



## Juno, narradora disidente: aportes a la lectura metapoética en *Eneida* 1 y 7

Pablo D. Doratti\*

### Virgilio y la tradición metapoética: alusividad, autorreflexión y modelos épicos en tensión

En sintonía con las corrientes intelectuales del siglo XX que promovieron la deconstrucción del positivismo y el auge de un escepticismo relativista, la interpretación de la literatura clásica ha experimentado una profunda transformación. En este nuevo paradigma, los textos literarios dejaron de ser vistos exclusivamente como ventanas transparentes a una realidad histórica para ser analizados como sistemas semióticos autónomos y autorregulados. En el campo de la crítica literaria, este giro epistemológico “constructivista”<sup>1</sup> potenció el estudio de la *reflexividad* textual: la capacidad de una obra para reflexionar sobre sus propias condiciones de creación y para tematizar el proceso de su escritura. Una obra reflexiva, en este sentido, finge hablar del mundo para, en realidad, hablar de sí misma y de su propia génesis.

Sin embargo, es necesario aclarar que esta reflexividad metapoética no es un fenómeno completamente moderno. Exégetas antiguos como Servio, aunque no llegaron a teorizar con las mismas categorías, demostraron una notable sensibilidad para detectar lo que hoy llamamos “tropos de la alusividad” (*tropics of allusivity*)<sup>2</sup>, es decir, las señales con las que un poeta comenta su propia relación con la tradición. En este sentido, Servio destaca por su atención a los juegos intertextuales y a los registros autorales en el corpus virgiliano. No solo descompone la *Eneida* en sus fuentes homéricas, sino que también detecta pasajes donde Virgilio parece reflexionar sobre su propio quehacer poético. Un ejemplo notable es su comentario al inicio de *Geórgicas* 3, donde Virgilio irrumpe con un cambio temático

---

1 Desde esta perspectiva, el lenguaje no solo describe el mundo, sino que lo “inventa”, estructurándolo a través de sus propias reglas.

2 Hinds (1998, pp. 5-10).

\*Universidad Nacional de Córdoba / CONICET | pablodoratti@hotmail.com

inesperado: *te quoque, magna Pales, et te memorande canemus...* (“a vos también, gran Pales, cantaremos, y a vos, memorable...”).<sup>3</sup> Allí, el comentarista sugiere que el poeta explicita su voluntad de innovación literaria<sup>4</sup>, señalando un gesto de renovación autoral que no pasa desapercibido.

Macrobio, por su parte, pondera en sus *Saturnalia* la capacidad de Virgilio para apropiarse de la tradición<sup>5</sup>. Esta fórmula, que podría parecer una defensa genérica de la imitación, bien puede ser leída como una prueba de la detección de una operación estética consciente sobre las fuentes, en clave metapoética.

Posteriormente, en la tradición humanista, J. L. de la Cerda (1612) ofrece en sus prolijos comentarios virgilianos del siglo XVII interpretaciones sensibles a las metáforas de enunciación y a las formas del discurso autorreferente, y reconoce que algunas imágenes contienen reflexiones del poeta sobre su arte y sus condiciones de creación.

Fue, sin embargo, con el desarrollo de la teoría de la intertextualidad, y especialmente en estudios como los de Conte (1986, pp. 23-31), donde se sentaron las bases para sistematizar el modo en que el diálogo de los poetas latinos con sus modelos constituye, en sí mismo, un comentario sobre su propio arte.

En el caso particular de la *Eneida*, Conte señala que Virgilio no se limita a replicar modelos, sino que incorpora en su interior una reflexión sobre las reglas del juego poético, tematizando su relación con la herencia literaria como un acto deliberado de competencia estética.

Hinds (1998, p. 1) profundiza esta línea al destacar los mecanismos por los cuales el texto hace visible su propia intertextualidad:

One may usefully identify a mannerism, by no means peculiar to Roman literature but especially well developed in Roman literature, whereby alluding poets exert themselves to draw attention to the fact that they are alluding, and to reflect upon the nature of their allusive activity. Certain allusions are so constructed as to carry a kind of built-in commentary, a kind of reflexive annotation, which underlines or intensifies their demand to be interpreted as allusions.

---

3 Salvo indicación en contrario, las traducciones son propias.

4 Servio, *ad Georg.* 3.1: “monstrat se velle aliquid novum canere” (“demuestra que quiere cantar algo innovador”).

5 Macrobio, *Sat.* 5.2.8: “ut aliena faceret sua” (“que lo de otros parezca suyo”).

Según este enfoque, la *Eneida* no solo retoma motivos homéricos, sino que guía al lector a interpretarlos como gestos significativos, autorreferenciales, donde lo que se dice importa tanto como el modo y lugar de enunciación<sup>6</sup>.

Una de las mayores contribuciones a las lecturas metapoéticas del corpus literario grecorromano ha sido la de Deremetz (1995). Su aporte teórico fundamental distingue la historia literaria tradicional de una historia “autorial” o “inmanente” que se encuentra codificada en el propio poema. Deremetz argumenta que los poetas latinos, y Virgilio en particular, integran verdaderas “artes poéticas en acto” en el tejido de la narración, utilizando metáforas (como el tejido o la navegación) y tematizaciones para exponer su concepción del género y de la *imitatio*. Dentro de esta estrategia, la figura del autor se desdobra: junto al autor empírico (la persona histórica), el texto construye otras figuraciones autorales, que encarnan la estrategia poética de la obra. El propio Eneas, por ejemplo, puede ser leído como un desdoblamiento de esta figura autorial, cuyo viaje fundacional simboliza la creación de la epopeya que lo celebra.

Mucho más cerca en el tiempo, Farrell (2021) ha llevado esta perspectiva al terreno de la narratología interna del poema, situando a Juno como figura metapoética. Desde esta óptica, la diosa no actúa solo como antagonista diegética, sino como una fuerza narrativa que impugna el marco mismo del relato, proponiendo una *Eneida* alternativa, más afín al universo iliádico, en tensión con el camino odiseico de Eneas.

En conjunto, estas aproximaciones permiten leer la intervención de Juno no solo como expresión de un conflicto temático, sino como el punto focal de una lucha por el control del relato, donde distintas voces poéticas (la del narrador, la de los personajes, la de la tradición) compiten por fijar el sentido y el destino del poema.

### **Juno como narradora alternativa: transgresión diegética y ambición autoral**

En el sentido de esa tradición crítica, las líneas que siguen proponen algunas aproximaciones que aporten a esta línea de interpretación del antagonismo encarnado por Juno. En concreto, intentaremos demostrar que

---

<sup>6</sup> Cf. el cap. de Carmignani en este volumen.

las menciones de la diosa a Minerva, Marte y Diana (1.37-49, 7.302-309), donde contrasta su indignación por el arribo de Eneas a tierra italiana con la facilidad de aquellos dioses para alcanzar diversas reivindicaciones, pueden leerse en sintonía con la interpretación metapoética detectada por la crítica en el comienzo de ambos episodios.

Antes es necesario desarrollar de manera sucinta cómo se interpreta el rol de Juno en el relato desde una perspectiva metapoética. Desde el punto de vista de las categorías narratológicas tradicionales, en tanto personaje del relato, se supone que el campo de acción de Juno está circunscripto a los límites de la narración, lo que a partir de Genette (1972) denominamos universo diegético. En contraste, la tesis que postula el rol metapoético de la diosa sostiene que esta no acepta ese corset narrativo, y expresa enfáticamente desde el comienzo mismo del poema su disconformidad con el curso de las acciones anticipado por el narrador en el proemio. Más aún, una vez transgredidas las jerarquías fijadas entre los distintos niveles narrativos, Juno pasa a la acción e intenta tomar el control del relato y de este modo torcer la historia según sus pretensiones. Más adelante agregaremos algo más sobre las motivaciones de este comportamiento del personaje.

Es profusa la bibliografía que subraya la importancia de Juno como antagonista casi excluyente del relato<sup>7</sup>. En esa línea de interpretación, la lectura del personaje desde su oposición al narrador principal, voz autoral, o cualquiera de las categorías afines, surge al calor de las tendencias deconstruccionistas de la crítica literaria que paulatinamente comenzaron a ganar terreno también en el campo de la Literatura Clásica en la segunda mitad del siglo pasado. Pero, específicamente sobre el rol metapoético de Juno en el poema, el impulso más enérgico a esta línea de interpretación se produjo a partir de un breve artículo de Levitan (1993) en el que hizo pública<sup>8</sup> una inferencia en torno al verso 37 del primer libro de *Eneida*. Apenas los troyanos se embarcan en lo que aparenta ser el comienzo de su periplo odiseico, irrumpe Juno y pronuncia el primero de sus recurrentes

---

7 Heinze, 1903; Woodworth, 1930; Della Corte, 1980; Hardie, 1986; Feeney, 1991; Putnam 1995. La enumeración no pretende ser exhaustiva, sino más bien representativa de la persistencia del tópico al menos desde comienzos del s. XX.

8 Según Farrell (2021: 49), el eco homérico en este verso circuló muchos años entre los filólogos sin que nadie pusiera por escrito una interpretación en torno a él.

soliloquios airados. La observación de Levitan se concentra en el comienzo mismo de la alocución de la diosa:

*mene incepto desistere victam  
nec posse Italia Teucrorum avertere regem?*  
(Aen. 1.37-38)

¿Desistir yo, vencida, de lo que he comenzado y no poder alejar de Italia al rey de los teucros?

En concreto, las dos primeras palabras de Juno, *mene incepto*, o más bien sus dos primeras sílabas, *menelin*<sup>9</sup>, son un claro eco de *mênin*, la palabra inaugural de la *Iliada*. A partir de este hallazgo, cabe preguntarse cómo esta resonancia podría guiar la interpretación de los versos iniciales de Juno y ese es precisamente el nudo de un intenso debate. Las palabras cuya sonoridad se asocia a *mênin* son *me* e *incepto*, una referencia personal y otra que remite a algo “iniciado”. Literalmente, Juno pregunta: “¿Debo retirarme derrotada de lo comenzado?” Los autores romanos a menudo usan palabras bastante comunes con dos significados específicos al mismo tiempo, uno primario manifiesto y uno secundario que es un término específico del lenguaje literario<sup>10</sup>. Precisamente en este sentido puede considerarse el valor metapoético de *incipere*, utilizada al comienzo y en el discurso inaugural del poema. Entonces, llevando a superficie este sentido implícito, las palabras iniciales de Juno podrían parafrasearse de este modo: “¿Debo retirarme derrotada del comienzo de este poema?”.

La idea que postula a Juno como narradora alternativa determina para el relato una serie de consecuencias que es importante subrayar. Un personaje que se manifiesta como si tuviera algún tipo de conciencia del poema que habita y, más aún, algún grado de injerencia en su decurso, ya sea para rechazar o incluso para manipular la trama, implica, desde una perspectiva narratológica, un comportamiento transgresor.

---

9 Hay que tener en cuenta la sinalefa entre *mene* e *incepto*, que fusiona ambas palabras fonéticamente.

10 Según Deremetz (1995, p. 20): “Certains signes possèdent la double fonction de signifier tout en signifiant la textualité, c’est-à-dire sont à la fois textuels et métatextuels”.

En este sentido, Juno es un personaje paradigmático. La transgresión y la usurpación son rasgos bien definidos de su comportamiento a lo largo del poema. En línea con el esquema de dicotomías detectado por Hardie (1986, pp. 295-313), que constituye una de las claves del diseño épico del poema, Juno se define por su propensión a la controversia, una característica que se efectiviza en diferentes planos, desde el enfrentamiento concreto con otros personajes (Eneas, Venus, Neptuno) hasta en un sentido más estructural, al resistir el ineludible desarrollo del *fatum* heroico. Este es el marco que torna admisible la idea de que el propio narrador del poema se cuente entre el número de sus oponentes. Dicho esto, es muy significativo que el intento de usurpar el lugar del narrador ocurra casi antes de que la *Eneida* pueda ponerse en marcha. Esto habilita a especular acerca de la historia que se propone interferir (y frustrar) y la que quisiera imponer en su lugar.

No es exagerado afirmar que el resultado de las gestiones de Juno en esta primera parte de la *Eneida* arroja un saldo negativo: todas sus aspiraciones se ordenan en una sucesión de frustraciones. En su plan de destrucción de Eneas, soborna a Eolo, el rey de los vientos, para que suscite a través de sus subalternos una tormenta marina devastadora. Esta escena emula una de las intervenciones centrales del sucedáneo iliádico, Hera, conocido como “el engaño de Zeus” (*Il.* 14.153-353), en el que ofrece un soborno similar a Hipnos, el dios griego del sueño. Con Zeus aletargado, los dioses favorables al bando griego liderados por Poseidón aprovechan para propiciar un contraataque griego. Pero Zeus despierta poco después y hace que los troyanos recuperen la ventaja y amonesta severamente a Hera. La estratagema a la que recurre Juno para invadir el reino de Neptuno es similar en sus elementos narrativos, tanto por los recursos desplegados para obtener aliados, cuanto por el resultado obtenido. Si volvemos nuevamente a su rol de narradora alterna, podríamos inferir que esta repetición de la actuación de Hera pone de manifiesto la decisión de relatar otra *Ilíada*. Esta es una de las tesis de Farrell (2021) en el ya mencionado estudio sobre Juno y su rol articulador del intertexto homérico en la *Eneida*. En línea con Farrell, podemos adelantar que, imitando el fracaso de Hera, ese propósito de interrumpir el rumbo odiseico del relato desde el comienzo mismo del poema es también infructuoso. No obstante, de modo preliminar diremos que uno de los propósitos de las líneas que siguen es también matizar el esquema dilemático propuesto por Farrell.

Desde nuestra perspectiva, no está del todo claro que la determinación de Juno sea revertir el curso odiseico fijado por el narrador hacia su contraparte iliádica en todo momento y lugar. Más bien, sostendremos que la estrategia narrativa de Juno va siendo recalibrada a medida que las acciones van contradiciendo sus intenciones previas o adecuándose a ellas, hasta el punto de exceder los límites de la dicotomía homérica e involucrar incluso elementos de la tradición épica anterior.

Es urgente dejar en claro que esto no implica negar el carácter preeminentemente iliádico de Juno. En efecto, el comienzo mismo del poema está regado de menciones al *leitmotiv* iliádico, la ira<sup>11</sup>. La ira de Juno es tan paradigmática como la de Aquiles, por lo cual es plenamente coherente con su carácter que se incremente al percibir la inminencia del rumbo odiseico del relato. Es un lugar común de pleno consenso que la *Odisea* es el *nóstos* (retorno al hogar/patria) más exitoso de la literatura. Pero es necesario aclarar que este éxito se entiende en dos sentidos. Por un lado, en tanto que es eminentemente el relato más célebre de este subgénero de la epopeya, pero también en cuanto a que su contenido, a diferencia de otros regresos desastrosos de héroes griegos desde Troya, es un *nóstos* venturoso. En breve será necesario retomar este punto.

En contraste, la *Ihada* es un capítulo crucial de un relato de destrucción. Y Juno es una criatura vernácula en ese ecosistema iliádico. No encaja bien en un *nóstos*, y menos aún en uno dichoso. Una rápida comparación estadística de su presencia en los poemas homéricos da cuenta de esto. Hera aparece mencionada apenas cinco veces en *Odisea*, contra más de un centenar de menciones en la *Ihada*.

En definitiva, dado que el prospecto de una nueva *Odisea* constituye una amenaza a su protagonismo, la aparición precoz de Juno en la *Eneida* se explica por la urgencia de conjurar una amenaza casi existencial. Sin embargo, sus esfuerzos por abortar el plan trazado en las primeras líneas por el narrador son infructuosos. Como observa Fowler (1997, pp. 259-270), es un personaje obsesivamente reincidente en conductas iliádicas fallidas.

---

11 1.4: *saevae memorem Iunonis ob iram* (“por la ira rencorosa de la irascible Juno”); 1.11: *tantaene animis caelestibus irae?* (“¿tan grande es la ira en las ánimas celestiales?”); 1.25-26: *necdum etiam causae irarum saevique dolores/ exciderant animo* (“asimismo, las causas de su ira y el sufrimiento feroz todavía no habían abandonado su ánimo”).

## Contra el *nóstos*: Juno y la amenaza del fracaso narrativo

Volvamos nuevamente sobre los planes de Juno. Aclarado el punto acerca de su carácter esencialmente iliádico, es preciso indagar, a la luz de su primera intervención en el poema, cómo intenta hacer efectiva su intención de promover una épica de corte iliádico.

En los primeros versos del poema se produce una transición que va desde una presentación formulaica del narrador de la historia que se propone contar, pasa por un relato focalizado en Juno y las razones de su ira contra los troyanos y termina por ceder la palabra y el control de la narración a la diosa.

La manifestación del resentimiento que despliega la diosa incorpora rápidamente un elemento clave: la comparación con el comportamiento de sus pares en situaciones presuntamente análogas de ofensas humanas al *numen* divino. Esto lo veremos luego repetido también en el pasaje espejo del libro 7. En este caso, la involucrada es Minerva, a quien Juno señala como responsable de la muerte del *Áyax* locrio, el hijo de Oileo, que interrumpió el periplo de su propio *nóstos*:

*Pallasne exurere classem*

*Argivum atque ipsos potuit submergere ponto  
unius ob noxam et furias Aiacis Oilei?  
ipsa Iovis rapidum iaculata e nubibus ignem  
disiecitque rates evertitque aequora ventis,  
illum exspirantem transfixo pectore flammis  
turbine corripuit scopuloque infixit acuto;*  
(*Aen.* 1.39-45)

¡Pero Palas pudo incendiar la flota de los argivos y hundirlos en las olas por culpa de uno solo, del frenesí de *Ayax*, hijo de Oileo! Ella misma, desde las nubes lanzando el rayo arrebatador de *Júpiter*, destrozó las naves y encrespó con los vientos la superficie del mar y mientras exhalaba llamas de su hendido pecho, ella lo arrebató en un torbellino y lo clavó en aguda roca.

Para afirmar su argumento, Juno evoca uno de los muchos episodios de *nóstoi* de héroes griegos que difieren de la *Odisea* en un elemento fun-



damental: terminan de manera trágica. Este conjunto está conformado por una vasta serie de episodios individuales, la mayoría de ellos breves, que incluso llegan a multiplicarse en versiones alternativas que formaban parte del denominado *Ciclo épico troyano*, una serie de epopeyas griegas arcaicas que en conjunto completaban el mito de Troya con los hechos que los poemas homéricos omiten. En contraste con todos ellos, la *Ilíada* y la *Odisea* son ejemplos exclusivos de notoriedad literaria.

En particular, la *Odisea* se recorta de ese grupo de historias de *nóstoi* heroicos, que incluyen naufragios, esposas adúlteras, hijos alienados y hasta la muerte del héroe involucrado, no solo por representar un caso excepcional de regreso exitoso, sino también porque entre las innumerables complejidades literarias que despliega se halla el diálogo con esta tradición de *nóstoi*, en el que se tematizan similitudes y diferencias. La amenaza de estos regresos malogrados permanece latente desde el comienzo mismo del poema homérico. El caso trágico de Agamenón, por ejemplo, es evocado en las primeras líneas por Zeus (*Od.* 1.35-36), y reaparece en varias oportunidades a lo largo del poema (*Od.* 3.193-195; 3.303-304). El aedo Femio, por citar otro ejemplo significativo, apenas promediado el primer canto, comienza a relatar los regresos desastrosos desde Troya y es interrumpido por una recriminación de Penélope, embargada por la angustia (*Od.* 1.325-344).

Con la referencia a Áyax, Juno parece estar proyectando un fracaso para Eneas que tiene consecuencias en dos planos de manera simultánea. En primer lugar, la supresión definitiva del enemigo troyano. Y a la vez, en el rol de metanarradora, al promover el fracaso de la empresa de Eneas al comienzo mismo de este nuevo poema, Juno intenta añadir la *Eneida* a la prosaica lista de historias breves y episódicas del ciclo épico. Así, cuando la *Eneida* comienza con el héroe acercándose a la finalización de un *nóstos* potencialmente venturoso, Juno interviene inmediatamente para boicotearlo. En ese sentido, la referencia al destino de Áyax vislumbra el tipo de *nóstos* breve y desgraciado que espera para Eneas.

Pero, como ya hemos dicho, esta primera empresa de Juno fracasa desde todo punto de vista. No solo la tormenta en sí, sino también sus consecuencias inmediatas y la trayectoria posterior de la narración durante varios libros siguen de cerca las aventuras de Odiseo. Y, paradójicamente, Juno, el personaje más iliádico del poema se convierte en un *alter ego* de Poseidón, asumiendo un rol odiseico insoslayable.

## Del mar a la memoria poética: reaparición de Juno y el peso de sus fracasos acumulados

Vamos ahora a situarnos varios libros más adelante para centrarnos en la segunda oportunidad de interferir el relato que se le presenta a Juno. Apenas iniciado el libro 7, con la llegada de la flota troyana a costas italianas se da oficialmente por concluida la etapa odiseica del poema<sup>12</sup>. Al igual que en el primer libro, el júbilo troyano es una señal de alarma para Juno:

*saeva Iovis coniunx [...],  
et laetum Aenean classemque ex aethere longe  
Dardaniam Siculo prospexit ab usque Pachyno.  
(Aen. 7.287-289)*

la esposa implacable de Júpiter [...] cuando divisa desde el cielo a lo lejos, allá desde el Paquino siciliano a Eneas feliz y la flota dardania.

*Vix e conspectu Siculae telluris in altum  
vela dabant laeti et spumas salis aere ruebant,  
cum Iuno...  
(Aen. 1.34-36)*

Ya apenas divisaban los troyanos las costas de Sicilia y daban velas contentos mar adentro, y arrollaban espumas de sal con el bronce, cuando Juno...

Esta renovada exhibición de ira de Juno comparte muchos de los elementos de la primera: la percepción visual del enemigo feliz, la mención del *fatum* contrario a sus intereses, la decepción por el fracaso recurrente de toda maniobra acometida contra el enemigo troyano. Algunos de los versos de esta reaparición de la diosa están precisamente dedicados a agregar la catástrofe marina de Eneas relatada en las primeras líneas del poema a esa lista de infortunios:

---

12 Esta estructuración bipartita del poema no está exenta de matices. Ya al menos desde de la Cerda (1612) tenemos en claro la presencia de elementos iliádicos en la primera parte del poema y odiseicos en la segunda.

*quin etiam patria excussos infesta per undas  
ausa sequi et profugis toto me opponere ponto.  
absumptae in Teucros uires caelique marisque.  
quid Syrtes aut Scylla mihi, quid vasta Charybdis  
profuit?*  
(Aen. 7.299-303)

¡Para eso me lancé a perseguirlos, exonerados de su patria, con vehemencia por las aguas y a oponerme a estos prófugos por todo el mar! Se han agotado las fuerzas del mar y del cielo contra los teucros. ¿De qué me sirvieron las Sirtes o Escila, de qué Caribdis enorme?

Sin embargo, podemos observar que quizá esta revisión de Juno amplía veladamente la enumeración de las desventuras de la diosa relatadas en el poema. Si entendemos que Juno está refiriéndose particularmente a la escena inicial del poema, no será difícil detectar cierta inconsistencia geográfica en la mención de esos tres escenarios en el v. 302, bastante alejados entre sí, por cierto<sup>13</sup>. Si bien estamos de acuerdo con Horsfall (2000, *ad loc.*) en no hacer demasiada presión sobre este tipo de inexactitudes en un discurso poético, no obstante puede resultar interesante detenernos en este verso, que es una cita casi literal del v. 155 del *carmen* 64 de Catulo e indagar en los sentidos que está operando el hipotexto catuliano traspolado a este contexto:

*quae Syrtis, quae Scylla rapax, quae vasta Charybdis*

qué Sirte, qué Escila rapaz, qué enorme Caribdis

Este verso está inserto en el largo excursus efrástico del almohadón o colcha (*pulvinar*) que cubre el lecho nupcial de Tetis y Peleo, más precisamente en medio del lamento de Ariadna ante el abandono de Teseo.

Juno, diosa del matrimonio, está evocando con esta cita el relato de unas *nuptiae* frustradas inserto en un poema de celebración de una boda. Asimismo, sabemos que el lamento de la Ariadna catuliana y su invectiva

---

13 Vale decir incluso que el mismo Eneas relata que lograron sortear el peligro de Escila y Caribdis por consejo de Héleno.

furiosa contra Teseo se cuenta entre los principales insumos interfigurales de Dido en su frenesí final.

Si tenemos en cuenta que el *conubium* controvertido de Dido y Eneas se produce como parte de un acuerdo entre Juno y Venus, mediante el cual aquella pretende retener al héroe lejos de la costa italiana por medios ciertamente menos hostiles que los del comienzo del poema, entonces la reminiscencia de Juno a Catulo bien puede estar añadiendo veladamente un nuevo fracaso a la enumeración de sus empresas infructuosas contra Eneas, condensado en esa línea.

Asimismo, si se considera el punto de vista de la narradora en esta evocación intertextual del epitalamio de Peleo y Tetis, podrá observarse el hilo que va conectando los diferentes eventos que mencionará la diosa a continuación y que da plena coherencia retórica a su discurso. Retomaremos este punto unas líneas más adelante.

### **Lapitas, Calidón y el modelo épico alternativo: Juno como agente de una nueva épica**

Lo que sigue es el reemplazo del ejemplo de Atenea/Minerva por otros dos casos de reivindicaciones divinas ante la omisión del culto debido por parte de los humanos, que involucran a Marte y Diana:

*...Mars perdere gentem  
immanem Lapithum valuit, concessit in iras  
ipse deum antiquam genitor Calydona Dianae,  
quod scelus aut Lapithas tantum aut Calydona merentem?*  
(Aen. 7.304-307)

Marte logró acabar con la enorme estirpe de los Lapitas y el mismo Padre de los dioses entregó la antigua Calidón a las iras de Diana. ¿Qué crimen tan grande cometieron los Lapitas o Calidón?

El marco general para estas alusiones está explícito en los dos pasajes: Juno se muestra menoscabada en su dignidad e impotente en el ejercicio de sus prerrogativas divinas (entre las que se cuenta la facultad de obrar *ad libitum* en perjuicio de sus enemigos humanos) y lo argumenta contrastando sus maniobras frustradas con situaciones análogas en las que

dioses de rango inferior logran imponer castigos incluso excesivos, según su opinión. Minerva no tiene dificultades para castigar a Áyax por haber profanado el templo de la diosa en Troya con la violación de Casandra. Marte, a su vez, castiga a los lapitas por la imprudencia de no invitarlo a la boda de Pirítoo. Por último, el de Diana es también un castigo a la negligencia humana de omitir el culto debido a la deidad.

Es necesario ahora retomar la cita del epitalamio catuliano para observar cómo la diosa va conectando los eventos narrados. Los hechos que vinculan a Marte con los lapitas también se producen en el contexto de una boda. Como dijimos, el conflicto que se suscita entre lapitas y centauros tiene lugar como consecuencia de la negligencia de omitir la invitación al dios. Pero el mito recoge otras coincidencias entre ambas bodas. Algunas de las versiones del mito recogen que los ausentes en la boda del lapita Pirítoo e Hipodamía fueron dos dioses, Ares y Eris, y no por olvido del anfitrión, sino voluntariamente excluidos para prevenir inconvenientes, en vista del antecedente de la celebración de Peleo. Es precisamente en aquella boda recordada en el poema catuliano, la de Peleo (a la que asistieron todos los olímpicos, con un rol preponderante de Hera en la ceremonia), en la que Eris, en venganza por no haber sido invitada, arrojó la famosa manzana de la discordia a los pies de Afrodita, Atenea y Hera, mientras departían amigablemente. Vale recordar que la disputa por este valioso objeto es el germen del odio de Hera/Juno a los troyanos.

De manera tal que con este primer ejemplo de Marte, Juno no solo está reivindicando el derecho a vengar las ofensas humanas que asistió siempre a todos los dioses (menos a ella). Bajo la superficie de esa reivindicación está asimismo latente el carácter ancestral de su ira hacia los troyanos.

El segundo castigo ejemplar que evoca Juno también se conecta con los dos eventos mencionados. La cacería del jabalí introducido por Diana congrega a muchos héroes de toda Grecia, entre los que se cuentan Teseo, Peleo, Pirítoo, otros centauros violadores<sup>14</sup>.

Por otra parte, es lícito pensar que al variar los ejemplos, Juno está intentando resaltar los matices que impone el nuevo contexto. En ese sentido, puede resultar fructífero un análisis comparativo de los castigos infli-

---

14 Incluso el mismo centauro Euritión, que provoca el enfrentamiento con los lapitas al intentar violar a Hipodamía en su boda, aparece en algunas versiones de este mito muerto accidentalmente por una flecha de Peleo en plena cacería.

gidos. Ya dijimos que el castigo de Minerva se dirige específicamente a un individuo particular, Áyax. No obstante, el perjuicio del naufragio recae sobre todos sus acompañantes, daño colateral que es subrayado por Juno en ese primer reproche. Vale aclarar también que la versión de los hechos que ofrece Juno está ligeramente manipulada. En *Odisea* (4.499-511), el episodio es evocado por Proteo a Menelao cuando este le inquiere por la suerte de los héroes griegos de regreso a sus patrias. Allí se menciona al pasar la inquina de Atenea con Áyax, pero el que provoca la muerte del héroe locrio es Poseidón, en castigo por injuriar a los dioses. En la versión de Apolodoro (*Ep.* 6.6), Atenea lanza el rayo de su padre contra la nave de Áyax, pero éste se salva y es también Poseidón el que ejecuta la matanza. Aún así, la edición de los hechos que efectúa Juno es bien coherente con su estrategia inmediata, puesto que ella también se aventura a tomar el lugar de Neptuno en los versos siguientes.

Los castigos de Marte y Diana, a diferencia del de Minerva, y sin perjuicio de que las faltas que los ocasionaron fueran atribuibles a un solo individuo (Pirítoo y Eneo), son penas colectivas, pensadas para recaer sobre un conjunto y presentadas de ese modo por Juno (*Laphitum* y *Calydona*). Y como veremos a continuación, ese castigo colectivo no es otra cosa que suscitar enfrentamientos, que luego generan gestas heroicas.

En el caso de los lapitas, la guerra a la que alude Juno es el célebre enfrentamiento de los tesalios con los centauros, bandos emparentados a través de Ixión<sup>15</sup>.

El incidente es rememorado en la *Iliada* por Néstor, que destaca las virtudes épicas de los lapitas como héroes de otros tiempos, con quienes él mismo ha tenido trato:

ἤδη γάρ ποτ' ἐγὼ καὶ ἀρείοσιν ἤε περ ὑμῖν  
ἀνδράσιν ὠμίλησα  
(*Il.* 1.260-1)

Ya en otro tiempo con varones aún más bravos que vosotros tuve trato.

κάρτιστοι δὴ κείνοι ἐπιχθονίων τράφεν ἀνδρῶν:

---

15 Recordemos que los centauros nacieron de Ixión y Néfele, la falsa Hera, un ardid de Zeus para probar la osadía de Ixión de intentar violar a la diosa consorte. Como vemos, un ejemplo que involucra personalmente a Juno.

κάρτιστοι μὲν ἔσαν καὶ καρτίστοις ἐμάχοντο  
(Il. 1.266-7)

Aquellos fueron los terrestres que más fuertes se criaron. Los más fuertes fueron y con los más fuertes combatieron.

Por otro lado, las derivaciones bélicas del incidente del jabalí de Diana, enviado para devastar los campos de Calidón, en castigo por el descuido de su rey, Eneo, que había omitido las ofrendas debidas a la diosa, son recogidas por Fénix en la embajada a Aquiles del canto 9 de la *Iliada*. Así introduce su relato:

πρὶν δ' οὐ τι νεμεσσητὸν κεχολῶσθαι.  
οὕτω καὶ τῶν πρόσθεν ἐπευθόμεθα κλέα ἀνδρῶν  
ἡρώων, ὅτε κέν τιν' ἐπιζάφελος χόλος ἴκοι:  
(Il. 9.524-5)

Antes no era vituperable estar irritado. Eso es lo que también nos han enseñado las gestas antiguas de los héroes, cuando una desaforada ira invadía a alguno

μέμνημαι τόδε ἔργον ἐγὼ πάλαι οὐ τι νέον γε  
ὥς ἦν:  
(Il. 9.527-8)

Me acuerdo del siguiente hecho, remoto y no reciente, de cómo fue

El consejero de Aquiles se propone persuadirlo, rememorando historias remotas (πάλαι), no recientes (οὐ τι νέον) de héroes de otros tiempos y de iras que no eran censurables porque produjeron grandes gestas (πρόσθεν κλέα ἀνδρῶν).

Si volvemos a las palabras de Juno, los adjetivos *immanem* y *antiquam* aplicados a los lapitas y Calidón, parecen ir en el sentido de ese énfasis puesto en la heroicidad previa al ciclo troyano. Horsfall (2000, p. 214) enumera una serie de pasajes en los que *immanis* es aplicado a bestias y monstruos de tamaño descomunal y concluye que mediante este adjetivo Juno subraya que Marte logró asegurar su venganza a pesar de la magni-

tud de sus enemigos. En cuanto a *antiquus*, Évrard (1988, I, p. 196) resalta que, más allá de su valor denotativo, tiene una connotación positiva de respeto, nobleza y prestigio cuando se refiere, por ejemplo, a lugares sagrados.

Otro de los factores aglutinantes de los ejemplos recogidos por Juno es que en ambos casos el conflicto provocado por los dioses implica la introducción de un elemento extraño y perturbador, con algún rasgo de animalidad (centauros, jabalí) que motiva la intervención heroica para exonerarlo. En este sentido, bien podría estar resonando también el eco del artificio del caballo de madera, atribuido a Palas, evento cuyas consecuencias sin duda complacieron a Juno, dado su alineamiento antitroyano, pero cuya autoría claramente no le es posible reivindicar.

### **Conclusión: el proyecto poético de Juno y la *Eneida* como campo de disputa metapoética**

Finalmente, luego del análisis propuesto podemos concluir que el rol de Juno como antagonista no es rígido ni meramente reactivo. Por el contrario, como se ha demostrado, la diosa reformula su proyecto narrativo a medida que avanza la acción del poema. En un primer momento, su objetivo consiste en abortar el periplo troyano para asimilarlo a los *nóstoi* fracasados del *Ciclo Épico*, invocando como paradigma la figura de Áyax, cuya destrucción convierte en modelo para un final prematuro y trágico del viaje de Eneas. Sin embargo, tras el fracaso de esta empresa, su intervención en el libro 7 ya no busca degradar el relato, sino reencauzarlo dentro de una genealogía heroica más arcaica, evocando enfrentamientos míticos como el de los lapitas o la cacería de Calidón. En este nuevo contexto, Juno no se opone frontalmente al desarrollo épico, sino que contribuye a moldearlo, augurando para la *Eneida* un destino poético que rivalice con las gestas más antiguas y grandiosas de la tradición.

Esta evolución de Juno representa, como señala Farrell, una manifestación de la batalla por la identidad heroica que atraviesa toda la *Eneida*. El poema no busca resolver armónicamente sus fuentes homéricas, sino dramatizar su tensión constitutiva: la pugna entre la *Iliada* y la *Odissea* como modelos narrativos, éticos y poéticos. En esta disputa, Juno se erige como la campeona de una visión puramente iliádica del mundo, sostenida por una ira irreconciliable y por un deseo de perpetuar el conflicto. Su insis-

tencia en ese modelo épico convierte a la diosa en una narradora alternativa que disputa el control del relato al poeta y al *fatum*.

Frente a la imagen de una Juno monóticamente opuesta a la *Odisea* y empecinada en frustrar el proyecto narrativo virgiliano, se propone aquí que la diosa adapta su estrategia: abandona la resistencia a una *Odisea* inevitable y se reapropia del nuevo marco para insertarse en él como fuerza activa. Ya no se trata de una saboteadora del viaje, sino de una promotora de guerra heroica, una figura que acepta las reglas del nuevo juego narrativo sin dejar de intervenir en él.

Desde esta perspectiva, la *Eneida* se revela no como una síntesis estable de fuentes, sino como un campo de conflicto textual en el que distintas voces (divinas, humanas, autoral) compiten por definir su sentido. En ese campo, Juno no es una figura simplemente vencida: su disidencia persiste hasta el final, como lo demuestra su negociación con Júpiter en el libro 12, donde, aunque cede, logra imponer condiciones que borran la identidad troyana. El poema, así, no clausura la disputa sino que la tematiza, dejando en manos del lector la tarea de decidir qué tipo de épica está leyendo: si la culminación de una tradición lineal o una nueva apertura en su interior. En última instancia, el proyecto poético de Juno funciona como un dispositivo de autorreflexión crítica: Virgilio no solo dramatiza las tensiones entre sus modelos, sino que convierte esas tensiones en el núcleo mismo de su arte épico.

## Referencias

- Conte, Gian Biagio (1986). *The Rhetoric of Imitation: Genre and Poetic Memory in Virgil and Other Latin Poets*. Ithaca: Cornell University Press.
- Deremetz, Alain (1995). *Le miroir des Muses: Poétiques de la réflexivité à Rome*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion.
- Farrell, Joseph (2021). *Juno's Aeneid: A Battle for Heroic Identity*. Princeton: Princeton University Press.
- De la Cerda, Juan Luis (1612). *P. Virgilio Maronis Opera, recognita et commentariis illustrata*. Lugduni.

- Della Corte, Francesco (1980). L'action de Junon dans l'Énéide. *Bulletin de l'Association Guillaume Budé* 1: 49-58.
- Évrard, Étienne (1988). *Antiquus*. En Francesco Della Corte (ed.), *Enciclopedia virgiliana. Vol. I* (p. 396). Roma: Istituto Della Enciclopedia Italiana.
- Feeney, Denis (1991). *The Gods in Epic: Poets and Critics of the Classical Tradition*. Oxford: Clarendon Press.
- Fowler, Don (1997). Virgilian Narrative: Story-Telling. En Charles Martindale (Ed.), *The Cambridge Companion to Virgil* (pp. 259-270). Cambridge: University Press.
- Genette, Gérard (1972). *Figures III*. Paris: Seuil
- Hardie, Philip (1986). *Cosmos and imperium*. Oxford: Clarendon Press.
- Heinze, Richard (1903). *Virgils epische Technik*. Leipzig: Teubner.
- Hinds, Stephen (1998). *Allusion and Intertext: Dynamics of Appropriation in Roman Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Horsfall, Nicholas (2000). *Virgil, Aeneid 7: A Commentary*. Leiden: Brill.
- Levitan, William (1993). Give Up the Beginning?: Juno's Perturbed Mimesis in Aeneid 1. *Vergilius* 39: 3-12.
- Putnam, Michael (1995). *Virgil's Aeneid: Interpretation and Influence*. Chapel Hill: University of North Carolina Press
- Woodworth, Dorothea (1930-1931). The Function of Gods in Virgil's *Aeneid*. *Classical Journal* 26: 112-126.

*Nec verbo verbum curabis reddere fidus interpres.*  
Estudios intertextuales en la literatura latina (La ed.)

Marcos Carmignani y Julia Burghini (Eds.)

Marcos Carmignani [et al.]

Publicado por el Área de Publicaciones

de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba

Junio/julio 2026 [Libro digital]

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Reconocimiento -Compartir Igual (by-sa)

