

Virgilio y el orfismo¹

Virgil and the Orphism

Hugo Francisco BAUZÁ

Universidad de Buenos Aires / CONICET

hfbauza@yahoo.com.ar

RESUMEN: Si bien Virgilio deja entrever huellas de diferentes sistemas filosófico-religiosos, es el orfismo el que parece imponerse como eje articulador. Según sus primeros biógrafos, antes de emprender su viaje a Grecia, el poeta encargó a su amigo L. Vario que, en caso de que algo le sucediera, quemara la *Eneida*. Por tanto, si atendemos a ese incumplido deseo, el *corpus* que habría querido legar a la posteridad estaría constituido sólo por *Églogas* y *Geórgicas*, pero no se hace mención de la *Appendix Vergiliana*. El vate escoge la égloga de Títiro y Melibeo como pórtico de su vasto *corpus* aun cuando no es la primera de las *Églogas* por él compuesta. Tal composición remite a una imagen órfica cuando explica que el canto de uno de los pastores tiene efecto taumatúrgico cuya *dynamis* commueve la natura toda. La última *Geórgica* se cierra igualmente con una referencia al orfismo expresada en el *epyllion* de Orfeo y Eurídice; vemos así que la figura de Orfeo abraza a manera de símbolo la totalidad de sus composiciones. Más aún, si consideráramos la *Eneida*, en la *katábasis* del héroe al mundo de ultratumba, también encontramos al vate tracio en un sitio de preferencia.

ABSTRACT: Even though Virgil suggests traces of different philosophical and religious systems, Orphism seems to prevail as central theme. According to his first biographer, before traveling to Greece the poet commissioned his friend L. Varius to burn the *Aeneid*, in case something happened to him. Therefore, if we consider that unfulfilled desire, the *corpus* he would have wanted to bequeath to posterity would consist only in *Eclogues* and *Georgics*, no reference of the *Appendix Vergiliana*. The poet chooses the eclogue of Tityrus and Meliboeus as a gateway of his vast work even if it is not the first of the *Eclogues* composed by him. This composition refers to an Orphic image when he explains that the singing of one of the pastors has thaumaturgic effect that moves the whole nature. The last *Georgic* also ends with a reference to Orphism expressed in the *epyllion* of Orpheus and Eurydice; thus we see that the figure of Orpheus embraces all his compositions as an important symbol. Moreover, if we consider the *Aeneid* in the hero's *katábasis* to the underworld, the Thracian bard is also found in a preferential place.

PALABRAS CLAVE: Virgilio, Orfeo, orfismo.

KEYWORDS: Virgil, Orpheus, Orphism.

RECIBIDO: 8 de noviembre de 2014 • ACEPTADO: 22 de febrero de 2015.

¹ Trabajo presentado en la Mesa plenaria del “IV Congreso Internacional de Estudios Clásicos en México”, 24 de octubre de 2014.

*In memoriam del
dilecto amigo Carlos Montemayor*

No corresponde entender a Virgilio propiamente como filósofo ni como expositor de doctrinas religiosas, tampoco como historiador, pese a que en sus composiciones abundan cuestiones filosóficas, religiosas e históricas precisas, sino que, aunque resulte tautológico, es necesario asumirlo como poeta.

Es verdad que en su vasto *corpus* hay importantes referencias a diversos sistemas filosóficos y doctrinas religiosas, cito por caso la recurrencia al epicureísmo, al estoicismo, al pitagorismo o a credos mesiánicos. Así pues, respecto de la doctrina de Epicuro, en el muy citado pasaje de la *Geórgica II*, cuando proclama

*Felix qui potuit rerum cognoscere causas,
Atque metus omnis et inexorabile fatum
Subiecis pedibus strepitumque Acheruntis auari!* (vv. 490-492)

¡Feliz quien pudo conocer las causas de las cosas,
Y ha sometido bajo sus pies todo temor y el hado
Inexorable y el estrépito del avaro Aqueronte!

hace expresa alusión a ideas de Epicuro vertidas a la lengua latina por Lucrécio en un magno poema por el que Virgilio guardó siempre admiración.

Por momentos, el mantuano alude al estoicismo; así, por ejemplo, cuando la pluralidad de dioses por él evocada —según se pregunta Jacques Perret—, ¿no resulta acaso una amplia metáfora en la que “*tous ces dieux ne seraient que figures du seul vrai Dieu?*” (1962, p. 120).

Respecto del pitagorismo, Paul Maury (1944, pp. 71-147)² destaca una impronta evidente en las *Bucólicas* donde, descartando la X compuesta tardíamente —a la que el estudioso denomina la *églotte surnuméraire*—,

² Si bien este estudio aritmético-simbolista no parece haber aportado resultados concretos dado el desajuste de tres versos ya alertado por el propio Maury, sugirió, al menos, nuevos rumbos exegéticos. *Ad hoc* remitimos al comentario de J. Marouzeau, “Jeux de Chiffres”, en *REL*, 23, 1945, pp. 74 y ss., y 24, 1946, pp. 77 ss. Como era de esperar el trabajo fue recibido de manera diversa por la crítica; así, pues, confróntese, por ejemplo, la recensión de A. Ernout a la edición de las *Bucólicas* de J. Perret (1961) aparecida en la *Revue de Philologie*, 36, 1962, pp. 260 ss.

advierte en el *corpus* constituido por las nueve primeras una estructura fundada en misteriosas simetrías numéricas no puestas al azar, sino de manera deliberada en obediencia a un juego matemático de raíz pitagórica (1960, p. 78).³ En ese sentido, Virgilio se hace eco de “la atmósfera órfico-pitagórica y epicúreo-estoica, que traduce la situación última de la helenización romana, enfrentada probablemente, ya en estos años, con la presión incontenible de ciertos cultos orientales” (Disandro 1956, p. 561).

Henri Jeanmaire, en *Le Messianisme de Virgile*, como su título lo revela, alude a ideas soterológicas del poeta, para lo cual hace hincapié en la misteriosa *Bucólica IV*, en la que, más allá de las posibles atribuciones históricas referidas al niño que acaba de nacer —“divino” a los ojos del poeta—, el estudioso nos da cuenta de la intuición de la divino-humanidad sobre la que Virgilio habría meditado al contacto con religiones místicas del Oriente. Así pues, se advierte en el influjo que el texto de Isaías dejó en esa *Bucólica*. El *aduentus* de este *puer* traerá implícita, a los ojos del poeta, una nueva edad de oro (D’Anna 1985, p. 9).

Pese a esas interpretaciones, válidas todas y, ciertamente, no excluyentes, es nuestro propósito poner énfasis en que el eje en torno del cual Virgilio estructura su *corpus* es la figura de Orfeo. Vale decir que el poeta de Mantua, como la abeja, liba en tal o cual doctrina filosófica con un fin estrictamente poético orientado a la concreción de una poesía singularísima atenta al orfismo en la medida en que nos habla de los valores metapoéticos del lenguaje, capaces éstos de commover a la naturaleza; advertimos de ese modo que en su poesía la clave es el encantamiento: “son idéal du poète est *Orphée, l’Enchanteur*”, según palabras de Marie Desport (1952, p. 465).

Y, de entre los diversos motivos poéticos referidos al vate tracio, es al del encantamiento al que Virgilio atiende con preeminencia poniendo de relieve el hechizo que provocan su voz y la melodía de su cítara.

El *incantamentum* que generan sus sones no sólo incide en las personas, sino también sobre la natura toda. Así lo ponen en evidencia, por ejemplo, árboles que mecen sus copas al conjuro de su canto del que emana una fascinación particular; en la literatura española Garcilaso de la Vega, en sus *Églogas*, tras las huellas de Virgilio, profundizó con maestría ese aspecto taumatúrgico (M. J. Bayo 1959, p. 95).

³ Robert Brasillac subraya en Virgilio el influjo de Nigidius Figulus, el filósofo pitagórico amigo de Cicerón (1960, p. 78).

Con el propósito de subrayar esa noción de *incantamentum*, Marie Desport ha dedicado páginas luminosas en *L'incantation virgilienne. Virgile et Orphée*, de las que somos deudores en muchos aspectos. En este trabajo la estudiosa destaca que *la poésie virgilienne est une incantation immense, enveloppant le monde comme une harmonie et comme une lumière* (1952, p. 14).

Puede sorprender al lector profano esta *lectio* que debe ser entendida *sub specie poesis*, que es como en efecto debemos leer a un poeta, pero, con todo, conviene recordar el caso, pleno de misterio, de los encantadores de serpientes. Éstos, merced a la melodía de sus flautas, hacen que el reptil despierte, emerja del cesto donde lo mantenían encerrado y permanezca erguido, meneando suavemente la cabeza al conjuro de la música; cuando ésta se detiene, el animal retorna dócilmente al sitio donde estuviera encerrado. Es difícil explicar esa escena de manera racional, pero el hecho se da. Añadamos que, respecto de la *dynamis* que potencia la música, hoy, por ejemplo, la medicina contempla entre sus especialidades terapéuticas la musicoterapia, en especial para el tratamiento de enfermedades del sistema nervioso.

La *incantatio* dura en tanto y en cuanto operan la música y el canto, cuando éstos fenecen, fenecen también el arroamiento y el éxtasis. Así sucede con la magia de Orfeo; la apreciamos, por ejemplo, cuando el vate tracio desciende al mundo de ultratumba con el propósito de rescatar a su amada Eurídice. Con los acordes de su lira hechiza a las deidades infernales: Caronte se ve obligado a transportarlo hasta la ribera infernal aun cuando Orfeo no es una sombra sino un ser vivo; el Cancerbero, lejos de atacarlo, lame sus pies, y la rueda de Ixión deja de girar, por sólo citar algunos de los efectos provocados por los sones de su lira. Sucece así una suerte de *Orpheuleptós*, ya que todos se sienten atrapados por los sones logrados por el vate tracio; empero, Orfeo no logra rescatar a su amada.

Sobre esa cuestión mucho se ha lucrado; para ejemplificarlo, remito a la conocida lectura que sobre ese fracaso argumenta Platón en el *Sympósion*. Refiere el filósofo que los dioses, de antemano, habían resuelto no entregarle a Eurídice dado que Orfeo no les pareció digno de merecerla, pues no había tenido coraje de morir por el ser amado como había hecho Alcestis, sino que había pretendido rescatarla valiéndose del arte de su lira; por esa causa, para L. Gil, Orfeo pasa por ser “el primer héroe intelectual de la leyenda griega” (1975, p. 125). Es por

ello —argumenta Platón— que los inmortales no le habrían mostrado a su amada, sino sólo su *phásma*, es decir, un *eídolon* de ésta (*Symp.*, 179d). Más aún, añade el filósofo que las divinidades “expulsaron del Hades a Orfeo, hijo de Eagro, sin restituirlle a su mujer, cuyo fantasma le habían mostrado, porque Orfeo les pareció débil, cosa natural tratándose de un catarista” (*ibid.*). La explicación de su cobardía —de acuerdo con Platón— “conserva el desdén del filósofo por ciertas artes que considera nocivas para la ‘salud’ de la *pólis*, tal como explica en su *República*” (Bauzá 1997, p. 85).

Según subraya Virgilio en la *Geórgica IV* (v. 491), la frustración de su propósito está provocada por debilidad humana, en este caso, locura a causa del amor, lo que hace que su amada, en patético grito, exclame:

*Illa: “Quis et me” inquit “miseram et te perdidit, Orpheu,
Quis tantus furor? En iterum crudelia retro
Fata uocant conditque natatantia lumina somnus.* (vv. 494-496)

¿Qué locura, Orfeo mío, qué locura tan grande —exclamó Eurídice—
te perdió
Y me perdió a mí, infeliz? He aquí que de nuevo los crueles hados
Me hacen volver y el sueño cierra mis ojos, que vagan.

Antes de sumergirnos específicamente en el caso de Virgilio y el orfismo, hago mención de un debatido verso del canto V del “Infierno” de la *Commedia* de Dante Alighieri en donde se alude al aspecto órfico de la poesía. Nos referimos al momento en que el florentino y su guía advierten *la bufera infernal, che mai non resta* (“la borrasca infernal que nunca cesa”, v. 35), el suplicio del viento negro del que nos da noticia el *Corán* (cf. Bauzá 1997, p. 85), que, como a estorninos, arrastra incesantemente a almas pecadoras. Entre ellas van dos tan juntas que *paion sì al vento esser leggiere* (“parecen al viento ser ligeras”, v. 75).

Por consejo de Virgilio, Dante las invoca por el amor que las une y es entonces cuando Francesca da Rimini recuerda su tragedia *mentre che'l vento, come fa, ci tace* (“mientras que el viento, como hace, calla”, v. 96). No se trata de un error dantesco atribuible a aquello de que *aliquando bonus dormitat Homerus*, tal como se ha repetido en varias ocasiones, sino al efecto órfico de la palabra: tan intenso y desgarrador el canto de la desdichada que hasta “la borrasca infernal que nunca cesa” *se detuvo para escuchar el lamento de la joven*. He aquí, pues, un

ejemplo del encantamiento órfico, vale decir, de la taumaturgia que, *sub specie poesis*, provoca la palabra.

Para esa interpretación, natura y poesía son órganos vivientes, no un osario. Hay, pues, una *phýsis* natural, del mismo modo que hay una *phýsis* poética. Los poetas van tras un fluido que es lo que los naturalistas buscan como lazo entre una especie y otra, y que no encuentran. Se trata de un fluido al que no pueden captar ni la ciencia empírica ni la dialéctica, ya que es evanescente y sólo revive en el alma del poeta donde se da la totalidad plena. Ello obedece a que la poesía es un lenguaje de totalidades que persigue la *natura naturans* y no la *natura naturata*. El canto es esa mediación; por él puedo descender al alma del mundo y luego, tras una *metánoia* de naturaleza poética, volver renovado; se trata de una *katábasis* iniciática seguida de una *anábasis* revelatoria. Rilke nos ha aleccionado sobre esa transformación en sus *Cartas a un joven poeta* y, muy especialmente, en sus *Sonetos a Orfeo*.

Mientras el naturalista desglosa y separa, y de hecho mata, el poeta, cada vez que canta, une, de ahí que la poesía sea una armonía no sólo para el hombre, sino también para la naturaleza que parece esperar a los poetas quienes la entusiasman, tal como sugiere Hölderlin en “Brot und Wein” (estrofas 7 y 8). La poesía, pues, recupera la condición originaria, incluso de la natura a la que, mediante el canto, reinstala en una suerte de edad de oro. Así lo expresa Virgilio en la *Bucólica X*, en la que delinea los contornos de una Arcadia ideal, o en la dedicada al sátiro Sileno —*Bucólica VI*—, cuyo canto —pleno de taumaturgia— nos permite captar la inspiración naciente, i.e., la génesis misma del carmen.

Los hexámetros del mantuano nos hechizan, y si bien no sabemos exactamente el porqué, el carácter órfico de sus composiciones nos proporciona algunas pistas para develar ese misterio que no es otro que el del encantamiento: no en vano la Edad Media consideró al hijo de Magia un mago, y así lo demuestra Domenico Comparetti en su ya clásico trabajo *Virgilio nel Medioevo* (1981 pas.). Con todo, no dejamos de recordar que la voz *Orfeo*, según postula Robert Böhme⁴ rastreando sus posibles orígenes micénicos, en sentido lato significa “el cantor” (1981, pp. 122-123).

⁴ Del citado R. Böhme puede consultarse con provecho *Orpheus. Der Sänger und Seine Zeit*, Berna, Francke, 1970 y *Der Sänger der Vorzeit. Drei Kapitel zur Orpheusfrage*, Berna, Fracke, 1980.

En los pasajes 149-150 de la *Vergili Vita Donatiana* —según tradición, fundada en la perdida biografía que Suetonio consagrara a los poetas—, se dice que el poeta antes de emprender su viaje a Grecia encargó a su amigo L. Vario que, en caso de que algo le sucediera, quemara la *Eneida* —*priusquam Italia decederet, ut si quid sibi accidisset, Aeneida combureret* (ibid., pp. 149-150). Se aduce que la causa era que la epopeya carecía del pulimento final —el tan comentado *labor limae*. En efecto, hay en el poema un conjunto de versos que dan la sensación de no haber sido sometidos a la criba final; si bien el número de éstos varía según los estudiosos —los más atrevidos lo llevan a 58—, pero ¡qué son 58 en una epopeya que ronda los 10.000 versos!⁵

Dice la citada *Vita*, que, muerto el poeta, Tucca y Vario, sus dilectos amigos, contraviniendo el deseo del propio Virgilio, por orden de Augusto se vieron en la obligación de editar la epopeya; de ese modo estos albaceas *Aeneida post obitum iussu Caesaris emendauerunt* (ibid., 140-141). Y así sucedió, reiteramos, no respetándose la voluntad del poeta.

Vale decir que si atendemos a la pretensión de Virgilio, éste habría querido legar a la posteridad sólo sus diez *Bucólicas* y sus cuatro *Geórgicas*, como hemos señalado. Estas composiciones ya tenían estado público al punto de haberse convertido en clásicas, pues, en vida del autor, eran motivo de estudio. Era tal su popularidad que, en lo que concierne a las *Bucólicas*, algunas fueron dramatizadas; así ocurrió con la referida al canto de Sileno. Según testimonia Macrobio, una actriz, la voluble Cythereis, liberta de un tal Volumnio, amante de Marco Antonio y frustrado amor de Galo, la declamó en un teatro de Roma al que, casi a escondidas, había asistido el poeta.⁶ Cuando el público se percató de la presencia de Virgilio, se puso de pie, saludo protocolar que sólo se hacía ante Augusto, lo que parece haber provocado una celotipia secreta en el *Princeps* como sugieren algunos estudiosos que abordan esa cuestión (Maleuvre 1999, pas.).

Hacemos caso omiso de la *Appendix Vergiliana* ya que no se la menciona en las *Vitae*, e incluso hay dudas respecto de la autoría del mantuano en lo que hace a tales composiciones. Vale decir que, omitiendo el caso del *Apéndice*, el deseo del poeta habría sido legar sólo *Bucólicas* y *Geórgicas*.

⁵ La muy valiosa edición de Mario Geymonat (hecha sobre una revisión de la edición crítica de Remigio Sabadini, de 1930) contabiliza 9.896 hexámetros (P. Vergilio Maronis, *Opera*, Roma, Edizioni di Storia e letteratura, 2008).

⁶ Cf. Brasillac 1960, p. 97.

Las *Bucólicas* se abren con una imagen órfica (cf. I, 1-5); las *Geórgicas* se cierran también con una expresa referencia al vate tracio (cf. IV, 467-527), una suerte de *sphragís*, “sello”, que, a su vez, parece imprimirle carácter. Advertimos por tanto que la figura de Orfeo sirve como marco simbólico que encierra todo el *corpus*, por lo que, por propia elección de Virgilio, se impone como guía o referente para abordar su mundo poético.

Es sabido que la bucólica en que dialogan Títiro y Melibeo no es la primera de las compuestas por el mantuano. Si bien hay discrepancia en cuanto a su cronología, la crítica es contante en que las II, III y V la preceden en el tiempo.⁷ ¿Qué llevó al poeta a colocar la referida *Bucólica* de Títiro y Melibeo en primer lugar, vale decir, como pórtico de su orbe poético, siendo que no es la primera que compuso?

Entendemos que Virgilio, de manera deliberada, escogió abrir su canto con una imagen órfica: la de Títiro quien, en absoluta armonía con la naturaleza, enseña a que las selvas repitan que su amada es hermosa, y éstas lo hacen a modo de eco.

*Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi
Siluestrem tenui musam meditariſ auena:
Nos patriae finis et dulcia linquimus arua.
Nos patriam fugimus : tu, Tityre, lentus⁸ in umbra
Formosam resonare doces Amaryllida siluas.* (vv. 1-5)

Títiro, tú, recostado bajo la cobertura de una coposa haya

Ejecutas silvestre musa con suave flauta:

Nosotros abandonamos los lindes de la patria y los dulces surcos;

Nosotros huimos de la patria: tú, Títiro, tranquilo en la sombra,
Enseñas a los bosques a repetir como un eco: hermosa Amarilis.

Vemos así que el mantuano quiso preludiar su *corpus* con una imagen órfica —la del canto que conmueve a la natura—, del mismo modo como concluye la última de sus *Geórgicas* también con una directa referencia al vate tracio.

⁷ A las tres ya mencionadas H. Goezler añade, en orden cronológico, IV, VI, VII, VIII, I y X; Ribbeck indica: VII, I, IX, VI, VIII y X, y Plessis y Lejay proponen como probables: IV, VI, VII, VIII, I, IX y X.

⁸ Para un profundo análisis del valor de *lentus* en Virgilio, cf. F. García Jurado y R. Salazar Morales 2014, pp. 33-44.

Lo órfico en las Bucólicas

En la *Bucólica III*, los pastores Menalcas y Dametas, luego de entonar un canto amebeo, se intercambian presentes. Uno de ellos entrega a su compañero un vaso cincelado por Alcimedonte, quien *Orpheaque in medio posuit siluasque sequentes* (v. 46), “y en medio situó a Orfeo y a los bosques que lo siguen”. Esa imagen no es gratuita, sino todo un símbolo ya que también Virgilio colocó al mítico *Orfeo como centro emblemático de su obra*.

La figura de Orfeo tuvo en la antigüedad clásica mucha mayor difusión de lo que un lector desprevenido pueda imaginar. Testimonio de ello, por ejemplo, son tres copias que se conservan⁹ de un grupo escultórico marmóreo que representa el momento supremo en que Orfeo intenta sacar del mundo infernal a su amada y Hermes los sigue por detrás. Eurídice, llevada de la mano por el cantor tracio, avanza con uno de sus pies a punto de abandonar la morada infernal, pero el dios psicopompo la retiene por el peplo como queriendo decirle “eres del mundo de los muertos y es en vano que intentes escapar”. El hecho de que existan tres copias de ese grupo de tamaño mayor que el natural de las figuras hace pensar que deben haber estado expuestas en lugares abiertos a los ojos de muchos, lo que pondría en evidencia la popularidad de la que gozaría la leyenda.¹⁰

En Virgilio, el canto pastoril, definido por el epíteto *silvestre* (*Buc.*, I, 2), resuena en selvas y bosques, del que éstos se hacen eco: su carmen produce de ese modo extrañas resonancias. Así pues, respecto de la *Bucólica I* hemos referido que Títiro enseña a las selvas a que repitan que Amarilys es hermosa, en la V un pastor canta la apoteosis de Dafnis, en la VI la voz de Sileno produce efectos taumatúrgicos en árboles y animales, y en la X la natura toda, amén de pastores, poetas y deidades, se convuelven por Galo que se abandona a la muerte a causa de un amor desdichado.¹¹ Esta última composición muestra que el encantamiento

⁹ Una está en Villa Albani, otra en el museo del Louvre, la tercera en el Museo arqueológico de Nápoles.

¹⁰ Un importante trabajo compilado por Alberto Bernabé y Francesc Casadesús —*Orfeo y la tradición órfica*— viene a añadir nuevos testimonios a los recogidos por O. Kern en su clásico *Orphicorum fragmenta*.

¹¹ G. B. Conte (1981, p. 360) destaca que Virgilio insta a su amigo Galo a que, para salir del tormento amoroso que lo acucia, debe cambiar el género poético elegido —i.e., la elegía— “in canto pastorale” (1981, p. 360). En ese sentido, el estudioso hace hincapié

órfico va más allá, pues ejerce poderes aun entre los muertos ya que puede aquietar incluso hasta los Manes de los difuntos. Al respecto Galo moribundo refiere a los amigos que se acercan a confortarlo:

*Soli cantare periti Arcades,
O mihi tum quam molliter ossa quiescant,
Vestra meos olim si fistula dicta amores! (vv. 32-34)*

Árcades, en el cantar, únicos entendidos,
¡Oh, cuán suavemente reposarían mis huesos,
Si alguna vez vuestra flauta evocara mis amores!

Con todo, “l’affetto premuroso di un amico non può piú di tanto: il male è piú forte della medicina” (G. Biagio Conte 1981, p. 367).

Non canimus surdis, respondent omnia siluae, “no cantamos para sordos, los bosques responden todas las cosas”, clama Virgilio, consciente del valor de su canto, en la misma *Bucólica* (v. 8).

La *Bucólica VIII*, que evoca el canto de los pastores Damón y Alfesibeo, habla también del poder encantador puesto de manifiesto a través de hechizos que, finalmente, logran que el ser amado retorne.

La *dynamis* que emana de su poesía encanta la natura, la hace vibrar a la vez que los ecos reproducidos por ésta, recíprocamente, hacen vibrar al poeta. Se trata de una suerte de amebeo, de un canto alternado entre el poeta y la naturaleza: un vasto amebeo cósmico mediante el cual la natura deviene poeta para el poeta.

El canto entendido a la manera órfica —i.e., con poder de encantamiento— se aprecia en el significativo ejemplo que nos proporciona el mantuano cuando exclama *frigidus in pratis cantando rumpitur anguis*, “al encantarla se rompe en los prados la frígida serpiente” (*Buc.*, VIII, 71). Si bien esta referencia remite al folklore itálico, en Virgilio adquiere las connotaciones órficas que advertimos como aliento que insufla la totalidad de su *corpus*, vale decir, la fuerza mágica del canto. En esta composición, donde Virgilio recrea uno de los *Idilios teocriteos*, el canto de Alfedesibeo, poblado de hechizos, encantamientos y poderes taumatúrgicos hace ostensible recursos metapoéticos merced a los cuales consigue que retrace el ser amado.

en que en época augustea la elección de tal o cual género literario trascendía lo meramente formal para incidir en el contenido.

También en la *Bucólica VI*, al expresar la gloria de Varo, proclama que si alguien leyera los versos que ha consagrado a su amigo *te nostrae, Vare, myricae, / te nemus omne canet* (vv. 10-11), “a ti, Varo, nuestros tamariscos, / a ti todo el bosque te cantará”. El prodigo continúa extendiéndose a medida que el sátiro Sileno canta; así pues,

*Simul incipit ipse
Tum uero in numerum faunosque ferasque uideres
Ludere, tum rigidas motare cacumina quercus.* (vv. 26-28)

Apenas comienza
Vieras entonces danzar rítmicamente a faunos y fieras,
Vieras entonces cómo las rígidas encinas mecen sus copas.

Idéntica maravilla se aprecia en la *Bucólica IX*, en la que vuelve a expresar su gratitud a Varo cuyo nombre, si Mantua sobrevive, *cantantes sublime ferent ad sidera cycni*, “los cisnes melodiosos levantarán hasta los astros” (v. 29). En varios pasajes de su obra, Virgilio remite a los cisnes de su Mantua natal que, canoros, se deslizan sobre las aguas del Mincio con lo que, en cierto modo, él mismo, simbólicamente, se presenta como el cisne de Mantua; en ese sentido conviene recordar en la *Eneida* los hexámetros que dedica a Cicno, el rey cisne, al que evoca como mágico cantor de los ligures.

El efecto taumatúrgico del canto de Meris produce tal arroabamiento en la natura que ésta se silencia para escucharlo. Son memorables las palabras que expresa Lícidas, su contrincante en el amebeo:

*Et nunc omne tibi stratum silet aequor, et omnes,
Aspice, uentosi ceciderunt murmuris aurae.* (vv. 57-58)

Y ahora el llano todo se te silencia inmóvil, y mira,
Han cesado las brisas del aura murmurante.

con lo que el poeta, mediante lograda imagen en la que conviven la sinesesia y el *adýnaton*, nos invita a contemplar un silencio sobrecededor.

De igual modo el canto de Sileno en la *Bucólica VI* produce un encantamiento que llega también hasta los astros, al respecto dice Virgilio

*Ille canit; pulsae referunt ad sidera uallis;
Cogere donc ouis stabulis numerumque referre
Iussit et inuito processit Vesper Olympo.* (vv. 84-86)

Aquél sigue cantando —los valles golpeados (por el eco) lo refieren
a los astros—,

Hasta que Héspero mandó encerrar las ovejas en los establos
Y contar su número y, a desgano, avanzó hacia el Olimpo.

Lo incoercible de la *anágke* impide seguir escuchando la voz iniciática del sátiro: una fuerza a la que no puede oponerse resistencia obliga al lucero vespertino a retirarse porque a medida que ha ido declinando el día, la noche se acerca silenciosa.

La citada Desport (1952, p. 87) explica que para Virgilio el eco no es sólo un fenómeno físico, vale decir un choque de átomos que, al rebotar, provocan en los oídos sensaciones agradables, siendo sólo objeto de curiosidad científica como postula Lucrecio. Para el mantuano el eco y las resonancias son algo más ya que forman parte del encantamiento poético producto de la misteriosa empatía de la natura por la voz y la música del cantor.

En la interpretación virgiliana detrás del eco parece alentar la presencia de los *numina* característicos de la primitiva religión romana que el poeta, fiel a su naturaleza campesina, tiene siempre presentes pero, sin perder de vista en ningún momento, que detrás de toda poesía está Apolo. Es el dios délfico quien canta, aquí por boca de Sileno, cuyo canto participa, como hemos dicho, del poder encantatorio de Orfeo. Su canto, nacido del *thélgein*, produce *incantamentum*,

El poeta de Mantua elabora la *Bucólica V*, en la que Mopso y Menalca evocan, respectivamente, la muerte y la apoteosis de Dafnis, a partir del primero de los *Idilios* teocriteos, con la diferencia de que Virgilio carga a esa leyenda con una intensidad subjetiva que no parece apreciarse en el poeta siracusano quien sólo la aborda como mero artificio literario. En Teócrito se trata de un juego poético grato a los alejandrinos; Virgilio, en cambio, siente la historia mítica de Dafnis como la glorificación de un ser que, tras su muerte, deviene numen tutelar para los suyos des pertando en la tierra una simpatía o felicidad sobrenaturales, con lo que

*Ergo alacris siluas et cetera rura uoluptas
Panaque pastoresque tenet Dryadasque puellas.* (vv. 58-59)

Entonces un alegre placer invade los bosques y los restantes campos
Y a Pan y a los pastores y a las jóvenes Dríadas.

Advertimos, pues, que la apoteosis de Dafnis ejerce sobre la natura los mismos efectos que el canto de Sileno. Al describir la muerte y transfiguración del pastor, el poeta, casi sin que nos demos cuenta, nos transporta del orden de lo natural al de lo maravilloso. Dejo de lado las variadas lecturas que se han propuesto referidas a quién pueda aludir Virgilio con la figura de Dafnis para señalar que, englobando todas ellas, tal vez el poeta de Mantua quiera sugerir, de manera alusiva y elusiva a un mismo tiempo, el misterio de la divino-humanidad; en ese sentido, H. Jeanmaire (1930 pas.) advierte en la composición consagrada a Dafnis ideas mesiánicas en las que lo místico se enlaza con lo poético.

Dafnis parece ser la encarnación de Orfeo de la misma manera como éste es la encarnación de Apolo.

Lo órfico en las Geórgicas

Según refiere el gramático Servio, las *Geórgicas* se clausuraban con el elogio del poeta Galo, amigo dilecto del mantuano.¹² Sucede que Galo, siendo primer prefecto de la provincia de Egipto, habría dilapidado bienes ajenos, e influido por costumbres del Egipto milenario y preso de cierta megalomanía, habría hecho erigir estatuas en su honor, lo que habría disgustado a Augusto. Tal vez por esa causa o quizá, como sugiere el citado Servio, porque el *Princeps* sospechaba que Galo hubiera participado de una conjura contra él, cayó en desgracia de Augusto; éste dejó en manos del Senado el caso de Galo, y el poeta, para evitar su condena, optó por el suicidio; entonces el *Princeps* castigó al malhadado poeta elegíaco con la *damnatio memoriae*, vale decir, a que su nombre y su obra fueran silenciados.

Cuando el *Princeps* volvía victorioso del Oriente luego de la batalla de *Actium*, un grupo de amigos que estaba en Roma descendió por la vía Appia para rendirle homenaje. El encuentro tuvo lugar en Atella, en la Campania, donde Augusto se había demorado debido a una temporaria indisposición de salud. En esa circunstancia, Virgilio, durante cuatro jornadas, fue declamándole día a día las *Geórgicas* que acababa de componer, lo hacía *cum suauitate, lenociniis miris*, “con una dulzura y suavidad

¹² Ad loc., Servio señala: *Sciendum [...] ultimam partem huius libri esse mutatam. Nam laudes Galli habuit locus ille qui nunc Aristei et Orphei continet fabulam.*

maravillosas”;¹³ la última de esas composiciones terminaba con el elogio de Galo. Parece que cuando Augusto escuchó ese final ordenó que el poeta cancelara las *laudes Galli*. Virgilio cumplió con el mandato: suprimió el episodio de Galo reemplazándolo por el *epyllion* de Orfeo y Eurídice. De ese modo hizo una sustitución sutil ya que en la *Bucólica VI*, en boca del sátiro Sileno, había expresado que las Musas conferían a Galo los cálamos que antes habían entregado a Hesíodo, con los que éste hacía descender los altos olmos de los montes. Vale decir que, por mediación de las Musas, *Galo recibía la inspiración órfica que antes habían otorgado al poeta de Ascra*.

El pasaje que refiere la consagración de Galo como poeta órfico es significativo y merece ser recordado:

*Tum canit errantem Permessi ad flumina Gallum
Aonas in montis ut duxerit una sororum,
Vtque uiro Phoebi choros adsurrexerit omnis,
Vt Linus haec illi diuino carmine pastor
Floribus atque apio crines ornatos amaro
Dixerit: “hos tibi dant calamos, en accipe, Musae,
Ascraeo quos ante seni, quibus ille solebat
Cantando rigidas deducere montibus ornos [...].” (vv. 64-71)*

Luego canta cómo una de las hermanas, a los montes Aonios, Condujo a Galo que erraba hacia los ríos del Permeso, Y cómo ante (este) varón, el coro de Febo todo se irguió, Cómo Lino, pastor de canto divino, adornados sus cabellos Con flores y apio amargo estas cosas le dijo:
“Las Musas te ofrecen estas cañas, ea, acéptalas,
Las que antes entregaron al anciano de Ascra; con ellas,
Cantando, solía aquél hacer bajar de los montes los recios olmos [...].”

Galo ha sido investido con el don de una música capaz de hacer descender los recios olmos de los montes, de una música que reviste poder de encantamiento. Vale decir que en el final de la *Geórgica IV* si bien Virgilio, para no contradecir a Augusto, suprime el elogio de Galo y lo sustituye por el mito de Orfeo *reemplaza al poeta que cantaba como Orfeo, por Orfeo mismo*.

¹³ *Virgilii Vita Donatiana*, op. cit., 95; R. Schilling (1981, p. 179), siguiendo la citada *Vita Vergiliana*, refiere que un tal Iulius Montanus, un versificador de época de Tiberio, “avait coutume de dire qu'il emprunterait bien quelques passages à Virgile, s'il pouvait également lui emprunter la voix, le regard et le geste”.

Respecto del extenso episodio de Orfeo y Eurídice de esta *Geórgica* —ocupa 241 versos de los 566 que dan forma al poema— mucho se ha debatido respecto de la fecha y forma de composición (Guillemin 1948, pp. 189-203). ¿Se trataba de un *epyllion* compuesto por el poeta en años juveniles o de una elaboración nueva para sustituir las *laudes Galli*? Estamos ante una *quaestio disputata* que no hace al fondo del asunto ya que, sean cuales fueran la fecha o forma del poema, las *Geórgicas* se clausuran con una referencia directa al orfismo, a una poesía con poder de *incantamentum*.

Es Proteo quien, en esta composición que enlaza dos figuras dialécticamente integradas —Aristeo y Orfeo— como con acierto ha señalado G. B. Conte, refiere el mito de los trágicos amantes. La narración de esta leyenda, altamente significativa en la obra de Virgilio, no podía estar en boca de un mortal, sino en la de un ser superior. Aquí, pues, la pone en labios del dios marino al que uno de los *Himnos órficos* —el número 25— recuerda como un vate que profetiza.

Esta leyenda mitológica revela el poder de encantamiento de la poesía capaz de conmover incluso a los dioses infernales, así pues, lo leemos en un significativo pasaje de la *Geórgica* citada:

*At cantu commotae Erebi de sedibus imis
Vmbræ ibant tenuis simulacraque luce carentum.* (vv. 471-472)

Conmovidas por su canto, desde las profundas moradas del Erebo,
Marchaban las débiles sombras y los espectros de los seres carentes
de luz.

Orfeo, en tanto personificación misma de la poesía, mediante su *dynamis* pone en movimiento las sombras y suspende de igual modo los suplicios infernales ya que es capaz de doblegar la voluntad de las deidades de corazón duro.

Notas sobre lo órfico en la Eneida

También en la *Eneida*, aunque su tratamiento en este trabajo escapa al marco de *Bucólicas* y *Geórgicas* al que pretendimos ceñirnos, la figura de Orfeo ocupa un sitio de preferencia. Sólo apuntamos algunas escasas referencias con el propósito de poner de relieve la figura del vate tracio en la totalidad de la obra de Virgilio. Así pues, Orfeo aparece en un lugar de privilegio en el canto VI de la epopeya que es una suerte de canto místico referido al más allá.

El descenso de Orfeo a los infiernos evocado en este canto es el momento órfico por excelencia; sobre esa cuestión Pierre Boyancé señala que “*Orphée n'a pas à demander aux dieux d'en bas une science qu'il possède déjà. C'est l'efficacité même de ce savoir qui l'a conduit jusqu'à eux*” (1972, p. 76). Su *katábasis* al mundo infernal estando aún con vida pone de manifiesto la potencia taumatúrgica de su arte.

En el descenso de Eneas a la morada de los muertos se habla de la fuerza encantatoria del vate tracio cuando se dice que

*potuit Manes arcessere coniugis Orpheus
Threïcia fretus cithara fidibusque canoris.* (vv. 119-120)

Orfeo pudo hacer volver a los Manes de su cónyuge
Confiado en la cítara tracia y en las cuerdas sonoras.

Sólo al conjuro de estas palabras la Sibila accede al ruego del héroe y le permite el descenso (Norden 1981, pp. 158-159); esa *katábasis* es la suprema victoria del encantamiento aun cuando el mítico cantor no logra recuperar a su amada. Pese al valor de su canto que le hizo posible el descenso al mundo infernal, Orfeo, a la luz de la leyenda, no retorna del ultramundo como encantador, sino como un hombre vencido.

Cabe también referir que el tópico del poder de encantamiento de la poesía virgiliana se lo advierte en la referencia a ciertos personajes de la epopeya, por lo que la *Eneida* rebasa con creces el plano de lo meramente épico. Muchos de ellos son habitantes de una Arcadia poética como refiere Bruno Snell en una obra clave —*El descubrimiento del espíritu*.¹⁴ De entre esos célebres personajes provistos de poder de encantamiento, además de Orfeo que canta a los bosques y éstos le responden, se encuentran Museo, capaz de curar las enfermedades con su melodía; Cicno, el rey cisne cantor de los ligures; el mítico Anfión, que con auxilio de su lira erigió los muros de Tebas; Arión, que canta entre los delfines; el dios Pan, que sopla su siringa en los bosques; Sileno, quien a Dioniso niño enseñó el arte de la flauta; Midas, el discípulo de Orfeo; Creteo, el citaredo órfico, y el eólica Miseno, que despliega el poder de su música sobre la flota.

También cuando evoca el momento en que latinos y troyanos corren en masa a la contienda, “la vastità degli spazi sembra multiplicare gli

¹⁴ Cf. el capítulo “El descubrimiento de un nuevo paisaje espiritual”, en Snell 1965, pp. 355-426.

effetti della musica di guerra” —destaca A. La Penna (2005, p. 256)—, lo que parece también otra modalidad de lo órfico.¹⁵

También se advierte lo órfico en los oráculos de Fauno y de la Sibila, en los cantos de los salios, de Iopas o del mítico encantador de serpientes o, entre otros, en el sacerdote Umbrón. El taumatúrgico accionar de estos personajes es prueba de ese *thélgein* misterioso que arroba a los seres y a la natura toda.

A estos ejemplos de *incantamentum* de raíz órfica hay que añadir el hechizo provocado por los marsios, el arte médica del vate Yápix y la incontrastable presencia de Faunos, Silvanos, Sátiro y otros *numina* del primitivo panteón itálico. Éstos, con sus ecos y resonancias, personifican misteriosos rumores de la natura captados por el alma campesina de Virgilio a los que, no por azar, evoca en su magna epopeya.

Así, en un sitio privilegiado como son los Campos Elisios, Virgilio sitúa al mítico vate, quien en esa morada ejecuta su lira.

*Nec non Threicius longa cum ueste sacerdos
Obloquitur numeris Septem discrimina uocum
Iamque eadem digitis, iam pectine pulsat eburno.* (vv. 645-647)

También con larga veste el sacerdote tracio
Hace sonar rítmicamente siete variedades de voces,
Pulsándolas ya con sus dedos, ya con el ebúrneo plectro.

Recordemos que, en una lectura pitagórica, la música de siete cuerdas era el eco terrestre de la armonía de las esferas, con lo que Virgilio alude a la íntima relación entre lo órfico y lo pitagórico.

El orfismo y su capacidad de encantamiento muestra a Virgilio como una suerte de Orfeo redivivo, el vate que, revestido de ese misterioso poder, nos pone en presencia de una poesía plena de ecos y resonancias, capaz de conmover la natura toda y, en consecuencia, también a los antiguos oyentes u hoy a nosotros, sus lectores.

Es por ese motivo que entendemos el orfismo como el hilo conductor que, de manera simbólica, religa las composiciones virgilianas.

¹⁵ Al comentar esa contienda A. La Penna añade: “la guerra ha (in Virgilio) un’ambiguità di fondo, simile a quella della divinità: affascina e atterrisce” (op. cit., p. 257).

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV., *Wege zu Vergil*, herausgegeben von Hans Oppermann, Darmstadt, W. B., 1976.
- BAILEY, Cyril, *Religion in Virgil*, Oxford, Clarendon Press, 1935.
- BAUZÁ, Hugo F., “El mito de Orfeo y las bases de una metafísica poética”, en *Voces y visiones. Poesía y representación en el mundo antiguo*, Buenos Aires, Biblos, 1997.
- BAYO, Marcial José, *Virgilio y la pastoral española del Renacimiento (1480-1530)*, Madrid, Gredos, 1959.
- BERNABÉ, Alberto y Francesc CASADESÚS, *Orfeo y la tradición órfica*, 2 vols., Madrid, Akal, 2008.
- BIAGIO CONTE, Gian, “Lettura della decima bucolica”, en *Le Bucoliche, Lecturae Vergiliana a cura di Marcello Gigante*, Nápoles, Giannini Editore, 1981, pp. 347-373.
- BÖHME, Robert, “Der Name Orpheus”, *Minos*, 17, 1981, pp. 122-133.
- BONIFAZ NUÑO, Rubén, *Tiempo y eternidad en Virgilio*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1976.
- BOYANCÉ, Pierre, *La religión de Virgile*, París, Presses Universitaires de France, 1963.
- , *Le culte des Muses chez les philosophes grecs. Études d'histoire et de psychologie religieuses*, París, Éd. E. de Boccard, 1972.
- BRASILLAC, Robert, *Présence de Virgile*, París, Plon, 1960.
- BRUMMER, I., *Vitae Vergiliana*, Leipzig, Teubner, 1881.
- BÜCHNER, Karl, *Virgilio*, edizione italiana a cura di Mario Bonaria, Brescia, Paideia, 1963.
- COMPARETTI, Domenico, *Virgilio nel Medioevo*, vols. I y II, Firenze, La Nuova Italia, 1981.
- CONTE, Gian Biagio, “Lettura della decima bucolica”, en *Le Bucoliche, Lecturae Vergiliana a cura di Marcello Gigante*, Nápoles, Giannini Editore, 1981, pp. 347-373.
- , *Virgilio. Il genere e i suoi confini*, Milán, Garzanti, 1984.
- CRISTÓBAL LÓPEZ, Vicente, “La tradición clásica en España”, *Minerva: Revista de filología clásica*, 26, 2013, pp. 17-51.
- D’ANNA, Giovanni, “Rileggendo l’inizio della sesta *Bucolica* di Virgilio”, en M. Renard y P. Laurens, *Hommages à H. Bardon*, Bruselas, Latomus, 1985.
- DESPORT, Marie, *L’incantation virgilienne. Virgile et Orphée*, Burdeos, Imprimeries Delmas, 1952.
- DISANDRO, Carlos A., “Las ‘Geórgicas’ de Virgilio. Estudio de Estructura Poética”, *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, 21, 1956, pp. 517-601 y 22; 1957, pp. 175-230 y 466-511.
- FERNÁNDEZ GALIANO, Manuel, *Títno y Melibeo. La poesía pastoril grecolatina*, Madrid, Fundación Pastor, 1984.

- GALAIS, Pierre y Joël THOMAS, *L'arbre et la fôret dans l'Enéide et l'Eneas. De la psyché antique à la psyché médiévale*, París, H. Champion, 1997.
- GARCÍA CALVO, Agustín, *Virgilio*, Madrid, Ediciones Júcar, 1976.
- GARCÍA JURADO, Francisco y Roberto SALAZAR MORALES, *La traducción y sus parámpuestos: Borges, Homero y Virgilio*, Madrid, Escolar y Mayo Editores, 2014.
- GIL, Luis, "Orfeo y Eurídice. Versiones antiguas y modernas de una vieja leyenda", en *Transmisión mítica*, Barcelona, Planeta, 1975, pp. 120-197.
- GUILLEMIN, M., "L'unité de l'oeuvre virgilienne", *REL*, 26, 1948, pp. 189-203.
- HEINZE, Richard, *La tecnica epica di Virgilio*, trad. de Mario Martina, Bolonia, Società Editrice Il Mulino, 1996.
- JEANMAIRE, Henri, *Le messianisme de Virgile*, París, Librairie Philosophique J. Vrin, 1930.
- LA PENNA, Antonio, *L'impossibile giustificazione della storia. Un'interpretazione di Virgilio*, Bari, Ed. Laterza, 2005.
- MACKAIL, J. W., *Virgil and his Meaning to the World of Today*, Nueva York, Longmanss, Green and Co., 1939.
- MALEUVRE, Jean-Yves, *La mort de Virgile d'après Horace et Ovide*, París, Jean Touzot, 1999.
- MAURY, Paul, "Le secret de Virgile et l'architecture des *Bucoliques*", en *Lettres d'Humanité*, París, Les Belles Lettres, III, 1944, pp. 71-147.
- NORDEN, Eduard, *P. Vergilius Maro Aeneis Buch VI*, Darmstadt, WB, 1981.
- PARATORE, Ettore, *Virgilio*, Florencia, G. C. Sansoni Editore, 1961.
- PERRET, Jacques, *Virgile*, París, Aux Éditions du Seuil, 1962.
- PÓSCHL, Viktor, *Die Dichtkunst Virgils. Bild und Symbol in der Äneis*, Berlín-Nueva York, de Gruyter, 1977.
- SAINTE-BEUGE, C. A., *Étude sur Virgile*, París, Calmann Lévy Éditeur, 1878.
- SCHILLING, Robert, "Virgile 'Poète Total'", *REL*, 59, 1981, pp. 177-192.
- SNELL, Bruno, *Fuentes del pensamiento europeo*, trad. José Vives, Madrid, Razón y Fe, 1965.
- VERGILII Maronis, P., *Opera*, ed. a cura di Mario Geymonat, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2008.