

MERCEDES ENCINAS MARTÍNEZ

LÍRICA CIVIL HORACIANA



EDICIONES UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

COLECCIÓN VÍTOR

71

©

Ediciones Universidad de Salamanca
y Mercedes Encinas Martínez
1ª edición: Septiembre, 2001
I.S.B.N.: 84-7800-852-7
Depósito Legal: S. 1154-2001

Ediciones Universidad de Salamanca
Apartado postal 325
E-37080 Salamanca (España)

Realización:
Nemática, S.L.

Impreso en España - Printed in Spain

*Todos los derechos reservados.
Ni la totalidad ni parte de este libro
puede reproducirse ni transmitirse
sin permiso escrito de
Ediciones Universidad de Salamanca*

CEP. Servicio de Bibliotecas

ENCINAS MARTÍNEZ, Mercedes

Lírica civil horaciana (Archivo de ordenador) /Mercedes Encinas Martínez.

1ª ed.-- Salamanca : Ediciones Universidad de Salamanca, 2001

1 disco compacto.-- (Colección Vítor ;71)

Tesis-Universidad de Salamanca, 1998

1. Horacio Flaco, Quinto-Crítica e interpretación.

2. Poesía política latina.

3. Universidad de Salamanca (España)-Tesis y disertaciones académicas.

821.124 Horacio Flaco, Quinto 1.08 (043.2)

RESUMEN

Estudiar la lírica civil horaciana implica enfrentarse de alguna manera a la cuestión de la relación entre literatura y realidad, y la adopción de una postura respecto a ese problema constituye un presupuesto metodológico imprescindible para su estudio. Por otra parte, es una poesía que presenta unas características que han determinado que su estudio se polarizara en torno a posturas antitéticas: surge en el contexto de una gran crisis política en el mundo romano e incluye en sus declaraciones poéticas personajes y hechos históricos, situaciones políticas. Es, además, poesía que se expresa en primera persona, de modo que crea una impresión de escritura autobiográfica con esa presencia constante de un “yo”. Por otra parte, se ha tendido a contemplarla como un tipo de poesía totalmente alejado de la lírica ligera, de tono privado, con la que podría parecer hallarse en una profunda contradicción, pero además incluso determinadas declaraciones dentro de composiciones de tono político han llevado a definirla como incoherente o contradictoria. A partir de estas consideraciones, han ido surgiendo numerosísimos estudios que, dependiendo de sus orientaciones metodológicas, de gustos estéticos y juicios políticos, han ido forjando imágenes muy diferentes y contradictorias de Horacio, obteniendo una gran cantidad de conclusiones y valoraciones opuestas e irreconciliables. Destaca el hecho de que las diversas interpretaciones han girado muy a menudo en torno al establecimiento de dicotomías, de antítesis, bien en cuanto a su persona, enfrentando, por ejemplo, un Horacio serio, estoico y moral a otro frívolo, amoral y epicúreo; un escritor sincero en sus sentimientos hacia Augusto frente a un adulador insincero; proaugústeo o antiaugústeo, propagandista o no; otro tanto puede decirse de la valoración de su poesía, que ha sido considerada tanto su lírica de mayor calidad como mera retórica convencional, vacía e hinchada, sin sus cualidades más características, como la ironía; para unos se trata de poesía que se identifica totalmente con la realidad, para otros, se halla absolutamente alejada y desconectada de ella.

Son, como decía, resultados que tienen relación tanto con valoraciones estéticas e ideológicas del investigador como con las perspectivas y presupuestos metodológicos adoptados.

Este estudio aborda esa relación entre literatura y realidad, pero partiendo de determinados presupuestos que afectan a las dos partes implicadas: por un lado, evitando la identificación de literatura y realidad, pero entendiendo, sin embargo, que esa poesía es un modo determinado, complejo, de representación de la realidad, y, por otro lado, que esa realidad tampoco es un hecho unitario, estable, monolítico, y que lo que conocemos como Principado de Augusto es un proceso que surge a partir de una situación de crisis, y que irá definiéndose y transformándose paulatinamente, caracterizándose además por una simbología y una ambigüedad tan acusadas como las de la propia poesía. Se trata de una línea de investigación que siguen autores como P. Zanker, D. Feeney o D. Kennedy.

El objetivo de este trabajo consiste en estudiar cómo se relacionan poesía y política en la lírica horaciana, cómo un género literario que está surgiendo, que se está formulando en la literatura latina, la lírica, representa y comunica un proceso histórico que está también en continua evolución, cómo el poeta lírico Horacio intenta dar cabida en su obra a Roma y Augusto.

Se dejan, por tanto, de lado cuestiones como la sinceridad de Horacio, la determinación del valor propagandístico de su poesía, su carácter proaugústeo o antiaugústeo, aceptando de antemano que existía un compromiso, del tipo que fuera, que obligaba al poeta a incluir a Augusto en su obra.

El estudio se centra en el análisis e interpretación de una serie de textos pertenecientes a *Epodos* y a los tres primeros libros de *Odas*, seleccionados o bien por la presencia de Augusto en ellos o por poseer un contenido claramente relacionado con temas políticos.

Esta forma de estudio planteaba el problema de la organización de los textos, que se han distribuido en tres apartados intentando aunar al mismo tiempo tres criterios diferentes: cronología, temas y ordenación en la colección. Esos tres apartados, “Guerras civiles”, “Augusto como tema poético” y “Elogio de Augusto y Roma”, surgieron a partir de la lectura de la oda 4.15, probablemente la última oda horaciana, en que aparecían como resultado acabado todos los motivos temáticos de tono político abordados en su lírica anterior, y que parecían girar en torno a esos tres hilos centrales.

Para la interpretación de los textos se ha recurrido a varios procedimientos e instrumentos distintos: por un lado, se ha prestado atención al análisis interno del poema, a su forma, imágenes y estructura, para explorar las diferentes relaciones que se establecen entre sus elementos, y, por otro, se ha intentado definir sus relaciones con otros textos atendiendo a tres criterios distintos: su configuración en géneros literarios, intertextualidad, y, dentro de la obra concreta de Horacio, la importancia de la ordenación de los poemas dentro del libro o de la colección de libros.

Se entiende el género no como catálogo de recetas o etiqueta clasificatoria, sino como un modo determinado de representación y transmisión de unos contenidos, y diferenciado de otros géneros.

En cuanto a la intertextualidad, se han explorado sobre todo alusiones de contenido, es decir, declaraciones que retoman algún texto anterior de contenido político, y alusiones de carácter metaliterario, que establecen alguna reflexión sobre la política como tema poético.

Y, por último, la ordenación de los poemas sirve como posible estrategia que modifica o amplía la significación de un poema individual.

En la primera sección se recoge una serie de poemas que de manera muy variada introducen el tema de las guerras civiles. En ellos se van reflejando diferentes momentos y circunstancias en torno a las mismas, desde su consideración como hecho presente, luctuoso, que provoca caos y desesperación hasta la perspectiva de pasado reciente que se contempla con el temor de que se convierta en futuro. Los primeros poemas estudiados se mantienen en un tono general de condena, de queja y lamentación, y plantean una serie de reflexiones que reaparecerán en composiciones posteriores como una especie de recuerdo involuntario, que evocará alusivamente el horror del pasado.

A partir del epodo 1 entra en escena la figura de Augusto en diversas situaciones y relaciones con las guerras civiles, con la peculiaridad, extensible al resto de los poemas estudiados en este trabajo, de que sólo en una ocasión, en la oda 1.2, y de manera oblicua, se dirige al *princeps* en segunda persona, mientras que en las demás composiciones es siempre representado en tercera, lo cual puede estar marcando la naturaleza y perspectiva de la relación que el poeta pretende establecer con él: tema sobre el que tiene que escribir. Así, cuando la oda horaciana se caracteriza por esa presencia casi constante de un interlocutor, ese estatuto nunca es concedido a Augusto en esta primera producción lírica.

Desde luego, van desfilando situaciones y hechos históricos concretos, pero inmersos en declaraciones poéticas muy complejas.

Por diversos procedimientos, según la composición de cada poema, se introduce por un lado un elogio a Augusto, que, sin embargo, aparece o bien limitado por la desviación hacia otro tema, o bien minado por la introducción de ciertos elementos que pueden ser interpretados irónicamente, subvirtiéndose de manera sutil la imagen o declaración laudatoria.

De esta manera actúan, por ejemplo, las distintas perspectivas adoptadas en los tres poemas relativos al enfrentamiento con Antonio y Cleopatra, que impiden que el discurso poético finalice en un tono triunfalista o en un elogio directo del triunfador, aunque al mismo tiempo planteen una visión política del conflicto en consonancia con la versión propagandística de Augusto.

En general, en todos los poemas recurre a algún tipo de procedimiento que impide una declaración unitaria mediante la ruptura de la forma genérica o de la estructura, por antítesis de contenidos, por cambios de perspectivas, por reescrituras intertextuales, etc.

Se trata, desde luego, de matices y detalles sutiles, sujetos a la interpretación del filólogo, pero que permiten perfilar una especie de mirada subversiva, irónica, que sitúa al lado de la versión oficial, del triunfo, de las declaraciones elogiosas, otras reflexiones e imágenes que en cierta medida cuestionan ese discurso laudatorio, o al menos esbozan ante el lector esos otros aspectos de la realidad.

Es interesante el hecho de que las guerras civiles como tema principal quede confinado al espacio el libro 1, constituyendo la oda primera del libro 2, dedicada a Polión, el final de su tratamiento.

En la segunda sección, se estudian poemas que reflexionan sobre el posible tratamiento poético de Augusto. Son, por un lado, modelos de cómo aludir y eludir el elogio, que presentan, por tanto, de manera programática lo que se efectúa en la práctica en otras composiciones. Y sobre todo constituyen una representación ante el lector de la figura del poeta meditando sobre cómo hacer poesía, sobre la cuestión de si es posible crear una lírica que dé cabida a temas políticos y al elogio de Augusto.

A lo largo de esos poemas se produce una confrontación de géneros en que Horacio muestra su preferencia por la lírica, preferencia en principio estética, pero que podría incluir ciertos matices éticos.

Por último, en la sección “Elogio de Augusto y Roma” se analizan las “Odas Romanas”, que representan el punto culminante de la reflexión horaciana sobre poesía y política. Para todos los comentaristas de Horacio constituyen el gran mensaje del poeta acerca de Roma y Augusto, y en este estudio también se considera así, pero no de una manera tan unívoca y ortodoxa como suele concluirse.

En ellas entran en relación una enorme cantidad de elementos diferentes: temas muy variados, numerosos modelos y códigos poéticos, ideas filosóficas de distinta procedencia, mitos, historia romana, referencias a política contemporánea, y, aunque pueden leerse individualmente, como cualquier oda horaciana, adquieren una mayor significación en una lectura consecutiva, hasta el punto de que pueden llegar a entenderse como una sola oda de gran extensión. Además, la conexión de unas con otras se ve facilitada y motivada por ciertos elementos de enlace que unen finales y principios sucesivamente.

En el presente análisis la idea que predomina es el límite, es decir, la búsqueda de límites en dos planos diferentes, literatura y política. En el nivel literario, el límite va encaminado a definir el espacio de la lírica en su relación con una temática de tono político, y son sobre todo 3.1, 3.3 y 3.4 las composiciones destinadas a representar la función del poeta lírico, que llega a crear y recrear mitos y realidad romana, e incluso al propio Augusto.

En el plano político, se imponen por diversos procedimientos límites a la ambición y al poder, unos límites que parecen fijados por la moderación que enseña y transmite la propia poesía.

Prácticamente todas las declaraciones relacionadas con Roma y Augusto son sometidas en otro lugar a una revisión que las subvierte, a una posible matización, y los enunciados que hacen referencia a

Augusto lo caracterizan siempre muy brevemente, en un espacio de transición y con rasgos de pasividad. Leídas en su conjunto, aparece la Roma de la ambición a la que se contraponen la propia imagen de moderación del poeta y su poesía; se exalta el valor guerrero de los romanos, matizado por la yuxtaposición de una escena de patetismo que resalta la crueldad de la guerra; Juno parece reconciliarse con los romanos en 3.3, pero en 3.5 Régulo sufre tortura y muerte a manos de Cartago, protegida por la diosa; Júpiter es poder supremo incuestionable en 3.1, pero, en 3.4, lleno de terror, debe acudir a la ayuda de otros dioses para enfrentarse a los Gigantes. En 3.3 se produce la apoteosis de Rómulo, pero en 3.6 existen alusiones que pueden traer a la memoria su crimen fratricida.

Y la posible grandeza de Roma finaliza en la última oda en una imagen pesimista de la progresiva decadencia romana, cortada, sin embargo, por el supremo momento de ironía horaciana, que, después de 3.6, que proponía una vuelta a las antiguas costumbres romanas y a la castidad, y que finalizaba en ese tono de lamento, yuxtapone la 7, *Quid fles, Asterie*, poema frívolo, ligero, irónico, en torno al juego de los celos e infidelidades.

En definitiva, del análisis de los poemas incluidos en este trabajo se desprende la imagen de un poeta irónico con los dioses, con la historia romana, con la situación política y consigo mismo, que practica un modo de subversión sutil que consiste en yuxtaponer y contraponer diferentes imágenes y aspectos contradictorios de la realidad, recurriendo para ello a muy diversos tipos de procedimientos.

Poesía y política en esta época participan de características muy similares, porque son formas nuevas, experimentales, que se fundamentan al mismo tiempo en la continuidad, en el mantenimiento de unas tradiciones, de unos modelos que legitiman ese nuevo producto.

La poesía horaciana es abierta, experimental, secundaria, autoconsciente, y reflexiona de manera constante sobre la manera de incluir temas políticos en el nuevo género de la lírica. Es una poesía que requiere continuamente la atención y colaboración del lector, al que busca sorprender y hacer cómplice de sus reflexiones. Existen frecuentes rupturas o posibles disonancias que muchos autores consideran simplemente fracasos literarios o incoherencias, al encerrar a Horacio dentro de un clasicismo rígido, al entender de manera restringida y cerrada la forma de la oda horaciana; pero en realidad puede tratarse de formas experimentales, intencionadas, que rompen con la convención, que buscan la innovación y un modo de expresión que pueda representar y transmitir la complejidad de una época en crisis.

ABSTRACT

The objective is to study how Augustan political discourse is represented and transmitted in Horatian poetic discourse, how a literary genre that Horace was inventing at the time, lyric poetry, represented and communicated a reality that was also evolving continually.

Thus, we start from certain methodological presuppositions, which affect both literature and reality: literature is not identified with reality, but is a specific complex way of representing it, and this reality is never a unitary, stable, monolithic fact. What we know as the Augustan Age is a process which arose from a situation of crisis, and which would gradually become defined and transformed. It was also characterised by a symbology and ambiguity as pronounced as those of the poetry itself.

After an introduction which sets out some of the lines of research on Horace in the 20th century, the central part is made up of three sections, "The Civil Wars", "Augustus as a Poetic Theme" and "Praise of Augustus and Rome: Roman Odes", which give an individual interpretation of each poem selected.

This analysis reveals the image of a poet who took an ironic stance with regard to the gods, Roman history, the contemporary political situation and himself, and who practised a subtle type of subversion that consisted in the juxtaposition of different images and contradictory aspects of reality.

It is experimental, secondary and self-conscious poetry, more open than is usually thought to be the case. As opposed to the rigid "classicism" in which Horace is usually confined, here we find a seeking of dissonance, a breaking of form, as a vehicle for representing reality in crisis.

ÍNDICE

0. INTRODUCCIÓN	10
0.1. Algunas líneas de la investigación horaciana	10
0.2. Objetivo del estudio. Metodología	26
1. PUNTO DE PARTIDA	30
1.1. Oda 4.15	31
2. GUERRAS CIVILES	36
2.1. Epodos 7 y 16	36
2.1.1. Epodo 7.....	37
2.1.2. Epodo16.....	41
2.2. Oda 1.14	50
2.3. Trilogía de Accio.....	56
2.3.1. Epodo 1.....	56
2.3.2. Epodo 9.....	63
2.3.3. Oda 1.37.....	74
2.3.4. Conclusiones.....	82
2.4. Oda 1.2	84
2.5. Oda 1.21	98
2.6. Oda 1.35	102
2.7. Oda 1.34	106
2.8. Oda 2.1	110
2.9. Conclusiones	117
3. AUGUSTO COMO TEMA POÉTICO	120
3.1. Oda 1.6	122
3.2. Oda 2.12	128
3.3. Oda 2.9	134
3.4. Oda 3.25	141

4. ELOGIO DE AUGUSTO Y ROMA: ODAS ROMANAS	149
4.1. Consideraciones preliminares	149
4.2. Oda 3.1	153
4.3. Oda 3.2	162
4.4. Oda 3.3	168
4.5. Oda 3.4	179
4.6. Oda 3.5	189
4.7. Oda 3.6	197
4.8. Consideraciones finales en torno a las Odas Romanas	204
5. CONCLUSIONES	208
6. BIBLIOGRAFÍA	214

0. INTRODUCCIÓN

Emprender el estudio de cualquier aspecto de la lírica de Horacio significa introducirse en un mundo escrito que parece transmitir una gama ilimitada de imágenes, visiones y matices diferentes y acceder a una serie extensísima de interpretaciones y opiniones por parte de la crítica que a menudo llegan a ofrecer, observadas en conjunto, una profunda contradicción. Y las razones de tal diversidad y heterogeneidad residen básicamente en esos dos focos distintos: por un lado, la propia poesía de Horacio, que yo caracterizaría sobre todo por su complejidad, elusividad, ironía y ambigüedad, por la multiplicidad de reescrituras del mundo y del poeta mismo.

Y, por otro lado, la crítica, con sus distintos métodos y orientaciones, con su evolución a lo largo del siglo XX y con su inevitable subjetividad ha contribuido también notablemente a esa diversidad. Y, en concreto, en el estudio e interpretación de la lírica civil horaciana influirá decisivamente su propio carácter político. En efecto, por una parte, un amplio sector de la crítica, bajo la influencia del Romanticismo, rechazará o valorará negativamente por principio y de manera sistemática esa parte de la obra de Horacio, al identificar el género lírico con un tipo de poesía íntima, personal, "de sentimientos". Por otra parte, muy a menudo será objeto de valoraciones subjetivas -tanto positivas como negativas- dependiendo de la ideología política de cada intérprete y de sus circunstancias históricas, políticas, sociales y culturales.

Quisiera, pues, dirigir la atención brevemente a esa crítica horaciana tan extensa y variada, sin la intención de llevar a cabo un exhaustivo estado de la cuestión, sino simplemente con la finalidad de observar a grandes rasgos algunas de sus características generales y de sus orientaciones y evolución durante este siglo, especialmente a través de ciertas figuras representativas, que en su momento aportaron conocimientos, hallazgos e innovaciones de gran influencia posterior.

0.1. Algunas líneas de la investigación horaciana.

En la primera mitad de siglo prácticamente todos los estudiosos partían de similares principios metodológicos para llegar, sin embargo, a conclusiones muy diferentes, incluso a menudo opuestas. Así, los aproximadamente cincuenta primeros años de este siglo asisten a una continuidad y mantenimiento de los principios positivistas que dominaron la segunda mitad del siglo XIX, de modo que la crítica practica un historicismo que se considera el único medio posible de alcanzar y mantener la objetividad en el estudio de los "datos" de la literatura, con el fin de llegar a la "verdad". La verdad resultante de la aplicación de estos criterios, en lo que se refiere a Horacio, ha sido la multiplicación, división o sustracción tanto del poeta como de su obra.

De esta manera, han ido surgiendo a lo largo de los años diferentes y contrapuestas imágenes de Horacio, que acabaron por concretarse sobre todo en una oposición polar, en la teoría de los dos Horacios: el serio, estoico, moral, religioso, patriótico, portavoz y propagandista de Augusto, etc., frente al frívolo, irónico, epicúreo, amoral, antiaugústeo, republicano, etc.; dos visiones, pues, que desde dentro del propio método resultaban irreconciliables. Esta oposición será uno de los ejes centrales de los estudios consagrados a la poesía política. Algunos autores se enfrentaron a este resultado contradictorio, intentando descubrir entre todas estas imágenes al "verdadero Horacio" y explicar los motivos de la presencia de los datos que estaban en desacuerdo con su visión. Otros, en cambio, eliminaron drásticamente el Horacio que no encajaba en sus consideraciones.

No quiero con esto restar importancia a los logros de los grandes filólogos historicistas en su estudio de la obra poética horaciana, pero sí subrayar la contradicción y aporía a que se puede llegar en algunas cuestiones al servirse de ese historicismo que tiende a identificar literatura y realidad. En efecto, intentar entender un poema como una serie de datos "reales" objetivos, es decir, totalmente equiparables a hechos o sucesos de la vida real, conduce inevitablemente a la denominada "falacia biográfica", y más aún en un caso como el de Horacio, que tan a menudo incluye en su obra un "yo" dotado de matices muy diferentes.

Por tanto, este método suele tomar como objeto de estudio el hombre que se halla detrás de la obra, identificando sus declaraciones poéticas con hechos biográficos. Y, por otra parte, al abordar la obra en sí misma, ese mantenimiento de un rumbo positivista conduce a la búsqueda de datos objetivos, que pueden acabar por convertirse en enormes listas y catálogos de fuentes, de antecedentes literarios, y, en definitiva, en una consideración de la literatura demasiado mecanicista, inerte o estática.

El rigor filológico, los amplios conocimientos sobre literatura griega y latina y una gran dedicación son algunas de las principales virtudes de los grandes autores que hicieron avanzar el conocimiento de la obra lírica de Horacio en la primera parte de este siglo. Entre ellos, hay que destacar especialmente a Pasquali, figura controvertida y poco entendida en su época y que sólo posteriormente ha recibido la consideración que merece.

Pasquali, formado en Alemania y probablemente introductor del historicismo alemán en Italia, donde predominaba en esos momentos el idealismo croceano, publicó su monumental monografía sobre Horacio, *Orazio lirico*, en 1920¹. Se trata de una obra de difícil y ardua lectura en su conjunto, tanto por su desmesurada extensión como por el tipo de estructura, por la acumulación de datos eruditos y por la prolijidad de ciertas explicaciones que a menudo desvían la atención del punto principal que se estaba tratando. Sin embargo, ofrece agudos comentarios e interpretaciones valiosas cuando se consulta para el análisis de poemas concretos, y sobre todo tiene el mérito de ser el precursor del estudio en filología clásica de lo que hoy denominamos intertextualidad². En efecto, tal vez el logro mayor de su estudio sea haber puesto de relieve la relación de la lírica horaciana con la poesía helenística, ya que hasta ese momento prácticamente sólo se habían subrayado sus deudas con la lírica griega arcaica. Particularmente aguda e interesante es su concepción de las relaciones entre la cultura alejandrina y la sociedad romana contemporánea de Horacio: "E la facoltà d'intendere, cioè di amare, la cultura alessandrina doveva in lui essere aumentata, senza forse ch'egli pur se ne rendesse conto, dalle somiglianze che tra la società romana del tempo augusteo e l'alessandrina, contro il volere dell'Augusto, inteso a rinnovare la romanità prisca, intercedevano maggiori che non tra la Roma in cui Orazio viveva e quella del tempo della prima guerra punica" (1966: 365).

Los resultados del estudio de este autor, que señalaban sobre todo la dependencia horaciana de la literatura griega, hicieron recaer sobre él durísimos ataques por parte de un amplio sector de los estudiosos italianos de la época, que, en pleno auge del fascismo, se esforzaban en resaltar el valor y la pureza de lo itálico frente a lo extranjero³.

Mérito esencial de Pasquali -y caso aislado en su época- es ir más allá de la tendencia positivista que suele limitarse al rastreo y catalogación de fuentes, puesto que el estudioso italiano se

¹ Utilizo la reimpresión de 1966.

² Cf. Schiesaro (1995) 341 y 345, que señala que Pasquali en un estudio posterior, "Arte allusiva", del año 1942, recogerá teóricamente los principios aplicados ya de manera práctica en su obra sobre Horacio.

³ Cf. Fowler (1993) 274. La Penna, en su introducción a la reimpresión de la obra de Pasquali (1966), en p. XVI y ss. habla de la acogida que tuvo la monografía en los diferentes países europeos, comparándola con la que tuvo la propia colección de los tres primeros libros de las odas horacianas.

centra en la observación de cómo Horacio transforma los elementos de la literatura griega para producir una obra totalmente original⁴.

Por tanto, Pasquali es pionero en el estudio de esas relaciones intertextuales que hoy en día ocupan la atención de una gran parte de la crítica, y su observación de la influencia helenística en la poesía de Horacio es fundamental para la comprensión de la forma de composición de este poeta. Sin embargo, se echa de menos en su obra el estudio de un aspecto esencial de la lírica horaciana desde el punto de vista de la intertextualidad: sus importantes conexiones con otros autores latinos, como Virgilio o Catulo.

Respecto a la poesía política de Horacio, podría decirse que su visión se sitúa en una línea moderada dentro de la orientación que en estos años dominará en este campo de la investigación horaciana, sobre todo en Alemania e Italia, que se dedicará fundamentalmente a poner de relieve la sinceridad del poeta en su relación con Augusto, salvador de la nación, y a exaltar los valores éticos romanos presentes en su poesía. Aunque normalmente su estudio de los poemas de tono político se centra, como en el resto de la producción poética horaciana, en aspectos filológicos, de historia literaria, antecedentes literarios, etc., en un apartado dedicado al análisis del tratamiento de la religión en Horacio deja ver su opinión respecto a las relaciones del poeta con Augusto y acerca de su papel en la formación del nuevo régimen. Así, por ejemplo, respecto a la reforma religiosa emprendida por el *princeps*, dice textualmente Pasquali (1966: 578): "gli spiriti più nobili della nazione, i poeti Virgilio e Orazio, si fecero banditori della parola nuova." Y en las páginas siguientes intenta conciliar el epicureísmo horaciano con las nuevas tendencias religiosas impuestas por el gobernante: "Orazio, pur senza rinnegare l'epicureismo della sua giovinezza, cantò la religione, sembra a me, con sincerità poetica perfetta" (1966: 581); "... così nell'età sua virile, ricongiunto con l'Augusto, scorgendo l'unico scampo della civiltà e della romanità nel governo personale ed amministrativo, di cui la *pietas* era parte cospicua e principale sostegno, cantò la religione con simpatia piena" (1966: 582); "Orazio, preparato dalla devozione della scuola epicurea per il suo fondatore, accettò di buon grado la religione della personalità e venerò dio il cittadino che, beneficiando gli uomini come Ercole e Dioniso, si era sollevato da terra in cielo" (1966: 587-588).

He subrayado en las citas de Pasquali expresiones que formarán parte en los años sucesivos de la opinión más extendida entre los estudiosos de la poesía política de Horacio, que se basará en esos conceptos de sinceridad y reconciliación con el *princeps*; esta última idea, la reconciliación, implica lógicamente una actitud anterior diferente por parte del poeta, una actitud que los estudiosos deducen a partir de datos biográficos extraídos sobre todo de los propios poemas.

Así, suele reconocerse en Horacio una evolución política en fases sucesivas, desde su participación en la batalla de Filipos en el bando de Bruto, pasando por una etapa de indiferencia o desesperación, hasta un progresivo cambio en su actitud hacia Augusto y una aceptación e incluso entusiasmo ante los valores del nuevo régimen.

Como ya mencionaba antes, precisamente esos valores éticos del Principado de Augusto constituirán el núcleo de las reflexiones de una serie de estudiosos de la época augústea en los años veinte y treinta, en Alemania e Italia. En los años veinte publican sus consideraciones sobre este aspecto dos grandes figuras de la filología clásica, Heinze y Reitzenstein, bien conocidos por sus importantes contribuciones al conocimiento de la obra de Horacio. Así, en cuanto a Heinze, cabría destacar su estudio sobre la forma de la oda horaciana, pionero en el tratamiento de este aspecto y que será tomado como punto de referencia en todos los trabajos posteriores, así como otros artículos

⁴ Especialmente en p. 104 y ss. habla de la forma en que Horacio lleva a cabo la imitación de sus modelos griegos para lograr, sin embargo, un producto romano extraordinariamente original. Cf. Schiesaro (1995) 342.

sobre temas horacianos⁵, además de su revisión del comentario de Kiessling, imprescindible hasta la aparición del de Nisbet-Hubbard, pero útil también después.

Por su parte, Reitzenstein también publicó una serie de artículos sobre Horacio⁶, entre los cuales destaca especialmente "Horaz und die hellenistische Lyrik" (1908), en que estudia la influencia de la poesía helenística en *Epodos* y también detecta grandes semejanzas entre muchas odas y epigramas helenísticos. Es, pues, la base de la que partirá después Pasquali para su investigación.

En cuanto a sus reflexiones sobre la poesía política de Horacio, ambos autores siguen una línea similar, que tiene su punto de partida en el estudio de lo romano en Horacio, quizá con la intención de buscar el contrapunto a la fuerte influencia griega puesta de relieve hasta ese momento por todos los estudiosos, y de determinar la originalidad de Horacio frente a sus modelos. En efecto, se trata de una tendencia que se desarrolla en estos años en Alemania en un intento de revalorizar la originalidad de la literatura y la cultura latinas, infravaloradas en su confrontación con la civilización griega⁷. Así, se destaca como producto original de la cultura latina una serie de valores ético-políticos, que se reivindican por su vigencia actual. Heinze, por ejemplo, analiza los valores que convirtieron a los romanos en un gran imperio, en *Machtmenschen*, en "Von den Ursachen der Grösse Roms" (1921); y en "Der Zyklus der Römeroden" (1929) pone de relieve la romanidad de Horacio, al igual que Reitzenstein en "Horaz als Dichter" (1922), en que intenta destacar la adhesión del poeta al régimen de Augusto y su fe en la misión de *vates* educador de la comunidad, como contrapunto a la influencia helenística observada en su poesía⁸.

Lo cierto es que se inicia una línea de exaltación del Principado de Augusto, que se verá potenciada en los años treinta tanto en Alemania como en Italia, en pleno auge del nazismo y del fascismo. Casi todos los artículos escritos en medio de esa situación política tienden a ensalzar las virtudes romanas y a proponerlas como modelo válido para la época contemporánea, a poner de relieve la profunda armonía entre la obra de los poetas augústeos y el régimen de Augusto, a trazar una comparación entre el Principado y los regímenes fascistas del momento⁹.

Si se mira hacia otra parte de Europa, especialmente a Inglaterra, en los mismos años, puede observarse la tendencia contraria, es decir, un cuestionamiento crítico del régimen de Augusto y un cierto rechazo a la poesía política horaciana. En realidad, empieza a surgir un nuevo punto de vista desde el que se observa esa poesía civil de los augústeos, propiciado probablemente por Syme en su *The Roman Revolution* (1939), que considera la poesía política horaciana como instrumento de propaganda empleado por Augusto. Desde entonces, la reflexión sobre su valor propagandístico será una de las cuestiones más debatidas en los años siguientes¹⁰. La visión negativa de Augusto por parte

⁵ Recogidos en *Vom Geist des Römertums* (1960).

⁶ Publicados entre 1908 y 1925 y recogidos más tarde en *Aufsätze zu Horaz* (1963).

⁷ En estas consideraciones sobre las posibles causas del origen de esta línea de pensamiento sigo fundamentalmente a La Penna (1963) 16 ss.

⁸ La Penna (1963) 19 hace hincapié igualmente en el artículo "Das Römische in Cicero und Horaz" (1925) de Reitzenstein. La Penna se muestra bastante crítico con estos dos autores alemanes, porque considera que "una linea retta mena dalle interpretazioni di Heinze e di Reitzenstein alle perversioni del decennio successivo".

⁹ Por poner algún ejemplo concreto, en Alemania destaca el artículo de Schröder de 1935 (después recogido en 1972), y en Italia toda la serie de conferencias y artículos producidos con motivo del bimilenario del nacimiento de Horacio, en 1935, que se convirtió en una fastuosa exaltación del fascismo mussoliniano, con Romagnoli a la cabeza. Una selección de estos artículos ha sido recogida recientemente por Cagnetta (1990). Para el bimilenario del 35 cf. Schiesaro (1995) 348 ss. En Italia, tras la caída del fascismo, el estudio de la poesía horaciana fue tomando rumbos muy diferentes, mientras que curiosamente en Alemania se mantuvo durante mucho tiempo - y aún se mantiene - una línea de reflexión sobre la lírica civil muy similar a la que dominó en época de Hitler, de modo que incluso a veces se habla de "escuela alemana". Cf. Doblhofer (1966) 11 ss., y (1981) 1925 ss.

¹⁰ Especialmente después de la Segunda Guerra Mundial, cuando la obra de Syme empezó a tener realmente difusión.

de Syme ejerce su influencia, por ejemplo, en Wilkinson en su obra de 1945 *Horace and his Lyric Poetry*, en que, sin embargo, intenta "salvar" en cierta medida a Horacio de la consideración de adulator o simple propagandista¹¹.

Puede decirse, pues, que la situación que Europa vivió como consecuencia de los regímenes políticos dictatoriales favorece la aparición de nuevas orientaciones en la reflexión sobre el Principado de Augusto y la poesía política. Y en concreto la equiparación que lleva a cabo Syme de los regímenes y figuras de Augusto y Hitler ejercerá gran influencia en la valoración de la época augústea.

Pero la obra sobre Horacio que ha tenido mayor trascendencia e influencia sobre la crítica posterior, hasta el punto de que todos seguimos utilizándola como referente, aunque sea para rebatirla, para construir nuevas interpretaciones en un intento de refutar las suyas, es *Horace* de Fraenkel, publicada en el año 1957, y que precisamente podría considerarse como una reacción contra la imagen de Horacio favorecida por la obra de Syme. Fraenkel, como otros estudiosos alemanes de origen judío, se refugió en los años treinta en Inglaterra huyendo del nazismo. Esta llegada de judíos alemanes produjo la implantación de un mayor rigor y un gran avance en los estudios clásicos en este país, dominados hasta ese momento por un cierto humanismo *amateur*¹².

En realidad, la obra de Fraenkel se halla plenamente enmarcada en ese historicismo de origen alemán, con tendencias biografistas, en que las conclusiones más generales están predeterminadas por la imagen de Horacio que Fraenkel quiere ver y aceptar. Aunque en principio se presenta como una monografía compuesta por comentarios y análisis individuales en orden cronológico de los poemas que forman toda la obra de Horacio, la elección de unos y omisión de otros refleja ya la postura de Fraenkel respecto a cuál es el "verdadero Horacio", puesto que, por ejemplo, dentro de las *Odas* evita por sistema las de temática erótica o frívola¹³. Esto es indicio de lo que tras la lectura de *Horace* se convierte en certeza: para Fraenkel sólo existe un Horacio serio, que muestra su mejor arte precisamente en su poesía política, y que va progresando hasta alcanzar su cima poética en el libro 4 de *Odas*.

Tal vez la mayor aportación de Fraenkel sea el hecho de que su obra es la primera que se ocupa fundamentalmente del análisis concreto e individual de los textos, del estudio de la forma y estructura de los poemas, por lo que, en una época en que el interés estaba centrado en la persona del autor y en un estudio de la literatura demasiado historicista, él, sin abandonar esa perspectiva, añade un nuevo objetivo dentro de los estudios horacianos, el texto mismo, que será el centro de atención de los trabajos que sobre Horacio se llevarán a cabo en las décadas siguientes¹⁴. Ya en el prefacio a su obra (1957: VII-VIII) anuncia que su intención es centrarse en el texto, intentando buscar así la auténtica significación de la poesía horaciana, desdibujada, velada u obstaculizada por una serie de

¹¹ Sin embargo, no oculta su poca simpatía hacia la temática política y su tratamiento poético, así como sus preferencias por otro tipo de poemas horacianos: "In his political poems... I believe him to have been sometimes insincere; and where he seems so, even in some of his most famous poems, to me his verse is not poetry but only accomplished rhetoric" (1945: 20); "He too was a master of words and wrote patriotic poetry which is often fine rhetoric, and sometimes more than rhetoric. But his heart was not really in it -so I have always felt. (...) in general the state poems are uninspired compared with the personal and individualistic" (1945: 65). La obra de Wilkinson tuvo gran influencia en Inglaterra, sobre todo hasta la aparición del estudio de Fraenkel, *Horace* (1957). Se presenta como una lectura personal, que atiende más a sus gustos poéticos, que a criterios profesionales.

¹² Cf. Fowler (1993) 270 ss.

¹³ En realidad, este método historicista, tanto en Fraenkel como en otros muchos intérpretes, traiciona sus propios principios, puesto que elimina los "datos" -por cierto, muy numerosos- que no encajen en sus hipótesis. A mí me llama la atención también la ausencia de una sola de las *Odas Romanas*, la 3.2, cuando ofrece un comentario, más o menos amplio según los casos, de las restantes.

¹⁴ Fowler (1993) 273 reconoce en este autor, a pesar de su historicismo, muchos puntos de sintonía con el New Criticism. Es un hecho que puede resultar paradójico, porque historicismo y New Criticism parecen en principio antagónicos, pero creo que refleja de manera bastante adecuada las orientaciones metodológicas de Fraenkel.

interpretaciones de la crítica anterior¹⁵. Y, un poco más adelante, en el comentario del epodo 10, establece lo que para él será principio fundamental y aplicable de manera general a la obra horaciana: Horacio siempre dice sólo lo que quiere decir, lo que muestra el texto y, por tanto, no debe buscarse la interpretación en materiales externos al texto¹⁶.

En su estudio tiene también importancia el análisis de las relaciones de los poemas horacianos con sus modelos griegos y destacan especialmente sus observaciones sobre la influencia de Píndaro.

Quizá lo más llamativo en la manera de trabajar de Fraenkel sea el hecho de que junto al rigor formal, a la racionalidad con que suele analizar cuestiones concretas de los textos convive una visión muy subjetiva de ciertos aspectos de la obra horaciana, especialmente en lo que se refiere a la poesía política, de tal manera que parece identificarse totalmente con el autor, cuyas intenciones defiende de manera entusiasta, apasionada y con gran obstinación. Con esto no quiero decir que Fraenkel fuera el único en buscar las intenciones del autor, ya que hasta ahora éste era objetivo usual de la investigación, sino que asombrosamente coexisten en su metodología dos tendencias que en principio parecen antitéticas, y que tal vez reflejen un importante momento de transición en la crítica horaciana, del autor al texto. En realidad, Fraenkel parece tomar el texto para convertirse en portavoz del autor. Llama además la atención la rigidez y tozudez con que defiende sus opiniones y niega las contrarias.

Como ejemplo para ilustrar la manera de pensar y de expresarse de Fraenkel, sobre todo en lo que concierne a la poesía política de Horacio, cito uno de sus juicios más famosos y criticados posteriormente, en que dice textualmente como conclusión a la oda 3.25: "Horace... never lies and never pretends. In *Quo me, Bacche, rapis* he speaks of the urge which force him to immortalize the *decus Caesaris* in tones of an overwhelming emotion and of the most genuine sincerity. From what I know of Horace I refuse to consider the possibility that in this poem he is lying or not being serious. He implies that what he is setting out to do will, if he succeeds, be the crowning triumph of his life. I believe him." (1957: 260).

Por tanto, Fraenkel aporta por un lado una visión historicista de Horacio, que prima su obra poética de tono civil, anulando casi por completo una parte de la lírica horaciana tan extraordinaria y brillante como son sus odas ligeras, y pone su énfasis en la función pública del poeta como *vates* portavoz de los ideales augústeos y educador de la sociedad, y en su sinceridad en el desempeño de tal misión; pero, por otro lado, como filólogo riguroso y buen conocedor de la literatura clásica, lleva a cabo un análisis de los poemas, en unos casos mejor, en otros peor, a veces muy detallado, otras superficial, que servirá de base para todos los comentaristas posteriores. Es importante sobre todo ya la presencia de ese nuevo enfoque, centrado en el texto, que hará avanzar extraordinariamente el conocimiento de la lírica horaciana en sus aspectos formales.

En relación con la obra de Fraenkel y sobre todo a causa de las diversas tendencias teórico-literarias, que van penetrando lentamente y con retraso en el mundo de la filología clásica, surgen, entre una abundantísima producción de trabajos sobre Horacio a partir de los años sesenta, dos obras importantes para el desarrollo de la crítica horaciana. Se trata de las monografías de Commager, *The Odes of Horace. A Critical Study*, y de La Penna, *Orazio e l'Ideologia del Principato*, de los años 1962 y 1963 respectivamente. Lo primero que llama la atención es que en fechas tan próximas

¹⁵ Dice textualmente Fraenkel (1957) VII: "How often did I think that I had completely disentangled myself from the snares of traditional exegesis, only to discover, after decades of intense study, that at some crucial point I was still interpreting not the words of Horace but the unwarranted opinion of some of his commentators." Y unas líneas después explica el objetivo de su obra: "... what induced me to write this book was my desire to remove from the poems of Horace some of the crusts with which the industry of many centuries has overlaid them and to enable a sympathetic reader to listen as often as possible to the voice of the poet".

¹⁶ Cf. Fraenkel (1957) 26-27.

se realizaran dos estudios sobre Horacio tan diferentes, lo cual denota un proceso de florecimiento y diversificación desde los años 60 tanto de metodologías y perspectivas dentro de los estudios literarios como de ideologías y planteamientos filosóficos.

He mencionado que estas dos obras poseen cierta relación con la obra concreta de Fraenkel, lo cual en el caso de Commager significa una influencia reconocida por el propio autor, y en el de La Penna, en cambio, una reacción contra Fraenkel. Pero yo diría que esta reacción, esa refutación de las afirmaciones de Fraenkel acerca de la poesía política horaciana, nace desde dentro del mismo método historicista, aunque con componentes ideológicos distintos¹⁷.

La Penna, en el primer capítulo de su libro (1963: 13 ss.), en que hace un interesante repaso por la crítica horaciana anterior y busca las causas que llevaron a la sobrevaloración de la poesía política de Horacio en la primera mitad del siglo XX, se muestra heredero y defensor de la crítica idealista de Croce.

Comienza su reflexión rechazando la tesis de Fraenkel sobre la sinceridad de los sentimientos políticos de Horacio y estableciendo lo que él considera presupuesto necesario para la poesía: "presupposto necessario (ma sempre insufficiente) della poesia non è la generica sincerità dei sentimenti, ma la sincerità di quei sentimenti in cui l'uomo impegna veramente e profondamente se stesso, non di quei sentimenti che, nella banalità della vita quotidiana, l'uomo accetta, pur senza nessuna ipocrisia, dal clima contemporaneo: insomma, se mi si permette di servirmi di un concetto e di un termine esistenzialistico che qui mi riesce utile, presupposto necessario della poesia è l'"autenticità" dei sentimenti."¹⁸ Y, según esta definición, en Horacio no puede hablarse de "autenticidad", aunque quizá pueda admitirse su sinceridad¹⁹. Así, yo diría que La Penna en realidad sigue recurriendo a un método "realista", empirista, similar al de Fraenkel, para juzgar la obra de Horacio. Continúa, pues, sirviéndose de criterios que identifican literatura y realidad, hombre y obra literaria, declaración poética y hecho real, teñidos ahora de matices ideológicos idealistas en cuanto a la estética, y marxistas por lo que respecta a la política.

Y partiendo de estos presupuestos metodológicos expresa finalmente (1963: 27-28) su disgusto hacia la poesía política horaciana, disgusto que no considera el autor fruto de un prejuicio hacia la poesía política; y reconoce en cambio en el poeta íntimo, ético, al auténtico Horacio.

Por último, expone el objetivo de su estudio: "se scarso è il valore poetico delle odi civili di Orazio, esse conservano però un notevole significato come espressioni del graduale mutamento de un clima politico, morale, culturale... in un periodo storico di estrema importanza per l'impero di Roma e per il mondo" (1963: 28). Y, en este sentido, es probable que la monografía de La Penna sea el mejor estudio sobre la evolución e interrelación de la ideología augústea y la obra poética de Horacio, entendiendo siempre esta última como documento histórico y producto de la atmósfera política de la época, pero no como obra poética con un valor literario. Y a lo largo de toda su obra insistirá repetidamente en la idea del fracaso poético de la lírica civil horaciana frente al mérito de su poesía privada, entendiendo que la primera representa una Roma que ya no existía, la que pretendía

¹⁷ Es muy interesante el artículo de Schiesaro (1995) 339-361, publicado en el volumen que *Arethusa* dedicó a la celebración del Bimilenario de Horacio. En él traza las líneas principales de la crítica horaciana en Italia en el siglo XX, empezando por Pasquali, continuando con los críticos de ideología fascista, sobre todo Romagnoli, que pronunció el discurso oficial -de exaltación patriótica italiana- en el Bimilenario horaciano del año 35, y posteriormente La Penna, discípulo de Pasquali, que, desde su ideología marxista, reacciona apasionadamente contra las tendencias más habituales en ese momento en la crítica horaciana en Italia y Alemania a causa del fascismo y el nazismo.

¹⁸ Cf. La Penna (1963) 23 ss.

¹⁹ Sin embargo, incluso ésta, la sinceridad, no siempre puede admitirse en Horacio, según La Penna (1963) 24-25, que pone un ejemplo para confirmarlo: la divinización de Augusto: "nessuno potrà credere ragionevolmente alla sincerità di Orazio quanto alla divinizzazione di Augusto dopo aver letto l'ode 4. 7: *nos ubi decidimus/quo pius Aeneas, quo dives Tullus et Ancus,/pulvis et umbra sumus.*"

imponer Augusto, y la segunda, en cambio, una Roma viva. En este sentido, su conclusión del análisis de la oda 3. 14, poema formado por dos partes muy diferentes, una pública y otra privada, puede servir como resumen de su reflexión general: "io direi piuttosto che nell'ode alla parte viva si contrapponga una parte convenzionale e caduca: così l'ode quasi può essere assunta a simbolo di tutta l'attività lirica di Orazio, del suo tentativo di unire filoni diversi e del fallimento del tentativo stesso" (1963: 131).

Un año antes, Commager publicaba su estudio sobre las odas de Horacio, que probablemente toma como punto de partida uno de los logros de Fraenkel, la atención al texto, el análisis literario de los poemas, pero prescindiendo, en lo posible, del historicismo biográfico del anterior. Es, por tanto, una obra fundamental, porque supone un cambio profundo en lo que se refiere a instrumentos metodológicos, y de ahí también en los resultados. Suele reconocerse en él una gran influencia del New Criticism, que, probablemente gracias a Commager, penetrará profundamente en la manera de concebir el estudio de las odas horacianas, de modo que en el resto de los años sesenta y también en los setenta se observará un florecimiento sobre todo de artículos dedicados al análisis individual de poemas concretos.

Por tanto, preocupación fundamental de Commager será el estudio del texto en sí mismo, de las imágenes, metáforas, la utilización simbólica del material lingüístico, la "tensión" entre elementos o partes estructurales de un poema, la ambigüedad e ironía. Por otro lado, según creo, procura evitar en cierta medida el error que ha hecho recaer más críticas sobre los métodos del New Criticism, la tendencia a centrarse en el texto concreto, como entidad cerrada en sí misma, aislado de otros textos y contextos²⁰.

En este sentido, un ejemplo muy claro lo constituye el apartado dedicado a las odas políticas (1962: 160-234), que va analizando individualmente, pero en orden cronológico, es decir, en su relación con los sucesivos momentos históricos, y con una recapitulación final de conjunto, en que se pone de relieve sobre todo la idea de "tensión" global, con lo que traslada esta noción, en principio aplicable a los elementos de un poema (según las prácticas metodológicas del New Criticism), a la esfera más amplia del conjunto de la obra poética analizada en su relación con las circunstancias políticas²¹. Por tanto, este concepto de "tensión", de oposición entre elementos, será a partir de este momento muy productivo en la investigación de las posibles contradicciones en el interior de la poesía política horaciana y en la interpretación de las relaciones entre poesía pública y privada y entre Horacio y Augusto. Supone, pues, un momento crucial en la consideración de esa poesía civil, puesto que la fractura e incomprensión que producía la existencia de dos Horacios opuestos se transforma en una cualidad simbólica del texto poético. Evidentemente, es enorme la distancia existente entre La Penna y Commager en su manera de enfrentarse y entender esa "dualidad" horaciana.

Pero esa especie de incompatibilidad entre dos Horacios, el público y el privado, el serio y el ligero, que anteriormente había hecho decantarse a gran parte de los estudiosos de un lado o de otro, que a menudo llevó al rechazo de una de las dos partes de la lírica horaciana, ya empezó a recibir un tratamiento diferente a partir de una obra publicada un año antes que la de Fraenkel, en 1956, *Horaz und die Politik* de Pöschl²². En el comienzo de su monografía (1963: 5 ss.) expone que el objetivo de su trabajo es precisamente intentar conciliar esas dos esferas de la poesía horaciana, la política y la personal, y frente a la explicación ofrecida por algunos autores anteriores, consistente en

²⁰ El mismo reconoce (1962) VIII-IX, que sin el conocimiento de determinados datos externos al poema se perdería en ocasiones parte del significado del mismo.

²¹ A lo largo de su estudio de las odas políticas, Commager deja ver su escasa simpatía hacia el gobierno dictatorial de Augusto, y creo que, en cierta medida, intenta buscar en esa "tensión" de la poesía horaciana un significado de oposición al régimen, o al menos de cierta repugnancia hacia ese nuevo gobierno.

²² Utilizo la segunda edición (1963).

atribuirlo a la existencia de diferentes fases evolutivas en la vida de Horacio, desde una actitud apolítica hasta el compromiso con Augusto, Pöschl mantiene que esas dos esferas coexistieron siempre en el poeta. Es más, piensa que esa oposición, esa tensión, es uno de los componentes básicos de la obra de Horacio y que el propio poeta es consciente de ello²³.

Respecto a la cuestión de la sinceridad de la poesía política horaciana, cree que es un problema de difícil solución, pero, considerando ese aspecto desde la óptica de la coexistencia de las esferas pública y privada, piensa que no hay por qué negar esa sinceridad, teniendo en cuenta además que los romanos en general estaban acostumbrados a subordinar al interés público sus opiniones e intereses privados²⁴. Y, en definitiva, propone una valoración positiva de la lírica civil horaciana.

En años posteriores, Pöschl continuó explorando la lírica horaciana en una serie de brillantes análisis individuales de poemas que fueron recopilados en su obra de 1970, *Horazische Lyrik. Interpretationen*. Se trata de un trabajo importante, que refleja la influencia del New Criticism, puesto que lleva a cabo un detallado análisis de cada poema, atendiendo a aspectos como estructura, metáforas, simbolismo, etc., pero sin dejar de lado referentes tan importantes como modelos y precedentes o contexto histórico.

El propio Pöschl en la introducción (1970: 9-16) defiende la necesidad de utilizar los métodos de la crítica literaria moderna para estudiar la literatura clásica, y en concreto la lírica de Horacio. Cuestiona la línea historicista de autores como Kiessling-Heinze o Fraenkel, que tienden al biografismo, o como Mommsen, que utiliza la poesía para la reconstrucción de los hechos externos del pasado. Reivindica, en cambio, el estudio de la poesía en sí misma, y valora criterios que irán teniendo cada vez más importancia en el estudio de la obra horaciana, como la posición del poema en la colección. Así, para Pöschl tendrá una importancia mucho mayor a la hora de la interpretación de un poema su colocación en el conjunto de la obra que, por ejemplo, su datación cronológica, que era, sin embargo, primordial para los historicistas.

Por tanto, Pöschl y Commager representan, sobre todo en lo que se refiere a la tensión entre lo privado y lo público, dos nuevos modos de enfrentarse a esa dualidad de la lírica horaciana, Pöschl intentando armonizar ambas esferas y dando una interpretación positiva de la lírica civil, Commager, en cambio, destacando la oposición poética y las contradicciones y ambigüedades como posible indicio de tenue oposición política, o al menos como señal de reserva por parte de Horacio ante el régimen de Augusto; y ambos abren caminos a la investigación de la poesía de Horacio que se basarán sobre todo en el análisis formal y estructural del texto. A partir de esta época proliferarán gran cantidad de trabajos, sobre todo artículos, consagrados a ahondar en las características poéticas del texto²⁵, en las cualidades simbólicas, en las "voces" poéticas y en la ambigüedad, conceptos que, en lo que respecta a la poesía política, serán especialmente utilizados para cuestionar la anterior visión fascista de la poesía de los augústeos, sobre todo de Virgilio y Horacio, en una época que todavía tenía relativamente reciente la experiencia de los regímenes dictatoriales.

²³ Cf. Pöschl (1963) 11 ss. Así, en p. 11: "Ausserdem wird hier verkannt, dass die festgestellte Spannung nicht nur faktisch vorhanden, sondern dem Dichter selbst durchaus bewusst war, ja dass das Bewusstsein dieses Gegensatzes ein Grundmotiv seiner Poesie von den frühesten Epoden bis zu den Episteln bildet, seiner Poesie und seines Lebens."; y como conclusión, (1963) 14: "Der Gegensatz aber zwischen politischem und persönlichem Bereich, der sich hier von der Freundschaft zwischen Maecenas und Horaz ausgehend zum Grundsätzlichen ausweitet, ist von Anfang an eine Grundspannung der horazischen Dichtung."

²⁴ Pöschl (1963) 9-10. Añade Pöschl un posible argumento para explicar esa forma de conciliar la oposición entre lo público y lo privado: el carácter meridional, el temperamento del sur, capaz de acoger y armonizar aspectos contradictorios. Esta reflexión provocó la cólera de La Penna (1963) 26, n. 1.

²⁵ Pero con tendencias diferentes, puesto que, por un lado, habrá quienes estudien, bajo la influencia del New Criticism, los poemas individualmente, intentando, mediante una "close reading", obtener como conclusión la significación y unidad de ese texto en sí mismo, frente a los que traten de hallar y sistematizar características y técnicas poéticas comunes a grupos de poemas, probablemente por influjo del formalismo ruso y del estructuralismo.

Sin embargo, también surgen voces de oposición a las tendencias favorecidas por el New Criticism, como es el caso de Doblhofer y su estudio *Die Augustuspanegyrik des Horaz in formalhistorischer Sicht*, de 1966, y de una obra que se convertirá en libro de consulta obligado para todo el que desee estudiar las odas de Horacio. Me refiero a *A Commentary on Horace: Odes Book 1*, de Nisbet y Hubbard, publicado en 1970, y que tuvo su continuación en 1978 con *A Commentary on Horace: Odes Book 2*.

El punto de partida de la obra de Doblhofer es interesante, ya que se propone llevar a cabo un estudio de la utilización de la tradición panegírica helenística por parte de Horacio en su lírica civil²⁶. La objeción al análisis de este autor surge, ante todo, por el hecho de que pretende mediante ese método obtener conclusiones objetivas acerca de la sinceridad del elogio horaciano a Augusto: cuanto más original se muestre Horacio en sus poemas en la utilización de los tópicos helenísticos, cuanto más se aleje de ellos en su elogio al *princeps*, tanto mayor será el grado de sinceridad²⁷. Y la conclusión final, respecto a la cuestión de la sinceridad política, es positiva²⁸.

Por su parte, Nisbet-Hubbard ofrecen un detalladísimo comentario de cada oda, que aporta datos muy útiles para su estudio individual, además de la correspondiente explicación introductoria y una breve -demasiado breve- noticia bibliográfica relativa a la oda en cuestión. Puede decirse que realmente es el más completo comentario existente. El primer volumen aparece encabezado por una introducción, cuyo primer apartado, "The *Odes* and their Literary Form" (1970: XI-XXVI), resulta muy útil, puesto que analiza técnicas compositivas, motivos temáticos, antecedentes literarios, etc. Ahora bien, su planteamiento es tal vez demasiado historicista, con una tendencia a considerar el proceso de la creación poética desde un punto de vista muy mecanicista, probablemente en el intento de evitar lo que ellos consideran excesos o errores en el estudio de la lírica horaciana. Así, proponen un tratamiento de la poesía de Horacio sin el tono biográfico característico de años anteriores, sin identificar la persona del autor con las "máscaras" con que se caracteriza dentro del texto²⁹. Pero da la impresión de que tampoco quieren caer en lo que sospecho consideran el extremo contrario, los métodos del New Criticism³⁰. Tienden, pues, a estudiar la poesía horaciana evitando la interpretación, buscando lo que ellos entienden por objetividad. Así, citan gran cantidad de precedentes literarios, estudian tópicos, convenciones, categorías, géneros literarios (utilizando tal expresión en el mismo sentido que Cairns, 1972), cruce de géneros, etc. Pero yo creo que todo ese material tiene que ser interpretado de alguna manera, si no se quiere correr el riesgo de convertir la literatura en algo demasiado estático, demasiado inerte, en un simple inventario de materiales.

También abordan en su introducción la cuestión de la poesía política de Horacio, que, en cuanto a lo literario, consideran más original que el resto, puesto que, aunque puede inspirarse en líneas generales en algunos rasgos de la poesía cortesana helenística, no parece adoptar modelos

²⁶ Además, para ello analiza en la primera parte de su monografía las referencias a los panegíricos helenísticos que aparecen en la obra no lírica del propio Horacio, para en la segunda parte compararlas con su utilización práctica en las *Odas*.

²⁷ Doblhofer (1966) 16: "Je weiter er sich jeweils von der Tradition entfernt und loslöst oder je selbständiger er sie umschafft, um so 'aufrichtiger', so wollen wir schliessen, preist er dem Herrscher".

²⁸ La misma opinión mantendrá en su artículo "Horaz und Augustus" (1981) 1922-1986, trabajo muy útil por otra parte, ya que ofrece una extensísima bibliografía acerca de los estudios sobre la poesía política horaciana.

²⁹ Nisbet-Hubbard (1970) XXV-XXVI: "It is traditional to approach Horace through the medium of biography. The poet's personality seems sympathetic to scholars of very different type, and all identify him with themselves; to the English he is a tolerant clubman, to the Germans a person with earnest views about poetry and politics. There are dangers in this approach, and the purpose of this commentary is largely to point out the common store on which Horace drew. At times he seems simply to be an actor wearing different masks."

³⁰ Es algo que no mencionan expresamente en su introducción, pero que dejan ver repetidamente en sus análisis de las odas, en que rechazan muy a menudo interpretaciones simbólicas, existencia de ambigüedad, etc., y en la omisión de determinada bibliografía.

específicos³¹. Pero en seguida se percibe su falta de interés por esta parte de la lírica de Horacio. Por un lado, respecto al problema de la sinceridad horaciana, adoptan una pragmática postura, que a mí me parece bastante razonable (1970: XVIII): "There is no point in questioning Horace's sincerity: *fides* to Maecenas required cooperation."³²

Por otro lado, emiten dos juicios de valor con los que resuelven drásticamente el problema de la composición de poesía política: uno se refiere al caso concreto de Horacio: "The virtues of irony and sense, that distinguish Horace from most poets, desert him in the political odes; this astute and realistic man, who had lived through such remarkable events, cannot comment on them with intelligence" (1970: XVIII); y otro concierne de manera general a la pertinencia de la política como tema poético: "The trouble is that the subject-matter of politics does not adapt itself to poetry" (1970: XIX).

De estos juicios previos puede deducirse el tratamiento que en el comentario posterior darán a las odas de contenido político, en que subrayarán especialmente su exceso de retórica y la ausencia de las habituales virtudes poéticas horacianas.

En definitiva, volviendo al conjunto de la obra de Nisbet-Hubbard, se trata de un trabajo imprescindible, sobre todo porque proporciona al investigador una extraordinaria cantidad de datos y una serie de orientaciones que pueden o no ser aceptadas, pero que abren caminos a la reflexión para los estudiosos posteriores³³.

Pero después del florecimiento de la investigación horaciana de los años sesenta e inicio de los setenta, irá disminuyendo la producción de monografías dedicadas a la lírica de Horacio, que más bien será objeto de análisis concretos en artículos; empieza a decaer el interés por este autor, sobre todo en lo que se refiere a su poesía lírica, de modo que la crítica irá desviando su atención hacia otros autores y hacia la obra horaciana no lírica.

Y esto es especialmente cierto en el caso concreto de la lírica civil, cuyo estudio parece estar estancado en torno a las cuestiones debatidas en décadas anteriores: sinceridad, adulación, propaganda y colaboración con el régimen, o, por el contrario, cierta reticencia y oposición al mismo.

Como modelo y síntesis de todas estas formas de abordar hasta este momento la lírica civil horaciana pueden citarse varios estudios publicados a comienzos de los años ochenta: la obra de Cremona, y los artículos en *Aufstieg und Niedergang der Römische Welt* de Doblhofer, Little y Ahl.

En 1982 publica Cremona su libro dedicado íntegramente a la poesía política horaciana, *La poesia civile di Orazio*, obra que puede considerarse continuadora de las de Fraenkel y Doblhofer, autor este último al que él mismo reconoce como modelo. Por tanto, aplica en su investigación ese método histórico-formal al análisis de los poemas en orden cronológico y obtiene conclusiones similares a las de los autores anteriores: evolución política de Horacio hasta una aceptación total del régimen de Augusto y sinceridad en su elogio al salvador de Roma. La obra de

³¹ Nisbet-Hubbard (1970) XVII.

³² En esa misma página, completan esta afirmación con un rechazo de todas las opiniones que quieren ver en la lírica horaciana un mantenimiento de su republicanismo de juventud, o algún indicio de oposición o advertencia al régimen de Augusto: "Some scholars even think that Horace gave advice to the regime, as if the opinions of poets could ever be of slightest consequence in Roman society. On the contrary, he reflects with tactful precision the successive phases of Augustan ideology."

³³ Aproximadamente en la misma época que Nisbet-Hubbard, G. Williams y Syndikus publican sus respectivos trabajos, *Tradition and Originality in Roman Poetry* (1968) y *Die Lyrik des Horaz. Eine Interpretation der Oden* (en dos volúmenes, 1972 y 1973), que también tendrán gran influencia en la crítica posterior y que con sus perspectivas bastante diferentes a las de Nisbet-Hubbard ofrecen una visión complementaria de la obra horaciana que ha de tenerse en consideración.

Cremona aporta una amplísima recopilación de notas y explicaciones bibliográficas (más extensas en su conjunto que el texto principal) acerca de cada poema o asunto tratado, de modo que en este sentido resulta muy valiosa para quien desee estudiar la poesía política de Horacio³⁴.

Por lo que respecta a los artículos publicados en *ANRW*, todos se ocupan de la poesía política de Horacio, ofreciendo, sin embargo, tres visiones muy distintas de Horacio en su relación con Augusto.

Por una parte, Doblhofer en "Horaz und Augustus" (1981: 1922-1986) recoge una gran cantidad de estudios anteriores acerca de este aspecto, y en su visión positiva de la lírica civil subraya sobre todo la sinceridad de Horacio en su composición de tono político, siguiendo más o menos la línea que había propuesto ya en 1966³⁵.

Little, en cambio, en su artículo de 1982, "Politics in Augustan Poetry", ofrece un juicio negativo acerca de Horacio como autor de poesía política, especialmente en comparación con la obra de Virgilio: "The difference between Horace and Virgil does not lie in their political attitudes, which are essentially the same, but in intelligence and integrity" (1982: 274).

De la lectura de la poesía horaciana va entresacando los versos concretos que considera que tienen relación con Augusto o sus directrices políticas, para interpretarlos, aislados de su contexto poético, como muestra de una conversión a la causa del *princeps* y de una visión simplificadora, mediocre, parcial y de corto alcance.

Totalmente distinto es el estudio de Ahl, "The Rider and the Horse: Politics and Power in Roman Poetry from Horace to Statius" (1984: 40-124), que, por un lado, puede ofrecer ciertas semejanzas con la línea mantenida por bastantes autores anteriores que, mostrando su antipatía hacia Augusto, buscan en los poetas signos de subversión, de una visión crítica del régimen, pero, por otro lado, su concepción es bastante más compleja y en ciertos aspectos presupone la adopción de una metodología y de una reflexión teórica que se identifican con tendencias que empezarán a desarrollarse durante estos años. En primer lugar (1984: 42-48), Ahl lleva a cabo un interesante estudio e interpretación de los hechos históricos que desembocaron en el Principado de Augusto, atendiendo sobre todo a las batallas tanto bélicas como de propaganda, a la utilización de los sucesos como símbolos y a las estrategias ideológicas por las que Octavio se transformó hábilmente en Augusto. Después (1984: 49 ss.) analiza la relación con la política de los poetas augústeos en general y de Horacio en particular, en el contexto de la ambigüedad de las dos caras del *princeps*: Octavio, cruel actor de las guerras civiles / Augusto, creador y garante de la paz, caracterizado especialmente por su *clementia*. Y en breves pero paradigmáticas palabras define la visión de los poetas en lo que concierne a este aspecto: los poetas sabían que ROMA al revés era AMOR. Esta declaración de Ahl contiene varias nociones que serán muy productivas en años siguientes en el estudio de la poesía augústea: por un lado, refleja esos dos aspectos del mundo romano que conviven y se entrelazan, tanto en la sociedad romana como en su representación literaria, la milicia, la Roma conquistadora y el mundo erótico; la historia heroica del pasado y la refinada sociedad presente, etc. Por otro lado, representa una de las características esenciales de la poesía augústea, la atención a las posibilidades que ofrece la lengua para todo tipo de juegos de palabras, que, en el caso del tratamiento de temas políticos, se utilizarán para poner de relieve la ambigüedad o contradicción de ciertos conceptos.

Respecto a Horacio, estudia (1984: 52 ss.) algunos pasajes (no pertenecientes a la lírica) que Ahl considera modos de subversión irónica de diferentes aspectos de la política de

³⁴ En su artículo de 1993 mantiene la misma línea.

³⁵ Cf. pp. 18-19 de este trabajo.

Augusto. Como ejemplo de la línea de investigación de Ahl quisiera citar uno de los textos concretos que analiza, *Epist.* 1. 18. 56, en que Lolio y su hermano juegan a la batalla de Accio. La conclusión de Ahl es que, al igual que Octavio puede transformar Accio, que era una guerra civil, en exterior, también el Lolio de Horacio puede reconvertirla en guerra civil, al compartir el juego con su hermano: una guerra entre hermanos, en que Lolio representaría a Octavio y su hermano a Antonio.

En definitiva, Ahl plantea una forma mucho más compleja de interpretación de ciertas ambivalencias y contradicciones, observadas no sólo como características de la poesía de la época, sino inherentes a la propia ideología de Augusto y propicias a que los poetas las representaran y "jugaran" con ellas.

También Phillips, en un artículo de 1983, "Rethinking Augustan Poetry", lleva a cabo una serie de reflexiones generales sobre la poesía augústea, planteando la necesidad de adoptar una metodología, unas bases teóricas para el estudio del "augusteísmo", frente a las visiones positivistas y empíricas³⁶. Phillips pasa revista a algunas de las cuestiones más debatidas por la crítica a lo largo de los años, que podrían sintetizarse en la oposición "augústeo" / "antiaugústeo", y constata las modificaciones que fueron produciéndose en el estudio de la relación de los poetas con Augusto, de modo que lo que en principio se consideró antítesis, contradicciones, dicotomías, después pasó a contemplarse como ambivalencias. Pero ¿ambivalencia respecto a qué? es la pregunta clave que se formula Phillips: "literary critics have usually not attended closely to the protean character of the Principate -about what, precisely, were the authors ambivalents?" (1983: 782).

Puede decirse, por tanto, que el traslado de la ambivalencia del ámbito de la poesía al de la política constituye una de las ideas básicas de los nuevos estudios acerca de la poesía augústea³⁷.

Así, los años ochenta y noventa suponen la coexistencia de estudios tradicionales junto con el desarrollo de una serie de orientaciones de la crítica que supondrán una auténtica revolución en el estudio de la literatura clásica. Surgen autores y escuelas que, desde perspectivas muy diferentes, basándose sobre todo en diversas líneas de la teoría literaria moderna, se preocuparán no sólo del análisis práctico, empírico, del texto, sino de cuestiones teóricas, de la búsqueda de unos principios metodológicos capaces de dar respuestas válidas a la complejidad de la literatura clásica³⁸.

Pero Horacio no se halla entre las preferencias de estas nuevas corrientes, tal vez porque parece un autor demasiado "clásico". En efecto, en general se busca todo lo contrario al poema *simplex et unum*, resaltando, en cambio, la importancia de las posibles incoherencias, disonancias, del carácter secundario, por lo que la mayor parte de autores se ha volcado en el estudio de Ovidio y los autores de la Edad de Plata, y por otra parte en Virgilio, tal vez porque en él son más abundantes y perceptibles los rasgos de intertextualidad. Probablemente Horacio es considerado el más "clásico" y unitario de los poetas augústeos, debido tal vez a una larga trayectoria de estudios formales que han insistido en la unidad de los poemas horacianos.

Pero sí existen algunas reflexiones sobre Horacio que abren caminos para una consideración del mismo menos tradicional, menos clasicista, más posmoderna.

³⁶ De hecho, después de estas consideraciones generales, Phillips dedica la mayor parte de su artículo al estudio de la relación de Ovidio con la política de Augusto desde la perspectiva de la sociología de la religión.

³⁷ Por ejemplo, Feeney (1992) 1 ss. desarrollará la idea de Phillips, insistiendo en ciertas características de ese proceso paulatino, no monolítico, que conocemos como el Principado de Augusto, como la proyección simultánea de una imagen marcial y pacífica de Augusto, la ambigüedad del culto religioso, etc.

³⁸ Fowler (1995a) 101-108 pasa revista brevemente a algunas de las nuevas tendencias, bajo la denominación de "New Latin", entre las que destaca dos focos de origen, la "Escuela de Pisa" y la "Escuela de Cambridge". Sobre las nuevas orientaciones y su relación y diferencias con métodos de estudio anteriores, cf. también, Galinsky (1992b) 1-40, y Sullivan (1994) 1-26.

Por ejemplo, Fowler en sus artículos de 1989 y 1994, dedicados al estudio de los finales en literatura clásica, cuestiona la consideración tradicional de los mismos como finales "cerrados", completos, acabados, etc., y muestra su interés en este sentido por algunos finales de poemas horacianos³⁹, en su posible relación con la "Ironía Romántica", llegando a ofrecer una visión de un Horacio posmoderno, consciente de su autoría y dispuesto a explorar las posibilidades y recursos que la poesía misma podía generar para la expresión de esa autoconciencia poética.

También Fernández Corte (1994: 39-61), en su estudio de las relaciones intertextuales de Horacio con Catulo, llega a ofrecer en su conclusión una caracterización posmoderna de la obra horaciana por su carácter ecléctico, secundario⁴⁰.

Al estudio concreto de la intertextualidad en Horacio no se han dedicado muchos autores, salvo Fernández Corte (1994: 39-61, y 1995: 69-93) y Alvar (1994: 77-140).

Por su parte, Martindale ofrece la posibilidad de estudiar la obra de Horacio con una metodología que combina teoría de la recepción y deconstruccionismo⁴¹.

Son, pues, muestras de nuevos métodos y formas de estudio que de una manera u otra rompen con la visión positivista y formalista de Horacio como clásico, como autor cerrado y perfectamente definido y determinado. La mayor parte de estos artículos constituyen breves aproximaciones a Horacio, y fueron publicados en la gran cantidad de volúmenes aparecidos con motivo de la celebración del bimilenario de la muerte de Horacio. La comparación de los dos bimilenarios, el de 1935 y el de 1992, puede ser muy instructiva para calibrar toda la evolución y transformaciones que han tenido lugar entre esos años no sólo en los estudios horacianos o literarios en general sino en las condiciones políticas, sociales y culturales de nuestra civilización.

Por otra parte, entre los estudiosos que más han trabajado en la lírica horaciana en los últimos años hay que destacar sobre todo a Santirocco y Davis⁴², autores de sendos libros y de numerosos artículos sobre diferentes aspectos de la poesía lírica de Horacio. Son autores que podrían considerarse como parte de una vía intermedia, que por un lado se basa en orientaciones bien establecidas y aceptadas dentro de la filología clásica, pero que por otro no dudan en admitir como instrumentos de análisis procedimientos de la teoría literaria moderna, y que se muestran preocupados por la elección de unos principios metodológicos que sustenten sus análisis prácticos.

Santirocco, tanto en su libro de 1986, *Unity and Design in Horace's Odes*, como en sus diversos artículos sobre Horacio combina el análisis individual de las odas de los tres primeros libros con la consideración de su ordenación en el *corpus*, de modo que otorga una gran importancia a la posición de los poemas dentro de la colección como recurso válido para la interpretación de la significación del texto. Para este autor la ordenación intencional por parte del poeta es realmente uno de los recursos significativos fundamentales. Su interés se centra, pues, en el estudio de la estructura, bien dentro del poema en sí mismo, bien en el nivel superior del libro.

³⁹ En concreto, el epodo 2 y las odas 3. 3 y 2. 1. Cf. Fowler (1989) 109 ss., (1994) 240 ss.

⁴⁰ Fernández Corte (1994) 59: "... es evidente que Horacio posee una de las características de la posmodernidad estética, su epigonismo confesado, su carácter secundario. De ahí se derivan ironías, complicidades, 'consabimientos', de ahí se deriva la constante necesidad de apelar al lector y su cultura, sin cuya colaboración muchas de las finezas horacianas pasarán desapercibidas."

⁴¹ Cf. Martindale (1993a) 11 ss. y (1993b) 1-26. No se trata de un estudio amplio y en profundidad, sino más bien de propuestas que ejemplifica brevemente.

⁴² Sin olvidar a autores como Putnam y Connor, con una larga trayectoria en el estudio de la poesía lírica horaciana. De Putnam destacaría, además de su comentario sobre el libro 4 de *Odas*, *Artifices of Eternity: Horace's Fourth Book of Odes* (1986), sus artículos "Horace *Carm.* 2. 9: Augustus and the Ambiguities of Encomium" (1993) y "Design and Allusion in Horace, *Odes* 1. 6" (1995). Respecto a Connor, es interesante su libro *Horace's Lyric Poetry: the Force of Humour* (1987).

Y en el terreno concreto de la poesía política publica en 1995 un artículo, "Horace and Augustan Ideology", que se caracteriza por el planteamiento de una perspectiva un tanto diferente como punto de partida para su análisis: en lugar de considerar cuestiones, para él sin solución, como la sinceridad de Horacio, o de enjuiciar sus poemas como propaganda destinada a difundir una ideología ya establecida, aborda el análisis de la obra horaciana como creadora de ideología⁴³, sugiriendo incluso la posibilidad de que influyera en las *Res Gestae*, aunque es consciente de la dificultad existente en corroborar tal idea; estudia esa producción de ideología como un proceso interactivo en que están implicados poeta, patrón y *princeps* y analiza cómo se representa y problematiza en las odas este proceso por medio de la tensión entre lo público y lo privado y cómo Horacio armoniza estas dos esferas en una adecuación en términos alcaicos que es básica para su autodefinición como poeta lírico.

Por su parte Davis publica en 1991 *Polyhymnia. The Rhetoric of Horatian Lyric Discourse*, obra que, aunque discutible en ciertos aspectos teóricos y en algunas interpretaciones concretas, merece especial atención. Es un autor que muestra una gran preocupación por aspectos teóricos y metodológicos. Por un lado, él mismo (1991: VII) se reconoce seguidor de un modelo de investigación ya tradicional, que utilizó su maestro Bundy para sus análisis retóricos de los epinicios de Píndaro; ahora bien, Davis es consciente de la utilidad de la teoría literaria moderna y utiliza como instrumentos auxiliares algunos conceptos y métodos derivados sobre todo del estructuralismo y la pragmática.

Davis parte de la idea de que la lírica horaciana tiene un contenido filosófico, de que las odas son lo que él denomina "argumentos líricos", y ese contenido busca ser transmitido -y persuadir- a través de su formulación mediante cuatro estrategias retóricas que denomina "Modes of Assimilation", "Modes of Authentication", "Modes of Consolation" y "Modes of Praise and Dispraise", a cada uno de los cuales dedica un capítulo de su libro.

Sus análisis son a veces muy acertados, otras más discutibles; quizá están demasiado limitados al texto mismo, son excesivamente formales, sin consideración del contexto poético e histórico, y busca encajar todas las declaraciones poéticas dentro de esas cuatro categorías retóricas; pero, sobre todo en los dos primeros capítulos, aporta valiosas consideraciones para el estudio de la lírica como género, para la comprensión de Horacio como autor consciente de su creación lírica, y, en este sentido, los aspectos metapoéticos ocupan un lugar importante en su estudio, siendo sus análisis de 1.38 (1991: 118-126) y de 4.2 (1991: 133-143) especialmente instructivos y brillantes.

Entre sus presupuestos metodológicos, evita la identificación de las declaraciones autobiográficas que aparecen en los poemas con hechos de la vida real de Horacio; se plantea también la cuestión de la intencionalidad del autor, que prefiere sustituir por una "intencionalidad retórica", inherente a las estrategias empleadas.

Se sirve de la intertextualidad sobre todo en la interpretación de pasajes individuales en que la alusión tiene relación con la definición y delimitación de géneros literarios.

Aunque su enfoque retórico, en que se interpreta la oda como argumento cuya finalidad es persuadir, podría dar la impresión de admitir una prioridad del estudio de aspectos pragmáticos, del análisis del acto de comunicación entre un emisor y un receptor, su consideración de este aspecto se limita al ámbito de la comunicación general, universal, en que el receptor es simplemente un referente contextual necesario para que tenga lugar la comunicación general, sin que

⁴³ Es un punto de vista ya adoptado por otros autores en su estudio de otros poetas augústeos, como por ejemplo Labate (1987-1988) 69-81, acerca de Virgilio. Dice textualmente (1987-1988) 69: "I poeti non 'subiscono' l'ideologia del principato, ma sono partecipi della sua costruzione, determinandone articolazioni e varianti."

se contemple la posibilidad del significado de la comunicación concreta con un interlocutor determinado.

Precisamente el acto concreto de comunicación es el objetivo fundamental de los estudios de Citroni, primero en sus artículos de 1983, "Occasione e piani di destinazione della lirica di Orazio", y de 1993, "Dedicatari e lettori della poesia di Orazio", recogidos y reformados en su libro de 1995, *Poesia e lettori in Roma antica*⁴⁴.

En el caso concreto de Horacio (1995: 279 ss.), señala que la postura más habitual en la crítica es reducir el espacio de las relaciones privadas a un mero pretexto ficticio para introducir contenidos de validez general. Su opinión, en cambio, es que en los poemas dedicados a personas reales la ocasión tiene gran relevancia en la organización del discurso poético. Piensa que es muy probable que parte de la poesía de Horacio circulara, antes de su publicación, individualmente dentro del grupo de amigos, en que el poema tendría una función comunicativa relacionada con una ocasión particular. Esto significa que existe una situación determinada entre el autor y el destinatario, que determina la génesis misma del poema, su forma y articulación. La relación de comunicación se establece, pues, en diferentes planos: el destinatario, unido al poeta por determinada experiencia, el grupo de amigos, que conoce esa experiencia y que lee ese poema "confrontándolo" con la misma, y, por último, el lector genérico, a quien el poema comunicará un contenido más universal.

El planteamiento de Citroni es muy interesante y aporta en el caso de algunos poemas datos importantes para entender el poema en su contexto y para comprender ciertos matices significativos, aunque, según creo, algunas veces se centra excesivamente en la significación ocasional, olvidando su inserción en una significación más general y la posible funcionalidad del destinatario y la comunicación concreta en relación con la comunicación general.

Por último, quisiera citar el trabajo monográfico más reciente sobre la poesía política horaciana, *Horace: Behind the Public Poetry* (1995), de Lyne. Es un estudio que contiene detalles concretos y análisis particulares interesantes, pero que, en cuanto a su planteamiento general, al hilo conductor de su lectura, adolece de una visión demasiado roma, simplista, en su explicación de la génesis de la poesía política de Horacio. En efecto, Lyne adopta un punto de vista totalmente biográfico-psicológico para explicar la composición horaciana y su evolución; la adopción de sucesivos géneros parece absolutamente predeterminada por sentimientos y resentimientos del poeta. Así, por ejemplo, considera que las *Sátiras* suponen simplemente una manipulación por parte de Horacio de su imagen para demostrar que no está implicado políticamente con Mecenas y Octavio (1995: 12 ss.), y que sólo elogiará claramente a Augusto tras la derrota de Antonio en Accio, cuando ya no existía el peligro de estar en el bando equivocado (1995: 26 ss.). Esta es más o menos la línea que sigue Lyne a través de toda su obra para ir explicando las diferentes creaciones poéticas a lo largo de toda la vida del poeta.

Estas últimas décadas, por tanto, pueden caracterizarse por la heterogeneidad de tendencias y estudios, por la convivencia de métodos tradicionales y corrientes nuevas. Por lo que respecta a Horacio, aunque sigue siendo objeto de numerosos análisis en diversos aspectos de su producción, da la impresión de que su lírica política ha sido un tanto abandonada, al menos en lo que se refiere a estudios de conjunto, tal vez porque las antítesis, contradicciones, ambigüedades, etc.,

⁴⁴ En el prólogo del libro expone de manera clara su objetivo general (1995) VII: "Il lettore di cui in questo libro cerco la presenza 'dentro il testo' non è il lettore atemporale... Io qui muovo dal cosiddetto 'lettore reale': non però con lo scopo di ricostruire una storia della ricezione, bensì per capire in quali forme il rapporto con il lettore reale condizioni la produzione stessa del testo, e dunque per utilizzare questo elemento nell'interpretazione, presupponendo che le intenzioni comunicative del testo sono necessariamente una condizione rilevante nella determinazione del suo assetto formale."

han llegado a aceptarse como la armonización de dos voces poéticas, la pública y la privada, sin ulteriores planteamientos o reflexiones.

He intentado subrayar tanto líneas generales del estudio de la poesía lírica horaciana como reflexiones más concretas acerca de la evolución del análisis de la lírica civil porque creo que esa poesía política debe estudiarse en el marco general de su consideración poética, y no como simple documento histórico. Es poesía que goza de las características de la lírica y que desde las mismas lleva a cabo una determinada representación de situaciones y motivos políticos.

0.2. Objetivo del estudio. Metodología.

Me propongo, en principio, llevar a cabo un estudio de la lírica civil horaciana como fenómeno dinámico que Horacio está creando al mismo tiempo que tiene lugar una evolución -o revolución, si se prefiere- política y social en Roma, con la intención de explorar las relaciones entre la creación literaria y la situación política en que se origina, y de examinar cómo se representa y transmite el discurso político augusteo en el discurso poético horaciano.

Para llevar a cabo este estudio de la poesía política horaciana, después de reflexionar sobre las distintas posibilidades que se ofrecían, he preferido tomar como punto de partida el análisis e interpretación de los distintos poemas, individual y sucesivamente.

Esta forma de estudio plantea dos problemas en el nivel de la organización del trabajo: la selección de los poemas y la estructura del estudio. Para empezar, es difícil y discutible precisar y delimitar la noción de "político", determinar qué poemas entran en tal categoría y cuáles no, porque las fronteras son a veces frágiles e inestables, y mucho más cuando se habla de la poesía de una época en que el propio Augusto traspasó o confundió los límites entre lo político y lo particular, por ejemplo al legislar sobre moral privada o matrimonio.

Por razones en parte meramente prácticas, que conciernen a la necesidad de poner un límite temporal a una Tesis Doctoral, y en parte debido a los propios objetivos del trabajo, he llevado a cabo una selección restringida, compuesta por los cuatro *Epodos* de contenido claramente político y una serie de *Odas* de los tres primeros libros que de una manera u otra se relacionan con Augusto⁴⁵.

En cuanto a la estructura del trabajo, el tratamiento por medio de análisis individuales plantea la necesidad de adoptar unos determinados criterios con el fin de llevar a cabo una ordenación y estructuración del *corpus* escogido. En principio, pensé en una ordenación cronológica, atendiendo a la fecha de composición de los poemas, pero tal criterio es muy discutible, puesto que, como se irá observando a lo largo de este estudio, la fijación de una cronología concreta es difícil, subjetiva y a menudo simplemente imposible. Se ofrecían otras posibilidades, como la ordenación por temas tratados en las composiciones, criterio también muy problemático, porque con frecuencia Horacio une en cada poema temas muy diferentes, o por su colocación en la colección, dada la significativa importancia que tiene la ordenación de los poemas dentro del libro en época augustea. Al final, creo que he llegado a una especie de solución intermedia, quizá no muy ortodoxa, que recoge aspectos de las tres alternativas que he mencionado, y que se originó a partir de la lectura de la última oda horaciana, 4.15, que, de esta manera, será tomada como punto de partida en el inicio de este estudio. En efecto, un análisis de esta oda me hizo pensar que en ella se presentaba de manera acabada lo que

⁴⁵ Y aun dentro de esta restricción, he limitado la serie, de manera que faltan tres odas en que aparece la figura de Augusto: 1.12, 3.14 y 3.24.

a lo largo de la primera lírica horaciana había constituido un proceso dinámico en continuo desarrollo, en que destacaban tres hilos centrales, señalados en la oda y presentes en mayor o menor medida en su producción anterior: las guerras civiles, la reflexión metapoética sobre la figura de Augusto y el elogio de este último.

Esta forma de presentación tiene en cuenta, pues, tanto hilos temáticos fundamentales como las posibles fechas de composición, aunque insisto en que la cuestión de la datación es problemática y tal vez de relativa importancia. La ordenación de los poemas en el *corpus* es el criterio que menos he respetado formalmente en mi estructuración debido a la dificultad para conciliarlo con los otros principios de organización, pero, dada su importancia, he procurado tenerlo en consideración en la medida de lo posible.

Como ya he señalado, recorro a un análisis concreto de los textos, estableciendo durante el mismo una especie de diálogo hermenéutico con los críticos anteriores que se han ocupado de tales pasajes, efectuando una selección de autores que recoja de manera más o menos completa -o al menos representativa- la diversidad de interpretaciones, opiniones e hipótesis originadas a partir del texto. Este diálogo con la crítica anterior, habitual en el análisis de un texto, es una aceptación consciente por mi parte de que mi lectura es deudora en un sentido u otro de todas las anteriores, de que mi visión de la poesía horaciana está influenciada por mi recepción de lecturas precedentes.

Por otro lado, este análisis eminentemente práctico y concreto, centrado en el texto, parte de un planteamiento que establece ciertos límites y restricciones en lo que se refiere al tratamiento de la temática política.

En primer lugar, mi intención es dejar totalmente de lado la cuestión que tan a menudo ha sido el centro de atención de los estudiosos, la sinceridad de Horacio en sus sentimientos respecto a Augusto y su actuación política, puesto que tal aspecto, como se ha observado a través de tantos estudios de tendencias biografistas, parece irresoluble y además, en mi opinión, poco relevante desde el punto de vista de un crítico literario o un filólogo. Por tanto, mi propósito es, en la medida de lo posible, "olvidar" al hombre, a Horacio como persona.

Otro aspecto que no tiene cabida en este estudio es la consideración de la obra lírica de Horacio como instrumento propagandístico de la ideología del régimen de Augusto, no porque niegue tal posibilidad, sino porque, desde el punto de vista de su creación, implicaría determinar el grado de intencionalidad por parte de Horacio, incidiendo en aspectos biográficos, y desde el ángulo de la recepción, es también incierto el posible efecto que una obra poética compleja pudiera producir en un hipotético público.

Del mismo modo, no creo que sea muy productivo el planteamiento "proaugústeo" / "antiaugústeo", que atiende a la posibilidad de la existencia de posturas ideológicas de apoyo o de oposición al régimen por parte de los poetas, cuando tal vez deben recibir simplemente la consideración de "augústeos", teniendo en cuenta que las posibles contradicciones, ambigüedades y ambivalencias presentes en sus obras también pueden estar representando y reflexionando sobre las propias características ambiguas del régimen⁴⁶.

En cuanto al enfoque y procedimientos metodológicos, es muy importante, en primer lugar, la perspectiva que el investigador adopte para estudiar la época de Augusto. Es frecuente que se estudie tanto la ideología política del Principado como la obra poética de Horacio como un material estático y bien establecido en un momento temporal determinado. Se parte en este caso del producto acabado, de modo que no se contempla la posibilidad de entender estos hechos como

⁴⁶ Cf. Phillips (1983) 782, y Feeney (1992) 1 ss.; por su parte, Kennedy (1992) 26-58 lleva a cabo un detallado estudio de la falta de propiedad en la aplicación de tales términos a los escritores de la época de Augusto.

procesos dinámicos que van desarrollándose paulatinamente. Así, aunque el régimen de Augusto suponga, desde nuestro conocimiento actual, un resultado, en el momento de su instauración las diversas situaciones y pasos sucesivos no serían tan fáciles de clasificar, identificar y definir. Respecto a la lírica que Horacio está creando en esos mismos momentos, aunque siempre citemos un gran número de precedentes tanto griegos como latinos, y a pesar de que hablemos tan a menudo del "clasicismo" horaciano, no hay que olvidar que él está "inventando", por así decirlo, el género en Roma, por lo que no hay unas pautas totalmente predeterminadas, un clasicismo al que el poeta deba atenerse, sino que es él quien creará las leyes del género y contribuirá junto con los demás autores de la época al establecimiento de ese canon clásico latino. En realidad, lo que para nosotros es "clásico" en su momento de creación es innovador.

Mi atención estará centrada a lo largo de este estudio en el texto como obra literaria, como fenómeno que pertenece a la literatura, obra literaria que es al mismo tiempo producto estético, proceso de creación y acto de comunicación, lo cual no significa obviar el hecho de que se trata de una poesía asentada en un contexto histórico muy determinado y decisivo en el origen de la misma. Por tanto, debe tenerse en cuenta ese marco histórico, las circunstancias político-sociales que son el presupuesto necesario para la existencia de esa obra poética, sin que ello signifique, sin embargo, conceder a cada palabra poética el estatuto de documento histórico, en definitiva, identificar literatura y realidad. Desde luego, la influencia de la figura de Augusto y la transformación política que se va produciendo en Roma es un factor importante en la existencia de la obra no sólo de Horacio, sino de todos los escritores augústeos. En realidad, la diferencia entre los distintos tipos de estudios acerca de esta época estriba en la perspectiva que se adopte respecto a Augusto. Y así, frente a planteamientos que giran en torno a conceptos como sinceridad, adulación, propaganda, grado de imposición a los poetas por parte del poder, etc., puede optarse por considerar la figura de Augusto como parte de la obra poética, como tema que es al mismo tiempo motor fundamental en la configuración de una literatura y unos géneros.

Por otra parte, el hecho de que lleve a cabo un análisis individual de cada poema puede dar la impresión de una consideración del texto cercana a las posiciones del New Criticism. En realidad, los instrumentos de análisis propios de esta tendencia pueden resultar muy útiles, porque permiten ahondar en la forma y estructura del poema, en el valor significativo mismo de esa estructura, y en la exploración del simbolismo, las antítesis, la ironía y la ambigüedad. Son, pues, herramientas valiosas que utilizaré a menudo, pero como medios que deben conducir a un fin más amplio, trascendiendo el ámbito del poema aislado en sí mismo.

Pues el texto puede suponer algo bastante más amplio que el pequeño número de versos que se esté analizando. Dentro de él se hallan el autor, el texto mismo y el lector.

Desde luego, el autor llega a nosotros ya dentro del texto, y en el caso concreto de Horacio reconstruyéndose y ofreciendo continuamente diversas imágenes de sí mismo. La cuestión de la intencionalidad del autor es un problema que me preocupa y al que no puedo dar una respuesta objetiva y unitaria, porque, aunque intente evitar la denominada "falacia intencional", no me es posible deslindar totalmente del autor la intencionalidad. Horacio deja ver sobre todo una imagen de sí mismo como artífice consciente y dueño de su creación, que formula a través de declaraciones metapoéticas, y es a esas manifestaciones metaliterarias adonde quiero dirigir especialmente mi atención, como espacio privilegiado de expresión y representación de los conflictos y problemas que podía plantear al poeta la composición de una lírica de temática civil.

En segundo lugar, el texto concreto y material que tenemos ante nuestra vista en un momento determinado puede ser considerado al mismo tiempo como fragmento de un texto continuo, que estaría formado tanto por la obra completa del autor como por toda la literatura precedente. Y, en este sentido, parece imprescindible tener en cuenta como uno de los ejes centrales de la poesía

augústea el concepto de intertextualidad⁴⁷. En el caso concreto de este trabajo, no es mi intención llevar a cabo un estudio exhaustivo de la intertextualidad en Horacio, sino que examinaré ciertas alusiones que puedan tener importancia en relación con el objeto de estudio: por un lado, alusiones, por así decirlo, de contenido, es decir, casos en que Horacio toma un enunciado de posible contenido político de otro autor, o de otro texto suyo, para trasladarlo y transformarlo en su discurso poético; y, por otro, ya que Horacio está creando el género de la lírica, habrá que atender a posibles alusiones metapoéticas, relacionadas con la reflexión sobre la política como tema poético, que hagan referencia tanto a textos líricos anteriores, que permiten al poeta su definición e inclusión en el género, como a textos pertenecientes a otros géneros, que posibilitan la delimitación de la lírica por confrontación con los mismos.

Es importante también, por tanto, tener presente la noción de género literario no como etiqueta clasificatoria, sino sobre todo como modo especial de representación y transmisión de unos contenidos, en este caso políticos, de una visión de Augusto, de la sociedad romana y del poeta mismo⁴⁸.

Por otro lado, en el estudio del poema como parte de un texto superior, teniendo en cuenta que Horacio mismo lleva a cabo la edición de sus libros, tiene importancia primordial el orden de los poemas dentro de su colección, de modo que habrá que prestar atención tanto a lugares textuales privilegiados (principios, finales)⁴⁹, como a la arquitectura general de la obra, como posibles estrategias que amplían o modifican significaciones parciales.

Por último, por lo que respecta al lector como tercer componente del texto, son muy distintas las perspectivas desde las que puede considerarse este aspecto, y hoy en día son cada vez más frecuentes los estudios basados en las teorías orientadas al lector. Sin embargo, en primer lugar la figura del lector es también creación del texto. En el caso de las odas horacianas, el hecho de que casi siempre exista un destinatario y que éste muy a menudo se identifique con un personaje real puede permitir estudiar, como lo hace Citroni⁵⁰, el acto de comunicación ocasional, concreto, con ese lector, pero sin olvidar la posibilidad de que al mismo tiempo ese primer lector sea una función del texto, una parte significativa del texto que debe ser leída por otros lectores. Se intentará, por tanto, observar si pueden existir en este sentido diferentes niveles de comunicación y de funciones y significaciones del texto atendiendo a la consideración de los posibles tipos de lectores.

Estos son, pues, a grandes rasgos, algunos de los presupuestos metodológicos e instrumentos de análisis que iré utilizando, incidiendo en unos u otros aspectos según las características del texto y, por supuesto, asumiendo la subjetividad de mi elección e interpretación.

⁴⁷ Cf. sobre todo Conte (1986) 23-95; Conte-Barchiesi (1989) 81-114. Utilizaré el término en sentido amplio, sin atender a la clasificación de Genette (1982) 7 ss.

⁴⁸ Para la comprensión del género me parecen interesantes tanto la visión de Conte, que expresa, por ejemplo, en (1991) 145-173, como la de Labate (1990) 948: "il genere è come una lente attraverso cui guardare al mondo, capace di dare una propria immagine del mondo."

⁴⁹ Cf. Schrijvers (1973) 140-159; Fowler (1989) 75-122, y (1994) 231-256.

⁵⁰ Cf. pp. 24-25.

1. PUNTO DE PARTIDA

*Altera iam teritur bellis civilibus aetas,
suis et ipsa Roma viribus ruit:
(Epod. 16.1-2)*

...tua, Caesar, aetas

*fruges et agris rettulit uberes,
et signa nostro restituit Iovi
derepta Parthorum superbis
postibus et vacuum duellis*

*Ianum Quirini clausit et...
(Od. 4.15.4 ss.)*

Probablemente más de veinte años median entre estos dos empleos de *aetas*, pertenecientes respectivamente a una de las primeras y a una de las últimas composiciones líricas de Horacio. Y, en realidad, por un lado, se trata de una sola *aetas* que les tocó compartir a Horacio y a Augusto, tan diferente para cada uno de ellos, pero a la vez tan cercana, una sola época que, sin embargo, parece contener varias muy distintas, desarrolladas en el largo y duro camino que siguió *altera aetas* hasta convertirse en *tua, Caesar, aetas*.

Y las huellas de ese camino, no el de Augusto, sino el que Horacio hace recorrer a "Augusto", se convierten ahora en un nuevo camino que yo pretendo explorar, en una nueva *aetas* que yo deseo vivir a través de Horacio, a través de muchos años de estudios horacianos y a través de mí misma.

Y el final me pareció un buen principio: es la ventaja de esta *aetas* ya escrita:

1.1. Oda 4.15

Phoebus volentem proelia me loqui victas et urbis increpuit lyra, ne parva Tyrrenum per aequor vela darem. tua, Caesar, aetas	
fruges et agris rettulit uberes, et signa nostro restituit Iovi derepta Parthorum superbis postibus et vacuum duellis	5
Ianum Quirini clausit et ordinem rectum evaganti frena licentiae iniecit emovitque culpas et veteres revocavit artis,	10
per quas Latinum nomen et Italiae crevere vires, fama que et imperi porrecta maiestas ad ortus solis ab Hesperio cubili.	15
custode rerum Caesare non furor civilis aut vis exigit otium, non ira, quae procudit ensis et miseras inimicat urbis.	20
non qui profundum Danuvium bibunt edicta rumpent Iulia, non Getae, non Seres infidive Persae, non Tanain prope flumen orti.	
nosque et profestis lucibus et sacris inter iocosi munera Liberi cum prole matronisque nostris, rite deos prius apprecati,	25
virtute functos more patrum duces Lydis remixto carmine tibiis Troiamque et Anchisen et almae progeniem Veneris canemus.	30

En esta primera aproximación a la oda 4.15, sin un estudio previo de la anterior poesía horaciana de tono político, me limitaré, de momento, a un breve análisis de algunos aspectos relevantes, en una lectura en principio "cerrada en sí misma", sin tomar en consideración -e incluso procurando olvidar intencionadamente- el resto de su producción poética.

Para conmemorar el regreso de Augusto de Hispania y Galia en el 13 a.C., el Senado decretó que se erigiera el *Ara Pacis Augustae*, altar que se ha considerado a menudo como objeto del

comentario de Horacio en esta oda⁵¹, que ocupa la posición final del libro 4⁵² y que probablemente fue también la última que compuso⁵³.

El poema, en principio, puede causar una impresión de sencillez, de simplicidad, tanto en el contenido como en el modo de estructuración del mismo. Así, quizá una lectura preliminar y rápida puede dar la sensación simplemente de una enumeración de logros de Augusto, muy en consonancia con la línea ideológica que el *princeps* había ido trazando en estos años.

Ahora bien, si se presta atención especialmente a la primera estrofa y a las dos últimas, pueden observarse detalles que indican una complejidad mucho mayor.

La primera estrofa introduce la composición mediante una formulación muy utilizada por los poetas augústeos, la *recusatio*, de la que se hablará en una parte posterior de este estudio⁵⁴.

Varios detalles resultan de interés en estos cuatro versos, como, por ejemplo, el hecho de que sea Apolo el dios que efectúa la prohibición, puesto que, por un lado, se trataba de la divinidad favorita del *princeps*, y, por otro, gozaba de un doble estatuto, simbolizado en el carcaj y la lira, de protector en la batalla y de las artes, de divinidad bélica y pacífica a un tiempo⁵⁵.

Por otra parte, en cuanto al objeto de la prohibición, es probable que tenga razón Putnam (1986: 269-270), que halla la clave en *Tyrrhenum per aequor*, que considera una alusión a Virgilio, *Eneida*, 1. 67-68 (*gens inimica mihi Tyrrhenum navigat aequor/Ilium in Italiam portans victosque penatis*), de modo que navegar por el mar Tirreno significaría para Horacio componer de nuevo una *Eneida*, tratar *proelia* (v. 1) y *victas... urbis* (v. 2) épicamente.

Por tanto, no se sugeriría un rechazo de la materia en sí misma, sino que podría existir una distinción de categorías genéricas en que se efectuaría una elección por parte del poeta, marcada metafóricamente en *parva... vela* (vv. 3-4), de modo que se establecería una clara oposición entre lírica y épica.

Suele llamar la atención la brusca introducción de lo que la mayoría de los intérpretes considera el tema central de la oda, puesto que, a mitad del verso 4, sin una aparente conexión o transición tras la *recusatio*, se inicia la enumeración de los logros de Augusto con las palabras *tua, Caesar, aetas*, que, temáticamente, se desarrollarán en los veintiocho versos restantes.

Cito aquí las palabras textuales de Putnam, que, según creo, presentan una solución aceptable a este cambio súbito:

"What follows in ode 15 is one of the most brilliant ellipses in this highly elliptical poet. (...) What is more remarkable... is that the subject matter before and after the ellipsis, as we turn

⁵¹ Cf. Duckworth (1956) 314.

⁵² Murray (1985) 41, y (1993) 92 está convencido de que esta oda estaba destinada en principio a ser la primera del libro, tanto por el inicio programático que supone la *recusatio*, como por el elogio de Augusto en la parte central y por la enumeración de temas, que corresponderían a lo que el poeta se proponía desarrollar en el libro.

⁵³ En general, todos los comentaristas suelen estar de acuerdo en su datación, puesto que parece compuesta poco después del regreso de Augusto de Hispania y Galia en el 13 a.C. Cf., por ejemplo, Fraenkel (1957) 449, y Dahlman (1972) 330, que la considera contemporánea de la epístola 2.1.

⁵⁴ Ya Commager (1962) 34-35, y más tarde Putnam (1986) 266-269 señalaron la posible influencia de Propertio en esta *recusatio* horaciana. Putnam cree que Horacio debía de tener en mente sobre todo la elegía 3.3.13-15, aunque también con ecos de 3.9.1-4.

⁵⁵ Propertio, en 4. 6 se servirá también de esta doble faceta. Apolo es también la divinidad que aparece en el prólogo de los *Aitia* de Calimaco, modelo de las *recusationes* augústeas.

from *recusatio* to encomium, remains the same: Augustus and his time. (...) But... the implications of generic change, from epic contemplated to a lyric achieved for us to hear and read, must not be minimized. Lyric eulogy of the same subject for whom epic is denied presumes that we are in a post-epic world..."⁵⁶

En definitiva, en esta primera estrofa existen varios rasgos esenciales en la reflexión horaciana acerca del tratamiento del tema político: el yo poético se enfrenta a una composición en que el "objeto" es "*Caesar*", aquí además interlocutor en la oda. Sujeto y objeto se unen por un acto de escritura -o más bien de reescritura- a través de un código genérico que "impone Apolo", figura simbólica que por su doble cualidad bélico-pacífica es capaz de proporcionar el punto de unión entre un sujeto y un objeto en principio tan alejados y opuestos.

En los versos siguientes, por tanto, irá desarrollándose un catálogo enumerativo de los beneficios de que disfruta Roma gracias a esta *aetas* de Augusto. La sintaxis, tan sencilla, que va sirviéndose del polisíndeton para la unión de los logros, contribuye a crear la impresión de una serie ilimitada⁵⁷.

Cuando, justo a la mitad de la oda, parece que se ha dado fin a la enumeración de beneficios de la época de Augusto, se inicia una segunda parte, que, en sustancia, insiste en el bienestar del momento actual, aunque con una formulación diferente, puesto que a lo largo de dos estrofas se encadenan una serie de hechos perjudiciales del pasado reciente, introducidos ahora por adverbios negativos, de modo que frente a la primera relación de bienes presentes se introduce un recuerdo del pasado destructivo que ya no amenaza a Roma, **un pasado que no es la *aetas* de Augusto**.

Existe, además, otra diferencia en el modo de enunciación en este momento del discurso poético, ya que, mientras en la primera parte la introducción de la comunicación suponía un interlocutor en segunda persona, ahora *custode rerum Caesare* hace pensar más bien en un objeto del que se narra en tercera persona⁵⁸.

Esas dos estrofas recogen simétricamente dos tipos de males violentos que ya no afectan a Roma: la primera (vv. 17-20) se centra en las guerras civiles (*furor civilis, vis, ira*), y la segunda hace referencia al peligro de los enemigos exteriores.

Por último, las dos estrofas finales completan el cuadro de felicidad y concordia mediante la representación de la comunidad romana en sus manifestaciones de agradecimiento.

Del "yo" que iniciaba la oda se ha producido un traslado a un "nosotros", que refleja claramente en este caso a toda la sociedad romana en su vida de feliz estabilidad. No sólo existe un cambio de agente-hablante, sino también de acción: del *loqui* que parecía emprender el *me* (impedido, sin embargo, por Apolo), se ha pasado a un *canemus*; y, por último, el objeto de la acción, que en principio puede no parecer muy distinto del que se proponía y negaba en la introducción por medio de la *recusatio*: *proelia* (v. 1) y *victas... urbis* (v. 2), temas propios de la épica, se transforma en este final -de poema y de libro, muy significativamente- en *duces* (v. 29) y *Troiamque et Anchisen et almae/progeniem*

⁵⁶ Putnam (1986) 270. Lyne (1995) 38-39 piensa que estos cuatro versos no sólo señalan que lo que sigue no es épica, sino también que ya no es necesaria la *recusatio*, que él considera elegíaca.

⁵⁷ Cf. el acertado análisis de Fraenkel (1957) 450, que señala además la abundancia de verbos con prefijo en "re-", en consonancia con la línea ideológica establecida por el gobernante: "So far from admitting that what had happened was a 'Roman Revolution', the Princeps took great pains to make the new system appear as the restoration of the true *res publica*."

⁵⁸ Por otra parte, el término *custos* encaja también perfectamente en la terminología establecida por el Principado de Augusto a lo largo de los años de su evolución.

Veneris (vv. 31-32), en principio tema susceptible, evidentemente, de ser tratado por la épica (creo que, al fin y al cabo, existe desde el comienzo hasta el final una clara alusión a la *Eneida*), pero "reconvertido" en asunto apropiado a la lírica (*Lydis remixto carmine tibiis*, v. 30)⁵⁹.

Así, la línea que Horacio ha ido trazando en su discurso poético desde la *recusatio* inicial de la épica hasta esta asunción final de una lírica tradicional forma una argumentación en que se justifica tal cambio literario genérico debido a las transformaciones que la época de Augusto ha producido dentro del mundo romano.

Sin embargo, no pueden desdeñarse ciertos detalles de esas dos últimas estrofas, que, de momento, me limito a apuntar con vistas a un comentario posterior: por un lado, en los versos 25-28, dentro de la celebración solemne, "moral" y religiosa, llama la atención el verso 26, *inter iocosi munera Liberi*⁶⁰, que parece insinuar un rasgo característico de la poesía simposiaca, y, por otro, en la última estrofa, la caracterización genérica (en el verso equivalente al 26) se describe como *Lydis remixto carmine tibiis* (v. 30), que puede contrastar, como estudia Cremona (1982: 426 y 430, n. 14), con el carácter grave y austero reflejado en los otros versos, ya que las flautas lidias se utilizaban como acompañamiento para composiciones dulces y delicadas, frente a la austeridad del modo dorio.

Así pues, en ambos casos se trata de rasgos apenas esbozados de una posible o aparente contradicción -o más bien heterogeneidad- entre la *gravitas* de la situación y ambiente descritos y el modo lírico horaciano, ligero por excelencia.

Tampoco creo que pueda descartarse cierta ambivalencia en el último verso, *progeniem Veneris canemus*, en que, a pesar del significado contextual de Venus como origen mítico del linaje romano, no se puede dejar de tener en mente su valor intrínseco de diosa del amor y, por tanto, de la poesía ligera⁶¹.

En definitiva, partiendo de esta aproximación tan breve, una consideración de la estructura de esta oda puede, en cierta medida, sugerir una complejidad mucho mayor de la que parece deducirse del contenido.

Así, la aparente sencillez del discurso ideológico que forma parte de las estrofas centrales puede tener una segunda lectura, como reescritura secundaria de un tema que en otro tiempo tuvo una primera redacción épica.

De manera muy breve, una estrofa al principio y dos al final modelan la trama metaliteraria en que se entreteteje la declaración central. Un "simple y sencillo" poema de treinta y dos versos parece, desde esta perspectiva, acoger toda una larga trayectoria de dos líneas maestras principales, una literaria y otra política, que recorren un difícil camino de treinta años, entrecruzándose continuamente, mezclando -y de esta manera remodelando- sus "simbologías" particulares, hasta acabar en un trazado único, en que, en apariencia, domina la política sobre la literaria, pero que, de la manera sutil que corresponde a la composición horaciana, supone un triunfo

⁵⁹ Putnam (1986) 271 ss. analiza detalladamente la posibilidad de que Horacio esté propugnando un retorno a los antiguos *carmina convivalia* -hipótesis que ya insinuaba La Penna (1963) 120-, de acuerdo con el ambiente ideológico general de una vuelta a las costumbres tradicionales de la sociedad romana. Se basa sobre todo en la posible doble interpretación de *more patrum*, según se aplique a *functos... duces* o a *canemus*.

⁶⁰ Murray (1985) 41, y (1993) 92 cree que Horacio intentaba esa vuelta a los *carmina convivalia* como medio para recrear una tradición de poesía simposiaca más romana, en un intento de conciliar su posición de *vates*, poeta público y serio, de acuerdo con el *mos maiorum*, con su vertiente de poeta simposiaco.

⁶¹ Putnam (1986) 295 señala esa duplicidad y también la transformación que sufre Venus en el libro 4, desde la oda 1, en que es la diosa del amor, hasta esta última, en que se identifica con el símbolo vital de la paz.

de la literatura que "rodea", abarca, da forma e inmortaliza "hechos reales", que un día sólo existirán en el texto literario, que permanecerá eternamente.

Así, Putnam (1986: 302-303) observa brillantemente que la oda 15, con su estilo paratáctico en la enumeración de los logros de Augusto, constituye en sí misma un gran *titulus* del emperador, que proporciona la evidencia de por qué la poesía es superior a las meras inscripciones en la conservación de la inmortalidad. Además, añade Putnam, Horacio lleva a cabo algo muy específico en su elogio, puesto que *Troiamque et Anchisen et almae/progeniem Veneris canemus* incorpora el tipo de genealogía que podría formar el inicio de un *titulus* real⁶².

Por otra parte, esta última oda posee una característica muy peculiar, que la hace particularmente interesante y adecuada para iniciar el estudio de la lírica política horaciana, y es el hecho de que constituye una especie de resumen o compendio abreviado de todos los temas políticos tratados por Horacio a lo largo de su carrera poética, temas que, por supuesto, forman parte del núcleo del discurso político augústeo que había ido modelándose y evolucionando con el transcurso de los años. Así, tema central o importante de varias de sus composiciones será la catástrofe de las guerras civiles romanas, o bien la moralidad de la sociedad contemporánea, las relaciones de conquista y "pacificación" de enemigos exteriores, la utilización política de la religión con una centralización en el culto al *princeps*, y, por supuesto, los procedimientos de que se sirve el poeta para el tratamiento de todos esos elementos temáticos, como la *recusatio*, la combinación de aspectos privados y públicos por medio del ambiente simposíaco, etc. En definitiva, todos estos temas podrían englobarse en tres grandes grupos: las guerras civiles, declaraciones metapoéticas relacionadas con Augusto y el elogio de Augusto.

De esta manera, partiendo del propio texto de 4.15, del que voy a servirme como hilo argumental o conductor, pretendo volver la vista atrás para observar la evolución literaria y el posible reflejo en la misma de las sucesivas transformaciones políticas en las composiciones líricas civiles de Horacio, como si el *corpus* completo fuera una construcción en anillo que permitiera releer lo primero a la luz de lo último y viceversa.

⁶² Cf. una interpretación semejante en Cremona (1982) 426.

2. GUERRAS CIVILES

*Custode rerum Caesare non furor
civilis aut vis exiget otium,
non ira, quae procudit ensis
et miseris inimicat urbis.*

La elección de estos versos de la oda 4.15 para iniciar la lectura de la lírica civil horaciana está motivada por dos factores: en primer lugar, existe un número relativamente extenso de composiciones cuyo tema central gira esencialmente en torno a los acontecimientos relacionados con las guerras civiles; por tanto, pueden estudiarse como una serie temáticamente coherente. En segundo lugar, es probable que, en cuanto a la fecha de redacción, se trate de sus poemas políticos más tempranos -o al menos dan la impresión de formar una serie cronológicamente ordenada-, por lo que parece apropiado tomarlos como inicio de un trabajo que se propone estudiar las relaciones entre poesía y política en una época muy determinada, cuyo punto de partida es precisamente esa serie final de enfrentamientos civiles.

2.1. Epodos 7 y 16

Situar los epodos 7 y 16 inmediatamente detrás de la oda 4.15 produce, lógicamente, una fuerte impresión de extrañeza, porque las diferencias de todo tipo entre la oda y los epodos son abismales. Obviamente, factores de diversa índole contribuyen a esa distancia, desde la situación histórica, las circunstancias literarias y personales del poeta, el tipo de género literario empleado, etc.

Prácticamente de manera unánime se considera que estos epodos son las composiciones de tono político más tempranas de Horacio, ya que parecen reflejar claramente la atmósfera de caos y desesperación correspondiente al período de guerras civiles entre 42 y 31 a.C. Ahora bien, como los poemas no ofrecen detalles históricos que permitan una clara determinación cronológica, las hipótesis acerca de una datación concreta, e igualmente sobre la anterioridad de uno con respecto al otro, son numerosas y variadas, y, en mi opinión, ninguna de ellas concluyente⁶³.

Por añadidura, el problema se complica aún más al entrar un tercero en discordia, la égloga 4 de Virgilio, que está íntimamente relacionada por clarísimos lazos intertextuales con el epodo

⁶³ Para quien esté interesado en profundizar en estas cuestiones, puede resultar muy recomendable el magnífico estudio que lleva a cabo Setaioli (1981) 1710-1712 y 1753-1761.

englobar a la sociedad romana en general, y, por otra parte, el tono continuo de imprecación, de queja por las guerras civiles se adapta al género yámbico, en su sentido más restringido.

Recientemente Cavarzere⁶⁶ ha afirmado que el epodo 7 no posee una configuración de apóstrofe real a todos sus conciudadanos, sino que Horacio, siguiendo las convenciones de toda la lírica monódica arcaica griega, que presuponía como ambiente del discurso poético un cuadro escénico de simposio, estaría dirigiéndose a un auditorio más restringido, al que plantearía la necesidad de implicar a toda la sociedad en su conjunto, *scelesti*, en una reflexión de responsabilidad política. Así, Horacio podría estar recuperando una ficción ya utilizada por Arquíloco, el apóstrofe *in absentia*⁶⁷.

Según esto, y teniendo en cuenta que desde el verso 15 el poeta deja de utilizar la segunda persona para sustituirla por la tercera, Cavarzere (1992: 163) divide el epodo en dos partes: una primera, desde el verso 1 hasta el 14, con su apóstrofe *in absentia* a los *scelesti*, y una segunda, correspondiente a los versos 15-20, que expone las reflexiones del poeta sobre las causas de los conflictos.

Sin embargo, tal vez no sea necesario pensar en una ficción representada dentro de otra ficción, es decir, imaginar como marco restringido del apóstrofe *in absentia* el ambiente simposíaco. Más bien se trataría de una simple ficción directa, con un destinatario general, *scelesti*, cuya función sería transmitir de forma directa, inmediata, dramática, un contenido que en la segunda parte del epodo sería tratado por el monólogo en lugar del "diálogo".

En consonancia con el artificio de la alocución real, la formulación adoptará unas características propias de un discurso retórico. Así, llama la atención el amplio espacio destinado al planteamiento interrogativo, que se extiende desde el verso 1 hasta el 10 -exactamente la mitad del epodo-, y verso y medio más (13-14).

Junto a esa parte interrogativa retórica, que no espera respuesta de su interlocutor, el resto del discurso se compone de aseveraciones expresadas en presente de indicativo o bien en perfecto para la sentencia general de carácter gnómico, formas verbales que contribuyen a confirmar la existencia de una realidad terrible, a la que no puede darse respuesta, ya que está determinada por un destino inexorable.

El planteamiento de la serie interrogativa va encaminado a crear una tensión dramática que se concreta en el desconocimiento de la causa de esa imprecación, *scelesti*, que irá desvelándose con el sucesivo progreso de la misma, puesto que se irán aportando paulatinamente indicios acerca de la situación causante del horror, hasta especificarse definitivamente en *sua/urbs haec periret dextera?* (vv. 9-10), que se recogerá en la parte final del epodo en *scelusque fraternae necis* (v. 18), para que así, finalmente, tras toda la argumentación, ese proléptico *scelesti* inicial llegue a contener todos sus matices y connotaciones⁶⁸.

Del mismo modo, en la segunda interrogación el verbo *aptantur* (v. 2) en voz pasiva parece un indicio anticipador de las conclusiones finales del poema, puesto que se trasluce un sentido

⁶⁶ Cavarzere (1992) 162-163, siguiendo a Vetta (1981) 483-495.

⁶⁷ Cavarzere (1992) 33, que cita textualmente de Vetta (1981) 489, la definición de "apóstrofe *in absentia*": "serve per descrivere in maniera patetica al gruppo del poeta lo spazio politico da cui ha preso le distanze... con lo scopo reale di suscitare un forte senso di contrapposizione nel suo limitato uditorio di compagni concordi."

⁶⁸ Thome (1992) 77, en su estudio acerca del léxico latino relativo al crimen y castigo, piensa que *scelus* implicaría un crimen con un matiz de algo distorsionado, invertido. En contextos extralegales, puede contener en su significación algo fatal y pernicioso, y lo mismo cabría decir del adjetivo *scelestus*.

de pasividad en la acción bélica misma, que se mostrará también en una fase intermedia en el estado anímico de los romanos, *tacent et albus ora pallor inficit/mentesque percussae stupent* (vv. 15-16), y que se justificará al final ante la inevitable acción del destino en su aplicación de un castigo a un primer crimen fratricida.

La extensa interrogación que se desarrolla a partir del verso 3, estructurada mediante la oposición de las partículas *non ut...* (vv. 5-8)/... *sed ut...* (vv. 9-10), contiene una serie de nociones y motivos diferentes que el poeta combina en su formulación del rechazo y condena de las guerras civiles: por un lado, la acción fratricida en sí misma recibe una expresión plástica, totalmente física, en su significación de derramamiento de sangre, y, por otro, se considera la acción bélica admisible sólo en caso de ser dirigida contra enemigos exteriores. Finalmente, esas dos perspectivas posibles de la guerra se unen en una realidad en que Roma se destruye a sí misma ante la mirada complaciente de los pueblos bárbaros.

La estructuración retórica de todo ese material planteado interrogativamente permite poner el énfasis en esa significativa oposición entre la realidad, funesta y caótica, y la irrealidad, identificada con lo deseable, oposición en que la descripción de lo deseable e irreal ocupa una mayor extensión, con la inclusión de detalles visuales y la caracterización de los enemigos, frente a la concisión de la realidad, que en su breve expresión puede resultar aún más dura y descarnada. Esa sentencia final, *sua/urbs haec periret dextera?*, refleja en su misma forma gráfica por medio del orden de palabras la idea de la autodestrucción.

Por otra parte, la consideración de Roma como potencia que se destruye por sus propias fuerzas se formula, según Dutoit, por primera vez precisamente en Horacio, y tal vez con mayor claridad que aquí en el epodo 16⁶⁹.

A esta primera parte que culmina con la constatación de la ruina de Roma por causa de las guerras civiles responde la sentencia general formulada en los versos 11-12, que sirve de demostración de lo "innatural" del proceder de los romanos. La máxima pertenece a la esfera de la naturaleza, que actúa, por tanto, como plano equiparable a la "normalidad"⁷⁰. Se produce, pues, una refutación que se pretende lógica, racional, de la locura romana, mediante esa breve gnóme que supondría la generalización de la ecuación Naturaleza = Normalidad = Orden establecido.

Dentro del planteamiento del discurso poético general que parece intentar contraponer continuamente al caos irreflexivo de la situación romana una argumentación retórica racional, el siguiente paso consiste en la búsqueda de las causas del desastre, que se formula en una interrogación de tres miembros que contiene términos muy significativos: *furor*ne caecus, *an rapit vis acrior*, /*an culpa?* (vv. 13-14), todos ellos presentes en esa oda final que encabeza este trabajo, *furor* y *vis* precisamente en la estrofa centrada en las guerras civiles, como términos caracterizadores de la acción destructiva dentro de esa esfera semántica concreta, y *culpa* con un empleo más general y abstracto.

Furor, aunque ambivalente semánticamente, se utilizaba ya en la República con un valor político peyorativo, para designar el estado mental de aquel que defendiera la subversión⁷¹.

Por su parte, *vis*, como estudia Ableitinger-Grünberger (1971: 13) se aproxima en su significación al concepto de *violentia*.

⁶⁹ Cf. Dutoit (1936b) 366, que dedica su artículo a un breve análisis y estudio de autores latinos que posteriormente continuarán y desarrollarán esta idea.

⁷⁰ Cavarzere (1992) 165 piensa que el motivo podría derivar de la filosofía popular cínico-estoica, que utilizaba a menudo animales como ejemplo de vida racional.

⁷¹ Cf. Ernout-Meillet (1979) 263. Hellegouarc'h (1963) 136 cita un ejemplo de Virgilio, *Eneida*, 1. 148-152.

Y ciertamente *culpa*, en principio de verso y último miembro de la pregunta, sin acompañamiento de adjetivo, parece tener un relieve más fuerte que los términos anteriores⁷².

Así, puede pensarse que, según el empleo horaciano, *furor* y *vis* caracterizarían a los agentes mentales y físicos de la mecánica de la guerra civil, mientras que *culpa* podría ser el origen moral y causa primera de tales actos.

Y la parte final del epodo parece confirmar la preeminencia de *culpa* sobre los otros dos conceptos, puesto que se aduce como motivación de los conflictos internos un primer crimen fratricida, el que precisamente dio lugar a la fundación legendaria de Roma, de modo que el nacimiento mismo del Estado habría engendrado simultáneamente la repetición continua de muertes entre ciudadanos, como castigo al primer crimen entre hermanos.

Se trata, según parece, de una concepción original de Horacio, en el sentido de que la acción de las guerras civiles es al mismo tiempo crimen y castigo, la condena de Roma consiste en repetir a lo largo de su historia el primer crimen original⁷³.

Es, además, la primera vez que en la literatura latina conocida se atribuye al *parricidium Romuli* el origen de las guerras civiles romanas, hecho que ha sido objeto de estudio por parte de muchos autores, puesto que Rómulo, como fundador legendario de Roma⁷⁴, convertido en dios e identificado con Quirino, era modelo y prototipo de los romanos; así, con él se había equiparado Julio César y lo haría también Octavio.

Wagenvoort, en un minucioso trabajo, trata de hallar el origen de la idea expresada en el epodo, y, para empezar, recoge la hipótesis de Giarratano (1930: 61), según el cual, podría tratarse de una concepción creada por un escritor hostil a Roma, Timagenes de Alejandría, llegado a la ciudad en el 55 a.C., y que publicó su obra en los primeros años después del 50 a.C.⁷⁵

Las dos primeras menciones negativas del *parricidium Romuli* que se conservan, continúa Wagenvoort (1956: 174), son la de Cicerón en *Off.* 3.41, del año 44 a.C., y la de Horacio. Por tanto, podría concluirse que realmente en esta época circulaba una corriente contraria a la visión tradicional de la figura de Rómulo, partiera o no de Timagenes⁷⁶.

Y, por otra parte, no es de extrañar que en una época de crisis, tras una serie prolongada de vaivenes políticos y guerras civiles, surgieran corrientes de opinión que se plantearan la posibilidad de una culpa hereditaria como causa primera de todas esas catástrofes.

Así, como posibles antecedentes literarios de la creación horaciana pueden citarse, por un lado, Lucrecio, 3.70 ss., y Catulo, 64.397 ss., texto que, al hablar de la decadencia humana, tras el fin de la Edad de Oro, resulta especialmente significativo:

Sed postquam tellus scelere est imbuta nefando,
iustitiamque omnes cupida de mente fugarunt,
perfudere manus fraterno sanguine fratres.

⁷² Cf. Ableitinger-Grünberger (1971) 13.

⁷³ Cf. Commager (1962) 181; Cavarzere (1992) 163; Pietrusinsky (1975) 284.

⁷⁴ Ableitinger-Grünberger (1971) 15-16 lleva a cabo un análisis de las transformaciones que fue sufriendo la leyenda de Rómulo y Remo, desde la formulación más antigua que se conoce, en los *Annales* de Ennio.

⁷⁵ Cf. Wagenvoort (1956) 171 ss.

⁷⁶ Al mismo tiempo, en el propio Cicerón, *De Republica* 2.20, del 54 a.C., se halla la primera identificación, conservada en literatura, de Rómulo con Quirino. Cf. Wagenvoort (1956) 178 ss.

Y, aproximadamente en la misma época que Horacio, Virgilio también recurre a una explicación mitológica de los sucesos contemporáneos, en *Georg.* 1. 501-502, ... *sanguine nostro/Laomedontea luimus periuria Troiae*, en que la maldición ancestral habría tenido su origen en el perjurio de Laomedonte⁷⁷.

Y, por otra parte, como señalan numerosos intérpretes, es muy probable que en la concepción ideológica general del epodo haya tenido una influencia considerable la obra de Salustio⁷⁸.

Posteriormente, según vaya asentándose el Principado de Augusto, se irá asistiendo a una paulatina redefinición positiva de la figura de Rómulo por parte de poetas como Horacio y Virgilio, pero más tarde Ovidio utilizará, sobre todo en *Fastos*, esta ambivalencia del personaje en su relación con el origen de Roma y con el propio *status* de Augusto⁷⁹.

En definitiva, volviendo al epodo 7, puede decirse que su misma estructura posiblemente refleje la atmósfera de la época, con esa primera parte de ritmo agitado, de movimiento, de acción (*ruitis, fusum est, descenderet, rapit*), que expresaría el caos que se extendía con violencia y rapidez sobre Roma, en su realidad material, frente a una segunda llena de pasividad, como expresión de la fatalidad contra la cual parece imposible luchar, en que la única respuesta parece llegar del espacio del mito⁸⁰.

Lo paradójico del símbolo de Rómulo es sólo una de las numerosas contradicciones que irán observándose en el desarrollo ideológico del nuevo régimen, reflejadas -y tal vez en ocasiones puestas de relieve- en la creación literaria de los poetas augústeos.

Pero la imagen esbozada hasta ahora de esta Roma en crisis es tan sólo un perfil desdibujado al que habría que ir añadiendo rasgos como la exacerbación de las creencias supersticiosas, el auge de la astrología, la circulación de oráculos, la búsqueda de islas utópicas, etc.⁸¹.

2.1.2. Epodo 16

Algo de esta atmósfera, cargada de tendencias ideológicas e influencias muy diversas, se percibe en el otro poema horaciano que probablemente pertenece a esta primera fase político-literaria en que se ha situado también el epodo 7. Se trata del epodo 16:

Altera iam teritur bellis civilibus aetas
suis et ipsa Roma viribus ruit:
quam neque finitimi valuerunt perdere Marsi

⁷⁷ Por ejemplo, Huxley (1964) 67 piensa que Horacio estaría influido por este pasaje de *Geórgicas*.

⁷⁸ Cf. Nisbet (1984) 8; Mankin (1995) 146.

⁷⁹ Cf. Hinds (1992) 117 ss.; Barchiesi (1994a) 71; 101 ss.

⁸⁰ Por otra parte, me pregunto si es posible que los cuatro últimos versos impliquen una cierta ironía por parte del poeta, de modo que por medio de la expresión coloquial *sic est* se introdujera la única respuesta ofrecida no por Horacio, sino por sus coetáneos, una maldición del destino frente a la cual no hay más solución que la resignación y pasividad.

⁸¹ Para un análisis de estos aspectos, cf. Nisbet (1984) 1; también, Syme (1939) 218, 256, 471-2; (1964) 237; Cavarzere (1992) 219.

minacis aut Etrusca Porsenae manus,
 aemula nec virtus Capuae nec Spartacus acer 5
 novisque rebus infidelis Allobrox,
 nec fera caerulea domuit Germania pube
 parentibusque abominatus Hannibal,
 impia perdemus devoti sanguinis aetas,
 ferisque rursus occupabitur solum. 10
 barbarus heu cineres insistet victor et Urbem
 eques sonante verberabit ungula,
 quaeque carent ventis et solibus ossa Quirini,
 nefas videre! dissipabit insolens.
 forte quid expediat communiter aut melior pars 15
 malis carere quaeritis laboribus.
 nulla sit hac potior sententia, Phocaeorum
 velut profugit exsecrata civitas
 agros atque Lares patrios, habitandaque fana
 apris reliquit et rapacibus lupis, 20
 ire pedes quocumque ferent, quocumque per undas
 Notus vocabit aut protervus Africus.
 sic placet? an melius quis habet suadere? secunda
 ratem occupare quid moramur alite?
 sed iuremus in haec: simul imis saxa renarint 25
 vadis levata, ne redire sit nefas;
 neu conversa domum pigeat dare lintea, quando
 Padus Matina laverit cacumina,
 in mare seu celsus procurrerit Appenninus,
 novaque monstra iunxerit libidine 30
 mirus amor, iuвет ut tigris subsidere cervis,
 adulteretur et columba miluo,
 credula nec rivos timeant armenta leones,
 ametque salsa levis hircus aequora.
 Haec et quae poterunt reditus abscindere dulcis 35
 eamus omnis exsecrata civitas,
 aut pars indocili melior grege; mollis et exspes
 inominata perprimat cubilia!
 vos quibus est virtus, muliebrem tollite luctum,
 Etrusca praeter et volate litora. 40
 nos manet Oceanus circumvagus: arva, beata
 petamus arva, divites et insulas,
 reddit ubi Cererem tellus inarata quotannis
 et imputata floret usque vinea,
 germinat et numquam fallentis termes olivae, 45
 suamque pulla ficus ornat arborem,
 mella cava manant ex ilice, montibus altis
 levis crepante lymphā desilit pede.
 illic iniussae veniunt ad mulctra capellae,
 refertque tenta grex amicus ubera; 50
 nec vespertinus circumgemit ursus ovile,
 neque intumescit alta viperis humus:
 pluraque felices mirabimur; ut neque largis
 aquosus Eurus arva radat imbribus,
 pingua nec siccis urantur semina glaebis, 55

utrumque rege temperante caelitum.
 non huc Argoo contendit remige pinus,
 neque impudica Colchis intulit pedem;
 non huc Sidonii torserunt cornua nautae
 laboriosa nec cohors Ulixei: 60
 nulla nocent pecori contagia, nullius astri
 gregem aestuosa torret impotentia.
 Iuppiter illa piaie secrevit litora genti,
 ut inquinavit aere tempus aureum;
 aere, dehinc ferro duravit saecula, quorum 65
 piis secunda vate me datur fuga.

El tema es, en el inicio del epodo, muy semejante al del otro poema: desesperación y queja ante la constatación de que las guerras civiles acabarán por destruir a Roma. Ahora bien, mientras en el 7 el discurso poético sólo desarrollaba la idea de la autodestrucción y sus posibles causas, da la impresión de que el 16 plantea un progreso en su declaración, puesto que, después de exponer lo ya expresado en el 7, aporta una solución, que, paradójicamente, parece significar un grado mayor de desesperación y una falta de fe en soluciones "reales" a la situación política de Roma. En este sentido, tal vez podría considerarse posterior al 7⁸², aunque reconozco que también sería posible concluir lo contrario.

Y, aunque el contenido del epodo 16 en su primera parte es muy similar al del epodo 7, inicia su declaración por medio de vías de comunicación, expresión y formulación muy diferentes: así, si en el epodo 7 existía un hablante que se dirigía a un destinatario, una supuesta comunidad de conciudadanos, iniciando su alocución desde el verso 1 destinada a un "vosotros", el comienzo del 16 parece plantear una narración de la autodestrucción de Roma, sin un hablante ni un destinatario expresos, pero, a medida que va progresando la composición, ambos irán desvelándose y adquiriendo relieve paulatinamente, al contrario de lo que ocurre en el epodo 7, en que la *persona loquens* no llega a identificarse en ningún momento, al menos de manera formal y expresa, con un "yo", aunque en general la mayoría de los comentaristas efectúe tácitamente esa identificación; y, por otro lado, el destinatario también parece perder su estatuto al ser objeto de un tratamiento en tercera persona.

El primer indicio de una comunicación entre un hablante y su interlocutor aparece en el verso 9, *impia perdemus devoti sanguinis aetas*, que implica un yo o un nosotros como hablante, y como destinatario e interlocutor esa comunidad representada también en el plural del verbo y en *impia... aetas*. Por otra parte, la declaración en futuro parece estar marcando una forma de expresión profética, oracular.

Y si en el epodo 7 se observaba el empleo de algunos recursos y estructuras marcadamente retóricos, el 16 se caracteriza por un uso aún más acusado.

Posteriormente, en el desarrollo ulterior de la composición, irá desarrollándose ese diálogo directo para finalizar en un fuerte *vate me*, en el último verso, una significativa individualización tras haber mantenido la primera persona del plural a lo largo del poema.

El epodo podría dividirse en tres grandes secciones: la primera, del verso 1 al 14, que expone la situación actual de Roma, sumida en el caos provocado por las guerras civiles y abocada a la autodestrucción; una segunda, desde el verso 15 hasta el 40, en que, ante tal situación catastrófica,

⁸² Cf. Ableitinger-Grünberger (1971) 9, que considera el epodo 7 base intelectual del 16.

se propone como solución el abandono de la ciudad, y una tercera, del verso 41 hasta el final, dedicada a la descripción del lugar de destino tras la huida de Roma.

Así, después de los catorce versos de introducción de la realidad romana, se destinarían veintiséis a cada una de las otras dos partes.

La primera sección, por tanto, establece las bases que posibilitarán el desarrollo de las siguientes, ya que constituye el planteamiento de una premisa de la que se deducirán necesariamente la propuesta y conclusión posteriores.

Los motivos temáticos de que se sirve Horacio para la reconstrucción de la gravedad de las guerras civiles son esencialmente los mismos que en el epodo 7: la idea de que Roma se destruye por sus propias fuerzas (*suis et ipsa Roma viribus ruit*, v. 2, frente a epodo 7.9-10: *sua/urbs haec periret dextera*), su anterior poderío frente a enemigos exteriores, la satisfacción futura de éstos ante la caída de Roma, y, probablemente, la atribución de la catástrofe actual a un primer crimen original (*impia perdemus devoti sanguinis aetas*, v. 9)⁸³.

Ahora bien, existen algunas diferencias en la formulación. Para empezar, el inicio no plantea, como en el epodo 7, el tema de manera gradual e interrogativa, sino que los dos primeros versos establecen ya el núcleo, que en el anterior epodo se demoraba, mediante una afirmación, de manera que los restantes versos de esta sección no hacen más que dar énfasis y patetismo a esa expresión inicial.

Es probable que esa aseveración contenida en los versos 1-2 esté influida por oráculos orientales compuestos en torno a esa época, como estudian acertadamente MacLeod y Nisbet⁸⁴.

A continuación, un número relativamente elevado de versos, del 3 al 8, que contiene la enumeración de los enemigos tradicionales de Roma, constituye el primer miembro de una oposición, cuyo segundo componente se caracteriza, de modo significativo, por su brevedad, *impia perdemus...* (v. 9), frente a la anterior serie, *quam neque... valuerunt perdere...*

El discurso, por tanto, en esta primera parte parece destinado a plantear la situación como una descripción "real" y "objetiva", enmarcada en unas coordenadas de tiempo y espacio concretas, puesto que se recurre tanto a una ubicación espacial en que predomina la mención de un gran número de pueblos y personajes reales y bien determinados, así como a la utilización de detalles materiales y físicos, *solum* (v. 10), *cineres* (v. 11), *urbem* (v. 11), *ossa Quirini* (v. 13); y se establece también una clara delimitación temporal mediante la utilización de tiempos verbales que reflejan las tres fases cronológicas de la "historia" de Roma:

1º. Su presente caótico por culpa de las guerras civiles.

2º. Su pasado victorioso sobre enemigos externos.

3º. Su futuro de ruina como consecuencia del estado presente.

⁸³ Si el epodo 16 estuviera recogiendo de manera alusiva el fratricidio mítico del epodo 7, se confirmaría así la prioridad de este último. Cremona (1982) 51 cree que la distinta formulación sí implica un progreso del 16 con relación al 7.

⁸⁴ Nisbet (1984) 3 considera el estilo de estos dos versos semejante al oracular. MacLeod (1979) 220-221 ve en el verso 2 del epodo una imitación en concreto del *Orac.Sib.* 3.363-4.

Ese planteamiento aparentemente "real" de la situación romana se ve salpicado y matizado continuamente por rasgos subjetivos que tienden a la persuasión.

Por ejemplo, ya la caracterización de los enemigos implica la búsqueda de un efecto en esa comunidad oyente: *minacis, aemula, acer, infidelis, fera, abominatus*.

Del mismo modo, y acentuando el patetismo, actúan *heu* (v. 11) y *nefas videre* (v. 14), dentro de la ya dramática y subjetiva descripción final de la toma de la ciudad por los bárbaros (vv. 10-14), que podría parecer un añadido sin más función, después de lo que podría haber sido el final de la primera parte, en el verso 9, *impia perdemus devoti sanguinis aetas*, que cierra en anillo lo expuesto en el primer verso: *impia* responde a *altera*, del verso 1, y ambos califican al sustantivo repetido en la posición final de cada uno de los versos, *aetas*.

Y si el primero denunciaba de manera directa el hecho de las guerras civiles, este último ofrece un juicio de valor acerca de la actuación de los romanos, que desborda la esfera de lo político para centrarse más bien en el plano de lo ético-religioso, como indica no sólo *impia*, sino también *devoti*.

Ante la observación de esta primera parte, sigue dando la impresión de que constituye una especie de reescritura del epodo 7 en su conjunto. En este último, la alocución a la comunidad, con unos medios retóricos elementales, constituiría una ficción simple, cuya función consistiría simplemente en introducir el tema de manera directa y dramática, sin más consecuencias. Su discurso es inmediato, rápido, violento y sólo plantea una situación de lamento y dolor.

El 16, por su parte, utiliza la enunciación del 7 para crear una argumentación retórica previa con una finalidad más amplia, ya que conducirá posteriormente a otras partes más extensas y diferentes dentro del poema.

Por consiguiente, tal pintura condenatoria y pesimista de los acontecimientos del momento conduce "lógicamente" a la propuesta que inicia, en el verso 15, la segunda sección del epodo: el abandono de Roma⁸⁵, que se ejemplifica mediante un símil basado en la historia de los Foceos, que relata Herodoto en 1. 165⁸⁶.

La idea del abandono de Roma se expresa mediante una formulación que podría recordar la de una asamblea deliberativa, según indican términos como *sententia* (v. 17), *sic placet* (v. 23), *suadere* (v. 23)⁸⁷.

Esta segunda parte va avanzando lentamente en pequeños círculos que retornan al mismo punto de partida, la exhortación al abandono de la ciudad.

En el primer círculo, que incluye la historia de los Foceos, destaca la expresión *exsecrata civitas* (v. 18), referida a éstos, que se repetirá en el verso 36, pero en ese caso calificando a la propia comunidad romana, hecho que parece implicar una identificación de ambos pueblos.

⁸⁵ La idea del abandono y emigración aparece por primera vez en Cicerón, *Phil.* 13.49.

⁸⁶ Los Foceos, asediados por Harpages, lugarteniente de Ciro, decidieron abandonar su ciudad, y, según el relato de Herodoto, arrojaron al mar una masa de fuego ardiente, jurando que no regresarían hasta que subiera a la superficie.

⁸⁷ Desideri (1958) 15 (citado por Setaioli (1981) 1747) ve en el epodo una adaptación de la presentación de una proposición ante una asamblea según el procedimiento político tradicional, con la forma clásica del discurso de este tipo: *relatio, rogatio sententiarum, propositio*, una segunda *rogatio sententiarum, confirmatio* y una *peroratio*. Por su parte (Fraenkel) 1957 42 ss. estudia con detalle las fórmulas empleadas en las asambleas y en el Senado, llegando a la conclusión de que en el epodo se produce una contaminación de ambos tipos. Sin embargo, Nisbet (1984) 4, y siguiéndole Cavarzere (1992) 219, consideran que los procedimientos utilizados en el epodo se asemejan más a los de una ciudad griega arcaica que a los de Roma, lo que acentuaría el carácter irreal de lo expuesto en el epodo.

En el siguiente círculo, que se inicia en los versos 23-24, a la insistencia reiterativa en la exhortación se une la descripción de las condiciones del regreso, que componen una larga serie enumerativa de *adynata*, hasta el verso 34⁸⁸.

Llama la atención el tratamiento tan extenso que el poeta da a esta sección de *adynata*, así como a los *mirabilia* de la siguiente. Es probable que se esté enfatizando toda la parte utópica, irreal, y, por otro lado, si el epodo es posterior a la égloga 4 de Virgilio, también es posible que lo provocara el intento de emulación.

Es cierto, igualmente, que incluso la primera parte, aunque más breve que las restantes, se caracteriza por la amplificación y el detenimiento y alargamiento de los detalles⁸⁹.

A partir del verso 35 se recoge una vez más la exhortación a la huida; en este tercer segmento el hablante retoma y amplía una idea ya vagamente formulada en el primero: los destinatarios de la propuesta.

Así, *omnis... civitas/aut... pars melior* (vv. 36-37), que remite al verso 15, *communiter aut melior pars*, es posteriormente especificado en el verso 39, *vos quibus est virtus*, frente a la parte negativa de la ciudad, *indocili... grege* (v. 37), *mollis et exspes* (v. 37), *muliebrem... luctum* (v. 39)⁹⁰.

La formulación de la exhortación ha ido progresando en su intensidad desde la primera aparición, en los versos 15-16, *forte... /... quaeritis*, pasando después por una posición intermedia, *quid moramur?* (v. 24), hasta los fuertes imperativos de la última sección, *eamus* (v. 36), *perprimat* (v. 38), *tollite* (v. 40), *volate* (v. 40), para enlazar finalmente con la última parte del epodo por medio de un imperativo, que al mismo tiempo podría ser el último de su serie y el núcleo del enunciado que viene a continuación, de modo que actúa como enlace entre ambas secciones. La gradación climática posee un tono manifiestamente retórico, en consonancia con la ficción de la arenga dirigida a una asamblea deliberativa.

Así pues, *arva, beata/... arva, divites et insulas* (vv. 41-42) inicia la última sección del epodo, en que se produce una descripción de las maravillas de esas Islas Afortunadas⁹¹.

La idea de la huida de Roma ha provocado numerosas hipótesis, ya que, aunque la mayoría de los autores considera la emigración propuesta en el epodo irreal y ficticia⁹², algunos intérpretes le han atribuido un carácter real⁹³.

⁸⁸ Ableitinger-Grünberger (1971) 40-42 estudia en profundidad el empleo por parte de Horacio del *topos* del *adynaton*, que aparece continuamente sometido a modificaciones y adaptaciones, aunque en principio el poeta partiera de ejemplos de amplia tradición literaria. Acerca de la historia de los *adynata* y de su empleo como hipotética figura retórica han trabajado autores como Dutoit (1936a) y Rowe (1965) 387-396.

⁸⁹ La Penna (1963) 28-37 emite un juicio negativo sobre el valor estético del poema, al considerar que hay demasiados elementos superfluos, si se tiene en cuenta una de las cualidades esenciales de la madurez del poeta, la concisión.

⁹⁰ Para Campbell (1924) 133 (citado por Fraenkel (1957) 46) *melior pars* es el propio partido del escritor. Sin embargo, creo que es preferible la opinión de Ableitinger-Grünberger (1971) 34-35, según la cual la distinción implicaría una selección moral, esencial en el epodo, basada en la oposición entre *pietas* e *impietas*.

⁹¹ Algunos autores, entre ellos Syme (1964) 285, siguiendo una sugerencia de Ps.-Acrón al verso 41, consideran que Horacio tomó la idea de la emigración a las Islas Afortunadas a partir del relato de Salustio, acerca de Sertorio, en *Historiae*, fr. I, 100-3M, conocido indirectamente a través de Plutarco, *Sert.*, 8, 2-9,1.

⁹² Wickham (1896) 391, por ejemplo, piensa que la sugerencia de un modo de escape no es más que una manera poética de expresar su desesperación. Y a conclusiones semejantes llegan Fraenkel (1957) 46 ss., Pöschl (1963) 14, y Schaefer (1978) 50-64 (citado por Setaioli (1981) 1787), para quien las Islas Afortunadas serían el símbolo de una perfección moral que se alcanza con el rechazo de la corrupción de la realidad contemporánea. La emigración no sería una verdadera fuga a un lugar determinado, sino un viaje interior hacia una condición espiritual.

Pero lo cierto es que parece más razonable interpretar la idea de la emigración como una ficción de carácter simbólico. Los *adynata* que configuran tanto la segunda como la tercera sección contribuyen de una manera decisiva a la creación de una atmósfera general de tono fantástico, utópico e irreal.

La última sección está constituida por una enumeración continua de hechos maravillosos que tienen lugar en esas islas; desde el verso 43 al 48 los ejemplos de la benevolencia de la naturaleza pertenecen a la agricultura, mientras que desde el 49 al 52 conciernen a la esfera del mundo animal.

Ableitinger-Grünberger (1971: 48-49), en su estudio de estos fenómenos, señala el círculo trazado desde el verso 43 hasta el 52, que empieza y finaliza en la tierra, *tellus - humus*. Además, a excepción del verso 43, en los demás casos los elementos de la naturaleza son siempre activos.

La primera referencia a los romanos en su lugar de emigración aparece en el verso 53, *pluraque felices mirabimur*, en que destaca el desarrollo de la acción en el futuro, la utilización de la primera persona del plural y la idea reflejada en el verbo *miror* de una pasividad contemplativa humana frente a la actividad de la naturaleza descrita en los versos anteriores⁹⁴.

A continuación, desde el verso 51 hasta el 62, en que finaliza la relación de fenómenos maravillosos, la enumeración se convierte en la negación de un catálogo de hechos perniciosos para el género humano, formulado mediante el empleo anafórico de elementos negativos: *nec... neque... non... nulla*, etc.⁹⁵

Y, por fin, en los últimos cuatro versos, en relación con las distintas edades, se establece una clara división, que ha ido insinuándose a lo largo de todo el epodo, entre *pietas* e *impietas*, de tal modo que se llega a la identificación Edad de Hierro = Roma = guerras civiles = *impietas*.

Puede tener importancia la "repartición de poderes" que se insinúa en torno a las dos figuras centrales en este final del poema: *Iuppiter* (v.63), y, ante todo, *vate me*, exactamente en el medio del último verso. Júpiter parece el poder supremo, en la creación de las edades, en su castigo de la *impietas* humana, pero parece ser sobre todo la figura del poeta la que adquiere mayor relieve, por encima incluso de Júpiter.

Es significativa, y tal vez algo sorprendente, la aparición por primera vez del pronombre de primera persona del singular. Respecto a *vates*, resulta difícil determinar su significación en este contexto. Ciertamente, el tono profético, oracular del epodo podría indicar que en este caso posee su antiguo valor de "profeta", "adivino". Sin embargo, Newman (1967b: 24) cree que ésta es la primera ocasión en Horacio en que *vates* aparece en el sentido de "poeta".

⁹³ Del desarrollo de esta hipótesis da cuenta Setaioli (1981) 1748-1749, que expone sobre todo la interpretación de Limet (1946), según la cual el epodo 16 constituiría un momento del desarrollo histórico de la corriente ideológica que va desde la propuesta de una partida a Veyes, presentada por parte de los tribunos antes y después de la invasión de los galos en 390 a.C., hasta la fundación de Constantinopla. El epodo horaciano y el libro 5 de Livio serían, pues, momentos de un proceso que concluiría con el traslado de la capital a Oriente.

⁹⁴ De hecho, ya los sucesivos prefijos privativos de la serie enumerativa, *in*arata, *im*putata, ..., apuntan a una concepción de la existencia del ser humano en que la actividad se hace innecesaria.

⁹⁵ Es probable que tenga razón Ableitinger-Grünberger (1971) 50-53 en su análisis de los versos 57-60, donde se aborda el motivo de la navegación, que parece tener carácter negativo en sí misma, en la narración del poeta, de modo que estaría incluyéndola en la esfera de la *impietas*.

Pero antes de tratar de averiguar el significado de esta especie de *sphragis* como conclusión del epodo, convendría volver la atención brevemente a un problema que se había insinuado al principio, la relación de esta composición con la égloga 4 de Virgilio.

Gran número de estudiosos ha intentado demostrar la prioridad de uno u otro poema, pero me temo que, a pesar de la agudeza y peso de muchos de los argumentos esgrimidos, siempre persistirá la duda en lo que se refiere a esta cuestión.

Ya en 1938 Snell, en un brillante y minucioso artículo intentó demostrar la anterioridad de la égloga, presentando un detallado cuadro de motivos que implicarían la existencia de un modelo primario para la misma, Teócrito, que, sin embargo, no estaría presente en el epodo, de modo que cabría deducir la necesidad de que Virgilio fuera el paso intermedio entre los otros dos autores.

Respecto a los versos que contienen mayores analogías formales, el 22 de Virgilio y el 33 de Horacio, el propio Snell, y con él La Penna, concede gran importancia a los adjetivos utilizados por ambos poetas. Así, el verso de Virgilio dice *ubera nec magnos metuent armenta leones*, frente al horaciano *credula nec ravos timeant armenta leones*. Por tanto, Virgilio emplea el adjetivo corriente e indeterminado, mientras que Horacio elige *ravos*, bastante inusual, en el intento de emular a Virgilio⁹⁶.

En definitiva, Snell, con quien se muestra de acuerdo Fraenkel (1957: 51), observa que, en cada caso en que hay semejanzas, Virgilio suele ofrecer la formulación más sencilla, de modo que parecería que Horacio intentaba sobrepasar en su emulación la sencillez inicial del modelo.

Interesantes también son los argumentos de Cavarzere (1992: 218), para quien el hecho de que en el epodo 16 aparezcan alusiones a otras églogas haría pensar que Horacio, al componer su epodo, tenía presente la colección virgiliana entera. Además, Cavarzere cree que la posición inicial del verso *Altera iam teritur bellis civilibus aetas*, en clara relación con el verso 4 de la égloga, *ultima Cumaei venit iam carminis aetas*, implicaría un modo habitual en la poesía augústea de introducción de una alusión docta en tal posición privilegiada.

Sin embargo, hay asimismo multitud de autores que se muestran partidarios de la opción inversa, como, por ejemplo, Wimmel (1953: 317-344), que intenta refutar los argumentos de Snell, al igual que Clausen (1994: 148-150).

Por otra parte, la égloga 4, como es sabido, es en sí misma una composición de difícil interpretación en ciertos aspectos y compleja en su dependencia intertextual del poema 64 de Catulo⁹⁷.

Lo que interesa esencialmente es la gran diferencia existente entre la égloga y el epodo, a pesar de utilizar motivos semejantes e incluso versos casi idénticos, de modo que el poeta "imitador" está claramente "discutiendo" con su modelo.

Y si fue Horacio quien compuso después que Virgilio, lo hizo conociendo -y queriendo mostrar que así era- la relación de intertextualidad de éste con Catulo, puesto que se hallan huellas -ligeras, pero directas- del poema 64 en el epodo. Así, por ejemplo, el final del verso 1 de Catulo, *Peliaco quondam prognatae vertice pinus*, parece ser recogido por Virgilio en *cedet et ipse mari vector, nec*

⁹⁶ Snell (1938) 237-242, y La Penna (1963) 29-30, n.3.

⁹⁷ Si hay unanimidad en su fecha de redacción, el 40 a.C., por la mención en el texto del consulado de Polión. Acerca de las interpretaciones de la égloga 4 y de su relación con el poema 64 de Catulo, puede verse una amplia bibliografía en un artículo reciente de T.K. Hubbard (1995) 13 ss.

nautica pinus (v. 38), pero resulta muy llamativa la semejanza fónica con el texto catuliano del verso 57 del epodo: *non huc Argoo contendit remige pinus*⁹⁸.

Horacio es, en su composición, el más concreto de los tres; podría decirse, siempre admitiendo la hipótesis de la prioridad de la égloga, que, en su reflexión sobre un motivo temático muy determinado, utiliza en primer término a Virgilio, pero leyendo al mismo tiempo a Catulo, para aplicar las declaraciones que eran más generales en sus modelos al asunto que él aborda en su poema.

Especialmente interesante es la utilización de la "Edad de Oro": se trata del pasado en Catulo, de un futuro inminente -casi ya presente- en Virgilio, y extraña utopía atemporal en Horacio que sitúa en esas Islas Afortunadas.

Volviendo de nuevo al desarrollo global del epodo y especialmente a sus cuatro versos finales, tras observar la ingente cantidad de influencias que reúne, tanto en su forma literaria como en los contenidos ideológicos: oráculos, discurso ante una asamblea, material historiográfico, Catulo, Virgilio,... sin embargo, el final, el verso 66, es un rotundo *vate me*, por cuya mediación los dotados de *pietas* lograrán la huida del mal y la utopía de las Islas Afortunadas, equivalentes a la Edad de Oro: ¿es la huida sólo posible en la creación poética, que da vida, inventa ese mundo utópico -pasado o presente, según Catulo y Virgilio-, reinventado una vez más por Horacio, superando los marcos temporales creados por sus predecesores, y poniendo su sello por encima de Júpiter, en su superior facultad de crear y recrear la Edad de Oro?

⁹⁸ De igual modo, si Catulo emplea *Colchis* en el verso 5, justo en el centro, Horacio hace exactamente lo mismo en el verso 58.

2.2. Oda 1.14

Dentro del recorrido por la lírica horaciana que de algún modo aborde el tema de las guerras civiles, incluyo aquí, no sin reservas y dudas, un caso muy especial y problemático, la oda 1.14, la famosa "Alegoría de la Nave del Estado":

O navis, referent in mare te novi fluctus! o quid agis? fortiter occupa portum! nonne vides ut nudum remigio latus,	
et malus celeri saucius Africo, antennaeque gemant, ac sine funibus vix durare carinae possint imperiosius	5
aequor? non tibi sunt integra lintea, non di quos iterum pressa voces malo. quamvis Pontica pinus, silvae filia nobilis,	10
iactes et genus et nomen inutile, nil pictis timidus navita puppibus fidit. tu, nisi ventis debes ludibrium, cave.	15
nuper sollicitum quae mihi taedium, nunc desiderium curaque non levis, interfusa nitentis vites aequora Cycladas.	20

De su lectura se desprende inmediatamente la dificultad principal en el estudio de la oda: su ambigüedad, el mantenimiento del discurso poético desde el principio hasta el final dentro de una única esfera marina, con una formulación que se construye mediante una alocución directa a la nave.

Estas características permiten, aun teniendo en cuenta posibles antecedentes y modelos literarios, infinidad de interpretaciones diferentes, desde la posibilidad de la negación de una alegoría, hasta las más variadas y diversas hipótesis acerca de su equivalencia metafórica.

Por tanto, es tal vez conveniente incluir un breve estudio de este poema, aun a sabiendas de que cabe la posibilidad de que no tenga relación con la poesía política de Horacio.

El primero en atribuirle un sentido político -y que ha servido de base para todas las interpretaciones posteriores- fue Quintiliano, que, en *Inst.Orat.*, 8.6.44, al citar ejemplos de alegorías, dice textualmente: *navem pro re publica, fluctus et tempestates pro bellis civilibus, portum, pro pace et concordia*⁹⁹.

⁹⁹ Casi todos los escolios aceptan la alegoría política, excepto un gramático latino (cod. Q) que toma 1.14 literalmente.

Gran parte de los intérpretes modernos es partidaria de esta hipótesis, con Fraenkel a la cabeza, el defensor más apasionado del carácter político, porque considera que los versos 17-18 constituyen una prueba suficiente para demostrar la imposibilidad de una interpretación no alegórica¹⁰⁰.

Sin embargo, también hay autores que han preferido mantener la significación literal, rechazando el carácter alegórico de la oda, como Bentley y Kukula¹⁰¹, según el cual, la oda es un *propempticon* dirigido a la nave en que Octavio fue de Samos a Brindis en el año 30¹⁰², y después de veintisiete días partió hacia las Cícladas y Asia Menor. Kukula supone que el poeta escribió, o fingió escribir, la oda en el intervalo entre los dos viajes.

Por lo demás, actualmente suele aceptarse la idea de una alegoría, aunque no necesariamente política, puesto que los términos empleados en los versos 17-18 no parecen adaptarse de manera adecuada a una nave real, de modo que la interpretación literal ha sido prácticamente desechada.

La hipótesis de una alegoría política se basa en argumentos relativamente sólidos, ya que, además de la mención de Quintiliano, una amplia tradición poética anterior a Horacio avala esa interpretación.

Suele citarse como modelo directo un poema de Alceo, fragm. 46 A, aunque la imagen, según estudian, entre otros, Commager (1962: 164, n. 3), McKay-Shepherd (1969: 192) y Nisbet-Hubbard (1970: 180), deriva de la poesía épica (Homero, *Iliada*, 15. 381-3), para continuar en la poesía arcaica, con Alceo y Teognis, 671-82; Esquilo (*Siete contra Tebas*, passim); Arquiloco (fr. 56, Diehl); Píndaro, etc. Por consiguiente, Horacio, al utilizar la metáfora de la nave, estaría evocando un modelo de pensamiento poético y político totalmente familiar a sus contemporáneos.

Por otra parte, también se ha presentado como "prueba" del sentido político de 1.14 un pasaje de Dión Casio, en que el historiador narra que, tras el regreso de Accio, ante las dudas de Octavio sobre el futuro político de Roma y su posible retirada de la escena política, Agripa y Mecenas defendieron las dos posturas contrarias, el restablecimiento de la República o el gobierno unipersonal, respectivamente, utilizando Mecenas para su discurso la alegoría de la nave¹⁰³.

La mayor parte de los intérpretes que están a favor de la alegoría de la Nave del Estado concluye, a partir de la lectura de la oda, que se percibe un cambio ideológico en el pensamiento político del poeta con relación a los epodos 7 y 16. Así, son frecuentes las opiniones que hablan de un testimonio seguro de una evolución política en que el poeta habría abandonado sus antiguas creencias republicanas para pasar a ser partidario de Octavio (Pöschl 1963: 6), o expresiones como "implicación emocional con Octavio y Roma" (Reckford 1969: 71), etc.

En cuanto a la fecha de composición, existen también numerosas opiniones diferentes, desde quienes la consideran muy antigua, en torno a los años 43-42 ó 38-36¹⁰⁴, hasta los que optan

¹⁰⁰ Fraenkel (1957) 154. Están de acuerdo con esta significación autores como Schröder (1972) 48; Wilkinson (1945) 72; Duckworth (1956) 285; Commager (1962) 164; Pasquali (1966) 19-20; La Penna (1963) 88, n. 2; Nisbet-Hubbard (1970) 179, etc.

¹⁰¹ Cf. la edición de Bentley (citada por Fraenkel (1957) 154); Kukula (1912) 237 ss.

¹⁰² Cf. Suetonio, *Aug.*, 17.5.

¹⁰³ Cf. Dión Casio, 52.16.3-4.

¹⁰⁴ Idea sustentada sobre todo por escoliastas y comentaristas antiguos. Cf. Porfirión y Ps.-Acrón.

por fechas posteriores, entre el 35 y 29-28 a.C., apoyándose todos en sus respectivas interpretaciones de carácter político¹⁰⁵.

Sin embargo, al igual que se esgrimen razones de tradición literaria para proponer una identificación de la nave con el Estado, existen también suficientes antecedentes en la literatura anterior como para defender otras hipótesis. Así, sobre todo a partir de un artículo de Mendell (1938: 145-156), han ido desarrollándose otras líneas interpretativas que sugieren la identificación de la nave con conceptos diferentes al del Estado.

En efecto, la nave se había utilizado anteriormente como metáfora de la Vida, del Amor, y de la Poesía¹⁰⁶.

Mendell (1938: 156) propone, pues, la alegoría de la Vida, de modo que Horacio se dirigiría a sí mismo después del desastre de Filipos.

Anderson, Holleman y Woodman¹⁰⁷ creen, en cambio, que la nave representa al Amor; en este sentido, Holleman menciona una elegía de Propertio, 2.26, en que el poeta sueña con un naufragio, no el de su *puella*, sino el de su amor.

Anderson estudia en su artículo las características de las composiciones en que la nave representa al Estado, y halla dos componentes básicos:

1º énfasis en el piloto.

2º la persona que utiliza la alegoría se sitúa a bordo de la nave.

Por tanto, concluye este autor, al no concurrir estos elementos en 1.14, debe desecharse la interpretación política.

Tanto Anderson como Woodman identifican la nave con una mujer basándose en los términos empleados en la última estrofa, que consideran pertenecientes al léxico erótico¹⁰⁸.

Zumwalt (1977: 249 ss.) opta por una variante de la interpretación erótica, ya que acepta la idea de que los versos 17-18 contienen un léxico de carácter erótico, aunque lo que se representaría sería no el Amor, sino la Poesía de Amor.

En uno de los últimos estudios realizados sobre la oda, Davis (1989: 331-345), retomando la tesis de Zumwalt, considera que el viaje de la nave podría representar metafóricamente el progreso de un poema, imagen que se registra tanto en los poetas augústeos como en Píndaro¹⁰⁹. De la observación de los ejemplos que aparecen en estos autores concluye que puede admitirse la posibilidad de que en 1.14 Horacio esté construyendo un discurso dirigido a sí mismo sobre el tema

¹⁰⁵ Wilkinson (1956) 495-499; Nisbet-Hubbard (1970) 180-181; Commager (1962) 166-168; Pasquali (1966) 33-35.

¹⁰⁶ Seel (1970) 204-249 realiza un exhaustivo estudio crítico de las principales interpretaciones acerca de 1.14, y analiza él mismo detenidamente y con profundidad la oda en busca de una solución al problema.

¹⁰⁷ Anderson (1966) 88 ss.; Holleman (1970) 179; Woodman (1980) 61.

¹⁰⁸ En opinión de Jocelyn (1982) 333-334, es totalmente erróneo calificar de "palabras de amante" a los nombres abstractos *taedium*, *desiderium* y *cura*. Además, después de analizar las identificaciones indiscutibles de mujer-nave en la literatura latina -que sólo aparecen en comedia y elegía- concluye que 1.14, por su tono, de ningún modo ofensivo, no puede referirse a una mujer.

¹⁰⁹ Virg. *Georg.* 2.39-46; Prop. 3.3.21-24; Hor. *Od.* 4.15.1-4; Pind. *P.* 11.38-40; *P.* 10.51-4; *N.* 3.26-28. En todos estos casos, se trata de metáforas que se desarrollan en contextos programáticos, cuya finalidad consiste en clarificar orientaciones literarias, establecer limitaciones de géneros literarios, etc.

de la ambición poética y sus límites, de modo que la alegoría representaría no simplemente la poesía erótica, como afirmaba Zumwalt, sino el *ingenium* del poeta¹¹⁰.

Estas son, en resumen, las interpretaciones más habituales que se han ido aportando acerca de 1.14, y si me he detenido a lo largo de unas páginas en su mención es por dar idea de la complejidad del problema y la dificultad para hallar una solución, a la que, sinceramente, parece casi imposible llegar.

Si se observan las diversas alternativas de los diferentes intérpretes, siempre existen ventajas e inconvenientes en cada una de ellas, y da la impresión de que ninguna de ellas "encaja" perfectamente.

La dificultad parte, evidentemente, del origen, de la cualidad misma de la representación alegórica, que probablemente puede aceptarse como punto de partida, puesto que, como reconocen casi todos los autores, la última estrofa implica un enunciado poco adecuado si se intenta poner en relación con una nave real y material.

Por otra parte, no hay que desdeñar la posibilidad de que se trate de un discurso poético más sofisticado y complejo de lo que los críticos suelen suponer, si se observa su forma de imitación de modelos anteriores.

En primer lugar, no utilizó un solo poema de Alceo, sino dos, como estudian Gentili (1984: 280, n. 127) y Bonanno (1990: 221 ss.); por tanto, Horacio se sirve como punto de partida de la contaminación de dos modelos alcaicos. Y, como dice Bonanno (1990: 225), lo que era una alegoría de la nave en Alceo, es transformado por Horacio en una prosopopeya femenina, lo cual provoca la utilización de los términos que habitualmente se han denominado "palabras de amante".

Por otra parte, observando otras odas horacianas relacionadas de algún modo con el mar, se obtiene como primera conclusión que la mención del mar suele implicar generalmente una imagen negativa: el mar es tempestuoso, traicionero, engañoso, lleno de peligros, bien se trate de un uso literal o figurado. Ahora bien, el mar como representación metafórica de otro concepto acoge en las odas diversas posibilidades y variantes: una mujer, la propia obra literaria, la muerte, la ambición desmedida, la guerra, incluso el futuro incierto.

En segundo lugar, Alceo en relación con su nave es mencionado en dos odas: 1.32 y 2.13, sin que sea posible determinar con absoluta certeza si la referencia horaciana supone una interpretación metafórica del modelo alcaico, aunque se observa la asociación del motivo de la nave con los temas bélicos y políticos; así, forma parte de un conjunto contrapuesto a los temas conviviales y eróticos en 1.32.5-12:

Lesbio primum modulate civi,
qui ferox bello, tamen inter arma
sive iactatam religarat udo
litore navim,

Liberum et Musas Veneremque et illi
semper haerentem puerum caneabat
et Lycum nigris oculis nigroque
crine decorum.

¹¹⁰ Davis (1989) 332-335.

Y en 2.13.27-28 se yuxtapone también a los temas de la guerra y el exilio¹¹¹:

quam paene furvae regna Proserpinae
et iudicantem vidimus Aeacum
sedesque discriptas piorum et
Aeoliis fidibus querentem

Sappho puellis de popularibus,
et te sonantem plenius aureo,
Alcaee, plectro dura navis,
dura fugae mala, dura belli

Por tanto, aparte de la idea del mar como parte de los temas "duros", no es fácil discernir si Horacio entiende esta nave alcaica en un sentido metafórico o no.

Pero la productividad alusiva horaciana en 1.14 no acaba aquí, sino que también hay referencias a otro poema, el 4 de Catulo, hecho que es mencionado por algunos comentaristas, pero al que, en general, no se ha dado importancia.

Habitualmente suele señalarse la relación intertextual entre *Pontica pinus* (1.14.11) y *Ponticum sinum* (4.9), pero creo que esa similitud no es más que la marca de una relación más amplia y profunda.

En efecto, Horacio utiliza diferentes motivos relacionados con la nave tomados de Alceo, pero tal vez con la idea de contestar poéticamente a Catulo.

La relación en la comunicación con la nave es diferente en cada poeta: Catulo narra a sus interlocutores (*hospites*, v. 1) lo que dice la nave (después irá tomando como interlocutores circunstanciales a distintos entes que han estado en relación con el barquito). Y, por cierto, el hecho de que Catulo transmita lo narrado como expresión de la propia nave acerca de sus hazañas y su origen puede ser la causa de que Horacio utilice *quamvis Pontica pinus, silvae filia nobilis, / iactes et genus et nomen inutile* (vv. 11-13).

Por su parte, Horacio convierte a la nave en su interlocutor lírico, en ese "tú" que constituye junto con el "yo" hablante la forma de comunicación más habitual en las odas horacianas, en una estructura, además, característica de gran parte de su lírica: las cuatro primeras estrofas conciernen al "tú" -y de hecho se expresa formalmente en todas, excepto en la segunda- y la última, en cambio, es dominada por el "yo lírico", *mihi*.

Además, las cuatro primeras estrofas están unidas por sucesivos encabalgamientos, mientras que la última, que añade un contenido oscuro -y no presente en Catulo 4-, es sintácticamente independiente del resto de las estrofas.

En el poema catuliano, en sus primeros versos (1-9), el *phaselus*, según relata el poeta a sus interlocutores, dice que fue el más rápido, hecho que no pueden desmentir una serie de lugares, entre los que se incluyen, en el verso 7, *Cycladas*¹¹².

¹¹¹ Nisbet-Hubbard (1970) 363 consideran que, precisamente al coordinarse esta mención con la de la guerra y el exilio, no puede referirse simplemente a la política, y piensan más bien en una nave real.

El último de los lugares mencionados, *Ponticum sinum* (v. 9), es el lugar de nacimiento del barco, en que fue parte del bosque, *silva* (v. 11); así, en estos versos, hasta el 15, se relata el origen noble del barco, que Horacio comprime en dos versos: *quamvis Pontica pinus, / silvae filia nobilis*.

La continuación de Catulo 4, con una transición de nuevo desde su origen a la navegación (vv. 15 ss), es abordada también por Horacio con una gran concisión y confiriéndole un carácter negativo. Así, frente a la capacidad del *phaselus* catuliano para transportar a su dueño sean cuales fueren las circunstancias y lugares, dice Horacio en su penúltima estrofa: *iactes et genus et nomen inutile, / nil pictis timidus navita puppibus / fidit*. Del mismo modo, la falta de necesidad de invocación de ayuda a los dioses en Catulo (*neque ulla vota litoralibus diis / sibi esse facta*, vv. 22-23) se convierte en carencia del auxilio divino tan necesario para la nave horaciana (*non di quos iterum pressa voces malo*, v. 10).

Por lo tanto, parece que Horacio toma el modelo alcaico para elaborar la descripción del deterioro físico de la nave en las dos primeras estrofas, mientras que las dos siguientes parten, en cambio, del poema 4 de Catulo para una representación totalmente diferente y negativa de la *navis* horaciana.

Respecto a la última estrofa de 1.14, si en cuanto a su significación no parece tener relación con Catulo 4, no hay que olvidar, sin embargo, que, en cierta medida, mantiene el esquema temporal del verso 25 del poema catuliano: *Sed haec prius fuere; nunc recondita...*, que recoge la vejez tranquila del barquito, frente a los versos 17-18 horacianos: *nuper sollicitum quae mihi taedium / nunc desiderium curaque non levis*. Desde luego, al igual que sucedía en todo el discurso poético anterior, la recreación horaciana siempre implica algo negativo frente al texto de Catulo, y, por otra parte, aunque estos términos no tienen nada que ver con el poema 4, no dejan de venirme a la mente las expresiones de otro poema de Catulo, el 2, con dos versos significativos, el 5, justo en la mitad del poema: *cum desiderio meo nitenti*, y el último, el 10: *et tristis animi levare curas*.

En definitiva, ¿se trata, pues, de un simple ejercicio poético, en que Horacio sólo pretende trasladar a la forma de la oda, "convertir en oda", un texto poético anterior, o, además de la posible recreación literaria, existe una significación metafórica?

¹¹² Autores como Nisbet-Hubbard (1970) 188 no entienden que Horacio mencione un lugar concreto en los versos 19-20, *interfusa nitentis / vites aequora Cycladas*, para representar un tipo de peligro. Pero, aparte de que es típicamente horaciano utilizar un nombre concreto para representar un concepto general o abstracto, en este caso puede ser otra señal alusiva que apunta al poema de Catulo. Por su parte, Bonanno (1990) 224 atribuye el empleo horaciano a una imitación de Teognis.

2.3. Trilogía de Accio

Aunque desde la perspectiva de cualquier estudioso del tema resulte innegable la adscripción de los enfrentamientos entre Marco Antonio y Octavio a la categoría de guerra civil, los poemas horacianos relativos a tales acontecimientos históricos me han hecho reflexionar acerca de su inclusión o exclusión en el apartado que dedico al análisis de su lírica relacionada con ese tema, puesto que su tratamiento en esos textos, independientemente de su opinión interior personal, elude cualquier juicio o consideración de conflicto entre romanos, salvo en el epodo 9.

He optado finalmente por yuxtaponer tales poemas al capítulo, pero otorgándoles un tratamiento especial, que merecen, al fin y al cabo, porque reflejan un punto de inflexión importante en el desarrollo político de aquellos momentos, y probablemente una de las versiones más difundidas del conflicto, la que precisamente propugnaba el joven Octavio, aunque, como se verá, matizada y, por tanto, redefinida, por el tratamiento poético horaciano.

Denomino "Trilogía de Accio" a los epodos 1 y 9 y la oda 1.37. Constituyen, por tanto, en este trabajo, el eslabón que une *Epodos* y *Odas*. Generalmente, no se estudian en conjunto, o bien, si acaso, se comparan en cierto sentido el epodo 9 y la oda; sin embargo, existen ciertos elementos -entre ellos el tema, pero no únicamente- que posibilitan la búsqueda y estudio de conexiones más estrechas.

Aunque las tres piezas parten, más o menos, de los mismos hechos históricos, las perspectivas son totalmente distintas. Para empezar, ofrecen una serie cronológica en sucesión progresiva: el epodo 1 menciona, probablemente, los preparativos previos a la batalla de Accio, que enfrentó a Octavio con Marco Antonio y Cleopatra en el 31 a.C.; el epodo 9 narra la batalla misma, y, finalmente, la oda tiene por tema la última fase del conflicto, con el suicidio de Cleopatra y la toma de Alejandría por Octavio en 30 a.C.

Pero las diferencias no se limitan al aspecto temporal, sino que los procedimientos compositivos, las perspectivas adoptadas, etc., variarán enormemente de una pieza a otra, de tal modo que la lectura de las tres en conjunto puede aportar detalles muy interesantes acerca de la reflexión poética horaciana sobre las posibilidades literarias de un asunto político.

Por otra parte, poseen una característica que les confiere un valor especial dentro de este estudio, ya que probablemente son, en el aspecto cronológico, las primeras composiciones líricas en que Octavio es mencionado y asumido como objeto de tratamiento literario por parte de Horacio.

2.3.1. Epodo 1

Iniciando, pues, un breve análisis de estas piezas por el orden que ellas mismas sugieren, dice el epodo 1:

Ibis Liburnis inter alta navium,
 amice, propugnacula,
 paratus omne Caesaris periculum
 subire, Maecenas, tuo.
 quid nos, quibus te vita si superstite
 iucunda, si contra, gravis?
 utrumne iussi persequemur otium,
 non dulce, ni tecum simul,

5

an hunc laborem, mente laturo decet qua ferre non mollis viros?	10
feremus et te vel per Alpium iuga inhospitalem per Caucasum vel Occidentis usque ad ultimum sinum forti sequemur pectore.	
roges, tuum labore quid iuven meo, imbellis ac firmus parum?	15
comes minore sum futurus in metu, qui maior absentis habet; ut adsidens implumibus pullis avis serpentium allapsus timet	20
magis relictis, non, ut adsit, auxili latura plus praesentibus. libenter hoc et omne militabitur bellum in tuae spem gratiae,	
non ut iuvenis illigata pluribus aratra nitantur mea, pecusve Calabris ante sidus fervidum Lucana mutet pascuis,	25
neque ut superni villa candens Tusculi Circaea tangat moenia.	30
satis superque me benignitas tua ditavit: haud paravero, quod aut avarus ut Chremes terra premam, discinctus aut perdam nepos.	

Que ocupe la primera posición en el *corpus* de epodos ha hecho pensar a algunos comentaristas que Horacio querría resaltar de este modo su presencia y la de Mecenas en la batalla de Accio¹¹³, así como su lealtad y fidelidad hacia Octavio, por una especie de propiedad transitiva propuesta en los cuatro primeros versos, que, al relacionar a Mecenas con Octavio, y a Horacio con Mecenas, produciría un nexo indirecto de unión, por tanto, entre Octavio y el poeta¹¹⁴.

Pero a partir de esos primeros versos también puede llegarse a una conclusión muy diferente, casi opuesta a la anterior, ya que el poeta, aunque parte de un hecho circunstancial determinado, al que se alude en los versos 1-4, plantea en el resto del epodo una situación que deja totalmente de lado a Octavio.

Así, la mención de esa futura participación de Mecenas en la campaña bélica por amistad hacia *Caesar* puede poseer un valor funcional, como instrumento ejemplificador de una situación de peligro que afronta una persona por amistad, para después transferir el centro de gravedad a otra relación, cuyo nexo de enlace es el amigo común, Mecenas.

¹¹³ Cf. Cavarzere (1992) 117 y Nisbet (1984) 10.

¹¹⁴ Kraggerud (1984) 24 y Cavarzere (1992) 118. Para Lyne (1995) 40, la declaración del epodo 1 es decisiva en el compromiso político de Horacio con Octavio, puesto que presenta al poeta como compañero del Mecenas "político", a su vez "compañero de César". Así pues, se trataría de un poema en cierto sentido privado, pero que compromete políticamente.

La situación histórica concreta desaparecerá como tal del resto de la declaración poética, subsistiendo simplemente como prototipo de "peligros de la guerra", que debe servir de marco ambiental para el desarrollo de la afirmación de la amistad.

En cuanto a la fecha de composición, existen también varias posibilidades relacionadas con los sucesos históricos, puesto que, aunque suele admitirse que el conflicto al que se hace referencia es probablemente el de Accio, no hay una mención totalmente precisa y específica, lo cual ha llevado a algún intérprete a aventurar la posibilidad de otro enfrentamiento, el que tuvo lugar entre Octavio y Sexto Pompeyo, en torno a los años 38-36 a.C.¹¹⁵

Sin embargo, dejando de lado argumentos un tanto subjetivos como el profundo grado de amistad existente entre Mecenas y Horacio que se percibe en el epodo, o la importancia del conflicto mencionado, hasta el punto de encabezar la colección, existe un detalle formal que hace preferir una fecha en torno a Accio, *Liburnis*, en el verso 1, navíos liburnos que, habiendo significado un símbolo importante en la mitología de la batalla de Accio, como señala Nisbet (1984: 10), reaparecerán en la oda 1.37, centrada en Cleopatra y el final del conflicto: *saevis Liburnis scilicet invidens/privata deduci superbo/non humilis mulier triumpho* (vv. 30-32), muy significativamente, en mi opinión, en los versos finales, y en la misma posición del verso que en el epodo 1, como si supusiera el cierre del ciclo iniciado en este epodo.

Aun aceptando la referencia a Accio, se plantea otro problema cronológico, porque no hay que desdeñar la posibilidad de que el tiempo de ficción no coincida con el tiempo real de redacción, es decir, quizá podría pensarse que la composición fuera posterior a la batalla de Accio, de modo que se trataría de una escena profética *ex eventu*¹¹⁶. Tal vez convenga suspender de momento el juicio acerca de esta cuestión, por ver si la lectura de conjunto de las tres piezas relacionadas con Accio aporta datos que hagan preferible una de las dos opciones, porque, de entrada, ante la observación del epodo 1, no hay claras evidencias en ningún sentido, por lo que podría admitirse cualquiera de las dos hipótesis.

En cambio, interesa más observar otras características y peculiaridades del poema, como el mismo hecho, ya mencionado anteriormente, de la menor importancia de los sucesos políticos concretos relacionados con Octavio en comparación con el valor concedido a la amistad entre Mecenas y Horacio.

En realidad, esos cuatro primeros versos tienen una gran importancia por la enorme cantidad de información e indicios que ofrecen, en un espacio tan reducido, acerca del desarrollo posterior del epodo. *Caesar* desaparecerá del resto del poema, de modo que no parece probable la existencia de una relación "triangular", puesto que Mecenas ocupará el lugar de Octavio y Horacio el de Mecenas. En donde realmente marca el rumbo esta breve declaración es en el tipo de relaciones personales de *amicitia*, y en la continua contraposición y, paradójicamente, en la fusión de esferas semánticas y nociones muy diferentes.

En efecto, empieza a esbozarse ya una especie de diálogo entre "guerra" y "amistad", con todos los matices y connotaciones que implican ambos conceptos, que irá progresando a lo largo de la composición, y que se expresa con una forma concisa típicamente horaciana en el breve verso 2, formado por la yuxtaposición de dos palabras que caracterizan a cada una de las esferas mencionadas: *amice, propugnacula*. Es llamativa también la separación de los vocativos *amice* y *Maecenas*.

¹¹⁵ Thompson (1970) 329-330.

¹¹⁶ Nisbet (1984) 10; Kraggerud (1984) 22 ss.; Cavarzere (1992) 118. Lyne (1995) 40 afirma radicalmente una cronología posterior a Accio.

A decir verdad, ciertos procedimientos de composición en estos primeros versos recuerdan grandemente los que utiliza con frecuencia en sus odas, de manera que casi podría pensarse en una composición a medio camino entre esas dos formas líricas¹¹⁷.

A partir del verso 5, se inicia la parte central del epodo, ocupada por la relación del yo hablante con su interlocutor, Mecenas, con un juego de pronombres personales que se extenderá en los versos siguientes formando parte de la continua definición por el poeta de su afecto hacia Mecenas, al igual que la oposición de dos conceptos que reflejan el dilema planteado al hablante: *otium/ labor*.

Ya la vida de Horacio había sido caracterizada en función de la de Mecenas en el verso 6, también mediante una contraposición expresada con brevedad: *iucunda, si contra, gravis*. Ahora *otium*, término positivo siempre en boca del poeta -pues equivale prácticamente a su modo de vida-, es *non dulce*, y será rechazado en favor de *laborem* (v. 9), el esfuerzo penoso que el poeta se encarga de caracterizar como no apropiado a *mollis viros* (v. 10), que quizá debería entenderse como generalizador, pero que puede estar aludiendo al propio Horacio, que es definido unos pocos versos más adelante: *imbellis ac firmus parum* (v. 16).

La decisión del hablante -asumir el riesgo y acompañar a Mecenas- supone en el plano de lo comunicado una afirmación de la amistad, dentro de la línea que había ido manteniéndose desde el principio, y en la expresión literaria dos fenómenos interesantes: la variación de lo que parecía un *propempticon* tradicional¹¹⁸, al transformar totalmente un poema de "deseos de buen viaje" por medio de la propia partida del hablante, y la utilización, para ello, de otro texto poético, Catulo 11, variando también profundamente el sentido del original¹¹⁹.

Llama la atención, si se comparan estos catorce primeros versos con el resto del epodo, la utilización del pronombre de primera persona del plural frente al de singular que aparecerá posteriormente. Algunos comentaristas consideran que se ha empleado *nos* para indicar que no sólo se refiere a Horacio, sino a los demás miembros del grupo de *amici*, formado en torno a Mecenas, o *sodales* en el banquete, puesto que el género yámbico tradicionalmente tendría como marco escénico y destinatario el conjunto de camaradas que se reúnen en torno al vino, la *hetaireia* griega¹²⁰.

No son muchos los poemas en que se produce un cambio del pronombre personal de primera del singular al plural o viceversa: en los epodos no se verifica ningún caso, y, respecto a las odas, aparecen los siguientes: 2.17, 1.32 y 4.8.

Puede resultar interesante con respecto a este epodo el empleo de 2.17, que va recurriendo desde su inicio al singular hasta llegar a los versos 9-12:

... non ego perfidum
dixi sacramentum: ibimus, ibimus,
utcumque praecedes, supremum
carpere iter comites parati.

¹¹⁷ Cf. Williams (1994) 397 ss.; Encinas (1994) 289 ss. En contra de esta opinión, cf. Cavarzere (1992) 118 y Martina (1989) 49-53.

¹¹⁸ Cf. Cairns (1972) 141-142.

¹¹⁹ Para las imitaciones de Catulo 11 por parte de Horacio, véase el inteligente estudio de Fernández Corte (1994) 50 ss.

¹²⁰ Mankin (1995) 51 y Cavarzere (1992) 118. Recuérdese la interpretación de Cavarzere del epodo 7, ya mencionada, como poema dirigido a sus compañeros de banquete. En cambio, Babcock (1974) 23, n. 20, aunque admite la posibilidad de la inclusión de un grupo de amigos, prefiere la idea de que Horacio lo utiliza para sí mismo en contextos en que trata con Mecenas cuestiones acerca de su relación. Y Hancock (1925) 46, en su estudio del empleo del plural *nos* como singular en Horacio, concluye que recurre al plural para hablar de sí mismo como poeta, mientras que cambia al singular cuando se refiere a sí mismo como amigo privado de Mecenas.

Podría pensarse que emplea el plural simplemente para conferir una mayor solemnidad o importancia a lo enunciado en el juramento¹²¹, pero es posible que esté motivado precisamente por su alusión al epodo 1; de ser así, *dixi sacramentum* serían las palabras que anunciarían la introducción del fragmento que evocaría el poema más antiguo, y una acción-texto del pasado, y de ahí el empleo de un perfecto; y ya mediante el comienzo *ibimus*, *ibimus* debería recordarse inmediatamente el principio del epodo, *ibis*.

Por otra parte, la alusión al poema 11 de Catulo en ambos pasajes garantizaría también la perfecta recepción y complicidad por parte del lector, favorecidas igualmente por la reutilización de *comes* (epodo 1, v. 17, referido también al poeta), y *paratus* (epodo 1, v. 3, en este caso caracterizando la disposición de Mecenas para con Octavio).

De esta manera, *non ego perfidum/dixi sacramentum* supondría no sólo la expresión de las palabras del amigo, sino un recordatorio a Mecenas de otro texto anterior, el epodo 1.

Tras estos versos, vuelve al singular, en una declaración en que se va produciendo una alternancia entre los pronombres que representan a ambos personajes (*me*, *te*, *mè*), hasta la conclusión de los versos finales (30-32), de nuevo con un plural que parece hacer referencia claramente sólo al poeta:

... reddere victimas
aedemque votivam memento:
nos humilem feriemus agnam.

Por su parte, la oda 1.32 también presenta un uso alternativo de singular y plural que parece representar siempre únicamente a Horacio (*poscimur*, v. 1, *lusimus*, v. 2, frente a *mihi*, v. 15).

Y, por último, la oda 4.8 empieza utilizando el singular, *donarem* (v. 1), *donarem* (v. 3), *me* (v. 5), *mihi* (v. 9), para variar en los versos 11-12:

gaudes carminibus; carmina possumus
donare et pretium dicere muneri.

La serie en que utiliza el singular refleja las acciones que llevaría a cabo si fuera rico, mientras que emplea el plural para expresar lo que sí puede dar o hacer: sus poemas, destinados a cantar las hazañas de los hombres ilustres, que, sin esa forma de inmortalización, se olvidarían.

Ante estos escasos datos, sigue manteniéndose la duda acerca de la posible identidad del "nosotros" en el epodo 1, aunque si se toma como referencia la oda 2.17 tal vez la balanza se incline a favor de la idea de que ese plural sólo recoge a la persona del poeta. Además, los contextos de las tres odas mencionadas parecen presentar semejanzas en cuanto al planteamiento de la relación entre el poeta y sus respectivos interlocutores.

El comienzo del pronombre de primera persona del singular coincide con la pregunta que pone en boca de Mecenas, en que se incluye lo que éste opina de Horacio: *imbellis ac firmus parum*

¹²¹ Es, en general, la idea de Babcock (1974) 23, n. 20, sobre el cambio de singular a plural.

(v. 16). Tras un símil de la naturaleza destinado a ejemplificar los sentimientos, temores y decisión del hablante, vuelve a recoger de manera generalizadora su determinación y su agradecimiento hacia el amigo.

Libenter hoc et omne militabitur/bellum (vv. 23-24) sintetiza perfectamente la segunda parte de la oposición sobre la que gira el poema, ofreciendo un gran contraste con la expresión de los versos 5-6 *iussi persequemur otium, / non dulce*¹²².

El resto del epodo sigue un rumbo diferente posibilitado por la explicación de los motivos del poeta para acompañar a Mecenas a la guerra: su participación no se debe al afán de enriquecimiento, sino a *in tuae spem gratiae* (v. 24). Los últimos versos, gracias a ese nexo de transición, efectúan una crítica de la avaricia y la codicia humanas.

No es ésta una forma inhabitual dentro de la forma de creación horaciana, sobre todo en sus *Odas*. De hecho, muchos estudiosos suelen criticar -o al menos no entender- esa "falta de unidad" en muchos de sus poemas líricos. Lo cierto es que da la impresión de que Horacio no tiene el mismo concepto de unidad, concepto que, para tales intérpretes, parece referirse al desarrollo y mantenimiento de un solo tema a lo largo del discurso poético. Sin embargo, si se observan las piezas acusadas de este "vicio", siempre existen nexos transicionales que permiten abandonar un tema para trasladarse a otro diferente, buscando quizá a veces el contraste intencionadamente, y esto ocurre sobremanera en los poemas que abordan temas políticos, como se estudiará más adelante.

Por otra parte, el tema en que ha desembocado finalmente el epodo permite sospechar la presencia de otra característica horaciana respecto a la *dispositio* de su obra lírica, me refiero a ciertas conexiones que se producen con bastante frecuencia entre poemas contiguos. Así, en este caso concreto, el epodo 1 finaliza con el agradecimiento a Mecenas por parte del poeta por el regalo de la finca rural, en tanto que el epodo 2 se inicia con un elogio de la vida en el campo. Y, así, Fowler, al estudiar el sorprendente final del epodo 2, analiza las posibles implicaciones de una lectura que ponga en relación los dos epodos por sus conexiones temáticas, provocadas por el motivo común de la vida campestre¹²³. En definitiva, aunque aporta diferentes posibilidades de lectura, llega a la conclusión¹²⁴ de que es probable que la ironía del epodo 2 esté actuando también sobre el 1. Por ejemplo, no es difícil intuir un cuestionamiento de las relaciones personales establecidas en epodo 1, es decir, la dependencia por parte de Horacio de Mecenas, y lo mismo en la situación de este último respecto a Octavio, si se leen los ocho primeros versos del epodo 2:

"Beatus ille, qui procul negotiis,
ut prisca gens mortalium,
paterna rura bubus exercet suis,
solutus omni faenore,
neque excitatur classico miles truci,

¹²² Williams (1994) 398 ss. considera esenciales los versos 23 y 24 para su interpretación del epodo, porque tal declaración no tendría por qué suponer necesariamente una participación material en la guerra, máxime tras la caracterización que se ha ido esbozando del poeta en versos anteriores, sino que la manera de "militar" de Horacio podría ser **escribiendo sobre esa guerra**. Así, según Williams, el epodo 1, de acuerdo además con su posición inicial en la colección, sería programático, y estaría anunciando un poema prometido con motivo de la campaña de Accio: el epodo 9. Babcock (1974) 28 y Kraggerud (1984) 29-32 ven en esta expresión una referencia al juramento de lealtad que Octavio exigió a Italia en 32 a.C.: *Iuravit in mea verba tota Italia sponte sua et me belli, quo vici ad Actium, duces depoposcit* (R.G. 5.25). En cambio, Mankin (1995) 58-59 piensa que Horacio se centra en la amistad con Mecenas, por lo que parece poco probable la alusión a Octavio.

¹²³ Fowler (1994) 240 ss. Ya Heyworth (1988) 71-85 intentó determinar las modificaciones de lectura que podría motivar la relación de ambos poemas, aunque llegando a conclusiones muy diferentes a las de Fowler.

¹²⁴ Fowler (1994) 242-243.

neque horret iratum mare,¹²⁵
 forumque vitat et superba civium
potentiorum limina.

Ante todos los detalles observados hasta ahora, es tal vez el momento de releer las declaraciones poéticas contenidas en el epodo 1, dotándolas de la complejidad y el tinte de ironía que, en mi opinión, nunca son ajenos a la composición lírica horaciana.

En primer lugar, existe un problema de fondo, al que simplemente he aludido de manera muy breve anteriormente, el de la esencia genérica de este epodo, cuestión debatida desde siempre, puesto que en apariencia el "carácter yámbico" es menos evidente que en otros epodos¹²⁶. Ya Fraenkel (1957: 70) intentó hallar una solución a este problema, proponiendo una marca genérica yámbica manifiesta, aunque limitada a los dos últimos versos.

Martina (1989: 51) defiende el carácter yámbico de esta composición, que se hallaría presente ante todo en los versos 25-30, en que Horacio censura el motivo fundamental de sus contemporáneos para tomar parte en una guerra: la codicia, el afán de enriquecimiento fácil.

Por otra parte, uno de los planteamientos previos de Martina (1989: 49), lo absurdo de la posibilidad de que el epodo que precisamente abre la colección no muestre programáticamente las características que van a desarrollarse a continuación, me hace reflexionar sobre las implicaciones que puede suponer el hecho de encabezar el conjunto de epodos, puesto que, aunque posiblemente tenga razón Martina, el carácter dedicatorio inherente a esa posición podría impedir una expresión yámbica demasiado abierta y "ácida". Además, el punto de partida del epodo, un motivo temático relacionado con Octavio, presumiblemente obligaría también a una estrategia compositiva más sutil que el yambo directo. Ahora bien, si se acepta una lectura relacionada estrechamente con el epodo 2, según se ha observado antes, la actitud crítica resultante supondría una subversión profunda -o al menos una visión irónica- de los valores expresados en el poema, basados, al fin y al cabo, en las relaciones de poder subyacentes. Según esta lectura, la idea yámbica no se limitaría a lo enunciado en unos versos concretos, sino que se deslizaría subrepticamente a través de las estrategias textuales y tácticas estructurales tanto del epodo en sí mismo como en relación con la *dispositio* general, de modo que por medio de esos desplazamientos temáticos sucesivos se llegaría al lugar adecuado para el enlace con la pieza siguiente. Es, desde luego, una estrategia compleja -e insisto en que no deja de recordar planteamientos textuales propios de las odas-, que permite establecer diferentes planos de comunicación y varias funciones.

Por otra parte, uno de los aspectos más significativos del desarrollo del discurso poético reside en la paulatina descripción de Horacio, en que, según creo, no puede descartarse la idea de posibles matices programáticos, muy en sintonía con enunciados similares pertenecientes a las odas. Así, por ejemplo, es interesante la ambivalencia semántica de *imbellis*, o, ya en otro plano, la preferencia final horaciana por un modo de vida sencillo y rural.

Y, como conclusión final en lo que se refiere a la asunción de un tema político, a la vista del rumbo que ha ido siguiendo la composición desde su principio hasta su final, no existe una

¹²⁵ Aunque Fowler hace hincapié en las expresiones que he subrayado en el texto, una lectura irónica de estos versos en relación con el epodo 1 podría también incluir los matices implícitos en la mención de la vida militar y los peligros del mar de 5-6, que podrían conectarse perfectamente con la "obligación" de Mecenas y Horacio de asistir a la campaña capitaneada por Octavio.

¹²⁶ Para una revisión de las diferentes hipótesis acerca de esta cuestión, cf. Martina (1989) 49 ss. Cf. también los argumentos de Barchiesi (1996) 40 ss., a favor del carácter yámbico del epodo, basados en una idea más amplia del yambo arcaico griego, no como simple poesía de invectiva, sino en general como composiciones dirigidas a los compañeros de simposio, etc.

negativa o un rechazo directo, pero sí una utilización literaria y una transformación poética del hecho político en sí mismo, características que seguirán observándose en composiciones posteriores.

2.3.2. Epodo 9

Siguiendo las huellas de la trayectoria de la declaración lírica relacionada con Accio, dice a continuación el epodo 9:

Quando repostum Caecubum ad festas dapes
victore laetus Caesare
tecum sub alta -sic Iovi gratum- domo,
beate Maecenas, bibam
sonante mixtum tibiis carmen lyra, 5
hac Dorium, illis barbarum,
ut nuper, actus cum freto Neptunius
dux fugit ustis navibus,
minatus Urbi vincla, quae detraxerat
servis amicum perfidis? 10
Romanus, eheu, -posterius negabitis-
emancipatus feminae
fert vallum et arma miles et spadonibus
servire rugosis potest,
interque signa turpe militaria 15
sol aspicit conopium.
ad hunc frementes verterunt bis mille equos
Galli, canentes Caesarem,
hostiliumque navium portu latent
puppes sinistrorsum citae. 20
io Triumphe, tu moraris aureos
currus et intactas boves?
io Triumphe, nec Iugurthino parem
bello reportasti ducem,
neque Africanum, cui super Carthaginem 25
virtus sepulcrum condidit.
terra marique victus hostis Punico
lugubre mutavit sagum.
aut ille centum nobilem Cretam urbibus
ventis iturus non suis, 30
exercitatus aut petit Syrtis Noto,
aut fertur incerto mari.
capaciores adfer huc, puer, scyphos
et Chia vina aut Lesbia:
vel quod fluentem nauseam coerceat 35
metire nobis Caecubum:
curam metumque Caesaris rerum iuvat
dulci Lyaeo solvere.

Este es uno de los poemas más problemáticos, ambiguos, y, por tanto, más comentados dentro de la obra lírica de Horacio. A pesar de la opinión de Fraenkel (1957: 74), según el cual Horacio siempre ofrece los indicios necesarios para situar el ambiente del poema y para que el lector posea una base suficiente para su comprensión, la multiplicidad de interpretaciones parece indicar lo contrario. Una de las causas esenciales de este hecho reside en el propio juicio y metodología de los comentaristas, que, al tratar Horacio un acontecimiento histórico, consideran el poema como documento que debe hablar claramente de los hechos a que hace referencia. Sin embargo, creo que otra parte de "culpa" procede del poeta, puesto que a una cierta ambigüedad y polisemia que es característica de muchas de sus composiciones, añadió en esta ocasión una complejidad compositiva, unos tintes impresionistas, unas elipsis narrativas y unas referencias simbólicas que provocan en el lector sorpresa, inseguridad y confusión, aunque también es cierto que, aun existiendo problemas concretos de interpretación, no resulta difícil seguir el argumento central.

Por otra parte, las propias fuentes historiográficas existentes acerca de los hechos en torno a Accio dejan también muchas cuestiones sin resolver, son bastante imprecisas en lo referente a ciertos detalles, quizá porque, al fin y al cabo, la realidad de la batalla fue bastante confusa, y, por otra parte, poco digna de ser relatada minuciosamente. Con posterioridad, Accio se convertiría en un paradigma, en el símbolo del principio de una nueva época, pero, según parece, no fue una batalla heroica ni digna de ser narrada épicamente¹²⁷.

Así pues, puede decirse que una batalla mediocre adquirió, con el transcurso de los años, el carácter de símbolo político cardinal dentro de la ideología del Principado.

De la presencia y participación de Mecenas y Horacio en la batalla se ha discutido extensamente a partir de lo narrado en el epodo 9, así como de la posibilidad de que éste fuera escrito en el mismo lugar de los hechos¹²⁸. Entre quienes están a favor de la presencia de Horacio en la batalla, existen, sin embargo, grandes diferencias en cuanto a las hipótesis sobre el momento de redacción del epodo. Así, algunos lo consideran escrito antes de la batalla, pero después de los éxitos iniciales de la armada y caballería de Octavio, en los últimos días de agosto del 31¹²⁹.

Otros, en cambio, opinan que su composición habría tenido lugar una vez concluida la batalla¹³⁰.

Incluso algún intérprete aboga por una composición en dos fases distintas, antes y después del combate¹³¹.

Y, finalmente, en los últimos años, quienes mantienen la hipótesis de la presencia de Horacio en el lugar de los hechos admiten la posibilidad de que el epodo fuera escrito en fecha bastante posterior, probablemente ya en Roma¹³².

¹²⁷ Watson (1987) 119, ante la gran diferencia entre el tratamiento horaciano y el de Virgilio y Propertio, que describen Accio como una gran batalla naval, cree que se debe a la distancia temporal entre el epodo y las otras composiciones. Sin embargo, quizá pueda ser significativo que también Virgilio y Propertio omitan el momento crucial de la batalla, el enfrentamiento concreto.

¹²⁸ Setaioli (1981) 1716-1732 realiza un breve pero completo estudio de las diferentes posiciones que se han ido adoptando a lo largo de los años acerca del epodo 9. Partidarios de la presencia de Horacio en la batalla son, por citar sólo a algunos, Wistrand (1958) 21 ss., Pasquali (1966) 38-39, Wili (1948) 51-52, Pabón (1936) 22-23, Nisbet (1984) 12 ss., Setaioli (1981) 1728, etc. Wistrand (1958) 7-15 lleva a cabo un riguroso análisis de las referencias a los hechos en cuestión en las diferentes fuentes historiográficas conservadas, y llega a la conclusión de que en ninguna parte está documentada la presencia de Mecenas -y, por tanto, la de Horacio- en Roma en el momento de la batalla de Accio.

¹²⁹ Wistrand (1958) 25; Pasquali (1966) 38-39.

¹³⁰ Wili (1948) 51-52; Setaioli (1981) 1728.

¹³¹ Wagenvoort (1932) 415-417.

Por otra parte, otro extenso número de comentaristas niega la presencia de Horacio en la batalla, situando, por tanto, el momento de redacción del epodo en un período posterior a los hechos y en Roma, de modo que éste implicaría una ficción poética¹³³.

Cada autor encuentra razones en que apoyar su interpretación, todos tienen argumentos para rebatir la hipótesis contraria. Esto hace pensar que es muy difícil que, a partir del poema, puedan obtenerse conclusiones definitivas en lo concerniente a los sucesos "reales". Hay que admitir, pues, que seguramente, a pesar de que sigamos reflexionando y estudiando el epodo, nunca llegarán a resolverse cuestiones de ese tipo.

En el fondo, creo que cada uno de los que nos enfrentamos con esta composición tenemos de antemano un juicio acerca de ciertas incertidumbres tales como la presencia de Horacio en la batalla, y que, basándonos en nuestra intuición, en nuestra manera de concebir al poeta como persona, elaboramos argumentos y reflexiones racionales para justificar nuestras impresiones. Al menos ése es mi caso, porque, *a priori*, no soy capaz de imaginarme a Horacio participando en el combate, ni escribiendo el poema en el fragor de la batalla.

Ahora bien, desde mi postura de escepticismo respecto a esta cuestión, sé que es posible que asistiera a los hechos, y que compusiera, con posterioridad, el epodo de acuerdo con la "experiencia vivida", o bien que, no habiendo estado presente, elaborara la ficción dramática de su presencia en Accio.

Más que resolver detalles concretos, me interesa estudiar las diversas posibilidades y opciones que ofrece el artificio horaciano en una composición que quizá el mismo poeta deseó abierta, y tan incierta como el propio destino de Marco Antonio.

"Auténtico poema de guerra", "liberación de sentimientos elementales, denigrando a los vencidos y exaltando a los vencedores, incluso a los aliados más dudosos, como los Gálatas, que abandonaron a Antonio" ha dicho, por ejemplo, Perret (1959: 115) del epodo, opinión que probablemente comparten numerosos comentaristas¹³⁴.

Se trata, desde luego, del primer poema lírico en que Horacio incluye un elogio de Octavio, y en un epodo que sitúa justo en la mitad exacta del libro, por lo que no puede dudarse de la relevancia que pretende conferirle.

Ahora bien, puede hacerse también la lectura contraria: a pesar de pertenecer desde hacía años al círculo de Mecenas, Horacio no efectúa un elogio de Octavio hasta que se produce la batalla de Accio, y, por consiguiente, la derrota de su último rival político. La conclusión que se obtiene desde esta perspectiva es clara: Horacio no se decide a introducir a Octavio en su obra lírica hasta que se convierte en la única alternativa política que parece quedarle a Roma¹³⁵.

¹³² Cremona (1982) 84; Kraggerud (1984) 78-79; Cavarzere (1992) 172-173.

¹³³ Williams (1968) 216 ss.; Fraenkel (1957) 71 ss.; Wilkinson (1945) 68; Paladini (1958) 248; Huxley (1964) 68.

¹³⁴ Cf., por ejemplo, Watson (1987) 119-129.

¹³⁵ Recientemente, Lyne (1995) 25 ss. ha efectuado consideraciones semejantes acerca del "cambio" del poeta a partir precisamente de la batalla de Accio. Piensa este autor que Horacio no se atrevía a elogiar a Octavio, antes de la derrota de Antonio, debido a la incertidumbre del futuro político, al temor de estar en el bando equivocado y comprometerse excesivamente al publicar. Concluye Lyne (1995) 27, n. 20 que el cambio producido en Horacio después de la batalla de Accio es de táctica, no de convicciones.

Respecto a la composición del epodo, su estructura resulta tan simple y tan compleja al mismo tiempo, que causa cierta confusión y muy diversas divisiones según la interpretación de cada estudioso¹³⁶.

La complejidad estructural se debe, probablemente, a la variedad de secuencias narrativas correspondientes a distintos momentos temporales y circunstancias espaciales que aborda el poeta sucesivamente, y a menudo casi sin partículas o elementos de transición, de modo que van uniéndose fragmentos heterogéneos a la manera de pequeños mosaicos yuxtapuestos, como si la memoria del yo hablante fuera actuando por una rápida asociación de ideas, que se reflejarían inmediatamente en la composición. Como dice MacLeod (1982: 374), probablemente se ha elegido la forma epódica, frente a una posible composición estrófica, para representar la confusión que seguramente reinaba inmediatamente después de la batalla.

De tal estructura inicial en mosaico pueden efectuarse diferentes lecturas, y, simultáneamente, podría obtenerse otra estructura general, superior, en que una gran parte central, compuesta por varios fragmentos "históricos", se vería enmarcada por seis versos al principio y otros tantos al final que describirían un ambiente simposíaco.

Los versos 1-6 constituyen uno de los argumentos esgrimidos por los comentaristas partidarios de la presencia de Horacio y Mecenas en Accio, y de una redacción del epodo anterior a la finalización absoluta de los sucesos bélicos, al considerar que *quando... bibam?* supone una interrogación que sitúa la acción de beber, es decir, de celebración de la victoria, en un futuro hipotético, que implicaría una incertidumbre real con relación al resultado final de la batalla¹³⁷.

Sin embargo, aun cuando Horacio pretenda describir en el epodo una situación vivida, no necesariamente tiene por qué coincidir el tiempo dramático o de ficción con el de redacción¹³⁸.

Williams, en cambio, a partir de estos primeros versos y su relación con los últimos, elabora una interpretación del epodo que difiere totalmente de las hipótesis más extendidas y habituales. Así, cree este autor que en el epodo 9 utilizó Horacio una técnica ya empleada en la poesía helenística, destinada a la introducción del tema simposíaco; de esta manera, en primer lugar, una simple pregunta sobre cuándo se reunirá a beber el hablante con una determinada persona da paso en el desarrollo posterior del poema a un banquete ya iniciado. Por tanto, la interrogación misma implicaría un medio estructural para indicar la escena de simposio.

Cita Williams varias odas en que Horacio se sirve de este procedimiento: 3.19, 3.8 y 2.11. Esta lectura, que supone la colaboración activa del lector desde los primeros versos, lleva a Williams a pensar que todo el poema desarrolla su ficción en un banquete en que se dialoga acerca de ciertos recuerdos referentes a la batalla de Accio¹³⁹.

Por el momento, ante esos seis primeros versos, debe suspenderse cualquier conclusión, puesto que la serie de detalles destinados a esbozar una hipotética escena de banquete sólo permite extraer con claridad un yo hablante y un interlocutor, así como el motivo de la celebración, *victore laetus Caesare* (v. 2), sin poder establecer las circunstancias concretas de tiempo o lugar en que

¹³⁶ Prácticamente todo autor que se acerca a este poema ofrece un análisis de la estructura diferente al de los demás. Para distintas visiones, pueden consultarse, entre otros, Pabón (1936) 11; Paladini (1958) 259, n. 2; Wurzel (1938) 361-379; Carrubba (1966) 98-107; Ableitinger-Grünberger (1968) 79-91; Cairns (1983) 92; Nisbet (1984) 16; Watson (1987) 121; Cavarzere (1992) 173.

¹³⁷ Ableitinger-Grünberger (1968) 74-75; Pasquali (1966) 38-39; Wili (1948) 51-52; Pabón (1936) 22-23.

¹³⁸ Cf. Kraggerud (1984) 66 y Cavarzere (1992) 172-173.

¹³⁹ Williams (1968) 216 ss. y de nuevo (1994) 407-408.

se pronuncian las palabras, ni si la victoria se ha producido ya o se sitúa también como una posibilidad futura¹⁴⁰.

La descripción del presunto simposio de celebración sirve para introducir un recuerdo del pasado mediante las partículas *ut nuper* (v. 7), en un fragmento importante desde el punto de vista estructural, porque todo el desarrollo posterior del discurso poético irá enlazándose a partir de la mención de este hecho del pasado reciente, que, de manera alusiva y mediante una expresión condensada y a la vez muy significativa, recoge en los versos 7-10 la derrota de Sexto Pompeyo a manos de las fuerzas de Octavio en la batalla de Nauloco, en el 36 a.C.

La mención del enemigo derrotado se efectúa no por su nombre propio, sino de modo alusivo, por medio del sobrenombre *Neptunius/dux* (vv. 7-8), ya que Sexto Pompeyo solía jactarse de ser hijo de Neptuno.

Tanto los términos empleados como su colocación tienden a la vituperación del enemigo como instrumento para justificar la actuación del vencedor. Así, por ejemplo, en *minatus urbi vincla* (v. 9), Roma aparece en el texto rodeada por la amenaza de las cadenas, e, igualmente, en el verso 10, *servis amicus perfidis* aporta un juicio peyorativo acerca de Sexto Pompeyo, reforzado por la paradoja que constituye la unión de dos conceptos antitéticos, *amicus* y *perfidis*.

Por tanto, el episodio narrativo presenta una justificación ideológica de la actuación de Octavio, enmascarando sus enfrentamientos civiles bajo la forma de una liberación de Roma de la amenaza de esclavitud por parte de los propios esclavos¹⁴¹.

La ausencia de partículas que marquen una transición al cuadro siguiente resulta esencial, puesto que, de esa manera, se produce una asociación y equiparación del peligro que suponía Sexto Pompeyo con el actual¹⁴², e igualmente una justificación del mismo tipo a la acción bélica emprendida por Octavio.

La expresión formal del enlace y equiparación de ambos enemigos habla por sí sola: al último verso del episodio de Sexto Pompeyo, *servis amicus perfidis?* (v. 10), se yuxtapone, en el verso 11, el inicio de la siguiente escena, *Romanus, eheu, -posteri negabit-*, de tal manera que el lector, en un principio, podría pensar que continuaba la declaración referida a Sexto Pompeyo, ya que solamente con la progresión del discurso poético, a partir del verso 12, se determina un cambio de personajes. Así pues, el lector no puede dejar de relacionar esos dos versos consecutivos.

Los seis versos que forman este segmento constituyen una declaración que se va modelando progresivamente por la asociación de conceptos antitéticos, hasta componer un discurso subjetivo, lleno de connotaciones negativas en la caracterización del bando contrario; evidentemente, en esta justificación de la guerra contra Antonio y Cleopatra, en la necesidad de que se entendiera como *bellum iustum* frente al peligro que iba a destruir al estado romano, estos versos horacianos siguen totalmente la versión propagandística difundida por Octavio en los tiempos que precedieron a la confrontación bélica¹⁴³.

¹⁴⁰ Nótese, por otra parte, la semejanza entre el epodo 9 y la oda 4.15, en la descripción de los elementos musicales que acompañan al banquete: *sonante mixtum tibiis carmen lyra, / hac Dorium, illis barbarum* (vv. 5-6), frente a *Lydis remixto carmine tibiis* (oda 4.15.30). Cf. Cavarzere (1992) 174.

¹⁴¹ Compárese con la propia versión de Augusto, en sus *Res Gestae*, 5. 25: *mare pacavi a praedonibus. Eo bello servorum, qui fugerant a dominis suis et arma contra rem publicam ceperant, triginta fere millia capta dominis ad supplicium sumendum tradidi*.

¹⁴² Cf. Paladini (1958) 250.

¹⁴³ Para un estudio de la guerra de propaganda anterior a Accio, cf. Huzar (1982) 654 ss., que cita abundante bibliografía sobre el tema. Watson (1987) 119-129, lleva a cabo un análisis del epodo 9 equiparándolo a formas propagandísticas contemporáneas.

Por otra parte, las palabras *eheu, -posteri negabitis*, tras *Romanus*, constituyen otra vía de subjetivización, superpuesta a la narrativa, más directa, patética, en que, al mismo tiempo, como en un aparte al público, se deja notar el narrador en el texto¹⁴⁴.

Romanus, en esa posición tan expresiva en el verso, plantea dos problemas de interpretación distintos: por un lado, los comentaristas suelen considerarlo como un generalizador que englobaría a todos los soldados romanos que estaban bajo el mando de Marco Antonio. Sin embargo, es posible que la alusión sea doble, de modo que el singular se referiría también -y de manera muy especial- a Antonio en concreto¹⁴⁵.

Por otro lado, *Romanus* podría ser sustantivo o entenderse como adjetivo concordando en hipébaton con *miles* (v. 13). Probablemente tiene razón Cavarzere (1992: 175) que considera preferible la primera opción, que implicaría una vergüenza mucho mayor, al tratarse del sometimiento a una mujer extranjera no ya del soldado romano, sino del ciudadano romano. En caso de aceptar esta interpretación, *miles* funcionaría como predicativo.

La expresión *emancipatus feminae* (v. 12), que permite la identificación de la escena y que está en consonancia con la no denominación de la reina egipcia por su nombre en ninguno de los poetas augústeos¹⁴⁶, deriva, según estudia Brophy, de la institución jurídica de la *mancipatio*, y tiene un precedente poético en Plauto, *Miles*, 21-24, y *Bacch.*, 92-93. Brophy observa que ya en Plauto se subraya la abyección del enamorado, dispuesto a reconocerse propiedad de la mujer, y, por tanto, Horacio recoge la metáfora jurídica para expresar la degradación de Antonio¹⁴⁷.

Por lo demás, ya se ha mencionado anteriormente cómo se sirve Horacio de una construcción textual que coordina elementos antitéticos a fin de lograr una visión totalmente negativa de Marco Antonio. Destaca sobre todo el orden de palabras de *miles et spadonibus* (v. 13) y *signa turpe militaria* (v. 15). En definitiva, el cuadro narrativo se compone de una combinación constante de términos del léxico militar, que representarían el mundo occidental romano, con expresiones caracterizadoras del mundo oriental -visto, por supuesto, desde la perspectiva de un romano-, femenino, castrado, muelle, lujurioso, asociados en una relación que podría resumirse en *servire* (v. 14).

Puede considerarse, por tanto, esta parte como un exordio retórico destinado a predisponer a la aceptación de una intervención militar por parte de los romanos "no esclavizados" para acabar con la ignominia causada por los enemigos orientales. Según esto, estos versos aludirían a una situación anterior al momento mismo de la batalla¹⁴⁸.

Sin embargo, como ocurre con el epodo entero, existen interpretaciones diferentes en cuanto a la determinación temporal de la escena descrita en estos versos. Así, por ejemplo, Nisbet (1984: 12) piensa que los presentes verbales no son históricos, y que Horacio, presente en el lugar de los hechos, está narrando lo que ve allí en esos momentos.

Si hasta ahora existían ciertas discrepancias en la interpretación, a partir del verso 17 se agrandan enormemente las discusiones y diferencias en las hipótesis de los diversos comentaristas.

¹⁴⁴ Cf. Mankin (1995) 166, para la posibilidad de una alusión de Horacio a su papel como poeta.

¹⁴⁵ Así lo cree también Braccisi (1967) 180.

¹⁴⁶ Cf. Hor. *Od.* 1.37; Virg. *En.* 8.688 y 696; Prop. 3.11 y 4.6.

¹⁴⁷ Brophy (1975) 1-11, esp. 8. Cavarzere (1992) 176 remonta la antigüedad literaria del motivo al menos a Sófocles, *Ant.*, 756.

¹⁴⁸ Ver, en el mismo sentido, Cavarzere (1992) 176.

Para empezar, ya el propio comienzo del verso 17 es objeto de una continua discusión, al existir unas cuantas variantes textuales y conjeturas, *at huc, adhuc, ad hunc, ad hoc, ad haec, at nunc*, de cuya elección dependen ciertas diferencias en la interpretación y significación del pasaje¹⁴⁹.

Aceptando la más generalizada, *at huc*, la partícula *at* supone una transición hacia otra parte diferente del desarrollo de la narración. Así, después de la exposición detenida de las circunstancias previas, que debían conducir necesariamente a una resolución bélica, se produce, en los versos 17-18, una rápida y repentina introducción de otro momento histórico relacionado con el enfrentamiento entre Octavio y Antonio, la desertión de los Gálatas del bando de este último al de Octavio, unos días antes de la batalla misma¹⁵⁰.

Es interesante el detalle de que, casi en la mitad exacta del epodo, reaparezca la figura de Octavio, pero esta vez no en boca del poeta, como al principio, sino a través de los personajes que forman parte de la escena en este lugar de la narración, *Galli, canentes Caesarem* (v. 18).

Estos dos versos se hallan unidos por medio de la coordinación a los dos siguientes, formando así un grupo sorprendente, puesto que parecen reflejar acciones paralelas y sucesivas dentro de la batalla, cuando en realidad los versos 19-20 son los únicos en todo el epodo que hacen referencia al combate mismo. Así pues, estos dos versos son el único reflejo en el texto de la batalla, que no es, por tanto, descrita, sino "sobrentendida" metonímicamente por la mención de unos detalles un tanto confusos acerca de las posibles operaciones militares desplegadas en el campo de batalla.

Tanto *huc* (v. 17) y *sinistrorsum* (v. 20) como la maniobra reflejada en los versos 19-20 han suscitado una gran cantidad de hipótesis, con el fin de explicar las posibles circunstancias concretas que tuvieron lugar en la batalla naval, y a las que harían referencia estos versos. En general, dan importancia a estos detalles sobre todo los intérpretes que afirman la presencia de Horacio en la batalla, porque, en su opinión, el poeta estaría narrando lo que veía en esos instantes¹⁵¹.

Pero el hecho que no debe dejarse de lado, porque tal vez puede arrojar alguna luz sobre el poema es el propio modo de composición adoptado por Horacio en el epodo, ya que produce como resultado la unión aparente de elementos que pertenecen a fases distintas del encuentro bélico. Esto parece indicar un plan intencionado en su creación artística más que una amalgama irreflexiva, confusa y caótica, en la narración de unos acontecimientos históricos.

Esta posible construcción poética, poco realista y más bien elíptica y alusiva, aparece confirmada en los versos siguientes, que, de nuevo sin marca formal de transición respecto a lo narrado anteriormente, suponen una progresión ya consumada en el desarrollo de la batalla.

Así, los versos 21-26 contienen el canto ritual correspondiente a la procesión de triunfo.

¹⁴⁹ Cf. Nisbet (1984) 13; Mankin (1995) 168-169.

¹⁵⁰ Watson (1987) 123-124 destaca la presentación propagandística de un hecho poco "honroso", una traición, como una acción noble.

¹⁵¹ Wurzel (1938) 374 propuso una significación figurada para *huc* y *sinistrorsum*, según la cual *huc* indicaría la causa justa, y *sinistrorsum*, en cambio, que las naves de Antonio siguieron la causa equivocada, e incluiría un matiz religioso. Sin embargo, la mayor parte de los comentaristas prefieren entender en estos adverbios un sentido puramente local. Para un estudio detallado de las circunstancias de la batalla y su relación con el epodo 9, puede acudirse a Wistrand (1958) 24 ss.; Tarn (1938) 165-168 y Kromayer (1899) 1-54 se centran en un minucioso análisis de los hechos históricos concernientes a la batalla; Setaioli (1981) 1728-1730 lleva a cabo una sinopsis de las diferentes interpretaciones de estos dos versos.

Lo cierto es que se trata de un nuevo "problema" que añade Horacio a la ya difícil interpretación. ¿Es una especie de *excursus* en que, como dice Cavarzere, recoge el punto de partida¹⁵², o es la manera de indicar el desarrollo favorable de la batalla? Desde luego, parece suponer una "intromisión" del narrador en lo narrado, y probablemente una evolución en la batalla. Según Lyne, la *descriptio triumphi* es el método que Horacio elige para elogiar las hazañas militares sin verse obligado a describir la acción militar misma¹⁵³.

Resulta bastante sorprendente que se hable de celebrar un *triumphus* cuando se trata de una victoria obtenida sobre otro ciudadano romano, puesto que, aunque se hubiese declarado la guerra a Cleopatra, la visión de Horacio en el epodo pone de manifiesto que parte de los rivales eran romanos.

Esta especie de *excursus* sirve también para introducir el elogio de Octavio, al establecer una comparación con generales ilustres de la Roma republicana. Como dice Mankin (1995: 172-173), los dos ejemplos empleados por Horacio resultan en cierto sentido desconcertantes, ya que los generales mencionados, aunque obtuvieron importantes victorias e hicieron desfilar a sus adversarios en sus triunfos, más tarde serían recordados por su relación con guerras civiles, Mario como instigador, y Escipión como posible víctima¹⁵⁴.

Tal como ha ido uniendo los episodios narrativos anteriores, de nuevo ahora, sin ninguna partícula, inicia Horacio el siguiente fragmento, que parece confirmar que cada pasaje va suponiendo una progresión en la acción, en la descripción de diferentes momentos cronológicos de lo acaecido en Accio. Se hace ahora referencia, en los versos 27-32, a la huida de Marco Antonio y a la falta de certeza sobre su rumbo.

Se produce, por tanto, un cambio de perspectiva en lo narrado, puesto que del bando vencedor se traslada ahora a la posición del enemigo vencido. Es también una manera de anunciar la victoria, pero desde otro punto de vista. Aunque no se emplee el nombre propio, no cabe duda de que el enemigo a que se hace referencia es Marco Antonio y no Cleopatra.

Terra marique victus (v. 27) es una variación de la forma panegírica habitual, en que *terra marique* suele acompañar al vencedor¹⁵⁵.

Quizá lo más importante que se desprende de este fragmento sea la idea de incertidumbre, pero no tanto desde la perspectiva del vencedor como del propio Antonio en su derrota, puesto que hay ciertos detalles que, aunque aparentemente en boca del narrador y en principio descriptivos física o localmente, podrían indicar más bien la visión y estado de ánimo del enemigo en su huida.

Así podría ocurrir con *ventis iturus non suis* (v. 30), *exercitatas* (v. 31), *incerto mari* (v. 32), o *lugubre* (v. 28), portadores de cierta ambivalencia en la significación, de tal manera que la escena descrita puede reflejar, desde el pensamiento del vencido, un viaje por mar sombrío, duro, incierto, sin destino (*aut... aut... aut...*) y con todas las circunstancias desfavorables.

¹⁵² Según Cavarzere (1992) 178, se retoma en esta pregunta la inicial *quando... bibam?*, y correspondería al mismo estado de ánimo.

¹⁵³ Lyne (1995) 42. Piensa este autor que es probable que exista una influencia del fragmento de Galo (Fr. 2 Courtney, vv. 2-5), consistente en una *descriptio triumphi*.

¹⁵⁴ Se ha pensado en una posible influencia en *Iugurthino... bello* de la monografía de Salustio. Cf. Kraggerud (1984) 103-104; Nisbet (1984) 15; Cavarzere (1992) 178; Mankin (1995) 173.

¹⁵⁵ Nisbet (1984) 15 considera que la sustitución indica un evidente sarcasmo, un carácter irónico. Wurzel (1938) 374-375, por su parte, cree que la alusión estaría provocada por la anterior actitud de Antonio, que, como los soberanos helenísticos, se había declarado señor de la tierra y del mar.

Y, por fin, los últimos seis versos, los que producen la mayor perplejidad en gran parte de los comentaristas, introducen de nuevo el elemento simposíaco. Varios son los elementos de difícil comprensión que han llevado a los estudiosos a la formulación de diferentes hipótesis: en primer lugar, la escena de simposio en sí misma obliga a cuestionarse si se trata de una construcción en anillo, que recogería, por tanto, el mismo momento de los versos 1-6, o bien si se trataría de un banquete distinto.

En segundo lugar, el término *nauseam* (v. 35) parece esencial para la comprensión del pasaje.

Y, en tercer lugar, los dos últimos versos parecen indicar un serio estado de preocupación, que ha llevado a pensar que la batalla aún no había terminado.

Dependiendo de la solución que cada comentarista haya ofrecido a estas cuestiones, pueden obtenerse muy diversas interpretaciones y conclusiones acerca de la significación global del epodo.

Respecto al primer punto, en general quienes consideran que Horacio escribió el epodo en Accio creen que los versos del principio reflejarían la situación deseada, puesta en un futuro, mientras que los finales describirían un simposio diferente, el que está viviendo Horacio en esos momentos en una nave en Accio¹⁵⁶.

Williams (1968: 214 ss.) es el mayor defensor de la idea de que el simposio anunciado en el principio es el mismo que aparece en los últimos versos.

Otros autores que coinciden en considerar que el epodo desarrolla una ficción poética y que fue escrito en Roma diferencian, sin embargo, ambas escenas de simposio¹⁵⁷.

Nauseam es la palabra en que los intérpretes suelen poner más énfasis para demostrar que la escena final refleja que Horacio se halla a bordo de una nave en alta mar, después de la batalla, desde que Bücheler propuso entenderla como el vómito causado por el mareo en el mar¹⁵⁸.

Fraenkel intentó demostrar, contra Bücheler, que *nausea* también podía significar el vómito causado por el exceso de bebida¹⁵⁹.

Incluso hay quienes han preferido una acepción figurada, como Salmon (1946: 10), según el cual *nausea* expresaría un malestar psíquico de Horacio, porque éste, en la época en que escribió los epodos, no sentía simpatía por Octavio. Dentro de la misma tendencia, para Reckford (1969: 43) el epodo expresa *nausea*, disgusto por la guerra.

A todo esto se añade el problema planteado por los dos últimos versos, que dan sensación de preocupación, de angustia, más que de alegría por lo cercano de la victoria. Esto es lo que ha motivado que se considere que el epodo fue redactado -o se finge redactado- en alta mar, cuando aún no se había logrado la victoria definitiva.

¹⁵⁶ Ableitinger-Grünberger (1968) 85 ss.; Mankin (1995) 179; Cairns (1983) 92; Cavarzere (1992) 173; Setaioli (1981) 1728.

¹⁵⁷ Cf. Paladini (1958) 248.

¹⁵⁸ Bücheler (1878) 13. Su propuesta ha sido aceptada por la mayor parte de los estudiosos partidarios de la presencia de Horacio en la batalla. Así, por ejemplo, Wistrand (1958) 33; igualmente, Ableitinger-Grünberger (1968) 85 ss., que lleva a cabo una profunda investigación sobre el uso del término, para concluir que la única acepción realmente atestiguada de *nausea* es la de mareo en el mar.

¹⁵⁹ Fraenkel (1957) 73 ss.; Williams (1968) 213 ss.

Sin embargo, cabe otra hipótesis que variaría sustancialmente la significación del poema, aunque yo misma soy consciente de los problemas que plantea. Consiste en suponer que estos versos 33-38 no estuvieran en boca del mismo hablante del inicio, el narrador Horacio, sino que significaran la continuación de los versos anteriores, de modo que reflejaran las palabras en discurso directo del personaje en que se había centrado la narración en los versos inmediatamente precedentes, es decir, Marco Antonio. De esta manera, expresarían el estado de ánimo de inquietud, preocupación e incertidumbre del personaje, su ubicación en un barco en alta mar en su huida -con lo que se entendería perfectamente *nauseam*- y, ante todo, la idea del vino y el banquete como elementos capaces de hacer olvidar los problemas que atormentan en esos momentos.

Este tipo de procedimiento compositivo no es ajeno a la lírica de Horacio, sino que constituye uno de los elementos retórico-estructurales utilizados en poemas que desarrollan alguna de las variantes temáticas del *carpe diem*.

Los ejemplos más semejantes a éste son el epodo 13 y la oda 1.7¹⁶⁰.

El epodo 13 se inicia con una escena en que las circunstancias atmosféricas adversas son indicio del estado de ánimo sombrío de los personajes, que se reflejará en los versos siguientes. A partir de esto, se produce una exhortación a gozar del vino y los placeres del simposio para aliviar las preocupaciones. Y, por último, se citan como *exemplum* los consejos a Aquiles por parte de Quirón, que, en palabras directas, ante el destino futuro de muerte que le aguarda, le exhorta a disfrutar del banquete.

La oda 1.7, de estructura bastante compleja, tras una priamel que se extiende desde el verso 1 hasta el 14, introduce en el verso 15 el personaje al que va dirigido el poema, a quien exhorta el poeta a remediar sus problemas mediante el vino (vv. 15-21), de la misma manera que lo hizo Teucro con sus compañeros. Los versos finales (25-32) recogen el discurso directo de este personaje. El pasaje (vv. 15-32) dice como sigue:

albus ut obscuro deterget nubila caelo
 saepe Notus neque parturit imbris
 perpetuo, sic tu sapiens finire memento
 tristitiam vitaeque labores
 molli, Plance, mero seu te fulgentia signis
 castra tenent seu densa tenebit
 Tiburis umbra tui. Teucer Salamina patremque
 cum fugeret, tamen uda Lyaeo
 tempora populea fertur vinxisse corona,
 sic tristis adfatus amicos:
 "quo nos cumque feret melior fortuna parente,
ibimus, o socii comitesque.
 nil desperandum Teucro duce et auspice: Teucro
 certus enim promisit Apollo
 ambiguum tellure nova Salamina futuram.
 o fortes peioraque passi
 mecum saepe viri, nunc vino pellite curas:
 cras ingens iterabimus aequor."

¹⁶⁰ Ya Wisstrand (1958) 21-23 y Bartels (1973) 282-313 observaron las semejanzas entre esos dos poemas y el epodo 9, en su vertiente simposiaca de exhortación al *carpe diem* en circunstancias de preocupación, pero poniendo este hecho en relación con la inquietud final en boca del poeta.

La mayor objeción a mi hipótesis parte de los propios ejemplos que cito: en ambos casos se emplea alguna fórmula para introducir las palabras directas del personaje en cuestión¹⁶¹.

Realmente, no puedo aportar más argumento en contra de esta objeción que la posibilidad de una ambigüedad por parte del poeta al tratar una figura tan controvertida en el momento político de composición del epodo¹⁶².

A favor de esta teoría, por otra parte, pueden citarse varios elementos: como ya he mencionado, el ambiente sombrío anterior al discurso del personaje, que es introducido antes en tercera persona, empleando seis versos para describir la situación negativa en que se halla¹⁶³; *capaciores... scyphos* (v. 33) indicaría, por un lado, por medio del comparativo de superioridad, que el banquete ya hacía tiempo que se había iniciado, y, por otro lado, *scyphos*, el tipo de recipiente aquí empleado, podría tener ciertas connotaciones significativas con relación a Marco Antonio, puesto que era un recipiente asociado con Hércules, que pasaba por ser, en palabras del propio Antonio, su antepasado, protector y "modelo", como explica Mankin¹⁶⁴.

Los versos 37-38 adquirirían entonces otra significación muy distinta, y *Lyaeo* podría ser otra alusión a Antonio, porque, aunque utilizado metonímicamente para denominar el vino, podría mantenerse, además del juego de palabras con *solvere*, la idea de la asociación entre Antonio y Dionisos, como ocurría al principio con Sexto Pompeyo y Neptuno.

A esto podría añadirse la mención de los vinos, que demostraría "heterogeneidad" en los gustos -simbolizando probablemente un modo de vida-, al mezclar en el banquete vinos griegos con el romano de calidad.

Por otra parte, si se admitiera esta hipótesis, el nombre de *Caesar*, que aparece en el epodo tres veces, en tres secciones distintas, sería pronunciado por tres hablantes diferentes: 1º: *victore laetus Caesare* (v. 2), en boca del poeta-narrador del epodo; 2º: *Galli, canentes Caesarem* (v. 18), aclamado por los Gálatas, personajes de uno de los episodios centrales, y 3º: *curam metumque Caesaris rerum* (v. 37), en boca del enemigo derrotado, lo cual podría suponer una forma de tratamiento de la figura de Octavio desde todos los ángulos posibles.

Si se descarta esta teoría, la tercera mención debería entenderse como parte de una construcción en anillo, que remitiría tal vez a la introducción por la mención del banquete, y, sobre todo, por la repetición de *Caecubum*.

En cuanto a la fecha de redacción, en mi opinión, es bastante probable que el poema fuera compuesto en fecha posterior a los sucesos relatados, puesto que, atendiendo a la estructura del discurso poético y a los procedimientos compositivos, no parece obra de improvisación. La estructura, que para algunos resulta incoherente, ininteligible en cuanto a documento histórico, tal vez no pretende reflejar coherentemente la sucesión de los hechos, sino crear una "impresión bélica" por medio de alusiones y elipsis.

¹⁶¹ Lo mismo sucede, según he ido observando, en todos los demás poemas horacianos que contienen un discurso directo.

¹⁶² De todos modos, sobre las posibles razones para incluir aquí a Antonio hablaré al finalizar el análisis de la oda 1.37.

¹⁶³ Cf. p. 70, en que ponía de relieve la posibilidad de cierto cambio de perspectiva.

¹⁶⁴ Mankin (1995) 179. Cita este autor el testimonio de Plutarco, *Ant.*, 4.1-3, en el comentario de Pelling (1988) 123.

2.3.3. Oda 1.37

Pero, antes de proseguir con las conclusiones que puedan obtenerse del epodo en cuanto a su significación política y poética, quisiera analizar la última pieza de esta trilogía, la oda 1.37, que puede resultar esencial para la comprensión global de la arquitectura poética horaciana en su reflexión sobre las victorias de Accio y Alejandría:

Nunc est bibendum, nunc pede libero pulsanda tellus, nunc Saliaribus ornare pulvinar deorum tempus erat dapibus, sodales.	
antehac nefas depromere Caecubum cellis avitis, dum Capitolio regina dementis ruinas funus et imperio parabat	5
contaminato cum grege turpium morbo virorum, quidlibet impotens sperare fortunaque dulci ebria. sed minuit furorem	10
vix una sospes navis ab ignibus, mentemque lymphatam Mareotico redegit in veros timores Caesar ab Italia volentem	15
remis adurgens, accipiter velut mollis columbas aut leporem citus venator in campis nivalis Haemoniae, daret ut catenis	20
fatale monstrum; quae generosius perire quaerens nec muliebriter expavit ense nec latentis classe cita reparavit oras;	
ausa et iacentem visere regiam vultu sereno, fortis et asperas tractare serpentis, ut atrum corpore combiberet venenum,	25
deliberata morte ferocior, saevis Liburnis scilicet invidens privata deduci superbo non humilis mulier triumpho.	30

Tras la derrota de Accio, Antonio y Cleopatra se refugian en Alejandría; Octavio inicia el ataque, que culmina con el suicidio de Antonio y la reina egipcia. El 1 de agosto del 30 a.C.

Octavio hace su entrada triunfal en Alejandría. Este es el marco histórico que toma como punto de partida la oda 1.37.

Muchos estudiosos se han ocupado de la oda, bien por su contenido político, o por sus valores artísticos, pero, sobre todo, por la sorprendente transformación que de la figura de Cleopatra va efectuando Horacio a través de su discurso lírico¹⁶⁵.

Al empezar a hablar de la oda, es ya un tópico al que recurrimos todos los comentaristas decir que el comienzo *Nunc est bibendum* parece responder a la pregunta planteada en el verso 1 del epodo 9, *Quando... bibam?*, y, al mismo tiempo, que se trata de una traducción textual del comienzo de un poema de Alceo (fr. 332 Voigt).

Sin embargo, estos hechos no por bien conocidos merecen menos atención, puesto que ofrecen interesantes indicios de los planteamientos compositivos horacianos.

Así, por un lado, obligan a reflexionar sobre la conexión -no sólo temática- del epodo 9 y esta oda, conexión que se evidencia premeditada, y que tal vez pueda afectar a las dos composiciones en su conjunto. ¿Y hasta dónde puede llegar esa "premeditación"? ¿Acaso Horacio, cuando escribía *quando bibam?* para iniciar el relato de la batalla de Accio tenía pensada la contestación *nunc est bibendum* de la oda que dramatiza la muerte de Cleopatra, suceso acaecido un año después? ¿No podría pensarse más bien en lo contrario, es decir, en la posibilidad de que el epodo y la oda hubieran sido escritos más o menos en la misma época, una vez finalizados todos los acontecimientos a que hacen referencia? Parto además de la base de que *nunc est bibendum*, aparte de ser respuesta adecuada a *quando bibam?* es un elemento intertextual que une en cierto sentido la "intencionalidad textual" de Horacio con Alceo, cuyo poema **celebra la muerte de un tirano**. ¿Había calculado Horacio empezar el epodo de esa manera por si el fin de todos los enfrentamientos resultaba ser la muerte de Cleopatra? Es posible, pero no deja de suscitar mis dudas.

Alceo, ciertamente, constituía un buen modelo para Horacio en su búsqueda de procedimientos adecuados para abordar un tema político dentro del género de la lírica¹⁶⁶, al constituir el poeta griego el prototipo de autor que puede armonizar una lírica de contenido civil con una personal, privada. Así pues, es muy probable que ese *incipit* signifique una manifiesta declaración literaria, en que el autor parece proponer al lector un tipo de composición lírica muy concreto, dentro del género simposíaco.

La cita de Alceo puede tener varias implicaciones: por una parte, como acabo de mencionar, Horacio parece estar definiendo, en cierta medida, el tipo de composición que va a desarrollarse a continuación, y, por otra, introduce al lector en una especie de juego, puesto que, para un buen conocedor de Alceo, como posiblemente sería el público destinatario de la obra de Horacio, la continuación de un poema con tal inicio debería hablar de la muerte de un tirano, como sucede en el del lírico griego, que dice textualmente "puesto que Mírsilo ha muerto". Y ése podría ser en principio el resumen de la oda, ya que la celebración tiene como motivo la muerte de Cleopatra, pero, sin embargo, Horacio lleva a cabo una profunda transformación del modelo que le ofrecía su

¹⁶⁵ Cf. especialmente Pasquali (1966) 44-63; Pöschl (1970) 72-116; Otis (1968) 48-61; Nussbaum (1971) 91-97; Mench (1972) 314-323; Luce (1963) 251-257; La Penna (1963) 54-56; Davis (1991) 233-242; Commager (1958) 47-57 y (1962) 88-98; Nisbet-Hubbard (1970) 406-421; Wyke (1992) 98-140, que lleva a cabo un interesante estudio de la figura de Cleopatra desde una perspectiva muy diferente, la crítica feminista; y muy valiosas son las consideraciones de Martindale (1993a) 12-13 sobre las distintas lecturas de la oda, dependiendo de épocas y tendencias teórico-literarias diferentes.

¹⁶⁶ Así lo reconoce Horacio mismo, por ejemplo, en la oda 1.32.5-12: *Lesbio primum modulate civi,/qui ferox bello, tamen inter arma/sive hctatam religarat udo/litore navim,/Liberum et Musas Veneremque et illi/semper haerentem puerum canebat/et Lycum nigris oculis nigroque/ crine decorum.*

predecesor, de tal manera que logra una representación y caracterización de la reina egipcia impensables según el comienzo de la oda.

Por otra parte, un procedimiento más habitual de lo que parece en Horacio es "citar" como modelo claramente a un determinado autor, y, sin embargo, optar en el desarrollo poético posterior por otro "modelo oculto", o al menos no anunciado tan explícitamente. En este caso, en cuanto al desarrollo estructural y retórico de la oda, Horacio parece seguir más bien a Píndaro.

Observando los distintos análisis que se han llevado a cabo acerca de la oda, aunque existe cierto acuerdo acerca de determinados aspectos, las conclusiones sobre la interpretación son muy diferentes.

Además, existen grandes discrepancias en la valoración de su calidad, y ha recibido en ocasiones críticas como "falta de unidad orgánica", exceso de retórica, o, en comparación con el fragmento virgiliano del libro 8 de la *Eneida* que desarrolla el mismo tema, "carencia de dimensión total"¹⁶⁷.

La estrofa inicial sirve de introducción, estableciendo el cuadro escénico convivial celebrativo con elementos romanos de carácter ritual, y dirigido a un interlocutor probablemente ficticio, *sodales* (v. 4), seguramente destinado a caracterizar el ambiente de banquete, siguiendo a Alceo¹⁶⁸.

El hecho de que utilice elementos rituales concernientes a celebraciones romanas públicas ha provocado frecuentemente la duda de si se trata de una fiesta pública o privada. Esta ambigüedad y heterogeneidad es bastante habitual en Horacio en la descripción de la escena que sirve de marco a la declaración, y probablemente refleja un ambiente ficticio que no implica una celebración real pública o privada¹⁶⁹.

Frente a la marca temporal tan enfáticamente repetida en esta primera estrofa (*nunc... nunc... nunc...*), el simple adverbio *antehac* (v. 5) actúa como indicador temporal¹⁷⁰ para dar paso a una sección constituida por breves fragmentos retrospectivos de acontecimientos que tuvieron lugar en diferentes momentos cronológicos, cuya función no es la mera transmisión de información, sino la presentación, favorable a la posición política de Octavio, de los motivos que hicieron inevitable la "intervención romana" que condujo a la batalla de Accio y sucesos posteriores, motivos que, en sustancia, forman parte de una descripción peyorativa de Cleopatra.

Esta primera sección, que podría extenderse hasta el verso 21, aunque con una subdivisión en dos partes delimitadas por *sed*, es, ante todo, narrativa, y, aunque en principio resulta semejante al epodo 9 en su visión ideológica y su construcción, contiene al mismo tiempo significativas diferencias temáticas y estructurales con relación al mismo.

Para empezar, se produce un cambio en la figura central del enemigo, ya que ahora, en lugar de Marco Antonio es Cleopatra el núcleo de la declaración. En cuanto a la composición, Commager y MacLeod han llevado a cabo interesantes estudios acerca de las diferencias entre el

¹⁶⁷ Cf., por ejemplo, Nisbet-Hubbard (1970) 409; West (1990) 302; La Penna (1963) 54.

¹⁶⁸ Aparte de contribuir al establecimiento del marco escénico, no parece que en esta ocasión el interlocutor tenga ninguna incidencia o relevancia en el desarrollo posterior del poema.

¹⁶⁹ Cf. Hendry (1993) 137-138.

¹⁷⁰ Cf. *ut nuper* del epodo 9.

epodo y la oda, llegando a conclusiones semejantes, como la utilización estructural en la oda de los elementos que eran meramente narrativos en el epodo¹⁷¹.

Así, por ejemplo, los componentes narrativos que proporcionan esa información tendenciosa de la historia reciente, en que los romanos debían actuar contra el peligro oriental encarnado en Cleopatra, no tienen una simple función "propagandística", sino que precisamente la paulatina descripción de la reina, que se efectúa de modo simultáneo con la narración de los sucesivos hechos históricos, será el elemento estructural que produzca el enlace con la última parte de la oda.

Dentro del desarrollo poético de esta sección tiene importancia la mención de un vino, en el verso 5, *Caecubum*, que, como dice Pasquali (1966: 63), es una alusión a un poema romano, precisamente el epodo 9 de Horacio. En efecto, no es probable que se trate de una simple utilización casual, sino que más bien tiene que implicar un nexo referencial que debía ser evocado y entendido claramente por el lector. Al mismo tiempo, es un elemento imprescindible en la formulación de una antítesis fundamental que va desarrollándose en estos versos: el modo de beber de los romanos, moderado, austero y conforme a las costumbres y ritos de la tradición ancestral, como reflejan los seis primeros versos, frente a la ciega desmesura de la embriaguez oriental y sus consecuencias funestas¹⁷².

Por consiguiente, el vino parece poseer una función retórico-estructural que polariza la oposición entre Occidente y Oriente, que se refleja, así, de manera simbólica, en la mención de dos vinos característicos de Roma y Egipto: *Caecubum* frente a *Mareotico* (v. 14); además, Cleopatra será descrita continuamente con expresiones que hacen referencia a la bebida.

Por otra parte, la colocación de las palabras en los versos 5-8 contribuye también a la expresión de la oposición entre Oriente y Occidente, hasta tal punto que puede afirmarse que el conflicto y la antítesis conceptual se reflejan gráficamente en la yuxtaposición o coordinación de términos opuestos: *Capitolio/regina* (vv. 6-7) y *funus et imperio* (v. 8)¹⁷³.

La estrofa siguiente (vv. 9-12), sin pausa respecto a la anterior, describe los excesos de la reina y su séquito, mediante términos negativos tanto en sí mismos como por su relación de conjunto. En *contaminato* (v. 9) y *morbo* (v. 10) la mayor parte de los intérpretes señala un matiz semántico peyorativo en relación con la sexualidad. Así, por ejemplo, Pöschl (1970: 80-81) afirma que *contaminato* hace referencia a la suciedad y depravación sexual. En el mismo sentido, Nisbet-Hubbard (1970: 413) creen que *morbo* alude a la perversión sexual, y, por su parte, Hendry (1993: 141-143), en el estudio de las dificultades interpretativas que plantea *virorum*, hace un repaso de las diferentes hipótesis que se han aportado como solución al problema, para llegar finalmente a la conclusión de que debería mantenerse "el primer principio de la invectiva política, *lectio foedior potior*", y de ahí, proponer como significado el de "maridos" o más bien "compañeros sexuales", de manera que haría referencia al posible harén de Cleopatra.

En realidad, ya Pöschl (1970: 80-81) consideraba probable que Marco Antonio se hallara entre esos *virorum*, con lo que se seguiría un motivo propagandístico que circulaba también por aquella época, el del hechizo del general romano por Cleopatra.

Finalizan esta primera parte de la descripción de la reina los versos 10-12, con dos términos centrales, *impotens* y *ebria*, que tienden a una representación del carácter de la reina en que se

¹⁷¹ Commager (1962) 95; MacLeod (1982) 371-375.

¹⁷² Cf. Commager (1962) 88-98 y Davis (1991) 235.

¹⁷³ Véase el excelente trabajo de Wyke (1992) 106 ss., para el estudio del origen de esa tradición que se plasma en las ficciones poéticas creadas por Horacio, Virgilio y Propertio en torno a Cleopatra como símbolo del Oriente perverso, afeminado, inmoral, etc.

subrayan los rasgos de falta de control, desmesura y ambición sin freno en todos los aspectos de la vida¹⁷⁴.

Quidlibet impotens sperare apunta sobre todo al desenfreno de Cleopatra en sus aspiraciones. Davis (1991: 236) concede gran importancia a esta expresión, ya que trasciende la perspectiva limitada de la descripción de un rasgo específico de un personaje para llegar a una crítica más general de carácter filosófico; así, para Davis éste sería un ejemplo particular de la *spes longa*, que, según este autor, se relaciona sobre todo con la absurda esperanza de inmortalidad. De esta manera, se uniría perfectamente con todo el discurso posterior que demostraría la futilidad de tal esperanza y la inexorabilidad de la muerte.

Fortunaque dulci ebria (vv. 11-12) marca el punto más elevado de su locura y ambición desenfrenadas¹⁷⁵. A partir de ahí, por medio de la conjunción *sed* se inicia una segunda sección dentro de esta parte que relata el proceso de la caída; de manera muy breve se mencionan los sucesos relativos a la derrota, encadenando hechos separados en el tiempo: la batalla de Accio y la posterior campaña de Alejandría, que se representa como una persecución individualizada.

Resulta llamativa la colocación inmediata del verbo *minuit*, antepuesto a su sujeto, que varía respecto al de las acciones anteriores, al igual que ocurre con el siguiente verbo, *redegit*, con posposición de su sujeto, *Caesar*, muy significativamente en principio de verso, y, como señala Davis (1991: 237), exactamente en la mitad de la oda.

El discurso sigue caracterizado por la saturación de términos que describen en algún sentido a Cleopatra. Por un lado, se halla *furorem* (v. 12), muy empleado dentro del léxico político de la época republicana, y que, según Pöschl (1970: 83), podría contener notas de lo fatídico, demoníaco.

Por otro lado, *mentemque lymphatam Mareotico*¹⁷⁶ (v. 14) incide en los rasgos de la reina puestos de relieve anteriormente, y la conjunción de tales términos probablemente contribuye a resaltar tanto sus excesos alcohólicos como lo utópico de sus soberbios planes con respecto a Roma.

Una simple expresión, *veros timores* (v. 15), frente a la amplia caracterización anterior, refleja el cambio en el estado de ánimo de Cleopatra, con una brusca vuelta a la realidad.

Davis (1991: 237-238), de acuerdo con toda su interpretación anterior, cree que en *veros timores* se recoge sobre todo la aceptación de la muerte como condición inevitable de la existencia humana, dentro del universo moral de la lírica horaciana, que conecta, además, esta aceptación de manera esencial con el sustrato filosófico del *convivium* ideal.

La persecución de Cleopatra por Octavio se ejemplifica y dramatiza en los versos 17-20, mediante el empleo de dos símiles pertenecientes al mundo de la caza, cuyos antecedentes literarios homéricos son reconocidos por todos los comentaristas.

¹⁷⁴ Según Pöschl (1970) 82-83, *impotentia* es un rasgo típicamente femenino, y los orientales también son caracterizados a menudo como femeninos.

¹⁷⁵ Y no hay que olvidar la conexión de *ebria* con el hilo estructural establecido por el vino.

¹⁷⁶ Nisbet-Hubbard (1970) 415 señalan el oxímoron que supone la unión de *lymphatam*, que deriva de *lympa*, "agua", con *Mareotico*. Por otra parte, me parece interesante el uso de Catulo 64. 254-255: *quae tum alacres passim lymphata mente furebant/euhoe bacchantes, euhoe capita inflectentes*, que quizá Horacio tuviera en mente, de modo que estaría atribuyendo a Cleopatra en su *furor* rasgos propios de las bacantes.

Ahora bien, se han ofrecido interpretaciones muy diferentes acerca de las respectivas identificaciones de Octavio y Cleopatra. Por ejemplo, Pöschl (1970: 96) considera que la correspondencia de la reina con *mollis columbas* y *leporem*, frente a la caracterización posterior como *fatale monstrum*, quizá no carezca de ironía, de modo que tal vez supondría una suave crítica de Horacio a la propaganda oficial.

Mench (1972: 315-318) se plantea varias posibilidades en la interpretación del primer símil. Para empezar, se pregunta si puede insinuarse cierto rasgo de crueldad en la actuación de Octavio-halcón frente a Cleopatra-paloma, aunque concluye que el halcón no es cruel en sí mismo, sino que tal vez lo que se pondría de relieve sería la contraposición poder/debilidad (*mollis*). Ahora bien, también se plantea este autor si es posible unir *mollis* no a *columbas* sino a *accipiter*, con lo que se aludiría a la acusación de homosexualidad lanzada por Antonio contra Octavio en la mutua campaña de difamación política que precedió a la batalla de Accio.

Bickel (1956: 359), por su parte, señala que en la comparación de Octavio con *citius/venator in campis nivalis Haemoniae* no se puede dejar de pensar en Aquiles, con quien se le equipara también en la *Elegía a Mecenas* y en Propercio.

En la persecución de Héctor por Aquiles (*Ilíada*, 22. 139-142) piensa también Davis (1991: 238) ante el símil del halcón y la paloma, cuyo empleo intertextual por parte de Horacio implicaría un ennoblecimiento de los dos personajes protagonistas, al transferir un motivo épico de gran tradición al contexto lírico actual.

Para De Forest (1988-1989: 167-168), los símiles colocan a Cleopatra dentro de una perspectiva psicológica e histórica: con ellos Horacio explica su renovación espiritual, y al mismo tiempo el inevitable proceso histórico por el que los imperios surgen, florecen y caen. En el destino de Cleopatra puede verse el futuro de Roma.

Para el segundo símil Lyne (1995: 181-183) subraya un paralelo sorprendente, precisamente otro texto de Horacio, en *Sat.* 1.2.105 ss.: "*leporem venator ut alta/in nive sectetur, positum sic tangere nolit*" / *cantat, et apponit "meus est amor huic similis; nam/ transvolat in medio posita et fugientia captat"*, basado en un epigrama de Calímaco (*Anth. Pal.* 12.102), que establece una comparación entre el cazador y el enamorado. Lyne cree que esta alusión podría traer a la mente del lector asociaciones con Cleopatra como objeto de deseo, sobre todo en relación con César y Antonio¹⁷⁷.

Lo cierto es que los símiles permiten establecer una asociación o equiparación entre varios términos en principio antitéticos: *mollis columbas* y *leporem* pueden entrar por medio del símil en relación con *fatale monstrum*, por lo que es inevitable plantearse la posibilidad de cierta ironía en la declaración horaciana; de ser así, el poeta podría estar dotando a esos símiles, en principio propios de la épica, de ciertos matices paródicos, que los apartarían del género épico, y más si se acepta la hipótesis de Lyne que acabo de mencionar, que trasladaría la declaración a terrenos más apropiados para la lírica, y que incluirían esos sutiles matices irónicos.

Además, sería necesario profundizar en la significación del paradigma de Aquiles dentro de la creación poética horaciana. Uno de los rasgos que Horacio suele destacar es su destino mortal, su punto débil a pesar de su aparente invulnerabilidad.

El final de la estrofa trae el regreso a la realidad de la persecución narrada, que se extiende hasta el primer verso de la estrofa siguiente, con la expresión *fatale monstrum* (v. 21), que sirve

¹⁷⁷ Respecto a la relación con Augusto, dice textualmente Lyne (1995) 183: "Of course we will not suppose that erotic intentions are being foisted onto Augustus' pursuit. On the other hand, if we probe the *venator* image, it has an irritant value, it mischievously introduces most unwelcome connotations and memories, it is benignly subversive."

de transición a la última parte del poema. Tales términos, probablemente los más analizados en los estudios acerca de la oda, forman parte, seguramente, de ambas secciones, actuando como un pivote que gira en todas las direcciones, y que contribuye de manera decisiva a la armonización y coherencia de las dos mitades tan distintas.

Luce, en un interesante artículo (1963: 251-257, esp. 252 ss.), sitúa la clave para la interpretación del poema precisamente en las palabras *fatale monstrum*, de tal manera que *monstrum* en este contexto no sería un término de *opprobrium*, sino más bien un medio para señalar la falta de coherencia y la complejidad del carácter y la vida de la reina. Y *fatale* pondría de relieve las implicaciones religiosas e históricas de los proyectos de Cleopatra; con esta descripción Horacio estaría evocando los monstruos anormales que abundan en los mitos griegos.¹⁷⁸

También hay autores que atribuyen a *fatale monstrum* un significado claramente negativo, como Pöschl (1970: 91-94), que cree que ese concepto ya se orientaba hacia el sentido peyorativo en la propaganda política de la época. Según esto, la expresión constituiría el punto culminante de la invectiva contra Cleopatra, y la manera en que Horacio se haría eco de la propaganda política de Octavio.

Es probable que se trate de una expresión cargada de matices de variada índole, quizá orientados aún a subrayar los aspectos negativos, pero mezclados con lo sobrenatural, lo fatídico, y marcando el inicio de la transformación a través de su relación con *quae*, relativo que ya en sí mismo indica el cambio, al variar el género del neutro al femenino¹⁷⁹.

A partir de este momento, y sirviéndose de una estructuración sintáctica más complicada, se desarrolla una escena dramática que describe positivamente el carácter y las actuaciones posteriores de Cleopatra: su determinación y valor ante una muerte que asume voluntariamente, su serenidad y dignidad ante la derrota. A esta visión diferente parece corresponder un ritmo compositivo también distinto, puesto que, mientras los veinte versos anteriores poseían un tono narrativo dinámico, con una sucesión de diversos momentos temporales, esta parte que se prolonga hasta el final está construida como una escena única -desde luego con el relato de varios hechos-, con un carácter más estático, como acto escénico, en relación con el resto de la oda.

En las tres últimas estrofas, por tanto, se acumulan términos positivos aplicados a la actitud de Cleopatra, tales como *generosius* (v. 22), que generalmente hace referencia al origen noble, bien sea de un ser humano, un animal o un vino¹⁸⁰, *vultu sereno* (v. 26), *fortis* (v. 26), *ferocior* (v. 29), y *nec muliebriter* (v. 22) y *non humilis mulier* (v. 32).

El acto concreto del suicidio se representa en la estrofa del centro (vv. 25-28), en tanto que las dos que la rodean recogen respectivamente la decisión y falta de cobardía, y, por último, las razones que la llevaron a tal solución, y, de ahí, por decirlo así, a su triunfo sobre su vencedor.

¹⁷⁸ En el mismo sentido se expresa Davis (1991) 239, que ve en *monstrum* una caracterización de Cleopatra como un ser fuera de lo humano, y en *fatale* la idea de que se trata de un instrumento del destino, y compara esta representación con el mito de la Titanomaquia. Verdière (1968) 8-9 pone en relación *monstrum* con *monere*, por lo que Cleopatra sería una advertencia del destino, una premonición para poner de relieve que el desacuerdo entre Octavio y Antonio había estado a punto de provocar el fin de Roma. Hendry (1993) 143-146 estudia los usos de *monstrum* anteriores a Horacio, constatando una gran frecuencia en Cicerón, que, además, emplea la misma expresión *fatale monstrum* en *De Divinatione*, 1.98; llega a la conclusión de que podría ser una cita tomada de otro autor, posiblemente uno de los trágicos arcaicos, Ennio, Accio o Pacuvio.

¹⁷⁹ Davis (1991) 240 señala la importancia de *quae* como elemento de transición, puesto que con él Horacio parece servirse de uno de los recursos convencionales en el estilo narrativo de Píndaro en el tratamiento de paradigmas heroicos o legendarios, de modo que con la adopción de esta estrategia estaría dotando al episodio de la cualidad de mito *in statu nascendi*.

¹⁸⁰ Cf. Pöschl (1970) 96-99.

Se hallan términos alusivos a la muerte en las dos estrofas de los extremos (*perire* y *morte*), mientras que en la central, para reflejar el hecho material de la muerte, se emplea el verbo *combiberet* (v. 28), que tal vez pueda ponerse en relación con el motivo de la bebida de la primera parte, de modo que se mantendría hasta el final la conexión estructural con el elemento simposíaco, despojado aquí de los excesos descritos al principio, correspondientes a la ebriedad de Cleopatra, constituyendo esta referencia el último eslabón de una cadena, el cierre de un ciclo.

El orden de palabras de la estrofa final refleja de manera totalmente gráfica las diferentes y complejas relaciones entre vencedor y vencida; por una parte, *morte* aparece rodeado por *deliberata* y *ferocior*, por otra, parece contraponerse *privata.../superbo*, y al mismo tiempo este último término por un lado se opone al que le sigue, *non humilis* (v. 32), y, por otro, forma parte de un sintagma junto con *triumpho* que "opprime" a *mulier*.

Como decía anteriormente, han ido surgiendo en la crítica horaciana muchas opiniones e interpretaciones en el intento de explicar la transformación de la figura de Cleopatra desde el tratamiento peyorativo de los versos iniciales hasta el ennoblecimiento y elogio del valor de la reina que culmina en esta última estrofa. Así, algunos autores han querido ver en la primera parte de la oda una ridiculización de la falsa imagen de Cleopatra creada por la propaganda oficial¹⁸¹.

Sin embargo, la mayor parte de los comentaristas considera que la exaltación del enemigo supone simplemente un hábil procedimiento para acrecentar la gloria y el elogio del vencedor¹⁸².

Dejando de lado las posibles "intenciones" políticas, la oda no parece ser un simple poema adulatorio, sino que se convierte en un estudio psicológico y dramático de la figura protagonista, de sus complejidades y contradicciones, de la evolución en su estado de ánimo desde la embriaguez del éxito hasta la realidad, asumida valientemente, de su derrota y su muerte.

La oda es un buen ejemplo del modo en que Horacio "sabe" enfrentarse al tratamiento de un tema político. Es muy probable que se sintiera obligado a componer un poema panegírico de ocasión para alabanza de Octavio, pero el tema primario, con todos los elementos propagandísticos que incluye, sirve, al mismo tiempo que cumple su cometido inicial, para desarrollar un discurso lírico de mayor amplitud, complejidad y ambivalencia. El medio se convierte en fin y el fin en medio, porque el tema político pasa a ser, de este modo, un instrumento adecuado para investigar posibilidades literarias, para ahondar en la capacidad del género lírico en la adaptación y adecuación de cualquier motivo temático.

Esta pieza suele considerarse una de sus odas más tempranas, pero, a pesar de ello, muestra ya algunas de las características más peculiares de su producción lírica, como pueden ser una estructura general formada por la fuerte contraposición de dos partes, o las antítesis de elementos simbólicos, como es el caso de la oposición marcada por los vinos, la concisión de expresión, por ejemplo en la narración de los hechos históricos, o el significativo orden de palabras, que da forma física y material a conceptos mentales o razonamientos intelectuales.

¹⁸¹ Cf. Johnson (1967) 387-402, citado por Cremona (1982) 100, n. 18.

¹⁸² Cf., por ejemplo, Braccisi (1967) 185; Paladini (1958) 268-269; Davis (1991) 239. Por su parte, Instinsky (1954) 127-128 opina que Horacio, aunque celebra la victoria y el triunfo de César, habla del deseo fallido del vencedor; y el hecho de que pueda hacerlo y el modo en que lo hace es un testimonio aclaratorio de la relación entre el poeta y el político. Pöschl (1970) 110-114 lleva a cabo, en cierto sentido, una conciliación de todas estas posturas, porque, aunque considera que en principio se trata de una poesía política de encargo, sin embargo, Horacio le da un sentido más profundo, al realizar una fusión de los numerosos elementos propagandísticos con lo que es, en el fondo, el tema principal, el drama espiritual de la reina, que finalmente se convierte en la representación de la *magnitudo animi*, rasgo, desde luego, típico del carácter romano.

Y de una manera muy característica en Horacio, si se observa sólo el principio y el final de la oda, parece existir una profunda falta de coherencia interna, hasta el punto de dar la sensación de que se trata de dos poemas distintos. Sin embargo, una compleja estructura retórica ha posibilitado que desde el movimiento inicial se haya progresado hasta semejante final. La complejidad y ambigüedad formales se corresponden, además, con el carácter de Cleopatra.

2.3.4. Conclusiones

Elevando ahora un poco el vuelo para poder contemplar en su conjunto estas tres piezas, la ficción poética que construyen entre todas depara una gran variedad de matices y una continua movilidad en cuanto a las perspectivas adoptadas. Si bien puede decirse que el punto de partida temático es siempre el mismo, puesto que gira en torno al enfrentamiento de Octavio con Marco Antonio y Cleopatra, los desarrollos líricos van tomando rumbos que se dispersan hasta abarcar todas las direcciones posibles.

Respecto a la ficción temporal, representan las tres fases distintas del acontecimiento histórico¹⁸³. Excepto en el epodo 1, que evita pronto la referencia concreta, en los otros poemas el tiempo dramático se introduce por medio del recuerdo, jugando con la dimensión temporal hacia atrás y hacia adelante.

El espacio ficticio superior está formado por el propio recuerdo poético, por esa memoria narrativa, que maneja, sin una ubicación determinada, unidades espaciales menores, correspondientes a los episodios concretos de los sucesos históricos.

En definitiva, tanto el espacio como el tiempo están continuamente controlados y manipulados por el discurso mental del hablante, que es planteado en cada comienzo como una forma de diálogo con un interlocutor.

Octavio aparece en las tres por primera vez, siempre en tercera persona, como uno de los actores de las sucesivas escenas descritas.

En el epodo 1 se desvanece en seguida su figura, ya que se desvía la declaración rápidamente hacia la relación entre Horacio y Mecenas, que ocupa el poema entero, resaltando sobre todo al final el yo poético.

En el epodo 9, el que puede parecer más "comprometido" con el bando de Octavio, existe, sin embargo, la posibilidad de que el final conduzca no al vencedor, sino a Antonio, convirtiendo así el desenlace en un poema simposíaco que reflejaría una de las vertientes del *carpe diem*.

Esta aparición del "otro" establecería un paralelismo con la oda, en que Cleopatra acaba dominando el discurso lírico.

En el último poema analizado se emplean términos que aluden a los anteriores: *saevis Liburnis* retoma el comienzo del epodo 1, *Ibis Liburnis*; *Caecubum* subraya la conexión con el epodo 9¹⁸⁴; *privata deduci* *superbo/non humilis mulier triumpho*, los dos versos finales de la oda, recogen *Io*

¹⁸³ La primera palabra de cada uno de los poemas da la clave del momento que describe: *Ibis*, *Quando*, *Nunc*.

¹⁸⁴ Además de la relación ya comentada entre *quando... bibam?* y *nunc est bibendum*.

Triumphe del epodo 9, de manera muy significativa, porque parece que, al fin y al cabo, el desenlace niega lo que se esperaba en la composición anterior.

Así, todo lo que da la impresión de "escamotearse" en la trama de la ficción puede también estar "negándose" o "transformándose" en la comunicación de unas declaraciones poéticas: la primera composición que podía dedicarse a Octavio, pieza privilegiada por su posición de prólogo de la colección, se convierte en un poema dedicatorio a Mecenas, poema en que quizá haya que destacar el perfil que el poeta va esbozando sutilmente de sí mismo en algunos momentos de la declaración poética: *mollis viros* (v. 10), *imbellis ac firmus parum* (v. 16), que, aunque en principio parecen hacer referencia a su condición física y psíquica poco apta para la guerra, podrían aludir figuradamente a sus cualidades y preferencias literarias. De igual modo, no hay que olvidar el posible cuestionamiento irónico de las relaciones de amistad con los poderosos, si se lee no aisladamente, sino en conexión con el epodo 2.

En segundo lugar, lo que podría haber sido un "poema de guerra", provisto de rasgos épicos, se transforma en un poema simposíaco que ofrece una particular variante del *carpe diem*.

La oda, que parecía augurar un canto total de victoria, al que podrían convenir procedimientos a medio camino entre la épica y la lírica panegírica a la manera de los poemas helenísticos de alabanza al soberano, se convierte en un elogio del vencido, llevado a término por medio de una lírica individualizadora -y en ese sentido emparentada de alguna manera con la lírica "personal"- en que, al igual que la reina egipcia, en cierta medida, se sustrae a la victoria y al triunfo de Octavio, también Horacio, con medias tintas y ciertas dosis de ironía, evita finalmente ese canto de triunfo que se reclamaba en el epodo 9, y que, paradójicamente, es la última palabra de la composición¹⁸⁵.

Quien pueda leer estas consideraciones e interpretaciones quizá concluya que estoy insinuando ciertas tendencias ideológico-políticas en Horacio, lo cual en realidad, al menos de momento, queda bastante lejos de mis intenciones, puesto que me limito a señalar lo que en principio tal vez sólo signifique una búsqueda de planteamientos literarios que puedan dar respuesta a determinadas situaciones políticas conflictivas y contradictorias, observadas desde la perspectiva de un poeta, en mi opinión, profundamente irónico consigo mismo y con la realidad circundante. Sí, es cierto que detrás del poeta que escribe su obra literaria tiene que haber un hombre con alguna creencia política, pero la ficción que él representa en los poemas que estoy analizando incluye matices que podrían interpretarse, en términos de ideología política, de forma opuesta, por lo que sólo quiero profundizar en la ética de su estética, en su "compromiso", que es ante todo, en mi visión, poético, en su búsqueda de un camino literario "decoroso" en que desarrollar unos complejos y ambiguos contenidos políticos.

Lo que sí puede afirmarse es que, independientemente de sus ideas personales, está transmitiendo una visión política que seguramente reflejaba las corrientes de opinión, los movimientos propagandísticos y las incertidumbres de una sociedad que asistía a una variación constante de las circunstancias políticas. En ese sentido, tanto estas tres piezas, para el suceso concreto de Accio, como el resto de sus composiciones "civiles", son un buen testimonio de los difíciles momentos que atravesaba Roma, así como de la progresiva conformación del Principado de Augusto.

¹⁸⁵ Lyne (1995) 87-88 señala un detalle en la ordenación del libro que le parece significativo: Horacio no "permite" a la oda 1.37, un canto de victoria en honor de Octavio, terminar el libro, sino que éste es cerrado por la "trivialidad" de la oda 1.38.

2.4. Oda 1.2

Después de los epodos 7 y 16, poemas constituidos por un discurso de queja y lamentación, de la oda 1.14, sumida en la ambigüedad de su estatuto alegórico, y de los epodos 1 y 9 y la oda 1.37, que se centraban en aspectos muy concretos de la política del momento y que sólo muy tangencialmente, en el epodo 9, dejaban entrever la consideración de guerras civiles de los hechos bélicos que tenían lugar, la oda 1.2, que cronológicamente podría tal vez considerarse compuesta no mucho después de Accio, constituye un caso muy interesante en el tratamiento de las guerras civiles, en que, después del rumbo que han ido tomando los acontecimientos, el poeta emprende un experimento literario muy complejo -quizá también debido a las singulares y complicadas circunstancias políticas que se viven en Roma entre los años 30 y 27-, en que combina de una manera asombrosa los dos motivos temáticos que en las composiciones anteriores se habían tratado por separado: el horror ante las guerras civiles y la aparición y actuación de Octavio en la ficción poética de la situación política.

Ahora bien, existe ante todo, para la génesis de la oda, un factor esencial: las *Geórgicas* de Virgilio, que se suponen ya publicadas en el momento de redacción del poema horaciano.

Iam satis terris nivis atque dirae grandinis misit Pater et rubente dextera sacras iaculatus arces terruit urbem,	
terruit gentis, grave ne rediret saeculum Pyrrhae nova monstra questae, omne cum Proteus pecus egit altos visere montis,	5
piscium et summa genus haesit ulmo nota quae sedes fuerat columbis, et superiecto pavidae natarunt aequore damnae.	10
vidimus flavum Tiberim retortis litore Etrusco violenter undis ire deiectum monumenta regis templaque Vestae,	15
Iliae dum se nimium querenti iactat ultorem, vagus et sinistra labitur ripa Iove non probante u- xorius amnis.	20
audiet civis acuisse ferrum quo graves Persae melius perirent, audiet pugnas vitio parentum rara iuventus.	
quem vocet divum populus ruentis imperii rebus? prece qua fatigent virgines sanctae minus audientem carmina Vestam?	25
cui dabit partis scelus expiandi Iuppiter? tandem venias precamur	30

nube candentis umeros amictus, augur Apollo;	
sive tu mavis, Erycina ridens, quam Iocus circum volat et Cupido; sive neglectum genus et nepotes respicis auctor,	35
heu nimis longo satiate ludo, quem iuvat clamor galeaeque leves acer et Mauri peditis cruentum vultus in hostem;	40
sive mutata iuvenem figura ales in terris imitaris almae filius Maiiae patiens vocari Caesaris ultor:	
serus in caelum redeas diuque laetus intersis populo Quirini, neve te nostris vitiis iniquum ocior aura	45
tollat; hic magnos potius triumphos, hic ames dici pater atque princeps, neu sinas Medos equitare inultos te duce, Caesar.	50

La oda reúne varias características y peculiaridades que la hacen particularmente interesante, como son su posición de honor en el *corpus*, su relación con otras composiciones horacianas, el hecho de que se trate de uno de los primeros casos -y quizá el primero- en que se dirige en segunda persona al gobernante¹⁸⁶, y la complejidad del discurso poético, modelado a partir de diferentes procedimientos formales, de motivos temáticos de diversa procedencia, de distintas nociones ideológicas, y, ante todo y tal vez como causa primera de las características anteriores, estableciendo una serie de relaciones alusivas con otros textos, todo lo cual ha motivado la existencia de una extensa bibliografía dedicada a la misma, y una valoración de su calidad y cualidades que incluye una gama de opiniones muy diversas y a veces opuestas.

Y precisamente quisiera partir de unas breves reflexiones acerca de ciertas críticas negativas u opiniones preconcebidas que tienen su origen en la propia posición que ocupa el poema dentro de la colección de *Odas*. Es cierto, desde luego, que tal lugar privilegiado hace suponer una preferencia consciente por parte del autor, tal vez una determinada llamada de atención a sus lectores acerca de la importancia de ese texto. Ahora bien, el hecho de que aparezca la figura del *princeps* ha llevado siempre inmediatamente a la deducción de que tenía que tratarse de un poema "serio" y portador del máximo elogio hacia la figura del gobernante¹⁸⁷. De ahí que la aparición de detalles no tan serios, desde el punto de vista de la crítica, haya provocado condenas con relación a la calidad del poema¹⁸⁸.

¹⁸⁶ Hasta ahora sólo había sido "narrado" en tercera persona.

¹⁸⁷ Dice, por ejemplo, Kraggerud (1985) 96: "A political poem from a man who is close to the power centre of the nation is probably a very careful expression of opinion. We should neither expect too much personal sentiment nor an independent piece of advice. Horace is no dissident." En el mismo sentido, se expresa Fraenkel (1957) 243.

¹⁸⁸ Nisbet-Hubbard (1970) 21.

Además, puesto que suele reconocerse la existencia de significativas relaciones intertextuales entre la oda y el final del libro 1 de *Geórgicas* de Virgilio, de la comparación con éste también ha salido malparada la composición horaciana, por su "frivolidad" y su tono de adulación hacia Octavio¹⁸⁹.

Conviene, pues, mantener en la memoria estas consideraciones previas a la hora de abordar el estudio del poema.

Respecto a la fecha de redacción, como suele ocurrir con cualquier composición horaciana, es una cuestión a la que seguramente sólo puede darse una solución relativa e hipotética. Por la forma en que el poeta trata en este caso el tema de las guerras civiles, casi todos los intérpretes sugieren un período posterior, pero no muy lejano, a la derrota final de Antonio y Cleopatra, en torno a los años 29 ó 28 a.C., antes del "restablecimiento" oficial de la constitución republicana en el 27¹⁹⁰.

Sin embargo, algunos comentaristas optan por otras fechas, como Gallavoti (1949: 222 y 228), que, basándose en la inundación del Tíber mencionada en la oda, cree que debe presuponerse la inundación fluvial del 16 de enero del 27, de la que habla Dión Casio en 53.20.4. Según esto, la oda debería entenderse como poesía de ocasión, compuesta con motivo de la confirmación de Octavio como Augusto.

Otros, como Syndikus (1972: 38 ss.), la consideran anterior a Accio.

De todas formas, a partir de la lectura de la oda lo que puede percibirse es en realidad un tiempo dramático, relativo a la situación que crea el poema, que no tiene por qué coincidir con la fecha real de composición¹⁹¹. Y en este sentido, teniendo en cuenta las sugerencias poéticas, parece reflejarse un marco histórico verosímil en los años 29-27 a.C.

A primera vista, la oda se compone de dos partes muy diferentes, pero estrechamente relacionadas. Así, Williams (1968: 122-123) cita este poema como paradigma de una característica constructiva muy habitual en las odas horacianas, consistente en la división en dos grandes bloques de igual longitud, unidos por una estrofa central que permite la transición de una parte a otra: una primera parte en que se describen una serie de horrores que constituyen una situación de peligro ocupa seis estrofas, que se unen a la segunda, también de seis, en que se formula una plegaria en busca de un salvador, por medio de los versos 25-28, el nexo de transición entre ambas.

Ahora bien, a pesar de esa clara diferencia temática y formal, no puede hablarse de dos bloques separados y estáticos, sino que existe un principio dinámico en esa estructura que va propiciando la transformación del discurso poético¹⁹².

Los primeros veinticuatro versos forman un pasaje narrativo que se halla dominado por la idea del horror, de las catástrofes, concebidas y consideradas desde muy distintos puntos de

¹⁸⁹ En este sentido, es especialmente dura la crítica de Nisbet-Hubbard (1970) 20-21, que dicen, por ejemplo, textualmente: "... the subject-matter of a poem cannot be disregarded, whatever the literary critics say; and Horace's appeal to Octavian is a offence against the Horatian qualities of moderation and rationality (...) Even within the terms of Augustan poetry Horace shows none of the imagination of the First Georgic". Y, por citar otra opinión, Quinn (1984) 121 habla de ingenuidad en la manera de transmitir la adulación.

¹⁹⁰ Cf. Bickerman (1961) 5, n. 3; Commager (1962) 189 ss.; La Penna (1963) 81-82; Cairns (1971) 86; Cremona (1982) 137, n. 8; Lyne (1995) 48.

¹⁹¹ Cf. Kraggerud (1985) 95-96.

¹⁹² Cf. las observaciones sobre este dinamismo estructural que efectúa Syndikus (1995) 17 ss., basadas en anteriores trabajos de Klingner (1964) 325-333 y (1965) 395-418.

vista según el sucesivo desarrollo de las estrofas. Y las dos primeras palabras forman una expresión doblemente valiosa, por su significado en la comprensión global del poema, puesto que constituyen el enunciado más breve y emblemático que podía caracterizar la necesidad de poner un fin a las guerras civiles, y por su estatuto de *incipit* alusivo, ya que cita *satis iam*, del verso 501 del libro 1 de *Geórgicas*, como suelen reconocer todos los comentaristas.

Y si Horacio está llamando la atención sobre el pasaje virgiliano, es tal vez conveniente, siguiendo sus instrucciones, citarlo aquí textualmente, a pesar de su extensión, antes de proseguir con el análisis de la oda:

ille etiam extincto miseratus Caesare Romam,
 cum caput obscura nitidum ferrugine textit
 impiaque aeternam timuerunt saecula noctem.
 tempore quamquam illo tellus quoque et aequora ponti,
 obscenaque canes importunaeque volucres 470
 signa dabant. quotiens Cyclopum effervere in agros
 vidimus undantem ruptis fornacibus Aetnam,
 flammaramque globos liquefactaque volvere saxa!
 armorum sonitum toto Germania caelo
 audiit, insolitis tremuerunt motibus Alpes. 475
 vox quoque per lucos vulgo exaudita silentis
 ingens, et simulacra modis pallentia miris
 visa sub obscurum noctis, pecudesque locutae
 (infandum!); sistunt amnes terraeque dehiscunt,
 et maestum inlacrimat templis ebur aeraque sudant. 480
 proluit insano contorquens vertice silvas
 fluviorum rex Eridanus camposque per omnis
 cum stabulis armenta tulit. nec tempore eodem
 tristibus aut extis fibrae apparere minaces
 aut puteis manare cruor cessavit, et altae 485
 per noctem resonare lupis ululantibus urbes.
 non alias caelo ceciderunt plura sereno
 fulgura nec diri totiens arsere cometae.
 ergo inter sese paribus concurrere telis
 Romanas acies iterum videre Philippi; 490
 nec fuit indignum superis bis sanguine nostro
 Emathiam et latos Haemi pinguescere campos.
 scilicet et tempus veniet, cum finibus illis
 agricola incurvo terram molitus aratro
 exesa inveniet scabra robigine pila, 495
 aut gravibus rastris galeas pulsabit inanis
 grandiaque effossis mirabitur ossa sepulcris.
 di patrii Indigetes et Romule Vestaque mater,
 quae Tuscum Tiberim et Romana Palatia servas,
 hunc saltem everso iuvenem succurrere saeclo 500
 ne prohibete. satis iam pridem sanguine nostro
 Laomedontaeae luimus periuria Troiae;
 iam pridem nobis caeli te regia, Caesar,
 invidet atque hominum queritur curare triumphos,
 quippe ubi fas versum atque nefas: tot bella per orbem, 505
 tam multae scelerum facies, non ullus aratro

dignus honos, squalent abductis arva colonis,
 et curvae rigidum falces conflantur in ensem.
 hinc movet Euphrates, illinc Germania bellum;
 vicinae ruptis inter se legibus urbes
 arma ferunt; saevit toto Mars impius orbe,
 ut cum carceribus sese effudere quadrigae,
 addunt in spatia, et frustra retinacula tendens
 fertur equis auriga neque audit currus habenas.

510

Por hacer una breve sinopsis, desde el verso 466 al 488, Virgilio describe una larga serie de prodigios terroríficos acontecidos tras el asesinato de César, y, a partir del 489, los conecta directamente (*ergo*) con las guerras civiles, mencionando por su nombre propio la primera de ellas, *Philippi* (v. 490), de modo que parece seguir una ordenación lógica y encadenada de ambos tipos de hechos, consecutivos en el tiempo. El espacio dedicado aquí a los sucesos históricos es muy breve, ya que tras la referencia concreta a la batalla mencionada alude a los conflictos de manera general y simbólica mediante la expresión plástica del derramamiento de sangre (vv. 491-492)¹⁹³, para a continuación aludir a un hipotético tiempo futuro de paz, marcado por las guerras anteriores mediante la introducción de una labor de paz, la que efectúa el agricultor, que, sin embargo, encontrará en su actividad campesina los restos que recuerdan esas guerras civiles (vv. 493-497).

Se desemboca, de esta manera, en una plegaria a divinidades autóctonas romanas (vv. 498 ss.), a quienes se suplica el envío del *iuvenem* para salvar a Roma, enlazando en medio de la misma (*satis iam*, v. 501) con una queja por los desastres civiles que han sumido al mundo en un caos total, simbolizado en los tres últimos versos en una imagen de caballos sin control que deja una impresión pesimista en ese espacio final del libro.

De este fragmento Horacio toma como punto de partida dos pasajes distintos, la expresión *satis iam*, que hacía referencia a las guerras civiles¹⁹⁴, y la enumeración anterior de los prodigios, en los versos 466-488, para fundirlos en una sola declaración poética nueva acerca del horror provocado por los conflictos fratricidas.

La oda comienza con una narración de tono serio y dramático, en tercera persona, con Júpiter por sujeto, que aterroriza a los humanos con una serie de catástrofes, para enlazar en la segunda estrofa con una segunda consideración de esa catástrofe en forma mitológica a través de la historia de Deucalión y Pirra, hasta el verso 12; una nueva percepción del desastre, esta vez centrándose en la más concreta mitología romana, tiene lugar a partir del verso 13, de nuevo, como en el caso anterior, con una extensión de dos estrofas (vv. 13-20), para finalizar esta primera parte en una única estrofa (vv. 21-24)¹⁹⁵, en que la ruina acaba por materializarse y objetivarse en las guerras civiles romanas.

¹⁹³ *sanguine nostro y pinguescere campos* evocan claramente los versos 3-4 del epodo 7, *parumne campis atque Neptuno super/fusum est Latini sanguinis*. Cf. Catulo 64. 397 ss.

¹⁹⁴ ¿Es tal vez la inversión de *satis iam* en *iam satis* una indicación del procedimiento que está empleando en la interpretación y transformación del texto virgiliano?

¹⁹⁵ Por tanto, el esquema estrófico de esta sección podría ser 1-2-2-1.

Existe, pues, un desarrollo que no es lineal ni homogéneo, sino que el material se halla sometido a un proceso de estratificación, desde el plano más lejano, en los primeros versos, hasta la aproximación al último nivel, que refleja la situación romana¹⁹⁶.

Precisamente a partir del pasaje virgiliano sobre los prodigios tras el asesinato de Julio César, algunos comentaristas, siguiendo la interpretación de Porfirión, han pensado que Horacio también podría estar aludiendo a los mismos en esta primera sección de la oda¹⁹⁷.

Sin embargo, la mayor parte de los autores actuales prefiere considerarlos como una representación simbólica de las guerras civiles romanas en general. Ya Hirst (1938: 7-9) dedicó un artículo al estudio y análisis de los portentos mencionados en la oda, comparándolos con los que citan otros autores en relación con la muerte de César¹⁹⁸. Hirst llega finalmente a la conclusión de que los enumerados por Horacio son de naturaleza totalmente distinta a los demás -en realidad, incidentes de la naturaleza y no prodigios- y deben entenderse como símbolo de los horrores de las guerras civiles¹⁹⁹.

En la misma línea, Williams (1968: 91-96) cree que Horacio toma el fragmento virgiliano para aplicarlo a un nuevo contexto poético, el momento presente, construyendo una relación de prodigios, situados en la zona del mito, dotados de un carácter irreal, y en algunos momentos humorístico, con una formulación y estilo de composición propios de la sofisticada poesía helenística, alejándose, por tanto, totalmente de su modelo inicial.

Rasgos como los que destaca Williams, un cierto humorismo en algunos momentos de la descripción y una formulación que él considera helenística, son los que han provocado una crítica negativa de la oda, como mencionaba al principio, por parte de autores como Nisbet-Hubbard, que, por ejemplo, consideran el episodio de Proteo frívolo y poco conveniente para un poema político²⁰⁰.

Parker (1992: 288-302) intenta replicar a la crítica de Nisbet-Hubbard mediante argumentos que pretenden demostrar la utilización intencionada por parte de Horacio de un procedimiento que este autor bautiza con el nombre de *tempering*, es decir, la inclusión, tras un momento de gran intensidad y dramatismo, como puede ser el principio de la oda, de otro episodio que produce una relajación del clímax alcanzado anteriormente²⁰¹. Mediante este procedimiento, Horacio se distanciaría de los prodigios, y esa voz irónica evitaría la identificación del autor con el narrador, y sugeriría al lector una manera de leer la oda no "literalmente" sino "literariamente": como los prodigios no deben ser tomados literalmente sino literariamente, a través del intertexto virgiliano, también la oda en su conjunto debe ser entendida así.

¹⁹⁶ Cremona (1982) 133 ss. efectúa un detallado análisis de la estructura, en que caracteriza la oda fundamentalmente como la oposición entre planos contrastantes, con un predominio del contraste vertical, cielo/tierra, que representaría la antítesis dios/hombre, *virtus/pravitas*.

¹⁹⁷ Es la opinión de escoliastas, bastantes editores y algún comentarista, como MacKay-Shepherd (1969) 185.

¹⁹⁸ Especialmente, el pasaje mencionado de Virgilio, *Georg.* 1. 466-488; también, Tibulo, 2.5.71 s., Ovidio, *Met.* 15. 782-798, y Dión Casio, 45.17.

¹⁹⁹ En este mismo sentido se expresa Fraenkel (1957) 246, que critica las tentativas de los comentaristas que tratan de identificar cada verso de la oda con hechos reales concretos. Commager (1962) 179 ss. llega a conclusiones semejantes.

²⁰⁰ Nisbet-Hubbard (1970) 23.

²⁰¹ Cita, a propósito de este procedimiento, la metáfora sexual del acto de leer de R.Barthes, en la edición en inglés, *The Pleasure of the Text* (1975).

Creo que Parker puede tener razón en algunos aspectos, como puede ser la idea de una "voz irónica", pero el procedimiento por el que se produce esa ironía es, en mi opinión, un cambio de perspectiva en la narración, ya que, tras lo enunciado en la primera estrofa, que en apariencia procede directamente del autor-narrador, la propia construcción sintáctica, *terrui urbem, / terrui gentis... ne...* (vv. 4-5), indica que el punto de vista ha variado, de modo que lo expresado en esas dos estrofas siguientes correspondería a la opinión de *urbem, gentis*. Así, el autor no se distancia del narrador, sino el autor-narrador de una interpretación fantástica y supersticiosa, popular y corriente, de los males enviados por Júpiter²⁰².

El verso 13 supone un nuevo cambio de perspectiva, iniciado por *vidimus*, que tiene importancia en varios sentidos, puesto que, por una parte, es el término que produce el cambio en el punto de vista, implicando al propio narrador en lo enunciado²⁰³; por otra parte, parece tener también la función de marcar una clara relación de contraste con una parte posterior del discurso, los versos 21-24, en que se emplea el verbo *audiet* para indicar que el conocimiento de las guerras civiles que tendrán generaciones posteriores de romanos no será ya directo, sino a través del relato de sus mayores, y, de esa manera, *vidimus* apunta a la experiencia vivida por la generación de Horacio.

Pero además es probable que *vidimus* participe aún de otra función, la de seguir llamando la atención sobre la relación con el pasaje virgiliano, en que se emplea *vidimus* en el verso 472 para el inicio de la narración de los prodigios. En general, los comentaristas suelen observar la alusión a *Geórgicas*, pero limitándose a constatar esa repetición. Sin embargo, es probable que signifique una especie de evocación por parte de Horacio del horror descrito en el texto de *Geórgicas*²⁰⁴, y, dando todavía un paso más, ¿no sería posible pensar que está haciendo referencia al pasaje virgiliano doblemente, es decir, implicando como objeto directo alusivo, dependiente del *vidimus* horaciano, no sólo el contenido, es decir los hechos catastróficos descritos en Virgilio, sino el texto mismo, susceptible de ser nuevamente leído?

El contenido de los versos 13-20, que parece reflejar, pues, de manera mitológica una lucha fratricida, una destrucción de lo romano por parte de los romanos, narra hechos relativos al Tíber y a Ilia, de difícil comprensión, motivo que ha llevado a algunos comentaristas a ciertas interpretaciones simbólicas. Por ejemplo, Nussbaum cree que es imposible que un romano de aquella época no entendiera *uxorius* como una alusión a Antonio; de este modo, el Tíber, volviéndose contra su propia ciudad, representaría a Antonio e Ilia a Cleopatra; pero detrás del Antonio tardío, capaz de sacrificar Roma a su "esposa", se alzaría el primer Antonio, el romano auténtico, copartícipe junto con Octavio en la venganza de Julio César²⁰⁵.

Por su parte, Commager (1962: 182) considera este motivo mitológico análogo -e intercambiable- al crimen de Rómulo, tal como se formula en el epodo 7, o al de Laomedonte, en el pasaje de *Geórgicas* ya citado, de modo que en cualquiera de estos casos se aludiría al crimen de las guerras civiles²⁰⁶.

²⁰² En este sentido, tal vez sea interesante la utilización de *adynata* en los versos 7-12, que traen a la mente los empleados en el epodo 16. Desde luego, los contextos son totalmente distintos, y, de manera paradójica, la situación es la opuesta: el epodo 16 empleaba *adynata* o hechos prodigiosos para representar el lugar de destino de la huida de las guerras civiles, en cambio, aquí esos hechos imposibles caracterizan las catástrofes ocasionadas por las mismas.

²⁰³ Nisbet-Hubbard (1970) 24 explican que la invocación de la experiencia es un recurso retórico usual, y que, en ese sentido, *videre* se utiliza a menudo.

²⁰⁴Cf. Parker (1992) 228.

²⁰⁵ Nussbaum (1961) 408-409. Posteriormente, Quinn (1984) 122-123 planteó una similar interpretación simbólica. Puede verse también Kraggerud (1985) 109 ss.

²⁰⁶ No sé si puede atribuirse a la casualidad el hecho de que los personajes mitológicos implicados en esta visión simbólica de la lucha fratricida romana formen parte de la plegaria de *Geórgicas: di patrii Indigetes et Romule Vestaque mater, / quae Tuscum Tiberim et Romana*

Finalmente, los versos 21-24 sitúan la catástrofe en el plano de la escena política romana dominada por las guerras civiles, pero mediante una formulación que las convierte en pasado, al depender del futuro *audiet*, resaltado por su repetición anafórica. Así, en definitiva, entre el anterior *vidimus* que situaba los hechos en el pasado, y el futuro *audiet* no parece revelarse claramente una situación de guerras civiles en la declaración poética, en el momento presente, sino que más bien reflejaría un espacio sumido en el caos del pasado reciente a la espera de un futuro distinto, marcado, sin embargo, por las secuelas fratricidas (*vitio parentum/rara iuventus*). Es probable que esta concepción del futuro busque ser el equivalente de los versos virgilianos en que el labrador será testigo de los males de las guerras por los vestigios de la tierra²⁰⁷.

Y si Virgilio, precisamente tras esos versos, introducía directamente la plegaria a los dioses, Horacio parece "necesitar" la mediación de una estrofa retórica, una especie de monólogo interior (vv. 25-30), en que se plantea la identidad del dios que podría proporcionar la salvación a Roma. Del mismo modo, frente a la brevedad de la plegaria virgiliana, Horacio desarrolla un catálogo bastante extenso de divinidades adornadas de sus rasgos característicos.

No hay que olvidar, por tanto, que en principio no hay plegaria directa, que la petición de un salvador se ve sometida y condicionada a las leyes de la retórica que "escriben" la idea de una plegaria. Por otra parte, es probable, como cree Williams (1968: 93 ss.), que esta segunda parte pueda estar evocando no sólo el final de *Geórgicas* 1, sino también el principio del mismo libro, concretamente los versos 24-42, en que Virgilio, en una invocación a una serie de dioses, se plantea qué tipo de dios elegirá ser Octavio²⁰⁸.

Los versos de transición horacianos miran a una y otra parte de la composición, puesto que, al mismo tiempo que dan entrada a la plegaria, plantean un resumen de la situación descrita en los veinticuatro versos anteriores, *ruentis/imperi* y *scelus expiandi*, que evocan expresiones ya observadas en anteriores composiciones respecto a la consideración de las guerras civiles²⁰⁹.

La parte correspondiente al himno adopta una formulación constituida por elementos propios del género, como, por ejemplo, el comienzo mediante *venias* (v. 30), dentro de la serie de verbos en subjuntivo, habitual en los himnos cléticos en la parte de invocación para implorar la presencia de la divinidad²¹⁰.

Desde este momento, tiene lugar la enumeración sucesiva de una serie de divinidades, dentro de la forma característica de los himnos, en que se van citando atributos o cualidades de las mismas, mediante participios u oraciones de relativo.

Se ha especulado mucho acerca de las razones del poeta para efectuar esa selección, que recoge a Apolo, Venus, Marte y, finalmente, Mercurio, cuya inclusión resulta un tanto sorprendente, ya que no se percibe con claridad una conexión significativa con Octavio, como ocurre

Palatia servas. Especialmente pienso en la posibilidad de que Horacio subraye la alusión por medio de la transformación de *Tuscum Tiberim* en *flavum Tiberim/litore Etrusca*. De ser así, el resultado de la imitación poética horaciana implicaría un intento de emulación que en el contenido supondría un agrandamiento de los excesos de los conflictos civiles, extendidos incluso a las propias divinidades romanas a quienes Virgilio dirigía su súplica.

²⁰⁷ Cf. Kraggerud (1985) 100.

²⁰⁸ Cf. también Nisbet-Hubbard (1970) 16.

²⁰⁹ Cf. epodo 7.1, *ruitis*, epodo 16.2, *ruit*, y, quizá también, oda 1.37, *ruinas*; epodo 7. 1 y 18, *scelesti* y *scelus*, y Virgilio, égloga 4.13, *si qua manent sceleris vestigia nostri*, y *Georg.* 1. 505-506, *tot bella per orbem./tam multae scelerum facies*.

²¹⁰ Cf. Nisbet-Hubbard (1970) 29; Gómez Santamaría (1994) 308.

con los demás dioses de la serie, que, de alguna manera, estaban relacionados con él o con la *gens Iulia* o con el origen mitológico del linaje romano²¹¹.

Llama la atención tanto el espacio destinado a cada una de las divinidades como algunos aspectos de las caracterizaciones de las mismas. Así, mientras a Apolo y Venus se dedican dos versos respectivamente, la invocación a Marte consta de seis. Por otro lado, si la representación de Apolo puede considerarse usual, dentro de los rasgos atribuibles al dios, la de Venus, aunque también habitual en determinados contextos, resulta un tanto sorprendente dentro de la situación y el marco en que se halla: *sive tu mavis, Erycina ridens, / quam Iocus circum volat et Cupido*, que, en lugar de resaltar su relación con los romanos, aparece definida por rasgos propios de la poesía erótica ligera.

En cuanto a Marte, aunque por un lado se describen actitudes adecuadas al dios de la guerra y se menciona su relación con el origen del pueblo romano, por otro, es definido como *heu nimis longo satiate ludo* (v. 37), en que destacan la connotación subjetiva de la interjección *heu*, la contraposición de *ludo* con *Iocus* de la estrofa anterior, que quizá es la marca aparente del contraste total entre los versos correspondientes a Venus y Marte, símbolo a su vez de una contradicción global en el origen de los romanos, y, sobre todo, la idea de que el Marte de Horacio ha sobrepasado ya los límites del de Virgilio en el pasaje ya citado: *saevit toto Mars impius orbe* (v. 511)²¹². Sin embargo, Nisbet-Hubbard consideran la expresión *nimis... satiate* típica de las plegarias para expresar una declaración simultánea e idéntica a la del verbo en subjuntivo, en este caso *venias*, a pesar de su aparente diferencia sintáctica²¹³.

Por lo que respecta a la sorprendente inclusión de Mercurio, cada comentarista ha tratado de hallar las cualidades o características que pudieran explicar la elección de este dios, en cuya figura se centra la oda desde el verso 41, hasta llegar a una especie de encarnación en la persona de Octavio.

Ante la posibilidad de que en la época existiera una identificación y un culto religioso a Octavio como Mercurio, Scott (1928: 15-22) llevó a cabo un exhaustivo estudio de una serie de inscripciones y monumentos que a menudo se han aceptado como testimonio de tal identificación. Con sólidos argumentos fue negando validez a esas muestras, de tal manera que, según este autor, la única manifestación indudable de la equiparación de Octavio con esa divinidad es precisamente la oda horaciana.

En una línea similar, Fraenkel (1957: 247 ss.) y Nisbet-Hubbard (1970: 19-20) consideran tal identificación fruto de la imaginación del poeta. Sin embargo, también hay autores que insisten en la necesidad de la existencia de un culto religioso ya extendido²¹⁴.

En cuanto a los posibles motivos de la elección de Mercurio, Cremona (1982: 122-148) recoge un extensísimo abanico de hipótesis, por lo que remito a este autor para una información exhaustiva acerca de este aspecto, limitándome aquí a citar sólo algunas explicaciones y reflexiones básicas sobre las características de Mercurio y su posible implicación con Octavio o con el propio poeta.

²¹¹ Cf. Nisbet-Hubbard (1970) 30 y 32; Cremona (1982) 145, n. 56; Taylor (1975) 118 ss.; Gagé (1955) 499 ss.

²¹² Representación que será retomada en *Eneida*, 8. 700, en la descripción de la batalla de Accio: *saevit medio in certamine Mavors*.

²¹³ Nisbet-Hubbard (1970) 32, que dicen textualmente: "The meaning of our passage is not *now that you are sated, come, but be sated and come*".

²¹⁴ Cf. Cremona (1982) 124 y 126.

Un rasgo esencial de Mercurio es su carácter de heraldo de los dioses, mediador entre la divinidad y el ser humano, y, por tanto, *pacifer* (Bickerman 1961: 12-16).

Según Commager (1962: 188), la cualidad que posee este dios y que podría explicar la conexión con Octavio es el *lene consilium*, y en este sentido tiene gran importancia el empleo en la oda del adjetivo *almus*, que Horacio aplica en la oda 3.4 a las Musas, encargadas de otorgar al *princeps* el *lene consilium* frente a la violencia y la fuerza bruta.

Lyne (1995: 48, n. 25) señala sobre todo la existencia de una larga tradición panegírica en que Mercurio aparecía asociado con Alejandro y sus sucesores.

Otros intérpretes, como Gesztelyi (1973: 81) y Miller (1991: 384 ss.), ven, en cambio, en la inclusión de Mercurio más bien una elección e implicación personal del poeta. Miller analiza en su artículo las posibles conexiones de Horacio, Octavio y Mercurio no simplemente en la oda, sino a través de diversos poemas de la colección. En primer lugar, observa una relación métrica significativa: la oda 1.2 está compuesta en estrofas sáficas y el primer poema que repite el mismo metro es 1.10, un himno a Mercurio; además, la siguiente oda con idéntica métrica es 1.12. Por tanto, 1.2 presenta a Augusto en la figura de Mercurio, 1.10 es un himno a Mercurio y 1.12 es un himno a Augusto²¹⁵.

No deja de sorprender la forma en que el poeta lleva a cabo la identificación, que sólo se refleja explícitamente en la expresión *mutata iuvenem figura/ales in terris imitaris* (vv. 41-42), que representa la doble vertiente de lo divino y lo humano por medio del contraste *ales in terris*. De nuevo recurre Horacio a Virgilio, *Georg.* 1. 500: *iuvenem*, igualmente en un contexto que parece encaminar la declaración hacia la deificación, aunque existe una diferencia esencial en el tratamiento de ese aspecto, ya que Virgilio da por sentado de antemano el carácter divino de Octavio, en tanto que Horacio pide a una divinidad su mediación para conferir rasgos divinos a un humano.

Parece producirse una fusión de las dos figuras por medios estructurales, puesto que, en estas tres últimas estrofas, la primera (vv. 41-44) invoca a Mercurio, la tercera (vv. 49-52) se dirige de modo manifiesto a *Caesar*, y la intermedia (vv. 45-48) resulta un tanto ambigua o confusa en lo que se refiere a su destinatario, porque el "tú" puede seguir aludiendo a Mercurio, pero también iniciar el discurso de plegaria al *princeps*. Es probable, por tanto, que esta especie de (con)fusión esté incidiendo en la identificación anunciada, aunque tal vez de forma velada, como si no quisiera concluir en una equiparación demasiado explícita.

Por otro lado, Gómez Santamaría estudia la parte himnica de la oda, en que constata la utilización de dos motivos encomiásticos tradicionales: la idea del vencedor como "salvador", rasgo característico de los semidioses, por lo que por este camino puede llegarse fácilmente a la consideración del gobernante como *praesens divus*, y el deseo de larga vida al *princeps* (vv. 45-46), elementos panegíricos ambos que contribuyen a la deificación, pero que, al mismo tiempo, actúan en la dirección contraria, puesto que la petición consiste en que gobierne como "humano"²¹⁶.

Es significativo que el poema termine con una exhortación de carácter bélico, *neu sinas Medos equitare inultus/te duce, Caesar*, que recoge una noción ya empleada anteriormente al tratar el tema

²¹⁵ Miller (1991) 368-369; estudia también (1991) 384 ss. la relación de Mercurio con Horacio en odas como 2.7 y 2.17, en que el poeta declara haber sido salvado por ese dios, al igual que en 3.4 por las Musas. Por tanto, concluye Miller, para Horacio las Musas y Mercurio son equiparables con su poesía, que es la que lo salva de los distintos peligros; una poesía concebida, sin embargo, no como experiencia estética abstracta, sino en el contexto de un sistema de patronazgo basado en las realidades sociales y políticas de Roma. Mercurio, entonces, representa a César no como es, sino como debería ser.

²¹⁶ Gómez Santamaría (1994) 308-309. Para un estudio del motivo ideológico del *pater patriae*, cf. La Penna (1963) 86-87.

de las guerras civiles: la necesidad de que las armas vayan dirigidas contra enemigos exteriores -y muy especialmente contra los partos-, en lugar de servir para la autodestrucción²¹⁷.

Y el hecho de que los últimos versos terminen con un enunciado de contenido ecuestre, *equitare*, vuelve a traer a la mente el pasaje virgiliano, que finaliza con una metáfora hípica, aunque no exista una relación directa en cuanto al contenido²¹⁸.

Por su parte, el término *inultus* (v. 51) obliga a una lectura retrospectiva de la oda, considerada ahora desde la perspectiva última de la repetición del motivo de la *ultio*. Así, en la primera parte, *ultorem* (v. 18) caracterizaba a *Tiberim* (v. 13) en su excesiva violencia contra Roma, ante el desacuerdo de Júpiter; la venganza reaparece en el verso 44, *Caesaris ultor*, tal vez la expresión que ha causado mayor perplejidad a los comentaristas y que ha llevado a algunos a considerar como tema central de la oda un abandono por parte de Horacio de su antigua ideología republicana y, por tanto, un reconocimiento y conversión al régimen de Octavio²¹⁹. Sin embargo, tal vez sea más adecuado considerar la expresión no de manera absoluta, sino dentro del conjunto de relaciones múltiples y complejas que van estableciéndose de manera dinámica mediante la progresión del discurso, por un lado, y, por otro, a través de las continuas referencias a lo anterior. Así, la serie relativa a la venganza sólo se manifiesta por completo en la estrofa final, por lo que parece desprenderse la idea de que a la historia de venganzas del pasado, siempre en relación con las guerras civiles, se opone e impone una única venganza futura lícita, contra enemigos exteriores, que implica a la vez una exhortación a evitar un regreso al pasado.

Commager es el autor que más ha explorado este aspecto de la oda²²⁰, insistiendo en ciertas indicaciones presentes desde el comienzo del poema, encaminadas a subrayar el exceso de venganza en el pasado: *iam satis* (v. 1), *nimum* (v. 17), *nimis... satiate* (v. 37). Por tanto, para Commager (1962: 176) la comparación por parte de Horacio de Octavio con divinidades responde más a motivos estratégicos que adulatorios, puesto que, en definitiva, el poeta está lanzando una advertencia al gobernante en relación con sus acciones futuras, a fin de evitar excesos de crueldad y violencia²²¹.

Bickerman cree que la oda está destinada a preparar la desaparición definitiva del Octavio triunviro, con su conocida crueldad, y la aparición de un hombre nuevo: *pater atque princeps*²²².

La visión más habitual de la oda suele destacar su carácter laudatorio y una finalidad propagandística, de modo que Horacio habría actuado según los deseos y directrices políticas del *princeps*²²³.

²¹⁷ Cf. epodos 7.5-10, 16.2-8 y en esta misma oda, el verso 22, *quo graves Persae melius perirent*. Por otra parte, ya se ha mencionado que en el pasaje virgiliano las guerras exteriores son un componente más del caos total.

²¹⁸ Horacio, en su declaración, parece formular de una manera muy concreta y recurriendo a un elemento usual en sus composiciones sobre las guerras civiles, la mención de los enemigos exteriores, la necesidad de un gobierno férreo por parte del *princeps*, en forma de restricción, que en Virgilio era un contenido abstracto expresado mediante una metáfora generalizadora. Por otro lado, ¿puede estar aludiendo *magnos... triumphos* (v. 49) tanto a *Georg.* 1. 504, como al epodo 9 y a la oda 1.37?

²¹⁹ Nisbet-Hubbard (1970) 36-37; Wickham (1896) 38.

²²⁰ Commager (1962) 186 ss. También, Cremona (1982) 132.

²²¹ Commager (1962) 186 ss.

²²² Bickerman (1961) 18-19. Recientemente, Zanker (1992) 109 ss. ha estudiado el cambio que fue propiciando Octavio en su propia representación en imágenes, a partir de Accio, intentando borrar de la memoria de la sociedad romana contemporánea su pasado como triunviro.

²²³ Así piensan, entre otros, Fraenkel (1957) 243; Fabri (1964) 19; Lyne (1995) 49, aunque con matices que explica posteriormente, en pp. 163-164. Cf. también Cairns (1971) 84-88.

Sin embargo, la textura poética es mucho más compleja, más densa, y una declaración como la que ha elaborado el poeta aquí no parece limitarse a exponer matices encomiásticos; así, ya simplemente en un plano superficial de lectura, aunque es cierto que la parte final se centra en Octavio, la necesidad de que no se produzcan más guerras civiles, de que se deje de lado por fin la violencia domina gran parte de la oda.

La estructura general provoca un fuerte contraste entre la primera y la segunda sección, pero, al mismo tiempo, existe un cierto paralelismo entre ambas en su estructuración interna, sobre todo en la ordenación de lo general a lo particular, de lo mítico a lo humano, de manera que a la última estrofa de la primera parte (vv. 21-24), en que la catástrofe se materializa en las guerras civiles, corresponden los versos finales de la oda (49-52), en que, del mismo modo, la búsqueda del salvador, hasta ahora en el plano divino, se asienta en lo concreto, en la figura del gobernante²²⁴.

Igualmente, se establece una interesante relación interna dentro de la oda por la reutilización y redefinición continua de términos, como ya se ha observado, por ejemplo, en el caso concreto de la *ultio*, de tal manera que palabras empleadas en la primera parte, reflejadas como en un espejo en la segunda, amplían o modifican sus matices iniciales; así, a *Pater*, en el verso 2, que se refería a Júpiter, responde *pater*, en el verso 50, aludiendo a Octavio; *grave* (v. 5), calificando a *saeculum Pyrrhae*, halla respuesta en *graves Persae* (v. 22), que reaparecen en el verso 51, *Medos*; además, la triple referencia a la venganza, ya mencionada: *ultorem* (v. 18), *ultor* (v. 44), *inultos* (v. 51), así como *satis* (v. 1), *nimum* (v. 17), *nimis... satiate* (v. 37).

Y, en relación con el primer uso de *pater* y su reutilización al final de la oda, existe un aspecto que hasta el momento he omitido en el análisis general del poema: la equívoca caracterización de la figura de Júpiter en tres momentos diferentes del discurso poético: el padre de los dioses es, en el inicio de la oda, el causante de la catástrofe que aterroriza a los humanos; en la sección que se extiende desde el verso 13 al 20 su postura es definida mediante la expresión *Iove non probante* (v. 19); y, finalmente, en los versos de transición es el sujeto de la última interrogación: *cui dabit partis scelus expiandi/Iuppiter?* (vv. 29-30). Por tanto, no parece existir un desarrollo unitario de la figura de Júpiter, y, aunque se ha tratado de explicar, en cierta medida, este tratamiento contradictorio²²⁵, no es improbable que Horacio haya buscado de manera consciente el cuestionar el "estatus" del dios supremo.

Si se intenta establecer una comparación en este punto con *Geórgicas*, lo primero que llama la atención es la ausencia de Júpiter en el final del libro 1. Del mismo modo, al acudir a la plegaria del principio de ese mismo libro, que, como se ha mencionado antes, también puede haber influido en la oda de Horacio, se observa igualmente una omisión total del padre de los dioses. Thomas (1988a: 68) llama la atención sobre esta chocante ausencia, y piensa que precisamente Octavio parece estar suplantando a Júpiter, representando en ese principio y final del libro 1 el papel del mismo. Además, Thomas observa cierta ambigüedad en el tratamiento de Júpiter en el conjunto de *Geórgicas*²²⁶.

Pero aún hay otro lugar virgiliano que, según creo, podría tener en cuenta Horacio para la composición de su oda, el final de la obra en cuestión, *Geórgicas*, 4. 559-566:

²²⁴ El uso de la sintaxis, como estudia detalladamente Cremona (1982) 134 ss., responde de manera adecuada a cada una de las dos partes tan distintas, de modo que en la primera parte existe un predominio de la hipotaxis, en correspondencia con su tono narrativo-descriptivo, frente a la parataxis de la segunda, que imitaría una invocación litúrgica evocadora de los antiguos *axamenta*.

²²⁵ Respecto a *Iove non probante*, Porfirión comenta: *quod Iuppiter terreri populum iusserit, non perire*, mientras que Nisbet-Hubbard (1970) 27 piensan que es probable que Horacio no se diese cuenta de esa incoherencia.

²²⁶ Especialmente en 1. 118-146, en la descripción de la transición de las edades, en que Júpiter es caracterizado simplemente como el introductor de *labor* frente a las anteriores épocas más felices.

Haec super arborum cultu pecorumque canebam
 et super arboribus, Caesar dum magnus ad altum 560
fulminat Euphraten bello victorque volentis
 per populos dat iura viamque adfectat Olympo.
 illo Vergilium me tempore dulcis alebat
 Parthenope studiis florentem ignobilis oti,
 carmina qui lusi pastorum audaxque iuventa, 565
 Tityre, te patulae cecini sub tegmine fagi.

Quisiera destacar en esta *sphragis* final del poeta el papel de *Caesar... magnus*, expresado mediante un verbo, *fulminat*, que se aplica aquí por primera vez a un sujeto personal diferente de Júpiter²²⁷.

Ante estos pequeños pero sugerentes detalles, creo que es posible que Horacio estuviera esbozando tanto una cierta ambigüedad en la actuación de Júpiter respecto a las guerras civiles romanas, como una sutil identificación, sólo levemente insinuada, del dios todopoderoso con el *princeps*, que, por pura lógica, llevaría en sus últimas consecuencias a un cuestionamiento de Octavio en su papel de castigador-vengador, actor y salvador-expiador de los crímenes y el caos objeto del poema.

Y aún añadiría un último detalle que podría tener relación con este juego de ambigüedades. Con razón cada vez se están estudiando más las relaciones de contigüidad entre odas, dentro de la ordenación de los libros²²⁸. Y así, es muy fácil, por un lado, entender la motivación del orden de las tres primeras odas de la colección: 1.1 a Mecenas, 1.2 a Octavio, 1.3 a Virgilio. Pero, aparte de este orden dictado por la importancia e influencia de los destinatarios en la vida de Horacio, existen en las tres composiciones ciertos elementos que, aunque en principio son internos y propios de cada uno de los discursos poéticos considerados y leídos individualmente, establecen, sin embargo, ciertos vínculos entre las tres: así, por limitarme tan sólo a señalar algunos detalles que llamaré "formales", el final de 1.1 tiene cierta relación con el principio de 1.2: *quodsi me lyricis vatibus inseres/sublimi feriam sidera vertice* (vv. 35-36), enunciado, por tanto, que finaliza con una mención del espacio celeste en sentido metafórico, frente al castigo que viene del cielo en los primeros versos de 1.2. Y, de la misma manera, la oda 1.3, en mi opinión dirigida a Virgilio de un modo muy significativo y nada casual en esa posición inmediatamente posterior a la 2, dice en sus últimos versos (37-40): *nil mortalibus ardui est:/caelum ipsum petimus stultitia neque/per nostrum patimur scelus/iracunda Iovem ponere fulmina*, versos que, incluidos en su contexto, no parecen tener una relación directa con la oda anterior, pero que, leídos en sí mismos, descontextualizados, podrían parecer un comentario, una especie de nota a pie de página, tanto al principio como al final de 1.2²²⁹.

A partir de todas estas reflexiones anteriores puede tal vez concluirse que 1.2 "relee" *Geórgicas* haciendo hincapié en los aspectos que más parecen interesar a Horacio, como por ejemplo, la equívoca figura de Júpiter, la de Octavio y, por supuesto, las guerras civiles.

La ironía horaciana, palpable desde el principio en ciertos pasajes y detalles, no implica, sin embargo, falta de seriedad. Serios son *iam satis*, el exceso de violencia, de venganza, de caos y muerte.

²²⁷ Thomas (1988b) 240.

²²⁸ Cf. especialmente Santirocco (1986); Lyne (1995) insiste también a lo largo de su monografía en los valores significativos de la *dispositio*.

²²⁹ Cf. la interpretación de Lyne (1995) 164-165, según la cual 1.3.38 "mina" el significado de 1.2.45.

Pero no puede dejar de observarse una cierta ironía en la trayectoria que conduce mediante un hilo tenue desde *Pater-Júpiter* hasta *pater-Octavio*.

Horacio, muy probablemente, posibilita en su oda varios niveles de lectura diferentes, disponibles según la competencia literaria de cada lector. Seguramente en un primer nivel, el más superficial y "plano", sitúa al propio Octavio, que sobre todo se leería a sí mismo como salvador de Roma tras el caos de las guerras civiles²³⁰.

Pero la oda ofrece lecturas más complejas y ambivalentes, como la que con toda probabilidad podría efectuar Virgilio, reflexionando sobre el comentario que ésta supone acerca de su obra. Así, Horacio, en busca de formas que puedan servir como medio de expresión de una situación compleja, establece un diálogo con Octavio, consigo mismo, con cualquier lector, y sobre todo con Virgilio.

Así pues, 1.2 es un ejercicio de la memoria en varios sentidos y distintas direcciones: memoria poética y memoria de la experiencia vivida; o mejor, recuerdo del horror de la experiencia a través de la memoria poética.

²³⁰ Sobre la cuestión de la competencia literaria del *princeps*, ver Nugent (1993) 242 ss., sobre Ovidio y su "epístola literaria", *Tristia* 2, como posible didáctica de la lectura, dirigida a Augusto, y Lyne (1995) 189 ss.

2.5. Oda 1.21

La forma himnica, de amplia tradición literaria y también popular por el culto religioso, podía, evidentemente, resultar útil para el desarrollo de contenidos relacionados con hechos o problemas políticos del momento, como ya se observó en la extensa declaración de 1.2.

Y, desde luego, Horacio seguirá sirviéndose del himno a lo largo de su carrera poética de una manera muy original, puesto que, tratándose de una forma tan prefijada, irá introduciendo variaciones muy significativas.

No es posible ofrecer una datación determinada de la oda 1.21, aunque algunos autores se han aventurado a suponer una fecha en torno a 28-26, por la mención de una posible expedición contra los britanos²³¹.

Lo único que puede suponerse, a partir del propio texto, es que su composición podría no estar muy alejada en el tiempo de 1.2:

Dianam tenerae dicite virgines, intonsum, pueri, dicite Cynthium Latonamque supremo dilectam penitus Iovi.	
vos laetam fluvii et nemorum coma, quaecumque aut gelido prominet Algido nigris aut Erymanthi silvis aut viridis Cragi.	5
vos Tempe totidem tollite laudibus natalemque, mares, Delon Apollinis, insignemque pharetra fraterna que umerum lyra.	10
hic bellum lacrimosum, hic miseram famem pestemque a populo et principe Caesare in Persas atque Britannos vestra motus aget prece.	15

Esta breve oda, tan sencilla en su apariencia, tan transparente, en principio, en cuanto a su contenido, significa, sin embargo, un experimento innovador por parte de Horacio en su búsqueda constante de caminos y vehículos poéticos para la expresión de temas políticos²³².

En primer lugar, parte el poeta de un material totalmente tradicional, bien asentado desde la lírica griega arcaica, la forma himnica ritual, que empleará en la estructuración de los dieciséis versos del poema. Pero desde el principio la someterá a una transformación importante, puesto que no

²³¹ Wickham (1896) 88; Villeneuve (1976) 33, n. 1. Williams (1968) 155 la sitúa en torno a 25 a.C.

²³² Cf. Williams (1968) 155-156; Fraenkel (1957) 210.

se trata de un himno dirigido a las divinidades, sino de las instrucciones a los coros de jóvenes para entonar un himno, de tal modo que podría calificarse, por así decirlo, de "metahimno"²³³.

En segundo lugar, no hay que olvidar su relación con el himno a Diana de Catulo, el poema 34, que cito a continuación:

Dianae sumus in fide puellae et pueri integri: <Dianam pueri integri> puellaeque canamus.	
o Latonia, maximi magna progenies Iovis, quam mater prope Deliam deposivit olivam,	5
montium domina ut fores silvarumque virentium saltuumque reconditorum amnumque sonantum:	10
tu Lucina dolentibus Iuno dicta puerperis, tu potens Trivia et notho es dicta lumine Luna.	15
tu cursu, dea, menstruo metiens iter annum rustica agricolae bonis tectis frugibus explens.	20
sis quocumque tibi placet sancta nomine, Romulique, antique ut solita es, bona sospites ope gentem.	

Aparte de la semejanza del *incipit*, las diferencias entre ambos poetas se establecen nada más iniciarse los poemas, primero porque la formulación en Catulo responde totalmente a las características del himno, al plantearse como una invocación directa frente al "metahimno" de Horacio; en segundo lugar, temáticamente Catulo dedica el himno entero a Diana, mientras que Horacio, tras citar a Diana en el verso 1, introduce inmediatamente a Apolo y Latona en la misma estrofa, en una estructura en *tricolon crescendo*, en que el tercer miembro, Latona, ocupa el doble que los otros dos, Diana y Apolo²³⁴.

²³³ Nisbet-Hubbard (1970) 254 citan como posible antecedente a Calímaco, 2.8; 5.137 ss.; 6.1 s., 118 s. Para la técnica empleada en esta oda, en que ante la petición de un canto de plegaria éste lo constituye la oda misma, remiten a las odas 1.26 y 1.32.

²³⁴ Cf. Wilkinson (1946) 136; Fraenkel (1957) 210, n. 1; Nisbet-Hubbard (1970) 255.

Así, Horacio, frente a Catulo, busca la condensación, por un lado, y, por otro, la concentración, como se verá posteriormente, no en Diana, sino en Apolo.

El poema 34 de Catulo prosigue su formulación ritual y su expresión por medio del lenguaje litúrgico solemne y tradicional hasta el final. La divinidad es concebida en términos absolutamente griegos²³⁵, aunque aparece un elemento romano en la última estrofa, también de carácter tradicional, *Romuli... gentem* (vv. 22-24); en las estrofas centrales elige un procedimiento ritual típico, la invocación a la misma divinidad por sus distintos nombres y sus correspondientes cualidades y atribuciones.

Horacio, en cambio, caracteriza a las divinidades invocadas por sus lugares habituales. Después de la estrofa de apertura, la segunda se dedica a Diana, incluyendo un detalle llamativo, como observan Nisbet-Hubbard (1970: 257), la inclusión de un monte romano dentro de la enumeración de montañas legendarias griegas, que probablemente sorprendería al lector contemporáneo de Horacio²³⁶.

Finalmente, las dos últimas estrofas (vv. 9-16) se centran en Apolo: el empleo de un elemento himnico, el doble coro de mujeres y de hombres, establecido al principio a imitación de Catulo, se convierte ahora en el factor estructural que permite la transición de Diana, cantada por chicas, a Apolo, por muchachos.

El dios, en la tercera estrofa, aparece caracterizado por dos elementos que le son propios tradicionalmente, pero que tal vez aquí no se limiten a formar parte de una expresión ritual estereotipada, sino que podrían estar anticipando funcional y simbólicamente la declaración contenida en la estrofa final, puesto que *pharetra* (v. 11) y *lyra* (v. 12) representan los poderes y atribuciones de Apolo en la guerra y en la paz²³⁷.

De esta manera, lo que en la tercera estrofa se expresaba mediante formas tradicionales, se traduce en la cuarta, a través de la parte del himno destinada a la *petitio*, en una declaración de política contemporánea, que se desdobra en dos vertientes distintas, pero aquí complementarias, de la paz y de la guerra, expresadas por una sola construcción sintáctica, que incide posiblemente en la idea de su necesaria e indisoluble complementariedad: la guerra y sus consecuencias deben apartarse de Roma y dirigirse, en cambio, contra enemigos exteriores. Se trata, pues, de la misma declaración ideológica que, como ya se ha observado, tras ser esbozada desde sus primeras composiciones, los epodos 7 y 16, se desarrollaba más ampliamente en la oda 1.2, y reaparecerá en otras composiciones en relación con las guerras civiles²³⁸.

A pesar de no ser un himno directo, Horacio mantiene la estructura del himno desde el principio hasta el final, incluso imitando en cierta medida la formulación de Catulo.

Además, no hay que olvidar que la última estrofa del poema 34 contiene una petición en favor del pueblo romano, *Romuli... gentem*, que quizá Horacio tuviera en su pensamiento para transformarlo en *populo et principe Caesare*.

²³⁵ Cf. Williams (1968) 154.

²³⁶ Quizá simplemente se trate de seguir introduciendo pequeños detalles innovadores frente a formas tradicionales, aunque también cabe pensar que tal vez sirva de indicio anticipador del final romano del himno.

²³⁷ De hecho, esta doble posibilidad de Apolo será utilizada a menudo como elemento integrador y armonizador de estas dos esferas dentro de la ideología augústea, como ocurre, por ejemplo, en Propertio, 4.6, en que Apolo, dios protector y favorito del *princeps*, es al mismo tiempo el símbolo que permite esa armonización -y transición- de guerra y paz.

²³⁸ Cf. Vidal (1994) 157. Para los conceptos de "Guerra" y "Paz" en la ideología del Principado y en los poetas augústeos, véase el artículo de Gruen (1985) 51-72.

Podría pensarse, entonces, que Horacio, en su experimentación, tomó como "materia prima" los himnos rituales en general y sobre todo el poema 34 de Catulo, para llevar a cabo un discurso poético que da la impresión de ser tradicional²³⁹, pero que contiene importantes innovaciones, en que seguramente influiría la estética calimaquea.

Frente a la complejidad de la oda 1.2, la 21, quizá debido en parte a ser cronológicamente algo posterior, simplifica y esquematiza el contenido poético, tendiendo a recoger formas tradicionales y el dios emblemático del *princeps*, en una línea tal vez más acorde con el propio discurso augústeo -apolíneo y tradicional-, con una simbología que irá definiéndose cada vez más con el transcurso de los años.

Respecto a la estructura de la oda, Nisbet-Hubbard (1970: 255) destacan acertadamente la simetría que se establece entre la estructura de la primera estrofa y la de la oda en general, también un *tricolon crescendo*: dos versos a Latona, una estrofa a Diana y dos a Apolo; simetría, por otra parte, que podría corresponderse con ese propio carácter apolíneo ya mencionado.

Hay que destacar, además, que, debido a las características "metahímnicas" de la composición, la súplica no se expresa en ningún momento por boca del yo del poeta, sino a través de la voz enunciativa constituida por el doble coro.

Por último, quisiera señalar también una posible simetría significativa en la colocación de la oda dentro del libro; éste está formado por 38 poemas, de modo que el que cierra la primera mitad, el 19, es una especie de *recusatio* "ligera", que antepone la poesía erótica a cualquier tema serio, sobre todo de tono político²⁴⁰. El 20, que inicia la segunda mitad, está dedicado a Mecenas -al igual que 1.1- y, a continuación, el 21 se relaciona con el *princeps*, en un contexto de plegaria encaminada a evitar los males de las guerras civiles, hecho que, en cierto sentido, lo aproxima a 1.2.

²³⁹ Nisbet-Hubbard (1970) 259 y Fraenkel (1957) 210 hablan respectivamente de *dei averrunci*, Diana y Apolo, y del carácter apotropaico de Apolo, invocados tradicionalmente para alejar los males de la ciudad.

²⁴⁰ Compárese con su correspondiente simétrico en el final del libro, la breve pero excelente oda 1.38, a la que algunos autores atribuyen un carácter metapoético.

2.6. Oda 1.35

Otra variante del himno es nuevamente utilizada por Horacio para introducir el motivo de las guerras civiles en la oda 1.35:

O diva, gratum quae regis Antium, praesens vel imo tollere de gradu mortale corpus vel superbos vertere funeribus triumphos,	
te pauper ambit sollicita prece ruris colonus, te dominam aequoris quicumque Bithyna lacessit Carpathium pelagus carina.	5
te Dacus asper, te profugi Scythae, urbesque gentesque et Latium ferox regumque matres barbarorum et purpurei metuunt tyranni,	10
iniurioso ne pede proruas stantem columnam, neu populus frequens ad arma cessantis, ad arma concitet imperiumque frangat.	15
te semper anteit serva Necessitas, clavos trabalis et cuneos manu gestans aena, nec severus uncus abest liquidumque plumbum.	20
te Spes et albo rara Fides colit velata panno, nec comitem abnegat, utcumque mutata potentis veste domos inimica linquis.	
at vulgus infidum et meretrix retro periura cedit, diffugiunt cadis cum faece siccatis amici ferre iugum pariter dolosi.	25
serves iturum Caesarem in ultimos orbis Britannos et iuvenum recens examen Eois timendum partibus Oceanoque rubro.	30
eheu, cicatricum et sceleris pudet fratrumque. quid nos dura refugimus aetas? quid intactum nefasti liquimus? unde manum iuventus	35

metu deorum continuit? quibus
pepercit aris? o utinam nova
incude diffingas retusum in
Massagetis Arabasque ferrum!

40

La complejidad y dificultad en la comprensión de esta oda derivan fundamentalmente tanto de algunos elementos oscuros de su contenido en la parte primera, construida en principio según las convenciones de los himnos propios del culto, como de la ruptura en las últimas estrofas con esta formulación ritual, para introducir una declaración poética bastante sorprendente por su aparente falta de conexión estructural con la parte himnica.

Aunque datada generalmente en torno a 27 ó 26 a.C.²⁴¹, por la mención de la inminente expedición contra los britanos, no existen, sin embargo, demasiados fundamentos para asignarle una fecha concreta, hasta el punto de que se han ofrecido otras dataciones muy anteriores, como el 35 a.C.²⁴².

La forma del himno se desarrolla desde el verso 1 hasta el 32, para después, en las dos últimas estrofas, introducir un cambio abrupto, con un tipo de declaración y expresión ya familiar por su aparición en composiciones anteriores, utilizado para plantear de forma directa el lamento por la catástrofe de las guerras civiles.

Seguramente tiene razón Jacobson (1968: 112-113), que ve en esta última parte la intencionalidad poética de producir un efecto contrario al de la anterior, caracterizada por su construcción racional, simétrica y de acuerdo con las convenciones de los himnos. Así, estos versos finales, en palabras de Jacobson, se servirían del *ars* para crear la impresión de falta de *ars*, de espontaneidad.

El himno, dedicado a Fortuna, recurre a elementos muy frecuentes en composiciones de culto: catálogo de los poderes y atributos de la divinidad (vv. 1-16) y descripción del cortejo que la acompaña (vv. 17-28)²⁴³, para finalizar en los versos 29-32 con la plegaria en favor de la seguridad de Octavio en sus campañas exteriores.

Tras la primera estrofa, que introduce la invocación a la diosa y una expresión general de su poder, las seis restantes, hasta la petición, presentan una construcción simétrica, en que a las tres que expresan sus propiedades corresponden otras tres en que su cortejo parece desfilar en procesión. A su vez, la simetría se extiende a un paralelismo entre las anáforas de introducción de las estrofas segunda y tercera y las de la quinta y sexta (*te*, vv. 5, 6, 9 / y 17, 21), mientras que la última estrofa de cada una de estas dos tríadas evita la anáfora, y contiene una declaración más particular y de significación más compleja.

Y así, lo que en principio parecían declaraciones de aplicación general, organizadas mediante una formulación convencional, se ve alterado tanto por la dificultad en la comprensión de esas terceras estrofas de las respectivas tríadas como por la continuación de la oda, en que, tras una petición que, de entrada, no supondría una sorpresa, se produce una ruptura total en la forma y la significación de los versos 33-40, lo cual obliga a una nueva lectura de la oda entera para una

²⁴¹ Cf. Fraenkel (1957) 253; Cupaiuolo (1976) 84.

²⁴² Nisbet-Hubbard (1970) 387.

²⁴³ Cf. Fraenkel (1957) 251-252.

reconsideración de esas declaraciones en apariencia generales. Pues, si bien el contenido de 13-16 puede más o menos también entenderse, desde luego en términos de un contexto claramente político²⁴⁴, más dudosa y ambigua es la situación que se describe en los versos 25-28, en que algunos autores han querido ver una referencia a Accio, de manera que *meretrix* aludiría a Cleopatra y *vulgus infidum* a los súbditos egipcios que abandonaron a Antonio en la batalla²⁴⁵.

Y es verdad que, atendiendo tanto al final, que introduce de una forma tan abrupta la queja por las luchas fratricidas, como al principio mismo, revisado ahora precisamente a la luz de esas dos últimas estrofas, puede admitirse la hipótesis de una velada alusión a la caída de Marco Antonio. En efecto, los versos 3-4 contienen términos que, además de constituir una sentencia general, podrían aplicarse específicamente al caso concreto de Accio, y más si se tiene en cuenta la oda 1.37, cuyos dos últimos versos recogen también la expresión *superbus triumphus: privata deduci superbo/non humilis mulier triumpho*, en la misma posición que en 1.35²⁴⁶.

Existen, además, algunas repeticiones de términos, aunque tal vez no lo suficientemente claras o significativas como para tener una función alusiva: *regina dementis ruinas/funus et imperio parabat* (oda 1.37.7-8), frente a *funeribus* (v. 4) e *imperium* (v. 16).

Por otra parte, los versos 25-28, aparte de la posible referencia ya mencionada, contienen dos indicios de interés: por un lado, como ya señaló con agudeza Jacobson (1968: 109), la alusión al vino para expresar el abandono por parte de los amigos en los momentos difíciles podría convenir perfectamente a Antonio y su conocido estilo de vida; y por otro, la expresión de esa infidelidad podría estar retomando una vez más el poema 11 de Catulo, ya empleado en el epodo 1²⁴⁷, de modo que supondría una comparación de la fidelidad de los amigos en los dos bandos diferentes de Accio a través de una reutilización sucesiva de Catulo 11.

Observando ahora en su conjunto el discurso poético desarrollado hasta el verso 28, la estrofa inicial introduce una primera declaración que podría anticipar la caída en desgracia de Marco Antonio²⁴⁸. Las sucesivas estrofas hasta el verso 16, a la vez que construyen un himno en apariencia convencional, van aportando matices que, al mismo tiempo que orientan la declaración en un sentido político, reflejan sobre todo la noción de temor, de un peligro siempre latente en lo que atañe a asuntos políticos, yendo progresivamente de lo más general a lo más particular.

La misma construcción se desarrolla en la descripción del cortejo de Fortuna: los atributos de sus acompañantes inspiran terror y una idea relacionada con la caída de los poderosos -presumiblemente políticos-: la falta de fidelidad, que podría ejemplificarse finalmente en el caso concreto de 25-28²⁴⁹.

²⁴⁴ Cf. el estudio que lleva a cabo Jacobson (1968) 107 ss. acerca del léxico, que en varias estrofas es esencialmente político. De hecho, este autor considera que gran parte de la terminología hace referencia a la relación *patronus-cliens*.

²⁴⁵ Esta opinión fue expresada por primera vez por Allen (1918) 30 y desarrollada posteriormente por Jacobson (1968) 109 ss.

²⁴⁶ Jacobson (1968) 110 también hace hincapié en esta posible alusión intertextual, señalando igualmente el hecho de que en ambas odas recurre Horacio a la misma forma métrica, la estrofa alcaica.

²⁴⁷ Para el estudio de las imitaciones de Catulo 11 por parte de Horacio, véase Fernández Corte (1994) 55 ss.

²⁴⁸ Y quizá también la de Cleopatra, si se acepta la relación intertextual de 1.35 con 1.37.

²⁴⁹ Acerca de la estrofa dedicada a *Necessitas*, se han planteado algunos problemas concretos de significación, sobre todo en lo referente al instrumental que caracteriza a esta figura. Así, por ejemplo, mientras Williams (1980) 157 piensa que se trata de los instrumentos propios de los verdugos o torturadores, de modo que se reflejaría metonímicamente el miedo de todos los pueblos ante Fortuna, en cambio, Nisbet-Hubbard (1970) 394 consideran que tales elementos son simplemente emblemas de lo fijo, de lo inflexible o inamovible.

Formalmente, la continuación de la oda se adecúa a lo anterior, ya que no es extraño que un himno finalice con una súplica a la divinidad invocada. Ahora bien, puede resultar un tanto llamativa su yuxtaposición a la declaración inmediatamente anterior, en caso de aceptar la hipótesis de la alusión a Antonio. Además, si se admite la relación intertextual con Catulo 11, estos versos 29-32 también estarían conectados con los precedentes, porque proseguiría la alusión al mismo poema de Catulo con la mención de los lugares del viaje.

La petición recoge, en parte, un contenido similar al de las formas himnicas finales de las odas 1.2 (*neu sinas Medos equitare inultos/te duce, Caesar*, vv. 51-52) y 1.21 (*.. in/Persas atque Britannos/vestra motus aget prece*, vv. 14-16).

Pero 1.35 da un paso más, y, después de ese final "perfecto" del himno, añade, como ya se ha mencionado, los versos 33-40, que parecen sugerir una especie de "recuerdo involuntario", un comentario *ex abrupto*, fuera del contexto prefijado y de los límites del himno, como una especie de paréntesis al margen, añadido por el yo hablante, que, por cierto, parece dejarse notar por primera vez.

La formulación vuelve a servirse de la interrogación retórica, como código identificativo ya plenamente establecido y reconocible por el lector, a lo que se suma la interjección *eheu* (v. 33), y términos ya habituales, como *sceleris* o *fratrum*. La declaración parece condenar a todos los romanos en general (*nos, refugimus, liquimus, iuventus*), y no sólo al bando perdedor, y de ella se desprende la caracterización de las guerras civiles como acto de *impietas*²⁵⁰, (*nefasti, metu deorum, aris*), al igual que en las demás composiciones sobre este tema²⁵¹.

Del mismo modo, la declaración final es la recogida ya en tales poemas: la preferible -y obligada- utilización de las armas, hasta ahora funestamente gastadas en muertes entre hermanos (*retusum*), contra enemigos exteriores.

Jacobson, según su interpretación de la oda, llega a la conclusión de que contiene una advertencia a Octavio, mostrándose oblicuamente el caso de Antonio como ejemplo del resultado de practicar una forma de gobierno absolutista²⁵².

Exista o no tal advertencia, lo cierto es que el procedimiento mismo empleado en esas estrofas, un "desbordamiento" estructural de la declaración poética que recurre además alusivamente a textos anteriores de queja y reprobación ante las guerras civiles parece indicar una crítica o lamento general ante el pasado reciente, que incluiría a todos los romanos como culpables de tales hechos²⁵³.

Y, por último, ¿es acaso 1.35 el himno "enseñado" en 1.21? En ese caso, la variación final sería también sugerente.

²⁵⁰ Pasquali (1966) 588 ve una conexión entre 1.35 y 1.2, por su analogía en el contraste entre las dos generaciones, en el sentido del pecado que pesa sobre los coetáneos del poeta, etc.

²⁵¹ ¿Puede existir, por otra parte, alguna insinuación crítica a Octavio en *iuvenum*, v. 30, y en *iuventus*, v. 36, puesto que él es el *iuvenis* por excelencia, como establecían *Geórgicas* y la oda 1.2?

²⁵² Jacobson (1968) 111.

²⁵³ Además, puede ser significativo el hecho de que esta lamentación y condena "espontáneas" aparezcan inmediatamente detrás de la estrofa en que es mencionado *Caesarem*.

2.7. Oda 1.34

Por otra parte, frecuentemente se ha observado una estrecha relación entre 1.35 y la oda anterior, la 34, de significación bastante oscura, por lo que tal vez sería interesante detenerse por unos momentos en una lectura de esta última teniendo en cuenta el análisis efectuado hasta ahora de 1.35:

Parcus deorum cultor et infrequens insanientis dum sapientiae consultus erro, nunc retrorsum vela dare atque iterare cursus	
cogor relictos: namque Diespiter, igni corusco nubila dividens plerumque, per purum tonantis egit equos volucrumque currum,	5
quo bruta tellus et vaga flumina, quo Styx et invisi horrida Taenari sedes Atlanteusque finis concutitur. valet ima summis	10
mutare et insignem attenuat deus, obscura promens; hinc apicem rapax fortuna cum stridore acuto sustulit, hic posuisse gaudet.	15

La oda ha recibido la atención de numerosos autores, sobre todo porque habitualmente se ha entendido como testimonio real de una "conversión" de Horacio. De ahí que fundamentalmente los diversos comentaristas se hayan centrado en intentar identificar el tipo de cambio de creencias que habría podido experimentar el poeta.

Zumwalt (1974: 435 ss.) hace una magnífica síntesis de las principales interpretaciones de la oda, y también Cremona (1982: 169 ss.) ofrece un extenso repertorio bibliográfico, con un resumen de las diferentes hipótesis, por lo que yo no quisiera extenderme acerca de esta cuestión, aunque sí creo necesario mencionar brevemente algunas de las principales líneas de interpretación.

Así, las dos hipótesis a las que se han adherido la mayor parte de los comentaristas toman como base una interpretación literal del papel de Júpiter en la oda, de manera que el poeta estaría haciendo declaración de una conversión a la religión tradicional²⁵⁴, o bien abandonando sus creencias filosóficas en favor de la doctrina estoica, ya que el epicureísmo explicaba el rayo por causas físicas y no como acción extraordinaria de Júpiter²⁵⁵.

Por otra parte, contrarios a cualquier tipo de conversión se muestran autores como Fraenkel (1957: 254 ss.), Wilkinson (1945: 27), La Penna (1963: 49 ss.).

²⁵⁴ Altheim (1933) 72; Delatte (1935) 293-307; Zielinski (1938) 45-46; Kiessling-Heinze (1955) 142.

²⁵⁵ Campbell (1924) 121 s.; Cairns (1978) 546-552.

Según Zumwalt (1974: 437), parece que fue Lessing (1874: 31-40) el primero en dar otro tipo de interpretación, diferente a las mencionadas, observando en la oda una conversión política.

Posteriormente, algunos intérpretes han visto en la declaración del poema alguna insinuación relativa a acontecimientos políticos de la época: o bien una posible referencia a la caída de Tiridates, rey de los Partos, en 25 a.C.²⁵⁶, o a la caída en desgracia de Cornelio Galo²⁵⁷, o a la batalla de Accio²⁵⁸.

Una interpretación muy interesante y bastante diferente a todas las demás es la de Zumwalt (1974: 439 ss.), que opta por una conversión poética, que consistiría en un retorno a la poesía ligera, convivial y erótica, después de haber dirigido su nave poética en un rumbo equivocado, tal vez la composición de un poema encomiástico en honor del *princeps*.

Otros comentaristas, como Nisbet-Hubbard (1970: 377) y Syndikus (1972: 298-310), prefieren ver matices irónico-paródicos, y, en general, los autores posteriores suelen estar de acuerdo en reconocer un tono humorístico, al menos en la primera parte del poema²⁵⁹.

Así pues, la lectura de la oda se presta realmente a muy diversas interpretaciones, aunque ello no significa que una declaración poética deba ser entendida literalmente como confesión personal de un cambio ideológico real.

Algunos detalles en su forma de enunciación son llamativos:

Para empezar, se trata de una de las pocas odas que no está dirigida en forma de diálogo a un interlocutor en segunda persona²⁶⁰.

Por otra parte, el discurso poético sigue una trayectoria en sentido inverso a la forma más habitual de manifestación del yo poético. Así, si Horacio suele reservarse para sí mismo la parte final de sus composiciones líricas, en este caso el yo se expresa en los cinco primeros versos, para, a partir de ahí, dar paso a una declaración más general en que deja de mostrarse de manera explícita.

La estructura presenta tres partes diferentes:

- Del verso 1 a la mitad del 5 se expone el "cambio" de rumbo al que se ha visto obligado el yo poético.

- Desde la segunda mitad del verso 5 hasta la mitad del verso 12 se ofrece una explicación (*namque*) de los motivos que han empujado a ese cambio: la acción de Júpiter.

- Desde la segunda parte del verso 12 hasta el 16 se extiende una sentencia general acerca de los poderes de *deus/fortuna*.

²⁵⁶ Reckford (1966) 511 y n.18.

²⁵⁷ Oltramare (1935) 309.

²⁵⁸ Plüss (1882) 8; Wili (1948) 120-123; Perret (1959) 125.

²⁵⁹ Cf. Williams (1980) 71; Connor (1987) 90.

²⁶⁰ Cf. Cupaiuolo (1976) 32-33.

En el caso de que exista una relación lógica entre las dos primeras partes y la última, los versos 5-12 podrían constituir una declaración metafórica en que el rayo de Júpiter equivaldría a un caso concreto de lo que luego se expone como conclusión generalizadora: el poder de la divinidad para trastocar lo humano; y, por tanto, los versos 1-5 sugerirían la expresión poética de la sorpresa y la necesidad de creer en lo increíble en lo relacionado con los asuntos humanos, siempre sometidos a los cambios más extremos.

Si esto es así, ¿cuál podría ser la significación de esa representación de Júpiter?

En busca de posibles usos y contextos que pudieran aportar alguna luz sobre este pasaje, he recogido los siguientes fragmentos de Horacio, algunos de ellos ya citados al estudiar la oda 1.2, que tal vez podrían ser significativos:

- El primer pasaje se halla precisamente en la oda 1.2.1-4: *Iam satis terris nivis atque dirae/grandinis misit Pater et rubente/dextera sacras iaculatus arces/terruit urbem.*

- En la oda siguiente, 1.3, dicen los versos finales: *caelum ipsum petimus stultitia neque/per nostrum patimur scelus/iracunda Iovem ponere fulmina* (vv. 38-40).

- También, en los últimos versos (58-60) de 1.12: *tu gravi curru quaties Olympum,/tu parum castis inimica mittes/fulmina lucis*²⁶¹.

- En las Odas Romanas vuelve a aparecer Júpiter caracterizado de esta manera:

- En 3.4.42 ss: *scimus ut impios/Titanas immanemque turbam/fulmine sustulerit caduco,/qui terram inertem,...*, en la descripción de la Titanomaquia que se halla yuxtapuesta en la oda a los versos inmediatamente anteriores, que hablaban del *princeps*.

- En 3.5.1-4: *Caelo tonantem credidimus Iovem/regnare: praesens divus habebitur/Augustus adiectis Britannis/imperio gravibusque Persis*, en que de nuevo existe una asociación por yuxtaposición entre Júpiter y Augusto.

Por otra parte, también merecen ser mencionados algunos pasajes de las *Geórgicas* de Virgilio:

- *Georg.* 1. 283: *ter pater exstructos disiecit fulmine montis*, acerca de la Gigantomaquia.

- *Georg.* 1. 328-9: *ipse pater media nimborum in nocte corusca/fulmina molitur dextra*²⁶².

- *Georg.* 1. 487-8, en la descripción de los prodigios que siguieron al asesinato de Julio César: *non alias caelo ceciderunt plura sereno/fulgura nec diri totiens arsere cometae*, aquí sin relación directa con Júpiter, pero aludiendo a conflictos civiles.

- Y, para terminar, precisamente los últimos versos de *Geórgicas* (4. 559-566): *Haec super arborum cultu pecorumque canebam/et super arboribus, Caesar dum magnus ad altum/fulminat Euphratem bello victorque volentis/per populos dat iura viamque adfectat Olympo./illo Vergilium me tempore dulcis*

²⁶¹ Zumwalt (1974) 455 ss. estudia los pasajes de 1.3 y 1.12, llegando a la conclusión de que son expresiones metafóricas de significación metaliteraria, en que el trueno de Júpiter, de acuerdo con la declaración de Calimaco en sus *Aitia*, representaría el estilo elevado de la épica.

²⁶² Pasaje que Fraenkel (1957) 244 relaciona con el comienzo de la oda 1.2, pero me parece que tampoco puede desdenarse la relación con 1.34.5-6: *namque Diespiter/igni corusco...*

alebat/Parthenope studiis florentem ignobilis oti,/carmina qui lusi pastorum audaxque iuventa,/Tityre, te patulae cecini sub tegmine fagi., en que parece atribuirse a Octavio el poder caracterizador de Júpiter.

Los diferentes pasajes citados permiten observar que la caracterización típica de Júpiter es a veces trasladada a Octavio²⁶³, o bien se tiende a la asociación de ambas figuras de alguna manera indirecta. Por tanto, si se acepta la interpretación esbozada en torno a 1.2, consistente en una velada identificación o asociación de Júpiter y Octavio, apoyada por otros pasajes tanto horacianos como de *Geórgicas*, y en un cuestionamiento irónico del papel de Júpiter en su actuación para con los romanos, con las lógicas consecuencias e implicaciones que recaerían sobre Octavio por su relación con el dios, esta mención en 1.34 podría presuponer -o al menos formar parte, dependiendo de la cronología de los poemas- esas declaraciones e incidir de manera metafórica en una actuación política de Octavio²⁶⁴. En este sentido, el empleo de la forma arcaica *Diespiter*, teniendo en cuenta las tendencias arcaizantes de la política religiosa de Octavio, contribuiría a transmitir un matiz irónico a la declaración²⁶⁵.

Por otra parte, se suceden en la oda tres menciones de la divinidad, las tres distintas, ya que *Diespiter* es recogido posteriormente por *deus* (v. 13) para finalizar en *fortuna* (v. 15). *Deus* puede considerarse como el enlace entre *Diespiter*, al que generaliza, y *fortuna*, cuyos poderes comparte: *valet ima summis/mutare et insignem attenuat deus,/obscura promens* (vv. 12-14), por lo cual parece estar insinuándose una especie de identificación entre los tres, al menos en lo que se refiere a sus funciones.

Leída en sí misma, sin relación con otros textos, es, probablemente, una pieza que se inicia con un tono en el que no puede dejar de percibirse la ironía a la vez que una declaración de gran carga metafórica. Los primeros versos deben ser entendidos, en mi opinión, simbólicamente, como manifestación un tanto humorística de la obligatoriedad de tener la mente abierta a cualquier contingencia o posibilidad, porque, como demuestra la continuación de la oda, al fin y al cabo, el azar, destino o divinidad, es capaz de dar la vuelta a cualquier situación.

Ahora bien, puesto que la oda siguiente, compuesta además en el mismo metro, la estrofa alcaica, constituye un himno a Fortuna, es inevitable establecer una conexión entre ambos poemas, por lo que probablemente hay que esperar que la segunda pieza aporte matices o información complementaria a la primera. De este modo, los indicios en 1.35, que podían apuntar a una referencia política concreta, la derrota de Antonio y Cleopatra, estarían especificando el enunciado general de sorpresa anticipado en 1.34.

Pero aún podría añadirse un último eslabón a la cadena, si se me permite la audacia de suponer cierta relación con 1.37, situada muy cerca de las anteriores y con la misma forma métrica, de modo que, al establecer una lectura continuada de las tres, se obtendría una declaración paulatinamente especificada, que partiría del enunciado más general hasta la definición y resolución más concreta del mismo en la última composición, que recoge además la última expresión, ya materializada e individualizada, de lo enunciado en las anteriores: *quidlibet impotens/sperare fortunaque dulci ebria. sed...* (oda 1.37.10-12).

²⁶³ Barchiesi (1994a) 16, basándose en estudios anteriores de Kenney (1983) 148 y Bretzigheimer (1991) 43 ss., constata que el rayo de Júpiter es la imagen mitológica más frecuente en los *Tristia* de Ovidio, que utiliza al dios como personificación de Augusto, y el rayo como símbolo de la represión imperial.

²⁶⁴ Muth (1975) 171-206 y sobre todo (1979) 203-214 sugiere también una identificación de Júpiter y Octavio. Según este autor, la oda supondría un diálogo entre Horacio y Octavio, que, en un momento de cólera, habría reprochado al poeta su escasa devoción a los dioses. Dentro de esta interpretación, *insania* sería la palabra empleada por el gobernante para denominar la doctrina epicúrea seguida por el poeta.

²⁶⁵ Williams (1980) 71 ya consideraba *Diespiter* como marca de religiosidad (paródico-)heroica, no un simple arcaísmo ornamental.

2.8. Oda 2.1

Aún un paso más en su experimentación, en su compromiso con la materia y las formas poéticas: un diálogo, a la vez irónico y serio, que permite múltiples lecturas, numerosas reflexiones sobre el conflicto dialéctico e ideológico, ético y estético, es lo que, en mi opinión, puede entreverse en la oda 2.1:

Motum ex Metello consule civicum bellique causas et vitia et modos ludumque Fortunae gravisque principum amicitias et arma	
nondum expiatis uncta cruoribus, periculosae plenum opus aleae, tractas, et incedis per ignis suppositos cineri doloso.	5
paulum severae Musa tragoediae desit theatri: mox ubi publicas res ordinariis, grande munus Cecropio repetes cothurno,	10
insigne maestis praesidium reis et consulenti, Pollio, curiae, cui laurus aeternos honores Delmatico peperit triumpho.	15
iam nunc minaci murmure cornuum perstringis auris, iam litui strepunt, iam fulgor armorum fugaces terret equos equitumque vultus.	20
audire magnos iam videor duces non indecoro pulvere sordidos, et cuncta terrarum subacta praeter atrocem animum Catonis.	
Iuno et deorum quisquis amicior Afris inulta cesserat impotens tellure victorum nepotes rettulit inferias Iugurthae.	25
quis non Latino sanguine pinguior campus sepulcris impia proelia testatur auditumque Medis Hesperiae sonitum ruinae?	30
qui gurges aut quae flumina lugubris ignara belli? quod mare Dauniae non decolavere caedes? quae caret ora cruore nostro?	35

sed ne relictis, Musa procax, iocis
 Caeae retractes munera neniae,
 mecum Dionaeo sub antro
 quaere modos levio plectro. 40

Poca atención se ha prestado generalmente a esta oda, quizá porque se considera una composición de elaboración convencional y de tema muy evidente, según demuestran juicios como "panegírico en honor de Polión", "expresión de horror ante las guerras civiles", "homenaje a los que cayeron por la causa republicana", etc.²⁶⁶.

Sin embargo, creo que la oda es mucho más compleja de lo que suele pensarse, que admite varias lecturas diferentes y que supone un punto culminante en la reflexión poética horaciana en su búsqueda de un discurso literario adecuado a temas públicos.

En cuanto a la fecha de composición, la mayor parte de los intérpretes tiende a situarla, por el tema tratado, poco después de Accio, entre los años 30 y 29²⁶⁷, pero, como siempre, es un aspecto ante el cual es preferible mantener ciertas reservas.

La oda, como casi todas las horacianas, tiene un destinatario, Asinio Polión, figura notable de su época, tanto por su dedicación a las letras como por su participación en la vida pública. Se sabe que fue autor de tragedias, historiador, abogado, general y político de arraigada ideología republicana, que se retiró de la vida pública en el momento del último enfrentamiento entre Octavio y Antonio, de quien fue amigo, y se dedicó a escribir una historia de las guerras civiles, de la que se conservan escasos fragmentos²⁶⁸.

La elección del destinatario es, en el caso de esta oda como en otros muchos, fundamental, puesto que se convierte en elemento estructural de la composición, actúa como instrumento adecuado para el desarrollo de una declaración poética de carácter programático. Así, tanto el tema abordado por Polión en su obra historiográfica como la serie de géneros literarios cultivados por el mismo permiten a Horacio, entre otras cosas, plantear la oda como una reflexión sobre la utilización de diferentes géneros para el tratamiento del tema de las guerras civiles.

Una lectura del poema permite ver que Horacio no deja de buscar la creación de un efecto de sorpresa en el lector desde el primer verso hasta el último.

Así, las dos primeras estrofas inician la oda de una manera que puede resultar tan sorprendente como el final, puesto que se citan directamente, ocupando los cinco primeros versos enteros, hechos relativos a acontecimientos históricos, sin que se especifique hasta el verso 7 que se trata del tema de la obra de otro autor, autor que se supone desde ese momento destinatario e interlocutor del poema debido al empleo de las segundas personas del singular de los verbos, *tractas* e *incedis*, pero que no será identificado por su nombre hasta el verso 14, *Pollio*.

²⁶⁶ Para valoraciones de este tipo, cf. Nisbet-Hubbard (1978) 7 ss., que, por otra parte, ofrecen un minucioso y muy válido comentario, imprescindible para entender las numerosísimas referencias de todo tipo presentes en el poema; Cremona (1982) 114; La Penna (1993) 137-138, etc.

²⁶⁷ Nisbet-Hubbard (1978) 9-10; Cremona (1982) 114. Poiss (1992) 133-135 cree, en cambio, que el año 23 es la fecha más adecuada.

²⁶⁸ Según Schröder (1972) 51, esa obra debía de ser cualquier cosa menos una representación maquillada en favor del partido vencedor, por lo que este autor considera en ese sentido ejemplar la conducta de Octavio, al honrar a Polión y permitirle llevar a cabo tal empresa literaria.

Por consiguiente, la información misma relativa a la situación contextual de la oda se irá desvelando sólo muy lenta y gradualmente, abocando al lector, ya desde el principio, a un giro continuo en su lectura y comprensión.

En relación con el extraordinario y sorprendente modo de introducción del destinatario y del tema, estas dos primeras estrofas despliegan su contenido mediante una formulación que ha llevado a Nisbet-Hubbard a una interpretación de las mismas y de la oda en general que merece una detallada consideración. Según estos autores (1978: 8-9), el poema de Horacio reflejaría el tono de las *Historiae*, con un lenguaje no lírico, sino propio de la prosa historiográfica, y una formulación característica de los proemios de este tipo de obras. Citan como ejemplos Salustio, *Iug.* 5.1 y Tácito, *Hist.* 1.2.1. En estos prólogos historiográficos es habitual una especie de *captatio benevolentiae* por parte del autor, sobre todo al hablar de la dificultad del tema que se va a tratar. En conclusión, estos comentaristas consideran probable que Horacio estuviera imitando el tono del propio Polión.

Aunque de manera general puede aceptarse esta interpretación, sobre todo en lo que se refiere a la utilización de un estilo formalmente característico de obras historiográficas en los ocho primeros versos, no es posible, por razones evidentes, concluir una imitación directa de Polión, y, aun pudiendo admitirse, es totalmente perceptible la reescritura horaciana, la visión aguda y un tanto irónica y crítica que modifica sutilmente un hipotético "contenido objetivo" que sería apropiado a esa forma historiográfica. Así, ya en los versos 1-4 existen varios detalles que, en cierto sentido, "subvierten" el catálogo enumerativo, "prosaico" en palabras de Nisbet-Hubbard (1978: 11), de "hechos" susceptibles de convertirse en tema de obra historiográfica: es especialmente significativa la calificación de *amicitias* como *gravis*, sin olvidar tampoco la inclusión de *vitia*²⁶⁹, al igual que el papel de *Fortuna*²⁷⁰.

Y el último término de la enumeración -y también palabra final de la estrofa- de ese contenido historiográfico, *arma*, sirve de enlace con la siguiente, en su desarrollo en el verso 5 a través de *nondum expiatis uncta cruoribus*, produciendo un deslizamiento aún más notorio hacia una concepción de carácter más subjetivo, procedente con toda probabilidad del juicio del poeta acerca de la asunción de tal género literario y la temática anunciada.

Por otra parte, *nondum expiatis uncta cruoribus* trae a la mente anteriores usos horacianos ya estudiados; así, remite claramente a epodos 7 y 16, y, en cierta medida, a la oda 1.2; en estas composiciones aparecen una serie de elementos básicos recogidos en este verso: un matiz religioso (*expiatis*), con una temporalidad inconclusa (*nondum*) y un elemento físico plástico que suele utilizarse siempre para hacer referencia a las matanzas entre ciudadanos (*uncta cruoribus*).

Por otra parte, además de la relación de *arma* con ambas estrofas, es posible que exista una correspondencia entre *ludum Fortunae* en la primera estrofa y *periculosae plenum opus aleae* en la segunda, de modo que tal vez implicaría una relación entre el azar de la guerra y el de su expresión literaria, con sus respectivos peligros. Y, por último, *doloso* también parece matizar y orientar en un sentido muy determinado la declaración de los versos 1-4, de modo que la segunda estrofa en su conjunto actuaría sobre la primera.

Las dos estrofas siguientes (vv. 9-16) cambian totalmente de perspectiva para introducir al destinatario de la oda y su elogio. Como observan Nisbet-Hubbard (1978: 18), son continuas las marcas de un estilo panegírico, de manera que los ocho versos componen un *encomium* tradicional en honor de Polión. Los elementos laudatorios recogen los logros de Polión en las diversas

²⁶⁹ Quinn (1984) 197 cree que hace referencia a los crímenes cometidos, de modo que sería un sinónimo de *scelus* o *delictum*.

²⁷⁰ Cf. las odas 1.34 y 1.35 -y posiblemente 1.37-, analizadas en las páginas precedentes.

facetas de su variada actividad, destinándose la primera estrofa a su labor como hombre de letras y la segunda a sus méritos en la vida pública. El elogio se halla redactado, pues, de manera ordenada en lo que se refiere al contenido, y con una sintaxis variada, evitando un mero catálogo enumerativo que abusara de la yuxtaposición.

A partir del verso 17, y de nuevo con una extensión de dos estrofas, vuelve a producirse un giro en la evolución del discurso compositivo, puesto que se aborda una vez más la idea de la temática que va a tratar Asinio Polión, pero, en mi opinión, con una formulación totalmente distinta del tono historiográfico del comienzo.

No puede dejarse de lado la posibilidad de que el enlace con lo anterior sea precisamente la última palabra del verso 16, *triumpho*, con el matiz irónico que ello implicaría.

La forma de expresión de estas estrofas parece corresponder a una reescritura épica del mismo tema²⁷¹.

La aproximación a los hechos históricos es ahora sensorial y plástica, directa y dramática, introducida de manera típica por la repetición de *iam* (vv. 17, 18, 19 y 21). Además de estas anáforas, diversas señales contribuyen a crear la sensación de inmediatez y percepción por los sentidos: por un lado, *perstringis auris* (v. 18) y *audire videor* (v. 21) introducen respectivamente cada estrofa²⁷²; por otro, las continuas aliteraciones y las referencias constantes de tipo auditivo y visual - sobre todo en los versos 17-20- forman un conjunto en que dominan la sonoridad y la visualización plástica.

Si bien puede ser cierto que tal despliegue de expresividad plástica vaya encaminado a ensalzar la capacidad literaria de Polión²⁷³, no resulta difícil percibir un matiz de ironía en un pasaje de tal altura épica referido precisamente a los desgraciados hechos relativos a las guerras civiles, por lo que creo que el planteamiento horaciano va mucho más lejos de la simple adulación al amigo, como se estudiará más adelante²⁷⁴.

La mención de Catón de Utica, en el verso 24, prototipo de héroe republicano y enemigo acérrimo de Julio César, ha provocado diversas reflexiones por parte de la crítica a favor o en contra de una adhesión aún viva por parte de Horacio a la causa republicana²⁷⁵. Sin embargo, casi todos los intérpretes consideran que el propio Octavio, dentro de la recreación de una simbología "republicana", propició inteligentemente la exaltación de la figura de Catón²⁷⁶.

Los versos 25-28 aportan un nuevo componente al discurso, ya que introducen una motivación mitológica dentro de un hecho histórico. Como causa del derramamiento de sangre en las

²⁷¹ Sin embargo, no puede descartarse la idea de que Horacio fuera siguiendo las distintas partes y procedimientos compositivos de las obras historiográficas de su época, en que quizá tendrían cabida gran cantidad de matices pertenecientes a otros géneros literarios, aunque, por desgracia, es imposible llegar a una interpretación más concreta en este sentido, dado el desconocimiento de la historiografía de aquella época.

²⁷² Acerca de estas expresiones, véase Lieberg (1982) 71 ss.; Nisbet-Hubbard (1978) 21; Connor (1987) 170-171.

²⁷³ Véase la opinión de Nisbet-Hubbard y Lieberg, según la nota anterior.

²⁷⁴ Ver también Connor (1987) 170-171 para la maestría de Horacio en la composición de estas estrofas, en verdad poco verosimilmente atribuibles al talento de Polión.

²⁷⁵ La Penna (1963) 103 ve en las declaraciones del poeta simplemente una falta de servilismo, y Cremona (1982) 114 y 115 n.1 aporta varias posibilidades, aunque parece inclinarse por una muestra de la tolerancia de Octavio.

²⁷⁶ En cambio, Lyne (1995) 180-181 se opone a la opinión habitual acerca de la postura de Augusto respecto a la figura de Catón.

guerras civiles aparece la ira de una diosa ultrajada, que busca un sacrificio como venganza de la afrenta²⁷⁷.

Esta formulación parece indicar que la composición continúa rigiéndose por los cánones de la épica.

Según Williams (1994: 400), puesto que la mención de Catón implica necesariamente la batalla de Tapsos, ésta sirve de puente de enlace con la estrofa en que se alude a Yugurta.

Dos detalles de esta estrofa resultan llamativos: por un lado, la utilización de Juno y su tradicional odio a los romanos²⁷⁸, motivo épico por excelencia; y, por otro, la mención de Yugurta y las guerras africanas, que quizá pueda tener relación con el epodo 9.23-26, en que se hacía referencia también a estos hechos, y en que, significativamente, también aparecía la palabra *triumphus*, como en esta oda.

Horacio va tratando de conectar los diferentes "mosaicos" por medio de un hilo conductor, y en este sentido deben entenderse también los versos siguientes, que, partiendo de la noción anterior del sacrificio, introducen ahora el motivo de la sangre derramada. Una vez más se produce una transgresión total de un género literario a otro; así, los versos 29-36 adoptan una formulación retórica, en forma interrogativa²⁷⁹, que recuerdan de una manera demasiado evidente para ser casual la formulación de los epodos 16 y, sobre todo, 7.3 y ss., acerca del horror de las guerras civiles, así como los versos del libro 1 de *Geórgicas* (*nec fuit indignum superis bis sanguine nostro/Emathiam et latos Haemi pinguescere campos*, vv. 491-492; *armorum sonitum toto Germania caelo/audii*, vv. 474-475; *satis iam pridem sanguine nostro/Laomedontae luimus periuria Troiae*, vv. 501-502.)²⁸⁰.

Finalmente, *sed* introduce la última estrofa, que supone un cambio brusco y sorprendente, que produce un fuerte contraste con el discurso poético precedente, aunque no tiene por qué suponer necesariamente un rechazo absoluto de todo lo anterior.

La terminología empleada hace pensar ante todo en una significación metaliteraria, puesto que tanto *Musa procaz, iocis, Dionaeo sub antro* como, sobre todo, *leviore plectro* evocan el código poético de la lírica ligera erótica. Además, por primera vez en la oda se expresa formalmente el yo lírico (*mecum*).

Estructuralmente, estos cuatro versos suponen una clara oposición y aparente ruptura con lo anterior, en que la declaración, según West (1973: 29 ss.), obtiene toda su fuerza gracias al brutal contraste con los treinta y seis versos que le anteceden.

Muchos autores creen ver en esta estrofa una influencia pindárica en la utilización de una "fórmula de ruptura"²⁸¹.

²⁷⁷ Poiss (1992) 144 ve una semejanza con la maldición de Dido en Virgilio, o con el asesinato fratricida del epodo 7, en que también se ofrece como explicación una relación de venganza.

²⁷⁸ Cf., más adelante, oda 3.3 para la reconciliación.

²⁷⁹ Nisbet-Hubbard (1978) 26 consideran este pasaje como un ejemplo de la figura de la *expolitia*, en que la expresión se caracteriza por la *abundantia* y la *variatio*, de manera que la misma idea central se va repitiendo a través de los ocho versos por medio de sucesivos términos interrogativos.

²⁸⁰ Según Connor (1987) 171, Horacio, en estas dos estrofas, estaría apartándose de la ficción de la lectura de la obra de Polión, para dejarse llevar por sus propias exclamaciones de horror.

²⁸¹ Cf. Schrijvers (1973) 148; Fraenkel (1957) 239; Cremona (1982) 114 y 116, n. 5, que citan como ejemplos pindáricos *Ol.* 9.35 y *Nem.* 3.26. Para un estudio reciente sobre el empleo por Píndaro de este procedimiento, cf. Race (1990) 41-57.

Hay, en cambio, quien piensa que más bien se trataría de una técnica procedente de la poesía lesbiana²⁸².

Nisbet-Hubbard (1978: 29), que consideran esta estrofa bastante convencional, la entienden como declaración programática con relación al libro que introduce, de manera que Horacio propondría no volver a tratar temas serios en el resto del libro, sino dedicarse a la poesía ligera.

Una de las últimas interpretaciones de este final es la de D. Fowler (1989: 110 ss., y también 1994: 243), que lo define como ejemplo de "Ironía Romántica", lo cual supondría una afirmación de la conciencia reflexiva del yo del autor que escribe, que produce un distanciamiento con respecto a lo anterior, como forma de reconocimiento de que es obra suya, texto escrito, y no realidad.

Yo no dejo de pensar que esa autoconciencia del escritor ha empezado a mostrarse desde el primer verso, a pesar de estar jugando, al mismo tiempo, con la figura de su interlocutor y destinatario; interlocutor, por cierto, al principio, puesto que va difuminándose paulatinamente a medida que progresa la composición.

Se trata, al fin y al cabo, de un juego -serio, por supuesto- no sólo con el interlocutor, al que parece dirigirse en primera instancia, sino especialmente con el lector, que ve variar continuamente sus expectativas de lectura.

Tras el análisis de la oda, casi me atrevería a hablar de una posible "dialéctica de géneros literarios". Es cierto que existen varios niveles de lectura, y, en ese sentido, se está hablando de una realidad, de unos hechos históricos, las guerras civiles, y, en ese nivel, existe una condena, pero en un plano superior la reflexión horaciana se dirige hacia el hecho transformado ya en posible tema literario, acerca del cual el poeta dialoga -o casi somete a discusión-, y analiza su hipotética adecuación a la literatura, lanzando, desde ese punto de vista, una advertencia a Polión sobre la peligrosidad de una labor literaria semejante.

Aparte de poder entenderse parcialmente como aviso al amigo, tal vez una lectura global puede llevar a conclusiones más amplias y generales, de modo que no descarto la posibilidad de que Horacio estuviera actuando a través de varios planos de comunicación, precisamente por medio de la complejidad y polisemia de su discurso.

Así, la oda también puede suponer una revisión de los códigos genéricos²⁸³ utilizados con anterioridad para tratar las guerras civiles, tanto por los historiadores, a lo que corresponderían las dos primeras estrofas, como por dos poetas, el propio Horacio y Virgilio, con alusiones especiales a los epodos 7 y 9 y a las *Geórgicas* (y posiblemente a la *Eneida* de manera menos evidente), para finalizar en esa declaración programática de muy diversos matices, que, podría significar la afirmación de no volver a tratar en poemas colocados tras él en la colección el tema de las guerras civiles²⁸⁴.

La alusión, la memoria poética, no se limita a obras anteriores de ambos poetas, sino que la oda gira sobre sí misma, mediante la reutilización continua de términos ya empleados, casi

²⁸² Poiss (1992) 147-148 cita, por ejemplo, el poema 31 de Safo. Constituiría un caso de "mémoire involontaire", en palabras de este autor, en que, después de evocar el terrible recuerdo de las guerras civiles, se distanciaria, apartándolo de la memoria. Syndikus (1972) 350 ve en la última estrofa un despertar de una pesadilla.

²⁸³ Respecto a la utilización de elementos de diferentes géneros literarios, pueden verse distintas opiniones en Kroll (1964) 202 ss., Cairns (1972) 159, Rossi (1971) 84-86, Davis (1991) 246-247, Harrison (1993) 131-162, particularmente 147, y discusión posterior en 163-170; Labate (1990) 945.

²⁸⁴ Sugerencia que debo a R. Cortés Tovar y J.C. Fernández Corte. En efecto, después de 2.1, siguiendo la ordenación de los libros, no vuelve a tratarse, al menos como hasta ahora, el tema.

siempre marcando una fuerte oposición semántica: *modos* (v. 2), de la guerra/ *modos* (v. 40) de la literatura; *ludum... Fortunae* (v. 3) de la guerra / *opus aleae* (v. 6) del tratamiento literario de la guerra, / *iocis* (v. 37) de la Musa ligera; *Musa tragoediae* (v. 9) / *Musa procax* (v. 37); *munus* (v. 11) / *munera* (v. 38); *tractas* (v. 7) / *retractes* (v. 38).

Al mismo tiempo, 2.1 podría poseer una interesante relación de "espejo" con 1.2, como, además, marcarían formalmente sus respectivos números. En este sentido, también Lyne (1995: 89 ss.) analiza la relación existente entre ambas odas. Según este autor, dentro de la producción horaciana, a una serie de odas que elaboran un elogio de Augusto, responden otras que "minan"²⁸⁵ la declaración de las anteriores, y 1.2 y 2.1 serían uno de los casos en que se produciría esta estrategia: lo enunciado en 1.2, el fin de las guerras civiles gracias a la intervención de Augusto²⁸⁶, es cuestionado de alguna manera en 2.1, según demuestra la reutilización en 2.1 de términos y expresiones de 1.2, como, por ejemplo, *audiet pugnas vitio parentum/rara iuventus* (1.2.23-24) y *te nostris vitiis iniquum* (1.2.47), frente a *vitia* en 2.1.2; *hic ames dici pater atque princeps* (1.2.50), *gravisque/principum amicitias* (2.1.3-4); *cui dabit partis scelus expiandi/Iuppiter?* (1.2.29-30), *arma/nondum expiatis uncta cruoribus* (2.1.4-5); en 1.2.21 ss., las armas se emplean para la lucha civil, en lugar de dirigirse contra los Partos; en 2.1.29 ss., las guerras civiles son oídas por los Partos. Así pues, observando todos estos detalles, Lyne llega a la conclusión de que 2.1 niega 1.2.

La interpretación de Lyne parte de la premisa de que 1.2 es un elogio claro del gobernante, hablando de los males de la guerra *post eventum*, de ahí que 2.1, desde su visión, cuestione la anterior.

Pero si se entiende que 1.2 ya se cuestiona a sí misma en ciertos aspectos, según la lectura llevada a cabo anteriormente, 2.1 no haría más que incidir en la misma visión, pero planteada desde otra concepción.

De esta manera, si 1.2 podía ser leída como texto poético que a su vez lee y matiza otros textos, y que ofrece diversas posibilidades en su discurso poético atendiendo a las diferentes competencias literarias de sus presuntos lectores, 2.1, por su parte, parece recoger 1.2, al igual que piezas anteriores, en un plano metaliterario, de modo que diferentes declaraciones, que ya eran literatura, "manipulación literaria" de elementos políticos e históricos, antes de pertenecer a esta oda, son sometidos a una confrontación genérica -que, por supuesto, nunca deja de ser crítica, y en ese sentido ética- que parece concluir, al fin y al cabo, en una situación existencial y literaria peligrosa, cuya única solución posible es la utilización de una lírica ligera que no permita que afloren a la superficie los fuegos ocultos bajo cenizas engañosas.

Por otra parte, el carácter programático podría sugerir un planteamiento en que el poeta se cuestionara la búsqueda de formas diferentes de tratamiento de un tema político en general, ofreciendo como solución para futuras composiciones una combinación de una parte pública, política, seria, con otra privada, ligera, erótica, como de hecho llevó a cabo en odas como 2.12, 3.14 e incluso 3.3 y 3.1²⁸⁷.

Y, en conclusión, según mi interpretación, 2.1 sería, entre otras cosas, el poema de cierre de los dedicados a las guerras civiles.

²⁸⁵ *To sap*, es decir, "zapar" emplea exactamente Lyne para tal concepto.

²⁸⁶ Esa es la interpretación de Lyne (1995) 49 acerca de 1.2.

²⁸⁷ Tampoco puede olvidarse que todos los poemas de este libro 2 que tocan temas políticos lo hacen mediante un discurso metaliterario.

2.9. Conclusiones

Si me limitara a entresacar de las declaraciones poéticas analizadas hasta el momento los simples "hechos" desnudos de carácter político contenidos en las mismas, podría obtener unas conclusiones bastante breves, convencionales, y, por así decirlo, "unitarias", coherentes y en armonía con la propia actuación y maniobras propagandísticas de Octavio: desesperación ante las guerras civiles (epodos 7 y 16), voluntad por parte del poeta de acompañar a Octavio y Mecenas a Accio (epodo 1), alegría ante el triunfo sobre Antonio (epodo 9), celebración de la muerte de Cleopatra (oda 1.37), consideración de Octavio como salvador del pueblo romano y deificación (oda 1.2), súplica por el bienestar de Octavio (odas 1.21 y 1.35), condena de las guerras civiles (oda 2.1)...

Pero los hechos no están desnudos, sino que la poesía *bs* reviste de un ropaje de múltiple y variado colorido, con irisaciones diferentes a cada instante según se observen desde diversas perspectivas.

Para empezar, epodos y odas suponen maneras distintas de abordar los temas políticos. Aparte de que en este hecho hayan influido factores evidentes como las propias circunstancias políticas y la progresiva madurez lírica horaciana, no pueden dejarse totalmente de lado las diferencias atribuibles a la pertenencia a géneros distintos²⁸⁸.

Puesto que, a grandes rasgos, el discurso de los epodos se presenta como palabra directa, vivaz, dramática, y, en palabras de Barchiesi (1996: 41 ss.), alocutoria, encaminada, en apariencia, a la acción, en su imitación del yambo arcaico, y teniendo en cuenta también sus características métricas y formales en general, las posibilidades de diferentes registros, de cambios estructurales, de variaciones métricas, etc., parecen menores -o más difíciles de lograr- que en las odas.

Epodos 7, 16, 1 y 9 formulan, pues, una declaración mediante la palabra directa, aunque con diferencias claras entre los grupos de 7 y 16 y 1 y 9. Así, mientras 1 y 9 toman como punto de partida temático un hecho histórico muy concreto, que se especifica mediante la creación de una atmósfera constituida por una serie de referencias alusivas, 7 y 16 no adquieren concreción en ningún momento, lo único que parece tener entidad es la referencia a las guerras civiles, pues los desarrollos poéticos se mantienen en planos de irrealidad. De este modo, por ejemplo, en el epodo 7 la causa de las guerras civiles pertenece al espacio del mito, y la solución que ofrece el epodo 16 al caos del momento es la huida a unas islas de fantasía. Tal vez al mismo tiempo esa continua formulación interrogativa y exhortativa del contenido, que pretende ser una búsqueda de soluciones al problema de las guerras civiles, sea un reflejo de una exploración formal de las vías que permitan hallar un lenguaje poético adecuado a los temas abordados: se investigan diversas posibilidades, se recurre a la brevedad (epodo 7) o a la amplificación (epodo 16), los modelos y antecedentes son muy variados, etc.

Los epodos 7 y 16, en mi opinión, son esenciales para Horacio como instrumento del que se servirá continuamente en su obra siguiente, puesto que serán utilizados por el poeta con posterioridad como marca alusiva portadora de su reflexión negativa acerca de las guerras civiles. Tal vez la simple mención o referencia intertextual pueda evocar en el lector la consideración primera de estos hechos como crimen colectivo, del que nadie sería inocente. La intertextualidad servirá, pues,

²⁸⁸ Frente a la precisa caracterización de la oda horaciana en general, cuyas bases fueron ya asentadas de forma excelente por Heinze (1960) 172-189, la poesía yámbica de Horacio siempre ha resultado problemática en cuanto a su definición como género, sobre todo al entenderse sus antecedentes literarios, el yambo griego arcaico, de manera restringida, como poesía de insulto, de invectiva. Actualmente, la reconsideración de los límites y características genéricos de la poesía yámbica griega ha permitido su aplicación a la obra epódica de Horacio. Cf. Cavarzere (1992) 30 ss. y 162-163; Barchiesi (1996) 27 ss.

como memoria histórica, empleada de manera alusiva e indirecta, ante las nuevas condiciones políticas que iban imponiéndose tras los acontecimientos de Accio.

Desde luego, en la continuación de su obra poética la situación política será un factor importante, pero, según creo, como posible material que ha de ir adaptando y convirtiendo en texto. Así sucede con el único acontecimiento concreto que -es de suponer- Horacio se sentía "obligado"²⁸⁹ a transformar en obra literaria, la derrota de Antonio y Cleopatra, desarrollada en los epodos 1, 9 y oda 1.37. Estas piezas contienen las primeras menciones de Octavio, pero siempre en tercera persona: en el epodo 1 es parte del tema del diálogo ficticio entre Horacio y Mecenas; en el epodo 9 es igualmente tema, texto, palabras en boca de los diferentes personajes que tienen cabida en la composición. En la oda, el causante de la caída de Cleopatra es, según mi lectura, "elegantemente" eclipsado por la misma. En comparación con los epodos, la oda, aunque quizá todavía lastrada por ciertos elementos superfluos, muestra, en algunos aspectos, las posibilidades de este género lírico, la capacidad de su forma métrica para servirse de la estrofa como unidad en sí misma y al mismo tiempo como parte mínima de una unidad superior, etc.

Las tres piezas, tomadas en su conjunto, desarrollan de manera original, y creo que no exenta de ironía, los sucesos concernientes al último enfrentamiento civil.

Las restantes odas analizadas en esta sección (1.2, 1.21, 1.35, 1.34 y 2.1) podrían corresponder, por su contenido, a los años inmediatamente posteriores a Accio.

1.2 es especialmente importante, porque abre una serie de vías de exploración poética que tendrán continuidad tanto en las restantes odas relacionadas con las guerras civiles como en su producción de temática política diferente. Es el único poema de esta serie en que se dirige a Octavio, pero, aun así, de una manera un tanto indirecta y oblicua. Octavio, hasta ahora "escrito" como actor de uno de los bandos políticos, es a partir de este momento reinterpretado como "salvador", papel que es al mismo tiempo cuestionado si se acepta la equívoca representación de Júpiter y su asociación con el *princeps*. Así, tras la en apariencia "inocente" identificación con Mercurio, existiría un trasfondo mucho más irónico y ambivalente, e iniciaría un motivo cuya creación suele atribuirse a Ovidio, la equivalencia metafórica de carácter paródico del rayo de Júpiter con la actuación política de Octavio²⁹⁰.

El himno podía ser una forma adecuada para la introducción del elemento religioso, tan importante en la ideología política de Augusto. Y 1.2 parece también el comienzo de su utilización, que prosigue en 1.21 y 1.35. En estas dos últimas odas Octavio es el objeto de la petición del himno, mientras que en 1.2 da la impresión de formar parte de la divinidad a la que se dirige la súplica. Esta variación probablemente no se percibe si se leen las odas por separado, pero en una lectura que establezca una sucesión y continuidad entre las mismas, teniendo en mente que tal posibilidad es lícita por la referencia común a las guerras civiles y por la utilización igualmente compartida de formas del himno, permite sembrar dudas acerca de la reflexión horaciana sobre la figura del *princeps*, al igual que ocurre con el papel que el poeta le hace representar en su asociación con Júpiter.

Por otra parte, ninguna de estas tres composiciones que se sirven del himno lo es en su totalidad: 1.2 adopta tal formulación en su segunda parte, tras una primera destinada a la descripción de las catástrofes civiles; 1.21 representa la ficción de las instrucciones de un hablante a los coros que

²⁸⁹ Empleo "obligado" entre comillas porque no sé hasta qué punto podía existir una exigencia o coacción por parte de Octavio, o si más bien el compromiso partiría del propio sentimiento personal del poeta.

²⁹⁰ No sería de extrañar que el origen de esta asociación estuviera en la declaración de Calímaco, *Ait.* 1, fr. 1.20, "tronar no es cosa mía, sino de Júpiter", que quizá remodelara ya Virgilio en el pasaje final de sus *Geórgicas*. Cf. Thomas (1988b) 240.

deben entonar un himno, a la manera de Catulo, y 1.35, que, a diferencia de las otras, pretendía serlo desde su inicio, "pierde" tal categoría genérica en sus dos últimas estrofas, que, al fin y al cabo, suponen un comentario metatextual crítico respecto a lo que antecede.

Al mismo tiempo, 1.35 podría formar parte de una serie junto con 1.34 y 1.37, en su posible referencia a los sucesos de Accio; de ser leídas en correlación, también implicarían cierto cuestionamiento irónico de la actuación de Octavio en las guerras civiles.

Por último, es probable que el hecho de que después de 2.1 no aparezca ninguna composición dedicada al tema de las guerras civiles no sea casual. Y así, como se irá estudiando a continuación, los poemas políticos situados en la colección tras 2.1 se centrarán en otros aspectos, sobre todo relacionados con la definición de Augusto en su situación frente a la sociedad romana, y al papel del propio poeta en su representación de tan complejas y problemáticas circunstancias y relaciones²⁹¹.

2.1, por tanto, parece la declaración final del poeta acerca de este tema, una especie de propuesta de explorar nuevos temas y procedimientos líricos. Y las insinuaciones que se dejan entrever a lo largo del discurso poético no dejan de ser poco tranquilizadoras en lo que se refiere a la peligrosa relación de la literatura con la política.

1.2 y 2.1 son los poemas más complejos de esta serie, los más cargados de alusiones, y los que permiten vislumbrar con más claridad las dificultades y preocupaciones que asaltaban al poeta en su empresa de transformar en literatura situaciones de su momento político. Aunque 1.2 parece dedicada al *princeps*, es probable que su principal "interlocutor" y lector fuera Virgilio, presente a lo largo de toda la oda por medio de sus *Geórgicas*, del mismo modo que en 2.1, ahí de manera abierta, elige como compañero de diálogo a otro hombre de letras, Polión. Estas dos odas especialmente, aunque se observa también en los demás poemas, parecen mostrar un aspecto de la composición y reflexión poética horaciana en que se insistirá más adelante, el de la competencia literaria del lector, los diferentes niveles de lectura que tal vez estableció Horacio teniendo en cuenta las diferentes capacidades de sus lectores.

²⁹¹ Existen algunas menciones de las guerras civiles, pero no como tema de las odas. Por ejemplo, se ha supuesto una posible equiparación alegórica de Accio y la Gigantomaquia en 3.4; hay una alusión a la participación del poeta en la batalla de Filipos en 2.7; en 3.6 y 3.24 se mencionan las guerras civiles como mal provocado por la decadencia moral, que parece ser el auténtico tema de ambas odas; en 3.14 existe una declaración semejante a la de 4.15, en que las guerras civiles son un hecho del pasado que ya no infunde temor en el poeta.

3. AUGUSTO COMO TEMA POÉTICO

*Phoebus volentem proelia me loqui
victas et urbis increpuit lyra,
ne parva Tyrrhenum per aequor
vela darem...*

*nosque et profestis lucibus et sacris
inter iocosi munera Liberi
cum prole matronisque nostris,
rite deos prius apprecati,*

*virtute functos more patrum duces
Lydis remixto carmine tibiis
Troiamque et Anchisen et almae
progeniem Veneris canemus.*

Según señalaba al principio de este trabajo, una *recusatio* abría la oda 4.15 y un anuncio de cantos entonados por la comunidad junto con el poeta (*nosque*) la cerraba, formando una especie de marco metapoético que rodeaba los logros de la época de Augusto. Antes de llegar a esta formulación, en que tras la *recusatio* inicial se desarrollaba una amplia parte central dedicada a recoger los méritos del *princeps*, y en que la sección final parecía celebrarlos en un estado de armonía y felicidad, Horacio utilizó tanto la *recusatio* como otras formas metaliterarias en varias composiciones para reflexionar sobre el tratamiento de la figura de Augusto en su obra poética.

Respecto a la *recusatio*, esa formulación que suele considerarse el equivalente poético de la *praeteritio* retórica, no es mi intención hablar de ella en general, ya que ha sido estudiada con gran detenimiento por infinidad de autores²⁹².

Simplemente quisiera mencionar que existe una serie de reflexiones básicas en que suelen estar de acuerdo casi todos los estudiosos del tema, como por ejemplo el hecho de que la *recusatio* augústea se plantea más bien bajo la formulación aparente de una *excusatio*, es decir, una justificación de la propia incapacidad para tratar temas heroicos en géneros elevados; igualmente, suele considerarse que, en su correspondencia con la *praeteritio*, implica en realidad un elogio de los asuntos que en apariencia se rechazan, y que, en definitiva, es una formulación que acoge poemas programáticos que plantean diversos tipos de reflexiones acerca de los géneros literarios y la elección final del género cultivado por el poeta en cuestión.

Existen, sin embargo, actualmente ciertas discrepancias en cuanto al origen y posibles precedentes de la *recusatio* latina, puesto que, frente a la opinión más extendida, que considera como modelo básico y esencial el prólogo de los *Aitia* de Calímaco, recientemente Cameron (1995: 454 ss.)

²⁹² Por ejemplo, Wimmel, en su detallada monografía (1960), Pasquali (1966) 301 ss., La Penna (1963) 113 ss. y 125 ss., Clausen (1964) 181-196, Smith (1968) 56-65, D'Anna (1980) 52-61, Cristóbal (1990) 24 ss., Davis (1991) 28 ss., que propone la denominación de "generic disavowal" en lugar de *recusatio*, al considerar que esta última significa "rechazo" y por tanto implica una exclusión, mientras que este tipo de formulación paradójicamente lo que hace es incluir; Harrison (1993) 136 ss., Cameron (1995) 454-483, Labate (1990) 952-953, etc.

ha rechazado esta hipótesis. Así, este autor, partiendo de la primera formulación latina conocida, los versos 3-8 de la égloga 6 de Virgilio, llega a la conclusión de que no existen semejanzas suficientes con Calimaco como para considerarlo el modelo en el que se basaron los augústeos. Según este autor, los latinos habrían recurrido a formas helenísticas, pero postcalimaqueas²⁹³.

Por último, también hay que hacer referencia a una visión reciente de la *recusatio* horaciana, la ofrecida por Lyne (1995: 35 ss.), que difiere de la interpretación usual, puesto que, según este autor, la *recusatio*, después de la égloga 6 de Virgilio, se convierte en una forma particularmente elegíaca, y Horacio, que lo entendió de esa manera, la utiliza en realidad no como afirmación de la lírica frente a la épica, sino como parodia de la poesía elegíaca.

Por tanto, las formulaciones horacianas de este tipo no serían auténticas *recusationes*, sino parodias de la *recusatio* elegíaca.

Queda, pues, esbozada esta posibilidad apuntada por Lyne, aplicable especialmente a las dos *recusationes* que serán analizadas a continuación, 1.6 y 2.12²⁹⁴.

Aparte de estos dos poemas, se estudiarán en este capítulo las dos odas que plantean reflexiones sobre el tratamiento de Augusto como tema poético, 2.9 y 3.25.

Y parece lógico iniciar este recorrido por el estudio de la oda 1.6, dada su posición privilegiada en el *corpus*, dentro de ese grupo de odas que encabezan la colección²⁹⁵.

²⁹³ Cita concretamente como modelo directo a Bión de Esmirna. Cf. Cameron (1995) 456.

²⁹⁴ Horacio se sirve de la *recusatio* también en la sátira 2.1.10 ss., y en la epístola 2.1.250 ss.; en cuanto a las odas, quizá 1.19 también pueda entenderse como *recusatio*, que, sin embargo, no incluyo en este trabajo por su falta de relación directa con Augusto; y ya dentro de su colección lírica tardía se hallan la extraordinaria 4.2 y 4.15. Por otra parte, las odas 2.1 y 3.3, cuyas respectivas estrofas finales están relacionadas de alguna manera con la *recusatio*, son estudiadas en otros apartados de este trabajo.

²⁹⁵ Tanto Santirocco (1986) 33-36, como Putnam (1995) 50, destacan esa relevante posición de la oda, perteneciente a ese grupo de nueve poemas que abre la colección, denominado por muchos autores "The Parade Odes"; por tanto, el contenido programático de la misma ha de valorarse teniendo en cuenta su ordenación.

3.1. Oda 1.6

Scriberis Vario fortis et hostium victor Maeonii carminis alite, quam rem cumque ferox navibus aut equis miles te duce gesserit:	
nos, Agrippa, neque haec dicere nec gravem Pelidae stomachum cedere nescii nec cursus duplicis per mare Ulixei nec saevam Pelopis domum	5
conamur, tenues grandia, dum pudor imbellisque lyrae Musa potens vetat laudes egregii Caesaris et tuas culpa deterere ingeni.	10
quis Martem tunica tectum adamantina digne scripserit aut pulvere Troico nigrum Merionen aut ope Palladis Tydiden superis parem?	15
nos convivias, nos proelia virginum sectis in iuvenes unguibus acrium cantamus vacui, sive quid urimur non praeter solitum leves.	20

No se trata de un poema que plantee grandes problemas de interpretación, aunque sí existen ciertas discrepancias de detalle entre los comentaristas.

Se cree que es una oda bastante antigua, probablemente de los años que siguieron a Accio, 30 a 28 a.C., pero, como suele suceder, no existen argumentos decisivos que ayuden en su datación.

Como es habitual en las odas, hay un destinatario e interlocutor, importante en este caso como en otros muchos, para el desarrollo del poema. Al igual que ocurría en la oda 2.1, el personaje a quien se dirige el poema no aparece en la primera estrofa, sino que en este caso se pospone su mención hasta el verso 5, *Agrippa*²⁹⁶.

Tal posposición -aparte de que tal vez se trate de una constante compositiva característica de sus odas- puede deberse a varias razones estructurales y retóricas. Así, aunque la presencia del tú destinatario es innegable desde el principio a causa de la segunda persona de *scriberis*, el nombre propio que se menciona a su lado, *Vario*, difumina en cierto sentido la importancia de ese "tú", a lo que contribuye también la voz pasiva del verbo, que marca, por tanto, como persona activa

²⁹⁶ No es necesario extenderse en datos biográficos acerca de una figura tan relevante y conocida como M. Vipsanio Agripa, lugarteniente y mano derecha de Octavio en asuntos militares, que tuvo una participación decisiva en todos los acontecimientos bélicos que supusieron la eliminación de los rivales políticos de Octavio.

al poeta²⁹⁷, y que convierte ya, de esta manera, la primera estrofa en un discurso heterogéneo, en que se entremezclan hazañas bélicas y reflexiones literarias, que en conjunto acaban formando un pensamiento metaliterario, en que los hechos y personajes históricos son tratados simplemente como posible objeto de escritura. A este concepto contribuye incluso el sugerente orden de palabras de los versos 1 y 2: *scriberis Vario fortis et hostium/victor, Maeonii carminis alite*²⁹⁸, en que el personaje heroico, susceptible de tratamiento literario, es rodeado por el escritor.

Por otra parte, la aposición *Maeonii carminis alite* tiene una doble función, puesto que, al mismo tiempo que supone un elogio a Vario, sobrepasando aparentemente la alabanza del personaje político, implica una distinción genérica entre épica y lírica, que será fundamental para el desarrollo del resto de la composición²⁹⁹.

Del mismo modo que en los dos primeros versos Agripa aparece en un segundo plano por la relevancia de Vario, en los dos que concluyen la estrofa parece existir cierta reticencia por parte de Horacio a otorgarle una posición de excesiva preeminencia, al convertirse en sujeto de las acciones militares no Agripa, sino los soldados a sus órdenes; sin embargo, es ésta una hipótesis discutible, puesto que tal expresión no es en realidad extraña cuando se elogian los méritos de un general³⁰⁰.

Después de esta primera estrofa en que se ofrece un escritor alternativo para cantar las hazañas de Agripa, la segunda introduce, junto con el nombre del destinatario, el elemento más importante de la oda, *nos*, primera palabra del verso 5, que inicia la parte esencial de la *recusatio*. Así, tras establecer en los versos 1-4 la premisa básica de carácter general, a pesar del aparente tono particular, de que las hazañas heroicas son tema apropiado para la épica, a partir de ahora, y hasta el final, Horacio desarrollará, en sucesivas variaciones, la idea de que él no es poeta adecuado para la poesía épica.

Si la primera estrofa desarrollaba una relación centrada en un "tú" y un "él", el eje cimentado en esas conexiones interpersonales varía sus coordenadas desde el verso 5, para presentar la relación de oposición *Nos, Agrippa*, expresión fundamental, como lo será en la estrofa siguiente *tenues grandia* (v. 9), de modo que las tensiones y oposiciones sucesivas son esquematizadas enormemente con el fin de marcar de una manera muy concisa, clara y sencilla posiciones encontradas y problemas complejos.

La significativa estructura retórica de la negación horaciana lleva al retraso en la aparición del verbo correspondiente a *nos, conamur*, hasta el comienzo de la estrofa siguiente, en el verso 9, en el único encabalgamiento de la oda³⁰¹. Los versos 5-8, en medio de *nos* y *conamur*, recogen mediante las sucesivas coordinaciones negativas (*neque... nec.../nec.../nec...*) una serie de temas, que, en opinión de Davis (1991: 36), suponen un triple rechazo genérico por parte de Horacio:

²⁹⁷ L. Vario Rufo fue un miembro destacado del círculo de Mecenas y gran amigo de Virgilio y Horacio; su actividad literaria se centró en la poesía y en la tragedia, género este último al que pertenece su obra *Thyestes*, que, según informan Nisbet-Hubbard (1970) 81, Quintiliano (10.1.98) comparaba con las mejores piezas griegas.

²⁹⁸ Nisbet-Hubbard (1970) 83 señalan el carácter prosaico de *scribo*, apropiado para la épica histórica. Putnam (1995) 51 constata que *scriberis* y más adelante *scripserit* son los dos únicos empleos de este verbo por parte de Horacio en sus odas; en n. 3, pp. 51-52, pasa revista a los restantes usos de *scribere* en las sátiras y epodos, llegando a la conclusión de que Horacio suele asociarlo con tipos de composición no líricos.

²⁹⁹ Ahern (1991) 310 ss. estudia el posible significado del contraste entre los dos elogios, ya señalado por Nisbet-Hubbard (1970) 84, austero y "arcaico" el de Agripa, "exuberante" el de Vario, lo cual supone una falta de coherencia entre el tema y su vehículo épico. Pone de relieve Ahern que llamar a Homero "Meónida" es una concepción helenística. En definitiva, para este autor, el elogio a Vario es una broma humorística por parte de Horacio a su amigo.

³⁰⁰ Nisbet-Hubbard (1970) 85 señalan que *navibus aut equis* es una variación de la fórmula habitual en el encomio, *terra marique*, que probablemente aquí ha sufrido una contaminación de otra expresión polar militar, *equis virisque*.

³⁰¹ Putnam (1995) 52 señala que también es la única ocasión en que Horacio utiliza *conor* en su poesía lírica.

- a) del *encomium* de las hazañas militares de Agripa,
- b) de la composición épica según el modelo homérico y
- c) del drama trágico sobre la casa de Pélope.

Es importante no pasar por alto que Horacio en estos versos está reescribiendo el inicio de la *Iliada* y de la *Odisea*, hecho que por razones obvias no puede afirmarse acerca de la referencia al *Tiestes* de Vario.

Y, en este sentido, es muy llamativa la utilización en esta estrofa de los términos *stomachum* (v. 6), *duplicis* (v. 7) y la expresión *cedere nescii* (v. 6), objeto de estudio por parte de muchos intérpretes, ya que se trata de formas de un léxico prosaico, poco apropiadas para un lenguaje poético. Así, la escritura épica homérica ha sido reconvertida en una expresión caracterizada por su tono bajo y vulgar. Y lo cierto es que, aunque Horacio en ocasiones se sirva en su lírica de ciertos términos considerados apoéticos, parece extraño que se produzca de manera casual y por descuido del poeta una acumulación semejante, por lo que podría ser intencionada; en este sentido han ido trabajando diversos autores hasta llegar a las hipótesis más elaboradas y recientes de Davis y Ahern; según el primero, la reducción de *menis* de la *Iliada* en *stomachum* y la distorsión del carácter del héroe homérico de la *Odisea* en *duplicis* suponen la demostración práctica, intencionada, por parte de Horacio, de que si intentara cantar las hazañas de Agripa, el resultado sería similar al de esa estrofa, es decir, *culpa deterere ingen*³⁰².

En una dirección similar se desarrolla el estudio de Ahern (1991: 301-314), que lleva a cabo un análisis muy concienzudo y amplio de los pasajes homéricos en cuestión y de su utilización y reconversión irónica por parte de Horacio. Pero Ahern no se limita a la consideración de estos versos 5-8, sino que estudia también detalladamente la reescritura homérica contenida en la cuarta estrofa (vv. 13-16). Finalmente, llega a la conclusión de que Horacio lleva a cabo una distorsión homérica con dos fines, el primero, en la misma línea que proponía Davis, demostrar de manera práctica su incapacidad para la épica, y el segundo, parodiar a los poetas homerizantes de su época y proclamar su sensibilidad alejandrina.

Por tanto, si se acepta el análisis de Ahern, Horacio estaría efectuando una transformación de textos homéricos en no homéricos.

Pero quizá no sólo la utilización no homérica del material homérico sino también la propia construcción anómala de la primera estrofa estén indicando la irónica incapacidad horaciana para la composición de temas heroicos, y en concreto de las hazañas de Agripa. Puede tratarse de una construcción anómala en varios sentidos: por un lado, en la construcción del agente de *scriberis*, *Vario*, la sintaxis se aparta de la norma más habitual; por otro, la expresión *quam rem cumque* resulta un tanto extraña y cacofónica, y, finalmente, tanto el contraste exagerado entre los elogios de Vario y Agripa como la variación de la fórmula habitual *terra marique*, convertida en *navibus aut equis*, podrían estar incidiendo en esa destrucción irónica de la escritura épica.

El conflicto y oposición entre géneros literarios se halla resumido magistralmente en *tenues grandia* (v. 9). El resto de la estrofa recoge, en lo que constituye una formulación característica

³⁰² Davis (1991) 37. Ya anteriormente esbozaban una explicación semejante estudiosos como Commager (1962) 71, n. 25, que caracteriza los usos horacianos en cuestión como "destrucción de la estructura moral de la *Iliada* y la *Odisea*". Cf. también Nisbet-Hubbard (1970) 84. Por su parte, Williams (1968) 758-759, refiriéndose en concreto a *stomachum*, analiza otros pasajes de las *Odas* en que también aparecen términos apoéticos, llegando a la conclusión de que es un procedimiento característico, que, en este caso, mediante la "pantomima verbal" pretende reflejar la reticencia de Horacio a tratar un tema heroico.

de la *recusatio*, las razones que impiden al poeta abordar tales temas: *pudor* (v. 9), *imbellisque lyrae Musa potens* (v. 10)³⁰³, y, finalmente, *culpa... ingeni* (v. 12).

Desde luego, es probable que *laudes egregii Caesaris et tuas* (v. 11), a pesar del rechazo formal, constituya una fórmula de elogio, de acuerdo con los cánones de la *praeteritio* retórica. Y de nuevo la figura de Agripa vuelve a aparecer en un segundo lugar, esta vez debido a la prioridad del propio Octavio.

La interrogación retórica que se extiende a lo largo de toda la penúltima estrofa (vv. 13-16) ha provocado muchas discusiones acerca de su significación, hasta el punto de que algunos autores han creído necesario eliminar algunas estrofas o situarlas en otra posición dentro de la oda³⁰⁴.

Sin embargo, no parece que la pregunta, formulada de ese modo, requiera una respuesta concreta, ya que implícitamente Horacio ha estado contestando desde el principio, y, además, la última estrofa constituye igualmente una respuesta, más explícita, mediante la declaración programática que contiene.

Davis (1991: 38) considera que otros intérpretes han descuidado la dimensión genérica, porque Horacio está planteando una cuestión no particular, sino de "tipos" representativos. Según este autor, por tanto, la respuesta apropiada sería "sólo un *alter Homerus* como Vario", y, por consiguiente, "no un *autor de verso ligero* como yo".

En efecto, la interrogación, ya suponga una referencia particular o bien general, plantea una cuestión ya resuelta, puesto que estas dos últimas estrofas forman una especie de conclusión y recapitulación, que expresan nuevamente, mediante una formulación distinta, el discurso desarrollado en las tres primeras estrofas. Y los cuatro últimos versos se oponen en su dimensión literaria a los cuatro anteriores, presentando un claro contraste de los dos géneros en cuestión, épica y lírica.

El carácter programático se manifiesta a través de todos los elementos que componen la última estrofa en particular y el poema entero en su relación estructural y significativa.

Una vez más el yo lírico ocupa una posición de gran fuerza en su afirmación, *nos...*, *nos...* (v. 17), que simultáneamente tiene una conexión de oposición con *quis.../... scripserit* (vv. 13-14), y de identificación con *nos* del verso 5 y *tenues* (v. 9), adjetivo que podría corresponderse con *vacui* (v. 19) y con *leves* (v. 20), última palabra de la oda, que a su vez quizá implique una oposición a *gravem* del verso 5³⁰⁵.

Es interesante el procedimiento que emplea en su afirmación literaria -frecuente, por otra parte, también en la poesía elegíaca-, consistente en lo que Davis (1991: 33 ss.) denomina "asimilación por metáfora", de tal manera que se produce una transferencia semántica de la esfera bélica, perteneciente a la épica, al campo de la temática amorosa, propia de la poesía ligera: *proelia virginum/sectis in iuvenes unguibus acrium* (vv. 17-18)³⁰⁶.

³⁰³ Es frecuente que una divinidad -y no la propia voluntad del poeta- exprese la prohibición, dentro de la tendencia que inició el propio Calimaco en sus *Aitia*, en que Apolo asumía el papel de "amonestador".

³⁰⁴ Cf. Nisbet-Hubbard (1970) 87-88, que dan cuenta brevemente de las diversas posturas.

³⁰⁵ Cf. Putnam (1995) 58-59, que recuerda también el contraste contenido en la oda 2.1 entre *gravis amicitias* y *leviore plectra*. Por otra parte, en la continuación de su artículo (1995) 62-63, cree ver en *urimur* y *leves* un diálogo con el poema 72 de Catulo.

³⁰⁶ Davis (1991) 34-35 sitúa los antecedentes de esta técnica asimilativa en la lírica griega arcaica, concretamente en Safo, 16 LP, cuya priamel inicial (vv. 1-4), que desarrolla las preferencias de otras personas, constituidas por aspectos militares, contrasta con la última

Esta utilización metafórica profundiza estructuralmente en el contraste entre géneros literarios desarrollado a lo largo de toda la composición, y, en especial, si se vuelve a una lectura de la primera estrofa, en que el lenguaje de la guerra se hallaba empleado en su sentido estricto³⁰⁷.

Haciendo una breve recapitulación de lo observado, puede concluirse que 1.6 plantea una *recusatio* que puede estar en función de varios objetivos dentro de la ambivalencia que es retóricamente inherente a tal procedimiento.

En primer lugar, no deja de constituir un cierto elogio hacia el destinatario³⁰⁸, aunque ya se ha insinuado en el análisis anterior la posibilidad de que el poeta, hábil y sutilmente, estuviera situando en cada ocasión a Agripa en un segundo plano.

En este mismo sentido, la finalidad laudatoria de la oda incluye a Octavio, y, por otro camino, convergente y tal vez superior, al propio Vario, puesto que el discurso metaliterario llega a caracterizarlo como sucesor romano de Homero.

En segundo lugar, constituye una declaración programática cuyo contenido se basa en la afirmación de la lírica ligera como género apropiado para Horacio, mediante una continua reflexión sobre dos géneros literarios diferentes a través del poema³⁰⁹.

Estructuralmente, el discurso poético sigue un desarrollo construido sobre la base de sucesivas contraposiciones entre lírica y épica, de manera que va formándose un razonamiento intelectual y metapoético que culmina en la afirmación del yo lírico de la última estrofa.

Existe otra dimensión en el análisis de una *recusatio* que hasta ahora he dejado de lado, y de la que habla, por ejemplo, Hinds (1992: 139-140), aunque este autor se centra más bien en las *recusationes* elegíacas; se trata del problema de si la *recusatio* implica sólo un rechazo estético o también moral. Hinds (1992: 140) llega a la conclusión de que, en general, en la elegía el rechazo es simplemente estético.

Y esa impresión puede dar en principio la oda 1.6 de Horacio. Sin embargo, en la segunda estrofa puede percibirse alguna crítica moral en los adjetivos y expresiones utilizados para caracterizar a cada uno de los prototipos genéricos mencionados: *gravem/Pelidae stomachum cedere nescij./nec cursus duplicis per mare Ulixei/nec saevam Pelopis domum*. Y, en este sentido, Putnam (1995: 53-54) se plantea la ambigüedad que supone utilizar esos ejemplos, tan dudosos moralmente, como modelos literarios de las hazañas de Agripa y Octavio. Y respecto a los otros ejemplos homéricos mencionados en los versos 13-16 observa Putnam (1995: 54 ss.) que, aunque en ese caso no existe un cuestionamiento moral del heroísmo, la característica común que se desprende de la descripción horaciana de los personajes es la pasividad, lo cual evocaría la primera palabra de la oda *scriberis*, estableciendo así un paralelismo entre Agripa y los héroes homéricos.

estrofa (vv. 17-20), en que, en la descripción de su amada, incorpora una serie de rasgos que este autor considera guerreros. Por su parte, Lyne (1995) 77 cree que el lenguaje empleado en esta última estrofa no es propio de la lírica horaciana, sino de la elegía, por lo que se trataría de una utilización irónica, destinada, junto con el resto de la oda, a formar una parodia de la *recusatio* elegíaca. Cf. p. 192, en que mencionaba tal interpretación de Lyne acerca de las *recusationes* horacianas.

³⁰⁷ De todos modos, esta reutilización y reconsideración de términos ya empleados en partes anteriores de una composición no es exclusiva de las *recusationes*, como ya se ha observado, por ejemplo, al estudiar poemas como las odas 1.2 y 2.1.

³⁰⁸ Como dice Quinn (1984) 133, no es necesario suponer que Agripa impusiera o sugiriera a Horacio la composición de un panegírico en su honor.

³⁰⁹ Harrison (1993) 141, y ya anteriormente, en cierto sentido, Hinojo (1985) 89, consideran que, a pesar de esa aparente afirmación de la impropiedad genérica de la épica para su lírica, Horacio, con un empleo tan extenso en la oda de elementos épicos, está mostrando que tal material es apropiado para la lírica si se trata de una manera irónica y frívola.

En definitiva, creo que no puede descartarse una dimensión moral, un juicio negativo implícito en la distorsión, en principio estética, de los paradigmas homéricos y su posible adecuación e identificación tácitas con las hazañas contemporáneas de Agripa y Octavio.

Por otra parte, es difícil discernir hasta dónde llega en esta oda la ironía horaciana, porque, aunque puede afirmarse con cierta seguridad que el material homérico está siendo sometido a un tratamiento paródico, no parece tan sencillo decidir si esa ironía se está extendiendo a la última estrofa, en que define las características de la poesía erótica, o al elogio de su amigo Vario como sucesor de Homero.

3.2. Oda 2.12

Nolis longa ferae bella Numantiae nec durum Hannibalem nec Siculum mare Poeno purpureum sanguine mollibus aptari citharae modis,	
nec saevos Lapithas et nimium mero Hylaeum domitosque Herculea manu Telluris iuvenes, unde periculum fulgens contremuit domus	5
Saturni veteris; tuque pedestribus dices historiis proelia Caesaris, Maecenas, melius ductaque per vias regum colla minacium.	10
me dulces dominae Musa Licymniae cantus, me voluit dicere lucidum fulgentis oculos et bene mutuis fidum pectus amoribus,	15
quam nec ferre pedem dedecuit choris nec certare ioco nec dare bracchia ludentem nitidis virginibus sacro Dianae celebris die.	20
num tu quae tenuit dives Achaemenes aut pinguis Phrygiae Mygdonias opes permutare velis crine Licymniae, plenas aut Arabum domos,	
cum flagrantia detorquet ad oscula cervicem aut facili saevitia negat, quae poscente magis gaudeat eripi, interdum rapere occupet?	25

Opiniones de muy diverso signo se han vertido sobre la muy discutida -y a menudo "maltratada"- oda 2.12 de Horacio.

Dos cuestiones distintas, planteadas respectivamente por dos comentaristas, uno antiguo y otro contemporáneo, han polarizado la atención de la crítica y abonado el terreno para una larga discusión: por un lado, la identificación por parte de Pseudo-Acrón del personaje femenino que aparece en la oda, *Licymnia*, con la mujer de Mecenas, Terencia³¹⁰, y, por otro, la crítica de Fraenkel (1957: 219-221) a la calidad de la oda, que se ha tomado continuamente como base de todas las

³¹⁰ Es en su comentario a la sátira 1.2.64 donde identifica a *Licymnia* con la mujer de Mecenas, mientras que al hablar de 2.12 da dos posibilidades: *aut uxor Maecenatis aut ipsius Horatii amica*. Ha contribuido a la aceptación de esta hipótesis la equivalencia métrica de ambos nombres, hecho habitual y característico en la poesía elegíaca.

opiniones posteriores en favor o en contra de la misma. Parte Fraenkel (1957: 219) de la idea, compartida por gran número de intérpretes, de que esta pieza no cumple el propio requisito horaciano del *simplex et unum*, siendo por el contrario una composición sin unidad, artificial y recargada.

Así pues, durante muchos años, los estudios acerca de esta oda se consagraron fundamentalmente a la posible identificación de Licimnia con una mujer "real", y a los problemas en torno a la coherencia o falta de unidad de la composición³¹¹.

Sin embargo, en tiempos más recientes, la oda ha sido tratada desde perspectivas más abiertas y enriquecedoras, hasta el punto de que su consideración y valoración han variado profundamente en la actualidad³¹².

A la principal objeción de Fraenkel (1957: 221), consistente en que la segunda parte, el elogio de Licimnia, no encaja con la primera, una "típica *recusatio*", puede contestarse que esa segunda parte puede ser una especie de "puesta en práctica", de ejemplificación de su elección en la parte anterior, la *recusatio*. Así, Horacio diría "yo no puedo cantar temas heroicos y serios, sino ligeros, como, por ejemplo, los atributos y amores de Licimnia"³¹³.

Lo cierto es que esa "falta de unidad", esa presunta incoherencia, tan denunciada y denostada por numerosos autores, quizá deba empezar a ser contemplada de otra manera, puesto que en las reflexiones y críticas acerca de gran cantidad de poemas horacianos es frecuente leer la misma acusación. ¿Realmente Horacio era un poeta incapaz de lograr en un gran número de composiciones lo que suele considerarse norma fundamental del clasicismo, esa unidad orgánica, esa ausencia de disonancias? ¿O más bien el error parte de nosotros, los críticos, al intentar encasillar, etiquetar y juzgar la obra de un poeta clásico según una serie de reglas rígidas que presuponemos propias e inherentes a ese autor?

La Penna, por ejemplo, en varias ocasiones en su monografía dedicada a la relación de Horacio con el Principado de Augusto, atribuye esa falta de coherencia poética, de calidad literaria, en muchas de sus odas civiles a un fracaso en la adecuación del tema político a la lírica, a un divorcio -y un abismo- entre las nuevas corrientes ideológicas impuestas por Augusto y la literatura y cultura del momento, una auténtica crisis que impedía la armonización de ambas³¹⁴.

Tal vez el grado de experimentación y de experimentalidad de Horacio deba ser reevaluado por nuestra parte según criterios más amplios y flexibles. Admitiendo que quizá en algunas ocasiones haya que hablar de fracaso literario, no creo que sea el caso de todos los poemas que se ven sometidos a este tipo de variaciones.

Y, en concreto, la oda 2.12, en mi opinión, constituye un logro poético por su sentido de la innovación, por la audacia en el riesgo -creo que asumido conscientemente- de la experimentación con temas políticos y formas literarias³¹⁵.

³¹¹ Otro problema relacionado con 2.12 es su afinidad con la elegía 2.1 de Propertio, otra *recusatio* dedicada a Mecenas; las semejanzas entre ambas han llevado a muchos autores a pensar que existe una relación de dependencia entre ellas, pero sin que se haya llegado a solucionar cuál de los dos poetas fue el imitador. Citroni (1995) 366, n. 103 ofrece una extensa relación de autores que se han ocupado de esta cuestión.

³¹² Han contribuido sobre todo a esta revalorización Santirocco (1980) 223 ss. y Davis (1975) 70-83 y (1991) 30-33; también, anteriormente, Williams (1968) 300-302.

³¹³ Cf. Williams (1968) 300; Santirocco (1980) 232; Davis (1975) 82.

³¹⁴ Cf., por ejemplo, La Penna (1963) 129 ss., en que estudia otra oda, la 3.14, que plantea problemas semejantes, en algunos aspectos, a los analizados aquí.

³¹⁵ Cf. Santirocco (1980) 224 ss.; Williams (1968) 300 ss.

En efecto, Horacio parte de un procedimiento bien establecido, y ya utilizado por él mismo, la *recusatio*, guiando en principio los pasos del lector por un camino que cree conocer ya, para encontrarse repentinamente con un aparente obstáculo inesperado; pero un lector que recorre una buena obra literaria sabe que es un camino siempre nuevo y desconocido, y que busca, seguramente, su sorpresa primero y después su colaboración en la lectura.

En el caso concreto de esta oda, el hipotético obstáculo, Licimnia, al margen de su posible identificación con un personaje real de la sociedad romana, es ante todo tema literario, modelo poético de mujer seductora, que es desarrollado por Horacio para demostrar su preferencia genérica y capacidad poética, frente al rechazo de los temas heroicos planteado en la *recusatio* de la primera parte.

La mayor parte de los intérpretes suele sugerir la existencia de una equiparación entre los tres tipos de hechos expuestos en la *recusatio*: los pertenecientes a la historia republicana, es decir, las guerras púnicas, que ocupan la primera estrofa, los de carácter mitológico, la Gigantomaquia, tema frecuente en las discusiones acerca de géneros literarios, sobre todo en la *recusatio*³¹⁶, que se describen en la segunda, y, finalmente, los acontecimientos contemporáneos, *proelia Caesaris*, que son mencionados en la tercera, de modo que se establecería una línea de continuidad entre todos ellos³¹⁷, y supondría, de esta manera, un encomio de Augusto³¹⁸.

Sin embargo, caben ciertas dudas acerca de tal identificación, que al menos en cierto sentido puede percibirse debilitada o en entredicho, puesto que, frente al tratamiento simétrico recibido por los dos primeros tipos de hazañas, con una descripción relativamente extensa, ocupando cada uno una estrofa entera, y caracterizados en cuanto a su adaptación genérica negativamente como poco aptos para la lírica, *mollibus/aptari citharae modis* (vv. 3-4), en cambio, las hazañas del *princeps* reciben una caracterización más breve -¿tal vez "prosaica"?- y se indica su mejor adecuación a la prosa historiográfica (*pedestribus/... historiis*, vv. 9-10).

Pero precisamente la expresión *pedestribus/... historiis* tal vez sea un elemento clave para entender el tono del poema, puesto que probablemente no haya que descartar una posible ironía en la atribución por parte de Horacio a Mecenas de esa escritura en prosa, dado que este último debía de estar tan alejado -o más- de tal género como el propio Horacio. Es tal vez un procedimiento encaminado a acentuar la incapacidad de ambos amigos para tal tema, aunque en principio parta de un motivo típico de la *recusatio*, el del escritor sustituto, utilizado, por tanto, aquí irónicamente³¹⁹.

Así, las calificaciones que van caracterizando a la historia republicana y mitología parecen orientar su adscripción a la épica, mientras que la expresión *proelia Caesaris,/... ductaque per vias/regum colla minacium* (vv. 10-12) tal vez encajaría mejor en la prosa³²⁰.

Los versos centrales de la oda (13-14) contienen lo que también puede considerarse núcleo del discurso poético, la preferencia literaria del propio Horacio, y la manera de introducción,

³¹⁶ Hinds (1992) 139-140; Hardie (1986) 87 ss.

³¹⁷ Santirocco (1980) 226.

³¹⁸ Citroni (1983) 180 y (1995) 313.

³¹⁹ Citroni (1995) 313, aunque primero reconoce cierta malicia sutil de Horacio al encomendar a Mecenas tal tarea, cree que al fin y al cabo se trata de un homenaje al amigo al proclamar su capacidad para escribir una obra historiográfica.

³²⁰ Es llamativa, especialmente, la ausencia de calificativos para *proelia Caesaris*, frente al generoso despliegue de adjetivos en las dos estrofas anteriores. Por otra parte, *proelia Caesaris,/.../regum colla minacium* hace que me plantee la cuestión de si puede existir cierta alusión a la égloga 6 de Virgilio, *cum canerem reges et proelia* (v. 3).

con esa posición inicial tan fuerte de *me*, al igual que ocurría en 1.6, contribuye de manera decisiva al establecimiento de las antítesis que conforman la oda entera.

La expresión de su elección genérica no puede ser más significativa, con un orden de palabras, como ya destacó Santirocco (1980: 229), que habla en sí mismo de una manera gráfica: *me dulces dominae **Musa** Licymniae/cantus, me*, en que el poeta, el yo lírico, rodea todos los elementos que forman parte de su creación literaria, colocados todos en un orden quiasmático hasta llegar al centro de la declaración en una única palabra, **Musa**; por otra parte, *dominae... Licymniae*, en genitivo rodeando a *Musa*, aunque dependan sintácticamente de *dulces... cantus*, pueden estar insinuando una relación con *Musa*, que, en cierto sentido, sería propia de la poesía elegíaca, como también el mismo sustantivo *domina*. Además, es muy llamativa la asociación de *dulces... cantus* y *Licymniae*, si se observa la significación literal de ese nombre propio, que, como otros nombres griegos de mujer en Horacio, posee una relación de sentido con la declaración del poema, ya que *Licymnia* es, al fin y al cabo, la traducción griega de *dulces cantus*.

A partir de este momento, toda la declaración poética estará ya destinada a Licimnia, pero, según he mencionado antes, como creación literaria representativa de la poesía erótica y de la mujer dentro de la misma, sin necesidad, en mi opinión, de entender en ella una figura concreta de mujer. De hecho, cada autor que ha intentado una identificación se ha encontrado con el obstáculo de las propias declaraciones poéticas, que no se adaptan a unas características unitarias atribuibles a un personaje real³²¹.

Suele distinguirse una división, en esta parte consagrada a Licimnia, entre las dos primeras estrofas, de elogio del poeta a la misma, y las dos últimas, en que la mujer sería observada a través de los ojos de Mecenas, y supondría un "regalo" poético por parte de Horacio a Mecenas y su apasionada relación amorosa con Terencia³²².

Sin embargo, manteniendo hasta el final la hipótesis del carácter ficticio del personaje, también puede entenderse perfectamente la articulación y variación estructural que propone Horacio: Licimnia, representando la poesía amorosa, es tratada paulatinamente a lo largo de las cuatro estrofas por una serie de rasgos que crean un cuadro profundamente erótico, sensual, hasta desembocar en los últimos cuatro versos que describen el momento de máxima seducción y "coqueteo", sintetizado en el magnífico oxímoron *facili saevitia* (v. 26).

Por un lado, llama la atención el hecho de que para la descripción del personaje recurra continuamente a sus características anatómicas, de modo que cada acción de la mujer parece (pre-) determinada por un elemento de su cuerpo: *oculos* (v.15), *pectus* (v. 16), *pedem* (v. 17), *bracchia* (v.v18), *crine* (v. 23), *cervicem* (v. 26), por lo que Horacio está ofreciendo a su amigo Mecenas un regalo poético profundamente sensual.

Por otra parte, la variación que tiene lugar a partir del verso 20 en que vuelve a dirigirse a Mecenas (*num tu... permutare velis...*) no tiene por qué implicar necesaria o exclusivamente un traslado a la realidad de la vida amorosa de Mecenas -aunque no pueda rechazarse totalmente esa posibilidad-, sino que podría continuar el diálogo metaliterario de carácter genérico con su interlocutor y destinatario inicial de la oda. Así, la "opulencia" que se enumera en la penúltima estrofa podría

³²¹ Han estudiado la posible identificación de Licimnia con Terencia autores como Morris y R. D. Williams (1963) 145 ss.; Davis (1975) 70 ss.; Nisbet-Hubbard (1978) 180 ss.; G. Williams (1962) 35 ss. y (1968) 300-303, que, aunque parte de la base de que realmente se trata de Terencia, analiza la serie de rasgos descriptivos heterogéneos de *Licymnia*, y concluye que Horacio modeló una figura de mujer ficticia por medio de su mundo imaginario habitual, formado con la mezcla de rasgos griegos y romanos.

³²² Para la idea del homenaje poético que Horacio ofrece a su amigo, cf. Citroni (1983) 185 ss. y (1995) 319, que considera esta pieza poesía ocasional, en honor de Mecenas, que tal vez incluso circuló entre el grupo de amigos, como otras odas, antes de la publicación de la colección.

representar metafóricamente los temas y géneros mencionados al principio del poema, que marcarían una oposición frente a la poesía erótica, reflejada en *crine/Licymniae*, introducido en medio de esa estrofa, y en los últimos cuatro versos³²³. Por tanto, las opciones que Horacio propone a Mecenas pueden ser ambivalentes, acogiendo no sólo un sentido literal, un modo de vida erótico, galante, sino también metafóricamente un tipo de literatura.

Además, dentro de esta hipótesis, según creo, caben dos posibilidades diferentes: o bien la cuestión que plantea Horacio a Mecenas se entiende de forma abstracta, de manera que se trataría de una preferencia y elección general entre determinados géneros, o bien se formularía una interrogación concreta, en que el poeta estaría poniendo a Mecenas en la disyuntiva de elegir entre dos textos, los versos 21-24 ó 25-28.

Volviendo al poema en su conjunto, se observan numerosos elementos que producen una conexión entre la primera parte y la segunda³²⁴. Así, existen, por un lado, relaciones basadas en los verbos empleados, desde *nolis*, que tan enfáticamente encabeza la oda³²⁵, hasta *velis* (v. 23), ambos con un sujeto común, el interlocutor, Mecenas, que es otro de los componentes que contribuyen a la cohesión del discurso poético horaciano³²⁶. Y entre esos dos verbos fundamentales, otras dos formas, en estrofas consecutivas, completan el núcleo esencial de las acciones verbales de la oda: *dices* (v. 10), en antítesis con *dicere* (v. 14), que depende de *voluit* (v. 14), situado entre *nolis* y *velis*. En correspondencia con estos verbos, se marcan también perfectamente las oposiciones de pronombres personales, *tu* (v. 9), frente a *me*, repetido en los versos 13 y 14.

Además de esta gran oposición primaria, marcada por los agentes de enunciación, los textos que son objeto de los posibles enunciados están contruidos igualmente resaltando las antítesis propias de su diferenciación genérica: por una parte, como ya se ha observado, las dos primeras estrofas, que recogen los temas de la historia republicana y la mitología parecen recibir un tratamiento característico de la épica, mientras que *proelia Caesaris* da la impresión de adaptarse mejor, como afirma el poeta, a la prosa historiográfica. Y todos estos temas en conjunto son confrontados y sometidos a reconsideración por medio de la segunda parte de la oda, que, como ocurría en 1.6 - aunque de manera mucho más esquemática y sintética-, retoma ciertos términos empleados en las tres estrofas anteriores, para llevar a cabo una redefinición de los mismos³²⁷. Así, por ejemplo, *fulgentis oculos* (v. 15), frente a *fulgens... domus* (v. 8); *facili saevitia* (v. 26), frente a *saevos Lapithas* (v. 5), *cervicem* (v. 26), frente a *regum colla minacium* (v. 12).

³²³ Soy consciente de que no puede descartarse la posibilidad de que estos versos impliquen no sólo una preferencia estética, sino tal vez también la elección de un modo de vida. Cf. Citroni (1983) 185. Nisbet-Hubbard (1978) 198 citan dos usos similares a *permutare velis* en Horacio: en la oda 3.1.47 s., *cur valle permutem Sabina/divitias operosiores*, y en la epístola 1.7.35 s., *nec/otia divitiis Arabum liberrima muto*. Me interesa especialmente 3.1, en que además aparece también, entre las riquezas que no cambiaría por su finca, *Achaemeniumque costum* (v. 44), que recuerda *dives Achaemenes* de 2.12.21. De momento, me limito a señalar la coincidencia, a la espera de analizar el pasaje en cuestión.

³²⁴ Aparte de las relaciones y conexiones existentes dentro de la oda, es interesante la lectura de Henderson (1996) 129 ss., que ve en 2.12 una *retractatio* de 2.1; pone de relieve este autor la aparición en ambas odas de una considerable cantidad de términos idénticos o semejantes.

³²⁵ En general, los comentaristas dan a *nolis* un valor potencial, pero creo que quizá no sería descabellado entenderlo mejor como volitivo o imperativo, según interpreta también en su traducción Cristóbal (1985) 112. Por otra parte, aunque suele suponerse que el agente correspondiente a *mollibus/aptari citharae modis* es Horacio, me parece significativo que no aparezca explícitamente tal agente, lo cual podría implicar o bien una declaración general, susceptible de asignarse a cualquiera que pretenda abordar tal empresa, o bien atribuible al sujeto de *nolis*, es decir, Mecenas.

³²⁶ Hay que señalar, por cierto, la extraordinaria posposición del nombre del interlocutor, *Maecenas*, que no aparece hasta el verso 11, de manera que la identidad de la segunda persona marcada en la primera palabra del poema, *nolis*, se desconoce hasta casi la mitad del mismo.

³²⁷ Cf. Davis (1991) 32-33 y Santirocco (1980) 232.

Por otra parte, en consonancia con la declaración programática de la estrofa final de 1.6, *nos proelia virginum...*, los últimos versos de 2.12 también describen el juego de la seducción amorosa recurriendo a usos metafóricos de expresiones bélicas o de carácter violento: *detorquet, eripi, rapere, occupet*.

Davis (1991: 33) concluye, a partir de esta reutilización, que Horacio está afirmando la superioridad del género lírico sobre los restantes, por su capacidad para incluirlo todo. Sin embargo, yo no sé si lo fundamental es la idea de inclusión o más bien la de redefinición y matización, que podría implicar una diferenciación no sólo estética, sino también ética, como ya mencionaba también al estudiar la oda 1.6; y, en este sentido, sería significativo el sentido negativo de los adjetivos y expresiones empleados para caracterizar los diferentes temas épicos: *durum, purpureum sanguine, saevos, nimium mero, periculum*, etc.

Por último, una relectura de la estrofa inicial permite observar que ya en ella se planteaba sutilmente la oposición general esencial tratada en toda la composición: *durum* (v. 2) -y tal vez también *longa* (v. 1)-, frente a *mollibus/... modis* (vv. 3-4), que definen de manera sucinta todas las diferencias entre los géneros en cuestión. Por otro lado, existe una cierta simetría entre el verso 1, que inicia la parte negativa -épica- de la *recusatio*, y el verso 13, que introduce la afirmación de la poesía erótica: *nolis longa feræ bella Numantiae/ me dulces dominae Musæ Lycymniae*, que tal vez no pueda atribuirse a la casualidad³²⁸.

Existe, pues, toda una serie de conexiones que trazan una calculada simetría formal entre ambas partes de la oda, simetría que refleja paradójicamente al mismo tiempo las grandes diferencias éticas y estéticas existentes entre los distintos géneros. No parece, por tanto, que sea muy acertada la acusación lanzada por Fraenkel.

³²⁸ Además, podría existir una correspondencia entre *mollibus* y *modis*, finales respectivos de los versos 3 y 4, y *mutuis* y *amoribus*, a su vez términos que cierran los versos de la otra estrofa en cuestión (vv. 13-16).

3.3. Oda 2.9

Non semper imbres nubibus hispidos manant in agros aut mare Caspium vexant inaequales procellae usque, nec Armeniis in oris,	
amice Valgi, stat glacies iners mensis per omnis aut Aquilonibus querqueta Gargani laborant et foliis viduantur orni:	5
tu semper urges flebilibus modis Mysten adeptum, nec tibi Vespero surgente decedunt amores nec rapidum fugiente solem.	10
at non ter aevo functus amabilem ploravit omnis Antilochum senex annos, nec impubem parentes Troilon aut Phrygiae sorores	15
flevete semper. desine mollium tandem querelarum, et potius nova cantemus Augusti tropaea Caesaris et rigidum Niphaten,	20
Medumque flumen gentibus additum victis minores volvere vertices, intraque praescriptum Gelonos exiguis equitare campis.	

Después del análisis de los anteriores poemas estudiados en esta sección, puede resultar llamativa la lectura de la oda 2.9, un caso único, según creo, en la lírica de Horacio, puesto que lleva a cabo una inversión temática de la *recusatio*³²⁹.

Por otra parte, el término que tradicionalmente se ha utilizado más a menudo para definirla ha sido el de *consolatio*, al aceptarse la interpretación de Porfirión, que consideró la oda una consolación a Valgio por la pérdida de su amado.

Ahora bien, a partir de una breve consideración de Commager (1962: 239-240) y del estudio de Quinn (1963: 158-162), que ven en el poema más que una *consolatio* real un ataque por parte de Horacio a la elegía amorosa, la crítica se ha ido orientando cada vez más a la interpretación del poema como reflexión metaliteraria acerca de la idoneidad de diferentes posibilidades genéricas para la creación poética³³⁰.

³²⁹ Davis (1991) 58 insiste en que se trata de una inversión que sólo afecta al contenido, y no a la estructura, que, según este autor, mantiene el esquema de la *recusatio*, lo que le lleva a concluir que los géneros son reversibles.

³³⁰ Cf. Nisbet-Hubbard (1978) 136 ss., Davis (1991) 50-60.

Tras la interpretación de Quinn, varias cuestiones fueron planteándose. En primer lugar, si la oda respondía o no a las características propias de la *consolatio*³³¹.

En segundo lugar, en relación con el problema de la *consolatio*, otra cuestión que ha preocupado frecuentemente a los comentaristas es la identidad de Mistes. Según la interpretación tradicional, en consonancia con la idea de una *consolatio*, Mistes sería el amado de Valgio arrebatado por la muerte. Sin embargo, los que niegan la idea de la consolación no consideran imprescindible entender en Mistes una persona real ni en *Mysten ademptum* (v. 10) su muerte, sino simplemente la pérdida del ser amado, incluso tal vez a causa de una ruptura amorosa³³².

No sería de extrañar que Horacio estuviera jugando con la ambigüedad de *Mysten ademptum*, y, de ahí, con un inicio que pretendiera recordar la forma de una consolación, para complicar posteriormente su declaración poética, transformándola en una reflexión metaliteraria que efectúa una crítica a la elegía latina. Desde este punto de vista, poca importancia tiene si Mistes es real o no, y si ha muerto o ha rechazado a Valgio. Sea cual fuere su identidad y situación, funciona en la oda como un arquetipo literario perteneciente al género elegíaco, la persona amada que hace sufrir y lamentarse al poeta-amante.

Verdaderamente, la oda es un excelente ejemplo de la maestría con que Horacio sabe aunar elementos formales y temáticos heterogéneos para crear una composición lírica original y de gran belleza, simple y compleja a un tiempo.

Así, mediante el punto de partida de una aparente forma consolatoria construye una formulación que puede definirse como inversión de la *recusatio*, que, a su vez, quizá suponga simplemente una forma intermedia de otra declaración más profunda y compleja.

El motivo temático del que parte el poema constituye un elemento estructural típico de la lírica horaciana: la utilización de la temporalidad cíclica de la naturaleza³³³, que se amplía y demora a lo largo de las dos primeras estrofas, para en la tercera trasladar el discurso al plano del interlocutor y su situación, en una especie de *comparatio paratactica* con lo anterior. En una construcción simétrica, destinada claramente a marcar la oposición, frente a *Non semper* que introduce los ocho primeros versos, *tu semper* da entrada a la estrofa que hace referencia a Valgio, que, sin embargo, es introducido como interlocutor en medio de las otras dos estrofas, *amice Valgi*, en el inicio del verso 5³³⁴.

Las dos primeras estrofas, por tanto, introducen una declaración destinada a subrayar los límites del "sufrimiento" de la naturaleza dentro de su carácter cíclico, en que destacan las indicaciones temporales (*non semper*, v. 1, *usque*, v. 4, *mensis per omnis*, v. 6), y el léxico empleado, que, en la mayoría de los casos, podría ser igualmente aplicable a la esfera de la vida humana, característica que contribuye a anticipar la asociación y comparación que establecerá el poeta entre la naturaleza y

³³¹ Por ejemplo, Anderson (1968) 35-45, después de hacer un breve recorrido por los rasgos típicos de la *consolatio*, llega a la conclusión de que todos ellos están ausentes de la oda horaciana, por lo que concluye con una reafirmación de la hipótesis de Quinn.

³³² Para el sentido de *ademptum*, cf. Anderson (1968) 39 ss., que analiza el significado de ese término en otros contextos poéticos; sobre la identidad de Mistes, cf. Nisbet-Hubbard (1978) 136-137, Davis (1991) 53-55.

³³³ Cf., por ejemplo, el epodo 13 y las odas 1.4, 1.7, 1.9, 4.7, etc., en que la descripción de la naturaleza es un elemento funcional que se utiliza posteriormente para una comparación o asociación con la vida humana.

³³⁴ De C. Valgio Rufo se sabe que fue gran amigo de Horacio durante muchos años. Para datos biográficos y actividad literaria, cf. Nisbet-Hubbard (1978) 134-135.

la situación de Valgio: *manant* (v. 2), *vexant* (v. 3), *inaequales* (v. 3), *iners* (v. 5), *laborant* (v. 7), *viduantur* (v. 8)³³⁵.

El enlace paratáctico con la estrofa siguiente se produce por medio de *tu*, situado tan enfáticamente en principio del verso 5, y acompañado por *semper*, que iterativamente remite al inicio de la oda. La exposición de la situación y acción de Valgio ocupa sólo esta tercera estrofa, que, sin embargo, proporciona gran cantidad de detalles de interés: los dos primeros versos contienen una declaración un tanto ambigua, que precisamente ha provocado las diferentes interpretaciones reseñadas anteriormente, puesto que en el verso 9 aparece una terminología que puede reflejar tanto acciones de la vida como de la literatura, especialmente *flebilibus modis*, términos adecuados para caracterizar la poesía elegíaca, pero también *urges*, verbo usual en la poesía erótica, y el verso 10, por su parte, plantea la incógnita ya mencionada de la identidad de Mistes. Podría optarse por aceptar y mantener tal ambigüedad, esa confusión o falta de diferenciación entre vida real y literatura, pero, aparte de que las dos últimas estrofas parecen orientar la significación definitivamente hacia la declaración poética (*potius.../cantemus*, vv. 18-19), también el resto de esa tercera estrofa puede estar sugiriendo una reflexión metapoética por medio de la alusión, puesto que *nec tibi Vespero/surgente decedunt amores/nec rapidum fugiente solem* parece recoger y recrear los versos de Virgilio, *Geórgicas*, 4. 464-466, en que Orfeo se lamenta por la pérdida de Eurídice³³⁶:

ipse cava solans aegrum testudine amorem
te, dulcis coniunx, te solo in litore secum,
te veniente die, te decedente canebat.

Pero, además, existe otro texto que Horacio podría tener en mente, como señalan Nisbet-Hubbard (1978: 144), un fragmento de *Esmirna* del neotérico Cinna (fr. 6):

te matutinus flentem conspexit Eous
et flentem paulo vidit post Hesperus idem.

Ponen de relieve estos comentaristas que no sería extraño que esta alusión estuviera motivada en parte por la admiración que Valgio sentía por Cinna³³⁷.

La transformación que lleva a cabo Horacio en la expresión tradicional por medio de la inversión *Vespero/surgente.../... rapidum fugiente solem* puede estar poniendo de relieve de manera hiperbólica e irónica el exceso de lamentación propio de la poesía neotérica.

³³⁵ Nisbet-Hubbard (1978) 141 ss.; especialmente interesante es la transferencia semántica de *manare*, *vox propria* para las lágrimas, a ese uso figurado en relación con la lluvia; la motivación es clara, si se tiene en cuenta su relación con la posterior referencia a la actitud de continuo lamento de Valgio. Los demás términos son frecuentemente utilizados tanto para la descripción de la acción o estado de la naturaleza como para el sufrimiento humano. Cf. también Davis (1991) 53.

³³⁶ Cf. Nisbet-Hubbard (1978) 144, Davis (1991) 53 ss., Putnam (1993) 230 ss.

³³⁷ Cf. Nisbet-Hubbard (1978) 144 y 135, en que citan un fragmento de Valgio (fr. 2.1 ss.) en elogio de Cinna. Cf. también Quinn (1984) 215.

Por otra parte, llama la atención *decedunt amores*, en que se modifica la utilización del verbo desde la expresión virgiliana (*decedente [diel]*) y en que el empleo de *amores* en plural puede estar haciendo referencia a la poesía de amor más que al amor en sí mismo.

Horacio elige, pues, un pasaje virgiliano que se caracteriza por una expresión del lamento que puede considerarse prototipo del excesivo sentimentalismo de la poesía neotérica, y especialmente de la elegía latina³³⁸, de modo que es muy probable que estos versos horacianos no sólo indiquen una circunstancia temporal concreta de la acción de Valgio, sino que aludan globalmente por medio de la intertextualidad a una marca genérica típica de la poesía elegíaca.

A continuación, por medio de la partícula *at* (v. 13) efectúa una transición hacia unos *exempla* encaminados a demostrar a Valgio lo excesivo de sus lamentaciones; los personajes de los ejemplos, de procedencia homérica, han provocado la búsqueda de paralelismos con el caso de Valgio y Mistes, porque, en principio, las relaciones personales no son las mismas que en el caso de este último, sino de parentesco³³⁹. Ahora bien, la similitud puede residir en la caracterización de los jóvenes muertos: *amabilem*/... *Antilochum* e *impubem*.../Troilon, que parece desposeer a tales personajes de los rasgos propios de un contexto épico para permitir su equiparación con el Mistes elegíaco, aunque los adjetivos se presten a diversas interpretaciones³⁴⁰. El hecho es que tales adjetivos podrían sugerir la interpretación de Antíloco y Troilo como *pueri delicati*.

Por lo demás, esta estrofa sigue caracterizándose también por el sometimiento del sufrimiento a una temporalidad: *ter aevo functus*.../ *ploravit omnis*.../ *annos, flevit semper*.

Y, por último, tras esa fuerte posición de *flevit semper* en encabalgamiento, iniciando así la penúltima estrofa y cerrando la construcción en anillo que tuvo su comienzo en el verso 1 con *Non semper*, se introduce la exhortación a Valgio como conclusión a las anteriores aseveraciones que han ido modelando el discurso lírico hasta el momento. El imperativo *desine*, en boca del yo hablante contrasta con la actitud atribuida a su interlocutor, *mollium*/... *querelarum*, términos que, como sucedía en casos anteriores, pueden aplicarse tanto a la actitud existencial de Valgio como a su hipotética poesía elegíaca.

Si hasta ahora, a pesar de las diferencias entre las distintas interpretaciones, no era difícil entender el desarrollo de la declaración horaciana, en estas dos últimas estrofas surge, en alguna medida, la sorpresa por el tipo de composición que el poeta propone a su amigo Valgio como sustitutiva de la elegía, y por su propia inclusión e implicación en el tema que sugiere: *potius nova/cantemus Augusti tropaea/Caesaris*...³⁴¹.

Para empezar, además del propio tema sugerido, hay varios detalles llamativos en la expresión: en primer lugar, la manera más usual en Horacio de denominar al *princeps* es simplemente *Caesar*. En segundo lugar, no suele utilizar el término *tropaea*, y, por último, dedica a la caracterización del tema una extensión mucho mayor de lo que es habitual en su lírica cuando hace mención de

³³⁸ La expresión de Virgilio *te solo in litore secum* puede recordar *deserto... in litore*, de Catulo 64. 133, en el lamento de Ariadna. Thomas (1988b) 228 cita este texto y algunos más, como Propertio, 1.18.1, *haec certe deserta loca et taciturna querenti*; según este autor, la queja solitaria ante el agua parece un rasgo característico de la poesía de Galo.

³³⁹ Según Putnam (1993) 222, el cambio de un marco elegíaco a uno épico y del componente erótico al del afecto familiar sirve de instrumento para ir preparando la transición climática del poema.

³⁴⁰ Cf. Nisbet-Hubbard (1978) 137 y 146-147, en que explican el papel más conocido de Antíloco -nada heroico-, relacionado ya en Homero estrechamente con Aquiles, situación que escritores posteriores explotaron y desarrollaron en su vertiente erótica.

³⁴¹ Respecto a la primera persona del plural, *cantemus*, algunos comentaristas, como por ejemplo, Nisbet-Hubbard (1978) 148 explican que ese "nosotros" no tiene por qué implicar necesariamente al hablante, puesto que puede tratarse simplemente de una fórmula de cortesía o de afecto hacia la persona del amigo.

hechos heroicos, puesto que las dos estrofas prácticamente enteras se destinan a la descripción de las hazañas del gobernante. Este hecho puede considerarse lógico, si se tiene en cuenta la propia forma retórica de la *recusatio*, en que el tema propuesto o preferido suele aparecer en el final de la composición y desarrollarse más ampliamente, como se observaba en las odas 1.6 y 2.12.

Por otra parte, merece especial atención la naturaleza misma de los elementos descritos, porque la parte esencial y más amplia del elogio ofrece un recorrido por una serie de nombres de lugares geográficos que ven sometido su espacio natural a los nuevos límites y restricciones impuestos por Augusto.

Pero esta enumeración de pueblos sometidos posee una característica digna de ser tomada en consideración, ya que parece ser alusión -una vez más- a varios textos de Virgilio. En efecto, la mayor parte de los comentaristas³⁴² suele citar como modelos empleados en esta parte final de 2.9 cuatro pasajes virgilianos diferentes, algunos de ellos ya analizados en páginas anteriores de este estudio: tres corresponden a *Geórgicas* y el otro aparece en *Eneida*:

hinc movet Euphrates, illinc Germania bellum

(*Georg.* 1. 509)

addam urbes Asiae domitas pulsumque Niphaten
fidentemque fuga Parthum versisque sagittis;
et duo rapta manu diverso ex hoste tropaea
bisque triumphatas utroque ab litore gentis.

(*Georg.* 3. 30 ss.)

... Caesar dum magnus ad altum
fulminat Euphraten bello

(*Georg.* 4. 560 s.)

hic Lelegas Carasque sagittiferosque Gelonos
finxerat; Euphrates ibat iam mollior undis...
indomitique Dahae, et pontem indignatus Araxes

(*Aen.* 8. 725 ss.)

Se trata de cuatro pasajes muy significativos, porque todos ellos tienen relación con Octavio. Si se presta atención al contenido de los fragmentos, se observa que tres de ellos repiten un mismo nombre geográfico, el del río Eufrates³⁴³, y en el otro aparece el monte Nifates, ambos lugares

³⁴² Nisbet-Hubbard (1978) 137, Davis (1991) 59, Putnam (1993) 231 ss.

³⁴³ Este hecho suscitó la curiosidad de algunos críticos, como Scodel y Thomas (1984) 339, que observaron que la mención de ese río se halla en los tres pasajes en el sexto verso antes de finalizar sus libros respectivos; y que esto ocurra tres veces les llevó a pensar que no podía tratarse de una mera coincidencia, y, así, su análisis condujo a la conclusión de que se trataba de una alusión al *Himno 2* de Calímaco, en que también aparece el Eufrates a seis versos del final. Posteriormente, Jenkyns (1993) 115-121 sometió a estudio tal

presentes también en la enumeración de Horacio, así como el sustantivo *tropaea*. Aunque es muy frecuente en los poetas augústeos la representación de la humillación de los pueblos vencidos, es realmente probable que en el caso concreto de 2.9 haya existido una *imitatio* consciente de los textos de Virgilio, hecho que ha sido interpretado de maneras diferentes. Fundamentalmente dos autores se han preocupado por intentar explicar esta alusión, Davis y Putnam. Davis (1991: 59) se centra especialmente en el proemio de *Georg.* 3, el panegírico de Virgilio a Augusto, y lo pone en relación con la otra alusión virgiliana en la oda, el lamento de Orfeo; de esta manera, Davis llega a la conclusión de que Horacio, al citar tales textos, está llevando a cabo una diferenciación de géneros y privilegiando el segundo, el encomio, en detrimento del primero. Además, el hecho de citar al poeta de *Geórgicas* implicaría, según este autor, una inclusión en *cantemus* no sólo de Valgio y Horacio, sino también de Virgilio. En definitiva, el final de la oda propondría simplemente la elección del poema encomiástico en lugar de la elegía.

La hipótesis de Putnam es más compleja, y quizá demasiado audaz, pero de gran interés. Parte este autor (1993: 212-217) de la premisa previa de la existencia de cierta ambigüedad en otras odas horacianas de los libros 1-3 en el elogio a Augusto, para considerar si también en ésta pueden percibirse matices de este tipo. En su análisis de la oda (1993: 223 ss., especialmente en 226) llega a observar la posibilidad de dos lecturas diferentes: por un lado, existe la exhortación a Valgio a dejar lo "innatural", la falta de autocontrol, para cantar lo "natural", las ambiciones imperialistas de Augusto y Roma; pero, por otra parte, el militarismo de Roma impone lo que no es natural al mundo: el cambio de fronteras, una mayor rigidez en los límites, etc. E imitar a Virgilio en este caso es, según Putnam (1993: 233), sugerir que cantar a Augusto de esta manera concierne a Virgilio, y que el encomio de Valgio, basado en palabras imitadas, será tan carente de imaginación como la repetitividad de la elegía. Por tanto, para Putnam (1993: 235), la conclusión de 2.9 es en sí misma un modo de rechazo del panegírico al gobernante.

Si me he detenido en la consideración de estas dos interpretaciones, es porque, en mi opinión, ambas pueden aportar argumentos de interés para la interpretación de la oda. Por un lado, es inevitable leerla como declaración metapoética que reflexiona sobre las posibilidades ofrecidas por distintos géneros literarios³⁴⁴, y así pueden reconocerse, desde esta perspectiva formal, general y abstracta, formas pertenecientes a la propia lírica horaciana del *carpe diem* (vv. 1-8), a la elegía (vv. 9-12), a la épica (vv. 13-16), y el encomio de Augusto (vv. 17-24), quizá sin una clara determinación genérica. Según esto, respecto a las primeras estrofas de la oda, no es difícil entender la crítica a los excesos elegíacos frente a la moderación del *carpe diem* de los ocho primeros versos, crítica que parece también ratificada por los *exempla* homéricos. Siguiendo esta línea, el final impondría el panegírico sobre el género elegíaco, lo cual no implicaría necesariamente la excelencia o perfección de esa forma, sino que, dentro de una lectura irónica, podría concluirse simplemente que cualquier género es preferible a la elegía.

Ahora bien, bajo esta generalización, más o menos admisible, conviven en el discurso horaciano varios textos concretos anteriores, que, además de contribuir a esa posible "dialéctica" de géneros, están ofreciendo probablemente una nueva declaración, también muy concreta, mediante su reescritura.

En primer lugar, como ya se observaba anteriormente, la recreación de los intertextos identificables tras los versos 10-12 (*nec tibi Vespero/surgente decedunt amores/nec rapidum fugiente solem*)

hipótesis, rechazando la imitación de Calímaco, pero reconociendo una sucesiva relación intertextual "interna" entre los diferentes pasajes de Virgilio, de manera que *Georg.* 4. 560 s. y *Aen.* 8. 725 ss. irían aportando a la primera aparición graduales matizaciones alusivas en relación con el progresivo asentamiento del *princeps* en el poder.

³⁴⁴ En este sentido, trae a la mente el poema que abría este segundo libro, en que se establecía una relación similar, pero en una ordenación inversa.

puede añadir a la marca genérica formal de la lamentación elegíaca un matiz específico de ironía, ironía que en cierto sentido podría extenderse a la estrofa siguiente (vv. 13-16), épica en principio, por la contaminación "elegíaca" sufrida a causa de *amabilem e impubem*.

En segundo lugar, respecto a la parte que puede resultar más conflictiva en su interpretación, las dos estrofas finales, no debe descartarse, para empezar, que los matices irónicos que han ido impregnando el discurso anterior extiendan su influencia hasta el final, al estar ya orientada la declaración hacia esa vertiente tan usual en la composición horaciana. Y, desde este punto de vista, no deja de ser tentadora la lectura de Putnam. Ciertamente, la insistencia en las restricciones impuestas a los pueblos vencidos parece poner de relieve más el lado negativo que el positivo. Las modificaciones desde el principio hasta el final no son insignificantes: del comienzo "lírico", centrado en la naturaleza, de la que formaban parte ciertos lugares exóticos, sometidos a las leyes limitantes de la temporalidad cíclica, se ha llegado a un final, el presunto encomio de Augusto, que impone a esos mismos pueblos una restricción espacial, horizontal.

Ahora bien, la declaración de los últimos cuatro versos, aparte de expresar esa limitación no natural, subraya especialmente la idea de "disminución", de empequeñecimiento: lo que Horacio propone a Valgio como tema poético es "pequeño", a pesar de lo que cabría esperar al tratarse de las hazañas de Augusto. Desde esta perspectiva, destacan como novedades causadas por la acción del *princeps*³⁴⁵ *minores... vertices*, dentro del verso 22, tan saturado por la aliteración, *victis minores volvere vertices*, hecho no muy frecuente en Horacio y que tal vez podría evocar paródicamente la sonoridad de la épica, y *exiguus equitare campis* (v. 24), en que también se percibe cierta aliteración y un significativo oxímoron, como señalan Nisbet-Hubbard (1978: 151), constituido por la unión de *exiguus* y *campis*, cuando los *campi* suelen ser naturalmente *lati*.

Por tanto, si se admite esta lectura, Horacio propondría irónicamente a Valgio un tema limitado, a diferencia de los excesos de la elegía, y pequeño, y en este sentido quizá más cercano y similar a la anterior.

De esta manera, Horacio estaría reinterpretando paródicamente los intertextos virgilianos, que suponían el progresivo dominio del *princeps* sobre los pueblos exteriores, fijándose especialmente en el último, si es que la cronología permite efectuar tal hipótesis, es decir, que Horacio conocía el final del libro 8 cuando componía la oda 2.9; y, así, lo que en Virgilio significaba el dominio total sobre los pueblos vencidos, en esa representación grandiosa de la victoria de Accio en el escudo de Eneas, sería reconvertido por Horacio en tema *mollis*, quizá incluso evocando el verso 726, *Euphrates ibat iam mollior undis*³⁴⁶.

Según esta lectura, la oda podría significar tanto un rechazo de la elegía como una crítica irónica, o al menos un tanto humorística, de las hazañas de Augusto, probablemente en sus dos aspectos posibles, como hechos y como tema poético.

³⁴⁵ Nótese, por cierto, que *nova/... tropaea* aparecen rodeados por Augusto.

³⁴⁶ El último verso de 2.9 tal vez podría matizar otro final horaciano ya estudiado, los versos 51-52 de la oda 1.2: *neu sinas Medos equitare inultos/te duce, Caesar*.

3.4. Oda 3.25

Quo me, Bacche, rapis tui plenum? quae nemora aut quos agor in specus velox mente nova? quibus antris egregii Caesaris audiar	5
aeternum meditans decus stellis inserere et consilio Iovis? dicam insigne recens adhuc indictum ore alio. non secus in iugis exsomnia stupet Euhias	
Hebrum prospiciens et nive candidam Thracen ac pede barbaro	10
lustratam Rhodopen, ut mihi devio ripas et vacuum nemus mirari libet. o Naiadum potens Baccharumque valentium	15
proceras manibus vertere fraxinos, nil parvum aut humili modo, nil mortale loquar. dulce periculum est, o Lenaeae, sequi deum cingentem viridi tempora pampino.	20

Un modo totalmente distinto de abordar la cuestión de la creación poética con relación al encomio de Augusto se plantea en la extraordinaria oda 3.25, que suele considerarse contemporánea de las Odas Romanas por ciertas semejanzas con las mismas³⁴⁷.

Se trata de un poema excepcional y sorprendente en varios sentidos. Para empezar, la formulación de la declaración poética supone, según estudia Williams (1968: 68 ss.), un caso único en la literatura antigua conocida: el poema entero está formado por la expresión autobiográfica por parte del poeta del éxtasis dionisiaco en el que se halla en ese momento. Y así, a lo largo del discurso poético se desarrolla ante el lector la escena misma del frenesí, del proceso de inspiración que arrastra violentamente al yo poético al acto de creación de un nuevo tipo de poesía, cuyo tema parece consistir en el futuro glorioso de Augusto.

Tres partes estrechamente enlazadas entre sí estructuran la declaración, mediante una métrica no estrófica encaminada a crear un ritmo deslizante y rápido, al cual contribuye también el hecho de que las sucesivas secciones se inicien en mitad de verso. Tras describir el transporte dionisiaco del yo poético que le empuja a cantar el futuro del *princeps*, y afirmar la originalidad de su futura poesía (vv. 1-8), los versos 8-14 forman una comparación del poeta con la ménade, para finalizar con una invocación al dios y una nueva afirmación de su futura composición poética³⁴⁸.

Extrañamente, es un poema sobre el que existe un acuerdo generalizado entre la crítica en cuanto a su interpretación global, exceptuando ciertas discrepancias de mayor o menor importancia

³⁴⁷ De hecho, se ha pensado que podría ser una especie de preludeo a las mismas, subrayándose sobre todo las similitudes con el inicio de 3.1, *carmina non prius/audita.../canto* (vv. 2-4). Cf. Fraenkel (1957) 259; Silk (1969) 196 ss.; Cremona (1982) 163; Codoñer (1994) 87.

³⁴⁸ Cf. Cristóbal (1990) 301.

por parte de algún autor concreto³⁴⁹. Y digo "extrañamente" en primer lugar porque es habitual que cualquier poema horaciano -y más si tiene relación con asuntos de tono político- suscite, por su propia esencia poética, un número casi infinito de interpretaciones diferentes; y, en segundo lugar, creo que en concreto la oda 3.25 debería provocar al menos ciertas dudas e incertidumbres. La palabra que me viene a la mente cada vez que leo el poema es "inquietante", y en dos sentidos simultáneamente: textual y metatextual, por llamarlos de algún modo. Inquietante es, en mi opinión, la atmósfera que el poeta crea para el contenido, ambientación al fin y al cabo lógica teniendo en cuenta el tema desarrollado. Pero esa cualidad del contenido trasciende el marco textual declarativo para, a través de ciertos indicios y procedimientos, impregnar el discurso metapoético.

Pero quizá convenga empezar por el principio. Como punto de partida es interesante recordar las famosas y polémicas palabras de Fraenkel en su enjuiciamiento del poema, que han sido uno de los pilares sobre los que ha ido trabajando y elaborando sus juicios la crítica posterior. Dice Fraenkel textualmente (1957: 260): "In *Quo me, Bacche, rapis* he speaks of the urge which forces him to immortalize the *decus Caesaris* in tones of overwhelming emotion and of the most genuine sincerity. From what I know of Horace I refuse to consider the possibility that in this poem he is lying or not being serious."

Casi todos los comentaristas posteriores han reflexionado de un modo u otro acerca de esta rotunda afirmación de Fraenkel sobre la "genuina sinceridad" de la declaración horaciana³⁵⁰, y, aunque muestren mayores o menores reservas con respecto a la categórica opinión de Fraenkel, son en general unánimes a la hora de interpretar la oda como una especie de conversión político-literaria de Horacio: el poeta, sirviéndose de la figura de Baco, expresaría el abandono de su anterior actitud remisa a tomar como tema de su poesía el elogio del *princeps*, mostrando ahora, en cambio, su entusiasmo al anunciar un nuevo tipo de lírica, centrado en el futuro glorioso de Augusto³⁵¹.

Dentro de esta interpretación desempeña un papel esencial el dios Baco, figura en que se centran los trabajos de Silk y Batinski.

Silk (1969: 196 ss.), tras llevar a cabo un estudio de las odas horacianas dedicadas a Baco, 1.18, 2.19 y 3.25, llega a la conclusión de que constituyen la representación simbólica de la progresiva aceptación por parte de Horacio del régimen de Augusto, reflejando, por consiguiente, una conversión que habría tenido lugar en tres etapas: 1) Escepticismo e intolerancia; 2) revelación súbita, y 3) éxtasis progresivo, fases que se corresponderían con la serie de odas báquicas.

Batinski, por su parte, estudia en primer lugar diferentes aspectos del simbolismo de carácter literario de la figura de Baco, sobre todo su frecuente utilización como contrapunto de Apolo para representar la oposición *ars/ingenium*, y el empleo en la poesía griega arcaica de Baco como dios poético frente a Apolo, divinidad preferida por la poesía helenística; a continuación analiza la obra crítica de Horacio, *Ars Poetica* y *Epistulae*, en busca de su concepción teórica acerca de las ideas de *ars* e *ingenium*, llegando a la conclusión de que para él no son conceptos opuestos o antitéticos, sino dos perspectivas distintas y necesariamente complementarias en la creación poética³⁵². Posteriormente estudia también el conocido simbolismo político de ambas divinidades, a partir de la primaria "repartición" establecida por Antonio y Octavio, que se asociaron con Baco y Apolo

³⁴⁹ Cf. Commager (1962) 344 ss., especialmente 347; Connor (1971) 267 ss. y (1981) 1620.

³⁵⁰ Connor (1971) 266-274 es uno de los autores que muestra mayor escepticismo respecto al juicio de Fraenkel. Por su parte, Wimmel, en su monografía de 1993, dedicada únicamente a esta oda, hace un análisis muy completo y detallado de la misma, resaltando matices y complejidades de diversos tipos, que serán tenidos en cuenta en este estudio.

³⁵¹ Cf. Silk (1969) 195-212; Batinski (1990-1991) 361-378.

³⁵² Batinski (1990-1991) 363 ss.

respectivamente³⁵³, para concluir, tras una consideración de las odas de Horacio relacionadas con cada uno de estos dioses, que finalmente el poeta efectúa también una armonización de ambos en su simbología política, y una asociación de Baco con Augusto, de manera que 3.25 significaría la reconciliación de Baco con Augusto, y, de ahí también la aceptación del propio poeta. Por tanto, se muestra de acuerdo con las conclusiones de Silk³⁵⁴.

Podría objetarse que esta tendencia habitual a equiparar a Antonio con Baco y a Augusto con Apolo, aunque no supone una afirmación falsa o errónea, resulta quizá demasiado simplista. Es cierto que Baco y Apolo fueron utilizados como símbolos de situaciones y realidades políticas, pero no puede olvidarse en ningún momento que un símbolo, precisamente por su esencia de símbolo, no se identifica única y exclusivamente ni en su totalidad con una realidad material concreta. Y Baco y Apolo son símbolos polisémicos, que en diferentes esferas, momentos y situaciones pueden significar conceptos distintos, y que, dada su complejidad simbólica, se hallan expuestos a su utilización por diferentes individuos o grupos con finalidades muy diversas. Incluso políticamente, Baco posee otras implicaciones, puesto que es una de las figuras tradicionalmente asociadas con Alejandro Magno, personaje con quien, según parece, Augusto intentó igualmente equipararse. Por tanto, de entrada son muchas las connotaciones y atribuciones propias de Baco, y no es conveniente descartarlas o decantarse por una determinada *a priori*. Así, están presentes su vertiente poética, su lado dionisiaco, y, desde el punto de vista político, su estrecha unión con Antonio en tiempos recientes, pero también su posible asociación -en estos momentos o poco después- con el *princeps*, especialmente a través del catálogo de semidioses.

Ya en el primer verso Baco es introducido como interlocutor y destinatario, y globalmente el discurso se formulará como un diálogo del yo poético con el dios, de modo que una amplia parte central descriptiva de las sensaciones del éxtasis aparece enmarcada por un principio y un final en que el poeta se dirige a Baco directamente (*Bacche*, v. 1; *o Lenaeae*, v. 19).

Como señala Wimmel (1993: 6), el inicio *quo me... rapis...?* presenta una chocante similitud con una composición horaciana anterior y muy diferente, el epodo 7, *quo, quo scelesti ruitis?* Así, toma el poeta de nuevo el esquema retórico de interrogaciones continuas para crear la sensación de rapidez, violencia, agitación y confusión, que es lo que en principio parecen tener en común ambas composiciones.

El pasaje interrogativo se construye bajo la forma de *tricolon crescendo*, de manera que las tres preguntas se formulan en extensión creciente, y, si se acepta la observación de Wimmel (1993: 5), podría existir una ordenación calculada, puesto que la segunda pregunta se inicia en la segunda posición del segundo verso, y la tercera en el último lugar del tercer verso. Esto implicaría, por tanto, una forma reflexiva para un contenido que provoca la sensación contraria: Horacio crea un ritmo rápido y violento mediante el equilibrio y el cálculo en la estructuración de las frases. De este modo, la falta de control por parte del poeta en la ficción poética, que se marca por diversas expresiones encaminadas a resaltar su pasividad de diferentes maneras (*rapis*, v. 1, *agor*, v. 2, *audiar*, v. 4), está totalmente sometida al control del poeta-creador de la ficción del descontrol³⁵⁵.

En especial un término puede estar subrayando la relación control-descontrol, *meditans* (v. 5), que en su construcción sintáctica con infinitivo como objeto implica una significación también

³⁵³ Cf. Suet. *Aug.* 70, que relata el banquete en que Octavio y Antonio, acompañados de otros amigos, representaron un *lectisternium* de los doce dioses.

³⁵⁴ Batinski (1990-1991) 370 ss.

³⁵⁵ Cf. Connor (1971) 273.

contraria a la confusión y la falta de control, con una orientación hacia la esfera semántica de la reflexión³⁵⁶.

Y por lo que respecta a la serie de verbos de las interrogaciones, aunque, como ya se ha mencionado, es común a todos ellos una noción general de pasividad, existe, en mi opinión, una gradación descendente en ese componente de pasividad: paradójicamente, *rapis*, aunque activo, implica semánticamente un dominio total del dios sobre el poeta, que luego pasa a ser el sujeto de *agor*, donde sigue mostrándose un sentido pasivo, y finalmente de *audiar*, que, a pesar de seguir señalando la idea de pasividad, implica por ese mismo acto de ser escuchado, una acción creativa por su parte, que luego se verá plenamente reflejada en la voz activa de los versos siguientes: *dicam*.

Así, del "tú" inicial se produce gradualmente una transición hacia el dominio autorial de la acción.

Los seis primeros versos formulados de manera interrogativa introducen ya en escena a los tres personajes centrales del poema, así como las relaciones y situaciones esenciales: Baco, como inspirador del éxtasis creativo, el yo del poeta que se ve arrastrado por el impulso dionisiaco a la composición de un determinado tipo de poesía, y el objeto de la misma, *egregii Caesaris.../aeternum... decus/stellis inserere et consilio Iovis* (vv. 4-6)³⁵⁷.

La forma de denominación del *princeps*, *egregii Caesaris*, sólo es utilizada en otra ocasión, precisamente en una de las odas estudiadas en esta sección, la 1.6 en su verso 11: *laudes egregii Caesaris*, ¡que el poeta rechaza como tema de su lírica!, por lo que, ante la singularización que supone este uso exclusivo para estos dos pasajes, tal vez no deban descartarse ciertas implicaciones alusivas, de manera que haya que confrontar las dos declaraciones contrapuestas. Por otra parte, *egregius* es más bien término propio de la prosa, lo cual puede estar "minando", subvirtiendo, el anuncio mismo de la nueva poesía elevada e inspirada.

Pero estos versos aún plantean más detalles e indicios que recibirán ulteriormente un desarrollo más extenso. Por una parte, son continuas las referencias a la ubicación de la creación, de hecho todas las preguntas toman como centro formal interrogativo los posibles lugares a que será transportado el poeta en su éxtasis: *quo, quae nemora aut quos... in specus, quibus antris*.

Como observa Wimmel (1993: 26), que dedica gran atención al estudio del paisaje poético, los detalles sobre el mismo en esta primera parte de la oda conforman una representación convencional, usual en las caracterizaciones poéticas de esta época.

Por otra parte, una breve expresión, *mente nova* (v. 3), será un concepto fundamental en dos pasajes distintos del posterior desarrollo poético. Primero, se explicará en los dos versos que siguen a las interrogaciones: *dicam insigne recens adhuc/indictum ore alio* (vv. 7-8), y, hacia el final de la oda, recibirá una nueva caracterización que parece explicar y concretar aún más su significación en el terreno literario: *nil parvum aut humili modo, /nil mortale loquar* (vv. 17-18)³⁵⁸; así, mientras los versos 7-8 atienden al carácter nuevo, original, 17-18 parecen caracterizar de manera clara el género literario, o más bien la vertiente elevada de un determinado género, la lírica, *nil parvum aut humili modo*, en tanto

³⁵⁶ Aunque la construcción sintáctica y, por tanto, la significación es diferente, tal vez podría existir cierta alusión a los pasajes programáticos de Virgilio en *Eglogas* 1.2 (*silvestrem tenui Musa meditaris avena*) y 6.8 (*agrestem tenui meditabor harundine Musam*).

³⁵⁷ *stellis inserere et consilio Iovis* parece tender a la deificación y a una estrecha asociación con el dios supremo. Pöschl (1970) 166-167 ve como modelo de esta declaración horaciana el proemio de *Georg.* 1, hipótesis que acepta y desarrolla Wimmel (1993) 8 ss., que además estudia las semejanzas y diferencias entre 3.25 y otra oda horaciana, la 3.3.

³⁵⁸ Sobre la terminología literaria empleada aquí por Horacio, cf. Codoñer (1994) 87, Wimmel (1993) 32 ss.

que *nil mortale* podría apuntar tanto al tema, *aeternum... decus*, como a la propia esencia de la poesía, creada por Horacio e inspirada por Baco³⁵⁹.

Después de esta sección, que concluye con el anuncio del nuevo tipo de poesía, comienza en mitad del verso 8 la sorprendente parte central, en que Horacio compara su proceso de éxtasis con una determinada actitud de una bacante. Lógicamente, existe un nexo de unión entre ambas figuras, el dominio de Baco sobre las mismas, pero no deja de ser extraordinario el hecho mismo de la comparación e igualmente sus posibles implicaciones. En principio, la similitud básica de que se parte es la actitud análoga ante la contemplación del paisaje, de nuevo parte central y puesta de relieve en este pasaje, al igual que en el anterior.

Wimmel, en su extenso y detallado estudio de la oda, cree ver en este pasaje una alusión a dos textos virgilianos, *Georg.* 4. 454-466 e *ibid.* 4. 507-527, pertenecientes al episodio de Orfeo y Eurídice. El elemento en común más evidente sería la utilización del paisaje de Tracia³⁶⁰, pero, según la hipótesis de Wimmel, el lector podría tener en mente los pasajes virgilianos mencionados, en que se describen acciones violentas y destructivas de las bacantes³⁶¹.

Desde luego no puede descartarse la posibilidad de que el lector recordara episodios anteriores relacionados con las bacantes, aunque entre éstos podrían incluirse los proporcionados por una larga tradición literaria anterior, en que ya se habían establecido las características propias de las seguidoras de Baco, pero no hay marcas formales, materiales, demasiado evidentes que permitan afirmar la utilización concreta por parte de Horacio de los pasajes de Virgilio. De todos modos, no puede tampoco negarse de manera categórica, y menos teniendo en cuenta el empleo recurrente por parte de Horacio de diferentes textos de *Geórgicas*³⁶².

Pero dentro de la comparación del yo poético con la bacante resulta sorprendente la representación de esta última, que, frente a las caracterizaciones habituales, que tienden a reflejar sobre todo la violencia, la acción agresiva y sus danzas frenéticas, es descrita por Horacio en actitud totalmente estática y contemplativa. En este sentido, existe un texto que tal vez haya podido influir en la creación de la bacante horaciana, una vez más un fragmento del poema 64 de Catulo, en vv. 60 y ss.:

Quem procul ex alga maestis Minois ocellis,
saxea ut effigies bacchantis, prospicit, eheu!
prospicit..

³⁵⁹ En esta caracterización de su nueva creación literaria algunos autores, como Batinski (1990-1991) 373-374 y Wimmel (1993) 32 ss., ven una redefinición de la estética calimaquea, puesto que junto a elementos característicos del programa literario de Calímaco, como la necesidad de buscar caminos no recorridos hasta ahora, que Batinski pone en relación con *insigne.../indictum ore alio*, o la preferencia por composiciones breves, como lo es 3.25, según señala Wimmel, el hecho de que Baco "robe" su papel al Apolo de los *Aitia* de Calímaco y de que se anuncie una poesía elevada, *nil parvum*, y de tono político parece infringir las primitivas normas de la poética calimaquea heredadas por los neotéricos.

³⁶⁰ Wimmel (1993) 19 ss.; Ross (1975) 93, al hablar de la utilización del Hebro en Virgilio, señala su importancia en la poesía latina, en que se asocia habitualmente o bien a Baco o a Orfeo.

³⁶¹ Wimmel (1993) 43 ss. Según este autor, la alusión a *Georg.* 4 sería el medio del que se serviría Horacio para hacer referencia a la caída en desgracia y suicidio de Cornelio Galo, al aceptar la hipótesis de que Virgilio sustituyó en ese libro el elogio a su amigo Galo por el episodio de la ruina de Orfeo, con un claro sentido simbólico. Y, al considerar Wimmel que Augusto sentía un gran afecto hacia Galo, la alusión horaciana supondría una muestra de simpatía tanto hacia Galo como sobre todo hacia el *princeps*. Esta interpretación de Wimmel parece un tanto arriesgada, puesto que parte de hipótesis bastante cuestionables.

³⁶² Cf. por ejemplo, las odas 1.2, 2.9 y 2.1, estudiadas anteriormente.

versos que corresponden al pasaje en que Ariadna advierte que ha sido abandonada por Teseo. Es, desde luego, una escena muy diferente a la que tiene lugar dentro del poema horaciano, pero llama la atención que el personaje central en ese momento de la narración sea comparado con una bacante en actitud contemplativa, o mejor, con una *effigies bacchantis*, que son los únicos términos referidos directamente a la bacante, mientras que *prospicit*, a diferencia de *prospiciens* en el texto horaciano, se aplica a Ariadna. El verbo *prospicio* parece la única coincidencia lingüística entre Catulo y Horacio, a no ser que se admita que en *Euhias* puede estar recogiendo la interjección catuliana *eheu*, intercalada entre el verbo en sus dos usos repetidos.

Podría suceder, por tanto, que Horacio hubiera tomado la *effigies bacchantis* catuliana para pasar en su oda a describir la imagen, utilizándola, sin embargo, en un contexto totalmente distinto y para una declaración muy diferente. El pasaje de Catulo refleja el sentimiento y patetismo, y en este verso concreto también el estupor, de la mujer abandonada, mientras que Horacio lo traslada al campo de la creación poética. De ser así, estaría reutilizando un texto típicamente neotérico en un pasaje de un poema en que él mismo anuncia una poesía renovadora y elevada³⁶³. Podría tratarse, por tanto, de una reconversión a través de la acción de *prospicere*: de la contemplación sentimental se produciría un traslado a la contemplación del paisaje como espacio poético creador.

En la descripción del propio poeta en esta sección son muy significativos dos detalles: por un lado, su caracterización como *devio* (v. 12), y, por otro, el lugar a que le ha llevado su éxtasis, *vacuum nemus* (v. 13), que podrían interpretarse metafóricamente como rasgos propios de la creación poética horaciana, siguiendo en este caso los cánones de la poética alejandrina, en una búsqueda de caminos no recorridos³⁶⁴. De todos modos, *devio* participa de cierta ambigüedad, y más si se pone en relación con el intento anunciado de una nueva creación de tema político³⁶⁵.

La última parte de la oda (vv. 14-20), que denota de nuevo esa estrecha unión con lo anterior al iniciarse en mitad de verso, introduce una invocación directa al dios que adopta elementos formales del himno; y precisamente en la mención de los súbditos de esta divinidad reside el nexo de unión más fuerte con el fragmento anterior: *o Naiadum potens/Baccharumque valentium/proceras manibus vertere fraxinos* (vv. 14-16), que, más que caracterizar al dios, parece aportar datos peculiares de las bacantes que se habían omitido en la parte dedicada a las mismas. Así, si en la sección central se hacía hincapié sobre todo en la actitud contemplativa y de estupor de la seguidora de Baco, aquí se ofrece un elemento esencial y propio de las mujeres entregadas al culto dionisiaco, la violencia furiosa de sus acciones. Por tanto, quizá estos hechos cargados del horror de la locura y la violencia, a los que, según Wimmel (1993: 19 ss.) aludía elípticamente Horacio en la sección central mediante los intertextos virgilianos, son recogidos en esta parte final, no de manera totalmente explícita, con un despliegue de toda su violencia homicida, pero sí mediante una clara sugerencia general del modo de actuación de las ménades.

Además de esta referencia, existe en esta tercera sección, y quizá con cierta relación con la actuación de las bacantes, una declaración especialmente interesante tanto en sí misma como por el hecho de cerrar el poema: *dulce periculum est./... sequi deum/...* (vv. 18-20), que confiere al momento final de la lectura una sensación última de ambigüedad y contradicción, como marca

³⁶³ Cf. la oda 2.9, anteriormente estudiada, en que los diferentes intertextos de tono elegíaco son empleados en una reescritura metapoética.

³⁶⁴ Pöschl (1970) 174 ss. cita como modelo de Horacio el pasaje de Lucrecio 1. 922 ss.: *sed acri/percussit thyrsos laudis spes magna meum cor/et simul incussit suavem mi in pectus amorem/ Musarum, quo nunc instinctus mente vigenti/avia Pieridum peragro loca nullius ante/trita solo. iuvat integros accedere fontis atque haurire iuvatque novos decerpere flores insignemque meo capiti petere inde coronam./unde prius nulli velarint tempora Musae.*

³⁶⁵ La traducción de Cristóbal (1985) 150, "lejos de los caminos", refleja la visión del poeta creador ya mencionada, pero *devius* puede significar también "apartado del camino", "desviado" y de ahí en sentido figurado "equivocado".

precisamente la unión de *dulce* y *periculum*. *Periculum*, aunque *dulce*, es, pues, la conclusión final de la oda, a la que ha ido llevando sutilmente la declaración desde las interrogaciones iniciales y sobre todo sirviéndose del paisaje y la comparación con la bacante.

Ambigüedad y contradicción no aparecen aquí por primera vez, sino que, si en este momento se vuelve la vista atrás, pueden ir recogiendo indicios continuos que hacen matizar y reconsiderar las afirmaciones unidimensionales de Fraenkel y otros comentaristas. Así, la forma calculada para un contenido agitado, la relación de Baco, aquí claramente dios del vino y de la orgía, con el austero y serio Augusto, las violentas bacantes destructoras como modelo de la actividad poética de Horacio, la amalgama en la oda de un léxico poético caracterizador del éxtasis junto con otro más prosaico, parecen todos ellos elementos destinados a conformar una estructura basada profundamente en la contradicción; existe, por tanto, una utilización de continuos elementos antitéticos, que, sin embargo, se hallan íntimamente entrelazados para formar una declaración en que se combinan la idea del éxtasis, el anuncio de una lírica nueva, la violencia implícita y amenazadora de las bacantes a la vez que la quietud contemplativa de la ménade individualizada, que puede resultar tan sugerente del peligro y el horror como si hubiera sido descrita en plena actitud destructora, la presencia constante pero no homogénea del paisaje, puesto que lo que parece en principio una descripción convencional, tal vez un *locus amoenus*, sufre modificaciones a lo largo de la oda, primero al variar la focalización desde el poeta a la ménade, que contempla un paisaje frío, desierto y solitario, para volver a continuación a la perspectiva del poeta caracterizado como *devio* y contemplando un *vacuum nemus*.

Por otra parte, hay que calibrar la importancia del hecho de que el elogio de Augusto, o mejor el anuncio del elogio de Augusto, sólo se recoja expresa y explícitamente en la primera parte³⁶⁶.

Existe, pues, una declaración que, aunque coherente y a primera vista unitaria, se sustenta sobre cimientos de contradicción.

Cabe la posibilidad de que tales contradicciones estén sugiriendo la dificultad y contradicción de la situación en la que se halla el poeta ante la perspectiva de componer una lírica de tono político, laudatoria del *princeps*.

Respecto a la ambigüedad, aunque en cierta medida es provocada por esa construcción mediante antítesis, parte, en mi opinión, de un primer factor fundamental, la utilización de la ambivalencia de lo físico, la falta de diferenciación y por tanto confusión en el discurso poético entre lo físico y lo mental o espiritual. En efecto, para empezar, toda la declaración poética parte de una idea central: *tui/plenum*, que puede interpretarse en sentido metafórico como símbolo de inspiración de procedencia divina, pero también en su aspecto más físico y material como "lleno de vino", "borracho". Según se elija una u otra vertiente, se obtienen las interpretaciones más dispares, de modo que junto a la declaración solemne y elevada provocada por la inspiración que otorga el dios existe una posibilidad que resultaría incluso paródica, tanto en lo que se refiere al fenómeno general de la inspiración en la creación literaria como en relación con la temática concreta, la gloria inmortal de Augusto, que se dispondría a cantar el poeta en estado de embriaguez³⁶⁷.

En realidad, no creo que haya que optar por una de las dos interpretaciones desechando la otra, sino que más bien deben estar presentes siempre en la mente del lector para entender la complejidad del poema así como el humor y la ironía de Horacio. Leyendo al mismo

³⁶⁶ A este respecto, dice Commager (1962) 347: "Although Horace claims that it is his new attempt to immortalize Caesar that inflames him, he seems captivated less by Caesar's 'immortal glory' than by his own power to create it."

³⁶⁷ Wimmel (1993) 6 también se plantea este doble sentido de *tui/plenum*.

tiempo las dos significaciones, se enriquecen y matizan las afirmaciones e implicaciones de la reflexión poética horaciana. Por otra parte, si se mantiene esta doble significación considerando el poema como un posible prólogo a las Odas Romanas, esa ambigüedad no desprovista de ironía podría extender su influencia y alcance a las mismas, con todas sus consecuencias.

Además, la ambivalencia de lo físico se extiende a lo largo de todo el discurso poético a través del recorrido por el paisaje, por un espacio poético que va modificándose paulatinamente hasta desembocar en *periculum*.

En definitiva, la unión de todos los elementos forma una declaración global cargada de sugerencias, dudas y expresiones equívocas, que, en cierta medida, quizá suponen otro modo de representación de problemas, escrúpulos y peligros poéticos ya esbozados en la oda 2.1.

4.ELOGIO DE AUGUSTO Y ROMA: ODAS ROMANAS

4.1. Consideraciones preliminares

Intentar acercarse a las seis primeras odas del libro 3, las denominadas Odas Romanas³⁶⁸, es tarea aún más ardua y complicada que el estudio de la restante lírica civil horaciana, porque las dificultades que acompañan a toda su producción de tono político aparecen en este grupo acrecentadas. Así, si la bibliografía relativa a sus composiciones es siempre extensa, respecto a estas odas se diría ilimitada, tanto con relación a cada una de ellas de forma aislada como en lo que se refiere a su lectura como conjunto. Y esa ingente cantidad de comentarios críticos no hace más que reflejar la complejidad que las caracteriza, individual y colectivamente.

Lo cierto es que han sido interpretadas de muy diferentes formas, y leídas globalmente buscando todo tipo de relaciones entre ellas, pero hay algo en que realmente suelen coincidir casi todos los comentaristas, y es el hecho de considerarlas, en un sentido u otro, el gran mensaje de Horacio a Roma, sus declaraciones más sistemáticas y continuadas acerca de Augusto y su gobierno.

Respecto a la fecha de composición, como suele suceder casi siempre, existen pocas referencias históricas que permitan una datación concreta, y sólo es posible aportar un claro *terminus post quem* para las odas 3 y 5, en que se denomina al gobernante con el título de *Augustus*, concedido el 27 a.C. Por lo general, suelen datarse entre los años 29 y 25³⁶⁹.

Entre los problemas que se ha planteado la crítica como punto de partida destacan las cuestiones de si forman realmente un ciclo, si se compusieron una tras otra, dentro de un plan meditado desde el principio por el poeta con el fin de que formaran un conjunto, o si alguna o todas ellas fueron escritas aisladamente antes, reagrupándolas posteriormente Horacio en ese principio del libro 3; e incluso si se trata de un solo poema, idea que propuso ya Porfirió y que todavía actualmente mantienen algunos autores³⁷⁰, aunque la mayoría prefiere pensar en seis *carmina* distintos.

En general, la postura más frecuente hoy en día es la de aceptar que, a pesar de las características que las unen, su agrupación fue probablemente posterior a su composición, al menos en el caso de alguna de ellas.

Como datos formales, objetivos y claramente visibles comunes a las seis odas pueden citarse el metro alcaico, la ausencia de un elemento tan esencial y característico de gran parte de las odas horacianas como es el destinatario concreto e individual, su mayor extensión, y, de manera muy general, un contenido que parece girar en torno a temas que pueden considerarse políticos.

Pero es sobre todo su posición en la colección junto con su unidad métrica lo que ha permitido su consideración de ciclo, ya que los temas en sí mismos tienen similitudes con los de otras composiciones individuales del *corpus* lírico horaciano. Más que su temática, existe entre ellas una relativa unidad de tono, entre solemne, oracular y gnómico, que quizá las diferencia de otras composiciones con similar temática.

³⁶⁸ Parece ser que fue Plüss (1882) 185 ss. el primero en utilizar tal denominación para el conjunto de esas seis odas. Cf. Fraenkel (1957) 260, n. 1; Cremona (1982) 297, n. 1; Santirocco (1985) 11.

³⁶⁹ Grimal (1975) 135 ss. propone una cronología que podría considerarse la más extendida entre los comentaristas: las odas 4 y 6 serían las más antiguas, del año 29, 3 y 5 posteriores a enero del 27, y 1 y 2 habrían sido compuestas en 26 ó 25. Por supuesto, esta diferente cronología de cada oda es propuesta por los autores que parten del hecho de que las Odas Romanas no fueron pensadas y compuestas desde un principio como ciclo unitario.

³⁷⁰ Por ejemplo, Heyworth (1994) 54, n. 14.

En el intento de hallar una unidad que las ratificara como ciclo, los intérpretes han ido proponiendo diferentes y variadas clasificaciones atendiendo a características formales o a similitudes temáticas, con la peculiaridad de que cualquiera de ellas es válida pero no totalmente satisfactoria, tal vez porque suelen tender al esquematismo y a la simplificación.

A modo de ejemplo, citaré algunos de esos esquemas que distintos autores han ido elaborando en su búsqueda de un diseño arquitectónico que pudiera englobar unitariamente las Odas Romanas³⁷¹. Así, algunos críticos han relacionado 3.1 con 3.6, 3.2 con 3.5 y 3.3 con 3.4, de manera que la conexión entre las odas dibujaría una arquitectura formada por círculos concéntricos³⁷².

Otros autores, en cambio, dividen el ciclo en dos mitades, de modo que las tres primeras odas formarían la parte "romana" y las tres últimas la "augústea", relacionándose además las odas de una parte con las de la otra: 1 con 4, 2 con 5 y 3 con 6³⁷³.

Por su parte, Perret (1959: 107) propone entender la oda 1 como introducción general, y después relacionar la 2 con la 6, considerándolas éticas, la 3 con la 5, míticas, y, por último, en el centro la mística, la 4.

En definitiva, podrían proponerse tantos esquemas como variantes combinatorias existen entre estas seis odas, por lo que tal vez más importante que ofrecer un esquema sea tener conciencia de que, fueran o no un ciclo en su origen, existen bastantes aspectos y detalles que las unen entre sí, hecho con el que seguramente contó Horacio al ordenarlas de este modo.

Por otra parte, también han sido numerosos los intentos de hallar una relación temática, un motivo general que, por encima de los temas concretos e individuales de cada poema, tuviera un efecto unificador y de cohesión sobre el ciclo globalmente.

Así, en primer lugar, dentro de una tendencia historicista, se propusieron determinados hechos históricos como punto de partida y origen común de estas odas. Por ejemplo, Mommsen (1905: 168-184) relacionó la composición de las Odas Romanas con la concesión a Octavio del título de *Augustus* en 27 a.C., y, por su parte, Domaszewski (1909: 111 ss.) propuso otro acontecimiento, la dedicatoria en 27 a.C. al *princeps* por parte del Senado de un escudo de oro en la *curia Iulia* con las cuatro virtudes de Augusto: *virtus, iustitia, clementia y pietas*³⁷⁴, de modo que las Odas Romanas ilustrarían esas cuatro virtudes.

Pero, en general, los autores posteriores han rechazado la idea de un suceso concreto como motor de inspiración de la globalidad del ciclo, buscando más bien conceptos más abstractos, reflexiones ideológicas más generales como posible hilo conductor y motivo unificador de las Odas Romanas. Así, por poner un ejemplo, ya Pasquali (1966: 650 ss.) negó las hipótesis que acabo de citar, señalando como elemento de cohesión de todo el ciclo "il timore che la civiltà romana vada in rovina, se non si provvede a tempo"³⁷⁵.

³⁷¹ Sigo a Santirocco (1985) 13-16, que ofrece una buena sinopsis de los principales esquemas y clasificaciones. Cremona (1982) 286-301 aporta, como es habitual en él, una extensa relación bibliográfica que recoge un gran número de interpretaciones.

³⁷² Cf. Wili (1948) 201-210; Duckworth (1956) 300-302.

³⁷³ Cf. Port (1926) 300-301.

³⁷⁴ Cf. *R.G.* 6.13-23.

³⁷⁵ Pasquali (1966) 652; para otros criterios y temas unificadores, cf. Cremona (1982) 287 ss.

Merece la pena destacar tres estudios más recientes que se han planteado también el problema de la unidad del ciclo.

En primer lugar, Witke, en su monografía de 1983, dedicada exclusivamente a las Odas Romanas, analiza primero las similitudes métricas, formales y temáticas de éstas con otras odas de los libros 1-3³⁷⁶, concluyendo que estas últimas preparaban ya al lector para la aparición de las Odas Romanas³⁷⁷.

A continuación, Witke toma como punto de referencia para leer las Odas Romanas sus similitudes con otra manifestación artística de la época, el relieve histórico romano. Así, al igual que el relieve, cree Witke que estas odas forman en su conjunto una secuencia de imágenes que, después de ser leídas individualmente, en su relectura aportarían unas a otras significados añadidos en su relación global. Por tanto, una oda tendría un significado individual, pero al ser "contemplada" como parte de una obra de arte más amplia o superior, se irían añadiendo, modificando, etc., otros significados al de la primera lectura individual³⁷⁸.

También Santirocco (1985: 16) se centra en la búsqueda de elementos que permitan por un lado la lectura de las Odas Romanas como conjunto unitario y dinámico, y por otro, como parte de una unidad más amplia, puesto que las pone en relación con los restantes poemas de la primera mitad del libro 3 (odas 7-15). Así, atendiendo a las Odas Romanas como ciclo, halla dos tipos de elementos que contribuyen a su unificación: el primer tipo estaría constituido por lo que él denomina "gliding transitions", palabras o ideas en los principios y finales de las odas que producen la transición de unas a otras por conexiones semánticas o formales³⁷⁹.

En segundo lugar, percibe dos temas íntimamente relacionados que van desarrollándose a lo largo de las odas, desde la abstracción en las dos primeras hasta una mayor concreción en las restantes: la divinización de Augusto y la *impietas* de su pueblo.

Y, por último, busca la relación de las Odas Romanas con 3.7-15 a través de la "Teoría de las Voces"³⁸⁰, observando en esa primera mitad del libro 3 una armonización de la voz pública y la privada.

Finalmente, también Schenker (1993: 147-166), en su búsqueda de una coherencia en el ciclo, recurre a la teoría de las voces poéticas, pero intentando conciliar y entender la presencia de la voz pública y la privada dentro de las Odas Romanas.

Estos son, pues, algunos de los puntos de vista y procedimientos por medio de los cuales se ha intentado entender las Odas Romanas como grupo poético. Mi análisis partirá de una primera lectura de cada oda individualmente siguiendo el orden que fijó Horacio, puesto que, si aceptamos su intencionalidad al agruparlas como ciclo, también debemos asumir que la ordenación de las mismas es seguramente un medio poético reflexivo y bien meditado tan importante como los

³⁷⁶ Parte este autor de la búsqueda de grupos de odas en que por lo menos haya dos seguidas con el mismo metro, y selecciona, por su tema, 3.24 y 3.25 por un lado, 2.19 y 2.20 por otro, y finalmente 1.34 y 1.35.

³⁷⁷ Witke (1983) 10-11. Por tanto, según este autor, los versos 1-4 de la primera oda romana no son la introducción al ciclo, sino que "function to introduce a *sacerdos* whose credentials are already established" (p. 11).

³⁷⁸ Witke (1983) 13 ss. En el final de su libro, (1983) 78-79, Witke ratifica esta idea e insiste además en que las Odas Romanas forman un ciclo para un lector competente, que haya leído antes los tres libros de *Odas* completos.

³⁷⁹ Por ejemplo, la oda 1 termina con *divitias operosiores* y la 2 comienza con *angustam... pauperiem*. Este tipo de enlace ya había sido observado en parte, con relación a algunas odas, por comentaristas anteriores, pero Santirocco lo sistematiza y lo aplica a la totalidad.

³⁸⁰ Siguiendo la interpretación de Parry (1963) 66-80, para la *Eneida*, según la cual coexistirían dos voces, la pública y la privada.

discursos poéticos mismos. Habrá que tener en cuenta, por tanto, cómo cada texto va influyendo sobre el anterior, su relación con el siguiente, y así sucesivamente, atendiendo sobre todo a la idea de Witke acerca de la revelación y modificación sucesiva del significado y al dinamismo en las relaciones entre las distintas odas que postula Santirocco.

Pero tampoco hay que descuidar en ningún momento los posibles matices significativos que las relaciones alusivas con otros textos tanto de Horacio mismo como de otros autores puedan estar aportando a estas odas, porque, si bien es cierto que siempre es posible hallar relaciones intertextuales entre la lírica horaciana y la obra de otros autores, irá constatándose a lo largo de este análisis la cantidad y variedad de textos que posiblemente Horacio utilizó para matizar alusivamente sus declaraciones poéticas.

4.2. Oda 3.1

Odi profanum vulgus et arceo; favete linguis: carmina non prius audita Musarum sacerdos virginibus puerisque canto.	
regum timendorum in proprios greges, reges in ipsos imperium est Iovis, clari Giganteo triumpho, cuncta supercilio moventis.	5
est ut viro vir latius ordinet arbusta sulcis, hic generosior descendat in Campum petitor, moribus hic meliorque fama	10
contendat, illi turba clientium sit maior: aequa lege Necessitas sortitur insignis et imos; omne capax movet urna nomen.	15
detractus ensis cui super impia cervice pendet, non Siculae dapes dulcem elaborabunt saporem, non avium citharaeque cantus	20
somnum reducent: somnus agrestium lenis virorum non humilis domos fastidit umbrosamque ripam, non Zephyris agitata Tempe.	
desiderantem quod satis est neque tumultuosum sollicitat mare nec saevus Arcturi cadentis impetus aut orientis Haedi,	25
non verberatae grandine vineae fundusque mendax, arbore nunc aquas culpante, nunc torrentia agros sidera, nunc hiemes iniquas.	30
contracta pisces aequora sentiunt iactis in altum molibus; huc frequens caementa demittit redemptor cum famulis dominusque terrae	35
fastidiosus: sed Timor et Minae scandunt eodem quo dominus, neque decedit aerata triremi et post equitem sedet atra Cura.	40

quodsi dolentem nec Phrygius lapis
 nec purpurarum sidere clarior
 delenit usus nec Falerna
 vitis Achaemeniumque costum,

cur invidendis postibus et novo
 sublime ritu moliar atrium?
 cur valle permutem Sabina
 divitias operosiores?

45

Un poema que inicia un ciclo, un ciclo considerado central, solemne y de mensaje político profundo y elevado, debería presentar programáticamente todo lo que viene a continuación. Esa es la premisa básica de la que suelen partir los comentaristas a la hora de emprender la lectura de 3.1, y si la primera estrofa satisface en general, paulatinamente los críticos dejan de ver cumplidas sus expectativas porque 3.1 parece desarrollar su discurso en un plano que no se considera el más adecuado para la envergadura poética y política que se atribuye al grupo de Odas Romanas.

Es por eso por lo que quizá la expresión que más frecuentemente se ha empleado por parte de los comentaristas al estudiar esta oda sea "falta de coherencia", tanto interna, que afectaría a las relaciones estructurales y significativas del discurso poético en sí mismo, como con respecto al resto del ciclo de Odas Romanas al que pertenece. Se considera, pues, que 3.1 como poema introductorio no está a la altura del ciclo porque se parte de la idea de que las restantes odas presentan un contenido político claro, unos enunciados coherentes y unívocos acerca de la grandeza de Roma y del *princeps* frente a la declaración de ética individual de este poema; pero, como se irá observando, una lectura de todas las Odas Romanas ofrecerá dudas, ambigüedades y posibles contradicciones que deberán tenerse en cuenta tanto en las reflexiones sobre la significación de cada poema individualmente como en las conclusiones globales acerca del ciclo.

Por lo tanto, en esta lectura inicial de 3.1 iré señalando algunos de los problemas y cuestiones más discutidos, pero respecto a su significación como prólogo al ciclo habrá que esperar al final del estudio de las seis odas para reconsiderar su validez o falta de adecuación al tono general del conjunto.

Por lo que respecta a la coherencia interna de la oda, ya el inicio, esa primera estrofa constituida por algunos de los más conocidos versos horacianos, ha sido una gran fuente de discusiones, puesto que algunos autores, al poner en duda su relación con el resto de la composición, llegaron a pensar en una posible adición posterior a la redacción original de la oda, que serviría de introducción al conjunto de Odas Romanas, dado su tono programático general³⁸¹.

A primera vista, desde luego, parece que la estrofa sirve de introducción al ciclo entero, y tal vez su enunciado programático encaje mejor con la totalidad de las odas que como simple referencia al contenido concreto de la primera.

Otro tanto ocurre con la segunda estrofa, que algunos autores, debido a su contenido un tanto oscuro y en apariencia de difícil unión con los versos siguientes, han considerado también un añadido posterior a la primitiva redacción de la oda³⁸².

³⁸¹ Kiessling-Heinze (1955) 248; W. Fowler (1920) 211.

³⁸² Cf. Amundsen (1972) 118 ss., que no ve relación entre las dos primeras estrofas y lo siguiente, frente a la mayor parte de los intérpretes posteriores, que tienden a reconocer una conexión entre las distintas secciones del poema.

Respecto a este problema de las dos primeras estrofas, merece la pena prestar atención al artículo de Woodman (1984: 83-94) dedicado a este poema, en que desarrolla una hipótesis que puede ofrecer una interesante explicación y solución a la relación de estas estrofas con el resto de la oda. Según este autor, la primera estrofa anuncia que se va a emplear un tono sagrado, oracular, que es el que aparece inmediatamente después, a partir de la segunda estrofa. Así, esos cuatro primeros versos tendrían total coherencia con los que vienen a continuación³⁸³. Y admitiendo, de esta forma, el empleo de un lenguaje oracular, se entenderían también los versos 5-8. Por tanto, según Woodman, que muy probablemente tiene razón, hasta el verso 40 se irían expresando sentencias a modo de oráculos, según se anunciaba en la estrofa introductoria.

La hipótesis de este autor permite entender la forma y la estructura de la oda entera, puesto que cada par de estrofas³⁸⁴ significaría una nueva sentencia oracular, motivada por la anterior, pero sin necesidad de marcar formal y lógicamente esa relación de sentido por medio de partículas o conjunciones, puesto que el modo oracular facilitaría -e incluso impondría- ese tipo de conexión laxa. Esta estructuración y formulación contrasta grandemente con la de los versos 41-48, que se caracterizan no sólo por la introducción de la primera persona, sino también por una construcción sintáctica más complicada³⁸⁵.

De esta manera, el discurso poético va progresando por una sutil asociación de ideas, presentando en realidad sucesivas variaciones, concreciones y ejemplos de un mismo tema general hasta desembocar en una conclusión, el yo del poeta, que es lógica, si se tienen en cuenta las declaraciones inmediatamente anteriores, pero que puede resultar incoherente si se atiende a los primeros enunciados de la oda. Se trata en realidad de un procedimiento compositivo que ya no tiene que resultar extraño, porque, como se ha ido observando a lo largo de este trabajo, Horacio busca muy a menudo provocar ese gran contraste entre el principio y el final de un poema.

Por otro lado, además de formar parte de ese posible ciclo de seis odas consecutivas y compuestas en el mismo metro, podría constituir, al mismo tiempo, un poema de introducción apropiado al libro entero, con unas características similares, en ciertos aspectos, a los poemas-prólogo de sus libros líricos anteriores. Así, en este sentido, quizá lo más significativo sea que el desarrollo gradual del discurso lírico conduce desde reflexiones y formulaciones totalmente generales hasta un final particular ocupado por completo por el "yo lírico"³⁸⁶.

La estrofa primera, claramente programática, introduce, por medio de un lenguaje solemne, religioso y ritual, varias informaciones: destinatario (*virginibus puerisque*), contenido (*carmina non prius audita*), entidad del emisor (*Musarum sacerdos/... canto*)³⁸⁷.

Sobre la utilización de la primera persona del singular es interesante la observación de Fraenkel (1957: 264), que llama la atención sobre el hecho de que hasta ahora en expresiones

³⁸³ Woodman (1984) 85-86; el tono oracular se prolongaría hasta el verso 40. En su puntuación del poema pone dos puntos después de la primera estrofa y un entrecomillado desde el verso 5 hasta el 40; véase (1984) 83-84.

³⁸⁴ Excepto en el caso de la primera declaración, la más general, que ocuparía una sola estrofa, del verso 5 al 8.

³⁸⁵ Por otra parte, Cristóbal (1990) 231 ofrece una estructura alternativa, que debe tenerse en cuenta: tras la presentación programática de los versos 1-4, la formulación desde el verso 5 hasta el final desarrollaría una priamel, en que irían exponiéndose afanes, gustos y preocupaciones de diferentes tipos de hombres hasta llegar a las preferencias del yo de las dos últimas estrofas.

³⁸⁶ Cf. Encinas (1994) 289 ss. Más adelante se insistirá en este aspecto.

³⁸⁷ Codoñer (1986) 71 cree que se menciona también al "no-destinatario", *profanum vulgus*, que es el que define, por exclusión, al destinatario. Silk (1973) 133 ss. lleva a cabo una interpretación de este inicio bastante diferente a la habitual, ya que considera que Horacio estaría expresando no su orgullo como *vates*, sino su decepción y rechazo de su público habitual, dirigiéndose entonces a un destinatario diferente, una nueva generación, en busca de una mayor comprensión y aceptación de su obra poética. Acerca de los términos empleados en esta primera estrofa, cf. Codoñer (1994) 84-85, que pone en relación estos versos con *Eneida*, 6. 257 ss.

correspondientes a ceremonias rituales nadie se había atrevido a hablar en su propia persona, lo cual supone una transposición del culto religioso a otro plano, una "secularización".

En inmediata yuxtaposición, con un giro abrupto en la declaración, sin nexo de transición ni aparente conexión con la estrofa anterior, se inicia a partir del verso 5 una gran sección central, hasta el verso 40³⁸⁸, compuesta por sucesivas sentencias gnómicas, que partirían desde los enunciados más abstractos y generalizadores para ir deslizándose progresivamente a los más concretos.

Así, la premisa más general, de la que derivarán las demás, en mayor o menor medida, en forma de diversas variantes particulares, se expresa en los versos 5-8, cuyo léxico indica un cambio de esfera semántica respecto a la primera estrofa, de lo religioso a lo político, aunque con un vínculo común, Júpiter, que conecta ambos planos; el contenido de estos versos, la pirámide de dominio universal cuyo vértice superior preside Júpiter, ha sido objeto de gran número de reflexiones, orientadas, en su mayoría, a asociar a Júpiter con el *princeps*, que, según esta declaración, detentaría un poder directamente emanado de aquél³⁸⁹; pero si estos versos, que en realidad dibujan una escala de poder, se ponen en relación con todo el desarrollo ulterior de la oda, cuyo contenido gira en torno a lo ilusorio de las ambiciones de poder y riqueza, puesto que la ley de *Necessitas* derriba esas escalas de valores creadas por los hombres en sus afanes de superioridad, podrían estar expresando una relativización del poder humano, de modo que la supuesta asociación de Augusto con Júpiter a través de esos versos tal vez implicaría más bien un cuestionamiento de ese poder³⁹⁰.

A continuación, las dos estrofas siguientes (vv. 9-16) parecen desarrollar un aspecto del anterior concepto general, el afán de distintos tipos humanos por ser superiores en su actividad, por medio de una especie de priamel (vv. 9-14) y una nueva sentencia como conclusión (vv. 14-16); hablo de "especie de priamel" porque da la impresión de que falta el último componente de la formulación habitual, la preferencia del yo en contraposición a todas las partes anteriores de la enumeración; en realidad, puede pensarse que la aparición de ese elemento queda en suspenso momentáneamente, por necesidades estructurales y significativas, ya que la argumentación "lógica" del desarrollo del enunciado hace que cada una de esos dos componentes tenga a su vez que formar parte de otras estructuras y declaraciones. De esta manera, es probable que la última estrofa de la oda haga explícito finalmente ese elemento final característico de la priamel³⁹¹.

Si en los versos 5-8 Júpiter suponía la relatividad del poder humano, ahora, en estas dos estrofas siguientes, se ejemplifica la acción general del dios supremo en *Necessitas*, caracterizada por *aequa lege* (v. 14), marcando un fuerte contraste con los comparativos de superioridad que

³⁸⁸ Aceptando, por supuesto, la hipótesis de Woodman, ya mencionada.

³⁸⁹ Por ejemplo, Williams (1968) 587 y (1969) 30 cree que Horacio tomó como modelo para esta estrofa el *Himno a Zeus* (1. 69-89) de Calimaco; según este autor, los versos 5-8 constituirían la declaración general que se vería sometida a una progresiva concreción hasta el final particular. También Heyworth (1994) 55 piensa que Horacio utilizó el texto de Calimaco, con la intención de aludir al panegírico sin caer en él. Para Santirocco (1985) 18, los versos 5-8 son importantes porque establecen la base intelectual para la deificación de Augusto que se desarrollará en posteriores odas del ciclo; así, esta estrofa expondría la teoría helenística de la monarquía, según la cual el poder del soberano deriva directamente de Júpiter; por tanto, el gobernante es el representante de Júpiter en la tierra. Codoñer (1986) 72 ss. también cree que la estrofa va encaminada a crear una asociación entre las figuras de Júpiter y Augusto, que se explicitará en otras Odas Romanas. Cf. también Pöschl (1970) 154-155 y Woodman (1984) 86.

³⁹⁰ Por otra parte, *clari Giganteo triumpho* es un detalle muy interesante, si se tiene en cuenta que será desarrollado en casi cuarenta versos de la oda 3.4; por tanto parece esbozarse ya cierta relación entre ambas odas.

³⁹¹ Mader (1987) 13-14 también ve en estos versos una priamel, pero formulada por completo, de manera que la parte de conclusión, el *apex* climático, estaría constituida por los versos 14-16 (*aequa lege... nomen*). Sin embargo, Horacio suele representar en una primera persona del singular el término de conclusión de la priamel, como ocurre, por ejemplo, en las odas 1.1 ó 1.7. Cf. en n. 18 la interpretación que ofrece Cristóbal (1990) acerca de la oda entera como una priamel.

contribuían a definir los afanes de los diferentes tipos de hombres³⁹². Por tanto, *Necessitas* demuestra con su poder igualador lo absurdo de la ambición humana.

El siguiente cuadro, formado por dos estrofas (vv. 17-24), se asocia al anterior a través de un ejemplo de la acción de *Necessitas*. El contenido del enunciado es algo más concreto y particular e introduce una nueva noción, básica para el desarrollo del resto del poema, la oposición entre *pietas* e *impietas*, con la expresión explícita sólo del segundo término, *impia/cervice* (vv. 17-18), que domina la primera estrofa, a la que se contraponen la segunda, en que implícitamente, por oposición a la anterior, describe al hombre provisto de *pietas*, *agrestium/... virorum* (vv. 21-22)³⁹³. Así, el hombre ambicioso de poder y riquezas es caracterizado como *impius*, mientras que la *pietas* se encarna en el hombre de campo³⁹⁴.

Posteriormente, hasta el verso 40, en que termina la parte gnómica, se desarrollan de forma más concreta las dos nociones, *pietas* en los versos 25-32, e *impietas* en 33-40, siempre equiparadas a la moderación y austeridad y a la ambición, respectivamente.

El hombre *pious* es caracterizado específicamente como *desiderantem quod satis est* (v. 25), frente al ambicioso sin límites, que constituye el modelo de *impietas* (vv. 33-37), que, en este caso, implica actuar contra la ley de la naturaleza (*contracta pisces aequora sentiunt/iactis in altum molibus*, vv. 33-34)³⁹⁵. Y si a lo largo de la oda se había insistido en los temores y angustias que acompañaban siempre al ambicioso, en la última estrofa de esta sección (vv. 37-40) la declaración alcanza su clímax por medio de la personificación de esos temores y preocupaciones.

Por su parte, la descripción del *pious* recoge implícitamente la del *impius*, puesto que todas las acciones enunciadas de forma negativa respecto a aquél se suponen afirmativas en este último³⁹⁶.

Finalmente, los versos 41-48 constituyen la conclusión obtenida a partir del discurso que ha ido elaborando por medio de la yuxtaposición de las diferentes escenas o viñetas. El hecho de que la oda empiece y termine con una primera persona ha llevado a varios intérpretes a considerar que este final en un "yo" significa una construcción en anillo, que retornaría, de este modo, al inicio del poema³⁹⁷. Es cierto que formalmente existe un *canto* (v. 4) y un *permutem* (v. 47) en primera persona del singular, y que, evidentemente, recogen el yo poético. Ahora bien, la extraordinaria diferencia existente entre ambos sugiere una profunda transformación paulatina del discurso, que se ha efectuado por leves y sucesivas variaciones de una imagen a la siguiente. Y así, en todos los aspectos

³⁹² Muchos estudiosos han tratado de determinar con exactitud la significación de la noción de *Necessitas* en este pasaje. Así, por ejemplo, Pasquali (1966) 655 ss. afirma que Júpiter expresa en su estrofa míticamente lo mismo que a continuación *Necessitas* filosóficamente, y la equipara con *Necessitas leti*, dentro de las creencias epicúreas, al igual que La Penna (1963) 47. En cambio, Cremona (1982) 180-187, que dedica casi todo su comentario de esta oda al análisis de las distintas hipótesis que se han apuntado acerca del sentido de *Necessitas*, está en desacuerdo con Pasquali, y ve en este concepto la *dira Necessitas* de la oda 3.24, que realmente ocasiona la muerte, pero no se identifica con ella. Por tanto, para Cremona (1982) 182, *Necessitas* es un instrumento de Júpiter, intérprete y ejecutora de su voluntad. Cf. también *Necessitas* en la oda 1.35.17-20, acompañante de *Fortuna*, a quien temen todos los hombres.

³⁹³ Para diferentes interpretaciones del cuadro descrito en los versos 17-20, que parece hacer referencia a Damocles y a Dionisio, tirano de Siracusa, cf. Woodman (1984) 87 y Mader (1987) 18 ss.

³⁹⁴ Fenik (1962) 75 ss. cree que Horacio, en su desarrollo en 3.1 de la ambición y su contrapunto encarnado en la vida austera del campesino, tomó como modelo los versos 458-471 del libro 2 de *Geórgicas*, adoptando no sólo semejanzas verbales, sino especialmente la estructura y formulación del pensamiento, según el desarrollo virgiliano.

³⁹⁵ Cf. Woodman (1984) 89.

³⁹⁶ Cf. Woodman (1984) 88-89.

³⁹⁷ Defensor de la construcción en anillo es Williams (1969) 31, mientras que Codoñer (1986) 80-81 desecha tal posibilidad. Por su parte, Schenker (1993) 150-151 lleva a cabo una conciliación de ambas posturas.

concernientes a la oda puede observarse ese deslizamiento progresivo, como, por ejemplo, en el léxico, que era religioso, de tono sacro, en la primera estrofa, predominantemente político en las tres siguientes (vv. 5-16), aunque con Júpiter como eslabón común uniendo lo religioso con lo político, y, a continuación, hasta el verso 40, progresivamente moral³⁹⁸, para terminar, en los versos 41-48, en un lenguaje que, por oposición a los anteriores, podría denominarse "lírico", sobre todo porque acoge declaraciones características de otras composiciones líricas al hablar del yo del poeta.

En cuanto al aspecto ideológico, también se puede constatar una clara variación desde nociones muy generales en un plano de gran abstracción hasta contenidos mucho más concretos.

Aunque la mayor parte de los estudiosos se ha preocupado sobre todo por la cuestión de la coherencia entre las sucesivas partes de la oda y su posible significado político, a mí me llama la atención especialmente esta transformación del "yo", a través de fases que no considero desprovistas de cierta coherencia, de acuerdo con un método compositivo frecuente en Horacio, por medio del cual, sirviéndose del valor estructural que puede poseer la estrofa, mediante la yuxtaposición de sucesivas variaciones de un concepto, va aproximándose hasta alcanzar el objetivo deseado.

Además, *quodsi* (v. 41) y *cur* (v. 45) convierten las dos estrofas finales, al fin y al cabo, en la conclusión retórica de una argumentación lógica.

Si me detengo a reflexionar sobre el final de la oda, es porque pienso que probablemente tenga relevancia para la comprensión del poema en su totalidad.

Al iniciar el estudio de esta oda, mencionaba como cuestión que más ha preocupado a los comentaristas el problema de su coherencia tanto interna como en lo que respecta a su consideración como parte integral del grupo de Odas Romanas, puesto que siempre ha provocado perplejidad su contenido, en apariencia ético y privado, en comparación con la temática más "política" de las cinco composiciones restantes.

Casi todos los autores aceptan en general la solución aportada por Solmsen en un notable artículo (1947: 337-352) dedicado a esta oda. Observa este autor esa aparente ausencia de propósito político del poema, que da la impresión de girar más bien en torno a la ética privada. Ahora bien, intenta conciliar esas dos facetas de Horacio, la pública y la privada, de que tanto se ha hablado siempre, y llega a la conclusión de que Horacio está aplicando aquí los principios de una ética privada e individual a la sociedad en su conjunto, dada la profunda conexión entre ética y política. Así, concluye que existe una relación política, aunque no se haya formulado explícitamente, de manera que 3.1 es parte esencial del mensaje a la nación formado por el ciclo entero³⁹⁹.

En este sentido, también Reckford (1969: 73), por ejemplo, señala que la frugalidad y restricción ensalzadas en la oda constituían las bases de la regeneración nacional que pretendía llevar a cabo el *princeps* en aquellos momentos.

Y a conclusiones semejantes llegan Codoñer (1986: 80 ss.) y Schenker (1993: 150 ss.), que consideran que el yo final del poeta es un personaje más del catálogo que se ha ido desarrollando a lo largo de la oda, con la finalidad de hacer más eficaz el mensaje de Augusto, al encarnarlo en su propia persona.

³⁹⁸ Obsérvese incluso la extraordinaria caracterización *fundusque mendax* (v. 30), *arbore.../culpante* (vv. 30-31), *hiemes iniquas* (v. 32).

³⁹⁹ Solmsen (1947) 344 ss. Fraenkel (1957) 262 se muestra de acuerdo con esta opinión.

Quinn (1984: 241) considera que existe una exhortación a no emprender el camino de la vida política, llevando, por el contrario, una vida retirada a la manera de los antiguos romanos; pero, aunque el nuevo régimen favoreció un retorno a los ideales antiguos, Horacio habla de ellos "more as the disillusioned individualist of the older generation reflecting his own experience than as the propagandist of Augustus".

Mucho más lejos llega en sus conclusiones Woodman (1984: 93-94), que limita la crítica de *impietas* por parte de Horacio a los individuos que se mencionan a partir del verso 33, de modo que los tipos enumerados en los versos 9-14 representarían el prototipo de sociedad política republicana sin connotaciones peyorativas, por lo que, según Woodman, Horacio, a instancias de Octavio, estaría animando a sus conciudadanos a reemprender la actividad pública "normal" republicana suspendida durante los años anteriores de crisis y guerras civiles, puesto que en estos momentos se habrían restablecido las condiciones y circunstancias propicias para una vuelta a la normalidad.

Aunque la hipótesis de Woodman pueda resultar atractiva, la propia conclusión (vv. 14-16) de esas dos estrofas parece ir en dirección contraria a la propuesta por Woodman, ya que *Necessitas* derriba con su *aequa lege* los afanes de superioridad de cada individuo mencionado en los versos anteriores⁴⁰⁰.

Sea de un modo u otro, en general los intérpretes suelen observar una cierta sintonía entre la oda y las directrices políticas auspiciadas por el *princeps*, quizá sobre todo porque, dada su inclusión en el ciclo de Odas Romanas, y por añadidura en esa posición privilegiada, piensan que tiene que contener un "mensaje" apropiado a su condición. Sin embargo, la única premisa objetiva de la que se puede partir es precisamente su situación en el inicio, sin que de ello deba inferirse necesariamente una determinada orientación en la declaración.

De esta manera, sin olvidar su función de proemio al ciclo, y teniendo en cuenta también la solemne y sacra estrofa inicial, que anuncia *carmina non prius audita*, las dos últimas estrofas producen un contraste muy fuerte y significativo con relación a ese principio, que no tiene por qué significar una incoherencia estructural y de significación, sino tal vez una contraposición intencionada, que puede estar subvirtiendo por una parte y complementando por otra lo declarado inicialmente. La oposición se produce además en dos niveles: por un lado, por medios estructurales que conducen de la primera persona solemne inicial a la del final, que contiene una declaración poética individual; y, por otro lado, sirviéndose de la expresión *carmina non prius audita* en un poema que cita literalmente otro texto del propio autor, los versos 21-22 de la oda 2.16:

scandit aeratas vitiosa navis
Cura nec turmas equitum relinquit,

cuya semejanza formal con los versos 37-40 de 3.1 es notoria:

sed Timor et Minae
scandunt eodem quo dominus, neque
decedit aerata triremi et
post equitem sedet atra Cura.

⁴⁰⁰ Mader (1987) 11-30 dedica prácticamente todo su artículo a una detallada refutación de la hipótesis de Woodman.

De hecho, se ha señalado la similitud ideológica de 3.1 con 2.16, pero, al tratarse de una línea de pensamiento frecuente en la lírica horaciana, creo que lo realmente importante es la autocita. Es cierto que no puede determinarse la cronología exacta de ambas composiciones, de modo que podría argumentarse que 2.16 podría ser posterior a 3.1, pero la ordenación intencionada del poeta sitúa como texto que debe ser leído antes 2.16, lo que llevaría inevitablemente a la paradoja de que *carmina non prius audita* introduce un texto ya escrito.

Por otra parte, acudiendo a 2.16, como parece indicar el poeta, su lectura ofrece una declaración verdaderamente similar en algunos aspectos a 3.1, en que destacaría, al margen del desarrollo de la idea de la ambición que siempre va acompañada de la preocupación, y además de la enumeración de tipos humanos que viven sometidos al desasosiego producido por éstas, la estrofa final:

mihi parva rura et
spiritum Graiae tenuem Camenae
Parca non mendax dedit et malignum
spernere vulgus. (vv. 37-40)

que recoge, muy significativamente en mi opinión, el principio y el final de 3.1⁴⁰¹.

Pero, además, quisiera dirigir la atención por unos momentos a otros textos a los que ya hacía referencia al principio de este análisis, los poemas que introducen los libros líricos horacianos anteriores a éste, por si pudiera observarse alguna característica o rasgo común que aportara algún detalle de interés para llegar a comprender o determinar el sentido de estas dos estrofas finales de 3.1.

Para empezar, el epodo 1, ya analizado en este trabajo, después de iniciar su declaración en una esfera de amistad con un componente claramente político, desembocaba en un final en que elogiaba y se daba por satisfecho con su finca en el campo, rechazando la idea de la avaricia.

Por su parte, la oda 1.1, formula su declaración a través de una priamel, que va recogiendo afanes y gustos de distintos tipos de hombres para dedicar su parte final a la afirmación del yo del poeta (vv. 29-36):

me doctarum hederæ præmia frontium
dis miscent superis, me gelidum nemus
nympharumque leves cum Satyris chori
secernunt populo, si neque tibiās
Euterpe cohibet nec Polyhymnia
Lesboum refugit tendere barbiton.
quodsi me lyricis vatibus inseres,
sublimi feriam sidera vertice.

⁴⁰¹ Además, *spiritum Graiae tenuem Camenae* tiene gran importancia no sólo como declaración poética en sí misma, sino también en su relación con las Odas Romanas, puesto que la siguiente aparición de las musas latinas, *Camenae*, tendrá lugar en 3.4, y el adjetivo *tenuis*, emblemático de la lírica horaciana, se verá reflejado en el final de 3.3: *magna modis tenuare parvis*. Tampoco hay que olvidar la expresión *Achaemeniumque costum*, en el verso 44, que puede aludir a 2.12.21, *dives Achaemenes*, en un contexto metapoético. Cf. p. 130, n. 323.

Además de recoger un claro programa lírico, llama especialmente la atención en relación con 3.1 la acción que provoca la lírica asumida por Horacio: *secernunt populo*⁴⁰².

Y por lo que respecta a la oda 2.1, ya estudiada también en páginas anteriores, después de un discurso que giraba, según mi interpretación, en torno a las guerras civiles como posible tema literario, su final resulta también significativo en relación con los demás libros, puesto que de nuevo hace su aparición el yo poético en una afirmación programática de la lírica:

sed ne relictis, Musa procax, iocis
Caeae retractes munera neniae,
mecum Dionaeo sub antro
quaere modos levioere plectro.

En resumen, dos textos hacen referencia concreta y clara a la lírica, 1.1 y 2.1, y dos a la vida austera y feliz del poeta en su finca rural, epodo 1 y oda 3.1, mientras que 2.16, la oda sobre la que Horacio atrae la atención mediante la cita alusiva en 3.1, une en su final todas las declaraciones de los poemas-prólogo, de tal manera que se plantea la posibilidad de que se establezca una equivalencia entre *parva rura* y lírica, de que la alusión a su propia vida en el campo y sin ambición deba entenderse en cierta medida como medio metafórico de transmisión de un contenido programático lírico.

Al fin y al cabo, no sería la única ocasión en que Horacio recurriera metafóricamente a lo material para definir su poesía, como ocurre, por ejemplo, en la oda 4.2, en cuyo final (vv. 53-60) la antítesis entre el sacrificio pequeño de Horacio y el grandioso ofrecido por Julio Antonio representa la diferencia entre los tipos de poesía practicados por ambos⁴⁰³.

Queda, pues, esbozado el siguiente planteamiento acerca del carácter programático de 3.1: a la primera estrofa, dominada por un yo solemne, religioso, que anuncia *carmina non prius audita* responde un final que puede implicar no sólo una preferencia ética sino también estética, y sobre todo una afirmación del yo; en el centro se sitúa una larga declaración que los críticos no relacionan claramente ni con la estrofa inicial ni con el resto de Odas Romanas. ¿Pueden éstas aportar una solución? Considero, pues, necesario recurrir al análisis de las siguientes odas para a continuación replantear la posible significación de 3.1 con relación al ciclo.

⁴⁰² La oda 1.1 fue probablemente compuesta con posterioridad a la mayoría de las odas de estos tres libros, y supone una presentación programática de su colección que incluso recoge textualmente expresiones de algunos de sus poemas, como, por ejemplo, *pauperiem pati* (v. 18), que forma parte del primer verso de 3.2, por cierto nuevamente citado y reescrito en su último libro de odas (4.9.49).

⁴⁰³ te decem tauri totidemque vaccae,
me tener solvet vitulus, relictas
matre qui largis iuvenescit herbis
in mea vota,

fronte curvatos imitatus ignis
tertium lunae referentis ortum,
qua notam duxit, niveus videri,
cetera fulvus.

4.3. Oda 3.2

Angustam amice pauperiem pati robustus acri militia puer condiscat et Parthos feroces vexet eques metuendus hasta	
vitamque sub divo et trepidis agat in rebus. illum ex moenibus hosticis matrona bellantis tyranni prospiciens et adulta virgo	5
suspiret, eheu, ne rudis agminum sponsus lacessat regius asperum tactu leonem, quem cruenta per medias rapit ira caedis.	10
dulce et decorum est pro patria mori: mors et fugacem persequitur virum, nec parcat imbellis iuventae poplitibus timidove tergo.	15
Virtus repulsae nescia sordidae intaminatis fulget honoribus, nec sumit aut ponit securis arbitrio popularis aerae.	20
Virtus, recludens immeritis mori caelum, negata temptat iter via, coetusque vulgaris et udam spernit humum fugiente penna.	
est et fidei tuta silentio merces: vetabo, qui Cereris sacrum vulgarit arcanae, sub isdem sit trabibus fragilemque mecum	25
solvat phaselon: saepe Diespiter neglectus incesto addidit integrum: raro antecedentem scelestum deseruit pede Poena claudo.	30

La oda 3.2 es probablemente la más oscura y de difícil comprensión de entre toda la obra lírica de Horacio. Dentro de su brevedad en comparación con las demás composiciones del ciclo, los dieciséis primeros versos ofrecen una declaración que, aunque pueda ser objeto de diversas interpretaciones, mantiene un hilo argumental y unos enunciados fácilmente inteligibles. Así, a lo largo de esas cuatro primeras estrofas parece desarrollarse un elogio de la dura vida militar, que se recomienda a los jóvenes romanos.

Pero la declaración se complica a partir del verso 17, que inicia una serie de máximas generales acerca de la *Virtus*, desarrolladas en dos estrofas, que, a pesar de su mayor ambigüedad, aún podrían seguir conectándose con lo anterior precisamente a través de uno de los significados habituales de *virtus* como "valor guerrero".

Pero las mayores dificultades en la comprensión de la oda se reservan para las dos estrofas finales, con la brusca introducción de una sentencia, *est et fideli tuta silentio/merces* (vv. 25-26), oscura en sí misma e igualmente como inicio de otra serie de expresiones que dan la impresión de no tener relación con toda la declaración precedente.

Puesto que se considera parte de un ciclo, los comentaristas buscan habitualmente los posibles hilos de unión con las odas contiguas, y así, suele constatarse que *angustam... pauperiem*, la expresión que inicia la oda, tiene cierto vínculo con el final de 3.1, que concluía con el rechazo de la riqueza y la ambición⁴⁰⁴. La Penna (1963: 48-49) critica este tipo de conexión, al considerar que los principios y filosofías que dan pie a una y otra oda son totalmente incompatibles desde el punto de vista ideológico, lo cual produce una incoherencia, que, según este autor, refleja la incoherencia ideológica general de toda la cultura augústea⁴⁰⁵.

Pero, según se irá observando al estudiar las siguientes Odas Romanas, el procedimiento de asociación no parece buscar esa "coherencia ideológica" que echa de menos La Penna, sino propiciar la entrada en escena de los temas y tratamientos más variados⁴⁰⁶.

El comienzo de la oda plantea una exhortación al joven romano (*puer* v. 2) a la práctica de la vida militar, lo cual se ha interpretado generalmente como un elogio de la misma, en armonía con los ideales políticos defendidos y promovidos por Augusto.

Sin embargo, existen algunos elementos en esta primera sección que pueden llevar a reconsiderar esta primera percepción. Es cierto que los versos 1-5 acogen esa declaración exhortativa, desarrollada por medio de subjuntivos⁴⁰⁷ y constituida por un lenguaje que pertenece por completo a la esfera de la milicia⁴⁰⁸. Ahora bien, a partir del verso 5, tras las declaraciones exhortativas, se inicia la pintura de una escena bélica que parece proponerse como ejemplo de la práctica militar; y la descripción se construye por medio del procedimiento homérico de la *teijoscopia*, de modo que, en lugar de mantenerse la perspectiva del narrador, son las mujeres y novias de los enemigos de los soldados romanos quienes contemplan la lucha representada en esos versos⁴⁰⁹. El cambio de

⁴⁰⁴ Cf. Santirocco (1985) 16; Cremona (1982) 196.

⁴⁰⁵ Es una crítica por parte de La Penna a la que ya se hacía referencia al analizar la oda 2.12.

⁴⁰⁶ La Penna habla de contradicciones ideológicas motivadas por circunstancias políticas y sociales, y yo prefiero pensar en antítesis poéticamente intencionadas (o intencionales), que, desde luego, tal vez se propongan reflexionar y recrear situaciones históricas contemporáneas.

⁴⁰⁷ Witke (1983) 28 llama la atención sobre la gran diferencia modal entre 3.1 y 3.2: la primera es dominada desde el principio por el indicativo, frente al comienzo de 3.2 en subjuntivo.

⁴⁰⁸ A excepción de *amice*, que, según Cremona (1982) 192, es necesario para entender el posterior *dulce et decorum est pro patria mori*.

⁴⁰⁹ La *teijoscopia* en Homero parece tener un valor meramente funcional, como procedimiento narrativo o descriptivo. Así, por ejemplo, en *Iliada*, 3. 161 ss., Helena desde la muralla identifica a los distintos guerreros griegos a petición de Priamo, de modo que el procedimiento va encaminado a presentar ante el lector el catálogo de participantes en la guerra. Cf. Bonfanti (1985) 164, que destaca el hecho de que en las *teijoscopias* homéricas en que se observa una muerte la actitud de dolor es más bien un acto público y social, convencional, respondiendo a esa muerte asumida como deber incuestionable para con la sociedad. En la *Eneida*, en cambio, el dolor ante la muerte empieza a percibirse como experiencia personal, privada, con un componente de patetismo. Cf. Bonfanti (1985) 167 ss. Sin embargo, son casos muy diferentes al que presenta Horacio en 3.2. Por ejemplo, en 8. 592-593 (*stant pavidae in muris matres, oculisque sequuntur/pulveream nubem et fulgentis aere catervas*); 11. 146-147; 7. 813 ss.; 12. 131-133; 11. 877-878, pasajes todos ellos cuya

focalización trae como consecuencia el reflejo del dolor y patetismo de esas mujeres ante la crueldad de los romanos, descrito desde el punto de vista de éstas como *asperum/tactu leonem* (vv. 10-11); y es realmente significativo el lenguaje utilizado para la representación de ese sufrimiento: *prospiciens et adulta virgo/suspiret, eheu, ne rudis agminum sponsus lacessat...*, que recuerda algunas de las situaciones típicas de la poesía neotérica y elegíaca, en que la mujer, desde su posición, muy a menudo físicamente elevada con relación a lo que observa, contempla la pérdida de su amado, por los motivos que sean⁴¹⁰.

Aunque algunos autores han observado en esta extraordinaria visión de la escena ciertas connotaciones negativas en la caracterización de los soldados romanos⁴¹¹, la mayor parte de los comentaristas cree que la adopción del punto de vista del enemigo es sólo un procedimiento para engrandecer los actos llevados a cabo por los romanos⁴¹².

Sin embargo, la descripción tiende a resaltar especialmente el modo de actuación cruel e irracional del romano, como reflejan las palabras finales de la representación: *quem cruenta/per medias rapit ira caedis* (vv. 11-12), y el lenguaje elegíaco que se introduce en medio del cuadro bélico puede estar minando esa pintura, ya que el carácter viril y homogéneo de la milicia está contaminado por el lenguaje erótico muelle y afeminado⁴¹³.

Establecida, pues, esta caracterización "contaminada" y, en mi opinión, negativa de la vida militar, ¿no es realmente extraordinaria la súbita introducción inmediata de la famosa máxima *dulce et decorum est pro patria mori* (v. 13)? Este mecanismo de yuxtaposición, que enlaza esa expresión elevada, solemne, enunciativa y ortodoxa, con la anterior representación del patetismo y la crueldad, provoca un impacto por antítesis, que, según creo, puede estar orientando la declaración del verso 13 hacia un sentido crítico e irónico, o, al menos a un cuestionamiento por parte del lector⁴¹⁴.

Por otra parte, si hasta ahora Horacio había construido una declaración dominada al fin y al cabo por distintos tipos de subjetividades, desde el propio modo verbal, el subjuntivo, dueño total del fragmento, hasta el cambio de focalización, a partir del verso 13 predominará el indicativo y una abundancia de sentencias generales, encabezadas por la ya mencionada, que poseen en muchos casos una relación intertextual clara con la lírica griega arcaica parenética militar. Así, suele reconocerse en el verso 13 una adaptación de dos pasajes, uno de Calino (fr. 1. 6-7 D.) y otro de Tirteo (fr. 6. 1-2 D.)⁴¹⁵; del mismo modo, la sentencia siguiente, *mors et fugacem persequitur virum*,

característica común es que siempre se adopta la perspectiva de las *matres*, se trata de fragmentos muy breves y el narrador emplea alguna expresión que da cuenta del sufrimiento de las mismas. Horacio, en cambio, se detiene mucho más en la escena, describiendo el dolor de manera más detallada y centrándose en un personaje que hasta ahora no tenía cabida, la novia.

⁴¹⁰ Cf. la oda 2.9, donde se hablaba de diversas representaciones elegíacas del sufrimiento, y 3.25, para la reutilización del paradigma catuliano de Ariadna en 64.61, muy significativo por lo que respecta a 3.2: *saxea ut effigies bacchantis, prospicit, eheu, /prospicit...*

⁴¹¹ Especialmente, Connor (1972) 245 ss., que cree que Horacio está expresando su disgusto hacia ese ideal de carácter romano encarnado en el soldado; también, Bartolomé (1994) 270 ss.

⁴¹² Así, Williams (1969) 15-19 considera que esa técnica homérica de la *teijoscopia* hace aparecer al romano como un héroe también homérico; y el mismo autor (1968) 167 habla del romanticismo de la escena homérica; también en el mismo sentido, Witke (1983) 29 y Davis (1983) 14; Stoneman (1981) 259 cree que la *teijoscopia* parece simplemente añadir un aire de humanidad a la escena; por su parte, Schenker (1993) 160 ss. opina que las dos voces poéticas horacianas, la pública y la privada, aparecen sucesivamente en estas primeras estrofas para crear una tensión entre las dos caras de un mismo hecho, que no se excluyen mutuamente. Cita este autor a Commager (1962) 104-105, que habla de la tendencia horaciana a reflejar dos alternativas opuestas sin dejar de lado ninguna.

⁴¹³ Witke (1983) 29 señala la fuerte presencia del erotismo, pero piensa que está subordinado y dominado por el lenguaje militar.

⁴¹⁴ Obsérvese sobre todo el principio, *dulce*, inmediatamente a continuación de *ira caedis*. Para un detallado estudio de la aplicación de los adjetivos *dulce* y *decorum* a la muerte, cf. Hommel (1968) 219-252.

⁴¹⁵ Cf. Cristóbal (1990) 234-235; Cremona (1982) 197, n. 1; Lindo (1971) 258-260; Stoneman (1981) 258.

retoma un texto de Simónides (fr. 12 D.), autor al que acudirá de nuevo para la recreación que lleva a cabo en el verso 25⁴¹⁶.

Es muy llamativo el hecho de que una cita, la correspondiente al verso 13, se vea complementada y justificada por otra muy diferente que viene inmediatamente a continuación, de tal manera que por medio de intertextos de diferentes líricos griegos arcaicos, citados sucesivamente y sin pausa, compone un pensamiento un tanto peculiar y heterodoxo, puesto que *mors et fugacem persequitur virum* atenúa y en cierto modo distorsiona la fuerza que aisladamente pudiera poseer *dulce et decorum est pro patria mori*, ya que parece proponer una argumentación destinada a demostrar racional y pragmáticamente la preferencia de una muerte valerosa⁴¹⁷.

Por tanto, *dulce et decorum...* se halla rodeado por una serie de enunciados que, a través de diferentes recursos y mecanismos, la *teijoscopia* homérica por un lado, con esa mezcla de lenguaje y tono elegíacos, y por otro el pasaje de Simónides en yuxtaposición, modifican su significación primaria, aislada de tal contexto.

Paulatinamente el discurso poético va complicando su significación, adquiriendo tintes y matices de oscuridad, especialmente a partir del verso 17, que inicia la sección dedicada a *Virtus*. La declaración mantiene el tono adoptado desde el verso 13, porque sigue desarrollándose por medio de expresiones de carácter gnómico, con verbo en indicativo y una sintaxis caracterizada por la falta de subordinación. Ahora bien, en cuanto al contenido, esta segunda parte supone un cambio abrupto respecto a la primera. De ese modo, la declaración desde el verso 17 hasta el final va formándose por sentencias generales unidas por yuxtaposición sin que parezca existir una conexión demasiado evidente entre unas y otras.

Así, los versos 17-24 componen un extraño elogio de *Virtus*, cuyo nexos con la sección anterior podría quizá residir en la ambivalencia semántica propia del término *virtus*, de manera que a partir de la idea del valor guerrero expresada en los versos anteriores se enlazaría aquí con *virtus*, pero con un significado más amplio.

Una característica interesante de estas estrofas consiste en que la definición de *virtus* se lleva a cabo mediante formulaciones negativas: *nescia* (v. 17), *intaminatis* (v. 18), *nec* (v. 19), *immeritis* (v. 21), *negata* (v. 22), en sintonía con el carácter peyorativo de la mayor parte de sentencias y conceptos que forman parte de la declaración: *repulsae ... sordidae* (v. 17), *arbitrio popularis aerae* (v. 20), *coetus vulgaris et udam/spernit humum* (vv. 23-24). Por lo tanto, *virtus* parece ser caracterizada en realidad por lo que no es⁴¹⁸.

Los términos de la primera estrofa parecen hacer referencia a la vida pública, y la declaración negativa podría estar indicando un rechazo con respecto a la misma⁴¹⁹. Y el contenido de la segunda estrofa ha sido entendido por parte de la crítica como una reflexión fundamental de la oda, puesto que en *recludens immeritis mori/caelum* (vv. 21-22) el poeta podría estar anunciando de manera general la teoría helenística de la divinización, según la cual tienen cabida entre los dioses los

⁴¹⁶ Cf. Cristóbal (1990) 234-235; Cremona (1982) 198-199, n. 5; Stoneman (1981) 262. ¿Tal acumulación de intertextos podría estar indicando una ausencia por parte del poeta de palabras propias para el elogio y justificación de la muerte por la patria?

⁴¹⁷ En el mismo sentido, dice Commager (1962) 105: "Even the famous *dulce et decorum est pro patria mori* (c. 3.2.13) loses something of its luster when we read on and find that flight is impractical as well as ignoble." Pero también hay que señalar que la continuación del fragmento de Calino ya parece plantear razones similares a las reflexiones horacianas de los versos 14-16.

⁴¹⁸ Cf. Witke (1983) 32.

⁴¹⁹ Para los matices políticos de los términos empleados en vv. 17-24, cf. Quinn (1984) 245-246.

hombres que han hecho grandes méritos en la tierra durante su vida, teoría que en la oda siguiente se aplicará en concreto a Augusto⁴²⁰.

Al mismo tiempo, la mención del desprecio a *coetus vulgaris* trae a la mente el verso 1 de 3.1, *odi profanum vulgus et arceo*, por lo que suele considerarse uno de los hilos que relacionan ambas odas⁴²¹.

Pero también es interesante la interpretación del significado de las estrofas de *virtus* que propone Witke, según el cual la *virtus* aquí representada sería la poesía con su poder para immortalizar a los hombres que lo merecen; de este modo, las tres primeras estrofas estarían proporcionando un tema para la poesía⁴²².

Por tanto, suelen ofrecerse en general dos posibles interpretaciones de estos enunciados referidos a *virtus*: una que tendería a una explicación dentro de la esfera religiosa y con una aplicación política concreta a la figura de Augusto, y otra en que *virtus* haría referencia a la obra poética y su poder immortalizador.

Pero aún más complejas y oscuras son las dos estrofas restantes, cuya declaración se inicia con un sorprendente giro, al cortar bruscamente la reflexión sobre *virtus* por medio de una máxima, *est et fidei tuta silentio/merces* (vv. 25-26), que todos los comentaristas consideran adaptación de un verso de Simónides (fr. 38 D.)⁴²³ y que al parecer podría ser una de las expresiones favoritas de Augusto⁴²⁴.

Innumerables han sido las interpretaciones encaminadas a explicar esta máxima horaciana y su relación con el resto del poema, entre las cuales hay varias que establecen las líneas generales que han seguido los comentaristas posteriores: Kiessling-Heinze (1955: 259-260) creen que *silentium* es una cualidad relacionada con la *virtus* de las estrofas anteriores, de tal manera que para los seres extraordinarios estaría reservada la *virtus*, mientras que a los mortales ordinarios correspondería el *fidele silentium*.

Para Collinge (1961: 101-102), denota la falta de interés por parte de Horacio en mantener una unidad formal estricta.

Y por su parte Pasquali (1966: 679-680) aportó una interpretación que después ha sido seguida, con mayores o menores modificaciones, por la mayor parte de los comentaristas: *est et fidei tuta silentio merces* sería una manera de poner un límite y cortar con la declaración anterior, en que el poeta estaba a punto de desvelar un apocalipsis, un mito escatológico, que luego evita por escrúpulos religiosos. Y, si bien es cierto que el verso de Horacio procede de Simónides, destaca, sin embargo, Pasquali el hecho de que el *topos* del silencio fue utilizado especialmente por Píndaro como

⁴²⁰ Santirocco (1985) 18-19. Por tanto, según este autor, las dos primeras Odas Romanas establecerían los principios generales de la deificación que en las siguientes odas del ciclo se desarrollarían concretamente en la persona del *princeps*.

⁴²¹ Cf. Codoñer (1986) 71 ss.; Cristóbal (1990) 235.

⁴²² Witke (1983) 34 ss. Para su explicación pone en relación esta oda con una posterior, 4.9, que considera una especie de glosa a 3.2. Cf. también Codoñer (1994) 86.

⁴²³ Pero Stoneman (1981) 262 pone de relieve la transformación que lleva a cabo Horacio del original, de manera que a la traducción de Simónides, "el silencio es un honor", responde la máxima horaciana "también hay recompensa para el silencio". Tanto Pasquali (1966) 680, como posteriormente Stoneman (1981) 262 ss. ponen de relieve que el *topos* del silencio es frecuente en Píndaro.

⁴²⁴ Según Plutarco, *Apophth. Aug. 7*, Augusto pronunció el verso de Simónides al hablar con el filósofo Atenodoro. Cf. Quinn (1984) 246; Stoneman (1981) 262; Cremona (1982) 192.

una de sus características fórmulas de ruptura, por ejemplo, en *Isthm.* 1. 63; *Isthm.* 5. 51, y *Dith.* 2 fr. 81.

Stoneman (1981: 263 ss.) parte de la hipótesis de Pasquali para a continuación llegar a matizar el uso que hace Horacio de la fórmula de ruptura que ha tomado de Píndaro. Así, considera que el poeta latino ha empleado una técnica compleja, puesto que se sirve del elogio del silencio, tomando un verso de Simónides, para dejar el tema de la *virtus*, y de esa manera elogia el silencio mismo como una virtud, con lo que efectúa un giro desde el hombre virtuoso al hombre de silencio, que es el poeta mismo.

Witke (1983: 33 ss.), de acuerdo con su hipótesis de que *virtus* está haciendo referencia a la poesía y la labor del poeta, ve en *silentium* la idea de que el arte del poeta no puede decir todo lo que ve o todo lo que sabe.

Existe otra interpretación, propuesta por Domaszewski⁴²⁵ y aceptada posteriormente por algunos autores, como Grimal (1975: 137-138) y Jameson (1984: 229 ss.), según la cual esta oscura declaración haría referencia a un suceso histórico concreto, la caída en desgracia de Cornelio Galo, que podría haberse producido por revelar secretos relacionados con su cargo como prefecto de Egipto⁴²⁶.

Y muchos autores más intentan dar explicaciones a *silentium* tanto en su significado concreto como en su relación con los demás enunciados de la oda, pero lo cierto es que en cualquiera de las diferentes interpretaciones queda siempre algún detalle por aclarar. Y yo tengo que confesar que no acaba de convencerme por completo ninguna de las hipótesis ni soy capaz de ofrecer una interpretación que dé una significación coherente y total del conjunto de la oda.

Sólo puedo esbozar alguna idea que intente relacionar en cierta medida las dos partes tan diferentes de la oda. Así, en el caso de aceptarse que la exhortación a la práctica de la vida militar presentada en la primera parte es en algún sentido cuestionada por los procedimientos empleados en su desarrollo, la segunda parte se plantearía la búsqueda de la verdadera *virtus*, empezando por rechazar a aquellos que no la poseen. En medio de esa tentativa de búsqueda y definición, se produciría el abrupto corte que impone *silentium*, quizá como expresión general de que no es ésta la oda destinada a una exposición afirmativa de la *virtus*. Por otra parte, la mención del rechazo a *coetus vulgaris* y la imposición de silencio podrían estar señalando una especie de composición en anillo, que abarcaría estas dos primeras odas del ciclo, finalizando así la segunda tal como se había iniciado la primera⁴²⁷.

El final de 3.2 deja la imagen, transmitida una vez más por breves sentencias de carácter general, de Júpiter *neglectus* y del culpable perseguido por *Poena*, nuevas nociones respecto al resto de la oda, en que siguen destacando los matices negativos, a la espera de los enunciados de las siguientes odas. Creo, por tanto, que en cierta medida 3.1 y 3.2 son complementarias a la vez que antitéticas, y que plantean una serie de principios generales, por elección positiva en el primer caso, por exclusión en el segundo.

⁴²⁵ Domaszewski (1909) 111-120, citado por Pasquali (1966) 679, n. 1.

⁴²⁶ Pasquali (1966) 679, n. 1 rechaza la hipótesis de Domaszewski, por considerar que no hay testimonios claros de que la caída de Galo se hubiera producido por una indiscreción, a pesar de las palabras de Ovidio en *Trist.* 2. 446: *linguam... non tenuisse*.

⁴²⁷ Cf. Cristóbal (1990) 235. También señalan el paralelismo entre estas dos odas Cremona (1982) 196 y Codoñer (1986) 71 ss., que además pone de relieve especialmente la relación entre la segunda estrofa de 3.1, la referida a Júpiter, con la última de 3.2, en que también aparece éste.

4.4. Oda 3.3

Iustum et tenacem propositi virum non civium ardor prava iubentium, non vultus instantis tyranni mente quatit solida neque Auster,	
dux inquieti turbidus Hadriae, nec fulminantis magna manus Iovis: si fractus illabatur orbis, impavidum ferient ruinae.	5
hac arte Pollux et vagus Hercules ennis arces attigit igneas, quos inter Augustus recumbens purpureo bibit ore nectar.	10
hac te merentem, Bacche pater, tuae vexere tigres indocili iugum collo trahentes; hac Quirinus Martis equis Acheronta fugit,	15
gratum elocuta consiliantibus Iunone divis: "Ilion, Ilion fatalis incestusque iudex et mulier peregrina vertit	20
in pulverem, ex quo destituit deos mercede pacta Laomedon, mihi castaeque damnatum Minervae cum populo et duce fraudulento.	
iam nec Lacaenae splendet adulterae famosus hospes nec Priami domus periura pugnaces Achivos Hectoreis opibus refringit,	25
nostrisque ductum seditionibus bellum resedit. protinus et gravis iras et invisum nepotem, Troica quem peperit sacerdos,	30
Marti redonabo; illum ego lucidas inire sedes, ducere nectaris sucos et adscribi quietis ordinibus patiar deorum.	35
dum longus inter saeviat Ilion Romamque pontus, qualibet exsules in parte regnanto beati; dum Priami Paridisque busto	40

insultet armentum et catulos ferae celent inultae, stet Capitolium fulgens triumphatisque possit Roma ferox dare iura Medis.	
horrenda late nomen in ultimas extendat oras, qua medius liquor secernit European ab Afro, qua tumidus rigat arva Nilus,	45
aurum irrepertum et sic melius situm, cum terra celat, spernere fortior quam cogere humanos in usus omne sacrum rapiente dextra.	50
quicumque mundo terminus obstitit, hunc tanget armis, visere gestiens, qua parte debacchentur ignes, qua nebulae pluviiue rores.	55
sed bellicosus fata Quiritibus hac lege dico, ne nimium pii rebusque fidentes avitae tectata velint reparare Troiae.	60
Troiae renascens alite lugubri fortuna tristi clade iterabitur, ducente victrices catervas coniuge me Iovis et sorore.	
ter si resurgat murus aeneus auctore Phoebo, ter pereat meis excisus Argivis, ter uxor capta virum puerosque ploret."	65
non hoc iocosae conveniet lyrae: quo, Musa, tendis? desine pervicax referre sermones deorum et magna modis tenuare parvis.	70

Frente al grado de generalización en que se mantenían las dos primeras odas, la tercera ofrece una novedad importante, ya que es la primera en que es mencionado explícitamente Augusto. Por otra parte, al igual que la 4, posee un número mayor de versos, lo cual podría indicar que ambas, 3 y 4, tienen la importancia que *a priori* parece conferirles su posición central en la ordenación de la serie.

Pero, en mi opinión, conserva una de las características más representativas de las dos odas anteriores, su variedad, su heterogeneidad, cualidad que hace difícilmente predecible su final atendiendo al principio. Por consiguiente, de nuevo una estructuración por asociación permitirá el enlace y la progresión de un discurso poético constituido por un material temático de muy diversa procedencia.

Así, el principio, que parece presagiar un tono general similar al de las odas 1 y 2, por estar formado por dos estrofas que exponen por medio de sentencias generales un pensamiento emparentado con la filosofía estoica, da paso en los siguientes versos a un *exemplum* concreto, que podría considerarse mitológico, destinado a demostrar la validez de la gnomé; este *exemplum* está constituido por el catálogo de semidioses empleado en los panegíricos helenísticos al soberano. De esta manera, la virtud estoica de los versos 1-8 que hace mantenerse al hombre sereno ante cualquier situación difícil se convierte a partir del verso 9 (*hac arte*) en la cualidad esencial por la que una serie de hombres excepcionales logran la inmortalidad, el acceso a la categoría divina, después de su muerte. Este catálogo de semidioses, entre los cuales se halla incluido Augusto, es empleado aquí por Horacio por primera vez, y reaparecerá en composiciones posteriores como instrumento apropiado para insinuar la futura divinización del *princeps*.

El último personaje de la enumeración, Rómulo (*Quirinus*, v. 15), posibilita el enlace con la extensa sección siguiente, el discurso de Juno (desde el verso 18) pronunciado ante la asamblea de los dioses para conceder la inmortalidad al legendario fundador de Roma.

Esta larguísima declaración directa de la diosa, que parece representar su reconciliación con los romanos y que da la impresión de poseer ciertas similitudes con textos de Ennio y Virgilio, ocupará casi todo el resto de la oda, hasta el verso 69, que inicia la última estrofa, en que se interrumpe abruptamente el discurso de Juno para presentar una declaración metaliteraria afín a la *recusatio*.

Como en el caso de las dos odas anteriores, puede considerarse que existe cierta unión entre el principio de 3.3 y el final de 3.2, que hablaba de *virtus* y terminaba en *scelestum*, para ahora presentar quizá un ejemplo concreto de *virtus, iustum et tenacem propositi*⁴²⁸.

El contenido de las dos primeras estrofas es aceptado de manera unánime por los comentaristas como materia procedente del estoicismo, ya que la imagen que esboza Horacio en esos primeros versos parece corresponderse con la figura del sabio estoico⁴²⁹.

Y un origen neoestoico parece tener la idea que da lugar al catálogo de semidioses. Según estudia detalladamente Cremona (1982: 212, n. 2), surge -o al menos se extiende- a partir del neoestoico Posidonio la idea de que el alma tiende a liberarse de la cárcel del cuerpo para volver a su verdadero lugar, el cielo⁴³⁰. Tal divinización era un privilegio limitado a una serie de hombres excepcionales que por sus méritos y servicios para con la humanidad alcanzaron el cielo después de su muerte: Cástor, Pólux, Baco, Hércules.

El medio por el que este catálogo posidoniano parece llegar a Horacio es Cicerón⁴³¹, que añade a la lista un nombre que seguramente resultó determinante para la utilización horaciana, Rómulo-Quirino.

⁴²⁸ Cf. Santirocco (1985) 16; Witke (1983) 38; Cremona (1982) 208; Cristóbal (1990) 236, etc.

⁴²⁹ Pasquali (1966) 682. Autores como La Penna (1963) 191 y Harrison (1993) 141-143 señalan la posibilidad de una referencia a Catón de Útica. Y de una alusión a hechos políticos concretos habla Mommsen (1905) 174, según el cual estos versos podrían encubrir una insinuación referida a los acontecimientos de Accio, de modo que Augusto sería el hombre *iustus et tenax propositi* y Antonio el *tyrannus*. Sin embargo, la mayor parte de los intérpretes rechaza esta visión, prefiriendo mantener el sentido general de estos versos, sin identificarlos con realidades concretas.

⁴³⁰ Commager (1962) 210 remonta esta concepción al evemerismo, para ser luego popularizada por Posidonio. Cf. también Pietrunski (1978) 251.

⁴³¹ Cf. Silk (1952) 147; Commager (1962) 210; Oltramare (1932) 86. Cicerón cita tales catálogos, por ejemplo, en *Nat. deor.* 2. 62 y *Tusc.* 1. 28.

Este catálogo contaba ya con una tradición literaria bien establecida, dentro de los panegíricos helenísticos al soberano⁴³², y para Horacio resultará útil y funcional en varios sentidos, puesto que además de su finalidad primaria, que podría ser el elogio del *princeps*, servirá como medio estructurador de las diferentes secciones de la oda, y al mismo tiempo como elemento restrictivo del encomio⁴³³. En efecto, aunque se lleva a cabo la insinuación de la divinización de Augusto, ésta queda reservada al futuro, está limitada por la enumeración de otros personajes que evitan la individualización y concentración en el gobernante y elude también la extensión en el elogio, porque, al utilizar este catálogo como instrumento de enlace con la parte siguiente del poema, permite, e incluso impone, un tratamiento muy breve de la persona de Augusto.

Al *princeps* se dedican dos versos concretos, caracterizados por su plasticidad física en varios aspectos, puesto que su posición entre los demás héroes (*inter quos*) es reflejada textualmente por su situación justo en el centro de la enumeración, y, por otro lado, su descripción está formada por una serie de rasgos totalmente físicos o materiales (*recumbens, purpureo ore, bibet nectar*). Y un tanto problemática es la expresión *purpureo bibit ore*, en primer lugar por la existencia de dos variantes textuales, *bibit* y *bibet*, esta última, el futuro, la preferida por casi todos los autores, por considerarla más acorde con la idea de una divinización situada en el futuro⁴³⁴. En caso de mantener el presente, lo más lógico sería entenderlo *pro futuro*. En segundo lugar, *purpureo... ore* parece un detalle un tanto superfluo o fuera de lugar, incluso tal vez humorístico, aunque no se trata de un caso único⁴³⁵.

Pero más llamativo resulta el modo de introducción del siguiente personaje divinizado, Baco, porque en lugar de proseguir la enumeración en tercera persona, como ocurría con el resto de los héroes mencionados, recurre a un apóstrofe en segunda persona, de modo que parece dialogar con el dios, provocando así una ruptura en el ritmo narrativo mantenido hasta ese momento. Además, aparte del caso de la oda 3.6 (*Iues, /Romane*, vv. 1-2) es la única alocución dirigida a un interlocutor en segunda persona dentro de las Odas Romanas. ¿Se trata tal vez de una familiaridad con el personaje más cercano a Horacio de entre los citados? Pues la relación del poeta con Baco es más directa, como demuestran las odas a él dedicadas. ¿Es acaso una referencia a 3.25?⁴³⁶

El último héroe del catálogo, Rómulo, denominado en la oda *Quirinus* (v. 15) quizá para eludir los matices negativos que contenía su nombre primitivo, permite el anuncio de su apoteosis en boca de Juno, cuyo discurso, sin embargo, desborda los límites del episodio de Rómulo para introducir especialmente el anuncio de la futura gloria de Roma con la condición de la desaparición definitiva y total de Troya.

Las palabras de Juno, que constituyen la sección más extensa del poema, han sido también el foco de atención al que los comentaristas se han dirigido con más insistencia, dando lugar a una serie innumerable de interpretaciones. El motivo de esta abundancia exegética tiene su origen

⁴³² Doblhofer (1966) 122 ss. señala como precedente la tradición de culto y veneración que se formó en torno a la figura de Alejandro. Estudia este autor el catálogo horaciano en esta oda, así como en composiciones posteriores: odas 1.12, 4.5, 4.8, y en la epístola 2.1. Cf. también Wimmel (1993) 10 ss. Harrison (1993) 143 cita como modelo concreto de la oda horaciana Teócrito, *Id.* 17. 16-22, en honor de Ptolomeo II, que, como Augusto, bebe con los dioses en el cielo y es asociado con Hércules y Alejandro.

⁴³³ Cf. Wimmel (1993) 12; Commager (1962) 211-212.

⁴³⁴ Por ejemplo, Fraenkel (1957) 269, n. 1; Cremona (1982) 202; Quinn (1984) 247, etc.

⁴³⁵ Por ejemplo, Virgilio, en *Eneida* 2. 593, en referencia a Venus emplea *roseo... ore*. Williams (1969) 42, n. 1 analiza precedentes literarios, en que se utiliza como rasgo descriptivo de la juventud, y piensa que, como el néctar puede conferir la inmortalidad, quizá se estén combinando aquí las dos nociones, juventud e inmortalidad. Parker (1992) 304 considera que se trata de un detalle surrealista con la función de *tempering*, que ya se ha mencionado al hablar de la oda 1.2.

⁴³⁶ Quizá haya que tener en cuenta el pasaje inicial de Virgilio, *Georg.* 2, en que se invoca a Baco con las dos denominaciones que aparecen respectivamente en 3.3 y 3.25, *Bacche* y *Lenaee* (*Georg.* 2. 2 y 7).

en el énfasis en la desaparición de Troya, que expresa continuamente Juno a lo largo de su discurso, hecho que provocó que el humanista Tanaquil Faber (Lefèvre Tanneguy) en su edición horaciana de 1671 propusiera la hipótesis de que Horacio, mediante este discurso, estaba mostrando su oposición a un supuesto traslado de la capital del imperio de Roma a Oriente.

Posteriormente, Mommsen (1905: 175 ss.) retomó esta idea, que a partir de ese momento ha sido discutida por todos los estudiosos de la oda.

Suele citarse como punto de partida un texto de Suetonio, en que el historiador menciona que corría el rumor de que Julio César tenía la intención de trasladar la sede de gobierno a Oriente⁴³⁷. A partir de este rumor referido a las intenciones de César, se ha pensado que también Augusto podría estar contemplando tal posibilidad⁴³⁸.

Lo cierto es que muchos autores han apoyado la tesis de Mommsen⁴³⁹, pero otros tantos se han opuesto a esta interpretación. Ahora bien, se acepte o no esta hipótesis, la mayor parte de los comentaristas se inclina a considerar necesaria una interpretación alegórica, una lectura "política" del discurso de Juno, al entender que no tendría sentido un discurso de tal longitud en mitad de las Odas Romanas, si su contenido fuera simplemente mitológico⁴⁴⁰, y, así, han ido sumándose a lo largo de los años a la primera interpretación una serie casi infinita de lecturas diferentes del discurso, de las que me limitaré a señalar brevemente las principales⁴⁴¹, que, aun cuando cada una de ellas posea matices y detalles propios, suelen partir de una interpretación alegórica general de carácter moral o político-moral; así, en cualquiera de las variantes suele reconocerse en Troya el mal: o bien es el símbolo del vicio oriental, en contraposición con la *virtus* propia de Roma⁴⁴², o bien representa el gobierno decadente del final de la República⁴⁴³, o, en un sentido más amplio, "el peso de todos los males del pasado"⁴⁴⁴, etc. Incluso más recientemente se ha propuesto la hipótesis de que el rechazo de Troya representaría la aversión de Horacio a la utilización política en su época de la genealogía troyana⁴⁴⁵.

Por otra parte, también hay autores que niegan cualquier tipo de interpretación alegórica del discurso⁴⁴⁶.

⁴³⁷ Suet. *Iul.* 79: *Quin etiam varia fama percreebruit migraturum Alexandream vel Ilium, translatis simul opibus imperii...*

⁴³⁸ Mommsen, *ibid.*, cita además como prueba la semejanza con un texto de Livio, 5. 51-54, el discurso de Camilo, en que se plantea igualmente la discusión acerca del traslado de la capital.

⁴³⁹ Entre los más representativos, Pasquali (1966) 690.

⁴⁴⁰ Pasquali (1966) 690 refleja en mayor o menor medida el sentir general de la crítica cuando dice: "L'interpretazione politica è necessaria per ragioni di arte: in una collana di carmi civili romperebbe troppo violentamente l'unità un carme destinato quasi tutto a vituperare appasionatamente un disegno del tutto fantastico."

⁴⁴¹ Para una extensa reseña de las mismas, cf. Cremona (1982) 214-216, n. 5; también estudia detalladamente la cuestión Commager (1962) 217 ss.; y Toohey (1984) 26, n. 59 ofrece una sinopsis muy breve pero bastante completa.

⁴⁴² Wickham (1896) 200; La Penna (1963) 63; etc.

⁴⁴³ Kiessling-Heinze (1955) 262.

⁴⁴⁴ Commager (1962) 221: "Troy represents no more -and no less- than the weight of all the evil elements in the past."

⁴⁴⁵ Toohey (1984) 15 ss., que, además de tal manipulación de la genealogía con fines políticos, cree que en Troya Horacio simbolizaría una helenofobia por parte de ciertos sectores de la sociedad que el poeta estaría rechazando de esta manera.

⁴⁴⁶ Sobre todo, Fraenkel (1957) 268 ss.

Pero este pasaje horaciano plantea otro complejo problema, cuya solución o comprensión podría aportar alguna luz a la interpretación de las palabras de la diosa. Se trata de su relación con la apoteosis de Rómulo en los *Annales* de Ennio y con dos pasajes diferentes de la *Eneida* de Virgilio, 1. 257-296, la promesa de Júpiter a Venus acerca del futuro de Eneas, y 12. 808-828, la "reconciliación" de Juno con los romanos.

Siempre se ha admitido la posibilidad de que la apoteosis de la oda fuera deudora de algún pasaje no conservado de Ennio, puesto que el discurso de Juno, que habla *consiliantibus/... divis* (vv. 17-18) parece corresponderse con el consejo de los dioses reunido para conceder la inmortalidad a Rómulo en el libro 1 de los *Annales*⁴⁴⁷. Feeney, en su interesante trabajo sobre las reconciliaciones de Juno en Virgilio y Horacio (1984: 179-194), llega a la conclusión de que es muy probable que en Ennio existiera un discurso de Juno que habría servido de modelo a ambos poetas augústeos⁴⁴⁸.

Respecto a la posible *imitatio* entre Virgilio y Horacio, también parece difícil -por no decir imposible- determinar si uno de ellos tomó como modelo al otro, y, en caso de ser así, cuál fue el "imitador", al estar componiendo sus obras en la misma época, aunque sí es cierto que existen ciertas correspondencias y semejanzas entre la oda y los dos pasajes virgilianos⁴⁴⁹.

Ahora bien, el análisis del discurso de Juno en la oda puede ofrecer detalles interesantes que ayuden a una comprensión de la relación entre este texto y la *Eneida*. En su discurso en 3.3, desde el primer momento Juno hace recaer todo el centro de la atención en Troya, poniendo de relieve como primera palabra el complemento, *Ilion*, por añadidura enfatizado mediante la repetición⁴⁵⁰. La primera parte del discurso de la diosa, siguiendo la tradición legendaria, menciona las causas de la caída de Troya, *fatalis incestusque iudex/...* (vv. 19 ss.), cuya narración se caracteriza por su carácter alusivo y elíptico. Así, con la denominación de Paris como *fatalis... iudex* se alude concisamente al juicio de Paris con el consiguiente agravio a Juno⁴⁵¹, mientras que con el otro adjetivo, *incestus*, completado por el verso siguiente, *et mulier peregrina* (v. 20), se transmite con total brevedad -y sin nombres propios- y elípticamente la relación adúltera de Paris y Helena, origen "humano" de la guerra de Troya⁴⁵²; pero aún se añade otro motivo como causa primaria de la ruina de Troya, el fraude de Laomedonte (vv. 21-22), citado a continuación de los ya mencionados, pero cronológicamente anterior a los mismos. En definitiva, en seis versos y medio (vv. 18-24) Juno transmite toda la serie de motivaciones que condujeron a la guerra y destrucción de Troya.

En el libro 1 de la *Eneida*, en pasajes anteriores a la profecía de Júpiter a Venus, Virgilio va esbozando narrativamente de manera paulatina el motivo de la ira de Juno, el estado de ánimo de la diosa, así como ciertos rasgos de su carácter. Así, ya en el verso 4, *saevae memorem Iunonis*

⁴⁴⁷ Cf. Pasquali (1966) 687.

⁴⁴⁸ Feeney (1984) 187. Cree este autor que otros comentaristas se sintieron reacios a admitir la posibilidad de la existencia del pasaje ennio en que se basarían Virgilio y Horacio principalmente por el hecho de que en Ennio la reconciliación de Juno con los romanos no se produce hasta la segunda guerra púnica. Pero tanto en el libro 1 de *Annales* como en el 12 de la *Eneida* podría plantearse no la reconciliación definitiva de la diosa, sino una especie de pacto o acuerdo entre Júpiter y Juno. Menciona Feeney (1984) 185-186 las dos referencias de Ovidio a la apoteosis de Rómulo (*Fast.*, 2. 481 ss.; *Met.*, 14. 806 ss.), en que Marte exige a Júpiter que cumpla su promesa: *unus erit quem tu tolles in caerulea caeli*, verso citado por Varrón (*L.L.*, 7. 5 s.), y cuya autoría se atribuye a Ennio.

⁴⁴⁹ Cf. Heinze (1960) 201; Commager (1962) 222, n. 122; Cremona (1982) 218-219, n. 15 plantea la cuestión referente a la prioridad de la oda o el libro 1.

⁴⁵⁰ Wills (1996) 143-145 piensa que en este uso, y más adelante también en la repetición *Troiae./Troiae* en los versos 60 y 61, pueden haber influido dos pasajes de Catulo 68: 88-92 y 99-100.

⁴⁵¹ Y con ella, Minerva, que es mencionada pocos versos después, *castaeque... Minervae*, v. 23.

⁴⁵² Lo caracterizo como "humano" frente a la razón anterior, el juicio de Paris que provocó la ira de la diosa. Por otra parte, se ha querido ver en Paris y Helena una alusión a Antonio y Cleopatra.

ob iram y en 8-11, *quo numine laeso/quidve dolens regina.../tantaene animis caelestibus irae?*, la ira de la diosa aparece como factor fundamental de las penalidades de Eneas y sus compañeros. Y en los versos 23-28 se explican sus razones: *id metuens veterisque memor Saturnia belli,/prima quod ad Troiam pro caris gesserat Argis/ necdum etiam causae irarum saevique dolores/exciderant animo; manent alta mente repostum/iudicium Paridis spretaeque iniuria formae/et genus invisum et rapti Ganymedis honores.*

Ante estos pasajes virgilianos pueden observarse mejor las diferencias con la caracterización de la diosa en la oda. Para Virgilio el rasgo fundamental de la diosa es su crueldad, y el motivo de su odio la ira y la venganza. La Juno horaciana es fundamentalmente moral y presenta su actuación como castigo merecido a las sucesivas inmoralidades troyanas.

Como causa de esta diferente representación de la diosa en ambos poetas podría argumentarse la diferencia en la focalización, ya que en Virgilio es el narrador quien está presentando de ese modo a Juno, mientras que en la oda es la propia diosa quien está ofreciendo las razones de su enemistad. Pero en pasajes posteriores de la *Eneida* la propia Juno aporta de sí misma rasgos que contribuyen a consolidar esa imagen establecida por el narrador; por ejemplo, pocos versos después en ese mismo libro 1 (36-38), da prueba de su odio obsesivo: *cum Iuno aeternum servans sub pectore vulnus/haec secum: "mene incepto desistere victam/nec posse Italia Teucrorum avertere regem!...*, y en los versos 46-47 deja entrever ciertos rasgos de su carácter: *...ego, quae divum incedo regina Iovisque/et soror et coniunx*, cuya ostentación y arrogancia contrasta con la simplicidad de una declaración muy similar de la oda 3.3: *coniuge me Iovis et sorore* (v. 64).

Por tanto, estamos asistiendo en la oda a la representación de una Juno bastante diferente de su imagen literaria en Virgilio, y sus razones para la enemistad con los troyanos tienen casi siempre una base moral.

En el pasaje siguiente de la oda, de nuevo en unos pocos versos (vv. 25-30), se da cuenta del final de Troya, omitiendo prácticamente de manera absoluta las escenas bélicas o referencias a episodios guerreros; incluso la posible mención de la muerte de Héctor se efectúa de manera alusiva (*nec Priami domus/periura pugnaces Achivos/Hectoreis opibus refringit*, vv. 26-28). Y en mitad del verso 30 se produce un cambio súbito con una repentina transición en el tiempo (*protinus et*), que lleva directamente a la concesión de la apoteosis a Rómulo (vv. 30-36). Una vez más, la diosa es alusiva y evita los nombres propios, de manera que Rómulo, denominado *Quirinus* en el pasaje correspondiente al catálogo, es en boca de Juno *invisum nepotem* (v. 31), con lo cual el fundador de Roma, que parece desempeñar un papel importante en la oda, no es mencionado por su nombre en ningún momento. Del mismo modo, su madre tampoco es citada por su nombre, sino por *Troica... sacerdos* (v. 32)⁴⁵³, y la relación paterna, aunque Marte es mencionado, se establece también por vía indirecta a través de la propia relación de Juno con Rómulo, *invisum nepotem*. En cambio, dedica, en comparación, más versos a la descripción de la apoteosis (vv. 33-36).

Virgilio, en la profecía de Júpiter, también menciona el nacimiento de Rómulo -y el de su hermano Remo-, así como la fundación de Roma: *donec regina sacerdos/Marte gravis geminam partu dabit Ilia prolem./inde lupae fulvo nutricis tegmine laetus/Romulus excipiet gentem et Mavortia condet/moenia Romanosque suo de nomine dicet.* (vv. 273-277). Ante el pasaje virgiliano, no puede pasarse por alto el hecho de que Remo desaparece completamente de la oda, intentando probablemente omitir lo que sobre todo se resaltaba en el epodo 7: el fratricidio que dio origen a las guerras civiles.

Y tras conceder Juno el perdón, se inicia, en el verso 37, una nueva parte que ocupará el resto de su discurso, centrado ya en el futuro que la diosa ofrece a la ciudad fundada por Rómulo,

⁴⁵³ *Troica* puede ser el enlace visible con la parte "troyana" de los versos anteriores.

con la condición de que Troya, cuya destrucción ha sido el tema de la primera sección, no vuelva a resurgir.

El tono diferente del discurso se verá ya marcado por el modo verbal, con predominio del subjuntivo frente al indicativo de la parte anterior. Nada más empezar esta sección, se expresa la condición, *dum... inter saeviat Ilion/Romamque* (vv. 37-38), y desde ese primer verso hasta el 56 se expondrá el brillante futuro que espera a Roma, si cumple la condición.

Aunque la oda y el libro 1 de la *Eneida* tienen en común la exposición de ese futuro de Roma, difieren considerablemente en el tratamiento del mismo, sobre todo porque, frente al repaso de Júpiter por la historia legendaria de la fundación de Roma, la Juno horaciana parece trasladarse directamente de la apoteosis de Rómulo al momento contemporáneo; es cierto que sigue sin haber nombres propios que determinen periodos temporales, excepto el indicio que se proporciona en los versos en que la diosa accede especialmente al éxito romano: *stet Capitolium/fulgens triumphisque possit/Roma ferox dare iura Medis* (vv. 42-44), en que, si bien *Medis* puede hacer referencia metonímicamente a todos los enemigos exteriores, no deja de aludir al problema de política exterior contemporáneo mencionado tan frecuentemente por Horacio, en muchas ocasiones como objetivo bélico preferible a las luchas fratricidas entre romanos; y, en este sentido, pueden ser significativos los versos precedentes: *dum Priami et Paridisque busto/insultet armentum et catulos ferae/celent inultae* (vv. 40-42), que, como señala Harrison (1993: 145-146), recuerdan el lenguaje oracular y en concreto *Orac. Sibill.* 8. 41, en que aparece el motivo profético de los animales que juegan entre las ruinas de una gran ciudad, pero que, según creo, tiene especial importancia por su empleo en una composición horaciana anterior, el epodo 16. 10: *ferisque rursus occupabitur solum*, en que Roma era aniquilada a causa de las guerras civiles.

En caso de existir una alusión consciente al epodo 16, Juno estaría trasladando a Troya los males de Roma, con lo que podría admitirse en cierto sentido la opinión de Commager citada anteriormente⁴⁵⁴.

Las tres estrofas restantes referidas al porvenir de Roma (vv. 45-56) tampoco tienen grandes semejanzas con la profecía de Júpiter; aparte de mencionar extensos límites geográficos (vv. 45-48) y lugares remotos que los romanos alcanzarán y explorarán (vv. 53-56), en el medio (vv. 49-52) pronuncia la diosa una especie de sentencia gnómica, tal vez como consejo moral a los romanos, que, en opinión de los comentaristas, parece no encajar en medio de la declaración general, pero que tal vez sea la prueba más clara de lo que Horacio está llevando a cabo con su Juno. En efecto, *aurum irrepertum et sic melius situm,/cum terra celat, spernere fortior/quam cogere humanos in usus/omne sacrum rapiente dextra* parece una declaración extraída de las odas horacianas morales condenatorias de la ambición. Puede decirse, pues, que Juno y Horacio parecen intercambiar discursos, o mejor, que Horacio está transformando a la Juno épica en una diosa más apropiada a su poesía lírica.

Frente al Júpiter épico de Virgilio en *Eneida* 1. 278-282:

his ego nec metas rerum nec tempora pono:
imperium sine fine dedi. quin aspera Iuno,
quae mare nunc terrasque metu caelumque fatigat,
consilia in melius referet, mecumque fovebit
Romanos, rerum dominos gentemque togatam.

⁴⁵⁴ Cf. p. 169, n. 444.

la Juno horaciana cumple la promesa de Júpiter, pero imponiendo sus condiciones y sus límites, trasladando a los romanos del belicoso y duro mundo épico al lírico.

A partir del verso 57, y ya hasta el final de su discurso (v. 68), la diosa reiterará insistentemente los términos de la condición (*hac lege*, v. 58).

Toda esta última parte en que la diosa pide la desaparición definitiva de Troya comparte, como ya mencionaba antes, bastantes semejanzas con el final del discurso de Juno en el libro 12 de la *Eneida* (vv. 818-828)⁴⁵⁵.

En él, Juno se dirige a Júpiter, y, al mismo tiempo que pide la desaparición de Troya, hace un recorrido por el origen de Roma a partir de ese momento, en su unión a los pueblos autóctonos itálicos.

En cambio, en el pasaje de 3.3, la diosa se centra de nuevo sólo en Troya y los romanos, aquí denominados *Quiritibus*.

Y finalmente, la última estrofa del discurso de la diosa expone como advertencia el destino eterno y continuo de destrucción y llanto que aguardará a Troya si se reconstruye, y, enlazando con *ploret*, última palabra de su discurso, se inicia la estrofa final de la oda, en que Horacio corta ese largo discurso divino para introducir una especie de *recusatio*, semejante a la del final de la oda 2.1. Pero antes de estudiar el significado de estos versos finales, quisiera volver a considerar el problema de la posible significación alegórica del discurso de Juno. Es cierto que, por lo observado en el análisis, tal vez sí exista una equiparación de Troya con todos los males de Roma en el pasado, aunque creo que el discurso de la diosa puede tener más implicaciones y probablemente pretenda sobre todo sugerir más que crear una correspondencia alegórica con una realidad concreta. Troya en sí misma tiene cierto significado político, aunque sea de una manera general e indirecta; y la significación política en este sentido se entiende mejor si se pone en relación con una intencionalidad literaria, que, en mi opinión, está fuertemente vinculada a la empresa poética que en esos momentos acometía Virgilio.

Resultaría tentador suponer que Horacio conocía los dos pasajes citados de Virgilio, y que los utilizó para su recreación de la apoteosis de Rómulo y Roma, uniendo así en una de sus odas centrales fragmentos del principio y del final de la *Eneida*, y modificando aspectos tan importantes como el carácter y motivaciones de la diosa y el hecho de que esté ausente Eneas, personaje central de la epopeya virgiliana. Pero sólo se trata de suposiciones, y existen también posibilidades de que fuera al revés, aunque quizá lo más probable ante la lectura de la oda sea que Horacio tuviera conocimiento del libro 1 de la *Eneida* y del pasaje de Ennio correspondiente a la apoteosis de Rómulo. Precisamente es importante no olvidar que Juno pronuncia su discurso para conceder la divinización al fundador de Roma, que en la sección anterior de la oda ha sido puesto en relación con el *princeps* a través del catálogo de héroes divinizados. El gobernante es denominado por su nuevo título, *Augustus*, por lo que es probable que se pretendiera también celebrar la concesión del nombre y resaltar al mismo tiempo la conexión con Rómulo y su *augustum augurium*⁴⁵⁶. Por tanto, sería una manera alusiva

⁴⁵⁵ "...et nunc cedo equidem pugnasque exosa relinquo.
illud te, nulla fati quod lege tenetur,
pro Latio obtestor, pro maiestate tuorum:
cum iam conubiis pacem felicibus (esto)
component, cum iam leges et foedera iungent,
ne vetus indigenas nomen mutare Latinos
neu Troas fieri iubeas Teucrosque vocari
aut vocem mutare viros aut vertere vestem.
sit Latium, sint Albani per saecula reges,
sit Romana potens Itala virtute propago:
occidit, occideritque sinas cum nomine Troia."

⁴⁵⁶ Cf. Heinze (1960) 200-201 y Commager (1962) 212-213.

de enlazar ambas figuras y dejar constancia de la concesión del título sin necesidad de expresarlo directamente mediante una composición panegírica. Al mismo tiempo, el discurso de Juno diluiría la importancia del hecho contemporáneo concreto y permitiría ofrecer una visión más rica y sugerente.

Es cierto, desde luego, que tal vez puedan leerse ciertas alusiones a hechos políticos del pasado reciente de Roma, como la posible referencia a Antonio y Cleopatra en los versos 19-20, *fatalis incestusque iudex/et mulier peregrina*; pero no es necesario concretar excesivamente lo sugerido.

Al fin y al cabo, es posible que Horacio, aunque incluso no conociera los textos concretos de Virgilio, quisiera responder mediante la lírica a la epopeya troyano-romana que Virgilio estaba componiendo. Y el tipo de procedimiento para elogiar a Augusto no sería muy diferente en ambos autores: parece obligada su mención, pero dentro de una visión más amplia de la historia. En este caso, tras la inclusión del gobernante en el catálogo de semidioses, el discurso de Juno permite cortar el elogio concreto y directo de Augusto e introducir mitológicamente el futuro de Roma⁴⁵⁷. La mitología, pues, posibilita la atenuación del encomio individual.

Respecto al uso del material épico, Horacio ofrece una concisa visión de la *Iliada*, y, en mi opinión, intentando transformar lo épico en lírico⁴⁵⁸. La Juno horaciana comprime la temática iliádica en unos pocos versos de manera extraordinaria, en que ni siquiera es necesario mantener un orden cronológico rígido, ni exponer de una manera exhaustiva los hechos y sus resultados finales, sino mediante alusiones y elipsis que el lector entiende perfectamente ante un tema conocido. Juno habla, por tanto, para un lector bien informado de la epopeya homérica y también de la épica enniana. Es Juno quien debe transformar la épica en lírica por medio de su reconciliación, una reconciliación que va mucho más allá del texto, del contenido de la oda, en que perdona a los romanos, porque es también metatextual, de modo que se reconcilia con el poeta a través de la propia transformación del carácter de la diosa, y cuya marca alusiva se percibe ante todo en la última estrofa de la oda, que hace traer a la memoria el final de la oda 2.1 (vv. 37-40):

sed ne relictis, Musa procax, iocis
Caeae retractes munera neniae,
mecum Dionaeo sub antro
quaere modos leviores plectro.

Si se vuelve ahora, con la perspectiva de 3.3, a la lectura de esa oda, cuya temática giraba en torno a la destrucción de los romanos en las guerras civiles, destacan los versos 25-28, en que se representa la enemistad de Juno con los romanos:

Iuno et deorum quisquis amicior
Afris inulta cesserat impotens
tellure victorum nepotes
rettulit inferias Iugurthae.⁴⁵⁹

⁴⁵⁷ Algo similar llevará a cabo en la oda 3.4.

⁴⁵⁸ Harrison (1993) 142 ss., siguiendo a Kroll (1964) 202 ss., explica la utilización por parte de Horacio de elementos de diferentes géneros como un "cruce de géneros".

⁴⁵⁹ Soy consciente de que, si se atiende a cuestiones históricas y cronológicas, podría concluirse que la Juno de 3.3 miente, como demostraría su acción posterior en 2.1. Y ese mismo hecho también pondría en cuestión el discurso restante de la diosa. Ahora bien, estoy reflexionando sobre todo a partir de la ordenación de los textos en la colección.

Juno en la lírica, a través de su discurso moral, se va "romanizando"⁴⁶⁰, frente a la Juno épica, arrogante, cruel, dura y vengativa.

Por otra parte, Horacio elige en esta oda la vertiente épica, homérica y enniana, quizá también para dar respuesta a Virgilio. Eneas no tiene cabida en la oda⁴⁶¹, lo cual podría estar sugiriendo un rechazo de la épica por parte de Horacio: el poeta está fijando unos límites genéricos, al igual que Juno establece unas condiciones. Y, en definitiva, es probable que Juno y el poeta intercambien en algunos momentos sus papeles y atribuciones. Al fin y al cabo, la diosa también está marcando los límites de la lírica con su rechazo de Troya, que pertenece a un género ya existente y que no interesa a Horacio más que como motivo temático susceptible de innovación a través de su experimentación en lo que él debía de considerar un género nuevo en Roma, la lírica. Y en ese intercambio entre diosa y poeta también él se reconcilia con Rómulo, omitiendo al Remo inocente del epodo 7. En este sentido, en el plano ideológico-político, el poeta, al igual que Juno, tiene que recurrir continuamente a la omisión y a la elipsis para hablar de un hipotético futuro brillante para Roma⁴⁶².

Y, ciertamente, la última estrofa de 3.3 es útil en varios sentidos: por una parte, puede entenderse como fórmula de ruptura a la manera pindárica, al considerar que el tema tratado ya se ha extendido en exceso. Pero, según creo, su utilización tiene implicaciones más complejas: significa, para empezar, la aparición del autor en el texto, tal como entiende Fowler (1989: 111 y 1994: 243), que considera esta última estrofa como forma de "Ironía Romántica"; pero además su finalidad es definir el género, dar unos límites y simultáneamente servir de enlace con la oda que viene a continuación⁴⁶³.

No creo que la declaración de estos versos finales signifique realmente una ruptura ni un rechazo de la materia anterior, sino que más bien está encuadrando esos motivos temáticos; y en concreto la definición del género lírico, en su posibilidad de dar cabida a asuntos que hasta ahora eran propios de la épica, se produce en el último verso de la oda: *magna modis tenuare parvis*, que recuerda especialmente la expresión empleada en la caracterización programática de la lírica que Horacio propone en la oda 1.6: *tenues grandia*. Ahora bien, si en 1.6 parecía existir un rechazo a tratar temas épicos, en cambio en 3.3 lleva a cabo una inclusión de los mismos mediante la limitación y "disminución" propias de la lírica⁴⁶⁴.

Por último, es realmente interesante y significativo que esta delimitación genérica se produzca exactamente al finalizar la primera mitad del ciclo de Odas Romanas. Una vez más, no parece, pues, que la ordenación deba atribuirse al azar.

⁴⁶⁰ Proceso que se verá totalmente concluido en la oda siguiente, cuando Juno, al lado de Júpiter en su lucha contra Titanes y Gigantes, es denominada *matrona Iuno* (v. 59).

⁴⁶¹ Tal vez puede existir cierta alusión a *pius Aeneas* en *nimum pii*, como ya señaló Commager (1962) 220. De ser así, el contexto en que aparece tal expresión y el adverbio *nimum* estarían señalando un matiz irónico con relación al héroe troyano.

⁴⁶² Además, el porvenir de Roma no es presentado de una manera tan apoteósica como en la profecía de Júpiter en el libro 1 de la *Eneida*; pesan más las condiciones y advertencias de Juno.

⁴⁶³ Para las relaciones literarias e intenciones autorales en el final de 3.3 y principio de 3.4, cf. Ross (1975) 140 ss.; Santirocco (1985) 17; Witke (1983) 45; Schenker (1993) 152-153.

⁴⁶⁴ No creo que *tenuare* implique una fórmula de modestia por parte del autor.

4.5. Oda 3.4

Descende caelo et dic age tibia regina longum Calliope melos, seu voce nunc mavis acuta, seu fidibus citharave Phoebi.	
auditis an me ludit amabilis insania? audire et videor pios errare per lucos, amoenae quos et aquae subeunt et aerae.	5
me fabulosae Vulture in Apulo nutricis extra limen Apuliae ludo fatigatumque somno fronde nova puerum palumbes	10
texere, mirum quod foret omnibus, quicumque celsae nidum Acherontiae saltusque Bantinos et arvum pingue tenent humilis Forenti,	15
ut tuto ab atris corpore viperis dormirem et ursis, ut premerer sacra lauroque collataque myrto, non sine dis animosus infans.	20
vester, Camenae, vester in arduos tollor Sabinos, seu mihi frigidum Praeneste seu Tibur supinum seu liquidae placuere Baiae.	
vestris amicis fontibus et choris non me Philippis versa acies retro, devota non exstinxit arbor, nec Sicula Palinurus unda.	25
utcumque mecum vos eritis, libens insanientem navita Bosphorum temptabo et urentis harenas litoris Assyrii viator,	30
visam Britannos hospitibus feros et laetum equino sanguine Concanum, visam pharetratos Gelonos et Scythicum inviolatus amnem.	35
vos Caesarem altum, militia simul fessas cohortis abdidit oppidis, finire quaerentem labores Pierio recreatis antro.	40

vos lene consilium et datis et dato gaudetis almae. scimus ut impios Titanas immanemque turbam fulmine sustulerit caduco,	
qui terram inertem, qui mare temperat ventosum, et urbes regnaque tristia divosque mortalisque turmas imperio regit unus aequo.	45
magnum illa terrorem intulerat Iovi fidens iuventus horrida bracchiis fratresque tendentes opaco Pelion imposuisse Olympo.	50
sed quid Typhoeus et validus Mimas, aut quid minaci Porphyryon statu, quid Rhoetus evulsisque truncis Enceladus iaculator audax	55
contra sonantem Palladis aegida possent ruentes? hinc avidus stetit Vulcanus, hinc matrona Iuno et numquam umeris positurus arcum,	60
qui rore puro Castaliae lavit crinis solutos, qui Lyciae tenet dumeta natalemque silvam, Delius et Patareus Apollo.	
vis consili expers mole ruit sua: vim temperatam di quoque provehunt in maius; idem odere viris omne nefas animo moventis.	65
testis mearum centimanus Gyas sententiarum, notus et integrae temptator Orion Dianae, virginea domitus sagitta.	70
iniecta monstris Terra dolet suis maeretque partus fulmine luridum missos ad Orcum; nec peredit impositam celer ignis Aetnen,	75
incontinentis nec Tityi iecur reliquit ales, nequitiae additus custos; amotorem trecentae Perithoum cohibent catenae.	80

No hay duda de que el centro de las Odas Romanas está ocupado por el poeta y su labor como tal. Tras el final de 3.3, que planteaba esa autoconciencia poética, no exenta de ironía, 3.4 retoma la misma reflexión pero aplicándole un giro tal que la creación poética es observada ahora desde otra perspectiva, al asumir en principio y aparentemente instancias tradicionales y bien conocidas propias de la caracterización del poeta.

Una invocación a la Musa cerraba 3.3 y otra abre 3.4, pero, evidentemente, tanto musa como poeta, elementos comunes a ambos textos, son portadores de significados y funciones muy diferentes⁴⁶⁵.

Ahora bien, incluso las semejanzas formales, como los imperativos *desine* (3.3.70), *descende* (3.4.1), y las denominaciones de los propios textos poéticos, *sermones deorum* (3.3.71), *longum... melos* (3.4.2), son llamativas⁴⁶⁶.

Pero esas similitudes de forma al mismo tiempo permiten a Horacio conciliar desde su estatuto metaliterario dos concepciones de la composición poética bastante diferentes, puesto que el final de 3.3 podría explicarse como expresión del tratamiento lírico de la línea mantenida desde el principio hasta el verso 68, línea que podría caracterizarse, por decirlo de algún modo, como "homérica" -con la inclusión de Ennio y el Virgilio de la *Eneida*-, y el inicio de 3.4 introduce, en cambio, otra gran corriente poética, muy admirada por los poetas helenísticos, la "hesiódica"⁴⁶⁷.

El experimento de Horacio es complejo, pues son muchos y muy diferentes los influjos que parecen subyacer bajo su texto. Así, tras la instancia hesiódica, que da comienzo a una tradición que se irá modelando a través de autores como Estesícoro, Esquilo, Píndaro, etc., parece ser este último la opción que acaba por predominar en el desarrollo estructural de la oda⁴⁶⁸.

La lectura de la oda permite reconocer una estructura formada por tres secciones bien diferenciadas entre sí: hasta el verso 36, la oda toma como centro al propio poeta y su protección por parte de las Musas, que le ha permitido desde su infancia salir indemne de los sucesivos peligros y vicisitudes de la vida. Desde el verso 37 hasta la mitad del 42 es introducido el *princeps*, también a través de su relación con las Musas; y desde la segunda mitad del verso 42 hasta el final (v. 80) se expone como *exemplum* mítico relacionado con lo anterior la lucha que Júpiter tuvo que librar contra Titanes y Gigantes para establecer su dominio en el Olimpo.

Por otra parte, aunque los imperativos *desine* (3.3.70) y *dic* (3.4.1) parecen pertenecer a cánones poéticos divergentes, comparten al mismo tiempo una semejanza, el hecho de que la responsabilidad poética se perfila diluida por la coparticipación de las Musas. Puede quizá llamar la atención la diferente enunciación respecto a la expresión programática en 3.1, *carmina non prius/audita.../... canto* (vv. 2-4), que hacía recaer enfáticamente sobre el yo poético la atribución de novedad y autoría, pero *sacerdos Musarum* es el vínculo que une las tres odas; por tanto, esa expresión en 3.1 adquiere toda su significación cuando el lector llega a la parte central de las Odas Romanas.

⁴⁶⁵ Ya se ha ido observando en las odas anteriores cómo siempre existe un nexo que asocia principios y finales sucesivamente, pero implicando casi siempre un cambio de perspectiva y de tratamiento del motivo temático en principio común. Cf. Santirocco (1985) 17; Ross (1975) 140 ss.; Hornsby (1962) 97 ss.; Cristóbal (1990) 242-243.

⁴⁶⁶ Cf. Santirocco (1985) 17; Hornsby (1962) 97.

⁴⁶⁷ Según Ross (1975) 140 ss., tras el tratamiento calimaqueo de 3.3, marcado especialmente en su estrofa final, en 3.4 se desarrollaría una nueva adaptación de Calímaco a las necesidades poéticas de Horacio: los principios calimaqueos estarían sufriendo una transformación para ser capaces de acoger la poesía política.

⁴⁶⁸ Fraenkel (1957) 277-280 dedica buena parte de su comentario de la oda a la demostración de la dependencia horaciana de la *Pítica* 1 de Píndaro.

Por otra parte, al enunciado de los versos 1-4 de 3.4, en principio tradicional, característico de la línea hesiódica, que tiene por función la invocación a la Musa, responde el comienzo de la estrofa siguiente de una manera tal que, en mi opinión, introduce un cambio significativo en esa "pose" tradicional del poeta, por la ruptura provocada metatextualmente por medio de *auditis an me ludit amabilis/insania?* (vv. 5-6). Desde luego, para admitir esa metatextualidad, esa ruptura autorial del texto, análoga en cierto sentido al final de 3.3, hay que elegir una interpretación determinada de *auditis*, que, dada la ambigüedad de su posible destinatario, ha sido entendido de diferentes maneras por los comentaristas. Así, básicamente existen dos posibilidades primarias de lectura: o bien entender como receptor en esa segunda persona del plural a las Musas, opción que ha defendido sobre todo Williams⁴⁶⁹, o bien a la audiencia, a los lectores, aunque en este caso también hay diferentes interpretaciones, ya que algunos autores prefieren entender que ese "vosotros" recaería específicamente sobre los destinatarios concretos recogidos en la declaración programática de 3.1 (*virginibus puerisque canto*, v. 4), mientras que otros consideran que la ambigüedad de la expresión implicaría a toda la posible audiencia⁴⁷⁰.

Acertadamente Hornsby (1962: 98) pone en relación esa ambigüedad de receptor con otros detalles presentes en la estrofa, en concreto, las posibles connotaciones humorísticas de *ludit* y el oxímoron constituido por *amabilis insania*. Todos estos indicios en su conjunto le llevan a concluir que se trata de una técnica irónica emparentada con la última estrofa de 3.3, que refleja sobre todo la autoconciencia del poeta al emplearla⁴⁷¹.

Por tanto, conviene tener presente que este comienzo tradicional y solemne se halla salpicado de ligeras sugerencias autorreferenciales que podrían estar modificando de algún modo el enunciado canónico que parece mostrarse al lector.

Y algo parecido se insinúa en el desarrollo que adopta el discurso poético en su continuación inmediata, puesto que sigue un rumbo tal vez difícilmente esperable por el lector. Se trata, pues, de una ruptura de las expectativas del lector que no resulta extraña, según lo que se ha ido observando hasta ahora en este estudio de la obra horaciana. Y en este caso concreto son muy válidas las palabras de Ross (1975: 144): "The Roman reader of the first eight lines of 3.4 would be expecting several developments: the Muses, or one of their surrogates, would materialize at any moment to instruct the poet in the proper use of his chosen instrument or to suggest a drink; the haunting unreality of the scene would be confirmed by the poet's admission of having dreamed it all. But what follows in the next stanzas is characteristically Horatian in several aspects. Horace's confirmation as a poet does not take place in the groves he has just conjured up nor in the poetic present he has just arranged: it had been granted him long before this, and, what is more, in a landscape strikingly real."

En efecto, tras la referencia a un posible *locus amoenus*, poéticamente apropiado para la inspiración, *me* (v. 9) introduce con gran fuerza la sección destinada a desarrollar las relaciones del poeta con las Musas, remontándose el relato a la infancia del poeta, que será caracterizada de un modo tan mitológico como la propia Gigantomaquia que cierra la oda⁴⁷². La infancia "milagrosa" ocupa una extensión de tres estrofas (vv. 9-20), que concluyen con una palabra tan significativa como

⁴⁶⁹ Williams (1969) 50, con quien está de acuerdo Lyne (1995) 164, n. 21.

⁴⁷⁰ Cf. Kiessling-Heinze (1955) 272; Pasquali (1966) 692; Schenker (1993) 156; Witke (1983) 55; Hornsby (1962) 98.

⁴⁷¹ Por otra parte, es posible que exista una relación alusiva entre estos versos 5-8 y los que describían el éxtasis creador en 3.25, *quae nemora aut quos agor in specus/velox mente nova? quibus/antris egregii Caesaris audiar...?*(vv. 2 ss.)

⁴⁷² Ya Cremona (1982) 231 destacó el mito como elemento unificador del poema, y, en la misma línea, Schenker (1993) 155 insiste en la idea del contenido mítico de la sección centrada en el poeta, que se diferenciaría de la Gigantomaquia en el empleo de la voz poética privada frente a la pública, según la teoría de las voces que aplica este autor.

la primera: *infans*⁴⁷³. Otros dos términos, *fabulosae* (v. 9) y *mirum* (v. 13) subrayan el carácter mítico y milagroso del episodio de la niñez del poeta⁴⁷⁴.

Por medio de este episodio se produce, por tanto, un "traspaso" de poderes desde los poetas griegos a Horacio, poeta romano⁴⁷⁵, en un marco geográfico totalmente itálico, caracterizado abundantemente por una serie de nombres que, sobre todo los pertenecientes al relato de la infancia, como dice Fraenkel (1957: 274), debían de resultar incluso a sus contemporáneos desconocidos y poco "poéticos" y de ahí producir cierta perplejidad en el lector. En cierto sentido, tal vez esos lugares humildes y oscuros estén asistiendo al nacimiento de su celebridad al ser cuna del protagonista del nuevo mito.

Por otro lado, forman parte de una planificación geográfica mucho más amplia, que abarca toda la sección consagrada a la autobiografía legendaria: una gradación ascendente llevará al poeta protegido por las Musas desde los desconocidos lugares de su infancia hasta los extremos más exóticos y remotos del mundo, ya consagrados en la poesía romana.

Después de esta nueva creación mítico-biográfica, un cambio de tono introduce el siguiente momento de esta sección. Así, frente al tono narrativo, propio del relato de algo nuevo, una estructura propia del himno, mediante las anáforas *vester, vester, vestris* y la invocación a las Musas, da forma al presente y pasado reciente del poeta (vv. 21-28). El himno permite reflejar la veneración y agradecimiento hacia las Musas y al mismo tiempo emplear una forma de expresión más alusiva y elíptica, que evita todos los minuciosos y abundantes detalles de las tres estrofas anteriores. Así, ahora, tras la enumeración en los versos 21-24 de lugares itálicos (*Sabinos, Praeneste, Tibur, Baiae*) ya conocidos y reconocibles como suyos propios a través de otros textos poéticos horacianos, la estrofa siguiente menciona de manera muy concisa los peligros de los que se ha salvado gracias a la protección de las Musas, peligros que participan, al menos dos de ellos, de una característica especial: en cierta medida son ya parte del mito, ya habían sido escritos anteriormente⁴⁷⁶ por el propio Horacio, ya pertenecen a un código poético establecido, al igual que ocurría con los nombres geográficos de 21-24, de ahí su brevedad en la mención y su carácter alusivo. *Non me Philippis versa acies retro* (v. 26) evoca el episodio autobiográfico de su participación en la batalla de Filipos, tratado ya míticamente -y muy posiblemente de manera humorística- en la oda 2.7.9-14:

tecum Philippos et celerem fugam
sensi relictæ non bene parmula,
cum fracta virtus, et minaces
turpe solum tetigere mento.

sed me per hostis Mercurius celer
denso paventem sustulit aere;

Y *devota non exstinxit arbor* (v. 27) hace referencia a 2.13.1 ss.:

⁴⁷³ Borzsák (1960) 372 atribuye gran importancia a este término, al considerar que, si se parte de su etimología, supondría un elemento esencial del milagro, ya que las Musas habrían convertido a Horacio *infans*, "que no habla", en *vates* inspirado.

⁴⁷⁴ Cf. Quinn (1984) 250, para los posibles matices de *fabulosae*.

⁴⁷⁵ Cf. Pasquali (1966) 693; Hornsby (1962) 98.

⁴⁷⁶ O al menos situados antes en la colección de *Odas*.

Ille et nefasto te posuit die
quicumque primum, et sacrilega manu
produxit, arbos, ...

Por tanto, es probable que la protección de las Musas deba entenderse no limitada a la vida de Horacio, sino especialmente en relación con su obra poética.

Por otra parte, conviene no pasar por alto el hecho de que la poesía está situando en el mismo nivel el episodio biográfico de la infancia, presumiblemente ficticio, y los hechos relativos a Filipos y la caída del árbol, que suelen considerarse "reales". No hay, pues, distinción en la creación de esta biografía poética mítico-legendaria, en que la ficción poética mezcla y confunde posibles datos de la vida real con otros de carácter fantástico. Todos ellos forman parte por igual de la creación provocada por la inspiración reclamada y caracterizada de manera un tanto irónica en las dos primeras estrofas.

Detalle importante, y al que dedica especial atención Ross (1975: 146 ss.), es la denominación de las Musas por el término latino, *Camēnae* (v. 21), que, después de haber sido utilizadas por Livio Andronico y Nevio, habían desaparecido de la poesía latina con Ennio, en favor de su equivalente griego, y que ahora adquieren relieve sobre todo con Horacio⁴⁷⁷, que tal vez de este modo estaría dando a entender su propósito de "romanización" a pesar de partir de modelos griegos.

Finalmente, las dos últimas estrofas de la parte autobiográfica (vv. 29-36) sitúan la relación del poeta con las Musas en el futuro, de tal manera que su protección le permitirá salir indemne de los lugares más lejanos, remotos y peligrosos. El marco geográfico se amplía, pues, hasta abarcar los extremos más opuestos en todos los sentidos a los lugares de su infancia. Espacio y tiempo encuadran esta gran sección inicial centrada en el "yo" y el "vosotros" repetidos frecuentemente, hasta producirse una transición repentina por medio de uno de esos pronombres personales, *vos*, que en el verso 37, en apariencia como continuación de la ya extensa formulación anterior, introduce la parte siguiente de la oda, en que la protección de las Musas se traslada ahora a otro personaje, *Caesarem altum* (v. 37).

Es una evidencia señalada por todos los autores que han tenido que transcurrir 36 versos de la oda hasta que apareciera un indicio "político" en la misma, así como la brevedad de esta sección destinada en concreto al *princeps*⁴⁷⁸. Es cierto, por otra parte, que ocupa el fragmento central de la oda, por lo que, a falta de extensión, podría calibrarse la importancia concedida al gobernante en virtud de esa posición textual⁴⁷⁹. Realmente, no constituye una rareza compositiva, sino más bien un modo habitual de introducción y después de difuminación de lo político concreto.

Esta breve declaración ha sido analizada por diversos autores en busca de detalles que pudieran hacer referencia a alguna situación política determinada. Así, se ha pensado que podría tratarse de una alusión a las colonias que Octavio estableció tras Accio para recompensar a sus

⁴⁷⁷ Ross (1975) 147-148 pasa revista a los diferentes textos poéticos horacianos en que son citadas las Musas por su nombre latino, entre los cuales yo destacaría especialmente uno, 2.16.38, *spiritum Graiae tenuem Camēnae*, oda a la que ya me he referido al hablar de 3.1.

⁴⁷⁸ Cf. Williams (1969) 51-52; Lyne (1995) 166.

⁴⁷⁹ Davis (1991) 106 considera toda la sección anterior un proemio al elogio central.

veteranos⁴⁸⁰. Pero también sería posible que la mención del cansancio de la guerra tuviera un carácter general.

Ahora bien, haga o no referencia a una ocasión concreta, los versos 39-40 parecen establecer una clara caracterización de la actitud de Octavio marcada por la contraposición de dos esferas muy diferentes: *finire quaerentem labores/Pierio recreatis antro*, en que *labores* alude a la guerra y *Pierio... antro* al ámbito de la creación artística. Octavio se convierte así en personaje que ha de ser leído como parte de la oda, o de las *Geórgicas*, y al mismo tiempo en lector⁴⁸¹.

En el mismo sentido podría entenderse el enunciado siguiente, *vos lene consilium et datis et dato/gaudetis almae* (vv. 41-42), que es en general considerado como parte del núcleo esencial del discurso poético, porque en el limitado espacio de verso y medio ofrece un enunciado general aplicable a todas y cada una de las secciones de la oda. Como lema común, supone un enlace con la última parte de la oda, que, a la manera pindárica, parece proponer como *exemplum* de la gnomé el mito que ocupará ya los restantes versos que forman la composición. Así pues, estrechamente unido a la parte anterior, al comenzar en la mitad del verso 42, se inicia el relato de la lucha que Júpiter y demás olímpicos sostuvieron contra Titanes y Gigantes, a fin de establecer y mantener su dominio.

El mito de la Gigantomaquia, el enfrentamiento de las fuerzas del orden y el desorden, del cosmos y el caos, tuvo desde muy antiguo una utilización alegórica, especialmente aplicada a contextos políticos y/o de tono panegírico⁴⁸².

En la literatura augústea es un motivo temático frecuente, utilizado sobre todo como alusión típica en las *recusationes*⁴⁸³, como ejemplo de tema poco apropiado para la poesía ligera⁴⁸⁴.

En el caso concreto de 3.4, la mayor parte de los intérpretes lee en estos versos una representación alegórica de la batalla de Accio, de modo que el *exemplum* mítico sería al mismo tiempo imagen alusiva, íntimamente relacionada con Octavio, que, de este modo, adquiriría un mayor peso en la oda por su victoria sobre Antonio y Cleopatra sin necesidad de mencionar abiertamente el conflicto civil. La oposición entre *consilium* y *vis*, entre olímpicos y Titanes y Gigantes, tendría, pues, una clara correspondencia en el plano político con el enfrentamiento entre Oriente y Occidente, entre la violencia y degeneración de las fuerzas de Antonio y Cleopatra y la *vim temperatam* propia de Octavio y Roma⁴⁸⁵.

A pesar del acuerdo generalizado de la crítica en este punto, Pasquali (1966: 695-696), sin embargo, no se muestra totalmente conforme con esta interpretación, y realmente sus argumentos

⁴⁸⁰ Cf. Aymard (1956) 31; Commager (1962) 195-196 cree ver en el texto la representación de una situación muy concreta, y que al mismo tiempo tendría relación con el tema central de la oda, el poder de la poesía. Así, este autor piensa en el momento en que Octavio, a su vuelta de Accio en 29 a.C. y de camino hacia Roma, se detuvo a descansar en Atela, en donde Virgilio y Mecenas se turnaron para leerle las *Geórgicas*, que supondrían la obra concreta de las Musas capaz de "recrear" a Octavio. Cf. también Connor (1987) 46.

⁴⁸¹ Según Babcock (1979) 2, este pasaje, más que incluir una significación política, podría estar presentando una imagen de Octavio como hombre de letras. Pero también podría entenderse la acción de *recreare* respecto a Octavio como lo hace Commager (1962) 196, en el sentido de "crear de nuevo", de ahí que estos versos significarían un renacimiento político del *princeps*, dejando atrás su pasado de guerras civiles.

⁴⁸² Cf. Hardie (1986) 85-86, que cita como ejemplo precisamente la *Pítica* 1 de Píndaro, el modelo concreto de Horacio en 3.4.

⁴⁸³ Cf. oda 2.12.5 ss.; Hardie (1986) 87 ss.; Hinds (1992) 139-140.

⁴⁸⁴ Cf., aparte de la oda 2.12 de Horacio, Propertio, 2.1.19 s., 39 s.; 3.9.47 s.; Ovidio, *Am.* 2.1.11 ss.; *Tr.* 2.69 ss., 331 s.

⁴⁸⁵ Cf. Borzsák (1960) 377; Fraenkel (1957) 281-282; Aymard (1956) 27; Reckford (1969) 78; Schröder (1972) 55; Paschalis (1982) 342-343; Lyne (1995) 167-168; Santirocco (1985) 19-20; Commager (1962) 199 ss.

no están desprovistos de sensatez cuando afirma que no es necesario establecer una equivalencia alegórica tan estricta, sino más bien admitir que el *exemplum*, que ilustraría una sentencia general, podría tal vez evocar en el lector alusivamente el caso reciente de Accio. La Gigantomaquia, por tanto, serviría de ejemplo a la gnome, *vis consili experts mole ruit sua* (v. 65), según la manera pindárica, y secundariamente podría ser aplicable alusivamente a hechos actuales.

Verdaderamente, según creo, es preferible mantener la idea de la potencialidad alusiva frente a la radical afirmación alegórica, puesto que el nivel mayor de sugerencia y ambigüedad de la primera opción parece más acorde con el modo compositivo horaciano en general, y especialmente dentro del ciclo de las Odas Romanas.

Dentro del desarrollo del episodio mítico llama la atención un detalle un tanto extraño, señalado por los comentaristas, pero al que apenas se ha dado importancia: la mezcla y confusión de Gigantomaquia y Titanomaquia, aún más, la inclusión de personajes sin relación ni con Gigantes ni con Titanes, como Pirítoo (v. 80).

Tal vez de nuevo Horacio está jugando con el mito, presentando el relato como ejemplificador de una verdad, pero al mismo tiempo alterándolo a su gusto, mostrando su poder de artifice y a la vez lo relativo y ficticio de esa "verdad". Además, estaría en consonancia con su tendencia a "errar" en la transmisión de las grandes escenas y personajes míticos, más adecuados para la épica⁴⁸⁶. Por consiguiente, de nuevo el poeta está por encima de su material, que se halla a su disposición para la recreación mítica dentro de la representación sucesiva y graduada del "yo" - "César" - "Júpiter", que es parte esencial de 3.4.

Prueba de ello es la variedad de procedimientos de que se sirve para el relato de la lucha, de tal manera que no se produce una narración cronológicamente lineal ni con un interés especial en seguir una cadena ordenada y completa de los diferentes sucesos míticos. Así, los primeros versos plantean el resultado final del enfrentamiento, *scimus ut.../Titanas.../fulmine sustulerit caduco* (vv. 42-44), con la concisión de lo ya establecido por una tradición, de la que participan el autor-narrador y el lector, según muestra *scimus*⁴⁸⁷. Una vez más, el autor sobresale por encima de su texto, mostrándose como su creador y, por añadidura, implicando en esa conciencia al lector.

Después de la brevedad que caracteriza a ese desenlace final, una estrofa entera (vv. 45-48) se destina a la representación de la figura que se impuso a los Titanes, Júpiter, sin que en ningún momento en estos versos sea mencionado por su nombre propio. Entre sus atributos y dominios habituales y universales, destaca el énfasis en la legalidad y justicia de su forma de gobierno, *imperio regit unus aequo* (v. 48), que formará contraste con la representación terrorífica y desproporcionada de sus enemigos que se producirá en la continuación inmediata del relato. En efecto, en los versos 49-52 se explica el motivo de la lucha como la transgresión violenta y brutal del poder establecido por parte de unos seres monstruosos⁴⁸⁸.

⁴⁸⁶ Recuérdese la utilización del material homérico en la oda 1.6, y la negativa a tratar la Gigantomaquia en 2.12.

⁴⁸⁷ Hornsby (1962) 101 reflexiona sobre los distintos sujetos que podrían corresponder a esa primera persona del plural: un plural poético equivalente a un "yo", o un "nosotros" referido a Horacio y César, o bien un plural que acogiera a "nosotros los romanos", y concluye que las tres nociones funcionan a la vez. Tal vez puede ser aún más amplio, hasta el punto de admitir a cualquier hipotético lector.

⁴⁸⁸ Probablemente en consonancia con *scimus* la formulación de los hechos de los Titanes parece evocar no sólo un mito conocido, sino un texto anterior, *Geórgicas* 1. 278 ss.: ... *tum partu Terra nefando/Coeumque Iapetumque creat saevumque Typhoea/et coniuratos caelum rescindere fratres./ter sunt conati imponere Pelio Ossam/scilicet atque Ossae frondosum involvere Olympum;/ter pater exstructos disiecit fulmine montis*. También Propertio, en su *recusatio* programática de 2.1, recoge el mismo motivo temático de una manera muy similar, *quod si mihi si tantum, Maecenas, fata dedissent,/ut possem heroas ducere in arma manus,/non ego Titanas canerem, non Ossam Olympo/impositam, ut caeli Pelion esset iter./.../bella resque tui memorarem Caesaris, et tu/Caesare sub magno cura secunda fores*. (vv. 17 ss.), pero es difícil determinar cuál de los dos textos, la oda o la elegía, es anterior. Cf. Thomas (1988a) 116, para la originalidad virgiliana frente al modelo homérico.

Como cabría esperar de la descripción épica de una batalla, se procede en los versos siguientes (53-64) a la enumeración de las fuerzas enfrentadas en combate; ahora bien, la forma de introducción difiere considerablemente de la expresión épica, al recurrir a una interrogación retórica como inicio de la formulación (*sed quid... possent... ?*, vv. 53-58). En primer lugar, en los versos 53-56 desfilan algunos representantes de los enemigos, caracterizados por excesos en su físico o en su fuerza bruta; en la estrofa siguiente hacen su aparición los aliados de Júpiter, en que destaca la representación moral "romana" de Juno (*matrona Iuno*, v. 59) y el amplio espacio consagrado a Apolo (vv. 60-64)⁴⁸⁹, hecho que ha influido notablemente en la interpretación alegórica del pasaje, al desempeñar Apolo un protagonismo especial en la versión del *princeps* sobre su victoria en Accio⁴⁹⁰.

Tras el catálogo de fuerzas, una sentencia general que ocupa los versos 65-68 muestra de manera abstracta el resultado de la batalla no narrada. *Vis consili expers mole ruit sua* (v. 65), expresión considerada resumen tanto del *exemplum* particular como de la oda entera, retoma *lene consilium* otorgado por las Musas en la sección central a Octavio⁴⁹¹.

Por otra parte, la máxima no suena muy diferente a las expresiones empleadas en los epodos 7 y 16 para denunciar la autodestrucción de Roma por causa de las guerras civiles: *sua/urbs haec periret dextera* (epodo 7.9-10), y *suis et ipsa Roma viribus ruit* (epodo 16.2), por lo que tal vez se esté recogiendo una especie de advertencia general, basada en el recuerdo alusivo, a todos los romanos, incluido el *princeps*.

Por último, las tres estrofas finales presentan el resultado de la rebelión de la fuerza bruta, en una serie de casos concretos relacionados con excesos sexuales, y particularmente llamativo es el último ejemplo, *Perithoum* (v. 80), que no es Gigante ni Titán, y en el que algunos autores han querido ver una alusión al crimen de Antonio, su amor hacia Cleopatra⁴⁹².

Exista o no la alusión concreta, lo cierto es que el final "erótico" y protagonizado por un humano introduce un matiz diferente, que provoca cierta ruptura con la gravedad del enfrentamiento con los anteriores seres descomunales y aterradores.

La relación de "castigados" es introducida por una nueva aparición del autor en el texto: *testis mearum.../sententiarum* (vv. 69-70), y, por otra parte, parece percibirse cierto matiz simpático hacia la Tierra por la pérdida de sus criaturas⁴⁹³.

⁴⁸⁹ Hornsby (1962) 102 pone de relieve las diferencias verbales, en los versos 44-64, entre las acciones de Júpiter y demás dioses, expresadas en presente, como marca de lo eterno, frente a las de los Gigantes y Titanes, en pasado.

⁴⁹⁰ Schenker (1993) 158 señala además la relación de Apolo con la música, la poesía y las Musas, de modo que su figura tendría también una significación especial con la oda en su conjunto. En los detalles descriptivos de Apolo percibe claras semejanzas con diferentes pasajes de Calimaco y Pindaro. Pasquali (1966) 700 también pone de relieve la mezcla de elementos pindáricos y helenísticos. Todos estos rasgos contribuyen a formar una imagen heterogénea, de rasgos bélicos y pacíficos. Tampoco hay que olvidar que Apolo es también hilo formal que une el principio de la oda, *Phoebi*, v. 4, con esta última parte, aunque después de sufrir un proceso de "romanización", al igual que *Calliope* es posteriormente reemplazada por *Camena*.

⁴⁹¹ Algunos autores ven en este tema central una advertencia a Octavio. Así, según Commager (1962) 202-203, Octavio hasta ahora no ha tenido *lene consilium* o *vis temperata*, y a él va destinado el *exemplum*, que aludiría no sólo a los derrotados en Accio, sino a todos los rebeldes anteriores desde Filipos. Hornsby (1962) 104 también considera que se trata de un aviso a Octavio de lo que podría sucederle sin *lene consilium*, y en un sentido similar se expresa Schenker (1993) 159. Para Lyne (1995) 53, *lene consilium* equivaldría a *clementia* después de la victoria.

⁴⁹² Santirocco (1985) 19; Lyne (1995) 168, según el cual precisamente esa alusión salva a la segunda parte de la oda de convertirse en una simple imagen del mito de la victoria de Augusto en Accio.

⁴⁹³ Cf. Commager (1962) 201.

En definitiva, la Gigantomaquia horaciana, mezcla de personajes de diferentes episodios, oculta en todo momento el acto mismo de la batalla, y, por diversos procedimientos, representa a los actores del enfrentamiento y sólo fragmentos del resultado del mismo.

Tres cuadros, pues, aparentemente muy distintos forman el conjunto de la oda, cuadros que pueden ser leídos, gracias a una conexión nada rígida, de varias maneras diferentes. Por ejemplo, resulta atractiva la interpretación de Witke (1983: 50 ss.), que considera 3.4 muy semejante a un relieve, en que se irían sucediendo secuencias de imágenes que pueden leerse individual y aisladamente, pero que al mismo tiempo forman parte de una obra más general susceptible de una lectura global.

Pero también es muy acertada la visión de Fraenkel (1957: 283), que, en su explicación de lo que considera núcleo temático de la oda, la noción pindárica del poder de la "música-armonía", observa en el principio de la oda la realización material de la música en esa mención de *longum melos*, que es, de este modo, primero un fragmento concreto de música que se ejecuta en ese instante, para convertirse en el desarrollo siguiente de la oda en el principio universal del orden y la armonía que gobierna el universo entero.

Ahora bien, la oda también podría leerse como la unión de dos cuadros míticos diferentes, el del poeta y el de la Gigantomaquia, a los que tiene acceso un lector reflejado en el centro y separación de ambas imágenes, Octavio, ya que es la figura que sólo se esboza brevemente en el poema y sin que parezca formar parte del mito. De este modo, el autor crearía ante el lector general la escena del lector concreto recibiendo el *lene consilium* y la "recreación" por medio de la contemplación de las obras de arte que lo rodean.

Pero la interrelación e interactividad de las diferentes escenas son casi infinitas, puesto que todos los personajes pueden estar manteniendo diferentes tipos de relaciones con los demás: Horacio, el poeta, es personaje de una escena que a su vez puede ser el marco de creación de las restantes; Octavio es leído mientras lee, y al mismo tiempo puede ser entendido alusivamente como parte activa del cuadro siguiente.

Por tanto, la capacidad de sugerencia de la oda es enorme, tanto en sus posibilidades de lectura como obra de arte como en cuanto a sus posibles interpretaciones por lo que se refiere al contenido político, en que no es necesario entender la Gigantomaquia simplemente como elogio del vencedor de Accio, sino quizá más bien como nociones eternas acerca del poder y los cimientos en que se asienta, como lección de *lene consilium*, que parte siempre del arte, de la reflexión humana, de la creación intelectual y no de la fuerza bruta y la violencia.

4.6. Oda 3.5

Caelo tonantem credidimus Iovem
 regnare: praesens divus habebitur
 Augustus adiectis Britannis
 imperio gravibusque Persis.

milesne Crassi coniuge barbara
 turpis maritus vixit et hostium-
 pro curia inversique mores!
 consenuit socerorum in armis

sub rege Medo Marsus et Apulus,
 anciliorum et nominis et togae
 oblitus aeternaeque Vestae,
 incolumi Iove et urbe Roma?

hoc caverat mens provida Reguli
 dissentientis condicionibus
 foedis et exemplo trahentis
 perniciem veniens in aevum,

si non periret immiserabilis
 captiva pubes. "signa ego Punicis
 adfixa delubris et arma
 militibus sine caede" dixit

"derepta vidi; vidi ego civium
 retorta tergo bracchia libero
 portasque non clausas et arva
 Marte coli populata nostro.

auro repensus scilicet acrior
 miles redibit. flagitio additis
 damnum: neque amissos colores
 lana refert medicata fuco,

nec vera virtus, cum semel excidit,
 cura reponi deterioribus.
 si pugnat extricata densis
 cerva plagis, erit ille fortis

qui perfidis se credidit hostibus,
 et Marte Poenos proteret altero,
 qui lora restrictis lacertis
 sensit iners timuitque mortem.

hic, unde vitam sumeret inscius,
 pacem duello miscuit. o pudor!

o magna Carthago, probrosis altior Italiae ruinis!"	40
fertur pudicae coniugis osculum parvosque natos ut capitis minor ab se removisse et virilem torvus humi posuisse vultum,	
donec labantis consilio patres firmaret auctor numquam alias dato, interque maerentis amicos egregius properaret exsul.	45
atqui sciebat quae sibi barbarus tortor pararet; non aliter tamen dimovit obstantis propinquos et populum reditus morantem	50
quam si clientum longa negotia diiudicata lite relinqueret, tendens Venafranos in agros aut Lacedaemonium Tarentum.	55

Si con 3.3 y 3.4 las Odas Romanas alcanzaban con claridad su punto culminante, su tono más grandioso y monumental, respondiendo así tanto a su posición central en la ordenación del ciclo como a su mayor longitud, 3.5 parece iniciar un camino descendente en varios sentidos, quizá como preparación al extraño final del conjunto que supondrá 3.6.

Sin embargo, no da esa impresión de descenso climático el inicio de la composición, puesto que la primera estrofa introduce una especie de gnome, *Caelo tonantem credidimus Iovem/regitare* (vv. 1-2), que podría leerse como continuación y conclusión al episodio de la Gigantomaquia inmediatamente anterior.

La estructura de la oda es bastante similar a la de 3.3: tras una sentencia general, se produce una transición hacia un tema más concreto (vv. 5-12) relacionado de alguna manera con esa gnome, tema que a su vez es tratado en el resto de la composición (vv. 13-56) mediante un *exemplum* mítico que incluye un discurso directo del personaje central⁴⁹⁴.

Como mencionaba antes, los versos 1-4 forman un enunciado que retoma como gnome de validez general el episodio precedente de la consolidación del poder universal de Júpiter; incluso ciertos detalles formales contribuyen a la conexión con 3.4, como el verbo que inicia la oda, *credidimus* (v. 1), que recuerda el empleo de *scimus* (3.4.42) que servía de introducción a la Gigantomaquia⁴⁹⁵, o el propio *caelo*, primera palabra del poema, frente al comienzo de 3.4, *Descende caelo*⁴⁹⁶.

⁴⁹⁴ Cf. Fraenkel (1957) 272 y 267, que considera 3.3 y 3.5 como el marco en que Horacio encuadra la pieza central del ciclo, 3.4; Amundsen (1972) 136.

⁴⁹⁵ *credidimus* responde tanto a su condición general de gnome como a una posible alusión al texto concreto de 3.4.

⁴⁹⁶ Cf. Santirocco (1985) 17; Witke (1983) 59.

En yuxtaposición al poder en el cielo de Júpiter, se presenta su posible equivalencia simétrica en la tierra, *praesens divus habebitur/Augustus* (vv. 2-3), pero condicionada al cumplimiento de unas acciones concretas, *adiectis Britannis/imperio gravibusque Persis* (vv. 3-4). Nuevamente, pues, plantea Horacio el tema de la divinización de Augusto, al igual que ocurría en 3.3⁴⁹⁷. Y, del mismo modo, la declaración se limita a un breve espacio del poema para después desviarse por otro camino. En efecto, cuando la primera estrofa parecía plantear un tema determinado, el desarrollo ulterior, merced a la introducción de las condiciones requeridas para la hipotética deificación del *princeps*, seguirá un cauce muy concreto -y bastante diferente- que permitirá la introducción de un mito que ocupará la extensión restante de la oda.

Respecto a la referencia a los partos, no es la primera vez que Horacio exhorta a la conquista de los mismos, sino que se trata de un enunciado frecuente en un buen número de sus composiciones, no como asunto principal pero sí en relación con otro tema importante. Así, en los poemas de lamentación por las guerras civiles los partos son uno de los objetivos alternativos a las mismas, o bien el enemigo satisfecho ante la autodestrucción de Roma:

parumne campis atque Neptuno super
 fusum est Latini sanguinis,
 non, ut superbas invidae Carthagini
 Romanus arces ureret,
 intactus aut Britannus ut descenderet
 Sacra catenatus via,
 sed ut secundum vota Parthorum sua
 urbs haec periret dextera?

(epodo 7. 3-10)

en que precisamente los tres pueblos bárbaros mencionados son los mismos que de un modo u otro entran en relación con Roma en 3.5;

audiet civis acuisse ferrum
 quo graves Persae melius perirent

(oda 1.2.21-22)

y, en la misma oda:

neu sinas Medos equitare inultos
 te duce, Caesar

(vv. 51-52)

⁴⁹⁷ Santirocco (1985) 20, que dedica la atención principal en su análisis al tratamiento por parte de Horacio de la divinización de Augusto como tema unificador de las Odas Romanas, considera que, aunque la relación del *princeps* con la divinidad se establece a lo largo de las cuatro odas anteriores, 3.5 no es un resumen, sino que representa el clímax de la secuencia, puesto que ya no es divinizado por asociación con otros dioses, sino representado como *praesens divus* por derecho propio.

También, en la oda 1.21.13-16:

hic bellum lacrimosum, hic miseram famem
 pestemque a populo et principe Caesare in
 Persas atque Britannos
 vestra motus aget prece.

Y en la oda 2.1.29-32:

quis non Latino sanguine pinguior
 campus sepulcris impia proelia
 testatur auditumque Medis
 Hesperiae sonitum ruinae?

Aparte de su aparición en conexión con las guerras civiles, también en otras odas de tono político son citados como posible objeto de conquista: así, en 2.9.18-22 es uno de los enemigos enumerados entre la serie de los sometidos por Augusto:

et potius nova
 cantemus Augusti tropaea
 Caesaris et rigidum Niphaten,

Medumque flumen gentibus additum
 victis minores volvere vertices,

E incluso dentro de este mismo ciclo, en 3.2.3-4:

condiscat et Parthos feroces
 vexet eques metuendus hasta

como posible objetivo bélico del joven romano; en 3.3.42-44, dentro del futuro de esplendor que Juno augura a los romanos:

stet Capitolium
 fulgens triumphatique possit
 Roma ferox dare iura Medis.

Y en 3.6.9-12:

iam bis Monaeses et Pacori manus
non auspicatos contudit impetus
nostros et adiecisse praedam
torquibus exiguis renidet⁴⁹⁸.

También en 1.12.53-57:

ille seu Parthos Latio imminentis
egerit iusto domitos triumpho,
sive subiectos Orientis orae
Seras et Indos,

te minor laetum reget aequus orbem;

La declaración referida a Augusto, respecto a la cual no hay que olvidar que se sitúa en un hipotético futuro y dependiendo del cumplimiento de unas determinadas condiciones y que, a diferencia de *credidimus* cuenta con un verbo, *habebitur*, que evita la mención de un agente, aparte de poder ser entendida como encomio, es la premisa general que servirá como punto de partida al resto del discurso poético, que en esta ocasión, y de acuerdo con un precedente literario conocido, el relato de Cicerón en *De off.* 1.39 y 3.99 ss., recurrirá especialmente a los modos y procedimientos de una argumentación retórica.

Por tanto, la mención de los enemigos exteriores como objetivo futuro de conquista permite, al incluir a los partos, la introducción del enunciado que se desarrollará en las dos estrofas siguientes (vv. 5-12), la indignación y reprobación de la situación vergonzosa en que viven los soldados romanos capturados por los partos cuando tuvo lugar la derrota de Craso en Carras en 53 a.C.

Puede resultar un tanto extraña la elección por parte de Horacio de este motivo temático, y lo cierto es que tal declaración ha inducido a algunos autores a concluir que se trata simplemente de una pieza versificada de propaganda de las directrices políticas marcadas por Augusto⁴⁹⁹, hipótesis rechazada enérgicamente por otros críticos⁵⁰⁰.

⁴⁹⁸ Moneses y Pácoro eran jefes partos que derrotaron a los romanos primero en Carras al ejército de Craso, y luego, en 36 a.C., a dos legiones de Antonio.

⁴⁹⁹ Parece ser que fue Mommsen (1905) 187 ss. el primero en sostener esta opinión: 3.5 sería una respuesta, de acuerdo con la política del *princeps*, a las presiones de la opinión pública, que reclamaba el rescate de los prisioneros derrotados en Carras. Cremona (1982) 247, n. 1 da cuenta extensamente de esta hipótesis y sus defensores. Acerca de las tendencias y directrices de Augusto en política exterior, Cremona (1982) 247-251, n. 1 ofrece una amplísima información. La opinión más extendida, defendida por ejemplo por La Penna (1963) 75-76, sostiene que el *princeps* después de Accio cambió radicalmente su política externa, para seguir una línea más conservadora, con una tendencia mayor a las vías diplomáticas y al mantenimiento de los territorios conservados anteriormente, evitando la agresiva política de conquistas de época republicana. Según La Penna, existiría un fuerte contraste entre la política exterior oficial, sometida a la presión de la opinión pública, y la política exterior real y efectiva.

⁵⁰⁰ Heinze (1960) 202; Fraenkel (1957) 273; Krókowski (1966) 155 ss.; Pasquali (1966) 702.

Realmente, es la oda que, dentro del ciclo, se ciñe de una manera más concreta a una situación política determinada, abordando un problema del momento, pero, en mi opinión, es probable que el asunto de los prisioneros, que significativamente tiene puntos en común con la primera estrofa y con la historia de Régulo, sólo sea el pretexto que permite introducir el episodio heroico, sobre el cual parece recaer el mayor interés de Horacio en cuanto a tema digno de un mayor desarrollo literario⁵⁰¹.

La situación de vergüenza que se refleja en los versos 5-12 no es planteada narrativamente, sino por medio de procedimientos retóricos, como muestra la formulación interrogativa que constituyen las dos estrofas enteras, destinada a crear un tono de indignación, que además se ve reforzado por la inclusión de una exclamación en medio de la pregunta, *pro curia inversique mores!* (v. 7).

Además, la idea central, la convivencia de los prisioneros romanos con los partos, es presentada por medio de la amplificación y la antítesis, de modo que los versos 5-8 recogen la situación presente de esos soldados, su vida en familia con los partos, y 9-12 su contrapunto, los símbolos sagrados de Roma que han dejado de lado. Así, se logra un efecto de indignación y reprobación de su conducta⁵⁰².

Como confirmación de esta queja, a partir del verso 13 y hasta el final se introduce el *exemplum* de Régulo⁵⁰³. Una vez más, como ocurría en 3.3 y 3.4, el mito se hace dueño de la composición. Y ciertamente, aunque el episodio de Régulo pertenezca a la historia romana, es convertido en mito destinado a desempeñar la misma función que el discurso de Juno o la Gigantomaquia⁵⁰⁴.

Horacio parece seguir con bastante fidelidad el relato ofrecido por Cicerón, aunque efectuando una selección de los motivos y hechos que desea destacar⁵⁰⁵.

Así, de entre los hechos expuestos por Cicerón elige y amplía especialmente dos momentos, su intervención ante el Senado y su partida heroica al suplicio, dejando tras de sí a sus familiares y amigos afligidos⁵⁰⁶.

⁵⁰¹ Cf. Fraenkel (1957) 273; Amundsen (1972) 137 dice textualmente: "Der Mythos lebt sein eigenes Leben".

⁵⁰² Los versos 5-8 recuerdan en cierta medida la situación de Antonio según se representaba en el epodo 9.

⁵⁰³ Sobre la figura de Régulo y su deformación para convertirlo en modelo heroico, cf. la bibliografía que aporta Cremona (1982) 253, n. 7.

⁵⁰⁴ Sobre la *novitas* horaciana en la creación del mito romano, cf. Cupaiuolo (1976) 72.

⁵⁰⁵ Pasquali (1966) 704 señala que incluso existen coincidencias formales con el texto ciceroniano. Respecto a otros precedentes del tratamiento de la figura de Régulo, Fraenkel (1957) 272, n. 5 y también Commager (1962) 111, n. 14 observan que en época de Cicerón, y probablemente antes, la *causa Reguli* se había convertido en un tema famoso en las escuelas de retórica. Remite Fraenkel para un examen completo de la tradición a Kornhardt (1954) 101 ss. Para otros precedentes del tratamiento literario del personaje de Régulo, cf. Cremona (1982) 254-256, n. 17, que pone de relieve especialmente, al igual que Quinn (1984) 254, la adaptación en el discurso de Régulo de las palabras que Manlio Torcuato pronunció en el Senado en 216, en contra del rescate de los prisioneros de Cannas, según el relato de Livio, 22.59-61.

⁵⁰⁶ La narración de Cicerón se halla en dos pasajes diferentes de *De off.*: 1.39: ... *ut primo Punico bello Regulus captus a Poenis cum de captivis commutandis Romam missus esset iurassetque se rediturum, primum, ut venit, captivos reddendos in senatu non censuit, deinde, cum retineretur a propinquis et ab amicis, ad supplicium redire maluit quam fidem hosti datam fallere.* Y, de una manera más extensa, en 3.99 ss.: *M. Atilius Regulus cum consul iterum in Africa ex insidiis captus esset, (...) iuratus missus est ad senatum, ut, nisi redditi essent Poenis captivi nobiles quidam, rediret ipse Carthaginem. Is cum Romam venisset, utilitatis speciem videbat, sed eam, ut res declarat, falsam iudicavit; quae erat talis: manere in patria, esse domui suae cum uxore, cum liberis, quam calamitatem accepisset in bello, communem fortunae bellicae iudicantem, tenere consularis dignitatis gradum (...) 100. In senatum venit, mandata exposuit, sententiam ne diceret, recusavit, quam diu iure iurando hostium teneretur, non esse se senatorem. (...) Reddi captivos negavit esse utile. (...) Cuius cum valuisset auctoritas, captivi retenti sunt, ipse Carthaginem rediit, neque eum caritas patriae retinuit nec suorum. Neque vero tum ignorabat se ad crudelissimum hostem et ad exquisita supplicia proficisci, sed ius iurandum conservandum putabat.*

Se entiende, pues, que Horacio parte de un relato bien conocido por sus contemporáneos, del que entresaca sólo los rasgos que en mayor medida pueden contribuir poéticamente a la creación y caracterización del héroe típico romano antiguo, acentuando sobre todo la firmeza de su carácter y resolución⁵⁰⁷.

Inicialmente el personaje es introducido por el narrador en unos versos que subrayan sobre todo la semejanza de la situación de Régulo con la contemporánea (*hoc caverat*, v. 13, *captiva pubes*, v. 18, etc.), sin que se aporten detalles sobre la historia del personaje anteriores a su discurso en Roma. Interesa especialmente al narrador sentar las bases morales aplicables a ambas situaciones (*condicionibus/foedis*, vv. 14-15, *exemplo trahentis/perniciem*, vv. 15-16). Y, en mitad del verso 18, como en 3.3, hacen su entrada súbitamente las palabras directas del héroe romano.

El discurso de Régulo, que se extenderá hasta el verso 40, posee la simplicidad propia de un personaje que debe responder a la virtudes y cualidades atribuibles a un ciudadano romano de la antigua época republicana. Su forma de expresión es muy directa y teñida de algún arcaísmo, como *duello* (v. 38); su tono es profundamente moral⁵⁰⁸; su retórica se caracteriza por la sencillez, por la aparente ausencia de retórica⁵⁰⁹, de modo que se produce un comienzo directo, centrado en el sencillo ... *vidi; vidi...* (v. 21), dotado de dos cualidades importantes, una semántica, ya que sirve para introducir a Régulo como testigo directo y, por tanto, conocedor de la realidad, y otra retórica, al enfatizar por medio de la repetición la situación de ignominia en que viven los prisioneros romanos (vv. 18-24).

Después de esta declaración, equivalente en cierto sentido a una *narratio* retórica, se inicia su argumentación por medio de un enunciado irónico, como marca formalmente la partícula *scilicet: auro repensus scilicet acrior/miles redibit* (vv. 25-26)⁵¹⁰.

La respuesta refutatoria, una afirmación sencilla y categórica, *flagitio additis/damnum* (vv. 26-27)⁵¹¹, es confirmada y ejemplificada por símiles también muy simples, materiales y relacionados de algún modo con la esfera rural (vv. 27-32), que después introducen las circunstancias de los prisioneros romanos (vv. 33-38), para concluir con una exclamación (vv. 38-40) destinada a provocar la indignación y vergüenza en su audiencia. En realidad, Régulo está utilizando para su argumentación los mismos hechos que relataba en su *narratio*, pero revestidos ahora por la afirmación irónica y los símiles.

Y, por último, desde el verso 41 se relata el final de la historia de Régulo recurriendo de nuevo al narrador, que distancia en esta fase al personaje subordinando sus acciones a *fertur* (v. 41)⁵¹². Sin embargo, a pesar de esa aparente distancia, existen ciertos elementos que subjetivizan lo

⁵⁰⁷ De hecho, Cremona (1982) 246 cree que se trata de una recreación concreta de la figura del sabio estoico, *vir iustus, tenax propositi e impavidus* de 3.3.

⁵⁰⁸ A pesar de las grandes diferencias entre los mitos de 3.3, 3.4 y 3.5 en lo que se refiere a su origen, ambiente y forma literaria, existe una característica común importante, que radica precisamente en la esencia moral en que basan sus acciones y discursos todos los protagonistas míticos.

⁵⁰⁹ Así, Cremona (1982) 246 habla de retórica de sello catoniano; en cambio, Witke (1983) 62 cree que el discurso no es retórico, sino más bien constituido por el encadenamiento de una serie de aforismos.

⁵¹⁰ Cristóbal (1985) 132, n. 351 considera que se trata de una *occupatio* retórica, mediante la cual el orador expone el argumento de su oponente para refutarlo después. *Auro repensus*, que contiene al fin y al cabo una crítica moral, evoca incluso fónicamente *aurum irreperitum* de 3.3.49, dentro de los consejos éticos en boca de Juno. Cf. Witke (1983) 62-63, que estudia todas las semejanzas formales entre 3.5 y las demás Odas Romanas. Destaca este autor también *vera virtus* (v. 29), que relaciona especialmente con *virtus* de 3.2 (vv. 17 y 21).

⁵¹¹ Y muy romana, porque une a la moralidad la utilidad.

⁵¹² Cf. Williams (1969) 59; Witke (1983) 63-64 señala primero el uso de *fertur*, que aporta dimensión histórica, frente al anterior *vidi; vidi* del testigo ocular, y después el cambio que se produce mediante *atqui* (v. 49), que, según este autor, establece una modificación de tono entre las dos primeras estrofas y las dos últimas de esta parte final, del reportaje al comentario.

narrado, como la caracterización en la primera estrofa de la mujer e hijos (*pu dicae coniugis*, v. 41, y *parvosque natos*, v. 42), en contraposición a la férrea decisión del héroe (*ab se removisse virilem/torvus humi posuisse vultum*, vv. 43-44), en que se incluye la motivación y coherencia de sus actos desde su propia consideración, incluso legal (*ut capitis minor*, v. 42); y la segunda estrofa se centra en su actitud con los senadores (*labantis... patres*, v. 45) y los amigos (*maerentis amicos*, v. 47), siendo de nuevo caracterizado Régulo por su solidez moral y circunstancias legales (*firmaret*, v. 46, *egregius... exsul*, v. 48)⁵¹³.

Atqui (v. 49) introduce el último fragmento de la narración, con esa indagación en el pensamiento del héroe (*sciebat*). Y para resaltar aún más la heroicidad y moralidad de su acción, a la que sólo aguarda como recompensa la tortura y la muerte, introduce para el relato de su despedida y partida de Roma una comparación con la rutina y cotidianeidad de las acciones de un abogado, que se retira a descansar después de una agotadora jornada de trabajo tedioso. Es ésta la parte de la oda que más ha llamado la atención de los comentaristas, por su asombrosa comparación y contraste entre el hecho extraordinario de una muerte heroica y un momento apacible de una vida cotidiana⁵¹⁴.

Queda, pues, muy lejano el principio de la oda en que se reflexionaba acerca de la posible divinización de Augusto. No deja de asombrar, a pesar de haberlo observado ya en numerosas ocasiones, la manera en que Horacio es capaz de "cumplir" con el encomio sin caer en el panegírico y de transformar lo que podría tener un desarrollo previsible.

He querido destacar en la lectura de 3.5 especialmente su relación con la "serie mitológica" que forma junto con 3.3 y 3.4. En 3.5 hay un giro hacia lo concreto, a lo romano particular, tanto en las primeras declaraciones como en el *exemplum*⁵¹⁵. Y en éste, tomando como base a Cicerón, construye una escena más viva que la del orador, transformando la narración incluida en un ensayo filosófico moral en un cuadro en el que, significativamente, se sirve de los instrumentos que mejor dominó aquél, los de la retórica. Esta convenía probablemente tanto a la procedencia de la historia -recuérdese su utilización en las escuelas de retórica- como a la caracterización de un ciudadano romano. Ahora bien, la retórica del discurso es filtrada a través de su traslado al personaje mismo, hecho que precisamente da más fuerza a la argumentación frente a otros posibles tratamientos filosóficos y/o retóricos.

Por otra parte, si se observa el contenido básico en estas tres odas, aunque sea simplificar en exceso, en 3.3 la promesa de Juno de un brillante porvenir para los romanos se somete a unas condiciones futuras, en 3.4 el asentamiento del poder "civilizado" y equilibrado de Júpiter es seguramente modelo aconsejado para el de Augusto, y 3.5, a pesar de la ejemplaridad del caso de un romano antiguo, deja también su final global abierto, puesto que, frente a la actuación romana verificada en el pasado, no hay de momento conclusiones respecto al presente o futuro de Roma.

¿Cuál podría ser ese futuro reservado a los romanos? Quizá la respuesta deba buscarse en 3.6, la oda que pone cierre al ciclo.

⁵¹³ Witke (1983) 59 señala también la posible relación de *consilio.../... dato* (vv. 45-46) con *consilium et datis et dato/gaudetis* de 3.4.41-42.

⁵¹⁴ Pasquali (1966) 705-706 piensa que tal comparación debía de ser percibida por sus contemporáneos como una audacia moderna; cf. también Williams (1969) 59; Witke (1983) 64; Commager (1962) 112; por su parte, Schenker (1993) 154, que intenta hallar en todas las Odas Romanas la presencia de las dos voces poéticas, la privada y la pública, cree que en 3.5 aparece la privada en este final caracterizado como una escena de ambiente cotidiano.

⁵¹⁵ Régulo puede estar proporcionando un ejemplo romano concreto de las cualidades que aparecen en 3.3 y 3.4, hecho que incluso tal vez esté señalado formalmente por las repeticiones que se verifican en 3.5.

4.7. Oda 3.6

Delicta maiorum immeritus lues, Romane, donec templa refeceris aedesque labentis deorum et foeda nigro simulacra fumo.	
dis te minorem quod geris, imperas: hinc omne principium, huc refer exitum: di multa neglecti dederunt Hesperiae mala luctuosae.	5
iam bis Monaeses et Pacori manus non auspicatos contudit impetus nostros et adiecisse praedam torquibus exiguis renidet.	10
paene occupatam seditionibus delevit urbem Dacus et Aethiops, hic classe formidatus, ille missilibus melior sagittis.	15
fecunda culpa saecula nuptias primum inquinavere et genus et domos; hoc fonte derivata clades in patriam populumque fluxit.	20
motus doceri gaudet Ionicos matura virgo et fingitur artibus iam nunc et incestos amores de tenero meditatur ungui;	
mox iuniores quaerit adulteros inter mariti vina, neque eligit cui donet impermissa raptim gaudia luminibus remotis,	25
sed iussa coram non sine conscio surgit marito, seu vocat institor seu navis Hispanae magister, dedecorum pretiosus emptor.	30
non his iuventus orta parentibus infecit aequor sanguine Punico, Pyrrhumque et ingentem cecidit Antiochum Hannibalemque dirum,	35
sed rusticorum mascula militum proles, Sabellis docta ligonibus versare glebas et severae matris ad arbitrium recisos	40

portare fustis, sol ubi montium
mutaret umbras et iuga demeret
bobus fatigatis, amicum
tempus agens abeunte curru.

damnosa quid non imminuit dies?
aetas parentum peior avis tulit
nos nequiores, mox daturos
progeniem vitiosiore.

45

La oda 3.6 como cierre de las Odas Romanas es un poema que en general deja insatisfechos, a veces perplejos, e incluso disgustados, a muchos de sus intérpretes, bien sea desde perspectivas ideológico-políticas o bien literarias. En efecto, para quienes ven en las Odas Romanas el gran mensaje a la nación, de acuerdo además con la ideología de Augusto, 3.6 parece un pobre final, que frustra las expectativas despertadas y estimuladas progresivamente en las composiciones que la preceden. Por su parte, quienes prefieren ver, también desde una perspectiva ideológica, en Horacio siempre alguna discrepancia o "tensión" con relación al régimen de Augusto, se sienten igualmente decepcionados ante lo prosaico y plano de la exaltación de la moral antigua y las buenas costumbres que ocupa gran parte de la oda. Y, desde un punto de vista literario, pero quizá casi siempre bajo la influencia de las razones ideológicas anteriores, tampoco ha recibido gran consideración, teniendo en cuenta asimismo los monumentales textos precedentes⁵¹⁶.

Como en el caso de las odas anteriores, también aquí se han observado esas tenues conexiones que enlazan finales y principios de las diferentes composiciones. En este caso, al no hallarse elementos formales similares, se ha señalado sobre todo el hecho de que 3.5 finaliza con un relato acerca de un personaje ancestral, Régulo, y 3.6 comienza mencionando a los antepasados en general (*maiorum*, v. 1)⁵¹⁷. Pero yo apuntaría, respecto a esta conexión, que puede resultar chocante que, tras exponer las hazañas de un antepasado, comience con un *delicta maiorum*, en el principio absoluto de la oda, por lo que no sólo el final de este poema causa extrañeza, sino que también el inicio, si se tiene en cuenta ese presunto enlace, podría inducir a una reconsideración irónica de lo anterior, o al menos a contemplar la realidad romana, pasada y presente, desde perspectivas más abiertas y relativizadoras.

Por otra parte, como características apropiadas a un poema de conclusión pueden señalarse el apóstrofe a un destinatario, *Romane* (v. 2), ausente desde la expresión dedicatoria de 3.1 (*virginibus puerisque canto*, v. 4), y su extensión de 48 versos, idéntica a la de 3.1⁵¹⁸.

En realidad, es cierto que pueden detectarse numerosas referencias, similitudes y conexiones entre esta oda y las anteriores⁵¹⁹, y lo que todos los intérpretes hallan diferente y tratan de

⁵¹⁶ Por citar algunas opiniones, Armstrong (1989) 99 y 101 dice que la oda es "particularly hard to like" y considera las estrofas 6-8 "the low point of all Roman poetry"; Wilkinson (1945) 29, "hollow rhetoric" y, 81, Horacio está "obviously supporting contemporary policy"; Commager (1962) 33: "Nor do we do Horace a service by pretending that the most explicitly patriotic verse - early jeremiads such as C. 3.6 and C. 3.24... is the most distinguished." Y por parte de los defensores de la poesía "patriótica" de Horacio se llevan a cabo auténticos malabarismos intelectuales para demostrar que el pesimismo de la estrofa final no es tal, como por ejemplo se observará en páginas posteriores especialmente en Fraenkel (1957) 285 ss.

⁵¹⁷ Cf. Santirocco (1985) 17; Pasquali (1966) 706 ve una relación de contenido con 3.5 en la indignación contra las costumbres de los contemporáneos y en la admiración hacia los hombres que destruyeron Cartago.

⁵¹⁸ Cf. Witke (1983) 67, que pone de relieve también la semejanza de la segunda estrofa de 3.1, *regum timendorum in proprios greges, / reges in ipsos imperium est Iovis...* con la correspondiente de 3.6, *dis te minorem quod geris, imperas* (v. 5).

⁵¹⁹ Cf. Witke (1983) 67 ss.; Santirocco (1985) 23, que dice textualmente: "The movement of this ode is, in a sense, a miniature of the progress of the entire cycle."

explicar es esa estrofa final, que parece aportar un fuerte matiz de pesimismo, poco "conveniente" en ese espacio último del texto global de las Odas Romanas.

En general, suele reconocerse una estructura simétrica en tres partes de cuatro estrofas cada una: los versos 1-16 tienen como centro la *pietas* -o su carencia- de los romanos para con los dioses; 17-32 entran en la esfera de la inmoralidad actual a través de la vida familiar, y, finalmente, 33-48 vuelven la vista al pasado para poner como ejemplo la moral austera de los romanos antiguos y compararla con la decadencia contemporánea⁵²⁰.

La primera estrofa plantea la necesidad de reconstruir los templos como expiación de los delitos de los antepasados, exhortación que se ha considerado en consonancia con la política de Octavio, que en 28 a.C. inició la reparación de templos⁵²¹.

Esos cuatro primeros versos, en ciertos aspectos, son muy semejantes a la primera estrofa de 3.5, porque imponen la necesidad de llevar a cabo una acción concreta, relacionada de un modo u otro con la política, como condición absolutamente imprescindible para que se verifique, o evite, otra situación. A continuación, partiendo de *templa deorum*, la segunda estrofa procede, en cambio, a la generalización por medio de una gnomé que resume con toda concisión la conducta adecuada para cumplir los deberes de la *pietas* para con los dioses, *dis te minorem quod geris, imperas:/hinc omne principium, huc refer exitum* (vv. 5-6). A partir de esta máxima, se desarrollarán extensamente las consecuencias catastróficas que ha sufrido Roma debido a la falta de *pietas*, marcada en *di... neglecti* (v. 7) y *non auspicatos* (v. 10)⁵²².

En primer lugar se exponen hechos bélicos que estuvieron a punto de acabar totalmente con Roma (vv. 9-16); aunque en un nivel superficial se hace referencia a ataques por parte de pueblos exteriores, la especificación que acompaña a *urbem* (v. 14), *occupatam seditionibus* (v. 13), sugiere e implica una noción ya bien conocida por su aparición en tantas composiciones horacianas relacionadas con las guerras civiles: la propia Roma, debilitada por sus disensiones y conflictos internos, es quien se ofrece a su propia destrucción ejecutada con facilidad por sus enemigos exteriores⁵²³.

De una manera asombrosa, pues, retorna Horacio en este final de las Odas Romanas al tema más recurrente de sus composiciones de tono político más tempranas, la lamentación por los males de Roma causados por las guerras civiles⁵²⁴.

Ya en el verso 1 el término *immeritus*, unido a la noción de la expiación de un castigo ancestral, *delicta maiorum... lues*, trae a la memoria el epodo 7 en sus versos finales (17-20):

sic est: acerba fata Romanos agunt
scelusque fraternae necis,
ut immerentis fluxit in terram Remi

⁵²⁰ Cristóbal (1990) 254; Witke (1983) 66; Williams (1969) 63-64; Quinn (1984) 255.

⁵²¹ Hecho del que él mismo informa en *R.G.* 20.4: *duo et octoginta templa deum in urbe consul sextum ex auctoritate senatus refeci, nullo praetermisso quod eo tempore refici debebat.*

⁵²² Podría decirse que esa enumeración de males forma un enunciado equivalente al mito de odas anteriores.

⁵²³ Pasquali (1966) 706-707 considera que Horacio transforma la guerra civil en guerra externa, ocultando la figura de Antonio detrás de sus derrotas frente a los partos (vv. 9-12) y detrás de *Aethiops* (v. 14), que haría referencia a Accio como guerra contra los egipcios. Pero también puede verse desde la perspectiva contraria: detrás de las guerras externas, se esconden claras alusiones a las guerras civiles, algunas de ellas identificables por sus relaciones intertextuales con pasajes de otros poemas.

⁵²⁴ Ya Fraenkel (1957) 285 ss. y Amundsen (1972) 137 pusieron de relieve las semejanzas de 3.6 sobre todo con los epodos 7 y 16.

La idea de la expiación de las culpas del pasado se mantendrá presente en otras composiciones relacionadas con las guerras civiles, como 1.2.29-30 (*cui dabit partis scelus expiandi/Iuppiter?*) y 2.1.4-5 (*arma/nondum expiatis uncta cruoribus*)⁵²⁶, y también, como ya se ha observado, la amenaza de los enemigos exteriores, casi constantemente en relación con los conflictos internos de Roma.

Después de esta primera sección, la idea de los males que ha sufrido Roma constituye el nexa que permite el enlace con la parte siguiente (vv. 17-32) que se centra en la censura de la falta de moralidad en la vida privada de los romanos. La primera estrofa (vv. 17-20) plantea de forma general la decadencia moral de Roma como fuente de todo tipo de males⁵²⁷, para a continuación ejemplificar esa degeneración en los restantes versos de la sección.

Al igual que la reconstrucción de los templos, esta crítica de la moral romana contemporánea se ha interpretado a menudo como propaganda de la reforma moral que el *princeps* intentó llevar a cabo sin éxito en 28 a.C.⁵²⁸.

Al margen de la consideración que pueda merecer este contenido de censura de la moral privada, hay que reseñar un hecho que, en mi opinión, resulta muy interesante, la utilización en esta segunda sección del lenguaje, temas y tópicos del mundo poético elegíaco. Así, si bien es cierto que existe una unión ideológica entre esta sección y la anterior, que parte de la noción de censura al pueblo romano, los medios formales de que se sirve son totalmente diferentes; una vez más, como se ha constatado a menudo en las Odas Romanas, un solo poema acoge elementos literarios de procedencia absolutamente distinta. Horacio toma el mundo elegíaco preexistente y lo lleva a unos extremos impensables a fin de crear esa imagen de corrupción moral. En este fragmento de doce versos aparecen todas las situaciones típicas de ese mundo erótico literario: la danza, los amores, los banquetes, las luces tenues, etc.⁵²⁹, pero quizá precisamente la inmoralidad consiste en sobrepasar los límites que marcaba la elegía: el adulterio se produce *inter mariti vina*, la mujer tiene relaciones indiscriminadamente, sin gustos personales, sin otorgar ninguna consideración individual a los hombres, e incluso con el consentimiento -o más bien por instigación- de su marido⁵³⁰.

Por tanto, a pesar de que esta sección suele ser rechazada por su ideología moral conservadora, creo que puede existir cierta ironía provocadora en la transformación que Horacio lleva a cabo en ella del mundo de la poesía erótica.

Con una negación relacionada con la escena que se acaba de describir (*non his iuventus orta parentibus*, v. 33) se inicia la última sección del poema (vv. 33-48), que enumera, por oposición a

⁵²⁵ Recuérdese también la similitud con la noción expresada en Virgilio, *Geórg.* 1. 501-502: *satis iam pridem sanguine nostro/Laomedontae luimus periuria Troiae*.

⁵²⁶ Cf. Quinn (1984) 256.

⁵²⁷ Parece incluir las guerras civiles, según se plantea la declaración.

⁵²⁸ Cf. Pasquali (1966) 710; Williams (1969) 65.

⁵²⁹ Cf. Witke (1983) 69 ss., que lleva a cabo un análisis detallado de la transformación ética de ese mundo elegíaco.

⁵³⁰ Quinn (1984) 257, aparte de notar también en la caracterización de la mujer una visión diferente de lo que podría ser la amada de los poetas elegíacos (Prop. 2.3.9-22; Ov. *Am.* 2.4.24-30), cree que la descripción recuerda la que da Salustio de Sempronia en *Cat.* 25.

lo anterior, las cualidades de las generaciones de romanos que hicieron grande a su nación. En la primera estrofa (33-36) esa grandeza se define por la envergadura de los enemigos derrotados, y en las dos siguientes (37-44) el elogio y descripción de esa juventud se transmite a través de una escena rural, que refleja la vida idealizada y cotidiana y repetitiva del campo, especialmente en los versos 41-44, que representan un tranquilo atardecer rural, en un tono cercano sobre todo a algún pasaje del epodo 2 y a ciertos fragmentos de *Geórgicas*⁵³¹.

Después de esa descripción de la vida rural y austera de los antepasados, que ha ido deslizándose desde la dureza y la fatiga (vv. 37-40) hacia un tranquilo atardecer campesino (vv. 41-44)⁵³², una súbita interrogación de indignación, muy característica también de sus composiciones sobre las guerras civiles⁵³³, introduce la polémica declaración final, cuyo pesimismo, según muchos comentaristas, podría implicar una doble contradicción, puesto que la decadencia moral progresiva de las generaciones es una noción que parece oponerse al comienzo de la oda, en que el romano actual era considerado *immeritus* y en cuyo enunciado algunos autores suelen entender un pensamiento optimista respecto a Roma, y porque no parece una conclusión coherente y adecuada para finalizar el ciclo de Odas Romanas⁵³⁴.

Suele reconocerse que ese pensamiento final de la oda, que implica una noción pesimista sobre Roma y su decadencia constante y una comparación con tiempos mejores, aparte de hallarse en Virgilio, Horacio o Livio, ya aparecía en autores como Cicerón, Salustio, Varrón, Cornelio Nepote, Lucrecio, pensamiento ya presente en Hesiodo y que podría haber sido tomado por los latinos del griego Posidonio, que fijó como comienzo de la decadencia romana la destrucción de Cartago en 146 a.C.⁵³⁵

Casi todos los autores intentan conciliar de algún modo el principio con el final atenuando la última declaración como advertencia o exhortación al pueblo romano más que como auténtico pesimismo por parte del poeta⁵³⁶.

Sin embargo, para empezar, no creo que el inicio de la oda sea especialmente optimista; ya el simple hecho de la alusión intertextual al epodo 7⁵³⁷ establece un marco muy definido para las reflexiones sobre la historia reciente de Roma, y no aporta declaraciones abiertamente optimistas respecto al presente o al futuro, ya que, en definitiva, advierte de la posibilidad de

⁵³¹ Epodo 2.39 ss.: *quodsi pudica mulier in partem iuuet/domum atque dulcis liberos./Sabina qualis aut perusta solibus/pernicis uxor Apuli./sacrum vetustis exstruat lignis focum/lassi sub adventum viri./claudensque textis cratibus laetum pecus/distenta siccet ubera*; también en vv. 61 ss.: *has inter epulas ut iuvat pastas ovis/videre properantis domum,/videre fessos vomerem inversum boves/collo trahentis languido*; y Virg. *Georg.* 2. 167 ss.: *haec genus acre virum, Marsos pubemque Sabellam/adsuetumque malo...*; *ibid.* 2. 532-534: *hanc olim veteres vitam coluere Sabini,/hanc Remus et frater; sic fortis Etruria crevit/scilicet et rerum facta est pulcherrima Roma*. Witke (1983) 71 insiste en el lenguaje y ambiente pastoril de esta última parte, y señala también las semejanzas con el final de las églogas 1, 6 y 10. Fenik (1962) 72-96 dedica su artículo al estudio de la relación entre 3.6 y *Geórgicas*.

⁵³² "A tranquil rallentando", en palabras de Quinn (1984) 258.

⁵³³ Por ejemplo, oda 1.35.34 ss.: *quid nos dura refugimus/aetas? quid intactum nefasti/liquimus?...*; oda 2.1.29 ss. y epodo 7.1 ss.

⁵³⁴ Cf. Williams (1969) 64; Cremona (1982) 264; Fraenkel (1957) 287 ss.

⁵³⁵ Cf. Williams (1969) 65; Cremona (1982) 262 y 266, n. 4; Quinn (1984) 257.

⁵³⁶ Pasquali (1966) 710; Syndikus (1973) 96-97; Santirocco (1985) 23 cree que ese pesimismo quizá esté reflejando los sentimientos de Augusto, al fracasar sus planes de legislación moral. Este autor no está de acuerdo con Reckford (1969) 82, que considera que las Odas Romanas finalizan como la *Eneida*, en una nota de fracaso. Según Santirocco, en la epopeya virgiliana fracasa Eneas, mientras que en Horacio el problema no reside en Augusto, sino en el pueblo romano. Williams (1969) 65, Cremona (1982) 264 y Witke (1983) 72 creen que la estrofa final debe ser leída en relación con la primera: la moralidad tiene que ser restaurada al igual que los templos; se trataría de una relación sólo sugerida de manera oblicua, sin expresarse abiertamente.

⁵³⁷ Alusión concreta y formal en *immeritus* y de contenido en el desarrollo del enunciado siguiente.

continuar en la misma situación catastrófica si no se repara la falta de *pietas* hacia los dioses. Suele considerarse optimista y positivo el enunciado expuesto en los versos 5-6, pero tal declaración puede ser simplemente una sentencia general que se ofrece como consejo y exhortación -o como condición-, a pesar de su expresión en presente de indicativo.

Immeritus no tiene por qué suponer necesariamente una fuerte contradicción con la idea del empeoramiento sucesivo de las generaciones si se mantiene la relación alusiva con el epodo 7: el primer crimen fratricida causó la maldición de los dioses, que condenaron a los romanos al castigo de repetir continuamente el mismo crimen. Así, sin merecerlo, como herencia ancestral, las diferentes generaciones van sufriendo un deterioro moral progresivo, al perpetuar la cadena de crímenes iniciada por sus antepasados. De esta manera, al igual que crimen y castigo llegan a identificarse, también inocencia y culpabilidad son partes inseparables de una sola realidad romana.

Por otra parte, si el principio de la oda parece aludir especialmente al epodo 7, la última estrofa tiene una estrecha relación con el final del epodo 16 (vv. 63-66):

Iuppiter illa piaie secrevit litora genti,
 ut inquinavit aere tempus aureum;
 aere, dehinc ferro duravit saecula, quorum
 piis secunda vate me datur fuga.

Ya Fraenkel, como he mencionado anteriormente, puso de relieve esta semejanza, además de otras similitudes con varios epodos, pero utilizó tal constatación simplemente para obtener como conclusión una cronología temprana de la oda, probablemente anterior a las restantes del ciclo. Esa prioridad temporal en la redacción, continúa Fraenkel, explicaría el pesimismo que impregna la composición; más tarde, Horacio habría incluido la oda en el grupo como serio aviso a la sociedad romana del peligro de volver a los males del pasado, sin que, sin embargo, suponga una conclusión negativa al mensaje de las Odas Romanas en su conjunto⁵³⁸.

Creo que, respecto a la fecha de composición, no pueden extraerse conclusiones definitivas, pero, sea cual fuere el momento en que se redactó, el hecho irrefutable es que Horacio quiso situar esa oda en una posición tan relevante y estratégica como es el final de la serie. ¿No llama la atención el hecho de que después del anuncio de un brillante porvenir para Roma (3.3), del relato de grandes hazañas morales de los antepasados (3.5), de los méritos militares de los soldados romanos (3.2), de la posible equiparación de la grandiosa Gigantomaquia con la victoria de Augusto en Accio (3.4), el cierre final sea una evocación de las guerras civiles como catástrofe para Roma, y una última estrofa que condena a las sucesivas generaciones romanas a ser objeto de una decadencia cada vez mayor? ¿Por qué negar intencionalidad a la *dispositio* de la última oda, cuando se ha subrayado la importancia de la posición en el caso de cada una de las demás? Admitir este final como estrategia poética deseada no implica necesariamente rechazar todas las declaraciones anteriores, sino dar cabida a la reflexión poética de Horacio sobre las complejidades, ambigüedades y contradicciones no sólo de la sociedad romana en general, en su pasado y en su presente, sino sobre todo de la situación política concreta que ha supuesto el inicio del gobierno de Augusto.

⁵³⁸ Fraenkel (1957) 285 ss. Además, no da excesiva importancia a la ordenación llevada a cabo por los poetas augústeos de sus colecciones poéticas ni a su cuidado de los detalles: "The Augustan poets... when they published a book did not trouble to bring every detail in it 'up to date' or to eliminate from it everything that had been appropriate at the time of writing but proved less appropriate at the moment of publication."

Pero quisiera avanzar un poco más prestando atención por un momento a la oda que sirve de enlace o transición entre las Odas Romanas y el resto del libro, porque no hay motivo para pensar que necesariamente los vínculos de transición se agoten o concluyan en 3.6.

Así, me parece muy sugerente el principio de 3.7, *Quid fles, Asterie*, en relación con el final negativo y de lamento de 3.6. Podría admitirse, por tanto, que existe el mismo tipo de conexión constatado entre los poemas anteriores. De todos modos, aunque no existiera esta conexión inicial, ya la colocación de la oda detrás de 3.6 resultaría muy significativa: después de la exhortación a la castidad y a la antigua moral, 3.7 presenta un juego ligero e irónico de celos e infidelidades. No creo que esta unión y colocación de poemas pueda deberse a casualidad o "despiste" del poeta, sino que su intencionalidad creadora e irónica se deja ver especialmente en sus procedimientos de ordenación.

4.8. Consideraciones finales en torno a las Odas Romanas

Las Odas Romanas ofrecen al lector la posibilidad de hallar entre ellas infinidad de relaciones diversas e igualmente un amplio panorama de distintos modelos y códigos poéticos y matices políticos; pero, aun siendo consciente de que cualquier clasificación supone una simplificación, creo que, entendidas como ciclo, como serie continua que ha de ser leída consecutivamente, forman una gradación que lleva desde la generalización hasta la concreción en la sociedad romana contemporánea.

Así, las dos primeras odas parecen establecer unas bases éticas y de conducta generales, la 1 afirmativamente y la 2 de manera negativa; la 1 imponiendo la moderación frente a la ambición y la 2 definiendo la *virtus* por negación y exclusión.

Las odas 3 y 4 serían modelos ejemplares de la *virtus* esbozada o latente en 1 y 2: Juno y Júpiter, dioses supremos, ella con su discurso moral, él con su acción ejemplificadora, asentarían los principios sugeridos en las odas anteriores; Juno impone unos límites de moderación, Júpiter muestra cómo actúa la fuerza dentro de esos límites.

Y 5 y 6 se centrarían en lo romano concreto, la 5 presentando un modelo de *virtus* de la antigua sociedad romana, la 6 mostrando el presente negativo de la Roma actual.

De esta manera, las seis odas en su conjunto podrían formar una estructura semejante a la de una oda individual dividida en tres secciones:

1ª: Principios generales (odas 1 y 2); 2ª: mito ejemplificador (3 y 4), y 3ª: concreción en la realidad romana (5 y 6).

Poesía y política conviven en el interior de las Odas Romanas, entrecruzándose continuamente y compartiendo un concepto que, en mi opinión, predomina y gobierna el conjunto: el límite, noción que se expone y desarrolla de diversas maneras, y que recorre una especie de camino paralelo en los dos tipos de reflexiones básicas contenidas en estos poemas, las referidas a la propia poesía y las que atañen al gobierno y la sociedad de Roma. Poéticamente, el límite significa definición del género, y la primera declaración en este sentido se expresa, según mi interpretación, en la oda 1, que había prometido reconsiderar después de la lectura de los demás poemas. Y fundamentales para la relectura de 3.1 son las declaraciones contenidas en 3.3 y 3.4, centro de la reflexión poética horaciana acerca de su lírica en general y sobre todo de su labor poética concreta en las Odas Romanas, como máximo arquitecto y organizador de textos que acogen realidad, mito y ficción en un mismo universo poético.

Partiendo de la mención de las Musas en estas dos odas, en la estrofa final de 3.3 y en el principio y desde el verso 20 hasta el 42 en 3.4, puede volverse la vista al poeta como *sacerdos Musarum* en 3.1, y, sin querer negar por completo la idea de que esa primera estrofa se caracteriza por un tono religioso, sacro y solemne debido a la importancia de los temas que va a tratar, creo que es probable que el carácter sagrado provenga de la condición misma del poeta y de la poesía más que del mensaje. De esta manera, existiría una transferencia de términos religiosos a la esfera de la creación poética, que adquiriría metafóricamente la dimensión de una religión.

Y, frente a esa afirmación del estatuto de la creación poética, las dos estrofas finales aportarían, por medio de la definición y concreción centradas en la persona del poeta, el límite al

género literario que Horacio estaba creando⁵³⁹, delimitación que se vería clarificada y confirmada en la última estrofa de 3.3, por ejemplo.

Por tanto, mi lectura de 3.1 supone que, a través de la inclusión del yo del poeta en el final, provocada por la argumentación desarrollada en la parte central de la oda, que giraba en torno al rechazo de la ambición, se introduce al mismo tiempo una declaración metapoética que contribuye a definir la lírica horaciana; de esta manera, se destaca la importancia del poeta⁵⁴⁰, que forma el marco que rodea la declaración central, desarrollada en los versos 5-40. Respecto a estos versos, aunque conformen un enunciado que aparentemente pertenece a la ética privada y no a la esfera política, constituyen, en mi opinión, una noción esencial que se aplicará continuamente y de diversas maneras a los contenidos políticos de las siguientes odas, como anticipaba al principio de estas consideraciones: el límite a los diferentes tipos de ambiciones y desmesuras, con lo que de advertencia puede tener no sólo con relación al pueblo romano, sino especialmente en su aplicación a Augusto⁵⁴¹. En definitiva, según estas reflexiones, 3.1 sí puede ser un poema programático apropiado tanto al ciclo de Odas Romanas como al libro 3 en general.

La oda 2, la más oscura, plantea ante todo, como ya he mencionado, nociones negativas y el silencio como conclusión final. Da la impresión de que se pasa revista a una serie de situaciones que, aparentemente, ante la opinión popular, podrían pasar por modelos de *virtus*, pero que en el examen crítico de Horacio van siendo negadas y eliminadas de su código político-moral, y quizá también poético, puesto que los modelos literarios utilizados en esta oda no parecen formar parte de la concepción poética expuesta en las odas restantes.

Las odas 3 y 4 son centrales en la reflexión horaciana, como deja ver su propia posición textual. Poéticamente, parten de códigos literarios muy diferentes, pero con la idea de complementariedad, como complementarias son las figuras pertenecientes al plano mítico, Juno y Júpiter.

En la oda 3, según observaba en el análisis correspondiente, Juno y el poeta establecen paralelamente los límites al poder romano y a la lírica como vehículo de temas tomados de la épica, y en algunos momentos sus trayectorias respectivas parecen converger. La diosa ha sufrido una transformación de su carácter típico en la épica para adaptarse a la lírica, y Horacio por su parte caracteriza en la última estrofa su reescritura del discurso de Juno como *magna modis tenuare parvis*.

Y, tras la definición de 3.3, 3.4 significa, en mi opinión, la apoteosis de la poesía y del poeta. Horacio, retomando ese final de 3.3 como delimitación del género lírico, avanza en su concepción y expresión en 3.4, primero situándose como continuador de una línea poética tradicional (vv. 1-8), iniciada en Hesíodo, seguida por Píndaro, y que llega a Calímaco, para después, desde el verso 9, erigirse en innovador, en creador de una nueva visión del poeta, sumo hacedor de mitos y modificador de realidades, entre cuyas funciones se halla la de *re-creare* al hombre que tiene en sus manos el gobierno de Roma. Y el poeta crea como *exemplum* para el *princeps* un caso de *lene consilium*, de la fuerza mantenida dentro de los límites de la moderación, la lucha de Júpiter contra Titanes y Gigantes.

⁵³⁹ Para esta idea parto de los argumentos que aportaba en el análisis de 3.1, basados en la observación de la estructura de los demás poemas líricos que introducen sus libros respectivos, y en la consideración de 2.16, a la que alude 3.1.

⁵⁴⁰ Importancia que se explicará y desarrollará en 3.3 y sobre todo en 3.4.

⁵⁴¹ Y en concreto, los versos 5-8, que establecen las relaciones y limitaciones del poder, tomando como punto de partida a Júpiter, serán retomados en casi todas las odas.

Finalmente, como ya mencionaba antes, el traslado a la esfera romana se efectúa por medio de 3.5, representación del lado positivo, del mundo histórico-legendario romano, de la antigua *virtus*, que personifica Régulo, para desembocar con 3.6 en el presente negativo de Roma. Tengo además la impresión de que existe una gradación descendente que afecta tanto al contenido de estas últimas odas en relación con las anteriores como a las posibles declaraciones o reflexiones poéticas, pues, tras el punto culminante que suponía 3.4, lo metapoético parece estar prácticamente ausente.

En definitiva, Horacio intenta llevar a cabo un experimento innovador dentro del género que él mismo está "creando" e implantando en la literatura latina, puesto que se propone hacer lírica a partir de unas condiciones y contenidos políticos difíciles de asumir y reflejar en tal género.

Para empezar, prescinde de un elemento fundamental en su lírica, el interlocutor, lo cual tenía que crearle problemas estructurales considerables, puesto que se veía obligado a buscar fórmulas apropiadas para sustituir al diálogo. En este sentido, recurrirá a procedimientos como la yuxtaposición de sentencias oraculares, máximas gnómicas, discursos directos de los personajes, etc., pero sirviéndose de diferentes mecanismos estructurales y muy variados códigos poéticos, que irán adecuándose a la temática particular de cada poema.

Así, las odas 1 y 2, que plantean los principios éticos generales, presentan características diferentes, la 1 adoptando, según se ha observado, una estructura en que el yo poético abre y cierra la composición, con una parte central constituida por una serie de máximas éticas, y la 2 caracterizada por una división en dos mitades muy distintas. Además, en la 1 Horacio toma como referencia poética sus propias odas, mientras que la 2 presenta alusiones a la poesía homérica y a los líricos griegos arcaicos.

Por su parte, 3, 4, y en cierta medida 5, recurren a una estructuración pindárica, entre otras razones probablemente porque Píndaro había abierto caminos interesantes que Horacio podía aprovechar en su inclusión y atenuación del elogio al héroe. Pero si para la estructura era útil Píndaro, los códigos poéticos de que se sirve para el tratamiento de los temas son muy variados y muestran una inquietud y necesidad por parte del poeta de ampliar el género para componer estos *carmina non prius audita*. Por ejemplo, al hablar de 3.3 se observaba la presencia de elementos tomados del lenguaje oracular, de la poesía panegírica helenística, de la épica, hecho que llevaba a autores como Harrison (1993: 142 ss.) a considerar la composición como un caso de cruce de géneros. Sin embargo, yo preferiría pensar que se trata de una incorporación a la lírica de elementos utilizados en otros géneros con el fin de ampliar -o demostrar- la capacidad de la misma, puesto que es el propio Horacio quien está definiendo y delimitando este género en Roma.

Respecto a la forma de cierre del ciclo, 3.6 supone un cambio abrupto en todos los sentidos con relación a lo anterior. Este giro brusco en el final del conjunto es semejante a muchos finales de odas individuales, que modifican su significación con un cambio sorprendente en el enunciado de los últimos versos. Así, de modo similar al desarrollo poético de una oda individual, 3.6 ofrece como final global un contrapunto al inicio de la declaración, en este caso la oda 3.1. Incluso existe una transformación sorprendente del "yo", que se presentaba de manera tan ostentosa en 3.1, puesto que en 3.6 esa primera persona del singular se convierte en una primera del plural, *nos nequiores, mox daturos/ progeniem vitiosiore* (vv. 47-48), que hace desaparecer al yo poético para convertirlo en miembro de esa generación decadente. Aunque muchos autores consideran que existe cierto paralelismo entre ambas odas por la exposición de temas morales, las referencias y códigos poéticos empleados difieren considerablemente. Sí tienen en común, sin embargo, la alusión a *Geórgicas*, como modelo de vida, pero desde puntos de vista muy distintos, ya que, si en 3.1 es asumido por el propio poeta como su forma presente de vida, en 3.6 es modelo del pasado, ahora ya desaparecido.

Mi lectura de las Odas Romanas refleja probablemente la preponderancia que concedo a las reflexiones poéticas presentadas en las mismas frente a los contenidos de carácter político. Ello

no significa negar la existencia de lo político, aunque sí someterlo a la categoría de material moldeable por la poesía. Desde luego, las Odas Romanas presentan un plano que va formándose progresivamente a través de breves menciones que en conjunto construyen o esbozan un momento histórico de Roma muy concreto, en torno a los años 29-27 a.C., fechas de suma importancia en el inicio de la formación del Principado de Augusto y que seguramente se caracterizaban por un grado de incertidumbre en la sociedad romana, y tal vez cierta confusión y temor ante las circunstancias tan contradictorias a que habían conducido las sucesivas guerras civiles. En cierta medida, las Odas Romanas pueden estar reflejando esa situación preocupante y contradictoria, y, si todas ellas presentan cierta ambigüedad, no menos ambiguos eran los cimientos en que había empezado a asentarse el gobierno de Augusto.

A través de las Odas Romanas asistimos probablemente al hecho concreto de la concesión del título de *Augustus* en 27 a.C., a la tentativa de legislación moral del 28, a la reconstrucción de templos, del mismo año. Pero estos sucesos históricos concretos se hallan inmersos en una obra de arte de mayor envergadura.

El complejo mundo poético horaciano entrelaza en las Odas Romanas, al igual que se observaba en 4.15, analizada al principio de este trabajo, poesía y política, y en mi lectura la poesía recrea y reinventa continuamente la sociedad romana, el delicado y extraño momento político y la figura de Augusto.

El dibujo concreto de la imagen del *princeps* se traza en 3.3, 3.4 y 3.5. Su mención está siempre sometida a los límites que impone Horacio mediante su inclusión en estructuras que inmediatamente interrumpen el motivo concreto y trascienden a otro plano.

Los tres pasajes en que aparece Augusto⁵⁴² tienen en común la pasividad, puesto que Augusto nunca es mostrado llevando a cabo una acción en el momento presente. Los textos de 3 y 5 hablan de su posible divinización, pero siempre reservada a un futuro que depende del cumplimiento de ciertas condiciones. Y, en medio, 3.4 ofrece la imagen más significativa, puesto que Augusto necesita dejar a un lado la guerra y buscar su *recreatio* en los dones que otorgan las Musas, dones que probablemente se encarnan en la poesía de Horacio, y que ofrecen a continuación al *princeps* un ejemplo mítico que propone *lene consilium* y *vis temperata* frente a la ira, la venganza, la violencia y la fuerza bruta. ¿No parecen realmente principios encaminados a *recreare* a Augusto, a reinventarlo, a orientar al gobernante, caracterizado como *finire quaerentem labores*, hacia una tendencia de moderación, lejos de sus excesos de crueldad del pasado reciente?

⁵⁴² 3.3.11-12: *quos inter Augustus recumbens/purpureo bibit ore nectar*; 3.4.37-42: *vos Caesarem altum, militia simul/fessas cohortis abdidit oppidis./finire quaerentem labores/Pierio recreatis antro./vos lene consilium et datis et dato/gaudetis almae*; y 3.5.2-4: *praesens divus habitur/Augustus adiectis Britannis/imperio gravibusque Persis*.

5. CONCLUSIONES

Puesto que me he centrado sobre todo en este estudio en el análisis individual de los poemas, quisiera, para finalizar, hacer unas reflexiones de conjunto teniendo en cuenta especialmente un criterio que en mayor o menor medida ya ha sido calibrado y utilizado en páginas anteriores: la arquitectura del *corpus* poético, la disposición de los poemas en el conjunto de la colección de *Odas*. En este sentido, quisiera proponer una lectura que tome en consideración el estudio de los poemas llevado a cabo pero en su relación con la disposición general; se trata de una lectura que otorga un estatuto privilegiado a la ordenación en libros como estrategia significativa superior, supratextual, por medio de la cual los pequeños textos que constituyen cada poema pueden ser leídos como parte de un texto global que matiza las significaciones particulares, individuales y concretas, o que incluso añade una nueva posibilidad significativa. Así, al observar la disposición de los poemas analizados en este trabajo teniendo en cuenta no ya su colocación en su libro, sino su distribución en los tres libros, parece surgir una estructura demasiado llamativa para ser atribuida a la mera casualidad. El orden de los libros, la inclusión de los poemas en uno u otro, puede estar suponiendo una estrategia narrativa utilizada por Horacio para representar dramáticamente dos líneas, dos conflictos diferentes, pero estrechamente relacionados. Los datos relativos a la ordenación son muy simples: las guerras civiles son tratadas como tema central sólo en el libro 1; el libro 2 parece alejarse de los temas políticos, excepto en ciertos poemas (2. 1, 2. 9 y 2. 12) en que son abordados mediante formulaciones metapoéticas, y el libro 3 contiene en primer término las Odas Romanas y hacia su final la oda 25.

Una primera línea podría consistir en la representación poética de la situación política, de la realidad romana a la que está asistiendo Horacio: de esta manera, el libro 1 dibujaría la secuencia trágica y caótica de las guerras civiles y sus consecuencias posteriores en Roma, reescrita de maneras sucesivas hasta llegar al momento del último gran enfrentamiento y su desenlace (oda 1. 37); el libro 2 parece introducir un momento de pausa, que podría reflejar un período de incertidumbre que se abre a la duda tras el aparente fin de las guerras civiles y sin que probablemente se tuviera una noción muy clara de las consecuencias y del futuro al que podría abocar la extraña situación política de ese momento; y en el libro 3 emerge la figura de Augusto, que ya no es el Octavio de las guerras civiles, sino una figura que va perfilándose a través del libro con unos matices un tanto diferentes a los que le correspondían en el libro 1.

Esta, pues, podría ser una de las lecturas, muy discutible desde luego, que se desprenden de la articulación de los poemas en los libros⁵⁴³. Pero he hablado de dos posibles líneas o conflictos: el otro, el que me parece más claro y también más importante porque en realidad acoge dentro de sí al anterior, está formado por la representación dramática (distribuida en fases sucesivas por medio de los libros) por parte de Horacio de su reflexión metapoética, de la descripción del problema de cómo enfrentarse a la escritura poética de la situación política, cómo componer lírica sobre la situación romana y, sobre todo, sobre Augusto y su actuación en Roma. Así, el libro 1 mostraría la reflexión sobre el tratamiento poético de las guerras civiles por medio de la utilización de diversas formulaciones, siendo especialmente significativo el caso de 1. 2. El comienzo del libro 2, por su parte, anunciaría en clave metapoética que a partir de ese momento las guerras civiles no volverían a ser tema de la lírica horaciana, por lo que esa primera oda es al mismo tiempo conclusión e inicio; los restantes poemas de este libro que tienen alguna relación directa con la política son también reflexiones metaliterarias (2. 9 y 2. 12). Por último, el comienzo del libro 3 establecería una

⁵⁴³ Por supuesto, estoy prescindiendo de todo tipo de consideraciones que no conciernan a la ordenación, como, por ejemplo, lo relativo a fechas de composición o temas y subtemas dentro de cada oda.

nueva forma de acercarse al tema político mediante las Odas Romanas, en que de manera más o menos continua se plantea una meditación sobre lo que se está llevando a cabo dentro de ese ciclo.

Como ya he mencionado anteriormente, la referencia a las guerras civiles, tal como aparece en los libros de *Odas*, parte de su tratamiento anterior en los *Epodos*, sobre todo en 7 y 16, en que las guerras civiles son representadas mediante una serie de rasgos muy característicos, que constituyen de esa manera una auténtica codificación del tema, reutilizable posteriormente en diferentes contextos de las *Odas*. Destacan, por ejemplo, motivos como la sangre derramada, la satisfacción de los eternos enemigos exteriores de Roma ante la autodestrucción de ésta, el mejor empleo de las armas contra esos pueblos bárbaros, etc.

Los epodos 7 y 16 plantean esa situación violenta, caótica y desesperada mediante la palabra directa, una especie de alocución que se dirige a un "vosotros". El epodo 7 busca la causa de las guerras civiles, que parece hallar en el espacio de la propia historia mítico-legendaria romana, el asesinato de Remo por Rómulo, castigado con la continua repetición del mismo crimen. Crimen y castigo, fuerzas que por su magnitud descomunal misma parecen destinadas a la propia aniquilación, forman parte de un pensamiento, no exclusivo de Horacio, que medita sobre el origen del poder romano, y que halla en los cimientos del mismo las causas trágicas de su final.

El epodo 16 añade a la constatación de la realidad caótica la posibilidad de una solución, solución que, sin embargo, inmediatamente se manifiesta como producto situado en la irrealidad de una huida a unas islas de fantasía que Horacio crea probablemente por medio de una reescritura de la égloga 4 de Virgilio y con la presencia latente de la Edad de Oro del poema 64 de Catulo. En el final del epodo, Júpiter, figura que a menudo aparece dotada de cierta ambigüedad en la representación horaciana, es el autor de esa separación entre dos esferas, *pietas e impietas*, pero es el poeta la figura que sobresale por encima de todo, quien en esa *sphragis* final, con su aparición en el último verso, *vate me*, puede aportar la salvación. Frente a interpretaciones que ven alzarse a Horacio como educador y dirigente de la comunidad, creo que posiblemente tanto *vate me* como su relación con Virgilio y Catulo estén marcando el inicio de una idea que irá desarrollándose paulatina y progresivamente en su lírica civil, la del poder del poeta y su poesía, tal vez único ámbito en donde puede desarrollarse esa felicidad descrita en el epodo, muy lejana a la realidad política.

Los otros dos epodos políticos, 1 y 9, que he analizado junto a la oda 1. 37 por ofrecer cada una de estas piezas una visión parcial del enfrentamiento con Antonio y Cleopatra, representan, frente a 7 y 16, un tratamiento más concreto de la situación política, y en su consideración global prestan atención a las diferentes perspectivas y momentos temporales del hecho bélico. Es cierto también que el epodo 1, con esa fuerte posición inicial, al mismo tiempo que constituye la dedicatoria del libro a Mecenas, puede leerse tal vez como firma de un compromiso de Horacio con su protector y amigo, un pacto de *amicitia* que podría implicar una serie de obligaciones, en el caso de Horacio literarias; en definitiva, se trataría de un compromiso en que los dos protagonistas son el poeta y Mecenas, pero en que, situado en un segundo plano, se hallaría al fin y al cabo el *princeps*.

El tratamiento del tema de las guerras civiles en el libro 1 de *Odas* muestra tanto el miedo y rechazo a las mismas como una búsqueda y exploración de formas y procedimientos que permitan incorporar a la lírica una reflexión sobre las mismas y sobre el papel de Octavio en ellas. En este sentido, es muy significativa la primera oda que en la colección relaciona ambos temas, la 1. 2, la única en que se dirige al *princeps* en segunda persona⁵⁴⁴, lo cual, unido a su posición en el *corpus*, hace pensar en una intencionalidad honorífica con relación a Augusto. De hecho, una primera lectura apunta nociones como la divinización del *princeps*, al que, como encarnación de un dios, se suplica la salvación de Roma, ya excesivamente abrumada por las guerras civiles. Ahora bien, las diferentes

⁵⁴⁴ Pero ese breve diálogo con el gobernante sólo es posible a través de la figura de Mercurio, mediador por tanto necesario no sólo en la resolución de las guerras civiles, sino también en la relación del poeta con Augusto.

alusiones a *Geórgicas* así como las variaciones sucesivas a que es sometida la figura de Júpiter y la insinuación de una equiparación entre este dios y Augusto permiten una lectura mucho más compleja y ambigua del papel de *Caesar* en las guerras civiles, que, en definitiva, es salvador después de haber sido uno de los causantes de las mismas.

Tras el posible tratamiento alegórico del Estado como nave zarandeada por olas y tempestades en 1. 14, el himno será retomado como vehículo que relacione al gobernante con las guerras civiles en 1. 21 y 1. 35, siempre en menciones muy breves y en estos casos no como divinidad a la que se dirige la súplica, sino como parte del objeto de la petición⁵⁴⁵.

Por otro lado, es posible que 1. 35 forme junto con 1. 34 y 1. 37 una serie susceptible de leerse consecutivamente, de modo que vaya desvelando en pasos sucesivos una información que en el primer eslabón resulta bastante oscura: el yo poético, en 1. 34, muestra su sorpresa ante el rayo en cielo sereno y en el final de la composición da la impresión de que relaciona este hecho con los cambios y vuelcos que puede producir la diosa Fortuna; en 1. 35 se entona un himno a esta diosa, capaz de trastocar todo, y parece ponerse en relación con las guerras civiles; finalmente, 1. 37 expone un caso concreto de abandono por parte de esta diosa: la caída de Cleopatra, que era descrita en su estado anterior como *fortunaque dulci/ebria*.

Y es probable que no sea casual que 1. 37, única oda del libro 1 que hace referencia a la conclusión concreta de las guerras, ocupe el penúltimo lugar en el libro, en una posición simétrica respecto a 1. 2.

Después de ese final concreto, que contiene además esa extraordinaria y discutida representación de la reina egipcia, el libro 2 inicia una nueva trayectoria que es anunciada en la oda 1 mediante una compleja declaración que plantea varias cuestiones y problemas diferentes a través de su dedicatoria a Polión. Por un lado, puede leerse como homenaje a esta figura de las letras y de la política romana; por otro, puede extraerse una sutil advertencia dirigida a este personaje acerca del peligro de escribir una obra historiográfica sobre las guerras civiles; parece también establecerse una reflexión en torno a las posibilidades que ofrecen los diferentes géneros literarios para el tratamiento de ese tema, lo cual al mismo tiempo permite al poeta desarrollar una lamentación ante el recuerdo de la catástrofe que en Roma produjeron las guerras civiles, de tal modo que parecen desbordar los límites de sus posibles tratamientos literarios para mostrar su condición primaria de hechos luctuosos de la realidad. La solución que empieza a apuntarse en la estrofa final es esa especie de ironía romántica en que se deja notar la presencia del autor y que parece proponer la necesidad de otros tratamientos y temas más acordes con la lírica.

Dentro de este libro, las odas 9 y 12, inversión de *recusatio* y *recusatio*, continuarán la exploración y reflexión acerca de las relaciones de la poesía con la política. Después de dar por cerrado el tema de las guerras civiles, ¿es posible incluir a Augusto en una obra poética? y, de ser así, ¿cómo puede llevarse a cabo? Esas podrían ser algunas de las interrogantes recogidas por Horacio en estas composiciones; se trata de preguntas que parecen quedar abiertas, dentro del espacio del libro, sin respuesta, o tal vez incluso contestadas de manera negativa: si se lee primero 2. 9 y a continuación 2. 12, las hazañas de Augusto se recomiendan como tema alternativo a un "lloroso" escritor de elegías, mientras que el propio poeta Horacio en 2. 12 tiene mejores temas que cantar, como, por ejemplo, la descripción de una sugerente y paulatina seducción llevada a cabo por una mujer (casi en un *strip-tease* probablemente más erótico, sensual y sutil que la desnuda visión de la realidad), escena descrita en honor a Mecenas, como regalo poético a un *voyeur*.

⁵⁴⁵ En las conclusiones parciales, p. 117, ponía de relieve que el uso horaciano del himno es muy variado y original, y que resulta llamativo el hecho de que nunca se adopte la forma del himno desde el principio hasta el final.

La pregunta en "suspense" parece recibir una respuesta y solución nada más iniciarse el libro 3: las Odas Romanas, por las que desfilan fragmentos de la historia de Roma, junto a visiones de la Roma actual y una representación de la imagen de Augusto. Creo que ofrecen una complejidad que no puede reducirse a un simple mensaje propagandístico, a una mera exaltación de la figura de Augusto o de la grandeza de Roma.

Como ya señalaba anteriormente, el análisis de este ciclo muestra la posibilidad de que, aunque hayan sido escritas independientemente, puedan leerse como una gran oda continua, con una estructura similar a la de odas individuales⁵⁴⁶.

Por otra parte, las dos odas centrales, 3 y 4, forman el núcleo y la clave necesaria para la comprensión del conjunto del ciclo. Lírica y política llegan en ellas a entremezclarse como quizá en ningún otro lugar, y, si hay que destacar un pensamiento principal que sobresalga por encima de los demás en estas Odas Romanas, yo elegiría la idea de la lírica como género que está intentando comprobar su capacidad para incorporar temas en principio pertenecientes a otros géneros, y como fuerza que genera todo lo demás, incluida la "recreación" del *princeps*, la versión de la Gigantomaquia y la conversión lírico-moral de Juno.

Las imágenes de Roma y su historia van asomando a través del prisma de las Odas Romanas, que parecen transmitir breves retazos que inmediatamente desaparecen -o se ocultan-: desfila la Roma de la ambición, contrapuesta a la propia imagen del poeta; el valor guerrero, cuya exaltación se ve matizada, sin embargo, por el dolor ante la crueldad de la guerra y por oscuras reflexiones en el desarrollo posterior de la composición; en 3. 3 Juno parece reconciliarse con los romanos, pero en 3. 5 Régulo sufrirá tortura y muerte a manos de Cartago, protegida por la diosa. Júpiter está por encima de todo en 3. 1, pero en 3. 4, aterrorizado, debe enfrentarse a otro poder y contar con la ayuda de otros dioses; por otra parte, *credidimus* en 3. 5 puede estar introduciendo cierto matiz de subjetividad con relación a la declaración sobre el dios supremo. Rómulo, sin su nombre y sin Remo, es reivindicado en 3. 3, pero en 3. 6 hay alusiones que pueden traer a la memoria su crimen fratricida, maldición para los romanos; Virgilio y su obra épica tenían que ser evocados inmediatamente ante el discurso de Juno sobre Troya en 3. 3, pero Eneas no tiene cabida en las Odas Romanas. En 3. 6 se reclama la necesidad de una moralidad cuyo modelo parece ser la antigua sociedad romana, pero la inmoralidad contemporánea consiste en no respetar los límites eróticos que marca el ámbito de la elegía. La representación concreta de Augusto en el marco de estas seis odas, al margen de que su presencia pueda intuirse implícitamente en muchas de las imágenes contradictorias mencionadas, se halla definida por un lado en las dos referencias a su posible divinización en el futuro (lo cual parece imponer una rectificación a la declaración de 1. 2), en 3. 5 y en 3. 3, en que también hay que destacar su posible relación con Rómulo, y por otro lado en su "recreación" en 3. 4, que quizá presenta la visión más definida, según mi lectura, de lo que podía significar la figura de Augusto a los ojos de Horacio.

Ante imágenes y nociones tan diferentes como las que atraviesan este grupo de odas, ¿es incoherencia el término más apropiado para expresar lo que Horacio está creando y representando en ellas?

Tal vez era la única manera de representar en el género de la lírica y en la concepción horaciana la historia de Roma, el momento político presente, la reforma que pretendía imponer Augusto bajo la apariencia de continuidad y los valores sociales y culturales de la sociedad contemporánea. Es probablemente la descripción de una profunda crisis relatada en clave lírica a través de la mirada irónica de Horacio. ¿Se trata de una poesía que fracasa en su representación de esas contradicciones, precisamente a causa de esa fractura y distancia insalvable entre el modelo que

⁵⁴⁶ Cf. p. 201.

propugna Augusto y la sociedad contemporánea, como defiende La Penna⁵⁴⁷ Me gustaría, en este sentido, citar como ejemplo emblemático una de las odas que no he analizado en este trabajo, y que La Penna recoge como caso paradigmático para demostrar el fracaso horaciano. Se trata del siguiente poema tras las Odas Romanas que toma a Augusto por tema, 3. 14, oda muy discutida, incomprendida y criticada por la gran diferencia existente entre sus dos secciones; las tres primeras estrofas forman una especie de canto de bienvenida al *princeps* por su regreso sano y salvo en 25 a. C. de su campaña en Hispania: desfila el cortejo solemne de matronas y jóvenes que acuden a recibir al gobernante, figurando su esposa y su hermana al frente de tal procesión, descrita en un tono sacro, solemne, ritual y muy casto; en la cuarta estrofa, que suele considerarse el medio de transición de la parte pública a la privada, el poeta expresa su alegría por la paz que ha traído el *princeps* a Roma, y en las tres estrofas restantes decide celebrar el regreso de Augusto en un banquete privado al que invitará a una prostituta. Desde luego, es probable que tengan razón los autores que subrayan en la oda como tema dominante la idea de que esa paz privada es posible gracias a Augusto, y que en realidad la declaración poética de 3. 14 se mueve de este modo dentro de las directrices marcadas por el gobernante⁵⁴⁸, pero el contraste en la representación entre las dos partes de la oda es muy llamativo, no sólo por el hecho de confrontar las esferas pública y privada, sino sobre todo por las marcas esenciales que caracterizan a cada una de las dos secciones: las dignas matronas romanas frente a la prostituta, el tono sagrado frente a la descripción de un ambiente de poesía erótica ligera, que, según creo, adquiere mayor fuerza precisamente por el contraste con la descripción de la primera parte; en mi opinión, sigue estando presente la ironía horaciana, que se mostrará una vez más, aunque por procedimientos diferentes, en la última oda relacionada con el *princeps* en este libro 3, la 25, en que destacaba en mi análisis la ambigüedad en la declaración sobre el éxtasis dionisiaco, esa intención de cantar la gloria de Augusto "lleno de Baco", y cierta impresión de peligro y riesgo al asumir la creación de una lírica que dé cabida a lo político.

En definitiva, poesía y política se entrecruzan en época augústea de una manera muy especial, participando además de características semejantes: ambas son formas experimentales e innovadoras que se disimulan bajo la apariencia de la continuidad, del mantenimiento de unas tradiciones. Se trata de unas tradiciones, de unos modelos, que dan legitimidad y fundamento a la nueva creación, pero que sufren una total transformación y adaptación a los nuevos productos, bien políticos o bien poéticos.

Respecto a los modelos empleados por Horacio, creo que no todos se sitúan en los mismos niveles⁵⁴⁹. Así, si a grandes rasgos pueden identificarse tres tipos de modelos, autores griegos arcaicos, helenísticos y romanos más o menos contemporáneos, las relaciones que mantiene con cada uno de estos tres grupos son diferentes. El modelo griego arcaico, aunque en algunos casos muy influyente (Arquíloco, Alceo, Píndaro) es, por así decirlo, un modelo no vital, que ofrece temas, metros, estructuras y las señas de adscripción al género de la lírica. La influencia helenística es quizá más tangible como herramienta de trabajo, como metodología y reflexión acerca de la creación poética, es probablemente uno de los filtros por los que llegan a los ojos de Horacio las obras griegas arcaicas, es, en definitiva, una línea de pensamiento que influye notablemente en la época de los augústeos, "traducida", tamizada por los neotéricos. La poesía romana contemporánea es el modelo vital, ofrece el diálogo y los límites imprescindibles para la creación y desarrollo de un género literario, que surge de este modo en una relación dialéctica y de mutua limitación por efecto de la existencia de los otros géneros, y, por qué no decirlo, a causa de la gran influencia que ejerce Augusto en la creación de esa literatura que lleva su nombre. Se trata de una influencia que está muy por encima de posibles presiones concretas por parte del *princeps* y que va más allá del elogio específico en un poema determinado; en realidad, "Augusto" es factor básico en la configuración de esa literatura, en la reflexión y autoconciencia de los poetas como creadores y como inventores de géneros.

⁵⁴⁷ La Penna (1963) 129 ss.

⁵⁴⁸ Por supuesto, la idea del hombre extraordinario que se encarga de todo para que los demás puedan vivir su vida privada apaciblemente, despreocupados de la política, es típica de ideologías fascistas.

⁵⁴⁹ Cf. Alvar (1994) 80 y 122 ss.

Como prometía al principio, he intentado dejar de lado cuestiones como sinceridad en el elogio o adulación, propaganda, apoyo u oposición; he insistido en la ironía horaciana, presente sobre todo a través de los efectos de contraposición, bien entre los elementos de un poema, bien entre poemas distintos; sin embargo, no creo que de esas imágenes contradictorias e irónicas pueda deducirse una ideología de oposición, sino que probablemente formen parte de esa característica visión irónica horaciana de todo lo que le rodea y de sí mismo. La ironía es, pues, una forma de subrayar sutilmente las contradicciones y los problemas de la situación política y social que vive Roma. Al fin y al cabo, la poesía civil de Horacio es seguramente una lectura "helenístico-romana" del modelo político que Augusto pretendía imponer.

6. BIBLIOGRAFÍA

Ediciones, comentarios y traducciones⁵⁵⁰:

BORZSAK, S. (ed.) (1984): *Opera* Leipzig.

BRINK, C. O. (1963) *Horace on Poetry. Prolegomena to the Literary Epistles* Cambridge.

----- (1971) *Horace on Poetry. The Ars Poetica* Cambridge.

----- (1982) *Horace on Poetry. Epistles book II* Cambridge.

CAVARZERE, A. (1992) *Orazio. Il libro degli epodi* Venezia.

CLAUSEN, W. (1994) *A Commentary on Virgil Eclogues* Oxford.

COURTNEY, E. (1993) *The Fragmentary Latin Poets* Oxford.

CRISTÓBAL, V. (1985) *Horacio. Epodos y Odas* (Traducción, introducción y notas de V. Cristóbal López) Madrid.

----- (1990) *Horacio. Odas y Epodos* (Edición bilingüe de M. Fernández-Galiano y V. Cristóbal. Traducción de M. Fernández-Galiano. Introducción general, introducciones parciales e índice de V. Cristóbal) Madrid.

GIARRATANO, C. (1930) *Il libro degli epodi* Torino-Milano.

HAUTHAL, F. (ed.) (1966) *Acronis et Porphyrii commentarii in Q. Horatium Flaccum* Amsterdam.

KIESSLING A.-HEINZE, R. (eds.) (1955) *Q. Horatius Flaccus: Oden und Epoden* (8ª ed.) Berlin.

MANKIN, D. (1995) *Horace. Epodes* Cambridge.

MYNORS, R. A. B. (ed.) (1972) (=1969) *P. Vergili Maronis Opera* Oxford.

NISBET, R. G. M.-HUBBARD, M. (1970) *A Commentary on Horace: Odes, Book 1* Oxford.

----- (1978) *A Commentary on Horace: Odes, Book 2* Oxford.

PELLING, C. B. R. (ed.) (1988) *Plutarch: Life of Antony* Cambridge.

QUINN, K. (1984) (=1980) *Horace. The Odes* (repr. with corrections) London.

SHACKLETON BAILEY, D. R. (ed.) (1985) *Horatius: Opera* Stuttgart.

SYNDIKUS, H. P. (1972) *Die Lyrik des Horaz. Eine Interpretation der Oden: Band I, Erstes und zweites Buch* Darmstadt.

----- (1973) *Die Lyrik des Horaz. Eine Interpretation der Oden: Band II, Drittes und viertes Buch* Darmstadt.

⁵⁵⁰ Para citar los textos de Horacio y Virgilio he utilizado las ediciones de Wickham-Garrod (1975) y Mynors (1972), respectivamente. Los textos restantes se citan por las ediciones más usuales.

THOMAS, R. F. (1988a) *Virgil. Georgics* vol. 1: Books I-II Cambridge.

----- (1988b) *Virgil. Georgics* vol. 2: Books III-IV Cambridge.

USSANI, V. (ed.) (1922) *Le liriche di Orazio, vol. I. Gli Epodi. Il 1° Libro delle Odi* (2° ed.) Torino.

----- (ed.) (1927) *Le liriche di Orazio, vol. II. Il 2° e il 3° Libro delle Odi. Il Carmen Saeculare. Il 4° Libro delle Odi* (2ª ed.) Torino.

VILLENEUVE, F. (1976) *Horace. Odes et Epodes* (10ª ed.) Paris.

WICKHAM, E. C. (1896) *Quinti Horatii Flacci opera omnia: The Works of Horace with a Commentary* (3ª ed.) Oxford.

WICKHAM, E. C.-GARROD, H. W. (ed.) (1975) (=1901) *Q. Horati Flacci Opera* Oxford.

WILLIAMS, G. (1969) *The third book of Horace's Odes* Oxford.

Otras referencias:

ABEL, K. H. (1969) "Horaz auf der Suche nach dem wahren Selbst" *A&A* 15: 29-46.

ABLEITINGER-GRÜNBERGER, D. (1968) "Die neunte Epode des Horaz" *WS* 2: 74-91.

----- (1971) *Der junge Horaz und die Politik. Studien zur 7. und 16. Epode*, Heidelberg.

AHERN, C. F. Jr. (1991) "Horace's Rewriting of Homer in *Carmen* 1.6" *CPh* 86: 301-314.

AHL, F. M. (1984) "The Rider and the Horse: Politics and Power in Roman Poetry from Horace to Statius" *ANRW* II, 32, 1: 40-124.

ALFONSI, L. (1954) "Il nuovo Alceo e Orazio" *Aegyptus* 34: 215-219.

ALLEN, L. H. (1918) "Horace, Od. I, 34-35" *CR* 32: 29-30.

ALTHEIM, F. (1933) *Römische Religionsgeschichte, II* Baden-Baden.

ALVAR, A. (1994) "Intertextualidad en Horacio" en D. Estefanía (ed.) (1994) *Horacio, el poeta y el hombre* Madrid, 77-140.

AMUNDSEN, L. (1972) "Die Römeroden des Horaz" en Oppermann (ed.) (1972), 111-138 (= [1942] "The Roman Odes of Horace" *Serta Eitremiana*).

ANDERSON, W. S. (1966) "Horace *Carm.* 1.14: what kind of ship?" *CPh* 61: 84-98

----- (1968) "Two Odes of Horace's Book Two" *CSCA* 1: 35-61.

ANDRÉ, J. M. (1966) *L'otium dans la vie morale et intellectuelle romaine des origines à l'époque augustéenne* Université de Paris. Faculté des Lettres et Sciences Humaines.

----- (1967) *Mécène. Essai de biographie spirituelle* Annales Littéraires de l'Université de Besançon. Vol.86, Les Belles Lettres, Paris⁶.

- (1969) "Les Odes Romaines: mission divine, otium et apothéose du chef" *Hommages à M. Renard* Coll. Latomus, Bruxelles, 31-46.
- (1982) "La conception de l'Etat et de l'Empire dans la pensée gréco-romaine des deux premiers siècles de notre ère" *ANRW* II, 30, 1, 3-73.
- ANDRÉS, G. (1952) "Virgilio y Horacio, colaboradores a la paz octaviana" *Helmantica* 3 101-125.
- ANDREWES, M. (1950) "Horace's use of imagery in the epodes and odes" *G&R* 19 106-115.
- ANTONY, H. (1976) *Humor in der augusteischen Dichtung* Hildesheim.
- ARMSTRONG, D. H. (1989), *Horace* New Haven and London.
- ARNAUD, P. (1982) "Horace et les Parthes: notes de lecture" *REL* 60: 37-39.
- AYMARD, J. (1956) "La politique d'Auguste et l'ode III,4 d'Horace" *Latomus* 15: 26-36.
- BABCOCK, C. L. (1974) "Omne militabitur bellum. The Language of Commitment in Epode 1" *CJ* 70: 14-31.
- (1979) "Recreatio and Consilium in the Pierian Cave" *CJ* 75: 1-9.
- (1981) "Carmina operosa: Critical Approaches to the 'Odes' of Horace" *ANRW* II. 31. 3: 1560-1611.
- BARCHIESI, A. (1994a) *Il poeta e il principe. Ovidio e il discorso augusteo* Roma-Bari.
- (1994b) "Alcune difficoltà nella carriera di un poeta giambico. Giambo ed elegia nell'epodo XI" en Cortés Tovar-Fernández Corte (eds.) (1994), 127-138.
- (1996) "El género yámbico en Horacio. Veneno y remedio epódico", en D. Estefanía y A. Pociña (eds.) (1996) *Géneros literarios romanos (Aproximación a su estudio)* Madrid-Santiago de Compostela, 27-46.
- BARDON, H. (1940) *Les empereurs et les lettres latines d'Auguste à Hadrien* Paris.
- (1952) *La littérature latine inconnue* Paris.
- BARTELS, C. (1973) "Die neunte Epode des Horaz als sympotisches Gedicht" *Hermes* 101: 282-313.
- BARTOLOMÉ, J. (1994) "Bella matribus detestata. Una visión negativa de la guerra" en Cortés Tovar-Fernández Corte (eds.) (1994), 267-274.
- BATINSKI, E. E. (1990-1) "Horace's Rehabilitation of Bacchus" *CW* 84: 361-378.
- BATTI, C. (1949) "Augusto e le individualità divine" *PP* 4 : 256-266.
- BAYET, J. (1939) "L'immortalité astrale d'Auguste ou Manilius commentateur de Virgile" *REL* 17: 141-171.

- BECKER, C. (1963) *Das Spätwerk des Horaz* Göttingen.
- BEJARANO, V. (1976) "Poesía y política en Horacio" *Estudios Clásicos* 78: 241-284.
- BELLINGER, A. R. (1957) "The Immortality of Alexander and Augustus" *YClS* 15: 93-100.
- BENARIO, J. (1960) "Book 4 of Horace's Odes: Augustan Propaganda" *TAPhA* 91: 339-352.
- BÉRANGER, J. (1953) *Recherches sur l'aspect idéologique du principat* Basel.
- BERGSON, L. (1970) "Zu Horaz, Carm. IV, 5" *RhM* 113: 358-363.
- BICKEL, E. C. (1956) "Caesar Augustus als Achilles bei Vergil Horaz Properz" *RhM* 99: 342-364.
- BICKERMAN, E. J. (1961) "Filius Maiae (Horace, Odes I,2,43)" *PP* 16: 5-19.
- BLANGEZ, G. (1964) "La composition mésodique et l'ode d'Horace" *REL* 42: 262-272.
- BLISS, F.R. (1960) "The Plancus Ode" *TAPhA* 91: 30-46.
- BOLAFFI, E. (1939) "La conception de l'empire dans Salluste et dans Horace" *Latomus* 3: 98-106.
- BOLTON, J. D. F. (1967) "Horace's earliest ode" *CQ N.S.* 17: 451-453.
- BONANNO, M. G. (1990) *L'allusione necessaria: ricerche intertestuali sulla poesia greca e latina* Roma.
- BONFANTI, M. (1985) *Punto di vista e modi della narrazione nell'Eneide* Pisa.
- BORZSÁK, I. (1960) "Descende caelo" *AAntHung* 8: 369-386.
- BOYANCÉ, P. (1955) "Grandeur d'Horace" *BAGB* 4: 48-64.
- (1959) "Portrait de Mécène" *BAGB* 8: 332-344.
- BRACCESI, L. (1967) "Orazio e il motivo politico del *Bellum Actiacum*" *PP* 22: 177-191.
- BRÉGUET, E. (1956) "Horace, un homme libre" en *Hommages à M. Niedermann* Coll. *Latomus*, vol. 23, 82-89.
- BRETZIGHEIMER, G. (1991) "Exil ludens" *Gymnasium* 98: 39-76.
- BROPHY, R. H. (1975) "*Emancipatus feminae*: A legal Metaphor in Horace and Plautus" *TAPhA* 105: 1-11.
- BÜCHELER, F. (1878) *Kleine Schriften* Bd. 2 Leipzig & Berlin.
- BÜCHNER, K. (1962) *Studien zur römischen Literatur, Bd. III, Horaz* Wiesbaden.
- BURCK, E. (1975) "Die Rolle des Dichters und der Gesellschaft in der augusteischen Dichtung" *A&A* 21: 12-35.

- CAGNETTA, M. (1990) *L'edera di Orazio Venosa*.
- CAIRNS, F. (1971) "Horace, Odes I.2" *Eranos* 69: 68-88.
- (1972) *Generic Composition in Greek and Roman Poetry* Edinburgh.
- (1978) "The Genre Palinodie and three Horatian Examples" *AC* 47: 546-552.
- (1983) "Horace Epode 9: Some New Interpretations" *ICS* 8: 80-93.
- CAMERON, A. (1995) *Callimachus and His Critics* Princeton, N.J.
- CAMPBELL, A. Y. (1924) *Horace. A New Interpretation* London.
- CARRUBBA, R. W. (1966) "The structure of Horace's ninth Epode" *SO* 41: 98-107.
- (1969) *The Epodes of Horace. A study in poetic arrangement* The Hague and Paris.
- CARTAULT, A. (1899) "Sur Horace Epode IX v.19-20" *RPh* 23-24: 249-253.
- CITRONI, M. (1983) "Occasione e piani di destinazione nella lirica di Orazio" *MD* 10: 133-214.
- (1993) "Dedicatari e lettori della poesia di Orazio", in G. Bruno (ed.) (1993) *Lecture oraziane Venosa*, 55-81.
- (1995) *Poesia e lettori in Roma antica* Bari.
- CLAUSEN, W. (1964) "Callimachus and Latin Poetry" *GRBS* 5: 181-196.
- CODOÑER, C. (1986) "Una de las odas políticas de Horacio, *carm.* 3,1" en *Comentario de textos latinos 2* México, 67-81.
- (1994) "La terminología de la crítica literaria en Horacio" en Cortés Tovar-Fernández Corte (eds.) (1994), 65-89.
- COLEIRO, E. (1980) "L'epodo XVI di Orazio e la quarta egloga di Virgilio. Quale fu scritto prima?" *Studi in onore di E. Manni II*, Roma 515-527.
- COLLARD, C. (1970) "Theme and structure in Horace, Odes I.35" *Latomus* 29: 122-127.
- COLLINGE, N. E. (1955) "Form and Content in the Horatian Lyric" *CPh* 50: 161-168.
- (1961) *The structure of Horace's Odes* London.
- COMMAGER, S. (1957) "The Function of Wine in Horace's Odes" *TAPhA* 88: 68-80.
- (1958) "Horace, *Carmina* 1.37" *Phoenix* 12: 47-57.
- (1959) "Horace, *Carmina* 1.2" *AJPh* 80: 37-55.
- (1962) *The Odes of Horace (a critical study)* New Haven and London.
- CONNOR, P. J. (1971) "Enthusiasm, poetry, and politics: a consideration of Horace, Odes III.25" *AJPh* 92: 266-274.

- (1972) "The balance sheet: considerations of the second Roman Ode" *Hermes* 100: 241-248.
- (1981) "The Actual Quality of Experience: An Appraisal of the Nature of Horace's 'Odes'" *ANRW* II. 31. 3: 1612-1639.
- (1987) *Horace's Lyric Poetry. The Force of Humour* Berwick.
- CONTE, G.B. (1974) *Memoria dei Poeti e Sistema Letterario* Torino.
- (1981) "A proposito dei modelli in letteratura" *MD* 6: 147-160.
- (1986) *The Rhetoric of Imitation: Genre and Poetic Memory in Virgil and Other Latin Poets* Ithaca and London.
- (1991) *Generi e lettori* Milano.
- CONTE, G. B.-BARCHIESI, A. (1989) "Imitazione e arte allusiva. Modi e funzioni dell'intertestualità" en G. Cavallo-P. Fedeli-A. Giardina (eds.) (1989) *Lo spazio letterario di Roma antica. La produzione del testo*, vol I, Roma 81-114.
- CORTÉS TOVAR, R.-FERNÁNDEZ CORTE, J. C. (eds.) (1994) *Bimilenario de Horacio* Salamanca.
- COTTERILL, R. (1988) "Sunt aliquid manes: personalities, personae and ghosts in Augustan poetry" en A. Benjamin (ed.) (1988) *Post-structuralist classics* London, 227-244.
- CREMONA, V. (1976) "L'ode seconda del libro primo di Orazio: analisi storica e strutturale" *Aevum* 50: 91-119.
- (1982) *La poesia civile di Orazio* Milano.
- (1993) "Orazio, poeta civile" en Ludwig (ed.) (1993), 95-123.
- CROWTHER, N. B. (1978) "Horace, Catullus and Alexandrinism" *Mnemosyne* 31: 33-44.
- CUPAIUOLO, F. (1966) *Tra poesia e poetica: su alcuni aspetti culturali della poesia latina nell'età augustea* Napoli.
- (1976) *Lettura di Orazio lirico* (ristampa della 2 ed. con la aggiunta di un'appendice) Napoli. (= 1967)
- DAHLMANN, H. (1972) "Die letzte Ode des Horaz" en Oppermann (ed.) (1972), 328-347 (= [1958] *Gymnasium* 65: 340-355).
- D'ANNA, G. (1980) "La *Recusatio* in Virgilio, Orazio e Propertio" *Cultura e Scuola* 73: 52-61.
- DAVIS, G. (1975) "The Persona of Licymnia: A Revaluation of Horace, Carm. 2.12" *Philologus* 119: 70-83.
- (1983) "Silence and Decorum: Encomiastic Convention and the Epilogue of Horace Carm. 3.2" *ClAnt* 2: 9-26.
- (1987) "*Quis... digne scripserit?* The *Topos* of *Alter Homerus* in Horace C. 1. 6" *Phoenix* 41: 292-295.

- (1989) "Ingenii cumba? Literary aporia and the rhetoric of Horace's O navis referent (c.l.14)" *RhM* 132: 331-345.
- (1991) *Polyhymnia. The Rhetoric of Horatian Lyric Discourse* Berkeley.
- DE COSTER, R. (1950) "La fortune d'Antium et l'Ode I.35 d'Horace" *AC* 19: 65-80.
- DE FOREST, M. M. (1988-1989) "The central similes of Horace's Cleopatra Ode" *CW* 82: 167-173.
- DE JONG, I. J. F. - SULLIVAN, J. P. (1994) *Modern Critical Theory and Classical Literature* Leiden.
- DE JONG, K. H. E. (1928) "De Horatio Hannibali inimico" *Mn* 56: 186-192.
- DELATTE, A. (1935) "La conversion d'Horace (Ode I.34)" *AC* 4: 293-307.
- DELAUNOIS, M. (1962) "Paradoxes et subtilités d'Horace dans les Odes du livre premier" *LEC* 30: 167-179 & 268-282.
- DESIDERI, S. (1958) *Due epodi di Orazio (16 e 9)* Roma.
- DOBLHOFER, E. (1966) *Die Augustuspanegyrik des Horaz in formalhistorischer Sicht* Heidelberg.
- (1981) "Horaz und Augustus" *ANRW* II. 31. 3: 1922-1986.
- DOMASZEWSKI, A. von (1909) *Abhandlungen zur römischen Religion* Leipzig/Berlin.
- DÖRRIE, H. (1970) "Zum Problem der Ambivalenz en der antiken Literatur" *A&A* 16: 85-93.
- DREW, D. L. (1925) "Horace, Odes I.12 and the Forum Augustum" *CQ* 19: 159-164.
- DUCKWORTH, G. E. (1956) "Animae dimidium meae: Two poets of Rome" *TAPhA* 87: 281-316.
- DUNN, F. M. (1995) "Rhetorical Approaches to Horace's Odes" *Arethusa* 28: 165-176.
- DUTOIT, E. (1936a) *Le thème de l'Adynaton dans la Poésie Antique* Paris.
- (1936b) "Le Thème de 'La Force qui se détruit elle-même' (Hor., Epod. 16.2) et ses variations chez quelques auteurs latins" *REL* 14: 365-373.
- EDELSTEIN, L. (1941) "Horace, Odes II.7.9-10" *AJPh* 62: 441-451.
- ENCINAS, M. (1994) "Epodo 1: un camino hacia las Odas" en Cortés Tovar-Fernández Corte (eds.) (1994), 289-294.
- EVARD, E. (1981) "Nunc est bibendum (Hor., c.I,37,1) Horace et Alcée" *LEC* 49: 47-52.
- FABRI, J. (1962) "Ne sinas Medos equitare inultos (Horace, Odes I,2,51)" *LEC* 30: 20-31.
- (1964) "Iam satis nivis... (Horace, Odes I,2)" *LEC* 32: 10-21.
- FEENEY, D.C. (1984) "The reconciliations of Juno" *CQ* 34: 179-194.

----- (1991) *The Gods in Epic* Oxford.

----- (1992) "Si licet et fas est: Ovid's *Fasti* and the problem of Free Speech under the Principate" en Powell (ed.) (1992), 1-25.

----- (1993) "Horace and the Greek Lyric Poets" en Rudd (ed.) (1993), 41-63.

FENIK, B. (1962) "Horace's First and Sixth Roman Odes and the Second Georgic" *Hermes* 90: 72-96.

FERGUSON, J. (1956) "Catullus and Horace" *AJPh* 77: 1-18.

FERNÁNDEZ CORTE, J. C. (1990) "Del sentido en que se ha aplicado a Catulo y a Horacio el término de poetas líricos y de la sinceridad como criterio valorativo de sus poemas" *Veleia* 7: 317-336.

----- (1994) "Catulo en Horacio" en Cortés Tovar-Fernández Corte (eds.) (1994), 39-61.

----- (1995) "El doble nacimiento de Lalage y Lesbia" *MD* 34: 69-93.

FISKE, G. C. (1966) *Lucilius and Horace. A Study in the Classical Theory of Imitation* Hildesheim (Reprografischer Nachdruck der Ausgabe 1920).

FOWLER, D. P. (1989) "First Thoughts on Closure: Problems and Prospects" *MD* 22: 75-122.

----- (1993) "Postscript. Images on Horace in Twentieth-Century Scholarship" en Martindale-Hopkins (eds.) (1993), 268-276.

----- (1994) "Postmodernism, Romantic Irony, and Classical Closure" en De Jong-Sullivan (eds.) (1994), 231-256.

----- (1995a) "Modern Literary Theory and Latin Poetry: Some Anglo-American Perspectives" en Estefanía, D.-Amado, M. T. (eds.) (1995) *Las Literaturas Griega y Latina en su Contexto* Santiago de Compostela, 101-108.

----- (1995b) "Horace and the Aesthetics of Politics" en Harrison (ed.) (1995a), 248-266.

FOWLER, W. W. (1920) *Roman Essays and Interpretations* Oxford.

FRAENKEL, E. (1948) "Carattere della poesia augustea" *Maia* 1: 245-264.

----- (1957) *Horace* Oxford.

FRASCHETTI, A. (1990) *Il principe e Roma* Roma-Bari.

FUNAIOLI, G. (1936) "Orazio uomo e poeta" *RFIC* 44: 238-252.

GAGÉ, J. (1955) *Apollon Romain: essai sur le culte d'Apollon et le développement du rite Graecus à Rome des origines à Auguste* Paris.

GALINSKY, K. (1992a) *The Interpretation of Roman Poetry: Empiricism or Hermeneutics?* Frankfurt am Main.

- (1992b) "Introduction: the current state of the interpretation of Roman poetry and the contemporary critical scene" en Galinsky (ed.) (1992a), 1-40.
- (1996) *Augustan Culture. An Interpretive Introduction* Princeton, N. J.
- GALLAVOTI, C. (1949) "Il secondo carme di Orazio" *PP* 4: 217-229.
- GATTI, C. (1949) "Augusto e le individualità divine" *PP* 4: 256-266.
- GENETTE, G. (1982) *Palimpsestes: la littérature au second degré* Paris.
- GENTILI, B. (1984) *Poesia e pubblico nella Grecia antica: da Omero al V secolo* Roma.
- GESZTELYI, T. (1973) "Mercury and Augustus. Horace, Odes 1.2: Some Contributions to the Problem of their Identification" *ACD* 9: 77-81.
- GIGANTE, M. (1966) "Erodoto nell'epodo XVI di Orazio" *Maia* 18: 223-231.
- GOLD, B. K. (ed.) (1982) *Literary and Artistic Patronage in Ancient Rome* Austin.
- (1992) "Openings in Horace's *Satires* and *Odes*: Poet, Patron, and Audience" *YdS* 29: 161-185.
- GÓMEZ SANTAMARÍA, I. (1991) "Sobre el deseo de larga vida al *princeps*" en A. Ramos Guerreira (ed.) (1991) *Mnemosynum. C. Codoñer a discipulis oblatum* Salamanca, 99-115.
- (1994) "La *laus principis* en Horacio (Odas 4,5)" en Cortés Tovar-Fernández Corte (eds.) (1994), 307-314.
- GOTOFF, H. C. (1967) "On the Fourth Eclogue of Virgil" *Philologus* 111: 66-79.
- GRIFFIN, J. (1985) *Latin Poets and Roman Life* London.
- (1990) "Augustus and the poets: 'Caesar qui cogere posset'" en Millar-Segal (eds.) (1990) (=1984), 189-218.
- GRIMAL, P. (1961) "A propos de la XVI^e *Epode* d'Horace" *Latomus* 20: 721-730.
- (1975) "Les odes romaines d'Horace et les causes de la guerre civile" *REL* 53: 135-156.
- GRUEN, E. S. (1985) "Augustus and the Ideology of War and Peace" en Winkes (ed.) (1985), 51-72.
- GUILLEMIN, A. (1939) "La poésie lyrique vue par les Latins" *LEC* 8: 336-350.
- HANCOCK, E. (1925) "The uses of the singular *nos* by Horace" *CQ* 19: 43-55.
- HARDIE, P. (1986) *Virgil's Aeneid: Cosmos and Imperium* Oxford.
- (1992) "Augustan Poets and the Mutability of Rome" en Powel (ed.) (1992), 59-82.
- HARRISON, S. J. (1986) "Philosophical Imagery in Horace, *Odes* 3.5" *CQ* n.s. 36: 502-507.
- (1993) "The Literary Form of Horace's Odes" en Ludwig (ed.) (1993), 131-170.

----- (ed.) (1995a) *Homage to Horace: A Bimillenary Celebration* Oxford.

----- (1995b) "Some Twentieth-Century Views of Horace" en Harrison (ed.) (1995a), 1-16.

HAWTREY, R. S. W. (1979) "The Poet as Example: Horace's Use of himself" *Studies in Latin Literature and Roman History* Bruxelles 249-256.

HEGYI, G. (1974-1975) "Horace et Stace" *ACD* 10-11: 95-99.

HEINZE, R. (1960) *Vom Geist des Römertums* Stuttgart (3., erweiterte Auflage).

HELLEGOUARCH, J. (1963) *Le vocabulaire Latin des relations et des partis politiques sous la république* Paris.

HELMBOLD, W. C. (1958) "Eclogue 4 and Epode 16" *CPh* 53: 178.

----- (1960) "Word Repetition in Horace's Odes" *CPh* 55: 173-174.

HENDERSON, J. (1996) "Polishing off the Politics: Horace's Ode to Pollio, 2, 1" *MD* 37: 59-136.

HENDRY, M. (1993) "Three Problems in the Cleopatra Ode" *CJ* 88.2: 137-146.

HERRMANN, L. (1937a) "Horace et le libre-examen" *Etudes horatiennes* Recueil publié en l'honneur du bimillénaire d'Horace, Bruxelles, 95-109.

----- (1937b) "A propos du Chant Séculaire d'Horace" *REL* 15: 308-315.

HEYWORTH, S. J. (1988) "Horace's Second Epode" *AJPh* 109: 71-85.

----- (1994) "Some allusions to Callimachus in Latin Poetry" *MD* 33: 51-79.

HIERCHE, H. (1974) *Les épodes d'Horace. Art et signification* Bruxelles.

HINDS, S. (1992) "Arma in Ovid's *Fasti*" *Arethusa* 25: 81-154.

HINOJO ANDRES, G. (1985) "Recusationes...?" *Nova Tellus* 3: 75-89.

HIRST, M. E. (1938) "The portents in Horace, Odes 1.2.1-20" *CQ* 22: 7-9.

HOLLEMAN, A. W. J. (1970) "Notes on Ovid *Amores* 1.3, Horace *Carm.* 1.14 and Propertius 2.26" *CPh* 65: 177-180.

HOMMEL, H. (1950) *Horaz, der Mensch und das Werk* Heidelberg.

----- (1968) "Dulce et decorum" *RhM* 111: 219-252.

HORNSBY, R. A. (1962) "Horace on Art and Politics" *CJ* 58: 97-104.

HUBBARD, M. (1973) "The *Odes*" en C. D. N. Costa (ed.) (1973) *Horace* London and Boston, 1-28.

HUBBARD, T. K. (1995) "Intertextual Hermeneutics in Vergil's Fourth and Fifth Eclogues" *CJ* 91: 11-23.

- HUXLEY, H. H. (1964) *An introduction to the Epodes of Horace* Proceedings of the Leeds Philosophical and Literary Society. Literary and historical section. Vol. 9 Part. 4, 61-79.
- HUZAR, E. (1982) "The Literary Efforts of Mark Antony" *ANRW* II. 30. 1: 639-657.
- INSTINSKY, H. U. (1954) "Horatiana" *Hermes* 81: 124-128.
- JACOBSON, H. (1968) "Horace and Augustus: an interpretation of Carm. 1.35" *CPh* 63: 106-113.
- JAL, P. (1962a) "*Bellum civile... Bellum externum* dans la Rome de la fin de la République" *LEC* 30: 257-267 y 384-390.
- (1962b) "Les dieux et les guerres civiles dans la Rome de la fin de la République" *REL* 40: 170-200.
- (1963) "*Hostis (publicus)* dans la littérature latine de la fin de la République" *REA* 65: 53-79.
- JAMESON, V. B. (1984) "*Virtus* reformed: an 'aesthetic response' reading of Horace III.2" *TAPhA* 114: 219-240.
- JANNE, H. (1937) "L'épode XVI et l'histoire du second triumvirat" *Études Horatiennes* Bruxelles, 119-137.
- JENKYNS, R. (1993) "Virgil and the Euphrates" *AJPh* 114: 115-121.
- JOCELYN, H. D. (1982) "Boats, women and Horace 1. 14" *CPh* 77: 330-335.
- JOHNSON, W. R. (1967) "A queen, a great queen? Cleopatra and the politics of misrepresentation" *Arion* 6: 387-402.
- (1969) "Tact in the Drusus Ode: Horace, Odes 4. 4" *CSCA* 2: 171-181.
- (1982) *The Idea of Lyric* Berkeley.
- KARSTEN, H. T. (1897) "De Horatii carminibus ad rempublicam et Caesarem pertinentibus" *Mn* n.s. 25: 237-260.
- (1898) "De Horatii odibus ad rempublicam pertinentibus" *Mn* n.s. 26: 125-171.
- KENNEDY, D. F. (1992) "'Augustan' and 'Anti-Augustan': Reflections on Terms of Reference" en Powell (ed.) (1992), 26-58.
- KENNEY, E. J. (1983) "Ovid" en E. J. Kenney-W. Clausen (eds.) *The Cambridge History of Latin Literature* II, 3, Cambridge, 124-161.
- KLINGNER, F. (1964) *Studien zur griechischen und römischen Literatur* Zurich.
- (1965) *Römische Geisteswelt* München (5^a ed.).
- KORNHARDT, H. (1954) "Regulus und die Cannaegefangenen. Das Bild des Regulus in d. 5. Römerode" *Hermes* 82: 106-123.

KRAGGERUD, E. (1984) *Horaz und Actium: Studien zu den politischen Epoden* Oslo.

----- (1985) "Bad Weather in Horace, Odes I 2" *SO* 60: 95-119.

KROKOWSKI, J. (1966) "Die Regulus-Ode des Horaz" *Eos* 56: 151-160.

KROLL, W. (1964) *Studien zum Verständnis der römischen Literatur* (=1924, Stuttgart) Darmstadt.

KROMAYER, J. (1899) "Kleine Forschungen zur Geschichte des zweiten Triumvirats, VII. Der Feldzug von Actium und der sogenannte Verrath der Cleopatra" *Hermes* 34: 1-54.

KUKULA, R. C. (1912) "Quintilians Interpretation von Horaz' Carm. I 14" *WS* 34: 237-245.

LABATE, M. (1987-88) "Poesia cortigiana, poesia civile, scrittura epica (a proposito di Verg. Aen. 1, 257 ss. e Theocr. 24, 73 ss.)" *MD* 18-21: 69-81.

----- (1990) "Forme della letteratura, immagini del mondo: da Catullo a Ovidio" en *Storia di Roma, vol. II. L'impero mediterraneo I. La repubblica imperiale* (Progetto di A. Momigliano e A. Schiavone) Torino, 923-965.

LA PENNA, A. (1963) *Orazio e l'ideologia del Principato* Torino.

----- (1986) *La Cultura Letteraria a Roma* Roma-Bari.

----- (1993) *Saggi e Studi su Orazio* Firenze.

LAMBRECHTS, P. (1953) "La politique 'apollinienne' d'Auguste et le culte impérial" *La Nouvelle Clío* 5: 65-82.

LE BON, M. T. (1937) "La Vera Virtus chez Horace" *Études horatiennes* Bruxelles, 141-146.

LEFEVRE, E. (1983) "Musis amicus. Über Poesie und Realität in der Horaz-Ode 1. 26" *A&A* 29: 26-35.

LEOPOLD, H. M. R. (1936) "Roma quale la vide Orazio" *Mn* 4: 129-142.

LESSING, G. (1874) *Rettungen des Horaz* Stuttgart.

LIEBERG, G. (1963) "Individualismo ed impegno politico nell'opera di Orazio" *PP* 18: 337-354.

----- (1982) *Poeta Creator. Studien zu einer Figur der antiken Dichtung* Amsterdam.

LIENARD, E. (1937) "Horace et l'Armée" *Études horatiennes* Bruxelles 153-160.

LIMET, H. (1946) *Rome n'est plus dans Rome. La XVI^e épode d'Horace et la fondation de Constantinople* Thèse de lic. Liège.

LINDO, L. I. (1971) "Tyrtaeus and Horace Odes 3. 2" *CPh* 66: 258-260.

LITTLE, D. (1982) "Politics in Augustan Poetry" *ANRW* II. 30. 1: 254-370.

- LUCE, J. V. (1963) "Cleopatra as fatale monstrum (Horace, Carm. 1. 37. 21)" *CQ* 13: 251-257.
- LUDWIG, W. (ed.) (1993) *Horace* Genève.
- LYNE, R. O. A. M. (1995) *Horace: Behind the Public Poetry* New Haven and London.
- MACDERMOTT, E. A. (1981) "Greek and Roman Elements in Horace's Lyric Program" *ANRW* II. 31. 3: 1640-1672.
- MACKAY, A.G.-SHEPHERD, D.M. (1969) *Roman Lyric Poetry. Catullus and Horace* London.
- MACKAY, L. A. (1962) "Horace, Augustus, and Ode 1, 2" *AJPh* 83: 168-177.
- MACLEOD, C. W. (1979) "Horace and the Sibyl (Epode 16. 2)" *CQ* 26: 20-21.
- (1982) "Horace and his Lyric Models: A Note on Epode 9 and Odes I.37" *Hermes* 110: 371-375.
- MADER, G. J. (1987) "Poetry and Politics in Horace's First Roman Ode: A Reconsideration" *Acta Classica* 30: 11-30.
- MALEUVRE, J.-Y. (1990) "Trois odes d'Horace (I, 8, 13, 14)" *LEC* 58: 129-142.
- MANZO, A. (1988) *L'adynaton poetico-retorico e le sue implicazioni dottrinali* Genova.
- MARCIEN, L. (1956) "L'interprétation de la bataille d'Actium par le poètes latins de l'époque augustéenne" *LEC* 24: 330-348.
- MARTINA, M. (1989) "A proposito di Hor. Epod. I.29" *BStudLat* 19: 49-53.
- MARTINDALE, C.-HOPKINS, D. (eds.) (1993) *Horace made new* Cambridge.
- MARTINDALE, C. (1993a) *Redeeming the Text. Latin Poetry and the Hermeneutics of Reception* Cambridge.
- (1993b) "Introduction" en Martindale-Hopkins (eds.) (1993), 1-26.
- MELE, A. (1965) "Cultura e politica nell'età di Augusto" *PP* 20: 179-194.
- MENCH, F. C. (1972) "The ambiguity of the similes and of fatale monstrum in Horace, Ode 1, 37" *AJPh* 93: 314-323.
- MENDELL, C. W. (1938) "Horace, 1.14" *CPh* 33: 145-156.
- MERKELBACH, R. (1960) "Augustus und Romulus (Erklärung von Horaz carm. 1. 12. 37-40)" *Phil.* 104: 149-153.
- METTE, H. J. (1960) "Roma (Augustus) und Alexander" *Hermes* 88: 458-462.
- MILLAR, F.-SEGAL, E. (1984) *Caesar Augustus. Seven Aspects* Oxford.
- MILLER, P. A. (1991) "Horace, Mercury, and Augustus, or the Poetic Ego of Odes 1-3" *AJPh* 112: 365-388.

- MINADEO, R. (1982) *The Golden Plectrum. Sexual Symbolism in Horace's Odes* Amsterdam.
- MOMMSEN, T. (1905) *Reden und Aufsätze* Berlin.
- MORITZ, L. A. (1968) "Some "central" thoughts on Horace's Odes" *CQ* 18 116-131.
- MORRIS, B. R.-WILLIAMS, R. D. (1963) "The identity of Licymnia: Horace, Odes, II.12" *PhQ* 42: 145-150.
- MURGATROYD, P. (1975) "Horace, Odes II.9" *Mnemosyne* 28: 69-71.
- MURRAY, R. J. (1965) "The Attitude of the Augustan poets toward *rex* and related Words" *CJ* 60: 241-246.
- MURRAY, O. (1985) "Symposium and Genre in the Poetry of Horace" *JRS* 75: 39-50.
- (1993) "Symposium and Genre in the Poetry of Horace" en Rudd (ed.) (1993), 89-105.
- MUTH, R. (1975) "Horaz, parcus deorum cultor et infrequens. Zu carm. I, 34" *Grazer Beiträge* 4: 171-206.
- (1979) "Horaz und Oktavian. Zu Horaz C. I, 34" *Serta Philol. Aenipontana* 3, Innsbruck, 203-214.
- NADEAU, Y. (1980) "Speaking Structures. Horace, Odes, 2.1 to 2.19" *Studies in Latin Literature and Roman History* Bruxelles, 177-222.
- (1983) "Eloquentes structurae. Speaking Structures (pars secunda). Horace, Odes 3.1-3.6" *Latomus* 42: 303-331.
- NÉMETH, B. (1991) "A Horatian Turn in the 7th Epode" *ACD* 27: 61-62.
- NENCI, G. (1961) "Reminiscenze oraziane nell'epistolario augusteo" *PP* 16: 119-123.
- NEWMAN, J. K. (1967a) *Augustus and the New Poetry* Bruxelles.
- (1967b) *The concept of vates in Augustan poetry* Bruxelles.
- NISBET, R. G. M. (1984) "Horace's *Epodes* and History" en Woodman-West (eds.) (1984), 1-18.
- NORBERG, D. (1952) "Le quatrième livre des Odes d'Horace" *Emerita* 20: 95-107.
- NUGENT, S. G. (1993) "*Tristia* 2: Ovid and Augustus" en Raaflaub-Toher (eds.) (1993) (=1990), 239-257.
- NUSSBAUM, G. (1961) "A postscript on Horace, Carm. 1,2" *AJPh* 82: 406-417.
- (1965) "Some Notes on Symbolism in Horace's Lyric Poetry" *Latomus* 24: 133-143.
- (1971) "A study of Odes 1.37 and 38. The psychology of conflict and Horace's *humanitas*" *Arethusa* 4: 91-97.
- (1981) "Sympathy and Empathy in Horace" *ANRW* II. 31. 3: 2093-2158.

- OLLFORS, A. (1964) "Ad Hor. epod. 16.6" *Eranos* 65: 125-130.
- OLTRAMARE, A. (1932) "La réaction cicéronienne et les débuts du principat" *REL* 10: 58-90.
- (1935) "Horace et la religion de Virgile" *REL* 13: 296-310.
- (1938) "Auguste et les Parthes" *REL* 16: 121-138.
- OPPERMANN, H. (ed.) (1972) *Wege zu Horaz* Darmstadt.
- OTIS, B. (1968) "A Reading of Cleopatra Ode" *Arethusa* 1: 47-61.
- PABON, J. M. (1936) "Más sobre el epodo IX" *Emerita* 4: 11-23.
- PALADINI, M. L. (1958) "A proposito della tradizione poetica sulla battaglia di Azio" *Latomus* 17: 240-269 y 462-475.
- PARKER, H. N. (1992) "Fish in Trees and Tie-Dyed Sheep: A Function of the Surreal in Roman Poetry" *Arethusa* 25: 293-323.
- PARRY, A. (1963) "The Two Voices of Virgil's Aeneid" *Arion* 2: 66-80.
- PASCHALIS, M. (1982) "Two Horatian Reminiscences in the Proem of Lucan" *Mnemosyne* 35: 342-346.
- PASQUALI, G. (1966) (=1920) *Orazio lirico* (rist. a cura di A. La Penna) Firenze.
- PECCHIURA, P. (1965) *La figura di Catone Uticense nella letteratura latina* Torino.
- PEREMANS, W. (1938) "L'élément national dans la littérature à l'époque d'Auguste" *AC* 7: 233-246.
- PERRET, J. (1959) *Horace* Paris.
- PERROTTA, G. (1972) *Cesare, Catulli, Orazio e altri saggi* Scritti minori I. Roma.
- PHILLIPS, C. R. (1983) "Rethinking Augustan Poetry" *Latomus* 42: 780-818.
- PICHON, R. (1903) "La bataille d'Actium et les témoignages contemporains" *Mélanges G. Boissier* Paris, 397-400.
- PIETRUSINSKI, D. (1975) "L'apothéose d'Auguste par rapport à Romulus-Quirinus dans la poésie de Virgile et d'Horace" *Eos* 63: 273-296.
- (1977) "Identifications épiphoniques de la divinité avec Octavien Auguste chez Virgile et Horace" *Eos* 65: 103-116.
- (1978) "Apothéose d'Auguste para la comparaison avec les héros grecs chez Horace et Virgile" *Eos* 66: 249-266.
- PLÜSS, H. (1882) *Horazstudien* Leipzig.

- POISS, T. (1992) "*Plenum opus aleae. Zum Verhältnis von Dichtung und Geschichte in Horaz carm. 2,1*" *WS* 105: 129-153.
- PORT, W. (1926) "Die Anordnung in den Gedichtbüchern der augusteischen Zeit" *Philologus* 81: 300-301.
- PORTER, D. H. (1975) "The Recurrent Motifs on Horace, Carmina IV" *HCIS* 79: 189-228.
- PÖSCHL, V. (1956) "Die römische Auffassung der Geschichte" *Gymnasium* 63: 190-206.
- (1963) (=1956) *Horaz und die Politik* Heidelberg (2 ed.).
- (1970) *Horazische Lyrik* Heidelberg.
- POWELL, A. (ed.) (1992) *Roman Poetry and Propaganda in the Age of Augustus* London.
- PUTNAM, M. C. J. (1986) *Artifices of Eternity: Horace's Fourth Book of Odes* Ithaca.
- (1993) "Horace *Carm.* 2.9: Augustus and the Ambiguities of Encomium" en Raaflaub-Toher (eds.) (1993) (=1990), 212-238.
- (1995) "Design and Allusion in Horace, *Odes* 1.6" en Harrison (ed.) (1995a), 50-64.
- QUINN, K. (1963) *Latin Explorations. Critical Studies in Roman Literature* London.
- (1982) "The Poet and his Audience in the Augustan Age" *ANRW* II. 30. 1: 75-180.
- RAAFLAUB, K. A.-TOHER, M. (eds.) (1993) (=1990) *Between Republic and Empire* Berkeley.
- RABINOWITZ, P. J. (1986) "Shifting Stands, Shifting Standards: Reading, Interpretation, and Literary Judgment" *Arethusa* 19: 115-134.
- RACE, W. H. (1990) *Style and Rhetoric in Pindar's Odes* Atlanta.
- RAMÍREZ DE VERGER, A.-VILLARUBIA, A. (1986) "Historia y poesía en la Oda IV 4 de Horacio" *Faventia* 8: 45-55.
- RECKFORD, K J. (1958) "Horace, Augustan and Epicurean" *HSPH* 63: 524-526.
- (1959) "Horace and Maecenas" *TAPhA* 90: 195-208.
- (1966) "Horace, Odes I, 34: An Interpretation" *Stud. in Philol.* 63: 499-532.
- (1969) *Horace* New York.
- REITZENSTEIN, R. (1963) *Aufsätze zu Horaz* Darmstadt.
- RENARD, M. (1937) "Horace et Cléopâtre" *Etudes horatiennes* Bruxelles, 189-199.
- RICHMOND, J. A. (1970) "Horace's 'Mottoes' and Catullus 51" *RhM* 113: 197-204.
- ROSS, D. O. (1975) *Backgrounds to Augustan Poetry: Gallus, Elegy and Rome* Cambridge.
- ROSSI, L. E. (1971) "I generi letterari e le loro leggi scritte e non scritte nelle letterature classiche" *BICS* 18: 69-94.

- ROWE, G. O. (1965) "The *Adynaton* as a Stylistic Device" *AJPh* 86: 387-396.
- RUDD, N. (1960) "Patterns in Horatian Lyric" *AJPh* 81: 373-392.
- (ed.) (1993) *Horace 2000: A Celebration* London.
- SALAT, P. (1969) "La composition du livre I des Odes d'Horace" *Latomus* 28: 554-574.
- SALMON, E. T. (1946) "The political views of Horace", *Phoenix* 1: 7-14.
- SANTIROCCO, M. S. (1980) "Strategy and Structure in Horace c. 2.12" *Studies in Latin Literature and Roman History* II, coll. *Latomus*, vol. 168, 223-236.
- (1985) "The two Voices of Horace: Odes 3.1-15" en Winkes (ed.) (1985), 9-28.
- (1986) *Unity and Design in Horace's Odes* Chapel Hill.
- (1995) "Horace and Augustan Ideology" *Arethusa* 28: 225-243.
- SCHAEFER, E. (1978) "Die 16. Epode des Horaz als Gegenstand der Rezeption" *AU* 21: 50-64.
- SCHENKER, D. J. (1993) "Poetic Voices in Horace's Roman Odes" *CJ* 88: 147-166.
- SCHIESARO, A. (1995) "Horace in the Italian Scholarship of the Twentieth Century" *Arethusa* 28: 339-361.
- SCHILLING, R.-BÜCHNER, K. (1961) "L'Ode 1,2 d'Horace" *REL* 39: 71-74.
- SCHILLING, R. (1942) "L'Hercule romain en face de la réforme religieuse d'Auguste" *RPh* 68: 31-57.
- SCHRIJVERS, P. H. (1973) "Comment terminer une ode?" *Mnemosyne* 26: 140-159.
- SCHRÖDER, R. A. (1972) "Horaz als politischer Dichter" en Oppermann (ed.) (1972), 37-61 (= [1935] *Europ.Rev.* 41: 311-331).
- SCODEL, R.-THOMAS, R. F. (1984) "Vergil and the Euphrates" *AJPh* 105: 339.
- SCOTT, K. (1928) "Mercur-Augustus und Horaz c.1.2" *Hermes* 63: 15-33.
- SEAGER, R. (1993) "Horace and Augustus: Poetry and Policy" en Rudd (ed.) (1993), 23-40.
- SEEL, O. (1970) "Zur Ode 1.14 des Horaz. Zweifel an einer communis opinio" en D. Ableitinger-H. Gugel (eds.) (1970) *Festschrift Karl Vretska* Heidelberg, 204-249.
- SEGAL, C. (1968) "Ancient Texts and Modern Criticism. Some recent trends in Classical Literature" *Arethusa* 1: 1-25.
- SENAY, P. (1982) "Les épodes XVI et VII. Premiers manifestes politiques d'Horace" *Mélanges E. Gareau* Éditions de l'Université d'Ottawa, 153-157.
- SETAIOLI, A. (1981) "Gli *Epodi* di Orazio nella critica dal 1937 al 1972 (con un'appendice fino al 1978)" *ANRW* II. 31. 3: 1674-1788.

- SILK, E. T. (1952) "Notes on Cicero and the Odes of Horace" *YCIS* 13: 147-158.
- (1956) "A fresh approach to Horace" *AJPh* 77: 255-263.
- (1969) "Bacchus and the Horatian *Recusatio*" *YCIS* 21: 193-212.
- (1973) "Towards a fresh interpretation of Horace Carm. III, 1" *YCIS* 23: 131-145.
- SLATER, W. J. (1976) "Symposium at Sea" *HSCPh* 80: 161-170.
- SMERDEL, T. (1961) "La sincerità lirica d'Orazio" *ZAnt* 11: 67-72.
- SMITH, P.L. (1968) "Poetic tensions in the Horatian *recusatio*" *AJPh* 89: 56-65.
- SNELL, B. (1938) "Die 16. Epode von Horaz und Vergils 4. Ekloge" *Hermes* 72: 237-242.
- SOLMSEN, F. (1947) "Horace's first Roman Ode" *AJPh* 68: 337-352.
- STARR, Ch. G. (1969) "Horace and Augustus" *AJPh* 90: 58-64.
- STINTON, T. C. W. (1977) "Horatian echoes" *Phoenix* 31: 159-173.
- STONEMAN, R. (1981) "Fidele silentium. A pindaric motif in Horace" en Schmidt, E. G. (ed.) (1981) *Aeschylus und Pindar. Studien zu Werk und Nachwirkung* Berlin, 257-267.
- SULLIVAN, J. P. (1994) "Introduction. Critical Continuity and Contemporary Innovation" en De Jong-Sullivan (eds.) (1994), 1-26.
- SYME, R. (1939) *The Roman Revolution* Oxford.
- (1964) *Sallust* Berkeley.
- SYNDIKUS, H. P. (1995) "Some Structures in Horace's *Odes*" en Harrison (ed.) (1995a), 17-31.
- TARN, W. W. (1938) "Actium: A Note" *JRS* 28: 165-168.
- TATE, J. (1928) "Horace and the moral function of poetry" *CQ* 22: 65-73.
- TAYLOR, M. E. (1962) "Horace: *laudator temporis acti?*" *AJPh* 83: 23-43.
- TAYLOR, L. R. (1975) (=1931) *The Divinity of the Roman Emperor* (2^a ed.) New York.
- THOMAS, R. F. (1983) "Callimachus, the *Victoria Berenices*, and Roman Poetry" *CQ* 33: 92-101.
- THOME, G. (1992) "Crime and punishment, guilt and expiation: Roman thought and vocabulary" *AClass* 35: 73-98.
- THOMPSON, M. W. (1970) "The Date of Horace's First Epode" *CQ* 20: 328-334.
- THORTON, M. K. (1983) "Augustan Genealogy and the Ara Pacis" *Latomus* 42 619-628.
- TOLL, H. C. (1955) "Unity in the Odes of Horace" *Phoenix* 9: 153-169.

- TOOHEY, P. (1984) "Politics, Prejudice, and Trojan Genealogies: Varro, Hyginus, and Horace" *Arethusa* 17: 5-28.
- TRAILL, D. A. (1979) "Horace, Odes 1.14: Genealogy, Courtesans and Cyclades" *Studies in Latin Literature and Roman History* Bruxelles, 266-270.
- TRAINA, A. (1986) *Poeti Latini (e Neolatini). Note e saggi filologici* Bologna (2^a ed.; 1^a: 1975).
- TRELOAR, A. (1969) "Horace, Odes 1.12.35" *Antichthon* 3: 48-51.
- USSANI, V. (1916) "Orazio convertito e apostolo di conversione?" *RFIC* 44: 288-296.
- VERDIÈRE, R. (1968) "FATALE MONSTRUM (Hor., Carm., 1,37,21)" *Maia* 20 7-9.
- VETTA, M. (1981) "Poesia e simposio (A proposito di un libro recente sui carmi di Alceo)" *RFIC* 109: 483-495.
- VIDAL, J. L. (1994) "La poesía augustea de Horacio" en Cortés Tovar-Fernández Corte (eds.) (1994), 151-168.
- WAGENVOORT, H. (1932) "De Horatii Epodo nono" *Mnemosyne* n.s. 59: 403-421.
- (1956) "The Crime of Fratricide (Hor. Epod. VII 18). The Figure of Romulus-Quirinus in the Political Struggle of the 1st Century B.C." *Studies in Roman Literature, Culture and Religion* Leiden, 169-183.
- WATSON, L. (1987) "Epode 9, or the Art of Falsehood" en M. Whitby, P. Hardie, M. Whitby (eds.) (1987) *Homo Viator. Classical Essays for John Bramble* Bristol, 119-129.
- WEHRLI, F. (1944) "Horaz und Kallimachos" *MusHelv* 1: 69-76.
- WEST, D. (1967) *Reading Horace* Edinburgh.
- (1973) "Horace's Poetic Technique in the *Odes*" en C. D. N. Costa (ed.) (1973) *Horace* London, 29-58.
- (1990) "*Cernere erat*: The Shield of Aeneas" en S. J. Harrison (ed.) (1990) *Oxford Reading in Vergil's Aeneid* Oxford, 295-304 (reprinted from *PVS* 15 [1975-6]: 1-7).
- WEST, D.-WOODMAN, A. J. (eds.) (1979) *Creative Imitation and Latin Literature* Cambridge.
- WHITE, P. (1993) *Promised Verse: Poets in the Society of Augustan Rome* Cambridge, Mass.
- WILI, W. (1948) *Horaz und die augusteische Kultur* Basel.
- WILKINSON, L. P. (1945) *Horace and his Lyric Poetry* Cambridge.
- (1956) "The earliest odes of Horace" *Hermes* 84: 495-499.
- (1959) "The language of Virgil and Horace" *CQ* 9: 181-192.
- WILLIAMS, G. (1962) "Poetry in the moral climate of Augustan Rome" *JRS* 52: 28-46.
- (1968) *Tradition and Originality in Roman Poetry* Oxford.

- (1980) *Figures of Thought in Roman Poetry* New Haven and London.
- (1994) "Public Policies, Private Affairs, and Strategies of Address in the Poetry of Horace" *CW* 87: 395-408.
- WILLS, J. (1996) *Repetition in Latin Poetry: Figures of Allusion* Oxford.
- WIMMEL, W. (1953) "Über das Verhältnis der IV. Ekloge zur XVI. Epode" *Hermes* 81: 317-344.
- (1960) *Kallimachos in Rom* *Hermes Einzelschriften*, 16; Wiesbaden.
- (1993) *Die Bacchus-Ode C. 3,25 des Horaz* Stuttgart.
- WINKES, R. (ed.) (1985) *The Age of Augustus* Providence and Louvain-la-neuve.
- WISTRAND, E. (1958) *Horace's ninth epode and its historical background* Göteborg.
- WITKE, C. (1983) *Horace's Roman Odes* Leiden.
- WOMBLE, H. (1970) "Horace, Carmina 1,2" *AJPh* 91: 1-30.
- WOODMAN, A. J.-WEST, D. A. (eds.) (1984) *Poetry and Politics in the Age of Augustus* Cambridge.
- WOODMAN, A. J.-POWELL, J. G. F. (eds.) (1992) *Author and Audience in Latin Literature* Cambridge.
- WOODMAN, A. J. (1980) "The Craft of Horace in *Odes* 1.14" *CPh* 75: 60-67.
- (1984) "Horace's First Roman Ode" en Woodman-West (eds.) (1984), 183-214.
- WURZEL, F. (1938) "Der Ausgang der Schlacht von Aktium und die 9. Epode des Horaz" *Hermes* 73: 361-379.
- WYKE, M. (1992) "Augustan Cleopatras: Female Power and Poetic Authority" Powell (ed.) (1992), 98-140.
- ZANKER, P. (1992) *Augusto y el poder de las imágenes* (versión española de Pablo Diener Ojeda; revisión técnica de Walter Trillmich) Madrid.
- ZETZEL, J. E. G. (1982) "The Poetics of Patronage in the Late First Century B. C." en Gold (ed.) (1982), 87-102.
- (1983) "Re-creating the Canon: Augustan poetry and the Alexandrian Past" *Critical Inquiry* 10: 83-105.
- ZIELINSKI, T. (1938) *Horace et la société romaine du temps d'Auguste* Paris.
- ZUMWALT, N. K. (1974) "Horace, c. 1.34: Poetic Change and Political Equivocation" *TAPhA* 104: 435-467.
- (1977) "Horace's *Navis* of Love Poetry (c. 1.14)" *CW* 71: 249-254.