

## LOS AMORES DE GALO EN LA ARCADIA DE VIRGILIO\*

En el inicio de la *E.* 10<sup>1</sup> Virgilio anuncia que *debe* cantar una canción para su amigo Galo, pero una canción que sea leída por la misma Licoris, es decir, la famosa amante de Galo y dedicataria de sus elegías. A propósito de este anuncio se han tejido las más diversas conjeturas acerca del motivo que *obliga* al poeta de las *Églogas* a emprender el *extremus labor* de su Libro Bucólico<sup>2</sup>; comenzando por Servio quien, haciendo referencia a la circunstancia biográfica de que Citeris (tal el nombre artístico de Volumnia, la amante de Galo) en un momento dado había abandonado al poeta marchándose con M. Antonio a las Galias, interpreta que la motivación de la *Égloga* no es otra que la de acercar, en ese trance, un consuelo al dolor del amigo traicionado,

---

\* El presente trabajo es una reelaboración del que llevamos al XI Simposio Nacional de Estudios Clásicos (Rosario, Rep. Argentina, set. 1990), bajo el título "Motivación intratextual en la última *Égloga* de Virgilio".

<sup>1</sup> Citamos el texto de la *Égloga* por la edición de F. A. Hirtzel (Oxford, 1942).

<sup>2</sup> Todas las hipótesis a las que aludimos concuerdan en considerar a C. Galo el principal "lector implícito" del poema, salvo la que encontramos en: Virgilio, *Églogas*, Introd., texto y notas por A. Tovar, Madrid, 1951, 125-126, donde se define a la *E.* 10 como "un canto dedicado a Cornelio Galo muerto". Aparte de los inconvenientes cronológicos de tal hipótesis, señalados por el propio Tovar, entendemos que la estructura del poema no se explica sin C. Galo como receptor vivo. Sobre la "muerte" de Galo aludida en el poema, trataremos luego.

consuelo no exento de crítica tanto al poeta cuanto a su rival, que tan sin escrúpulos exhibían sus amores con una meretriz<sup>3</sup>.

Muy imbuido de pormenores biográficos y muy identificado con el tono de censura de los discursos que Apolo y Pan dirigen a Galo en la canción (vv. 22-23; 28-30), el ilustre comentarista no parece haberse planteado por qué razón un poema de consuelo para Galo debía *necesariamente* ser leído por Licoris (v. 2), y en qué medida la *vituperatio* implícita en el poema no era incompatible con el designio de confortar al amigo.

Tal vez intentando resolver estos problemas Heyne ensayó una interpretación diferente del motivo que impulsaba a Virgilio, y pensando no tanto en Galo como en Licoris, imaginó como finalidad del poema *ut et erubescat de levitate sua ac perfidia, et tam bonum ac constantem amorem indigne deseruisse ut poeniteat*<sup>4</sup>. Indudablemente esta interpretación hacía justicia a la mención de Licoris como segunda destinataria de la canción virgiliana; pero parece que entonces el comentarista debería haberse preguntado hasta qué punto el rendido amante que nos revelan más que ningunos los vv. 46-49 de la Égloga (los únicos que provienen con seguridad del propio Galo)<sup>5</sup>, podía requerir de su amigo una *vituperatio* tan dura para con su amada, y esperar además que semejante invectiva produjera un efecto de arrepentimiento.

Ni Servio ni Heyne parecieron reparar suficientemente en el hecho

<sup>3</sup> *Seru. ad Ecl. X, 1: hic autem Gallus amavit Cytheridem meretricem, libertam Volumnii, quae, eo spreto, Antonium eundem ad Gallias est secuta: propter quod dolorem Galli nunc videtur consolari Vergilius. (...) nam licet consoletur in ea Gallum, tamen alius intuenti vituperatio est; nam et in Gallo impatientia turpis amoris ostenditur, et aperte hic Antonius carpitur, inimicus Augusti, quem contra Romanum morem Cytheris est in castra comitata.*

<sup>4</sup> No manejamos el comentario de C. G. Heyne (Leipzig, 4ª ed. rev. por P. Wagner, 1830-1841); conocemos su anotación a través de M. Pohlenz, "Das Schlussgedicht der Bucolica" en: *Studi Virgiliani*, publicati in occasione delle celebrazioni bimillennarie dalla R. Accademia Virgiliana di Mantova, Mantova, 1930, p. 209 (= Kleine Schriften II, p. 99).

<sup>5</sup> *Seru. ad Ecl. X, 46: hi autem omnes uersus Galli sunt de ipsius translatis carminibus.*

de que Galo se presenta en la Égloga no sólo como amante abandonado, sino también como poeta (cf. vv. 17 y 50-51), y que ambos aspectos concurren a hacer de él un prototipo de la elegía erótica, lo que torna muy improbable que el reclamo que le atribuye Virgilio sea el de consuelo o ayuda poéticos en medio de su fracaso amoroso. Así lo vio M. Pohlenz<sup>6</sup>, quien se inclinó a sacar la cuestión del motivo de la Égloga del plano biográfico sentimental, para instalarla en un plano biográfico literario: el pedido aludido por Virgilio consistiría en un amable y lúdico desafío del poeta elegíaco erótico al poeta bucólico a que componga un verdadero poema de amor (*quae legat ipsa Lycoris*), semejante a los que él mismo era capaz de producir. Pohlenz da, con esta interpretación, el paso fundamental de discriminar en el poema un trasfondo de *lusus* literario, ostensible sobre todo en el marco de la canción (vv. 1-8 y 70-77) y en el significativo paréntesis de vv. 16-18, que reflejan sin duda el contexto de camaradería y afinidad poética en que debió gestarse la Égloga. Claro que suponer que haya existido semejante desafío y que la canción de la agonía de Galo sea en sustancia una demostración de que la bucólica es capaz de cantar amor verdadero (sólo que para hacerlo debía recurrir a un amor elegíaco cual el de Galo y Licoris, sin excluir la reescritura del discurso que había dado forma poética a ese amor), parece, por lo menos, arriesgado, tratándose de un poeta como Virgilio, tan dueño de sí mismo, tan seguro de su arte, en suma, tan poco susceptible de una provocación en tales términos.

Así pues, si bien ha sido muy acertado reconocer que la motivación de la Égloga no pertenece a la esfera de la relación amorosa Galo-Citeris, sino a la esfera de la relación literaria Galo-Virgilio, no podemos dejar de advertir que tanto la conjetura de Pohlenz sobre dicha motivación, cuanto las que le han sucedido en la misma línea (la de señalar un sentido metapoético en la Égloga), han terminado por atribuir al poema, en mayor o menor medida, una intencionalidad polémica que difícilmente se compadece con la estimación artística y el afecto per-

---

<sup>6</sup> Op. cit. part. 218-225 (= Kl. Schr., 108-115).

sonal que unió a estos dos poetas, según es dable inferir de nuestro propio texto.

Efectivamente, si Pohlenz, dejándose llevar por el ejemplo de Prop. I, 9, imagina que Galo pudo cuestionar (aunque haya sido amistosamente) la utilidad para la vida de la poesía bucólica, al lanzarle a Virgilio el desafío de componer un poema verdaderamente erótico (es decir, eficaz en amor)<sup>7</sup>, más recientemente G. B. Conte<sup>8</sup> invierte los términos, e interpreta que es Virgilio quien, respondiendo a un inminente pedido de ayuda por parte de su torturado amigo para que lo rescate del padecimiento en que se encuentra (que no es sino su poetización elegíaca del amor), le propone la solución de cambiar su registro poético, pasando del elegíaco al bucólico, para reconquistar así la libertad y la salud perdidas. Siempre en esta dirección polémica, E. Pasoli<sup>9</sup> conjetura en la *Égloga* un mensaje aun más hostil respecto de la elegía, pues cree que Virgilio, viendo la impotencia en que se debate su amigo traicionado en amores, lo que intenta con su canción es quebrar la indiferencia de Licoris hacia su rendido amante, con lo que estaría sugiriendo que los cuatro libros de *Amores* que éste le ha dedicado, ella ni siquiera los ha leído; difícil imaginar una burla más cruel de la obra galiana.

No nos parece que las relaciones entre bucólica y elegía, dos formas poéticas afines en temas y estilo, y menos aun entre Virgilio y Galo, dos poetas estrechamente unidos en la vida y en el arte, puedan plantearse en los términos de la típica polémica entre géneros grandes, elevados, y géneros pequeños, humildes, que, inspirada sobre todo en Calímaco, recorre la poesía romana particularmente desde el neo-

<sup>7</sup> Op. cit. pp. 208-210 (= Kl. Schr., 98-100).

<sup>8</sup> G. B. Conte, "Il genere e i suoi confini: interpretazione della decima egloga". En: *Il genere e i suoi confini*, Torino, 1980, pp. 11-43.

<sup>9</sup> E. Pasoli, "Poesia d'amore e 'metapoesia': aspetti della modernità di Propertio" (*Atti del Colloquium Propertianum I*, Assisi, 1977, 101-121 (= *Tre poeti latini espressionisti: Propertio, Persio, Giovenale*, Roma 1980, 259-287; cf. p. 266); "Gli *Amores* di Cornelio Gallo nell' *Egloga X* di Virgilio e nell' *Elegia 1, 8* di Propertio: Riconsiderazione del problema", *RCCM* 19 (1977) 585-596, cf. p. 587 (= *Tre poeti lat. espr.*, 241-258; cf. p. 247).

terismo<sup>10</sup>. Fundamentalmente no nos parece que se pueda inferir del texto de la *Égloga* una actitud de menosprecio de alguno de los dos poetas hacia el otro, o una actitud de reivindicar la superioridad de la propia poesía respecto de la del otro, sea en materia de eficacia erótica, sea en materia de eficacia anti-erótica. Al contrario, cuando nos replanteamos el problema de la "obligación" aludida por Virgilio en los primeros versos, nos vemos conducidos a considerar el contexto de mutua estima, de mutuo afecto, de mutua comprensión que la *Égloga* instala del primero al último verso, entre el autor-cantor Virgilio y el destinatario-protagonista Galo. Y es al considerar ese contexto cuando advertimos que Galo y Virgilio en esta *Égloga* no son meramente los poetas amigos de que nos hablan las historias de la literatura, sino que son algo *más*, que su ser asume aquí un *plus* que los hermana de un modo muy particular: por virtud de la poesía que cada uno de ellos cultiva, ambos se han transmutado en entes de ficción, es cada uno de ellos criatura poética de sí mismo, habitante de un mundo poético creado por su canto. Sólo en cuanto corresponde a seres a la vez reales y ficcionales puede entenderse, a nuestro modo de ver, la trama que vincula en esta *Égloga* a Virgilio y a Galo, una trama que los reúne por encima de circunstancias históricas, por encima del tiempo y el espacio reales, en una dimensión estrictamente poética nacida del encuentro, de la comunión, del diálogo entre sus respectivos cantos.

El motivo de la canción virgiliana es —como intentaremos demostrar— enteramente ficcional y, consecuentemente, atañe no a alguna circunstancia biográfica, o biográfico-literaria, sino al contexto mismo de la obra de cada poeta; razón por la cual nunca terminaremos de conocerlo cabalmente, pues nos falta la otra voz del diálogo intertextual. Podemos sin embargo, desde el texto virgiliano, avanzar considerablemente en la recuperación de esa intertextualidad; pero antes de abordar ese asunto conviene ver de qué manera se concreta en el poema la doble condición real-ficcional de los dos protagonistas.

---

<sup>10</sup> Sobre esta problemática en Catulo cf. A. Ronconi, "Poetica e critica in Catulle", en: *Interpretazione letterarie nei classici*, Firenze 1972, pp. 48-63. Para el tema en general cf. W. Wimmel, *Kallimachos in Rom*, Hermes Einzelschr. 16, Wiesbaden 1960.

Como en ninguna otra Égloga, Virgilio se asume en esta, sin máscara alguna (a propósito de las máscaras que velan al poeta cf. e.g. *EE.* 5, 85-87; 6, 3-5; 7, 6-20), simultáneamente como poeta autor del *Liber* y como pastor del mundo bucólico (en las Églogas en que se asume como narrador no se presume que sea pastor: cf. *EE.* 2, 4 y 8). Es el poeta Virgilio cuando nos anuncia que esta Égloga supone el último *labor* de su libro (v. 1 *Extremum hunc, Arethusa, mihi concede laborem.*); cuando nos hace notar que se trata de un obsequio para su querido amigo Galo (vv. 2-3 *pauca meo Gallo, sed quae legat ipsa Lycoris, / carmina sunt dicenda: neget quis carmina Gallo?*; 72-74 *Pierides: vos haec facietis maxima Gallo, / Gallo, cuius amor tantum mihi crescit in horas / quantum vere novo viridis se subicit alnus.*); en fin, cuando, una vez terminada la canción, reivindica su consagración a las Piérides (v. 70 *Haec sat erit, divae, vestrum cecinisse poetam.*). Pero es un pastor-cantor del mundo bucólico, cuando encuadra su canto en una jornada de pastoreo (vv. 6-8 *incipi; sollicitos Galli dicamus amores, / dum tenera attendent simae virgueta capellae.*; v. 77 *ite domum saturae, venit Hesperus, ite capellae.*); cuando nos indica su ubicación en un contorno típicamente pastoril (v. 8 *non canimus surdis: respondent omnia silvae.*; vv. 75-76 *surgamus: solet esse gravis cantantibus umbra, / iuniperi gravis umbra; nocent et frugibus umbrae.*); en fin, cuando nos hace saber que ha estado tejiendo, mientras cantaba, una canastilla de flexible junco, que, por lo demás, como lo había notado ya Servio, es un claro símbolo del *Liber* concluido (v. 71 *dum sedet et gracili fiscellam textit hibisco.*)

En paralelo con nuestro poeta, Galo es también a la vez persona real y ficcional. Reconocemos en él al poeta elegíaco amigo de Virgilio, tanto en los momentos en que éste le dedica la canción (vv. 2-3 y 72-74, citados más arriba), cuanto en momentos de la canción misma, como el notable paréntesis en que el poeta bucólico le ruega aceptar la ficción pastoril en que lo ha involucrado (vv. 16-18 *stant et oves circum (nostri nec paenitet illas, / nec te paeniteat pecoris, divine poeta; / et formosus ovis ad flumina pavit Adonis)*), o la propia declaración que hace el personaje de su intención de cambiar la forma de poetización, pasando del “verso Calcídico” a la “caña del pastor Siciliano” (vv. 50-51 *ibo et Chalcidico quae sunt mihi condita versu / carmina pastoris Siculi modulabor avena*). Pero a todo lo largo de la canción

el que se nos da a conocer en Galo es el personaje poeta-amante de Licoris, que asume en sí las típicas situaciones y vivencias del discurso amoroso elegíaco que lo ha gestado: un amor absorbente, morboso, destructivo (v. 10 ... *indigno cum Gallus amore peribat?*; vv. 21-22 *omnes "unde amor iste" rogant "tibi?" venit Apollo, / "Galle, quid insanis?" inquit*; vv. 28-30 *"ecquis erit modus?" inquit "Amor non talia curat, ... etc."*, vv. 60-69"... —*tamquam haec sit nostri medicina furoris, / aut deus ille malis hominum mitescere discat. / ... / non illum nostri possunt mutare labores, / nec si frigoribus mediis Hebrumque bibamus, / Sithoniasque nives hiemis subeamus aquosae, / nec si, cum moriens alta liber aret in ulmo, / Aethiopum versemus ovis sub sidere Cancri, omnia vincit Amor: et nos cedamus Amori.*"), amor cuyo objeto es una *puella* esquiva, voluble, infiel (vv. 22-23 ... *"tua cura Lycori / perque nives alium perque horrida castra secuta est."*), y que se manifiesta fundamentalmente a partir de circunstancias que hostigan o impiden su realización (vv. 42-49 *hic gelidi fontes, hic mollia prata, Lycori / hic nemus; hic ipso tecum consumerer aevo, / nunc insanus amor duri me Martis in armis / tela inter media atque adversos detinet hostis. / tu procul a patria (nec sit mihi credere tantum) / Alpinas a, dura, nives et frigora Rheni / me sine sola vides. a, te ne frigora laedant! / a, tibi ne teneras glacies secet aspera plantas!*), en fin, un amor para el que Galo sólo se atreve a imaginar un alivio en términos, o de proclamarlo él bucólicamente en una conversión a la vida-poesía arcádica (vv. 52-60 *certum est in silvis inter spelaea ferarum / malle pati tenerisque meos incidere amores / arboribus: crescent illae, crescetis, amores. / interea...* etc.), o de que lo proclamen los árcades en un gesto de ofrenda *post mortem* (vv. 33-34 ... *o mihi tum quam molliter ossa quiescant, / vestra meos olim si fistula dicat amores!*).

La E. 10 tiene pues dos protagonistas, y ambos deben ser reconocidos como representantes de un fenómeno muy particular de simbiosis entre vida y poesía, un fenómeno que es nuevo en la poesía romana, no en cuanto que la obra sea traducción poética de la vida (eso ya estaba en el neoterismo y es uno de los aspectos fundamentales de la obra catuliana), sino en cuanto que la obra constituya un *mundo* especial, intermedio entre la realidad y la ficción, que el poeta habita en su doble condición de autor y personaje; lo que debe llamar la aten-

ción en esta modalidad que parece hermanar a la bucólica y a la elegía, no es que la vida se transforme en poesía, sino que la poesía se transforme en vida, en experiencia de un existir poético en un mundo poético<sup>11</sup>. Nosotros hemos procurado discriminar los rasgos que pertenecen a una y otra esfera (la de la realidad y la de la ficción), pero, como bien lo señaló en su momento G. Williams<sup>12</sup>, en la estructura del texto esos rasgos se combinan y funden de un modo tal que resulta evidente el designio de generar una ambigüedad entre el escribir poesía bucólica y ser pastor, por una parte, y el escribir poesía elegíaca y ser amante, por la otra.

Desdibujada así la frontera entre “existencia histórica” y “existencia poética” de los protagonistas, Virgilio y Galo se revelan sujetos de una trama ficcional que tiene indudables referencias tanto a la esfera de la vida cuanto a la esfera de la obra de ambos poetas, pero que, como tal, se constituye a partir del texto mismo. Precisamente es en ese autoconstituirse del texto donde creemos corresponde encuadrar el problema de la *motivación* que nos interesa tratar aquí y que aparece aludido en los vv. 2-3 de la *Égloga*:

pauca meo Gallo, sed quae legat ipsa Lycoris,  
carmina sunt dicenda. Neget quis carmina Gallo?

El pedido o reclamo a que alude Virgilio en estos versos es el de un poema con determinadas características, tal como nos lo indican

---

<sup>11</sup> Este aspecto de la poesía romana que se registra por primera vez en las *Églogas* de Virgilio, ha sido oportunamente señalado por B. Snell en su estudio “Arkadien, die Entdeckung einer geistigen Landschaft”, A & A 1 (1945) 26-31 (recogido en: *Die Entdeckung des Geistes*, Hamburg 1948; de esta obra manejamos la traducción italiana editada como *La cultura greca e le origini del pensiero europeo*, Torino 1963, cf. pp. 387-418). También muy importantes al respecto las observaciones de E. Pasoli sobre la superación en las *Églogas* de la separación, típica del neoterismo, entre poesía de compromiso artístico-estilístico y poesía de compromiso biográfico-lírico (Sesto Properzio, *Il libro quarto delle elegie*, Saggio introd. testo e trad. a cura di E. Pasoli, Bologna, 1982, pp. 15-18).

<sup>12</sup> G. Williams, *Tradition and Originality in Roman Poetry*, Oxford, 1985, 2ª ed., pp. 237-238.

todos los elementos que se suman al nombre del interesado. La posición destacada de *pauca* encabezando el enunciado de lo que se debe cantar, y acompañado, a través del adversativo, por toda una oración destinada a precisar un requisito particular de ese canto, indica que la demanda de Galo reviste un sentido bastante preciso, que obviamente guarda relación necesaria con su condición de poeta, más concretamente, de poeta-amante de Licoris. Dos elementos constituyen pues la demanda de Galo: el primero es de carácter formal, se refiere a la dimensión del poema (*pauca carmina*) y es común a toda poesía de raigambre neotérica o alejandrina, sea bucólica o elegíaca. Para limitarnos a ejemplos que presenten el mismo término *pauca* usado con sentido programático, podemos citar Prop. 4, 1, 133-4: *tum tibi pauca suo de carmine dictat Apollo/et uetat insano uerba tonare foro*, donde se define la vocación poética del elegíaco por oposición al discurso forense, y Ov. Am. 2, 2, 1-2 *Quem penes est dominam servandi cura, Bagoa,/ dum perago tecum pauca, sed apta, vaca*, donde se alude precisamente a un poema elegíaco de amor. Pero la estética de lo pequeño y humilde (*parvum, humile*) no requiere mayor ejemplificación.

El segundo requisito apunta a una caracterización más precisa del canto reclamado; la coordinación mediante el adversativo parece indicar, como han señalado Conington y Nettleship<sup>13</sup>, una antítesis respecto de la primera condición ('pocos versos pero dignos de Licoris'), de donde resulta la típica reivindicación de lo pequeño, en función de un juicio "doct" (por ejemplo en Catul. 1 las *nugae* reivindicadas por el juicio de Cornelio Nepoté). En este caso se refiere a que los *carmina* interesen a la amada o *domina* de Galo. A propósito de la condición "*quae legat ipsa Lycoris*", Pohlenz interpreta que ella define en general la poesía erótica, cuyo distintivo sería el de interesar a las *puellae*, es decir, a un público femenino (el estudioso identifica el motivo en Prop. 1, 7, 11; 9, 13-14 y 3, 3, 20)<sup>14</sup>. Sin embargo la destinación a un público femenino,

<sup>13</sup> J. Conington - H. Nettleship, *The Works of Virgil*, Vol. I, London, 1898, p. 117.

<sup>14</sup> Op. cit. p. 209 (= Kl. Schr. II, p. 99). En su nota a Prop. 1, 7, 11 P. Fedeli (Sesto Properzio, *Il Primo Libro delle Elegie*, Firenze, 1980, p. 193) agrega otros pasajes: Prop. 3, 2, 9-10; Ov. Am. 2, 1, 5, 3, 1, 27.

o a un público joven, es secundaria respecto de la destinación a la amada o patrona (cf. precisamente Prop. 1, 7), y en este caso, al hacerse referencia precisa a esa figura no parece que se estuviera hablando de "poesía erótica" en general sino, más concretamente, de poesía adecuada al gusto de Licoris.

Lo que nosotros creemos que debe puntualizarse es que Licoris ingresa al poema con todos los atributos que Galo ha querido darle en su obra (el solo nombre poético indica eso), atributos que nos parece lícito referir a la figura tópica de la *domina* elegíaca, que afortunadamente tenemos testimoniada en uno de los pocos fragmentos supérstites del propio Galo. Dice el pasaje:

... tandem fecerunt carmina Musae  
 quae possem domina dicere digna mea.<sup>15</sup>

Evidentemente la amada no se configura aquí como mero objetivo de conquista erótica y mucho menos como público femenino en general, sino como "patrona" en un contexto de *servitium amoris*. La *domina* es pues una destinataria muy exigente, poseedora de un *iudicium* literario que el poeta considera supremo, por lo que reúne las condiciones de amada protagonista del canto y de *docta puella* capaz de interpretarlo y juzgarlo (sobre el motivo cf. Prop. 1, 7, 11; 2, 13, 11-14; 3, 2, 1-2). En el *quae legat ipsa Lycoris* de la Égloga, parece recogerse una cierta resonancia del *quae possem dicere domina digna mea* con que Galo define sus propios poemas; pero sea o no esa la alusión concreta, el hecho es que Licoris se introduce en la Égloga más bien como figura amada, celebrada, docta (*ipsa Lycoris*), que como genérica lectora fe-

---

<sup>15</sup> Se trata de los vv. 6-7 del fragmento galiano hallado en Qasr Ibrim, editado en: R. D. Anderson - P. J. Parsons - R. G. Nisbet, *Elegiacs by Gallus from Qasr Ibrim*, *JRS* 69 (1979) 125-155; cf. p. 140. Sobre el motivo del *servitium amoris*, muy oportunas las observaciones de P. Fedeli "La poesia d'amore", en: *Lo spazio letterario di Rome antica*, Vol. I, Roma 1989, pp. 164-170; F. señala acertadamente que en la E. 10 no se subraya una situación de esclavitud de Galo respecto de Licoris; se destaca sin embargo la constitución de la amada como dedicataria excluyente del canto elegíaco, lo que nos parece prefiguratorio del motivo del *servitium*.

menina o como amante infiel. Por otra parte el despertar interés en Licoris supone un requisito más preciso que el de hacer poesía agradable a los oídos doctos. En realidad la *domina* del poeta elegíaco se interesa por el canto que ella misma inspira y en el que está, en una medida mayor o menor, involucrada. La condición de interesar a Licoris implica también el reclamo de que ella sea protagonista del canto.

Arribamos pues a la conclusión de que el reclamo aludido por Virgilio es el de un canto bucólico semejante, en estilo y en tema, al que el propio Galo solía ofrendar a su amada, una canción de amor en la que estuvieran involucrados los dos amantes. ¿Se trata entonces del “desafío” que había imaginado Pohlenz? Por razones extratextuales e intratextuales nos inclinamos a pensar que no. Entre las primeras —que requerirían una larga discusión acerca del lugar que ocupa Galo en el proceso de configuración de la elegía erótica romana— nos limitamos a señalar que un desafío semejante supondría por parte de Galo el más arrogante desconocimiento de la índole erótica de Églogas como la 2 y la 8, so pretexto de una “doctrina” sobre la “eficacia erótica” de su poesía, que de suyo es muy arriesgado adjudicarle. Y por otra parte ¿a qué amada habría pretendido Galo que Virgilio le cantara? ¿acaso a Licoris?

Pero lo que más nos interesan son las razones intratextuales, y en ese plano lo primero que debemos observar es que la alusión inicial al pedido que motiva el poema, se formula de modo tal que lo sugerido no es un reclamo planteado personalmente a Virgilio, sino una demanda lanzada en general, de modo impersonal, sin destinatario particular:

pauca meo Gallo, ...  
carmina sunt dicenda

una demanda que Virgilio recoge, del mismo modo que hubiera hecho cualquier otro que la oyera:

neget quis carmina Gallo?

La situación implícita en el “pedido” es muy distinta a la imaginada comúnmente por la crítica, o sea, la de una demanda directa y

personal; y también es muy diferente el contenido temático de la demanda, que comúnmente se imagina en relación con un reclamo de consuelo o ayuda para superar el padecimiento de amor. Al contenido temático Virgilio hace referencia explícitamente una vez que concluye su invocación a Aretusa (que es quien lo asiste para cumplir con el amigo):

sollicitos Galli dicamus amores,

He aquí en sustancia lo que Galo ha reclamado; que sean cantados sus amores, esos atormentadores y tormentosos amores que han sido motivo y materia (al menos en parte) de sus cuatro libros de "*Amores*" y que ahora él desea resuenen también en otra voz<sup>16</sup>. El tema de la agonía de amor en la Arcadia será pues la forma bucólica en que la voz de Virgilio, cumpliendo el deseo de su amigo, recreará o repoetizará los amores de Galo y Licoris.

¿Pero a quién dirigió Galo su pedido, para que Virgilio lo recogiera? ¿Y por qué quiere Galo oír sus amores cantados por otra voz? Las respuestas a estas preguntas las proporciona el propio texto de la Égloga en la voz de Galo, es decir, en pleno desarrollo de la canción que teje el relato de la "agonía de Galo en la Arcadia". Tal encuadramiento de la declaración a partir de la cual se genera el poema, establece una continuidad ficcional entre la canción (vv. 9-69) y el marco de la canción (vv. 1-8/ 70-77), lo que configura uno de los aspectos estructurales más significativos de la Égloga. Queremos decir que cuando Galo, agonizante de amor, ficticiamente instalado en la Arcadia para atraer, como un Dafnis<sup>17</sup>, la compasión del mundo bucólico, pronuncia

---

<sup>16</sup> No es este el lugar para discutir las diversas hipótesis sobre la fisonomía de la obra de Galo. La *E.* 10 presupone un discurso erótico elegíaco en el que Galo se involucra personalmente (este discurso está focalizado en la reescritura de los vv. 46-49), pero no nos es posible conjeturar el desarrollo alcanzado por esa modalidad en la obra del primer elegíaco romano.

<sup>17</sup> La analogía con Dafnis es un elemento constitucional de la canción virgiliana fundado en las alusiones a la canción de Tirsis de Teocr. I, 64-142. El procedimiento de "dafnización" de Galo ha sido finamente interpretado por M. Pohlenz (op. cit pp. 217 ss. = *Kl. Schr.* 107 ss.) y más recientemente por G. B. Conte, op. cit. pp. 17 ss.

su anhelo de que el canto de los árcades, celebrando alguna vez *post mortem* sus amores, venga a traerle descanso aunque más no sea a sus huesos (vv. 31-34:

tristis at ille "tamen cantabitis, Arcades" inquit  
 "montibus haec uestris, soli cantare periti  
 Arcades. o mihi tum quam molliter ossa quiescant,  
 vestra meos olim si fistula dicat amores"),

se establece un puente entre dos planos del texto que a primera vista parecían separados, esto es, el plano en que se ubica Virgilio cantando para su amigo Galo, y el plano en que es ubicado Galo agonizante en la Arcadia<sup>18</sup>. Recién a partir del establecimiento de esta continuidad ficcional entre la canción y su marco, estamos en condiciones de reconstruir la trama en la que Virgilio ha querido incluirse junto con su amigo. Se trata en realidad de que el poeta bucólico se asume desde el principio como uno de los testigos de la agonía de Galo en la Arcadia, y de ello da discretos signos, tanto al anunciar el tema de su canción en términos que anticipan lo que será, en la canción misma, el reclamo enunciado por el personaje agonizante (*sollicitos Galli dicamus amores*), cuanto al señalar su participación en la escena de la agonía:

Pan deus Arcadiae venit, quem vidimus ipsi  
 sanguineis ebuli bacis minioque rubentem.

(vv. 26-27)

Este constituirse en testigo de la agonía narrada por la canción, tiene una consecuencia fundamental que Virgilio ha querido expresar sólo de manera elíptica: y es que el poeta en esta Égloga no sólo se asume pastor del mundo bucólico —según ya vimos— sino que se reconoce uno de los *soli cantare periti Arcades* a los que Galo, en general, reclamara la poetización pastoril de sus amores; a ese reclamo se re-

<sup>18</sup> Esta resonancia interna del texto ha sido oportunamente señalada por G. Williams, op. cit. p. 235.

fiere pues la expresión *sunt dicenda*, que Virgilio convierte en motivación personal desde su condición de *Arcas* (= poeta bucólico).

Quiere decir entonces que la canción de los *solliciti Galli amores* es el homenaje póstumo que la Arcadia, en la voz de uno de sus pastores, le rinde a Galo, respondiendo al pedido que éste le hiciera cuando agonizaba de amor en ella. Efectivamente de ese modo nos parece que puede sintetizarse el soporte argumental de la *Égloga*: pero la trama así concebida por Virgilio requiere algunas aclaraciones en cuanto a conceptos como "Arcadia", "póstumo" y "agonizar", sobre los que es necesario detenerse para entender su sentido estrictamente literario. Por lo pronto la Arcadia, como *mundo* al que pertenece Virgilio, constituye como ya hemos dicho, un "territorio poético", es decir, una alegoría del escribir-vivir poesía bucólica; en ese sentido la instalación de Galo agonizante en la Arcadia comporta una operación de claro sentido metapoético que el texto no pretende disimular. Se trata de que al hacerse cargo de unos amores originarios de *otro mundo*, originados por el discurso erótico elegíaco de Galo que precisamente se identifica con el rótulo de *Amores*, el canto arcádico necesariamente asume el problema de su identidad como *forma* de poetización erótica, lo que conduce necesariamente a una reflexión sobre las implicancias de las formas, bucólica y elegíaca, de poetizar el amor.

Es en este contexto donde adquiere sentido el recurso a la "agonía de Dafnis", que es la *forma* bucólica mediante la cual los Amores de Galo ingresan a la Arcadia, son "hospedados" por el canto del árcaide Virgilio. Pero bajo la forma de esa agonía cuyo signo es el de la resistencia ineludible (incluso más allá de la muerte) al poder del amor<sup>19</sup>, lo que la canción va revelando es una agonía de signo inverso, una agonía que supone el más pleno sometimiento al poder del amor y su vigencia incluso más allá de la muerte. La "agonía" de Galo (*indigno cum Gallus amore peribat*) es en realidad, contrastando con su situación "dáf-nica", el modo o la forma de *vivir* bajo el dominio del amor (es decir, de la *domina*) que él ha poetizado en su obra elegíaca, una forma que incluye la obsesión (no la inminencia) de la muerte como una instancia

---

<sup>19</sup> Cf. Teocr. 1, 103.

que tiende a reforzar el vínculo entre los amantes. Galo pues, como prototipo de amante elegíaco, *se siente* morir por efecto de la pasión que lo devora, y *piensa* en la muerte como resolución suprema del amor, y aspira a que sus amores/Amores (vivencia y palabra), eternizados también por el canto pastoril, lo acompañen, una vez convertido en ceniza; motivos estos que son seguramente de la poesía galiana como lo serán de la de sus grandes sucesores elegíacos (sobre la experiencia del amor como agonía cf. e.g. Prop. 1, 4, 12; 9, 34; 13, 33; 15, 41; sobre el motivo de la muerte propia y sus consecuencias cf. e.g. Prop. 1, 17; 19; 2, 8; 13b; 24c; 3, 16; Tib. 1, 1, 59-68; 1, 3).

“Agonía” y “muerte” en la Arcadia, son pues términos del juego ficcional (*lusus* bucólico), mediante el cual Virgilio logra que los amores/Amores de Galo ingresen, con su forma propia, dentro de una forma bucólica (la del mito de Dafnis). Pero esta operación no puede sino poner de manifiesto que la coincidencia de esas formas es sólo aparente y precaria, en la medida en que cada una de ellas supone una vivencia y una visión diferente del amor. Es así que el tema de los amores/Amores de Galo da lugar al tema del contraste o del contracanto entre la poetización elegíaca y la poetización bucólica del amor; y este contracanto sostiene una reflexión sobre la convergencia, interpenetración y diferenciación de dos mundos poéticos: el de la Arcadia de Virgilio, el de los Amores de Galo.

Que Galo no es ni puede ser uno de los árcades, lo sabemos por sus propias palabras, que expresan sucesivamente la nostalgia de lo que pudo haber sido (vv. 35-41) y su ilusión (vana ilusión) de lo que podría ser (vv. 50-60) una existencia suya en la Arcadia. Y por cierto el impedimento (si así puede decirse) para una integración de Galo a la Arcadia, reside ni más ni menos en que él es poeta elegíaco, amante de Licoris, de suerte que sólo por una “conversión” a la poesía bucólica podría operarse en él una “arcadización” (cf. vv. 50-51). Pero de esta separación esencial entre Galo y la Arcadia surge una consecuencia estructural del poema, cuyo significado no nos parece que haya recibido adecuada atención, y es que la “agonía” y la “muerte” de Galo sólo en apariencia transcurren en la Arcadia y sólo en apariencia configuran un desenlace fatal análogo al que sufre Dafnis en la canción de Tirsis del Idilio I de Teócrito, que es el hipotexto de la canción virgiliana

en su primera sección (vv. 9-30). El espacio y el tiempo en que el personaje está instalado no son los del mundo bucólico que lo rodea por arbitrio del canto bucólico de su amigo, sino los del mundo elegíaco al cual pertenece como poeta y amante de Licoris, es decir, por designio de su propio canto elegíaco. La ubicación "real" o propia del personaje (la que corresponde estrictamente a su discurso de agonizante de amor), recién emerge a la superficie del texto una vez que el personaje toma la palabra y puede consecuentemente hablar desde su propio ser; y las dos veces que emerge, traída por una brusca recuperación de la conciencia que el personaje experimenta al nombrar elementos identificatorios de *su mundo* (Licoris la primera vez, vv. 42-49, el arco pático y los dardos cidonios la segunda, vv. 59-69), provoca el desvanecimiento de la ficticia o ilusoria instalación en el escenario pastoril.

Es en el contenido histórico y geográfico del orbe romano, caracterizado en el aspecto humano por la guerra, el desarraigo, la soledad, en el aspecto físico por paisajes hostiles, inhóspitos, desérticos, donde reconocemos la verdadera instalación de Galo, congruente con la agonía de amor que vive y con la muerte de amor que presiente, agonía y muerte que no son sino tópicos de su discurso amoroso. Es decir que cuando el personaje asume plenamente en su discurso su realidad existencial, la Arcadia desaparece de su contorno, se esfuma, tal si fuera un producto de su imaginación. Y lo que ocurre es que la Arcadia para el personaje no es más que una *ilusión* (imagen falsa), que le adviene, primero involuntariamente, inducida por la palabra de su amigo (vv. 31-43), y luego voluntariamente, provocada por su propia enunciación (vv. 50-60). Hasta qué punto la ubicación en la Arcadia es asumida concientemente por el personaje como una precaria ilusión de su mente, lo demuestran dos detalles muy significativos del texto, que hacen a su aparición y desaparición como escenario de los amores cantados. El primero es que Virgilio, ya en pleno relato de la escena arcádica de la que ha querido rodear a su personaje (vv. 9-30), se detiene de pronto a disipar los escrúpulos que un poeta no bucólico podría tener de verse rodeado por un rebaño de ovejas (vv. 16-18 *stant et oves circum (nostri nec paenitet illas, / nec te paeniteat pecoris, divine poeta; / et formosus ovis ad flumina pavit Adonis)*). Esto supone una comunicación de bucólico a elegíaco, de narrador-testigo en la Arcadia

a narrador-protagonista *fuera de* la Arcadia, para establecer su tácita aceptación de la "ilusión arcádica" que se le impone. El segundo detalle es que Galo, una vez decepcionado del "proyecto arcádico" con que imaginaba poder contrarrestar el poder de *Amor* (vv. 50-60), manifiesta su retorno a la conciencia de su ser en términos de disgusto por las ninfas y los cantos (vv. 62-63 *iam neque Hamadryades rursus neque carmina nobis/ ipsa placent*;) y de rechazo definitivo del escenario que se le había impuesto primero, y luego había invadido su psiquis perturbada, es decir, en términos de supresión voluntaria de la ilusión arcádica (v. 63 *ipsae rursus concedite silvae*.)<sup>20</sup>. Desde su reinstalación mental en el mundo de los Amores, la Arcadia sólo puede significar para Galo un engaño de su imaginación.

Vemos pues que una canción que había sido anunciada como de los agitados amores de Galo, en respuesta al deseo expresado por el personaje de que sus amores fueran recogidos por la *fistula* arcádica, es la ocasión escogida por Virgilio para poner en acto una reflexión sobre la diferencia específica entre un mundo bucólico definido desde la identidad poesía = Arcadia y un mundo elegíaco definido desde la identidad poesía = Amores. Tal arbitrio induce a sospechar que el "pedido" imaginado por Virgilio como justificación ficcional de su canto presupone una ingresión de la erótica elegíaca en territorio bucólico (algo así debió realizarse o sugerirse en la obra de Galo), así como la respuesta a ese pedido, configura una ingresión inversa. La interpenetración de bucólica y elegía no puede sorprender si recordamos que la *E. 8*, al darnos la primera descripción de la Arcadia que hay en el *Liber*, nos informaba que en ese territorio "*Maenlus argutumque nemus pinusque loquentis/ semper habet, semper pastorum ille audit amores*" (vv. 22-23). Pero, aceptando como punto de encuentro y de partida esta afinidad temática que implicaba una suerte de congeneridad erótica de su obra y la de su amigo (por ella es posible el pedido de Galo y la respuesta de Virgilio), el poeta bucólico en el cierre del *Liber*

<sup>20</sup> Observa agudamente G. B. Conte (op. cit., p. 41 n. 33) que el imperativo de *concedo* es fórmula tópica de la comedia para señalar la salida de escena de un personaje. Aquí la que sale de escena, para luego volver con Virgilio, es la Arcadia en conjunto simbolizada en las *silvae*.

*Bucolicon* ha querido poner en evidencia de qué manera la diversa poetización del amor que se realiza en una y otra obra, comporta la configuración de mundos diferentes, y cómo el ser poeta bucólico o elegíaco no significa simplemente adoptar una forma métrica, sino que significa asumir, desde la inhabitación del mundo poético propio, una experiencia específica e intransferible del amor, de la poesía, de la vida.

ARTURO R. ALVAREZ HERNÁNDEZ  
Universidad Nacional de La Plata