árbol de rigor en estos casos es el tejo (1990, p.257)²⁶. Virgilio, en cambio, coloca los ensueños en un olmo. ¿Por qué un olmo?

6. *VLMVS OPACA*

El olmo es un árbol recurrente en la obra de Virgilio. Su presencia evoca por lo general un paisaje familiar y cotidiano, a menudo entrañable. Cuando Melibeo marche al exilio, tórtola y paloma seguirán cantando para Títiro desde lo alto del olmo (*Ecl.*1.56-58). Coridón, en la copa desaliñada de este árbol reconoce su propio desorden amoroso (2.69-70), y Menalcas invita a su joven amigo a cantar entre olmos y avellanos (5.1-3). En las *Geórgicas* sus hojas se utilizan como forraje (2.446), su madera para construir un arado (1.169-70) y alimentar el fuego (3.376-78), y en su tronco se cuelga la diana para un certamen con arco y flecha (2.529-30). No obstante, lo más frecuente es que en Virgilio el olmo aparezca como tutor de la vid (*Ecl.*2.70, 10.67; *Georg.* 1.2; 2.221, 361, 367; 4.144). Como es sabido, la vid es una planta endeble, incapaz de sostenerse a sí misma. Los latinos no desconocían otras

²⁵ *Eodem pertinet Homeri figmentum lib. 14. Il. qui inducit Somnum ascendentem in arborem, ut inde oculis Iouis consopiat*, y a continuación se cita el verso 289. En cambio, la afirmación de que los poetas *somnis sedem dant in arboribus et foliis* es infundada. La Cerda intenta apoyar esta aseveración en dos pasajes de Valerio Flacco: *dulces excussit ab arbore somnos* (8.82) y *cunctaque Lethaei quassare silentia rami / perstat* (8.84ss). Pero en el primero el sujeto de *excussit* es la serpiente. Se dice *excussit ab arbore* porque la serpiente lucha contra el sueño desde la copa del árbol en el que está enroscada. La Cerda parece haber entendido que *ab arbore* complementa a *somnos*, lo que es erróneo: el sueño no anida en el árbol, sino que, como prueba la invocación de unos versos más arriba (70s), acude de todas partes: *Somme omnipotens, te Colchis ab omni / orbe uoco inque unum iubeo nunc ire draconem*. En cuanto al segundo pasaje, es aún menos relevante: la rama es soporífera sólo porque ha sido sumergida en el Leteo (*cf.* Cerda 1663, p.647).

²⁶ En una nota al libro primero de los *Punica*, el mismo autor comenta: «L'if, de couleur sombre et considéré comme toxique (VERG.*Georg.*2.257 *taxi... nocentes*, STAT.*Theb.*6.101), était associé à la mort (PLIN.*Nat.*16.50 *taxus... tristis ac dira*) et les auteurs en placent plusieurs fois dans ce contexte (LVCAN.6.645, SEN.*Thy.*654, SIL.13.596)» (1986, p.17).

técnicas de emparrado, pero preferían utilizar como apoyo determinados árboles, en especial el olmo (COLVM.5.6.4ss; PLIN.*Nat.*17.200). Tan habitual era entre ellos esta unión entre el olmo y la vid, que el enlace se transformó en una metáfora tópica para designar el matrimonio²⁷.

Algunos comentaristas han intentado explotar esta idea. Según el Servio danielino, hay quienes piensan que una alusión al vino es muy apropiada en un pasaje que se refiere a sueños falsos. La observación es sugerente, pero la hechura de los olmos emparrados no cuadra con la descripción virgiliana. El árbol que se destina como apoyo para la vid requiere un cuidado constante (*perpetua cultura*, COLVM.5.6.17); sus ramas han de mantenerse separadas para guiar con espacio los sarmientos principales (*tabulata inter se ne minus ternis pedibus absint*, 5.6.12); en cuanto a la copa, es preciso que se conserve muy podada y recortada para que la sombra no perjudique a los racimos (*quidquid frondis enatum fuerit, alternis annis aut ferro amputare aut astringere, ne nimia umbra uitii noceat*, 5.6.17). El árbol de los sueños, en cambio, es denso, enorme y frondoso; la abierta disposición de sus viejas ramas sugiere abandono. Por otra parte, difícilmente pueda hacer pensar en la vid un árbol perpetuamente hundido en tinieblas.

Como ha afirmado Maggiulli, en las descripciones virgilianas el olmo suele aparecer como un árbol especialmente majestuoso e imponente (1984-91, p.839). Las diversas presentaciones acentúan ora su dimensión vertical (*aëria... ulmo*, *Ecl.*1.58; *alta... ulmo*, 10.67; *summas... ulmos*, *Georg.*2.361), ora su anchura (*pandit*, *Aen.*6.282), y a veces se ponen de manifiesto también su frondosidad (*frondosa... ulmo*, *Ecl.*2.70; 5.3; *fecundae frondibus ulmi*, *Georg.*2.446) y vigor (*fortibus ulmis*, *Georg.*2.83; 2.530). Todos estos rasgos, que se ajustan muy bien a las características reales del árbol, aparecen significativamente combinados en el olmo de los sueños. De hecho, la fraseología del pasaje superpone varios esquemas que Virgilio utiliza en otras ocasiones para presentar árboles imponentes, propios de un contexto épico²⁸. Así, *ramos... et brachia pandit* se corresponde con *ramos et brachia tendens* (*Georg.*2.296), que describe a la poderosa encina, «cuyas raíces llegan al Tártaro». El adjetivo *annosus* se encuentra en dos símiles: Eneas, sordo a los ruegos de Dido, es comparado a una encina que los vientos no pueden arrancar (*annoso... robore quercum*, *Aen.*4.441); Mezencio blande su pica como el gigante Orión, que era capaz de hacer lo propio con el tronco de un fresno (*annosam... ornum*, *Aen.*10.766). El adjetivo *opaca* se aplica a la misteriosa encina de la que brota la rama de oro (*arbore opaca*, *Aen.*6.136; *opaca / ilice*, 208s) y, en el libro undécimo, a aquella otra que cobija la imponente tumba del rey Dercenno (*opaca... ilice*, *Aen.*11.851). El lenguaje de Virgilio sugiere que el olmo de los sueños es ante todo un árbol «épico».

²⁷ CATVLL.62.49-55; HOR.*Carm.*2.15.4, 4.5.30, *Epist.*1.7.84, 1.16.3; OV.*Am.*2.16.41, *Met.*10.100, 14.661; IVV.6.150, 8.78; QVINT.8.3.8. La metáfora parece provenir del lenguaje campestre: *arbore facito uti bene maritae sint uitesque uti satis multae adserantur* (CATO.*Agr.*32.2). Demetz (1958) estudia el motivo como un tópico que se extiende por lo menos desde Catulo hasta Heinrich von Kleist (1777-1811).

²⁸ Cf. Maggiulli (1984-91). Véanse también las páginas que Maggiulli dedica al olmo en su libro sobre botánica virgiliana (1995, pp.77, 466-469).

De este modo, el olmo de los infiernos combina una imagen vívida y cotidiana (era un árbol muy común en toda Europa, y particularmente en la Italia central), con ciertos rasgos que lo recortan y desprenden de todo escenario natural. Al margen de su figura colosal y grandiosa, el árbol resulta muy apropiado para una comarca abierta y húmeda, surcada por intrincados ríos, y su tupida melena proporciona una guarida ideal para criaturas nocturnas y misteriosas. Algunas de sus peculiaridades visuales han sido muy bien destacadas por La Cerda:

Sed cur Maro signanter ulmis fecit haerere? Viror huius arboris non est vividus, non laetus; sed saturatus, et spissus, ac veluti in atriciem inclinans: ut vel ipse color ad somnos invitet. Huc spectat, ulmum hanc fingi annosam, brachiis plenam, ingentem, opacam, ac perinde umbrosam, ut apta sit captando somno. (Cerda 1663, p.647)

Pero junto a estas características, más o menos pictóricas, hay determinadas asociaciones que hacen del olmo un árbol especialmente apto para la flora de ultratumba. Los antiguos consideraban que algunos árboles eran estériles (ἄκαρποι). Según Teofrasto (HP.3.3.4.), las especies en torno a las cuales se disputaba eran tres: el sauce (ἰτέα), el álamo negro (αἰγειρος) y el olmo (πελέα). Plinio da una lista más larga, pero no incluye el sauce y considera que sólo es *infelix* una clase de olmo, el *ulmus Atinia* (Nat.16.108). En todo caso, todos los árboles reputados estériles –y otros especialmente designados por tabúes religiosos– estaban consagrados a los dioses infernales (Saglio 1877-1919, p.359).

Norden (1957, p.216) ilustra esta vinculación entre los *arbores infelices* y los infiernos con un pasaje homérico en el que Circe explica a Odiseo cómo llegar a los bosques de Perséfone:

ἀλλ' ὀπότε ἄν δὴ νηὶ δι' Ὀκεανοῖο περήσῃς,
ἔνθ' ἀκτὴ τε λάχεια καὶ ἄλσεια Περσεφονείης
μακραί τ' αἰγειροὶ καὶ ἰτέαι ὠλεσικάρποι

(Od.10.508-10)

Aquí se habla de chopos enormes y sauces de frutos muertos (lit. 'que pierden sus frutos', porque los sueltan antes de madurar). A este lugar podemos agregar otros, que se refieren concretamente al olmo. En el sexto libro de la *Iliada* (407ss), Andrómaca intenta retener a Héctor para que no salga a combatir. «No tengo padre ni augusta madre», «y los siete hermanos míos que había en palacio, todos se marcharon al Hades el mismo día». Su madre murió flechada por Artemis, pero su padre Eetión y sus hermanos cayeron bajo la mano de Aquiles. Cuenta Andrómaca que después de doblegar a Eetión, Aquiles sintió por él un profundo respeto, y en lugar de despojarlo lo incineró con sus armas y le alzó un túmulo. Alrededor de la tumba, las ninfas de la montaña plantaron olmos:

περὶ δὲ πελέας ἐφύτευσαν
νύμφαι ὄρεστιάδες κοῦραι Διὸς αἰγιόχοιο.

(Il.6.419-20)

Existía una tradición similar en relación con Protesilao, el primero de los aqueos que perdió la vida en Troya (*Il.*2.698-702). También en torno a su tumba unas ninfas plantaron olmos. Según Filóstrato, las ramas orientadas hacia la ciudad de Ilión florecen antes, pero sus hojas se marchitan y caen pronto (*Her.*671ss). Otras fuentes refieren que los árboles mueren apenas alcanzan una altura suficiente como para ver Troya; entonces nuevos brotes salen de sus raíces (*AP.*141 y 385). Por último, también aparece el olmo vinculado a la figura de las Hespérides. La función de estas «Ninfas del Ocaso» era, como es sabido, la de custodiar un fabuloso jardín donde crecían manzanas de oro, ubicado por lo general en el occidente extremo, más allá del Océano. Aparecen relacionadas con el ciclo de Heracles y con la saga de los Argonautas, y Hesíodo las presenta como hijas de la Noche, al igual que *Hypnos*, *Thanatos* y los *Oneiroi* (*Th.*211ss). Según Apolonio de Rodas, cuando los Argonautas deambulaban por los desiertos de Libia, a punto de perecer de sed, de pronto se toparon con estas tres ninfas. Al punto, éstas se convirtieron en polvo y tierra. Orfeo entonces elevó un himno invocando su ayuda, y las diosas brotaron del suelo tomando la forma de árboles:

Ἐσπέρη αἴγειρος, πετέλη δ' Ἐρυθῆς ἔγεντο,
 Αἴγλη δ' ἰτεῖης ἱερὸν στόπος.

(4.1427-28)

A continuación, Egle les indica el camino hacia una fuente donde puedan saciar su sed. Es curioso que aquí aparezcan combinadas las nociones del más allá, el árbol, la sedienta peregrinación y la fuente, tal y como ocurre en varias tablillas órficas (*Cf.* Guthrie 1993, p.177). En todo caso, Héspere se transforma en un álamo negro, Eriteide en un olmo, Egle en un sauce, es decir, precisamente los tres *arbores infelices* que menciona Teofrasto.

7. CONCLUSIONES

Impressed with our poet's ability to convert most heterogeneous, sometimes absurdly heterogeneous, substances into a harmonious unity, I have given this art the name of magic.

The Magical Art of Virgil, (Rand 1966, p.vii)

Lejos de ser una estampa incrustada, recortada prolijamente de alguna fuente perdida, el olmo de los sueños constituye una suerte de bordado en el que se combinan formas y colores de varias procedencias. Así, hemos visto que sueños y ensoñaciones habitan en el mundo de ultratumba desde antiguo. Unos y otros son seres alados, de forma cambiante, engañosa. En un famoso episodio de Homero, Hipnos toma la forma de un búho y se asienta en las viejas ramas de un árbol para burlar al mismísimo Zeus. ¿Qué mejor que transferir estos atributos a las ensoñaciones, esos mensajeros de la confusión y el engaño? ¿Qué mejor que situarlas en los umbrales del infierno, entre una turba de seres imaginarios, hundidas en la densa melena de un árbol estéril?

Hemos visto que en la *Eneida* todas las ensoñaciones son falsas, y que sólo son portadores de mensajes significativos los sueños de tipo oracular. ¿Es lícito detectar en este tratamiento influencias epicúreas? Sin duda, afirmar con Michels (1944, p.135) que a la hora de componer la *Eneida* Virgilio era en gran medida un epicúreo resulta un tanto exagerado. Pero es preciso reconocer que la falta de sueños simbólicos, y el hecho de que los sueños se dividan tajantemente en dos grupos –visiones oraculares e imágenes engañosas–, no deja mucho espacio a los *conectores*, como llamaban los romanos a los intérpretes de sueños. Por otra parte, la evidencia sugiere que en las dos generaciones posteriores a Sila la gente educada mantenía una actitud bastante escéptica frente a estas cuestiones (*cf.* Harris 2003), y sería extraño que Virgilio se mostrara completamente al margen de esta tendencia.

Al final del libro, Eneas y la Sibila abandonan el mundo de las sombras por la puerta de marfil (*Aen.*6.893-96). Según Virgilio, por esta puerta pasan las falsas ensoñaciones, es decir, los *somnia / insomnia*. Si nuestro análisis es correcto, por la puerta de cuerno emergen los sueños oraculares, esto es, las imágenes de Héctor, Siqueo, Anquises, etc., cuando acuden como brújulas divinas para señalar un camino al que duerme (de aquí que se diga *umbris*, vocablo que se aplica generalmente a los muertos). La palabra *Somni*, en el verso 893, probablemente haya de entenderse como el genitivo de *Somnus*, y no de *Somnium*, ya que, como hemos dicho varias veces, no existen los *uera somnia*.

8. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUSTIN, R. G. (1955), *P. Vergili Maronis Aeneidos liber quartus*, Oxford, Clarendon Press.
- AUSTIN, R. G. (1971), *P. Vergili Maronis Aeneidos liber primus*, Oxford, Clarendon Press.
- AUSTIN, R. G. (1979), *P. Vergili Maronis Aeneidos liber sextus*, Oxford, Clarendon Press.
- CERDA, J. L. DE LA (1663), *P. Virgilio Maronis Aeneidos libri sex priores. Argumentis, explanationibus et notis illustrata a Ioanne Ludovico de la Cerda Toletano, e Societate Iesu, Coloniae Agrippinae, Apud Ioannem Antonium Kinchium*.
- COLERIDGE, S. T. (1973), *Biographia Literaria*, Oxford, Oxford University Press.
- CONINGTON, J. - NETTLESHIP, H. (1963), *The Works of Virgil: Vol. II. Containing the First Six Books of the Aeneid*, Hildesheim, Olms.
- DEMETZ, P. (1958), «The Elm and the Vine: Notes toward the History of a Marriage Topos», *PMLA* 73 (5.1), 521-532.
- FLETCHER, S. F. (1941), *Virgil Aeneid VI*, Oxford, Clarendon Press.
- FORDYCE, C. J. (1990), *Catullus: A Commentary*, Oxford, Oxford University Press.
- FRAZER, J. G. (1963), *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion*, New York, Collier Books.
- GEORGES, H. (1905), *Tiberi Claudii Donati ad Tiberium Claudium Maximum Donatianum filium suum interpretationes Vergilianae*, Lipsiae, B. G. Teubneri.
- GRANGER, F. (1895), *The Worship of the Romans*, London, Methuen.
- GRANGER, F. (1900), «Folklore in Virgil», *CR* 14 (1), 24-26.
- GUTHRIE, W. K. C. (1993), *Orpheus and Greek Religion: A Study of the Orphic Movement*, Princeton, Princeton University Press.
- HARDIE, P. (2000), *Aeneid: Book IX*, Cambridge, Cambridge University Press.
- HARRIS, W. V. (2003), «Roman Opinions about the Truthfulness of Dreams», *JRS* 93, 18-34.

- HARRISON, S. J. (1991), *Aeneid 10*, Oxford, Clarendon Press.
- HEINZE, R. (1965), *Virgils Epische Technik*, Stuttgart, Teubner.
- HEYNE, C. G. - WAGNER, G. P. E. (1830), *P. Virgili Maronis opera: Varietate lectionis et perpetua adnotatone illustratus a Ch. G. Heyne. Editio quarta curavit G. P. E. Wagner*, Lipsiae, sumtibus librariae Hahnianae.
- HIRST, M. E. (1912), «The Gates of Virgil's Underworld: A Reminiscence of Lucretius», *CR* 26 (3), 82-83.
- HOMER (1999), *La Iliada* (J. Alberich i Mariné, trad.), Barcelona, Edicions de la Magrana.
- HOMERO (1983), *La Iliada* (L. Segalá, trad.), Barcelona, Bruguera.
- HOMERO (1991), *Iliada* (E. Crespo Güemes, trad.), Madrid, Gredos.
- HOMERO (1999), *Iliada* (F. Gutiérrez, trad.), Barcelona, Planeta.
- HORSFALL, N. (1991), *Virgilio: L'epopea in alambico*, Napoli, Liguori.
- HORSFALL, N. (2000), *Virgil, Aeneid 7*, Leiden, Brill.
- KIRK, G. S. - EDWARDS, M. W. - JANKO, R. - RICHARDSON, N. J. - HAINSWORTH, J. B. (1985), *The Iliad: A Commentary*, Cambridge, Cambridge University Press.
- LOCHIN, C. (1981), s.u. «Hypnos / Somnus», *Lexicon iconographicum mythologiae classicae*, Zürich, Artemis.
- MAGGIULLI, G. (1984-91), s.u. «olmo», *Enciclopedia virgiliana*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana.
- MAGGIULLI, G. (1995), *Incipient silvae cum primum surgere. Mondo vegetale e nomenclatura della flora di Virgilio*, Roma, Gruppo editoriale internazionale.
- MICHELS, A. K. (1944), «Lucretius and the Sixth Book of the *Aeneid*», *AJPh* 65 (2), 135-148.
- MICHELS, A. K. (1981), «The Insomnium of Aeneas», *CQ* 31 (1), 140-146.
- NORDEN, E. (1957), *P. Vergilius Maro Aeneis Buch VI*, Stuttgart, Teubner.
- NORWOOD, F. (1954), «The Tripartite Eschatology of *Aeneid* 6», *CPh* 49 (1), 15-26.
- PERUTELLI, A. (1984-91), s.u. «somnium / insomnia», *Enciclopedia virgiliana*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana.
- PFEIFFER, R. (1968), *History of Classical Scholarship: From the Beginnings to the End of the Hellenistic Age*, Oxford, Clarendon Press.
- RAND, E. K. (1966), *The Magical Art of Virgil*, Handen, Archon Books.
- SAGLIO, E. (1877-1919), s.u. «arbores sacrae», *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, Paris, Librairie Hachette.
- SIMON, E. (1981), s.u. «Oneiros», *Lexicon iconographicum mythologiae classicae*, Zürich, Artemis.
- SMITH, W. (1988), «The Disguises of the Gods in the *Iliad*», *Numen* 35 (2), 161-178.
- SPALTENSTEIN, F. (1986), *Commentaire des Punica de Silius Italicus (Livres 1 à 8)*, Genève, Librairie Droz.
- SPALTENSTEIN, F. (1990), *Commentaire des Punica de Silius Italicus (Livres 9 à 17)*, Genève, Librairie Droz.
- THILO, G. - HAGEN, H. (1961), *Servii Grammatici qui feruntur in Vergilii carmina commentarii*, Hildesheim, Olms.
- VERSTRAETE, B. C. (1980), «The Implication of the Epicurean and Lucretian Theory of Dreams for *Falsa Insomnia* in *Aeneid* 6.896», *CW* 74, 7-10.
- WEST, M. L. (1997), *Theogony*, Oxford, Clarendon Press.
- WILLIAMS, R. D. (1973), *The Aeneid of Virgil*, London, Macmillan.
- WISTRAND, E. (1960), «Virgil's Palaces in the *Aeneid*», *Klio* 38, 146-154.