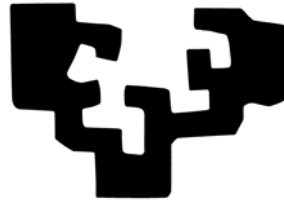


eman ta zabal zazu



Universidad  
del País Vasco

Euskal Herriko  
Unibertsitatea

**TRABAJO DE FIN DE GRADO**  
GRADO EN FILOLOGÍA CLÁSICA  
CUARTO CURSO

# *Vt poesis, pictura*

---

La representación del infierno virgiliano  
en el arte: J. Patinir y W. Hollar

**Autor:**

Áxel González Nogueira

**Director:**

Jesús Bartolomé Gómez

eman ta zabal zazu



Universidad  
del País Vasco

Euskal Herriko  
Unibertsitatea

LETREN  
FAKULTATEA  
FACULTAD  
DE LETRAS

Departamento de Estudios Clásicos

## ÍNDICE

<b>Resumen .....</b>	<b>1</b>
<b>1. Configuración del inframundo virgiliano: influencias literarias y filosóficas .....</b>	<b>2</b>
<b>2. El inframundo virgiliano en el arte: Joachim Patinir .....</b>	<b>10</b>
<b>3. El inframundo virgiliano en el arte: Wenzel Hollar.....</b>	<b>17</b>
<b>4. Conclusión .....</b>	<b>27</b>
<b>5. Bibliografía: .....</b>	<b>28</b>
<b>6. Apéndice .....</b>	<b>29</b>

## Resumen

En el presente estudio vamos a analizar cómo se ha trasladado la representación virgiliana del inframundo del libro VI en el arte: más concretamente, en el lienzo *Caronte cruzando la laguna Estigia* de Patinir y en la ilustración *Eneas y Dido en el inframundo* de Hollar. ¿Por qué, precisamente, estas dos obras; por qué un cuadro y una ilustración? Hemos decidido tomarlas como objeto de estudio por dos motivos principales. Por un lado, porque ambas son muy interesantes si las observamos desde la perspectiva del texto virgiliano para ver qué características toman y de cuáles se distancian. La segunda razón es observar cómo se ha llevado a cabo el cambio de código verbal al pictórico en dos obras de arte que en esencia son muy diferentes: un cuadro original y una ilustración de una edición de la *Eneida*.

Por otro lado, como partimos del concepto de Recepción, comenzaremos estudiando la bidireccionalidad entre las diferentes influencias tanto literarias como filosóficas y la conformación del submundo virgiliano.

Ciertamente, el infierno es un tema muy fecundo en el mundo de la pintura y prueba de ello es la gran cantidad de pintores que han decidido centrar sus cuadros en este antiguo lugar — Caravaggio, Boticelli, El Bosco...—. Por ello, el método que se ha seguido es el siguiente: después de haber realizado un exhaustivo examen de los materiales icónicos con esta misma temática, hemos elaborado una breve selección teniendo como criterio que son las más representativas desde la perspectiva de nuestro cometido. Finalmente, hemos llevado a cabo un análisis detallado de ambas obras para poder observar la intrincada relación que existe entre la tradición clásica abanderada por Virgilio y estas obras pictóricas.

# 1. Configuración del inframundo virgiliano: influencias literarias y filosóficas

¿Qué supone la travesía al Más Allá? Como apunta García Gual<sup>1</sup>, este viaje implica ir más allá del umbral de la mortalidad y trascender nuestra condición humana; es, en esencia, la respuesta a una de las más grandes incógnitas que desde antiguo lleva acarreado el género humano: ¿Qué hay después de la muerte?

Se trata de un periplo que por derecho natural corresponde exclusivamente al Elegido, al héroe mítico, ya que él es el único que puede volver del viaje del que nadie retorna. Ciertamente, en el inventario de la mitología clásica solo personajes de la talla de Hércules, Orfeo o Teseo y Pirítoo consiguen desempeñar esta titánica labor (García Gual 1983: pp. 32-33).

Desde la lejana Sumeria, pasando por la Grecia arcaica, hasta la Florencia de finales del s. XIII, el motivo del paso por el mundo de los muertos ha sido muy prolífico en la literatura. De entre todos ellos, nos encomendamos a analizar detalladamente el submundo que creó El Mantuano en el libro VI de la *Eneida* para observar la importancia de este pasaje para con la obra y la relación que existe entre las diferentes influencias y el genio de Virgilio.

Efectivamente, es uno de los pilares que sustenta toda la obra; es un libro de transición que da por finalizada la parte más “*odiseica*” de la obra para poner rumbo a la tierra prometida, el Lacio. Por otro lado, también observamos una profunda evolución en el personaje de Eneas, debido a que, siguiendo las palabras de su moribundo padre, desciende al inframundo para conocer “todo tu linaje y la ciudad que se te ha concedido”<sup>2</sup> (*Aen.* 5. 737)<sup>3</sup>. Eneas, por tanto, se convierte en una suerte de puente entre el atávico pasado mítico y la futura y brillante gloria de Roma.

Veamos, pues, cómo el autor ha estructurado el descenso del troyano al inframundo. Este viaje se puede dividir en tres partes: la primera (vv. 235-415), donde se cuenta que, después de llevar a cabo los sacrificios necesarios, Eneas y La Sibila

---

<sup>1</sup> García Gual (1983: pp. 26-27).

<sup>2</sup> Maclellan (2003: p. 20).

<sup>3</sup> *tum genus omne tuum et quae dentur moenia disces.*

cruzan el *uestibulum* plagado de terrores etéreos para luego conseguir traspasar el Estigia<sup>4</sup>.

La segunda (vv. 417-636) nos describe el submundo que Virgilio configuró como la imagen prototípica para sus coetáneos e, incluso, para nosotros: un lugar triste y gris que es hogar del castigo y lamento perpetuo —esta parte, sin duda, es la que más se ha inspirado en la tradición—; por último, la tercera (vv. 637-892): el paso por los Campos Elíseos que supone una mirada hacia su futuro (Maclennan 2003: p. 24).

Ciertamente, Virgilio, a la hora de componer este pasaje, era consciente de que los receptores de su obra conocían los mitos, por lo que tan solo con la mención de la catábasis lograba evocar los viajes que algunos héroes hicieron al inframundo. Esta alusión se hace más evidente con la directa mención a cuatro de ellos —Orfeo, Hércules, Teseo y Alcides— en los versos 119-123.

Por otra parte, advertimos que esta referencia alcanza un significado más profundo. El de Mantua confeccionó un vínculo más profundo con su pasado literario: quiso que muchos de los elementos que conforman este descenso recordaran al viaje que siglos antes efectuó el astuto Odiseo en los hexámetros de Homero.<sup>5</sup>

Veamos pues de qué manera ha influenciado la *Nékuia* a la *Eneida*. Palinuro y Miseno, quien murió antes de la catábasis, comparten las características del personaje homérico Elpénor; Dido adopta la misma actitud que Áyax en Homero; Anquises conjuga a la perfección algunos rasgos de Anticlea y de Tiresias; tanto algunos condenados en el Tártaro como el elenco de heroínas en las Llanuras del Lamento ya aparecían en Homero; la Sibila no solo desempeña el papel de Circe sino que va más allá ejerciendo de guía en el mundo de ultratumba (Maclennan 2003: p. 24).

Como no podía ser de otra manera, también nos encontramos con paralelismos textuales: los versos 306-308 que remiten a *Od.* 11, 36-39 o los versos 700-702 que hacen referencia a *Od.* 11, 206-208. (Setaioli 2008: p. 5).

Por último, cabe destacar que la *Nékuia* y el descenso al inframundo de la *Eneida* corresponden a la tradición sapiencial, porque, al igual que ocurre en la epopeya

---

<sup>4</sup> De esta sección se hablará con detalle más adelante a propósito del análisis de las obras de arte.

<sup>5</sup> Maclennan (2003: p. 23).

de Gilgamesh, los héroes obtienen una sabiduría de gran valor después de tener contacto con el Más Allá.<sup>6</sup>

Como podemos observar, Virgilio estableció una situación de diálogo de igual a igual entre la tradición literaria y su propio genio. Sin embargo, aunque se trate de una relación armoniosa, nos damos cuenta de que claramente quiere distinguirse de la tradición homérica llevando a cabo una relectura en clave romana: el aspecto central del futuro de Roma valiéndose de la teoría de la reencarnación —como veremos más adelante—.

En efecto, tal y como resalta García Gual<sup>7</sup>, en la *Odisea* más que un descenso se nos narra una *nekyomanteia*, es decir, la consulta oracular a un muerto. La *Eneida*, en cambio, nos relata una catábasis propiamente dicha, el descenso físico al inframundo. De esta manera, alejándose de los cánones de Homero, se inserta en una tradición que se caracteriza por su narración en tercera persona para hacer más objetivo el pretexto del héroe.<sup>8</sup> Hemos de subrayar que tan solo el discurso de la Sibila en los vv. 562-627 está en primera persona.

Además, el motivo que da pie a un periplo tan colosal es netamente diferente en ambas obras. Odiseo se dirige hasta el reino de Hades y Perséfone para preguntar la manera de volver a Ítaca, su hogar — aunque puede parecer algo trivial *a priori*, este motivo responde al contexto histórico de la obra—<sup>9</sup>. En la *Eneida*, en cambio, vemos claramente esa relectura en clave romana que antes hemos mencionado: su descenso evidencia y consolida el carácter de Eneas como héroe.

Observamos, pues, que el Más Allá no se presenta como un mero recurso narrativo para prestigiar las antiguas gestas del héroe, como ocurre en la *Odisea*<sup>10</sup>, sino que la catábasis se representa como el nexo para el arcaico pasado mitológico y la brillante época augústea.

---

<sup>6</sup> Setaioli (2008: pp. 4-5)

<sup>7</sup> García Gual (1983: pp. 36-37).

<sup>8</sup> Setaioli (2008: p. 5).

<sup>9</sup> García Gual (1983: p. 32).

<sup>10</sup> García Gual (1983: p. 37).

Por otra parte, además de que en ambas obras la geografía del Más Allá difiere drásticamente,<sup>11</sup> me gustaría resaltar que, en Homero, no encontramos ninguna mención a la figura de Caronte, que tanta influencia ha tenido en la tradición cultural, como más adelante explicaremos.

Este hecho seguramente se deba a que en la *Odisea* tenemos una visión del inframundo parcial, casi sesgada, porque el lugar físico que se nos presenta apenas se desarrolla.

Para dar por finalizada la parte correspondiente al contenido literario, convendría señalar que en la elaboración de los siguientes puntos del trabajo se han tomado como base los elementos principales del relato virgiliano. Estamos hablando, por tanto, del elemento descriptivo — descripción de paisajes, de los sentimientos de los diferentes protagonistas, etc. — y de los personajes más representativos.

Habiendo analizado cómo Virgilio asimila y reinterpreta la tradición literaria que le precede, es momento de que nos centremos en las distintas influencias filosóficas. En la tercera parte<sup>12</sup>— más precisamente a partir del verso 679 — es donde el poeta mantuano comienza a dibujar el inframundo desde otra perspectiva: su narración se orienta hacia el futuro, esto es, hacia la vida después de la muerte y la reencarnación. Estamos ante el preciso momento en el que deja de beber de las obras homéricas para encauzarse en los caminos de la filosofía y el misticismo (Maclennan 2003: p. 25).

Con tan solo los 52 versos del fascinante discurso de Anquises (724-751), Virgilio consigue entretejer una vasta y complicada teoría filosófica sobre la identidad del ser. Esta se compone de una combinación de enseñanzas vigentes en la época de nuestro autor, cuya base proviene de las mentes de la vecina Grecia. Nuevamente, estamos ante una relectura en clave romana, puesto que el de Mantua asimila y reinterpreta las doctrinas heredadas.<sup>13</sup>

En esta particular doctrina el alma, la cual se concibe como algo separado y diferente al cuerpo, es el fundamento, lo esencial: las retribuciones después de la muerte —tanto buenas como malas— están orientadas a la restauración del ánimo, y la

---

<sup>11</sup> En *Odisea*, nos topamos con que no se hace ninguna alusión a un vestíbulo que desciende o a los ríos que rodean el inframundo.

<sup>12</sup> Hacemos referencia a la estructuración que hemos hecho previamente.

<sup>13</sup> Maclennan (2003: p. 25).

metempsicosis —pues aquí es posible— está considerada como una preparación para la absoluta perfección en la eternidad (MacLennan 2003: pp. 25-26).

*A priori* se podría pensar que precisamente el concepto de la purificación y de la reencarnación no concuerda con la apariencia descrita de las almas en el inframundo: Deífobo aparece horriblemente mutilado, Dido, por su parte, aparece *recens e uolnere*, etc.

No obstante, esta sería una apreciación algo superficial, ya que, utilizando las palabras de Setaioli: “no se trataría aquí de una incongruencia sino de un doble nivel querido por Virgilio” (2008: p. 11). Efectivamente, el poeta, tomando como guía a Homero y otros poetas clásicos, ocultó unas verdades filosóficas que solo se conseguían entender mediante la interpretación alegórica.<sup>14</sup>

Por todos estos elementos, nos percatamos de que la revelación de Anquises está formada a partir de una singular hibridación de los ideales estoicos, neoplatónicos y neopitagóricos.

Los romanos tenían mucha afinidad con la filosofía estoica;<sup>15</sup> es algo que salta a la vista si consideramos que la noción del alma en Virgilio deriva directamente de aquí. Según esta doctrina, el *arché* o el primer elemento de todas las cosas es el fuego. También, determina que la totalidad del universo está compuesto por materia que se activa con la mente racional.

Asimismo, esta correspondencia se fortalece en el comienzo del discurso del padre de Eneas (*Aen.* VI, 724-731):

*Principio caelum ac terras camposque liquentis  
lucentemque globum lunae Titaniaque astra  
spiritus intus alit, totamque infusa per artus  
mens agitat molem et magno se corpore miscet.  
inde hominum pecudumque genus uitaeque uolantum  
et quae marmoreo fert monstra sub aequore pontus.  
igneus est ollis uigor et caelestis origo  
seminibus (...)*

“Para empezar, el cielo y las tierras y los líquidos llanos  
y el luminoso globo de la luna y el astro titanio,  
un espíritu interior los alienta y un alma metida en sus miembros  
da vida a la mole entera y se mezcla con gran cuerpo.  
De ahí la estirpe de los hombres y los ganados y las vidas de  
[ las aves  
y los monstruos que el ponto guarda bajo la superficie de  
[mármol.  
De fuego es su vigor y celeste el origen  
de las semillas (...)”

(trad. Barreiro Fontán, R.)<sup>16</sup>

<sup>14</sup> Setaioli (2008: p. 11).

<sup>15</sup> Tanto fue así que incluso un emperador romano escribió utilizando el griego un tratado filosófico estoico.

<sup>16</sup> Aunque en este caso haya preferido utilizar traducción de Rafael Fontán Barreiro por su mayor fidelidad con el texto, en el presente estudio se toma como base la de Espinosa Pólit. Es verdad que en ocasiones lo lírico oscurece el texto original, pero, a mi parecer, es una de las traducciones más bellas que



Observamos, por tanto, la descripción del espíritu que todos los elementos del universo comparten. Ciertamente, al igual que en la filosofía estoica, el fuego (*igneus*) es el elemento primordial del que emana toda fuerza vital y que posee, como podemos ver más adelante, la capacidad para purificar las imperfecciones del ser (6. 742).

Respecto al concepto de la retribución del alma nos tenemos que remontar a la obra de Platón, aunque la idea del premio o castigo en el Más Allá no es exclusiva del filósofo.

Ya en Homero se ejemplifica con quienes cometieron terribles actos de *hybris*<sup>17</sup>, y, a partir del s. VIII a. C., algunos cultos místéricos prometían que los premios estaban destinados para los iniciados y que el resto solo obtendría castigos.<sup>18</sup>

No obstante, me parece más adecuado que nos centremos únicamente en la influencia que el filósofo ateniense dejó en la *Eneida*. Según su doctrina, cuando uno muere, el cuerpo se separa del alma y esta llega a una extraña pradera donde es enjuiciada por el comportamiento que ha tenido en vida. Dependiendo, pues, de su conducta moral, el alma puede ser recompensada o castigada.<sup>19</sup>

Este juicio del alma que analiza el comportamiento durante la vida es familiar para el lector de la *Eneida*, ya que la figura del juez del inframundo, Minos, sobresale por su trasfondo mitológico y por el peso que ha tenido en la literatura.<sup>20</sup> También resuena en los versos de Virgilio la creencia tan platónica de considerar el cuerpo como cárcel. Retomemos el discurso de Anquises para ver con mayor nitidez lo arriba expuesto (*Aen.* VI, 731-734):

(...) *quantum non noxia corpora tardant  
terrenique hebetant artus moribundaque membra.  
hinc metuunt cupiuntque, dolent gaudentque, neque auras  
dispiciunt clausae tenebris et carcere caeco.*

“(...) en tanto no las gravan cuerpos dañinos  
o partes terrenales las embotan y miembros  
[que han de morir.  
Entonces temen y desean, sufren y gozan y  
[las auras  
No ven, encerradas en las tinieblas y en una  
[cárcel ciega.  
(trad. Barreiro Fontán, R.)<sup>21</sup>

---

se han hecho de Virgilio al castellano. Salvo que se diga lo contrario, como ahora, todas las traducciones son obra del catedrático.

<sup>17</sup> Estamos hablando, por supuesto, de Tántalo, Sísifo y Ticio.

<sup>18</sup> García Gual (1983: pp. 58-59).

<sup>19</sup> García Gual (1983: p. 45).

<sup>20</sup> Su influencia ha sido tal que, incluso varios siglos después, sigue desempeñando su honroso oficio en la *Divina Comedia*.

<sup>21</sup> Nuevamente, hemos decidido utilizar esta traducción por la misma razón arriba mencionada.

No obstante, encontramos algunas diferencias entre Platón y Virgilio. Mientras que en la obra *Gorgias* el enjuiciamiento se da en un prado —claramente reminisciente del “prado de asfódelos” de Homero (*Od.*, XI. 539; 573) —, en la del Mantuano vemos que ocurre justo después de cruzar el Estigia, en el limbo.<sup>22</sup>

Por último, me gustaría hacer una especial mención al hecho de que, en Platón, la ya mencionada pradera es un lugar de paso, esto es, se trata únicamente de la sala de juicio. En la *Eneida*, en cambio, observamos que esa pradera ha derivado en Los Campos Elíseos, lugar de residencia de los héroes y poetas mitológicos (García Gual 1983: pp. 56-57).

A continuación, es momento de que nos centremos en la metempsícosis o reencarnación originaria de las filosofías orientales. No nos debe sorprender, por tanto, que esta idea provenga de una de las islas más orientales de la Grecia del s. V a. C. En efecto, Pitágoras de Samos es uno de los primeros filósofos en considerar la reencarnación como parte de su teoría filosófica. Al hilo de esta noción también tenemos que mencionar a los seguidores de Orfeo y sus archiconocidas tablillas de oro, que son un: “(...) modo de contraseña y pasaporte de lujo para el Otro Mundo” (García Gual 1983: p. 59).

Por lo cual, debemos resaltar el valor capital que tiene la reencarnación en esta obra. Efectivamente, permite mostrarle a Eneas un completo despliegue de magnánimos hombres procedentes de la historia romana, esperando a ser llamados para la vida.<sup>23</sup>

Ciertamente, observamos cómo el de Mantua se sirve esta doctrina para elaborar como futuro lo que ha sido la historia de Roma. Por lo cual, no se trata únicamente de una cuestión filosófica, sino también histórica y política.

En el caso de que nos centremos en el aspecto formal, Virgilio le debe mucho a Lucrecio, debido a que fue él quien con su gran obra *De rerum natura* estableció un canon de cómo instruir la materia filosófica a través del hexámetro. Aun así, esta deuda es solo por la forma; el contenido dista mucho del original.

Teniendo en cuenta que Lucrecio, un epicúreo, concebía que el universo estaba construido puramente de materia formada por átomos, asombra —y mucho— la

---

<sup>22</sup> *Ibidem.*

<sup>23</sup> Maclennan (2003: p. 26).

reinterpretación que se hace de esta doctrina en la *Eneida*: los átomos son los elementos que configuran el alma inmortal del que toda vida emana.

Es una ideal mezcla de teorías filosóficas diametralmente opuestas; es, como sugiere MacLennan, una paradoja en la que la forma es lucreciana, mientras que el fondo habría sido considerado por el propio Lucrecio como algo ridículo y horrible.<sup>24</sup>

Virgilio, como hemos podido observar, ha logrado crear un mosaico filosófico policromado partiendo de elementos de cuatro doctrinas diferentes entre sí; se trata, pues, del perfecto epítome de la cosmovisión romana: la recepción de un bagaje cultural heredado, para luego absorber y reinterpretarlo<sup>25</sup>.

Al comienzo de este trabajo se presentaba la siguiente pregunta: ¿Qué supone la travesía del Más Allá? Llegados hasta este punto considero apropiado reformularla: ¿Qué supone la travesía del Más Allá para Eneas? Vayamos pues a responderla.

Una creación literaria es como un complejo entramado de diferentes hilos y filamentos que componen un sofisticado tapete. Virgilio es el maestro tejedor de esta obra y no ha dejado ninguna puntada al azar: todos sus elementos cohabitan en consonancia. No en vano, hallamos una magnífica combinación armoniosa entre la forma y el fondo no solo en la calidad poética de sus versos, sino en la de su trama.

Siendo así, no es casualidad que el periplo al inframundo esté ubicado en el libro VI, justamente el corazón de la *Eneida*. Sin embargo, el viaje que emprende el troyano no es meramente un reencuentro paterno-filial producido por el tan fuerte vínculo que ambos detentan; se trata de un motivo ulterior.

En esta catábasis, el encuentro de Eneas con los que una vez conoció, Palinuro, Dido y Deífobo<sup>26</sup>, supone una reconciliación con los acontecimientos de su pasado para, así, confrontar su futuro.

Por lo tanto, observamos que predomina el elemento protréptico, pues la contemplación de la gloria que ha de venir avivará el ánimo del héroe para que complete su tarea: convertirse en el fundador del futuro reino en Italia.<sup>27</sup>

---

<sup>24</sup> MacLennan (2003: p. 26-27).

<sup>25</sup> Utilizamos el término recepción como diferente de tradición clásica, cf. Martindale (2007: pp. 297-311).

<sup>26</sup> Como destaca MacLennan, el orden en el que se encuentra con ellos en el inframundo es el contrario al que los conoció en vida (2003: p. 24).

## 2. El inframundo virgiliano en el arte: Joachim Patinir

Tras haber cruzado por aquel antro infestado de sombras, nuestros personajes se encuentran con una turba ingente de almas, un río y un barquero. Esta visión supone uno de los puntos culminantes del libro VI: es la primera toma de contacto con el respetado Estigia y el vetusto Caronte.

Es bien sabido que, tras cruzar La Estigia, ya no hay vuelta atrás; Caronte, por tanto, lleva a cabo una función de puente, de transición entre el mundo de los vivos y el inframundo del que muy pocos han logrado retornar. Ciertamente, El Barquero cumple un papel muy importante en el *descensus ad inferos* de la *Eneida*, y, por consiguiente, podemos observar que él ha gozado de una predominancia especial en el arte durante casi toda la historia.

No exageramos al afirmar que aproximadamente hay tantas representaciones del inframundo como del propio Caronte, ya que él es el perfecto avatar que aúna todas las características propias del submundo: es tan antiguo como El Tártaro, tan enigmático como las Parcas y tan temido como el juicio de Minos; Caronte es el inframundo y el inframundo es Caronte.

Por este motivo, podríamos haber considerado algunos otros excelentes ejemplos con la misma temática, como, por ejemplo, *Caronte llevando las almas a través del río Estigia* (1861) de Alexander Litovchenko o *Caronte, el barquero del infierno* (1919) del valenciano José Benlliure —sólo por nombrar unos pocos—. No obstante, considero que *Caronte cruzando la laguna Estigia* (1520-1524) de Joachim Patinir es uno de los lienzos más interesantes para ver, partiendo de la base del texto de Virgilio, la transmisión de los diferentes elementos que conforman el inframundo y su interpretación en la época del autor. Esta obra toma mucho del autor de Mantua, pero también el pintor flamenco agrega elementos característicos de la época y personales, creando, así, un perfecto sincretismo cristiano-pagano.

A continuación, vamos a analizar el cuadro (fig. 1):<sup>28</sup>

---

<sup>27</sup> Setaioli (2008: p. 6).

<sup>28</sup>Para la lectura es conveniente tener presente el cuadro en cuestión, que se encuentra convenientemente en la fig. 1 del apéndice.

Apartándose de las representaciones típicas del tema del paraíso terrenal y del purgatorio, este cuadro es una obra singular, que combina con mucha armonía la iconografía de dos mundos aparentemente muy dispares: el imaginario paleo-cristiano y el imaginario greco-romano.

Estamos ante la representación del alma, conducida por Caronte en lugar de La Muerte, que se debate sobre qué camino debe tomar. La vía hacia el paraíso es estrecha y pedregosa; la senda al infierno ancha y transitada. Este dilema entre el bien y el mal es una temática muy prolífica en el arte y lo podemos ver, por ejemplo, en *Hércules en la encrucijada* del pintor boloñés Annibale Carracci (fig. 2).

Ciertamente, el espectador puede observar que Patinir quiso hacer un especial hincapié en la fuerte contraposición entre el paraíso y el infierno. Este contraste magistralmente efectuado se consigue con la fuerte oposición entre el cromatismo del paraíso terrestre, que destaca por colores suaves, como el azul celeste y el verde; y la pigmentación del negro fundido con el rojo propio del infierno. Además, vemos que ambos lugares están divididos verticalmente por la Estigia, donde El Barquero y el alma que ya ha decidido tienen una importancia central.

Es momento de analizar esta obra a través de los ojos de Virgilio. Veamos cómo caracterizó a Caronte (*Aen.* VI, 298-304):

*portitor has horrendus aquas et flumina seruat  
terribili squalore Charon, cui plurima mento  
canities inculta iacet, stant lumina flamma,  
sordidus ex umeris nodo dependet amictus.  
ipse ratem conto subigit uelisque ministrat  
et ferruginea subuectat corpora cumba,  
iam senior, sed cruda deo uiridisque senectus.*

“Caronte, el viejo horriblemente escuálido  
tendida sobre el pecho s enmaraña  
la lengua barba gris; inmóviles miran  
sus ojos, dos centellas; desde el hombro  
cuelga de un nudo su andrajoso manto.  
Largo varal empuña, y con la vela  
hábil maniobra al traspasar los cuerpos  
en el mohoso esquife. Ya es anciano,  
mas su vejez de dios garbea airosa”

(trad. Espinosa Pólit, A.)

El mantuano dibuja al Barquero como una deidad anciana, de larga barba de ceniza enredada y con una complexión de enfermiza delgadez; que con su harapiento manto como única prenda conduce a remo su barcaza guiado por su ígnea mirada.

Rápidamente podemos vislumbrar que Patinir ha hecho su propia interpretación y ha decidido suavizar considerablemente la penosa apariencia del Caronte virgiliano. No sólo ha mejorado su atuendo —un manto ahora impecable—, sino que también su medio de transporte, ya que parece que está sobre una bien construida barcaza.

Asimismo, podemos apreciar que, alejándose de la demacración, ha optado por retratar al personaje con una apariencia física mucho más saludable y acorde con los cánones corporales de la época del autor<sup>29</sup>. Por último, me gustaría subrayar que conserva su desgredada cabellera y barba —aun no siendo las que corresponderían de alguien tan antiguo como él—, pero no el fulgor tan característico de sus ojos, el cual, como seguidamente apuntaremos, parece que se ha trasladado a otro personaje del cuadro.

Me gustaría acabar este apartado destacando la trasposición del modo verbal al icónico que encontramos en esta representación. En efecto, observamos que ciertos elementos del personaje se ven actualizados y resaltados gracias a este nuevo código pictórico.

Habiendo hablado de la encarnación de Caronte en esta obra, es momento de que nos centremos en las dos secciones restantes: el Infierno y el Paraíso.

Comencemos con el infierno, que se encuentra en la parte derecha de la obra. Lo primero que me gustaría resaltar es que el hecho de que yo haya utilizado esta denominación —es decir, Infierno— y no otra, como inframundo, no es banal. Efectivamente, se trata de una obra llevada a cabo por un pintor claramente cristiano, y, además, se nos presenta un lugar que no está bajo tierra, por lo que referirme a este sitio como inframundo resultaría incongruente e incorrecto.

Estamos, pues, ante una de las principales diferencias entre el infierno cristiano representado en este cuadro y el inframundo virgiliano. Aun así, Patinir quiere ligarse a través de su arte con la celebrada cultura greco-latina. Por esta razón, si bien no se accede a este infierno bajando a través de un antro plagado de horrores, podemos distinguir a Cerbero, el eterno guardián de la entrada al inframundo, tendido en el vestíbulo.

Virgilio, por su parte, concentra escrupulosamente la propia esencia del este celoso celador en los siguientes dos versos (*Aen.* VI, 416-417):

*Cerberus haec ingens latratu regna trifauci*    “El gigante Cérbero hace resonar con su triple ladrido  
*personat aduerso recubans immanis in antro.*    estos reinos tumbado a lo largo delante de la gruta.”  
(trad. Fontán Barreiro, R.)<sup>30</sup>

---

<sup>29</sup> Para profundizar más en el tema recomiendo: Friedländer (1973: pp. 80-154)

<sup>30</sup> De nuevo, he preferido utilizar traducción de Rafael Fontán Barreiro, debido a que se atiene más al texto.

Observamos que, a diferencia de la representación de Caronte, que ha sido adecuada a los arquetipos estéticos de la época, nuestro autor no se ha contenido a la hora de trazar al ominoso Cerbero. Aparece, por tanto, en todo su esplendor: una colosal bestia de tres cabezas que yace junto al umbral aguardando, paciente, a las almas que han de entrar en el Infierno. Aun así, es necesario subrayar que se le representa con el centelleo propio de los ojos de Caronte; quizá por la oscuridad inherente del lugar donde descansa.

Aunque, efectivamente, nos sea completamente imposible entrar en la mente del artista para saber qué fuentes ha utilizado para llevar a cabo esta figuración del guardián, los hechos objetivos parecen mostrar que la base es la gran obra del mantuano, que, como clásica, ha configurado la imagen del guardián, aun posiblemente no habiendo tenido un contacto directo con ella.

A partir de aquí es cuando encontramos divergencias entre la geografía del inframundo de Virgilio y la que aquí se representa. Ahora es cuando el camino construido por el pintor flamenco, descartando el lugar desde donde el rey Minos hace de juez y los *lugentes campi*, nos conduce al Infierno propiamente dicho, a la morada del tormento y la tortura.

Como se sabe, el Infierno cristiano ha tomado muchísimo del Tártaro greco-latino; se configura mediante una reestructuración íntegra del Tártaro suprimiendo los elementos paganos y añadiendo los cristianos. Es por eso que en esta interpretación— que, por otra parte, está claramente influenciado por El Bosco<sup>31</sup>—, en lugar de las Furias, una caterva de demonios está afligiendo y quebrantando a las almas con innumerables castigos y martirios.

Incluso la propia tierra por donde pisan está corrupta y muerta y, en el horizonte, vemos que el cielo está completamente cubierto por una tormenta de sombrías y negras nubes, que, combinadas con el también oscuro fuego, crean un perfecto clima infernal. De esta manera, se configura un diáfano contraste entre ambos extremos del lienzo, entre la oscuridad del Infierno y la claridad del Paraíso —del que hablaremos más adelante—.

---

<sup>31</sup> Estamos hablando, efectivamente, del *Jardín de las delicias*, 1490-1500 (fig. 3).

Por último, me gustaría llamar la atención en la franja inferior derecha del cuadro, ya que aquí podemos encontrar dos elementos muy interesantes desde el punto de vista de la cultura grecolatina y la cristiana: la granada —en este caso, el granado— y el simio.

Como sabemos la granada está íntimamente ligada al inframundo griego y, así, la noción de que está enlazada con la muerte se ha transmitido a través de la cultura clásica. Ciertamente, ya desde el antiquísimo *Himno a Deméter* advertimos que es por este traidor fruto por lo que Perséfone se ve obligada a permanecer en las sombrías mansiones de Hades, desencadenando uno de los pasajes más oscuros de toda la vasta literatura mitológica. Por ello, nuestro autor ha optado por lustrar el único indicio de vida, aquel reducido jardín rodeado de vegetación, con un imponente granado que, tras captar el interés del espectador, irremediablemente le remite a la penosa situación de la hija de Deméter.

La figura del simio, por su parte, esconde profundas connotaciones negativas para la simbología del cristianismo. En la iconografía cristiana aparece representado con el cuerpo recubierto de vello, nariz roma y la boca prominente, tal y como vemos en este lienzo<sup>32</sup>. También, tenemos que resaltar que este animal está vinculado al Diablo por las siguientes dos razones: la ausencia de la cola del simio, vista como señal de soberbia y su naturaleza imitativa, que se equipara con la persistente ambición del demonio por emular a Dios —hasta tal punto que llegó a ser conocido como *Simia Dei*—<sup>33</sup>

Habiendo hablado de la parte infernal, es momento de dirigir nuestra mirada hacia un lugar mucho más agradable.

Para la doctrina cristiana sólo aquel que haya obrado en el mundo de una manera decorosa tiene el privilegio de entrar al Paraíso. Es, por tanto, una suerte de compensación por haber actuado decentemente; es un lugar de deleite y sosiego.

Por otro lado, en la *Eneida* nuestros protagonistas, después de haber realizado una larga travesía por el Averno y haber ofrecido la insigne rama dorada, consiguen llegar a Los Campos Elíseos. Efectivamente, este paraje tiene una importancia capital,

---

<sup>32</sup> Walker Vadillo (2013: p. 63).

<sup>33</sup> Walker Vadillo (2013: pp. 73-74).



pues supone que el tedioso viaje por el inframundo está llegando a su fin: finalmente van a dar con Anquises.

Nuevamente, podemos apreciar que esta sección del cuadro está enormemente influenciada por estos campos que Virgilio describe de la siguiente manera: *deuenere locos laetos et amoena uirecta/ fortunatorum nemorum sedesque beatas* (*Aen.* VI 638-639); o como Espinosa Pólit lo tradujo «a unos parajes apacibles llegan/ los risueños vergeles que amenizan/ el Bosque de la dicha, la morada/ de bienandanza y paz».

No solo la idea del precioso paraje, sino también el propio texto latino nos evoca el tópico del *locus amoenus*, el cual se aprecia perfectamente en el lienzo con esos colores tan suaves, que dan una gran sensación de calma y reposo. Diametralmente opuesto es el *locus horridus* representado en la anterior sección del cuadro, negro por la oscuridad y rojo por el fuego. Como vemos, ambas partes se distinguen claramente por un fuerte contraste del color.

No obstante, Patinir a la hora de hacer su propia interpretación del Paraíso emula fielmente la tan característica aura de tranquilidad y la naturaleza de los Campos Elíseos virgilianos; lo restante es completado con elementos característicos del cristianismo.

Advertimos, pues, varias figuras de ángeles. Unos están caminando apaciblemente a través de los verdes campos rodeados por una muralla vegetal de árboles con abundantes frutos; otro, buen consejero, advierte y orienta desde un promontorio al alma señalando qué camino ha de tomar.

Por desgracia, el alma ya ha decidido mucho antes de que el ángel le pudiera guiar.

Para finalizar, cabe destacar que, aunque haya un largo y manso río, no podríamos hacer una directa relación con el mítico Lete, porque como nos advierten tanto la etimología del nombre del río como la descripción de Virgilio (*Aen.* VI, 714-715):

(...) *Lethaei ad fluminis undam  
securus latices et longa obliuia potant*

«(...) y aquí junto al Leteo  
para la paz del renacer, ansiosas  
largos olvidos en sus aguas beben.  
(trad. Espinosa Pólit, A.)

Estamos ante un río con propiedades mágicas que consigue que quien beba de sus aguas olvide su vida pasada para, finalmente, renacer. Ciertamente, el tan oriental renacer supone algo muy incómodo —cuanto menos— para la doctrina cristiana, por lo que considero que no sería adecuado identificarlo con el río Leteo.

Con todo, *Caronte cruzando la laguna Estigia* es una obra de arte que por sí misma tiene un valor artístico incalculable y que sólo mejora con esas alusiones del mundo grecolatino. Conforman, pues, una armoniosa relación simbiótica con el pasado y con el presente del autor, reconociendo y aceptando, de esta manera, que a través de la doctrina judeocristiana se han transmitido un gran número de elementos nucleares de la larga tradición clásica.

### 3. El inframundo virgiliano en el arte: Wenzel Hollar

El reencuentro entre Dido y Eneas es, sin duda, uno de los momentos con mayor carga emotiva no solo del libro VI, sino de toda la propia *Eneida*. Supone el amargo desenlace de una de las historias de amor más trágicas de la literatura occidental; la acerba conclusión de una idílica e imposible historia amorosa, a la que las Parcas urdieron un fino y breve hilo.

Virgilio, como buen *psicopompo* que es, supo conducir nuestras almas en esta escena, guiado por una sensibilidad y pulcritud formal realmente admirable. Justo después de que la Sibila y Eneas hayan deambulado por aquella atroz senda atestada de aquellos que murieron bien injustamente o bien por su propia mano, el mantuano nos presenta en los *Lugentes campi* o Las Llanuras del Llanto. Esto es, aún sin haberse disipado el mal sabor de boca por haber contemplado las pobres almas de unos niños nonatos, como en un *crescendo* de emociones, nos adentramos en estas penosas praderas.

Es, por tanto, en estos campos de aflicción y amargura, en este aparente *locus amoenus* que se transforma en su contrario: *locus horridus* donde, finalmente, el destino del pío Eneas y de la reina Dido vuelven a converger rodeados de árboles de mirto e iluminados únicamente por la sombra subterránea.

Bien es cierto que durante largo tiempo podríamos estudiar y analizar el estremecedor monólogo de Eneas en el que, en apenas diez versos, se concentra su gran angustia y dolor por la fatídica consecuencia de haberse echado a la mar para seguir su *fatum*. No obstante, considero que lo más sensato es continuar, al igual que Eneas, con nuestro propósito.<sup>34</sup>

Habiendo hecho esta breve contextualización sobre la trama que se lleva a cabo esta escena, veamos cómo el checo Wenceslaus Hollar traduce los versos latinos a su propio lenguaje: la ilustración.

---

<sup>34</sup> Es de necesaria mención en este tema la excelente obra del estudioso Gilbert Highet (1972).

La obra *Eneas y Dido en el inframundo* (fig. 4) representa la reunión del héroe troyano con la reina cartaginesa en Las Llanuras del Llanto, un lugar abrazado por árboles de mirto donde moran las que perecieron por la cruel herida del amor (VI. 441-444).

Además, se pueden vislumbrar en la lejanía, como en una suerte de referencia a los antecedentes del libro VI, al temible guardián de tres cabezas, Cerbero, adormecido por aquel soporífero bollo de la Sibila (VI. 420) y al anciano Caronte que lleva a cabo sin descanso su milenar deber.

Antes de comenzar con el análisis propiamente dicho, me gustaría llamar la atención en el hecho de que estamos ante una ilustración que se encuentra en una de las muchas ediciones traducidas a la lengua inglesa, concretamente en la de John Ogilvy. Teniendo en cuenta que se trata de un dibujo exclusivamente confeccionado pensando en y para la *Eneida*, resaltan sobremanera las variaciones artísticas que Hollar decidió crear y, por tanto, las especificaremos cuando sea oportuno.

Cabe comentar que este tipo de transposición de lo verbal a lo icónico resulta especialmente interesante en cuanto que se exige una mayor cercanía al texto y por ello puede mostrar con mayor precisión la complejidad del cambio de lenguaje. Aquí no prima tanto el carácter creativo como el de fidelidad al texto.

Claramente, nada en la *Eneida* se ha dejado al azar, ni siquiera la flora que contornea los límites de los *Lugentes campi*. El mirto, una planta muy abundante por el mediterráneo, estaba íntimamente ligado en el mundo clásico con la diosa Venus y simbolizaba la fecundidad y fidelidad, tal y como podemos advertir, por ejemplo, en Catulo (64, 16-25).<sup>35</sup> Por ello, me gustaría destacar que Hollar, buen profesional, se ha documentado y ha trazado auténticos árboles de mirto, característicos por su follaje espeso, en lugar de haber dibujado cualquier tipo de planta para su ilustración.

Con la idea de hacer este estudio más ordenado podríamos dividir el dibujo en tres secciones: la primera, el primer plano conformado por un elenco de cuatro personajes; la segunda, la zona superior a la izquierda, donde se encuentran un grupo de cinco mujeres que vaga a través de una arboleda; y la tercera, situada en el área superior

---

<sup>35</sup> Para ahondar más en la simbología de la planta y su tradición en la literatura latina es de obligada alusión el extenso y muy preciso artículo del profesor Bérchez Castaño (2010).

derecha donde vislumbramos los ya mencionados Cerbero, Estigia y Caronte junto a la turba ingente de almas.

Empecemos, pues, por la primera sección. Podemos observar que el autor le quiso dar un énfasis especial a este grupo, por su privilegiado lugar en el primer plano, donde automáticamente se posa nuestra mirada nada más ver la ilustración.

Claramente, esta decisión de Hollar no es trivial, debido a que, al igual que en el libro VI este encuentro es uno de los puntos más importantes, también estas figuras cumplen una función esencial. Estamos, por tanto, ante los personajes principales de la escena en el inframundo: la Sibila, Eneas, Dido y Siqueo.

Si nos centramos en la caracterización de la Sibila advertimos que, aunque en la *Eneida* no encontremos ninguna descripción física ni de atuendo, se ha rellenado este hueco que dejó Virgilio con la idea prototípica que nuestro autor tenía sobre una sibila, una profetisa. De esta manera, tiene como referente la indumentaria eclesiástica que se utilizaba en su época.

Así, advertimos que está ataviada de una cogulla, esto es, una ancha túnica con capucha que cubre por completo su cuerpo. Este tipo de hábito es propio de algunas órdenes religiosas, como la benedictina, por lo cual la Sibila difícilmente podría vestir tal túnica.<sup>36</sup>

Es bien sabido que cuando los artistas creaban una pieza artística relacionada con la cultura clásica tendían a mirar al pasado a través de su presente. De esta manera, hacían un gran esfuerzo imaginativo y aplicaban los paradigmas de la época para idear los aspectos que desconocían.<sup>37</sup> Este es uno de otros tantos casos de anacronismo en el arte y, como apuntaré a continuación, no es el único que apreciamos en esta ilustración.

Finalmente, tenemos que subrayar que sostiene la necesaria rama dorada con la mano derecha —y no con la izquierda— y que dirige sus ojos hacia Dido de una manera inexpresiva y distante.

---

<sup>36</sup> Cabe destacar que Wenceslaus Hollar llevo a cabo una serie de ilustraciones sobre las vestiduras religiosas a mediados del s. XVII (c. 1660-1661), por lo que podríamos pensar que éste fue el modelo para algunos de sus grabados. Pennington (2002: p. 26).

<sup>37</sup> Delano-Smith, C. (1989: pp. 89-93).

Sorprende y mucho el caso de la siguiente figura en la ilustración. Lejos de captar la mirada de angustia y desazón con la que troyano habría contemplado la faz de la reina de Cartago, su rostro aparece completamente impasible, sin ningún rastro de lágrimas.

Ciertamente, el llanto era un elemento muy importante que caracterizaba al héroe de la cultura clásica, por lo que podemos afirmar que estamos ante un cambio de paradigma del héroe.

Únicamente su lenguaje corporal, con su torso inclinado hacia Dido y alzando su mano derecha en un intento de volverla a palpar, se podría vincular al monólogo de tristeza y desolación de Eneas.

Este no es el caso de la siguiente figura en la ilustración, ya que el dibujante checo capta a la perfección la mirada de angustia y desazón con la que el troyano habría contemplado la faz de la reina de Cartago; una mirada de profundo duelo y desesperación al ver a la que una vez amó deambulando por esos lugares de luto. Su lenguaje corporal únicamente añade nuevos matices a su desolación, con su torso inclinado hacia Dido y alzando su mano derecha, como si intentara palpar su piel una vez más...

Sobre su indumentaria bélica cabe destacar que *a priori* da la sensación de que nuestro autor tenía ciertas nociones sobre el equipamiento militar romano. Sin embargo, si lo analizamos de manera detenida, nos percatamos de que su imaginación ha sido la única guía para trazar esta idealizada armadura.

Solo su yelmo se asemeja al célebre casco con cresta que se equipaban los centuriones; el resto es pura fantasía, que bebe mucho del imaginario colectivo que se tenía de los romanos.<sup>38</sup>

Prueba de ello son cuadros relacionados con Eneas que se llevaron a cabo por artistas coetáneos de Hollar. Si tomamos como ejemplo la obra *Dido y Eneas* (c. 1630), del italiano Rutilio Manetti y *Eneas y su padre huyendo de Troya* (c. 1635), del francés Simon Vouet, observamos que, efectivamente, todos ellos compartían la misma

---

<sup>38</sup> No considero oportuno ahondar ahora más en este asunto. Para más información: Bishop y Coulston (2006: pp. 82-83, 130, 154-157 y 202).

concepción del héroe romano y su armadura, que configuran la perfecta figura del guerrero.

Además, me gustaría destacar que no parece nada verosímil el vello facial que muestra Eneas, por lo cual, nuevamente nos podemos percatar de que se trata de otro anacronismo, que el autor, partiendo de su presente, ha decidido implementar.

Por último, es el turno de Dido y Siqueo, su marido. Podemos observar que, salvo por una fina tela que cubre sus genitales, ella está completamente desnuda. Al igual que con la Sibila, no encontramos ninguna descripción física de la reina en la *Eneida*, por lo que el autor ha utilizado el prototipo de cuerpo femenino de la época para trazar su figura.

Otro de los aspectos que no se atienen al texto virgiliano es la mirada de la reina que se fija en la del troyano y, por ello, en mi opinión considero que esta escena ilustrada pierde mucha *vis dramática*. Virgilio, por el contrario, deliberadamente hizo que la cartaginesa, clavando sus ojos en el suelo, ni siquiera se dignara contemplar la faz de Eneas, que acababa de finalizar su monólogo cargado de sentimientos. Recordemos rápidamente la respuesta de Dido a Eneas (*Aen.* VI 469-474):

*illa solo fixos oculos auersa tenebat  
nec magis incepto uultum sermone mouetur  
quam si dura silex aut stet Marpesia cautes.  
tandem corripuit sese atque inimica refugit  
in nemus umbriferum, coniunx ubi pristinus illi  
respondet curis aequatque Sychaeus amorem.*

“Ella, fijos los ojos en el suelo,  
vuelve obstinada el rostro, irreductible,  
sorda cual pedernal a cuanto le habla,  
o cual bloque de mármol de Marpesia.  
De golpe corta al fin y hostil se acoge  
al denso arrayanal, donde Siqueo  
su antiguo esposo, atento a sus pesares,  
con inmutable amor su amor iguala”

(Trad. Espinosa Pólit, A.)

Se dibuja, en cambio, bajo su pecho, a la altura del corazón, un profundo tajo horizontal que aún no ha sanado. Esa herida es la huella que han dejado tanto el amor como la espada con la que decidió acabar su vida; una herida que, aun habiendo transcurrido semanas o meses, todavía permanece como si fuera reciente.<sup>39</sup> Hagamos una breve mención al texto de la muerte de la reina (*Aen.* IV 663-665):

*dixerat, atque illam media inter talia ferro  
conlapsam aspiciunt comites, ensemque cruore  
spumantem sparsasque manus.*

“Había dicho, y entre tales palabras la ven las sirvientas  
vencida por la espada, y el hierro espumante  
de sangre y las manos salpicadas.”

(Trad. Fontán Barreiro, R.)

---

<sup>39</sup> Maclennan (2003: p. 132).

Gracias al lenguaje corporal de Dido apreciamos que se está dirigiendo hacia donde se encuentra su marido, dejando tras de sí una distancia que aumenta — una distancia tanto metafórica como figurativa— entre el héroe Eneas y ella misma como símbolo de que el camino de ambos ya no volverá a confluir.

Al hilo de lo señalado, como suscribe el profesor A. Setaioli<sup>40</sup>, la inclusión de Siqueo está subordinada a motivos poéticos y no estructurales, debido a que él no ha muerto por amor.

Por último, habiendo analizado las figuras de Eneas y Dido y su relación, no me gustaría dejar pasar la oportunidad de que nos enfoquemos, por un momento, en otro tipo de ilustración del encuentro de la pareja; un dibujo más moderno y, ciertamente, de esencia muy diferente a lo que hemos estado analizando en este trabajo: la versión satírica de este encuentro.

Nos estamos refiriendo a la litografía *Eneas en los infiernos* (1842)<sup>41</sup> del caricaturista francés Honoré Daumier. Esta proviene de una serie de obras titulada *Histoire Ancienne*, donde se reinterpretaba la mitología clásica en clave satírica, y llegó a ser publicada en un periódico de la época. Este hecho, por tanto, demuestra la popularidad del tema y las diferentes maneras en las que se puede hacer un genial uso de la tradición clásica.

En esta imagen podemos ver a dos figuras principales en un fondo blanco y azul, en el que se observan varios individuos irreconocibles. Aunque puede que parezca mentira, nos encontramos ante Eneas y Dido, claramente alejados de cualquier imagen idealizada.

Coronado con un gorro de hongo, el troyano está representado como “un hombre a una nariz pegado” de mediana edad y con un aspecto físico casi preocupante: sumamente raquítico y escuchimizado. Su actitud, más que de completa congoja, se podría considerar como de genuina sorpresa; una sorpresa nada agradable por lo que nos transmite su lenguaje corporal. El autor, a sabiendas, ha utilizado la idea hegemónica del guerrero mitológico — un hombre *kalós kai agazós*— y la ha estirado y retorcido hasta crear a este particular Eneas, también estirado.

---

<sup>40</sup> Setaioli (2008: p. 8).

<sup>41</sup> Fig. 5.



Dido, por su parte, también destaca por la subversión de las expectativas: se nos muestra como una mujer acorde a la edad de Eneas, que es reina por su diadema, regordeta y con una herida aún sangrante (*recens e uulnere*) bajo el pecho. Gracias a su rostro, adivinamos que ella tampoco está contenta de volver a ver al troyano y tiene una actitud más natural que el que podemos ver en la obra.

Aunque el dibujo sea mudo, su postura dice mucho; tanto que incluso parece que oímos decirle algo como: “Mira, guapo, ven aquí que te voy a decir un par de cositas”. Ciertamente, no podríamos reprocharle nada a la reina.

Habiendo hecho este breve excursus, es momento de dirigir nuestra atención a la ilustración de Hollar: nos adentremos en las Llanuras del Llanto para analizar la segunda sección de la obra. En nuestro primer vistazo distinguimos a cinco jóvenes desnudas que deambulan, como espantadas, entre una arboleda compuesta por delgados y altos árboles de mirto. Se trata de un grupo que, de igual manera que en la *Odisea* (XI. 225-329), proviene del ancestral inventario de la mitología clásica.

Sin embargo, si consultamos el texto virgiliano (VI. 445-449) nos encontramos con que, en lugar de cinco, este particular coro está constituido por siete mujeres: Fedra, Procris, Erifila, Evadne, Pasífae, Laodamía y Céneo.

Como apunta Maclennan<sup>42</sup>, Virgilio ha presentado magistral y premeditadamente una selección de personajes que es propiamente homérica—al leer el verso 445, nuestra imaginación se dirige directamente a aquel verso de la *Odisea* (XI. 321) —.

Es una composición constituida de mucho significado y de gran dramatismo: tanto Evadne como Laodamia fueron dos esposas leales y cariñosas; Fedra tuvo un amor incestuoso, Pasífae uno antinatural y el de Procris se truncó por los celos; Erifile quiso más al dinero que a su marido; y, por último, Céneo quien, tras haber sido hombre por la gracia de Poseidón, volvió a ser mujer en la muerte.<sup>43</sup>

Por otra parte, aunque el mantuano afirme que murieron a causa de un doloroso amor (VI. 442), no podríamos ratificar que fuera el caso de todas ellas —tanto Erifile como Laodamia, por ejemplo, no comparten esa situación—.

---

<sup>42</sup> Maclennan (2003: p.132).

<sup>43</sup> *Ibidem* (pp. 131-132).

Además, cabe subrayar que la función principal de este particular corro de jóvenes es el de crear un fuerte contraste; súbitamente nos encontramos con un drástico cambio entre personajes provenientes del pasado lejano, que no tienen ninguna vinculación con Eneas y con la difusa visión de una mujer del presente, que tiene una profunda y trágica conexión con el troyano.

Ciertamente, solo un ojo hábil podría distinguir la identidad exacta de las que aparecen en esta ilustración, debido a que para clarificar quiénes son en realidad es necesario reconocer los objetos que sostienen en sus manos. Con todo, podemos confirmar la identidad de las tres que se encuentran en la parte central del conjunto; del resto solo cabría especular.

Observamos, pues, que estas tres mujeres llevan, respectivamente, una espada corta, una lanza y un trozo de cuerda. Todos estos objetos están directamente relacionados con las historias de los personajes, por lo que advertimos que nuestro autor era conocedor de las leyendas de la mitología clásica y supo hacer que únicamente el espectador que fuera observador pudiera identificarlas con la mera ayuda de esa sutil pista.

Comencemos con la que se encuentra más próxima desde la perspectiva del que observa la obra. Esta mujer de rostro inexpresivo sostiene con ambas manos un objeto que está ligado a su muerte: la soga. De esta manera, podemos confirmar que esta figura es la de Fedra, musa de muchos literatos—Eurípides, Séneca, Unamuno...—, quien, después de intentar seducir a su hijo y fracasar, se suicidó ahorcándose con una soga atada al cuello e inculcó al pobre Hipólito del crimen.<sup>44</sup>

A su izquierda, vemos, oculta entre las sombras, a otra doncella que porta con su mano izquierda una jabalina. Nuevamente, es un arma manchada de su propia sangre, ya que estamos ante la ateniense Procris.

Según una de las muchas versiones del mito, esa lanza, la cual nunca yerra, es un obsequio mágico del rey Minos por haber purificado su maldición. Con ella Céfalo, el marido de Procris, mató a su esposa en un accidente de caza.<sup>45</sup>

---

<sup>44</sup> Grimal (2017: pp. 195-196).

<sup>45</sup> *Ibidem* (pp. 93,94-454)

Queda por identificar la última figura de este trío. Se la representa con un viso de angustia y agarrando una espada corta que roza su costado, como si insinuara que con ello se quitó la vida. Efectivamente, estamos ante Laodamia, quien, siguiendo el aciago camino de Dido, se suicidó apuñalándose en su cuerpo por no poder soportar un mundo sin su amado esposo.<sup>46</sup>

Como hemos advertido anteriormente, de las dos restantes no podríamos comentar gran cosa y nos resultaría absolutamente imposible vincularlas con alguna de las que se enumera en el libro VI: una, la que se sitúa en el extremo izquierdo, aparece dado la vuelta sin más rasgo característico que una larga cabellera; la otra, en el extremo derecho, se encuentra de brazos cruzados bajo la sombra de dos árboles de mirto.

Para concluir este segmento, me gustaría subrayar que parece que Hollar ha utilizado como base el texto de Ovidio más que el de Virgilio. Esto es así por la simple razón de que el receptor de la *Eneida* y el de esta ilustración son diferentes; es decir, el público de Virgilio con tan solo nombrar un personaje de la mitología ya conocía su linaje y sus hazañas; el de Hollar, por su parte, necesita algo más que un nombre para poder identificarlo, por lo que completa la descripción con un objeto vinculado al personaje. Hoy en día, el lector medio necesitaría algo más que un nombre o un objeto para poder reconocerlo.

Finalmente, analizaremos la última parte de la ilustración. Sirve como una alusión a lo que previamente ha ocurrido en la historia, como una especie de catalizador para dotar a este dibujo de gran complejidad pictórica y narratológica. Se nos presenta, de una manera muy somera, la primera toma de contacto con el inframundo: la Estigia, su barquero y el eterno guardián, Cerbero.

Estos tres elementos fundamentales del inframundo ya han sido analizados previamente en este trabajo, por lo que solo nos centraremos en lo que difiere respecto al texto virgiliano.

Lo primero que llama fuertemente la atención es ese edificio que está habitado por las almas condenadas a bordear el milenario lago; una construcción que más bien

---

<sup>46</sup> *Ibidem* (p. 305)

podría proceder de un texto de Vitrubio más que de la *Eneida*, porque Virgilio no menciona ninguna edificación en las orillas de la Estigia (VI. 305-314).

Esta ilustración, sin duda, es muy interesante para el filólogo clásico no solo porque Hollar interpreta la esencia de los versos del libro VI y la traslada con mucha precisión a su propio arte pictórico, haciendo que perdure en el tiempo; sino también por las notables diferencias que encontramos respecto al texto de origen, aunque se tratara de un dibujo que formaba parte una edición de la *Eneida*.

Unas diferencias que a modo de espejo reflejan claramente los cánones artísticos y de belleza que imperaban en la época del autor, y la percepción y aprehensión que se tenía de la cultura clásica.

## 4. Conclusión

Hemos podido comprobar que, en el caso de estos dos artistas, la *Eneida* es la base de la recepción del mundo clásico y su representación pictórica; una base que funciona como un punto de partida tanto para la libre creación como para la reelaboración del texto virgiliano. Y es muy interesante observar cómo difiere el tratamiento que se le da a esta base en una pintura original y en una ilustración procedente de una traducción inglesa de la *Eneida*: en una de ellas prima, por encima de todo, la creatividad artística del pintor, mientras que en la otra la fidelidad al texto original.

Sobre las dificultades que hemos ido encontrando en la elaboración de este estudio hemos de destacar dos. La primera es que el gran número de cuadros e ilustraciones con una temática del inframundo ha complicado el proceso de una selección exhaustiva de las obras de arte. Esto es así no solo por la cantidad en sí, sino también porque, en la mayoría de las ocasiones, predominaba una visión netamente cristiana del inframundo. La segunda dificultad ha sido la escasez bibliográfica sobre la recepción de lo clásico en las ilustraciones; un campo que quizá sería interesante estudiar en un futuro.

No me gustaría finalizar sin antes apuntar que este trabajo es solo el punto de partida. En efecto, la cultura clásica y su recepción se pueden estudiar desde puntos de vistas muy dispares e interesantes: desde la literatura, pasando el arte — como vemos en las anteriores páginas — hasta incluso la música o los modernos videojuegos. Todos estos ejemplos son obras relacionadas con la cultura, y, como tales, potenciales portadores del bagaje cultural que las precede.

## 5. Bibliografía:

- Bérchez Castaño, E. (2010) “Mirto y ajeno en la poesía romana”. En: *Minerva*, 23, pp. 127-142.
- Bishop, M. C. y J. C. N. Coulston (2006). *Roman Military Equipment: From the Punic Wars to the Fall of Rome*. Oxford: Oxbow Books.
- Delano-Smith, C. (1989). “Art or Cartography? The Wrong Question”. En: *History of the Human Sciences*, 2. Londres: University of Chicago Press, pp. 89-93.
- Friedländer, M. J. (1973). *Early Netherlandish Painting*, Bruselas: La Connaissance, t. IX, pp. 80-154.
- García Gual, C. (1983). *Mitos, viajes, héroes*. Madrid: Taurus, pp. 23-76.
- Grimal, P. (2017). *Diccionario de mitología griega y romana* [7ª impr.].
- Hight, G. (1972). *The Speeches in Vergil's Aeneid*. Princeton: Princeton University Press.
- Maclennan, K. (2003). *Virgil: Aeneid VI* [Ed. Maclennan, K.]. Bristol: Bristol Classical Press.
- Martindale, Ch. (2007) “Reception”, En: C. W. Kallendorf, ed., *A Companion to the Classical Tradition*, pp. 297-311, Oxford: Blackwell.
- Pennington, R. (2002). *A Descriptive Catalogue of the Etched Work of Wenceslaus Hollar 1607-1677*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Setaioli, A (2008). *Los lugares infernales en Virgilio*. Disponible en: [https://www.academia.edu/38388266/Los\\_lugares\\_infernales\\_en\\_Virgilio\\_pone\\_ncia\\_Academia\\_Nacional\\_de\\_Ciencias\\_Buenos\\_Aires](https://www.academia.edu/38388266/Los_lugares_infernales_en_Virgilio_pone_ncia_Academia_Nacional_de_Ciencias_Buenos_Aires)  
[Última consulta: 06/04/2019].
- Virgilio Marón, P., Espinosa Pólit, A., Soler Ruiz, A. y Hernández, P. (2016). *Virgilio/Obras completas* [5ª ed.] Madrid: Cátedra.
- Virgilio Marón, P. (2017), *Eneida* (Trad. Rafael Fontán Barreiro) [ed. 3ª]. Madrid: Alianza Editorial.
- Walker Vadillo, M. A., (2013). Los simios. *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. V (nº 9).

## 6. Apéndice

Fig. 1:



Fig. 2:



Fig. 3:

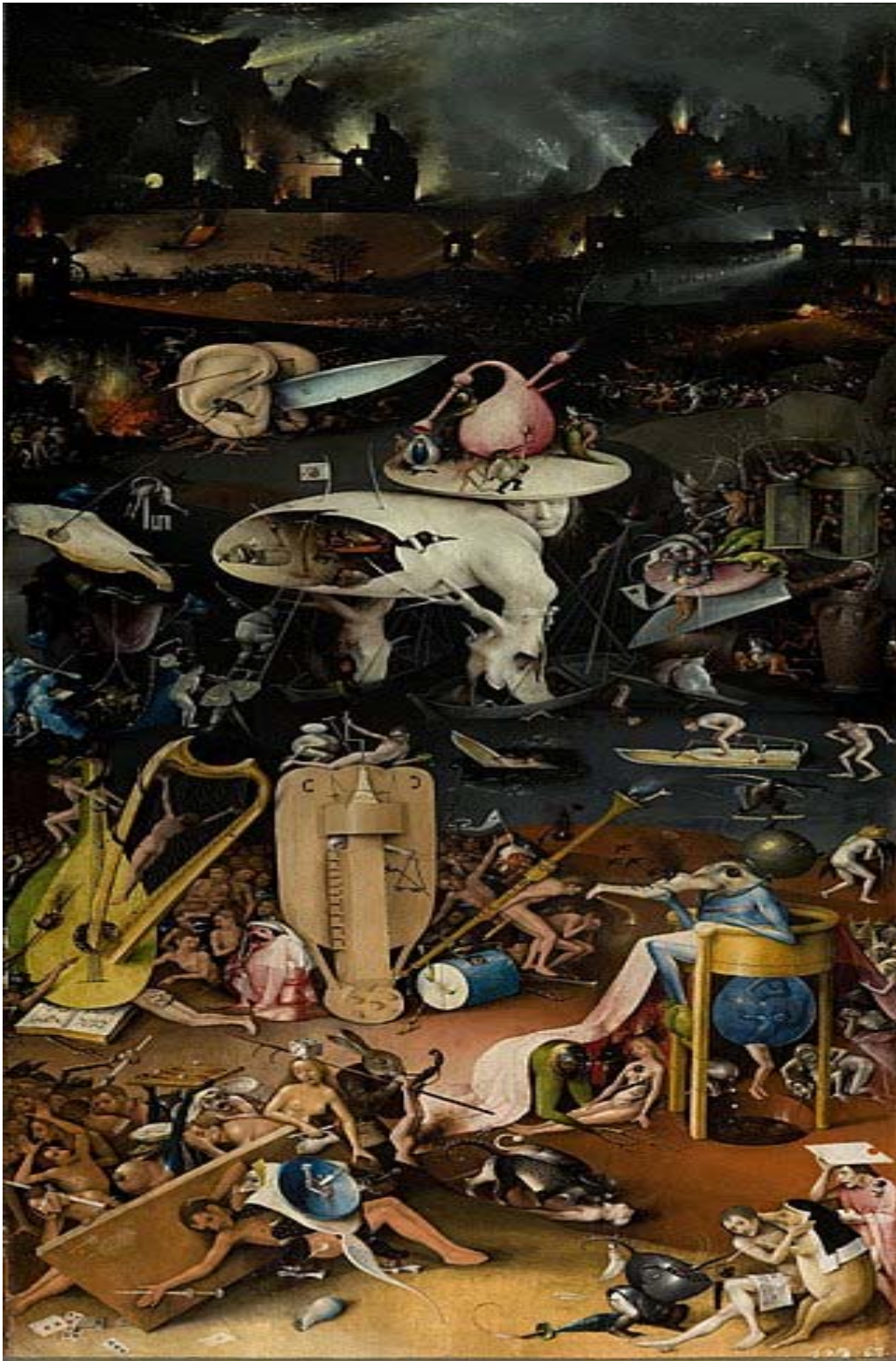




Fig. 4:



Fig. 5:

