Auster, núm. 30, noviembre 2025 - octubre 2026, e102. ISSN 2346-8890
Universidad Nacional de La Plata
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
IdIHCS (UNLP-CONICET)
Centro de Estudios Latinos (CEL)

El *furor* de Orfeo en la *Geórgica* IV de Virgilio

Orpheus' *furor* in Virgil's *Georgic* IV

Julia Alejandra Bisignano
Centro de Estudios Latinos, Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (UNLP-CONICET), Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, Argentina
jbisignano@fahce.unlp.edu.ar

Recepción: 8 agosto 2025
Aprobación: 8 septiembre 2025
Publicación: 1 noviembre 2025

Resumen: En el contexto del *epyllion* de Orfeo en la *Geórgica* IV de Virgilio se ha explicado el *furor* del héroe desde varias perspectivas: a. como un elemento relacionado con la poesía y la intertextualidad (Conte, 1995, p. 51); b. como una referencia a la antítesis entre *labor* y *amor*, que fue presentada anteriormente en el libro III, poniendo de manifiesto la vulnerabilidad por el amor sexual como fuerza pasional (Boyle, 1986, p. 69); c. como un hecho de curiosidad (Wilkinson, 1950, 1969), d. como una condición del personaje enamorado (Servio, *com*. v. 487); entre otras. Sin embargo, en el texto se caracteriza a Orfeo como *incautum amantem* (v. 487), preso de una *subita dementia* (v. 487), *immemor* (v. 490), *uictus animi* (v. 490), y perdido por el *furor* (v. 494), por lo que este padecimiento tiene, según nuestra lectura, un sentido más profundo: el *furor*, como pasión enviada por los dioses, es el motivo que evita que el poder del canto taumatúrgico de Orfeo viole la ley inexorable que no permite la resurrección. En el presente trabajo observaremos, cotejando las representaciones del *furor* en *Geórgicas* y en *Eneida* (especialmente en *Eneida* IV y VI), hasta qué punto se puede considerar que, en la cosmovisión virgiliana, este sentimiento-padecimiento es una fuerza cósmica alineada con el orden universal.

Palabras clave: *Geórgicas*, Virgilio, Orfeo, *Furor*

Abstract: In the context of Orpheus's *epyllion* in Virgil's *Georgic* IV, the hero's *furor* has been explained from several perspectives: a. as an element related to poetry and intertextuality (Conte, 1995, p. 51); b. as a reference to the antithesis between labor and love, which was previously presented in Book III, highlighting the vulnerability to sexual love as a passionate force (Boyle, 1986, p. 69); c. as a fact of curiosity (Wilkinson, 1950, 1969); d. as a condition of the character in love (Servius, *com*. v. 487); among others. However, in the text Orpheus is characterized as *incautum amantem* (v. 487), seized by a sudden *dementia* (v. 487), *immemor* (v. 490), *uictus animi* (v. 490), and lost in *furor* (v. 494), so this suffering has, according to our reading, a deeper meaning: *furor*, as a passion sent by the gods, is the reason that prevents the power of Orpheus's thaumaturgical song from violating the inexorable law that does not allow resurrection.

Cita sugerida: Bisignano, J. A. (2025). El *furor* de Orfeo en la *Geórgica* IV de Virgilio. *Auster, 30,* e102. https://doi.org/10.24215/23468890e102

Obra bajo Licencia Creative Commons Atribución NoComercial Compartir Igual 4.0 Internacional

In the present work we will observe, by comparing the representations of *furor* in *Georgics* and in *Aeneid* (especially in *Aeneid* IV and VI), to what extent it can be considered that, in Virgil's worldview, this feeling-suffering is a cosmic force aligned with the universal order.

Keywords: *Georgics*, Vergil, Orpheus, *Furor*

El *epyllion* de Orfeo[1] se introduce en *Geórgicas*, en el libro IV, cuyo tema es la apicultura, luego de las especificaciones sobre el cuidado de las abejas y de cómo remediar sus enfermedades, para mostrar el modo de renovar los enjambres en el caso extremo de destrucción total de la colmena. De este modo, argumentalmente, el *epyllion* está motivado por el fin didáctico de transmitir a los agricultores la explicación del origen de la resurrección de las abejas. Para enseñar a trabajar el campo, el campesino debe conocer el mito de origen, debe saber cómo se realizó la primera vez, por lo tanto, la narración mítica se introduce con el objetivo de destacar, en principio, su carácter etiológico. Así es que se presenta al héroe Aristeo como el creador de la bugonia –*Quis deus hanc, Musae, quis nobis extudit artem?* (*G*. 4.315, "¿Qué dios, oh Musas, quién inventó para nosotros este arte?")–, puesto que ha tenido que recrear abejas por primera vez debido a la destrucción de su enjambre completo ocurrido como castigo por su acción. Proteo,[2] gracias a su condición de vate-adivino, es quien le revela la causa de esta sanción y, posteriormente, Cirene le indicará el ritual de la bugonia. En la historia de Orfeo[3] se ilustra uno de los principales temas de *Geórgicas* y emerge el sentido moral (Campbell, 1996, p. 236), puesto que el motivo culpa-castigo está anclado en las leyes inviolables del universo. Esto se ve representado, entre otras cosas, en la figura de Proteo y en el motivo de la serpiente (Bisignano, 2024, pp. 62 y ss.). Como señala Kraggerud (1982, p.43), el mito de Orfeo proporciona una enseñanza acerca de la justicia en un sentido amplio, mientras que la transgresión cometida por Aristeo se integra en el orden cósmico. Este crítico (Kraggerud, 1982, p. 45) observa acertadamente que la lección del episodio se comunica al lector general: como la angustia de Aristeo solo puede superarse a través de un acto de expiación, lo mismo ocurre con la del pueblo romano de la generación de Virgilio. Asimismo, mientras que en *Geórgicas* es el vate Proteo quien, mediante su discurso, facilita el regreso al orden, es Virgilio, como poeta, quien transmite estas verdades.

En el *epyllion* se narra que Orfeo descendió al Averno para intentar recuperar a su amada Eurídice sin lograr su cometido por no haber respetado la condición impuesta por los dioses: no mirar hacia atrás mientras se retiraban. A partir de esta acción, entonces, Orfeo deviene un poeta entristecido, sin consuelo, que solo canta su desdicha amorosa. Incluso, luego de haber muerto, su cabeza sola sigue profiriendo sus canciones de amor.[4]

En este contexto, se ha analizado que su *furor*, causa de haber mirado hacia atrás (*G*., IV, 495), se manifiesta como un elemento relacionado con la poesía, por lo que canta no como el *vates* que es, sino como un poeta elegíaco. Como analiza Conte (1995, p. 51), su *carmen* es semejante al del personaje de Galo en la *égloga* X, pues la poesía de amor se distancia de la acción al ser solo contemplativa y consuelo del amante. La ubicación del poema de Orfeo está en el mismo lugar que el de Galo en el contexto de las *églogas*, hacia el final de la obra; por lo tanto, la canción de amor de Orfeo deviene indirectamente un discurso sobre los límites que este tipo de poesía encuentra cuando trata de convertirse en una actividad práctica, i.e. cuando trata de estar acorde a la "realidad" (Conte, 1995, p. 51).[5]

También se ha interpretado que se retoma, en el contexto humano del libro IV, la antítesis que se presentaba en los animales entre *labor* y *amor* de las primeras mitades de los libros tercero y cuarto de *Geórgicas.*[6] Se representa, desde esta perspectiva, la vulnerabilidad por el amor sexual como fuerza pasional (Boyle, 1986, p. 69), al mostrar a Orfeo como incapaz de controlar su propia pasión por su amor, lo que produce que se anule el poder mágico de su canto con el que intentaba conquistar la muerte: *omnis effusus labor* (*G*., IV, 491-492, "todo el esfuerzo se deshizo"). La relación *amor-labor* se ve representada claramente en el libro III en el que el amor se caracteriza como la fuerza que conduce a una pasión, la cual, en palabras de Nappa (2008, p. 137): "*pushes its victim toward that which the victim desires*". De este modo, el estado causado por el *furor* anunciado en el libro III anticipa el de Orfeo.[7]

Como otro precedente del amor fatal observamos en *G*., III, 258-263, la alusión a la historia de Leandro y Hero[8] que remite a la capacidad del amor, por ser *durus*, de provocar la muerte de ambos amantes. Advertimos el paralelismo semántico entre esta y la historia de Orfeo, así como la réplica en el orden léxico de varios términos (*revocare*, *caeca*, *natat nocte*, *moritura*):

> *quid iuuenis, magnum cui uersat in ossibus ignem*
> *durus amor? nempe abruptis turbata procellis*
> *nocte natat caeca serus freta, quem super ingens*
> *porta tonat caeli, et scopulis inlisa reclamanta*
> *equora; nec miseri possunt reuocare parentes,*
> *nec moritura super crudeli funere[9] uirgo.* (*G*., III, 258-263)

> ¿Qué del joven, a quien el duro amor agita su gran fuego en los huesos?
> Ciertamente demorado en la ciega noche cruza a nado el mar turbado por las abruptas tormentas, sobre
> él truena la enorme puerta del cielo y las aguas resuenan estrellándose contra los escollos;
> y no pueden hacerlo volver sus desdichados padres, ni la doncella que ha de morir sobre el crudo cadáver.

El origen de esta leyenda es de época helenística y se puede pensar que Virgilio podía asumir como conocida por sus lectores (Frentz, 1967, p. 129), por lo que esta breve alusión en el libro III, anticipa la tragedia de la historia de amor del libro IV.

La acción de Orfeo, por otra parte, se ha analizado como un hecho de curiosidad (Wilkinson, 1950, 1969); sin embargo, en el texto se lo menciona como *incautum amantem* (v. 487), preso de una *subita dementia* (v. 487), *immemor* (v. 490), *uictus animi* (v. 490), y perdido por el *furor* (v. 494). Tales pasiones se pueden explicar, en cierto modo, como una condición del personaje enamorado, como señala Servio en el verso 487, exponiendo que "*incautum amantem*" es un epíteto típico del amante. Del mismo modo, von Albrecht (1995, p. 20) repara en la pasión de Orfeo, pues se percibe que recuerda la violencia de su cólera por la muerte de Eurídice, constatada al comienzo en el verso 456 (*rapta graviter pro coniuge saevit*). Sin embargo, este padecimiento tiene, según nuestra lectura, un sentido más profundo: el *furor*, como pasión enviada por los dioses, es el motivo que evita que el poder del canto taumatúrgico de Orfeo viole la ley inexorable que no permite la resurrección. Observaremos, cotejando las representaciones del *furor* en *Geórgicas* y en *Eneida* (especialmente en *Eneida* IV y VI), hasta qué punto se puede considerar que, en la cosmovisión virgiliana, este sentimiento-padecimiento es una fuerza cósmica alineada con el orden universal.

Semántica del término *furor*

El término *furor* de manera general traduce el griego *μανία*, pero en sus diversas connotaciones implica también una diferenciación con respecto al término griego en su alcance semántico.[10] El *Oxford Latin Dictionary* da las siguientes acepciones:

> 1. *Violent madness, delirium, brainstorm; b. possession by a god, prophetic or poetic ecstasy inspiration*; c. (personified) *Madness; also, an avenging deity, a Fury* (= *Furia*). 2. *A frenzied or distraught state of mind, frenzy, madness*; b. *hostile rage, fury, anger; also, an object of fury*. 3. A. *Passionate desire, furious longing* (*ardet amans Dido traxitque per ossa furorem*, Verg. A. 4.301); b. *an object of passion*. 4. *Conduct resulting from madness or frenzy, violent behavior*. 5. *Rage, fury* (*of storms, etc.*) (*OLD*, s.v. *furor* – pp.823-824).

Estos sentidos se complementan como características del *furor* de Orfeo, como veremos en el presente trabajo, y este se ve determinado por otros pasajes en los que el término es referido. Primeramente, observaremos los sentidos del vocablo en general, para luego detenernos en las connotaciones que adquiere en el *epyllion* de *Geórgicas*.

Platón (Pl. *Phdr.*, 244a-245c), a partir de la concepción cristalizada de que la persona enamorada no está en su sano juicio, explica que la locura es un estado que puede ocasionar bienes a la humanidad: *εἰ μὲν γὰρ ἦν ἁπλοῦν τὸ μανίαν κακὸν εἶναι, καλῶς ἂν ἐλέγετο: νῦν δὲ τὰ μέγιστα τῶν ἀγαθῶν ἡμῖν γίγνεται διὰ μανίας, θείᾳ μέντοι δόσει διδομένης* (Pl. *Phdr.*, 244a, "Si la locura fuera sin más un mal, estaría dicho con razón; pero el caso es que los mayores bienes nos vienen por la locura, si es concedida por don divino").[11] De este modo, continúa definiendo esta disposición del ánimo como el estado propio de las profetisas y sacerdotisas, quienes gracias a la locura han realizado numerosos servicios a la comunidad (Pl. *Phdr.*, 244b). Platón recuerda que la valoración positiva de la locura tiene origen desde antiguo, ya que de su nombre derivó el término del arte del conocimiento del futuro debido a la creencia de que se producía por dispensación divina (Pl. *Phdr*., 244c). Esta referencia es retomada por Cicerón en el comienzo de su tratado *De Divinatione*; sin embargo, lo hace de manera crítica, ya que interpreta que la relación semántica entre "adivinación" y "divinidad" es más apropiada que la que se estableció entre "mántica" y "manía".[12] Consecuentemente, notamos que Cicerón advierte que el término *furor* no se relaciona de manera intrínseca con los dioses, por lo que quien esté preso de este padecimiento, estará condenado socialmente (como veremos en *Tusc*., III, 11). Si bien en el ámbito social romano no es aceptable, en la esfera literaria sí se presenta el furor como una forma de posesión-inspiración divina. Tal como afirma Platón, el sentimiento de locura despertado por las Musas es una condición para ser un buen poeta: *ὃς δ' ἂν ἄνευ μανίας Μουσῶν ἐπὶ ποιητικὰς θύρας ἀφίκηται, πεισθεὶς ὡς ἄρα ἐκ τέχνης ἱκανὸς ποιητὴς ἐσόμενος, ἀτελὴς αὐτός τε καὶ ἡ ποίησις ὑπὸ τῆς τῶν μαινομένων ἡ τοῦ σωφρονοῦντος ἠφανίσθη* (Pl. *Phdr*., 245a, "Pero el que llega a las puertas de la poesía sin la locura de las musas, convencido de que la técnica basta para hacer de él un poeta, será un poeta imperfecto, y la poesía, del que está en su juicio queda oscurecida por la de los locos"). Así, la locura es concedida por los dioses para lograr una dicha, y esto es posible porque el hombre posee un alma inmortal que está ligada al alma divina y que puede ser afectada por esta última (Pl. *Phdr*., 245c). Esta caracterización propuesta por Platón cobrará significación en la representación del *furor* de Orfeo.

Como explica Siles Ruiz (2016, p. 58), en el ámbito romano, el *furor* es tanto una enfermedad del alma, como una categoría jurídica que se aplica a quienes su conducta y comportamiento les hace perder el status, los derechos y deberes de ciudadano, como se aprecia en las Leyes de las Doce Tablas, y supone no solo estar fuera de sí, sino también una voluntad incivil y violenta. De esta última manera se presenta en *Eneida* I, 150:

furor arma ministrat.[13] Este sentido es exhibido por Cicerón, quien distingue entre *furor* e *insania*; en el primero puede incurrir el *sapiens*, mientras que en la *insania*, no. En *Disputationes Tusculanae*, III, 11, leemos:

> **V.** [11] [...] *Hanc enim* ***insaniam****, quae iuncta stultitiae patet latius a* ***furore*** *disiungimus. Graeci volunt illi quidem, sed parum valent verbo: quem nos* ***furorem****, μελαγχολία illi vocant; quasi vero atra bili solum mens ac non saepe vel iracundia graviore vel timore vel dolore moveatur; quo genere Athamantem, Alcmaeonem, Aiacem, Orestem* ***furere*** *dicimus. Qui ita sit adfectus, eum dominum esse rerum suarum vetant duodecim tabulae; itaque non est scriptum 'si* ***insanus****', sed 'si* ***furiosus*** *escit'. Stultitiam enim censuerunt, constantia id est sanitate vacantem, posse tamen tueri mediocritatem officiorum et vitae communem cultum atque usitatum;* ***furorem*** *autem esse rati sunt* ***mentis ad omnia caecitatem****. Quod cum maius esse videatur quam insania, tamen eius modi est, ut* ***furor*** *in sapientem cadere possit, non possit* ***insania****.*[14]

> Pues esta insania, que unida a la necedad abarca mayor significado, la distinguimos de furor. Los griegos también desearían distinguirlo, pero se valen poco de la palabra: nosotros la llamamos *furor*, ellos *melancolía*; como si la mente ciertamente tuviera solo bilis negra y no fuera conmovida también a menudo por la ira, el miedo o el dolor más graves; por esto decimos que Atamante, Alcmeón, Áyax y Orestes están con furor. A quien se vea así afectado, las Doce Tablas le prohíben ser dueño de sus bienes; de este modo, no fue escrito "si está insano" sino "si está furioso". Ellos pensaron en realidad que la estupidez, que carece de constancia, es decir, de salud, era capaz, sin embargo, de desempeñar los deberes medios y el cuidado común y acostumbrado de la vida; pero consideraron que el furor era la ceguera de la mente hacia todas las cosas. Y, aunque nos parezca mayor que la insania, sin embargo es de otro modo, tal que el furor puede caer en el sabio, pero no la insania. (Cf. *Arist. Pr.*, XXX, 954a).[15]

Furor tiene connotaciones negativas y expresa la falta de control y de autodominio. Es interesante reparar en que en los ejemplos míticos mencionados por Cicerón es sabido que el *furor* les fue infundido por divinidades.[16] En el caso de Orfeo, además, también se puede ver representado en el personaje el sentido de ceguera de la mente hacia todas las cosas, ya que justamente su estado no le permite pensar con claridad y actúa como sometido a la falta del sentido de la vista. Esta condición es asimismo una característica propia del *furor*, ya que en el plano material, la acción puntual que se manifiesta en la persona es la pérdida de este sentido de percepción. De igual modo se representarán en *Eneida* los troyanos, en las puertas de la fortaleza, en el momento en que hacen ingresar el caballo a su ciudad: *immemores caecique furore* (*Aen*., II, 244). Ellos cometieron la acción fatídica enajenados por el *furor*, ciegos y desmemoriados, al igual que Orfeo (*immemor*, *G*., IV, 490); sin embargo, si no lo hubieran estado, no habría sido posible la perdición de Troya, por lo tanto, podemos pensar esa alienación como una fuerza divina que responde a lo impuesto por el *fatum*.

Furor en *Geórgicas*

Primeramente, en la forma personificada del término (según leímos en la acepción c. del *OLD*), en *Geórgicas*, las Furias como divinidades infernales aparecen aludidas una vez como grupo y otra en representación mediante la furia Tisífone.[17] Sabemos que estas fueron asimiladas a las Erinias griegas, nacidas de las gotas de sangre con las se impregnó la tierra cuando fue mutilado Urano (Hes., *Teog*., 185). Son fuerzas primitivas similares a las Parcas, las cuales no siguen ninguna ley más allá de su propia voluntad, y a quienes incluso Júpiter debe someterse. Desde los poemas homéricos, su principal función es vengar los crímenes; en su papel de guardianas del orden social, sancionan todos los delitos que puedan alterarlo y también castigan la *hybris*, por la cual los hombres son llevados a olvidar su naturaleza mortal (Grimal, 2001, pp. 169-170). Como informa Grimal:

> A través de ellas encuentra su expresión la concepción fundamental del espíritu helénico en un orden del mundo que debe protegerse contra las fuerzas anárquicas. Naturalmente, una de sus funciones esenciales es castigar al homicida, no sólo al asesino y criminal voluntario, sino al homicida en general, ya que el asesinato es una mancha de tipo religioso que pone en peligro la estabilidad del grupo social en cuyo seno se ha cometido (Grimal, 2001, p. 170).

Virgilio, en consonancia con esta caracterización, en *Eneida* las representa en el Tártaro castigando a las almas que deben pagar sus crímenes,[18] y en *Geórgicas* se anticipa esa presentación mediante su ubicación en el mismo lugar, realizando la misma acción contra los envidiosos:

> *inuidia infelix Furias amnemque seuerum*
> *Cocyti metuet tortosque Ixionis anguis*
> *immanemque rotam et non exsuperabile saxum*. (*G*., III, 37-39)
>
> La envidia miserable temerá a las Furias y al río severo del Cocito
> y las retorcidas serpientes de Ixión y la extraordinaria rueda y la roca
> insuperable.

En *G*., III, 552-553 (*pallida Tisiphone Morbos agit ante Metumque,/ inque dies auidum surgens caput altius effert*, "La pálida Tisífone a Enfermedad y a Miedo empuja y elevándose cada día más alta levanta su ávida cabeza"), se presenta como una divinidad junto a las infernales ctónicas[19] como la responsable de las muertes ocurridas a causa de la plaga de Nórico. Detrás de la destrucción están estas divinidades, pues desde el momento en que la enfermedad se ha presentado, no hay forma de revertir su efecto. Creemos que mediante esta referencia, por extensión, se demuestra el castigo que le espera al ser humano ante una transgresión de su parte. Como señala oportunamente Nappa (2008, p. 150) los hombres de Nórico llegaron a un punto en que ya no tenían disponible el sacrificio porque habían perdido la posibilidad de honrar a los dioses y comunicarse con ellos. En *Geórgicas*, sobre el castigo de Aristeo, se revela en boca de Proteo que las causantes de la destrucción de la colmena y del consecuente castigo son las ninfas: *haec omnis morbi causa; hinc miserabile Nymphae* [...] *exitium misere apibus* (*G*., IV, 532-534, "esta es la causa de toda la peste; de aquí, las Ninfas, enviaron la triste ruina a tus abejas"), pero Mynors supone que pueden haber intervenido las Furias: "*they may have enlisted the aid of a Fury to exact the penalti which Orpheus had called upon them to inflict*" (Mynors, 1990, p. 315).

En la palabra *furor* en el modo en que es empleada creemos que está representado este sentido, como una herramienta de las Furias en la tierra, en la que no intervienen estas divinidades personalmente, sino a través del padecimiento del *furor*. En algunos casos, como podemos observar en *Eneida* en los personajes de Turno y Amata, sí se explicita que el *furor* ha sido causado por las Furias:

> *huic dea caeruleis unum de crinibus anguem*
> *conicit, inque sinum praecordia ad intima subdit,*
> *quo furibunda domum monstro permisceat omnem.*
> *ille inter vestis et levia pectora lapsus*
> *volvitur attactu nullo, fallitque furentem*
> *vipeream inspirans animam;* (*Aen*., VII, 346-351)
>
> A esta la diosa le arroja una serpiente de su oscura cabellera, y la introduce en su pecho, en lo más profundo de su corazón, para que enfurecida por ese prodigio altere toda la casa. Aquella deslizándose entre las vestimentas y su tierno pecho se revuelve sin ningún contacto, y engaña inspirando emponzoñada su furiosa alma.

Aunque no se manifieste de este modo, creemos que el sentido de causa divina está presente también en el *furor* de Orfeo y lo analizaremos en las páginas siguientes.

El término, por otra parte, está relacionado con el elemento del fuego. En *Geórgicas*, en una de sus acepciones, refiere a la expresión del sentimiento amoroso y está ligado a este elemento, hecho que refuerza la idea de que el amor ha sido causado por fuerzas naturales. Como afirma Farron (1985, p. 622) hay quince ejemplos que refieren a la fuerza inanimada de la naturaleza,[20] y destaca que la mayoría de los significados principales de "furia" se asocian muy a menudo con palabras que sugieren fuego;[21] por ejemplo en *G*., III,
242-244:[22]

> *Omne adeo genus in terris hominumque ferarumque*
> *et genus aequoreum, pecudes pictaeque uolucres,*
> *in furias ignemque ruunt: amor omnibus idem.* (*G*., III, 242-244)
>
> En adelante, en la tierra toda clase, ya de hombres, ya de animales, y la especie de losacuáticos, los rebaños y las aves coloridas, corren hacia los furores y hacia el fuego: el amores el mismo para todos.

Y en *Eneida*, en la descripción de Dido en su máximo estado de desesperación, se la compara con héroes griegos perseguidos por las Furias, demostrando que el grado más intenso del *furor* es como en el que actúan las propias divinidades:

agit ipse furentem
in somnis ferus Aeneas, semperque relinqui
sola sibi, semper longam incomitata uidetur
ire uiam et Tyrios deserta quaerere terra,
Eumenidum ueluti demens uidet agmina Pentheu
set solem geminum et duplices se ostendere Thebas,
aut Agamemnonius scaenis agitatus Orestes,
armatam facibus matrem et serpentibus atris
cum fugit ultricesque sedent in limine Dirae. (*Aen.*, IV, 465-473)

> El mismo Eneas, cruel, la empuja en sueños, fuera de sí, y le parece que siempre es abandonada, sola, y que siempre va por un largo camino sin compañía, y que busca a los tirios en una tierra desierta, como Penteo demente ve que se le muestran las tropas de Euménides y un sol gemelo y dos Tebas, o como Orestes, el hijo de Agamenón, perseguido en los escenarios, cuando huye de su madre armada con antorchas y con negras serpientes y las Furias vengadoras están sentadas en el umbral.

Luego de esta comparación se manifiesta su determinación en un climax trágico: *Ergo ubi concepit furias euicta dolore/ decreuitque mori* (*Aen*., IV, 474-475, "cuando vencida por el dolor perdió la razón y decidió morir"). Como recuerda Siles Ruiz, el *furor* se produce cuando se es incapaz de relativizar los sentimientos y las emociones personales, y convierte en personajes trágicos a quienes lo padecen (Siles Ruiz, 2016, p. 76). Consideramos que la incapacidad a la que se refiere el crítico se da porque el padecimiento es impuesto por una divinidad, al igual que en Orfeo.

Muchos críticos[23] consideran el *furor* como lo opuesto a la *pietas* (en el primer sentido de la palabra, según vimos en la entrada del *OLD*: "1. *Violent madness, delirium, brainstorm*"), en la misión y el destino de Eneas.[24] Esto lo sugiere especialmente el *Furor impius* de *Eneida* I, 294,[25] ya que el adjetivo calificativo con el que se lo define como una característica intrínseca de la divinidad en su representación es exactamente lo opuesto a la piedad. Asimismo, la contraposición *furor-pietas* se manifiesta personificada en los personajes de Turno[26] y Eneas.[27] El primero representa y encarna una moral del *furor* mientras el segundo es un exponente de la *pietas* (Siles Ruiz, 2016, pp. 58-59), por lo tanto, se podría pensar como el adverso de la *pietas*, por ser justamente un sentimiento también arraigado en las fuerzas divinas.[28]

En este sentido, creemos que la curiosidad de Orfeo, que se podría explicar como un defecto justificable del personaje enamorado, tiene un sentido más profundo: Orfeo, hijo de Calíope (cf. *ecl*. 4), no está exento de la muerte y como mortal, aunque hijo de una musa, no puede resucitar a otra persona, ni siquiera lo puede hacer la diosa Proserpina, tal como leemos en *Culex,* vv. 288-289: *non fas,/ non erat in vitam divae exorabile mortis* ("el derecho de la muerte no permitía de ningún modo a la diosa restituir la vida"), de allí que Virgilio debe introducir el motivo de la mirada hacia atrás,[29] que pierde a ambos esposos, de lo contrario el poder del canto taumatúrgico de Orfeo violaría esa ley. Proserpina y los *Di Inferi* han sido derrotados por ese canto, de allí que la primera consecuencia de la curiosidad, la más inmediata, reside en que Orfeo deja de cantar y tocar la lira rompiendo él mismo el encantamiento logrado por su arte y restituyéndoles su condición de *illacrimabiles* (Cf. Hor., *Carm*., II, XIV, 6; IV, IX, 26), es decir, incapaces de apiadarse del dolor humano. La ausencia momentánea del canto es lo que objetivamente pierde a Eurídice. Aquí, según entendemos, el motivo del *furor* representa la bisagra que permite que Orfeo pierda sus sentidos y sea tentado por su curiosidad y ansiedad que en definitiva, si bien provocan una tragedia para su persona y para su amada, en un nivel cósmico aseguran el cumplimiento de una norma que no debe ser transgredida.

Esta ley irrevocable se muestra también en *Eneida*, por ejemplo, cuando Palinuro no puede cruzar el Aqueronte hasta que su cuerpo en la tierra sea sepultado, pues es un ritual imperativo. La Sibila, con su sabiduría, es la responsable de decirle de manera explícita que eso no está permitido. Ya se había presentado

como *furens*[30] en el significado del término de "posesión por un dios, inspiración profética o poética de éxtasis" al entrar en el estado de *furor* provocado por Apolo para poder transmitir las profecías; ella hace cumplir las leyes y llama *dirus* al deseo del troyano de ir contra los mandatos divinos:

> *unde haec, o Palinure, tibi tam dira cupido?*
> *tu Stygias inhumatus aquas amnemque severum*
> *Eumenidum aspicies, ripamve iniussus adibis?*
> *desine fata deum flecti sperare precando,*
> *sed cape dicta memor, duri solacia casus.* (*Aen.*, VI, 373-377)

> ¿De dónde, oh Palinuro, te vino este funeste deseo? ¿Tú, sin enterrar, observarás las aguasestigias y el cruel río de las Euménides o llegarás a la costa sin que te lo manden? Deja deesperar que con tu ruego sean cambiados los hados de los dioses, pero ten, memorioso,estas palabras, consuelos de tu dura desgracia.

Varias claves nos permiten leer este pasaje en relación al *furor* del Orfeo, por ejemplo, el apelativo *memor*, que implica recordar la ley divina, lo que no hizo el héroe por ser *immemor* (*G*., IV, 490). Cuando el término *furor* se refiere a una profecía, ciertamente es de acuerdo con el destino (Farron, 1985, p. 622), y aquí se enfatiza ese valor en el verso 376 de *Eneida* VI, *desine fata deum flecti sperare precando* ("deja de esperar que los hados de los dioses sean doblegados mediante súplicas"), y se presenta asimismo en *G*., IV, 495-496: *iterum crudelia retro/ fata vocant conditque natantia lumina somnus* ("otra vez los crueles hados me llaman hacia atrás y el sueño esconde mis ojos inundados" –un verso antes se menciona el *furor*–). A su vez, la expresión *natantia lumina* es retomada en la descripción de la muerte de Palinuro: *ecce deus ramum Lethaeo rore madentem/ vique soporatum Stygia super utraque quassat/ tempora, cunctantique natantia lumina solvit* (*Aen*., V, 854-856, "eh aquí que el dios sacude sobre sus sienes un ramo humedecido con agua del Leteo y adormecedor con el poder de Estigia, y cierra los ojos vidriosos al que se resiste"). La serie de relaciones intertextuales sugiere que se trata de una cuestión fatídica e inquebrantable por las leyes humanas.

En *Geórgicas* no es un personaje como la Sibila quien transmite el imperativo de una ley fatal sino que un *furor* emanado desde el alma del héroe es el móvil que asegura el cumplimiento de la ley. Este es una pasión que actúa como el motivo que evita que el poder del canto de Orfeo viole la ley inexorable que no permite la resurrección, por lo que se puede considerar que el *furor* es una fuerza cósmica que asegura el orden. A su vez, ante la muerte del héroe, Virgilio poeta quiere de alguna forma avalar la superioridad del canto sobre la muerte y para ello se sirve de la continuidad del mito. La cabeza de Orfeo representa la persistencia de la vida a través del arte, y una vez más en este pasaje podemos observar la presencia del *furor* como fuerza fatídica. Orfeo es despedazado (para que de esta forma se confirme la inmortalidad de su voz) por las mujeres de los cicones a causa de haber sido desdeñadas por él. Según Introini Virgilio hace morir a Orfeo a manos de las bacantes motivadas por amor "acorde con el tono del episodio" (Introini, 1996, p. 50), ya que en otras versiones es Dioniso quien termina con su vida y, en este contexto, ese hecho no sería significativo. Sin embargo, también podemos pensar que es en estas mujeres en quienes puede recaer el poder del *furor*, puesto que sus acciones se dan *inter sacra deum nocturnique orgia Bacchi* (*G*., IV, 521, "entre sacrificios de los dioses y orgías del nocturno Baco"). La posesión por el dios, entonces, que es una de las acepciones del término *furor* (cf. *TLL* 6,1: 1630.5-6: *speciatim*; a *bacchantium*, *a daemone possessorum*), lleva a las *Ciconum matres* (*G*. IV, 520) a inmortalizar la voz de Orfeo. La cabeza sola de Orfeo continúa su canto y se demuestra así una ley cósmica: el canto no tiene el poder de resucitar a los difuntos, pero él mismo es imperecedero.

Referencias bibliográficas

AAVV, *Thesaurus Linguae Latinae*, https://thesaurus.badw.de/en/tll-digital/index

Albrecht, M. von (1995). Orfeo en Virgilio y Ovidio. *Myrtia*,10, 17-33.

Austin, R. G. (1963). *P. Vergili Maronis Aeneidos Liber Quartus*. Oxford University Press.

Austin, R. G. (1964). *P. Vergili Maronis Aeneidos Liber Secundus*. Oxford University Press.

Austin, R. G. (1971). *P. Vergili Maronis Aeneidos Liber Primus*. Oxford University Press.

Austin, R. G. (1977). *P Vergili Maronis Aeneidos Liber Sextus*. Oxford University Press.

Baier, T. (2007). Episches Erzählen in Vergils *Georgica*. Struktur und Funktion der Proteus-Geschichte. *Rheinisches Museum für Philologie. Sauerländer*, *150*, 314-336.

Bauzá, H. F. (Comp) (1982). *Virgilio en el bimilenario de su muerte.* Parthenope.

Bayet, J. (1984). *La Religión Romana. Historia política y psicológica*. Ediciones Cristiandad.

Bekes, A. (2007). *Virgilio. Geórgicas*. Losada.

Bisignano, J. A. (2024). Consideraciones sobre el *epyllion* de Orfeo en la *Geórgica* 4 de Virgilio. *Revista Épicas*, 16, 57-70. http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2024.v16.5770

Bogdan, G. (2015). *La representación de la religio en Eneida de Virgilio. Tesis de posgrado.* Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1160/te.1160.pdf

Boyancé, P. (1963). *La religion de Virgile*. Presses Universitaires de France.

Boyle, A. J. (1986). *The Chaonian Dove: Studies in the* Eclogues, Georgics*, and* Aeneid *of Virgil*. E. J. Brill.

Campbell, J. S. (1996). *Labor improbus* and Orpheus' *furor*: *hubris* in the *Georgics. L'Antiquité classique. Bruxelles: [s. n.]*., 65, 231-238.

Coleiro, E. (1971). Allegory in the IVth *Georgic*. En Bardon, H. y Verdiere, R. (eds.), *Vergiliana. Recherches sur Virgile* (pp. 113-123). E. J. Brill.

Coleman, R. (1962). Gallus, the *Bucolics*, and the Ending of the Fourth *Georgic*. *American journal of philology. Pr.* 83, 55-71.

Conte, G. B. (1986). *The Rhetoric of Imitation: Genre and Poetic Memory in Virgil and Other Latin Poets*. Cornell University Press.

Conte, G. B. (2001). Chapter 4. Aristaeus, Orpheus, and the *Georgics*: Once Again. En Buckley, M. J. (ed.), *Poets and Critics Read Vergil* (pp. 44-63). Yale University Press. https://doi.org/10.12987/9780300143966-007

Crump, M. (2018-1931). *The Epyllion. From Theocritus to Ovid*. Thesis approved for the Degree of Doctor of Literature in the University of London.

Desport, M. (1952). *L'incantation Virgilienne. Virgile et Orphée*. Delmas.

Erren, M., P. (1985) *Vergilius Maro, Georgica*, *Bd. 1, Einleitung, Praefatio, Text und Übersetzung*. Universitätsverlag Winter.

Erren, M., P. (2003). *Vergilius Maro, Georgica*, *Bd. 2: Kommentar*. Universitätsverlag Winter.

Evelyn-White, H. G. (Ed.) (1914). *Hesiod. The Homeric Hymns and Homerica. Theogony. Works and Days*. Harvard University Press. https://archive.org/details/hesiodhomerichym00hesi_0/page/n9/mode/2up

Falconer, W.A. (1959). *Cicero. De Divinatione*. W.Heinemann.

Farron, S. (1985). Furie/furore. En Della Corte, F. (dir.), *Enciclopedia virgiliana*, tomo II (pp. 620-622). Istituto della Enciclopedia Italiana.

Fordyce, C.J. (1977). *P. Vergili Maronis Aeneidos Libri VII-VIII*. Oxford University Press.

Frentz, W. (1967). *Mythologisches in Vergils Georgica*. Anton Hain.

Gale, M. R. (2003). Poetry and the Backward Glance in Virgil's *Georgics* and *Aeneid*. *Transactions of the American Philological Association. Baltimore (Md.): Johns Hopkins University Pr.*, 133, 323-352.

Gale, M. R. (2004). *Virgil on the Nature of Things: The* Georgics*, Lucretius and the Didactic Tradition*. Cambridge University Press.

Galinsky, K. (2002). La ira de Eneas. *Auster*, (6-7), 11–34. https://www.auster.fahce.unlp.edu.ar/article/view/AUSn06-07a02

Glare, P. G. W. (ed.). (1968). *Oxford Latin Dictionary*. Oxford University Press.

González Delgado, R. (2020). *El mito de Orfeo y Eurídice en la literatura grecolatina hasta la época medieval*, Tesis Doctoral. Universidad de Oviedo. https://www.researchgate.net/publication/256898028

Grimal, P. (2001). *Diccionario de mitología griega y romana.* Paidós.

Guthrie, W. K. C. (1993-1966). *Orfeo y la religión griega. Estudio sobre el "movimiento órfico"*. Eudeba.

Introini, J. J. (1996). *Aristeo y Orfeo en Virgilio (*Geórgica *IV, 315-558)*. Universidad de la República, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Departamento de Publicaciones.

Klingner, F. (1963). *Virgil. Georgica*. Artemis Verlag.

Kraggerud, E. (1982). Die Proteus-Gestalt des 4. Georgica-Buches. *Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft. Würzburg: Schöningh.*, 8, 35-46.

Lee, M. O. (1996). *Virgil as Orpheus: A Study of the* Georgics. State University of New York Press.

Maleuvre, J.-Y. (2023). Virgil as Proteus, and the consequences (G. 4.317-529)?. https://www.academia.edu/95614715/Virgil_as_Proteus_and_the_consequences_G_4_317_529

Mynors, R. A. B. (1969). *Vergili Maronis Opera*. Oxford University Press.

Mynors, R. A. B. (1990). *Virgil: Georgics. Edited with a Commentary*. Oxford University Press.

Nappa, C. (2008). *Reading after Actium. Vergil's* Georgics*, Octavian, and Rome*. The University of Michigan Press.

Ortiz Pereira, D. (2020). Amor, furor y catarsis en la 'Favola d'Orfeo' (1480) de Poliziano: ¿germen de un neoplatonismo moralizante?. *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía, 37*(2), 217-223. https://doi.org/10.5209/ashf.66347

Page, T. E. (1950). *Cicero. Tusculans Disputations*. Harvard University Press.

Pease, A. S. (1963-1920). *M. Tulli Ciceronis De Divinatione Libri Duo*. Darmstadt.

Pérez Jiménez, A. (trad.) (1997). *Hesíodo. Teogonía. Trabajos y Días. Escudo*. Planeta Deagostino.

Plessis, F. - Lejay, P. (1961). *Oeuvres d'Horace.* Hacette.

Plessis, F. & Lejay, P. (1963-1913). *Oeuvres de Virgile*. Hachette.

Poratti, A. (trad.). (2010). *Fedro. Platón.* Introducción, traducción, notas y comentario de Armando Poratti. Ediciones Akal.

Ross jr., D. O. (1987). *Virgil's Elements: Physics and Poetry in the Georgics.* University Press.

Segal, C. P. (1966). Orpheus and the Fourth Georgic: Vergil on Nature and Civilization. *American Journal of Philology, 87*, 307-325.

Segal, C. P. (1989) *Orpheus. The Myth of the Poet*. The John Hopkins University Press.

Siles Ruiz, J. (2016). *Pietas versvs Fvror*: uno de los temas clave de la poética y la política de la Eneida. En Falque Rey, E. y de la Villa Polo, J. (eds.), *Augusto en la literatura, la historia y el arte* (pp. 55-80). EClás.

Thilo, G. & Hagen, H. (eds.). (1991). *Maurus Servius Honoratus. In Vergilii carmina comentarii*. B. G. Teubner.

Thomas, R. (2002-1988). *Virgil: Georgics. 2 vols*. Cambridge University Press.

Wilkinson, L. P. (1950). The intention of Virgil's *Georgics*. *Greece and Rome. Clarendon Pr.*, 19, 19-28.

Wilkinson, L. P. (1969). *The Georgics of Virgil: A Critical Survey.* Cambridge University Press.

Williams, R. D. (1960). *P. Vergili Maronis Aeneidos Liber Quintus*. Oxford University Press.

Notas

1 Para el estudio del mito de Orfeo en Virgilio véase: Wilkinson, 1950, 1969; Desport, 1952; Segal 1966, 1989; Guthrie, 1966; Conte 1986, 2001; Lee 1996; Introini, 1996; Gale, 2003, 2004.

2 Véase sobre su caracterización: *DAGR*, 1877; Segal, 1966; Kraggerud, 1982; Baier, 2007 (esp. 327-328); Maleuvre, 2023.

3 Existe un misterio detrás de este episodio que Servio indica como un sustituto. Según argumenta el comentarista, el libro IV de *Geórgicas* desde la mitad hasta el final contenía una alabanza al poeta Cornelio Galo (c. 69 .C. - 26 a.C.), que luego Virgilio cambió por la orden de Augusto para escribir la historia de Aristeo: *Sane sciendum, ut supra diximus, ultimam partem huius libri esse mutatam: nam laudes Galli habuit locus ille, qui nunc Orphei continet fabulam, quae inserta est, postquam irato Augusto Gallus occisus est* (Serv. *Com*. IV.I.1, "verdaderamente debe saberse, como dijimos anteriormente, que la última parte de este libro ha sido cambiada: pues contenía las alabanzas a Galo ese lugar, que ahora contiene la historia de Orfeo, que fue insertada luego de que Galo fuera asesinado por Augusto airado"). Asimismo en la introducción a la *Égloga* X refiere: *Gallus...fuit autem*

amicus. Vergilii adeo, ut quartus Georgicorum a medio usque ad finem eius laudes teneret: quas postea iubente Augusto in Aristrei fabulam commutauit (Serv. *Ad Ecl.* "pero Galo fue también amigo de Virgilio, de modo que el cuarto libro de Geórgicas desde la mitad hasta el final contenía sus alabanzas: luego cambió aquellas, mandándolo Augusto, por la historia de Aristeo"). Para un desarrollo sobre el tema de la sustitución véase Coleman, 1962; Klingner, 1963; Segal, 1966; Coleiro, 1971; Bauzá, 1982; Crump, 2018, entre otros.

4 Recordamos brevemente el argumento del *epyllion*: su introducción se presenta desde el verso 281, en donde el poeta se dirige al receptor para comenzar a explicar el origen de la resurrección de las abejas. El pastor Aristeo pierde sus abejas y pide ayuda a su madre, la ninfa Cirene, quien le aconseja preguntar a Proteo que en calidad de vate le dirá el por qué de su desgracia. Proteo cuenta que Orfeo provocó la muerte de sus abejas como castigo, ya que su amada Eurídice fue picada por una serpiente cuando escapaba del acoso de Aristeo. Orfeo intentó recuperar a su amada de los infiernos pero no logró volverla a la vida porque no respetó la condición puesta por los dioses: no mirar para atrás mientras salía del Averno con Eurídice. Finalmente, Cirene le dice a su hijo cómo obtener la benevolencia de las ninfas y le da la fórmula para regenerar abejas a partir de las entrañas de animales muertos y en estado de putrefacción. Aristeo procede según lo prescripto por su madre y obtiene un resultado exitoso.

5 Conviene recordar, asimismo, que Conte (1986, p. 55), desde una perspectiva más integral, analiza la armonía entre el significado de la narración mítica final y la construcción ideológica de las *Geórgicas*. Las dos formas discursivas –la expositiva, forma didáctica, y la mítica, forma narrativa- son complementarias, pues son dos representaciones de un mismo tema: "*the poet changes dicursive form and passes from the prescriptive – descriptive code to the epic – narrative code*" (Conte, 2001, p. 48). Véase también Conte (2001, pp. 45-46) en donde sostiene que el *epyllion* sirve para otorgar una conclusión significativa a la exposición doctrinaria propia del género didáctico, de modo que el mito completa el *logos* a través de la representación. Segal (1966, p. 325) también estudia el contraste entre los estilos didáctico y mítico, pero observa que se manifiesta en la obra una inversión de los parámetros tradicionales: el mundo "real" de las abejas y las instrucciones prácticas son vividas felizmente, mientras que el mundo "ideal" del mito y la poesía está repleto de muerte y desastre.

6 En el libro 3 (vv. 209-283) se indica mantener a los animales separados para que la pasión amorosa no imposibilite su trabajo y se presenta el deseo como una furia que pierde tanto a animales como a los hombres: *G*. 3, 242-244, citado en el presente trabajo. En el libro 4 se destaca la condición de las abejas como trabajadoras que nunca son perjudicadas por el furor amoroso: *quod nec concubitu indulgent nec corpora segnes/ in Venerem soluunt aut fetus nixibus edunt* (*G*. 4, 198-199, "que no se entregan al concúbito ni, indolentes, liberan sus cuerpos a Venus ni paren con trabajos sus crías."). Para el texto de *Geórgicas* la edición de R.A.B. Mynors, *Virgil: Georgics. Edited with a Commentary*, Oxford, 1990. Todas las traducciones del presente trabajo nos pertenecen.

7 Cf. Gale 2004, pp. 174-177, en donde reflexiona acerca de la caracterización del *amor* como otra cara del *labor*.

8 Servio veía la alusión a la historia de Hero y Leandro en estos versos. Este sería el primer testimonio antes de Ov. *Her*., XVIII; XIX y Museo, *Hero y L*. (Frentz, 1967, p. 126; Grimal, 2001, p. 310).

9 Sobre *super crudeli funere*, véase Mynors, 1990, p. 223, Erren, 2003, p. 674, y Bekes, 2007, p. 228.

10 Cf. *TLL* 6,1: 1629.49-52: "*insania, vecordia, mentis alienatio*: I *strictiore sensu: i.q. morbus comitialis* (PAVL. FEST. P. 195 oestrum –r Graeco vocabulo. GLOSS. *λύσσα. μανία*. insania. II 24, 10 asilus. *οἰστρομανία*. *distinguitur ab insania sensu stoico*: Cic. Tusc. 3,11".

11 Traducción de Poratti, 2010.

12 *Vetus opinio est iam usque ab heroicis ducta temporibus, eaque et populi Romani et omnium gentium firmata consensu, versari quandam inter homines divinationem, quam Graeci μαντική appellant, id est praesensionem et scientiam rerum futurarum. Magnifica quaedam res et salutaris, si modo est ulla, quaque proxime ad deorum vim natura mortalis possit accedere. Itaque ut alia nos melius multa quam Graeci, sic huic praestantissimae rei nomen nostri a divis, Graeci, ut Plato interpretatur, a furore duxerunt*. (Cic. *Div*., I, 1.1., "existe una antigua creencia traída sin interrupción desde tiempos heroicos, afirmada por el consenso tanto del pueblo romano como de todas las naciones: que existe cierta adivinación entre los hombres, que los griegos llaman "mántica", esto es, presentimiento y conocimiento de los hechos futuros. Cierta cosa es magnífica y útil, si es que existe, por medio de la cual la naturaleza mortal puede llegar cerca del poder de los dioses. Así pues, como otras muchas cosas [hicimos] mejor que los griegos, así para esta cosa excelentísima derivamos el nombre a partir de las divinidades, mientras que los griegos, como lo explica Platón, a partir del furor").

13 Véase en el *TLL* la definición "*latiore sensu i. q. mentis alienatio, quae fit ex nimietate, intemperantia affectuum*" (*TLL* 6,1:1630.79-82), en donde se pone como ejemplo *Aen*. 1.150 (*TLL* 6,1:1631.8-9).

14 El resaltado nos pertenece.

15 Cf. Arist. *Pr*., XXX, 954a.

16 Atamante fue enloquecido por el dios Dioniso y en su locura dio muerte a su hijo menor, Learco; tanto Alcmeón como Orestes fueron perseguidos por las Erinias por el mismo crimen, haber matado a sus madres; Áyax, ya preso de ira, fue cegado e incitado a una furiosa locura por Atenea (Soph. *Aj*., 51-60).

17 *G*.3.37-39 y *G*.3.552-553 respectivamente.

18 *Furiarum maxima iuxta/ accubat et manibus prohibet contingere mensas,/ exsurgitque facem attollens atque intonat ore*. (*Aen*. VI, 605-607, "la mayor de las Furias está tendida al lado y prohíbe tocar las mesas con las manos y se levanta elevando su tea y atrona con suvoz").

19 "En la Grecia de los tiempos históricos, la división más obvia que ha de hacerse es entre la religión olímpica y la ctonia, entre los cultosal aire libre en torno de las cimas del monte sagrado, con sus concomitantes características de cordura, claridad y serenidad, y los cultosde la tierra y de las regiones subterráneas, a menudo señalados por la oscuridad impresionante y el místico anhelo de una unión entre elhombre y la divinidad. (Guthrie, 1966, p. 7). Orfeo como divinidad ctónica asociado a la vegetación (Guthrie, 1966, p. 56).

20 *"Di questi, 4 alludono ai* ***venti*** *(E 1, 51; 2, 304; 10, 37 e 694); 3* ***all'acqua*** *in varie forme (1, 107; 2, 498; 7, 464); 3 al fuoco (2, 759; 4,670; 5, 662); 2 a* ***tempeste*** *(5, 694 e 801); 1* ***all'atmosfera*** *(G 3, 150); 1 al dolore di un'ulcera (v. 458); 1 al* ***veleno*** *(E 7, 375)"*. (Farron,1985, p. 622). El destacado es nuestro.

21 *"Per es. lotta (G 3, 99-100; E 2, 316; 10, 578; 11, 709; 12, 101 e 666-68); assassinio (8, 219; 9, 342-43; 12,946); sedizione (7,392);acqua (l, 107; 7, 464-65); venti (2, 304); amore (G 3, 244; E 1 , 659-60; 4, 101); suicidio (4, 376 e 697); e autodistruzione (G 3, 511-12)"* (Farron, 1985, p. 622). Por ejemplo: *quin etiam, ima dolor balantum lapsus ad ossa/ cum* ***furit*** *atque artus depascitur arida* ***febris****,/profuit incensos aestus auertere et inter/ ima ferire pedis salientem sanguine uenam,/ Bisaltae quo more solent acerque Gelonus,/ cumfugit in Rhodopen atque in deserta Getarum,/ et lac concretum cum sanguine potat equino*. (*G*. 3, 457-463, "Es más, también cuando eldolor de las ovejas deslizado hasta lo profundo de los huesos se enfurece y la árida fiebre consume los miembros, fue útil desviar loscalores encendidos y entretanto herir la vena que salta del pie con profunda sangre, según el modo en que suelen hacerlo los bisaltas y elduro gelono, cuando huye hacia el Ródope y hacia los desiertos de los getas, y bebe leche cuajada con sangre de caballo."). El destacadoes nuestro.

22 Este mismo sentido tiene el furor sexual que caracteriza a las yeguas y que es un atributo enviado por Venus, es parte de su naturaleza: *quid lynces Bacchi uariae et genus acre luporum/ atque canum? quid quae imbelles dant proelia cerui?/ scilicet ante omnis furor est insignis equarum;/ et mentem Venus ipsa dedit, quo tempore Glauci/ Potniades malis membra absumpsere quadrigae*. (*G*. 3, 264-268, ¿y qué de las varias linces de Baco y de la dura raza de los lobos y de perros? ¿Qué de los combates que dan los pacíficos ciervos? Antes, sobre todo, es famoso el *furor* de las yeguas y la propia Venus les dio el espíritu en el tiempo en que las cuadrigas de Potnia consumieron con sus mandíbulas los miembros de Glauco"). Sobre la relación del *furor* con el fuego también: *frigidus in Venerem senior, frustraque laborem/ ingratum trahit, et, si quando ad proelia uentum est,/ ut quondam in stipulis magnus sine uiribus ignis,/ incassum furit. ergo animos aeuumque notabis/ praecipue: hinc alias artis prolemque parentum/ et quis cuique dolor uicto, quae gloria palmae*. (G. 3, 97-102, "El frío y más viejo para Venus arrastra en vano el ingrato trabajo y si alguna vez se llega a los combates, como un fuego, antes grande en las pajas, ya sin fuerzas, se enfurece en vano. Por tanto, notarás principalmente sus ánimos y su edad: a partir de allí notarás otras cualidades y la raza de sus padres y qué dolor tiene cada vencido y qué gloria del triunfo").

23 Véase Farron, 1985; Campbell, 1996; Siles Ruiz, 2016; Ortiz Pereira, 2020.

24 Véanse los pasajes en que se encuentran contrapuestos, por ejemplo: *Ac veluti magno in populo cum saepe coorta est/ seditio, saevitque animis ignobile volgus,/ iamque faces et saxa volant—**furor** arma ministrat;/ tum, **pietate** gravem ac meritis si forte virum quem/ conspexere, silent, arrectisque auribus adstant;/ ille regit dictis animos, et pectora mulcet,—/ sic cunctus pelagi cecidit fragor, aequora postquam/ prospiciens genitor caeloque invectus aperto/ flectit equos, curruque volans dat lora secundo*. (*Aen*. I, 148-156, "y como en un gran pueblo cuando frecuentemente la sedición ha comenzado, y el desconocido vulgo se enfurece en su ánimo, y vuelan las antorchas y las piedras –el furor sirve a las armas; si quizá entonces han visto algún hombre serio por su piedad y por sus méritos, callan y permanecen con sus oídos atentos; aquel gobierna los ánimos con sus palabras y ablanda los corazones- así el entero fragor cesó en el piélago, luego de que el padre mirando las llanuras y enviado en el cielo abierto hace girar los caballos y volando da rienda a su carro obediente").

25 *Furor impius intus,/ saeva sedens super arma, et centum vinctus aenis/ post tergum nodis, fremet horridus ore cruento* (*Aen*. I, 294-296,"el impío Furor dentro, sentado sobre las salvajes armas, y atado por la espalda con cien nudos de bronce, bramará horrendo con su bocaensangrentada").

26 "La *hýbris* se une con el *furor*, del que la pasión prohibida y fatal viene a ser una forma. Ni Dido ni Turno han sabido dominar suspasiones y, por eso, deben sucumbir. Este rechazo y condena del *furor* no solo tiene razones políticas sino también poéticas: Virgilio seaparta del lirismo de Cornelio Galo, que había sustentado su poética en el *furor*, como Catulo lo había hecho en los *carmina* 64 y 88. Y, alapartarse de ello, se aparta también de la poética de los últimos años de la República, influida por la poesía erótica alejandrina, que habíasupuesto también un cambio de mentalidad y, sobre todo, de moralidad, al distanciarse y oponerse al antiguo catálogo de virtudesromanas" (Siles Ruiz, 2016, p. 78).

27 Con respecto al estado de *furor* e ira presente en Eneas, también podemos considerarlo un sentimiento de origen divino. Galinsky, remitiéndose a Aristoteles, reconoce que "el hombre virtuoso y de temperamento bueno, aunque por lo general no inclinado a la ira, se vería arruinado si no se encolerizara y exigiera venganza en las circunstancias correctas, especialmente cuando se ha cometido una injusticia" (Galinsky, 2002, p. 21). En cuanto al furor de Turno, nos dice que "a diferencia de Aquiles, Turno es inasimilable a su sociedad, no por su búsqueda de integridad personal, dignidad o significado de sí mismo, no porque quiera y acepte su propia muerte —pues

claramente no lo hace—, sino porque su *furor*, en lugar de ser el problemático medio para un fin, se ha vuelto autónomo y unidimensional" (Galinsky, 2002, p. 29). Debemos, a su vez, observar que la muerte de Turno era fatídica. De esta forma, el *furor* de Eneas pudo haber sido controlado por fuerzas divinas que permitan que el héroe sea capaz de cumplir con su destino.

28 En la *pietas* se demuestra el sentimiento religioso y se representa un aspecto moral que remite a la idea de pureza, por lo que, en la realidad concreta, se manifiesta en las precauciones para predisponer bien a las divinidades, como el hecho de *piare* ('apaciguar'), la acción del *piaculum* ('sacrificio de purificación'), y para apartar impurezas que impedirían el acceso a ellas: *expiare* (Bayet, 1984, p. 155). Boyancé (1963) focaliza su atención en la importancia de la *pietas* para definir a la religión en la relación de los hombres y los dioses, y las variadas tradiciones filosóficas a las que Virgilio recurre en su explicación cosmológica (Bogdan, 2015, p. 13). La *pietas* romana implicaba una devoción, una piedad, un respeto, una responsabilidad hacia tres dimensiones: 1. *Pietas erga parentes*: dimensión familiar; importancia del rol del *pater* como regulador de la religión doméstica; 2. *Pietas erga patriam*: dimensión política y social; 3. *Pietas erga deos*: dimensión religiosa; devoción hacia los dioses a través del rito (cf. Bogdan, 2015, pp. 70 y ss.).

29 Según se ha analizado, hasta donde se sabe, Virgilio es el primero en conectar a Orfeo con Aristeo (Plessis - Lejay,1913, p. 226; Wilkinson, 1950, p. 40; 1969, p. 116; Ross, 1987, p. 226; Gale, 2000, p. 108; Thomas, 2002, p. 202) y el primero en hacerlo perder a Eurídice por mirar hacia atrás debido a su curiosidad (Wilkinson, 1950, p. 116). Sobre la mirada hacia atrás véase Gale, 2003 y González Delgado, 2020, p. 220 y ss.

30 Cf.: *Talibus ex adyto dictis Cumaea Sibylla/ horrendas canit ambages antroque remugit,/ obscuris vera involvens: ea frena furenti/ concutit et stimulos sub pectore vertit Apollo./ ut primum cessit furor et rabida ora quierunt,/ incipit Aeneas heros.* (*Aen*. VI, 98-103, "con estas palabras desde el santuario cantó la Sibila de Cumas horrendos enigmas y resonó en la cueva, revolviendo las verdades con oscuridades: Apolo sacudió estos frenos para la que estaba fuera de sí y puso agijones en su pecho. Tan pronto como cesó el furor y descansó su rabiosa boca, comenzó el héroe Eneas"); *tantum effata furens antro se immisit aperto* (*Aen*. VI, 262, "y habiendo dicho solo esto se introdujo, fuera de sí, en la cueva abierta"). El subrayado es nuestro.

PDF generado a partir de XML-JATS4R. Ediciones de la FaHCE utiliza Amelica Marcador XML, herramienta desarrollada con tecnología XML-JATS4R por Redalyc