

## El referente de la *consolatio* en la égloga V: algunas consideraciones a partir de su análisis

Lorenzo Calamante

Universidad Nacional de La Plata

lorenscalamante@yahoo.com.ar

### Resumen

Hemos analizado las referencias a Dafnis en la égloga V de Virgilio partiendo de la estructura formal que Ramiro (1985) propone para la *consolatio*. A partir de ello, consideramos que el canto de Menalcas (vv. 56-80) —que el crítico define como unidad R, en la cual engloba las concepciones subjetivas y abstractas, como son las reflexiones sobre la muerte y la inmortalidad, entre otras— tiene una forma particular distinta de la *consolatio* tradicional, que habilita un sentido superador de la misma para una lectura de la égloga en su conjunto. Por otro lado, expuesta esta estructura, recuperamos la cuestión acerca del referente del poema mediante la exposición y el análisis de lo postulado por la crítica (Grimal, 1948; Martínez Astorino, 2006; Owen Lee, 1996) con el objetivo de profundizar su

identificación con César en función del culto descrito en el canto de Menalcas y, por otro lado, la inserción de Dafnis en una égloga con características consolatorias. Creemos, entonces, que las características antes expuestas son elementos clave para una interpretación del poema más allá de las circunstancias políticas propias del siglo de Augusto, en la medida en que esta *consolatio* refiere a un ciclo de muerte y resurrección en la amplitud de sentidos que este pudiese evocar. Esta referencia indica que el poeta quiso hacer una alusión en tal sentido cuando ubicó esta égloga en la posición central del poemario al que pertenece.

**Palabras-clave:**  
*consolatio* –  
 himno – Dafnis  
 – identificación –  
 pervivencia.



## Introducción

Para este trabajo nos hemos propuesto hacer una lectura crítica de la V égloga de Virgilio que ponga atención a su estructura y a sus posibles referencias a la realidad extrapoética. Nuestra primera hipótesis es que en el poema está inserta una *consolatio* que se corresponde con los cantos de Mopso (vv. 20-44) y Menalcas (vv. 56-80); canto este último que tiene a su vez la estructura de un himno. Para demostrarlo, nos proponemos analizar la correspondencia de las estructuras de estos pasajes con las estructuras formales que Ramiro (1985) propone para la *consolatio* y Martin (1938) y Bernabé Pajares (1978) proponen para el himno. Una vez demostrada esta posible correspondencia, relacionaremos la estructura de los pasajes con la cuestión acerca del referente del poema (Dafnis) y su referente real, problemática ya tratada por los comentaristas a lo largo del tiempo, desde Servio en adelante. Tal relación tiene por objetivo demostrar nuestra segunda hipótesis, que es que en esta égloga Virgilio hace alusión a un ciclo sobrenatural de muerte y resurrección, aplicable a las circunstancias históricas del momento de su composición –pero sin limitarse a ellas– y que lo logra porque ha estructurado la égloga de tal forma, la ha ubicado en el centro de sus *Églogas* y ha dejado abierta la alusión al referente real de Dafnis. Con tal fin, recuperamos la cuestión mediante la exposición y el análisis de lo postulado por la crítica (Grimal, 1948; Martínez Astorino, 2006; Owen Lee, 1996).



## La estructura de la *consolatio*

La *consolatio* es un género poético y discursivo cuyo objetivo es, de acuerdo con Ramiro (1985) “[...] calmar el dolor que siente un sujeto por la muerte generalmente de un ser querido.” (1985: 95). Para tales fines, Cicerón (Tusc. III, 32, 77 *apud* Ramiro 1985: 96) reconoce un orden convencional: el primer efecto buscado es el de suprimir o aligerar la percepción del mal para luego reconocer la condición común de los mortales (y del interesado, en particular) y finalmente hacer comprender la inutilidad de un dolor excesivo. Ramiro, por su parte, propondrá que la característica formal más importante de la *consolatio* es que adapta al orden del discurso (siguiendo la tradición de las *orationes funebres*) una disposición secuenciada por un orden lógico-temporal cuyo referente real es el proceso de entierro de un muerto (Ramiro 1985: 99). Para entender esto, debemos pensar en que para cada discurso existen dos órdenes: uno lógico-temporal, pluridimensional e independiente del orden del discurso (lo que los formalistas rusos y Todorov –*apud* Ramiro, 1985: 97– denominan “fábula” y “orden del universo representado”, respectivamente) y el “orden particular que le da cada autor” (*siuzhet* para los rusos, el “orden del discurso” que representa el universo, para Todorov, nuevamente *apud* Ramiro, 1985: 97). Dado el carácter lineal del lenguaje, es necesario que el orden pluridimensional del universo representado se amolde a la linealidad del discurso, para lo cual cada autor pondrá su esfuerzo y así, mediante el nuevo ordenamiento que proponga, dará lugar a una obra original.

Las *consolationes* tienen una “estructura semántica-sintáctica general” para la cual Ramiro (1985: 98) propone unas unidades temáticas particulares que siguen un orden lógico-temporal y que distingue en dos grupos: por un lado, están las unidades que refieren al hecho concreto del fallecimiento y el ritual fúnebre, que son, ordenadas cronológicamente, primero la muerte (M), luego el dolor (P), tercero el elogio (L) y cuarto las exequias (F); por el otro, está toda concepción subjetiva y abstracta, que estará englobada en una quinta unidad R. En el nivel de la macroestructura, estas unidades semánticas se relacionan tanto por coordinación como por subordinación, ya que pueden presentarse independientes las unas de las otras o estar una dispersa a lo largo del texto (unidad contextual) y subordinar a las otras. En el nivel microestructural, se dan a su vez algunas relaciones facultativas entre la unidad contextual y las subordinadas: de resultado, cuando las consecuencias están subordinadas al elemento contextual; de motivación, cuando las causas están subordinadas al elemento contextual; de oposición, cuando el elemento subordinado y el contextual se oponen entre sí, y de asociación, cuando el elemento subordinado y el contextual se relacionan significativamente, pero sin relaciones de causa o consecuencia necesarias. A cada segmento se le asigna una letra y un número en función de una sucesión lógico-temporal y dada la diferencia entre los órdenes

del discurso y del universo representado, un segmento puede anteponerse (“prolepsis”) o adelantarse (“analepsis”) en esa sucesión lógico-temporal. A su vez define para cada segmento su pertinencia a cada una de las unidades temáticas y las relaciones facultativas en la microestructura, si la hubiera.

Ramiro propone, a modo de ejemplo, estructuras para algunas de las *consolationes* pertenecientes al corpus consignado por Schantz (*apud* Ramiro, 1985: 95) en *De incerti poetae Consolatione ad Liviam deque carminum consolatorium apud Graecos et Romanos historia*, en el cual se incluye la égloga V. Reconoce que la égloga pertenece a un resto de textos que no serían *consolationes* estrictamente dichas (en este caso, por ejemplo, estamos en presencia de un poema bucólico), pero que se insertan en el corpus porque comparten la finalidad consolatoria y respetan el orden propuesto (Ramiro, 1985: 107). La estructura de la égloga V es la siguiente (Ramiro, 1985: 107):

$$\frac{P (M+L)}{A1 (20-44)} \quad \frac{R}{D2 (56-80)}$$

A y D corresponden a los cantos de Mopso y de Menalcas respectivamente. Se los denomina así debido a que existen otros dos segmentos B y C, que corresponden a las intervenciones –intercaladas entre los cantos– de Menalcas (45-52) y de Mopso (53-55), respectivamente. Los coeficientes indican que los cantos respetan un orden lógico-temporal, sin *prolepsis* ni *analepsis*. La unidad contextual del canto de Mopso (A) es la pena (P) que subordina por relación de motivación a la referencia a la muerte de Dafnis (M) (vv. 20; 28; 34) y por asociación a su elogio (L) (vv. 29-34), presentados en ese orden (a nuestro entender, quizás, también se podría delimitar F en vv. 40-44) y con las referencias a la pena intercaladas. El canto de Menalcas (D) se engloba bajo la etiqueta R porque interpreta Ramiro que hace referencia al “[...] resto de las otras unidades o conceptos, subjetivos o abstractos, meras elaboraciones mentales, como la reflexión sobre la inmortalidad, los preceptos, los atributos de la muerte, etc.” (1985: 98). Nosotros consideramos que ese resto tiene una forma particular distinta de la de la *consolatio* y que es propia de la estructura del himno, es decir que, a fines consolatorios, Menalcas insertaría un himno de acuerdo con la propia voluntad que ha expresado al proponer *Daphninque tuum tollemus ad astra; / Daphnin ad astra feremus*. “Y encubriremos a tu Dafnis a las estrellas, a Dafnis a las estrellas llevaremos”<sup>1</sup> (vv. 51-52).

1. Las traducciones de los textos en latín, así como también de las citas de las obras críticas en inglés y francés, son nuestras.

## La estructura del himno

Procederemos entonces con la clasificación y descripción de la estructura del himno romano, a fines de analizar el canto de Menalcas. Martin (1938) explica que en Roma la variante popular del himno tiene metros que se adecuan a la lengua latina, mientras que el himno literario –escrito por laicos y distinto del servicio del culto– se componía siguiendo el modelo griego y cita como ejemplos los himnos de Horacio y Catulo, compuestos en metros líricos (1938: 92-93). Respecto al himno de metro épico, afirma que, si bien fue cultivado en Roma, son raros los ejemplos y pertenecen a poetas anónimos o poco conocidos. Sin embargo, enumera dos casos particulares en los que un himno puede estar inserto en otro poema de metro épico (1938: 94): el primero es la invocación a los dioses en los proemios de los poemas épicos, que tiene relación con el himno tradicional en lenguaje y en forma (por ejemplo, la invocación a Venus en *De rerum natura* y a Baco en *Georg.* II) y el segundo, la autora estadounidense lo explica de la siguiente manera: “En la poesía en la cual se describen costumbres religiosas, la introducción de un himno o de una plegaria en forma de himno otorga dignidad, elevación y una variación agradable” (1938: 94). La V égloga no aparece mencionada entre los ejemplos que de este último recurso ofrece y, no obstante, consideramos que puede incluirse en esa categoría.

A continuación, confrontamos lo propuesto por Martin (1938: 91) y Bernabé Pajares (1978) –quienes establecen en sendos trabajos una estructura tripartita del himno (refiriéndose este al himno homérico, es decir, el modelo griego)– con la estructura que proponemos para el pasaje aislado. En primer lugar, Martin indica que el himno comienza por una invocación mediante la cual se solicita la atención del dios, al que se invoca con epítetos que se refieren a sus atributos. Por su parte, Bernabé Pajares clasifica las fórmulas de comienzo de los himnos en dos categorías: aquellas en las que la voz poética apostrofa a la Musa para que cante y aquellas en las que la voz canta en primera persona. La primera, según Adrados (*apud* Bernabé Pajares, 1978: 26), es propia de la épica y abre la estructura, disminuyendo la autonomía de la voz poética, mientras que en la segunda es una estructura cerrada que otorga a la voz mayor autonomía y sentido de su personalidad. En el caso de la égloga V, funciona como proemio al canto de Menalcas uno de los segmentos que Ramiro no incluyó en su esquema consolatorio, pero sí dejó consignado como segmento B (45-52).



*Nos tamen haec quocumque modo tibi nostra uicissim  
dicemus, Daphnimque tuum tollemus ad astra;  
Daphnim ad astra feremus: amauit nos quoque Daphnis.*

Nosotros, como sea que fuere, diremos también lo nuestro, encumbraremos a tu Dafnis a las estrellas. Llevaremos a Dafnis a las estrellas: También nos amó a nosotros Dafnis. (vv. 50-52)

Este proemio comienza por una fórmula que cabe en la segunda categoría propuesta por Adrados, pero no coincide con lo propuesto por Martin, pues la invocación se dirige a Mopso, aquél que describió la muerte, las exequias y expresó el dolor y a quien Menalcas consuela directamente. Pero al anticipar la apoteosis, funge como nexo entre el canto con forma de himno y la *consolatio* en la que se subsume.

En segundo lugar, Martin observa que en el centro de los himnos se inserta una *laus*, en la cual para ganarse el favor divino pueden narrarse las hazañas de la deidad a la manera épica, su potencia y los dones otorgados. Bernabé Pajares (1978: 27) también afirma que en la parte central se pueden insertar distintos mitos o plegarias de extensión variable. En este caso, la *laus* corresponde a los vv. 56-64, que confirman la apoteosis de Dafnis y sus efectos benéficos sobre la naturaleza.

*Candidus insuetum miratur limen Olympi  
sub pedibusque uidet nubes et sidera Daphnis.  
Ergo alacris siluas et cetera rura uoluptas  
Panaque pastoresque tenet Dryadasque puellas.  
Nec lupus insidias pecori, nec retia ceruis  
ulla dolum meditantur: amat bonus otia Daphnis.  
Ipsi laetitia uoces ad sidera iactant  
intonsi montes; ipsae iam carmina rupes,  
ipsa sonant arbusta: "Deus, deus ille, Menalca!"*

El cándido Dafnis admira el límite inusitado del Olimpo y ve bajo sus pies nubes y estrellas. Sostiene entonces el regocijo los montes alegres y los demás campos y a Pan y los pastores y a las driades doncellas. Y ni el lobo insidias contra el ganado ni las redes al ciervo dolo alguno pergeñan: el buen Dafnis ama los ocios. Con alegría arrojan sus voces a los cielos los mismos bosques intonsos. Ya los mismos ríos canciones y los mismos arbustos resuenan:

“¡Un dios, él es un dios, Menalcas!”. (vv. 56-64)

Aquí sí coincide el pasaje con la descripción: cantada esta *laus* en tercera persona, es la épica de la apoteosis de Dafnis que, confirmada, da lugar a la tercera parte del canto.

Por último, Martín aísla unas *preces* al dios para las cuales la voz poética emplea halagos que buscan garantizarlas. Bernabé Pajares observa que las fórmulas finales, de mayor libertad que las iniciales, contienen un apóstrofe al dios (invocado por su nombre y sus epítetos) que consiste en una fórmula de saludo que puede combinarse con:

“una petición de favor divino para el aedo [...], de victoria [...], de un voto para retomar a la fiesta [...], de una alusión al canto como propiciación [...], de una plegaria concreta [...], de la imposibilidad de concebir el canto sin el dios [...] o de que se comienza a cantar por esa divinidad[...].” (Bernabé Pajares 1978, p.27).

El apóstrofe a Dafnis deificado (vv. 65-80) contiene un pedido de favor divino (v. 65), la descripción de su culto (vv. 65-73) y la predicción de la posteridad de ese culto (vv. 73-80) con la afirmación del carácter propicio del dios (v. 80).

Concluimos entonces que, si bien el canto de Menalcas no cumple exactamente con la estructura del himno, sí podemos pensar que Virgilio tenía en mente esta estructura cuando lo compuso.

## El referente de la égloga

Ahora quisiéramos hablar acerca de a quién se refiere este consuelo. En primer lugar, debemos hablar del Dafnis mítico, hijo de Mercurio y alumno de Pan, personaje que es citado por Servio como posible referencia para identificar al de Virgilio y cuya muerte es tema del primer idilio de Teócrito. Aquí seguimos a Martínez Astorino (2006) y consideramos que, si bien es innegable la influencia del poeta siracusano en la composición de las églogas y en la elección del tema de esta en particular, deben destacarse las características de este Dafnis virgiliano (asociado a Apolo y asesinado cruelmente) respecto del mítico

y del de Teócrito (asociado a Pan y muerto por causas amorosas). Tales diferencias no nos permitirían ofrecer una identificación concluyente entre estos tres personajes poéticos<sup>2</sup>.

Quisiéramos detenernos entonces en las pruebas aportadas a fines de confirmar la identificación de Dafnis con Julio César: como bien lo indica Servio, en lo que hemos definido como primera parte de la *consolatio* (el canto de Mopso) puede encontrarse una evocación al asesinato de César en la mención a la muerte violenta de Dafnis:

*[...] extinctum nymphae c. f. d. f. [...] alii dicunt significari per allegoriam C. Iulium Caesarem, qui in senatu a Cassio et Bruto viginti tribus vulneribus interemptus est: unde et 'crudeli funere' volunt dictum.*

Otros dicen que se refiere, por alegoría a C. Julio Cesar, que en el Senado fue asesinado por Casio y Bruto con veintitrés heridas: y es de ahí, quieren decir, que viene 'cruel muerte'. (v. 20)

Servio habla también de los méritos de Dafnis, enumerados en el canto de Mopso y que se comparan con los del *dictator* asesinado, propios de un héroe civilizador:

*[...] per leones et tigres populos quos subegit, per thiasos sacra quae pontifex instituit, per formosum pecus populum Romanum.*

[...] por los leones y los tigres a los pueblos que subyugó, por los sagrados thiasos a aquellos que instituyó como Pontífice y por *formosum pecus al pueblo romano*. (v. 20)

*Daphnis et armenias curru subiungere tigris: hoc aperte ad Caesarem pertinet, quem constat primum sacra Liberi patris transtulisse Romam. 'curru' pro 'curru'.*

Dafnis no sólo enseñó a subyugar a los tigres armenios al carro: esto sin duda atañe a César, de quien consta que fue el primero en traer a Roma los ritos del padre Líber. (v. 29)

2. Agradecemos al Prof. Arturo Álvarez Hernández el habernos indicado en una primera lectura del trabajo la falta de mención del Dafnis de Teócrito, teniendo en cuenta la influencia del siracusano sobre Virgilio y el hecho de que la bibliografía consultada resolvía el problema de la relación entre el Dafnis del que tratamos y el representado en el *Idilio I*.



Por su parte, Grimal (1948) identifica a Dafnis con Julio César en función del culto descrito en el canto de Menalcas. Comienza recordando que Servio describió el culto de Apolo asociado con Dafnis virgiliano como uno propio de un dios infernal, ya que son los dioses infernales a quienes corresponden sacrificios en números pares y destaca la triple naturaleza de este dios, cuyas insignias son la lira, el grifo y las flechas, estas últimas propias de la caracterización del dios en el canto I de la *Iliada*. Grimal aporta a lo comentado por Servio que Veovis era un dios autóctono e infernal que se asoció al Apolo que arroja flechas desde lejos y que era dios gentilicio de los Julios, tal y como se observa en la inscripción de un altar en Bovillae: “*Vediovei patri gentileis Juliei*. A Veovis, padre de la *gens Julia*” (*apud* Grimal 1948:411). He aquí entonces que Apolo, dios superior de Dafnis –que según Grimal aparece como su *parèdre* (1948: 408) es decir, el ayudante de un dios– es también el dios tutelar de Julio César. El autor francés aporta aún más pruebas, pues confronta el calendario propuesto por Menalcas con el calendario religioso de la Roma augustea. En aquel se disponen para Dafnis cuatro fiestas:

[...] *ante focum, si frigus erit* (1); *si messis, in umbra* (2)

[...] ante el fuego, si estuviere frío (1) y a la sombra si fuere la cosecha (2). (v. 70)

*Haec tibi semper erunt, et cum sollemnia uota/reddemus Nymphis* (3), *et cum lustrabimus agros* (4).

Estas cosas habrá siempre para ti, tanto cuando hagamos a las ninfas nuestros votos solemnes (3), como cuando limpiemos nuestros campos (4). (vv. 74-75)

Estas fiestas, que corresponderían a las cuatro estaciones, Grimal las relaciona con festividades en las que se celebraba la figura de Julio César y que a su vez la relacionan con las de Veovis/Apolo y con la figura de Rómulo (fundador de la ciudad y rey victorioso en la guerra), siendo la intención del propio Senado la de establecer la analogía entre Rómulo y César, y la de Virgilio establecer otra entre las tres apoteosis: la de Rómulo, la de Dafnis y la de César. Ahora bien, Servio planteó en sus comentarios respecto al *puer* referido en el verso 54: *puer ipse: modo Daphnin intellegimus: nam Caesar non puer occisus est, sed maioris aetatis* / “Por ‘el mismo muchacho’ bien entendemos Dafnis, pues César no era un muchacho cuando fue asesinado, sino mayor de edad” (v. 54) y Grimal se pregunta por qué Virgilio



eligió al siciliano Dafnis, un *puer*. La respuesta, según el francés, está en un comentario de Dion (XLIV, 7, 1), que cuenta que en el 42 Octavio y los triunviros aprobaron las disposiciones para la fiesta oficial del *dies natalis* de Julio César entre las cuales, so pena de multa, los romanos debían llevar coronas de laurel: así como César era laureado, también lo era Dafnis en Sicilia y es entonces, a través del laurel, que Virgilio estableció “[...] una analogía que le permitía cantar, a la manera pastoral –pero al servicio del nuevo orden–, al héroe en cuyo honor el follaje sagrado debía reverdecer cada año en la frente de los romanos.” (1948: 419)

Sin embargo, ¿por qué Virgilio ocultaría a Julio César mediante tal analogía? Martínez Astorino (2006) encuentra que en la égloga hay una alusión compleja en la representación de Dafnis que despliega diversos sentidos, a partir de los cuales se han propuesto diferentes interpretaciones. La hipótesis de Martínez Astorino es que,

“[...] sin llegar a la indeterminación, el Dafnis de la bucólica V sugiere distintos planos de evocaciones o alusiones, uno de los cuales es el contemporáneo, que remite a César, pero que el carácter literario del texto nos impide admitir la alegorización, basada en posiciones historicistas o esotéricas ajenas a la condición de los textos literarios”. (2006: 90)

Para exponer esto, se vale de lo expuesto por Gadamer, que propone que en los textos literarios forma y contenido son indisolubles, pues son textos eminentes. Por consiguiente, a todo otro texto se le pueden aplicar las categorías de verdadero o falso, no así a los literarios, que afirman siempre una verdad poética, que rechaza las categorías anteriores y entonces rechaza una exégesis historicista que no tenga en cuenta su eminencia en tanto texto. Es inadmisibles entonces cualquier postura alegórica, es decir, cualquier postura que establezca una igualdad entre una representación literaria y un único referente externo determinado. Sin embargo, si bien no puede adscribirse una sola interpretación a un texto literario, la capacidad de dar pruebas convincentes no niega la pertinencia de las interpretaciones.

Martínez Astorino observa que “La visión integral de las bucólicas, recomendada entre otros por Otis y Maury, ayuda a contextualizar la afirmación poética virgiliana” (2006: 97). Quisiéramos detenernos entonces brevemente en la arquitectura de las Églogas. En principio, sólo podemos asegurar –de acuerdo con Elio Donato– la posición de la primera égloga y de la décima: la primera en razón de que las *Geórgicas* terminan diciendo *Tytire, te patulae cecini sub tegmine fagi* / “Títiro te canté bajo el techo de la frondosa haya” (*Georg.* IV, 566), lo cual sería el incipit de la primera bucólica *Tytire, tu patulae recubans sub tegmine fagi* / “Títiro tú, que recostado bajo la frondosa haya...” (*Buc.* I, 1). La décima por su incipit,

que cita: *Extremum hunc, Arethusa, mihi concede laborem* / “Este último esfuerzo concédeme, Aretusa” (*Buc.* X, 1). Sin embargo, para Owen Lee (1996), la ubicación de la V égloga como centro del poemario expresaría los sentimientos del poeta respecto a la muerte del primer César (figurado en Dafnis). Pero si tan sólo se tratase de una referencia al plano de la realidad histórica –y aquí volvemos a Martínez Astorino–, no habría necesidad de velarla: lo que sucede es que al proponer una alusión compleja, se quiso imponer la representación poética y para quienes defienden una arquitectura de las *Églogas* en la que la quinta tiene un carácter central, es más adecuado reconocer la alusión compleja que la identificación precisa, pues unas relaciones entre poemas que van de meras afinidades a una arquitectura pitagórica sólo admitirían la evocación a César y no una concentración en su figura. Virgilio comprendió esto pues “[...] con la unicidad e intraducibilidad de su personaje central podía construir un personaje más complejo y capaz de aludir a diversos planos, lo cual era una forma de enriquecer su poesía.” (2006: 98). Y aún más afirma Martínez Astorino, pues al estar aludida la realidad histórica en la poesía, cobra vida en su eminencia textual (2006: 98).

Las características antes expuestas son elementos clave para entender que el poeta quiso hacer alusión a un ciclo de muerte y resurrección, ya que la consolación ante la muerte de Dafnis y el canto en forma de himno que confirma su apoteosis se colocaron en el centro de las églogas. Este ciclo, leído en función del contexto histórico puede estar haciendo referencia a una *aurea aetas* supervisada por el *Divus Julius*, pero al dejar abierta la alusión podría estar refiriéndose a cualquier otro suceso calamitoso que se resuelve por la acción benéfica sobre la tierra del orden celestial, a través de la sublimación de lo terrenal.

## Conclusiones

A modo de conclusión, consideramos que el análisis formal de la V égloga nos permitió encontrar en su estructura la alusión a un ciclo sobrenatural de vida y resurrección aplicable a las circunstancias históricas del momento de su composición pero que no se limita a ellas; pues nos hemos detenido en describir algunas de las distintas propuestas que se hicieron para interpretar la inserción de Dafnis en una égloga con características consolatorias y, si bien concordamos con la interpretación que ve en la figura de Dafnis aquella de Julio César, coincidimos con Martínez Astorino en que el referente de esta *consolatio* no puede limitarse a una única realidad externa, ya se trate de un personaje mítico o histórico o como la condensación

en una unidad de personaje de una idea que intente expresar Virgilio, sino que bien puede estar aludiendo a todas ellas. Adscribimos a tal idea en función de que en ella encontramos la clave para la comprensión de la pervivencia de estos poemas más allá de las circunstancias políticas de unos tiempos que nos son remotos.

## Referencias biográficas

*Aelius Donatus: Commentarii Vergiliani*. Recuperado 22 de mayo de 2021 de [http://www.intratext.com/IXT/LAT0367/\\_P1.HTM](http://www.intratext.com/IXT/LAT0367/_P1.HTM)

Bernabé Pajares, A. (1978). Homero. Himnos Homéricos. La “Batroquiomiomaquia”. Madrid: Gredos.

Grimal, P. (1948). “Ve Églogue et le culte de César”. *Revue Archéologique*, 29/30, 406-419.

Grimal, P. (1994). *Diccionario de mitología griega y romana*. Paidós.

*Maurus Servius Honoratus, Commentary on the Eclogues of Vergil, Ecloga Qvinta*. (s.f.). Recuperado 22 de mayo de 2021, de <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A2007.01.0091%3Apoem%3D5%3Acommline%3D1>

Martin, G. (1938). The Roman Hymn. *The Classical Journal*, 34(2), 86-97.

Martínez Martínez Astorino, P. (2006). Dafnis en la *Bucólica* V de Virgilio: La alusión compleja y los límites de la identidad. *Auster*, no. 10-11. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/10253>

Mynors, R. (1969). *Virgil Opera*. Oxford, Oxford Clarendon Press.

Owen Lee, M. (1996). *Vergil as Orpheus*. Albany: State University of New York Press.

Ramiro, J. B. (1985). El campo léxico-semántico del dolor en los poemas consolatorios de Estacio: Estructura formal de las consolaciones latinas. *Millars. Filología*, 8, 69-114.

