



BISIGNANO, Julia Alejandra. Consideraciones sobre el *epyllion* de Orfeo en la *Geórgica* 4 de Virgilio. *Revista Épicas*. N. 16 – dez 24, p. 57-70.

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2024.v16.5770>

CONSIDERACIONES SOBRE EL *EPYLLION* DE ORFEO EN LA *GEÓRGICA* 4 DE VIRGILIO

CONSIDERATIONS ON ORPHEUS' *EPYLLION* IN VIRGIL'S *GEORGICS* 4

Julia Alejandra Bisignano¹

Universidad Nacional de La Plata (UNLP)

RESUMEN: Uno de los rasgos que han hecho cuestionar la adscripción de *Geórgicas* al género didáctico es la inserción del *epyllion* al final del libro 4, puesto que plantea un cambio de tono, y en su forma y tema trasciende el género didáctico. A su vez, su carácter trágico lo propone como una proyección a la siguiente obra de Virgilio, *Eneida*. En el presente trabajo observaremos las características estilísticas y léxicas que presenta el *epyllion* de Orfeo a fin de poner en relieve el sentido metaliterario que subraya el conflicto entre géneros y permite la exploración de los límites del género poético. La maestría de su elaboración denota no sólo la caracterización del texto en tanto componente épico como elemento secundario que permite la variación y produce un enriquecimiento genérico, sino la demarcación de la esencia didáctica de la obra a partir, entre otras cosas, de la introducción de un *aition* sobre la creación de las abejas, y de sus protagonistas, representantes por excelencia de mitos etiológicos: Orfeo, que representa el origen de la poesía, de la música (en lo particular) y del arte (en lo general), y Aristeo, origen de la apicultura y primer pastor y trabajador.

Palabras claves: Virgilio, *Geórgicas* 4, género didáctico, *epyllion*, *aition*.

ABSTRACT: One of the features that has led to questioning the affiliation of *Georgics* to the didactic genre is the insertion of the *epyllion* at the end of book 4 since it proposes a change of tone, and in its form and theme it transcends the didactic genre. At the same time, its tragic character proposes it as a projection to Virgil's next work, *Aeneid*. In the present work we will observe the stylistic and lexical characteristics that the *epyllion* of Orpheus presents in order to highlight the meta-literary sense that highlights the conflict between genres and allows the exploration of the limits of the poetic genre. The mastery of its elaboration denotes not only the characterization of the text as an epic component as a secondary element that allows variation and produces generic enrichment, but also the demarcation of the didactic essence of the work based on, among other things, the introduction of an *aition* about the creation of bees, and its protagonists, representatives *par excellence* of

¹ Licenciada en Letras, 2014, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata.

Contacto: jbisignano@fahce.unlp.edu.ar.

etiological myths: Orpheus, who represents the origin of poetry, music (in particular) and art (in general), and Aristaeus, origin of beekeeping and first shepherd and worker.

Keywords: Virgil, *Georgics* 4, didactic genre, *epyllion*, *aition*.

Introducción

El episodio de Orfeo y Aristeo en *Geórgicas*, que ha sido el más estudiado de la obra, pertenece a una de las llamadas digresiones poéticas de la parte con contenido propiamente didascálico. Uno de los rasgos que han hecho cuestionar la adscripción de la obra a este género es la inserción del *epyllion*² al final del libro 4, puesto que plantea un cambio de tono, y en su forma y tema trasciende las características genéricas.

El *epyllion* es en su mayor parte narrativo –aunque algunos críticos lo consideran principalmente descriptivo (NEWELL JACKSON, 1913, 38)– por lo que se lo entiende como un subgénero de la épica (MERRIAM, 2001, 159). Esta es la principal razón por la que el género contradice la característica descriptiva propia del género didáctico, y su inserción dentro de la obra resulta problemática o difícil de explicar; sin embargo, además de los elementos primarios que lo definen –i.e. maestro, discípulo y precepto– se puede distinguir un conjunto de elementos secundarios, que definen el horizonte de expectativa del lector³, y son estos elementos, a través de las referencias intertextuales, los que permiten la variación de género. En *G.* 4 esta mezcla, si lo observamos en un principio en el nivel superficial de la forma, se da a partir de la introducción del *epyllion*, pero también dentro de éste, de un *aition*, que si bien es un rasgo peculiarmente helenístico relacionado con el *epyllion* (INTROINI, 1996, 15), a su vez es impropio de la poesía épica al estilo tradicional (VALVERDE SÁNCHEZ, 1989, 15) –y propio de la didáctica–. En la selección de la historia de Orfeo, al mismo tiempo que la trasciende, a su vez se destaca la demarcación de la esencia didáctica de la obra a partir, entre otras cosas, de la introducción de un *aition* sobre la creación de las abejas, y de sus protagonistas, representantes por excelencia de mitos etiológicos: Orfeo, que representa el origen de la poesía –de la música (en lo particular) y del arte (en lo general)– y Aristeo, origen de la apicultura y primer pastor y trabajador; asimismo, el *epyllion* se sitúa en un lugar paradigmático de transmisor de valores éticos, puesto que es el episodio más memorable de la obra por su carácter narrativo.

En el presente trabajo nos proponemos observar dos de los recursos que destacan al mismo tiempo las características épicas –parte constitutiva de la transgresión genérica, presentes como elemento secundario que produce un enriquecimiento genérico– y las que específicamente

² WILKINSON, 2008, 329: *epyllion* (other extant examples in Latin are Catullus' "Peleus and Thetis" and the pseudo-Virgilian Ciris) a short epic with a different, but in some sense relevant, story inset.

³ FOWLER, 2000, 205-206: *The aim of generic analysis is rarely to enable the critic to fasten a label to a particular work but rather is to construct a competence or horizon of expectation for a reader against which the particular details are read, and it is the secondary elements that go to make up that competence. Asimismo, didactic has a number of plots and (...) these plots are connected to a complex system of structural metaphors and implicit myths. Although these plots and metaphors are secondary elements of the genre, they are significant markers of it.* (FOWLER, 2000, 218).

contribuyen a delinear el género didáctico por su carácter aleccionador y de *exemplum*: el vate Proteo y el motivo de la serpiente. Ambos finalmente concurren a caracterizar al personaje de Orfeo.

Desarrollo

1. Aspectos del género didáctico y el *epyllion*

El género didáctico, en tanto categoría independiente, no era reconocido como tal en la Antigüedad⁴, por lo que su análisis y sus características definitorias no estaban sistematizadas, sino que las obras que ahora consideramos didácticas se relacionaban de algún modo con la poesía épica, y no hay ningún término, antes de Servio, para designar específicamente el poema o género didáctico⁵. En la Antigüedad esta se clasificaba junto con la épica bajo el título de *epos* por su metro⁶. Como recuerda HARDIE (2013, 430), Hesíodo, el primer poeta didáctico, se menciona a la par de Homero en el comienzo de la literatura griega (ambos usan el hexámetro), como lo manifiesta Quintiliano⁷.

Se puede interpretar que la épica y la didáctica, por su tema general que podemos resumir como el poder y el conocimiento respectivamente, se refuerzan mutuamente como parte del proyecto imperial de Roma (HARDIE, 2013, 431).

DALZELL (1996, 3) analiza el género de las *Geórgicas* con el fin de indagar de qué herramientas dispone el crítico para su comprensión. De este modo analiza los límites del género, la relación de la poesía con el conocimiento, la figura del lector y la recepción histórica, y sostiene entonces que *didactic poetry, for example, implies a certain relationship between author and reader, a relationship of teacher and pupil, and the logic of that situation is important in moulding the form* (Dalzell, 1996: 7⁸).

⁴ While terminology does exist to distinguish between heroic and bucolic *epos* as subgenres, there is no ancient term in general use for the kind of poetry represented by other works—all of them composed in the epic meter—such as Hesiod's *Theogony and Works and Days*, Aratus's *Phaenomena*, Lucretius's poem on the nature of the universe, Virgil's *Georgics*, Manilius's *Astronomica*, and so on. We consider these to be 'didactic' poems, but ancient critics barely recognized this as a proper category of poetry. (FARRELL, 2003, 385). DALZELL, 1993, 20.

⁵ DALZELL, 1993, 19.

⁶ Es interesante mencionar el aporte de Fowler, para quien el elemento épico presente en el género didáctico luego se convierte en marca genérica: *didactic is a genre of power, which in contrasting itself with epic and setting intellectual achievement against martial conquest, incorporates into itself the qualities of the opposed genre* (FOWLER, 2000, 218). Pone como ejemplo lo que llama *Virgil's praise of Lucretius* (G. 2 490-493). El gesto de someter al enemigo conquistado es un tópico relacionado con la épica y aquí sugiere el triunfo de Apolo sobre Pitón.

⁷ Quint. *Inst.* X, 1, 85: *Idem nobis per Romanos quoque auctores ordo ducendus est. Itaque ut apud illos Homerus, sic apud nos Vergilius auspiciatissimum dederit exordium, omnium eius generis poetarum Graecorum nostrorumque haud dubie proximus* ("El mismo orden nos será traído también por medio de los autores romanos. Así pues, como entre ellos Homero, así entre nosotros Virgilio dio el comienzo más auspicioso, sin duda el más cercano de ese género entre todos los poetas griegos y de los nuestros").

⁸ Explica que existen dos tipos de poesía didáctica de acuerdo con el conocimiento que imparten: *To these two kinds of knowledge which the poets were thought to possess corresponded two types of didactic poetry. One was philosophic or moral, like the Peri physeos of Empedocles, and the other dealt with a technical subject, a techné, like agriculture in the Works and Days of Hesiod. Both kinds could rest their claims to legitimacy on the acknowledged teaching role of the poet. The distinction is not, of course, absolute. There is much moralizing in Hesiod as well as advice on farming. But there is a distinction none the less, a distinction between two types of didactic poetry which interpret the poet's role differently and demand a different response* (DALZELL, 1996, 11).

Entre los elementos que definen el género didáctico se incluyen en la primera característica tres componentes fundamentales: el que enseña (*doctor*), el que aprende (*discipulum*) y la materia (*praeceptum*); como sostienen WILKINSON (1969, 3-4) y FOWLER (2000, 206), es un tipo de poesía que pertenece a un género discursivo, no narrativo sino notablemente descriptivo. Como explica DALZELL (1996, 26), la poesía didáctica es una poesía en primera persona (*first-person poetry*) en el sentido de que el poeta habla con su propia voz, pero el destinatario no se identifica con esa voz sino con la del destinatario (*the person addressed*). En el género didáctico, además de estos elementos primarios que lo definen –los cuales son alterados constantemente por los escritores para crear variaciones (CAIRNS, 1972, 127 y ss.)–, se puede distinguir un conjunto de elementos secundarios, que son características que se encuentran frecuentemente en determinado género pero que por sí mismas no definen el género en cuestión, aunque sí van a definir el horizonte de expectativa del lector, como explica FOWLER (2000, 205-206). Son estos elementos secundarios, a través de las referencias intertextuales, los que permiten la variación de un género y producen la mezcla (*Kreuzung, the crossing, mixing, or crossbreeding of genres*⁹).

2. Características del *epyllion*

El término fue acuñado cerca de 1820 por Friedrich August Wolf, quien lo utilizó con un sentido peyorativo para distinguir de la épica clásica la poesía épica menor de los sucesores de Homero. Se usó como un término denigrante (MASCIADRI, 2012, 3; TILG, 2012, 30). Anteriormente, Karl David Ilgen (1763–1834) había denominado *epyllion* al poema homérico *Himno a Hermes*. Después de un resumen del himno, Ilgen pasa a designarlo de ese modo y lo compara con *Ilíada* para concluir que en este caso se trata de una “pequeña épica” (TILG, 2012, 34). Sobre el empleo del término en la Antigüedad Reilly señala que:

Epyllion appears in context seven times in antiquity, five in Greek and two in Latin. In none does it carry its modern connotation. Aristophanes uses it three times in reference to tragedy. It is found twice in Athenaeus and once in Clement of Alexandria. The two uses in Latin occur in Ausonius. One of these was later quoted by Apuleius (*Apol.* 10). In addition there is an entry in the Greek lexicon of Hesychius (5th Cent. A.D.) which defines *epyllion* as ‘a versicle or scrap of poetry’. (REILLY, 1953, 111).

Es difícil establecer las características de este género del cual tenemos pocos ejemplos¹⁰, sin embargo, sí existen elementos distinguibles, como por ejemplo la extensión que, en general, no supera

⁹ FOWLER (2000, 206), refiriéndose aquí al género didáctico en particular, toma como ejemplo el cruce entre épica y didáctica en *E. 6, 724 y ss.*: *When Anchises in Aeneid 6, 274 ff. answers Aeneas’s question as to whether the souls in Hades have to return to the light, we do in fact have a teacher, a pupil, and a body of learning, but it is the secondary elements (along with specific intertextualities) that more strongly signal the contamination of epic narrative by didactic discourse.*

¹⁰ *An exact assessment of the properties of the Latin epyllion is difficult because of a lack of surviving examples. Only titles remain of most of the epyllia written by poets of Catullus’ generation. These include the Dictynna of Valerius Cato, Licinius*

los 600 versos, y otros que derivan del modelo de *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas, que es el paradigma épico del período helenístico¹¹.

En cuanto al aspecto narrativo, también se presenta un elemento que permite identificar el *epyllion* como tal: se trata de la historia contada, que nunca es sobre un gran evento heroico (como una conquista, un viaje a través del océano, etc.) sino que se narran historias marginales de la tradición heroica y, como sostiene MERRIAM (2001, 160), el lector/receptor mira a través de una “puerta trasera” (*back door*) y obtiene una perspectiva diferente de la escena de la acción épica. Asimismo, la acción no transcurre en un campo de batalla, en un océano o en una tierra inhóspita, sino en un espacio limitado y doméstico, como una casa o un palacio (Teócr. *Id.* 24, Cal. *Hécate*, Cat. 64, App. V., *Ciris* y *Moretum*).

En el caso de *G.* 4, además contiene, como dijimos, un *aition*, que también es un rasgo peculiarmente helenístico y fundamentalmente impropio de la tradición épica (VALVERDE SÁNCHEZ, 1989, 15). Los *aitia* se insertan generalmente al final del texto, puesto que presentan una finalidad tanto práctica como metodológica que caracteriza el relato como etiología y que constituye el llamado “cierre etiológico”, por ejemplo, los *aitia* de *Arg.* 4, 1153-1155; 11, 604-606; 11, 295-297, que encuentran su motivación en el relato argonáutico precedente (VALVERDE SÁNCHEZ, 1989, 17).

Los personajes, deliberadamente, no son héroes, y en su mayoría se trata de mujeres, cuyas palabras y cuyos actos son puestos en foco, a partir de lo cual es considerada la perspectiva femenina, que estaba relegada al margen de la acción en el género épico (MERRIAM, 2001, 160). En *G.* es el momento en que cobra mayor relieve el papel de la mujer, no solo por el protagonismo que adquiere Eurídice en el episodio, sino también por Cirene, quien tiene un rol fundamental en la resolución del conflicto.

En cuanto a su contenido, también sigue el modelo literario alejandrino del tema amoroso (NEWELL JACKSON, 1913, 38) pero en otros aspectos, se emplean convenciones épicas, como lo expresa también NEWELL JACKSON:

Among other conventions which gave a decidedly epic tone to these *epyllia* are the catalogues, the similes, the supernatural machinery, the prophecies, the descriptions of Hades, the apostrophes, the epithets and the formulae, the sensuous charm of proper names, the use of such epical phraseology as *ut perhibent, fertur, dicuntur*, etc., to show

Calvus' lo and (possibly) *Q. Cornificius'* Glaucus. Perhaps the most famous by reputation only (since nothing, ironically, survives) is the *Zmyrna* of Helvius Cinna (MERRIAM, 2001, 127). MASCIADRI (2012, 5) agrega otros textos a la lista: *The following poems are particularly regarded as epyllia: Theoc. 13 (Hylas), 22 (The Dioscuri), 24 (The Little Heracles), 25 (Heracles at Augeias), 26 (Pentheus), and often also Theoc. 18 (Epithalamium for Menelaus and Helen). In particular, Moschus 2 (Europa) and 4 (Megara) are considered as epyllia. Catullus 64.*

¹¹ “En el terreno de la épica es precisamente Apolonio el que mejor representa esta tensión entre elementos tradicionales e innovadores, trasnochada ya la falsa idea de las *Argonáuticas* como una epopeya arcaizante contraria al estilo poético de su tiempo. En efecto, Apolonio compuso un poema extenso, continuo y unitario, siguiendo en parte los moldes de la tradición homérica y de la preceptiva aristotélica. Pero en lo demás se muestra ferviente helenístico, pues sigue los patrones estilísticos de Calímaco y practica una renovación del género épico en numerosos aspectos: la técnica alusiva, el gusto por el realismo, la introspección psicológica y el primer plano otorgado a la mujer en la figura de Medea.” (VALVERDE SÁNCHEZ, 1989, 14)

dependence on Greek originals, or of *ecce* to bring events in Apollonian fashion vividly before the mind of the reader, as well as the stereotyped locutions of which the *est locus* is typical, and finally the objectivity of treatment which the epic poet always observes. Such ornaments as these are too familiar to need exposition (NEWELL JACKSON, 1913, 44).

3. El *epyllion* en las *Geórgicas*

Recordemos brevemente su argumento, que se introduce en el verso 281 del libro 4, como la explicación del origen de la resurrección de las abejas, y luego comienza en el verso 315: *Quis deus hanc, Musae, quis nobis extudit artem?* (“¿Qué dios, Musas, quién obtuvo para nosotros este arte?”). Al pastor y apicultor Aristeo se le mueren en su totalidad sus abejas, pide ayuda a su madre, la ninfa Cirene, quien le aconseja preguntar a Proteo, pues en calidad de vate/advino le dirá el porqué de su desgracia. Proteo cuenta que Orfeo provocó la muerte de sus abejas como castigo, ya que su amada Eurídice fue picada por una serpiente cuando escapaba del acoso de Aristeo. Orfeo, desconsolado en su tristeza, intentó recuperarla de los infiernos pero no lo logró, ya que no respetó la condición impuesta por los dioses de no mirar hacia atrás mientras salía del Averno con Eurídice. Finalmente, Cirene, luego de conocer las causas de la muerte de las abejas, le indica a su hijo cómo obtener la benevolencia de las ninfas y le da la fórmula para regenerar abejas a partir de las entrañas de animales muertos en estado de putrefacción. Aristeo procede según lo prescripto por Cirene y obtiene un resultado exitoso: nacen abejas de las vísceras del ganado¹².

Aquí, en la historia de Orfeo, se ilustra uno de los principales temas de *G.* y emerge el sentido moral, puesto que el motivo de culpa-castigo está anclado en las leyes inviolables del universo y esto se ve representado, entre otras cosas, en la figura de Proteo y en el motivo de la serpiente. Como señala KRAGGERUD (1982, 43), el mito de Orfeo es una instrucción sobre la justicia en un sentido amplio, y la acción culpable de Aristeo forma parte del orden cósmico. Este investigador (KRAGGERUD, 1982, 45) señala con acierto que la enseñanza del episodio se transfiere a los lectores: así como la angustia de Aristeo sólo puede resolverse mediante un acto de expiación, también puede hacerlo la del pueblo romano, la generación de Virgilio, y así como en *G.* es el *vates* Proteo quien a través de su discurso propicia la vuelta al orden, es Virgilio como poeta el que transmite esta verdades¹³.

4. La figura del *vates* Proteo

Para Boyle, el verdadero foco del *epyllion*, emotivamente, estructuralmente, temáticamente y poéticamente, es el cuento oracular de Proteo que contrasta con el cuadro narrativo de Aristeo (BOYLE, 1986, 75).

¹² LEE (1996, 118-121) señaló el esquema simétrico de la historia, que remite a la estructura alejandrina de su predecesor Catulo, 64.

¹³ LEE (1996) analiza la relación entre Orfeo y Virgilio, asimilando la función de poeta y el propósito de Virgilio de llevar consejos a los hombres.

Proteo es un antiguo dios conocido como el anciano del mar, servidor de Neptuno (quien en algunas versiones es su padre) y dotado por este del don de la profecía. Su característica destacable es que puede cambiar de forma a voluntad y esto lo relaciona semánticamente con la condición inestable del mar y, en un sentido metaliterario, del propio discurso poético. Asimismo, su resistencia a transmitir la información que posee y que puede ser en beneficio de quien lo consulta lo relaciona con la condición arcana de la sabiduría y la distancia entre los dioses y los hombres, que solo puede disiparse luego de un gran esfuerzo y perseverancia de parte del último, idea presente en *G.* desde el comienzo y plasmada también aquí mediante este mito, ya que Aristeo debe proceder con insistencia. La caracterización del vate Proteo enfatiza la representación de Orfeo¹⁴ como artista y como ser vinculado profundamente con las primitivas fuerzas de la naturaleza (SEGAL, 1966, 314-315).

La introducción de Proteo en la historia de Aristeo es invención de Virgilio¹⁵ (DAREMBERG-SAGLIO, 1987, 90) y remite a un pasaje épico conocido por el lector (KRAGGERUD, 1982, 35): *Odisea* 4, 351-570, por lo que su representación alude a ese género, con un guiño al lector, ubicándolo en un contexto épico¹⁶. En *E.* 11, Virgilio nuevamente remite al texto homérico en el momento en que habla Diomedes, en el contexto en que los latinos les piden consejo para decidir si continúan atacando a los troyanos, y él responde que ya es tiempo de paz, puesto que sus compañeros aún están volviendo a sus hogares, entre ellos Menelao que se encuentra cerca del sitio de Proteo, en la isla de Paros: *militia ex illa diversum ad litus abacti / Atrides Protei Menelaus adusque columnas / exulat, Aetnaeos vidit Cyclopas Ulixes, E. 11, 261-263* (“desde aquella guerra, arrojados a costas opuestas, el atrida Menelao está desterrado hasta las columnas de Proteo, Ulises ha visto a los cíclopes del Etna”). En este pasaje se exhibe explícitamente la simultaneidad de los acontecimientos con los de *Odisea* que son los remitidos en la figura misma de Proteo. El vate en ambos pasajes tiene la tarea de informarle a Menelao la causa de su demora: ofendió a los dioses por no haberles hecho los sacrificios establecidos luego de la guerra de Troya; la expiación consistirá en realizarlos debidamente.

En el pasaje de *G.*, se presenta como es propio en las descripciones épicas: *Est in Carpathio Neptuni gurgite vates / caeruleus Proteus G. 4, 387* (“hay un vate en el abismo de Cárpatos de Neptuno, el cerúleo Proteo”) y, como observamos en las palabras ya citadas de NEWELL JACKSON (1913, 44), también la selección léxica remite al género épico, como los catálogos (de ninfas, en *G.* 4,

¹⁴ Cf. el artículo de SEGAL (1966) para la relación entre Orfeo y Proteo.

¹⁵ Asimismo, son incorporaciones innovadoras de Virgilio la asociación de la muerte de Eurídice con Aristeo (CRUMP, 2018, 182) y la muerte de las abejas como castigo impuesto a Aristeo (KRAGGERUD, 1982, 41). Sobre la innovación virgiliana, es oportuno recordar las palabras de CRUMP (2018, 182): *It is fairly safe to assume that it was Vergil who turned it into a story and added the Proteus incident, since we have no earlier allusion to any such legend.* Con respecto a la importancia de este episodio, señala la diferencia en su tratamiento con el de Ovidio en *Metamorfosis* para destacar la novedad de Virgilio: *The importance of the comparison lies in the fact that Ovid, in avoiding Vergil's material and dwelling on his omissions, has produced the typical Alexandrian epyllion, while Vergil, though using the Alexandrian form and many of the usual devices, has risen completely superior to the Alexandrians; in fact, where he is at his best, he owes least to Alexandria. Thus the Vergilian epyllion is something new.* (Crump, 2018: 193)

¹⁶ Para la relación entre *Odisea* y el episodio, ver OTIS, 1964, 196.

334-344), los símiles (de Filomela, en *G. 4*, 511-515), la profecía (*G. 4*, 453-527), la descripción del inframundo, los epítetos (para citar unos pocos: *Maeonii Bacchi*, *G. 4*, 380; *caeruleus Proteus*, *G. 4*, 388; *grandaevus Nereus*, *G. 4*, 392), el uso de frases propias del género como *ut perhibent* (*G. 4*, 507), *est locus* (*G. 4*, 387), *visum est* (*G. 4*, 394).

El hecho de consultar a Proteo para conocer la causa de la pérdida de las abejas es uno de los motivos recurrentes del trabajo del agricultor, indicado desde el comienzo de la obra: se debe conocer el origen de las cosas para poder tener dominio sobre ellas y lograr que la tierra dé sus productos, pero este trabajo no se hace sin esfuerzo sino que implica acción humana:

Quod nisi et assiduis herbam insectabere rastris,
et sonitu terrebis aves, et ruris opaci
falce premes umbras, votisque vocaveris imbrem,
Heu! Magnum alterius frustra spectabis acervum,
concussa que famem in silvis solabere quercu. (*G. 1*, 155-159)

por lo cual, si no persiguieras con asiduos rastrillos la hierba y aterrorizaras las aves con ruido, y oprimieras las sombras con la hoz, y llamaras la lluvia con votos, ¡ay! Observarás en vano el gran acervo de otro, y saciarás tu hambre en los bosques, sacudida la encina.

El trabajo del campo no es posible sin esfuerzo y actividad continua del hombre, y esta actitud está representada en el *epyllion* en el personaje de Aristeo. En la figura de Proteo, por otra parte, se ve plasmada como aleccionadora la actitud de súplica a los dioses, indispensable tanto como la propia acción y esfuerzo, para el trabajo del labrador. Al vate no sólo se le debe pedir sino que se deberá perseverar y con mucha fuerza someterlo a que responda lo que se le va a preguntar, pues no responderá voluntariamente:

Nam sine vi non ulla dabit praecepta, neque illum
orando flectes; vim duram et vincula capto
tende; doli circum haec demum frangentur inanes (*G. 4*, 398-400)

Pues sin fuerza no dará ninguna instrucción, ni lo doblegarás suplicando; una vez capturado, emplea tu ruda fuerza y las cadenas; alrededor de estas sus engaños, inútiles, por fin se quebrarán.

Además, Cirene le indica que lo llevará hacia los retiros del anciano (*in secreta senis*, *G. 4*, 403), *facile ut somno adgrediare iacentem*, *G. 4*, 404 (“para que fácilmente te aproximes cuando está tendido durmiendo”). El verbo nos recuerda el verso de la égloga 4 en que el poeta solicita al *puer* que cumpla su parte de la acción para la llegada de la edad de oro: *Adgredere o magnos —aderit iam tempus— honores*, *Ecl. 4*, 48 (“Oh aproxímate a los grandes honores, ya llegará el tiempo”), por lo que existe un paralelismo entre las acciones del *puer* y las de Aristeo en su tarea que implica un trabajo y un esfuerzo de su parte¹⁷.

¹⁷ LEE (1996, 14) sostiene que Aristeo podría ser el mismo *puer*, ya adolescente, con cosas aún por aprender.

La visita a Proteo, por otra parte, implica el acceso a un conocimiento oculto con características iniciáticas. Como Orfeo en su *katábasis*, el lugar por donde se entra es oculto y debe ser acompañado y resguardado por otra persona (en este caso su madre) que favorezca su ingreso:

Est specus ingens
exesi latere in montis, quo plurima vento
cogitur inque sinus scindit sese unda reductos,
deprensis olim statio tutissima nautis;
intus se vasti Proteus tegit obice saxi. (G. 4, 418-422)

Hay una enorme caverna en el costado del monte erosionado, por donde la abundante ola es tomada por el viento y se divide en retiradas bahías, en otro tiempo fondeadero muy seguro para los sorprendidos navegantes; dentro se oculta Proteo, con el reparo de una enorme roca.

Lo que le cuenta es un relato dentro de un relato, dentro de otro relato, es decir que el marco es el *epyllion*, que a su vez está enmarcado en el conjunto del poema didáctico. El discurso de Proteo, que va del verso 453 al 527 (un 30 por ciento del *epyllion*), relata el mito de Orfeo y su *katábasis* en particular, narrada en un estilo elevado, por lo que Virgilio no la presenta en voz del *magister* sino en la del vate Proteo, demostrando que el conocimiento del más allá no es accesible sino a un *vates*. De este modo, el poeta se apropia del saber de Proteo y de Orfeo.

5. El motivo de la serpiente

Con los diversos términos intercambiables que la definen, *anguis, chelydrus, colūber, draco, hydrus, serpens, vipera* (ROCCA, 1988, 798), esta, como se ve en *Eneida*, puede ser un monstruo capaz de enloquecer a Amata (*E. 7, 346-356*), o el genio familiar en el sepulcro de Anquises (*E. 6, 90-93*) (ROCCA, 1988, 801). En *G.* es descrita primero en el libro 3 como una enemiga del agricultor, que está acechando para provocar su muerte en cualquier momento, anticipando de esta forma lo que le sucederá a Eurídice más adelante, en el libro 4.

En el libro 3, en el contexto de la descripción de los cuidados que debe tener el labrador, el poeta aconseja cómo alejar a este animal y estar alerta constantemente ante su acechanza; su descripción es la apropiada para un enemigo en contexto de guerra:

Disce et odoratam stabulis accendere cedrum
galbanoque agitare grauis nidore chelydros.
saepe sub immotis praesepibus aut mala tactu
uipera delituit caelumque exterrita fugit,
aut tecto adsuetus coluber succedere et umbrae
(pestis acerba boum) pecorique aspergere uirus
fouit humum. Cape saxa manu, cape robora, pastor,
tollentemque minas et sibila colla tumentem
deice! (G. 3, 414-422)

Aprende también a encender en los establos cedro aromático y a espantar a las dañosas serpientes con vapor de gálbano. Frecuentemente bajo pesebres fijos se esconde la víbora

mala al tacto y atemorizada huye de la vista, o acostumbrada se refugia a la sombra del techo, acerba peste del ganado, esparce veneno sobre el ganado, yace acurrucada en el suelo. ¡Toma piedras en tu mano, pastor, toma palos, y abate a la que levanta amenazas e hincha su cuello sibilante!

Como sostiene THOMAS (2001, 119), el pasaje es uno de los más poderosos en su esencia ostensiblemente didáctica (*disce*, G. 4, 414) en la que la serpiente es emblemática y cada referencia futura a ella remite a este pasaje; particularmente, es retomada en *Eneida* 2, 471-475.

Esta atención y dedicación al cuidado personal y de su campo es un motivo en la obra en general puesto que es parte del *labor*, por lo que indirectamente la serpiente representa una causa más para que el hombre no caiga en la desidia; tal sentido está explicitado en el libro 1, en el mito del origen de la agricultura, destacando el ministerio de Júpiter:

Pater ipse colendi
Haud facilem esse viam voluit, primusque per artem
Movit agros, curis acuens mortalia corda,
Nec torpere gravi passus sua regna veterno. (G. 1, 121-124)

El mismo Júpiter quiso que no fuese fácil el procedimiento del cultivo y fue el primero que, aguzando con preocupaciones los corazones mortales, roturó los campos mediante el artificio, y no permitió que sus reinos se entorpecieran con gravosa pereza.

Y más adelante añade *ille malum virus serpentibus addidit atris*, G. 1, 129 (“él añadió el nocivo veneno a las negras serpientes”), por lo tanto, este animal también es parte del trabajo y de la justicia divina enviada por Júpiter (cf. OTIS, 1964, 158).

La imagen de la serpiente, ambivalente en este sentido, nos evoca también una doble significación del mito: como componente alusivo a la poesía épica, puesto que representa la violencia y las armas, y anticipa la imagen presente en *Eneida*; y como vehículo de una enseñanza que tiene que ver con la justicia irrevocable, así como también con el trabajo humano. Aristeo perdió sus abejas por una conducta agresiva de su parte, y la serpiente fue el móvil material que terminó con la vida de Eurídice sin el cual no se hubiera conocido la falta de Aristeo. Aquí, entonces, por un lado es una herramienta de la justicia ante el héroe, por la cual este es castigado, y por otro es el arma letal que mata a la ninfa, pero a su vez da la posibilidad de un renacimiento.

La serpiente es una imagen de por sí ambivalente, ya que el cambio de su piel en primavera sugiere la idea de destrucción y renacimiento. Como se ve en *E. 2*, en el episodio de Laocoonte, cuando las dos serpientes marinas lo atacan junto a sus hijos, sugiere la violencia de los griegos y el sometimiento de los troyanos, pero finalmente anuncia la certeza del renacimiento triunfante de Troya (KNOX, 1950, 380). Como señala KNOX (1950, 395), en *Eneida*, en el clímax de la destrucción de Troya, antes de la última noche de la ciudad, la imagen de la serpiente vuelve a aparecer no solo para retratar la ferocidad invencible de los atacantes, sino para plasmar la idea de la promesa de salvación, y se esconde en esta imagen que el destino de Príamo es más que su asesinato, ya que su muerte es parte

de un nacimiento también¹⁸, no personal sino de un pueblo. Lo mismo sucede en *G. 4*: la muerte del individuo es compensada por la supervivencia de la raza, y una especie de inmortalidad puede lograrse en un nivel comunitario, no individual.

GALE (2004, 54) sostiene que en el *epyllion* están representadas tres tipos de inmortalidad: la impersonal supervivencia de la comunidad a pesar de la muerte del individuo, representada por Aristeo con la regeneración de las abejas; la inmortalidad de los *heuretés*, ganada por el trabajo, representada por Octavio en la *sphragis*; y la inmortalidad conferida por el poeta.

El motivo también se observa en *Culex*. Un mosquito ve a una serpiente acechando a un pastor dormido y, para evitar su muerte, le zumba alrededor hasta picarlo; el pastor se despierta por la picadura, mata al mosquito y luego a la serpiente que pudo ver gracias al aviso del insecto. Al principio, la serpiente es descrita detalladamente con una furia propia de la guerra:

naturae comparat arma:
Ardet mente, furit stridoribus, intonat ore,
Flexibus euersis torquentur corporis orbes,
Manant sanguineae per tractus undique guttae,
Spiritus rumpit fauces. (App. V. *Cul.* 176-180)

Prepara sus armas de la naturaleza: se enardece, se enfurece con sus estridores, resuena su boca, con su cuerpo flexible se retuercen sus anillos, gotas de sangre manan de todas partes mientras se arrastra, rompe sus fauces con sus silbidos.

Y si bien no mata al pastor, es el móvil que permite la *katábasis* del mosquito, que es el tema central del texto, por lo que el paralelo con el *epyllion* es significativo (SOLER RUIZ, 1990, 437 directamente sostiene que el episodio tiene su origen en *Culex* y entre estas dos obras, efectivamente, podemos encontrar varios paralelismos, como el arriba mencionado, que enriquecen la lectura de ambas).

Consideraciones finales

En *G. 4* la serpiente es el móvil de la *katábasis* de Orfeo y representa la polaridad muerte-resurrección, *leitmotiv* que estructura este mito en perfecta coherencia con el resto del poema, es decir, con el ritmo de la naturaleza en su ciclo de eterno retorno, de entierro de la semilla en el surco y nacimiento de una nueva planta y también en la *bugonía* o nacimiento de las abejas a partir de animales muertos. BAUZÁ (1982: 15), al respecto, habla de una línea de poesía órfica en Virgilio, en tanto la muerte posibilita la poesía al poder comunicar su misterio¹⁹, y de igual modo confiere

¹⁸ KNOX (1950, 399) dice que para construir la imagen en *Eneida*, Virgilio ya tenía un “catálogo de serpientes”; por ejemplo, el pasaje en *G. 3* (414-439), en el cual describe al animal con palabras que luego usará en *E. (mala tactu vipera delituit, G. 3, 416-7; delitui, E. 2, 136; tactuque innoxia, E. 2, 683)*

¹⁹ “El canto por sobre las cualidades artísticas y estéticas asume un papel ontológico en tanto que corona y plenifica la existencia” (BAUZÁ, 1982, 19).

inmortalidad al canto y al poeta. La imagen de la serpiente acompaña este sentido: es la historia de sufrimiento, la muerte, lo que posibilita el cantar de Orfeo, hace que con su canto la naturaleza se aplaque y se conmueva,

Septem illum totos perhibent ex ordine menses
rupe sub aëria deserti ad Strymonis undam
fleuisse et gelidis haec euoluisse sub antris
mulcentem tigres et agentem carmine quercus. (G. 4, 506-9)

Dicen que siete meses enteros en orden bajo la alta roca desierta hacia la onda del Estrimón lloró y dejó caer estas bajo las frías cavernas amansando tigres y conduciendo a las encinas con su canto.

Y finalmente, como es presentado en *E. 6*, está en el bosque de los bienaventurados (*fortunatorum nemorum sedesque beatas, E. 6, 639*), es decir, ha logrado una trascendencia feliz después de la muerte, está representado como el *sacerdos* que es, al igual que Proteo, quien, además de poseer la virtud de hacer justicia –puesto que señala lo que es moralmente correcto– está dotado de un conocimiento superior y revelador de verdades²⁰:

Nec non Threicius longa cum ueste sacerdos
obloquitur numeris septem discrimina uocum,
iamque eadem digitis, iam pectine pulsat eburno. (*E. 6, 645-647*)

Y el tracio sacerdote con largo manto canta acompañándose de ritmos las siete diferencias de las voces y ora pulsa con los mismos dedos, ora con el plectro de marfil.

Referencias bibliográficas

- BAUZÁ, Hugo (comp.). **Virgilio en el bimilenario de su muerte**. Buenos Aires: Parthenope, 1982.
- BOYLE, Anthony. **The Chaonian Dove. Studies in the *Eclogues, Georgics, and Aeneid* of Virgil**. Leiden: E. J. Brill, 1986.
- CAIRNS, Francis. **Generic Composition in Greek and Roman Poetry**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1972.
- CRUMP, Mary Marjorie. **The Epyllion. From Theocritus to Ovid**. Oxford: Routledge, 2018 [1931]. 292 p. Thesis (Degree of Doctor of Literature) – University of London.

²⁰ En *Eneida* también se representa, en el mismo campo de los bienaventurados donde está Orfeo, la figura de Museo, vate mítico, destacando sus cualidades de conocedor de las cosas y mostrando que es quien finalmente guía a Eneas y a la Sibila al sector del Averno en donde se encuentra Anquises: *quos circumfusos sic est adfata Sibylla, / Musaeum ante omnis (medium nam plurima turba / hunc habet atque umeris exstantem suspicit altis): / 'dicite, felices animae tuque optime vates, / quae regio Anchisen, quis habet locus?', E. 6, 666-670* ("así habló la Sibila a los que la rodeaban, antes que todos a Museo (pues tiene a este en medio de la copiosa multitud y lo ve sobresaliendo con sus altos hombros): 'decidme, almas felices y tú, el mejor de los vates, ¿qué región, qué lugar tiene a Anquises?'").

- DALZELL, Alexander. **The Criticism of Didactic Poetry: Essays on Lucretius, Virgil and Ovid**. Toronto: University of Toronto Press, 1996.
- DAREMBERG, Charles Victor & SAGLIO, Edmond. **Dictionnaire des antiquités grecques et romaines, d'après les textes et les monuments**. Paris: Hachette, 1877.
- DETIENNE, Marcel. Orphée au miel. En: **Quaderni Urbinati di Cultura Classica**, Pisa e Roma: Fabrizio Serra, n. 12, p. 7-23, 1971.
- FOWLER, Don. The Didactic Plot. En: DEPEW, Mary & OBBINK, Dirk (edd.). **Matrices of Genre. Authors, Canons, and Society**. Cambridge and London: Center for Hellenic Studies Colloquia 4, 2000, p. 205-219.
- GALE, Monica. Beginnings and ending. En: GALE, Monica. **Virgil on the Nature of Things. The Georgics, Lucretius and the Didactic Tradition**. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, p. 18-57.
- GONZÁLEZ DELGADO, Ramiro. **El mito de Orfeo y Eurídice en la literatura grecolatina hasta la época medieval**. Oviedo, 2002. Tesis Doctoral – Universidad de Oviedo. Disponible en: <https://www.researchgate.net/publication/256898028>
- GUTHRIE, William Keith Chambers. **Orfeo y la religión griega. Estudio sobre el “movimiento órfico”**. Buenos Aires: Eudeba, 1966.
- HARDIE, Philip. Epic. En: BARCHIESI, Alessandro & SCHEIDEL, Walter. **The Oxford Handbook of Roman Studies**. Oxford: Oxford University Press, 2013, p. 420-434.
- INTROINI, Juan J. **Aristeo y Orfeo en Virgilio (Geórgicas IV, 315-558)**. Montevideo: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 1996.
- KNOX, Bernard. The Serpent and the Flame: The Imagery of the Second Book of the *Aeneid*. En: **American Journal of Philology**, Baltimore: Johns Hopkins University Press, v. 71, n. 4, p. 379-400, 1950.
- KRAGGERUD, Egil. Die Proteus-Gestalt des 4. *Georgica*-Buches. En: **Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft**, Würzburg: Ferdinand Schöningh, v. 8, p. 35-46, 1982.
- LEE, Owen. **Virgil as Orpheus: A Study of the Georgics**. Albany: State University of New York Press, 1996.
- MASCIADRI, Viviana. Before the Epyllion: Concepts and Texts. En: BAUMBACH, Manuel & BÄR, Silvio. **Brill's Companion to Greek and Latin Epyllion and Its Reception**. Leiden and Boston: Brill Academic Publishers, 2012, p. 3-28.
- MERRIAM, Carol Una. **The Development of the Epyllion Genre through the Hellenistic and Roman Periods**. Lampeter, Ceredigion & Wales: The Edwin Mellen Press, 2001.
- NEWELL JACKSON, Carl. The Latin Epyllion. En: **Harvard Studies in Classical Philology**, v. 24, p. 37-50, 1913.
- OTIS, Brooks. **Virgil: A Study in Civilized Poetry**. Oxford: Clarendon Press, 1964.

- RECIO GARCÍA, Tomás de la Ascensión & SOLER RUIZ, Arturo. **Virgilio: Bucólicas, Geórgicas, Apéndice Virgiliano**. Madrid: Gredos, 1990.
- REILLY, John. Origins of the Word "Epyllion". En: **The Classical Journal**, Baltimore: Johns Hopkins University Press, v. 49, n. 3, p. 111-114, 1953.
- ROCCA, Silvana. Serpenti. En: DELLA CORTE, Francesco (dir.) **Enciclopedia virgiliana. Tomo 3**. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1988, p. 798-801.
- SEGAL, Charles. Orpheus and the Fourth *Georgic*: Vergil on Nature and Civilization. En: **American Journal of Philology**, Baltimore: Johns Hopkins University Press, v. 87, p. 307-325, 1966.
- THOMAS, Richard. **Virgil Georgics. Volume 2 (Books III-IV)**. Cambridge: Cambridge University Press, 2001 [1988].
- TILG, Stefan. On the Origins of the Modern Term "Epyllion": Some Revisions to a Chapter in the History of Classical Scholarship. En: BAUMBACH, Manuel & BÄR, Silvio. **Brill's Companion to Greek and Latin Epyllion and Its Reception**. Leiden and Boston: Brill Academic Publishers, 2012, p. 29-54.
- VALVERDE SÁNCHEZ, Mariano. **El aition en las Argonáuticas de Apolonio de Rodas: estudio literario**. Murcia: Universidad de Murcia, 1989.
- WILKINSON, Patrick. **The Georgics of Virgil: A Critical Survey**. Cambridge: Cambridge University Press, 1969.
- WILKINSON, Patrick. The *Georgics*. En KENNEY, Edward John & CLAUSEN, Wendell Vernon. **The Cambridge History of Classical Literature**. Cambridge: Cambridge University Press, 2008, p. 320-332.
- WORMELL, Donald Ernest Wilson. *Apibus quanta experientia parcis*. Virgil *Georgics* 4. 1-227. En: BARDON, Henry & VERDIÈRE, Raoul (eds.) **Vergiliana. Recherches sur Virgile**. Leiden: E. J. Brill, 1971, p. 429-435.