



**VNiVERSiDAD
D SALAMANCA**

Facultad de Filología

Departamento de Filología Clásica e Indoeuropeo

Trabajo de Fin de Grado en Filología Clásica

Título

Exegi monumentum / Iamque opus exegi:

análisis y comentario

Tutor/a

Alumno/a

M^a Mercedes Encinas Martínez

Arturo Pérez Romero

Curso 2016-17

DECLARACIÓN PERSONAL DE ORIGINALIDAD

D. / Dña. Arturo Pérez Romero

NIF 71302606F

Estudiante de TFG del Grado en Filología Clásica de la Universidad de Salamanca, del curso 2016 2017 como autor/a de este documento académico, titulado:

Exegi monumentum / lamque opus exegi: análisis y comentario

y presentado como Trabajo Fin de Grado, para la obtención del título correspondiente,

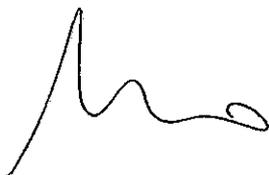
DECLARO QUE:

El TFG es fruto de mi trabajo personal, que no copio, que no utilizo ideas, formulaciones, citas integrales e ilustraciones diversas, sacadas de cualquier obra, artículo, memoria, etc. (en versión impresa o electrónica), sin mencionar de forma clara y estricta su origen, tanto en el cuerpo del texto como en la bibliografía.

Asimismo, soy plenamente consciente de que el hecho de no respetar estos extremos es objeto de sanciones universitarias y/o de otro orden.

En Salamanca, a 5 de septiembre de 2017

Fdo:



Universidad de Salamanca

Esta DECLARACIÓN DE ORIGINALIDAD debe ser insertada en primera página de todos los Trabajos Fin de Grado conducentes a la obtención del Título de Graduado en Filología Clásica.

0. Índice

1. Introducción – pág. 1
2. Exegi monumentum – pág. 1
3. Iamque opus exegi – pág. 11
4. Conclusión – pág. 19
5. Bibliografía – pág. 22

1. Introducción

Este trabajo se propone llevar a cabo el estudio de la oda 3. 30 de Horacio y de su reinterpretación de la mano de Ovidio en el epílogo de las *Metamorfosis*. Se aplicará el mismo método de análisis a los dos textos, consistente en dos fases de trabajo.

En la primera, se situará la composición en su contexto y se procederá a individualizar las características generales de la obra: los modelos precedentes de la literatura grecorromana, el sentido que les confiere el autor y la estructura de la obra. La segunda fase consistirá en la interpretación de cada uno de los enunciados del texto y la de aquellos constituyentes mínimos que ayuden en la comprensión de los anteriores.

2. Exegi monumentum

Este poema cierra la primera colección de las *Odas*, publicadas en el 23 a.C., por lo que se supone compuesto poco antes de dicha fecha. Dada su posición final, se configura según el modelo griego de la *sphragis*, caracterizado por sus referencias autobiográficas y sus alusiones a la posteridad de la obra. El margen de incertidumbre que planea sobre el penúltimo verso del primero de los *carmina* desaparece ya en el *incipit* de este. Ambos conforman un marco para los tres libros, de los que son proemio y epílogo, y se distinguen por la elección de un metro, el Asclepiadeo Menor, específico a ellos. Por tanto, ambos desempeñan una función concreta dentro de la estructura global, pero a la vez Horacio confiere a *Exegi Monumentum* una particularidad absolutamente innovadora: reelaborando el modelo de la *sphragis*, Horacio le da la forma de un epitafio que se adosa al *monumentum* metafórico que acaba de erigir, su colección de odas.

El motivo del epitafio se encuentra ya presente en Simónides aplicado a los honores de los muertos en las Termópilas, fr. 531. 4 ss., mientras que la arquitectura como metáfora de la solidez de su poesía, inmune a los elementos naturales, ya lo había empleado Píndaro, *Odas Píticas* 6. 7-14. Estos poetas conceden la inmortalidad a objetos externos, mientras que Horacio la atribuye a su obra, que se convierte en el garante de su propia eternidad¹. Así, realiza una síntesis de la componente griega de los

¹ Romano 1991: 843

poetas eólicos y de la tradición romana del *volito vivos per ora virum*, el autoepitafio de Enio.

No obstante estas y otras posibles fuentes de inspiración griegas, prevalece el carácter romano del poema. “A Roma remite la mención de la diosa Libitina, de las vestales, del *pontifex*, el recuerdo del paisaje itálico; y en el centro de la oda se encuentra el Capitolio, centro del mundo², de modo que la inmortalidad de fla religión de estado”³ (Romano 1991: 843). En claro contraste con el resto del poema, la invocación a Melpómene y la petición del laurel de Delfos dan un último toque de color griego.

La oda está sólidamente construida en torno al motivo de la inmortalidad y del orgullo poético, que dan unidad a la composición. A primera vista, se pueden individualizar dos partes que corresponden a dos destinatarios diferentes: en los vv. 1-14a se dirige a todo lector, mientras que en los vv. 14b-16 a una de las musas griegas. Sin embargo, es más apropiado contemplar tres secciones: los vv. 1-5 se centran en el *monumentum* apenas finalizado; los vv. 6-14a expresan la seguridad del autor en una vida futura a través de su obra; los vv.14b-16 concluyen con un tributo a Melpómene, garante última de su pervivencia poética. A nivel morfológico se puede constatar esta misma división en el paso del perfecto de *exegi* a una sucesión de primeras personas del futuro (incluso *vitabit* se refiere lógicamente a la primera persona de *mei*⁴) y a dos segundas personas del imperativo presente. Por último, la oda avanza con un ritmo constante de enunciados pareados que se complementan entre sí para transmitir las distintas imágenes del texto, pertenecientes tanto al ámbito de la cultura como al de la naturaleza⁵.

1. Exegi monumentum: paráfrasis de las inscripciones más comunes que el artífice solía añadir, cuyas fórmulas son *monumentum apsolvi* o *mihi hoc monumentum feci*. El orden de la frase está invertido, pero *exegi* conserva la morfología y el significado de los verbos empleados con más frecuencia. Al valor de “llevar a término”, Nisbet y Rudd (2004: 367-8) añaden el de “perfeccionar”, propio del ámbito de la creación material y que encontramos en el participio *exactus*.

monumentum se carga de denotaciones propias del campo semántico del recuerdo a medida que avanza el texto. A partir del valor de “producción literaria que conserva la

² Cf. Pöschl 1991: 246 ss., citado por Romano 1991: 843

³ Cf. von Albrecht 1973: 58- 86, citado por Romano 1991: 843

⁴ Hoces 2016: 112

⁵ Nisbet-Rudd 2004: 367

memoria del autor”, característico del ámbito poético, pasa al de “placa o estatua de bronce conmemorativa” que sugiere la palabra *aere*, y a “monumento fúnebre” o “mausoleo” en contacto con *pyramidum*. A continuación, la doble referencia a la muerte (*moriar* y *Libitinam*) confirma esta última interpretación de *monumentum*, si bien en sentido metafórico: Horacio “acaba de llevar a la perfección poética” su obra, las Odas, que se convierten en su tumba simbólica, mientras que la “última oda, el epílogo, se convierte en el epitafio inscrito sobre ella”⁶.

1. aere perennius: *aere* transmite en un primer momento la idea de metal resistente y duradero que Horacio ya había asociado en 3. 16 a una torre infranqueable, *turris aenea*. Sin embargo, la evolución funeraria del poema evoca por metonimia no solo las estatuas de bronce, como el coloso que coronaba el mausoleo de Augusto⁷, sino también las placas del mismo material que “adornaban las tumbas de los muertos en Italia” (Woodman 1999: 206) Cualquiera que sea la alusión, lo cierto es que el bronce se había convertido en un protagonista de la ciudad con el traslado de las estatuas del Capitolio al Campo Marcio, el alzamiento de otras nuevas y “la explosión de inscripciones honoríficas, que se volvieron un elemento más del paisaje urbano”⁸.

perennius da la impresión de una adaptación de la famosa frase de Tucídides *kthma es aiei* con la sustitución de “posesión” por “construcción”⁹, aunque, dado el carácter de epitafio, resuenan con mayor fuerza los siguientes versos: *Ennius ut noster cecinit, qui primus amoeno / detulit ex Helicone perenni fronde coronam*. Esta frase del *De rerum natura* reaparece con fuerza a lo largo de todo el poema, si bien cabe que el adjetivo en cuestión no sea una invención de Lucrecio, sino del mismo Enio, “autor de los *Ann-ales*” y rebautizado por Feeney “Mr. Time himself”¹⁰. También podría verse en él una metáfora vegetal en unión con el *recens* del v. 8 y con un epitafio atribuido a Cleóbulo, *anth. Pal.* 7.153.

2-3. regalique situ pyramidum altius: el significado primario de *situs*, “posición, emplazamiento”, es difícil de encajar en el sentido de la frase, ya que el término de comparación de *monumentum* tendría que ser las pirámides y no su emplazamiento, que, por otro lado, no se distinguía por su altitud. Algunos autores,

⁶ Woodman 1999: 206

⁷ Simpson 2002: 63; Galinsky 1996: 352

⁸ Galinsky 1996: 352

⁹ Simpson 2002: 354

¹⁰ Cf. Feeney 1999: 16, citado por Hardie 2005: 624-5

como Korzeniewski, entienden que la palabra quiere decir “estructura, edificio”¹¹, acepción presente en *OLD* tan solo para este pasaje y otro de Silio Itálico. Posiblemente Horacio fuese consciente de la dificultad de interpretación de este enunciado, que se prestaba a muchos paralelos para sus contemporáneos. A primera vista, como afirma Woodman (1999: 207-8), recuerda la fórmula epigráfica *hic situs est*, pero conforme avanza el texto es indudable para el lector de poesía griega la referencia a Simónides, cuyo epitafio resistirá el paso del tiempo y la decadencia. Este utiliza la palabra *eurws*, que se traduce por “moho, decadencia” y es el equivalente de la latina *situs*. Woodman imagina una prolepsis y propone la siguiente traducción: *higher than the pyramids which themselves must soon decay*.

pyramidum: posible referencia a la anexión del Egipto en el 30 a.C.¹², al surgir de una tendencia egipcia en el arte del periodo de Augusto y a la construcción de numerosas tumbas en forma de pirámide¹³. Por encima de estas manifestaciones individuales se alza el mausoleo de Augusto, acabado en el mismo año de la publicación de las *Odas* y justo antes de la muerte de Marcelo, cuyas exequias acogió. El mausoleo forma parte de un enorme programa edilicio llevado a cabo por Augusto y Agripa que tuvo fuertes repercusiones en la poesía de la época y especialmente en Horacio. Simpson observa que “es indicativo que la primera y última alusiones a edificios en las *Odas*, oblicuas, pero discernibles, se hallen en los poemas-marco 1. 2 y 3. 30 y que estas sean justamente a los dos edificios que, como Zanker observa, `estaban destinados a ser las más claras afirmaciones de auto-glorificación por parte de Augusto’¹⁴”. Galinsky (1996: 352) abunda en su simbología en tanto que “contraejemplo del deseo de Antonio de ser enterrado con Cleopatra en Egipto”, pero sobre todo remarca que Horacio atribuye a la poesía una inmortalidad mayor que la de reyes, faraones o incluso de Augusto.

3-4. quod non imber edax, non Aquilo impotens / possit diruere: verso inspirado en Píndaro, que ya había empleado ambas fuerzas naturales en relación con su metafórica casa del tesoro. La violencia de esta imagen se mantiene en el uso de *imber*, *Aquilo* e *impotens*, pero ya este último es ambiguo, puesto que la noción de impotencia

¹¹ Cf. Korzeniewski 1972: 383 ss., citado por Nisbet-Rudd 2004: 369)

¹² Nisbet-Rudd 2004: 366

¹³ Simpson 2002: 66

¹⁴ Cf. Zanker (trans. A. Shapiro) 1988: 72, citado por Simpson 2002: 63

encaja perfectamente en el contexto. En cambio, *diruere* y sobre todo *edax* conllevan un tipo de destrucción de tipo erosivo a largo plazo que no refleja el impetuoso *axoisi*¹⁵.

Lucrecio ya había notado que el constante gotear puede desgastar una roca en 4. 1286-7 *nonne vides etiam guttas in saxa cadentis / umoris longo in spatio pertundere saxa?* Horacio precedentemente había empleado esta prosopopeya en I. 31. 8 *non rura, quae Liris quieta / mordet aqua taciturnus amnis*. El sintagma *imber edax* es una síntesis de los dos, pues la tormenta se asemeja a ese continuo gotear que puede acabar por roer piedra o bronce con sus insignificantes mordiscos. El factor clave es el tiempo de los versos 4-5 y de Sim., *Eleg. W. edn. 2, 2. 88. 1 chronos oxus odontas*, al que alude Horacio de manera muy sutil.

Aquilo, un indicio más de la latinidad del poema; es el equivalente del bóreas griego. *impotens* asume la tercera de las acepciones de *OLD*, “salvaje, violento” (literalmente, “no dueño de sí”), epíteto apropiado para este dios. Con sus fuertes ráfagas de viento se opone a los destinos de los héroes épicos, sin embargo, contra el bronce y la piedra su acción se reduce al moho (*situs*) que provoca en la cara norte de los monumentos con sus fríos vientos cargados de humedad. Su impotencia es absoluta de frente al *monumentum* figurativo, la obra poética inmaterial que queda fuera del alcance de su acción.

A nivel fónico se puede notar la dificultad articulatoria del primer hemistiquio con la acumulación de sílabas cerradas y el fuerte sonido de la geminada *x* al final, que parecen reproducir el mordisqueo de los elementos naturales. La repetición de *non* y de la secuencia *im* + labial dan unidad sonora al enunciado.

4-5. aut innumerabilis / annorum series et fuga temporum: desarrollo del escueto *chronos* que ya hemos encontrado en Simónides en dos ocasiones. Nisbet y Rudd (2004: 370) afirman que los reyes de Egipto se jactaban de poderse construir monumentos indestructibles. Inversamente, los hombres de letras expresaban su escepticismo, Cic. *Marc. II nihil est enim opere et manu factum quod non conficiat et consumat vetustas*.

innumerabilis es la palabra más larga del poema, pero se halla en una posición anómala que, acentuada por el encabalgamiento, transmite la idea de infinitud. El segundo hemistiquio, dada su mayor ligereza, está asociado con la velocidad de *Aquilo*, *fuga*, *Aufidus*, *ex humili potens*, de la que carece este adjetivo derivado. Algunos autores

¹⁵ Nisbet-Rudd 2004: 370

recuerdan la expresión de Soph. *Ai.* 646 *anariqmhtos chronos*¹⁶, imposibilidad que contrasta con la habilidad de los romanos para organizar la cronología en *series*¹⁷.

fuga temporum forma un quiasmo junto a *annorum series*, conectando dos términos antitéticos, *series-fuga*, ya que el primero conlleva el control del tiempo y el segundo su pérdida incontrolable. Se trata de un rasgo distintivo de Horacio, la oposición entre *the impersonal grid of the state's time*¹⁸ y la percepción subjetiva de la experiencia individual¹⁹. Aun así, cabe señalar que ambos coinciden en un aspecto: la concepción lineal del tiempo/historia. *temporum* se refiere lógicamente al individuo y, por tanto, es un plural poético que responde al genitivo plural que abre el verso.

6-7. Non omnis moriar multaue pars mei / vitabit Libitinam: tras hablarnos de la inmortalidad de su *monumentum* funerario-poético, en estos versos enlaza con su propia inmortalidad, suscitando la sorpresa del receptor. Tal reivindicación es posible mediante la identificación del autor con su obra poética, asimilación que se materializa en los pronombres de primera persona (*mei, ego*) y en el verbo *moriar*, que alude claramente al argumento precedente²⁰.

Según Nisbet y Rudd (2004: 371), la oración concuerda con la costumbre romana de expresarse con cautela acerca de la vida después de la muerte. Por ejemplo, Prop. 4. 7. 1 *sunt aliquid manes, letum non omnia finit* o Stat. *Silv.* 3. 3. 195 *non totus rapiere tamen*. Era común otorgar la inmortalidad a las obras de los grandes poetas, Call. *Ep.* 2. 5, e incluso se atribuyen a Safo las siguientes palabras hablando de sí misma fr. 193 *ws oud apoqanoushs estai lhqh*. Sin embargo, el motivo de la pervivencia gracias a la creación literaria es plenamente romano y proviene del *volito vivos per ora virum* de Enio.

Libitina era la diosa romana de los funerales, cuyo culto remonta a Numa. Guardaba un registro de los difuntos, a cambio del cual recibía un impuesto. Se identifica tradicionalmente con Venus de acuerdo a una polaridad típica de la cultura religiosa²¹.

¹⁶ Romano 1991: 844

¹⁷ Cf. Feeney 1993: 58, citado por Nisbet-Rudd 2004: 371

¹⁸ Cf. Feeney 1993: 57-60, citado por Barchiesi 2007: 153

¹⁹ Barchiesi 2007: 153

²⁰ Woodman 1999: 210-1

²¹ Romano 1991: 844

7-8. usque ego postera / crescām laude recens: expansión de la frase anterior sobre el tema de la gloria poética. *usque* parece modificar tanto a *crescām* como a *recens*.

crescām “normalmente sugeriría fama creciente durante la vida, Virg. *Ecl.* 7. 25 *creescentem ornate poetam*; Nepos, *Cato* 2. 4 *quoad vixit virtutum laude crevit*; en este caso se extiende a la reputación póstuma, 1. 12. 45f. *crescit occulto velut arbor aevo / fama Marcelli*” (Nisbet-Rudd 2004: 372).

recens niega la posibilidad de que su obra envejezca en el futuro, de la que afirma que permanecerá (*usque*) tan reciente como en sus días. *crescām* y *recens* tienen el mismo sujeto sintáctico (*ego*), pero, dada la asimilación del poeta con su obra, referentes distintos, dando lugar a una aparente contradicción. Por un lado, *recens* se refiere por metonimia a su obra poética, que conservará su modernidad; por el otro, *crescām* a la figura de Horacio, que “gracias al elogio” de las generaciones venideras “crecerá en fama”. Si se admite que el *perennius* del inicio tenga una connotación vegetal, se podría asimismo considerar que *recens* equivalga a “fresco, verde o en flor” a la vez que “moderno, reciente”²².

8-9. dum Capitolium / scandet cum tacita virgine pontifex: este enunciado abre con una conjunción, *dum*, típica de los epitafios romanos²³. Introduce una nueva idea: Roma constituye un límite temporal para su legado poético. En efecto, se retenía que el monte capitolino fuese el único lugar nunca conquistado por el enemigo y, por consiguiente, la garantía de la supervivencia de la ciudad, 3. 3. 42 *stet Capitolium*.

La indeterminación de *scandet...pontifex* invita a entender *virgine* en el sentido genérico que le da Romano de “procesiones de vestales”, acorde con el carácter abstracto del enunciado. El pontífice y las vestales tienen un valor simbólico, ya que encarnan el contexto socio-cultural de la ciudad. En palabras de Habinek, “Horacio alude al Capitolio y a la continuidad de los ritos pontificales asociados con él en parte porque representan la permanencia de la comunidad para la que los monumentos de Agripa, Augusto y otros tendrán un sentido, y, por ende, la comunidad que proporcionará los lectores de la poesía de Horacio” (2003: 111).

10. dicar qua violens obstrepit Aufidus: *topos* poético de la tierra de origen que se enorgullece por la fama conseguida por uno de los suyos, Prop. 4. 2. 36. La referencia al lugar de procedencia es típica de los epitafios; Venosa, a poca distancia del

²² Nisbet-Rudd 2004: 372

²³ Galinsky 1996: 353

Aufidus, pertenecía a la antigua *Apulia*. La mención del río ayuda a construir un paisaje poético análogo al del monte Helicón de Enio o al de las fuentes de agua que inspiraban a los poetas griegos.

Lowrie (1998: 119) encuentra en esta oda una superación de 2. 20, en la que el poeta situaba su inmortalidad en términos espaciales, vv. 14-20 el imperio romano, y visuales, v.14 *visam*. En cambio, *usque...dum...pontifex* la sitúa en términos temporales y “con *dicar*, su cuerpo mutará en voz, puesto que otros dan voz a *multa pars mei*, la parte que permanece”. En este sentido, Habinek (2003: 111) añade al significado básico de *dicar* (“se dirá de mí”) el de “mis textos serán recitados” e incluso nos recuerda que “las inscripciones romanas exhortaban frecuentemente al pasante a pararse y leerlas” en voz alta, según la costumbre.

violens obstrepit, la violencia sonora del significante y del significado contrastan con el silencio solemne del cortejo de las vestales y, de manera implícita, con la fama del autor, ya que el prefijo *ob-* indica oposición²⁴. *violens* nos sugiere el *impotens* del inicio²⁵ y nos recuerda que los elementos naturales no pueden nada frente a la “voz” del poeta.

11-12. et qua pauper aquae Daunus agrestium / regnavit populorum: referencia a los orígenes míticos de la región, la Daunia, en la que se fundó la colonia romana de Venosa. Al rey epónimo se atribuye la sequedad de la región²⁶, *epod.* 3. 16 *siticulosa Apulia*, cuyas lentas corrientes parecen sonar en el verso 11 por medio de los sonidos /a/ y /w/, contrapuestos al “estrépito” consonántico precedente. Además, “es una paradoja que un rey, considerado por su proverbial riqueza, carezca de algo tan barato como el agua”²⁷. *Regnare* con el genitivo es un grecismo que puede aludir a la procedencia del monarca.

12. ex humili potens: enlace entre la nota biográfica de su infancia y su reivindicación presente. *humili* tiene una estrecha conexión con *agrestium*, pues sus raíces, *humus* y *ager*, designan realidades muy similares. Enfatizando la rusticidad de sus orígenes²⁸, Horacio resalta su ascensión a *potens* gracias a la poesía y culmina una serie de imágenes que se caracterizan por este movimiento de elevación: *pyramidum, crescam, scandet*.

²⁴ Nisbet-Rudd 2004: 374

²⁵ Woodman 1999: 212

²⁶ Romano 1991: 845

²⁷ Nisbet-Rudd 2004: 374

²⁸ Nisbet-Rudd 2004: 375

potens, equiparación con el rey Dauno, que detenía el poder político (inmediatamente a continuación se proclama *princeps*)²⁹. En este sentido, puede querer decir “importante” o “capaz de influir”, como en 4. 8. 27 *lingua potentium vatum*. Woodman (1999: 213) le concede un poder aún mayor, pues pone este adjetivo en relación con *impotens*, que cae en la misma posición final del tercer verso: “Horacio se ha vuelto *potens*, y las fuerzas de la naturaleza no tienen posibilidad alguna de hacerle frente”.

13-14. princeps Aeolium carmen ad Italos / deduxisse modos: la tensión provocada por el hipérbaton de *dicar* se resuelve en este alarde de orgullo, que según Woodman (1999: 210; 215) es el ápice de esta segunda sección (vv. 6-14), construida en *tricolon* ascendente, y el clímax del entero poema. Concuerta además con la oferta de *superbiam* que está a punto de realizar.

princeps motivo calimaqueo del *primus ego*, presente a menudo en las declaraciones de apología poética, especialmente en el proemio o el epílogo, Lucr. 1. 926 sgg. = 4. 1 sgg.; Verg. *Georg.* 3. 10 y 3. 291 sgg.³⁰. Galinsky remarca la elección de *princeps* en lugar de *primus*, que sitúa a Horacio a la altura del “mayor líder mundial, que también ascendió a su posición desde orígenes relativamente humildes” (1996: 354).

Aeolium carmen el eólico era el dialecto hablado en Lesbos, lugar de origen de Safo y Alceo. Catulo ya había compuesto dos poemas según el modelo de Safo, pero con las odas Horacio “inaugura un verdadero género poético; y tiene razón, pues con él nace la lírica latina de inspiración eólica, y, en comparación, aquellos de Catulo parecen tentativas ocasionales, encubiertos por un programa poético general”³¹.

ad Italos modos, “al latín” en sentido lato, no queda claro cuál sea su valor preciso. *modos* parece indicar el “metro”, aunque Nisbet y Rudd (2004: 375) rechazan esta traducción argumentando que los metros eran griegos. Sus defensores lo justifican diciendo que Horacio fija la cesura del verso, como ya lo había hecho Enio, para solucionar la tensión entre el acento de las palabras y el ictus del verso³²; o que la lengua latina tiene un vocabulario más pesado y que el genio de Horacio se demuestra en su capacidad de insertarlo en versos ligeros como son los líricos³³.

²⁹ Nisbet-Rudd 2004: 376

³⁰ Romano 1991: 845

³¹ Romano 1991: 845-6

³² Ross 1975: 135

³³ Woodman 1999: 216

deduxisse, palabra clave del verso, significa literalmente “transportar algo de X a Y”, Lucr. 1. 118, pero en este contexto está cargada de diferentes lecturas. *deducere* es un término técnico utilizado para la fundación de colonias y una clara alusión a Dauno, con quien se parangona el autor³⁴. Designa también la celebración del triunfo, Virg. *georg.* 3. 10, consistente en un desfile militar a través de la ciudad que concluye con la subida al Capitolio por el mismo camino que las vestales (vv. 8-9), y con la ofrenda a Júpiter de su general, coronado con el símbolo de la victoria, la corona de laurel³⁵ (ver *lauro* a continuación).

Virgilio da un nuevo valor a este verbo al emplearlo como metáfora de la creación poética, comparándola con el hilado de la lana en *egl.* 6. 4 *pastorem, Tityre, pingues / pascere oportet oves, deductum dicere carmen*. Se trata del motivo calimaqueo de la *mousa leptaleh*, tenue, delicada, como la poesía que defiende el mismo Horacio en *epist.* 2. 1 *tenui deducta poemata filo*. “En este sentido el verbo se revela la palabra clave de esta declaración de poética: el componente alejandrino y neotérico resulta fundamental en esta adaptación de los metros y de los esquemas compositivos eólicos, constituye, digamos, la verdadera novedad, el verdadero objeto de orgullo para el *inventor*” (Romano 1991: 846).

14-15. *sume superbiam / quaesitam meritis*: prótasis del intercambio de dones con la musa según el modelo romano *do ut des*. Es imposible establecer el sentido de la frase, ya que *meritis* no está determinado por un posesivo. Nisbet y Rudd (2004: 376) entienden que “Horacio está modificando la presunción de sus anteriores reivindicaciones atribuyendo su éxito a la musa”; en cambio, Woodman (1999: 216) se mantiene dentro de la lógica del epitafio, en los que se suele hablar de los *merita* del difunto.

superbiam orgullo sin connotación negativa, cf. Prop. 4. 1. 63 *ut nostris tumefacta superbiat Umbria libris*. Si en el enunciado anterior el orgullo del poeta llegaba a su máximo, ahora se lo ofrece a la musa en propiedad (*sume* puede significar “tómalo como tuyo” o “póntelo” cuando se aplica a ropa).

15-16. *et mihi Delphica / lauro cinge volens, Melpomene, comam*: Horacio concluye el poema con esta imagen griega que trae a la memoria el *doctarum hederæ praemia frontium* del proemio (1. 1. 29), símbolo de la inspiración que necesitaba en ese

³⁴ Nisbet-Rudd 2004: 376

³⁵ Woodman 1999: 214

momento³⁶. *Delphica lauro* debe entenderse más que como la guirnalda de laurel otorgada a los ganadores de los juegos Píticos, como la corona de Apolo, cuyo santuario estaba en Delfos³⁷. Apolo, dios de la poesía y de las musas, tiene la potestad de consagrar al poeta entre los grandes poetas, 1. 1. 35 *si me lyricis vatibus inseres*.

Morton Braund (2002: 269) yuxtapone esta idea a la del general triunfante revestido de la corona de laurel en “procesión a través de Roma por la *Via Sacra* camino del *Capitolium*. Esta sola imagen, por tanto, representa la apropiación de la literatura griega por parte de la cultura romana... y marca la llegada a la madurez de la literatura latina, pues esta deja de ser literatura en latín para ser verdaderamente literatura romana”.

3. *Iamque opus exegi*

Con estos versos acaban las *Metamorfosis* de Ovidio, obra publicada en el 8 d.C. De acuerdo con el proyecto que se fija en el proemio, realiza una narración ininterrumpida (*carmen perpetuum*) de la historia del mundo hasta su tiempo (*ad mea tempora*). En los últimos libros la acción se desplaza a Roma y en el XV se relata la apoteosis de Julio César y la de Augusto, acompañada de un ruego por su salud. Contrariamente a las expectativas, el *epos* no termina con esta dedicatoria a la persona que encarnaba el poder absoluto, sino que lo hace con el propio poeta, legitimado por los grandes *vates* latinos: Enio, Catulo, Virgilio y, especialmente, Horacio.

Ovidio compone esta *sphragis* poco después de conocer la decisión de Augusto de enviarlo a Tomi, cuando ya había concluido las *Metamorfosis*. No es de extrañar que el libro XV, que hubiera debido conformarse a la convención del encomio al emperador, acabe con una declaración de superioridad de Ovidio, que defiende “el triunfo final del poeta sobre la pompa de soberanos y gobiernos y sus interminables programas culturales, ideológicos y propagandísticos”³⁸.

El *incipit* de estos versos no deja dudas acerca del modelo, la oda *Exegi Monumentum*, cuyo motivo principal es la inmortalidad del autor gracias a su obra: “se è vero, come Ovidio afferma, che la gloria del poeta trova la garanzia della sua eterna durata nei *praesagia vatum*, quale modo migliore si offriva al poeta stesso di affermare

³⁶ Romano 1991: 846

³⁷ Romano 1991: 846

³⁸ Segal 1969: 292

l'orgogliosa certezza della propria immortalità che f o n d a r l a, nel gesto dell'alusione sui *praesagia* di un *vates* già consacrato alla gloria?"³⁹.

El texto está cargado de alusiones concretas o abstractas a la oda, pero conforme avanza van apareciendo referencias puntuales a otros autores, y ya al final la presencia de Enio es absoluta. Ovidio se inspira en ellos a lo largo de toda su producción y no es extraño que retome motivos que ya había empleado durante su primer periodo, como en este caso, *Am. 1. 15 Mortale est, quod quaeris, opus. Mihi fama perennis / quaeritur, in toto semper ut orbe canar / ... / Ergo etiam, cum me supremus adederit ignis, / vivam, parsque mei multa superstes erit.*

Dos décadas más tarde aborda de nuevo la oda, pero desde una posición más sólida, con menor sumisión al original. Además del motivo de la inmortalidad, a Ovidio interesa la equiparación con el *princeps*, la elevación metafórica o la rivalidad con la arquitectura del régimen, pero les da una forma inédita que encaja exclusivamente dentro de la lógica de su gran poema, las *Metamorfosis*. Ovidio es consciente de haber alcanzado su madurez artística con esta obra, *Tr. 1. 7. 11 maior imago*, pero se enorgullece asimismo del resto de su producción, nuevo objeto de intertextualidad: el íncipit y la coda, (*Iamque*) *opus* y *vivam*, provienen de su primera tentativa juvenil, pero además reutiliza *fama*, *perennis*, *cum*, *ignis*, *pars* y *mei*. Como dice Hardie (2005: 619), "la repetición del material de *Am. 1. 15* en el epílogo de las *Metamorfosis* representa también una afirmación de la unidad de la obra poética de Ovidio, desde su primer pequeño libro de elegías eróticas hasta su monumental "épica" hexamétrica"⁴⁰.

Ovidio suprime el tributo a la musa, guardando para sí mismo el privilegio de tener la última palabra y poder proclamar su inmortalidad. Así, se deshace de la tercera sección, pero conserva las otras dos: *opus* es el equivalente de *monumentum*, y a partir del tercer verso aparece el motivo de la muerte y la vida póstuma. Sin embargo, rechaza el equilibrio interno de la oda: la primera sección ocupa solo dos versos (y), mientras que la segunda siete (A). Asimismo, el fragmento anterior presenta una estructura binaria y el mismo desequilibrio: siete versos de plegaria por Augusto (X) anteceden a tres dedicados al día de su muerte y su catasterismo (a). Este último motivo es común a ambos pasajes, sin embargo, Ovidio concede más del doble de espacio a la suya, creando un quiasmo de tipo cuantitativo: X-a; y-A.

³⁹ Rosati 1979: 120

⁴⁰ Cf. Korenjak 2004: 88-90, citado por Hardie 2005: 619

Ovidio escinde las siguientes dos oraciones, *non omnis moriar multaque pars mei / vitabit Libitinam*, para desarrollarlas por separado en la segunda sección (A). Los versos 873-4 reelaboran el primer miembro de la copulativa y los cuatro siguientes amplían el motivo de la vida póstuma, que culmina en *vivam*.

Existe otro posible análisis que poco debe a Horacio: la oposición vida-muerte. Nada más empezar, Ovidio pone a su público en tensión con *Iovis ira*, el rayo, el arma más temida por un romano; a continuación viene la devastación humana, *ignis et ferrum*; por último, como Horacio, el tiempo destructor. Dos versos más adelante lleva a cabo la acción opuesta: al movimiento vertical y descendente del rayo se opone su ascensión; a la destrucción del mundo habitado, su transmisión oral a lo largo de la faz de la tierra; y a la vejez, su inmortalidad. El poder del poeta es absoluto y doblega todas las dimensiones de la existencia; su exuberancia se materializa en estas dos gradaciones coordinadas por polisíndeton (*nec, -que*): la primera, rápida y violenta; la segunda, pausada y solemne.

870. absens: Pertenece a la sección precedente, pero es una palabra clave para comprender el epílogo. Ovidio crea un contraste intencionado con la última palabra del poema, *vivam*, que implica la “presencia” póstuma del autor⁴¹. Podría ser un indicio de que el poema ya estaba acabado antes de su condena al exilio, a raíz de la cual sustituyó el más atendible *praesens* por *absens*. En tal caso, se debe aceptar que el libro XV era, a pesar de todo, un encomio al emperador que tenía su clímax en el catasterismo final, ensombrecido ahora por el de Ovidio, verdadero anticlímax del anterior⁴².

871. Iamque opus exegi: empieza “como si fuese el inicio de un nuevo libro, el inicio de un nuevo relato de la historia del mundo. *iam(que)* es la primera palabra de los libros III, VII, VIII y XIV. Este es el ahora del momento en que Ovidio está terminando su poema, y también *the ongoing and ever-changing “now” of each new reader’s act of coming to the end*”⁴³. En la misma dirección apunta Barchiesi (1997b: 195), que ha notado que los cinco primeros versos forman el acróstico INCIP.

opus exegi emplea el mismo verbo que Horacio, pero un sustantivo más breve y neutro que *monumentum*. El significado de “tumba, mausoleo” desaparece, pero se conserva la metáfora de la “obra poética” equiparada a una “obra arquitectónica” indestructible. Así, se pierde el motivo del “epitafio”, pero se gana un término menos

⁴¹ Hardie 2005: 617

⁴² Segal 1969: 290

⁴³ Hardie 2005: 622, quien cita a Feeney 1999: 30

marcado, que alude a una realidad de la época: el programa edilicio de Augusto y Agripa. En el pasaje anterior Ovidio menciona a Marte, Vesta, Apolo y Júpiter, a los que Augusto había dedicado templos en Roma⁴⁴. Ahora, con su metáfora arquitectónica, ha superado estos modelos que son el emblema del emperador.

871-2. quod nec Iovis ira nec ignis / nec poterit ferrum nec edax abolere vetustas: Su *opus* es inmune a estos ataques porque la poesía es inmaterial. Como en *Exegi Monumentum*, la relativa comienza con *quod* + negación, sin embargo, la imagen de la destrucción es épica: la ira de Júpiter y la guerra; y también humana: la ira, la destrucción bélica, la vejez.

Iovis ira, el rayo de Júpiter; no hay mayor hipérbole para referirse a la solidez de una construcción (en este caso figurativa). Como dice Segal (1969: 290-1), hay que reconocer “ironía y quizás incluso desafío” en estas palabras, pues justo antes se ha comparado a Augusto con Júpiter. Años más tarde, en sus obras del exilio sugiere el mismo paralelo, *Trist.* 3. 11. 61-2 *crede mihi, si sit nobis collatus Ulixes; / Neptuni minor est quam Iovis ira fuit*; (y 10 versos después) 71-2 *fortuna miserrima tuta est, / Neptuni minor est quam Iovis ira fuit*.

ignis... ferrum los elementos de la locución *ignis et ferrum* se encuentran separados. El primer verso de la súplica por Augusto contiene la misma idea y el mismo final, 861 *ensis et ignis*. El fuego puede aludir a la quema de las copias de sus pergaminos. *nec poterit ferrum nec edax* tiene un sonido consonántico más intenso que *quod non imber edax*, pero esta vez asociado más bien a *ferrum* que a *edax*.

edax... vetustas Horacio no unía estos dos conceptos, a pesar de la conexión lógica; Ovidio sí lo hace, regresando al motivo griego *chronos oxus odontas*, pero elige un sustantivo diferente: *vetustas* trae a la memoria su antónimo, la juventud de *recens* y, en parte, *perennius*.

873. cum volet, illa dies: en posición simétrica respecto a *tarda sit illa dies*, pone en evidencia el desequilibrio a favor del poeta en ambos pasajes. Como en el verso 868, la anáfora *illa dies* va seguida de una cesura y alude al día de la muerte. En esta ocasión está personificada y es el sujeto de tres enunciados en los que es objeto de menosprecio y desafío. *cum volet* expresa perfectamente esta superioridad del poeta, que se muestra indiferente ante el momento final.

⁴⁴ Hardie 2005: 614

873-4. quae nil nisi corporis huius / ius habet: estos dos versos contienen una marcada aliteración de la vocal /i/ (/j/), que transmite pequeñez, *nil nisi*, y desdén ante la componente corporal. El encabalgamiento de *corporis huius / ius*, unido a una intensa aliteración ponen de relieve este último término. Ovidio concede a la muerte un poder terrenal, *ius*, minúsculo, como el monosílabo utilizado.

874. incerti spatium mihi finiat aevi: su convicción es tal que se atreve a desafiar el destino: *finiat* es un conjuntivo exhortativo. La tensión de este enunciado es muy alta y prepara el clímax en el verso sucesivo. Cabe señalar la diferencia y similitud entre este verbo y *sume/cinge*: pese al carácter yusivo de los tres, estos últimos pertenecen a una expresión formular, que mantiene el sentido de respeto y subordinación de Horacio hacia la musa. Es indicativo que en ambos casos aparezca el pronombre *mihi*.

875-876. parte tamen meliore mei super alta perennis / astra ferar: esta frase ocupa el centro de la composición y constituye la más alta declaración de orgullo poético. El verso 875 es un collage de elementos de la oda de Horacio: el primer hemistiquio recoge una por una las palabras de *multaque pars mei*, mientras que el segundo, la coda de los dos primeros versos.

parte... meliore Ovidio rechaza la indefinición de *multa(que) pars* y propone una dualidad de tipo corpóreo vs. incorpóreo/*anima/nomen/vox/fama*. Se trata de un ablativo de limitación que muestra la identificación del poeta con esta “parte”, que califica de *melior*⁴⁵. *tamen* conserva el valor adversativo implícito en *-que*. *super alta* sugiere sin duda *altius*, de igual manera que *perennis* trae a la memoria *perennius*.

super alta perennis / astra ferar esta sección se inspira en la imagen de la ascensión, característica de la oda de Horacio, y particularmente en *crescam (laude) recens*. Como ya se ha visto, *perennis* podía ser entendido como sinónimo de *recens*, pero especialmente como una referencia a Enio⁴⁶, Lucr. 1. 117-8 *detulit ex Helicone perenni fronde coronam*. Este adjetivo también aparece en el augurio que concluye el primer *carmen* de Catulo, *plus uno maneat perenne saeclo*, poema en el que aparecen otros aspectos de las *Metamorfosis*: *novum libellum*, cf. *Met.* 1. 1 *in nova fert; omne aevum tribus explicare cartis*, cf. *Trist.* 1. 1. 117; 3. 14. 19 *ter quinque volumina*⁴⁷.

⁴⁵ Hoces 2016: 107

⁴⁶ Hardie 2005: 624-625, ya mencionado en el capítulo de Horacio

⁴⁷ Hardie 2005: 625

El verso 875 reelabora algunos motivos de *Exegi Monumentum* y, con su ritmo holodactílico⁴⁸, anuncia una veloz subida, que tiene un desenlace del todo nuevo en el verso siguiente. El catasterismo del poeta es el último de una serie que impregna los quince libros del *epos* y en particular el último, pero sobre todo aún el motivo ovidiano de la metamorfosis con la imagen de la ascensión, característica de la oda de Horacio.

El orgullo del poeta, que ha concluido una obra monumental y que es capaz de emular a los mayores *vates* latinos, se muestra con exceso: *super alta... astra*. En comparación, de Julio César dice *recentem animam caelestibus intulit astris*, y de Augusto, *accedat caelo*, a solo seis versos de distancia. Es evidente el sentimiento de superioridad de Ovidio, pero cabe matizar que incluso Horacio se había fijado como límite las estrellas en *Carm.* 1. 1. 36, *sublimi feriam sidera vertice*, poema que está íntimamente relacionado con 3. 30⁴⁹.

ferar “Horacio usa este verbo para su vuelo en cuanto cisne” en *Carm.* 2. 20. 1-3, *non usitata nec tenui ferar / penna biformis per liquidum aethera / vates*, como metáfora de los límites espaciales de su obra. Asimismo, se trata de “un término del léxico de la fama, que podría traducirse ‘seré llevado por las voces, seré objeto de discursos’”, como en *fertur, ferunt*⁵⁰. Feeney ya había notado la relación con *fama*⁵¹.

876. nomenque erit indelebile nostrum: referencia a la *damnatio memoriae*, condena impuesta por primera vez a Marco Antonio por parte de Augusto, y en particular a la *abolitio nominis*, que consistía en la cancelación física del nombre y del legado del condenado. La asociación de *Iovis ira* con *abolere* no deja dudas al respecto, al igual que el adjetivo *indelebile*, referencia concreta al acto de supresión del *praenomen* de las inscripciones públicas, cf. *delere* en *Met.* 9. 523-4 *tabellas... delet;* 528 *visum est delere “sororem”*.

La causa del exilio del poeta se suele achacar a su relación extraconyugal con Julia en un momento en el que Augusto busca recuperar los viejos valores romanos. Sin embargo, hay quien considera que se trata de una mera coartada para deshacerse de un personaje incómodo que, como la hija del emperador, pertenece a una facción hostil. Su ideal de soberano es Marco Antonio, quien encarna el modelo oriental que, entre otros, Calígula reivindicó. Esta posición política se aprecia en el discurso de Pitágoras, que defiende una concepción cíclica del tiempo de origen griega, *the endless flux which*

⁴⁸ Hardie 2005: 624

⁴⁹ Hardie 2005: 624

⁵⁰ Hardie 2005: 625

⁵¹ Cf. Feeney 1991: 249 n. 223, citado por Hardie 2005: 625

*belongs to the mythical and morally chaotic parts of the “Metamorphoses”*⁵², en detrimento de la concepción lineal y teleológica del tiempo sostenida por el emperador.

La identificación de Ovidio con Marco Antonio permite sostener la hipótesis de que esta sección conclusiva se compuso en un momento posterior a la condena al exilio. La vehemencia con que se expresa hace pensar en un momento inmediatamente sucesivo, aún en Roma o poco después de su partida. El poeta había asistido a la destrucción de las estatuas e inscripciones del triunviro, operación que se auguraba imposible en su caso, pues no disponía de tales, sino de obras que, como las *Metamorfosis*, gozaban de absoluta popularidad. El recuerdo de estos hechos parece aún vivo en la aliteración consonántica de *nec poterit ferrum nec edax*, que reproduce el sonido incisivo y percutiente de un cincel (*ferrum*), más ruidoso que la erosión del motivo horaciano.

877-8. quaque patet domitis Romana potentia terris / ore legar populi: como viene siendo una constante desde el principio de este epílogo, Ovidio invierte la posición de *dicar, qua...* y emplea un verbo sinónimo con diferentes connotaciones. El contenido es el mismo de *Carm.* 2. 20, la expansión de la poesía por todo el imperio.

Romana potentia, la conquista del imperio fue posible gracias a la legión romana, cuyo paso firme parece reproducir la sucesión de consonantes oclusivas-dentales. La sintaxis también es icónica, pues en medio de la construcción nos encontramos Roma, que se expande (*patet*) por las tierras conquistadas, *domitis... terris*.

La raíz *pot-*, que tenía una presencia significativa en Horacio (*possit, impotens, potens*), ya había aparecido en el segundo verso con un valor semejante: *nec poterit ferrum* niega cualquier posibilidad de victoria sobre su *opus* al ingente despliegue militar de Roma. El motivo es virgiliano, aunque con sentido opuesto, *Aen.* 9. 446-9 *si quid mea carmina possunt / ... / dum... / ... imperium pater Romanus habebit*.⁵³

878. ore legar populi: Ovidio es más concreto que Horacio en esta imagen que nos recuerda que la lectura en la antigüedad era en voz alta. “Junto con la última palabra, *vivam*, la expresión recuerda a Enio en el epigrama para sí mismo *volito vivos per ora virum*”. *legar* “podría también traducirse por “seré recogido”, *Aen.* 4. 684-5 *extremus si quis super halitus errat, / ore legam...* Aquí se sugiere que el alma poética de Ovidio se halle reencarnada en el cuerpo de sus lectores”. *Populi*, “Ovidio avecina a

⁵² Segal 1969: 289

⁵³ Hardie 2005: 625

sí el *populus*, a diferencia de Horacio, que en su lírica inaugural se había separado a sí mismo del *populus*, *Carm.* 1. 29. 32 *secernunt populo*⁵⁴.

878. porque omnia saecula fama: a la extensión espacial (*qua*) sigue la extensión temporal (*per*), unificadas por la proclítica *-que*. *saecula* alude a las edades del hombre de Hesíodo: *chryseon genos (aureum saeculum)*, *argyron genos (argenteum saeculum)* ... Las *Metamorfosis* se basan en esta concepción cíclica según la cual la historia del mundo se divide en cinco etapas, 15. 26-2 *sic ad ferrum venistis ab auro, / saecula. omnia* tiene valor distributivo, “cada tipo”, que incide en la diferencia cualitativa entre las edades.

saecula, para la influencia de Catulo, ver bajo *perennis*.

879. siquid habent veri vatum praesagia, vivam: Horacio y Enio habían anunciado su inmortalidad a través de sus epitafios, por lo que Ovidio toma sus vaticinios (*praesagia vatum*) como garantía de la suya propia: *sono essi, “se hanno una qualche verità” (e sunt quiddam oracula vatum: Pont. 2. 1. 55), i garanti che assicurano l’eternità della sua opera*. Roma cumplía este rol en la oda, sin embargo, *la fiducia del poeta nella sua gloria eterna non poggia più su un elemento esterno, su un dato della realtà, ma sulla salda autocoscienza della poesia stessa, che diventa così parametro del suo stesso destino*⁵⁵.

veri vatum praesagia, vivam esta cadena fónica repite las características esenciales del *volito vivos per ora virum*, como son: la aliteración de la aproximante velar; la misma secuencia de consonantes iniciales: v-v-p-v (*per* es proclítica); el mismo número de sílabas; y el final en *v+i+C+V+m*. Además, se pueden encontrar todos los elementos del epigrama a lo largo de esta esta sección: en los versos 875-876 se halla el motivo del vuelo (*volito*), mientras que las dos últimas oraciones⁵⁶ acaban por *ore legar populi (per ora virum)* y *vivam (vivos)*.

No hay duda de que a Ovidio no le basta con retomar la oda de Horacio, sino que mira más allá y mira a los orígenes mismos de la poesía latina para apropiarse de una tradición, la “*classicità*” latina, de la que es el “heredero consciente”⁵⁷. Con este gesto absoluto de metaliterariedad está proclamando a todos, y en especial a Augusto, que su ascendencia es legítima y remonta a Horacio, Virgilio, Catulo y Enio.

⁵⁴ Hardie 2005: 626

⁵⁵ Rosati 1979: 119-120

⁵⁶ Hardie 2005: 626

⁵⁷ Rosati 1979: 101

vivam ni Horacio ni Enio se habían expresado con tanta rotundidad acerca de su pervivencia póstuma. Una tal declaración es posible si se concibe un cambio de paradigma: *l'arte, sembra dire Ovidio riaffermando (ma anche estremizzando) il principio che Aristotele aveva opposto a Platone, non consiste nella riproduzione mimetica della realtà così come questa è, ma nella creazione di una realtà possibile: è l'universo della possibilità, lo spazio libero e svincolato dalla tirannia del reale*⁵⁸.

Los dos grandes poemas épicos, la *Ilíada* y la *Eneida*, cierran con la muerte de Héctor y Turno, antagonistas de Aquiles y Eneas⁵⁹. Las *Metamorfosis*, que no tienen un único protagonista, invierten esta imagen y nos presentan a un Ovidio inmortal, cuya vida no depende de Augusto. Esta afirmación aparece al final de una lenta caída de la intensidad del poema que comienza con el catasterismo, sigue con las oraciones en polisíndeton y termina con un inciso de tono reflexivo. Sin embargo, su aparición final, aislada por el hipérbaton, le confiere una autonomía propia de un íncipit; suena por sí sola, con voz templada, como si aún se pudiese retomar la narración a partir de una *aetas* ovidiana.

4. Conclusión

Una primera lectura del epílogo de Ovidio puede dar una impresión de excesiva simplicidad en comparación con su precedente: *opus* no levanta tantas expectativas como su homólogo *monumentum*; la destrucción se muestra sin filtros; el dominio de la muerte y de la inmortalidad están bien delimitados; también lo están las diferentes formas de eternidad; las citas son evidentes. Sin embargo, esta inmediatez esconde una complejidad subyacente que ya se encontraba en Horacio: las diferentes partes y elementos de la composición entran en resonancia y sugieren nuevas posibilidades al lector.

La primera sección se limita a solo dos versos, menos de la mitad que su correspondiente en la oda de Horacio, pero, a pesar de su reducida extensión, conserva la misma riqueza de alusiones. *ferrum* es un buen ejemplo: a diferencia de *aere* no puede denotar el metal en sí, sino el hierro en tanto que material de forja de diversos objetos, pero ¿cuál? Inmediatamente viene a la imaginación la espada, el arma por antonomasia; también es posible pensar en la devastación de la locución *ferrum et ignis*;

⁵⁸ Rosati 1979: 103

⁵⁹ Hardie 2005: 628

su combinación con *Iovis ira* parece aludir a la épica y establecer un paralelo con el pasaje anterior: *ensis et ignis*; en cambio, la posterior alusión a la *damnatio memoriae* pone de relieve *abolere* y da sentido a todo el ruido del verso, que se asemeja al de un cincel arañando la piedra; por último, *Romana potentia* sugiere otra manera de entender el sustantivo.

Sin embargo, este inicio establece ya un gran contraste entre los dos. Horacio da vida a su *monumentum* en términos visivos, de modo que la imaginación reconstruya la estampa de la decadencia (derrotada) que él está trazando. Podría hablarse casi de una contemplación estética de la decadencia, sin emoción, de la que Ovidio reniega con imágenes como *Iovis ira, ignis, ferrum, vetustas*. El miedo es el denominador común de estos cuatro elementos, un sentimiento profundo del ser humano, que teme por su vida y su integridad. No es el caso de Ovidio, que enlaza con un desafío a la muerte y con una aserción de inmortalidad que manifiestan un sentimiento que ya encontrábamos en Horacio, la *superbia*.

La armonía de la oda se quiebra en estos versos de las *Metamorfosis* que dan rienda suelta a las emociones. La calma del *incipit*, que presagiaba una *sphragis* según el modelo horaciano, se interrumpe con la brusca caída del relámpago de Júpiter. A esta hipérbole responde otra en sentido contrario, la ascensión del poeta más allá de las estrellas, que da pie a una serie de victorias sobre la muerte. La violencia con que aparecen estas imágenes concuerda con el estado anímico del poeta, que, tras conocer su condena al exilio, debía estar dominado por la cólera y el resentimiento. La asociación de la *Iovis ira* con Augusto no deja dudas acerca de la intención de Ovidio.

Horacio se había servido del *princeps* en tanto que término de comparación de su “poder” poético y, por tanto, sanción de su primado en su dominio. En cierto modo, le había rendido pleitesía, algo a lo que no escapa ni siquiera Ovidio, quien, en otras circunstancias, habría terminado su *epos* con un encomio del mismo cariz. Ahora bien, a raíz de su castigo al destierro modifica toda alusión al *princeps* en una declaración de superioridad: su ascensión prevalece sobre el rayo; su catasterismo sobre el de Augusto; su *opus* sobre la *Romana potentia*; su *nomen* es inmaterial; su ascendencia poética es legítima; *vivam*, por fin, acentúa la “ausencia” del emperador.

El programa cultural del *princeps* también provoca diferentes reacciones en ambos poetas. Horacio se inspira en la regeneración de la imagen y de los valores de Roma: alude al mausoleo de Augusto; habla del tiempo en términos lineales; y esboza el ritual de una ceremonia religiosa romana. Ovidio, en cambio, menosprecia el programa

edilicio de Augusto, basa su inmortalidad en un tiempo cíclico y suprime las referencias concretas a la realidad cultural de Roma. Cancela, por así decirlo, cualquier tipo de supremacía inmaterial del emperador, haciéndole una sola concesión, el poder terrenal. Gracias a este, puede condenarlo al exilio y quién sabe si incluso a más, pues, como Ovidio mismo dice, su lapso de vida es *incerti*.

5. Bibliografía

VON ALBRECHT, M. (1973). “Zur Selbstauffassung des Lyrikers im augusteischen Rom und in Rußland – Horaz (*carm.* 2,20 und 3,30) – Derzavin – Puskin – Jevtusenko”. *Antike und Abendland*, 18, 58-86.

BARCHIESI, A. (2007). “*Carmina: Odes and Carmen Saeculare*”. En HARRISON, S. (ed.). *The Cambridge companion to Horace*. Cambridge, England: Cambridge University Press.

FEENEY, D. C. (1991). *The gods in epic: poets and critics of the classical tradition*. Oxford, England: Oxford University Press.

FEENEY, D. C. (1993). “Horace and the Greek Lyric Poets”. En RUDD, N. (ed.). “*Horace 2000: A celebration, Essays for the Bimillennium*, London, 41-63.

FEENEY, D. C. (1999). *Literature and Religion at Rome: cultures, contexts, and beliefs*. Cambridge, England: Cambridge University Press.

GALINSKY, K. (1996). *Augustan Culture: an Interpretive Introduction*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

HARDIE, P. (2007). *Metamorfosi / Ovidio. Volume 6: Libri XIII-XV*. Milano, Italia: Fondazione Lorenzo Valla.

HABINEK, (2003). *The politics of Latin literature: writing, identity, and empire in ancient Rome*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

HOSES SÁNCHEZ, M. C. (2016). “*Iamque opus exegi: la oda III 30 de Horacio en palabras de Ovidio*”. *Emerita*, 84, 99-119.

KORZENIEWSKI, D. (1972). “*Exegi monumentum. Hor. carm. 3, 30 und die Topik der Grabgedichte*”. *Gymnasium*, 79, 380-388.

LOWRIE, M. (2009). *Writing, Performance, and Authority in Augustan Rome*. Oxford, England: Oxford University Press.

MORTON BRAUND, S. (2002). *Latin Literature*. London, England: Routledge.

NISBET, R. G. M., & RUDD, N. (2004). *A commentary on Horace, Odes Book III*. Oxford, England: Oxford University Press.

PÖSCHL, V. (1991). *Horazische Lyrik*. Heidelberg, Deutschland: Carl Winter Universitätsverlag.

ROMANO, E. (1991). *Le odi Il carme secolare Gli epodi / Q. Orazio Flacco (Volumen 2)*. Roma, Italia: Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, Libreria dello Stato.

ROSATI, G. P. (1979). "L'esistenza letteraria. Ovidio e l'autocoscienza della poesia". *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, 2, 101-136.

ROSS, D. O. (1975). *Background to Augustan poetry: Gallus, elegy and Rome*. Cambridge, England: Cambridge University Press.

SEGAL, CH. (1969). "Myth and philosophy in the *Metamorphoses*. Ovid's Augustanism and the Augustan conclusion to book XV". *American Journal of Philology*, 90, 257-292.

SIMPSON, C. J. (2002). "Exegi monumentum : Building Imagery and Metaphor in Horace, *Odes* 1-3". *Euphrosyne*, 30, 57-66.

WOODMAN, T. (1974). "Exegi monumentum: Horace, *Odes* 3.30". En ANDERSON, W. S. (ed.) (1999). *Why Horace?: A Collection of Interpretations* (205-224). Bolchazy-Carducci.

ZANKER, P. (trans. A. Shapiro) (1988). *The Power of Images in the Age of Augustus (72-77)*. Ann Arbor, Michigan: University of Michigan.