Ús dels recursos fonètics a l'*Eneida* de Virgili

Treball de Fi de Grau

Laura Puig Raja

Tutor: Joan Carbonell Manils

Grau en Estudis d'Anglès i de Clàssiques

2026

RESUM:

L'*Eneida* de Virgili mostra una gran complexitat des d'un punt de vista fonètic. Aquest treball se centra en la sonoritat present al llarg de l'obra, amb l'objectiu d'analitzar l'ús de diversos recursos fonètics segons el seu context. A partir de l'anàlisi de tres passatges diferents en què s'identifiquen certs recursos especialment destacables, es conclou que Virgili els utilitza majoritàriament per aportar musicalitat, emfatitzar idees, paraules o sentiments, i produir efectes expressius.

Paraules clau: Virgili, *Eneida*, recursos fonètics, sons

ABSTRACT:

Virgil's *Aeneid* shows a great complexity from a phonetic point of view. This paper focuses specifically on the sonority present throughout the work, with the aim of analysing the use of several phonetic resources according to their context. Based on the analysis of three different passages in which certain especially noteworthy resources are identified, it is concluded that Virgil uses them primarily to provide musicality, emphasise ideas, words or emotions, and produce expressive effects.

Keywords: Virgil, *Aeneid*, phonetic resources, sounds

ÍNDEX

1. INTRODUCCIÓ……. 3
    1.1. Justificació……. 3
    1.2. Antecedents……. 3
    1.3. Objectius……. 4
    1.4. Metodologia……. 4
    1.5. Agraïments……. 5
2. MARC TEÒRIC……. 6
3. ANÀLISI DELS PASSATGES……. 8
    3.1. Episodi de Laocoont (II, 199-245)……. 8
        3.1.1. Traducció……. 9
        3.1.2. Anàlisi……. 10
        3.1.3. Repetició semàntica……. 14
    3.2. Diàleg entre Dido i Eneas (IV, 305-361)……. 15
        3.2.1. Traducció……. 17
        3.2.2. Anàlisi……. 18
        3.2.3. Repetició semàntica……. 24
    3.3. Descripció de Cèrber (VI, 417-424)……. 25
        3.3.1. Traducció……. 25
        3.3.2. Anàlisi……. 25
        3.3.3. Repetició semàntica……. 26
    3.4. Esquemes lineals de la cadena vocàlica……. 26
    3.5. Anàlisi mètrica dels passatges……. 30
4. CONCLUSIONS……. 36
5. BIBLIOGRAFIA……. 38
6. EXTENDED SUMMARY……. 40
    6.1. Introduction……. 40
    6.2. Analysis of the results……. 40
    6.3. Assessment of the conclusions……. 45

1. INTRODUCCIÓ

El segle I a.C., es va publicar l'*Eneida*, la qual es convertiria en la gran epopeia nacional romana i en una de les obres més conegudes de la literatura antiga llatina, escrita per Publi Virgili Maró, el gran poeta èpic romà d'aquest segle. En aquest treball ens centrarem concretament en l'anàlisi dels recursos fonètics presents en tres passatges diferents de l'*Eneida*: l'episodi de Laocoont (II, 199-245), el diàleg entre Dido i Eneas (IV, 305-361) i la descripció de Cèrber (VI, 417-424).

1.1. Justificació

L'epopeia de Virgili és força complexa. El poeta va dedicar uns deu anys a compondre-la, fins a la seva mort el 19 a.C. El talent literari de l'autor, el període de pau en què va viure i la seguretat financera que li aportava un protector com Mecenàs van permetre crear una obra literària tan treballada i meticulosa com l'*Eneida*, encara que incompleta. Va ser la perfecció de la forma i l'ús minuciós de la llengua el que em va inclinar a fer un treball d'aquest poema, particularment des d'un punt de vista filològic. A partir d'aquí, vaig explorar diverses possibilitats dintre del camp de la filologia, i vaig trobar més interessant centrar-me específicament en la fonètica després d'haver observat alguns exemples de recursos sonors usats d'una manera força acurada en l'*Eneida*.

Aquest estudi principalment em proporciona una visió més àmplia de l'obra de Virgili, posant èmfasi en l'ús del llenguatge i dels elements fonètics. Addicionalment, contribueix a consolidar els coneixements de llengua llatina i traducció apresos al llarg de la carrera universitària.

1.2. Antecedents

L'*Eneida* és una obra de gran èxit que ha estat àmpliament estudiada des de perspectives molt diverses. El llenguatge de Virgili no és una excepció. Les fonts que hem consultat pertanyen principalment al segle XX, una època en què coincideixen nombrosos estudis sobre els factors fònics i fonètics en la poesia llatina. Voldríem destacar especialment l'obra *La poésie latine. Étude des structures phoniques*, publicada el 1960 per N. I. Herescu, que demostra que els poetes antics usaven certs aspectes fònics com a recursos poètics. Un altre autor essencial per a l'estudi d'aquests recursos és Jules Marouzeau, que tracta els efectes expressius que produeixen els autors llatins fent ús de la llengua. També mereix una menció especial la ressenya de *L'Allitération latine. Le procédé dans l'Énéide de Virgile* de A. Cordier, escrita per John C.

Rolfe, que aprofundeix en el recurs de l'al·literació en l'*Eneida*. Pel que fa a l'oratòria, en què sovint es fa ús d'alguns dels elements analitzats, ressalta el llibre de Gilbert Highet, *The Speeches in Vergil's Aeneid*, en la qual fa una anàlisi principalment qualitativa de tots els discursos de l'*Eneida*. Com a fonts antigues, ens hem servit primordialment de les obres *Orator* de Ciceró i *Institutio oratoria* de Quintilià.

Tanmateix, cal aclarir que és inevitable que gran part d'aquests estudis tinguin certa subjectivitat pel que fa a l'ús d'aquests recursos per part dels antics poetes. La mateixa situació es dona en aquest treball: com que l'autor no ha deixat cap mena d'explicació al respecte, no tenim cap altra alternativa que interpretar el seu significat a partir de la informació que tenim, la qual cosa sovint dona lloc a una valoració subjectiva. A més, cal treure a col·lació el debat que tracten algunes d'aquestes fonts. En efecte, s'ha discutit en gran manera sobre la intencionalitat dels antics poetes en utilitzar recursos com l'al·literació, la rima o la cadena vocàlica en la poesia llatina.

1.3. Objectius

L'objectiu principal d'aquest treball és analitzar l'ús dels diversos recursos fonètics emprats a l'*Eneida* de Virgili en el context dels textos suggerits. Com a objectius específics, es pretén proporcionar una definició clara dels conceptes clau i, seguidament, identificar els elements d'interès en cada passatge per analitzar-los segons el context. Per afegiment, tot i que forma part d'una altra disciplina, hem considerat digne d'estudi analitzar l'ús de la repetició semàntica. A continuació, ens hem proposat escandir els textos triats i comentar especialment els versos compostos de dàctils o d'espondeus (llevat del cinquè i sisè peus). Finalment, es donarà resposta a la controvertida pregunta de si certs dels elements fonètics tractats són deliberats o accidentals, fruits de la negligència de l'autor o de l'estat inacabat de l'obra.

1.4. Metodologia

La metodologia seguida per aquest treball consisteix, en primer lloc, en una lectura completa de l'*Eneida* de Virgili, així com una lectura crítica de les fonts primàries i secundàries rellevants per a aquest tema, recopilant informació de llibres i articles acadèmics. Segonament, un cop llegits en detall els passatges suggerits, n'hem elaborat una traducció personal i hem escandit cada vers, marcant els ictus, les elisions o sinalefes, i els hiats, així com els isocola. A continuació, hem identificat de manera exhaustiva els recursos fonètics següents: homofonia, al·literació,

cacofonia, i rima assonant i consonant. Cal remarcar que, a l'hora de desenvolupar l'anàlisi, hem decidit mostrar parts dels passatges marcant els elements sonors en diferents colors per facilitar la comprensió. Seguidament, hem identificat les repeticions semàntiques de cada text per aprofundir en l'ús del llenguatge de Virgili. D'altra banda, hem creat un esquema lineal de la cadena vocàlica de tots els versos partint de l'estudi d'Herescu, i una taula amb els textos mesurats indicant la unitat mètrica (dàctil o espondeu) dels quatre primers peus de cada vers amb la finalitat d'analitzar els versos de ritme majoritàriament dactílic o espondaic. En darrer lloc, hem fet una tria i anàlisi dels elements que hem considerat més rellevants en cada passatge.

L'anàlisi se centra en tres passatges suggerits. El primer tracta de l'episodi de la mort de Laocoont i els seus fills, i de l'entrada del cavall de fusta a la ciutat de Troia, que és una trampa dels aqueus (II, 199-245). El segon inclou el discurs de Dido a Eneas per convèncer-lo que no marxi i la resposta d'ell (IV, 305-361). Quant al tercer, tracta del ca Cèrber, el guardià que custodia l'entrada a l'inframon, on es dirigeix Eneas (VI, 417-424).

El text, l'hem obtingut de la web The Latin Library. També ens hem servit de la web Canva per a l'elaboració dels esquemes lineals de la cadena vocàlica. D'altra banda, hem citat les fonts antigues a partir de *Thesaurus Linguae Latinae*.

1.5. Agraïments

En primer lloc, voldria agrair al Dr. Joan Carbonell Manils per haver-me guiat i donat suport com a tutor d'aquest treball i com a professor. Agraeixo especialment la seva dedicació, que em va permetre trobar un tema pel TFG adequat als meus gustos. Sense ell encara estaria pensant.

En segon lloc, m'agradaria mostrar-li el meu agraïment a la meva professora de llatí de Batxillerat Gloria Harillo Rodríguez, que em va obrir les portes a tot un nou món. Va ser ella qui em va encomanar el seu gran entusiasme i amor per la llengua llatina. El record de les seves classes m'encoratja a continuar endavant i a convertir-me en una professora tan bona com ella.

Finalment, voldria donar les gràcies a les meves amigues i als meus pares per al suport que m'han donat durant tots aquests mesos i al llarg de la carrera. Sobretot, al meu germà, que sempre ha estat disposat a ajudar-me resolent els meus dubtes o donant-me recomanacions.

2. MARC TEÒRIC

A continuació, hem elaborat una definició dels conceptes clau que tractarem en aquest treball. Són els següents: al·literació, cacofonia, rima assonant i consonant, cadena vocàlica, hiat, isocolon i repetició semàntica.

Per començar, una al·literació és la repetició d'un mateix so o sons semblants en proximitat. Així doncs, dos fonemes diferents com *s* i *x* o els sons velars *c* i *g* poden causar una al·literació. Pot ser expressiva o no expressiva. Quan té efectes expressius, imita la sonoritat d'un element que apareix al text o evoca emocions relacionades amb el context. Per referir-nos a la repetició dels sons a principi de paraula fem servir el terme "al·literació inicial"[1]. Com que és un recurs que els antics no esmenten relacionat amb la poesia, molts estudiosos dubten de si realment es feia servir intencionadament com a recurs poètic[2].

Segonament, es produeix una cacofonia davant de sons desagradables per a l'oïda, com per exemple, la repetició de sons velars (*c*, *qu* i *g*)[3]. Amb tot, les opinions dels antics a l'hora de distingir els sons cacofònics difereixen en certa manera. Es creen dissonàncies més clares quan dues síl·labes homòfones es troben en la unió de dues paraules. En general, els poetes preferien evitar la cacofonia, però a vegades en feien ús deliberadament per produir efectes expressius[4].

En tercer lloc, parlarem de dos tipus de rima: la rima assonant o assonància i la rima consonant[5]. La primera consisteix en la repetició d'una vocal on correspon l'ictus en paraules diferents, i sol ocórrer a final de vers i, menys sovint, en cesura. La segona és l'homofonia, tant de vocals, com de consonants, del final d'una paraula a partir d'una vocal. A diferència de l'assonància, la rima consonant no necessàriament coincideix amb una síl·laba tònica. Així mateix, pot situar-se a final de vers o, especialment, al mig, sigui en cesura o no. Una posició en què Virgili la col·loca sovint és al cinquè peu. Les rimes poden aparèixer en un mateix vers, versos consecutius o alternants, o amb més d'un vers de diferència. Alguns estudiosos es mostren escèptics davant la intencionalitat de la rima assonant[6].

---

[1] Tal com l'anomena William M. Clarke al seu article «Intentional Alliteration in Vergil and Ovid» (1976).
[2] Vegeu Clarke (1976), «Intentional Alliteration in Vergil and Ovid», p. 276.
[3] Vegeu Herescu (1960). *La poésie latine. Étude des structures phoniques*, p. 38.
[4] Vegeu Herescu (1960), *op. cit*. p. 37.
[5] Cal remarcar que no hem diferenciat entre rima i homeotelèuton.
[6] Herescu (1960), *op. cit*. p. 151.

Tot seguit, parlarem de la cadena vocàlica, la qual fa referència a les vocals del vers on recau l'ictus. Segons Herescu (1960: 82), aquestes vocals poden produir l'efecte d'una melodia. Així doncs, els poetes a vegades disposen les vocals mètricament accentuades de manera rítmica o formen estructures simètriques amb la cadena vocàlica. A més, hem inclòs les idees d'Herescu sobre la cadena vocàlica representada a partir d'un esquema lineal[7]. Per a la seva elaboració, s'han de disposar les vocals segons la seva obertura de tal manera que les més tancades (*i* i *u*) se situen als extrems i la més oberta (*a*), al centre. L'ordre és el següent de dalt a baix: i, e, a, o, u[8]. A partir d'aquesta disposició, es forma un patró amb les vocals fortes d'un o més versos que en alguns casos provoca un efecte expressiu. En el cas dels diftongs amb vocal i semivocal *i* o *u*, hem agafat la vocal, que té més força. Quant als diftongs *ae* i *oe*, hem comptat la primera vocal. De la mateixa manera que ocorre amb els altres recursos, ens hem de plantejar si aquests patrons són producte de la casualitat o si els antics autors n'eren conscients.

A l'hora de fer la sil·labació dels versos, podem trobar un hiat, és a dir, el xoc de vocals, quan en una paraula amb vocal, diftong o -m final seguida de vocal inicial no hi ha elisió, de manera que es compten dues síl·labes. Els antics preferien evitar els xocs vocàlics, ja que els semblava desagradable[9]. Això no obstant, tal com la cacofonia, de vegades s'utilitzava de manera intencional per produir efectes expressius. Per referir-nos al hiat entre versos successius fem servir el terme "hiat interlineal"[10].

Pel que fa a un isocolon, es defineix com la juxtaposició coordinada de dos o més membres (*cola*), els elements dels quals mantenen el mateix ordre (*isos*). Els membres poden ser oracions principals, secundàries o contenir elements bimembres.

En darrer terme, els antics poetes procuraven no repetir en abundància les mateixes paraules a poca distància. Herescu (1960: 188) parla de dos tipus de repetició: fonètica i semàntica. Nosaltres ens centrarem en la repetició semàntica, que consisteix en la utilització de mots semànticament equivalents. Hem inclòs mots de categories diferents, però amb significats relacionats, i mots de significat diferent, però emprats per referir-se al mateix element.

[7] Vegeu N. I. Herescu (1960), *op. cit.* p. 90-95.
[8] Vegeu exemples a les pp. 27-29 del treball.
[9] Vegeu Quint. inst. 9, 4, 33 i Cic. orat. 44, 150.
[10] Vegeu Herescu (1960), *op. cit.* p. 64.

3. ANÀLISI DELS PASSATGES

3.1. Episodi de Laocoont (II, 199-245)

Hic aliud maius miseris multoque tremendum
obicitur magis atque improuida pectora turbat.
Laocoon, ductus Neptuno sorte sacerdos,
sollemnis taurum ingentem mactabat ad aras.
ecce autem gemini a Tenedo tranquilla per alta
(horresco referens) immensis orbibus angues
incumbunt pelago pariterque ad litora tendunt;
pectora quorum inter fluctus arrecta iubaeque
sanguineae superant undas, pars cetera pontum
pone legit sinuatque immensa uolumine terga.
fit sonitus spumante salo; iamque arua tenebant
ardentisque oculos suffecti sanguine et igni
sibila lambebant linguis uibrantibus ora.
diffugimus uisu exsangues. illi agmine certo
Laocoonta petunt; et primum parua duorum
corpora natorum serpens amplexus uterque
implicat et miseros morsu depascitur artus;
post ipsum auxilio subeuntem ac tela ferentem
corripiunt spirisque ligant ingentibus; et iam
bis medium amplexi, bis collo squamea circum
terga dati superant capite et ceruicibus altis.
ille simul manibus tendit diuellere nodos
perfusus sanie uittas atroque ueneno,
clamores simul horrendos ad sidera tollit:
qualis mugitus, fugit cum saucius aram
taurus et incertam excussit ceruice securim.
at gemini lapsu delubra ad summa dracones
effugiunt saeuaeque petunt Tritonidis arcem,
sub pedibusque deae clipeique sub orbe teguntur.

tum uero tremefacta nouus per pectora cunctis
insinuat pauor, et scelus expendisse merentem
Laocoonta ferunt, sacrum qui cuspide robur 230
laeserit et tergo sceleratam intorserit hastam.
ducendum ad sedes simulacrum orandaque diuae
numina conclamant.
diuidimus muros et moenia pandimus urbis.
accingunt omnes operi pedibusque rotarum 235
subiciunt lapsus, et stuppea uincula collo
intendunt; scandit fatalis machina muros
feta armis. pueri circum innuptaeque puellae
sacra canunt funemque manu contingere gaudent;
illa subit mediaeque minans inlabitur urbi. 240
o patria, o diuum domus Ilium et incluta bello
moenia Dardanidum! quater ipso in limine portae
substitit atque utero sonitum quater arma dedere;
instamus tamen immemores caecique furore
et monstrum infelix sacrata sistimus arce. 245

3.1.1. Traducció

Aleshores, un altre esdeveniment més gran i molt més temible se'ns presenta, dissortats, i pertorba els nostres cors desprevinguts. Laocoont, triat per sorteig sacerdot de Neptú, immolava un toro gegantí als altars. Però heus aquí que, des de Tènedos, a través de les tranquil·les aigües (m'esgarrifo de relatar-ho), unes serps bessones de rosques immenses s'aboquen al pèlag i es dirigeixen alhora a la costa. Els seus pits dreçats entre les ones i les crestes sangonoses sobrepassen les onades; al darrere, la part restant recorre la superfície del mar i ondula els lloms immensos en una espiral. Es produeix un so a l'oceà escumejant; i ja arribaven a terra ferma i, injectats els ulls ardents de sang i foc, es llepaven les boques xiulants amb les seves llengües vibrants. Fugim de la visió exsangües. Elles, en una marxa decidida, es dirigeixen cap a Laocoont; i, primer, entortolligant-se ambdues serpents als petits cossos dels dos fills, els envolten i devoren a mossegades els seus membres malaurats. Després l'atrapen a ell, que venia en ajut i portava dards, i l'estrenyen amb les rosques ingents; i ja abraçant-lo dues vegades pel

mig i enrotllades dues vegades al seu coll amb els lloms escamosos, el sobrepassen amb el cap i els alts bescolls. Ell, alhora, amb les mans intenta desfer-se dels nusos, amb les ínfules amarades de bava i de negre verí; alhora, alça crits esgarrifosos cap als astres: tal com els mugits quan, ferit, un toro fuig de l'altar i s'espolsa del coll la destral imprecisa. Heus aquí que els dos dracs, lliscant, fugen als temples més elevats, i a la ciutadella de la cruel Tritònida i s'amaguen als peus de la deessa sota el disc del seu escut.

Aleshores, s'esmuny un nou pavor en els nostres cors espaordits. Diuen que Laocoont, mereixent-ho, ha pagat el seu crim per haver engegat contra el llom del cavall una llança ignominiosa i haver ferit amb la punta el roure sagrat. Clamen que cal portar l'estàtua a la seu de la deessa i que cal pregar la deïtat. Esberlem les muralles i obrim els murs de la ciutat. Tots es disposen a la feina, i sota els seus peus posen rodes lliscadisses i li llancen cordes d'estopa al voltant del coll; la màquina fatal escala els murs, prenyada d'armes. Al voltant, nens i nenes castes canten himnes sagrats i gaudeixen tocant la corda amb la mà. Ella puja i, amenaçadora, llisca fins al centre de la ciutat. Oh pàtria, oh Ílion, casa dels déus, i muralles dardànides, cèlebres en la guerra! Quatre vegades es va aturar al mateix llindar de la porta, i quatre vegades van ressonar les armes al seu ventre. Nosaltres insistim, tanmateix, oblidosos i cecs de furor, i fem dreçar el funest monstre a la venerable ciutadella.

3.1.2. Anàlisi

Aquest passatge forma part de la narració d'Eneas sobre la destrucció de Troia. Laocoont havia estat l'únic a negar-se a entrar a la ciutat el famós cavall de fusta lliurat als troians pels grecs. Així doncs, tal com es veu al text, unes serps enviades per Neptú surten del mar i maten Laocoont i els seus fills, mentre, d'altra banda, l'amenaçador cavall entra a Troia ple de soldats aqueus.

Per començar, Virgili enceta aquesta escena amb una al·literació intensiva de *m*, que el poeta torna a utilitzar de la mateixa manera al vers 234. A la segona meitat del vers següent s'observa la repetició del so *p* i *t*: *im**p**rouida **p**ec**t**ora **t**urba**t***. La reiteració de sons oclusius també es troba de manera semblant als versos 228-229, en els quals es torna a fer referència a la por dels troians: ***t**um uero **t**remefac**t**a nouus **p**er **p**ec**t**ora **c**unc**t**is insinuat **p**auor*. Aquesta sonoritat reflecteix el significat del vers. A més, tal com diu John C. Rolfe a la seva ressenya de Cordier (1943: 233),

"the phonetic meaning is intelligible only when there is in the text a word to serve as a guidepost to the mind and reveal the latent harmony." En els versos 200 i 228-229, les paraules que ajuden a identificar l'efecte que Virgili vol transmetre són principalment *pectora* ("cor") en ambdós versos, i *turbat* ("pertorbar") i *pauor* ("pavor"), respectivament. Així doncs, aquest tipus d'al·literació amb sons oclusius recorda als batecs del cor, que sonen constantment a causa del temor (*pauor*) dels troians. La combinació de *c* i *t* es torna a trobar al vers 206, amb l'ús de la paraula *pectora* ("cor") de nou, cosa que fa pensar que té el mateix efecte (aquesta vegada expressaria el temor que sent Eneas mentre relata el fet). Alternativament, es podria interpretar com el cop de les serps amb les onades, per tal que concordi amb el sentit del vers. Un exemple d'al·literació expressiva més clar és el del vers 204, en què el so *r* representa l'esgarrifança d'Eneas en contar els fets horrorosos: *ho**rr**esco **r**efe**r**ens*.

En segon lloc, als versos 201-202 s'aprecia l'al·literació de *t*, juntament amb la repetició de sons similars a final de vers (*mac**ta**b**at ad a**ras*), que simulen els cops de destral de Laocoont en matar el toro sacrificat. Similarment, al vers 243, *t* representa els cops de les armes dels grecs dins el cavall. En canvi, al vers 224 es repeteix el so cacofònic *c* per imitar el cop de la destral caient a terra des del coll del toro. Pel que fa a l'ús del so *t*, sembla aparèixer sovint en versos on es menciona Laocoont: vv. 201-201, 212-213, 230-231. John C. Rolfe (1943: 233) sosté que *t*, així com *r*, *c* i *s*, fan la impressió de sons alts i violents. De fet, *t*, i altres sons oclusius, apareixen diverses vegades en moments en què es transmeten emocions fortes o violentes, no només de por, com ja hem vist, sinó també de ràbia. És Arthur S. Pease (1935: 475) qui afirma que *t* sovint expressa "ràbia balbotejant"[11]. En la majoria d'escenes d'aquest passatge es presenta Laocoont duent a terme algun acte de violència, ja sigui sacrificant un brau (v. 202) o engegant una llança contra el cavall (vv. 230-231[12]). Encara més, J. P. Lynch (1980: 77) defineix breument aquest personatge com una persona amb molta energia i força, i amb un caràcter temperamental ("hot-tempered"). Per tant, es podria dir que el fet que el so *t* aparegui al voltant de Laocoont no és casualitat, sinó que acompanya el personatge i els seus actes agressius.

[11] "Repetition of *t* often gives the effect of sputtering rage". Extret d'Herescu (1960), *op. cit*. p. 55.
[12] Al vers 230 destaca també el so oclusiu *c* per indicar el so de la fusta (*robur*) trencant-se.

A continuació, si observem aquests versos (208-216), trobarem diversos recursos fonètics que aporten certa musicalitat i expressivitat, i que inciten l'oient a parar atenció a aquesta escena:

...uolumine terga.
fit sonitus spumante salo; iamque árua tenebant
ardentisque oculos suffecti sanguine et igni 210
sibila lambebant linguis uibrantibus óra
diffugimus uisu exsangues. illi agmine cérto
Laocoonta petúnt; et primum párua duórum
corpora natorúm serpens ampléxus utérque
implicat et miserós morsu depáscitur ártus; 215
post ipsum auxilió subeuntem ac téla feréntem

D'una banda, s'hi poden observar diverses rimes, tant consonants com assonants, sigui en versos seguits, alternants, o amb més d'un vers de separació. L'autor sovint inclou rimes al dàctil del cinquè peu, en aquest cas, *-ine*, en versos alternants i acompanyada d'una segona rima amb *árua-párua*. La rima assonant s'aprecia al final de quatre versos successius, alternant entre *or* i *er*, i a la cesura penthemímera amb *u* i *o*. Es mostra, a més, homofonia de les dues vocals tòniques a final de tres versos seguits (214-216)[13]. D'altra banda, aquest passatge presenta un gran nombre d'al·literacions. Destaca especialment *s*, amb dos valors expressius diferents: al vers 209 imita el so de les onades, mentre que a la resta simula el xiulet de les serps. A més, es combina amb altres sons, com per exemple, amb la cacofonia dels sons velars al vers 209, que produeix una imatge visual gens agradable. Molt probablement, el poeta empra la cacofonia de manera deliberada, tot i que els antics preferien evitar-la, per tal d'acompanyar aquesta imatge mental desagradable i, en aquest cas, reforçar la sensació de repugnància dels ulls de les serps[14]. El vers següent destaca per la seva diversitat fonètica: el xiulet de les serps es barreja amb els sons *b* i *ui*, i amb la cacofonia *la-la*, que fa l'efecte del moviment de les llengües. Als versos 212-213, el so *t* acompanya Laocoont, tal com s'ha explicat prèviament, mentre que als versos 213-215 ressalten l'al·literació amb *or*, que s'ajunta amb l'assonància, i l'al·literació intensiva *p*.

[13] Vegeu Herescu (1960), *op. cit.* p. 87.
[14] El so cacofònic *ue-ue* del vers 221 es podria explicar de la mateixa manera: un so desagradable per a la imatge desagradable del pus (*sanie*) i el negre verí (*atro ueneno*); així com la cacofonia ja comentada del vers 224 sobre el toro espolsant-se la destral del coll.

Finalment, es pot distingir un hiat interlineal entre *uterque* i *implicat*. Igual que amb la cacofonia, Virgili empra de manera intencionada el hiat, que també es procurava evitar, per donar un efecte expressiu: en aquesta ocasió, el del crit dels fills de Laocoont. L'autor aconsegueix combinar els diferents elements fonètics de manera magistral. Per aquest motiu, el més probable és que el poeta fos completament conscient del seu ús, si més no de la majoria d'aquests elements sonors.

Seguidament, examinarem els següents tres versos (217-219) i la precisa col·locació dels seus elements fonètics:

> *corripiunt spirisque ligánt ingéntibus; ét iam*
> *bís medium amplexí, bis collo squamea círcum*
> *térga datí superánt capite ét ceruícibus áltis.*

De nou, els sons cacofònics, que tornen a referir-se a les serps, tenen el mateix valor expressiu que s'ha comentat en l'anterior paràgraf, a més de donar èmfasi a les paraules. Quant a les rimes consonants, aquesta vegada s'usa *-ibus* al cinquè peu, juntament amb la rima *ligánt-superánt*, en versos alternants. Predomina especialment l'homofonia: amb *e* a les dues darreres vocals fortes d'un vers[15], amb *i* a principi, centre (en cesura) i final de vers, i amb la sèrie *e, i, a* seguint el patró simètric ABCABC al vers 219[16].

Aquest mateix patró torna a aparèixer més avall, aquesta vegada amb rimes assonants al final dels versos 222-227 (*tóllit, áram, secúrim, dracónes, árcem, tegúntur*). Addicionalment, *u* assonant del vers 227 es combina amb homofonia a principi i final (súb … tegúntur), una disposició que es repeteix al vers següent (túm … cúnctis). També cal mencionar la rima consonant *-únt* en un mateix vers (226), la qual es repeteix després sospitosament en tres versos successius en la mateixa posició, al segon ictus: *accingúnt*… / *subiciúnt*… / *intendúnt*… (vv. 235-237); i dos versos més avall (239), juntament amb una cacofonia: *sacra canúnt*... . Aquesta dissonància contrasta amb el significat del vers, en què es mostra la felicitat dels nens cantant i tocant la corda que arrossega el cavall de fusta. Són igual de notables les síl·labes cacofòniques a *inlabitur urbi* (v. 240).

[15] Vegeu nota 13.
[16] Sobre l'homofonia de les vocals fortes disposada simètricament vegeu Herescu (1960), *op. cit.* pp. 83-85, i sobre els diversos patrons de la cadena vocàlica emprats per diferents poetes llatins vegeu pp. 88-89.

Per acabar, comentarem el final del passatge (vv. 241-244):

o patria, o diuúm domus Ilium et incluta béllo
moenia Dardanidúm! quater ipso in limine pórtae
substitit atque utero sonitum quater arma dedére;
instamus tamen immemores caecique furóre

A part de l'al·literació expressiva de *t* que ja hem esmentat prèviament (els cops de les armes), destaca especialment la repetició de *m*. A més, s'aprecien clarament tant la rima assonant amb el model ABAB, com la rima consonant *diu**úm**-Dardanid**úm*** a la cesura penthemímera, unes rimes col·locades tan acuradament com la majoria de les que hem tractat fins ara, motiu pel qual creiem que són intencionals.

3.1.3. Repetició semàntica

L'episodi de Laocoont està replet de mots semànticament equivalents. L'element més destacable a la primera part del passatge són les serps que maten Laocoont, de manera que hi ha diversos sinònims relacionats amb elles. Primerament, al llarg del text hi ha tres paraules diferents per referir-se a aquests rèptils (*anguis, serpens, draco*) i tres més per anomenar les seves rosques (*orbis, uolumen, spira*), a més del verb *sinuo* ("ondular"), que hi està relacionat. Virgili també fa servir tres sinònims de l'adjectiu "gran" (*maius, ingens, immensus*), dos dels quals fan referència a les anelles o espirals de les serps, per recalcar la seva immensitat, i tres verbs diferents quan aquestes s'enrotllen al voltant dels fills i de Laocoont (*implico, amplexor, ligo*). Tanmateix, és més xocant la descripció de les serpents sortint del mar i dirigint-se a Laocoont, en què el poeta empra fins a sis sinònims de "mar": *altum, fluctus, pelagus, unda, pontus* i *salum*.

A més, cal remarcar que aquesta és una escena terrorífica a ulls d'Eneas, que ho relata tot, de manera que Virgili fa diverses repeticions semàntiques al llarg del text relacionades amb la por per ressaltar la sensació d'horror. Ja des del primer vers ens trobem amb la paraula *turbo* ("pertorbar") i, a mesura que Eneas continua narrant, aparèixen els mots *horresco* ("esgarrifar-se"), *exsanguis* ("exsangüe"), *horrendus* ("esgarrifós"), *tremefactus* ("espaordit") i *pauor* ("pavor"). S'utilitzen també tres paraules que comparteixen la mateixa arrel (*diffugio, fugio, effugio*), dues de les quals fa referència a una fugida per pànic (dels troians en veure els

fets esgarrifosos i d'un toro en haver estat a punt de ser sacrificat), mentre que el tercer mot simplement es refereix l'escapoliment de les serps.

Finalment, però no menys important, cal esmentar el cavall de fusta, l'element que predomina al final del passatge, quan Eneas explica com Laocoont li havia clavat una llança i com comencen a introduir el cavall a la ciutat. Virgili l'anomena de quatre maneres diferents: *robur* ("roure", ja que era de fusta)*, simulacrum* ("estàtua")*, machina* ("màquina") i *monstrum* ("prodigi"). Així mateix, els dos darrers mots van acompanyats d'un adjectiu diferent, però amb el mateix significat de "funest" (*fatalis* i *infelix*, respectivament), perquè serà aquest "monstre" el que provocarà la fi de Troia.

3.2. Diàleg entre Dido i Eneas (IV, 305-361)

'dissimulare etiam sperasti, perfide, tantum
posse nefas tacitusque mea decedere terra?
nec te noster amor nec te data dextera quondam
nec moritura tenet crudeli funere Dido?
quin etiam hiberno moliri sidere classem
et mediis properas Aquilonibus ire per altum,
crudelis? quid, si non arua aliena domosque
ignotas peteres, et Troia antiqua maneret,
Troia per undosum peteretur classibus aequor?
mene fugis? per ego has lacrimas dextramque tuam te
(quando aliud mihi iam miserae nihil ipsa reliqui),
per conubia nostra, per inceptos hymenaeos,
si bene quid de te merui, fuit aut tibi quicquam
dulce meum, miserere domus labentis et istam,
oro, si quis adhuc precibus locus, exue mentem.
te propter Libycae gentes Nomadumque tyranni
odere, infensi Tyrii; te propter eundem
exstinctus pudor et, qua sola sidera adibam,
fama prior. cui me moribundam deseris hospes
(hoc solum nomen quoniam de coniuge restat)?

quid moror? an mea Pygmalion dum moenia frater
destruat aut captam ducat Gaetulus Iarbas?
saltem si qua mihi de te suscepta fuisset
ante fugam suboles, si quis mihi paruulus aula
luderet Aeneas, qui te tamen ore referret,
non equidem omnino capta ac deserta uiderer.'

Dixerat. ille Iouis monitis immota tenebat
lumina et obnixus curam sub corde premebat.
tandem pauca refert: 'ego te, quae plurima fando
enumerare uales, numquam, regina, negabo
promeritam, nec me meminisse pigebit Elissae
dum memor ipse mei, dum spiritus hos regit artus.
pro re pauca loquar. neque ego hanc abscondere furto
speraui (ne finge) fugam, nec coniugis umquam
praetendi taedas aut haec in foedera ueni.
me si fata meis paterentur ducere uitam
auspiciis et sponte mea componere curas,
urbem Troianam primum dulcisque meorum
reliquias colerem, Priami tecta alta manerent,
et recidiua manu posuissem Pergama uictis.
sed nunc Italiam magnam Gryneus Apollo,
Italiam Lyciae iussere capessere sortes;
hic amor, haec patria est. si te Karthaginis arces
Phoenissam Libycaeque aspectus detinet urbis,
quae tandem Ausonia Teucros considere terra
inuidia est? et nos fas extera quaerere regna.
me patris Anchisae, quotiens umentibus umbris
nox operit terras, quotiens astra ignea surgunt,
admonet in somnis et turbida terret imago;
me puer Ascanius capitisque iniuria cari,
quem regno Hesperiae fraudo et fatalibus aruis.

nunc etiam interpres diuum Ioue missus ab ipso
(testor utrumque caput) celeris mandata per auras
detulit: ipse deum manifesto in lumine uidi
intrantem muros uocemque his auribus hausi.
desine meque tuis incendere teque querelis; 360
Italiam non sponte sequor.'

3.2.1. Traducció

«Esperaves també, pèrfid, poder dissimular un sacrilegi tan gran i marxar, sense dir res, de la meva terra? No et reté ni el nostre amor, ni la mà donada temps enrere, ni Dido, que tindrà una mort cruel? I fins i tot t'afanyes a fer salpar la flota en l'estació hivernal i a anar, enmig dels aquilons, a través del mar, cruel? Què, si no et dirigissis a terres alienes i a pàtries desconegudes, i l'antiga Troia romangués dempeus, aniries a cercar Troia amb la teva flota per les aigües agitades? Que fuges de mi? Per aquestes llàgrimes i per la teva mà dreta (puix que ja no he deixat res més per a mi, mísera), pel nostre matrimoni, per les noces començades, si he merescut quelcom bo de tu, si has obtingut alguna dolçor de mi, t'ho prego, compadeix-te d'aquesta pàtria que trontolla i, si encara hi ha lloc per a les meves súpliques, abandona aquesta idea! Per tu, els pobles libis i els tirans nòmades m'odien, i els tirs són hostils amb mi; per tu, s'ha extingit el meu pudor, i la meva fama anterior, només amb la qual arribava als estels. A qui m'abandones moribunda, hoste, ja que només aquest nom del meu espòs roman? Què espero? ¿Potser que el meu germà Pigmalió destrueixi les meves muralles o que el gètul Iarbas se m'endugui captiva? Si almenys, abans de la teva fugida, hagués concebut descendència de tu; si jugués al pati algun Eneas meu ben petitó, que, malgrat tot, s'assemblés a tu en la cara, sens dubte no semblaria del tot captiva i abandonada».

Havia parlat. Ell tenia la mirada fixa per les ordres de Júpiter i, ferm, contenia el neguit al seu cor. Finalment, diu unes poques paraules: «Jo mai no negaré, reina, que tu has merescut moltíssims dons que pots enumerar parlant, i no em sabrà greu recordar Elissa mentre em recordi de mi mateix, mentre un hàlit de vida governi els meus membres. Parlaré breument en defensa pròpia. Jo no esperava, no t'ho pensis, ocultar amb ardits la meva fugida, ni he ofert mai les torxes nupcials o he arribat a aquest pacte. Si els fats em permetessin passar la vida sota els meus auspicis i apaivagar els neguits per voluntat pròpia, primer viuria a la ciutat de Troia i honraria

les dolces despulles dels meus, l'alt palau de Príam romandria, i amb la meva mà fundaria per als vençuts una nova Pèrgam. Però ara, Apol·lo de Grínia i els oracles licis m'han ordenat arribar a Itàlia, la gran Itàlia: aquest és el meu amor, aquesta la meva pàtria. Si a tu, fenícia, et retenen les defenses de Cartago i la visió de la ciutat líbica, quin mal hi ha, doncs, en què els teucres s'estableixin a la terra ausònia? També és voluntat divina que nosaltres cerquem un regne estranger. Cada vegada que la nit cobreix les terres d'ombres humides, cada vegada que els astres ignis s'eleven, l'espectre confús del meu pare Anquises m'adverteix en somnis i m'aterreix. M'adverteix el meu nen Ascani i la injustícia a l'estimada persona que enganyo amb el regne d'Hespèria i unes terres predestinades. Ara també el missatger dels déus, enviat pel mateix Júpiter (ho juro pels dos caps), ha portat les seves ordres a través dels ràpids vents; jo mateix he vist el déu penetrant les muralles en la clara llum i he sentit la seva veu amb aquestes orelles. Deixa d'encendre'ns amb els teus planys tant a mi com a tu; no vaig a cercar Itàlia per voluntat pròpia».

3.2.2. Anàlisi

El llibre IV de l'*Eneida* es distingeix dels altres pel seu caràcter tràgic. El *pius* Eneas ha de marxar de Cartago per acomplir el seu destí, abandonant la reina Dido, bojament enamorada d'ell. Mentre el líder troià es prepara per partir, apareix ella, que acaba de descobrir els seus plans i, sentint-se traïda, li retreu que no li hagi dit res de la partença. Aquest passatge inclou dos discursos: el de la reina, per convèncer-lo de quedar-se, i la resposta d'Eneas, argumentant que no marxa per voluntat pròpia, sinó per designi dels déus. El primer és un discurs ple de *pathos*, en què Dido aboca tots els seus sentiments (ira, amor, pena, dolor, odi, etc.) i es deixa emportar per la passió, mentre que el segon, el d'Eneas, tot i que també té moments emotius, mostra un to més seriós i moderat. Veurem com Virgili empra diversos dels recursos sonors tractats per expressar aquestes emocions.

En primer lloc, començarem per les paraules de Dido (vv. 305-309):

'dissimulare etiam sperasti, perfide, tantum 305
posse nefas tacitusque mea decedere terra?
néc te nóster amór nec té data déxtera quóndam

néc moritúra tenét crudéli fúnere Dído?
quín etiam híbernó molíri sídere clássem

La reina cartaginesa enceta el seu apassionat discurs des de la ira i l'odi, irritada pel fet que Eneas li ha ocultat la seva fugida. Aquests sentiments es veuen reflectits en al·literacions expressives: tal com ocorre al passatge de Laocoont, en aquesta ocasió *t* també evoca ràbia. A més, Gilbert Highet (1972: 134) assegura que *s* indica l'odi de Dido. Alhora, en un context semblant descriu la repetició de *s* i *f* com una "furious alliteration"[17]. Efectivament, aquests sons fricatius i sibilants deixen entreveure la ira de Dido, però també creen un efecte de descontrol dels esquitxos de saliva en conseqüència del seu estat nerviós. Aquestes al·literacions van acompanyades dels sons oclusius *c* i *q*^{u} i de l'homofonia amb *per*. Sovint Virgili fa ús de sons oclusius quan un personatge mostra certa inestabilitat emocional. En efecte, si, com ja hem vist, aquests tipus de sons poden reflectir actes de violència, també poden transmetre la violència de les emocions. Així doncs, la repetició de sons oclusius apareix amb freqüència per evocar emocions fortes i l'estat alterat d'un personatge, en aquest cas, de Dido. De manera semblant, Jules Marouzeau (1970: 29) considera que la repetició de sons oclusius expressa "agitació tumultuosa", entre altres. Pel que fa al ritme, està marcat per la rima consonant amb *-ere* al dàctil del cinquè peu, juntament amb la rima assonant *-era*. Cal destacar els peculiars patrons dels versos 307-309, dividits amb cesura penthemímera, els quals contribueixen a produir un efecte musical: ABBAAB[18], ABAABC, AABAAC, respectivament. Per afegiment, el vers 307, a part de seguir aquest patró gairebé simètric, presenta un isocolon, dividit amb una penthemímera.

En segon lloc, els versos 311-314 mostren un altre exemple de *t* per representar la ira de Dido, que recorre a la lògica a través de preguntes retòriques, propi de l'oratòria:

crudelís? quid, si non arua aliena domosque
ignotas peteres, et Troia antiqua maneret,
Troia per undosum peteretur classibus aequor?
mene fugís?

[17] Highet (1972), *The Speeches in Vergil's Aeneid*, p. 178.
[18] Vegeu l'exemple a N. I. Herescu (1960), *op. cit.* p. 89.

També s'hi pot apreciar una rima a la trihemímera (*crudelís-fugís*), a més d'un hiat interlineal entre *domosque* i *ignotas*.

Per acabar de comentar el discurs de Dido, fixem-nos en els versos 321-329:

...te propter eundem
exstinctus pudor et, qua sola sidera adibam,
fama prior. cui me moribundam deseris hospes
(hoc solum nomen quoniám de coniuge restat)?
quid moror? an mea Pygmalion dum moenia frater 325
destruat aut captám ducat Gaetulus Iarbas?
saltem si qua mihi de te suscepta fuisset
ante fugám suboles, si quis mihi paruulus aula
luderet Aeneas, qui te tamen ore referret,

Al principi d'aquest breu passatge s'aprecia al·literació inicial, una altra figura retòrica pròpia de l'oratòria. En aquest punt Dido es mostra més calmada, i expressa la seva pena, malgrat que encara hi ha traces de la seva fúria al vers 325 en anomenar el seu germà Pigmalió, amb l'acumulació dels sons oclusius dentals i velars. En canvi, al vers següent, *s* pot ser un indici del xiuxiueig de la reina, en parlar més tendrament de la possibilitat d'haver concebut un fill amb Eneas. En mencionar el nen, es distingeix l'al·literació amb *l* (*lu-la-lu*). En paraules de John C. Rolfe (1943: 237), "since the sound *l* was agreeable, Virgil made alliteration with this for pleasant sounds or sights". Així, la repetició de *l* s'explicaria per l'agradable visió d'un fill. Aquest so plaent contrasta amb la cacofonia i homofonia a ***ore referret*** uns mots més endavant. També xoca el fet de trobar-nos dos hiats interlineals seguits als versos 320-321. Com que es consideraven sons no plaents per a l'oïda dels antics, és probable que Virgili els hagi utilitzat deliberadament per reflectir l'estat d'agitació de Dido. Finalment, cal fixar-se en la rima consonant *-ám* col·locada en diagonal en versos alternants de manera força precisa.

Seguidament, Eneas comença el seu discurs d'autodefensa (vv. 331-335):

Dixerat. ille Iouis monitis immota tenébat
lumina et obnixus curám sub corde premébat.

tandem pauca refért: 'ego te, quae plurima fándo
enumerare ualés, numquám, regina, negábo
promeritám, nec me meminísse pigebit Elíssae

En aquests versos s'observen diversos elements. D'una banda, hi ha al·literació amb *i* al primer vers i cacofonia al segon, per tal de reflectir en l'oïda la sensació desagradable de neguit (*cura*) d'Eneas. Amb tot, el que ressalta més són les rimes, atès que el discurs inclou un gran nombre de rimes consonants. A final de vers, cosa que la fa més notòria[19], s'aprecia la rima *tenébat-premébat*, seguida de l'assonància *fándo-negábo*[20], també a final de vers, i *refért-ualés*, en cesura penthemímera. A més, es torna a mostrar la rima *-ám*, tot i que en posicions menys precises. Després de la cacofonia *me-me*, podem distingir una altra rima assonant: *meminísse-Elíssae*[21].

A continuació, analitzarem els versos 337-350:

...neque ego hánc abscóndere fúrto
speraui (ne finge) fugám, nec cóniugis úmquam
praetendi taedas aut haec in foedera ueni.
me si fata meís paterentur ducere uitam 340
auspiciís et sponte meá compónere cúras,
úrbem Tróianám primum dulcisque meorum
reliquias colerem, Priami tecta alta manerent,
et recidiua manu posuissem Pergama uictis.
sed nunc Italiám magnám Gryneus Apollo, 345
Italiam Lyciae iussere capessere sortes;
hic amor, haec patriá est. si te Karthaginis arces
Phoenissám Libycaeque aspectus detinet úrbis,
quae tandem Ausonia Teucros considere térra
inuidiá est? et nos fas extera quaerere régna. 350

[19] Vegeu Marouzeau (1979), *Traité de stylistique latine*, p. 78: "C'est dans le fins de la phrase que l'oreille est particulièrement sensible au rythme".
[20] La rima al final dels quatre versos s'ha extret de Clarke (1972), «Intentional Rhyme in Vergil and Ovid», p. 60.
[21] Vegeu Highet (1972), *op. cit.* p. 75, en què descriu aquesta assonància com una possible "hint of the obsessive magic of love, which works like a spell".

Per una banda, s'aprecien tot un seguit d'al·literacions expressives i no expressives. Quan Eneas nega que li ha ocultat a Dido la seva fugida, destaca la repetició de *f*. Quintilià (inst. 12, 10, 29) opina que aquest és un so desagradable: "*illa, quae est sexta nostrarum, paene non humana voce*". Ciceró (orat. 163) comparteix la mateixa opinió, i l'anomena "*littera insuauissima*". Per aquest motiu, John C. Rolfe (1943: 236-237) assegura que Virgili utilitzava aquest so per expressar rebuig, entre altres coses. Si li donem aquest significat, en aquest cas, indicaria el rebuig d'Eneas cap a Dido, però no com a sentiment negatiu, atès que ell l'estima de debò, sinó més aviat com una acció. Els versos següents revelen un gran nombre de sons oclusius sords: *t, c, qu* i *p* (també són dignes de menció els sons *pr* i l'homofonia *pon*). Segons l'opinió de Highet (1972: 77), la manera com Eneas usa les paraules transmet un to dur: "His phrasing is not merely firm, but harsh." Es pot sostenir que alguns d'aquests sons oclusius serveixen per reforçar aquesta duresa d'un Eneas que intenta mantenir el control de les seves emocions. Malgrat tot, no pot evitar mostrar-se una mica vulnerable en certes ocasions, com per exemple, quan parla de Troia. En efecte, ja hem comentat anteriorment que els sons oclusius tenen la capacitat d'expressar emocions fortes i agitació. Aquí es dona la mateixa situació. Eneas no pot evitar sentir una profunda pena i un gran dolor, sobretot en mencionar les despulles dels seus (*dulcisque meorum reliquias*). La cacofonia d'aquests darrers mots contrasta amb l'agradable so *l*, creant una contraposició que revela els sentiments de l'heroi troià: sens dubte, el record de Troia i els seus companys és dolç[22] i alhora dolorós. A més, ressalta la cadena vocàlica *á-ó-ú* a final de dos versos seguits (vv. 337-338), que es torna a repetir al vers 341 i a principi del 342 a l'inrevés, seguint el patró simètric ABC CBA. Per altra banda, el discurs d'Eneas no difereix gaire del discurs de Dido pel que fa a les rimes, perquè Virgili torna a fer ús de les mateixes: *-ám* i *-ís*, col·locades a les cesures, i *-ere*/*-era*, de nou al dàctil del cinquè peu. Aquesta última s'uneix al vers 350 amb la cacofonia de les síl·labes homòfones de *quae**rere re**gna*[23]. Virgili també afegeix una rima inusual abans d'una cesura amb l'afèresi, de manera que es pronuncia *patriást-inuidiást*, la primera paraula de les quals es troba al segon membre d'un l'isocolon. Com a rima assonant, cal esmentar el final dels versos 348-351, seguint el model ABBA. La majoria de les rimes se situen en cesures, sigui abans o després, o a final de vers, llevat de les del cinquè

[22] Marouzeau (1970: 27) afirma que "[*l*] évoque des impressions douces et aimables".
[23] Extret de N. I. Herescu (1960), *op. cit*. p. 48.

peu, que tenen la seva posició única. De fet, William M. Clarke (1972: 51) ha observat que les rimes a l'*Eneida* apareixen normalment precedint o seguint pauses fortes de sentit, i creu que el seu propòsit és emfatitzar aquestes pauses. En conseqüència, podem afirmar que molt probablement aquestes rimes no eren fortuïtes.

Per acabar, els elements fonètics també abunden en les darreres paraules d'Eneas (vv. 351-361):

*me patris Anchisae, quotiens **um**entibus **um**bris*
nox operit terras, quotiens astra ignea surgunt,
admonet in somnis et turbida terret imago;
*me puer Ascanius capitis**qu**e iniuria cari,*
quem regno Hesperiae fraudo et fatalibus aruis. 355
*nunc etiam interpres diuum Ioue missus ab **í**pso*
*(testor utrumque caput) celeris mandata per **áu**ras*
*detulit: ipse deum manifesto in lumine u**í**di*
*intrantem muros uocemque his **au**ribus h**áu**si.*
*desine meque tuis incendere te**que que**relis;* 360
Italiam non sponte sequor.'

El que més atreu l'atenció és la considerable acumulació del so *t*, quan el cabdill troià anomena el fantasma del seu pare Anquises. En aquest cas se li pot donar el mateix significat que ja hem tractat amb Laocoont: la imitació dels batecs del cor a causa de la por (*terret*). A més, apareix juntament amb l'al·literació *um*, utilitzada també per altres poetes per recordar la mort. Tot seguit, ens trobem amb els sons cacofònics *c, qu* i *f*, en uns versos que permeten entreveure el disgust d'Eneas per enganyar el seu estimat fill Ascani. Addicionalment, aquesta vegada el cinquè peu està ocupat per la rima *-ibus*, repetida tres vegades amb la separació de tres versos. Situat al voltant del darrer *-ibus*, destaca l'homofonia *au* a final de vers, combinada amb la rima assonant de quatre versos seguits ABAB. Si ens fixem en el moviment dels llavis que causen aquests sons homòfons, semblen imitar la parla, com si representessin la veu del déu, que arriba a les orelles d'Eneas. Al vers 360 Virgili hi situa la cacofonia *que-que* per reflectir els sons poc atractius dels planys de Dido. El discurs acaba amb al·literació inicial amb *s*.

3.2.3. Repetició semàntica

Per tal de convèncer l'altre, ambdós enamorats fan ús de les paraules. Per aquest motiu, no és sorprenent trobar-se abundants repeticions semàntiques per expressar una mateixa idea, tant dintre d'un sol discurs com entre ambdós discursos.

Quant a Dido, sovint empra les paraules per apel·lar als sentiments del seu estimat. Al llarg del discurs, utilitza diversos mots relacionats amb la partença d'Eneas i el seu abandonament per retreure-l'hi: *decedo, fuga, desero*. També, en un intent de suscitar pena, revela el que passarà si ell marxa insinuant la seva pròpia mort (*morior, funis, moribundus*), i menciona l'odi dels seus a causa de la seva relació amb ell (*odi, infensus*). Al mateix temps, el seu vocabulari ens mostra la ràbia que s'apodera d'ella, que s'observa als adjectius *perfidus* i *crudelis*, dirigits a ell[24].

Pel que fa al discurs d'Eneas, conté bastantes més repeticions. Al principi es destaca el fet que farà ús de les paraules per defensar-se, i apareixen els verbs *refero* i *loquor* (en frases gairebé idèntiques), juntament amb *for*. L'argument principal del *pius* Eneas gira entorn la idea que està subjecte a la voluntat dels déus, de manera que no és lliure de seguir un camí propi. Així doncs, usa sinònims relacionats amb la seva voluntat (*meum auspicium, spons mea*), el destí (*fatum, fas, fatalis*), les ordres (*monita, mandata*) imposades pels déus (*deus, diuus*), i verbs que expressen certa limitació, com *patior* ("permetre") i *iubeo* ("ordenar"). També ressalta el mot *Italia*, juntament amb els seus equivalents semàntics *terra Ausonia* i *regnum Hesperiae*, és a dir, les "terres predestinades" (*fatalia arua*) a les quals es dirigeix Eneas. Per afegiment, cal posar l'atenció en els tres substantius *umbra, nox* i *astra*, connectats a la nit i la foscor, en el moment en què el cabdill troià parla del seu difunt pare. Virgili en fa ús per contribuir a crear una imatge tètrica i augmentar la tensió, ja reflectida per l'al·literació *t* comentada prèviament.

Per tal de refutar Dido, Eneas repeteix diverses vegades els mots d'ella de maneres diferents[25]. El motiu pel qual la reina cartaginesa es mostra tan irritada és pel secretisme del seu estimat. Així doncs, no resulta sorprenent trobar quatre termes que hi estan relacionats: *dissimulo* i *tacitus* (les paraules amb què comença a parlar Dido), i *abscondo* i *furto* (Eneas les repeteix d'una altra manera en començar la seva defensa). D'una manera similar, s'usen tres expressions diferents per referir-se a les "terres estrangeres", és a dir, Itàlia, a on es dirigeix l'heroi troià: *arua aliena,*

[24] Vegeu Denis Feeney (1983), «The Taciturnity of Aeneas», p. 184.
[25] Vegeu Highet, *op. cit.* p. 78: "Vergil's orators often quote their opponents' words in order to refute them."

domus ignotae i *extera regna*. Per persuadir el seu estimat, Dido anomena la seva unió matrimonial i utilitza els termes *conubia* ("matrimoni") i *hymenaeus* ("himeneu"). Eneas, en revelar que no ho veu així, fa servir *coniux* ("espòs/a") i *foedus* ("pacte"). Així mateix, la reina fa menció de Troia amb una pregunta que Eneas respon amb mots sinònims, anomenant la ciutat de tres maneres diferents: *urbs Troiana, Priami tecta alta* i *Pergama*. Finalment, destaquen en nombre els cinc sinònims del verb "anar" o "dirigir-se a", majoritàriament referits a la missió del líder troià d'anar a Itàlia, que són *eo, peto, capesso, quaero* i *sequor*.

3.3. Descripció de Cèrber (VI, 417-424)

Cerberus haec ingens latratu regna trifauci
personat aduerso recubans immanis in antro.
cui uates horrere uidens iam colla colubris
melle soporatam et medicatis frugibus offam 420
obicit. ille fame rabida tria guttura pandens
corripit obiectam, atque immania terga resoluit
fusus humi totoque ingens extenditur antro.
occupat Aeneas aditum custode sepulto

3.3.1. Traducció:

L'enorme Cèrber fa retrunyir aquest regne amb un lladruc sortit de tres goles, mentre jeu, immens, dins la cova davant seu. La profetessa, veient que ja s'eriçaven les serps del seu coll, li llança una coca soporífera de mel i llavors adobades. Ell, amb una fam voraç, obrint les tres boques, agafa el que li han llançat i relaxa les espatlles descomunals, ajagut a terra, i s'estén, gran com és, al llarg de tota la cova. Eneas arriba a l'entrada, un cop vençut el guardià, . . .

3.3.2. Anàlisi

El llibre VI de l'*Eneida* tracta del descens d'Eneas als inferns, a l'entrada del qual es troba al guardià, el ca Cèrber. Amb l'ajuda de la profetessa Sibil·la, aconsegueix superar-lo i entrar-hi.

Malgrat que és un passatge no gaire llarg, s'hi pot observar perfectament el factor fonètic:

Cérberus haec ingéns latratu regna trifauci
pérsonat aduerso recubans immanis in antro.

cúi uates horrere uidéns iam colla colúbris
mélle soporatam et medicatis frugibus óffam 420
óbicit. ille fame rabida tria guttura pándens
córripit obiectam, atque immania terga resóluit
fúsus humi totoque ingéns extenditur ántro.
óccupat Aeneas aditum custode sepúlto

Primer es distingeix l'al·literació amb *t* i *r* a final de vers. Tal com ja s'ha observat prèviament, aquests sons poden evocar sons alts i violents[26]. Així doncs, amb la paraula *latratu* ("lladruc") com a pista, sembla que Virgili vol imitar la ressonància dels lladrucs de Cèrber, un per cap, és a dir, tres sons de cada per als tres caps (*trifauci*). Aquesta sonoritat s'uneix a la dissonància que produeixen les síl·labes *at-ad*. Seguidament, el vers 419 conté al·literació inicial amb la semivocal *u*, a més de l'homofonia *col-* al final del vers. El so *r* torna a aparèixer al vers 421, també repetit tres vegades (*tria guttura*), per simular el so del gos i expressar la seva ràbia (*rabida*). Quant a la rima, d'una banda, destaquen les rimes consonants *-ia*, en versos successius, i sobretot *-ens* en versos alternants, tres de les quals se situen en cesura i en ictus. D'altra banda, al final dels versos 419-424 s'aprecia la rima assonant seguint el patró ABCBCA. Per afegiment, la curiosa disposició de les vocals fortes a principi de cada vers fa pensar que no és fortuïta: AABA CCBC.

3.3.3. Repeticions semàntiques

Dintre d'aquest breu passatge s'hi troben diferents repeticions semàntiques estretament relacionades amb Cèrber. A aquest mateix se l'anomena de dues maneres diferents: pel nom (Cerberus) o com a *custos* ("guardià"). Dues vegades es fa menció de les seves tres goles: *trifaucis* i *tria guttur*. A més, la seva immensitat es fa palès constantment amb els dos adjectius *ingens* i *immanis*. Per acabar, Virgili utilitza tres verbs que signifiquen "jeure" o "estendre's" per referir-se a l'acció del gos: *recubo, fundo* i *extendo*.

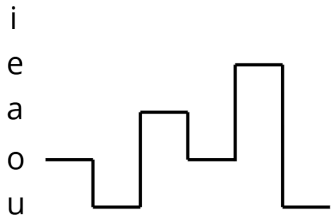
3.4. Esquemes lineals de la cadena vocàlica

En certs versos de l'*Eneida*, Virgili empra la cadena vocàlica per produir un efecte. Per tant, a partir de l'estudi d'Herescu, si elaborem un esquema lineal de les vocals on cau l'ictus, de

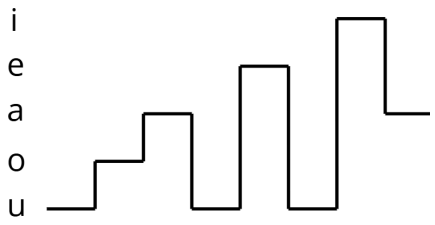
[26] Vegeu p. 11.

vegades es poden trobar formes dotades de significat. A continuació, comentarem alguns d'aquests patrons.

Per començar, ens centrarem en l'episodi de Laocoont. Cal observar l'esquema del vers 200:

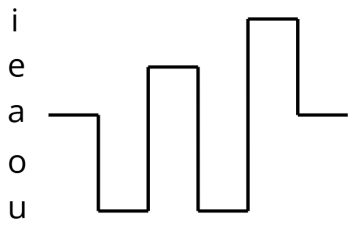


Considerant el significat del vers, sembla que Virgili vulgui reflectir la por que pertorba el pit dels troians (*improuida pectora turbat*), que va en augment de manera esglaonada. Aquest efecte es combina amb l'al·literació ja comentada amb *p* i *t*, que també serveix per evocar por[27]. Uns versos més avall s'hi troba un patró semblant:



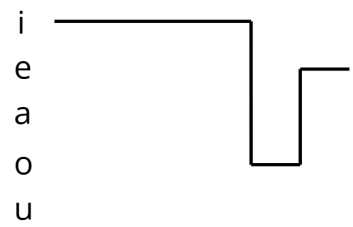
Aquest esquema comprèn el vers 228 i acaba a la dièresi del vers 229: *tum uero tremefacta nouus per pectora cunctis insinuat pauor*. No només s'assembla a l'anterior en l'estructura, sinó també en el sentit (els troians senten pavor a causa dels fets ocorreguts). Així doncs, és bastant probable que el que volgués expressar Virgili amb la cadena vocàlica fos el mateix: la por a causa de l'agitació del moment (aquesta vegada el sentiment puja encara més d'intensitat). Tanmateix, aquest mateix patró torna a aparèixer exactament igual, però sense les dues primeres vocals fortes, en un context totalment diferent, al vers 239:

[27] Vegeu pp. 10-11.

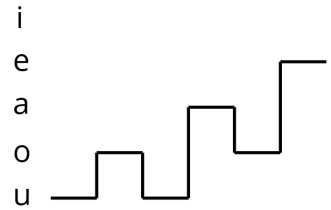


En aquesta ocasió, no destaca el temor, sinó més aviat la felicitat dels nens, que canten mentre toquen la corda del cavall essent arrossegat: *pueri circum innuptaeque puellae sacra canunt funemque manu contingere gaudent* (vv. 238-239). Si requereix una interpretació concreta, s'hi pot entendre la melodia dels nens cantant, que va pujant de to. Això demostra que, així com passa amb l'al·literació i altres recursos fonètics, un patró pot tenir diversos significats i utilitzar-se de manera diferent segons el context.

En segon lloc, el passatge de Dido i Eneas també presenta esquemes dignes de menció. Per exemple, al vers 331, després que Dido hagi acabat de parlar, es remarca el fet que Eneas té la mirada fixa (*Dixerat. ille Iouis monitis immota tenebat*), cosa que es reflecteix en l'ús constant de *i* en la cadena vocàlica[28]:



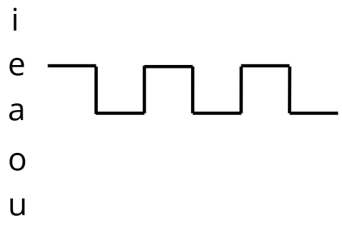
Tot seguit, si ens fixem en el vers següent (v. 332), ens trobem amb una estructura que recorda a la que hem tractat al principi:



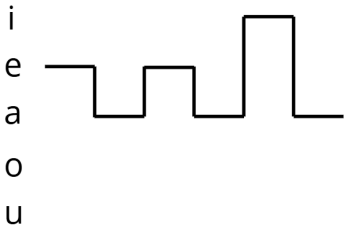
[28] Vegeu també l'al·literacio amb *i* ja comentada.

En aquesta ocasió, el sentiment que s'indica al text és el neguit, no la por: *lumina et obnixus* ***curam*** *sub corde premebat*. Per tant, la melodia revela de nou una alteració en l'ànim.

En darrer terme, cal observar el vers 417 del llibre VI, sobre el ca Cèrber, que presenta l'alternança de dues vocals (ABAB)[29]:



Respecte al significat, aquest vers destaca el ressò dels lladrucs de Cèrber, que surten dels seus tres caps (*Cerberus haec ingens latratu regna trifauci*). Si, a més, ens fixem en la pronunciació de la cadena vocàlica, el resultat serà la pujada i baixada de la mandíbula tres vegades, com si fossin els tres lladrucs del gos, un per cada cap[30]. Addicionalment, al discurs d'Eneas apareix una estructura similar al vers 334:



Prenent en consideració el significat, és probable que Virgili hagi volgut produir un efecte similar al de Cèrber. L'alternança de les vocals provoca un moviment de la mandíbula que recorda al de Cèrber. Per aquest motiu, no es pot descartar la possibilitat que, en aquest cas, el moviment de la boca simuli, no uns lladrucs, sinó la parla d'Eneas, ja que en aquest moment concret està afirmant que podria "enumerar parlant" tot el que es mereix Dido (*ego te, quae plurima fando enumerare uales, numquam, regina, negabo…*).

A tall de conclusió, resulta complicat creure que totes les formes creades a partir de la cadena vocàlica siguin fortuïtes. Tot sembla indicar que Virgili n'era conscient i que les usa

[29] Vegeu Herescu (1960), *op. cit.* p. 91.
[30] Cal recordar els sons *t* i *r*, també repetits tres vegades per simular els lladrucs.

deliberadament per crear efectes que s'adeqüin al context i al significat dels versos. Com a exemple, destaca el patró vist al passatge de Laocoont per expressar l'alteració d'un personatge, sigui per temor, per neguit o per un altre sentiment d'agitació. Així mateix, el poeta també sembla tenir al cap els moviments de la boca en pronunciar la cadena vocàlica per tal de provocar un efecte.

3.5. Anàlisi mètric dels passatges

Aquesta taula conté la mètrica de cada passatge analitzat, identificant els dàctils i espondeus dels quatre primers peus de cada vers.

Passatges escandits		**Quatre primers peus**
Episodi de Laocoont (II, 199-245)		D=dàctil; S=espondeu
Hīc ălĭūd māiūs mĭsĕrīs mūltōquĕ trĕmēndŭm		DSDS
ōbĭcĭtūr măgĭs ātqu(e)‿īmprōuĭdă pēctŏră tūrbāt.	200	DDSD
Lāŏcŏōn, dūctūs Nēptūnō sōrtĕ săcērdōs,		DSSS
sōllēmnīs tāur(um)‿īngēntēm māctābăt ăd ārās.		**SSSS**
ēcc(e)‿āutēm gĕmĭn(i)‿ā Tĕnĕdō trānquīllă pĕr āltă		SDDS
(hōrrēscō rĕfĕrēns) īmmēnsīs ōrbĭbŭs ānguēs		SDSS
īncūmbūnt pĕlăgō părĭtērqu(e)‿ād lītŏră tēndūnt;	205	SDDS
pēctŏră quōr(um)‿īntēr flūctūs ārrēctă iŭbāequĕ		DSSS
sānguĭnĕāe sŭpĕrānt ūndās, pārs cētĕră pōntūm		DDSS
pōnĕ lĕgīt sĭnŭātqu(e)‿īmmēnsă uŏlūmĭnĕ tērgă.		DDSD
fĭt sŏnĭtūs spūmāntĕ sălō; iāmqu(e)‿āruă tĕnēbānt		DSDS
ārdēntīsqu(e)‿ŏcŭlōs sūffĕctī sānguĭn(e)‿ĕt īgnī	210	SDSS
sībĭlă lāmbēbānt līnguīs uībrāntĭbŭs ōră.		DSSS
dīffŭgĭmūs uīs(u)‿ēxsānguēs. īll(ī)‿āgmĭnĕ cērtō		DSSS
Lāŏcŏōntă pĕtūnt; ēt prīmūm pāruă dŭōrūm		DDSS
cōrpŏră nātōrūm sērpēns āmplēxŭs ŭtērquĕ		DSSS
īmplĭcăt ēt mĭsĕrōs mōrsū dēpāscĭtŭr ārtūs;	215	DDSS
pōst īps(um)‿āuxĭlĭō sŭbĕūnt(em)‿āc tēlă fĕrēntēm		SDDS
cōrrĭpĭūnt spīrīsquĕ lĭgānt īngēntĭbŭs; ēt iām		DSDS

bīs mĕdĭ(um)‿āmplēxī, bīs cōllō squāmĕă cīrcūm		DSSS
tērgă dătī sŭpĕrānt căpĭt(e)‿ēt cēruīcĭbŭs āltīs.		DDDS
īllĕ sĭmūl mănĭbūs tēndīt dīuēllĕrĕ nōdōs	220	DDSS
pērfŭsūs sănĭē uīttās ātrōquĕ uĕnēnō,		SDSS
clāmōrēs sĭmŭl hōrrēndōs ād sīdĕră tōllīt:		SDSS
quālīs mūgītūs, fŭgīt cūm sāucĭŭs ārām		**SSSS**
tāurŭs ĕt īncērt(am)‿ēxcūssīt cēruīcĕ sĕcūrĭm.		DSSS
āt gĕmĭnī lāpsū dēlūbr(a)‿ād sūmmă drăcōnēs	225	DSSS
ēffŭgĭūnt sāeuāequĕ pĕtūnt Trītōnĭdĭs ārcēm,		DSDS
sūb pĕdĭbūsquĕ dĕāe clĭpĕīquĕ sŭb ōrbĕ tĕgūntūr.		**DDDD**
tūm uērō trĕmĕfăctă nŏuūs pēr pēctŏră cūnctīs		SDDS
īnsĭnŭāt păuŏr, ēt scĕlŭs ēxpēndīssĕ mĕrēntēm		DDDS
Lāŏcŏōntă fĕrūnt, sācrūm quī cūspĭdĕ rōbūr	230	DDSS
lāesĕrĭt ēt tērgō scĕlĕrāt(am)‿īntōrsĕrĭt hāstām.		DSDS
dūcēnd(um)‿ād sēdēs sĭmŭlācr(um)‿ōrāndăquĕ dīuāe		SSDS
nūmĭnă cōnclāmānt.		DS
dīuĭdĭmūs mūrōs ēt mōenĭă pāndĭmŭs ūrbĭs.		DSSD
āccīngūnt ōmnēs ŏpĕrī pĕdĭbūsquĕ rŏtārūm	235	SSDD
sūbĭcĭūnt lāpsūs, ēt stūppĕă uīncŭlă cōllō		DSSD
īntēndūnt; scāndīt fātālīs māchĭnă mūrōs		**SSSS**
fēt(a)‿ārmīs. pŭĕrī cīrc(um)‿īnnūptāequĕ pŭēllāe		SDSS
sācră cănūnt fūnēmquĕ mănū cōntīngĕrĕ gāudēnt;		DSDS
īllă sŭbīt mĕdĭāequĕ mĭnāns īnlābĭtŭr ūrbī.	240	DDDS
ō pătrĭ(a), ‿ō dīuūm dŏmŭs Īlĭ(um)‿ĕt īnclŭtă bēllō		DSDD
mōenĭă Dārdănĭdūm! quătĕr īps(ō)‿īn līmĭnĕ pōrtāe		DDDS
sūbstĭtĭt ātqu(e)‿ŭtĕrō sŏnĭtūm quătĕr ārmă dĕdērĕ;		**DDDD**
īnstāmūs tămĕn īmmĕmŏrēs cāecīquĕ fŭrōrĕ		SDDS
ēt mōnstr(um)‿īnfēlīx sācrātā sīstĭmŭs ārcĕ.	245	**SSSS**
Diàleg entre Dido i Eneas (IV, 305-361)		
'dīssĭmŭlār(e)‿ĕtĭām spērāstī, pērfĭdĕ, tāntūm	305	DDSS

pōssĕ nĕfās tăcĭtūsquĕ mĕā dēcēdĕrĕ tērrā?		DDDS
nēc tē nōstĕr ămōr nēc tē dătă dēxtĕră quōndām		SDSD
nēc mŏrĭtūră tĕnēt crūdēlī fūnĕrĕ Dīdō?		DDSS
quīn ĕtĭ(am)‿hībērnō mōlīrī sīdĕrĕ clāssĕm		DSSS
ēt mĕdĭīs prŏpĕrās Ăquĭlōnĭbŭs īrĕ pĕr āltūm,	310	**DDDD**
crūdēlīs? quīd, sī nōn āru(a)‿ălĭēnă dŏmōsquĕ		SSSD
īgnōtās pĕtĕrēs, ēt Trōi(a)‿āntīquă mănērēt,		SDSS
Trōiă pĕr ūndōsūm pĕtĕrētūr clāssĭbŭs āequōr?		DSDS
mēnĕ fŭgīs? pĕr ĕg(o)‿hās lăcrĭmās dēxtrāmquĕ tŭām tē		DDDS
(quānd(o)‿ălĭūd mĭhĭ iām mĭsĕrāe nĭhĭl īpsă rĕlīquī),	315	**DDDD**
pēr cōnūbĭă nōstră, pĕr īncēptōs hўmĕnāeōs,		SDDS
sī bĕnĕ quīd dē tē mĕrŭī, fŭĭt āut tĭbĭ quīcquām		DSDD
dūlcĕ mĕūm, mĭsĕrērĕ dŏmūs lābēntĭs ĕt īstăm,		DDDS
ōrō, sī quĭs ădhūc prĕcĭbūs lŏcŭs, ēxŭĕ mēntēm.		SDDD
tē prōptēr Lĭbўcāe gēntēs Nŏmădūmquĕ tўrānnī	320	SDSD
ōdēr(e),‿īnfēnsī Tўrĭī; tē prōptĕr ĕūndĕm		SSDS
ēxstīnctūs pŭdŏr ēt, quā sōlā sīdĕr(a)‿ădībām,		SDSS
fāmă prĭōr. cūi mē mŏrĭbūndām dēsĕrĭs hōspĕs		DSDS
(hōc sōlūm nōmēn quŏnĭām dē cōniŭgĕ rēstāt)?		SSDS
quīd mŏrŏr? ān mĕă Pўgmălĭōn dūm mōenĭă frātēr	325	DDDS
dēstrŭăt āut cāptām dūcāt Gāetūlŭs Ĭārbās?		DSSS
sāltēm sī quă mĭhī dē tē sūscēptă fŭīssĕt		SDSS
āntĕ fŭgām sŭbŏlēs, sī quīs mĭhĭ pāruŭlŭs āulā		DDSD
lūdĕrĕt Āenēās, quī tē tămĕn ōrĕ rĕfĕrrēt,		DSSD
nōn ĕquĭd(em)‿ōmnīnō cāpt(a)‿āc dēsērtă uĭdērēr.'	330	DSSS
Dīxĕrăt. īllĕ Iŏuīs mŏnĭtīs īmmōtă tĕnēbāt		DDDS
lūmĭn(a)‿ĕt ōbnīxūs cūrām sūb cōrdĕ prĕmēbāt.		DSSS
tāndēm pāucă rĕfĕrt: 'ĕgŏ tē, quāe plūrĭmă fāndō		SDDS
ēnŭmĕrārĕ uălēs, nūmquām, rēgīnă, nĕgābō		DDSS
prōmĕrĭtām, nēc mē mĕmĭnīssĕ pĭgēbĭt Ĕlīssāe	335	DSDD

dūm mĕmŏr īpsĕ mĕī, dūm spīrĭtŭs hōs rĕgĭt ārtūs.		DDSD
prō rē pāucă lŏquār. nĕqu(e)‿ĕg(o)‿hānc ābscōndĕrĕ fūrtō		SDDS
spērāuī (nē fīngĕ) fŭgām, nēc cōniŭgĭs ūmquām		SSDS
prāetēndī tāedās āut hāec īn fōedĕră uēnī.		**SSSS**
mē sī fātă mĕīs pătĕrēntūr dūcĕrĕ uītăm		SDDS
āuspĭcĭīs ēt spōntĕ mĕā cōmpōnĕrĕ cūrās,	340	DSDS
ūrbēm Trōiānām prīmūm dūlcīsquĕ mĕōrūm		**SSSS**
rēlĭquĭās cŏlĕrēm, Prĭămī tēct(a)‿āltă mănērēnt,		DDDS
ēt rĕcĭdīuă mănū pŏsŭīssēm Pērgămă uīctīs.		DDDS
sēd nūnc Ītălĭām māgnām Grȳnēŭs Ăpōllō,		SDSS
Ītălĭām Lўcĭāe iūssērĕ căpēssĕrĕ sōrtēs;	345	DDSD
hīc ămŏr, hāec pătrĭā‿(e)st. sī tē Kārthāgĭnĭs ārcēs		DDSS
Phōenīssām Lĭbўcāequ(e)‿āspēctūs dētĭnĕt ūrbīs,		SDSS
quāe tānd(em)‿Āusŏnĭā Tēucrōs cōnsīdĕrĕ tērrā		SDSS
īnuĭdĭā‿(e)st? ēt nōs fās ēxtĕră quāerĕrĕ rēgnă.		DSSD
mē pătrĭs Ānchīsāe, quŏtĭēns ūmēntĭbŭs ūmbrīs	350	DSDS
nōx ŏpĕrīt tērrās, quŏtĭēns āstr(a)‿īgnĕă sūrgūnt,		DSDS
ādmŏnĕt īn sōmnīs ēt tūrbĭdă tērrĕt ĭmāgō;		DSSD
mē pŭĕr Āscănĭŭs căpĭtīsqu(e)‿īniūrĭă cārī,		DDDS
quēm rēgn(o)‿Hēspĕrĭāe frāud(o)‿ēt fātālĭbŭs āruīs.	355	SDSS
nūnc ĕtĭ(am)‿īntērprēs dīuūm Iŏuĕ mīssŭs ăb īpsō		DSSD
(tēstŏr ŭtrūmquĕ căpūt) cĕlĕrīs māndātă pĕr āurās		DDDS
dētŭlĭt: īpsĕ dĕūm mănĭfēst(o)‿īn lūmĭnĕ uīdī		DDDS
īntrāntēm mūrōs uōcēmqu(e)‿hīs āurĭbŭs hāusī.		**SSSS**
dēsĭnĕ mēquĕ tŭīs īncēndĕrĕ tēquĕ quĕrēlīs;	360	DDSD
Ītălĭām nōn spōntĕ sĕquōr.'		DSD
Descripció de Cèrber (VI, 417-424)		
Cērbĕrŭs hāec īngēns lātrātū rēgnă trĭfāucī		DSSS
pērsŏnăt āduērsō rĕcŭbāns īmmānĭs ĭn āntrō.		DSDS
cūi uātēs hōrrērĕ uĭdēns iām cōllă cŏlūbrīs		SSDS

mēllĕ sŏpōrāt(am)‿ēt mĕdĭcātīs frūgĭbŭs ōffăm	420	DSDS
ōbĭcĭt. īllĕ fămē răbĭdā trĭă gūttŭră pāndēns		**DDDD**
cōrrĭpĭt ōbiēct(am), ‿ātqu(e) ‿īmmānĭă tērgă rĕsōluīt		DSSD
fūsŭs hŭmī tōtōqu(e)‿īngēns ēxtēndĭtŭr āntrō.		DSSS
ōccŭpăt Āenēās ădĭtūm cūstōdĕ sĕpūltō		DSDS

Només comentarem els versos marcats, que són més inusuals. Segons Marouzeau (1970: 83), "Les métriciens considèrent comme fautifs des vers tout de dactyles (sauf naturellement le pied final), ou tout de spondées". Tot i així, a vegades els poetes inclouen aquests tipus de versos per produir un efecte expressiu, tal com veurem a continuació.

Primerament, el passatge de Laocoont conté sis versos que val la pena observar. El primer (v. 202) està format majoritàriament per espondeus. Marouzeau (1970: 77) descriu l'espondeu com "pesat, lent i solemne". Així doncs, els espondeus d'aquest vers serveixen per expressar solemnitat, atès que Laocoont, com a sacerdot, està duent a terme un sacrifici per als déus, un acte solemne. A més, un ritme lent i regular serveix per reflectir moviments o accions lentes, com per exemple, el pas lent del cavall de fusta mentre recorre la ciutat, tal com s'aprecia al vers 237, quan el cavall "puja les muralles", o al vers 245, quan els troians el col·loquen al temple de Minerva. Un altre exemple és la lentitud d'un toro que, ferit, té dificultats per fugir, com indica el vers 223. En canvi, les síl·labes breus creen un ritme més ràpid i irregular[31]. Cal fixar-se en el vers 227, en què s'usa el ràpid ritme dels dàctils per imitar els veloços moviments de les serps esmunyint-se, i en el 243, en què la mètrica reflecteix els moviments bruscos de les armes que xoquen i fan soroll cada cop que el cavall es queda encallat.

Pel que fa al passatge de Dido i Eneas, destaquen dos versos: el 310, el 315, el 339, el 342 i el 359. El primer està compost de dàctils. És possible que Virgili hagi volgut evocar la fugida accelerada d'Eneas (*properas ire*) de la qual es queixa Dido, a través d'una mar agitada pels vents aquilons. Alternativament, Soubiran (1961: 34) també afirma que el ritme dactílic expressa en certes ocasions la violència de la passió de Dido. Aquesta agitació es fa palès al vers dactílic 315, quan fa una petita interrupció apel·lant a la pena. En canvi, els versos 339 i 342 segueixen

[31] Vegeu Marouzeau (1970), *op. cit.* p. 74: "les accumulations de brèves [...] rendent [le débit] sautillant et saccadé".

un ritme espondaic. Quintilià (inst. 9, 4, 131) considera que les síl·labes llargues poden servir per passatges seriosos. Per tant, el ritme lent d'ambdós versos es deu a la seriositat que impliquen les paraules d'Eneas, com són la negació de la seva unió matrimonial amb Dido i els dolorosos records de Troia i les seves pèrdues. En canvi, la lentitud del vers 359 possiblement evoca la solemne entrada del déu a través de les parets, tot i que una altra interpretació és la calma i seriositat d'Eneas, havent arribat ja al final del seu discurs.

En darrer lloc, la descripció de Cèrber presenta un vers format només per dàctils (v. 421). Aquest ritme evoca a la perfecció el moviment veloç de l'enèrgic gos en atrapar la coca llançada.

4. CONCLUSIONS

A partir dels tres textos de l'*Eneida* seleccionats, hem pogut identificar un gran nombre de recursos fonètics i analitzar els seus diversos usos segons el context. En primer lloc, destaca l'al·literació, sovint emprada per crear efectes expressius, a més d'emfatitzar el ritme o una paraula o idea. Segons els passatges analitzats, Virgili sol al·literar majoritàriament amb les consonants *t, c, m, p,* i *s*, els quals solen expressar emocions o imiten el so d'un element del text. En segon lloc, la cacofonia, ja sigui de sons específics com els velars o síl·labes homòfones que xoquen en la unió de paraules, s'usa de manera semblant per evocar normalment sentiments negatius, o per reforçar les sensacions desagradables que transmeten alguns versos. En canvi, el hiat és menys habitual, ja que Virgili l'evita, i només s'ha observat el hiat interlineal, que de vegades és expressiu. En tercer lloc, són crucials les rimes, tant assonants com consonants, que serveixen per marcar el ritme, aportar musicalitat i donar èmfasi. El poeta sovint col·loca les rimes consonants precedint o seguint una cesura o dièresi, o, menys freqüentment, a final de vers, mentre que l'assonància sol ocórrer a final de vers i a vegades davant de cesura. A més, destaca la disposició d'algunes rimes, atès que, no només se situen en posicions precises, sinó que també segueixen patrons com ABAB, específicament les rimes assonants. Cal remarcar que el poeta mostra certa predilecció per al dàctil del cinquè peu com a posició per a les rimes consonants. Respecte a la cadena vocàlica, a partir d'un esquema lineal, s'ha posat de manifest que en certes ocasions les vocals fortes dels versos formen patrons que poden estar dotats de significat i expressivitat. Addicionalment, només s'han trobat dos isocola, en el discurs de Dido i d'Eneas, respectivament, combinats amb alguns elements sonors. Finalment, s'ha observat com Virgili sovint fa ús de la repetició semàntica quan ha de repetir diverses vegades la mateixa paraula a poca distància. Així mateix, s'ha constatat que els versos compostos pràcticament només de dàctils o d'espondeus poden ser expressius: el ritme dactílic indica rapidesa o agitació, mentre que el ritme espondaic expressa lentitud, seriositat, solemnitat o calma.

En resposta a la pregunta sobre la intencionalitat d'alguns d'aquests elements, és difícil sostenir que sigui accidental. Els recursos que presenten dubtes són principalment l'al·literació, la rima i la cadena vocàlica. Tot i que, com hem dit anteriorment, no es té constància que l'al·literació fos un recurs poètic pels antics, algunes són tan evidents que sembla poc probable que un poeta tan

meticulós com Virgili no se n'hagués adonat[32]. Això mateix s'aplica a les rimes, que sovint estan disposades molt acuradament al text malgrat la limitació que implica la mètrica (en cesura, a final de vers, al cinquè peu, en versos successius o alternants, etc.), de vegades fins i tot seguint un model[33]. Quant a la cadena vocàlica, la perfecció i simetria de certs patrons semblen impropis d'un accident[34], així com el fet que alguns tinguin formes i contextos semblants. Per afegiment, atès que sovint la sonoritat dels versos està lligada al significat, sempre hi sol haver una o més paraules que contribueixen a descobrir l'efecte desitjat. En general, si es té en consideració la complexitat de combinar els recursos fonètics amb la mètrica, el significat desitjat, i altres elements necessaris per a l'elaboració del poema, resulta complicat afirmar que aquests recursos disposats d'una manera tan precisa són fruït de la casualitat. Tanmateix, s'ha de reconèixer que segurament no tots els elements sonors que s'han analitzat en aquest treball són intencionals, especialment si es té en compte que l'*Eneida* és una obra incompleta. Per tant, a partir de les dades recollides als diversos passatges, podem concloure que Virgili, no només tenia un gran domini de la llengua llatina, sinó que era plenament conscient de la presència d'un gran nombre dels elements fonètics que hem analitzat en cada passatge i que els utilitzava com a recursos poètics.

En conclusió, podem confirmar que, en l'*Eneida*, Virgili empra deliberadament els recursos fonètics esmentats i els combina per atorgar sonoritat i musicalitat als versos, emfatitzar idees, paraules o emocions, i produir efectes expressius, entre altres. Alhora, cal tenir en compte que el poeta no sempre li dona un significat únic a un recurs, sinó que aquest pot variar segons el context.

[32] Un exemple és la repetició de *s* al vers 209 del Llibre II: *fit sonitus spumante salo*.
[33] Cal fixar-se en els versos 208-214 del Llibre II, amb la rima consonant *-ine* i assonància ABAB a final de vers.
[34] Vegeu l'esquema de la cadena vocàlica del vers 417 del Llibre VI sobre Cèrber, p. 29.

5. BIBLIOGRAFIA

AUSTIN, ROLAND G. (1929). «Virgilian Assonance». *The Classical Quarterly* 23(1), p. 46-55.

BASSOLS DE CLIMENT, MARIANO (1983). *Fonética latina*, 6a ed. Madrid: C.S.I.C.

CICERÓN. (1999). *El orador perfecto* (Bulmaro Reyes Coria, Trad.). Universidad Nacional Autónoma de México.

CLARKE, WILLIAM M. (1972). «Intentional Rhyme in Vergil and Ovid». *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 103, p. 49-77.

— (1976). «Intentional Alliteration in Vergil and Ovid». *Latomus* 35(2), p. 276-300.

DUCKWORTH, GEORGE E. (1962). *Structural patterns and proportions in Vergil's Aeneid: a study in mathematical composition*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.

FEENEY, DENIS (1983). «The Taciturnity of Aeneas». *Classical Quarterly* 33, p. 204-219 [= HARDIE, Philip (ed.) (1999), p. 183-203].

HARDIE, PHILIP (ed.) (1999). *Virgil. Critical Assessments of Classical Authors.* Vol. III: *The Aeneid*. London-New York: Routledge.

HERESCU, NICULAE IAN (1960). *La poésie latine. Étude des structures phoniques*. Paris: Les Belles Lettres.

HIGHET, GILBERT (1972). *The Speeches in Vergil's Aeneid*. Princeton: Princeton University Press.

LAUSBERG, HEINRICH (1976). *Manual de retórica literaria*. 2 vols. Madrid: Gredos

LYNCH, JOHN P. (1980). «Laocoön and Sinon: Virgil Aeneid 2.40-198». *Greece and Rome* 27, p. 170-179 [= HARDIE, Philip (ed.) (1999), p. 77-84].

MAROUZEAU, JULES (1970). *Traité de stylistique latine*. Paris: Les Belles Lettres.

PEASE, ARTHUR S. (ed.) (1935), *Publi Vergili Maronis Aeneidos liber quartus*. Harvard : Harvard University Press, p. 475. En Herescu N. I. (1960), p. 55

QUINTILIAN. (1920). *The Institutio oratoria* (Harold E. Butler, Trad.). 4 vols. Harvard University Press.

ROLFE, JOHN C. (1943). «[Ressenya de] *L'Allitération latine. Le procédé dans l'Énéide de Virgile* de A. Cordier». The American Journal of Philology 64(2), p. 226-238.

SOUBIRAN, J. (1961). «Passion de Didon: métrique de Virgile». *Pallas* 10(2), p. 31-53

THESAURUS LINGUAE LATINAE. *Index librorum scriptorum inscriptionum ex quibus exempla afferuntur*. Lipsiae: Teubner.

VIRGILI. (1972-1978). *Eneida* (Miquel Dolç, Trad.). Fundació Bernat Metge.

WEBGRAFIA

The Latin Library (https://www.thelatinlibrary.com/)

6. EXTENDED SUMMARY

6.1. Introduction

Virgil's *Aeneid* has been widely studied from different perspectives. This paper explores the work from a phonetic point of view. The primary aim is to analyse the use of certain phonetic resources present in the epopee in the context of three different passages. As for the specific objectives, we pretend to provide a clear definition of the key concepts, identify the relevant elements in each passage, scan all the verses and analyse those consisting solely of dactyls or spondees (except the fifth and sixth feet), and respond to the controversial question of whether certain phonetic resources are incidental or deliberate.

For the realisation of the paper, we have completed, firstly, a full reading of the *Aeneid*, as well as a critical reading of the bibliographic sources relevant to the topic. Secondly, we have written a personal translation of each text and scanned them, marking the ictuses, elisions, synalephas, hiatuses and isocola. Thirdly, we have comprehensively identified the passages' alliteration, cacophony, consonant and assonant rhyme, and semantic repetition. Additionally, we have created a linear scheme of the vocalic chain of the verses, and a table with the scanned texts indicating the metric unit used in the first four feet of each verse, commenting on those predominantly dactylic or spondaic in rhythm. Finally, prior to the analysis of their use, we have selected those elements which we have considered more noteworthy.

The three suggested passages that are being analysed are the following: Laocoon and his children's death by two serpents, and the entrance of the famous wooden horse full of Greek soldiers through the Trojan city (II, 199-245), Dido's discourse to Aeneas in order to convince him not to abandon her and his response to her (IV, 305-361), and the description of the three-headed dog Cerberus, guardian of the entrance to the underworld (VI, 417-424).

6.2. Analysis of the results

Based on the data gathered from the analysis of the passages, we can affirm that Virgil makes use of alliteration, cacophony, rhyme, the vocalic chain, hiatus, isocola, and semantic repetition in various ways. We will next proceed to the analysis of the results of each resource.

In the first place, alliteration is one of the most used phonetic resources in the texts examined in this study. It refers to the repetition of the same sound or similar sounds in proximity, and it can

be expressive or not expressive. Virgil often alliterates with *t, c, m, p,* and *s*, especially to create expressive effects or to imitate the sound of an element appearing in the text, but also to emphasise ideas, words, or emotions. Moreover, the meaning of expressive alliteration is not unique, but it can change depending on the context. For instance, in Laocoon's episode, *s* is used to imitate the sound of the sea—*fit* ***s****onitu****s*** ***s****pumante* ***s****alo* (II, 209)—or the hissing of a snake—***s****ibila lambebant linguis uibrantibus ora* (II, 211). Another example is *t*, which may be used to do an impression of hits—*subs****t****i****t****it* *a****t****que u****t****ero soni****t****um qua****t****er arma dedere* (II, 243)—and, together with other explosive sounds like *p* or *c*, evoke fear, reminding of the heartbeats—***t****um uero* ***t****remefac****t****a nouus* ***p****er* ***p****ec****t****ora* ***c****unc****t****is insinuat* ***p****auor* (II, 228-229)—or other emotions, such as rage[35]—*'dissimulare e****t****iam s****p****eras****t****i,* ***p****erfide,* ***t****an****t****um posse nefas* ***t****aci****t****us****qu****e mea dec****e****dere* ***t****erra* (IV, 305-306). In fact, explosive sounds are occasionally employed to convey strong emotions or agitation, like in the latter example, in which Dido, irritated because Aeneas has concealed from her the fact that he is leaving, lets emotions take over. Here, *s* and *f* also have the meaning of fury[36], and produce the effect of uncontrolled saliva splatter as a consequence of her nervous state. Since alliteration was not mentioned by the ancients related to poetry, many scholars doubt that it was intentionally utilised as a poetic resource[37]. Nonetheless, certain repetitions, including some of the aforementioned, are so evident that the idea that the author was unaware of them seems improbable. Furthermore, there are normally one or more words in the verses that relate to the intended effect. For example, *sal* ('sea') and *pauor* ('fear') in verses 209 and 229 of Book II, respectively.

In the second place, the passages present several instances of cacophony. Although there are different views, in general the ancients considered unpleasant for the ear velar sounds and *f*[38], among others. Also, they disliked the sound of two homophone syllables in the union of words. While cacophonic sounds were preferably avoided by ancient poets, they were sometimes used for expressive purposes.[39] For instance, in verse 210 of Book II, cacophony serves to accompany the disagreeable image visualized in the verse and to reinforce the sensation of repugnance of the

[35] Arthur S. Pease (1935: 475) holds that "repetition of *t* often gives the effect of sputtering rage". Extracted from N. I. Herescu (1960). *La poésie latine. Étude des structures phoniques.* Paris: Les Belles Lettres. p. 90-95.
[36] Highet (1972: 178) describes the repetition of *s* and *f* in a similar context as "furious alliteration".
[37] See William M. Clarke (1976), «Intentional Alliteration in Vergil and Ovid», p. 276.
[38] For velar sounds as cacophonic, see Herescu (1960), *op. cit*. p. 38; Quintilian (inst. 12, 10, 29) and Cicero (orat. 163) considered *f* an unpleasant sound.
[39] See N. I. Herescu (1960), *op. cit*. p. 37.

snakes' eyes: *ardentis**qu**e o**c**ulos suffe**c**ti san**g**uine et i**g**ni*. Another example is *te**que que**relis* (IV, 360), in which the dissonance reflects the unpleasant sound of Dido's complaints.

In the third place, there are two rhymes: assonant rhyme or assonance and consonant rhyme. The former is the repetition of the same vowel corresponding to the ictus in different words, and normally occurs at the end of the verse or, occasionally, at a caesura, whereas the latter is the homophony of the end of a word starting at a vowel, tonic or not, and can occupy any position in a verse. Rhymes can appear in an only verse—*nec me memin**ísse** pigebit El**íssae*** (IV, 335)—in consecutive verses, or with one or more verses of separation, as in the verses 208-213 of Book II:

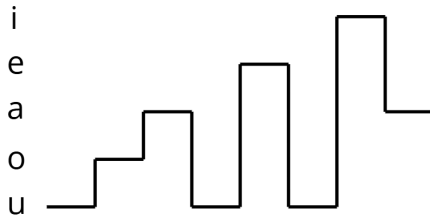
*...uolum**ine** terga.*
*fit sonitus spumante salo; iamque **árua** tenebant*
*ardentisque oculos suffecti sangu**ine** et igni*
sibila lambebant linguis uibrantibus óra
*diffugimus uisu exsangues. illi agm**ine** cérto*
*Laocoonta petúnt; et primum p**árua** duórum*
corpora natorúm serpens ampléxus utérque

As it occurs in this passage with *-ine*, Virgil often places consonant rhymes in the dactyl of the fifth foot. The poet uses rhyme primarily to create musicality, emphasise words, ideas, or major sense pauses[40], and to form patterns, such as ABAB (see assonance in the text). Some scholars are sceptical about the idea that assonant rhyme was intentional[41]. However, as seen in the example, certain rhymes are so accurately positioned that it is difficult to maintain that they are accidental.

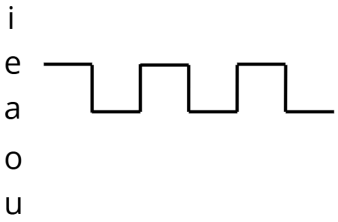
To continue, the vocalic chain refers to the vowels that bear the ictus in a verse. According to Herescu (1960: 82), these vowels can do the impression of a melody. In certain occasions, Virgil distributes ictic vowels rhythmically and creates symmetric structures with them. In fact, following Herescu's ideas[42], by developing a linear scheme of the ictic vowel sequence of a verse, sometimes an expressive effect is produced. This pattern is formed by placing the vowels

[40] See William M. Clarke (1972), «Intentional Rhyme in Vergil and Ovid», p. 51: "Rhyme [...] could play a role in emphasizing major sense pauses".
[41] See Herescu (1960), *op. cit.* p. 151.
[42] N. I. Herescu (1960), *op. cit.* p. 90-95.

according to their height, so that the low vowels (*i* and *u*) go to the extremes and the high vowel *a*, to the center. When dealing with diphthongs composed of a vowel and the semivowel *i* or *u*, only the vowel counts. As for diphthongs *ae* and *oe*, the first vowel is taken to develop the pattern. An example is observed in the verses 228-229 of Book II previously commented on:



Combined with alliteration of explosive consonants, this drawing seems to express escalating agitation, in this case, caused by the Trojans' fear (*pauor*). The effect is more convincing in noticing that a similar pattern is found in verse 200 of Book II, referring to a disturbing feeling (*improuida pectora turbat*) or in verse 332 of Book IV, mentioning Aeneas's preoccupation (*obnixus* ***curam*** *sub corde premebat*). Moreover, Virgil alternates between ictic vowels to generate an effect related to the movement of the mouth in pronouncing the vocalic chain in verse 417 of Book VI:



In this case, the result is the raising and lowering of the jaw three times in imitation of the three Cerberus's barks, one for each head (*Cerberus haec ingens latratu regna trifauci*). In light of the similarities between certain linear schemes and the hints provided by the text, it is reasonable to argue that these patterns are not coincidental, but intentional.

Moving on to hiatus, it is defined as the collision of vowels between words. Ancient critics like Quintilian (inst. 9, 4, 33) or Cicero (orat. 44, 150) considered it produced an unpleasant sound, so it was avoided. Nevertheless, like cacophony, Virgil uses it to create expressive effects. In the passages analysed, only a few interlinear hiatuses, that is, hiatuses between consecutive verses, have been observed, in Laocoon's passage and in Dido's and Aeneas' discourses. Were we to provide them with an effect, it would be the shouts of Laocoon's sons being devoured by the

snakes, in verses 214-215 of Book II (*corpora natorum serpens amplexus uterqu**e** // **i**mplicat*), and Dido's agitation, leading her to produce disagreeable sounds in her passionate speech.

Regarding isocola, the coordinated juxtaposition of two or more members whose elements maintain the same order, we have only found two. They appear in Dido's and Aeneas' speech, respectively, and the poet combines them with phonetic resources, such as alliteration and rhyme.

Following this, although it belongs to another linguistic field, we consider semantic repetition worthy of study. Virgil employs semantically equivalent words in order not to repeat the same term at a short distance. Thus, he employs several synonyms to refer to an element that predominates in the context. For instance, in Laocoon's episode, when both snakes emerge from the sea and head for him, six different words meaning 'sea' are found in a space of just seven verses (II, 203-209): *altum, fluctus, pelagus, unda, pontus* and *sal*. Additionally, Virgil makes use of terms with different meanings to refer to some of the elements, like the wooden horse, when it walks through the city: *robur* ('oak'), *simulacrum* ('statue'), *machina* ('machine') and *monstrum* ('monster'); or Cerberus, who is also called *custos* ('guardian'). Semantic repetition is also found in Dido's and Aeneas' discourses. However, in this case, the poet not only employs this resource inside each speech, but also between both speeches. Therefore, when Dido reproaches her beloved for hiding the truth by using terms related to secrecy—*dissimulo* ('to conceal') and *tacitus* ('silent')—, Aeneas responds with similar words in order to refute her—*abscondo* ('to hide') and *furto* ('furtively')—. Finally, some of the synonyms include complete expressions, such as *urbs Troiana* ('Trojan city') or *Priami tecta alta* ('Priam's tall palace') to make reference to Troy.

Lastly, the analysis of those verses formed virtually of dactyls or of spondees, which was unusual[43], shows that Virgil used metric rhythm to produce effects. In general, a spondaic rhythm, which is slow, expresses solemnity, slow movements[44] or seriousness[45], whereas a dactylic rhythm, which is fast, conveys quick movements[46] or agitation. For example, spondaic verses are found when the wooden horse is slowly entering the city (II, 237) or when Aeneas talks about Troy and his losses (IV, 341). On the other hand, dactylic verses are employed to

[43] See Marouzeau (1970), *Traité de stylistique latine*, p. 83.
[44] See Marouzeau (1970), *op. cit*. p. 77.
[45] Quint. inst. 9, 4, 131.
[46] See Marouzeau (1970), *op. cit*. p. 74.

reflect the rapid movement of Cerberus catching the food thrown to him (VI, 421), as well as the violence of Dido's passion[47] when she interrupts her speech for a brief moment (IV, 315).

To summarise the answer to the controversial question about the intentionality of these phonetic resources, it seems unlikely that such a meticulous poet as Virgil could overlook sound elements as evident as *s* alliteration in verse 209 of Book II, imitating the sound of the sea, or an assonant rhyme following ABAB pattern, among others. Furthermore, it is even more improbable if we consider the complexity that Latin poetry involves, as poets, taking into account the intended meaning, must combine phonetic resources with metric, poetic resources, and other relevant aspects when writing a poem. For this reason, it is difficult to argue that certain very accurately disposed resources[48] are products of casualty. Nonetheless, the *Aeneid* is not perfect, and we must admit that surely not all the elements that we have commented on in this paper are intentional, especially since the epopee was incomplete.

6.3. Assessment of the conclusions

In conclusion, in the *Aeneid*, Virgil deliberately uses the phonetic resources aforementioned and combines them to provide sonority and musicality to the verses, emphasise ideas, words, or emotions, and produce expressive effects. At the same time, the meaning of a resource, such as alliteration, is not limited to one, as it may change depending on the context.

We believe that the results are satisfactory and coherent. However, we must bear in mind that it is inevitable to be somewhat subjective. Since we do not know for certain the author's intention, we are left with no option but to interpret the meaning of the resources based on the information that we possess, resulting in a certain subjectivity.

[47] See J. Soubiran (1961), «Passion de Didon: métrique de Virgile», p. 34.
[48] For example, rhymes or the vocalic chain.