

LA TRAVESÍA LITERARIA EN LA *ENEIDA*:
VASTVM MARIS AEQVOR ARANDVM (AEN. 2.780)

Juan Carlos Villalba Saló
jcvillalba@iespedrodeluna.es
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7841-6282>

THE LITERARY JOURNEY IN THE *AENEID*:
VASTVM MARIS AEQVOR ARANDVM (AEN. 2.780)

RESUMEN: El viaje de Eneas desde Troya a Roma constituye un buen ejemplo del motivo del viaje literario, un tópico que se generaliza en la época augustea. Distintos autores muestran una interpretación que convierte a la *Eneida* en un símbolo del viaje emprendido por Virgilio desde la épica homérica a la romana: en este sentido, la imagen del arado (*arare*) manifiesta el deseo de emprender un nuevo camino poético, en un contexto profético y fundacional. Finalmente analizamos la fortuna de este tópico en autores de todas las épocas.

PALABRAS CLAVE: Virgilio; *Eneida*; metaliteratura; Eneas.

ABSTRACT: The travel of Aeneas from Troy to Rome exemplifies properly the motif of the literary journey, a topic generalized in Augustan age. Some scholars have shown an interpretation which makes this poem a symbol of the journey followed by Virgil from the Homeric to the Roman epic: in this sense, the image of plowing (*arare*) expresses the desire to travel towards a new poetic path, in a prophetic and foundational context. Finally we analyze the success of this topic in the authors of all times.

KEYWORDS: Virgil; *Aeneid*; metapoetic; Aeneas.

RECIBIDO: 09.02.2018. ACEPTADO: 22.05.2018

En Roma la poesía surge como consecuencia de una ardua labor de imitación y adaptación de los modelos griegos. Para explicar esta circunstancia los poetas metaforizan el texto, como señala Deremetz¹, adoptando la forma de diversos objetos artesanales: un tapiz, una estatua, un edificio. Dentro del concepto romano de poeta como artesano, la metáfora de la navegación o del navío para referirse

¹ Deremetz 2001: 167 alude a la cadena de Ulises atravesada por el hilo latino.

a la creación poética resulta muy apropiada pues combina el elemento natural con la faceta de artífice: *natura e ingenium*. Además, el discurso como camino es un tópico habitual para expresar la imitación o emulación. Lo mismo sucede con la tempestad entendida como cosmogénesis de la que surge el cosmos mediante la labor metódica del poeta, tras la destrucción del mundo anterior. En este caso el vate se convierte en demiurgo. Otra metáfora del texto es la de los campos de labor y los frutales, estudiada ampliamente por Henkel² en el contexto de las *Églogas* y *Geórgicas*: el agricultor, sumido en la Edad de Hierro, trabaja la tierra con esfuerzo para obtener sus frutos de la misma manera que el poeta para obtener el texto (cf. *georg.* 1.145-6) puesto que la fertilidad ya no se produce de forma espontánea como en la Edad de Oro. En ambos casos (texto como nave o como tierra de labor) el héroe es un arquetipo del autor y en su actuación podemos encontrar rasgos que nos sirvan para identificar su nueva poética, sus reglas y procedimientos.

1. LA TRAVESÍA LITERARIA EN LA *ENEIDA*³

En el contexto poético augusteo, el motivo de la nave como símbolo literario de la empresa poética constituye un lugar común⁴. En particular me gustaría destacar la utilización de este tópico por parte de Horacio (*carm.* 1.3) para referirse al viaje que Virgilio emprende al embarcarse en la empresa de la composición de un poema épico, en alusión a la *Eneida*, un tema ya estudiado por Cristóbal⁵ (retomaremos más adelante esta composición). Ovidio también se vale de esta imagen⁶, lo mismo que autores posteriores⁷. El poeta Horacio da pruebas sobradas de

² Henkel 2009; 2014: 33-66.

³ Mi agradecimiento a la prof. Rosa M.ª Marina por el seguimiento y revisión de este trabajo.

⁴ Los precedentes de la nave como símbolo literario hay que buscarlos en Píndaro, tal y como señala Cristóbal 2013: 262: cf. *Pi. P.* 2.62-3, donde el autor define su empresa himnica como “travesía floreciente”; *P.* 11.39-40 y *N.* 3.26-7, donde se describe la posible deriva de la meta poética con imágenes de nave, viento y escollo. Más recientemente, Siles 2014: 1033 interpreta Catull. 4 como una navegación metafórica en la que el poeta expresa el triunfo sobre sus rivales (vv. 3-4) y su consiguiente éxito.

⁵ Desde un punto de vista intertextual Cristóbal 2013: 258-60 señala que la nave de Hor. *carm.* 1.3 que debe transportar a su amigo a tierras atenienses constituye una alusión metafórica a la escritura de la *Eneida*, en la que se había embarcado en 30-29 a. C. No puede referirse al viaje real que realizó al final de su vida puesto que la obra de Horacio se publicó el 23 a. C. antes de que tuviera lugar dicho viaje.

⁶ Tola 2001: 49, en *Tristes*, recoge 70 versos que tratan este tópico (por 51 en *Pónticas*). En esta obra debemos destacar la trilogía acerca de la tempestad en el mar: 1.2, 1.4 y 1.11 donde Ovidio se inspira en *Aen.* 1, 3 y 5, (además de Hor. *carm.* 5 y *Ov. met.* 11.470-748). Ingleheart (2006: 75) subraya que la ira de Augusto (*Ov. trist.* 1.2.3 *Caesaris irae*), que ha desatado una tempestad contra él, es semejante a la de Juno y Neptuno del comienzo de la *Eneida*, lo que debe leerse con sentido irónico puesto que Augusto provoca la tempestad cuando en la *Eneida* la sofocaba bajo la forma de Neptuno, en el primer símil del poema. Curtius (1976: I 189-193) recoge ejemplos en otras obras de Ovidio: *ars* 1.772, 2.10, 3.748, donde las metáforas náuticas sirven para expresar el progreso de su obra y el logro de su poesía; *fast.* 1.3, 2.3, 3.789, 4.18, *rem.* 811-3 y *trist.* 2.329 y 548.

⁷ Cf. Manil. 3.269; Stat. *silv.* 4.89, 5.3, 237, *Theb.* 12.809; Homer. 1063; Nem. *Cyn.* 58-2.

conocer la obra en que Virgilio anda enfrascado⁸ y aplica este motivo para referirse al género épico en repetidas ocasiones en oposición al lírico⁹.

En el libro segundo de las *Geórgicas*, Virgilio se vale de la metáfora de la travesía en barco: se compara la labor poética a una navegación en la que el poeta va a internarse por mar abierto (2.41 *pelagoque uolans da uela patenti*), aunque, finalmente, se decide por una travesía por la costa (2.44), que en la Antigüedad era la más corriente, pues si desarrollara toda la materia en su conjunto, serían precisas cien leguas; más tarde, en 4.117 *uela traham et terris festinem aduertere pro-ram*, alude al final de su obra. Al igual que Horacio (*carm.* 4.15.3) o Propertio (3.3.22-4) cuando aconseja a “la barquilla de tu talento” (*ingenii cumba*) navegar por la costa y evitar la alta mar o cuando le pregunta a Mecenas por qué le lanza a tan inmenso mar (*uastum... aequor*) de escritura, tan inapropiado para su barquilla, pues no todas las empresas convienen por igual a todos (3.9.3-9). Mynors¹⁰, a este respecto, señala la distinción entre alta mar (poesía épica) y costa (lírica). Además debemos añadir que, en el *Catalepton* 5.1-4, 8-10 (obras que Moya considera de autoría cierta¹¹), el poeta se propone llegar “a puertos felices” desplegando velas en busca de las palabras cultas del gran Sirón, en alusión a la bahía de Nápoles y la escuela de este filósofo, situada en la vía de Pozzuoli, en Posilipo, donde Virgilio pasó a poseer (por herencia o compra) la casa de Sirón.

El tormentoso comienzo de la *Eneida* ha dado pie a numerosas lecturas en clave histórica o interna¹². No obstante, retomando el poema de Horacio (*carm.* 1.3) en el que el poeta venusino juega con el sentido de “embarcarse en una empresa de dudoso destino” también podemos interpretarlo como el proceso operado por el propio Virgilio para transformar el caos inicial en el cosmos final –compositivo– de la *Eneida*. En este sentido, Barchiesi¹³ ha expuesto que el viaje emprendido por Eneas desde Troya a Roma simboliza el trayecto seguido por Virgilio

⁸ La idea de la travesía como metáfora de la creación literaria vuelve a aparecer en Horacio en *carm.* 4.15.1-4 cuando dice que Apolo le increpó por darse a la vela pequeña a través del mar Tirreno intentando cantar combates y ciudades vencidas, como quien confió su frágil esquife al cruel mar (1.3.10 *fragilem truci commisit pelago ratem*). Horacio, señala Cristóbal 2013: 265, parece conocer ya el libro primero de la *Eneida*, pues utiliza el mismo lenguaje (cf. 1.3.12-16 *Africum... Aquilonibus... Noti*) y apunta a una confrontación con Virgilio pues, al final del poema (vv. 34-40), proclama la desmesura del hombre que se propone volar como Dédalo, atravesar el Aqueronte como Hércules o ambicionar el cielo, lo que hila perfectamente con el patrón que seguirá Eneas.

⁹ Kidd 1977: 98-103 aporta 40 relaciones textuales entre Horacio (*carm.* 1.3) y la *Eneida* que apuntan especialmente a los libros 1, 3, 5, 6, los libros viajeros por excelencia.

¹⁰ Cf. Mynors 1990: 106.

¹¹ Cf. Moya 2007: 457, que considera que solo son auténticos los epigramas 5 y 8 de esta obra, que son los que citamos.

¹² Drew 1927 lo interpretó como una metáfora de la guerra contra Sexto Pompeyo al igual que Powell 2008; Pöschl 1970: 14 como la gran la obertura de todo el poema; Otis 1965: 233-4, 309, 328 como una imagen del caos y anticipación de la caverna del libro 4.

¹³ Cf. Barchiesi 1995: 15-18. Idea ya presente en Newman 1967: 260 quien señala que Virgilio conquistó un territorio nuevo, como Eneas, y construyó la civilización de Occidente, abandonando las extravagancias de Grecia.

desde la épica homérica a la romana, de la misma manera que, en el carácter vacilante y sufriente del héroe se refleja la inseguridad del poeta ante su ardua tarea poética¹⁴. Las palabras iniciales del poema, han sido interpretadas por Cox¹⁵ como una reflexión del autor¹⁶ en la que se identifica con el héroe. Leach insiste en esta idea: el viaje de Eneas es un proceso creativo que culmina con el relato en primera persona que narra él mismo en el libro 2 y 3¹⁷. Deremetz¹⁸ profundiza en esta línea: los viajes por mar de Eneas constituyen una metáfora de la traducción poética entre Oriente y Occidente y sirven para exponer un nuevo concepto de épica: una trama homérica atravesada por el marco histórico de Roma. En este contexto, para Deremetz, el relato de Eneas en Cartago (libros 2 y 3) representa el abandono de la poesía hesiódica y alejandrina por otra épica.

Nickbakht¹⁹ otorga un carácter fundacional al proemio de la *Eneida*: considerando que *primus* complementa tanto a autor como a héroe, traduce así: “yo canto, el primero, a las armas y al hombre que primero llegó desde las costas de Troya”, Como señala este autor, la idea de recorrer un camino creativo por primera vez no es nueva para Virgilio: también aparece en *georg.* 3.10-12 (*primus ego... / primus*), donde el propio poeta se declara el primero en traer a su patria a las Musas desde su montaña de Aonia; será el primero que ofrecerá palmas de Idumea²⁰. En relación a este mismo pasaje Hinds²¹ señala que Virgilio se está refiriendo al futuro y ambicioso proyecto de la *Eneida*. Estos versos aluden a Lucrecio (1.117-8) donde se describe a “nuestro Ennio” como el primero que trajo una corona de follaje del ameno Helicón (*Ennius ut noster cecinit qui primus amoeno / detulit ex Helicone perenni fronde coronam*). Hinds interpreta que si Ennio es el primero en traer las musas a Italia, Virgilio se atribuye la condición de ser pio-

¹⁴ Una inseguridad ya manifestada en *georg.* 2.41 donde Virgilio dice que se va a decidir a salir a mar abierto (*pelago... patenti*), en alusión a la poesía épica como señala Von Albrecht (2012: 131), para, a continuación, señalar, con más humildad, que solo va a navegar por la costa (*georg.* 2. 44).

¹⁵ Cf. Cox 1997: 330, 334-336.

¹⁶ En efecto, el predicado *-fato profugus (2) et terris iactatus et alto (3)* – puede depender de dos sujetos: tanto Eneas, como Virgilio. En este último caso sería el poeta quien estaría dirigido por el Hado y arrojado por los mares y las tierras del mismo modo que Eneas.

¹⁷ Cf. Leach 1988: 71.

¹⁸ Deremetz 2001: 143-81 señala, como prueba, que los elementos homéricos (Circe, Calipso, Caribdis, Ítaca) solo se ven desde lejos.

¹⁹ Cf. Nickbakht 2010: 50, 57-58. Dos argumentos pueden apoyar esta tesis en mi opinión: la no aparición del nombre de Eneas en el proemio (sólo se cita en 1.92) y el hecho de que sea Anténor y no Eneas el primer troyano que llegó a Italia, como el propio Virgilio señala más adelante (1. 242-9) si bien no a las riberas del Lacio sino a las del Po donde funda Padua.

²⁰ El tópicus aparece ya cultivado por Lucr. 1. 930 donde el poeta se goza recogiendo flores y tejiendo una guirnalda como jamás las Musas nunca antes tejieron; en Hor. *carmin.* 3.30.13-14 donde el poeta proclama que será celebrado como el primero que adaptó la métrica eolia a los metros latinos; en Prop. 3. 1. 3 donde vemos al poeta marchar, el primero, a guiar la comitiva de los iniciados itálicos; recorrer un camino nunca antes pisado (3. 1. 18 *intacta... uia*), el sendero que lleva a las Musas, difícil y escarpado como el de la virtud, sólo accesible a unos pocos, en alusión a una nueva poesía compuesta de temas itálicos (3. 1. 4 *Itala orgia*) y con la forma de los poetas griegos, en alusión a Calímaco y Filetas.

²¹ Hinds 1998: 53-54.

nero en introducir el estilo de Calímaco. En cualquier caso, en mi opinión, se debe destacar la coincidencia entre *Aen.1.1... cano... qui primus* con Lucr. 1.117 *cecinit qui primus*. Este paralelismo refuerza la idea de emulación por parte de Virgilio pues entra en competencia con su antecesor.

La tormenta reaparece en el libro tercero (*Aen.* 3.192-210). Tras dejar Creta, los troyanos se ven inmersos en una negra tempestad hasta que logran llegar a una de las Estrófadas. El pasaje es, probablemente, según Cartault²², un primer esbozo de la gran tempestad del libro primero²³. El paralelismo con la tempestad inicial se manifiesta, estilísticamente, en la selección de los mismos campos asociativos ligados a oscuridad (*noctem, tenebris, nox, caecis, noctem, incertos, caeca, caligine, noctes, sine sidere*); esas tinieblas²⁴ que envuelven la escena, indicio, según Horsfall²⁵ de que se está describiendo un estado mental en alusión al proceso creativo del propio Virgilio.

La travesía se reanuda al comienzo del libro quinto (*Aen.* 5.1-11, 32-35, 42-44). Entonces, tras partir de Cartago, los troyanos ven, desde lejos, las llamas de la pira de Dido. En el comienzo de este libro es llamativa la expresión de los vv. 1-2: *medium... iter*, en medio del viaje; para Fratantuono-Smith esta expresión alude al proceso de la escritura de la *Eneida*, pues comienza el 2º tercio de la misma (libros 5-8), según quienes prefieren la estructuración tripartita de la *Eneida*, basándose en Duckworth²⁶. En cualquier caso el libro 5 se inicia con el mismo patrón que 1 y 3: la tempestad que aleja a Eneas de Hesperia. Son los mismos libros que aparecen reflejados en la Oda de Horacio (*carm.* 1.3) ya comentada líneas arriba. Quizá, en mi opinión, la única diferencia respecto a las tormentas anteriores es que aquí se vislumbra una salida. En efecto, el pasaje se estructura sobre la contraposición de oscuridad-claridad: 5.11 *noctem... tenebris!*, 19 *uespere ab atrol*

²² Cf. Cartault 1926: 241. También C.F. Kumaniaki 1926: 22 quien ordena la redacción de los libros de la *Eneida*, en función de las conexiones con *Bucólicas*, *Geórgicas* y entre ellos mismos, de la siguiente forma: 3, 4, 2, 1, 7 (escritos entre los años 27-25 a. C.); 10, 6 (25-23 a. C.); 9, 8 (22 a. C.); 5, 11, 12 (21-19).

²³ A pesar de las coincidencias con *Od.* 12.403-49, (Ulises, tras la tempestad llega a Ogiqia, la isla de Circe) y, en menor medida, con 14.301-20 (tenemos en cuenta que en Homero el viaje dura nueve días y no tres) considero que Virgilio está más próximo a *A.R.* 4.1695-715 donde los argonautas, después de dejar Creta, se ven envueltos en una oscura tempestad (“Terrible noche de las tinieblas”) y pierden la ruta, hasta que llegan a las Espóradas no sin que antes Jasón invoque a Apolo.

²⁴ Especialmente remarcadas con términos como *incertos* (= *obscurus* según Serv. *Aen.* 5.203), la repetición del adj. *caecus* con dos sentidos: 203 *caeca caligine* donde *caeca* = *obscura* y 200 *caecis... in undis* = en las olas perdidas con enálage (perdidos en las olas).

²⁵ Cf. Horsfall 2006: 169; Otis 1962: 259.

²⁶ Fratantuono-Smith 2015: 112 siguen a Duckworth 1957: 1-10, quien concebía la *Eneida* tripartita, dividida en una sección dramática correspondiente a la historia de Dido y Eneas (libros 1-4); otra con la guerra entre troyanos y latinos (libros 9-12) y una tercera con los libros centrales que implican un acercamiento gradual del héroe a Roma con temas no homéricos (libros 5-8). Sin embargo Fernández Corte (1998: 79) considera que esta tesis es endeble porque la primera parte el libro 2 no cumple ningún papel dramático. Este mismo autor prefiere la división, que podemos definir como quiástica, de Camps 1969: 10-32 también en tres partes, pero diferentes: 1.1-5.699 (búsqueda de una nueva patria); 5.700-8.731 (llegada); libros 10-12 (victoria); queda excluido el 9 donde Eneas está fuera de plano.

frente a 5.42 *Oriente* 43 /*clara dies*. La Aurora (= Venus) señala, una vez más, el camino correcto a Eneas que, de esta manera, aparece ahora “orientado” hacia su meta. Vemos aquí una referencia a la oscuridad y lejanía relacionada con lo griego, frente a la claridad y civilización de lo latino, como indica Siles, aunque sin referirse a este pasaje²⁷.

El final de este libro quinto enlaza con el mismo tema: en *Aen.* 5.864-9 los troyanos prosiguen su viaje. En este contexto vuelve a aparecer una expresión análoga a la del comienzo: v. 863 *iter tutum*, que puede tener varios sentidos: “camino despejado”, pero, en clave política, “misión”; en tercer lugar, en relación con los vv. 5.1-21 *medium... iter* da pie a entender, en clave metapoética, que, a partir de aquí, Virgilio inicia un camino seguro en su obra, cerrando el círculo de este libro.

En la segunda parte de la *Eneida* también hay lugar para la reflexividad. Se trata del momento en el que Eneas arriba a la desembocadura del Tíber (7.25-36) y navega por el lecho de un río fangoso (7.31 *uerticibus rapidis et multa flauus harena*). La escena está iluminada por una radiante Aurora (7.25-26). Kyriakidis realiza una lectura metapoética del pasaje (caracterizado como un *locus amoenus*): considera que se trata de un lugar metaliterario, no un motivo pastoral convencional. La travesía de Eneas se puede leer como una especie de manifiesto anti-Calimaqueo. En efecto, en el *Himno a Apolo* (Call. *Ap.* 109-113) Calímaco rechaza el río fangoso de la épica tradicional en favor del agua pura del manantial de su propia poesía; Virgilio invierte la imagen y prefiere el río caudaloso²⁸.

Finalmente, en el símil decimotercero del último libro (*Aen.* 12.697-703), podemos ver el final del viaje de Eneas. El héroe sale al encuentro de Turno con alegría orgullosa y es comparado con el monte Atos, el Érice o con el Apenino, donde el elemento itálico, *Pater Apenninus*, además de ocupar la parte final del símil (final del 2º verso y el 3º completo) constituye una personificación-divinización. Cairns ve en este pasaje una alegoría del viaje desde Troya a Italia. Eneas es asemejado a la cordillera más emblemática del centro de Italia lo que constituye una estrategia para expresar el carácter italiano de Eneas²⁹. Esta interpretación viene apoyada por el hecho de que el modelo homérico de este símil (*Il.* 13.754-5) no contiene localización geográfica. De esta manera se nos presenta a un Eneas superior a Turno y destinado a vencerle: mientras Turno es una roca que obedece al furor de fuerzas ciegas, Eneas planifica concienzudamente su acción, de forma gradual: *deserit... deserit... praecipitat... rumpit... intonat*.

²⁷ Cf. Siles 2016: 55, aunque este autor no alude a la tempestad sino al carácter general del poema.

²⁸ Kyriakidis 1998: 147 señala que la navegación por el Tíber limoso indica un rechazo de la poética Calimaquea en función del pasaje (Call. *Ap.* 109-113) en el que se alude a Apolonio como ejemplo de la Gran Poesía, que es semejante al río caudaloso que arrastra multitud de lodos en sus aguas.

²⁹ Cf. Cairns 1989: 109: la progresión del símil reproduce el viaje de Eneas: norte de Grecia (*Athos*), Sicilia (*Eryx*, donde había un templo de Venus), Italia (*Apenninus*).

2. *VASTVM MARIS AEQVOR ARANDVM* (*AEN.* 2.780)

El proemio de la *Eneida* nos presenta a un héroe viajero (1.2 *fatum profugus*), zarrandeado por los mares hasta llegar a su destino. Dicha condición quedará plasmada en la imagen de “arar la llanura del mar” cuando Creúsa profetice a Eneas su destino al partir de Troya: cf. 2.780 *longa tibi exsilia et uastum maris aequor arandum*; después, Eneas la reproduce en sus palabras de despedida a Héleno en Butroto, en sentido inverso: cf. 3.495 *nullum maris aequor arandum*. No hay prueba de la antigüedad de esta imagen³⁰. Además, en el texto virgiliano se ligan dos elementos (*aequor* y *aro*) que no están presentes en sus modelos; dos términos de significado profético al igual que *aequora* (9.119) y *arua* (9.100), palabras presentes en la profecía de Cibeles cuando Eneas llega a su destino³¹. La propia figura empleada, un *adynaton*³², es un recurso propio del lenguaje de los presagios, lo mismo que el concepto de *aequor*³³, voz del lenguaje profético³⁴. A su vez, el verbo *arare* está ligado a *arua* etimológicamente³⁵. Virgilio ya ha utilizado esta imagen en las *Geórgicas*: cf. *georg.* 4.117 *uela traham et terris festinem aduertere proram*, donde *uertere* tiene la doble acepción de dirigirse o ‘surcar’, en alusión a la labor poética y a la necesidad de retornar a la costa para terminar la tarea.

La idea de “arar” viene expresada de una forma gráfica en el posible acróstico del proemio de la *Eneida* (1.1-4), descubierto por Castelletti, del tipo *boustrophédon*, es decir, que debe leerse de la misma manera en la que los bueyes aran los campos³⁶: la inicial de la primera línea y su última letra, a continuación la última letra de la segunda línea y la primera (en zigzag):

³⁰ Horsfall 2006: *ad* 3.495 señala que lo más parecido que encuentra es *Od.* 3. 175. Conington (1963: *ad loc.*), por su parte, señala una cierta semejanza con *A. Supp.* 1006. El profesor José Vela Tejada me indica otro ejemplo en Sófocles (*S. Ai.* 250) aunque tampoco reúne las dos ideas presentes en Virgilio. Otro ejemplo es Teognis, vv. 105-108, quien se sirve de la expresión “sembrar en el ponto” para crear una analogía con quienes benefician a los hombres viles pues jamás recogerán cosecha de esa siembra. Sin embargo, en este caso, no se habla de “arar” sino de “sembrar”.

³¹ A este respecto García Ruiz 694-704 describe el contexto en que se produce la llegada de los troyanos a la futura Roma como el de un mar profético (*aequor* 8. 89, *aequore* 8. 96). Gransden (1976: 94) compara este viaje, por su carácter maravilloso con el de Jasón al mundo de Ultratumba (*A. R.* 1. 544-52).

³² *aequor* es palabra común para la expresión de *adynata*: cf. Verg. *ecl.* 1.59 ante *leues ergo pascentur in aequore* (*aethere* codd.) *cerui*; Hor. *epod.* 16. 34 *ametque salsa leuis hircus aequora*; Ov. *met.* 14. 37 *prius ... in aequore frondes... nascentur*; Ov. *Trist.* 1. 8. 1 *in caput alta suum labentur ab aequore retro flumina*.

³³ Como indica Luque Moreno 2011: 109 n. 2 los antiguos relacionaban *aequor* con *aequus*, pero también con *aqua*, tomando pie en su superficie plana: cf. Varro, *ling.* 7. 23; Cic., *Ac.* 2. 3; Serv. *georg.* 1. 50; Isid. *diff.* 1. 66. No obstante, *aequor* significa llanura marina y terrestre; para este último caso: cf. Verg. *ecl.* 9. 57; *georg.* 1. 50; *Aen.* 7. 781. Pero *aequor* no solo se identifica con mar: también con cualquier superficie de agua, el Tiber en especial: cf. *Aen.* 8. 89.

³⁴ García Ruiz 2014: 695-704 enumera los ejemplos de profecías donde se contiene el término *aequor* entre los que se encuentra el pasaje presente (2.782-2).

³⁵ Comparte la misma raíz: cf. Ernout-Meillet 1967 *s. u.* *arare*. *Aequor* es la llanura que se puede cortar (*secare*), hendir (*dehiscere*, *infundere*), barrer (*uertere*), voltear (*uolere*) o sencillamente arar (*arare*): cf. 8.695 *arua noua Neptunia caede rubescunt*: cf. Alvar Ezquerro 2016: 36.

³⁶ Otros acrósticos en Virgilio: *Aen.* 7. 601-4 (MARS); *ecl.* 1. 5-8 (FONS); *Aen.* 12. 587-8 (PU VE MARO); *georg.* 1. 429-33 (MA VE PU).

*A rma uirumque cano, Troiae qui primus ab ori S
Ītaliā, fato profugus, Lauiniaque ueni T
L itora, multum ille et terris iactatus et alt O
V i superum saeuae memorem Iunonis ob i ra M;*

“Canto las armas y al héroe que desde las costas de Troya llegó, el primero, desterrado por el destino, a Italia y a Lavinio, zarandeado por mar y por tierra por la violencia de los dioses a causa de la ira rencorosa de Juno”.

El texto resultante, siguiendo la dirección del arado en la tierra, es: A STILO M(ARONIS) V(ERGILI): de la pluma (estilo) de Marón Virgilio. Al margen de la interpretación que da Castelletti, creemos que se puede dar una explicación más sencilla³⁷. En realidad, la relación entre el acto de escribir con el de arar estaba en la conciencia romana como lo demuestra el nexo entre *uersus* y surco, según S. Isidoro³⁸, quien, por lo demás, se vale de la misma palabra que Virgilio: *stilus*. Autores anteriores a Virgilio, como Atta y Titinio, ya utilizan esta metáfora al referirse al acto de escribir en tablillas de cera³⁹. En este contexto, el poema es concebido como un campo (*arua*) que tiene que ser arado (*arandum*), metáfora que aúna el destino fundacional del héroe y del autor en la tarea de fundar Roma y la épica romana, respectivamente. Por otro lado, las palabras están puestas en boca de Creúsa en el momento en que Eneas regresa a Troya para buscarla; esta escena es comparada por Putnam⁴⁰ con la catábasis de Orfeo: Eneas desea volver a la oscuridad de Troya (mundo de Ultratumba-civilización griega) para restablecerla, pero Creúsa le ordena emprender su propio camino (claridad-civilización romana), tesis en la que coincide Siles⁴¹. Creúsa anima a iniciar un nuevo camino que, para Deremetz⁴², consiste en la producción de una épica superior a la alejandrina (de carácter mítico), de belleza estéril e ineficaz virtuosismo; rasgos de esa nueva poesía son la ausencia de digresiones (el relato no se desvía del argumento),

³⁷ Castelletti 2012: 93 señala que el texto constituye una firma del autor que alude a Arato (*Phaen.* 6-8), poeta que establece una comparación entre las estrellas de las constelaciones y las letras de un texto. En este sentido, la dirección del arado en zigzag constituye una alusión al nombre de este poeta: cf. el participio de perfecto del vb. *aro* (*aratus*).

³⁸ Según san Isidoro (*orig.* 6. 14. 7) el verso es llamado así porque los antiguos escribían en el mismo sentido en que araban la tierra: primero llevaban el estilete de izquierda a derecha, daban la vuelta más abajo y volvían de nuevo hacia la derecha: *uersus autem uulgo uocati quia sic scribebant antiqui sicut aratur terra. A sinistra enim ad dexteram primum deducebant stilum, deinde conuertebantur ab inferiore, et rursus ad dexteram versus; quos et hodieque rustici versus vocant*. Este mismo autor se vale de la imagen de arar el mar (Isid. *orig.* 1. 36. 4): *pontum pinus arat* (TLL 3.627.40).

³⁹ Existen precedentes de esta metáfora en autores del s. II a. C.: cf. T. Quinctio Atta (*Atta com.* 13) *uertamus uomere in cera mucroneque aremus osseo*; Titinio (*Tin. com.* 160) *uelim ego osse arare campum cereum* (TLL 3.627.45).

⁴⁰ Putnam 1965: 41-48 establece multitud de paralelismos léxicos entre ambos pasajes y destaca el sutil arte virgiliano de la repetición (ibídem: 44). Hay que destacar que Creúsa también es conocida como *Eurydica* en la tradición de Ennio (cf. *Ann.* 34).

⁴¹ Cf. Siles 2016: 147.

⁴² Cf. Deremetz 2017: 168-176.

la sustitución de la mitología por la historia de Roma y el abandono de la poesía alejandrina y hesiódica, presente en *Églogas* y *Geórgicas*. Pienso que en el abandono de digresiones y mantenimiento de una línea argumental Virgilio coincide con el Cervantes de la 2ª parte del *Quijote* que, a diferencia de la 1ª, evita las historias secundarias, elemento clave dentro de la novela moderna. Por otro lado la introducción de la materia romana en sustitución de la griega es un fenómeno que también se produce en la elegía como destaca Vidal⁴³.

Otro elemento destacable en el *adynaton* de “arar las llanuras del mar” es la idea de fertilidad ligada a la concepción poética que Virgilio ya ha expuesto en las *Geórgicas*⁴⁴: el agricultor es una metáfora del poeta y la fertilidad de los campos es sinónimo de calidad literaria. Convergen las dos metáforas: la de *iter* poético y la de fecundidad; la novedad y dificultad de su empresa y el deseo de convertirse en modelo.

3. PERVIVENCIA DEL TÓPICO DE LA TRAVESÍA LITERARIA

La fecundidad de la imagen de “arar el mar” podemos verla reflejada en los siguientes ejemplos⁴⁵: *Ov. am. 2. 10. 33 quae lassarit, / arando aequora periuro naufragatus ore bibat; trist. 1.2.76 latum... aequor aro, 3. 12. 36 uicinas tutus ararit aquas*, *Petron. 93 ultimis ab oris / attractus scarus atque arata Syrtis / si quid naufragio dedit, probatur*; *Sil. 12. 452 rostris sulcat naualibus arua* (en este caso con el verbo *sulco*); *Isid. orig. 1. 36. 4 pontum pinus arat*. No hay ejemplos anteriores a Virgilio lo que parece indicar que estos autores beben en las fuentes del poeta mantuano.

La metáfora de la travesía-nave para referirse al texto también se puede rastrear en multitud de ejemplos; puede constatarse la deuda de Virgilio en algunos casos (Enrique de Villena, Cervantes o Frazer), pero en otros se aprecia la influencia de Propertio o, simplemente, aparece como tópico propio del proemio.

En orden cronológico podemos reseñar, en primer lugar, su utilización por parte de los Santos Padres. San Ambrosio habla del Evangelio como mar en el que navegan y pescan los Apóstoles⁴⁶. Posteriormente, ya en la Edad Media, cuenta con una amplia difusión, periodo en el que, como indica Navarro (1962: 408), las naves son, en muchas ocasiones, fantásticas y convencionales y surcan

⁴³ Cf. Vidal 2016: 81-96.

⁴⁴ A este respecto: Henkel 2009: 39, 53-58; 2014: 125, 251-39, 262 quien considera que la fertilidad de los árboles es una metáfora de la del poeta.

⁴⁵ Cf. *TLL* s.v. *aro* 2.0.627.35; s.v. *arvum* 2.0.731.55

⁴⁶ E.g. *Evangelium est mare, in quo piscantur Apostoli* cf. *Sancti Ambrosii Mediolanensis Episcopi opera*, Venecia 1748 (*Ambr. Hex. 5*) en Navarro 1962: 412.

mares alegóricos⁴⁷. Así, Juan Rodríguez de Guzmán se refiere a su ingenio haciendo uso de esta metáfora:

E rrespondiome: Alça la vela tu nave
De su engeño muy sutil envysson
E de lo judgado de aquestos errores,
Declina amigo ante el Almirante⁴⁸.

Juan de Mena explica el silencio de su fatigada musa tras el costoso viaje realizado por las 297 estrofas anteriores:

La flaca barquilla de mis pensamientos
veyendo mudança de tiempos oscuros,
cansada ya toma los puertos seguros,
ca teme mudança de los elementos;
gimen las ondas y luchan los vientos;
cansa mi mano con el governalle,
las nueve Musas me mandan que calle;
fin me demandan mis largos tormentos⁴⁹.

Dentro de la literatura inglesa, Chaucer se vale del tópico en *Troilo y Criseida*. En el proemio del libro 2 se dice:

*Owt of thise blake wawes forto saylle,
O wynde, O wynde, the weder gynneth clere,
ffor in this see the boot hath swych trauaylle
Of my konnyng that vnneth I it steere:
This see clepe I the tempestous matere
Of disespeir that Troilus was inne —
But now of hope the kalendes bygynne.*

“Para alejarse navegando de estas olas negras, ¡oh, viento!, ¡oh, viento!, el tiempo se aclara, pues en este mar, el barco de mi ingenio tiene tales dificultades, que apenas puedo gobernarlo. Llamo mar al tempestuoso asunto de la desesperación en la que estaba Troilo, pero ahora comienzan las calendas de la esperanza” (trad. Sáez Hidalgo 2001: 75).

⁴⁷ E.g. Juan del Enzina: *Musas de Sicilia, dexemos pastores / alcemos las velas del nuestro decir*: cf. *Égloga IX*, (ed.) Menéndez Pelayo, *Antología de Poetas Líricos Castellanos*, t. V, 283 en Navarro 1962: 373.

⁴⁸ Cf. *Cancionero de Baena*, Madrid, 1851, n° 232, 225 en Navarro 1962: 373.

⁴⁹ (ed.) Kerkhof 1995.

Este comienzo imita el *Purgatorio* de Dante (I, 1-3) pues contiene los sufrimientos del protagonista hasta alcanzar su particular paraíso. En cuanto al “barco de mi ingenio”, recuerda a Propercio cuando aconseja a “la barquilla de tu talento” (*ingenii cumba*) navegar por la costa y evitar la alta mar (Prop. 3.3.22-4).

A comienzos del s. XV Enrique de Villena, primer traductor de la *Eneida* a una lengua romance, escribe *Los doce trabajos de Hércules*. En su introducción utiliza la metáfora de la travesía para desear un buen fin a su obra:

“Atrevíme en buscar y coger y ordenar los dichos trabajos en tal guisa que no se perdiese tan buen deseo somido en la mar y de impotencia, ni peligrase por las ondas del tiempo, antes fuesen en alto reduzido por viento suave pacífico de eloquencia [a] apazible puerto”⁵⁰.

Dice Curtius⁵¹ (1976: 191), en relación a Dante, que el tópico de la nave literaria estaba tan extendido que era una metáfora habitual en los proemios, como demuestra la fórmula que emplea el poeta al comienzo de *Convivio* II, *proemialmente ragionando...* El poeta da nueva vida a este motivo de la nave del ingenio en el *Purgatorio* I, 1-2: *Per correr miglior acqua alza la vela omai la navicella del mio ingegno*, pero no por ello tenemos que perder de vista aquí una influencia de Propercio (Prop. 3.3.22 *ingenii cumba*). También en el *Paraíso* II 1-15 encontramos metáforas náuticas lo mismo que en el final del *Orlando furioso* (canto XLVII) o en Edmund Spenser (*Faerie Queene* VI 12.1-9)⁵²:

*Like as a ship, that through the Ocean wyde
Directs her course unto one certain cost,
Is met of many a counter winde and tyde,
With wich her winged speed is let and crost,
And she her selfe in stormie surges tost;
Yet making many a borde, and many a bay,
Still winneth way, ne hath her compass lost,
Righ so it fares with me in this long way,
Whose course is often stayd, yet neuer is astray.*

Ya en el Siglo de Oro, en el *Viaje al Parnaso* de Cervantes también se relaciona el suave y costoso deslizarse de las naves con el de la inspiración poética que avanza sobre los bellos navíos de dificultosas estrofas.

Eran los remos de la real galera
de esdrújulos, y dellos compelida

⁵⁰ (ed.) Morreale 1958.

⁵¹ Cf. Curtius 1976: 191.

⁵² (ed.) Smith 1909.

se deslizaba por el mar ligera.
 Hasta el tope la vela iba tendida,
 hecha de muy delgados pensamientos,
 de varios lizos por amor tejida.
 Soplaban dulces y amorosos vientos,
 todos en popa, y todos se mostraban
 al gran viaje solamente atentos.
 Las sirenas en torno navegaban,
 dando empellones al bajel lozano,
 con cuya ayuda en vuelo le llevaban.
 Semejaban las aguas del mar cano
 colchas encarrujadas, y hacían
 azules visos por el verde llano⁵³.

En este viaje alegórico, Cervantes se embarca junto a un contingente de buenos poetas para realizar una travesía poética que culmina en el Parnaso donde librarán una batalla contra los poetastros que pretenden tomarlo. En la travesía atraviesan el estrecho de Mesina entre Escila y Caribdis, ofreciéndoles en sacrificio a A. de Lofraso, uno de los poetas embarcados; hecho que recuerda al sacrificio de Palinuro en la *Eneida*. También se encuentran con un bajel de malos poetas a los que ataca Apolo por medio de Neptuno (también vemos aquí coincidencia con la tempestad inicial de Virgilio).

En nuestros días Frazer escribió *La rama dorada* como un “viaje”: el autor sería el timonel, zarpando con “el viento inflando nuestros velos” rumbo a tierras desconocidas donde las costumbres extrañas de la Britania primitiva se codeaban con las costumbres excéntricas de las poblaciones aborígenes del Imperio⁵⁴. Este viaje, en parte real, en parte metafórico (Frazer no viajó más allá de Grecia), llevaba a los lectores a un mundo extraño y aterrador para devolverlos después a la seguridad, de la misma manera que la rama dorada de Virgilio, que da nombre al título, esa rama mágica que Eneas toma siguiendo las instrucciones de la Sibila para asegurarse un viaje seguro al inframundo.

CONCLUSIÓN

El viaje de Eneas desde Troya constituye una metáfora del propio poema; la relación con Horacio (*carm.*1.3), donde se alude, de manera implícita, a la *Eneida* como arriesgada empresa náutica, así como con las *Geórgicas* (2.41 *pelagoque uolans da uela patenti*, 4.117 *uela traham et terris festinem aduertere proram*)

⁵³ (ed.) Gaos 2001: cap. III 1-15.

⁵⁴ Según señala Beard 2013: 348-349 al glosar la introducción de *La rama dorada*. Frazer, indica esta autora, fue considerado por sus coetáneos como un nuevo Francis Drake y elogiado como un nuevo héroe-explorador.

apoya esta interpretación, así como la generalización del tópico en la época augustea con vistas a expresar la tarea de “trasplantar” los géneros griegos.

La imagen *uastum maris aequor arandum* constituye una metáfora del texto original de Virgilio que aúna dos motivos presentes en la reflexividad: la dificultad propia de la navegación en alta mar y la fertilidad de la obra. El lenguaje profético empleado por Creúsa es la expresión adecuada para manifestar el destino de Eneas y el de Virgilio: respectivamente, la fundación de Roma y de una épica genuina de la que surgirán otras por imitación. Además, la figura del *adynaton* contribuye a plasmar la dificultad de la empresa. Aun sin dar crédito al acróstico del proemio, podemos ver a Virgilio arando el manuscrito de la misma manera que Eneas ara el mar, idea que nos lleva a valorar la poética de Virgilio en su intento de rivalizar, corregir e, incluso, superar a Homero. Una poética que sigue la estela de las *Églogas* y *Geórgicas*: el agricultor, sumido en la Edad de Hierro, trabaja la tierra con esfuerzo para obtener sus frutos de la misma manera que el poeta para obtener el texto (cf. *georg.* 1.145-6) puesto que la fertilidad ya no se produce de forma espontánea como en la Edad de Oro. Ahora esa fertilidad tiene que surgir en un terreno nuevo (el de la épica) para superar el arcaísmo homérico o de sus predecesores romanos (Livio, Nevio o Ennio). La fecundidad de la metáfora del texto como nave o travesía y de la expresión “arar el mar” se puede rastrear en la literatura posterior y es, en buena medida, consecuencia de la ardua labor de Virgilio.

BIBLIOGRAFÍA

- Albrecht 2012: M. Von Albrecht, *Virgilio: Bucólicas, Geórgicas, Eneida, una introducción* (Murcia 2012).
- Alvar Ezquerro 2016: A. Alvar Ezquerro, “El mar en la *Eneida*”, *REC* 43 (2012) 11-43.
- Barchiesi 1995: A. Barchiesi, “Genealogie: Callimaco, Ennio e l'autocoscienza dei poeti augustei”, en A. Belloni (ed.), *Studia Classica I*, (Milano 1995) 5-18.
- Beard 2013: M. Beard, *La herencia de los clásicos. Tradición, aventuras e innovaciones* (Barcelona 2013).
- Cairns 1989: F. Cairns, *Augustan Epic* (Cambridge 1989).
- Camps 1969: W. A. Camps, *An introduction to Vergil's Aeneid* (Oxford 1969).
- Cartault 1926: A. Cartault, *L'art de Virgile dans l'Énéide* (Paris 1926).
- Castelletti 2012: C. Castelletti, “Following Aratus' plow: Vergil's signature in the *Aeneid*”, *Museum Helveticum* 69, nº 1 (2012) 83-95.
- Conington 1898: J. Conington – H. Nettleship – F. Haverfield, *Commentary on Vergil's Aeneid*, (Hildesheim 1963=1898, 1884, 1883)
- Cox 1997: F. Cox, “Envoi: the death of Virgil”, en C. Martindale (ed.), *The Cambridge Companion to Virgil* (Cambridge 1997).

- Cristóbal López 2013: V. Cristóbal López, “La nave de Virgilio según Horacio”, en J. A. Beltrán – J. A. Encuentra – G. Fontana – A. I. Magallón – R. M^a Marina (eds.) *Otium cum dignitate. Homenaje a J. J. Iso* (Zaragoza 2013) 258-267.
- Curtius 1976: E. R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, (México 1976= [Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter, Berna 1948]).
- Deremetz 2001: A. Deremetz, “Énée aède. Tradition autoriale et refondation d’un genre”, en AA. VV., *Histoire littéraire immanente dans la poésie latine, Fondation Hardt*, Entretiens, tome XLVII (Vandoeuvres-Génève 2001) 143-181.
- Deremetz 2017: A. Deremetz, *Le miroir des muses. Poétiques de la réflexivité à Rome* (Villeneuve d’Asc 2017=1995).
- Duckworth 1957: G. E. Duckworth, “The *Aeneid* as a Trilogy”, *TAPhA* 88 (1957) 1-10.
- Ernout-Meillet 1967 = A. Ernout–A. Meillet, *Dictionnaire Étymologique de la Langue Latine* (Paris 1967).
- Fernández Corte 1998: J. C. Fernández Corte (ed.), *Virgilio. Eneida* (Madrid 1998).
- Frantantuono–Smith 2015: L. Frantantuono–R. A. Smith (eds.), *Virgil, Aeneid 5. Text, Translation and commentary* (Leiden–Boston 2015).
- Gaos 2001: V. Gaos (ed.) M. de Cervantes, *Viaje al Parnaso* (Madrid 2001).
- Gransden 1976: K. W. Gransden, *Virgil. Aeneid. Book VIII* (Cambridge 1976).
- Henkel 2009: J. H. Henkel, *Writing on Trees: Genre and Metapoetics in Vergil’s Eclogues and Georgics*, PhD diss. (University of North Carolina 2009).
- 2014 “Vergil talks technique: metapoetic arboriculture in *Georgic 2*”, *Vergilius* 60 (2014) 33-66.
- Hinds 1998: S. Hinds, *Allusion and Intertext. Dynamics of Appropriation in Roman Poetry* (Cambridge 1998).
- Horsfall 2006: N. Horsfall (ed.), *Virgil, Aeneid 3. A Commentary* (Leiden–Boston 2006).
- Ingleheart 2006: J. Ingleheart “Ovid, *Tristia* 1.2: High drama on the high seas”, *G&R* 53, n° 1 (2006) 73-91.
- Kerkhof 1995: M. Kerkhof (ed.), *Juan de Mena. Laberinto de Fortuna* (Madrid 1997).
- Kidd 1977: K. A. Kidd, “Virgil’s Voyage”, *Prudentia* 9 (1977) 97-103.
- Kumanieki 1926: C. F. Kumanieki, *Quo temporis ordine Vergilius singulos libros elaboraverit*, (Cracovia 1926).
- Kyriakidis 1988: S. Kyriakidis, *Narrative Structure and Poetics in the Aeneid: The Frame of Book 6* (Bari 1988).
- Morreale 1958: M. Morreale (ed.), E. de Villena, *Los doze trabajos de Hércules* (Madrid 1958).
- Moya 2007: F. Moya “Poesía ‘menor’. Siglos I y II d.C. *Appendix Vergiliana*”, C. Codoñer (ed.), *Historia de la Literatura Latina* (Madrid 2007) 451-463.
- Leach 1988: E. W. Leach, *The Rhetoric of Space: Literary and Artistic Representations of Landscape in Republican and Augustan Rome*, (Princeton 1988).

- Luque Moreno 2011: J. Luque Moreno, *Mare Nostrum. Reflexiones sobre el léxico latino del mar* (Granada 2011).
- Mynors 1990: R. A. B. Mynors, *Virgil. Georgics* (Oxford 1990).
- Navarro 1962: A. Navarro González, *El mar en la literatura castellana medieval* (La Laguna 1962).
- Newman 1967: J. K. Newman (1967), *Augustus and the New Poetry* (Bruxelles 1967).
- Nickbakht 2010: M. A. Nickbakht, “*Aemulatio* in Cold Blood. A Reading of the End of *Aeneid*”, *Helios* 37, nº I (2010) 49-80.
- Otis 1962: B. Otis, *Virgil: a Study in Civilized Poetry* (Oxford 1962).
- Pöschl 1970: V. Pöschl, *The Art of Vergil. Image and Symbol in the Aeneid* (New York 1970 [=1950 *Die Dichtkunst Virgils. Bild und Symbol in der Äneis*, Innsbruck]).
- Putnam 1965: M. Putnam, *The Poetry of the Aeneid. Four Studies in Imaginative Unity and Design*, (Cambridge, Mass. 1965).
- Sáez Hidalgo 2001: A. Sáez Hidalgo (trad.), G. Chaucer, *Troilo y Criseida* (Madrid 2001).
- Serv.: M. Servio Honorato, *In Vergilii Aeneidem commentarii*, (ed.) G. Thilo–H. Hagen (Leipzig 1881).
- Siles 2014: J. Siles “Estrategias de lectura en la Roma del siglo I a. C.: el *Carmen* IV de Catulo”, *Anejos de Veleia*. Series minor, vol. 2 (2014) 1021-34.
- Siles 2016: J. Siles, “*Pietas versus furor*: uno de los temas clave de la poética y la política de la *Eneida*”, *ECLás*, nº extra 3 (2016) 55-80.
- Smith 1909: J. C. Smith (ed.), *Spencer’s Faerie Queen*, vol. II, IV-VII (Oxford 1909, reimpr. 1972).
- TLL* = *Thesaurus Linguae Latinae* (Munich s.f).
- Tola 2001: E. Tola, “La metáfora de la nave en *Tristia* y *Epistulae ex Ponto* o la identidad fluctuante en la escritura ovidiana del exilio”, *CFC (L)* 21 (2001) 45-55.
- Vidal 2016: J. L. Vidal, “Lo Augusteo en la elegía romana de la época de Augusto: Tibulo y Propercio” *ECLás*, nº extra 3 (2016) 81-96.