

LOS PERSONAJES FEMENINOS EN *ENEIDA*:
ACERCA DE LA SINGULAR CONFIGURACIÓN DE HÉCUBA
EN EN. 2, 506-525¹

*Female characters in Aeneid: about the singular configuration
of Hecuba in EN. 2, 506-525*

María Emilia Cairo

Conicet - Universidad Nacional de La Plata
emiliacairo@conicet.gov.ar

Resumen

En el marco del relato de la caída de Troya, la voz narrativa se traslada al centro del palacio de Príamo (*En. 2, 506-525*). Allí, la reina Hécuba amonesta a su esposo por querer vestir sus viejas armas e intentar incorporarse a la batalla. Actuar de esa manera, le dice, es obedecer a una *mens dira* que no se corresponde con el momento. Troya ya cayó: lo único que queda es esperar la ayuda de los dioses o morir. Este pasaje nos interesa especialmente por la configuración del personaje de Hécuba que, desde nuestro punto de vista, no responde al paradigma habitual de irracionalidad, pasión desmesurada y sufrimiento improductivo que se ha adjudicado a los personajes femeninos de *Eneida* (cf. Oliensis 1997, Nugent 1999, Keith 2004 y Foley 2005, entre otros).

Palabras clave: *Eneida* – personajes femeninos – Hécuba – Troya

Abstract

In the context of the account of the fall of Troy, the narrative voice turns to Priam's palace (*Aen. 2, 506-525*). There, queen Hecuba admonishes her husband

¹ Una versión preliminar, más breve, de este trabajo fue leída en las VIII Jornadas sobre el Mundo Clásico "Mito y política en el Mundo Antiguo", llevadas a cabo en la Universidad de Morón los días 14 y 15 de octubre de 2016.

for willing to wear his old armor and trying to join the battle. To act in that way, she tells him, is to obey to a *mens dira* which is not appropriate for those circumstances. Troy has already fallen: the only thing that remains is either to hope for the gods' help or to die. We consider this passage especially interesting for the configuration of Hecuba's character, which from our viewpoint does not meet the usual paradigm of irrationality, excessive passion and unproductive suffering usually adjudicated to female characters in the *Aeneid* (cf. Oliensis 1997, Nugent 1999, Keith 2004 and Foley 2005, among others).

Keywords: *Aeneid* – female characters – Hecuba – Troy

Introducción

El libro 2 de *Eneida* integra, junto con el libro 3, el relato que Eneas realiza ante Dido y los cartagineses, durante el banquete con que la reina tiria lo recibe luego de su naufragio frente a las costas africanas. En la primera parte, Eneas narra las alternativas de las últimas horas de Troya, para luego pasar a los viajes y aventuras que ha protagonizado a lo largo y a lo ancho de los mares, buscando la tierra en la que los Penates deben recibir una nueva ciudad. En el relato confluyen, como ha señalado Johnson (1999: 57-58), dos Eneas: el Eneas-narrado, i. e., el héroe que en Troya lucha contra los griegos y recibe la indicación de partir², y el Eneas-narrador que, en Cartago, no solo rememora la caída de Troya, sino que, desde la nueva perspectiva que le han dado los siete años transcurridos, también evalúa su propio accionar en aquella noche final³.

² Son tres las oportunidades en que distintos personajes divinos y humanos le ordenan partir: el fantasma de Héctor (2, 268-297), su madre Venus (2, 604-618) y la sombra de Creúsa (2, 771-794). Respondiendo al paradigma heroico de *Ilíada*, Eneas desoye una y otra vez el consejo de marcharse y regresa a la lucha; en cada una de esas oportunidades, nuevamente recibe la orden de partir. Se comprueba que el furor bélico resulta vano e inútil, pues la empresa de Eneas no consiste en morir con gloria, sino en sobrevivir para darles a los Penates de Troya una nueva ciudad.

³ Cf. Johnson (1999: 57): "[...] not because of his desire for mimetic accuracy ('I describe myself as I was then as faithfully as I can'), not, probably, because he has no sense that he should be trying, in the Odyssean manner, to embellish his self-portrait, but because, different though he is from the man he was before, he resembles him still in his mistrust of men and gods, because the divinities that claim to be friendly to him are seldom disposed to show that friendliness with great clarity, because even here, in Dido's court,

En la elaboración del relato, participan la memoria de los sucesos a la vez que de las emociones: como indica Eneas al comienzo de su relato, narrar el final de Troya implica *infandum renovare dolorem* (2, 3)⁴.

La bibliografía crítica sobre el libro 2 se ha dedicado a analizar con gran profundidad sus episodios centrales: las escenas de Laoconte (2, 40-56 y 199-233), el discurso de Sinón (2, 145-198), la estratagema del caballo (2, 234-249), la aparición de Héctor en el sueño de Eneas (2, 268-297), la epifanía de Venus (2, 604-618), la aparición del *sidus* que persuade a Anquises de partir (2, 679-706), la visión de Creúsa (2, 771-794)⁵. Se trata de aquellos vinculados con el avance de los griegos hacia la toma de la ciudad y con las indicaciones que recibe Eneas acerca de cómo debe actuar.

Nos ocuparemos aquí, en cambio, de un pasaje no siempre considerado: el del diálogo entre Hécuba y Príamo en los versos 506-525. Acompañando el movimiento de ataque de los griegos, el relato también se ha desplazado en el espacio: comienza en Tenedos, la isla en que los griegos se han ocultado cuando simulaban su partida (2, 21-25); luego se traslada a la costa, donde los troyanos admiran el caballo y tiene lugar el debate acerca de si conviene o no introducirlo, seguido del discurso de Sinón y de la muerte de Laoconte (2, 31-233); más adelante se sitúa en las murallas, en el acto mismo del ingreso del caballo (2, 234-238), y avanza progresivamente hasta llegar al alcázar (2, 238-245). Después de recorrer las calles de Troya, rememorando el ataque griego y la reacción de los troyanos, la voz narrativa llega, finalmente, al palacio real: pasa del umbral (*limes*, 2, 453) al *vestibulum* (2, 469) y, finalmente, al interior (2, 483) y a los altares (2, 501), donde tiene lugar el episodio objeto de este trabajo. Es decir, nos encontramos en el centro mismo del centro de

safe for now from the perils of the angry sea (where so many of his companions have just perished), the memory of old disasters, intensified by new ones, takes hold of his imagination and causes him to identify with the older self, his hero, who is more ignorant than he, the teller of the tale, is of newer grief that await him". Sobre Eneas como narrador, véase también Bowie (2008).

⁴ Las citas del texto de Virgilio siguen la edición de Mynors (1969).

⁵ Cf. especialmente Putnam 1965, Fuqua 1982, Block 1984, Gransden 1985, Johnson 1999 y Grillo 2010, que se han ocupado de estos episodios de manera central, aun cuando siempre aparezcan tratados en estudios generales sobre el poema.

Troya, en el medio del palacio (*aedibus in mediis*), en donde un viejo laurel se yergue *sub aetheris axe* (2, 512).

El diálogo entre los ancianos reyes de Troya no ha suscitado mayor interés por parte de la crítica; de las acciones que tienen lugar en el palacio, se han estudiado principalmente la muerte de Polites –como ejemplo del motivo de la muerte *ante ora parentum*⁶– y el asesinato de Príamo por Neoptólemo. Proponemos aquí examinar este pasaje, considerando de manera especial la configuración del personaje de Hécula. Según nuestra lectura, la reina troyana no responde a los paradigmas femeninos predominantes en *Eneida*, que han sido estudiados con profundo interés en décadas recientes, sino que constituye, en gran medida, una excepción. Realizaremos para ello, en primer lugar, un breve estado de la cuestión, apuntando cómo han sido analizados los personajes de mujeres en el poema, para luego pasar al tratamiento del pasaje en cuestión.

1. Los personajes femeninos en *Eneida*: aportes de las últimas décadas

El estudio de los personajes femeninos en *Eneida* posee un gran protagonismo en la bibliografía crítica de fines del siglo XX y principios del XXI, gracias a la incorporación de la perspectiva de género a los estudios clásicos. Estudiosos como Michael Putnam, Ellen Oliensis, Robin Mitchell, Alison Keith, Helene Foley, Georgia Nugent y Yasmin Syed, entre otros, se han dedicado a observar las representaciones de lo masculino y lo femenino en *Eneida* con el fin de recuperar las voces de las mujeres ya que, como apunta Culham (1987, citado en Nugent, 1992), “*the study of women in ancient literature is the study of men’s views of women and cannot become anything else*”.

La épica es un género androcéntrico por definición. En Homero, se enuncia su objeto como *kléa andrón*, y en el principio de *Eneida*, el poeta afirma *arma virumque cano* (Keith, 2004: 66-67). Por lo tanto, la mujer es

⁶ Cf., por ejemplo, O’Sullivan 2009. La denominación del tópico deriva de la exclamación de Eneas en 194-96, cuando dice envidiar la suerte de quienes murieron en Troya: *o terque quaterque beati, / quis ante ora patrum Troiae sub moenibus altis / contigit oppetere*.

“el otro” ya desde la configuración misma del género. Frente al modelo del varón guerrero, valiente y racional, los personajes femeninos aparecen representados como piezas de un orden más primitivo e irracional y como víctimas de pasiones desaforadas que las llevan a la destrucción propia y ajena (Oliensis 1997, Nugent 1999). Nugent sintetiza la oposición entre varones y mujeres de *Eneida* diciendo que el paradigma masculino es aceptar y obedecer, tal como hace Eneas, quien persiste en su misión aun cuando está confundido, mientras que el femenino es rechazar y resistir:

“The model for male, heroic, Roman comportment that Aeneas enacts is one of assent. However confusedly, however reluctantly, however misguidedly, Aeneas accepts and endures. [...] Aeneas assents to the burden of destiny and, often, to the will of others (even, apparently, to Dido's desire to detain him and love him). The great female characters of the *Aeneid*, by contrast, refuse. They refuse, in various ways, their traditional roles of passivity, domesticity, and subordination; they refuse the mission of Rome; they even refuse to give credence to the pronouncements of the gods” (Nugent, 1999: 260).

Helene Foley, en su trabajo “Women in Ancient Epic” (2005: 105-118), enumera los siguientes siete papeles principales que los personajes femeninos desempeñan en la épica: 1) obstáculos o ayudas para el héroe, 2) madres, 3) botines de guerra, 4) esposas, 5) protagonistas de los ritos de duelo, 6) enamoradas, 7) guerreras y líderes. Señalaremos aquí brevemente algunos ejemplos del texto virgiliano, en los que se observa que, en muchas ocasiones, los personajes de Virgilio poseen más de un rol simultáneamente.

Entre los personajes divinos, se destaca Venus, a la vez madre de Eneas y de toda la *gens Iulia*, cuyo accionar tiende a beneficiar a los troyanos en la consecución de su objetivo: se presenta ante los dioses (Júpiter en 1, 229-253, Neptuno en 5, 779-798, Vulcano en 8, 370-388) para solicitar que favorezcan los hados de Eneas; aparece ante su hijo en Troya para explicar el motivo de la caída de la ciudad (2, 604-618) y en Cartago para explicarle el *omen* de los cisnes (1, 387-401), cura sus heridas en la batalla (12, 416-429) y protege a Augusto, su descendiente, en la escena de la batalla de Accio representada por Vulcano (8, 699). Las restantes divinidades femeninas, en cambio, actúan como obstáculos del

héroe, desde su principal rival, Juno (cf., entre otros pasajes, 1, 34-75; 7, 286-322; 10, 62-95, y 12, 134-160), hasta divinidades menores como las arpías (3, 209-262), Iris (5, 604-644; 9, 1-15) o Alecto (cf. 7, 324-329; 7, 341-353).

Si pasamos a las mujeres mortales, notamos que también suelen funcionar como estorbos o impedimentos para la misión de Eneas de llevar los penates a Italia. En el primer tercio del poema, es Dido quien desempeña este papel, pero lo hace combinándolo con los roles de mujer enamorada a la vez que líder de su pueblo, *regina*, y causante de la futura guerra entre Roma y Cartago (1, 335-368; 1, 494-504; 1, 561-578; 1, 613-630; 1, 709-756; 4, 1-30; 4, 60-76; 4, 160-172; 4, 296-330; 4, 450-521; 4, 586-629)⁷. En el libro 5, las mujeres troyanas causan el incendio de las naves porque ya están cansadas de vagar sin llegar a destino (5, 654-663). La reina Amata funciona como obstáculo de Eneas en la segunda mitad del poema por propiciar la boda de su hija con Turno (cf. 7, 339-391; 12, 54-63; 12, 595-603); Lavinia, por su parte, es al mismo tiempo la esposa designada por los hados y el botín de la guerra en el Lacio (6, 764; 7, 52ss.; 12, 194; 12, 604-611)⁸.

Dido no es la única mujer soberana y guerrera del poema: Camila, la princesa itálica, también desempeña un papel normalmente ligado a lo masculino por su destreza en el campo de batalla (11, 432-433; 11, 498-521; 11, 648-689)⁹. Como en el caso de Dido y de otros jóvenes del poema, su

⁷ Keith (2004) señala que en general son las reinas (Juno, Helena, Dido, Amata) las que desencadenan las guerras entre los varones, normalmente auxiliadas por las Furias. Foley (2005: 114-115): “The *Aeneid* evokes admiration for Dido’s courage in founding Carthage, building a city, and dispensing law and justice. But once in love, Dido neglects her duties, betrays her first husband by entering into a liaison with Aeneas, incurs the wrath of native African suitors, and ends by fomenting future enmity between Carthage and Rome with her curse”.

⁸ Foley (2005: 110): “Both Lavinia and Dido are associated with the founding of cities (Lavinium and Carthage respectively), and Virgil develops a link between land claims and the exchange of women that becomes pervasive in Roman epic”.

⁹ Foley (2005: 114): Camilla, Virgil’s native Italian warrior, is, like her Amazon predecessors (to whom she is compared at *Aen.* 11, 648), beautiful and skilled on the battlefield. But the text emphasizes the unnaturalness of a female presence there, and this heroine is as vulnerable to wealth and beauty as she is herself beautiful. She dies in pursuit of extravagantly attractive armor, feminized by a wound in her exposed breast

muerte suscita compasión en tanto se cuenta entre aquellos que mueren debido a la empresa de Eneas, el lado oscuro o doloroso de la fundación de Roma que tanto han señalado los críticos de la corriente denominada “pesimista”¹⁰.

Finalmente, podemos mencionar, como ejemplo de los personajes femeninos que protagonizan los ritos de duelo, a la madre de Eurialo, quien en el libro 9 llora desconsoladamente la muerte de su hijo (9, 473-502). La exhibición desenfrenada de su dolor –caracterizada por el movimiento descontrolado (9, 478: *scissa comam, amens*), los gritos y llantos destemplados (9, 477: *femineo ululatu*¹¹; 9, 498-499: *maestus... gemitus*)– ha sido contrastada con la expresión mucho más mesurada y racional de Evandro cuando recibe el cuerpo de Palante, caído en batalla (11, 29-58)¹².

En resumen, los personajes femeninos aparecen representados como irracionales y desmedidos¹³ que, o bien, como afirma Sullivan (1992: 68), son “peones en el juego masculino de la política”, o bien desempeñan roles masculinos que las llevan a su perdición. Esto no implica en absoluto que los personajes masculinos sean siempre

(11, 803). As in Quintus, the female warrior has a disturbing effect on ordinary matrons, who are temporarily inspired to step out of their traditional roles and take to action on the city walls (*Aen.* 11, 891–5) or even to begin to arm themselves (Quint. Smy. 1, 403–76). At the same time, Camilla’s story evokes sympathy and becomes part of the poem’s stress on the loss of talented youths caused by the Trojan incursion into the rural innocence of Italy”.

¹⁰ Sobre Dido y Camila, que intentan competir en términos masculinos, véase especialmente Sullivan 1992.

¹¹ Nótese el empleo del adjetivo *femineo* para señalar como propia de las mujeres esta modalidad de lamento.

¹² Foley (2005: 113): “In *Aeneid* 9 (473–502) the mother of the young Trojan Euryalus, who had insisted on continuing the voyage to Italy, is abruptly silenced when her wild mourning for her dead son drains courage from the Trojans whom Aeneas has left to guard his first encampment. Women’s mourning becomes a sign of their less controlled and less rational nature in contrast to epic men of military age, who increasingly resist despair and lament even if they can give way to them (older men such as Evander in *Aeneid* 11 give way to grief more extensively)”.

¹³ Hallet (2002: 161 ss.) analiza el vocabulario de la desmesura y la irracionalidad asociado a Amata (*furibunda, furentem, furiale, furit, furiis accensas, furores*), a la madre de Eurialo (*amens, infelix*) y Dido (*infelix, furenti, bacchatur*).

racionales, ya que, como ha notado Oliensis (1997), también son dominados por pasiones como el afán de gloria, la belicosidad y el deseo amoroso¹⁴. Sin embargo, las emociones femeninas aparecen retratadas como extravagantes e infructuosas, que no conducen a un fin superior, sino que se agotan en la esfera individual e íntima. Al respecto Nugent concibe la categoría de “sufrimiento negativo” de las mujeres en *Eneida*, que describe de este modo:

“Women in the *Aeneid* suffer greatly, but not well. The men seem capable of performing a marvelous alchemy that transmutes the seemingly senseless pain endured and inflicted for an elusive future goal into the fine stuff of heroism and civic virtue. But women possess no such philosopher's stone. Rather than absorbing and somehow transforming pain, the women of the *Aeneid* very often simply reflect it back into the community. [...] Vergil represents women, by contrast to men in pain, as suffering extravagantly, without measure, often without dignity, and without sublimation to a higher purpose” (Nugent, 1999: 253-254).

En síntesis: en los diferentes papeles que desempeñan, las mujeres de *Eneida* aparecen siempre como corporizadoras de una fuerza opuesta a la que hace avanzar la acción épica. Mientras que Eneas, el *virum* protagonista del poema, acepta una misión y lucha contra los obstáculos que hacen peligrar su cumplimiento, las mujeres se caracterizan por anteponer sus emociones (enojo, pasión amorosa, tristeza, etc.), carentes de toda medida.

2. El personaje de Hécuba en *Eneida* 2

Teniendo en cuenta estas consideraciones generales en torno a los personajes femeninos del poema, pasaremos ahora a la lectura del pasaje que nos ocupa, los versos 506-525 del libro 2. Luego de describir la lucha en el palacio real y el modo en que Pirro logra ingresar (2, 437-505), Eneas comienza a narrar los hechos relativos a la muerte del anciano rey de Troya (2, 506: *forsitan et Priami fuerint quae fata requiras*). El pasaje que aquí analizamos se refiere a los momentos previos a la irrupción de

¹⁴ Cf. por ejemplo 7, 461: *saevit amor ferri et scelerata insania belli*.

Pirro, quien llega persiguiendo a Polites¹⁵. Se describe en primer lugar el accionar Príamo, de Hécuba y de sus hijas ante el ataque inminente (2, 507-517):

urbis uti captae casum convulsaque vidit
 limina tectorum et medium in penetralibus hostem,
 arma diu senior desueta trementibus aevo
 circumdat nequiquam umeris et inutile ferrum 510
 cingitur, ac densos fertur moriturus in hostis.
 aedibus in mediis nudoque sub aetheris axe
 ingens ara fuit iuxtaque veterrima laurus
 incumbens arae atque umbra complexa penatis.
 hic Hecuba et natae nequiquam altaria circum, 515
 praecipites atra ceu tempestate columbae,
 condensae et divum amplexae simulacra sedebant.

(Cuando ve la desgracia de la ciudad tomada, los umbrales de las casas arrancados y el enemigo en el medio de las habitaciones, el anciano coloca, en vano, las armas largo tiempo desusadas en torno a sus hombros temblorosos por la edad, se ciñe el hierro inútil y marcha para morir entre los numerosos enemigos. En el medio del palacio, bajo el desnudo eje del cielo, hubo un inmenso altar, y a su lado un laurel viejísimo que se inclinaba hacia el altar y con su sombra cubría a los penates. Aquí Hécuba y sus hijas estaban inútilmente en torno al altar como palomas que se precipitan por la oscura tormenta, se sentaban apiñadas y abrazando las estatuas de los dioses)¹⁶.

Príamo se prepara para enfrentar a los enemigos, pero su conducta se revela torpe e inútil: las armas no han sido utilizadas en mucho tiempo (*diu...desueta*) y su edad avanzada (*senior, trementibus...umbris*) no es la adecuada para guerrear, por lo que estos preparativos resultan vanos

¹⁵ 2, 526-530: Ecce autem elapsus Pyrrhi de caede Polites, / unus natorum Priami, per tela, per hostis / porticibus longis fugit et vacua atria lustrat / saucius. illum ardens infesto vulnere Pyrrhus / insequitur, iam iamque manu tenet et premit hasta ("pero he aquí que Polites, uno de los hijos de Príamo, deslizándose de la masacre de Pirro, a través de los dardos, a través de los enemigos huye por los largos pórticos y recorre herido los atrios vacíos. Lo sigue Pirro, ardiente por una herida infesta, y ya casi lo toma con su mano y lo oprime con su lanza").

¹⁶ Las traducciones latín-español son propias.

(*nequiquam, inutile ferrum*). El rey de Troya aparece como un personaje dislocado, desarticulado: si Eneas, al rememorar los eventos de esa noche, nota que su propia manera de actuar fue inadecuada, puesto que la ciudad ya estaba destinada a caer, la conducta de Príamo aparece como aún más impropia, incluso rayana con lo ridículo, ya que ni por las circunstancias que lo rodean ni por su edad está en condiciones de enfrentarse a los griegos.

Por el contrario, Hécuba y sus hijas se definen por su quietud: están sentadas todas juntas (*condensae... sedebant*) y abrazan las imágenes de los penates (*amplexae simulacra*), refugiándose en el altar y cobijadas bajo el añoso laurel de Troya, como palomas que se apiñan bajo un árbol ante la tempestad. Igual que en el caso de Príamo, su proceder es visto como vano (*nequiquam*) por Eneas pues, como narrador, ya sabe que Troya cayó. El símil de las aves acentúa su indefensión y orfandad, al tiempo que señala el laurel antiguo y el altar de los dioses como lugar de refugio.

La segunda parte del pasaje (2, 518-525) es la que nos interesa especialmente para evaluar el personaje de Hécuba a la luz de las observaciones previas sobre los análisis de las mujeres del poema:

ipsum autem sumptis Priamum iuvenalibus armis
 ut vidit, «quae mens tam dira, miserrime coniunx,
 impulit his cingi telis? aut quo ruis?» inquit. 520
 «non tali auxilio nec defensoribus istis
 tempus eget; non, si ipse meus nunc adforet Hector.
 huc tandem concede; haec ara tuebitur omnis,
 aut moriere simul.» sic ore effata recepit
 ad sese et sacra longaevum in sede locavit. 525

(Pero cuando vio al mismo Príamo, ya tomada la armadura juvenil, dice: “¿Qué pensamiento tan espantoso te ha empujado, desdichadísimo esposo, a vestirme con estas armas? ¿O hacia dónde te lanzas? Este momento no requiere ni esa ayuda ni esos defensores; no, si ahora estuviera aquí en persona mi amado Héctor. Retírate, finalmente, hacia aquí; este altar nos cuidará a todos, o al mismo tiempo morirás”. Habiendo hablado así, lo recibió junto a ella y colocó al anciano en la sede consagrada).

Las palabras de Hécuba señalan la inconveniencia del comportamiento de su esposo, a quien denomina *miserrime*, pero este

desajuste no se debe tanto al factor de la edad avanzada de Príamo –algo que el narrador Eneas enfatiza aquí nuevamente, al contrastar *iuvenalibus armis* (518) con *longaevum* (525)– como a la futilidad de emprender la lucha contra los griegos¹⁷. Muerto Héctor, único guerrero capaz de liderar la resistencia troyana, todo intento es inútil. Esta apreciación de Hécuba puede interpretarse como un anuncio del final del mundo iliádico, que implica un cambio radical del paradigma heroico épico: el mundo en el que Héctor luchaba por salvar a Troya pertenece ya al pasado. La reina enuncia en sus breves palabras lo que Eneas aprenderá a lo largo de todo el libro.

A continuación, invita a Príamo a sentarse en el altar junto a ella y a sus hijas, ya que existen dos posibilidades: o bien el sitio sagrado los salvará (2, 523: *haec ara tuebitur omnis*) o bien todos morirán al mismo tiempo que la ciudad (2, 524: *aut moriere simul*). Sabemos que ocurrirá lo segundo: Troya caerá y, como Venus le ha enseñado a Eneas en su epifanía, esto no sucede solamente por las acciones de los griegos, sino también, y principalmente, de los mismos dioses, que participan del ataque.

El hecho de que la familia real confíe en el altar como lugar de asilo, y que luego esta supuesta protección se revele inexistente (ya que entrará Pirro, matará al rey y hará cautivas a Hécuba y a sus hijas) ciertamente, apunta a la voz pesimista y sombría que recorre todo el poema, según la cual los dioses no escuchan a los hombres ni impiden su sufrimiento. Ahora bien, es interesante observar que en el personaje de Hécuba no se percibe ningún tipo de esperanza que luego se vea defraudada, sino que coloca al mismo nivel las posibilidades de vivir y de morir. La reina parece dueña de una mesura y una resignación casi estoicas que le permiten considerar la destrucción de la ciudad sin ser víctima de emociones violentas. A diferencia de su esposo que, perjudicado por una *mens dira*¹⁸, cree que aún es posible dar batalla, a diferencia del propio

¹⁷ Sobre el tono de la adlocución de Hécuba, véase Horsfall (1998: 399): “Hecuba speaks with intense and tender concern; her actions are profoundly familial and domestic [...] The language showing small touches of the prosy and colloquial”.

¹⁸ Como apunta Ganiban (2012: 254), *mens dira* sugiere la idea de que es una furia la que conduce las acciones de Príamo.

Eneas, que una y otra vez se recuerda a sí mismo en Troya como arrastrado por la locura¹⁹, y a diferencia de tantos personajes femeninos que son víctimas de pasiones desmedidas que las llevan a la destrucción de sí mismas y de la comunidad que las rodea, Hécuba se mantiene serena en medio del desastre, impide que el dolor o la desesperación la lleven a actuar de manera inadecuada y entiende que los designios divinos pueden significar tanto la salvación como la desgracia.

3. Conclusión

En este trabajo hemos querido llamar la atención sobre el breve pasaje de Hécuba y Príamo en el libro 2 de *Eneida* con el fin de señalar que la reina troyana no responde al paradigma habitual de irracionalidad, pasión desmesurada y sufrimiento improductivo que se ha adjudicado a las mujeres del poema, sino que, por el contrario, es quien realiza un llamado a la cordura y a la aceptación de los *fata* de Troya. No es el único personaje femenino del libro 2 que lo hace, ya que tanto Venus como la sombra de Creúsa invitan a Eneas a comportarse racionalmente y le muestran que son los dioses quienes disponen que el destino se cumpla de esa manera. Ahora bien, es significativo el hecho de que Hécuba proponga una aceptación del *fatum* desde su limitada mortalidad: no es una diosa, como Venus, ni ha accedido a un saber privilegiado por hablar desde el más allá, como Creúsa.

En contraposición al binomio que hallamos habitualmente –por un lado, varones valientes, racionales, obedientes a los designios divinos, resistentes; por otro lado, mujeres débiles, sufrientes, desmesuradas y reacias a seguir el dictado del *fatum*–, este pasaje del libro 2 nos ofrece a un Príamo derrotado e ingenuo que, del mismo modo que confió en la sinceridad de Sinón (2,146-152), cree ahora en la posibilidad de vestir las armas y luchar, frente a una Hécuba firme, sensata, prudente, que muestra el camino de la cordura y la resignación. Hécuba desempeña aquí los papeles femeninos de esposa, madre y reina, que gobierna no ya sobre la ciudad –que está en llamas y ya no existe–, sino sobre su grupo

¹⁹ Se refiere a sí mismo como *amens* en 314 y 745; alude a su *ira* en 575 y a su *furiata mente* en 588; llama a todos los troyanos *ignari* en 106.

familiar: el hecho de que sus hijas y su esposo accedan a acompañarla da cuenta de su *auctoritas* como esposa y madre. En este sentido, resulta excepcional: como postula Mitchell (1991), las relaciones conyugales felices y prósperas son virtualmente imposibles en *Eneida*, como puede observarse a propósito del mismo protagonista, que pierde su esposa a causa de la guerra Troya, desata la guerra en Italia por disputar la prometida a Turno y solo está en paz en Cartago como amante –conducta desaprobada por los dioses–. El caso de Príamo y Hécuba constituiría, pues, el único ejemplo de “relación conyugal normal”, por oposición a Eneas-Creúsa, Eneas-Dido, Latino-Amata, etc.²⁰

Que aquí Hécuba se conduzca con racionalidad y aplomo no contradice ni cuestiona en absoluto las lecturas de *Eneida* sobre los personajes femeninos que hemos comentado en la primera parte del trabajo, las que, por cierto, han contribuido exitosamente a iluminar aspectos relegados del poema. Por el contrario, constituye una excepción que confirma la regla, destacando, una vez más, la variedad y complejidad que caracteriza la configuración de los personajes virgilianos.

BIBLIOGRAFÍA

- Austin, R. G. (1964). *P. Vergili Maronis Aeneidos Liber Secundus*. Oxford: Clarendon Press.
- Block, E. (1984). The Effects of Divine Manifestation on the Reader's Perspective in Vergil's Aeneid. Salem: Arno.
- Bowie, A. (2008) Aeneas Narrator. *PVS* 26, pp. 41-51.
- Foley, H. (2005) Women in Ancient Epic. En Foley, J. M. (ed.), *A Companion to Ancient Epic* (pp. 105-118). Oxford: Blackwell.
- Fuqua, C. (1982). Hector, Sychaeus, and Deiphobus: Three Mutilated Figures in *Aeneid* 1-6. *CPh* 77.3, pp. 235-240.
- Ganiban, R. T. (2012) *Aeneid Books 1-6*. Indianapolis: Focus.
- Gransden, K. W. (1985). The Fall of Troy. *G&R* 32.1, pp. 60-72.

²⁰ Mitchell (1991: 221): “The characters of the Aeneid inhabit a world which makes normal conjugal relationships impossible, where they are exclusively either lovers or fighters, and where the sexual and the martial seem only to interact in symbolic substitution”.

- Grillo, L. (2010). Leaving Troy and Creusa: Reflections on Aeneas' Flight. *CJ* 106.1, pp. 43-68.
- Hallet, J. (2002). *Feminae Furentes: The Frenzy of Noble Women in Vergil's Aeneid and the Letter of Cornelia, Mother of the Gracchi*. En Anderson, W. y Quartarone, L (eds.), *Approaches to Teaching Vergil's Aeneid* (pp. 159-167). Nueva York: Modern Language Association of America.
- Horsfall, N. (1998) *Virgil, Aeneid 2. A Commentary*, Leiden-Boston: Brill.
- Johnson, W. R. (1999) *Dis Aliter Visum: Self-Telling and Theodicy in Aeneid 2*. En Perkell, C. (ed.), *Reading Vergil's Aeneid. An Interpretive Guide* (pp. 50-63). Norman: University of Oklahoma Press.
- Keith, A. M. (2004) *Engendering Rome. Women in Latin Epic*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Mitchell, R. (1991) The Violence of Virginité in the *Aeneid*. *Arethusa* 24.2, pp. 219-238.
- Mynors, R. (1969) *Vergili Maronis Opera*. Oxford: Clarendon Press.
- Nugent, S. G. (1992) Vergil's 'Voice of the Women' in *Aeneid* V. *Arethusa* 25, pp. 255-292.
- Nugent, S. G. (1999). The Women of the *Aeneid*: Vanishing Bodies, Lingering Voices. En Perkell, C. (ed.), *Reading Vergil's Aeneid. An Interpretive Guide* (pp. 251-270) Norman: University of Oklahoma Press.
- Oliensis, E. (1997) Sons and Lovers. Sexuality and Gender in Virgil's Poetry. En Martindale, C. (ed.), *The Cambridge Companion to Virgil* (pp. 294-311). Cambridge: Cambridge University Press.
- O'Sullivan, T. (2009). Death *ante ora parentum* in Vergil's *Aeneid*. *TAPA* 139.2, pp. 447-486.
- Perkell, C. (1992). On Creusa, Dido, and the quality of victory in Virgil's. en Foley, H. (ed.), *Reflections of Women in Antiquity* (pp. 355-377) Londres: Routledge.
- Sklenár, R. J. (1990). The Death of Priam: *Aeneid* 2.506-558. *Hermes* 118.1, pp. 67-75.
- Sullivan, J. P. (1992) Dido and the Representation of Women in Vergil's *Aeneid*. En Wilhelm, R. y Jones, H. (eds.) *The Two Worlds of the Poet. New Perspectives on Vergil* (pp. 64-73). Detroit: Wayne State University Press.
- Syed, Y. (2005) Vergil's *Aeneid* and the Roman Self. Subject and Nation in the Literary Discourse. Ann Arbor: The University of Michigan Press.