



El jardín de la tumba de Virgilio en Nápoles: lectura desde la Recepción Clásica

The Garden of Virgil's Tomb in Naples: A Classical Reception Reading

JUAN ANTONIO GONZÁLEZ IGLESIAS

Universidad de Salamanca

Departamento de Filología Clásica e Indoeuropeo

Instituto de Estudios Medievales y Renacentistas y de Humanidades Digitales (IEMYRhd)

jagi@usal.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2924-7990>

Recibido/Received: 02.09.2025 | Aceptado/Accepted: 17.11.2025

Cómo citar/How to cite: González Iglesias, Juan Antonio “El jardín de la tumba de Virgilio en Nápoles: lectura desde la Recepción Clásica”, *MINERVA. Revista de Filología Clásica* 38 (2025) 115-137.

DOI: <https://doi.org/10.24197/sqj1nh32>

Artículo de acceso abierto distribuido bajo una [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC-BY 4.0\)](#) / Open access article under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC-BY 4.0\)](#)

Resumen: Se estudia la presencia textual (en latín) de las *Bucólicas*, las *Geórgicas* y la *Eneida* en el Parque de la Tumba de Virgilio, en Nápoles definido aquí como un jardín literario y filológico. En un análisis teórico se aplican categorías de la retórica, la poética, la literatura comparada y la teoría de la literatura, integradas en la filología clásica. Distintos momentos de la tradición permiten ofrecer una rica lectura contemporánea de la obra de Virgilio desde la recepción clásica. El acercamiento interdisciplinar describe la ampliación del público “lector” de Virgilio y la transferencia de la investigación filológica al urbanismo y al paisajismo.

Palabras clave: Virgilio; jardín; Nápoles; tradición; recepción clásica.

Abstract: This article examines the textual presence (in Latin) of the *Bucolics*, the *Georgics* and the *Aeneid* in the Park of Virgil's Tomb in Naples, defined here as a literary and philological garden. In a theoretical analysis, categories from rhetoric, poetics, comparative literature, and literary theory are applied, all integrated within the framework of classical philology. Different moments in the tradition allow for a rich contemporary reading of Virgil's work from the perspective of its classical reception. The interdisciplinary approach describes the expansion of Virgil's “reading” public and the transfer of philological research into urban planning and landscape design.

Keywords: Virgil; garden; Naples; tradition; classical reception.

Sumario: INTRODUCCIÓN | 1. TRADICIÓN Y RECEPCIÓN CLÁSICA EN UN JARDÍN | 2. INTERVIENE LA FILOLOGÍA CLÁSICA | 3. EL APOGEO VIRGILIANO EN LAS PÁGINAS DE CERÁMICA (2000-2024) | 3.1. Comparación entre el latín poético y el científico | 3.2. La impronta filológica | 4. LECTURA FIOLÓGICA DEL JARDÍN | 5. UN “METAJARDÍN” VIRGILIANO | 5.1. A partir de las *Bucólicas* | 5.2. La *Eneida* como *metapoema vegetal* | 5.3 Las *Geórgicas* como jardín futuro | 6. EL JARDÍN Y LA RETÓRICA | 6.1. Las figuras | 6.2. *Inventor* e *inventio* | 6.3. Ficción y verdad en el jardín | 6.4. El *locus* | CONCLUSIONES | BIBLIOGRAFÍA

Summary: INTRODUCTION | 1. TRADITION AND CLASSICAL RECEPTION IN A GARDEN | 2. CLASSICAL PHILOLOGY AT WORK | 3. THE VIRGILIAN HEYDAY IN THE PAGES OF CERÁMICA | 3.1. Comparison between poetic and scientific Latin | 3.2. The philological imprint | 4. PHILOLOGICAL READING OF THE GARDEN | 5. A VIRGILIAN “METAGARDEN” | 5.1. From the *Bucolics* | 5.2. The *Aeneid* as a vegetal metapoem | 5.3 The *Georgics* as a future garden | 6. THE GARDEN AND RHETORIC | 6.1. Figures | 6.2. *Inventor* and *inventio* | 6.3. Fiction and truth in the garden | 6.4. The *locus* | CONCLUSIONS | BIBLIOGRAPHY

INTRODUCCIÓN

El jardín de Nápoles que nos ocupa ha recibido distintas denominaciones: “Recinto Vergiliano” (en el siglo XIX), y en el siglo XX “Parco Vergiliano a Piedigrotta”¹ y “Parco Letterario Virgiliano”². Desde su reapertura (con una importante reforma) en julio de 2025 su nombre oficial es “Parco delle Tombe di Virgilio e Leopardi”. Pertenece a una categoría bien definida en el ámbito de la estética: un *jardín literario*. El “Mausoleo de Virgilio” ha sido descrito como el punto de partida “di un parco archeologico-letterario *ante litteram*”³.

Cercado por una verja, que confiere al término ‘recinto’ su significado etimológico, y abierto solo en determinados horarios, constituye a la vez un parque público y un *hortus conclusus*. *Locus* —y metonímicamente *lucus*— consagrado al mantuano, brinda una auténtica “passegiata Virgiliana”⁴. “Parquecillo” (por sus dimensiones reducidas y por su encanto) lo denominó a mediados del siglo XX Fernández Murga⁵ con motivo del bimilenario de la muerte del poeta.

Dado que es bien conocido históricamente, nuestro análisis va a ser teórico, desde la recepción clásica y referido a la configuración del parque⁶. Virgilio y el Parque actual serán para nosotros “exponentes de complejos sistemas culturales”⁷ según el modelo de García Jurado, en el cual los *textos* clásicos y los modernos se

¹ No hay que confundirlo con el Parco Vergiliano o Parco della Memoria, situado al otro lado (y en lo alto) de la colina de Posillipo, mucho más extenso que el de la tumba.

² Este no ha sido nombre oficial, sino el usado por uno de sus restauradores: RUSSO, Tomasso (s.d.) 55.

³ PIGNATELLI SPINAZZOLA (2022) 116. Para un estado de la cuestión de los estudios sobre los jardines clásicos: MUÑOZ-DELGADO DE MATA (2020) 29-34.

⁴ PIGNATELLI SPINAZZOLA (2022) 115.

⁵ FERNÁNDEZ MURGA (1982) 327.

⁶ El parque habría podido recibir legítimamente un capítulo en el conjunto de recepciones de la Antigüedad Clásica en Nápoles recopilado por HUGHES y BUONGIOVANNI (2015), que van desde la propia Antigüedad y la Edad Media hasta el Metro de Nápoles.

⁷ GARCÍA JURADO (1999) 16.

relacionan en una “intrincada red de encuentros complejos”⁸. Esto nos resulta especialmente adecuado, porque, en sí mismo, todo jardín es un “organismo complesso”⁹.

1. TRADICIÓN Y RECEPCIÓN CLÁSICA EN UN JARDÍN

¿Qué tiene de arqueológico el conjunto? Leída simbólicamente, su posición en las estribaciones de la colina de Posillipo resulta perfecta para este *punctum* virgiliano, pues en *Pausilypon* resuena la presencia griega (con un sentido epícureo, “pausa del dolor, lugar de reposo”, acorde a la vida, la obra y la muerte de nuestro poeta). Fue en época romana un lugar de culto a Príapo, dios protector de los jardines¹⁰. También aportan coherencia los restos romanos de principios de la época imperial: la tumba en *opus reticulatum*, atribuida a Virgilio, un tramo de un acueducto y la entrada de la *Crypta Neapolitana*, un túnel que conecta Nápoles con los Campos Flégreos.

La tradición clásica de la tumba ha ido dando forma al espacio y se sustenta en noticias de Estacio, Plinio el Joven y Silio Itálico. Su autenticidad fue asumida por muchos y grandes lectores: Petrarca, Boccaccio, Goethe... El “poder” napolitano fue consolidando el lugar simbólico. Varias inscripciones en latín dejan constancia de las intervenciones del rey Alfonso el Magnánimo en el siglo XV y de los virreyes españoles en el XVI y el XVII, textos que inician una *escritura expuesta* que insiste en la ‘virgilianidad’ del lugar, sobre todo porque reproducen el famoso epitafio atribuido al mantuano enamorado de Parténope. Una compleja red de *recepções literarias* ha convertido ese punto en uno de los *lugares virgilianos* no sólo de Nápoles o de Italia, sino del mundo. La tradición popular ha reafirmado esa localización.

La noción de “encuentro complejo” nos sirve para un óleo de Vanvitelli, (primer tercio del siglo XVIII), *La Gruta de Posillipo, Nápoles*, que muestra la Cripta Napolitana:

En el *aire poético* de esta vista (...) se refleja la *percepción literaria* que se tenía en aquel momento de los *paisajes italianos descritos por poetas como Virgilio*. Los viajeros comparaban los *lugares visitados* con las descripciones que la *literatura clásica* hacía de ellos y los *idealizaban* como *loci amoeni*¹¹.

⁸ ESPINO MARTÍN (2021) 632.

⁹ VISONE (2005) 735: “Il giardino si configura dunque nella cultura di ogni epoca come una testimonianza di una realtà storica, un *organismo complesso* ed un’espressione dell’opera dell’uomo da tramandare e da salvaguardare”. Cursivas mías.

¹⁰ Resumo mucho la historia literaria del lugar entre la Antigüedad y el siglo XX. Remito, para una visión más detallada, a BARBA (s.d.) 23-31; GIZZI (2010); RUSSO, Tomasso (s.d.) 51; PIGNATELLI SPINAZZOLA (2022) 108-109; MINISTERO DELLA CULTURA (2025). La noticia de Goethe la tomo del capítulo “Nápoles” de su *Viaje a Italia*: “A la tarde estuvimos en la gruta de Possilipo; los rayos del sol poniente penetraban por el lado opuesto” GOETHE (1891) 250. Este fenómeno suscitaba la visión maravillosa del lugar vinculada al Virgilio Mago: RUSSO, Gianfranco (s.d.) 66.

¹¹ MUSEO DEL PRADO (2015). Cursivas mías, excepto “*loci amoeni*”.



Figura 1. Gaspare Vanvitelli, *La Gruta de Posillipo (Nápoles)*.
Primer tercio del siglo XVIII. Óleo sobre lienzo. Museo del Prado. Madrid

Estos viajeros son *lectores plenos*, ya que, con motivo del Grand Tour, están leyendo las lápidas neolatinas de los siglos anteriores. La moderna *escritura expuesta* repercutía en la recepción clásica de Virgilio, “multiplicándola” en varios planos. Aparte del cuadro del Prado, Vanvitelli pintó otras diez versiones del tema, lo que prueba su éxito. Además el Taller del Buen Retiro lo recreó en piedras duras realizada a finales del XVIII. Las categorías de lector de Virgilio, lector de las inscripciones napolitanas, viajero del Grand Tour y espectador que contempla el cuadro (o sus versiones pétreas) se superponen parcial o totalmente en un rico juego de planos (pues todas ellas las podemos seguir ejerciendo). Durante el siglo XIX continuó la afluencia de enamorados de Virgilio a la tumba, a pesar del abandono de la ruina y del deterioro de la vegetación¹². También se dieron distintos pasos para convertirlo en un auténtico jardín moderno. En 1862 el arquitecto Errico Alvino propuso organizar el terreno y su vegetación como un “itinerario della memoria”¹³. En 1885 la parcela pasó a propiedad del Estado y comenzó su renovación.

2. INTERVIENE LA FILOLOGÍA CLÁSICA

No es exagerado afirmar que la filología clásica —y más específicamente la latina— es la que dio origen al parque actual. Enrico Cocchia (1959-1930) catedrático de

¹² PIGNATELLI SPINAZZOLA (2022) 107.

¹³ PIGNATELLI SPINAZZOLA (2022) 109.

lengua y literatura latinas de la Universidad de Nápoles, estudiioso de la poesía virgiliana, rector y senador, fue el artífice decisivo. En 1889 publicó *La tomba di Virgilio*. Su defensa de la “genuinità” del monumento logró un *impacto* determinante para su restauración. Promovió también la creación del “Recinto Vergiliano”, inaugurado en 1930, coincidiendo con el bimilenario del nacimiento de Virgilio. El diseño paisajístico fue ejecutado por el arquitecto Gino Chierici, quien reconfiguró el espacio, con un ascenso a la tumba del poeta mediante caminos sinuosos, rampas y empinadas escaleras. Puso gran empeño en el trazado de un jardín integral y temático: “coprendo tutto il terreno a nostra disposizione piantandovi *mirti, allori, geranii, cipressi, ulivi, elci, olendri, edera, rose rampicanti, ogliastrì e graminacee* per i prati”¹⁴. Desde su constitución, el parque estaba adornado “con flora virgiliana”¹⁵.

La labor de Cocchia (que duró cuarenta años) fue muy reconocida. Consta en un informe de Chierici¹⁶ y en una lápida colocada en el parque en 1931. Traducido a términos académicos del siglo XXI, Cocchia realizó brillantemente primero *la investigación filológica y arqueológica*, y después *la transferencia* a la realidad cultural y urbanística, con una *difusión* que alcanzaba a profesionales de otras disciplinas, a las autoridades políticas y al gran público.

No podemos omitir la dimensión política del parque. Luciano Canfora ha descrito cómo el régimen fascista asumió el proyecto y se apropió de él —igual que de todo Virgilio— hasta inaugurarlo triunfalmente en 1930, bimilenario del nacimiento del poeta¹⁷.

La “recepción” de la obra preveía “la fruizione del pubblico” mediante un recorrido ascendente que ofrecía una panorámica del golfo de Nápoles. En 1939 fueron trasladados al parque los restos de Leopardi, lector y traductor de Virgilio, con un nuevo monumento funerario e inscripciones que enriquecieron la recepción clásica del mantuano. El Parque ha sido restaurado en 1976 (cuando fue declarado Monumento Nacional), en la segunda mitad de la década de 1990 y en 2025.

Los recuerdos literarios atribuidos a este espacio son muy densos. Hay quienes interpretan que es lugar en el que Silio Itálico celebraba el cumpleaños de Virgilio, según nos cuenta Plinio el Joven: *Neapoli maxime, ubi monimentum eius adire ut templum solebat*. (Plin. epist. 3, 7, 8). “Especialmente en Nápoles, donde solía acercarse a su monumento fúnebre como a un templo”. Desde entonces, no han dejado de acumularse los actos de recepción clásica creativa, como el anotado por Francisco García Jurado¹⁸, en un texto de encabezamiento epicúreo (“Por qué Virgilio me ayudó a ser más feliz”) que atestigua el giro afectivo que puede tener la recepción clásica:

¹⁴ CHIERICI (1930) 438.

¹⁵ GIZZI (2010) 12.

¹⁶ CHIERICI (1930) 438.

¹⁷ CANFORA (1985).

¹⁸ GARCÍA JURADO (2021).

Recuerdo mi viaje por Nápoles y sus alrededores, donde tuve ocasión de visitar la conocida como tumba de Virgilio (...). Un “viaje sentimental” es aquel donde *importa más lo que sentimos que lo que realmente vemos*. La obra de Virgilio, por ejemplo, traza un precioso triángulo sobre la península itálica: Mantua, Bríndisi y Nápoles. Esta idea de *viajar por la literatura* confiere a los lugares un nuevo sentido, pues nos hace conscientes de su significado profundo.

3. EL APOGEO VIRGILIANO EN LAS PÁGINAS DE CERÁMICA (2000-2024)

Entre 2000 y 2024 la dimensión virgiliana del parque conoció su etapa más visible. El responsable de la incorporación explícita de textos virgilianos al jardín fue Paolo de Luca, profesor de Botánica en la Universidad Federico II, director del Orto Botanico de Nápoles y científico auténticamente humanista que promovió que los versos de Virgilio coexistieran con las anotaciones de la ciencia¹⁹. Esta tarea se fue llevando a cabo en la segunda mitad de la década de 1990, dentro de la reforma dirigida por el arquitecto Tomasso Russo²⁰ en un proyecto que hizo del parque un lugar “per la letteratura e la poesia” con la plantación de “nuove essenze vegetali riscontrate nelle opere virgiliane, opportunamente sistemizzate secondo criteri storici e botanici”²¹.

En efecto, una selección de textos virgilianos relacionaba cada planta con la obra del poeta. Se encontraban distribuidos por las cartelas que identificaban cada especie. Estas cartelas eran cuadriláteros blancos de cerámica vidriada, situados a ras de suelo, en vertical o ligeramente inclinados. Sus textos aparecían caligrafiados en azul. Cada pieza llevaba pintado un perímetro de trazos rectos, de color verde hierba, que integraba simbólicamente el texto en la vegetación, y ésta en el texto.

En cada cartela, la línea superior presentaba el nombre italiano de la planta (en mayúsculas y negrita) y su denominación científica (en minúscula). El cuerpo central lo ocupaba la explicación de cuño virgiliano. No había una regularidad absoluta en la presentación gráfica, lo que aumentaba el aspecto artesanal de cada azulejo: normalmente los párrafos iban centrados y sin justificar (pero a veces iban justificados). Los versos de Virgilio, en latín, solían ir en párrafo separado por un espacio y con sangría francesa. La letra general era redonda, pero iban en cursiva los títulos de los libros y todo lo que estaba en latín, a saber: la abreviatura de las obras (p. ej. *geo.*); las citas de versos o fragmentos de Virgilio y la parte binomial de la nomenclatura botánica. Las abreviaturas de los títulos virgilianos acredecían un criterio filológico: *buc.*, *geo.*, *Aen.* No eran las mismas que emplea el *Thesaurus Linguae Latinae* y que usamos en este artículo, porque en el parque aparecía *buc.* en

¹⁹ RUSSO, Tomasso (s.d.) 50-51. Agradezco a la profesora Maria D’Agostino, de la Università Suor Orsola Benincasa, su ayuda para la localización de este título bibliográfico y para completar el perfil biográfico de este científico.

²⁰ RUSSO, Tomasso (s.d.).

²¹ RUSSO, Tomasso (s.d.) 50. Investigadores y estudiantes de la Università Suor Orsola Benincasa contribuyeron decisivamente a esa labor.

lugar de *ecg.*, y *geo.* en lugar de *georg.* Sí coincidía la asignación de mayúscula solo a *Aen.* Con números arábigos se ofrecía la referencia a cada *Bucólica* y a los versos (de las tres obras). Se recurría a números romanos para los libros de las *Geórgicas* y de la *Eneida*. (Para Leopardi se usaba “vv.” precediendo la numeración de sus versos). Había otra abreviatura, también latina, tomada de la botánica: “cv.”, con el significado de “variedad cultivada”. Procede de otros tecnicismos del latín botánico: “*cultivar*” que, a su vez, resume el compuesto “*cultivariedades*”. Tanto en el latín literario como en el científico las guías del parque usaban *v* (y no *u*) en las posiciones inicial e intervocálica²². Se recurría a las abreviaturas académicas habituales: “Cf., s.v.” (es decir; *confer*, *sub voce*). También se usaba aparato propio de la filología, como paréntesis (para aportar explicaciones o para incluir la referencia exacta a un pasaje) y corchetes cuadrados con puntos suspensivos para las supresiones.

Realmente, eran fichas botánico-filológicas. *Metonímicamente*, permitían leer (por recuerdo o por previsión) toda la obra de Virgilio. *Metafóricamente*, los paseantes podían “leer” también las plantas visibles y el itinerario. La recepción clásica convertía las cartelas de un parque botánico en las páginas de un libro o cuaderno poético.

Todo apunta a que se quería ofrecer una *lectura científica* de cada planta y del conjunto del jardín, desde las ciencias naturales, sí, pero mejor aún desde *la filología como ciencia del lenguaje* y, en cierto modo como *ciencia general*.

Sin entrar en una enumeración exhaustiva, nombraremos aquí algunas plantas relevantes del parque en el período 2000-2024²³. Transcribo el nombre italiano, el botánico y añado entre paréntesis el nombre español y alguna aclaración:

Olmo, *Ulmus minor* Mill.²⁴ (olmo); ciliegio selvatico, *Prunus avium* L. (cerezo silvestre); olmo con vite, *Ulmus minor* Mill., *Vitis vinifera silvestris* Hegi cv. Asprinio (olmo con vid, la vid en la variedad Asprinio, cultivada por el hombre y que da una uva propia de la Campania); cipresso, *ciparisso sempervirens* L. (ciprés); perastro, *Pyrus piraster* [sic] L. (peral silvestre europeo *Pyrus pyraster*); marruca, *Palyuros spina christi* [sic] Mill. (espino, espina santa, cambronera); prugnolo, *Prunus spinosa* L. (endrino); abete, *Abies alba* Mill. (abeto); acero, *Acer campestris* L. (arce silvestre); farnia, *Quercus robur* L. (roble); ginestra, *Spartium junceum* L. (retama); quercia spinosa, *Quercus coccifera* L. (chaparro, carrasquita, coscoja); quercia dell’oracolo di Dodona, *Quercus calliprinos* Webb Reg Epiro (roble del oráculo de Dodona, roble de Palestina, de la región del Epiro); pino nero, *Pinus nigra* Arnold (pino salgareño); giunco, *Scirpus lacustris* L. (junco); edera, *Hedera helix* L.

²² El latín científico del parque usaba *j* para la *i* intervocálica. El filológico la escribía *i*.

²³ Una guía con las fichas completas (en lo científico y en lo literario) que acompaña a la vegetación en esta reforma puede verse en BELFIORE y AMATO (2010).

²⁴ Estas abreviaturas, en redonda, indican el botánico que las describió por vez primera o con la forma más usada. “Mill.” es Philip Miller; “L.”: Carl Linneo; “Hegi”: Gustav Hegi; “Burgsd.”: Friedrich August Ludwig von Burgsdorff; “Webb”: Philip Barker-Webb; “Arnold”: Johann Franz Xaver Arnold. Todos ellos son del siglo XVIII, salvo Hegi, que desarrolló su trabajo en el XX.

(hiedra); mirto, *Myrtus communis* L. (mirto); giacinto, *Hyacinthus orientalis* L. (jacinto); bosso, *Buxus sempervirens* L. (boj); tejo, *Taxus baccata* L. (tejo); faggio, *Fagus sylvatica* L. (haya)²⁵.

A esa información básica se añadía el significado de cada una de esas plantas en Virgilio. Solía citarse algún pasaje representativo en latín (y normalmente *sin traducción*), a veces más de uno y de más de una obra. Veamos un ejemplo:

Il giunco caratterizza gli acquitrini fangosi della bassa pianura che circonda Mantua, città natale di Virgilio. In *buc 2, 72 viminibus mollique paras detexere iunco*. Il giunco non è presente come elemento paesaggistico, ma è citato in funzione del suo impiego. Virgilio lo definisce *mollis* per evidenziarne la grande flessibilità, caratteristica per la quale è impiegato nella realizzazione di manufatti come le stuoi.

Esta ficha es un buen ejemplo de que las informaciones se ofrecían en función de la vida y la obra de Virgilio, detallando incluso la adjetivación que el poeta atribuye a esa planta²⁶.

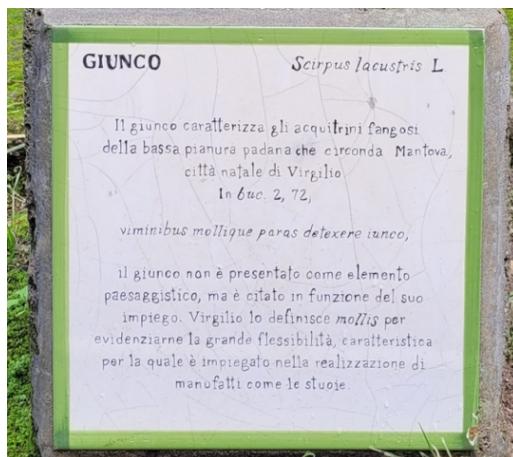


Figura 2. Parco delle tombe di Virgilio e Leopardi. Nápoles.
Ficha del junco vista de frente (2023, foto González Iglesias)

Desde la jardinería, merece ser destacado que el junco estaba plantado junto a una acequia, de acuerdo con lo explicado en el texto, lo que reforzaba el carácter autológico del jardín y del propio texto. También convertía el jardín en *ilustración* de la obra de Virgilio. Por último, nos trasladaba idealmente a una Mantua poética.

²⁵ Una lista y un plano de las especies vegetales virgilianas puede verse en RUSSO, Tomasso (s.d.) 54-55.

²⁶ Nótese que se ha omitido la interrogación final en *ecg. 2, 72*.

Otras cartelas nos llevaban a otros lugares virgilianos: parajes itálicos (incluyendo el propio Nápoles), griegos o troyanos.



Figura 3. Parco delle tombe di Virgilio e Leopardi. Nápoles.
Ficha del junco vista de lado, acequia con juncos. (2023, foto González Iglesias)

3.1. Comparación entre el latín poético y el científico

El parque es una invitación a comparar las nomenclaturas poética y científica. El nombre que da Virgilio suele ser el que usaban los tratadistas antiguos. A veces se ha mantenido en la nomenclatura botánica. Así, Virgilio llama al espino *paliurus*. En el azulejo correspondiente se citaba *ecg. 5, 39: carduus et spinis surgit paliurus acutis*. El nombre científico sigue siendo el mismo, aunque transcribe íntegramente la forma griega, *Palyuros*. Curiosamente el sistema binomial de la botánica ha añadido (como palabra única del segundo término) *spina-christi*, por ser la planta que, según la tradición cristiana, sirvió para trenzar la corona de espinas de Cristo.



Figura 4. Ficha del espino. Parco delle tombe di Virgilio e Leopardi.
Nápoles (2023, foto González Iglesias)

La coexistencia en el azulejo del nombre virgiliano y del nombre botánico yuxtaponía, con la tensión del anacronismo latente, el lenguaje poético y el lenguaje científico, y, con ellos, contraponía la época antigua y la moderna, exemplificadas cada una en un latín. Más al fondo, la planta contiene el momento clásico y el momento cristiano (este último, en una paradoja comprimida, queda albergado en el latín de la ciencia). Del uso científico procede la minúscula de *christi*, que contrasta con la mayúscula que los autores de las fichas del parque atribuían a *Poeta* cuando nombran a Virgilio. Es, en lo mínimo, una muestra de que el lenguaje poético-filológico y el científico son los que articulaban el discurso del jardín.



Figura 5. Ficha de las plantas del caballo de Troya. Parco delle tombe di Virgilio e Leopardi. Nápoles (2023, foto González Iglesias)

El jardín presentaba algunas agrupaciones por subtemas que eran muy atractivas para el lector (de Virgilio y del parque). Una cartela especial, compuesta de varios azulejos, informaba de que en su sector se habían reunido los árboles que sirvieron para construir el caballo de Troya: pino negro (para los pestillos), abeto (para los travesaños), abeto y arce (para los costados). Véase figura 5.

La *Paliuros spina-christi* no es el único elemento en el que el latín de la ciencia introducía elementos posteriores al de Virgilio. En el caso del abeto, la ficha del propio parque (el azulejo instalado en 2000) nos informaba de una variedad de *Abies alba* que precisamente ha sido bautizada como “del caballo de Troya” (*Abies equi Trojani*) precisamente a partir de la *Eneida*:

Probabilmente Virgilio nelle sue citazioni si riferisce ad *Abies alba*, planta assai diffusa in epoca classica attorno al Mediterraneo. (...) Sopravvivono sulle montagne dell’Anatolia tracce di entità affini ad *Abies alba*, tra le quali *Abies equi Trojani*, indicata con nomenclatura botanica moderna.

Otra agrupación temática, acorde con la poesía de Virgilio, era la del olmo con la vid. En la ficha “olmo con vite” se nos informaba de que Virgilio la presenta en *ecg.* 2, 69-70 (*semiputata tibi frondosa vitis in ulmo*), en *ecg.* 3, 10-11 (*Tum, credo, cum me arbustum videre Miconos / atque mala vitis incidere falce novellas*) y en *geo.* 1, 2 (*ulmis... adiungere vite*), donde è espressa la fatica del viticoltore nell’ unire le due piante²⁷. Allí es donde se nos remitía a la voz “olmo” para completar la información.

3.2. La impronta filológica

Más allá de los formalismos gráficos y de la terminología específica, había en las cartelas cerámicas del periodo 2000-2024 una *forma mentis* humanística y filológica que coexistía con la científica y que venía a cumplir la idea inicial del filólogo Cocchia. Los temas de cada ficha-cartela se desplegaban como breves capítulos de una monografía (o, en otro sentido, como esas breves presentaciones que el lenguaje académico actual llama “píldoras”). El parque en sus distintos momentos (no solo en el de 2000-2024, también en las etapas anteriores y en la inaugurada en 2025) puede compararse con monografías filológicas actuales: la de Villalba Saló²⁸ sobre la naturaleza en la *Eneida*, que divide el capítulo del mundo vegetal en subcapítulos para los árboles y para su simbolismo y despliega un catálogo de árboles que incluye el laurel, el arbusto de Polidoro, el roble, la encina, el pino, el cedro, el árbol como cayado, el olmo de los sueños, la rama de oro, el olivo del Fauno, el ciprés y el bosque en su conjunto, además de la flor tronchada. Lo mismo puede decirse del capítulo que Jones dedica a la flora en su *Virgil's Garden*, centrado en las *Bucólicas*. Llama la atención que desde la propia filología clásica no se tenga en cuenta el Parque de alguna manera. La Tradición y la Recepción Clásica serán las que completen el acercamiento a este que legítimamente podemos llamar *jardín filológico*.

En abril de 2025 se ha inaugurado una nueva reforma del parque. Mantiene la vegetación y el itinerario, pero ha sustituido las cartelas de cerámica por otras metálicas, situadas sobre postes y con tecnología actualizada: bilingüe italiano-inglés, accesible, con código QR, visita inmersiva 3D... Las cartelas siguen informando del nombre latino y mantienen información literaria sobre cada planta, aunque no reproducen exactamente los textos de las cartelas cerámicas anteriores²⁹.

²⁷ Nótese que en esta cita del principio de las *Geórgicas* se ha suprimido el “-que” de *ulmisque* para evitar el vínculo copulativo con un elemento anterior que aquí no era necesario. Se ha marcado la omisión con puntos suspensivos, pero no con paréntesis, probablemente porque la cita misma va entre paréntesis.

²⁸ VILLALBA SALÓ (2021) 119-180.

²⁹ Esta reforma no entra ya en nuestro estudio. Agradezco estas informaciones a la doctora Carla Bagnulo, responsable del Parque y la Tumba de Virgilio.

4. LECTURA FIOLÓGICA DEL JARDÍN

Desde la literatura comparada, Steiner relaciona dos conceptos. “the *dissemination* and *reception* of literary works across time and place”³⁰. Nuestro jardín nos permite aplicar la noción steineriana de ‘dissemination’ no en sentido figurado, sino estrictamente literal: la de sembrar plantas nombradas por el poeta, es decir, palabras suyas, en distintos puntos del *espacio* (entendido *more vergiliano* como *terra* y *hortus*). En cuanto al *tiempo*, cuenta la percepción de dos aparentes contrarios: su *linealidad*, hecha de momentos en la tradición, y su *suspensión*, en la medida en que el jardín, espacio puro, anula la angustia temporal que nos separa de Virgilio, conectándonos espacial y simbólicamente con él. Eso no excluye el uso de la figura *steineriana*, porque los visitantes-lectores-estudiosos del jardín “diseminan” nuevamente por el mundo y sus lenguas y literaturas la obra de Virgilio. En una apasionante paradoja, esta diseminación produce una concentración textual en este punto del universo virgiliano llamado jardín.

A fortiori podemos recuperar el significado etimológico del término ‘antología’ y de su calco latinizante, ‘florilegio’, porque estamos ante una de las operaciones que definen a la filología desde sus orígenes alejandrinos: la selección de textos como si fuera una colección de flores. La escritura expuesta proyecta analógicamente la antología sobre el pasado como *época poética* y la saca fuera de la zona de confort de Gutenberg.

En ese sentido, el jardín puede considerarse desde la recepción clásica como una *edición* parcial y temática de Virgilio. En concreto, la etapa de las cartelas de cerámica constituyó una suerte de *edición especial* de Virgilio, de gran belleza. Fue (y sigue siendo tras la reforma de 2025) una *edición anotada*, en el que cada planta viene a ser el cuerpo del texto, mientras que la explicación de la cartela es literalmente una *nota al pie*³¹. En términos genettianos: aquí la rosa real es el *texto*, su ficha botánica es el *paratexto*. Sumados todos los paratexos, el jardín constituye un *comentario* de Virgilio.

Si lo enfocamos palabra por palabra, convendremos en que este jardín funda un *corpus* que concierne simultáneamente al ámbito literario y al científico. Desarrolla un *léxico* virgiliano, otro botánico y un tercero (más interesante, aunque invisible para muchos) común a ambos campos. Todos ellos son válidos en lexicografía. El conjunto de las fichas (cerámicas o metálicas) se asemeja formalmente a un *glosario*, en la medida en que aporta una explicación y excluye definiciones y categorías gramaticales. Por sinécdoque, ese glosario deja intuir uno o varios *diccionarios* más amplios (botánicos, virgilianos, generales, bilingües...) y una o varias *encyclopedias* (desde una suerte de *Enciclopedia Virgiliana* parcial hasta una encyclopédia botánica

³⁰ STEINER (1995) 11. Cursivas mías.

³¹ Aunque sería discutible, considero que los nombres latinos de cada planta (en italiano y en latín botánico) forman parte del paratexto, no del texto, porque proceden de operaciones nombrantes y paratextuales.

y otras más amplias: romana, científica, de la Antigüedad... Pienso en su semejanza con la *Historia de las plantas en la Antigüedad* de Segura Munguía y Torres Ripa³²).

Vale para este parque una noción compartida por la *lingüística* y la *poética*: el *catálogo*. Si desde la lingüística lo hemos resuelto como glosario, desde la teoría literaria “leeremos” el jardín como *catálogo poético*, procedimiento que, por Virgilio, se remonta a Homero. En realidad, contiene varios: uno general, de la flora, y algunos parciales (de flores, de árboles, de mitos, de metamorfosis como las de Jacinto, el Cipariso, Dafne...). La vía poetológica concluye lo que hemos comenzado en la lingüística: fusiona las plantas mismas con los nombres de las plantas (punto al que la lingüística no puede llegar): une la rosa y su nombre, por volver a la cuestión medieval recuperada por Umberto Eco. Desde la estética, la ficha informativa pude entremezclar bellamente las palabras y las cosas. Eso se hace más visible cuando *la plantas crecen junto a los textos*, un prodigo que nunca podría suceder en un libro de papel.

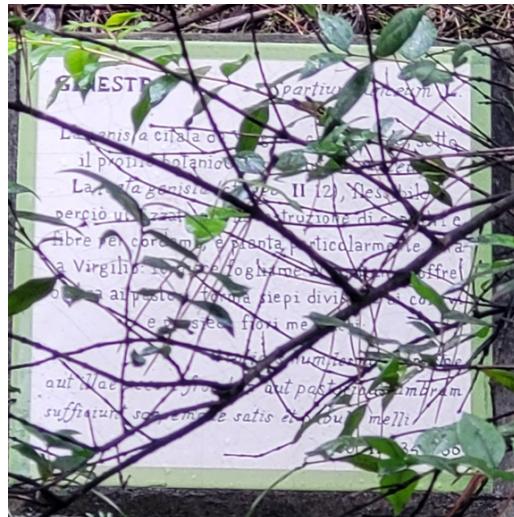


Figura 6. Las plantas por delante de los paratextos. Parco delle tombe di Virgilio e Leopardi. Nápoles (2023, foto González Iglesias)

³² SEGURA MUNGÚIA y TORRES RIPA (2008).



Figura 7. El tejo por delante de su ficha. Parco delle tombe di Virgilio e Leopardi. Nápoles (2023, foto González Iglesias)

Las plantas, al crecer junto a los paratextos, nos recuerdan su condición primordial. ¿No era eso exactamente lo que definía a un clásico, según Italo Calvino, la capacidad de sacudirse de encima la erudición que lo explica?³³

³³ “Un classico è un'opera che provoca incessantemente un pulviscolo di discorsi critici su di sé, ma continuamente se li scrolla di dosso”, CALVINO (1995) 8.

Esa visión poética nos conduce a ver el jardín como un *centón* virgiliano³⁴. Similar al de Ausonio, ya que extrae elementos (las plantas, más que sus nombres) de las tres obras de Virgilio y configura, desde la recepción, una nueva obra bella (que habría que ver también a la luz de otro poema de Ausonio, la écfrasis del huerto en el *De rosis nascentibus*). El paisajismo y la filología, cada uno con sus razones, han dado una nueva ordenación a los nombres y a las plantas: hay una *sintaxis del jardín* armonizada poéticamente. Se vislumbra (aunque más lejano) *otro texto de estirpe* virgiliana, el *Poema 25* de Optaciano Porfirio (hecho solo con palabras de Virgilio reorganizadas, alternando lo aleatorio con lo reglado). ¿Lo aleatorio, el azar, en un jardín diseñado virgilianamente? Sí, porque prevé, con palabras virgilianas, la posibilidad latente del devenir natural en el jardín cultivado, de que arte y naturaleza se combinen. Algunas categorías de la historia literaria (Ausonio, Optaciano, el *Comentario* de Servio) nos llevan a comparar épocas: la Antigüedad Tardía con esta Modernidad Tardía a la que ha acabado perteneciendo el jardín desde 1930 (contrapuesto a las vanguardias) hasta su última restauración en 2025.

5. UN “METAJARDÍN” VIRGILIANO

5.1. A partir de las *Bucólicas*

Demostrado que este parque napolitano es ‘discurso’ en muchos sentidos (no solo en una acepción analógica, como lo es cualquier jardín que se precie), vamos a explorar si es también *metadiscurso*, igualmente en muchos sentidos y, además, en muchos grados. Empecemos por los textos de Virgilio. Jones, que titula *Virgil's Garden* su monografía sobre las *Bucólicas*, define como *metagarden* la flora de Virgilio:

In many respects, we can see the Eclogue-book as a *metagarden* in which the reader can play safely with ideals and realities and alternative points of view. If then, the *Eclogues* is a garden, what entity or entities in the *real world* correspond to the home that implicitly must surround and define the *metaphorical garden*? We might see this variously as the urban context of the city of Rome, or the house from whose rooms the guests the garden, or as the audience itself, coming out of their socio-architectural context in order to enter the *metaphorical garden* of the poems.³⁵

Jones parte del supuesto de que las *Bucólicas* constituyen un *jardín metafórico* en el que podemos entrar y pasear. Es metafórico porque su espacialidad verbal permite dar un paseo figurado, contemplando (y oliendo y tocando o recogiendo) las plantas nombradas. Y a su vez es un *metajardín*. Aquí el prefijo griego *meta-* está usado en

³⁴ Omito ahora las plantas y los textos de Leopardi, minoritarios en el parque. Configuran su propio corpus, que en algún caso coincide con el de Virgilio y lo refuerza. Pienso en la retama (“ginestra”), que tenía una planta y un azulejo para cada uno de los poetas. En 2025 tiene cada uno una cartela metálica.

³⁵ JONES (2011) 149. Todos los subrayados en cursiva de esta cita son míos, a excepción del título *Eclogues*.

sentido parcialmente distinto del que tiene en ‘metafórico’ (donde ya está lexicalizado como ‘traslaticio’). Las *Bucólicas* son *metajardín* porque se inspiran en los jardines reales (romanos y griegos) de época tardorrepublicana e imperial. Hay un primer grado en la distancia conceptual, que va de la realidad a la literatura. Pero he aquí que el parque napolitano va de la literatura virgiliana a una nueva realidad. Eso lo convierte en *metajardín de segundo grado*. Su ‘metajardinidad’ puede subir grados en la medida en que se relacione con jardines reales conocidos arqueológicamente, o jardines representados en Pompeya o en la pintura moderna o en otras obras literarias que a su vez se inspiran en Virgilio, cosa que sucede singularmente con la obra de Leopardi, incorporada al parque en un segundo momento.

El jardín napolitano hace extensivo el concepto de *metagarden* a todos los paisajes vegetales de Virgilio. Aunque Virgilio no los concibiera como metajardín, los promotores del parque sí lo han hecho, otorgando la condición metafórica a la flora de las *Geórgicas* (con una peculiaridad que analizaremos) y de la *Eneida* (que, en origen, parece la menos ‘metajardínica’ de las tres obras virgilianas).

5.2. La *Eneida* como metapoema vegetal

El grado ultrasecundario del jardín se asienta también en la *Eneida*. Villalba Saló señala: “La presencia de la naturaleza en la *Eneida* adquiere un protagonismo inusitado dentro de la épica”³⁶. Él mismo dedica un amplio capítulo al mundo vegetal en la epopeya del mantuano³⁷, atendiendo a los árboles que hemos visto aquí: roble pino, olmo, ciprés, pero también a otros como el olivo. Destaca la sagrальность de algunos de ellos (cosa que el Parque también hace) y la del conjunto llamado bosque. Estudia igualmente el simbolismo de la vegetación, que adquiere dimensiones de máxima belleza en *la rama de oro* o *la flor tronchada*. Ambas se hallan implícitas en el jardín de Nápoles. Desde la recepción, el lector virgiliano puede encontrar la rama de oro en cualquier rama que destelle; puede ver la flor tronchada (que nos retrotrae de Virgilio a Catulo) en cualquier flor caída del parque. El jardín es acto, pero además es potencia. Es obra abierta a recepciones múltiples. No hace falta que esté escrita en él toda la *Eneida*. Está implícita por sinécdoque. El lector literario la deduce, completando las elipsis.

Villalba Saló ve en la naturaleza tal como aparece tratada en la *Eneida* tres rasgos que, a mi juicio, se cumplen en este jardín, y en un grado más complejo: *descripción, simbología y metapoesía*. La *metapoesía* de la *Eneida* se funda como es bien sabido en su relación con textos de otros autores y, lo que es más interesante, con las otras obras de Virgilio, empezando por el diálogo entre la épica y la bucólica, dos géneros entre los que “Virgilio bascula a lo largo de toda la *Eneida*”³⁸. Creo que

³⁶ VILLALBA SALÓ (2021) 269.

³⁷ VILLALBA SALÓ (2021) 119-180.

³⁸ VILLALBA SALÓ (2021) 260-269.

eso la convierte en otro *metajardín*, de un grado más alto que las *Bucólicas*. La vegetación de la *Eneida* no puede entenderse sin la flora previa del “jardín” bucólico. Virgilio transforma *poéticamente* la naturaleza. Ese *labor* se ve como reminiscencia (y cumplimiento) de las *Geórgicas* en la *Eneida*. Así entiende Villalba Saló³⁹ la metáfora del verbo ‘arar’ (el mar por parte de Eneas, y el manuscrito por parte del poeta). El propio poema épico sería el *ars* aplicado a la *natura*.

5.3. Las *Geórgicas* como jardín futuro

Es lógico que, para explicar el “metajardín” épico, se invoque la memoria de las *Geórgicas*, obra central de Virgilio no solo en la cronología, sino también en el concepto del trabajo fructífero de la tierra. Sin embargo, como sabemos, Virgilio omite el *hortus* de las *Geórgicas*: *Verum haec ipse equidem spatiis exclusus iniquis / praetereo atque aliis post me memoranda relinquō*. (Verg. geo. 4.147-148). “Queden estas materias para el vate / que un día en pos de mí tratarlas quiera”, en traducción de Espinosa Pólit⁴⁰. La omisión del *hortus* frutal implicaba la del jardín ornamental: que ambos queden fuera de las *Geórgicas* es doblemente extraordinario, pues desde la época de Cicerón estaba consolidada en Roma un *ars topiaria* orientada al deleite estético⁴¹. No se trata de que Virgilio eluda la *écrasis* del huerto (ni del jardín), pues los describe indirecta y elegantemente (como es propio de él en todas sus obras), mediante el episodio del anciano de Tarento. Lo que elude es la *didáctica*: transmitir las técnicas para crear un *hortus* frutal y, por supuesto, floral. Se ha pensado que esa omisión podía tener motivos políticos, pues el ocio, el esteticismo y el placer asociados al jardín urbano podrían ser vistos con recelo por el régimen augústeo, que promovía la agricultura productiva⁴².

En cualquier caso, esa famosa *elipsis* puede ayudarnos a interpretar el Parque con cuatro nuevas claves literarias, virgilianas las cuatro. La primera viene del modo en el que Columela asumió la encomienda de Virgilio, dedicando el libro X de su tratado agronómico a completar (en hexámetros, y no en prosa) el hueco que Virgilio había dejado. Columela lo cumplió en cuanto al *hortus* “huerto” y solo implícitamente en cuanto al jardín. Desde la *teoría del relato* (concretamente la *genettiana*) podemos definir el libro de Columela sobre los huertos como una analepsis completa de la didáctica virgiliana⁴³. Y, consecuentemente, leeremos el

³⁹ VILLALBA SALÓ (2021) 278.

⁴⁰ He tratado en detalle este asunto en GONZÁLEZ IGLESIAS (2021) 27-35.

⁴¹ VISCOGLIOSI (2004) 18.

⁴² MARINER (1982).

⁴³ Las analepsis completivas son para GENETTE (1972: 92) “des segments rétrospectifs qui viennent combler après coup une lacune antérieure du récit, lequel s’organise ainsi par omissions provisoires et réparations plus ou moins tardives, selon une logique narrative partiellement indépendante de l’écoulement du temps”. Es, como vemos, una definición perfecta para el jardín que nos ocupa, entendido como texto.

parque napolitano, como otra *analepsis completa* de las *Geórgicas* (y del tratado de Columela, concretamente del libro dedicado a los huertos). El salto de la literatura al mundo real no es sino el *reverso* del que ya se había dado en la obra de Virgilio (de la realidad a la poesía). Además, el jardín napolitano es discurso, con y sin metáfora. Y es discurso narrativo. Relato.

En segundo lugar: ¿cómo se articula ese discurso que es el Parque? Es texto en prosa, cuando se asemeja al comentario o a las demás explicaciones filológicas y científicas, incluso a las prosas técnicas agronómicas antiguas. Es un itinerario por el que el lector avanza, *prorsus*. ¿Lo leeremos también como poesía (y no me refiero a la belleza, sino al despliegue)? Sí, podemos leerlo o escucharlo en verso *metonímicamente*, como los muchos hexámetros que estuvieron escritos en sus cartelas, como toda la obra de Virgilio a la que remite por analepsis y como lo que había previsto Virgilio, una continuidad de las *Geórgicas*. Y todavía más, *metafóricamente* podemos llevarlo a ese grado más alto que estamos invocando, es posible leerlo *sicut versus* por una feliz circunstancia, que no sabemos si fue pensada por sus *promotores* (filólogo y paisajista), pero no puede escapar a sus *lectores* (visitantes): sus senderos sinuosos y ascendentes son una imagen perfecta para el concepto clásico del verso, incluidos los encabalgamientos. Como acto de recepción clásica, caminar por él es *versum facere*.

Tercero: El encargo virgiliano para que otros se ocuparan de los huertos (y, por extensión, de los jardines) está explicitado como legado y prácticamente como testamento (no porque tuviera edad para ello, sino porque lo deja para la posteridad). Así lo asumió Columela. Virgilio lo expresa con un gerundivo (*aliis post me memoranda relinquō*), fórmula perfecta para la obligación futura. Que de los versos de Virgilio haya surgido un jardín real es un hermoso cumplimiento de ese legado, dos mil años después. *La mediación entre la poesía antigua y la realidad actual es una de las tareas de la filología clásica*.

Y cuarto: que este fruto real de la disposición *cuasi-testamentaria* de Virgilio acompañe y envuelva precisamente *la tumba literaria* (es decir, verosímil) del poeta en un parque abierto al público, no hace sino reforzar la utilidad de la filología.

6. EL JARDÍN Y LA RETÓRICA

6.1. Las figuras

El jardín no puede percibirse plenamente si no se tienen en cuenta categorías retóricas que la poética de época de Virgilio manejaba y que la filología de principios del siglo XX consideraba centrales. Por ejemplo, las figuras retóricas a las que hemos recurrido: metáfora, metonimia, sinécdoque, écfrasis, hendiadis, enálage, paradoja o sinestesia (pues hemos apuntado que el jardín se dirige a los cinco sentidos tanto como a la inteligencia, invitando a la sinestesia).

6.2. *Inventor e inventio*

La retórica clásica puede responder una cuestión difícil de dilucidar desde parámetros actuales: ¿quién es el autor de este jardín que ha pasado ya por tantas manos desde la Antigüedad romana hasta los últimos arquitectos, jardineros y filólogos de los siglos XX y XXI? La retórica nos permite decir que los promotores y diseñadores del jardín son sus *inventores* (en latín). El gran *inventor* es el filólogo Cocchia, pues a él se debe la *inventio*, el hallazgo de materiales. Seguramente su participación disminuyó gradualmente en las otras fases de la creación del parque (la *dispositio* de plantas y textos, la *elocutio* metafórica como diseño), en las que tendrían mayor intervención el arquitecto y los jardineros. En esas fases posteriores se van sumando los sucesivos restauradores parciales del parque: así el arqueólogo Tomasso Russo y, destacadamente, el botánico Paolo de Luca a finales del XX. Así los responsables de la reforma de 2025. Aparte de eso, desde la recepción clásica me atrevo proponer que el *autor* del jardín (el *auctor*, el nombre primero y último de un proceso creativo) es Virgilio. Lo es, al menos como lo sería de una antología de sus textos editada por un filólogo moderno⁴⁴. Es muy posible que la *actio* y la *memoria* de ese discurso-jardín estén encomendadas a algunos de sus visitantes, *lectores activos* en la recepción clásica.

6.3. Ficción y verdad en el jardín

No olvidemos que este particularísimo jardín es literario y virgiliano por una causa ajena a los versos de Virgilio, aunque se encuentre sometida a una cuestión propia de la retórica. Es *la tumba* la que ha dado origen al parque. Apócrifa para unos (es decir, ficticia en el relato tradicional, propia de la *fabula*) y auténtica para otros (es decir, verdadera, propia del supergénero *historia*). La línea sostenida es la de la verosimilitud, que, a fin de cuentas, es el gozne sobre el que oscila la literatura. Que la tumba sea la de Virgilio resulta verosímil (*veri simile*). Eso es suficiente para el público (culto o popular). Permite bascular literariamente hacia los dos extremos. La transmisión del relato que dice que es la tumba de Virgilio, incluso convertido en *fabula*, forma parte de la tradición clásica. En este caso, la ficción de la tumba sería extremadamente verosímil⁴⁵. Y ¿qué viene a aportar el jardín a esta cuestión secular? Por un lado, más ficción: a fin de cuentas, el jardín hunde sus raíces en las ficciones virgilianas (pues *fabula* son las *Bucólicas* y la *Eneida*) y podría sumarse a ellas como espacio imaginario, lugar bucólico que nos llevara a los lugares sicilianos o arcádicos, e itálicos y troyanos. Pero ante todo es un jardín en el mundo real, fruto último de la didáctica de las *Geórgicas* (como creo haber mostrado). También la ciencia añade

⁴⁴ De las operaciones paratextuales (comentario, notas, glosario, edición) sí son *auctores* los profesionales correspondientes.

⁴⁵ Quiero decir: no sería ficción inverosímil, como, por ejemplo, las leyendas napolitanas sobre el Virgilio medieval.

verdad al parque: ciencia botánica (visible) y ciencia filológica (latente o patente, según las etapas). El jardín es una *verdad* para la inteligencia y para los cinco sentidos, que, probablemente por enálage, contagia veracidad a la tumba. Es un procedimiento bello, poético, indirecto —virgiliano, pues— para llegar a la verdad. No sabemos si estaba en la mente del filólogo Cocchia, especialista en Virgilio, pero sí está en los resultados de su aportación. El jardín eleva el grado de veracidad literaria de la tumba. Algo muy útil para las autoridades de 1930 y para las de las sucesivas administraciones públicas democráticas y muy placentero para quienes lo han visitado en este siglo de existencia.

6.4. El *locus*

Según la dirección que tome la recepción, tendremos dos tipos de jardín literario: el *inspirado* en una obra literaria (como hemos definido el Parque de Nápoles) y el *inspirador* de obras literarias (como el de Bóboli en Florencia, que aparece en obras de Sade, Henry James, Hesse o Camus). No obstante, debemos recuperar algo que hemos visto: que el lugar que ahora rodea la tumba de Virgilio ha sido percibido en algunos momentos (por ejemplo, por los viajeros dieciochescos del Grand Tour) como un espacio que *había inspirado a* Virgilio. No era un jardín como es ahora, pero también era percibido como *locus amoenus*. Este tópico de la poética y la retórica, es conceptualmente más amplio que el jardín, porque puede ser natural o cultivado. Una vez más, se trata de una cuestión de recepción clásica. *Locus* compatibiliza aquí tres sentidos: el real (“lugar”), el figurado de “pasaje” literario, que no deja de ser un lugar por el que se pasa o se pasea, y el nombre del tópico, derivado del anterior.

CONCLUSIONES

El Parque de la Tumba de Virgilio es el resultado de una larga tradición literaria y popular, de más de dos mil años, que solo puede entenderse plenamente desde la recepción clásica. La tradición misma está hecha de recepciones que empiezan en la Antigüedad romana y llegan hasta nuestro momento: recepciones que, en nuestro análisis, han ido desde Silio Itálico hasta García Jurado. Hemos categorizado el parque como *jardín literario*, estableciendo dos subdivisiones que cumple: *inspirado* (en la literatura) e *inspirador* (de nuevos textos y obras de arte). Lo hemos definido también como *jardín filológico*, pues la filología clásica, en la obra del catedrático Enrico Cochia, está en el origen del parque.

La filología funciona en el parque como ciencia general que ha dado origen a las cartelas del parque, que son simultáneamente guías botánicas y páginas de un libro literario. La filología clásica ha cumplido su función de mediar entre la literatura antigua y el mundo actual, poniendo activamente aquella en este. Desde la filología hemos analizado el jardín como edición con notas, comentario, glosario, antología,

centón o poema combinatorio. En todo ello hemos visto paralelismos de época la Antigüedad (tanto clásica como tardía) y los siglos XX y XXI.

Hemos descrito en profundidad una etapa del Parque, la que va de 2000 a 2024, que constituyó una auténtica *edición especial* de Virgilio y en la que alcanzó la *visibilidad máxima como jardín literario*.

Hemos descrito la validez como *metajardín* (de varios grados) a partir de la consideración de las *Bucólicas* como metajardín, de la *Eneida* como metapoesía sobre el mundo vegetal y de las *Geórgicas* como encargo quasi-testamentario para un jardín futuro.

Desde la poética y la retórica hemos visto que el jardín no es plenamente comprensible sin unas cuantas figuras de estirpe virgiliana (metáfora, metonimia, écfrasis, sinestesia y, sobre todo, enálage y hendiadis). Lo mismo sucede con las categorías retóricas de *inventor*, de ficción, verdad y verosimilitud, así como la retórica de *locus* y la poética de *locus amoenus*.

La verosimilitud del jardín resulta solidaria con la de la tumba. La vegetación tomada de ficciones virgilianas (*Bucólicas* y *Eneida*) podría reforzar la ficción de la tumba. Pero las *Geórgicas* actúan en sentido contrario, no ya por la vegetación, sino porque el jardín puede ser “leído” como cumplimiento del encargo virgiliano contenido en ellas, que, como didáctica, son un género que transmite verdad, y están destinadas a la realidad. Hay un último dato incuestionable: el jardín es real y rodea una tumba de principios de época imperial romana. El jardín es una apuesta de la filología no tanto por la *historicidad* como por la *verdad poética* de la tumba, a la que se accede mediante la *verdad poética* del jardín. Tumba y jardín reciben legítimamente el epíteto de virgilianos, aunque sea por enálage, que no deja de ser una de las figuras virgilianas por excelencia. El parque se nos aparece fundado sobre la otra gran figura virgiliana, la hendiadis, que une ya indisolublemente la tumba y el jardín. *Monumentum hortumque cano*, parece decírnos el espacio napolitano.

El parque hace visible que botánica y filología comparten exactitud y belleza, atributos de la gran poesía, encarnada en la de Virgilio. Ambas aportan veracidad al jardín. Este código integrado comunica al gran público el conocimiento simultáneo de las plantas y el de Virgilio, en otra hendiadis invisible para muchos. La divulgación de ese saber único, fruto de ciencias distintas muy especializadas, adquiere ahora un alto valor cultural, social y político, en un mundo tan fragmentado como el actual. No es una casualidad, sino el fruto de una síntesis elaborada. Es uno de los valores del parque, que ofrece serenidad intelectual frente a la atomización contemporánea del conocimiento, estabilidad frente a la angustia civilizatoria, belleza contra muchos deterioros. El jardín recuerda que la obra de Virgilio es un estable tesoro (por recuperar la terminología de Paul Valéry)⁴⁶. A su vez, la poesía virgiliana recuerda

⁴⁶ “Stable trésor, temple simple à Minerve / Masse de calme, et visible réserve”. En estos versos, 13 y 14 de *Le Cimitière Marin*, VALÉRY (1920: 782), en su contemplación del mar, canta la plenitud de la naturaleza y la funde con la alta cultura occidental, la cultura clásica, ejemplificada en el nombre de Minerva, diosa de la inteligencia.

que, antes de los clásicos, la naturaleza es un estable tesoro. En el ámbito político, suma esfuerzos para la perduración del patrimonio cultural y natural. El actual Virgilio “ecológico” puede estar muy lejos del Virgilio que se leyó cuando el parque fue inaugurado, pero esa ductilidad es inherente a los clásicos, que son un bien disponible. Si en 1930 se prefería el Virgilio épico, en 2025 prevalece la lectura georgica.

La recepción clásica ha resultado de gran utilidad para comprender la génesis del jardín y para proponer interpretaciones coherentes. Ha quedado demostrado que estamos ante un *encuentro complejo*: de poesía y ciencia, de filología y botánica, de literatura y arte, de lo clásico con lo contemporáneo, de alta cultura y gran público. Hemos confirmado la utilidad, aplicada al Parque, del concepto de “exponente de complejos sistemas culturales”, más flexible que la de autor, y perfecta para el jardín como “organismo complejo”.

BIBLIOGRAFÍA

- BARBA, Lucia (s.d.), “Il Parco Virgiliano a Piedigrotta e la Tomba di Virgilio” en VV.AA., *Il parco e la tomba di Virgilio: storia e restauro*, Aversa, Grafica Nappa, 22-33.
- BELFIORE, Antonella y Giuseppina AMATO (2010), “Guida al parco letterario”, en VV.AA., *Percorso naturalistico virgiliano: alla “Tomba di Virgilio”*, Napoli, Università Suor Orsola Benincasa, 25-79.
- CALVINO, Italo (1995), *Perché Leggere i Classici*, Milán, Arnaldo Mondadori.
- CANFORA, Luciano (1985), “Fascismo e bimillenario della nascita di Virgilio”, en Francesco DELLA CORTE (ed.), *Enciclopedia Virgiliana*, Roma, Istituto Della Enciclopedia Italiana, t. II, 469-472.
- CHIERICI, Gino (1930), “Il consolidamento della tomba di Virgilio”, *Bulletino d’Arte X*, 3-4, 438-455.
- COCCIA, Enrico (1889), *La Tomba di Virgilio. Contributo alla topografia dell’antica città di Napoli*. Turín, E. Loescher.
- ESPINO MARTÍN, Javier (2021), “Recepción” en Francisco GARCÍA JURADO (dir.), *Diccionario hispánico de la tradición y recepción clásica. Conceptos, personas y métodos*, Madrid, Guillermo Escolar Editor, 625-636.
- FERNÁNDEZ MURGA, Félix (1982), “Virgilio en Nápoles”, *Helmantica* 101-102, 315-328.
- GARCÍA JURADO, Francisco (1999), *Encuentros complejos entre la literatura latina y las modernas: una propuesta desde el comparatismo*, Madrid, Cuadernos de Eslavística y Comparatismo.
- GARCÍA JURADO, Francisco (2021), “Por qué Virgilio me ayudó a ser más feliz”, *Reinventar la Antigüedad*. Disponible en: <https://clasicos.hypotheses.org/8020> (fecha de consulta 01.09.2025).
- GENETTE, Gérard (1972), *Figures III*, París, Seuil.
- GIZZI, Stefano (2010), “Presentazione”, en VV.AA., *Percorso naturalistico virgiliano: alla “Tomba di Virgilio”*, Nápoles, Università Suor Orsola Benincasa, 8-13.
- GOETHE, Wolfgang (1891), *Viaje a Italia*, Madrid, Viuda de Hernando (= *Italienische Reise*, 1816-1817).
- GONZÁLEZ IGLESIAS, Juan Antonio (2021), “Textos latinos para un arte de la jardinería en Roma». *Creneida. Anuario De Literaturas Hispánicas* 9, 8-41. DOI: <https://doi.org/10.21071/calh.v1i9.14064>.
- HUGHES, Jessica y Claudio BUONGIOVANNI (2015), *Remembering Parthenope. The Reception of Classical Naples from Antiquity to the Present*. Oxford, Oxford University Press. DOI: <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780198729198.001.0001>.
- JONES, Frederick (2011), *Virgil’s Garden. The Nature of Bucolic Space*, London, Bloomsbury Publishing. DOI: <https://doi.org/10.5040/9781472540547>.
- MARINER BIGORRA, Sebastián (1982), “La omisión de la horticultura en las Geórgicas: ¿planificación política o sentimental?”, en Hugo BAUZÁ (comp.), *Virgilio en el bimilenario de su muerte*, Buenos Aires, Parthenope, 71-82.

- MINISTERO DELLA CULTURA (2025), “Parco delle tombe di Virgilio e Leopardi”. Disponibile en: <https://cultura.gov.it/luogo/Parco%20e%20Tomba%20di%20Virgilio> (fecha de consulta 01.09.2025).
- MUÑOZ-DELGADO DE MATA, Cristina (2020), *La recepción de la antigüedad clásica en el Jardín Arqueológico del III Duque de Alba. La Abadía*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid. Handle: <http://hdl.handle.net/10486/691880>.
- MUSEO DEL PRADO (2025), “La Gruta de Posillipo (Nápoles)”. Disponibile en: <https://www.museodelprado.es/colección/obra-de-arte/la-gruta-de-posillipo-napoles/ac6077ef-dc2d-4ca3-b555-6219a2913e8c> (fecha de consulta 01.09.2025).
- PIGNATELLI SPINAZZOLA, Giuseppe (2022), “«Quel monumento, della cui genuinità nutriamo fiducia». Enrico Cochchia e il restauro del sepolcro di Virgilio a Napoli”, en Claudio BUONGIOVANNI, Matilde CIVITILLO, Gianluca DEL MASTRO, Giuseppe NARDIELLO, Arianna SACERDOTI y Cristina PEPE (eds.), *Dulcis labor. Studi offerti a Maria Luisa Chirico - Polygraphia* Quaderno 5, 107-120. Disponible en: <https://polygraphia.it/quadrerno-n-5-polygraphia-dulcis-labor-studi-offerti-a-maria-luisa-chirico/> (fecha de consulta 01.09.2025).
- RUSSO, Gianfranco, (s.d.), “Apendice Virgiliana”, en VV.AA., *Il parco e la tomba di Virgilio: storia e restauro*, Aversa, Grafica Nappa, 57-71.
- RUSSO, Tommaso, (s.d.), “Gli ultimi lavori di consolidamento e restauro della Crypta Neapolitana a Mergellina”, en VV.AA., *Il parco e la tomba di Virgilio: storia e restauro*, Aversa, Grafica Nappa, 42-55.
- SEGURA MUNGÚIA, Santiago y JAVIER TORRES RIPA (2009), *Historia de las plantas en el mundo antiguo*, Bilbao-Madrid, Universidad de Deusto-C.S.I.C.
- STEINER, George (1995), *What is Comparative Literature?*, Oxford, Oxford University Press.
- VALÉRY, Paul (1920), “Le Cimitière Marin”, *Nouvelle Revue Française* 81, 781-787.
- VILLALBA SALÓ, Juan Carlos (2021), *La naturaleza en la Eneida: descripción, simbología y metapoética*, Manuales y Anejos de Emérita 5, Madrid, C.S.I.C.
- VISCOGLIOSI, Alessandro (2004), “Topiaria: un’altra proposta di lettura nel mondo romano”, en Margherita AZZI VISENTINI (ed.), *Topiaria. Architetture e sculture vegetali nel giardino occidentale dall’antichità a oggi*, Treviso, Edizioni Fondazione Benetton Studi Ricerche/Canova, 16-21.
- VISONE, Massimo (2005), “«Ville e giardini italiani». Il giardino storico italiano nella storiografia contemporanea”, *Nuova Informazione Bibliografica* 4, 735-748.