

DEDUCTUM CARMEN - DEDUCERE ORNOS: ACERCA DEL PROGRAMA BUCÓLICO VIRGILIANO EN LA ÉGLOGA 6¹

Arturo R. Álvarez Hernández
Universidad Nacional de Mar del Plata
arturorobertoalvarez@gmail.com

Resumen

Sobre la base de un examen de los vv. 1-12 y 64-73 de la *Égloga* 6 de Virgilio, y de su relación con pasajes metapoéticos de Calímaco y de otros poetas griegos, helenísticos y arcaicos, el artículo intenta demostrar que el programa bucólico virgiliano no consiste (como se sostiene a menudo) en una simple adhesión al ideario de Calímaco, sino que es un desarrollo completamente autónomo, nutrido por las ideas del cirenaico pero orientado por objetivos profundamente diversos.

Palabras clave: Virgilio - bucólica - metapoesía - programática - Calímaco.

Abstract

On the basis of the examination of Vergil's *Eclogue* VI vv. 1-12 and 64-73, and its connection with metapoetic passages in Callimachus and other Greek poets, both archaic and Hellenistic, this article tries to demonstrate that the Vergilian bucolic programme is not (as often claimed) a simple reflection of Callimachus' ideals, but a completely independent development, aiming at very different objectives, albeit nursed on the Cyrenaic poet's ideas.

Keywords: Virgil - bucolic - metapoetic - programmatic - Callimachus.

Gracias al hallazgo y la edición, en 1927, del P. Oxy. XVII 2079, que contiene el fr. 1 Pf. de los *Actia* de Calímaco (la célebre 'Invectiva a los Telquines'), la crítica pudo constatar de modo fehaciente la influencia del cirenaico en el pen-

¹ Punto de partida del presente artículo fue la conferencia que leí el 1 de noviembre de 2012 en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo. A quienes me invitaron entonces y a quienes, en esa ocasión, me estimularon a seguir avanzando en el tema les expreso aquí mi agradecimiento. En el examen de los delicados problemas que trato de afrontar el diálogo con Irene M. Weiss y Helmut Seng, y la paciente colaboración de Irene, resultaron decisivos para construir mi visión. Quedan eximidos, obviamente, de toda responsabilidad sobre mis errores.

samiento literario de Virgilio, lo que dio lugar, entre otras cosas, a una lectura ‘en clave calimaquea’ de los pasajes programáticos fundamentales del *opus virgiliano*. En esta línea se asume hoy unánimemente que el proemio de la *Égloga* 6 (vv. 1-12; al mismo tiempo, ‘proemio al medio’ del libro bucólico²) es en sustancia una reescritura de la *Invectiva* calimaquea, mediante la cual el cirenaico prologaba, con un rechazo de la épica heroica, la segunda edición de su máxima obra³. Un ejemplo entre tantos que podríamos citar es el de W. Clausen, en cuyo comentario a las *Églogas* el pasaje de *ecl.* 6, 3-8 resulta definido como ‘la versión pastoril virgiliana del rechazo calimaqueo de la épica’⁴.

El elemento clave para establecer la relación entre el texto virgiliano y el calimaqueo es la frase que, a modo de mandato programático, Apolo le dirige al poeta, en la cual se establece una oposición entre la ‘gordura’ (de la víctima sacrificial en el caso de Calímaco; de las ovejas en el caso de Virgilio) y la ‘delgadez’ o ‘delicadeza’ (de la Musa en el caso de Calímaco; del canto en el caso de Virgilio). En ambos textos la ‘gordura’ hace referencia al tipo de poesía que el poeta rechaza, la ‘delgadez’ al tipo de poesía que cultiva⁵:

² Respecto del carácter programático de los ‘proemios del medio’ cfr. Conte (1980).

³ La hipótesis de las dos ediciones de *Aetia* (1ª de ca. 245 a.C., a cuyo prólogo pertenece el fr. 1, 2 Pf.; 2ª de ca. 270 a.C., en la que se agrega, al prólogo originario, la *Invectiva*) corresponde a R. Pfeiffer (cfr. Pfeiffer, 1928: 339). Ha sido medularmente cuestionada por A. Cameron (cfr. Cameron, 1995: 104-132), quien considera que los fragmentos 1, 1 y 1, 2 Pf. pertenecen a un mismo y único prólogo. Ejemplos de la vigencia de la hipótesis de Pfeiffer son, entre muchos otros, Torraca (1969: 101-108) y Serrao (1997: 45-61). Para nuestro propósito el problema no es decisivo.

⁴ Clausen (1994: 174) “*Virgil’s pastoral rendering of Callimachus’ rejection of epic*”. En su introducción al comentario de la *Égloga* 6, Clausen distingue dos tipos de lectura del proemio virgiliano (en particular de la escena del mandato apolíneo, vv. 3-5). Por un lado la lectura ‘en clave autobiográfica’, predominante en los comentarios y biografías antiguos pero persistente hasta la actualidad, según la cual Virgilio estaría declarando allí un intento juvenil de componer una obra épico-heroica, proyecto abandonado en favor de un tipo de poesía menos exigente, como sería la bucólica. Por otro lado la lectura ‘en clave calimaquea’, predominante desde la edición, en 1927, de la ‘*Invectiva a los Telquines*’, según la cual Virgilio estaría reescribiendo la escena calimaquea del mandato apolíneo (vv. 21-24 del fr. 1, 1 Pf.), para dar a entender su adhesión al rechazo (*recusatio*) del epos heroico extenso y altisonante, desarrollada por el cirenaico. Virgilio no estaría dando cuenta de una experiencia personal realmente acontecida sino representando, a su manera, la dicotomía calimaquea entre dos tipos de poesía incompatibles. Trataré de mostrar que este planteo de Clausen simplifica en extremo el problema exegético.

⁵ Para el texto calimaqueo sigo la edición de R. Pfeiffer (1949). En la laguna del v. 23 Lobel y Pfeiffer integran φίλτατ’ [‘amadísimo’]. La forma verbal θρέψαι del v. 24 es conjetura de Pfeiffer, muy verosímil si se tiene en cuenta el fr. 222 Pf. (οὐ γὰρ ἐργάτιν τρέφω / τὴν Μοῦσαν, ... : ‘porque

καὶ γὰρ ὅτ' ἐπεὶ πρῶτον ἐμοῖς ἐπὶ δέλτον ἔθηκα
γούνασι γ, Ἀ[πό]λλων εἶπεν ὁ μοι Λύκιος•
'.....]... αἰοῖδέ, τὸ μὲν θύος ὅττι πάχιστον
θρέψαι, τῆ]ν Μοῦσαν δ' ὠγαθὲ λεπταλέην•

(Call. Aetia, fr. 1, 21-24 Pf.)

(Y por cierto, cuando por primerísima vez puse sobre mis rodillas la tablita de escribir, Apolo Licio me habló así: “[Amadísimo] cantor, la víctima has de criarla lo más gorda que sea posible, pero la Musa, querido mío, delicada.)

*Prima Syracosio dignata est ludere versu
nostra neque erubuit silvas habitare Thalea.
cum canerem reges et proelia, Cynthius aurem
vellit et admonuit: 'pastorem, Týtyre, pinguis
pascere oportet ovis, deductum dicere carmen.'*

(Verg. ecl. 6, 1-5)

(Mi Talía fue la primera en dignarse a jugar con el verso siracusano y en no avergonzarse de habitar los bosques. Como yo estuviese cantando reyes y combates, el Cintio me tiró la oreja y me amonestó: “Corresponde, Týtiro, que un pastor apaciente ovejas gordas, que diga un canto atenuado”).

La crítica ha examinado y discutido abundantemente las similitudes y diferencias, tanto generales como particulares, entre el prólogo calimaqueo y el proemio virgiliano. Sin embargo, no me parece que se haya agotado el tema y, sobre todo, no me parece que se deba asumir como demostrado que la primera formulación del programa poético virgiliano, desarrollada en este proemio, implica una adhesión plena e irrestricta (*without qualification*, en palabras de R. Thomas⁶) a la poética de Calímaco, tal como se manifiesta en los vv. 21-24 del

no mercenaria nutro mi Musa, ...'. Torraca (1969: 48-49), apoyándose en la reescritura virgiliana, propone integrar δεῖ δὴ al comienzo del v. 23 y τρέφειν (en lugar de θρέψαι) al comienzo del v. 24. Para el texto virgiliano sigo la edición Mynors (1969).

⁶ Thomas (1998: vol. 1: 1).

prólogo de los *Aetia*, cuyo núcleo conceptual es el rechazo (*recusatio*) de la poesía (ζῆπικα:⁷) heroica extensa y altisonante, y la defensa de la Μοῦσα λεπταλέα, la poesía de limitada extensión, exquisita elaboración, variedad de tonos y materias.

En este contexto problemático me propongo indagar las implicancias programáticas de la expresión *deductum carmen*, con la que Virgilio ‘traduce’, según se supone, la Μοῦσα λεπταλέα del pasaje calímaqueo.

1. *Deductum carmen*.

Sobre el *deductum carmen* de nuestro proemio hay una interpretación ya canónica que se remonta a una nota de Servio *ad loc.*: *tenuē; translatio a lana, quae deducitur in tenuitatem*. La metáfora del hilado (*deductum carmen* = ‘canto finamente hilado’) se reitera en dos lugares horacianos que no dejan lugar a duda: *sat.* 2, 1, 4 *mille die versus deduci posse* (‘es posible hilar mil versos en un día’) y sobre todo *epist.* 2, 1, 225 *tenui deducta poemata filo* (‘poemas compuestos en [= a modo de] delgado hilo’). Pero, a pesar del testimonio de Horacio y de los ilustres antecedentes de la metáfora del hilado y del tejido haciendo referencia a la composición de poesía⁸, en nuestro caso el participio *deductum*, por su relación contextual con *carmen* y con *dicere*, parece hacer referencia a una cualidad ‘sonora’, una cualidad del *carmen* en cuanto ‘sonido’.

En este sentido es preciso recordar que el adjetivo usado por Calímaco para definir a su Musa/poesía (λεπταλέην, fr. 1, 23 Pf.), implica probablemente una alusión homérica, pues se encontraba ya en un pasaje muy significativo de la *Iliada*: 18, 571. Se trata de la *ékphrasis* del escudo de Aquiles, forjado por Efesto a pedido de Tetis; la escena en que el artista representa la vendimia (vv. 561-572) incluye a un jovencito (πάϊς) que, acompañándose con la cítara (φόρμιγγι λιγείη), canta “un hermoso lino” (λίνον δ’ ὑπὸ καλὸν ἄειδε) que todos los asistentes acompañan con su voz y marcando el ritmo con los pies. La voz con la cual entona dicho canto es caracterizada como ‘fina (= delicada) voz’

⁷ A. Cameron sostiene, con argumentos atendibles aunque no definitivos, que la poesía rechazada por Calímaco en la *Invectiva* no es la épica heroica sino la elegía encomiástica (Cameron, 1995: 303-338).

⁸ Cucchiarelli (2012: 328) recuerda, además de los pasajes horacianos, Pind. fr. 179 Maeh.; Bacchyl. 5, 9-10; 19, 8; a los cuales yo agregaría tal vez Catul. 64, 303-322, donde me parece evidente la sugerencia de que el cantar y el hilar de las Parcas son una misma cosa.

(λεπταλέη φωνῆ). Es indudable que estamos ante un ejemplo de canto festivo-comunitario, un tipo de canción cuyo origen se atribuye a Lino (de allí su nombre). Pues bien, la cualidad que caracteriza a esa ‘voz’ es el rasgo con el que Calímaco caracteriza nada menos que el ‘estilo’ de su escritura. Con la elección de un adjetivo homérico para caracterizar a una ‘Musa anti-heroica’, Calímaco parece indicarle a los Telquines (presuntos ‘homéridas’) que el propio Homero había legitimado otro tipo de ‘voz’, otro tipo de ‘sonido’, que es acorde con otras materias, distintas de la heroica. Que en Calímaco este adjetivo denota una cualidad sonora y que su uso supone una precisa alusión al pasaje homérico se confirma por otro pasaje calimaqueo (*Hymn.* 3, 241-243), donde el cirenaico reescribe la escena representada en el escudo de Aquiles y en el cual vuelve a indicar esa cualidad sonora, esta vez con la forma adverbial: vv. 242-243 ὑπήεισαν δὲ λίγειαι / λεπταλέον σύριγγες ‘y acompañaban el canto agudas siringas con sonido delicado’.

Cabe observar, sin embargo, que en el prólogo de *Aetia* el adjetivo λεπταλέος es usado por Calímaco de un modo muy particular:

ἀοιδέ, τὸ μὲν θύος ὅτι πάχιστον
θρέψαι, τῆν Μοῦσαν δ’ ὠγαθὲ λεπταλέην•

([Amadísimo] cantor, la víctima has de criarla lo más gorda que te sea posible, pero la Musa, querido mío, delicada.)

Calímaco articula el mandato de Apolo sobre la base de un solo verbo (θρέψαι)⁹ del cual dependen los dos objetos (τὸ θύος; τὴν Μοῦσαν) y sus respectivos predicativos, que proponen, en principio, la oposición ‘gordura/delgadez’ (πάχιστον; λεπταλέην). Pero el verbo τρέφω, cuyo significado de ‘nutrir’ o ‘criar’ enlaza naturalmente con la ‘víctima’ y con la ‘gordura’ (‘nutre/cría la víctima lo más gorda posible’), no enlaza tan naturalmente con la ‘Musa’ y con la ‘delicadeza’. Para entender ese objeto y esa cualidad hay que apelar a un significado como ‘educar’, o ‘formar’, que el verbo admite (cfr. *Liddell-Scott-Jones*, s.v. τρέφω IV.) pero que sigue siendo anómalo con un objeto como Musa, a menos que por ‘Musa’ entendamos, como parece inevitable, una representación o

⁹ Al respecto ver nota 5.

personificación de la poesía misma (‘cría/educa delicada a tu poesía’ o sea ‘haz que crezca delicada’). Esto comporta, entonces, que mediante la construcción calimaquea el adjetivo *λεπταλέος* deja de significar (como era en Homero) una cualidad sonora propia, natural, y pasa a significar una cualidad sonora de la Musa (= poesía), ‘adquirida’ a través de la ‘crianza’ o ‘educación’ que recibe del poeta. Como era de esperarse, Calímaco, no repite simplemente a Homero, sino que destaca, programáticamente, la ‘función configuradora’ del poeta respecto de su Musa (= poesía).

La reescritura virgiliana del mandato apolíneo presenta de entrada una diferencia fundamental: quien recibe el mandato no es un poeta (= el poeta autor de la obra), sino un pastor-poeta (de nombre Títiro) que, sin embargo, debe ser asumido como el poeta autor de la obra¹⁰. El texto propone también un esquema binario (*ovis*; *carmen*), pero cada uno de los elementos del esquema tiene un verbo que le corresponde estrictamente (*pascere* para *ovis*; *dicere* para *carmen*) y una cualidad congruente con su naturaleza (*pinguis* para *ovis*; *deductum* para *carmen*). La construcción es más clara, en primer lugar porque el término *carmen* alude inequívocamente al objeto que el pastor-poeta debe componer y ejecutar: el canto; en segundo lugar porque las cualidades de los respectivos objetos pasan a ser simplemente descriptivas; dicho en términos gramaticales, *pinguis* y *deductum* son modificadores directos, respectivamente, de *ovis* y *carmen*: el pastor debe apacentar ovejas gordas y decir un canto ... ¿delicado? Esta estructura por un lado destaca la correspondencia entre ‘ser pastor’ y ‘hacer poesía bucólica’ (diferencia significativa respecto de Calímaco), pero por otro lado opaca (al menos en principio) la idea del ‘poeta criador’ (o sea, la ‘función configuradora’ del poeta), que Calímaco apoyaba en ese único verbo de su mandato (τρέφω).

Sin embargo Virgilio logra también rescatar esa idea esencial: para el caso del rebaño la acción del pastor (*pascere*) se relaciona automáticamente con la ‘gordura’ (= engorde) del ganado, o sea que indica el rol activo del pastor. ¿Pero *dicere* se relacionaba automáticamente con la ‘delicadeza’ del canto? Evidente-

¹⁰ Simplifico aquí una cuestión bastante compleja y de gran relevancia a la que espero dedicar un próximo trabajo. En sustancia, entiendo que las *Églogas* pares corresponden, todas, a una *persona loquens* que debe ser asumida como el autor del libro (= Virgilio) con máscara (explícita o implícita) de pastor (o sea, partícipe del mundo bucólico).

mente no, sobre todo porque *dicere* se usa en este mismo proemio con referencia a poesía encomiástica (v. 6 *dicere laudes*). En este caso Virgilio necesitaba enfatizar la ‘función configuradora’ del poeta: he aquí, me parece, la razón de un participio pasivo como *deductum* para definir, en lugar de un simple adjetivo, el tipo de *carmen* que el poeta-pastor debe decir. *Deductum*, entonces, nos remite a una ‘cualidad sonora’ que el *carmen* adquiere por intervención del pastor-poeta.

Ahora bien, para entender a qué cualidad hace referencia el participio *deductum* me parece oportuno tener en cuenta la preexistencia, en la poesía latina, de la expresión *deducta vox*, con el sentido de ‘voz atenuada’ o ‘voz aguzada’, concepto que es evocado por Macrobio precisamente en su comentario a nuestro pasaje: Macrobi. 6, 4, 12-13: *deductum pro tenui et subtili eleganter positum est. Sic autem et Afranius in Virgine ... item apud Cornificium: deducta mihi voce garrienti (carm. frg. 1).*

Los testimonios citados por Macrobio y otros, también poéticos, demuestran que *deducta vox* puede entenderse ya como ‘voz baja’ ya como ‘voz aguzada’ (al modo de la voz femenina), pero en ambos casos como resultado de una acción deliberada de ‘reducción’ del volumen o del tono natural. Vale la pena detenernos un poco en algunos de esos testimonios. El primer pasaje aludido por Macrobio (Afran. *com.* 339-341 R.) dice lo siguiente:

II (6)

uerbis pauculis
Respondit tristis uoce deducta mihi,
Alteque se conquiesse dixit.

(en poquitas palabras
me respondió triste en voz baja,
y dijo que él había descansado profundamente.)

En el pasaje de Cornificio la *vox deducta* aparece combinada con el verbo *garririo*, que denota una especie de ‘parloteo’. En principio se la puede entender, otra vez, con el sentido de ‘voz baja’:

carm. fr. 1 Blänsdorf:
deducta mihi voce garrienti

(a mí que estaba parlotando en voz baja¹¹)

Pero hay testimonios en los que *deducta vox* significa sin duda una voz aguzada, afinada, para dar la impresión de una voz femenina o débil:

Pomponius, *Atell.* 57-60 R.:

Vocem deducas oportet, ut uideantur mulieris

Verba.

- iube modo adferatur munus, uocem reddam ego

Tenuem et tinnulam ---

Etiam nunc uocem deducam?

(Es preciso que afines la voz, para que parezcan palabras de mujer.

- ordena en tanto que se traiga el regalo, yo te daré a cambio una voz tenue y clara ...

¿También ahora tengo que afinar la voz?)

Lucil. fr. 985 M.

deducta tunc voce leo: 'cur tu ipsa venire

non vis huc?'

(Entonces el león afinando la voz: “¿por qué tú misma no te decides a venir acá?”)

Lo que tienen en común estos testimonios es que en todos los casos el participio *deducta* (en algunos combinado con el propio verbo *deduco*) indica una cualidad de la voz que es el resultado de una acción deliberada. No define una cualidad propia de la voz (como definía el adjetivo *λεπταλέος* en el pasaje homérico ya mencionado) sino una cualidad de la voz adquirida mediante una operación ejercida sobre ella. Esta idea, como ya vimos, estaba en el mandato apolíneo de Calímaco (“has de criar ... a tu Musa delicada”), y Virgilio la retoma; pero el

¹¹ Con este sentido de ‘voz baja’ o ‘atenuada’ usa la *iunctura* Propertio en 2, 33, 38: *cum tua praependent demissae in pocula sertae / et mea deducta carmina voce legis* (‘cuando cuelgan cayendo sobre tu copa las guirnaldas / y lees mis poemas con voz atenuada’). Traducción mía.

participio *deductus*, que él utiliza, a la idea calimaquea de la ‘delicadeza’ la asocia con la idea de la ‘atenuación’, que no está, creo yo, en la *Μοῦσα λεπταλέα* del cirenaico. Se trata de una noción virgiliana, coherente con el símbolo de una ‘Musa’ que opta por un mundo-poesía *humilis* (vv. 1-2 *dignata est ludere ... neque erubuit ... habitare*)¹², y coherente con una escena apolínea que consiste substancialmente en ‘hacer bajar’ al pastor-poeta del canto de reyes y batallas (vv. 3-5).

La diferencia parece ser que mientras el cirenaico imagina su ‘Musa delicada’ (‘fina’, ‘sutil’) como el opuesto polémico de la poesía heroica, extensa y grandilocuente, el mantuano propone su *deductum carmen* como una variedad *humilis* de poesía, de canto. La *recusatio* virgiliana de la épica heroica (si de *recusatio* debemos hablar) no sería, entonces ‘opositiva’ o ‘confrontativa’ (como la calimaquea), sino ‘autolimitativa’ o ‘adecuativa’ (si se me permite el neologismo), en función de las capacidades de un pastor, de Virgilio-pastor.

Este concepto de *deductum carmen* que intento definir no sólo parece más acorde con la actitud humilde que asume el poeta en este proemio y en otros lugares del libro, sino que, al mismo tiempo, parece reflejar mejor la heterogeneidad de materias y niveles estilísticos que caracteriza al canto bucólico virgiliano. Al respecto, es muy significativo que hacia el final de nuestro proemio el poeta se refiera a su poema mediante una fórmula doble (*te nostrae, Vare, myricae, te nemus omne canet*), que comporta una clara evocación del inicio de la *Égloga 4* (vv. 2-3 *non omnis arbusta iuvant humilesque myricae, / si canimus silvae, silvae sint consule dignae*). En ambos casos el poeta da a entender que su canto abarca dos niveles diferentes, uno ‘menor’ (*arbusta humilesque myricae*) y el otro ‘mayor’ (*silvae; nemus*). Esto implica que la operación de *deducere carmen*, ordenada por Apolo al pastor-poeta, supone fundamentalmente la ‘adecuación’ de materias y tonos diversos, altos y bajos, a sus capacidades de cantor bucólico .

2. *Deducere ornos*

Hasta aquí creo haber establecido una diferencia importante entre la imagen

¹² Servio en su comentario (ecl. 6, 1) señala la diferencia de jerarquía implícita en el verbo: *et ‘dignata est’ sic dixit, quasi ex loco superiore*.

¹³ La coexistencia de niveles estilísticos y temáticos diversos fue señalada, con acierto, en la misma *Égloga 1* ya por Fedeli (1972). Cabe recordar que en nuestros días se considera a dicha *Égloga* una especie de proemio programático del Libro.

calimaquea de la ‘Musa delicada’ y la virgiliana del ‘canto atenuado’. Pero la declaración programática de Virgilio en la *Égloga* 6 no se reduce al proemio. El resto del poema no sólo constituye una clara realización del mandato apolíneo de cultivar el *deductum carmen*, sino que agrega algunos elementos de caracterización o definición del tipo de canto asumido por el pastor-poeta. Al respecto creo que son relevantes los aportes de D. O. Ross¹⁴, que voy a tomar como referencia para mi propio análisis. Ross ha advertido, con acierto, que en dos pasajes clave de la *Égloga* 6 se amplía la descripción y la reflexión acerca de la ‘naturaleza’ del *deductum carmen* virgiliano: vv. 26-30 (efectos del canto de Sileno) y vv. 64-73 (consagración o iniciación de Galo). La recurrencia del verbo *ludo* en el primero de estos pasajes (v. 28) y del v. *deduco* en el segundo (v. 71), ambos, además, contrastados con la ‘rigidez’ de determinadas especies arbóreas (v. 28 *rigidas quercus*; v. 71 *rigidas ornos*), es un claro indicio de que en esos lugares del poema se está completando la definición del programa que se había desplegado en el proemio. Tampoco parecen casuales las nuevas referencias a Apolo: en el primer pasaje como término de comparación del canto de Sileno (v. 29 *nec tantum Phoebus gaudet Parnasia rupes*); en el segundo como destinatario principal del canto de Galo (v. 73 *ne quis sit lucus quo se plus iactet Apollo*); en el mismo pasaje, v. 66, las Musas son aludidas como *Phoebi chorus*.

Pero estas nuevas ocurrencias de *ludo* y *deduco* y estas nuevas referencias a Apolo aparecen en contextos en que lo evocado no son, como en el proemio, las cualidades formales del canto, que derivan de una estética consciente, sino que lo evocado es el ‘poder taumáturgico’ del canto, que parece derivar de su pertenencia a (o su entronque con) una determinada ‘tradición’. En la fórmula ‘tradición de canto’ recojo la metáfora de la *poetic genealogy* de Ross, con la cual, a su vez, él reemplaza la metáfora de la *House of Inspiration* de J. P. Elder¹⁵. En todos los casos lo que se está señalando, con mayor o menor acierto terminológico, es el hecho de que Virgilio, en esos pasajes del poema, se constituye a sí mismo y constituye a su amigo Galo en herederos de una tradición (o partícipes de una ‘Casa’ o ‘estirpe’) de grandes cantores, que se remonta nada menos que al mismo Apolo. A eso obedece el protagonismo de Sileno en la

¹⁴ Cfr. Ross (1975: 18-38).

¹⁵ Cfr. Elder (1961: 116).

Égloga, y la comparación de su canto con los de Apolo y Orfeo (vv. 29-30); a eso obedece también, en la escena de Galo, las referencias a las Musas, a Lino y a Hesíodo (vv. 64-73). Relacionando acertadamente estas menciones con las de Orfeo, Lino y Pan en la *Égloga 4* (vv. 55-59), Ross discierne en el ‘árbol genealógico’ virgiliano un fundador, que es Apolo (acompañado por las Musas), al que le suceden varias generaciones: la de Orfeo y Lino, seguida por Hesíodo; y, aunque no mencionada explícitamente, la de los alejandrinos, Calímaco, Arato, Teócrito, Apolonio de Rodas, Euforión y Partenio, todos aludidos de una u otra manera. Ross entiende que esta genealogía sugiere la confluencia y fusión del canto mítico, de propiedades ‘órficas’ (= taumatúrgicas), con un ‘canto científico’, de propiedades relacionadas con el intelecto, una fusión que ya había sido sugerida por Apolonio de Rodas en el Libro 1 de sus *Argonáuticas* (vv. 496-502), justamente a través de la figura de Orfeo, que ejecuta allí un canto mágico-científico (que implica ‘dominio’ pero también ‘conocimiento’ de la naturaleza), con el cual el canto del Sileno virgiliano presenta similitudes indudables (cfr. en particular vv. 31-42).

Creo que la síntesis ‘órfico-alejandrina’, que Ross entiende como idea central del ‘programa poético’ bucólico virgiliano, constituye una propuesta de exégesis que va en la dirección correcta. Sin embargo, quisiera señalar mis discrepancias en cuanto a la interpretación de algunas figuras y símbolos del poema, a partir de la cuales me parece posible profundizar la comprensión del planteo programático.

Como ya se ha dicho, la señal inequívoca de que la definición programática del proemio ‘se completa’ en esos dos pasajes de la *Égloga* señalados por Ross (vv. 26-30; 64-73), es la reaparición, pero ahora en clave ‘órfica’, de dos verbos fundamentales del proemio: *ludo* y *deduco*. Si en el proemio esos dos verbos denotaban, como hemos visto, la ‘*humilitas* autoconsciente’ del poeta bucólico, en su segunda aparición denotan la recuperación (o continuidad), en el canto bucólico (o elegíaco en el caso de Galo), del ‘poder originario’ de la palabra poética: al son del canto de Sileno (vv. 27-28) los Faunos y las fieras del bosque ‘danzan’ (*ludere*); Hesíodo, al son de su canto (vv. 70-71), solía ‘hacer bajar’ (*deducere*) de los montes bosques de olmos. No hay duda de que estamos ante una forma ‘particular’ de concebir el canto, cuyo arquetipo es Orfeo, el cantor taumaturgo por excelencia, reiteradamente evocado en el libro bucólico virgiliano (3, 46; 4, 55-57; 8, 55-56).

Pero que Orfeo sea una figura muy presente en el libro bucólico no es motivo suficiente para sostener, como hace Ross, que el pronombre *ille* del v. 70 (*quibus ille solebat / cantando rigidas deducere montibus ornos*) se refiere a él y no a Hesíodo, como todo el mundo entiende y como parece lógico entender. Los argumentos esgrimidos por Ross (que *ille* implica un cambio de sujeto y que el pasaje propone un juego de adivinanza análogo al de *ecl.* 3, 40-42) son muy endeables: por cierto *ille* constituye un nuevo sujeto respecto del sujeto de la oración precedente, que es *Musae*; pero no hay en el texto el menor indicio de que el lector deba ‘adivinar’ a quién se refiere ese pronombre, como en cambio ocurre en el citado pasaje de la *Égloga* 3 con la identidad del astrónomo cuyo nombre Menalcas no logra recordar: v. 40 *quis fuit alter ...?* Además de que el *Ascræus senex*, dueño anterior de las flautas, aporta naturalmente la identidad del pronombre *ille* (cuyo uso obedece, por cierto, a que se trata de una figura del remoto pasado), resulta bastante más aceptable que se le atribuya a él (que fue pastor) y no a Orfeo la propiedad de un instrumento típicamente pastoril como son las flautas.

Lo que ocurre en realidad en la *Égloga* es el ‘alineamiento’ de Sileno, Hesíodo y Galo en una misma tradición, caracterizada por el poder taumátúrgico del canto. Tal operación supone, al mismo tiempo, la ‘bucolización’ de dicha tradición, en el sentido de que se la representa mediante símbolos propios del canto bucólico. Ross ha advertido con acierto que el Lino actuante en la consagración de Galo es una figura ‘bucolizada’ (v. 67 *Linus... pastor*), que probablemente se corresponde con el ‘Lino pastor’ tratado por Calímaco en el *áition* de Lino y Corebo del L. 1 de *Aetia* (fr. 26-28 Pf.). Pero ese Lino, hijo de Apolo y Psamatea, la hija del rey de Argos Crotopo, no posee la cualidad distintiva del canto, que sí posee el Lino ‘músico’, hijo de la Musa Uranía y de Anfímaros; a este Lino ya tuvimos ocasión de mencionarlo con motivo de la *λεπταλήη φωνή* de *Ilíada* 18, 571 (la ‘delicada voz’ que el pasaje homérico retrata en situación de entonar, precisamente, un ‘lino’). Ya desde *ecl.* 4, 55-57 Virgilio parece proceder con la figura de Lino de manera sincrética, fundiendo en una sola figura de ‘pastor cantor’ a los dos Linos de la tradición, y asociándola con la de Orfeo. Con no menor libertad procede a ‘bucolizar’ a Hesíodo y al mismo Galo, a través del símbolo de las ‘flautas taumátúrgicas’, que pasan de las manos del primero a las del segundo (v. 69 *hos tibi dant calamos ... Musae, / Ascræo quos ante seni quibus ille solebat / cantando rigidas deducere montibus ornos*). Ambas operaciones

parecen destinadas a insertar el ‘canto bucólico’ (el propio, obviamente) en una tradición de ‘canto taumatúrgico’ que incluye, en sucesión cronológica inversa, a Galo (poeta elegíaco), Hesíodo, Sileno, Lino y al mismo Apolo (cfr. vv. 82-84). Es evidente, entonces, que por ‘canto taumatúrgico’ no se debe entender un ‘género’ de poesía en particular sino algo así como una ‘jerarquía’ del canto.

Ross se empeña en atribuir a C. Galo la idea de esta tradición de canto taumatúrgico, que Virgilio habría tomado de su amigo poeta elegíaco¹⁶. El argumento más fuerte esgrimido para sostener esta tesis lo encuentra el estudioso en un pasaje de Propercio (2, 13, 3-8) donde el elegíaco alude también a Hesíodo, Orfeo y Lino en clara referencia al pasaje de la consagración de Galo de la *Égloga* 6 (vv. 67-71). Las recurrencias léxicas del pasaje properciano (v. 4 *Ascraeum ... nemus*; v. 6 *Ismaria; feras*; v. 8 *Lino*) denotan a las claras que Propercio define allí su opción programática contrastándola con aquella, de impronta taumatúrgica, que Virgilio representaba en el Galo de dicha *Égloga*. Ahora bien, Ross postula que esa ‘opción taumatúrgica’ debía ser la que el propio Galo había concebido como elemento definitorio de su programa elegíaco. El argumento probatorio más fuerte de esta hipótesis lo encuentra Ross en el adjetivo *Inachus*, usado

¹⁶ La obra de Ross es, en gran medida, un extraordinario intento de recuperar conjeturalmente algo de lo aportado por C. Galo a la poesía latina, intento extralimitado, sobre todo porque es anterior al descubrimiento y edición de los fragmentos de *Qaṣr Ibrīm*, gracias a los cuales hoy al menos podemos leer unos nueve versos del poeta (cfr. Anderson-Parsons-Nisbet, 1979). Respecto de lo que la *Égloga* 6 (vv. 64-73), podría aportar como información sobre la obra del elegíaco cabe decir, en primer lugar, que Galo aparece connotado por el verbo *erro* (v. 64 *errantem*) que, en el contexto de este poema, se asocia fuertemente a la pasión erótica extrema (cfr. vv. 52 y 58). Otros críticos han visto en esa situación de ‘errancia’ una señal de que lo referido es una experiencia onírica, probablemente relatada por el propio poeta. La posición ‘junto a la corriente del Permeso’ podría representar, entonces, tan pronto la condición de poeta elegíaco-erótico, tan pronto la apertura o disponibilidad o predestinación de Galo a la poesía (el testimonio de Prop. 2, 10, 25-26 puede interpretarse a favor tanto de una como de la otra). Lo cierto es que, estando en esa situación, una de las Musas viene a su encuentro para conducirlo a la cima del Helicón, donde recibe, de manos de Lino (vocero allí del entero coro de las Musas), las flautas del viejo de Ascra y la orden de tratar con ellas el origen del bosque Grineo. O sea que Galo recibe el mandato de tratar un argumento ‘etiológico’, según el modelo ‘hesiódico-calimaqueo’; pero cabe observar que el instrumento consignado a Galo para realizar ese mandato es el instrumento caracterizador del canto bucólico (v. 69 *hos tibi dant calamos ... Musae*), con lo cual la mentada tradición hesiódico-calimaquea se convierte automáticamente en tradición ‘bucólica’. Habida cuenta de este complejo entramado alusivo, no parece posible decidir si el mandato que recibe Galo debe concebirse como elegía etiológica o como epilio etiológico y si la escena implica una ‘propuesta’ o un ‘homenaje’ de Virgilio al amigo poeta.

por Propercio como epíteto de Lino (v. 8 *Inachio ... Lino*) en alusión a su origen argivo, rasgo que, como ya vimos, distingue al pastor Lino tratado por Calímaco (cfr. fr. 26-28 Pf.). Dado que Virgilio, en la *Égloga* 6, no alude en ningún momento al origen argivo de ‘su’ Lino (a pesar de que, como vimos, lo define como pastor) Ross descarta que Propercio se haya remontado al ‘Lino argivo’ de Calímaco a través del texto virgiliano, y entiende que ese rasgo, junto con el propio epíteto *Inachus*, debió tomarlo de alguna elegía programática de C. Galo. Es una construcción ingeniosa pero no inmune a objeciones. Por lo pronto en el segundo libro de Propercio el contacto del elegíaco romano con la obra de Calímaco está abiertamente declarado (cfr. 2, 1, 40; 34, 32); en consecuencia, no es en absoluto descartable que la referencia al origen argivo del Lino con el cual Propercio se mide (v. 8 *tunc ego sim Inachio notior arte Lino*) sea una forma refinada de indicar al lector docto el ‘componente calímaqueo’ de dicho Lino, que se confirma entonces proveniente de la *Égloga* 6. Por otra parte, que Propercio haya utilizado el adjetivo *Inachus* para indicar el origen argivo de Lino no tiene nada de sorprendente, puesto que ya lo había usado, con igual función, en 1, 13, 31, al hablar de la “heroínas argivas” (también Virgilio lo había usado en *georg.* 3, 153, obra sin duda anterior al segundo libro de Propercio). La operación properciana se explica perfectamente sin necesidad de conjeturar la mediación de C. Galo.

Por cierto la cuestión de fondo en el pasaje properciano es si el poeta de Cintia contrasta su opción programática con la de su antecesor en el género elegíaco, el poeta C. Galo, o con la del personaje Galo de la *Égloga* 6. La referencia explícita al poeta de Licoris que hace Propercio en 2, 34, 91-92 (otro poema programático), colocándolo entre sus antecesores en la poesía de amor, me induce a pensar que en el inicio de 2, 13 la contraposición es con el Galo de la *Égloga* 6, o sea, con el Galo que, en ese poema, aparece incorporado a la ‘tradición taumatúrgica’ del programa virgiliano. En otras palabras, es con el programa de Virgilio, no con el de C. Galo, con el que Propercio se contrasta, tanto en 2, 13 como en 2, 34¹⁷.

¹⁷ He tratado ampliamente este tema en Álvarez Hernández (2010^a); Álvarez Hernández (2010^b) y Álvarez Hernández (2012). En un reciente artículo P. Gagliardi (1912) conjetura que la figura de Orfeo, sin antecedentes registrados en la poesía latina antes de Virgilio, debió ser importante en la obra de C. Galo y que probablemente allí asumía los rasgos de ‘amante elegíaco’ con los que Virgilio lo presenta en el final de las *Geórgicas* (vv. 453-527). Como se ve, el fantasma de Galo no deja de acuciar a los filólogos.

La clave de esta segunda parte del discurso programático virgiliano está sin duda en la ‘bucolización-orfeización’ de Hesíodo, que aparece como el eslabón que vincula a Galo (e implícitamente a Virgilio-Títiro) con la gran tradición del canto taumátúrgico (Apolo, Orfeo, Lino, Sileno). Mediante esta operación Virgilio deja en claro que tanto la poesía de su amigo (elegíaca) como la propia (bucólica) deben ser entendidas como ramas o prolongaciones de una tradición que tiene en el ‘viejo ascreo’ el máximo punto de referencia histórico.

Hesíodo y el Helicón tenían roles muy significativos en el proemio originario de los *Actia* calimaqueos (fr. 1, 2 Pf.). Sabemos (por los escolios florentinos al fragmento¹⁸ y por el epigrama anónimo *AP* 7, 42) que el cirenaico narraba allí un sueño, que lo había trasladado de la Libia al Helicón, donde había podido interrogar a las Musas acerca de los ‘orígenes’, que eran la materia de su libro. Los escasísimos fragmentos que se han conservado de este primer proemio y del pasaje de transición que se agregó al agregarse la *Invectiva* (segundo proemio)¹⁹, presentan llamativas coincidencias con los vv. 64-73 de nuestra *Égloga* (la referencia al río Permeso; el adjetivo Aonio; la caracterización de Hesíodo como pastor; su encuentro con las Musas en el Helicón), las cuales inducen a conjeturar que Virgilio, en la escena de la consagración de Galo, realizaba de algún modo una reescritura del primer proemio de los *Actia*, complementaria de la del segundo proemio, realizada en los primeros versos del poema. Pero la novedad virgiliana en esta reescritura es, como dijimos, la ‘bucolización-orfeización’ del ‘viejo ascreo’, un rasgo que no se advierte en lo que nos ha llegado del texto de Calímaco. Es indudable que Virgilio le otorga a la figura de Hesíodo un significado particular en relación con el ejercicio y la transmisión del ‘poder’ originario de la palabra poética, más concretamente del ‘poder taumátúrgico del canto’.

Para entender la significación de este Hesíodo virgiliano resultan fundamentales los aportes reunidos por R. Hunter en el capítulo que dedica al Helicón como espacio simbólico característico del discurso metapoético romano²⁰. El estudioso establece como presupuesto de la escena elaborada por Virgilio el ‘primado heliconio’ del poeta de Ascra, que implica fundamentalmente su pri-

¹⁸ Pfeiffer (1949: 11).

¹⁹ Respecto de los dos proemios cfr. nuestra nota 3.

²⁰ Hunter (2006: 16-28).

macía respecto de Homero, el otro ‘grande’ del epos. Esta primacía está testimoniada, entre otras fuentes, por el célebre *Certamen Homeri et Hesiodi*²¹, de época clásica, y se manifiesta consolidada en la descripción que ofrece Pausanias, en su *Periegesis*²², del complejo cultural existente por entonces en el Helicón, del que formaban parte, entre otros, las Musas, Lino, Orfeo y, en un lugar de absoluta relevancia, Hesíodo. Respecto de la primacía hesiódica resulta iluminante el texto del *Certamen*, por el cual se hace evidente que, en esa circunstancia de confrontación entre los dos grandes del epos, el favor de los griegos en general estaba con Homero, pero el rey Panedes otorgó la corona a Hesíodo, por juzgar que merecía más la victoria quien convocaba a la agricultura y a la paz que quien narraba guerras y matanzas (cfr. cap. 12-13). Hunter deduce acertadamente que el lugar preponderante de Hesíodo en el complejo cultural del Helicón, sumado a la significativa exclusión de Homero²³, debía estar en línea con la preferencia ‘docta’ o ‘sabia’ por un poeta ‘civilizado y exclusivo’ frente a un poeta ‘guerrero y popular’.

Pero la entronización de Hesíodo no implica en absoluto la descalificación de Homero, cuyo canto sigue siendo una referencia inexcusable. Volviendo al entramado alusivo virgiliano, conviene advertir, siempre siguiendo a Hunter, que el Lino actuante allí, en el final de su intervención (v. 73 *ne quis sit lucus quo se plus iactet Apollo*) adopta un motivo que en definitiva es homérico. Se trata, como bien reconoce la crítica, de una variación de los vv. 268-273 del *Himno a Delos* de Calímaco, en el que se desarrolla el motivo del lugar predilecto de Apolo. Pero Virgilio no podía ignorar que el pasaje calimaqueo comportaba, a su vez, una evocación de los vv. 87-88 del homérico *Himno a Apolo*. Lo que se nos presenta en esta ‘cadena’ (Virgilio-Calímaco-Homero) es en definitiva la misma idea de ‘continuidad de la tradición’ simbolizada en las ‘flautas’ que pasan de las manos de Hesíodo a las de Galo; la diferencia está en que a Homero no se lo recupera en bloque, sino parcialmente, selectivamente. La idea dominante del pasaje que instala a Galo en el Helicón es, entonces, la de ‘continuidad de la tradición’; este

²¹ Se trata de un corpus reunido por el retórico Alcidas, discípulo de Gorgias, en uno de los primeros capítulos de su obra *Museo*. Sigo el texto y la traducción de (Cassanmagnano, 2009: 887-905).

²² Cfr. en particular 9, 29, 5-6 y 9, 30, 3.

²³ Como observa Hunter, Pausanias (9, 30, 3) se muestra sensible a la ausencia de Homero en el complejo cultural del Helicón.

elemento, que vincula a los alejandrinos en particular con los grandes poetas arcaicos, se constituye para Virgilio en parámetro de jerarquía poética.

Hemos dicho antes que un aporte substancial de Ross fue el de señalar la similitud entre los versos virgilianos que inician el resumen del canto de Sileno (*ecl.* 6, 31-42) y los que, en el Libro 1 de las *Argonáuticas*, inician el resumen del canto de Orfeo (vv. 496-502); en ambos casos dichos versos indican el contenido cosmogónico del canto. Pero a esta aguda observación Hunter le agrega otra de fundamental importancia: la similitud entre la caracterización taumaturgica de los cantos de Sileno y de Hesíodo hecha por Virgilio (*ecl.* 6, 27-30; 70-71) y la descripción del canto de Orfeo que realiza Apolonio de Rodas en *Argonáuticas* (1, 26-31). Entre las señales de alusión deliberada que marca Hunter (el adj. *rigidus* usado por Virgilio en ambos casos parece evocar el adj. *ateiréas* del pasaje apoloniano, referido a las rocas hechizadas por el canto de Orfeo; el final de verso *montibus ornos* podría evocar el final apoloniano *oúresi pétras*; la acción atribuida a Hesíodo de ‘traer hacia abajo’ –*deducere*– con su canto los bosques de olmos parece evocar idéntica acción, indicada por el verbo *katéegage*, realizada por el canto de Orfeo en el texto apoloniano), la más significativa me parece esta última, porque salvo la diferencia de especie arbórea (*ornus* ‘olmo’ en lugar de *pheegós* ‘encina’) la imagen de bosques que bajan de las montañas al conjuro del canto es la misma.

Vemos aquí con claridad la operación de ‘orfeización’ de Hesíodo y de Sileno; pero entonces cobra especial relieve la *variatio* virgiliana relativa al instrumento atribuido al viejo de Ascra, la flauta bucólica (*calami*) en lugar de la típica cítara o lira (*phórmigx*) de Orfeo. Aparece claro el objetivo de atribuir los poderes taumaturgicos de la ‘música órfica’ a la ‘música bucólica’, mediante una operación que involucra puntualmente al ‘pastor’ Hesíodo. En esta línea de ‘bucolizar’ el poder taumaturgico del canto creo que puede encuadrarse también la elección de los árboles como objeto preferentemente afectado por el poder de la flauta hesiódica. La particular relación del canto bucólico con el mundo arbóreo estaba ya presente en el inicio emblemático del libro (*ecl.* 1, 5 *formosam resonare doces Amaryllida silvas*), y se reitera dos veces en nuestro poema: v. 28 *tum rigidas motare cacumina quercus*; vv. 62-63 *tum Phaethontíadas musco circumdat amarae / corticis atque solo proceras erigit alnos*. Por otra parte, en lugares del libro netamente programáticos el ‘bosque’ funciona como denominación del canto bucólico en su más alto grado: *ecl.* 4, 3 *si canimus silvas silvae sin consule dignae*; 6, 10-11 *te nostrae, Vare,*

myrica / *te nemus omne canet*. El viejo de Ascra, entonces, se constituye en arquetipo de la ‘música bucólica’, que supone canto (v. 71 *cantando*) acompañado de flauta con efecto taumatúrgico particular sobre el mundo arbóreo.

Acerca del significado que debemos atribuir a este poder mágico del canto ‘hesiódico’ creo que podemos ir un poco más allá del concepto, propuesto por Ross, de una síntesis mítico-científica estrictamente deudora del canto del Orfeo apoloniano. Efectivamente en el canto de Sileno, así como en el de su modelo apoloniano, tiene un lugar destacado el discurso cosmogónico-teogónico; pero en el canto de Sileno ese contenido no es el único; ocupa un lugar preponderante la narración de los más variados mitos (con fuerte presencia del tema erótico) y, además, la poesía misma se convierte en materia del canto (el pasaje de Galo es el segundo en extensión dentro de la sinopsis que ofrece el poema). Virgilio parece ampliar el paradigma apoloniano de ‘canto órfico’, sumando, al conocimiento cosmogónico-teogónico, un ‘saber teológico’ más amplio y, sobre todo, una sabiduría específica de la palabra poética. En esta dirección me parecen de sumo interés los aportes de A. Cucchiarelli en su comentario²⁴ donde destaca en particular un fragmento de Filitas de Cos (10 Pow. = 12 Sbard. = 25 Spanoud = 8 Light) en el que un aliso (*kléethree*) afirma que no podría ser sacado de los montes por el rudo campesino que blande la zapa, sino por el hombre sabedor de la armonía de las palabras, laborioso, conocedor de los senderos del mito²⁵. El fragmento podría estar hablando, entonces, de un ‘saber de la palabra’ que le permite a quien lo posee acceder, mediante ella, al ‘ser’ que se oculta en el interior de cada árbol. Un saber arcaico, pre-científico, que para Virgilio seguramente se encuentra en los orígenes mismo del ‘canto’ y que explica la centralidad del ‘canto’ a lo largo de esa tradición representada, en esta *Égloga*, por Apolo, Orfeo, Lino, Sileno, Hesíodo, Galo y el propio Virgilio.

Entonces los rasgos ‘órficos’ del canto hesiódico parecen comportar, por parte de Virgilio, el rescate de una dimensión arcaica de la palabra poética. El

²⁴ Cucchiarelli (2012: 363).

²⁵ El fragmento es de interpretación discutida, según se entienda que quien emite el discurso es un árbol (o un rama del mismo), o una tablita de escribir, o un poema o incluso una muchacha. Creo que la interpretación más directa es la que adopta Cucchiarelli, quien aclara, además, que la griega *kléethree* (‘aliso’) aparece a veces en los glosistas antiguos como equivalente de la latina *ornus* (‘olmo’), aunque su equivalencia normal es con la *alnus* (‘aliso’) nombrada en nuestro poema en el v. 63.

‘arcaísmo’ de Virgilio²⁶ implica, en primera instancia, la revaloración de la condición oral de la poesía. Signo de esta idea es la enfática descripción de su escritura bucólica como ‘canto’, no sólo en esta *Égloga*, sino a todo lo largo del libro. ‘Canto’ es lo que produce Títiro-Virgilio (v. 8), resumiendo el ‘canto’ del viejo Sileno (v. 31), que cantó, a su vez, todo lo que antes había ‘cantado’ Apolo (vv. 82-84). ‘Canto’ es lo que las Musas le imponen a Galo (v. 72), al darle las flautas con las que Hesíodo ‘cantaba’ en el Helicón (vv. 70-71).

¿Adónde apunta Virgilio al vincularse y vincular a Galo con esta ‘tradición de canto’ caracterizada por el poder taumatúrgico? Por cierto no vamos a pensar que él se proponía hacer que los bosques danzaran al son de su poesía; Virgilio era un escritor en una época que ya conocía las bibliotecas y las librerías. La recuperación virgiliana de la dimensión originaria oral de la poesía parece más bien una forma de justificar su elección de un tipo de poesía (la bucólica), que no ‘se reduce’ a ser ‘escritura’, incluso que no es ‘principalmente’ escritura, como parece serlo la de Calímaco, quien tematiza, en su polémica con los Telquines, la extensión material del libro, o sea, del rollo papiráceo. Una poesía, la bucólica, que recupera el ‘canto’ incluso como condición esencial de la existencia humana (eso representa el mundo de los pastores) y para la cual la *pagina* resulta un mero vehículo (vv. 9-11 *si quis tamen haec quoque, si quis / captus amore leget, te nostrae, Vare, myricae, / te nemus omne canet*).

A la recuperación de la dimensión oral de la palabra poética se suma un segundo elemento programático del ‘arcaísmo’ virgiliano: es la recuperación del ‘contenido sapiencial’ que había hecho de la poesía, en sus orígenes orales, fuente y síntesis del saber humano. Por ‘contenido sapiencial’ entiendo, como queda dicho, no solamente el conocimiento científico de la naturaleza, sino también el ‘saber teológico-antropológico’ transmitido por los mitos (tal como testimonia el mismo canto de Sileno en su mayor parte: vv. 41-63; 74-81) y el ‘saber de la palabra’ que se expresa principalmente en la escena de la consagración de Galo. A través de esa recuperación de contenidos ‘sapienciales’, Virgilio se encamina, ya desde su primera obra, a reconquistar para la poesía la posición central y fundante que tuvo en sus orígenes orales y que dejaba de tener a medida que la cultura verbal escrita iba conquistando la hegemonía cultural. El programa virgiliano se presenta así como un camino hacia la ‘plenitud

²⁶ Sobre el arcaísmo en la poesía augustea véase ahora Fedeli (2011).

funcional originaria' de la palabra poética.

3. Algunas conclusiones provisionarias.

Las conclusiones no pueden ser más que provisionarias, puesto que hemos debido sobrevolar algunos elementos problemáticos del poema para poder concentrarnos, básicamente, en la significación del verbo *deduco* que, de todos modos, es una clave para la exégesis. Espero poder afrontar en otro trabajo las diversas cuestiones que quedan pendientes.

El programa poético teorizado y desarrollado en la *Égloga* 6 sin duda tiene como punto de referencia el pensamiento calimaqueo, pero no se reduce a una simple adhesión a la *recusatio* desarrollada en la *Invectiva*, sino que implica una compleja reelaboración, que involucra a los dos prólogos de *Aetia* y, en ambos casos, comporta una resignificación de las expresiones y metáforas calimaqueas. Mediante la imagen del *deductum carmen* Virgilio convierte el principio programático calimaqueo del 'refinamiento' en su principio programático de la 'humildad', a partir del cual se aparta, sí, del canto de reyes y combates, pero por razones diferentes, razones de 'inadecuación' relacionadas con la conciencia de sí mismo (autoconciencia). Al mismo tiempo, mediante el alineamiento con un Hesíodo taumaturgo, que solía con su canto *deducere montibus ornos*, Virgilio reivindica para su 'canto' un grado de 'trascendencia eficaz' (en principio, respecto de la naturaleza, pero tal vez, implícitamente, respecto de la humanidad) una 'dimensión operativa' que la religa a los orígenes de la palabra poética (Apolo, Orfeo, Sileno, Lino ...).

Si aceptamos que el mandato del *Cynthius* expuesto al comienzo del poema es un mandato de *humilitas*, la conclusión necesaria es que el 'canto heroico'²⁷

²⁷ Con la fórmula *canere reges et proelia* entiendo que Virgilio alude a una obra épica de contenido heroico mítico, distinta de la obra épica encomiástica de contenido histórico, que define, en este mismo proemio, con la fórmula *dicere laudes et tristia condere bella*. Estas dos alternativas tienen en común el contenido bélico y el estilo elevado, elementos ambos que apartarían al poeta del 'camino bucólico' que se ha fijado. Mi lectura del v. 3 coincide, en cuanto al tipo de obra aludido, con la de los antiguos comentaristas y biógrafos (cfr. *Serv. ecl.* 6, 3; *Don. vita Verg.* 19-22 y nuestra nota 4), que lo entendían como testimonio de un intento épico-heroico inicial de Virgilio, prontamente abortado (para el cual conjeturaban diversos argumentos, entre ellos el de la *Eneida*); pero difiere de aquella lectura en cuanto a que, a mi parecer, la 'situación' elaborada por Virgilio (v. 3 *cum canerem reges et proelia* ...) no es autobiográfica sino simbólica. Para decirlo de modo simple, Virgilio compone esa situación para incluir en la declaración programática 'su' posición (diversa de la de Calímaco) respecto de la poesía heroica.

resulta incompatible (por excesivo y por trillado) con una búsqueda de reconexión con la ‘tradición sapiencial’, que es el camino ‘humilde’ (no pretencioso) abrazado por el pastor-poeta Virgilio. Ese camino sólo puede transitarse desde el *deductum carmen*, que para Virgilio significa asumir la conciencia crítica de Calímaco (su rechazo de la grandilocuencia y de lo trillado) pero no necesariamente su orientación creativa; en cuanto a eso el ‘modelo’ de Virgilio, conviene recordarlo, no es Calímaco sino Teócrito, un Teócrito que también parece retornar, a través de sus modestos pastores, a las ‘raíces’ del canto.

En consecuencia, el rechazo virgiliano del *epos* heroico (si de rechazo debemos hablar) está planteado desde otro lugar y, sobre todo, representa otro tipo de búsqueda. Una búsqueda que no elimina del horizonte del pastor-poeta (esto es decisivo), ni siquiera la celebración de *facta*, algo que no debemos confundir con ‘canto de reyes y combates’. A ese horizonte, vagamente esbozado en el libro bucólico, se refieren los vv. 53-59 de la *Égloga* 4, donde el poeta (con máscara bucólica implícita, o sea, como pastor-poeta²⁸) se augura un final de vida dedicado a celebrar los *facta* futuros del *puer*, con lo cual logrará incluso vencer a Pan, teniendo a la Arcadia como juez²⁹. A ese horizonte se refieren también los vv. 7-10 de la *Égloga* 8, donde otra vez el mismo pastor-poeta se augura el momento lejano (*ille dies*) en que pueda (*mihi ... liceat*) celebrar los hechos (*facta*) de Polión³⁰. En ambos casos se trata de un anhelo de realización lejana, condicionada por la ‘capacidad’ que el poeta pueda alcanzar tras larga trayectoria. En ambos casos es difícil pensar que se trate de mera retórica.

²⁸ Cfr. nota 10.

²⁹ No es sencillo decidir si Virgilio imagina los *facta* futuros del *puer* como hechos ‘heroicos’ o de algún otro tipo. Los vv. 15-16, referentes al *puer* (*ille deum vitam accipiet divisque videbit / permixtos heroas et ipse videbitur illis*), inducen a imaginar sus ‘hechos’ como acontecimientos de un mundo heroico; pero los vv. 37-39 (*hinc, ubi iam firmata virum te fecerit aetas, / cedet et ipse mari vector, nec nautica pinus / mutabit merces; omnis feret omnia tellus*) inducen a imaginarlos como acontecimientos (?) de la nueva edad de oro.

³⁰ En este caso cabe imaginar *laudes* del mismo tipo que Virgilio le niega a Varo en nuestro proemio. Sin embargo la expresión de vv. 9-10 (*en erit ut liceat totum mihi ferre per orbem / sola Sophocleo tua carmina digna coturno?*) deja un amplio margen de duda.

BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez Hernández, A. R. (2010a). El Helicón en el L. 2 de Propertio (Con una coda sobre la división del libro). En *RFIC* 138, 1-2, pp. 112-127.
- Álvarez Hernández, A. R. (2010b). Lo spazio della consacrazione poetica nell'opera di Propertio. En *Tempo e spazio nella poesia di Propertio*, Atti del Convegno Internazionale, Assisi, 23-25 maggio 2008, a cura di R. Cristofoli, C. Santini e F. Santucci, Assisi. Accademia Propertiana del Subasio, pp. 73-96.
- Álvarez Hernández, A. R. (2012). "Il Virgilio dei primi libri properziani". En Convegno internazionali *Propertio e l'età augustea: cultura, storia, arte*. Accademia Propertiana del Subasio. Assisi, 25-27 maggio (Atti in corso di stampa).
- Anderson, R. D. – Parsons, P. J. – Nisbet, R. G. M. (1979). Elegiacs by Gallus from Qasr Ibrím. En *JRS* 69: 125-155.
- Cameron, A. (1995). *Callimachus and His Critics*, Princeton: Princeton University Press.
- Cassanmagnano, C. (2009). *Esiodo. Tutte le opere e i frammenti con la prima traduzione degli scoli*, a cura di Cesare Cassanmagnano, Milano: Bompiani.
- Clausen, W. (1994). *Virgil Eclogues. With an Introduction and Commentary by W. C.* Oxford: O.U.P.
- Conte, G. B. (1980). *Proemi al mezzo*. En G. B. C. *Il genere e i suoi confini*. Torino: Stampatori, pp. 122-137.
- Cucchiarelli, A. (2012). *Publio Virgilio Marone. Le Bucoliche. Introduzione e commento di A. C. Traduzione de A. Traina*, Roma: Carocci editore.
- Elder, J. P. (1961). Non iniussa cano: Virgil's Sixth Eclogue. En *HSCP* 65, pp. 109-125.
- Fedeli, P. (1972). Sulla prima bucolica di Virgilio. En *GIF* N.S. 3,1, pp. 273-300.
- Fedeli, P. (2011). Il senso dell'arcaico nella poesia augustea: Orazio e la poesia arcaica. En *Aufidus* 74-75, pp. 13-53.
- Gagliardi, P. (2012). I due volti dell'Orfeo di Virgilio. En *Hermes* 140.3, pp. 284-309.
- Hunter, R. (2006). *The Shadow of Callimachus. Studies in the reception of Hellenistic poetry at Rome*. Cambridge: C.U.P.
- Mynors, R. A. B. (1969). *P. Vergili Maronis Opera*. Oxford: O.U.P.
- Pfeiffer, R. (1928). Ein neues Altersgedicht des Kallimachos. En *Hermes* 63, pp. 302-341.
- Pfeiffer, R. (1949). *Callimachus, vol. I: Fragmenta*. Oxford: O.U.P.
- Ross, D. O. (1975). *Backgrounds to Augustan Poetry: Gallus, Elegy and Rome*. Cambridge: C.U.P.

- Serrao, G. (1997). Teocrito, poetica e poesia. En Roberto Pretagostini (a cura di): *La letteratura ellenistica. Problemi e prospettive di ricerca*. Atti del colloquio internazionale (Università di Roma "Tor Vergata", Roma 29-30 aprile 1997), pp. 45-61.
- Thomas, R. F. (1998). *Virgil Georgics*. Cambridge: C.U.P.
- Torraca, L. (1969). *Il Prologo dei Telchini e l'inizio degli Aetia di Callimaco*. Napoli: Libreria Scientifica Editrice.