

## HORACIO: LA DETERMINACIÓN GENÉRICA Y LA INMORTALIDAD INMANENTE

La evocación idílica de las ventajas de la vida retirada en la campaña celebrada en *Sátiras* II, 6, da claros indicios de que el poeta comienza a frecuentar una temática que rebasa el marco de los *Sermones*<sup>1</sup>. Si bien es cierto que el motivo ya había sido cantado de entrada en el epodo II *Beatus ille* de final satírico, en *Sat.*, II, 6 la discusión sobre los modos de vida urbano y agreste aparece ilustrada en la fábula de los ratones, que incluye la referencia al alma y a la muerte puesta en boca del *mus urbanus*. Más allá de los peligros y de las incomodidades sociales de la ciudad, que sí son objeto del *acetum Italicum*<sup>2</sup> del de Venusa, el poema se abre con la expresión de profundo gozo que la posesión de la finca en la Sabina le otorga al poeta, en virtud de que tal retiro le permite el *convivium*, es decir la cena bien regada y la verdadera amistad profundizada en una eutrapelia cuyos temas recuerdan la *Ética Nicomaquea* o las conversaciones *Tusculanae*:

sermo oritur, non de villis domibusve alienis,  
nec male necne Lepos saltet; sed, quod magis ad nos  
pertinet et nescire malum est, agitamus, utrumne  
divitiis homines an sint virtute beati,  
quidve ad amicitias, usus rectumne, trahat nos  
et quae sit natura boni summumque quid eius<sup>3</sup>.

Atrás parecen quedar la ironía y la parodia de los excesos estoicos o epicúreos, cuando irrumpe la filosofía para tocar aquellos aspectos que más atañen al hombre deseoso de ahondar en los planteos vitales de la amistad, la felicidad y el sumo bien que podría

<sup>1</sup> Villeneuve, F., *Horace. Odes et Épodes*, Paris, *Les Belles Lettres*, 1964, xxvi. Para este editor y comentarista ya se vislumbra en ella el moralista de las *Epístolas*, “et, de fait, nous croyons déjà l’entendre dans la causerie charmante qui s’achève sur l’apologue du rat de ville et du rat des champs”. Confrontamos el texto con la ed. de Klingner, F., *Horaz*, Leipzig, Teubner, 1959.

<sup>2</sup> Horacio usa la expresión en *Sat.*, I, 7, 32 para referirse a la mordacidad del humor itálico.

<sup>3</sup> “Nace luego la conversación, no acerca de fincas o casas ajenas ni sobre si Lepos baila bien o mal, sino que conversamos de lo que más nos atañe y es malo ignorar, si los hombres son felices por las riquezas o por la virtud, qué es lo que nos arrastra a la amistad, si la utilidad o la rectitud, y cuál es la naturaleza del bien y su forma más excelsa” (*Sat.*, II, 6, 71-76).

escribirse con mayúsculas. Sin ir más lejos, la subida a lo divino está presente desde la apertura por la presencia de la plegaria de agradecimiento y súplica.

### Horacio poeta lírico

Si se considera la noción aristotélica del *decorum* (τὸ πρέπον)<sup>4</sup>, que enseña que todo tiene naturalmente su propio lugar y función, resulta evidente que para tratar estos asuntos queda estrecho el ámbito de la *musa pedestris*, por más lirismo que se le agregue y perfección técnica con que se pula<sup>5</sup> un hexámetro más musical y menos entrecortado que el de la fábula intercalada, cuyo arte llegaría incluso a “décourager La Fontaine”<sup>6</sup>. Horacio mismo la había percibido agudamente y la dejó admirablemente plasmada en su *Ars Poetica*:

singula quaeque locum teneant sortita decentem<sup>7</sup>

La idea llega a lo más profundo de la concepción genérica y encuentra en S. Harrison su reformulación moderna: “nature and experience teaches poets the naturally appropriate kind of metre for the subject, implying that there is a fundamental connection between topic and type of metre”<sup>8</sup>. Por ello, tampoco los epodos de su juventud parecen apropiados para expresar las nuevas inquietudes del poeta, pues su metro, el yambo, es el ritmo propio de la invectiva arquoquea. Si bien algunos epodos, en especial el I, II, IX, XIII y XVI, se caracterizan por una variada dosis de lirismo subrayada por la crítica<sup>9</sup>, e incluso los de la segunda parte relegan el yambo a favor de una métrica mixta de mayor alcance<sup>10</sup>, Horacio sólo volverá a usar el yambo dos veces

<sup>4</sup> Cf. *Poet.*, 1459 b – 1460 a., ed. de Hamilton Fyfe, W., *Aristotle. The poetics*, London, W. Heinemann, Harvard University P., 1939.

<sup>5</sup> Fraenkel, E., *Horace*, Oxford, Clarendon Press, 1966, 142, considera la *Sat.*, II, 6 como “the most accomplished of all Horatians satires”.

<sup>6</sup> Villeneuve, F., *Horace. Satires*, Paris, *Les Belles Lettres*, 1966, 127.

<sup>7</sup> “que cada uno guarde el lugar que le ha tocado en suerte” (v. 92). Véase todo el contexto en el que esta idea es usada como criterio de determinación genérica (vv. 73-98).

<sup>8</sup> Harrison, S., *Generic Enrichment in Vergil and Horace*, Oxford, Oxford University P., 2007, 3.

<sup>9</sup> La Penna, A. (*Orazio e la morale. mondana europea*, Firenze, Sansoni, 1969, lxiii), Büchner, K. (“Die Epoden des Horaz“, *Studien zur Römische Literatur* 8, Werk-Analysen, Wiesbaden, 1970, 83) y Carrubba, R.W. (*The epodes of Horace. A study in poetic arrangement*, Studies in Classical Literature, 9, The Hague and Paris, Mouton, 1969, 78 ss.) comparten estos criterios y admiten una progresiva lirización hacia la segunda parte, salvado el carácter lírico del epodo II y de los llamados epodos actíacos (I y IX). F. Villeneuve agrega por su parte que la poesía yámbica le sirvió para ir progresivamente tomando conciencia de “ses dons lyriques” (Cf. *Horace. Odes et épodes*, xxvi).

<sup>10</sup> El epodo XI está compuesto en trímetro yámbico más elegíaco; el XII, en hexámetro más tetrámetro dactílico; el XIII, en hexámetro más yambielegíaco; otros epodos tienen base de hexámetro dactílico más

más, y no en versos puros, sino combinados con otro metro<sup>11</sup>. Los años previos a Actium encuentran al poeta trabajando simultáneamente en epodos, sátiras y ya en algunas odas. Se abre el período capital de su obra poética.

Sin olvidar que no todos los epodos ni las sátiras fueron compuestos antes que las odas, Horacio reunió sus *Carmina*<sup>12</sup> en cuatro libros no publicados individualmente; los tres primeros salieron a la luz en un solo volumen en el 23 a C., mientras que el IV apareció alrededor del 12. O sea que para su edición, el poeta trabajó en los tres primeros libros a la vez ejerciendo el *labor limae* sobre odas de diversa datación, algunas de las cuales se remontan aproximadamente al año 33, período de profundos cambios espirituales que W. Wili<sup>13</sup> considera ligados a los acontecimientos políticos y al clima espiritual generado por el triunfo de Octavio, más proclive a la reconciliación de los espíritus y a una más esmerada pulcritud estética producto de la paz social.

Se trata de dos estructuras compositivas complejas por la cantidad de odas (88+15=103) y la profusión de temas, más difíciles de relacionar mediante una organización arquitectónica que las 10 églogas de Virgilio o las elegías de Tibulo o Propercio, pero abundantemente estudiadas<sup>14</sup> en virtud de que Horacio mismo recomienda en su *Ars Poetica* seguir un *lucidus ordo* (v. 40), o sea un ordenamiento que ilumine una composición bien trabajada no sólo para alcanzar la elegancia (*lepos*) neotérica<sup>15</sup> sino al servicio del *decus* (dignidad, adecuación, gloria).

---

dímetro o trímetro yámbico; el XVII está escrito con trímetros yámbicos estíquicos, sin formar dísticos ni estrofas.

<sup>11</sup> Se trata de las odas I, 4 y IV, 7, compuestas en dísticos, cuyo segundo verso es un senario yámbico cataléctico.

<sup>12</sup> En *Carm.*, I, 32, 4 el poeta pide a su lira que le inspire un *Latinum carmen*. El nombre de *oda*, supremo modelo de composición lírica de origen griego, se lo otorga Porfirión (comentarista del s. III), quien, refiriéndose a los poemas horacianos, escribe: “plerumque ad voluptatem suam quisque lyricus poeta metrum sibi fingit: tamen utque sibi ipse initio Odas statuit ordinem necesse habeat ad finem usque custodire” (*Opera Q. Horatii Flacci cum quattuor commentariis, Acronis, Porphirionis, Anto. Mancinelli, Jodoci Badii*, Paris, 1528, fol. XCI. Cit. por Dauvois, N., “Les commentaires des odes d’Horace et la réinvention de l’ode à la Renaissance”, en: *Renaissance de l’Ode*, Paris, Honoré Champion, 2007.

<sup>13</sup> Wili, W., *Horaz und die augusteische Kultur*, Basel, 1966<sup>2</sup>, 117 ss.

<sup>14</sup> La bibliografía y la variedad de hipótesis y estructuras relacionales propuestas es en este rubro abundantísima. Entre otras:

Jensen, J. J., “The secret art of Horace”, *Classica et mediaevalia*, 22/1-2, 1966, 208-215.

Salat, P., “La composition du livre I des Odes d’Horace”, *Latomus* 23/3, 1969, 554-573.

Perret, J., *Horace*, Paris, Éd. du Seuil, 1959.

<sup>15</sup> Los poetas neotéricos tenían como objetivo el alcanzar el *lepos* por medio de su poesía, en contraposición a la antigua poesía latina caracterizada por la *acerbitas* despojada de *urbanitas*, pero dotada de *sal italica*. El *lepos* es un concepto complejo que implica encanto, finura, gentileza, refinamiento civilizado, adecuación, etc. Tal objetivo se lograba literariamente recurriendo a la *concinntas* (armonía producto del equilibrio entre la levedad y la energía), a la *ποικιλία* o *variatio* (diversidad fonética, sintáctica o compositiva), a la *urbanitas* (opuesta a la *rusticitas* campesina, y a la

En lo que toca más directamente al tema del título, se debe destacar que en la primera entrega (Libros I a III) tanto la oda I, 1, que hace las veces de prólogo, como la III, 30 que epiloga la colección, tratan igualmente del problema genérico y de la inmortalidad poética, que a su vez constituye el tema del *carmen* central del Libro IV en el que podría reconocerse aquello que G. Blangez llama “composición mesódica”<sup>16</sup> y V. Pöschl “estructura en arco de triunfo”<sup>17</sup>, no sólo en odas individuales, sino también en la propia disposición de dicho libro y en la más compleja arquitectura de las 88 odas de los tres primeros.

### El *vates* y el canon

En dicha oda de apertura I, 1, luego de pasar filosófica revista a las diversas actividades en las que el hombre busca la felicidad (vv. 3-33), Horacio plantea además el problema de su reconocimiento como poeta del *genus tenue*. El extenso *priamel*<sup>18</sup> alcanza su *climax* en los vv. 29-35, donde el poeta revela que su mayor gloria estriba en ser coronado de hiedra, *doctarum praemia frontium*, y lograr su inserción entre los *lyricis vatibus*:

me doctarum hederæ praemia frontium  
dis miscent superis, me gelidum nemus  
nympharumque leves cum Satyris chori  
secernunt populo, si neque tibus  
Euterpe cohibet nec Polyhymnia  
Lesboum refugit tendere barbiton.  
quodsi me lyricis vatibus inseres,  
sublimi feriam sidera vertice<sup>19</sup>.

Más que un mero pretexto para dedicar la obra a su bienhechor<sup>20</sup>, la oda deja manifiesto el interés de los poetas latinos por el problema genérico, que en el caso del

---

*dicacitas* de la coloquialidad ordinaria), y al *labor limae* (cuidadoso pulimento de la obra que no debe ser notado para dar apariencia de naturalidad). Cf. Granarollo, J., *D'Ennius`a Catulle*, Paris, Les Belles Lettres, 1971, 289-383.

<sup>16</sup> El autor la define como “l'arrangement des parties autour d'un centre”. Cf. Blangez, G., “La composition mésodique et l'Ode d'Horace”, *REL* 42, 1964, 262.

<sup>17</sup> Pöschl, V., *Horazische Lyrik*, Heidelberg, K. Winter, 1970, 100-116.

<sup>18</sup> También llamado preámbulo, el *priamel* es una figura retórica clasificada por los eruditos germanos del s. XIX que consiste en ejemplificar con una enumeración cuyo último término se contrapone a los precedentes a la vez que crea en el receptor un grado de expectación creciente. Cf. Race, W. H., *The classical priamel from Homer to Boethius*, Leiden, Brill, 1982, 122-129

<sup>19</sup> “A mí las hiedras, premio de las frentes doctas me entremezclan con los dioses superiores, a mí el fresco bosque y los suaves coros de ninfas con sátiros me apartan del pueblo, si Euterpe no silencia sus flautas ni Polyhymnia rehúsa tañer su lira lésbica. Porque si me incluyes entre los vates líricos heriré los astros con lo más alto de mi cabeza” (*Carm.*, I, 1, 29-35).

de Venusa, implica además una clara conciencia no sólo de que depone la sátira *tota nostra*, sino también de que va a asumir una modalidad genérica más excelsa que la epódica, la cual no lo relaciona ya con la herencia arquiloquea, sino que lo introduce en el prestigioso canon de los poetas líricos griegos.

El hecho de que Catulo, en la obertura de sus *Carmina*<sup>21</sup>, también hubiera reclamado para sí la adscripción al *genus tenue* mediante su *lepidum novum libellum*, no significa que Horacio haya considerado a los neotéricos a la altura de los líricos helenos, cuyo repertorio constituía en la época un *numerus clausus* invariable desde los tiempos del escoliasta Aristófanes de Bizancio<sup>22</sup>. Antes bien, señala D. Feeney, el empleo del sintagma *lyricis vatibus*, que conjuga un término latino (*vates*) con uno griego usado específicamente por los escoliastas en reemplazo del arcaico *melici*, revela la “marvellous audacity”<sup>23</sup> del romano que pretende cruzar el umbral lingüístico y formar parte de un canon griego ya consagrado como tal<sup>24</sup>, es decir, aspirar a cierta forma de inmortalidad, la de los clásicos<sup>25</sup>. Para Syndikus<sup>26</sup> con esta intención o aspiración, Horacio pretende también delimitar y distinguir su lírica de la de los neotéricos, y esto se advierte en el empleo de *vates*, consagrado, cercano a los dioses, con derecho de ciudadanía en el canon lírico tradicional, y no de *poeta* en I, 1. Esto no implica disvalía de la voz *poeta*, que en otros textos, a veces puede equipararse a *vates* (ej. I, 31, 2 y II, 6, 24).

Más aún, el no buscar la comunidad genérica con un Catulo, hacedor de *nugae*, es decir, pequeñeces, por pulidas que fueran<sup>27</sup>, sino con el tono elevado de un Alceo o

---

<sup>20</sup> Cf. Villeneuve, F., *Horace. Odes et épodes*, 3.

<sup>21</sup> La expresión *novum libellum* (I, 1), librito, como llama Catulo a sus *Carmina*, reclama su encanto por haber sido delicadamente pulido (*expolitum*) con *arido modo pumice* (piedra pómez) en sentido literal y figurado. A él le desea el poeta una permanencia perenne de más de un siglo *plus uno maneat perenne saeclo* (I, 10).

<sup>22</sup> Los nombres de Alcmán, Alceo, Safo, Estesícoro, Píndaro, Baquílides, Ibico, Anacreonte y Simónides habían sido establecidos en la Biblioteca de Alejandría y aparecen en un epigrama helenístico como el límite o marco (*πέρας*) del conjunto de la lírica (*Anth. Graec.*, 9, 184, 9-10), lo cual hace decir a D. Feeney que en la época de Horacio “the list was closed, fixed for ever”. Sólo años después de la muerte de Horacio algunos eruditos postularon incluir a la poetisa Corina como décimo lírico de la lista (Feeney, D., “Horace and the Greek Lyric Poets”, en Rudd, N., *Horace 2000: A Celebration*, London, Duckworth, 1993, 41).

<sup>23</sup> Feeney, D., “Horace and the Greek Lyric Poets”, 41-42.

<sup>24</sup> West, D., *Horace Odes I Carpe diem*, Oxford, Clarendon P., 1995, x.

<sup>25</sup> El verbo *inseres*, usado aquí en su acepción de *adnumero*, *addo*, *adscribo*, según D. Bo (Bo, D., *Lexicon Horatianum*, Hildesheim, Georg Olms, 1966, t. 1 y 2), traduce al vocablo griego *ἐγκρίνειν*, literalmente “incluir en el canon”. De aquí que *οἱ ἐγκριθέντες*, los incluidos en el canon, sea la voz normal para referirse a los clásicos.

<sup>26</sup> Syndikus, H. P., *Die Lyrik des Horaz*, Darmstadt, W.B., 1989, Band I, 30-36.

<sup>27</sup> Así llama Catulo a su *libellum* en comparación con los extensos libros de Cornelio Nepote, que como cultor del género histórico, había desarrollado en tres volúmenes *omne aevum* (Catull., I, 3-7). Igualmente

de un Píndaro, indica a la vez una emulación métrica<sup>28</sup> y una vecindad temática con el paradigma griego<sup>29</sup>: la primera reclamada por el mismo Horacio al final del tercer libro<sup>30</sup> al proclamarse *princeps*<sup>31</sup> en razón de haber adaptado originalmente<sup>32</sup> los modos eolios a la lengua del Latium, la segunda insinuada desde el inicio al apelar al reconocimiento de Mecenas, cuyo refinamiento literario no puede separarse de su descollante papel político como ministro y amigo de Augusto.

La referencia a Mecenas al comienzo y al final de la oda no implica de por sí mengua alguna en la libertad<sup>33</sup> del poeta, ni puede desprenderse de ello que su poesía forme parte de una insincera “propaganda de encargo”, o esté “puesta servilmente al servicio del emperador”<sup>34</sup>, como insinúan entre otros A. La Penna, J. R. Johnson<sup>35</sup> y R. Nisbet<sup>36</sup> siguiendo a T. Mommsen<sup>37</sup>, sino que al apelar a su aprobación, Horacio añade

---

la poesía helenística no dejó de tener cierto influjo en Horacio, como demostró ya en la primera mitad del siglo pasado G. Pasquali en su *Orazio lirico*, Firenze, Le Monnier, 1966<sup>2</sup>, en especial en el segundo capítulo.

<sup>28</sup> F. Villeneuve (*Horace. Odes et épodes*, xxviii-xxix) precisa que el poeta tuvo en cuenta los principales sistemas de la lírica de Lesbos, adaptados por cierto a la lengua latina y a la ausencia de acompañamiento musical. Así, de 103 odas, 79 están compuestas en estrofas de cuatro versos (alcaicas, sáficas o asclepiadeas), 18 son dísticos y solo 6 son monométricas en asclepiadeos mayores o menores, descartando de plano los ritmos anacreónticos.

<sup>29</sup> Nisbet, R. and Hubbard, M., *A commentary on Horace: Odes, Book I*, Oxford, Clarendon P., 1970, 13, señalan que con el adjetivo *doctarum* el poeta remite a la habilidad poética, pero que a su vez alude al *σοφός* pindárico, que implica “genius rather than technical know-how”.

<sup>30</sup> Cf. *Od.* III, 30, 13-14. R. Nisbet y M. Hubbard (*A commentary on Horace*, 1) consideran “odas paralelas” a la I, 1 y a la III, 30, que no sólo están compuestas en el mismo metro asclepiadeo menor, sino que muestran respectivamente el anhelo del poeta y su cumplimiento. Véase también *Epist.*, I, 19, 32-33.

<sup>31</sup> No *primus* como Propertio (III, 1, 3) se proclama en la elegía amorosa; Horacio toma la mención de la esfera política, donde es el título que Augusto posee por encima del *cursus honorum*.

<sup>32</sup> Como precisa D. West (*Horace Odes I*, x), “his Odes used all that earlier poetry, and everything he used he made his own”.

<sup>33</sup> Horacio, siempre celoso de su autonomía (Cf. Villeneuve, F., *Horace. Odes et épodes*, xx), presenta en el v. 2 a Mecenas como el amigo que lo protege sin someterlo (*praesidium*) ni opacarle la propia gloria (*et dulce decus meum*).

<sup>34</sup> F. Villeneuve (*Horace. Odes et épodes*, xxiii) señala que si bien Horacio debió haber estado largo tiempo a la defensiva en el círculo de Mecenas, “sans doute, après Actium (723/31), on le sent rallié de coeur, comme il l’était déjà d’intelligence, à l’homme qui a su, après tant d’années d’anarchie et de guerre civile, rétablir la paix et l’ordre publics, et les éloges qu’il lui donne, ont dès lors, une chaleur vraie”, ya poco antes también.

<sup>35</sup> W. R. Johnson da a entender que sólo la “oppositional ideology” sería sincera y auténtica (Cf. Johnson, W. R., *The idea of Lyric*. Berkeley, University of California P., 1982, 137-138). Santirocco, M. S. (“Horace and Augustan Ideology”, en: *Horace: 2000 years, Arethusa* 38/ 2-3, 1995, 225-243, esp. 241-242) en cambio sostiene que Horacio no necesitaba exhibir una ideología opositora para mostrar su independencia ya que la ideología no necesariamente preexiste al acto creativo ni es siempre promulgada desde arriba, sino que es un proceso interactivo en el que suele participar el mismo poeta.

<sup>36</sup> Para R. Nisbet y M. Hubbard (*A commentary on Horace*, xvii-xviii), “the virtues of irony and sense, that distinguish Horace from most poets, desert him in the political odes”.

<sup>37</sup> La Penna, A., “La lirica civile e l’ideologia del principato”, en: *Orazio e l’ideologia del principato*, Torino, Einaudi, 1963, 83-124. Por el contrario, F. Villeneuve (*Horace. Odes et épodes*, xxiii) concluye sobre Mecenas que “on aura tort de s’imaginer, bien que cette opinion ait eu ses partisans, qu’il se fût chargé de recruter pour Octave comme un chœur de poètes disposés à chanter les louanges du prince et à

a la concepción platónica de la poesía como integración de *πνεῦμα* y *τέχνη* un elemento antes no ignorado, pero tampoco expreso en el *Ion*: se trata del *consensus* o sea la aquiescencia del político para obtener el reconocimiento de la comunidad que tanto le costó alcanzar<sup>38</sup>.

Por otra parte, las alusiones a la lírica coral<sup>39</sup> pindárica preparan asimismo una apertura a la dimensión pública, plasmada en la antes mencionada *στασιωτικά* o *βασιλικά μέλη* o lírica civil capaz de celebrar la *pax* del Principado sin pérdida de espontaneidad ni carencia de frescura. Con frecuencia se la mide con la vara anacrónica del romanticismo decimonónico o los prejuicios ideológicos de comentaristas demasiado urgidos por menoscabarla frente a la lírica individual o *λυρικά μέλη*, como si sus odas de reprobación del *bellum civile* o de celebración de la paz del principado fueran algo meramente convencional y ajenas a la verdadera experiencia estética<sup>40</sup>. Como ya se indicó oportunamente, Horacio acoge ambas vertientes sin detrimento alguno de su “autenticidad”<sup>41</sup>, lo cual es reconocido por la crítica más autorizada en posturas que van desde la doble inspiración en tensión<sup>42</sup> hasta la más sencilla unidad<sup>43</sup>,

---

servir ses desseins. Il n'eût attiré, par cette sorte d'enrôlement, que des esprits médiocres (...) Mécène se fût gardé d'exiger des pièces de circonstance et un travail de commande”.

<sup>38</sup> Más allá de su fino gusto literario y de sus intentos poéticos, Mecenas era el personaje idóneo para este cometido, pues según F. Villeneuve (*Horace. Odes et épodes*, xx-xxi), a pesar de su desdén por los títulos y la fama, alcanzó una popularidad jamás buscada que pudo redundar a favor de la gloria del poeta.

<sup>39</sup> D. West apunta que, en relación a los vv. 33-35, “he has already called on Pindar by implication in talking of the pipes of the Muse Euterpe. Monodic (solo) lyric poets accompany themselves on the lyre, but no poet can sing and blow a pipe at the same time. The pipe here is the mark of choral lyric and therefore a statement of Pindaric intent” (West, *Horace Odes I*, 6). F. Villeneuve (*Horace. Odes et épodes*, xxvii) aclara sin embargo que la comunidad con Píndaro estriba principalmente en los temas y en la inspiración, y que, consciente de sus límites y de los de la lengua, Horacio no intentó llevar a cabo en sus tres primeros libros “l'entreprise hasardeuse de naturaliser à Rome l'ode pindarique. Celle-ci, d'ailleurs, était oeuvre de musicien en même temps que de poète: or, en principe, Horace n'écrivait de vers que pour la lecture”. Luego, más allá de la *recusatio* de *Carm.*, IV, 2, la IV, 6 tiene varias estrofas a la manera pindárica, sin contar que el *Carmen Saeculare* fue compuesto para ser cantado durante la apertura de los Juegos del año 17.

<sup>40</sup> Así, por ejemplo, A. Cuatrecasas, en virtud de una supuesta “falta de emoción, falta de vibración”, estima que “las odas civiles de Horacio, a excepción de la I, 37 y de los Epodos VII y IX, se nos antojan muy trabajadas pero un tanto artificiosas y frías, carentes del hálito de frescura y delicadeza que encierran muchas de sus odas meramente líricas” (*Horacio. Obras completas*, Barcelona, Bruguera, 1984, xvi-xvii).

<sup>41</sup> Cf. *Ars. P.*, 83-87, *Carm.*, I, 19, I, 32, 4-12, etc. De hecho las odas II, 20, III, 30, IV, 3, IV, 8 y IV, 9, reflexionan sobre la lírica misma en armoniosa coherencia con aquellas que tratan temas políticos, sobre todo en lo que hace al planteo de la muerte y de la inmortalidad.

<sup>42</sup> Cremona, V., *La poesia civile di Orazio*, Milano, Vita e Pensiero, 1982. El autor reconoce la autenticidad de ambas inspiraciones, aunque sostiene que el poeta no logró integrarlas vitalmente al modo alcaico.

<sup>43</sup> Wili, W., *Horaz und die augusteische Kultur* y Grimal, P., “Les *Odes Romaines* d'Horace et les causes de la guerre civile” en *REL* LIII, 1975, 135-156.

pasando por la contigüidad<sup>44</sup>, la sucesión<sup>45</sup> o la integración<sup>46</sup> de dos modalidades igualmente genuinas<sup>47</sup>.

Por lo demás, la referencia a Píndaro<sup>48</sup> desde la apertura de la colección reafirma la compatibilidad de lírica y diégesis, negada arbitrariamente por ciertos teóricos del formalismo y aceptada por los estudiosos del mundo clásico en un arco tan amplio como el que se extiende desde E. Rohde<sup>49</sup> y H. Fränkel<sup>50</sup> hasta la teoría del enriquecimiento genérico de S. Harrison<sup>51</sup>, sin olvidar que, para D. West, la emulación del lírico griego señala la aceptación horaciana no sólo de la “mímesis política” alcaica, sino también de la inclusión en las odas de planteos filosóficos y religiosos:

Horace showed his reverence by imitating Pindar in points of style and in tackling Pindaric themes: politics, religion, mythology, ethics (...) Horace showed also that he was more than a match for the skill and sophistication of the poets preserved for us in the Palatine Anthology of Greek epigrams<sup>52</sup>.

En efecto, en un poema cuya apertura y cierre pindáricos conjugan la estructura del *priamel* con cierta *ring composition*, el primer ejemplo de la lista constituye una clara evocación de los epinicios del gran lírico griego, consagrados a cantar las victorias atléticas en unas competencias (juegos olímpicos, píticos, nemeos, ítsmicos) que concertaban admirablemente la faz deportiva con la religiosa: aquel que se esfuerza por recoger el polvo olímpico ansía ser ennoblecido hasta el nivel de los dioses (*evēhit ad deos*).

sunt quos curriculo pulverem Olympicum  
collegisse iuvat metaque fervidis

<sup>44</sup> Pasquali, G., *Orazio lirico*, Firenze, Le Monnier, 1966<sup>2</sup>.

<sup>45</sup> Fraenkel, *Horace*.

<sup>46</sup> Galinsky, K., *Augustan Culture*, Princeton, Princeton University P., 1996.

<sup>47</sup> Para M. S. Santirocco Horacio problematiza su supuesta sumisión ideológica en ciertas odas que armonizan lo público y lo privado al integrar ambas voces (el bien público posibilita las alegrías privadas) y así definirse como poeta lírico en términos alcaicos. El autor considera que aún en el denominado segundo período augusteo, en que el *princeps* juega un rol mayor y directo en su poesía, Horacio “retains his independence by co-opting Augustus to his own poetic agenda”, ya que el de Venusa es un poeta *utilis urbi*, que no sólo procura alabar al *princeps* sino “to make a strong case for the writers of Horace’s own day” (“Horace and Augustan Ideology”, 243).

<sup>48</sup> Sobre el vínculo entre la poesía de Horacio y sus precedentes arcaicos, y especialmente para la relación Píndaro-Horacio, véase: Thill, A., *Alter ab illo. Recherches sur l’imitation dans la poésie personnelle à l’époque augustéenne*, Paris, Les Belles Lettres, 1979, 160-223.

<sup>49</sup> Rohde, E., *Psique. La idea del alma y la inmortalidad entre los griegos*. México, F. C. E., 1948.

<sup>50</sup> Fränkel, H., *Poesía y filosofía de la Grecia Arcaica*, Madrid, Visor, 1993.

<sup>51</sup> Harrison, S. J., *Generic Enrichment in Vergil and Horace*.

<sup>52</sup> West, D., *Horace Odes I*, x.

evitata rotis palmaque nobilis  
terrarum dominos evehit ad deos;<sup>53</sup>

Entre medio quedan las referencias a la vida cívica, económica y militar. R. Nisbet y M. Hubbard, basándose en R. Joly<sup>54</sup> encuentran en la catalogación de las actividades donde el hombre busca la felicidad un tópico<sup>55</sup> que se abre con Solón y culmina en Platón<sup>56</sup>, para quien la filosofía otorga más felicidad que cualquier otra ocupación. El desarrollo que Aristóteles le concede en la *Ética a Nicómaco*<sup>57</sup> excede toda reducción a una mera figura literaria y coloca a la felicidad como el resultado de una actividad de orden superior, la contemplación filosófica.

La figura se encuentra también en Safo<sup>58</sup>, Píndaro<sup>59</sup> y Baquílides<sup>60</sup>, donde junto al sabio aparece el poeta. No casualmente Horacio anhela desde allí la denominación de *vates*, no usada en sus sátiras y mucho más preciada que el título de *poeta* que ya le había otorgado la *musa pedestris*<sup>61</sup>. Si *ποιεῖν* apunta más a la técnica de escritura<sup>62</sup>, el término *vates* se relaciona con el vidente dador de profecías que, como los oráculos sibilinos, eran escritos en verso. Así, en el período augusteo se usa para describir al poeta en su aspecto inspirado, con cierta afinidad con lo divino<sup>63</sup>, y el de Venusa lo emplea en su acepción de “*poeta divino instinctu afflatus*”<sup>64</sup>.

## 2. *Non omnis moriar: la inmortalidad del poeta*

El hecho de atribuir su don poético a las musas, en particular a Melpómene bajo cuya mirada tutelar asegura haber nacido<sup>65</sup>, le otorga una nueva filiación capaz también

---

<sup>53</sup> “Hay a quienes les agrada haber recogido con su carro el polvo olímpico, y la meta, evitada por las férvidas ruedas, así como la noble palma los eleva hasta los dioses señores de la tierra” (*Carm.* I, 1, 3-6).

<sup>54</sup> Cf. Joly, R., “Le thème philosophique des genres de vie dans l’antiquité classique”, en : *Mémoires de l’Académie Royale de Belgique*, tome LI, fasc. 3, Bruxelles, 1956.

<sup>55</sup> Nisbet, R. – Hubbard, M., *A commentary on Horace*, 1-2.

<sup>56</sup> *Resp.*, 581 c.

<sup>57</sup> *Eth. Nic.*, 1095 b 17 et ss.

<sup>58</sup> Safo, *Frag.*, 16.

<sup>59</sup> *Nem.*, VIII, 37 et ss; *frag.* 221. Cf. Snell, B., *Pindari Carmina cum fragmentis*, Leipzig, Teubner, 1963.

<sup>60</sup> *Epin.*, 10, 38 et ss. Cf. Snell, *Pindari Carmina cum fragmentis*.

<sup>61</sup> *Sat.*, I, 4 y I, 10.

<sup>62</sup> P. Chantraine le da como primer sentido el de “faire (anglais *make*), fabriquer, produire, dit d’objets, de constructions, d’œuvres d’art” y precisa que desde Homero se aplica “à un poète qui compose une oeuvre” (*Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Paris, Klincksieck, 1968-80, voz *ποιεῖν*).

<sup>63</sup> Nisbet, R. - Hubbard, M., *A commentary on Horace: odes, Book 1*, 15.

<sup>64</sup> Bo, D., *Lexicon Horatianum*, t. 2, 362.

<sup>65</sup> *Carm.*, IV, 3, 1-2: *Quem tu, Melpomene, semel / nascentem placido lumine videris...* (“A quien tu, Melpomene, hayas mirado al nacer con plácida pupila”). Melpomene “antes de su adscripción

de conferirle, conforme a la naturaleza de las musas, cierto modo de inmortalidad que le hacen decir *non omnis moriar* en la oda III, 30, 5 y *non ego obibo* en la II, 20:

...non ego, quem vocas,  
dilecte Maecenas, obibo  
nec Stygia cohibebor unda<sup>66</sup>

No se trata de una fanfarronería ingenua ni parece ser sólo una broma, como estima D. West al comentar el *dis miscent superis* (v. 30) de la oda inicial<sup>67</sup>. ¿En qué sentido podía un hombre en esta vida entremezclarse con los dioses superiores? Los antiguos distinguían claramente entre el destino del alma más allá de la muerte, de aquella otra forma de pervivencia relativa que confiere la poesía al inmortalizar en cierto modo al cantor y a lo cantado<sup>68</sup>.

De la primera no tenían perfectas certezas. Sin embargo, aunque con muchas contradicciones y dificultades, los griegos habían alcanzado a vislumbrar algunas verdades a través de los mitos, los cultos místéricos y la misma filosofía. Ya los primeros poetas, como se vio más arriba, habían acreditado la “continuidad existencial” del hombre después de la muerte en un alma cuya inmaterialidad e inmortalidad nítidas en Píndaro y en el orfismo, puede –más allá de la discusión al respecto allí compendiada- vislumbrarse con no poca nitidez en Homero y Hesíodo. Al llegar al mundo romano la idea de la supervivencia personal ya había pasado por los cultos místéricos y por el tamiz racional de la filosofía, que no excluían de por sí referencias religiosas ni míticas, evidentes en Pitágoras y en Platón, aceptadas con matices en la *Metafísica* de Aristóteles<sup>69</sup> y reconsideradas por pensadores modernos como J. Pieper<sup>70</sup>.

---

racionalista a la tragedia, es la musa lírica por excelencia”. Se caracteriza por la cítara y una voz límpida como para erigirse en “*moduladora de un canto fúnebre*”, como se ve en *Carm.* I, 24, 2-4 (Cf. Buisel, M. D., “Horacio y las Musas” En *Classica. Suplemento 2*. Belo Horizonte, SBEC, 1993, 27-45), 30 et ss.

<sup>66</sup> *Carm.*, II, 20, 7-9. “...yo, a quien llamas, querido Mecenas, no moriré ni seré retenido por el oleaje estigio”

<sup>67</sup> West, D.: “Without a single word of open disapproval or of mockery, Horace succeeds in making all of them, including his own, ridiculous (...) The expectation in the priamel is that the last item is preferred. Horace teases us by means of the details we have just noted but the expectation stands despite the gentle self-mockery” (*Horace Odes I...*, 4, 6)

<sup>68</sup> Para D. Torres “en sentido amplio, la supervivencia del individuo a través de sus obras, mediante el kléos heroico conferido por el poeta, o mediante la obra poética misma en su condición de memorial, son formas de indicar la trascendencia de lo individual, aunque no implican la noción específica de inmortalidad individual” en *La escatología lírica de Píndaro y sus fuentes*. Buenos Aires, UBA, Facultad de Filosofía y Letras, 2007, 15.

<sup>69</sup> *Metaph.*, I, 2, 982 b.

<sup>70</sup> Pieper, J., *Sobre los mitos platónicos*. Barcelona, Herder, 1984.

El tema era entonces discutido y discutible, y la carencia de una revelación de origen inequívoco favorecía la fluctuación de opiniones al respecto.

De la segunda, en cambio, sí estaban bastante seguros. Se trata de una “inmortalidad inmanente”, producida por la obra de arte y concretada principalmente en la fama o gloria personal (*magna cum laude notitia*) que puede llegar a conceder la poesía. No debe confundirse con la vanagloria ni con ninguna otra veleidad superficial ni tampoco equipararse con la supervivencia individual<sup>71</sup>: preservar un nombre del olvido dista mucho de impedir su muerte o salvarlo del más allá. No obstante, habida cuenta de la variabilidad de doctrinas acerca del alma y su vida *post mortem*, esta relativa inmortalidad en el aquende era ante todo una consoladora forma de escapar a la muerte que se halla ya también en Homero<sup>72</sup> y se continúa literariamente hasta volverse una constante en el mundo griego.

En la *νεκρία* de *Odisea XI* la *ψυχή* de Aquiles, que ha debido dejar su cuerpo en el campo de batalla, declara que, aunque en el mundo de los vivos aún permanezca su fama, preferiría una oscura vida de servidumbre en la tierra antes que reinar sobre los muertos del Hades, donde no llega siquiera la gloria por la cual él había elegido morir joven:

μή δὴ μοι θάνατόν γε παραύδα, φαίδιμ' Ὀδυσσεῦ.  
βουλοίμην κ' ἐπάρουρος εἶναι θητευέμεν ἄλλω,  
ἀνδρὶ παρ' ἀκλήρῳ, ᾧ μὴ βίσιος πολὺς εἶη,  
ἢ πᾶσιν νεκέεσσι καταφθιμένοισιν ἀνάσσειν<sup>73</sup>

De todos modos, el renombre que alcanza su hijo atempera un tanto la ausencia entre los muertos de una fama debida en la tierra a su muerte gloriosa:

γηθοσύνη, ὃ οἱ υἱὸν ἔφην ἀριδείκετον εἶναι.<sup>74</sup>

---

<sup>71</sup> “Per l'antico che non credeva nell' immortalità dell'anima non c'era vera e propria salvezza della morte: anche la gloria si poneva su un altro piano” (Cf. La Penna, A. *Orazio e l'ideología del Principato...*, 138 ss).

<sup>72</sup> *Il.*, VI, 357-358; *Il.*, XXII, 305; *Od.*, VIII, 579-580. Cf. Allen, T. W., *Homeri Opera*. T. I-IV, Oxford, Clarendon Press, 1962<sup>2</sup>.

<sup>73</sup> *Od.*, XI, 488-491 en Allen T.W., *Homeri Opera*: “no pretendas, Ulises preclaro, buscarme consuelos de la muerte, que yo más querría ser siervo en el campo de cualquier labrador sin caudal y de corta despensa que reinar sobre todos los muertos que allá fenecieron”.

<sup>74</sup> *Od.*, XI, 540 en Allen, T.W., “satisfecho de que llamaran excelente a su hijo”.

Más allá de que en su *Olímpica* II Píndaro reconsidere la suerte individual de Aquiles y, en virtud de sus hazañas gloriosas apuntadas por la maternal súplica de Tetis<sup>75</sup>, cambie la triste suerte del Hades por la bienaventuranza de las Islas Afortunadas, el gran lírico distingue además la inmortalidad poética que en la *Pítica* VI él concede a quien canta, de la que a él mismo le confiere la musa, su venerable madre, en *Nemea* III<sup>76</sup>.

Eso mismo ocurre en la poesía latina desde Ennio, quien no confunde la gloria que su canto dará a los *maxima facta patrum*<sup>77</sup>, con la que obtendrán sus propios poemas<sup>78</sup> y, por ellos, él mismo más allá de la muerte:

Nemo me lacrumis decoret nec funera fletu  
Faxit. Cur? Volito vivos per ora virum.<sup>79</sup>

Más cerca del venusino está el deseo de Catulo de que su *libellum* dure “perenne” más de un siglo (*plus uno maneat perenne saeclo*<sup>80</sup>) y el menos explícito de Lucrecio insinuado en su consagración poética<sup>81</sup>.

A pesar de que el origen helénico del tema le era familiar por su conocimiento de Simónides, Baquílides y Píndaro, “la peculiaridad alertada de Horacio –explica M. D. Buisel- impide una *μίμησις* sin distancia del modelo; en todo momento añade matices, omite ciertos elementos, precisa algunas asociaciones o juega con imágenes algo equívocas como la del cisne en *II*, 20”<sup>82</sup>. Así, el motivo alcanza una nueva

---

<sup>75</sup> *Ol.*, II, 79-83 en Snell, B., *Pindari Carmina cum fragmentis*:

Ἀχιλλῆα τ' ἔνεικ', ἐπεὶ Ζητὸς ἦτορ  
λιταῖς ἔπεισε, μάτηρ  
Ἐ ὄς Ἐκτορα σφᾶλε, Τροίας  
ἄμαχον ἀστραβῆ κίονα, Κύκνον τε θανάτῳ πόρεν,  
Ἄοῦς τε παιδ' Αἰθίοπα...

(“Y después de persuadir con súplicas el corazón de Zeus, su madre llevó a Aquiles. Éste abatió a Héctor, columna imbatible, inquebrantable de Troya, y entregó a la muerte a Cydno, y al etíope hijo de la Aurora”).

<sup>76</sup> *Nem.*, III, 1, Snell, *Pindari Carmina cum fragmentis*, ὦ πότνια Μοῖσα, μᾶτερ ἄμετέρα (“Oh Musa venerable, madre nuestra”).

<sup>77</sup> Segura Moreno, M., *Quinto Ennio. Fragmentos*, Madrid, C.S.I.C., 1984, *Epig.* frag. 27.

<sup>78</sup> *Ann.*, I, 2, Segura Moreno, *Quinto Ennio. Fragmentos: per populos terrasque poemata nostra cluebunt* (“nuestros poemas serán celebrados por pueblos y tierras”).

<sup>79</sup> *Epig. frag.*, 28, Segura Moreno, M.: “ninguno me adorne con sus lágrimas ni haga mis exequias con llanto. ¿Por qué? Vivo revoloteo en las bocas de los hombres”.

<sup>80</sup> *Carm.*, I, 1, 10.

<sup>81</sup> *De rerum natura* I, 921-925; IV, 1-5. Ed. by Bailey, C. *De rerum natura*, Oxford, Clarendon P., 1963.

<sup>82</sup> Buisel, M.D., “Muerte y Apoteosis en Horacio”, en: *Estudios de lírica latina* 18. La Plata, UNLP, 1994, 46-70, 56. La discusión acerca de esta enigmática metamorfosis en cisne, de evidente raigambre

elaboración en las *Odas*, donde se insiste desde el comienzo en la figura del poeta con aditamentos propios del contexto augusteo.

Ciertamente el poeta es capaz de asemejarse incluso a los *dis superis*, pero no de entrada, sino sólo en caso de alcanzar la inmortalidad de los clásicos conferida a su nombre y a sus obras por el dictamen de Mecenas, de mayor consenso político y social en cuanto ministro de Octavio<sup>83</sup> que el del célebre historiador Cornelio Nepote a quien Catulo había dedicado su *libellum*. De hecho la composición y canto de su *Carmen Saeculare* en los juegos públicos del año 17 le proporcionaron al poeta un renombre indiscutido *urbi et orbi*.

Según D. Feeney<sup>84</sup>, el ser incluido entre los *lyricis vatibus* equivalía a volverse uno de los *ἐγκριθέντες*, es decir, comentado y estudiado, mientras que quedar fuera, ser *ἐκκριθέντες*, lo relegaba al despreciado campo de los poetas ignotos como Eumelo, Terpandro o Janto. Ellos y tantos otros se asemejan al vulgo ignoto y mudable del cual es separado el poeta (*secernunt populo*) para alcanzar con su gloria perdurable el brillo de los astros que había obtenido Ennio<sup>85</sup>, y superar casi con una apoteosis (*sublimi feriam sidera vertice*<sup>86</sup>) la gloria del vencedor olímpico elevado con su palma victoriosa *ad deos*, pero no *in deos*.

Sin embargo, sin la intervención de las Musas<sup>87</sup>, a las que incluso les atribuye la protección en ciertas “experiencias críticas” de su vida<sup>88</sup>, es inútil el dictamen de

---

órfico-pitagórica, no empaña el hecho de que los Libros II y III de odas se clausuren con la afirmación de la inmortalidad del poeta.

<sup>83</sup> D. Torres (*La escatología lírica de Píndaro*, 327) señala que ya en Tirteo (*frag.*, VIII, 15, 31-34) existe una relación entre la inmortalidad poética (y la individual) del guerrero épico y la concepción comunitaria de *κλέος* al prometer la inmortalidad para los guerreros valientes que murieron por la patria: “La comunidad de la polis asume entonces la función del cantor homérico que alaba la virtud de sus héroes (...) la comunidad garantiza la memoria de los que murieron por ella (...) difiere de la gloria de los héroes homéricos en que la areté del ciudadano se mide, de manera decisiva, en relación con el bien común”.

<sup>84</sup> Feeney, D., “Horace and the Greek Lyric Poets”, en: Rudd, N., *Horace 2000: A Celebration*, London, Duckworth, 1993, 42.

<sup>85</sup> *Frag.* 31, Segura Moreno, M., *Quinto Ennio. Fragmentos: si fas endo plagas caelestum ascendere cuiquam est, / mi soli caeli máxima porta patet* (“si es lícito a alguno ascender a las zonas celestes, solo para mí se abre de par en par la gran puerta del cielo”).

<sup>86</sup> *Carm.*, I, 1, 36: “heriré las estrellas con mi frente sublime”. En expresión semejante Kiessling, A.-Heinze, R.-Burk, E. *Horaz. Oden und Epoden*, Berlin, Weidmann, 1958, 10, destacan que Ovidio en *Met.* VII, 61 emplea *tangere*, en clara evocación del *ψάβειν* (herir, tocar, rozar) el cielo del fr. 47 de Safo, de quien son deudores ambos poetas.

<sup>87</sup> En Hesíodo, en Píndaro y en Platón –explica C. A. Disandro– “lo que el poeta canta en el orden humano es lo mismo que las Musas cantan en el orden divino”, de lo cual deduce el fundamento más profundo del clasicismo antiguo: “la existencia laudante, traducida a la expresión griega, genera una obra al margen del tiempo, porque está en el nivel de las Musas, de la absoluta rememoración divina (...) el fundamento del clasicismo griego no es pues meramente formal, sino que se vincula con la conciencia religioso-estética de los griegos” (Cf. *Humanismo. Fuentes y desarrollo histórico*, La Plata, Decus, 2004, 223-224).

<sup>88</sup> *Carm.*, III, 4, 9-20; I, 17, 13-14; II, 13.

Mecenas o la amistad con Augusto: *Nil sine te mei prosunt honores*<sup>89</sup>. En I, 1 la mención de Euterpe y Polyhymnia remite a la teoría del *vates* inspirado del *Ion*, indicando que ni el *ars* de su pulida técnica ni el reconocimiento público bastan para consagrarlo. Sin el plectro de las musas ni las hiedras (*me doctarum hederæ præmia frontium*) que simbolizan la acción entusiástica de Baco, el poeta no puede iniciar el itinerario *in deos* que culminará en III, 30 *Exegi monumentum*, clausura de la colección<sup>90</sup>, con su coronación con el laurel de Apolo délfico<sup>91</sup> otorgado por Melpomene, etimológicamente la “moduladora”, aquí su protectora y musa lírica<sup>92</sup>:

...sume superbiam  
quaesitam meritis et mihi Delphica  
lauro cinge volens, Melpomene, comam<sup>93</sup>.

La consagración poética lo equipara en su ámbito al *Princeps*, como se presenta en el v. 13 y en *Epist.* I, 19<sup>94</sup>, y le concede en su tiempo y en los venideros una inmortalidad inmanente que el poeta sella religiosamente al vincular su gloria a la perennidad del ritual del Capitolio:

---

<sup>89</sup> *Carm.*, I 26, 11-12: “en nada sin ti aprovechan mis honores”

<sup>90</sup> La oda II, 20, que cierra el Libro II, representaría una culminación parcial de dicho itinerario desde la inspiración báquica a la coronación apolínea. Si bien ambas se relacionan correlativamente con odas báquicas antecedentes (II, 20 con II, 19, y III, 30 con III, 25), en II, 20 la metamorfosis del cisne que recorre todo el imperio le introduce una dimensión política, que culminará a su vez en el culto público capitolino al que se asocia la inmortalidad poética en III, 30. Para M. Santirocco además, la relación entre II, 19 y II, 20 es de causa y efecto, pues Baco inspira a Horacio en II, 19 con el resultado de que el poeta se vuelve inmortal en II, 20 (Cf. *Unity and Design in Horace's Odes*, Chapel Hill, University of North Carolina P., 1986, 107-108).

<sup>91</sup> Syndikus, H.P., *Die Lyrik des Horaz II*, 1990, 281, distingue el laurel del *Imperator* por sus triunfos bélicos del de Horacio, concedido por Melpómene, ambos son apolíneos, pero coronan actividades distintas.

<sup>92</sup> E. Fraenkel (*Horace*, 306) precisa que, si bien suele considerársela musa de la tragedia, “Melpomene here means Muse of my lyrics”, porque etimológicamente es la que modula los diversos ritmos de su lírica.

<sup>93</sup> *Carm.*, III, 30, 14-16: “Asume la excelencia suscitada por mis méritos, y cíñeme de buen grado, oh Melpómene, los cabellos con el laurel de Delfos”.

<sup>94</sup> En la *Epist.*, I, 19, 21-34 aclara que como *princeps* de la poesía romana dejó huellas originales (*libera*) a través de un territorio no hollado antes, el de la lírica latina, y reitera que no puso su pie en huellas ajenas. A partir del v. 23 recuerda que fue el primero que hizo entrar en el Lacio los yambos de Arquíloco, siguiendo su métrica y su espíritu, pero no sus temas y su vocabulario. Luego al entrar en las odas, reconoce a Safo y a Alceo como sus modelos, cambiándole a la primera el ritmo y la estructura de su poesía, y siendo el primero en dar a conocer el segundo. Turolla, E. Orazio. *Le Opere*, Torino, Loescher, 1963, 1038, destaca que *Aeolium Carmen* (III, 30, 13) se refiere a Alceo más que a Safo, pues Catulo había intentado ya asclepiadeos y sáficos.

De esto justamente se gloria en *Carm.*, III, 30, 13 donde se califica de *princeps* y no sólo *primus* cronológico, usando audazmente ese título político privativo de Octavio para ser tenido como el Augusto de la poesía lírica: *Princeps Aeolium carmen ad Italos deduxisse modos* (Cf. Putnam, M., “Horace C. 3. 30: “The Lyricist as Hero” en *Essays on Latin Lyric*, New Jersey, Princeton University P., 1982, 133-151); Pöschl, *Horazische Lyrik*, 262.

non omnis moriar multaue pars mei  
vitabit Libitina; usque ego postera  
crescam laude recens, dum Capitolium  
scandet cum tacita virgine pontifex<sup>95</sup>.

De este modo, el poeta y su obra se vuelven tan inmortales como la liturgia romana, a la cual estaría ligada la poesía por ser participación de la infinita belleza divina allí venerada y comunicada por el poeta, *vate* inspirado y *musarum sacerdos*<sup>96</sup>, capaz de transmitir *carmina prius non audita*<sup>97</sup>. De ser así, la extinción del culto divino en la Urbe acarrearía la consiguiente muerte de la poesía<sup>98</sup>.

En realidad la relación entre la poesía y lo sagrado se encuentra ya insinuada desde el inicio de la oda.

Exegi monumentum aere perennius  
regalique situ pyramidum altius,  
quod non imber edax, non Aquilo impotens  
possit diruere aut innumerabilis  
annorum series et fuga temporum<sup>99</sup>.

El *monumentum aere perennius* remite no sólo a la exaltación pindárica de la poesía sobre las demás artes esbozada en la *Nemea* V, 1-3, sino también al “tesoro de himnos” que la *Pítica* VI, 5-14 muestra indestructible frente a los embates de la lluvia y la furia de los vientos marinos. Sin que el tebano llegue a asociar la perennidad de su canto al ritual apolíneo, los epinicios que “ha erigido” (τετελείχισταί) “en el valle de Apolo, rico en oro” conforman un ἕμνων θησαυρός, figura de aquel tesoro material que originalmente designaba a la pequeña construcción que se levantaba en el interior del templo para que el erario quedase a resguardo de cualquier eventualidad humana o física. Sus cantos, más preciados que el oro, gozan asimismo de la permanente

---

<sup>95</sup> *Carm.*, III, 30, 6-9: “no moriré todo y gran parte de mi evitará a Libitina; sin cesar creceré rejuvenecido por la alabanza venidera, mientras el pontífice suba al Capitolio con la virgen silenciosa”.

<sup>96</sup> *Carm.*, III, 1, 3.

<sup>97</sup> *Carm.*, III, 1, 2-3. En I, 26, 1 ya se había presentado como *musarum amicus*. El Libro III da cuenta de la creciente intimidad del poeta con las musas que pasa de la amistad al sacerdocio y G. Lieberg estima nacida “*d’une stupeur religieuse*” (Lieberg, G., “Horace et les Muses”, *Latomus* 36/4, 1977, 982).

<sup>98</sup> F. Buffière establece al respecto una interesante relación entre Homero y Tiresias (Cf. Buffière, F., *Les mythes d’Homère et la pensée grecque*, Paris, Les Belles Lettres, 1956, 25-31).

<sup>99</sup> *Carm.*, III, 30, 1-5: “He levantado un monumento más duradero que el bronce y más alto que el emplazamiento real de las pirámides, al cual no podrían destruir ni la lluvia voraz, ni el Aquilón desenfrenado, ni la serie innumerable de los años ni la fuga de los tiempos”.

protección del recinto sacro. En Horacio, la metáfora del *monumentum* funerario que, como las pirámides, sobrevive a su hacedor, refuerza la idea de que su poesía vencerá la serie interminable de los años y la *fuga temporum* e indica que, más allá de la muerte del poeta, será eternizado por la posteridad.

Ya consagrado, podrá con ayuda de la Musa glorificar a otros con su canto, acción prominente, pero no privativa del Libro IV, como estima Fraenkel<sup>100</sup>, pues – como ya se dijo- el orden numérico de las odas no necesariamente corresponde al cronológico, por lo que ya “antes” de la consagración de III, 30 es posible hallar en los tres primeros libros ejemplos de hombres y lugares immortalizados por sus versos, entre ellos la fuente de Bandusia<sup>101</sup> de III, 13 y las gestas romanas de I, 12.

### ***Musa vetat mori: la perennidad del aquende***

El Libro IV de las odas, discutido por A. La Penna y la crítica inglesa<sup>102</sup>, que en general soslaya el valor de la βασιλικά μέλη, es tenido por una culminación por H. Oppermann<sup>103</sup> y D. Norberg<sup>104</sup>, así como entre otros por los citados V. Cremona y E. Fraenkel, para quien las tres odas centrales estructuran el poemario en base a la muerte y la inmortalidad<sup>105</sup>. M. Putnam explica que la IV, 7 *Diffugere nives* anuncia la inevitabilidad de la muerte para todos los hombres, mientras que IV, 8 *Donarem pateras*, centro del libro, y IV, 9 *Ne forte credas* cantan la capacidad restaurativa del arte o bien el triunfo de la poesía sobre la temporalidad, ya sea en el poeta mismo o en sus creaciones<sup>106</sup>. La inmortalidad conferida por la poesía revela además interesantes

---

<sup>100</sup> Fraenkel, *Horace*, 422.

<sup>101</sup> Testimonio de la immortalización de la oda III, 13 y de su fuente es la bella *aemulatio* renacentista de P. de Ronsard *À la fontaine Bellérie* donde explícitamente retoma la idea del poder immortalizador de la poesía tanto respecto del sujeto como del objeto:

Je ne sais quoi, qui ta gloire  
Enverra par l'univers,  
Commandant à la mémoire  
Que tu vives par mes vers.

La oda *À sa muse* toca el mismo tema y constituye una delicada reescritura libre de la III, 30.

<sup>102</sup> Véase por ejemplo los estudios de Commager, S., *The Odes of Horace. A critical study*, New Haven, Yale, University Press, 1962; Wilkinson, L.P., *Horace and his lyric poetry*, Cambridge, University Press, 1968.

<sup>103</sup> Oppermann, H., “Maecenas Geburtstag”, *Gymnasium* 64, 1957, 102-111.

<sup>104</sup> Norberg, D., “Le quatrième livre des Odes d' Horace”, *Emerita* 20, 1952, 95-107.

<sup>105</sup> Fraenkel, *Horace*, 419-426.

<sup>106</sup> Putnam, M., *Artifices of Eternity: Horace's Fourth Book of Odes*, Ithaca, Cornell University P., 1986, 170.

*variationes* en la citada IV, 3 *Quem tu, Melpomene*, y especialmente en IV, 6 *Dive quem proles*.

En IV, 3 la mirada de la misma Musa que lo corona en III, 30, lo consagra aquí al nacer para que llegue a ser *nobilem* en el canto eolio y, libre ya de la envidia (*invidio dente*), pueda ser reconocido oficialmente como *vates* por los hijos de Roma, *principis Urbium*, como ocurriría efectivamente en el año 17 con la ejecución pública de su himno religioso, el *Carmen Saeculare*, en los Juegos Seculares destinados a agradecer el fin del *bellum civile* y a celebrar la nueva era de *pax Augusta*<sup>107</sup>.

sed quae Tibur aquae fertile praefluunt  
et spissae nemorum comae  
fingent Aeolio carmine nobilem.  
Romae, principis urbium,  
dignatur suboles inter amabilis  
vatum ponere me choros,  
¡et iam dente minus mordeor invidio<sup>108</sup>!

El reconocimiento obtenido por el poeta en dicha ocasión es evocado en IV, 6, 44, compuesta igualmente en estrofas sáficas, en donde una joven se gloria de haber formado parte en su adolescencia de aquel coro único que entonó ese *Carmen* grato a los dioses y dócil a las cadencias del *vatis Horatii*. La oda conforma a su vez un verdadero himno a Apolo, protector tanto de Augusto y de la estirpe troyana como de la poesía, a quien atribuye la causa última de la inspiración (*spiritum*) de las Musas, de su propia técnica lírica (*carminis artem*) y del renombre de poeta conferido en lo inmediato por los hijos más preclaros de Roma:

Spiritum Phoebus mihi, Phoebus artem  
carminis nomenque dedit poetae.<sup>109</sup>

---

<sup>107</sup> Villeneuve, *Horace. Odes et épodes*, 157. Tradicionalmente los Juegos Seculares se celebraban cada *saeculum* etrusco de 110 años, conforme a los oráculos sibilinos y a la “*duración extrema que podía alcanzar una vida humana*”, según Zósimo, citado por Villeneuve, 186-187. El comentador precisa que hubo juegos en 456, 346, 236 y 126, de los cuales Tito Livio registra dos. Tenían carácter impetratorio respecto de las divinidades nocturnas e infernales (Plutón, Proserpina, etc.) con sacrificio de animales negros. Augusto, por su parte, añade, con sacrificio de animales blancos, una acción de gracias a las divinidades superiores, en particular a Apolo y Diana, protectores del Principado, y convierte la impetración en plegaria por las buenas cosechas y por la perennidad del Imperio, de cuya gloria el poeta no sólo es perfectamente conciente, sino que afirma volver a su casa seguro de que Júpiter y los demás dioses han escuchado la súplica.

<sup>108</sup> *Carm.*, IV, 3, 10-16: “sino que las aguas que bañan el feraz Tibur y la densa espesura de sus bosques le harán ilustre por su canto eolio. Los hijos de Roma, primera de las ciudades, se dignan colocarme en el amable coro de los poetas inspirados y me siento menos roído por el diente de la envidia”.

<sup>109</sup> *Carm.* IV, 6, 29-30: “Febo me ha dado el soplo, Febo el arte del canto y el renombre de poeta”.

El genitivo *carminis* que determina el *artem* da cuenta de la íntima relación entre inmortalidad y género literario, y es considerado clave para restablecer la concordancia de esta oda con cierto pasaje de *Ars Poetica* que, citando a Demócrito, parece contraponer *ingenium* y *ars*<sup>110</sup>, aquí provenientes ambos de Febo Apolo:

Si *carminis* es canto en general, sinónimo de poesía, el genitivo es un mero expletivo sin significado especial, pero si alude sólo a las Odas, resulta un especificativo que marca oposición con el resto de la obra horaciana, particularmente Epodos y Sátiras, hijas éstas de una Musa pedestre. Así se comprende que sean dádivas del dios tanto la inspiración como el arte de las odas por su tono elevado, además de su renombre y reconocimiento de poeta en el ámbito del imperio<sup>111</sup>.

En realidad la misma *Epístola a los Pisones* deja en claro que no hay tal oposición ya que en el *carmen* horaciano ambos términos son necesarios y se coaligan amigablemente:

Natura fieret laudabile carmen an arte,  
Quaesitum est: ego nec studium sine divite vena  
Nec rude quid prosit video ingenium: alterius sic  
Altera poscit opem res et coniurat amice.<sup>112</sup>

De este modo, en IV, 8 el triple don de Apolo hace que la poesía lírica sea preferible a las demás artes en virtud de su *pretium* inmaterial que supera con creces el costo inalcanzable de los materiales que fundan la caduca perennidad de los monumentos escultóricos y arquitectónicos<sup>113</sup>. Horacio carece de tales obras de arte, pero a cambio es capaz de *donare carmina* y con perfecta conciencia de su valor puede asignarle un *pretium* al don (*muneri*), el equivalente a la inmortalidad:

Dignum laude virum Musa vetat mori<sup>114</sup>

---

<sup>110</sup> Véase por ejemplo *Ars P.*, 295-296, donde el poeta trae a colación la opinión de Demócrito, para quien *Ingenium est fortunatius arte*.

<sup>111</sup> Buisel, “Muerte y Apoteosis en Horacio”, 57 ss.

<sup>112</sup> *Ars P.* 408-411: “Se ha preguntado si el poema se vuelve laudable por naturaleza o por arte; yo no veo qué aprovecha la dedicación sin una rica vena ni con rudeza el talento: por eso uno (el arte) exige la obra del otro y el asunto se resuelve amigablemente”.

<sup>113</sup> M. Putnam, en su comentario al Libro IV especifica: “The singer of songs is in the end the authentic patron with the most lasting power to enrich. For poems talk, statues and paintings do not. It is the superior quality of poetic speech that provides a more lasting fame” (Putnam, *Artifices*, 149).

<sup>114</sup> *Carm.*, IV, 8, 28: “La Musa impide que muera el varón digno de alabanza”.

La Musa como divinidad personal impide, a través del poeta y la poesía, que muera el hombre meritorio y digno de reconocimiento. Así, con la voz del *vates*, potencia de modo insospechado la *virtus* objetiva del *virum dignum laude*, es decir no solo del héroe o del mismo Augusto, poseedores de un *status* de excepción, sino del hombre virtuoso, ya que sólo el canto del poeta es capaz de salvar del olvido la *virtus* de los héroes y hombres muertos al darle resonancia perpetua a sus hazañas y volverlas emblemáticas para las generaciones venideras: nada quedaría sin Homero de las gestas griegas en Troya, ni sin Ennio existiría memoria de Rómulo o de las victorias de Escipión en África:

...Quid foret Iliae  
Mavortisque puer, si taciturnitas  
obstaret meritis invida Romuli?  
Ereptum Stygiis fluctibus Aeacum  
virtus et favor et lingua potentium  
vatum divitibus consecrat insulis.<sup>115</sup>

El mismo contraste entre la *virtus* y la acción del *vates* que la glorifica es desarrollado *in extenso* en IV, 9, donde aparece un catálogo de poetas que ya han conferido el “vetar la muerte” y salvar del olvido a renombrados héroes y hombres virtuosos griegos y romanos que hubieran fenecido en la sombra de no haber tenido un Homero o un Ennio que cantasen sus hazañas.

Vixere fortes ante Agamemnona  
multi; sed omnes inlacrimabiles  
urgentur ignotique longa  
nocte, carent quia vate sacro.<sup>116</sup>

La acción del *vates* se vuelve en cierto modo sagrada pues no sólo libra de la *longa nocte* de un destino oscuro y sin llanto (*illacrimabiles*), sino que también impide la permanencia de la injusticia que implica un silencio envidioso (*lividas obliviones*), ya que la virtud escondida poco dista de la cobardía enterrada: *Paulum sepultae distat inertiae celata virtus*<sup>117</sup>.

---

<sup>115</sup> *Carm.*, IV, 8, 22-27: “¿Qué sería del hijo de Iliá y de Marte, si envidioso el silencio se opusiese a los méritos de Rómulo? A Eaco arrancado de los oleajes estigios, su virtud y el favor y la lengua de los poetas poderosos lo consagran a las Islas Afortunadas”.

<sup>116</sup> *Carm.*, IV, 9, 25-28: “Vivieron muchos valientes antes de Agamenón; pero todos sin lágrimas e ignotos son oprimidos por una larga noche porque carecen de un sacro poeta”.

<sup>117</sup> *Carm.*, IV, 9, 29-30.

En el final Horacio innova incluyendo en el elenco de los beneficiarios a Lolio, ejemplo de hombre virtuoso civil, que teme más al deshonor que a la muerte y no tiembla ante la eventualidad de morir por sus amigos o por su patria (vv. 34-35)<sup>118</sup>. M. Putnam<sup>119</sup> apunta que aquí el poeta elogia la “santidad estoica” de un hombre que se distingue no como soldado sino como *cónsul et iudex*, adornado con las atávicas virtudes romanas condensadas en el *animus prudens* de Régulo, evocado ya en I, 12, 37, célebre por haber vuelto a Cartago para recibir serenamente la muerte en cumplimiento de su deber patriótico y de la palabra empeñada.

.....non ego te meis  
chartis inornatum silebo  
totve tuos patiar labores

impune, Lolli, carpere lividas  
obliviones.<sup>120</sup>

Por supuesto, si el poeta es capaz de realizar la noble obra de transfigurar de este modo al hombre común sin prosapia divina, no sorprende que él mismo sea a su vez máximamente *dignum laude* y pueda también alcanzar el don que la Musa le ha permitido conferir a otros, como se ve en el proemio de la oda, que resume la relación entre inmortalidad y virtuosismo inspirado:

Ne fortes credas interitura quae  
longe sonantem natus ad Aufidum  
non ante volgatas per artis  
verba loquor socianda chordis.<sup>121</sup>

Más allá de que existan un par de menciones en los últimos epodos de la colección, y ambas en un contexto plagado de alusiones míticas y religiosas<sup>122</sup>, la

---

<sup>118</sup> F. Villeneuve deduce que este poder del poeta lo volvía también apto para retribuir con la fama a quienes lo habían ayudado con bienes materiales o influencia terrena, lo cual aplica a Mecenas sin que nada obste a la sincera amistad entre ambos: “Dissons aussi que, lorsque le poète était grand, il donnait plus encoré qu’il ne recevait: car il immortalisait le bienfaiteur dont il célébrait la générosité et les mérites” (*Horace. Odes et épodes*, xxiv).

<sup>119</sup> Putnam, *Artifices*, 167-168.

<sup>120</sup> *Carm.*, IV, 9, 30-34: “No te silenciaré sin gloria en mis escritos ni permitiré que a tantos trabajos tuyos impunemente, Lolio, los devoren celosos olvidos”.

<sup>121</sup> *Carm.*, IV, 9, 1-4: “No creas por ventura, que morirán las palabras que para ser unidas a mis cuerdas yo nacido junto al Aufido que resuena a lo lejos, profiero con un arte antes ignorado”.

<sup>122</sup> El término aparece en *Epod.*, XVI, 66, donde el poeta se proclama oráculo de una utópica evasión hacia las Islas Afortunadas, aún permanentes en la Edad de Oro y libres de los férreos tiempos del *bellum civile*. En *Epod.*, XVII, 44, su voz autorral pide irónicamente clemencia a la hechicera Canidia recurriendo al ejemplo del poeta Estesícoro, a quien Cástor y Pólux, aplacados por las súplicas le habrían devuelto la vista, una vez que desagrávió en su *Palinodia* a la difamada Helena (*adempta vati redire lumina*).

irrupción misma del *vates* en sus composiciones maduras así como el recurso a Apolo y a la Musa para salvar a los héroes del olvido, deja entrever una nueva concepción de la poesía no carente de reminiscencias místicas que invita a reconsiderar el tema de la religiosidad de Horacio frente a su tan trillado epicureísmo juvenil, tan descuidado este de la gloria cívica, de los dioses, de la inspiración poética como de la vida *post mortem*.

**Víctor Agustín Sequeiros**

IVE

[victorsequeiros@ive.org](mailto:victorsequeiros@ive.org)

**Resumen:**

El tema de la inmortalidad en el aquende que el poeta obtiene con su poesía y la que confiere a los que canta, rehúye el ámbito estrecho de la *musa pedestris* y reclama un ritmo y una métrica distinta de la yámbica de los *Epodos* o del hexámetro coloquial y entrecortado de las *Sátiras*. Horacio encuentra en la métrica eolia, alcaica y sáfica, la conexión apropiada entre tópico y tipo de metro adecuada a sus *Odas*.

**Palabras clave:** inmortalidad inmanente – aquende – ritmos: yámbico, alcaico y sáfico.

**Abstract:**

The subject of immortality on this world that the poet achieves with his poetry, and also the one that he grants to those he sings to, avoids the narrow ambit of the *musa pedestris* and claims different rhythms and meters from the iambic Epodes and the broken and colloquial hexameters of the Satires. Horace finds in the aeolian, alcaic and sapphic meters the appropriate connexion between the topic and the metre for his *Odes*

**Keywords:** immanent immortality – on this side – rhythms: Iambic, Alcaic and Sapphic.

RECIBIDO: 13-11-2013 – ACEPTADO: 26-2-2014