

El sentir virgiliano en la arquitectura poética de las *Bucólicas*

Hugo Bauzá
Universidad de Buenos Aires
Argentina

Premisa

A modo de disculpa deseo puntualizar dos hechos que en este momento me preocupan: 1° lo pretencioso de mi propósito de tratar de explicar el “sentir virgiliano en la arquitectura poética de las *Bucólicas*” en el reducido espacio temporal de una media hora; 2° una circunstancia singular consignada por el profesor Alfred Ernout en 1927 en su volumen sobre *Dix années de bibliographie classique 1914-1924*, que me inquieta en demasía. El eximio maestro, en el referido *corpus* bibliográfico, puntualiza: “Compadezco al infeliz candidato al doctorado que tenga la impertinente idea de escoger las *Bucólicas* como tema de tesis; deberá vivir muchas generaciones antes de haber reunido la bibliografía de su tema. Y, cuando haya leído todo lo que

* Amén de las obras citadas en el cuerpo de este trabajo, es de provecho la consulta de la siguiente bibliografía:

Fuentes:

Pitagorici Testimonianza e frammenti (I, II y III) a cura di Maria Timpanaro Cardini, Firenze, La Nuova Italia, 1958; ver en espec. Cap. I, “Pitagora e la scuola pitagórica”, pp. 3/67.

Bibliografía específica:

Pierre BOYANCÉ, *Le Culte des Muses chez les philosophes grecs. Études d'histoire et de psychologie religieuses*, Paris, E. de Boccard, 1972, en espec. caps. “Les incantations pythagoriciennes. Signification première” y “Le Culte des Muses et l'heroisation de Pythagore”, pp. 93-147 y 233-247, respectivamente.

Jerôme CARCOPINO, *De Pythagore aux Apôtres. Études sur la conversion du monde romain*, Paris, Flammarion, 1956.

J. CARCOPINO, *Aspects mythiques de la Rome Païenne*, Paris, L'Artisan du Livre, 1942.

J. CARCOPINO, *La basilique pythagoricienne de la Porte Majeure*, Paris, L'Artisan du Livre, 1944.

Armand DELATTE, *Essai sur la politique pythagoricienne*, Gênevè, Slatkine Reprints, 1979.

A. DELATTE, *Études sur la littérature pythagoricienne*, Gênevè, 1974.

Leonardo FERRERO, *Storia del Pitagorismo nel mondo romano*, Torino, Giappichelli Ed., 1955.

Jean-François MATTEI, *Pythagore et les pythagoriciens*, Paris, Les Belles Lettres, s.d.

se ha publicado, me temo que haya perdido la cabeza”¹. No obstante esa aseveración, la obra virgiliana en general, y las *Bucólicas* en particular, han sido –y siguen siendo– no sólo motivo de diversos análisis y comentarios, sino que incluso muchos de éstos han iluminado aspectos fundamentales de la obra del poeta de Mantua, a pesar de que sobre ésta existe una copiosa cantera bibliográfica atesorada a lo largo de casi dos milenios.

Por sólo mencionar tres ejemplos tengo *in mente* el valioso volumen de Richard Heinze: *Vergils epische Technik*, Leipzig, 1914; recientemente traducido al italiano como *La tecnica epica di Virgilio*, Bologna, Il Mulino, 1996, el de Henri Jeanmaire sobre *Le messianisme de Virgile* (París, 1930), o el luminoso análisis de Jérôme Carcopino que, aunque específico sobre la *Bucólica IV*, permite inteligir aspectos iniciáticos de la cosmovisión virgiliana que el estudioso relaciona con el Año Magno de los pitagóricos y con profecías de la Sibila de Cumas.²

Orfismo y pitagorismo en las *Bucólicas*

Tomando como modelo de análisis estrictamente el ámbito de las *Bucólicas* sería posible establecer una historia de la historiografía literaria, dado que las interpretaciones asaz variadas que sobre estas pequeñas composiciones se han propuesto a lo largo de casi dos milenios es posible discernir sobre los gustos, intereses, preocupaciones o preferencias que han guiado a los estudiosos toda vez que acometieron la tarea de analizar y comentar estos *carmina*.

Así, por ejemplo, las exégesis de corte positivista se han ocupado en filiar las *Bucólicas* en la línea de la poesía teocritea, lo que en una primera aproximación *more rhetorico* es veraz; para ello han mostrado de qué manera numerosos motivos de estas composiciones proceden de los *Idilios* del poeta de Siracusa, pero han omitido señalar la manera como Virgilio los trasciende, y cómo esos motivos, en verdad, no son sino *mero pretexto literario* para la construcción de un orbe poético en el que alientan preocupaciones de más vasto alcance, tales como el misterio de la vida y de la muerte, la posible apoteosis de determinados seres, la transfiguración por la poesía o la intuición, e incluso, por momentos, la certeza de *la presencia de un hado que rige los destinos del cosmos*. En ese aspecto se aprecia con claridad que las *Bucólicas* no sólo prenuncian los grandes temas virgilianos sino que, lejos de constituir un hecho aislado de carácter meramente teocriteo, alejandrino o neotérico, constituyen el primer hito de un

1 Cit. por M. Dolç, *Retorno a la Roma clásica*, Madrid, 1972, p. 99)

2 *Ad hoc* cf. su *Virgile et le mystère de la IVe. Églogue*, Paris, 1930).

itinerario poético que a lo largo de las tres composiciones –*Bucólicas*, *Geórgicas* y *Eneida*– se va abriendo al descubrimiento del Espíritu, para lo cual remitimos al esclarecedor ensayo que Ettore Paratore dedica a analizar ese aspecto de la obra del mantuano³.

Con todo, corresponde señalar que los motivos teocriteos, el lenguaje neotérico o la factura alejandrina de las *Bucólicas* –de los que paulatinamente el poeta se irá apartando–, conforman una suerte de ropaje literario mediante el cual Virgilio, en un primer acercamiento a lo poético, recubre los grandes temas filosófico-teológicos que caracterizarán a sus restantes composiciones: el epicureísmo y su peculiar visión de la natura, la transfiguración por el orfismo, la armonía de la *physis* y la mítica renovación secular –captadas desde lo pitagórico–, o la apertura al mensaje soteriológico sustentado entonces por diversas religiones trascendentalistas o bien por sectas de carácter iniciático, tal como ha sugerido H. Jeanmaire⁴.

En ese orden debemos destacar que el mantuano permanece abierto a todas esas reflexiones filosófico-teológicas y no parece alinearse de manera dogmática a ninguna de ellas, sino que toma de tal o cual sistema los elementos que convienen a su *métier*. En ese aspecto no debemos perder de vista que *Virgilio es un poeta y no un filósofo* por lo que, en consecuencia, no se encuentra adscrito de manera rigurosa a la normativa de ningún sistema doctrinario. Empero, corresponde referir que el alma virgiliana, según se entiende de la totalidad de su producción poética, conserva una fidelidad particular a determinados aspectos del epicureísmo vinculados con el apartarse de las pasiones, con la búsqueda de la *ataraxía* y con la concepción de la natura como fuerza que serena y beatifica el espíritu.

Al referirnos al “sentir virgiliano en la arquitectura poética de las *Bucólicas*”, debemos puntualizar que éste es profundo y harto variado. En tales composiciones se aprecia un *background* epicureísta –que se ve en el culto por una naturaleza agreste que enseña la verdadera *sapientia* y da a los hombres paz y beatitud–, la huella del dionisismo, el influjo de la tradición sibilina, ecos de religiones místicas, ciertos indicios iniciáticos y, entre otras, la impronta del profetismo vetero-testamentario, orientados todos ellos hacia una perspectiva órfico-neopitagórica que es la que pretendemos destacar en esta exposición.

Para cumplir con nuestro cometido, comencemos por referirnos a un sugestivo trabajo que en 1944 publicó Paul Maury sobre “Le secret de Virgile et l’architecture des *Bucoliques*.”⁵

3. Cf. su *Virgilio*, Firenze, 1961.

4. *Le messianisme de Virgile*, París, 1930, *pass.*

5. En *Lettres d’Humanité*, París, t. III, pp. 71-147.

En este ensayo el estudioso puntualiza que uno de los aspectos más sorprendentes de las diez composiciones que constituyen el *corpus* bucólico se funda en la existencia de “misteriosas simetrías” que, sin lugar a dudas, no han sido colocadas al azar, sino que responden a designios profundos del autor que, si bien permanecen ocultos –dado que la poética virgiliana es alusiva y elusiva a un mismo tiempo-, *parecen orientados hacia una lectura de carácter pitagórico*.

En efecto, así se pone de manifiesto en esta ingeniosa exégesis; para ello Paul Maury dejó de lado, en primera instancia, las composiciones X y V. A la X porque el poeta la había compuesto tardíamente y, en consecuencia, no había formado parte de la primitiva colección; se trata de una *églogue surnuméraire*, en la terminología de P. Maury; en cuanto a la V, porque, al ser la central de un grupo de nueve, no tiene otra que le haga de *pendant*.

Sobre el resto subraya la *liaison* que enlaza los *carmina* I con el IX y II con el VIII, por un lado, y III con el VII y IIII con el VI, por el otro, donde cada uno de estos dos “bloques” –amén de sorprendentes simetrías numéricas y conceptuales– suma 333 versos, con lo que –entre ambos– nos enfrenta a la “mítica” cifra 666 que, en el mundo antiguo, dio origen a una diversidad de exégesis que oscilan desde una interpretación cabalística hasta otra de raigambre pitagórica.

El estudio aritmético-simbolista sugerido por Maury, si bien no aporta resultados concretos en cuanto a la exégesis virgiliana, sugirió, al menos, nuevos rumbos interpretativos. Dicha exégesis fue recibida de manera muy diversa por la crítica especializada –la que entre otros aspectos hizo hincapié en un probable desajuste de tres versos (ya señalado por el propio Maury) que podía romper el delicado equilibrio matemático del *corpus*.⁶

El equilibrio numérico puesto de manifiesto en la orquestación bucólica sugiere, a través de ese ordenamiento, las pautas de un deliberado juego de armonías mediante el cual el poeta parece invitarnos a contemplar sus *Bucólicas* no de manera independiente, sino integradas en un *corpus* unitario. En esa misma perspectiva conviene tener presente que una línea exegética del Medioevo, atenta tanto a esas misteriosas resonancias que se hallan en el interior de dichas composiciones, cuanto al carácter simbólico de las mismas, se refirió siempre a estos poemas no en forma individual, sino en su conjunto, al que simplemente denominó “la *Égloga*”.

La lectura *more pythagorico* propuesta por Maury inscribe el *corpus* bucólico en lo que el estudioso denomina “una construcción a la manera de

6 Sobre ese estudio puede consultarse con provecho el comentario de J. Marouzeau – “Jeux de chiffres”, en la *Revue des Études Latines*, 23 (1945), p. 74 y ss.- y la nota *ad*

hoc de A. Ernout a la edición de las *Bucólicas* de J. Perret (1961) aparecida en la *Revue de Philologie*, 36 (1962), p. 260 y ss.

basílica”, en la que todos sus elementos, al ser solidarios, presentan correspondencias entre sí; de ese modo la I y la IX se enlazan por el motivo del exilio, la II y la VIII por los tormentos del Amor, la III y la VII por exaltar músicas humanas y la IIII y la VI por referir músicas divinas.

Resta considerar los casos de la V y la X, situadas una en el tímpano y otra en el ábside de la supuesta “capilla pitagórica”, y que muestran, de modo polarizado, dos planos de la existencia: el divino y el humano.

Es en el caso específico de estas dos bucólicas donde centraremos nuestra atención para mostrar cómo el sentir virgiliano, a la hora de la composición del *corpus* bucólico, parece orientado *hacia una perspectiva órfico-pitagórica*.

Entendemos por órfico, en Virgilio, el aspecto del mito del vate tracio –y su frustrado intento por resucitar a su amada Eurídice– *en cuanto símbolo del misterio de la muerte y la resurrección*, tal como el poeta lo expresa en la última parte de las *Geórgicas* donde destaca que, si bien la vida no triunfa sobre la muerte, triunfa, en cambio, el canto del poeta, con lo que delinea el motivo del *canto y su poder transfigurador*; en esa línea es evidente que lo creado por el poeta adquiere una sobrevida toda vez que es recreado por la lectura. Así, por ejemplo, Dafnis “revive” cada vez que cantamos la *Bucólica V*.

Lo pitagórico residiría no sólo en la visión cíclica del tiempo y la historia, y con ella el retorno del Año Magno, sino también en la concepción de que el número encierra un valor misterioso y también místico. De manera no casual el poeta expresa: *numero deus impare gaudet* (*Buc.* VIII 76), ‘el dios goza con el número impar’, siendo sorprendente la circunstancia de que expresa esa afirmación precisamente en una égloga par.

La V composición se presenta como un contracanto poético entre Menalcas y Mopso. Ambos pastores se encuentran en un paisaje que, por las alusiones, parece mantuano. El primero de ellos –mayor en edad– propone a su compañero entonar cantos (vv. 1-3), para lo cual penetran en una gruta en la que vamos apreciando –a medida que se desarrolla el *carmen*– perfiles encantatorios.

Después de las tradicionales galanterías del género poético que aborda, Mopso consagra veinticinco versos (vv. 20-44) a cantar la muerte del mítico Dafnis, muerte que conmovió al cosmos al punto de detener el orden de lo natural, y concluye su recitado con la evocación del epitafio del pastor –escueto por las exigencias del género, aunque cargado de sugestivas resonancias–. Luego de elogiar el canto de su amigo, Menalcas, por su parte, dedica también igual número de versos (vv. 56-80) a exaltar la *apoteosis o transfiguración* de la que ha sido motivo el pastor Dafnis, tras su muerte.

*Candidus insuetum miratur limen Olympi
Sub pedibusque uidet nubes et sidera Daphnis.
Ergo alacris siluas et cetera rura uolupias
Panaque pastoresque tenet Dryadasque puellas.*

“Resplandeciente admira Dafnis el umbral desacostumbrado del Olimpo y ve bajo sus pies nubes y estrellas. Entonces un alegre placer invade los bosques y los restantes campos, a Pan y a los pastores y a la jóvenes Driadas” (vv. 56-59).

Al margen de la discutida interpretación acerca de quién es Dafnis –las exégesis van desde la historicista que pretende ver en su apoteosis la de Julio César (tal, entre otras, la lectura de Pierre Grimal), hasta la que entiende en su figura la premonición de la divino-humanidad (como sugiere Henri Jeanmaire), el canto de Menalcas refiere que Dafnis, tras su muerte física, asciende hasta el Olimpo donde –según postula la teología órfica– *adviene a otra forma de existencia*. Dafnis, convertido ahora en una suerte de *numen* pastoril, protege los campos, los rebaños, los pastores y, bajo su tutela, *un alegre placer invade los bosques y los restantes campos* con lo que, de ese modo, reinstaura una nueva edad de oro (cf. vv. 60-61).

Lo órfico se aprecia también cuando, tras la apoteosis que sigue a su muerte,

*Ipsi laetitia uoces ad sidera iactant
Intonsi montes; ipsae iam carmina rupes,
Ipsa sonant arbusta: deus, deus ille, Menalca.*

“Los mismos bosques, intonsos, a causa de su alegría, lanzan voces a los astros; las mismas rocas, las mismas arboledas entonan cantos: ‘Un dios, aquél es un dios, Menalcas’” (vv. 62-64).

Asistimos a una suerte de *amebeo cósmico*, según la feliz calificación de Marie Desport⁷, en el que la natura, conmovida por la transfiguración que ha experimentado Dafnis, expresa a través de sus árboles intonsos la apoteosis de aquél: *deus, deus ille, Menalca*.

Lo órfico estaría dado no sólo en el nuevo estado de existencia al que adviene Dafnis, sino también en que a través del citado *amebeo cósmico* se hace patente el poder de *incantamentum* de la palabra poética, cuyo conjuro provoca la taumaturgia de encantar todo lo existente, y precisamente por esa causa –bajo una lente órfica– se explica que la natura toda, conmovida, exclame *deus, deus ille, Menalca*.

⁷ *L'incantation virgilienne. Virgile et Orphée*. Bordeaux, 1952

También la *Bucólica X, l'églogue surnuméraire* en lenguaje de Paul Maury, ofrece marcados indicios órficos. Éstos se aprecian en el aspecto metapoético del canto, es decir, en un canto que tiene la fuerza de ejercer su hechizo incluso en el mundo *post mortem*.⁸

La composición evoca el instante en que Galo –poeta de canto divino según refiere Virgilio en la *Bucólica VI 64/66*–, aun estando en la Arcadia –el sitio ideal por excelencia según la lente poética–, languidece a causa de un amor desdichado. En vano intentan consolarlo sus amigos, los árcades; en vano lo pretenden también Apolo, Silvano, Pan y otras figuras pastoriles. El tormento amoroso lo acucia cruelmente y Galo se entrega a la muerte por amor, no sin antes dirigirse a sus amigos, expresándoles:

*O mihi tum quam molliter ossa quiescant,
uestra meos olim si fistula dicat amores*

“Oh, cuán suavemente reposarían mis huesos,
si alguna vez vuestra flauta entonara mis amores!” (vv. 33-34).

Hasta el momento hemos señalado motivos órficos en las *Bucólicas V y X*, entendiendo por éstos la apoteosis tras la muerte, el canto transfigurador y la taumaturgia o poder de *incantamentum* del carmen, capaz de detener incluso el orden de lo natural, tal como hemos visto en el relato de Mopso cuando refiere la conmoción cósmica acaecida tras la muerte de Dafnis.

Razones de brevedad nos han obligado a ceñirnos a estas dos composiciones; empero, vestigios órficos se los halla por doquier en el resto del *corpus* bucólico; así, por ejemplo, en la VI égloga en la que, merced al conjuro del canto del anciano Sileno, se ve la fascinación de la natura agreste:

*Simul incipit ipse,
Tum ueri in numerum faunosque ferasque uideres
Ludere, tum rigidas motare cacumina quercus.*

“Tan pronto aquél comienza,
vieras entonces danzar al compás a los faunos y a las fieras,
vieras entonces a las rígidas encinas mecer sus copas” (vv. 26-28).

Deseamos, por último, referir una circunstancia particular que compete también al aspecto órfico de las *Bucólicas*:

8 Hemos analizado pormenorizadamente esa cuestión en “El mito de Orfeo y las bases de una metafísica poética: la poesía como

incantamentum”, en *Voces y visiones. Poesía y representación en el mundo antiguo*, Buenos Aires, Ed. Biblos, 1997, pp. 79-94)

Una vieja tradición, recogida en la *Vita* de Suetonio-Donato (líneas 149-152), nos cuenta que el poeta, estando en Brindis y próximo a la muerte, habría encargado a su amigo –y luego albacea testamentario–, el poeta Vario, que quemara los rollos papiráceos que contenían la *Eneida* (*Aeneida combureret*) dado que a ésta le faltaba el *labor limae*; esa misma fuente aclara también que contrariamente a lo mandado por Virgilio, por orden de Augusto, Tucca y Vario se vieron en la obligación de dar a conocer la magna epopeya tal como el poeta la había abandonado, sin quitarle ni añadirle nada.

Si nos atenemos a esa tradición, el poeta habría querido legar a la posteridad sólo las diez *Bucólicas* y las cuatro composiciones geórgicas.

En ese orden acaece una circunstancia que queremos poner de relieve. Es sugestivo el hecho de que Virgilio haya escogido la primera *Bucólica* –que no es la primera en orden cronológico de composición– como pórtico de su vasto mundo poético. Esta composición se inicia con una *imagen órfica*, la de un haya bajo cuyo abrigo Títiro ejecuta su musa silvestre con la que encanta a la natura al punto de que ésta –como eco– repite el canto del pastor, según ha entrevisto Viktor Pöschl⁹; a lo que podríamos añadir la recreación que de esa *imago* órfica plantea R. M. Rilke cuando reelabora la figura del árbol órfico en sus *Sonetos a Orfeo*.

Sorprendido, el otro pastor, exclama:

formosam resonare doces Amaryllida silvas (v. 5).

Y es sugestivo también que la última *Geórgica*, la IIII, se clausure con el mito de Orfeo y Eurídice que, como se sabe, constituye un largo *epyllion* que ocupa 241 versos, casi la mitad de la composición¹⁰.

Por lo expuesto vemos que, a la hora de componer las *Bucólicas*, Virgilio está atento a ciertas ideas sustentadas por el orfismo, las que en estas composiciones vierte en un molde pitagórico, tal como ha demostrado P. Maury en el prolijo recuento matemático de los versos de tales composiciones –es decir, en su aspecto exotérico–, pero cuyo sentido recóndito –el iniciático, el místico y el misterioso, el esotérico, en suma–, nos es desconocido.

9 Cf. *Die Hirtendichtung Virgils*, Heidelberg, 1964)

10 Omitimos referir que ese relato mítico sustituye las *laudes Galli* que Virgilio can-

celó a pedido de Augusto. La citada M. Desport añade que no es casual que Virgilio haya reemplazado al poeta que cantaba como Orfeo, por Orfeo mismo.