

R. Bc. 57136

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
CURSO 1992/93



HORACIO SILVESTRE LANDROBE

RETÓRICA Y POÉTICA EN HORACIO

'INSANIENTIS SAPIENTIAE CONSULTUS'

UN ESTUDIO FUNCIONAL DE LAS TÉCNICAS VERBALES Y  
DE GÉNERO EN LA OBRA DE HORACIO, CON ESPECIAL  
REFERENCIA A SU PRIMERA COLECCIÓN LÍRICA

TESIS DOCTORAL

dirigida por el Dr. D. Vicente Picón García, Profesor Titular de  
la Universidad Autónoma de Madrid.

SC/FFL-FL/147

TOMO I

*Pergio parvulo filio*

.

*Aliciae uxori dilectissimae*

.

*Valentinae matri amantissimae*

.

*Vincentis optimi patris in memoriam*

θνήσκειν μὴ λέγε τοὺς ἀγαθοὺς

## AGRADECIMIENTOS

Ningún trabajo de investigación se hace sin ayuda, y menos aún el que inicia el camino investigador del  *tiro scholasticus*. De cuantos han hecho posible que yo llegara hasta aquí querría mencionar previamente a quienes guiaron mis primeros pasos en el estudio de las lenguas clásicas en aquel fantástico Bachillerato sin apellidos anterior a la demoledora piqueta de las reformas educativas. Siempre mantendré la convicción de que quizá no haya nadie que enseñe los rudimentos de la lengua griega mejor que D<sup>a</sup> Ramona Rey; y ahora, tras los años, sé que *le plaisir du texte* de R. Barthes -y demás semiología hermenéutica- se materializaba en las soberbias lecciones de D. Francisco Torrent Rodríguez, donde el latín volvía a ser una lengua viva.

Al Dr. Vicente Picón García, de la Universidad Autónoma de Madrid, bajo cuya dirección se ha desarrollado el trabajo, no puedo menos de agradecerle su disponibilidad constante y las valiosísimas indicaciones tras la lectura de múltiples borradores, esquemas y análisis, a veces desorientados. Al Dr. Benjamín García Hernández, también de la Universidad Autónoma de Madrid, debo agradecerle la propuesta para una beca 'Erasmus' que me permitió durante los meses de mayo a julio de 1989 usar de la espléndida Biblioteca del 'Dipartimento di Filologia Classica e Medioevale' de la Universidad de Bolonia. Allí tuve la ocasión de disfrutar de la *humanitas* del Professore Gualtiero Calboli, su amplísimo conocimiento de los textos clásicos y sus inestimables observaciones, además de un ambiente de trabajo óptimo.

La Fundación Pastor de Estudios Clásicos siempre ha tenido generosamente sus puertas abiertas y sus libros dispuestos para mi estudio. El 'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici' de Nápoles, otra de esas instituciones privadas sorprendentemente utópicas que dedican medios materiales a los afanes más inmateriales, me concedió una beca para asistir en noviembre de 1990 a un seminario impartido en un italiano *sui generis* por un proecto y sabio Hans-Georg Gadamer, que me ayudó a entender algo de la necesidad existencial del arte y la poesía. Mención aparte merece aquí el Dr. Antonio Pérez-Ramos, *Philosophus Cantobrigensis et Universalis*, además de por la amistad que nos une, por su

interés hacia esta tesis y por las reveladoras conversaciones peripatéticas a través de Moscú. Y, aunque en el último lugar de la lista, mi mujer se ha ganado merecidamente el mayor agradecimiento que yo pudiera abrigar en relación con este trabajo, porque sin su sacrificio, su ánimo y aliento constantes probablemente esta tesis no habría salido adelante. De su mal rendimiento, defectos y fallos no hay que buscar, naturalmente, el culpable en nadie de los citados hasta ahora: *invita feci Minerva*.



## ADVERTENCIAS TIPOGRÁFICAS Y DE COMPOSICIÓN

Ante la disparidad de prácticas tipográficas y de organización del texto, citas, notas y bibliografía que suelen darse en la literatura crítica en función del tiempo y lugar en que se lleva a cabo el trabajo, la lengua que se emplea, la máquina de la que se dispone para escribirlo u otras razones de gusto o moda, he creído conveniente exponer de entrada los criterios por los que me he guiado para confeccionar las páginas que vienen a continuación.

Como es habitual en los trabajos de la crítica anglosajona, he incluido al principio una lista de abreviaturas de obras de referencia (diccionarios, grandes obras, comentarios a la obra de Horacio, ediciones canónicas de algunos autores antiguos, etc.), de las que me serviré a lo largo del trabajo. No obstante, todos los estudios utilizados se reúnen alfabéticamente en la bibliografía general que se encontrará al final, al objeto de proporcionar un catálogo manejable para las referencias. La ordenación alfabética se rige por las pautas internacionales, aunque he agrupado todos los nombres de origen escocés que comienzan por *Mac* o *Mc* como si empezaran por *Mac*. Las referencias a las fuentes bibliográficas en el curso de la exposición se dan abreviadamente con la sola mención del autor y el año, de tal manera que, por ejemplo, WILLIAMS (1968: 67s.) significa que se remite a WILLIAMS, G. (1968), *Tradition and Originality in Roman Poetry*, Oxford, páginas 67 y siguiente. Con este sistema, usado principalmente en trabajos de lingüística, pero que se va extendiendo también a los de literatura, he pretendido que la lectura del texto sea más clara, evitar las repeticiones innecesarias y reducir a número razonable tanto abreviaturas como notas. Asimismo, para agilizar la lectura del elenco bibliográfico y darle una forma todo lo compacta posible, la mención de la revista, en la cita de los artículos, se hace abreviada. Las abreviaturas son las que se emplean en *L' Année Philologique* (*Aph*), pero se incluye una lista para facilitar su rápida localización.

Las citas de los autores latinos siguen el sistema de abreviaturas del *Thesaurus Linguae Latinae* (*TLL*) por ser el más

generalmente usado, y las de los autores griegos el del *Diccionario Griego-Español* (DGE) por razones obvias. En la escritura del latín he optado por la homogeneidad para la grafía *v*, sin que ello suponga ninguna declaración de principios. Del griego, cuando se incorporan citas largas, se da una traducción que pretende reflejar el punto de vista que adopto. De los pasajes latinos que apuntan a discusiones teóricas de detalle doy también la traducción, para reflejar igualmente mi punto de vista. Tales traducciones sólo aspiran a tener un alcance práctico. No he temido ser generoso en las citas de autores clásicos incorporadas, a fin de dotar de toda la comodidad posible al lector. En todo caso, no he buscado la prolijidad, sino la claridad. A este respecto, las citas de los poemas de la primera colección lírica de Horacio en el capítulo cuarto buscan el mismo efecto.

En cuanto a los textos modernos, sólo he recurrido a la traducción castellana cuando la versión original no obraba en mi poder y requería una molesta búsqueda. En la bibliografía general las entradas se ordenan cronológicamente de acuerdo con la versión original o la más usada (en el caso, por ejemplo, de que haya una segunda edición, o de que se trate de una recopilación de artículos), independientemente de que se registre la traducción española y de que su fecha de publicación se dé entre paréntesis; naturalmente es en la versión castellana donde las citas encuentran su corroboración. Con ello se busca unir la coherencia cronológica con la accesibilidad en el complejo marco de la discusión teórica. En relación con las citas, he de señalar que la *Cambridge History of Classical Literature* se cita por la edición parcelada en rústica, que otro tanto ocurre con el tomo tercero de *A History of Greek Philosophy* de Guthrie, y que las citas de Ortega y Gasset remiten a ediciones de bolsillo, aunque confío en que su compulsión no resulte dificultosa. Para que la coincidencia o discrepancia de mi texto con el de la fuente bibliográfica se pudiera entender y valorar con comodidad, no he tenido tampoco empacho en citar profusamente los estudios modernos. Confiamos en que la profusión no cause confusión.

El texto, conclusiones aparte, se divide en cuatro capítulos numerados correlativamente con cifras arábigas y cada capítulo se subdivide en secciones numeradas también correlativamente dentro

de cada capítulo, de cuyo indicativo les separa un punto. Las subsecciones, donde las hay, siguen el mismo sistema de numeración. Las notas a pie de página se numeran en voladita correlativamente dentro de cada capítulo empezando desde el número uno.

Para la transcripción de los caracteres del alfabeto cirílico sigo las propuestas del libro de J. Calonge, *Transcripción del ruso al español*, Madrid, Gredos, 1969. La mención de términos rusos en un estudio de literatura latina, aunque parezca extravagante, se ha hecho necesaria para trazar la genealogía de las propuestas teóricas asumidas en la realización del trabajo. En cuanto a los nombres propios y demás términos griegos, cuando procede su transcripción, observo las normas habituales en nuestros estudios, tal como quedan resumidas y reunidas en el libro de M. Fernández Galiano, *La transcripción castellana de los nombres propios griegos* Madrid, S.E.E.C., <sup>2</sup>1969.

Finalmente, en sección aparte de la bibliografía hemos creído que sería una información útil agrupar los repertorios bibliográficos más importantes al margen de *APh*, cuya consulta es paso obligado para cualquiera que se aventure a entrar en la *selva selvaggia* de la erudición contemporánea sobre Horacio.

ÍNDICE	pág.
ABREVIATURAS	IX
1. PREMISAS - MÉTODO	1
1.1. HORACIO TÓPICO	2
1.2. HORIZONTE DE ANÁLISIS	17
1.3. LA RAZÓN ÚLTIMA DE LA POÉTICA: LA METÁFORA	19
1.4. MÉTODO: LA INUTILIDAD DE CATÁLOGOS Y TAXONOMÍAS	29
1.5. TRES EJES DE ANÁLISIS LITERARIO	42
1.5.1. VANGUARDIA Y ARTE NORMAL	42
1.5.2. RETÓRICA Y POÉTICA	54
1.5.3. METALENGUAJE Y CONNOTACIÓN	58
2. UN ESTADO DE LA CUESTIÓN	64
2.1. AD NOSTRUM TEMPUS LIVI SCRIPTORIS AB AEVO	65
2.2. HORATIUS CIVICUS	109
2.3. HUMOR Y FILOSOFÍA	122
2.4. EROTICA	128
2.5. HORACIO EN LA JAULA DE LAS MUSAS	131
2.6. LA ODA DE HORACIO	142
2.7. ESTRUCTURAS	152
3. RETÓRICA Y POÉTICA: EL CLASICISMO (APUNTES PARA UNA POLÉMICA)	164
4. 'INGENIVM ET ARS': LA POÉTICA DE HORACIO	214
4.1. LA 'POÉTICA' DE HORACIO: CLAVES	218
4.2. SIMPLEX DUMTAXAT ET UNUM	263
4.3. LAS PALABRAS DEL POETA	300
4.3.1. <i>DECORUM</i>	302
4.3.2. <i>DOMINANTIA VERBA</i>	341
4.3.3. <i>INSOLENTIA VERBA</i>	368
4.3.4. EL RECURSO DE LOS NOMBRES PROPIOS	373
4.4. LA METATEXTUALIDAD EN LA POESÍA DE HORACIO	376
5. CONCLUSIONES	421
BIBLIOGRAFÍA	426

ABREVIATURAS

- Adrados LG  
 F. Rodríguez Adrados, *Líricos griegos. Elegiacos y Yambógrafos arcaicos (siglos VII-V a.C.)* (Madrid, <sup>2</sup>1981)
- Brink C.O. Brink, *Horace on Poetry I* (Cambridge, 1963), *Horace on Poetry II* (Cambridge, 1971), *Horace on Poetry III* (Cambridge, 1983)
- CHCL P.E. Easterling y B.M.W. Knox eds., *The Cambridge History of Classical Literature. Vol. I Greek Literature* (Cambridge, 1982)  
 E.J. Kenney y W.V. Clausen eds., *The Cambridge History of Classical Literature. Vol. II Latin Literature* (Cambridge, 1982)
- CHLC G.A. Kennedy ed., *The Cambridge History of Literary Criticism: I Classical Criticism* (Cambridge, 1989)
- CIL *Corpus Inscriptionum Latinarum* (Berlín, 1863- )
- D E. Diehl, *Anthologia Lyrica Graeca* (Leipzig, <sup>2</sup>1942)
- DGE F. Rodríguez Adrados ed., *Diccionario Griego-Español* (Madrid, 1980- )
- D-K H. Diels y W. Kranz eds., *Die Fragmente der Vorsokratiker* (Berlín, <sup>6</sup>1972)
- Ernout-Meillet  
 A. Ernout y A. Meillet, *Dictionnaire Étymologique de la Langue Latine. Histoire des mots* (París, <sup>4</sup>1979)
- G B. Gentili, *Anacreon* (Roma, 1958)
- GL H. Keil, *Grammatici Latini* (Leipzig, 1857-80)
- Guthrie *A History of Greek Philosophy* (Cambridge, 1962-81)
- K-H A. Kießling y R. Heinze eds., *Q. Horatius Flaccus. Opera*, I *Oden und Epoden* (Berlín, <sup>8</sup>1955), II *Satiren* (Berlín, <sup>6</sup>1957), III *Briefe* (Berlín, <sup>5</sup>1957)
- Kleine Pauly  
 K. Ziegler ed., *Der Kleine Pauly. Lexikon der Antike*, (Munich, <sup>2</sup>1979)
- L-P E. Lobel y D. Page, *Poetarum Lesbiorum Fragmenta* (Oxford, 1955)
- Morel W. Morel, *Fragmenta Poetarum Latinorum* (Leipzig, 1927)

- N-H R.G.M. Nisbet y M. Hubbard, *A Commentary on Horace. Odes: Book 1* (Oxford, 1970), *Odes: Book 2* (Oxford, 1978)
- Pf R. Pfeiffer ed., *Callimachus, I Fragmenta* (Oxford, 1949), *II Hymni et Epigrammata* (Oxford, 1953)
- PMG D.L. Page, *Poetae Melici Graeci* (Oxford, 1962)
- RE A. Pauly, G Wissowa y W. Kroll, *Realencyclopaedie der classischen Altertumswissenschaft* (Stuttgart, 1893- )
- ROL E.H. Warmington ed., *Remains of Old Latin: I Ennius. Caecilius* (Cambridge, Mass./Londres, <sup>2</sup>1956), *II Livius. Naevius. Pacuvius. Accius* (Cambridge, Mass./Londres, 1936), *III Lucilius. Lex XII Tabularum* (Cambridge, Mass./Londres, <sup>2</sup>1967)
- Schanz-Hosius  
*Geschichte der römischen Literatur* (Munich, 1914-1935)
- Sp L. Spengel ed., *Rhetores Graeci*, 3 vol. (Leipzig, 1853-1956)
- TLL *Thesaurus Linguae Latinae* (Leipzig, 1900- )
- Usener H. Usener, *Epicurea* (Leipzig, 1887)

CAPITULO 1

PREMISAS - MÉTODO

## 1. PREMISAS - MÉTODO

### 1.1. HORACIO TÓPICO

Si fuera a hacer caso a alguno de los filólogos que me han precedido en este empeño, no habría necesidad de justificar un nuevo trabajo sobre *Quintus Horatius Flaccus* (65-8 a.C.), el poeta augusteo de Venusia<sup>1</sup>; pero, como ya es seguro lo que irónicamente ponía en duda sólo para el *ars poetica*, allá por los finales del siglo XVI, el humanista Aldo Manucio<sup>2</sup>, a saber, que ya hay más intérpretes de la obra de Horacio que versos escribiera, será preciso que haga explícitos los motivos que me han llevado a emprender este trabajo y las causas metodológicas que han hecho imprescindible que me centrara en un autor y una época tan estudiados.

En primer lugar, a pesar de tener la reputación de poeta clásico, una lectura detenida de sus obras, y muy especialmente de sus odas líricas, en relación con la producción poética de sus contemporáneos revela la paradoja de que Horacio es un autor raro, singular y enigmático. No se le entendió en su tiempo, no creó escuela y su tradición textual presenta unas dificultades de interpretación incomprensibles en un autor tan representativo en

---

<sup>1</sup> Uno de los que lo dicen explícitamente es COLLINGE (1961: vii).

<sup>2</sup> El comentario de este humanista reza así: *Ita enim multi in Artem poeticam scripsisse, merito ut dubitari possit pluresne versus sint an interpretes*, y es uno de los tres lemas que sirven de frontispicio al comentario de C.O. Brink al *Arte poética* de Horacio -cf. Brink II (: 73)-. Por las razones que iremos viendo en esta misma sección y también en 2.1., fueron precisamente los poemas en hexámetros los que mayor recepción tuvieron en la inmediata posteridad y especialmente lo que pronto se llamó *Poética* de Horacio. De ahí el comentario de Manucio, que hago extensivo a todas las obras, ya que el interés por el Horacio lírico en nuestros días ha tomado parcialmente el relevo del *ars*, que tampoco ha dejado de ejercer atracción, como se puede ver en SBORDONE (1981: 1866).



su época y tan leído desde entonces<sup>3</sup>. Aunque el texto de sus obras se ha conservado bien, debido a que las variantes no son muchas, las interpolaciones son raras, por ser Horacio un autor difícil de imitar, y la tradición indirecta ha corroborado las lecturas de los manuscritos<sup>4</sup>, no deja de extrañar que su tradición manuscrita aparezca casi de repente en la segunda mitad del siglo IX, después de que sabemos que recibió una atención filológica abundante desde los primeros momentos (sólo inferior a la que recibiera Virgilio<sup>5</sup>), y que no se trate de una tradición precisamente unitaria y excelente<sup>6</sup>.

Sus formas métricas innovadoras pasaron a servir de ejemplo

---

<sup>3</sup> Por tal razón y, aunque específicamente no voy a tratar de problemas textuales, a fin de no resultar manipulado por las ideas preconcebidas de sus editores -especialmente los anteriores a nuestro siglo-, he de decir que me he inclinado por el texto de la edición de la *Bibliotheca Teubneriana*, el más fiable y acertado a juicio de la mayoría de los estudiosos -cf. QUINN (1980: xvii)-; debo reseñar a este respecto que la vieja edición de KLINGNER (1939) ha sido sustituida recientemente por una doble edición, la de BORZSAK (1984), para la Teubner de Leipzig, y la de SHACKLETON BAILEY (1985), para la Teubner de Stuttgart. Como ambas son espléndidas y, en cierto sentido, complementarias -la de Leipzig más completa en información, aunque más conservadora, y la de Stuttgart menos explícita en las *lectiones*, pero más estimulante y atrevida, cf. MANKIN (1988: 274)-, me sirvo de ambas a la vez con amplio criterio personal en caso de discrepancia. Sobre la tradición textual y editores de Horacio véanse Brink II (: 1-50), TARRANT (1983), Schanz-Hosius II (§ 152), N-H I (: li-liii), y, sobre Bentley en especial, SHACKLETON BAILEY (1982: 104-120).

<sup>4</sup> Cf. TARRANT (1983: 185); no obstante, la actitud escéptica de los editores, sobre todo a partir de BENTLEY (1711), acerca de los manuscritos sigue siendo defendida por Brink II (: 42s.): "What must claim attention is that Bentley and, after him, Peerlkamp, Meineke, and Lucien Mueller, have shown the right, the sceptical, attitude toward the shortcomings of the mss. of H[orace]. The comparative paucity of textual variants does not invalidate this attitude". (La cursiva es mía).

<sup>5</sup> Cf. Brink II (: 38).

<sup>6</sup> Cf. Brink II (: 27-43), TARRANT (1983: 182). El punto de referencia obligado de todos los estudios sobre la tradición manuscrita, tanto directa como indirecta, sigue siendo VOLLMER (1907).

en los tratados retóricos, lo mismo que sus preceptos teóricos llenaron las poéticas y retóricas hasta la recuperación de Aristóteles en el Renacimiento; pero quienes imitaron sus metros líricos, como Cesio Baso, Paseno Paulo o Prudencio, por no mencionar más que a los antiguos, no fueron capaces de imitar sus verbalizaciones alusivas, mientras que quienes, como Persio, adoptaron un estilo más próximo al de Horacio, no se atrevieron con una métrica tan exigente. La constatación de esta peculiar circunstancia de la pervivencia de Horacio dentro de la tradición literaria hace necesario reevaluar con un método distinto el lugar de su obra lírica en el marco de su producción y de la producción de su época. El examen de la recepción de su obra me permitirá perfilar los tópicos que lacran a Horacio. Mi trabajo adquirirá su sentido en la elucidación de estos estereotipos creados para el poeta y en la aplicación de conceptos metodológicos nuevos en el análisis de un autor antiguo.

Por otro lado, Horacio es un 'poeta augusteo', un poeta de la Edad de Oro de la literatura latina. Pero, en contra de lo que habitualmente proclaman los manuales de Historia de la Literatura sobre periodización, las épocas históricas y literarias no tienden a ser coextensivas. Es verdad que Horacio publicó sus obras bajo la dominación del que terminaría siendo Augusto. También es cierto que la época en que vivió fue crucial para la historia de Roma y que la persona histórica de Horacio fue protagonista de su tiempo y presenció desde la primera fila el nacimiento de un nuevo orden político que tendría consecuencias globales para el mundo entero. Por todo ello, no debería caber ninguna duda sobre la adscripción de su obra a un tiempo perfectamente determinado. Pero la apreciación de la llamada época de Augusto ha cambiado mucho en la investigación histórica más reciente, de tal manera que los estereotipos y divisiones al uso en el estudio de la llamada 'literatura augustea' se han revelado inservibles. Se ha de dejar de considerar el período augusteo como un bloque unitario, libre de tensiones<sup>7</sup>. Desde la muerte de Julio César a manos de los

---

<sup>7</sup> Sobre esta cuestión y las repercusiones que tiene para la

conjurados en las famosas Idus de marzo del año 44 a.C. hasta la proclamación de Octavio como *Augusto* en el 27 a.C., e incluso hasta la consolidación de una dinastía sucesoria entre los años 18 y 15 a.C., nos encontramos con las luchas inciertas por el poder entre los triúmviros y la nobleza partidaria de volver a los moldes republicanos, las confiscaciones, los pactos entre Octavio y Antonio, la derrota de Sexto Pompeyo, la partida final por el poder entre Octavio y Antonio, de la que el último juego es la batalla de Accio, y la ficción de la *res pública restaurata*<sup>8</sup>. Es decir, nos encontramos con unos años de agitación social y política, cuyo resultado final no se podía fácilmente adivinar. Es aventurado presuponer una cualidad profética en los poetas y un cálculo sobre lo que iba a ocurrir. Fue precisamente durante estos años cuando escribieron sus principales obras los 'augusteos' mayores, por lo que no parece muy acertado hacer excesivo hincapié en el carácter 'augusteo' de aquellos poetas<sup>9</sup>. Esta circunstancia además conduce a un problema metodológico: la idealización de la literatura como una institución inmanente, ajena a los azares de la Historia no parece el mejor método para apreciar su verdadera función. La literatura es una institución histórica y su estudio no puede prescindir del conocimiento exacto de las condiciones en que se produjeron las obras. Así pues, a pesar de que aparentemente todo parecía claro en cuanto al carácter clásico de Horacio y en cuanto a que su obra estaba circunscrita a una época histórica y literaria homogénea, haciendo un examen somero de la época y de la obra del poeta en su marco literario da la impresión de que las respuestas que se han dado no estaban motivadas por los hechos y de que las preguntas más importantes están aún por hacer.

---

valoración de la literatura producida en el marco temporal del fin de la República romana y el comienzo del Principado volveré al final del capítulo tercero.

<sup>8</sup> Cf. *AUGUST. Gest.* 34.

<sup>9</sup> Sobre la relación entre la literatura y la historia en el período augusteo SYME (1939: 459-489 y *passim*; 1986: *passim*), Brink III (: 523-572), MAUCH (1986: 18-62).

La poesía, una necesidad humana<sup>10</sup>, responde a las exigencias de su devenir histórico; para una correcta valoración de la poesía de Horacio es necesario preguntarse cuál es la función que tuvo en el tiempo en que le tocó vivir. Por ello no basta analizar simplemente la creatividad de su poesía. Pero tampoco basta analizar su historicidad, porque el texto literario no nace mecánicamente de la época en que se produce, sino de una tradición intrínseca que marca las condiciones de su aparición; un texto llega a existir porque hay otros precedentes a los que recuerda, y porque hay otros coetáneos a los que responde. Para poder hacer un estudio de un autor se hace necesario, a la vez, estudiar las características que presenta la literatura de su época. Sólo así se podrá desentrañar la verdadera cualidad de la experiencia poética de Horacio.

Ahora bien, para el estudio de un poeta latino del siglo I a.C. es preciso, además de investigar el marco histórico en que se produjo su obra, un examen aproximativo de las repercusiones que sobre toda la producción de la época tuvo el marco teórico del Clasicismo<sup>11</sup>. Horacio, en este aspecto, también ocupa un lugar intersticial y ambiguo. Al tratar de las transformaciones teóricas que abocaron al Clasicismo y al señoreamiento de la Retórica sobre toda la producción de las artes verbales, BARTHES (1970: 16) lo expone de manera explícita: "Y es la oposición de estos dos sistemas, uno retórico, el otro poético, lo que de hecho define a la retórica aristotélica.(...) ésta desaparecerá cuando se neutralice la oposición, cuando Retórica y Poética se fusionen, cuando la Retórica se transforme en una τέχνη poética (de 'creación'): esto sucede aproximadamente en la época de Augusto (con Ovidio y Horacio) y un poco después (Plutarco y Tácito) -aunque Quintiliano practique aún la retórica aristotélica". El estado de cosas creado por tal crisis teórica, que en gran parte

---

<sup>10</sup> Cf. ARIST. *Po.* 4, 1448b 4-24.

<sup>11</sup> Sobre el Clasicismo grecolatino volveré en el capítulo tercero; cf. AA.VV. (1979).

justifica el título dado al trabajo, será examinado en el capítulo tercero y en la primera parte del cuarto.

Así pues, ni la época ni la teoría literaria predominante parecen tener unos perfiles muy definidos; tampoco la obra del propio Horacio parece propiciar una imagen coherente del poeta, como formula acertadamente WILKINSON (1951: 1): "Algunos poetas han gustado a todo el mundo algún tiempo, como Pope y Tennyson; otros han gustado a algunas personas todo el tiempo, y entre éstos está Horacio. Tenía muchos talentos, su carácter no era del todo coherente, sus palabras no representan necesariamente sus puntos de vista, e iba cambiando conforme envejecía. El resultado es que dijo e hizo muchas cosas irreconciliables y sus devotos, encantados por su personalidad y su verso, no han tenido dificultad en seleccionar para hacer hincapié lo que les ha gustado y pasar por alto el resto, cada cual citando la 'escritura' según su intención, cada uno recreando a Horacio a su propia imagen."

Horacio se nos presenta, haciendo pareja con Ovidio, en la formulación de unos teóricos como la bisagra de un giro copernicano en las producciones de las artes verbales en la Antigüedad, es decir, como un poeta consciente de las técnicas que usa, un poeta retórico. Para otros, en cambio, es la crisálida inasible tras su metamorfosis, alada e irresponsable, un ser digno de hacer compañía a los poetas-abeja del Ión platónico<sup>12</sup>: un poeta inspirado, que escribía al dictado de su inspiración. En ambos casos, la imagen que se nos presenta del poeta es impropia de la solidez y coherencia esperable de un clásico. Su presencia en un período considerado de esplendor, la época de Augusto, se convierte en una paradoja, porque o bien la época de Augusto deja de ser un período de estabilidad literaria, de códigos fijados y convenciones asentadas, o bien la obra de Horacio no puede ser representativa de esa época. Las contradicciones que se aprecian en su persona y en su obra son las que han propiciado la idea de

---

<sup>12</sup> Los poetas inspirados son como las abejas que liban la miel de las Musas; cf. Pl. *Io* 534 a-d.

que hay dos Horacios, un mismo poeta, pero con dos *personae* poéticas distintas, cuyos perfiles intentaré trazar en el capítulo segundo.

En el plano meramente biográfico, Suetonio acaba por contribuir a difuminar la imagen tópica de poeta clásico que debía corresponder a Horacio. Nos presenta en su *Vita Horati* a un personaje bufonesco, de poca talla tanto física como espiritual, y en el paroxismo del chismorre habitual en sus escritos añade con evidente mala intención: *ad res venereas intemperantior traditur; nam speculato cubiculo scorta dicitur habuisse disposita, ut quocumque respexisset, ibi ei imago coitus referretur*<sup>13</sup>. Nadie puede, tras estas palabras, tomarse en serio a un poeta clásico que tuviera tales hábitos. Claro que el propio poeta contribuye a la creación de una imagen personal tan poco seria con pasajes de sus obras como *sat.* 1.6.45-48, *epod.* 1.16, *carm.* 2.7.9s., *epist.* 1.20.20-24, donde no tiene reparo en decir que era hijo de un liberto, que no era muy aguerrido ni fuerte, que abandonó el escudo cuando se puso mal la cosa en Filipos, o que era bajito y canoso. Suetonio, menos eufemísticamente, prefirió describir a Horacio como *brevis atque obsessus*.

En cualquier caso, lo cierto es que, a pesar de gozar del favor de Augusto y Mecenas, a pesar de quedar como un clásico y de que su obra fuera objeto de estudio, Horacio fue de siempre una *rara avis* dentro del panorama de la literatura latina por la recepción<sup>14</sup> de su obra. Ninguna de sus poesías fue fácilmente

---

<sup>13</sup> SUET. *Vita Hor.*, líneas 13s. (en la página XI de la edición de BORZSAK); sobre la *Vita Horati* y cuestiones biográficas cf. FRAENKEL (1957: 1-23), WILKINSON (1951: 7-18), CRISTÓBAL ed. (1990: 9-16).

<sup>14</sup> Empleo este término con el sentido acuñado en la llamada *Rezeptionsästhetik*, disciplina cuyos presupuestos nacen de la Hermenéutica del alemán H.G. Gadamer, y que enfoca el fenómeno literario desde el punto de vista de sus destinatarios, sus lectores, el público, contemporáneo o de la posteridad. Sobre esta corriente de análisis teórico y su aplicación a las literaturas clásicas, a pesar del obstáculo que supone no contar con un lector empírico, BARNER (1977) dice lo esencial; el estudio de MAUCH (1986) supone un intento serio de aplicar el método a la obra de

asimilada por el público, ni encajaba dentro de los géneros literarios conocidos en la época<sup>15</sup>. Y, como suele suceder, sus poemas los terminaron encajando *grammatici* y *commentatores* en géneros literarios ya tipificados, dándoles nombres normalizados que Horacio no habría reconocido como propios. Así sus *iambi* terminaron siendo *epodi*, *odas* son lo que él llamó *carmina*, *satirae* son sus *sermones*, y lo que actualmente se llaman *epistulae* y *ars poetica* constituyen un capítulo aparte en la historia de las discusiones bizantinas<sup>16</sup>. La transmisión textual de Horacio con tales nombres asociados a sus poemas parece deberse a una edición de la segunda mitad del siglo I d.C. debida al gramático M. Valerio Probo<sup>17</sup>, aunque el orden en el que aparecen en nuestras ediciones actuales parece deberse a la influyente edición de Henricus Estephanus (Henri Estienne), publicada en París en 1549<sup>18</sup>; lo que vendría a probar que la imagen tópica que se tiene de Horacio es consecuencia de la reinterpretación a que sometió sus palabras y de sus textos la posteridad, tanto la inmediata como la sucesiva<sup>19</sup>.

Los poemas líricos, e incluso los no líricos, resultaban tan extraños por su forma que ni siquiera su contenido se entendía

---

Horacio.

<sup>15</sup> Cf. Brink II (: 38s.): "H[orace] is a hard poet and must have seemed hard to his own countrymen. The amount of literary interest appears to have been considerable during the first three centuries A.D., although smaller than in the case of Virgil".

<sup>16</sup> Cf. RUDD (1989: 11, 19), WILLIAMS (1972: 6, 15, 36); puntos de vista novedosos y testimonios no siempre recordados acerca de dónde situar *ars* dentro de la producción horaciana y de las características genéricas de los poemas en hexámetros los trae a colación FRISCHER (1991: 5-16, 87-107).

<sup>17</sup> Cf. Brink II (: 35-38), TARRANT (1983: 185).

<sup>18</sup> Cf. FRISCHER (1991: 7).

<sup>19</sup> El estado de la cuestión que se despliega en el segundo capítulo, además de señalar las grietas metodológicas en el edificio crítico, intentará al mismo tiempo hacer aflorar de la pátina de tópicos la verdadera faz del poeta.

cabalmente. Como he dicho más arriba, la transmisión textual de Horacio ha sido una de las más controvertidas de los grandes autores y hay casi tantos Horacios distintos como editores. Además de la reordenación y retitulación<sup>20</sup> de sus obras llevada a cabo por los primeros editores, la *emendatio* se convirtió en el procedimiento habitual de tratar el texto horaciano. La más severa de tales enmiendas del texto de Horacio, además de la que se encuentra en la edición de BENTLEY<sup>21</sup>, se llevó a cabo por medio de los *χωρίζοντες* del siglo XIX con el holandés PEERLKAMP a la cabeza<sup>22</sup>. Como las *Odas* eran tan difíciles de seguir, se tenía la sana costumbre de dividir las ediciones, enmendando la plana a la tradición manuscrita y supuestamente a los deseos del poeta. Un *scholar* inglés, TYRRELL<sup>23</sup>, todavía en el siglo pasado, dijo: "Ningún lector de las *Odas*, por muy descuidado que sea, puede haber dejado de darse cuenta de la extraordinaria dificultad de descubrir en ellas algo parecido a un hilo de pensamiento".

Esta incoherencia ha sido reconocida incluso por sus partidarios, lo cual le ha perjudicado en igual medida que las palabras de los críticos menos receptivos de su obra. Alguno de los *amigos* de Horacio ha pensado que la incoherencia de sus escritos era simplemente un deseo perverso de alejarse lo antes

---

<sup>20</sup> Tanto el orden como el título son procedimientos paratextuales de capital importancia para la evaluación de la obra en su contexto; sobre el concepto de 'paratextualidad' véase la sección 1.4 de este mismo capítulo.

<sup>21</sup> Erudito inglés que proclamaba en la introducción a su edición de Horacio (1711) que sus lectores iban a tener en sus manos un *Horatium ... meliorem nunc cultioremque*. Sobre esta figura clave de la transmisión y comprensión de Horacio en nuestros días cf. SHACKLETON BAILEY (1982: 104-120). Cf. *supra*, nota 4.

<sup>22</sup> Sobre P. Hofman Peerlkamp cf. Brink II (: 42s.), N-H I (: liii), SBORDONE (1981: 1867); en el mismo sentido, pero con cierto humor, COMMAGER (1962: 58): "La edición de las *Odas* de Peerlkamp, publicada por primera vez en 1834, llevó la teoría del *divide y vencerás* hasta un extremo sistemático".

<sup>23</sup> Cf. *Latin Poetry*, Boston, 1895, pp. 192s., de cuyo predicamento da buena cuenta el que sea citado por COMMAGER (1962: 58) y por Brink II (: 450).



posible del tema tratado<sup>24</sup>. CAMPBELL (1924: 81) lo achaca al 'estilo oracular' que consideraba connatural a Horacio en tanto que *vates*, o sea, 'poeta-augur', del pueblo romano; y un crítico francés proclamaba que esto era una prerrogativa que define '*le lyrisme*'<sup>25</sup>. Los críticos franceses son quienes más tienden a ver cualidades inefables en la poesía de Horacio, que PERRET (1959: 72) definía como '*la sagesse faite beauté*', pero la tendencia hacia la 'Horaciología' se da también entre los nacionales de otros Estados<sup>26</sup>. El texto horaciano ciertamente tiene, en muchas de sus manifestaciones, algo de inconnexo; da una impresión de inarticulación. Pero esto no es achacable a anarquía conceptual o a torpeza técnica, sino, como veremos en las secciones 4.2. y 4.5, a una deliberada técnica de 'bricolaje', de cuya función intentaré dar una explicación. Sea como sea, las razones que se han dado a la inefabilidad textual del lirismo Horacio me parecen del todo insatisfactorias: la del *glamour* romántico no creo que sea la mejor etiqueta que se le pueda poner a un poeta, como Horacio, del que se suele resaltar el realismo observable en sus poemas, que suele poner de relieve el carácter económico de las relaciones humanas y que, como tendremos ocasión de recordar, tantas veces habla del negocio de la literatura y del trabajo artesano que implica la tarea del poeta. Para Horacio, al igual que para O. Wilde, "la inspiración es en su mayor parte transpiración"<sup>27</sup>.

---

<sup>24</sup> En términos de MACAULY, citado por COMMAGER (1962: 58).

<sup>25</sup> COMMAGER (1962: 59), trasmisor de la mención, no precisa quién es el crítico; en iguales términos GRIMAL (1978: 169s., 189): "Tout dans le lyrisme d'Horace tend vers l'expression d'une expérience intérieure, qui est celle d'une sagesse".

<sup>26</sup> Como veremos, esta es la tendencia dominante, por así decir tratándose de un autor que no se puede decir que goce demasiado de la atención de los filólogos, en la interpretación de Horacio en España; así, por ejemplo, CRISTÓBAL ed. (1990: 19-29).

<sup>27</sup> COMMAGER (1962: 48s.) lo pone de relieve, al relacionar Pl. *Ion* 534a, el pasaje de la inspiración poética asimilada a la libación de las abejas, con HOR. *carm.* 4.2: "Horace took over the image, and deliberately inverted its Platonic associations. In his hands the analogy expresses the poet's painstaking care: *ego apis*

En este mismo orden de cosas, es significativo que Horacio, a pesar de que se manifiesta con su mayor esplendor poético en la producción lírica, sea ya para la posteridad inmediata no tanto el lírico como el teórico de la poesía, el 'retórico' y el satírico moralizante. Tal es la imagen tópica que tiene de Horacio la Edad Media; así queda admirablemente reflejado nuestro poeta en la *Divina Comedia* de Dante.

'Mira colui con quella spada in mano  
che vien dinanzi ai tre sì come sire:  
quelli è Omero poeta sovrano;  
l'altro è Orazio satiro che vène;  
Ovidio è 'l terzo, e l'ultimo Lucano.'

DANTE, *Commedia. Inferno* 4.86-89

En efecto, Dante, ocupando por un momento el papel que le asignó a Virgilio, nos puede servir de indicador de la manera en que se leía a Horacio. Así en *Convivium* 4.12.8, para hablar de la inutilidad de las riquezas, Dante glosa, en virtud de su carga de ejemplificación moral contra el lujo y la riqueza, algunos pasajes de Horacio: *carm.* 1.22, la integridad como norma vital; *carm.* 2.2, el desprecio de las riquezas contra la insensatez de la avaricia; *carm.* 3.24, asimismo sobre la inutilidad de la avaricia y la acumulación de riquezas; *carm.* 2.16, y *carm.* 3.1, acerca del ideal de la vida sencilla, sin vanas ambiciones de riquezas; y 3.16, la

---

*Matinae more modoque... per laborem plurimum... operosa carmina fingo.* The explicit emphasis on labor stands as the most characteristically Horatian element in his criticism. It forms the burden of his strictures upon Lucilius, it provides the refrain of his message to the Pisos, it animates his suspicion of Plautus and Ennius. The reminder that older poets would write differently were they Augustans is not a reproach to former generations, but an incitement to contemporaries, a warning that an admiration for the archaic is less a tribute to the past than a disservice to the present (*epist.* 2.1.88). Horace stepped forward as the most distinguished spokesman for what has since become axiomatic, that inspiration is in large part perspiration. It was his critical triumph finally to banish the *demens poeta* to some other Elysium, and to show that *ars* finds its true opposite not in *ingenium* but in *iners*".

historia de Dánae, es decir, la estupidez de dejarse sobronar por las riquezas, ya que no es más rico quien más tiene, sino quien menos necesita. Es significativo que todos los pasajes aludidos sean de las *Odas* y no de los poemas en hexámetros, los que supuestamente deberían transmitir la carga moral y filosófica del mensaje del poeta. Es decir, que el '*Orazio satiro*' no sea el de las *Sátiras* es sorprendente. Aunque tal vez a la creación de esta imagen tópica contribuyera una idea que fue tomando cuerpo a raíz del Clasicismo y que permanece arraigada en cierta concepción de la literatura, a saber, que la literatura ha de ser edificante. La formulación se encuentra, naturalmente, en Quintiliano que, cuando aconseja la selección de las lecturas por la moralidad, cuando habla de lo que se puede leer y de lo que no se puede leer, hace el siguiente comentario sobre la poesía lírica tanto griega como latina, es decir, Horacio.

*alunt et lyrici, si tamen in his non auctores modo, sed  
etiam partes operis elegeris: nam et Graeci licenter  
multa et Horatium in quibusdam nolim interpretari.*

QUINT. *inst.* 1.8.6

Por otro lado, la etiqueta genérica que se dé a un autor determina en gran medida la orientación con que se lee su obra y también la parte de ella que más se lea. Los títulos de las obras literarias tiene una función de guía para su lectura, para su correcta interpretación<sup>28</sup>. Corresponde precisamente a Quintiliano la responsabilidad de incluir a Horacio en el canon de autores como *satyrus* en QUINT. *inst.* 10.1.94, aunque más abajo, en *inst.* 10.1.96 lo incluya también como yambógrafo y lírico. No obstante, la cita anterior nos dice bien a las claras cuál era el uso más correcto que Quintiliano creía que se podía hacer de la poesía lírica en general. Pero es que el estereotipo del Horacio moral ya estaba en circulación desde los años finales de la dinastía de los Julio-Claudios, cuando L. Anneo Séneca, el Filósofo, un perfecto

---

<sup>28</sup> Cf. FRISCHER (1991: 5).

conocedor de la literatura, ignora la producción lírica del poeta y sólo lo cita para refrendar sus puntos de vista éticos<sup>29</sup>.

Como retórico en otro sentido, es decir, como teórico de la poesía<sup>30</sup>, también aparece en Dante, lo que nos puede servir de nuevo como índice de las asunciones sobre Horacio durante la Edad Media. En *de vulgari eloquentia*<sup>31</sup> 2.4.4s. glosa Dante dos pasajes del *Arte poética*, HOR. *ars* 38ss. y 73ss., que representan dos de los pilares de la teoría poética moderna: la elección de un tema con cuyo peso puedan los hombros del poeta y la elección de las palabras adecuadas, del estilo decoroso. En *Convivium* 2.13.10 el principio del eterno retorno de las palabras en la poesía, de la resurrección del vocablo en virtud de las necesidades de la poesía, hace que Dante traiga a colación HOR. *ars* 70s. *multa renascentur, quae iam cecidere, cadentque/ quae nunc sunt in honore vocabula, si volet usus*.

No obstante, ya para Quintiliano Horacio era una autoridad retórica.

[Σαρδινομός] *cui simile vitium est apud nos, si quis sublimia humilibus, vetera nobis, poetica vulgaribus misceat -id enim tale monstrum, quale Horatius in prima parte libri de arte poetica fingit:*

*Humano capiti cervicem pictor equinam iungere si velit- et cetera ex diversis naturis subiciat.*

QUINT. *inst.* 8.3.60

---

<sup>29</sup> Así SEN. *epist.* 86.13 cita HOR. *sat.* 1.2.27 [= 1.4.92], sobre el tema del olor corporal; SEN. *epist.* 119.13s. cita HOR. *sat.* 1.2.114-116, la insensatez de querer calmar la simple sed en vasos de oro o la simple hambre con manjares exquisitos; SEN. *epist.* 120.20s. cita HOR. *sat.* 1.3.11-17, la inconstancia humana en el ejemplo del actor Tigelio de Cerdeña.

<sup>30</sup> Cf. CURTIUS (1948: 539): "Para el siglo XII Sidonio y Horacio tenían igual peso como maestros de retórica".

<sup>31</sup> No deja de ser significativo, y muy pertinente para mi propósito presente, que un tratado sobre la poesía en lengua vulgar le dé a ésta el título de 'elocuencia'.

Obsérvese que Quintiliano da el nombre de *ars poetica* a un poema que Horacio no había titulado así<sup>32</sup>. Este es el primer testimonio de un título así para este poema.

Así pues, la imagen que Dante da de Horacio no es más que la cristalización de un benévolo tópico creado desde la misma raíz de la recepción horaciana. Quintiliano confirma que Horacio se había convertido en un autor de escuela, en una lectura *instructiva*. de cuya obra lo más aprovechable y comprensible a simple vista resultaba lo que se iba conociendo como *ars poetica*. Horacio era el tesoro de las reglas del bien escribir en el plano técnico y en el moral<sup>33</sup>. La poética medieval, en gran parte un arte de escuela, resultó muy influida por la famosa *epistula* horaciana y las artes *poeticae* que fueron apareciendo, por muy diferentes en su contenido que parecieran, debían su origen a la de Horacio<sup>34</sup>. En contra de lo que cabía esperar el Renacimiento, en vez de conocer el principio de la revaloración de Horacio como poeta, fue su tumba literaria<sup>35</sup>. Y además como preceptista empezó a ser arrinconado. Aristóteles había salido de las sombras y se hizo más familiar para los estudiosos; la poética se volvió más especulativa y el prestigio del *ars* horaciana decayó hasta el extremo de que Escalígero, en su *Poética* de 1561<sup>36</sup>, despachara la

---

<sup>32</sup> Igualmente en QUINT. *ep. ad Tryph. 2 usus deinde (sc. sum) Horati consilio, qui in arte poetica suadet ne praecipitetur editio 'nonumque prematur in annum'* [HOR. *ars* 388].

<sup>33</sup> Cf. BALDWIN (1924: 242): "Horace is quotable"; dos páginas a continuación cita HOR. *ars* 23, 41, 99, 101s., 127, 128, 139, 147s., 332s., 343, 361, 371s., y concluye: "The maxims that have echoed so often down the corridors of criticism have the carrying power of simplicity".

<sup>34</sup> Cf. RUSSELL (1973: 126); sobre las Artes medievales cf. CURTIUS (1948: 145-166), VICKERS (1989: 214-253), y sobre las del Renacimiento VICKERS (1989: 254-293).

<sup>35</sup> Para una opinión contraria cf. CRISTÓBAL ed. (1990: 46s.).

<sup>36</sup> Julius Caesar Scaliger, *Poetices Libri septem*, en la página tercera de un Prefacio que va sin numerar. Es curioso que Escalígero reelaborara en su obra los catálogos de Menandro el Rétor, publicado por primera vez de la mano de Aldo Manucio en sus

aportación de Horacio a la poesía y la reflexión sobre ella con las siguientes palabras:

*Horatius Artem quam inscripsit adeo sine ulla docet arte  
ut Satyrae propius totum opus illud esse videatur.*

Posteriormente Horacio en el Romanticismo sobrevivió como representante de una poesía sentimental<sup>37</sup>, decadente, desprovista de fuerza original. Nuestro siglo ha recuperado al Horacio lírico, pero a fuer de adornarlo de clichés que no son siempre coherentes: el poeta del *carpe diem*, el poeta del resurgir del Imperio, el poeta de la naturaleza y el poeta urbano, el poeta de la inspiración natural y el poeta de las reglas artísticas de un clasicismo del que fue notario. A pesar de su popularidad, o precisamente por ella, Horacio y su obra están sujetos a interpretaciones prejuiciadas. El Horacio tópico ha terminado por crear una maraña de explicaciones, de cuya apariencia daré cuenta en el segundo capítulo, que me pareció razón suficiente como para volver sobre los textos de un poeta tan estudiado y examinar la relación que sus manifestaciones teóricas pudieran tener con su práctica poética. Me propongo indagar lo de retórica que tiene su poética y lo de poética que tiene su retórica.

---

*Rhetores Graeci* (Venecia, 1508-9); es curioso también que Menandro el Rétor sea el punto de partida de CAIRNS (1972), un método de análisis de la poesía antigua, que haré objeto de crítica y que asimismo critica VICKERS (1989: 61 n.72).

<sup>37</sup> Cf. SCHILLER (1795: 25).

## 1.2. HORIZONTE DE ANÁLISIS

La poesía es un fenómeno social e histórico. Las palabras de un poeta y el alcance de su obra no se pueden interpretar al margen de la época en que se produjeron. El análisis de las obras literarias no se puede realizar fuera de las coordenadas que trazan el público a quien iban dirigidas y el resto de la producción literaria que les era contemporánea.

El estudio de la obra de Horacio que aquí se presenta tiene una orientación sincrónica. El ámbito del análisis se sitúa dentro de las coordenadas que delimitan la literatura producida en el arco temporal que marca el fin de la República romana y el inicio del Principado, es decir, los años que van de la muerte de César (44 a.C) a la consolidación de Augusto en el poder. En ese campo de fuerzas e interrelaciones sociales y literarias se produjo la 'Oda horaciana', que va a ser el objeto medular de estudio. No pretende, por tanto, ser un estudio de reproducción de modelos literarios griegos en la poesía latina. El foco de atención es la llamada 'poesía augustea' y el público a que iba destinada. Las referencias al antes y al después se harán con la única finalidad de resaltar la singularidad de la poética horaciana con respecto a la poética vigente en su época, según veremos, la poética del Clasicismo, momento axial en la evolución del concepto de literatura en tanto que lenguaje que tiene su fin en sí mismo, el concepto de literatura que ha terminado prevaleciendo. Sin embargo, la poesía es un lenguaje que trasciende hacia la moral y la verdad, dos discursos constituyentes de la vida del hombre. La poesía no es sólo una búsqueda de la belleza, sino también una búsqueda de la verdad. Ahora bien, la poesía lleva a cabo tal búsqueda a través de palabras, de textos que recuerdan a otros textos, anteriores y contemporáneos, y que se oponen a ellos.

La aplicación al análisis de tratados y teorías modernas tiene por objeto subrayar un hecho: que la similitud estructural de la literatura producida en la época de Horacio con la literatura actual lleva asociado el que se haya recuperado el bagaje teórico pasado para explicar las obras presentes, de modo que está plenamente justificado que se emplee el moderno

desarrollo de ese bagaje teórico para explicar las obras pretéritas. Esta perspectiva de investigación nos permite además desterrar de nuestro estudio, en la medida de lo posible, los prejuicios acríticos que solían caracterizar los análisis de las literaturas antiguas desde el Romanticismo.

El método que propongo para el análisis de las obras de la literatura latina, cuyas claves se dan a continuación, parte de la premisa de que todo texto tiene su función y que para descubrir la verdadera cualidad de la experiencia de un poeta es preciso averiguar en qué medida su mensaje colma las exigencias de su época y si al mismo tiempo consigue revitalizar la tradición textual que le es propia.



### 1.3. LA RAZÓN ÚLTIMA DE LA POÉTICA: LA METÁFORA

La poesía es un acto comunicativo, una actividad donadora de sentido. Como diría Sartre, es el desvelamiento del hombre y del mundo. Y tal 'desvelamiento'<sup>38</sup> se consigue por medio de las palabras, la *differentia specifica* de la poesía en relación con las demás artes miméticas. En razón de la necesidad de encontrar un punto fiable para el análisis y de que la investigación moderna en poética se había centrado, a fin de determinar tal *differentia specifica* de la poesía, en el estudio de las figuras del lenguaje y, en especial, de la reina de las figuras, la metáfora, se hace preciso orientar las investigaciones por ese camino. Por otro lado, uno de los estigmas más importantes que lacraban la poesía de Horacio, según sus críticos, era su prosaísmo, su falta de elevación, de 'sublimidad'. Preciso era, pues, determinar la importancia de las figuras en la interpretación de la obra de Horacio.

La metáfora había presidido ya en Aristóteles las especulaciones acerca de la poesía como arte verbal, había focalizado la teoría poética y, recientemente con JAKOBSON<sup>39</sup>, se había terminado por identificar con la poesía misma. Aristóteles había visto que la poética era una cuestión de palabras, pero que, de entre todas los tipos de palabras, lo que distingue a un poeta verdaderamente es la capacidad de hacer metáforas:

Ἔστιν δὲ μέγα μὲν τὸ ἐκάστῳ τῶν εἰρημένων πρεπόντως  
χρῆσθαι, καὶ διπλοῖς ὀνόμασι καὶ γλώτταις, πολὺ δὲ  
μέγιστον τὸ μεταφορικὸν εἶναι. μόνον γὰρ τοῦτο οὔτε παρ'  
ἄλλου ἔστι λαβεῖν εὐφροσύνης τε σημεῖόν ἐστι· τὸ γὰρ εὖ  
μεταφέρειν τὸ τὸ ὅμοιον θεωρεῖν ἐστι.

---

<sup>38</sup> Una buena traducción quizá para la ἀλήθεια de los griegos.

<sup>39</sup> Los trabajos de JAKOBSON son decisivos en este proceso, ya desde sus primeras investigaciones del Círculo Lingüístico de Moscú y de Praga (JAKOBSON 1919, 1933, 1933-34, 1935) hasta sus trabajos de madurez (JAKOBSON 1956, 1960 -la síntesis- y 1980, -su glosa-). Su dicotomía 'metáfora = poesía / metonimia = prosa' centró durante muchos años el estudio.

[Es importante emplear cada cosa de las dichas convenientemente, las 'palabras compuestas' y las 'glosas', pero con mucho lo más importante es 'ser metafórico'. Pues esto no se puede tomar de ningún otro y es muestra de ingenio, porque metaforizar bien es ver la similitud.]

ARIST. *Po.* 1459a 4-8<sup>40</sup>

Es esa capacidad singular de la metáfora para 'ver la similitud' la que, por su inefabilidad, quizá haya hecho derivar el estudio de la poesía hacia dos reduccionismos igualmente perniciosos: el que podríamos llamar 'psico-antropológico', que ve en la metáfora la manifestación lingüística del tabú<sup>41</sup>, y el 'romántico', que busca en la metáfora la corroboración de la inspiración como fundamento de la poesía<sup>42</sup>. En el primer caso la poesía pasa a ser un fenómeno cultural indiferenciado, igual al vestido, las armas, las instituciones sociales, religiosas políticas propias de cualquier agrupamiento humano, algo en lo que no cabe la originalidad o la disidencia; y en el segundo caso se convierte en una especie de religión esotérica, en el opio del pueblo, una fuente de ilusión, de evasión, en vez de una fuente de conocimiento, un recurso meramente estético. La orientación filosófica de las palabras de Aristóteles sobre la metáfora más bien nos debe llevar a pensar en una poesía menos engañadora, que

---

<sup>40</sup> Imprescindible es el comentario de HALLIWELL (1987: 159-164), donde se argumenta en favor de un Aristóteles partidario de la 'dicción corriente' en poesía, contrario, por tanto, a una literatura inclinada hacia la 'sublimidad' sin sentido. En esto, como veremos en 4.3., Horacio es un aristotélico.

<sup>41</sup> Cf. BÜHLER (1965: 360-374), BARTHES (1970: 72), ORTEGA Y GASSET (1925a: 43ss., 1925b: 389, 1927: 113); aunque la teoría era ya moneda corriente en la Antigüedad, como se puede comprobar por los pasajes de los tratados retóricos del clasicismo romano en que se habla de la metáfora: RHET. HER. 4.34.45, CIC. *orat.* 27.94, *de orat.* 3.155, QUINT. *inst.* 8.6.5s.

<sup>42</sup> Así, por ejemplo, en MAROUZEAU (1935a: 135-141), y normalmente en las afirmaciones de los antiguos: RHET. HER. 4.34.45, CIC. *orat.* 24.81, QUINT. *inst.* 8.6, que no ven disociación entre esta perspectiva y la anterior; cf. nota precedente.

sea, por el contrario, vehículo de conocimiento. Esta es la orientación que observamos en los escritos de ORTEGA Y GASSET, que nos va a servir de punto de partida para trazar un breve panorama del estudio de las figuras retóricas en nuestro siglo y de la influencia que tal estudio ha podido ejercer en el análisis de la obra horaciana.

"La poesía es hoy el álgebra superior de las metáforas"<sup>43</sup>, una afirmación que ORTEGA Y GASSET completa con la de que es la metáfora lo único que facilita la evasión de la realidad y nos sitúa en el maravilloso mundo de la ilusión. La imposibilidad de nombrar las cosas de otra manera, fundamento de la metáfora como necesidad, no interesa primordialmente a nuestro filósofo, aunque admita que la ciencia también se sirve de metáforas. Mientras la poesía es metáfora, la ciencia sólo se sirve de ella, la toma prestada. Pero la creencia en este aspecto ilusorio, sedante, de la poesía<sup>44</sup>, no es el que nos llama la atención ahora, sino el aspecto cognoscitivo, aunque no mítico, de ese procedimiento consistente en 'ver lo igual' en dos nombres diferentes. "Para que haya metáfora es preciso que nos demos cuenta de esta duplicidad. Usamos un nombre impropriamente a sabiendas de que es impropio."<sup>45</sup> La metáfora, según ORTEGA Y GASSET, aprovecha la identidad parcial de las cosas para afirmar falsamente su identidad total, siendo esta exageración la que da valor poético, ilusorio a la metáfora. La metáfora irradiará mayor belleza cuanto más engañosa sea, aunque siempre que la identidad expresada sea efectiva<sup>46</sup>. La metáfora consiste en la transposición de una cosa desde su lugar

---

<sup>43</sup> ORTEGA Y GASSET (1925a: 43).

<sup>44</sup> Que, como veremos, tiene mucho que ver con la tesis de MAUCH (1986) sobre Horacio y la función de su poesía, ya que, según este investigador alemán, las imágenes de Horacio tienden a expresar la melancolía, la frustración y el pesimismo de la época.

<sup>45</sup> ORTEGA Y GASSET (1925b: 390).

<sup>46</sup> Cf. ORTEGA Y GASSET (1925b: 393).

real a su lugar ideal<sup>47</sup>. E insistiendo sobre el carácter ilusorio de la metáfora y de la poesía, que forman una ecuación, como hemos visto, ORTEGA Y GASSET concluye que la metáfora es 'radical equívoco'<sup>48</sup>. Resulta significativo que esta misma formulación del problema de la poesía como lenguaje autorreflexivo es la que encontramos, aplicada a Horacio, en ANDREWES (1948, 1950). Esta investigadora británica observa en un buen número de pasajes de las *Odas* y *Epodos* de Horacio que las metáforas conservan la referencia propia de la palabra empleada, además de adquirir la referencia impropia, o metafórica, creando ese 'radical equívoco' del que hablaba ORTEGA Y GASSET, esa palabra que pertenece a dos campos de la realidad distintos y parcialmente asociados en un momento fugaz<sup>49</sup>. Veamos un par de ejemplos de los que cita la ANDREWES: en *carm.* 3.16.2 *robustae fores* dice Horacio que guardan a Dánae, y hay que pensar que las puertas son no sólo 'robustas', sino también 'de roble'; igualmente en *epod.* 14.13ss. *ureris ipse miser: quodsi non pulchrior ignis/ accendit obsessam Ilion,/gaude sorte tua...*, donde el 'fuego' del amor es también el fuego que quemó Troya.

RICOEUR (1975: 14s.) define sintéticamente el papel que le corresponde a la metáfora dentro de la poesía: "Esta transición de

---

<sup>47</sup> Cf. ORTEGA Y GASSET (1914: 138 n.).

<sup>48</sup> ORTEGA Y GASSET (1914: 132). Y un poco más arriba: "[El objeto estético es como el cristal], un objeto que reúne la doble condición de ser transparente y de que lo que en él transparece no es otra cosa distinta sino él mismo."

<sup>49</sup> Cf. ANDREWES (1948: 111): "... in many passages Horace is not attempting to illuminate an object by reflected brilliance, which is the common effect of metaphor, but rather to present a double image of which each part throws light upon the other. This specialized use of metaphor occurs in a sufficiently large number of passages to establish it as a consciously developed feature of Horace's style. In its simplest form, a single word carries two meanings, a literal and a metaphorical one, which are presented simultaneously for the reader's attention." Entre los dos artículos se analizan los siguientes pasajes: *Hor. epod.* 14.13s., *carm.* 1.9.17, 12.46, 2.1.11, 16.10, 38, 3.7.6, 11.27, 21.9, 23.17, 27.26, 4.1.6s., 4.10, 39, 5.26, 12.26, y más especialmente *carm.* 1.5, 36, 2.2.1-4 y 4.2.5-8.

la semántica a la hermenéutica encuentra su justificación fundamental en la conexión que existe en todo discurso entre el sentido, que es su organización interna, y la referencia, que es su poder de relacionarse con una realidad exterior al lenguaje. La metáfora se presenta entonces como una estrategia del discurso que, al preservar y desarrollar el poder creativo del lenguaje, preserva y desarrolla el poder *heurístico* desplegado por la ficción". Pero, observa RICOEUR, la posibilidad de que el discurso metafórico diga algo sobre la realidad choca contra la constitución aparente del discurso poético, que parece esencialmente no referencial y centrado en sí mismo. A esta concepción no referencial del discurso poético se ha de oponer la idea de que la suspensión de la referencia lateral es la condición para que sea liberado un poder de referencia de segundo grado, la referencia poética. Por tanto, no hay que hablar sólo de doble sentido, sino de 'referencia desdoblada', según una expresión tomada de Jakobson. Esta referencia desdoblada es la que permite el juego crítico con la realidad. A esta capacidad semiótica hace referencia, sin duda, la dimensión filosófica de la poética, que Aristóteles había vislumbrado con las palabras

διὸ καὶ φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον ποίησις ἱστορίας ἐστίν· ἢ μὲν γὰρ ποίησις μᾶλλον τὰ καθόλου, ἢ δ' ἱστορία τὰ καθ' ἕκαστον λέγει.

[Por eso la poesía es más filosófica y sería que la historia: pues la poesía expresa más lo 'general' y la historia lo 'particular'.]

ARIST. Po. 1451b 5-7

Tal capacidad adquiere todo su poder a través de la metáfora, ya que, en palabras de RICOEUR (1975: 16), "la metáfora es el proceso retórico por el que el discurso libera el poder que tienen ciertas ficciones de redescubrir la realidad. Al unir así ficción y redescubrimiento, restituimos en plenitud de sentido el descubrimiento de Aristóteles en la *Poética*: la *ποίησις* del lenguaje procede de la conexión entre *μῦθος* y *μίμησις*". Como veremos en la sección 4.2., la mezcla de géneros poéticos y la disgregación de la trama observable en los poemas líricos de Horacio constituyen un recurso poético peculiar para romper esa

conexión entre μῦθος y μίμησις, dejando así al descubierto el truco de la ficción, la retórica engañosa de la palabra. Horacio diseña, como en una mesa de operaciones, el entramado imaginativo, de tal manera que finalmente nos topamos con la realidad, en vez de con la ficción. Tal vez por esto la cualidad poética de sus imágenes no se ha valorado siempre positivamente.

Aristóteles define la metáfora de la misma manera en *Poética* y *Retórica*, es decir, en ésta última remite al tratado anterior<sup>50</sup>. Lo único que hay que cuidar es usar la metáfora en el discurso con moderación, para no dar la impresión de que alejarse de la realidad cotidiana. Así pues, la clave de un autor que ve la similitud y 'reescribe' la realidad habrá que buscarla en la consideración de la poética como procedimiento cognoscitivo y el empleo de la retórica como método de disección de los procedimientos textuales que sostienen el poema y hacen que se transmita al público. La ποιητικὴ τέχνη y la ῥητορικὴ τέχνη, dos artes distintas de la palabra, confluyeron, según piensa BARTHES (1970: 22), en época de Augusto en una actividad trascendente que llamamos 'literatura'. La metáfora es el nexo entre ambas artes. Ahí es donde queda justificado el título de este trabajo, en la necesidad de resaltar estos hechos. El uso de los términos 'poética' y, sobre todo, 'retórica' no pretende ser un señuelo nominal para hablar de cosas distintas a lo que esas artes significaban en la Antigüedad, sino una propuesta metodológica rigurosa con el objeto de que un planteamiento en estos términos pueda ayudar al mejor conocimiento del fenómeno literario a lo largo de la historia.

Como he anticipado más arriba, el examen de la teoría de JAKOBSON sobre la metáfora y la lengua poética se muestra imprescindible en este punto<sup>51</sup>. Por de pronto, resulta interesante

---

<sup>50</sup> Cf. ARIST. *Po* 1457b 6-9, *Rh* 1404a 3-6; cf. RICOEUR (1975: 22ss.).

<sup>51</sup> La síntesis de las ideas -y su maduración- se puede hallar en JAKOBSON y POMORSKA (1980: 130ss.), "Similitud y contigüidad en la lengua y la literatura en el cine y en la afasia".

resaltar el hecho de que los análisis de JAKOBSON no se limitaran a la literatura escrita, sino que adoptaran una perspectiva más amplia, abarcando cualquier manifestación artística. Así nos encontramos cómo la primera formulación de su teoría sobre la metáfora la hace a raíz del código cinematográfico<sup>52</sup>. La perspectiva pansemiótica que propugna JAKOBSON habría hecho feliz probablemente a Aristóteles, que metía en el mismo saco todas las artes miméticas. No obstante, la metáfora visual es incapaz de tener la potencialidad donadora de sentido que tiene la metáfora verbal. La metáfora visual se queda en un mero juego de similitudes, mientras que la poesía intenta dar sentido a la realidad. Quizá sea el enfoque excesivamente formalista que dio JAKOBSON al problema de las imágenes el que le llevara a la excesiva esquematización del código poético, una esquematización exitosa, cierto es, pero estéril.

En JAKOBSON, pues, los procedimientos que resumen la poética son dos: metáfora y metonimia. Estos son los procedimientos que respectivamente caracterizan a los dos grandes apartados de la producción poética, según JAKOBSON, el verso y la prosa. Pero el verso y la prosa aparentes no son más que indicios de los dos procedimientos, porque metáfora y metonimia pueden encontrarse indistintamente en prosa o verso, determinando el carácter del escrito más allá de su aspecto externo. Así, por ejemplo, la prosa del poeta Pasternak, lo mismo que su poesía, está dominada por un principio metonímico, de asociación por contigüidad, cosa que es anormal en la poesía lírica, gobernada por un principio de

---

<sup>52</sup> Así en JAKOBSON (1933: 111): "*L' aspect pictural du cinéma est aujourd'hui minutieusement travaillé. C'est pour cela que l'on entend tout à coup certains cinéastes crier pour demander des reportages sobres et construits comme des épopées, c'est pour cela que grandit l'opposition contre le jeu gratuite des gros plans. En même temps, l'intérêt pour les compositions à sujet augmente progressivement, alors qu'elles étaient négligées, presque avec ostentation, à une époque encore récente. (...) En réaction contre trop de raffinement, contre une technique sentant le décoratif, une négligence consciente apparaît un inachèvement délibéré; l'esquisse devient un procédé plastique (L'Age d'or du génial Buñuel)*".

asociación por similitud, la metáfora<sup>53</sup>. No obstante, buscando simplificar los fenómenos y hacerlos entrar en esa dicotomía tan atractiva, JAKOBSON traza una línea de separación nítida entre verso/metáfora y prosa/metonimia, que ha tenido un notable éxito en los estudios posteriores<sup>54</sup>.

En JAKOBSON y HALLE (1956) se fundamenta la dualidad básica de las figuras del discurso acudiendo a la biología del cerebro humano: metáfora y metonimia son la manifestación de sendas funciones cerebrales, que, cuando resultan alteradas por una afasia, traen consigo la desaparición en el sujeto de la capacidad para producir metáforas y metonimias.

La síntesis de la teoría de JAKOBSON sobre metáfora y metonimia y su integración en una teoría general del lenguaje la encontramos en JAKOBSON (1960: 347ss.). La orientación hacia el mensaje como tal es lo que caracteriza a la 'función poética' del lenguaje, la función que se realiza a través de la metáfora y la metonimia y que se ha de estudiar solo dentro del lenguaje, donde

---

<sup>53</sup> Cf. JAKOBSON (1935: 133): "La métaphore instaure une association créatrice par la voie de l'analogie ou du contraste (...) Son lyrisme [el de Pasternak] -prose ou poésie- est pénétré d'un principe métonymique, gouverné par la précellence par contiguïté. À l'inverse de ce que nous avons remarqué pour la poésie de Maïakovski, la première personne est rejetée à l'arrière-plan."

<sup>54</sup> Cf. JAKOBSON (1935: 136): "Mais une parenté à coup sûr plus étroite et plus fondamentale unit le vers à la métaphore et la prose à la métonymie. C'est sur l'association par similarité que reposent les vers; leur effect est impérativement conditionné par la similarité rythmique, et ce parallélisme des rythmes s'impose plus fortement s'il est accompagné d'une similitude (ou d'un contraste) entre les images. La prose ignore un tel dessein de frapper l'attention par l'articulation en segments d'une similitude voulue. C'est l'association par contiguïté qui donne à la prose narrative son impulsion fondamentale; le récit passe d'un objet à l'autre par voisinage, en suivant des parcours d'ordre causal ou spatio-temporel, le passage de la partie au tout et du tout à la partie n'étant qu'un cas particulier de ce processus." Sobre el reduccionismo de la retórica clásica a estas dos figuras y el éxito de las tesis de JAKOBSON véase: GROUPE  $\mu$  (1970), LE GUERN (1973), TODOROV (1967); y una crítica a tal reduccionismo en GENETTE (1970), KUENTZ (1970), VICKERS (1989: 442-450).



hallará su explicación<sup>55</sup>. En virtud de la función poética el lenguaje se hace autorreflexivo. Ahora bien, el lenguaje se puede volver hacia sí mismo de otra manera, por medio de la 'función metalingüística'. Lo que diferencia a la función poética de la metalingüística, por la que el lenguaje habla de sí mismo y no de la realidad extralingüística, es que "en el metalenguaje la secuencia se emplea para construir una ecuación, mientras que en poesía la ecuación se emplea para construir una secuencia"<sup>56</sup>. Tanto la función poética, como la metalingüística descubren zonas oscuras del lenguaje, en las que la univocidad desaparece. Son el único medio que posee el lenguaje para indagar en zonas ocultas de la realidad, es decir, el único medio para destapar el velo que sobre la realidad tienden las palabras en su función referencial, o en sus contextos predeterminados. Ecuación y secuencia no sólo se proyectan sobre la realidad, sino, como veremos, hacia otros textos, de manera que la técnica de la poesía no resulta tan simple como podría parecer según la fórmula jakobsoniana. La capacidad generadora de imágenes del lenguaje, la virtualidad de redescubrir la realidad por medio de la ficción, se desarrolla por medio de un proceso más complejo, que trataré de analizar en el *corpus Horatianum* con la ayuda de la metodología que expondré en la sección inmediata. La división reduccionista de esa capacidad imaginativa en metáforas y metonimias procede de la visión ingenua de que la poesía habla directamente del mundo y que tiene por objetivo establecer connotaciones. El proceso imaginativo de la obra de Horacio responde a un modelo más complejo que el de la

---

<sup>55</sup> JAKOBSON (1960: 358); y dos páginas después da la fórmula que define la 'función poética': "*La función poética proyecta el principio de la equivalencia del eje de la selección al eje de la combinación*".

<sup>56</sup> Cf. JAKOBSON (1960: 361). Más adelante, en la sección 1.5.3. y en los análisis de la sección 4.5., intentaré destruir el embrujo de este retruécano tan efectivo y definir más precisamente en qué se debe buscar la cualidad distintiva del discurso poético. Poética y metalenguaje a la vez, no como métodos de expresión complementarios, se revelarán como las claves de la interpretación de la obra de los poetas y de Horacio en particular.

simple connotación, pero en el meollo de la técnica horaciana está siempre presente esa virtud de 'ser metafórico' que Aristóteles veía como la marca del genio.

#### 1.4. MÉTODO: LA INUTILIDAD DE CATÁLOGOS Y TAXONOMÍAS

El análisis retórico de la poesía se ha orientado tradicionalmente hacia el descubrimiento de las figuras y los tropos, y acabamos de ver que la metáfora es el fin último del trabajo imaginativo, pero con ser fundamental para descubrir los materiales de que se sirve para construir sus textos, el análisis de un poeta que se limite a enumerar y clasificar las figuras retóricas de sus textos resulta, si no inútil, por lo menos, insatisfactorio. Incluso si tal análisis se hace sobre un autor de géneros o períodos considerados clásicos o manieristas<sup>57</sup>. El mero catálogo no es por sí mismo una explicación de la poética del autor, sino un punto de partida más para valorarla. Es más la presencia en los textos poéticos de la metáfora, la reina de las figuras retóricas, el fin último del trabajo imaginativo, ha de probar su funcionalidad para su autor y su época. Por eso, estudios que simplemente enumeran, describen y comentan el acervo metafórico, por muy concienzudos que sean, y no hay que dudar de ello, ya que la mayoría han sido realizados por filólogos de la escuela alemana<sup>58</sup>, son intentos frustrados de desvelar el *modus operandi* de la poética de Horacio. El *quid* del análisis literario reside, de acuerdo con mis premisas, en argumentar acerca de la funcionalidad de las imágenes en la poesía y de la propia poesía en relación con la época que se produjo.

Por otro lado, las catalogaciones de figuras retóricas corren el riesgo de no ser exhaustivas y, por tanto, de perder su interés como instrumento de análisis desde el mismo momento en que se dan a conocer. Y esto es fácil que ocurra, ya que no hay coincidencia unánime sobre cómo detectar una figura retórica. BARTHES (1970: 72) expone muy acertadamente dónde reside la trampa de la obsesión

---

<sup>57</sup> Como el que hace CANTER (1925) sobre las tragedias de Séneca, un escritor de la Edad Argénteo de la literatura latina, una época invariablemente tachada de retórica.

<sup>58</sup> Cf. SCHNEIDER (1914), KIEWADT (1943), ARNDT (1943), OTTO (1977) o GALL (1981).

por la *elocutio*: "Las clasificaciones internas de la *elocutio* han sido numerosas, sin duda por dos razones: primero, porque esta τέχνη ha debido atravesar idiomas diferentes (griego, latín, lenguas romances), cada uno de los cuales podía modificar la naturaleza de las figuras; luego porque la promoción creciente de esta parte de la retórica obligó a reinvencciones terminológicas". En efecto, el análisis retórico de los textos empezó, en su evolución ya desde los romanos, a ser invadido por un cáncer taxonómico que a la postre se reveló fútil, al pretender trazar una red cada vez más tupida para atrapar lo inatrapable: todas las maneras de hablar, todos los idiolectos. Además la clasificación taxonómica no proporcionaba un mecanismo fiable de inducción desde la palabra hasta la clase; la prueba es que no suele haber mucho acuerdo en la identificación de las figuras ni en su valoración. Se usan ejes de dos polos que intentan establecer dos campos de actuación de las palabras, pero que no consiguen más que multiplicar los problemas por sus diversas orientaciones. Tales ejes estructurales de análisis han variado mucho según la época y la orientación del estudio, de modo que estamos acostumbrados a vérnoslas con diferencias del tipo tropo en oposición a figura, una manera de desligar la metáfora de las demás figuras<sup>59</sup>; gramatical frente a retórico, en atención a las cualidades estéticas de la desviación del lenguaje común; *proprium* opuesto a *figuratum*, lo que es la base de la creencia en que hay una manera natural de hablar; y forma frente a contenido, el logro estético más exitoso de la retórica tradicional (que es tanto como decir el Clasicismo), ya que sigue siendo el método habitual de aproximarse a los textos literarios<sup>60</sup>. En mi análisis de los textos de Horacio no voy a renunciar al cómodo expediente de las figuras retóricas, con la mera intención de no prescindir de un código común, pero no será mi objetivo primordial.

A pesar de todo, la aproximación retórica a los autores

---

<sup>59</sup> Cf. DUCROT y TODOROV (1972: 315-322).

<sup>60</sup> Cf. BARTHES (1953; 1970: 73s.), VICKERS (1989: 445ss.).

antiguos es la habitual y ha tenido desde siempre muchos practicantes. Entre los planteamientos recientes se han de destacar los trabajos de CAIRNS<sup>61</sup>, que ha recuperado de manera innovadora el tipo de análisis de los tratados retóricos del Clasicismo tardío. CAIRNS (1972) no se basa para el análisis de los autores antiguos en la retórica restringida de los tropos y figuras, sino en la retórica genérica de los tratados menores de la Antigüedad, pensando que esos manuales reflejarían cabalmente las técnicas empleadas por los poetas antiguos. El método resulta, a simple vista, original y revelador. Pero a esta explicación de la literatura antigua habría que objetar dos cosas: en primer lugar no se tiene en cuenta la cronología relativa de los tratados retóricos y de las obras a las que se quiere aplicar la teoría contenida en ellos, de tal manera que con Hermógenes de Tarso (siglo II d.C.) o Menandro el Rétor (siglo III d.C.) se pretende explicar tanto Homero como Virgilio, dando por sentado que las condiciones de producción de los textos no habían cambiado nada en todo ese tiempo; y, en segundo lugar, con su aplicación se elimina toda posibilidad de que la experiencia vital de los autores tenga cabida en la explicación de sus obras. Este tipo de análisis surge quizá de un prejuicio muy extendido en los estudios sobre la Antigüedad, que la poesía había dejado de tener una necesidad social práctica, porque los ritos antropológicos a los que iba asociada (agricultura, boda, plegaria a los dioses, *simposio*, etc.) habían dejado de existir. La poesía se había convertido en un ejercicio libresco<sup>62</sup> y la literatura se había divorciado de la

---

<sup>61</sup> La exposición de motivos se encuentra en CAIRNS (1972: 71-75). Sobre esto es pertinente reproducir el comentario de GRIFFIN (1985: 49): "It is another... way of handling poetry which finds the key to it all not in poetical motifs, nor in biography or autobiography, but in rhetorical treatises and the doctrine of rhetorical genres. In an influential and interesting book Francis Cairns argues with great energy for a general view".

<sup>62</sup> 'Buchmäßig' lo llama KROLL (1924: 202), 'bookishness' WILLIAMS (1968: 634).

vida<sup>63</sup>. Y naturalmente la vida del poeta no tenía ninguna importancia en la valoración de su obra. Este tipo de análisis retórico de la poesía antigua, justificado en parte por nuestro deficiente conocimiento de la vida de los poetas y del ambiente social en que se produjeron las obras<sup>64</sup>, tiene el correlato actual de las teorías de crítica literaria de nuestro siglo que prescinden de la realidad histórica del autor para la interpretación de sus obras, como el formalismo ruso<sup>65</sup>, el *New Criticism* americano<sup>66</sup>, la escuela morfológica alemana<sup>67</sup>, o algunas de las aproximaciones del estructuralismo francés.

---

<sup>63</sup> Un poderoso alegato en contra de tales prejuicios es GRIFFIN (1985). La explicación de los poemas no acaba cuando se han dado los antecedentes, modelos y paralelos; ni la 'irrealidad' es una explicación definitiva a los contenidos de la poesía latina, a pesar de sus metros griegos, sus nombres griegos y sus géneros griegos. GRIFFIN (1985: xii) se opone a "the doctrinaire separation, in some influential books, of life and literature: whether in the form of arguing that what poets say is 'explained' when we have produced literary precedents and models, or in that the argument that Greek names and Greek practices, when they occur in Latin poetry, show the 'unreality' of what is described in the poem". Y también se manifiesta contrario a "the theory that ancient poems depend upon and reflect the rhetorical genres of public speakers rather than the direct experience of the poets".

<sup>64</sup> En este sentido PÖSCHL (1970: 11) opina, al valorar las interpretaciones de la obra de Horacio dadas por K-H, en las que una buena parte del comentario se centraba en asociar texto con biografía del poeta, que hace un gran daño a la Filología Clásica intentar prescindir de una ventaja que le otorga la Historia, a saber, el práctico desconocimiento de las vicisitudes vitales de sus poetas. En términos parecidos WILLIAMS (1978: 269): "To put it another way: the sources of power and energy which this literature possesses can be discovered by simple analysis of its language and style."

<sup>65</sup> Aunque, como veremos, ciertas de sus aportaciones no tienen que ver con el desarrollo final que le dio JAKOBSON, su miembro más internacional, y me van a ser útiles en este estudio; cf DUCROT y TODOROV (1972: 101s.), TODOROV (1984: 10-28).

<sup>66</sup> Con sus representantes Richards, Empson, Brooks o Wimsatt; cf. YLLERA (1979: 75-77), DUCROT y TODOROV (1972: 102).

<sup>67</sup> Una de sus aportaciones señeras es STAIGER (1946); cf. DUCROT y TODOROV (1972: 102).

En este punto debo referirme también a una aproximación retórica a la obra de Horacio que muestra el poco acuerdo que hay en lo que se quiere decir por medio de la terminología retórica tradicional, pero que es notable por otra razón. Se trata de WILLIAMS (1980), un libro digno de atención. El estudioso inglés aplica la dualidad de metáfora como similitud frente a metonimia como contigüidad para analizar varias de las Odas en las que hay problemas de interpretación acerca de lo que quería decir exactamente Horacio, para cimentar la tesis general de su WILLIAMS (1968), en virtud de la cual toda la poesía latina desde el siglo III a.C. hasta el 8 a.C. compartía un mismo código de lectura; en particular, lo que pretende demostrar es que los poetas jugaban con sobreentendidos, el lector de esa poesía los esperaba y que el sentido no se puede sacar sin esa colaboración aportada por el lector; las figuras de pensamiento, la metáfora y la metonimia, representarían la reglas implícitas de ese juego literario que compartían los poetas y los lectores de aquella época<sup>68</sup>. Al margen

---

<sup>68</sup> Cf. WILLIAMS (1980: 28): "To put it over-simply, metaphor and metonymy were two modes of inducing a connexion of ideas in the mind of a co-operating reader: the one controlled ideas whose association depended on similarity, the other, ideas whose association depended on contiguity. In the case of the former type, distance -that is, the distance of the metaphoric from the main contextual field- was important, and the appropriate literary value was the imaginative stimulus of discovery and surprise. In the case of the latter, there was something of the force of a riddle, a sense of mystery and of depth, of thing unsaid, of a gap in which the reader's mind could work. This latter type is more purely cerebral than the former and is appropriate only to sophisticated poetry intended for reading rather than for public performance (which is why Quintilian so insistently urged restraint by speakers in using all these tropes). But both belong essentially to categories of discursive thought: the pleasure is cognitive". Es preciso resaltar el carácter argumentativo, cerebral, que se da a la metonimia por encima de la metáfora, propia de poesía menos filosófica, aunque más imaginativa. Se diría que para WILLIAMS la poesía de Horacio es de orientación 'metonímica'. En cualquier caso, el placer que se obtiene de la lectura es cognitivo. Una formulación del goce estético similar a la 'tensión interpretativa' de ORTEGA Y GASSET, a la 'obra abierta' [Eco (1967)], al 'plaisir du texte' [BARTHES (1973)]. De la lectura reflexiva, en oposición a los fastos espectaculares del teatro y la poesía declamada, con una formulación que anticipa las

de los resultados en los análisis de los poemas, lo que más interesa aquí resaltar de WILLIAMS (1980) es que los términos metáfora y metonimia no los emplea para referirse a procedimientos que afectan meramente a cambios de sentido en las palabras, al modo de la retórica tradicional, sino como procedimientos textuales, en virtud de los que el poeta puede referirse a otro texto compartido con su lector por medio de una simple alusión por similitud o por contigüidad. A pesar de lo especulativo y poco sistemático, como suele ocurrir con los análisis de los *scholars*, la propuesta metodológica no es nada desdeñable, tiene mucho que ver con la que voy a exponer un poco más adelante, y además permite caracterizar la poesía de Horacio de acuerdo con las hipótesis sobre las que se apoya mi investigación. Es más, en este orden de cosas, WILLIAMS (1980: 282) intenta justificar el método de análisis empleado en las palabras del propio Horacio, en el famoso pasaje HOR. ars 47s., el de la *callida iunctura*. El *notum verbum* que se hace *novum* en virtud de la *iunctura* lo ve WILLIAMS como la prueba de que Horacio era consciente de estar usando las figuras de pensamiento, metáfora y metonimia; el pasaje sería la formulación que da Horacio al problema de la originalidad lingüística. Por otro lado, el pasaje de Horacio sirve a WILLIAMS para deshacerse de la dualidad forma frente a contenido, propia de la retórica. La tarea del poeta, nos dice interpretando las palabras de Horacio, consiste en la manipulación creativa de palabras e ideas<sup>69</sup>. Esta perspectiva, matizada de acuerdo con las

---

modernas reseñadas, ya Horacio (HOR. epist. 2.1.214-218), y también Quintiliano (QUINT. inst. 10.1.17-19), resaltan los valores.

<sup>69</sup> Cf. WILLIAMS (1980: 282): "A further feature emerges from the passage on poetic language. The poet demonstrates -what must always be true for poets- that a distinction between language and subject-matter is artificial, and that when procedures which are apparently characteristic of linguistic manipulation are discussed, those procedures are in fact also applicable to the manipulation of ideas. (...) emphasise the fact that poets must draw on a common pool not only of words but also of ideas (240-243). The purpose of that emphasis is to pose the problem of poetic originality in the sharpest form possible. The answer to



premisas metodológicas que se enuncian más adelante, nos va a permitir hablar de Horacio como un poeta que maneja creativamente procedimientos de los que se apropió la retórica, al objeto de crear una poesía original. Su poética consiste en manipular creativamente los discursos ajenos.

Bien es cierto que hablar de poesía y de poética<sup>70</sup> no es una cosa fácil, y que influye mucho la concepción que se tenga de la poesía en la valoración que se da de los poetas. Estamos viendo cómo las perspectivas diversas de análisis no encuentran una formulación unitaria, englobadora, de lo que es la poesía. Por eso quizá se ha comparado la poesía con la figura mitológica de Proteo, que cambiaba de forma cada vez que los mortales intentaban aprovecharse de su poder profético. La comparación es pertinente y, a juzgar por las múltiples interpretaciones formuladas en el correr del tiempo, sólo en la inasibilidad de la poesía parece que haya unanimidad. Del deseo marxista de que fuera el reflejo de la 'realidad social', hasta el retorcimiento freudiano de que fuera

---

the problem is provided by the central concept of the earlier passage (45 ff.), now formulated deliberately in a way that recalls that passage -(242) *tantum series iuncturaque pollet*. It is an answer constantly illustrated by the poetry of Horace himself, of Virgil, of Propertius, of Catullus: it is that the rhetorical features a means for creative renewal not only of language, but also, as this book has argued, of ideas; and that the poetic process essentially consists (so Horace's formulation runs) in inspired combinations both of words and ideas that were well known before, but in quite different combinations. That formulation is too simple to be useful in itself as an analytical tool because it is also too general, but its poetic simplicity is an exciting revelation of the basic process of poetic composition as it was caught by the vision of a supreme practitioner"; según veremos, el intento de arrimar el ascua de la *callida iunctura* a las sardinas de las diferentes críticas a la obra de Horacio es uno de los expedientes habituales.

<sup>70</sup> Advertiré que por 'poesía' entiendo cualquier tipo de texto creativo, al margen de que esté compuesto en prosa o verso; y por 'poética', un término que inevitablemente se mueve en un ámbito de gran ambigüedad, todas aquellas técnicas que conducen a la creación de la poesía. Sobre la colusión con la 'retórica', el otro *leitmotiv* de este trabajo, cf. la sección 1.5.2. y el capítulo 3.

la expresión del subconsciente, pasando por la visión romántica de que la poesía es lo inefable, todas las poéticas al uso coinciden en poner la explicación del fenómeno en otro sitio; incluso la poética académica que identificaba poesía con biografía del poeta, de la que ha hablado antes y contra la que surgieron las diversas corrientes de análisis literario de nuestro siglo<sup>71</sup>.

Pero, si la poesía no es ni la expresión social de la realidad, ni el 'ello' freudiano, ni la biografía de los poetas, ¿qué respuesta podemos dar al problema de analizar las poesías y de manifestar algo más que admiración por ellas? En la literatura latina un expediente que se ha revelado muy útil ha sido entresacar los motivos tomados de la literatura griega que daban cuerpo a la poesía romana, proclamando que se trataba de un ejercicio libresco, de estilo, desvinculado totalmente de la realidad del poeta. Así, por ejemplo, se ha dicho acerca de los poemas eróticos de Horacio que se movían en un mundo completamente ajeno al de la sociedad augustea<sup>72</sup>, o que las jóvenes que aparecen en sus poemas son completamente distintas de las complacientes *scorta* que Horacio conocía<sup>73</sup>. Es ésta una perspectiva que, además

---

<sup>71</sup> Cf. GRIFFIN (1985: 48): "Poetry is in fact a very slippery stuff, which seems to turn into something else as we try to comprehend it; like Proteus, it can turn under our grasp into a raging fire -the revolutionary Marxist view, perhaps; or a wild beast -the Freudian id, as it might be; or, most commonly into a stream of water, which flows away to nothing between our hands. In the time of our grandfathers a popular and respected way of avoiding the difficulty of talking about poetry was to transform it into biography. That method is now, among the more knowledgeable, out of favour". En los estudios sobre Horacio, la visión revolucionaria, a favor o en contra de Augusto, siempre ha tenido mucho éxito, la interpretación freudiana, hasta donde yo conozco, se puede ver en MINADEO (1975, 1982), y la interpretación romántica del agua que fluye también ha gozado de múltiples valedores. Sobre todas estas cuestiones relativas a la valoración de la obra horaciana volveré en el siguiente capítulo, al tratar del estado de la cuestión.

<sup>72</sup> Cf. WILLIAMS (1968: 557).

<sup>73</sup> Cf. N-H I (:73).

de falsa, es injusta con el poeta<sup>74</sup>, ya que implica que el texto se agota en sí mismo y no trasciende de su propia superficie. Y es que, tanto como de las críticas literarias genealógicas enunciadas (marxismo, psicoanálisis, biografismo), que buscan la causa y justificación del texto en una instancia exterior, hay que huir de las críticas dogmáticas y escépticas<sup>75</sup>, que, si bien buscan la explicación del texto en sí mismo, propugnan cínicamente bien que el texto no significa nada, bien que el texto significa cualquier cosa. De este tipo de perspectivas ha sufrido en los últimos tiempos la crítica horaciana, y también la de la literatura latina en general.

A tenor de lo dicho, en este trabajo mi propuesta consiste, a través del estudio de uno de sus autores claves de una época literaria también clave, en analizar las obras literarias latinas desde una perspectiva rigurosa con el texto, pero a la vez humanista, que no olvide ni el sentido social de los textos, ni que los textos poéticos hablan de ideas. Así pues, el método que se empleará para el análisis de la obra de Horacio integrará las aportaciones tradicionales de búsqueda de modelos<sup>76</sup>, pero también los postulados de los análisis textuales del último estructuralismo francés y de la 'Rezeptionsästhetik' de la Escuela de Constanza, para determinar de la mejor manera posible la función de la poesía de Horacio en el contexto de la llamada literatura augustea. El método que aplicaré a los textos tiene la pretensión de ser analítico, a fin de desvelar los diversos elementos que se encuentran en el conjunto, pero no simplemente descriptivo de los elementos, sino argumentativo en busca de su

---

<sup>74</sup> Cf. GRIFFIN (1985: 49).

<sup>75</sup> Sobre éstas cf. TODOROV (1984: 168ss.).

<sup>76</sup> Aunque procuraré tener siempre en cuenta la advertencia incluida en GENETTE (1982: 16), a saber, que una traza de ecos parciales, fugitivos, de una obra en otra, anterior o posterior, convertiría el estudio de la literatura en algo inmanejable. La advertencia es especialmente buena para las tentaciones de lo que se suele denominar en alemán 'Quellenforschung', a veces excesivas en el estudio de la literatura latina.

función<sup>77</sup>. Mi investigación, que se desarrolla sin ninguna pretensión de exhaustividad, se orienta a determinar la función de la poesía de Horacio en relación con su tiempo. En concreto, trata de indagar la poética que animaba la creación del poeta, y de qué manera se sitúa la *Oda* horaciana en relación con el resto de la literatura contemporánea y anterior. La función que debe cumplir la poesía no es otra que la interpretación de la realidad, la formulación de las experiencias y necesidades de un tiempo. La tarea de análisis, por lo tanto, será desentrañar esa realidad y averiguar los mecanismos con los que el poeta consigue formular sus experiencias y las necesidades de su tiempo.

Finalmente, resumiré las premisas metodológicas de las que parto. No se estudiarán los textos de manera aislada, de espaldas a la sociedad en que se produjeron o al sistema de referencias literarias vigentes; de ahí la necesidad de prestar mucha atención a los resultados de la investigación historiográfica sobre la época augustea, ya que es preciso desterrar el 'ahistoricismo' que muchas veces lacra los estudios literarios de la Antigüedad. Es preciso considerar la literatura como una parte más del proceso social, una institución histórica: se trata de aplicar los conceptos de 'Gesellschaftlich-' y 'Geschichtlichkeit' (lo que se podría traducir como 'socialidad' y 'historicidad') que la 'Rezeptions-' y 'Wirkungsästhetik' de la escuela de Constanza incorporó al estudio de la Literatura<sup>78</sup>. Dos son los protagonistas de este proceso: 'autor' y 'público'. Por tanto, además de las intenciones declaradas del autor hay que atender al 'horizonte de expectativas' del público. En este punto es preciso admitir la dificultad que tiene todo estudio 'comunicativo' cuyo objeto sea la Antigüedad: la falta de receptor -lector u oyente- empírico<sup>79</sup>.

---

<sup>77</sup> El método que empleamos es ecléctico y es, por tanto, deudor de múltiples influencias, tanto explícitas como implícitas, pero la síntesis del núcleo germinal de ideas se puede contrastar en MAUCH (1986: 11-17), GENETTE (1982: 8-12).

<sup>78</sup> Cf. BARNER (1977: 500s.).

<sup>79</sup> Cf. MAUCH (1986: 15): "Anders als in den funktionsgeschichtli-

No obstante, dicho sea de paso, la aplicación del concepto de 'Erwartungshorizont' ('horizonte de expectativas del público') no es más que la elevación a categoría teórica de lo que Aristóteles ya hizo con su *Poética*, a saber, analizar unas formas poéticas en el contexto social que las generó<sup>80</sup>. Como queda dicho, dentro de la sociedad humana la literatura cumple una función insustituible, el dominio lingüístico del mundo, 'la interpretación de la realidad'<sup>81</sup>. Así que, para sacar sentido a las obras literarias, será preciso escudriñar con detenimiento el tipo de palabras de que se sirve el poeta. El texto será el objeto principal de estudio; pero el texto poético no es un texto denotativo, ni siquiera, al contrario de lo que se cree habitualmente, connotativo a secas, sino, en palabras de GENETTE (1982), un

---

chen Arbeiten zur Moderne stehen uns keine *Rezeptionszeugnisse* zur Verfügung, die uns eine empirische Gegenprobe zu unserer Hypothese über die Funktion frühkaiserzeitlicher Literatur erlaubten. Unsere Beweisführung beruht allein auf der Plausibilität unserer Argumente"; igualmente cf. BARNER (1977: 504).

<sup>80</sup> Cf. BARNER (1977: 499), que cita palabras de WEINRICH.

<sup>81</sup> Cf. MAUCH (1986: 14): "Indem sich ein Autor entscheidet, zu literarischen Kommunikation beizutragen, d.h. mit einem bestimmten Medium und einer besonderen Diskursart in dem Gesamtdiskurs einer Zeit einzugreifen, intendiert er einen künstlerische Äußerung, die durch nichts ersetzt werden kann." Y en los mismos términos MAUCH (1986: 311): "Die Grundleistung von Dichtung, nämlich die Wirklichkeit zu interpretieren, die Erfahrungen und Bedürfnisse einer Zeit zu formulieren, entspringt offenbar dem Wunsch, Erlebnisse, Erfahrungen, Träume usw. schriftlich zu re-inszenieren, und könnte als anthropologischer Tatbestand beschrieben werden. Im Mittelpunkt der Arbeit stand also nicht die Autorenintention, sondern die Analyse semantischer Potentiale im Hinblick auf dem Erwartungshorizont des Publikums". En iguales términos se manifiesta MIRALLES (1974: 126): "La poesía es una visión irreductible del mundo y de las cosas". El propio MIRALLES (1974: 125) para sustentar su punto de vista cita las certeras palabras de Carles Riba (introducción a sus *Elegies de Bierville*): "Un poema no s'explica; és à dir, les seves paraules no són canviables per unes altres, el seu cant no pot ésser dut més ençà de les nocions i les inatges que comporta, perquè justament la seva comessa és dur el lector més enllà d'elles pel camí d'una veu insostituible".

'architexto'. La noción de 'architexto' se ha revelado imprescindible para un estudio sobre literatura que quiera trascender la mera singularidad del texto y aspire a ponerlo en relación discursiva con el resto de los textos y su soporte social; sólo de esta manera se puede llegar a una valoración crítica de la evolución literaria y de sus momentos principales<sup>82</sup>. Así pues, para analizar todos los elementos de esa trascendencia textual, que llamaremos, de acuerdo con las propuestas de GENETTE (1982), 'transtextualidad' (una versión perfeccionada de la noción de 'architexto'), habrá que atender a las cinco maneras en que se hace patente, que son estas<sup>83</sup>:

1. 'Intertextualidad', o presencia de un texto en otro por medio de 'cita', presencia explícita y literal, 'plagio', presencia implícita y literal, o 'alusión', presencia implícita y no literal; es una relación interna al texto.

2. 'Paratextualidad', una relación externa al texto que sitúa la obra en una sociedad determinada, por medio del título, subtítulos, prefacios, epílogos, advertencias, notas, epígrafes, ilustraciones, encuadernación, etc.

3. 'Metatextualidad', una relación también externa al texto, lo que generalmente se llama 'comentario'<sup>84</sup>.

4. 'Hipertextualidad', una relación interna al texto similar a la del metatexto, sin llegar a ser un comentario<sup>85</sup>.

---

<sup>82</sup> GENETTE (1982: 7) lo expone certeramente: "L'objet de la poétique... n'est pas le texte, considéré dans sa singularité (ceci est plutôt l'affaire de la critique), mais l'architexte... c'est-à-dire l'ensemble des catégories générales, ou transcendentes -types de discours, modes d'énonciation, genres littéraires, etc.- dont relève chaque texte singulier. ...cet objet est la transtextualité, ou transcendance textuelle du texte... 'tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes'".

<sup>83</sup> Cf. GENETTE (1982: 8-12).

<sup>84</sup> Cf. GENETTE (1982: 10): "qui unit le texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer (le convoquer), voire, à la limite, sans le nommer. C'est, par excellence, la relation critique"; esta relación será especialmente pertinente en relación con Horacio.

<sup>85</sup> Esta relación se verá que también es decisiva para la correcta

5. 'Architextualidad', una relación muda, no explícita, similar a la del paratexto. Es muy importante, porque representa el marco externo, social del texto; determina en gran medida el 'horizonte de expectativas' de los lectores. En ella se incluyen los temas, géneros, imágenes, etc. admisibles para una audiencia determinada.

El 'architexto' es un texto que remite a otros, que es eco de otros y que, en definitiva, no se puede entender sin otros textos. Por medio de la red transtextual intentaré determinar el sentido y la funcionalidad de la obra de Horacio en su marco literario. Esta red transtextual será el arma que emplearé en la caza del Proteo de la poesía de Horacio.

---

interpretación de un autor como Horacio.

## 1.5. TRES EJES DE ANÁLISIS LITERARIO

En las secciones anteriores de este capítulo introductorio he puesto de manifiesto la necesidad de seguir leyendo a Horacio para despegar de su obra las adherencias en forma de tópicos y prejuicios que deforman la genuinidad de su mensaje (sección 1.1.); a continuación, por coherencia metodológica, he marcado las coordenadas temporales en las que se mueve el estudio (sección 1.2.). A modo de excursio he expuesto ciertos aspectos de la metáfora, *ultima ratio* de los análisis sobre poesía, que la hacen relevante como punto de referencia para el estudio de la obra de Horacio que aquí se emprende (sección 1.3.). Finalmente, en la sección 1.4., he descrito, en contraste con otros estudios literarios al uso, mis puntos de partida metodológicos. En esta sección voy a tratar de tres pares de conceptos que me parecen relevantes para la correcta valoración de la poesía de Horacio. Estos conceptos, 'vanguardia' y 'tradición', 'retórica y poética', 'metalenguaje' y 'connotación', constituyen tres ejes estructurales, alrededor de los cuales se articulan ideas empleadas, unas con mayor relevancia que otras, para la valoración de la época augustea, y de Horacio en su marco. La íntima relación de estos tres ejes postulados con la metodología propuesta en la sección anterior se pondrá de manifiesto en las páginas subsiguientes; al fin y al cabo, cualquier método de estudio literario que se centre en el texto y su trascendencia (lo que he llamado 'transtextualidad') es heredero del bagaje teórico de las escuelas teóricas que se van a mencionar.

### 1.5.1. VANGUARDIA Y TRADICIÓN

El término 'vanguardia' aplicado a las artes es algo moderno. El siglo XX trajo consigo una revolución en las artes que dio origen a los llamados movimientos de vanguardia (cubismo, ultraísmo, y demás 'ismos'). Se caracterizaban estos movimientos por una intervención activa en la teoría de las artes a través de



los manifiestos y la creación de grupos de militancia disciplinada. A raíz de esto el artista interviene de manera deliberada en el debate sobre su arte y trata de exponer teóricamente los postulados de su práctica. La consideración romántica del artista como un ser inspirado, individualista y sublime entra en crisis. Pero, al hilo de las nuevas experimentaciones artísticas nacen investigaciones que intentan dar explicación al cambio artístico. Nace una crítica literaria también de vanguardia. El estructuralismo lingüístico colaboró con esta revolución y, en gran medida, fue partícipe de ella. La atención dada en literatura anteriormente a los referentes (temas, contenidos, ideología de los autores), o a los mensajes (estilo, estética) se desvía hacia los códigos (medios de producción de los mensajes), mientras que los receptores, para unos artistas deliberadamente de espaldas al público, dejaban de tener importancia; como parecían agotadas las fuentes de inspiración artística, los artistas renunciaban a representar el mundo o sus emociones propias, y se volvían reflexivamente hacia los medios materiales por los que desarrollaban su arte<sup>86</sup>.

Se puede afirmar que la escuela que capitalizó la nueva perspectiva con más empeño y éxito fue la de los formalistas rusos<sup>87</sup>. En este contexto JAKOBSON (1919) aprovecha el análisis del

---

<sup>86</sup> Cf. JAKOBSON y POMORSKA (1980: 15): "Experimentaciones tan significativas como la pintura abstracta o la literatura denominada 'supraconsciente', al anular el objeto figurado o designado, planteaban con mayor pertinencia el problema de la naturaleza y del alcance de los elementos, los unos en las imágenes espaciales y los otros en la lengua, una función semántica". En estas palabras encontramos, de otra manera, la tesis orteguiana de la 'deshumanización del arte' (ORTEGA Y GASSET 1925b), cuyo eco se puede rastrear también en MIRALLES (1974: 134s.): "... a la visión satisfecha y coherente, burguesa, del mundo como realidad incuestionable ... se opone el paulatino 'descrédito de la realidad' (la expresión es de Joan Fuster) que persigue el arte de vanguardia".

<sup>87</sup> ERLICH (1969) es el estudio fundamental sobre el formalismo ruso; en TODOROV ed. (1968) se hallan las traducciones de los textos más representativos. Pertenecen a esta escuela SHKLOVSKI (1919), TYNIANOV (1924, 1928, 1929), TOMASHEVSKI (1928), estudios

movimiento 'futurista' en las artes plásticas para teorizar sobre el nuevo arte en general, afirmando que la revolución artística se basaba en la eliminación de lo estático, y entre lo estático, de la belleza<sup>88</sup>. Esta nueva perspectiva de análisis daba la puntilla a la corriente romántica que nació con el derrumbamiento de la antigua retórica en el siglo pasado y que tenía su *mot de guerre* en la noción de la 'estética'<sup>89</sup>. En este trabajo liminar JAKOBSON da, basándose en los trabajos del Círculo de Moscú, una primera versión de lo que después caracterizaría como función poética del lenguaje<sup>90</sup>: un contenido que se vuelve sobre su forma, produciendo a quien lo contempla el placer de descubrir ese juego<sup>91</sup>. Este aspecto del 'goce poético', apuntado al final por JAKOBSON, es uno de los aspectos de la poética que más ha preocupado en los estudios recientes y que en gran medida determina el carácter vanguardista de la obra. En ORTEGA Y GASSET (1914: 132) ya encontramos la noción de 'tensión interpretativa' que produce el goce en la comprensión del objeto artístico<sup>92</sup>. En este sentido,

---

pertinentes para mi propósito.

<sup>88</sup> Cf. JAKOBSON (1919: 26): "Le nouvel art a renoncé aux formes statiques, il a renoncé au dernier fétiche du statisme: la beauté".

<sup>89</sup> Cf. TODOROV (1977: 169ss.).

<sup>90</sup> Cf. JAKOBSON (1960: 351).

Cf. JAKOBSON (1919: 29): "Répétées, les perceptions deviennent de plus en plus mécaniques; les objets ne sont plus perçus mais acceptés de confiance. La peinture s'oppose à l'automatisme de la perception, elle attire l'attention sur l'objet. Mais, vieilles, les formes artistiques sont également acceptées de confiance. Le cubisme et le futurisme utilisent largement le procédé ['priëm'] de la perception-rendu-difficile ['zatrudnënniaia forma'] auquel correspond en poésie la construction en paliers, mise au jour par les théoriciens contemporains. De ce que, l'objet étant véritablement transubstantié, l'oeil le plus averti éprouve quelque peine à le découvrir, il résulte un grand charme".

<sup>92</sup> Cf. ORTEGA Y GASSET (1925b: 391s.) también en relación con el goce estético como algo intelectual; lo que implica algo similar a ORTEGA Y GASSET (1914: 135), la metáfora como 'radical equívoco', cf. sección 1.3.



literario la aportación teórica de los 'formalistas' rusos vuelve a ser imprescindible. La naturaleza del cambio literario no puede examinarse provechosamente sin una referencia a la jerarquía de valores típica de la serie cultural dada. Como portavoces de la vanguardia literaria, los formalistas estaban obligados a dar mucha más importancia a la violación de los cánones artísticos y a la novedad en general<sup>94</sup>. La función de la obra de Horacio en relación con su tiempo y con el resto de la serie literaria no se puede valorar justamente sin poner en juego la noción de 'vanguardia' como categoría definitoria de la evolución literaria. La canonización del cambio literario operada por los formalistas rusos introduce una mentalidad histórica de la que carece la crítica dogmática o escéptica, al estilo del 'New Criticism' anglo-americano<sup>95</sup>. De acuerdo con las premisas metodológicas dadas, mi análisis de la lírica horaciana se efectúa contra estas concepciones inmanentistas de la obra literaria<sup>96</sup>; y, por ello, se convierte en relevante la aplicación del concepto 'vanguardia' en la valoración de la obra de Horacio.

¿Cómo se produce el cambio en literatura? La teoría de la desaparición gradual de las formas del arte puede explicar la reacción contra lo antiguo, en virtud de la necesidad del cambio en las instituciones sociales, pero no puede predecir la dirección e índole de lo nuevo<sup>97</sup>. Ciertamente, la fuerza que origina lo nuevo

---

<sup>94</sup> Cf. ERLICH (1954: 362); ERLICH (1954: 375-390) describe el estudio que hicieron los formalistas del caso de Pushkin sobre la base de esta dialéctica de tradición y cambio.

<sup>95</sup> Cf. *supra* sección 1.4., e YLLERA (1979: 75-77) para una idea global de esta corriente. El mayor logro del *New Criticism* quizá sea FRYE (1957), aunque con un tono muy personal; cf. TODOROV (1984: 89-105).

<sup>96</sup> En este sentido cf. BARNER (1977: 500): "Rezeptionsforschung, soweit sie sich als neue Fragerichtung versteht, ist wesentlich Gegenbewegung. Sie ist die Opposition gegen jene Tendenzen innerhalb der Literaturwissenschaft, die sich vor allem mit 'Schulen' wie New Criticism oder sogenannter werkimmanenter Interpretation verbinden."

<sup>97</sup> Cf. ERLICH (1954: 369).

es el conflicto con lo antiguo, la vieja querrela de los antiguos contra los modernos, pero el desarrollo de la literatura no es una destrucción radical, no es la eliminación de lo antiguo, sino una revolución que todo baraja de nuevo y un cambio en la función del recurso estético<sup>98</sup>. La función del recurso poético es lo que vincula la serie literaria con su sociedad y el concepto en sí representa una decisiva aportación al estudio de la literatura. No basta, pues, con describir el cambio de géneros, modas o recursos estilísticos, sino que es preciso determinar qué función tienen los recursos literarios y cómo evolucionan. Y la señal del cambio viene muchas veces determinada por la 'parodia'<sup>99</sup>, un signo de emancipación, en palabras de TYNIANOV, e incluso un acto\* de combate literario. Fue TYNIANOV uno de los formalistas que más se preocupó por el problema del cambio en literatura. Su propuesta, como acabo de decir, se resume en que lo antiguo se presenta en una nueva clave, pero el 'recurso' poético anticuado no se echa por la borda, sino que se repite en un contexto nuevo, incongruente, inapropiado según los cánones de la poética al uso. En otras palabras, un arte nuevo no es una antítesis del precedente, sino su reorganización, una reagrupación de viejos elementos. La conclusión general es clara: la evolución literaria no es un proceso rectilíneo; es una senda tortuosa, llena de zigzagueos. Cada tendencia literaria representa un cruce, una interrelación compleja entre los elementos de una tradición y la innovación<sup>100</sup>. Citaré, por significativa, la glosa de las propuestas

---

<sup>98</sup> Cf. ERLICH (1954: 370s.), que glosa los trabajos de TYNIANOV sobre la evolución literaria: la influencia de Gógol en Dostoevski y otros trabajos que reunió junto con TYNIANOV (1929) en *Arjaisty i novatory* (Leningrado, 1929).

<sup>99</sup> Diré que el mismo planteamiento del problema de la revolución literaria a través de la risa lo encontramos, por supuesto, en GENETTE (1982: 17ss.), donde expone que el 'hipertexto' se realiza de manera más original por medio del humor; y que, dentro de una tesis general coincidente, CONNOR (1987: 99-115) analiza buena parte de poemas de Horacio bajo el epígrafe explícito de 'parodia'.

<sup>100</sup> Cf. ERLICH (1954: 372s.). El legado artístico, según SHKLOVSKI,

de TYNIANOV que se encuentra en ERLICH (1954: 373s.): "Un poeta moderno puede, en su rechazo de las convenciones del pasado reciente, caer, conscientemente o no, bajo los esquemas de una época más remota. (...) Remontarse a una tradición literaria más antigua es una respuesta posible a las crisis artísticas que periódicamente acechan a la literatura imaginativa. Otra salida a este atolladero sería para la literatura que se sobrepasara a sí misma, que se sumergiera en lo habitual, para buscar nueva sangre en la materia prima de la vida. Para renovarse a sí misma, la literatura toma motivos y recursos de los géneros subliterarios".

Los propios antiguos, aunque carecían de una noción clara de lo que es la evolución literaria<sup>101</sup> -cosa que, como veremos en el capítulo tercero, será una de las claves de la confusión de las artes retórica y poética, y de la dificultad de valoración de la literatura antigua-, sin embargo, muestran algunas trazas significativas de percibir la dicotomía 'tradición' frente a 'vanguardia'. Así, por ejemplo, Aristóteles en un pasaje de su *Retórica* donde habla del estilo pomposo, menciona a un tal Antímaco<sup>102</sup>, poeta cíclico de tiempos de Platón y autor de una *Tebaida*, de quien Pomponio Porfirión (PORPH. *Hor. ars* 146) dice *aggressus est materiam, quam sic extendit ut viginti quattuor volumina impleverit antequam septem duces usque ad Thebas perduceret*<sup>103</sup>. Sirviéndose de una verbalización parecida siglos

---

se trasmite "de tíos a sobrinos" y TYNIANOV afirma que "en la lucha con su padre, el nieto acaba pareciéndose a su abuelo".

<sup>101</sup> Cf. RUSSELL (1981: 159-168), "Literary History".

<sup>102</sup> Cf. ARIST. *Rh.* 1407b 26-1408a 9; en concreto, la cita de Antímaco se encuentra en ARIST. *Rh.* 1408a 2-4, que dice así: Καὶ τὸ Ἀντιμάχου χρήσιμον, ἐξ ὧν μὴ ἔχει λέγειν, ὃ ἐκεῖνος ποιεῖ ἐπὶ τοῦ Τευμησοῦ "ἔστι τις ἠνεμόεις ὀλιγος λόφος", αὖξεται γὰρ οὕτως εἰς ἄπειρον [También se puede usar el truco de Antímaco, hablar de las cualidades que no tiene la cosa, lo cual aquél hace con el Teumeso, cuando dice "hay una pequeña colina sin viento"; pues así se obtienen posibilidades infinitas de ampliación]. Como se puede ver, un truco muy retórico para no perder el uso de la palabra. ¿O debería decirse el 'abuso'?

<sup>103</sup> El verso de Horacio que comenta Porfirión (*ars* 146) reza *nec*

antes Plinio el Joven había catalogado a Silio Itálico como un artesano insufrible: *Scribebat carmina maiore cura quam ingenio, non numquam iudicia hominum recitationibus experiebatur* (PLIN. *epist.* 7.5). Poetas como Antímaco o Silio Itálico, artesanos de una dedicación concienzudísima, no son capaces de trascender la poética recibida, sino que simplemente insisten de manera reiterativa en procedimientos ya agotados. Horacio, como veremos, por medio de su obra, especialmente la lírica, entreverada de discursos ajenos, caleidoscópica mezcla de géneros, ejerce una crítica de este tipo contra el arte normal de su época, porque, en palabras de Proust, el pastiche (léase el 'hipertexto') es 'la crítica en acto'<sup>104</sup>. Esta inclinación hipertextual, a la vez que metatextual, apreciable en Horacio es lo que nos permite hablar de vanguardismo en su obra.

Pero volvamos a TYNIANOV, a fin de ver las consecuencias que la evolución literaria tiene en la valoración de los autores y el método de análisis. TYNIANOV (1927: 127) pone de manifiesto que la situación de la historia de la literatura dentro de las disciplinas culturales (ahora se diría sociológicas) era la de una potencia colonial, que carece de materias primas y precisa encontrar los recursos que le son necesarios para su subsistencia

---

*reditum Diomedis ab interitu Meleagri*, y está incluido en un pasaje en que se trata de la construcción de la trama, donde se aconseja la trama unitaria y no expandida demasiado en el tiempo. Es significativo que el escoliasta asociara el verso con el poeta Antímaco. En un principio el texto puede parecer confuso y el comentario del escoliasta desorientado, ya que una mención de la saga tebana entre dos (versos 141 y 147) de los episodios troyanos. Meleagro y Tideo, el padre de Diomedes, eran hermanos, pero no se ve muy claramente la relación que pudiera tener la vuelta de Diomedes a su patria después de la caída de Troya con la muerte de Meleagro en Etolia (cf. *Ov. met.* 8.515-525). Tal vez sea esa incongruencia la que saca a flote la mención horaciana y, en consecuencia, el escoliasta lo único que hace es aplicar su celo profesional para dar una información ingenua de la alusión hecha por el poeta. Sobre esta polémica crítica, minimalista, pero muy reveladora del método de nuestro poeta, cf. Brink II (: 220, 442), RUDD (1989: 175).

<sup>104</sup> Cf. GENETTE (1982: 15).

en otros campos, como la psicología o la historia. En efecto, un acercamiento puramente causal, la simple búsqueda de un proceso de causa-efecto en la producción de las obras, pierde la perspectiva de lo que es propio de la serie literaria dada en una época determinada, y propicia que los investigadores confundan la 'historicidad' del hecho literario con el 'historicismo' de sus observaciones<sup>105</sup>. Así pues, el estudio de la evolución literaria debe acabar con la valoración ingenua, resultado de una confusión de los puntos de observación. La valoración debe ser el producto del paso de una época a otra<sup>106</sup>. Conceptos como los de 'arcaísmo', 'clasicismo' o 'epigonismo' deben encontrar un acomodo en un sistema de referencias determinado y dejar de utilizarse como criterios de valoración ingenua, acrítica. Hay que indagar en la función<sup>107</sup> de los elementos poéticos en el sistema literario de la época. La función de los arcaísmos, por ejemplo, depende totalmente del sistema en el que se emplean, ya que la existencia de un hecho como 'hecho literario' depende de su cualidad diferencial, del nexo de correlación con la serie literaria y la extraliteraria, en una palabra, de su función<sup>108</sup>. Así los poemas de Horacio no se han de valorar como producto de un estímulo externo, ya sea éste la política de su tiempo, la pasión por una mujer, o las exigencias de la amistad.

Veamos cómo se ha de aplicar la noción de cambio en la función del recurso estético, tomando como ejemplo el recurso del género literario. Uno de los puntos cruciales en un análisis literario es el problema del 'género', que en Aristóteles era cada

---

<sup>105</sup> Cf. TYNIANOV (1927: 128).

<sup>106</sup> Cf. TYNIANOV (1927: 130).

<sup>107</sup> Cf. TYNIANOV (1927: 130): "La correlación de cada elemento de la obra literaria como sistema con los otros y, consecuentemente, con todo el sistema yo lo llamo función constructiva."

<sup>108</sup> Cf. TYNIANOV (1927: 130s.), que apostilla: "Arrancar elementos separadamente de un sistema y ponerlos en correlación fuera del sistema, es decir, privados de su función constructiva, con la serie igual análoga de otros sistemas, es un error".



uno de los distintos tipos de *mimesis* y que paulatinamente adquirió tintes más retóricos, los diversos tipos de discurso literario. El problema del género en literatura, precisamente por esta discrepancia terminológica que acabo mencionar, tal vez sea el más difícil de tratar<sup>109</sup>. Pues bien, es necesario, antes de proceder a la caracterización de los elementos genéricos de una obra dada, delimitar el problema en el marco de un sistema genérico determinado y actuar indagando la función constructiva de cada 'género' en el sistema, de tal manera que no se hable, por ejemplo, acríticamente de 'novela' como algo compacto e invariable a través de la historia fuera del tiempo y lugar en que se produce<sup>110</sup>. Sobre esta base TYNIANOV (1927: 134) concluye: "El estudio de los 'géneros' aislados no es posible fuera de los signos del 'sistema de géneros' ('*zhanrovaia sistema*'), con el que están en correlación. La novela histórica de Tolstoi no está en correlación con la novela histórica de Zagoskin, sino con la prosa que le es contemporánea". De la misma manera, en Horacio carece de sentido discutir acerca de si mantiene las convenciones genéricas de la sátira luciliana en sus *Sátiras*, o de la oda pindárica en sus *Odas*, o del yambo arquiloqueo en sus *Epodos*. Cualquier investigación de ese tipo impide una valoración correcta de la poesía de Horacio en su contexto. La elección genérica de Horacio sólo puede tener su razón de ser en el propio conflicto genérico de la literatura que le era contemporánea.

Se ha dicho que Horacio pertenece a una bisagra de dos épocas y se puede decir que es el autor más singular del período de transición, con permiso de Virgilio<sup>111</sup>, porque sus recursos (*priëmy*)

---

<sup>109</sup> En estos términos ya se manifiesta TYNIANOV (1927: 133).

<sup>110</sup> Cf. TYNIANOV (1927: 133): "La novela, 'género' aparentemente compacto que se desarrolla desde su propio interior a través de los siglos, no resulta unitario, sino variable, con un material que cambia de sistema a sistema literario".

<sup>111</sup> Una afirmación algo partidista por mi parte, pero "la historia literaria es en absoluto inconcebible sin algunos juicios de valor", como dice René WELLEK; la cita la tomo de ERLICH (1954: 404).

compositivos reproducen los dos métodos de cambio postulados por TYNIANOV: 1. la renovación de la literatura a través de lo cotidiano (de ahí sus *sermones*, su léxico deliberadamente prosaico y los ecos paródicos a la literatura de consumo); y 2. la recuperación crítica de las generaciones previas a sus inmediatos predecesores (Lucilio, por un lado, y Safo, Alceo y demás líricos arcaicos, por otro), al objeto de resaltar el cambio literario como signo de originalidad.

En consecuencia, se puede afirmar que la poesía de Horacio es de vanguardia en el sentido más técnico de la palabra, es decir, como lo es la poesía de nuestro siglo, en el que la noción de vanguardia literaria se ha creado. En efecto, Horacio se manifiesta expresamente acerca de la creación poética, experimenta con los recursos literarios a su alcance y sus experimentos son conscientes, ya que tal vez haya que poner en relación las tesis de TYNIANOV, de que el cambio literario es una reorganización de elementos conocidos situados en un contexto inesperado, con el famoso pasaje del *Arte poética* (HOR. *ars* 47s.), en el que se afirma que lo importante a efectos de destreza poética es situar palabras conocidas en un contexto inesperado<sup>112</sup>.

Pero, como hemos visto más arriba que apuntaba Eco (1967), para que un poeta vanguardista adquiriera un puesto señalado en la Historia literaria, su poesía ha de trascender el mero juego verbal, ha de estar dotada de un profundo sentido humano, de un compromiso con su realidad. El compromiso con la realidad es otro de los rasgos singulares que presenta todo movimiento de renovación literaria. Una de las tareas que me he propuesto es

---

<sup>112</sup> Cf. WEST (1973: 57): "If so [es decir, si todas las paradojas son conscientes], we should catch a similar conceit flickering in *sustulerit caduco* [HOR. *carm.* 3.4.44], and in many other examples of surrealism and *παρὰ προσδοκίαν* in this strange poet. In *Ars Poetica* 47-8, Horace argues that poetic excellence is a matter of making the old word new by placing it in a cunning setting. The very form of this utterance from *notum* to *novum*, ABACBA (*notum si callida verbum / reddiderit iunctura novum*), gives a hint that whatever else *callida iunctura* means, it includes this sort of word order. And this kind of placing makes words new, it sometimes does so by interactions like those posited in this chapter".

demostrar cómo se materializa ese compromiso con la realidad en la obra de Horacio. El carácter comprometido del mensaje horaciano daría un sentido funcional al cambio que supuso en la literatura, pero, al mismo tiempo, explicaría la incompreensión oficial de su obra y la falta de continuidad de un medio de expresión tan personal. En esto es retórico y su lírica, como veremos en el capítulo cuarto, es la antilírica. Ahora, para cimentar mi argumentación, cedo la palabra a JAKOBSON (1962: 104): "'Soy un realista, pero en el sentido más elevado del término', había afirmado ya Dostoevski. A su vez los simbolistas, los futuristas italianos y rusos, los expresionistas alemanes, etc. han repetido casi la misma frase"<sup>113</sup>. Este es el arte de vanguardia, cuya interacción con el lector -o público- es la que produce el placer al que he aludido más arriba en relación con BARTHES (1973) y ECO (1967).

En las secciones 4.3 examinaré cómo Horacio plantea la revolución en la poesía de su época como una vuelta al lenguaje realista, menos encorsetado por las convenciones poéticas. Con ello intentaremos demostrar el carácter vanguardista de la poesía de Horacio en el aspecto formal más evidente: el poeta cambia el código de la poesía tradicional. En cuanto al uso crítico de la tradición literaria previa y la polémica con el estado de cosas contemporáneo al poeta, en las secciones 4.2. y 4.4. esbozaré el sentido de revolución de contiene.

---

<sup>113</sup> Todo el artículo de JAKOBSON (1962) es una reflexión sobre el abuso del término 'realismo' para caracterizar las obras de arte, centrandó el verdadero sentido en un arte comprometido con la realidad, que crea formas nuevas de reflejarla. En cuanto a esto último, se emplea el término 'reflejar', con todas las reservas, para reproducir la palabra clave de la poética aristotélica: *μίμησις*, que tiene su definición en ARIST. Po. 1447a-1451b. Sobre este concepto y su relación con Horacio y el Clasicismo volveremos en el capítulo 3; cf. FLASHAR (1956), FUHRMANN (1973: 4-13, 72-89), JOHNSON (1982: 78-83).

### 1.5.2. RETÓRICA Y POÉTICA

La poesía, como hemos visto más arriba, es un 'material resbaladizo'<sup>114</sup>, pero no lo son menos los instrumentos que se han empleado para analizarlo. El fenómeno literario ha sido estudiado, además de por la Retórica antigua<sup>115</sup>, por una pléyade de disciplinas heredadas en mayor o menor medida de aquella, que han intentado capturar el momento fugaz en que nuestro Proteo se mudaba en otra forma, a fin de averiguar su naturaleza exacta. Entre las diversas disciplinas que han sentado cátedra en el análisis de la poesía<sup>116</sup> tenemos formado el siguiente abanico: poéticas<sup>117</sup>, retóricas<sup>118</sup>, semióticas<sup>119</sup>, críticas<sup>120</sup>, estilísticas<sup>121</sup> y estéticas<sup>122</sup>. Aunque ni siquiera el nombre de la disciplina es una garantía de coherencia, ya que el epígrafe puede servir sólo de pretexto para realizar un discurso idiosincrático que no comparta principios teóricos con los demás estudios de su mismo nombre. Otros estudios simplemente se autodenominan con la etiqueta menos comprometida de Teorías de la Literatura. En cualquier caso, la mayoría de estas disciplinas,

---

<sup>114</sup> 'A slippery stuff', en palabras de GRIFFIN (1985: 48).

<sup>115</sup> En el caso de la poesía lírica quizá, como piensa JOHNSON (1982: 76ss.), por falta de una teoría propia en el mundo antiguo.

<sup>116</sup> Describen claramente los puntos de partida, las escuelas y los tecnicismos de los análisis literarios DUCROT y TODOROV (1972: 92-112, 173-185), YLLERA (1979).

<sup>117</sup> Cf. JAKOBSON (1960, 1973), STAIGER (1946), TODOROV (1968).

<sup>118</sup> Cf. AA.VV. (1970a), BARTHES (1970), GENETTE (1970), GROUPE  $\mu$  (1970, 1977).

<sup>119</sup> Así ECO (1967, 1968, 1973, 1976, 1979), LOTMAN (1970), LOZANO ed. (1979), LOZANO, PEÑA-MARIN Y ABRIL (1982).

<sup>120</sup> Así AA.VV. (1964), BARTHES (1953, 1964b), ELIOT (1956), FERRATÉ (1982), FRYE (1957).

<sup>121</sup> Cf. MAROUZEAU (1935a), THORNE (1970).

<sup>122</sup> Cf. ORTEGA Y GASSET (1914, 1925), MARTÍNEZ BONATI (1983).

las nacidas como respuesta a la estética romántica, tienen un desmedido afán cientifista, que, a mi juicio, se compadece bastante mal con la materia objeto de estudio.

Pero es el caso que este enorme edificio de análisis ofrece una estructura no demasiado sólida. Los resultados del estudio de la literatura siguen siendo insatisfactorios, a pesar de la imponente planta de muchos de los trabajos y de la brillantez de algunas de las taxonomías. La imagen de dispersión es la que prima, si se quiere sacar una idea clara de la función de la literatura que se analiza. Y es que la confusión reinante ya nace con la propia organización de la Retórica, cuando ésta se hizo cargo de la explicación de cualquier texto, artístico y no artístico, prosa o verso. La propia mutilación que sufrió la Retórica aristotélica desde el principio de su aplicación contribuyó muy especialmente a la dificultad de hallar una explicación global del fenómeno literario<sup>123</sup>. El mal funcionamiento del instrumento teórico proporcionado por la Retórica antigua para el análisis de los textos tiene una cuádruple raíz<sup>124</sup>. En primer lugar está el 'prejuicio analítico', originado por la exclusiva utilización de la *elocutio* como método de análisis: se cree falsamente que se pueden retener fragmentos separables del cuerpo de la Retórica clásica sin que el fundamento teórico se venga abajo. En segundo lugar se encuentra el 'prejuicio teleológico', que conduce, por seguir una tendencia escolástica deformada, al descubrimiento de fuentes, filiaciones y precursores al margen del

---

<sup>123</sup> Cf. BARTHES (1970: 16s.). La evolución de la ruina del edificio retórico tiene su mejor exposición reciente en VICKERS (1989: 214-253); la fe ciega en manuales mutilados y comentarios resumidos, lacra de una época de creciente epitomización de la cultura escrita, por otro lado, la consecuente abstracción teórica que llevaba a considerar el discurso como un ejemplo de la gramática o como un repertorio de tópicos argumentales y morales, y finalmente la desaparición de los tratados principales, los grandes de Cicerón, Quintiliano, Aristóteles, que no reaparecerían hasta el Renacimiento.

<sup>124</sup> Cf. KUENTZ (1970: 184s.), cuya exposición sigo aquí por ser una excelente síntesis de las consecuencias que trajo consigo la ruina de la Retórica clásica.

contexto sistemático. El tercero es el 'prejuicio empirista', que concibe la ciencia como una acumulación diacrónica de 'verdades' recuperables y reutilizables, elemento por elemento, en nuevas combinaciones. Y finalmente se da una 'ilusión nominalista', que reduce el concepto a la palabra y que, por tanto pretende explicar los fenómenos sólo con nombrarlos y da un valor de prueba a las clasificaciones así hechas.

Pues bien, la creación de un instrumento esencialista de estas características para el análisis del hecho literario está íntimamente unido a la suplantación de la Poética por la Retórica. Esto se puede asegurar que ocurrió en la época de Horacio y se consagró posteriormente en la Edad Media determinando el tipo de literatura que se produjo hasta la propia decadencia de la Retórica y el Romanticismo. La influencia que tuvo este hecho en el desarrollo del concepto inmanente de 'Literatura' como acto total de la escritura y la postura que se puede rastrear en Horacio hacia todo esto me van a ser de gran utilidad para determinar la función de su obra en el contexto de la época augustea. La Retórica abandona a partir de este momento su dedicación a la 'prueba' (πίστις), lo cual era su objeto en Aristóteles, y pasa a ocuparse de los problemas de composición y estilo. Su objeto ahora va a ser la 'corrección' en la escritura, el *decorum*, el *πρέπον*<sup>125</sup>. A pesar del aparente aristotelismo tanto de Poéticas como Retóricas, en realidad todas las artes hablan de lo mismo, de las figuras estilísticas y de su adecuación a los diferentes estilos; todas se ocupan de la normalización de la literatura, más que de la indagación de su diversidad cambiante. El énfasis se pone siempre en lo 'correcto', tanto en los mensajes artísticos, como en los no artísticos. Desaparece la idea de la

---

<sup>125</sup> Sobre este concepto clave del análisis retórico del texto véase LAUSBERG (1960: 1055-1062, 1238-1240), y también Brink I (: 228-232), FUHRMANN (1973: 100ss., 127ss.), RUSSELL (1981: 129-147) y SBORDONE (1981: 1913s.); entre los antiguos los pasajes más significativos sobre el tema son ARIST. *Rh.* 1408a 10-1408b 21, Cic. *de orat.* 3.210-212, *orat.* 70, QUINT. *inst.* 11.1. Volveré sobre ello más adelante, en la sección 4.3..

existencia de una función crítica en la poesía, y de que pueda analizarse la poesía con otro instrumento teórico diferente al de las figuras y la dicción correcta. Es el estado de cosas que representa el Clasicismo, sobre lo que volveré en el capítulo tercero. Con el surgimiento del Romanticismo llega una perspectiva teórica diferente, que se presenta como la alternativa a la Retórica clásica. Estoy hablando de la Estética<sup>126</sup>, la disciplina heredera que intenta salvar la cara de la poesía desligándola de los textos no destinados a producir placer 'estético'. Lo 'correcto' cedía su plaza a lo 'bello'. Pero, como hemos visto en la subsección anterior, la vanguardia se caracteriza por no aceptar como criterio ni lo correcto ni lo bello.

Así pues, si nos enfrentamos a un autor difícilmente clasificable y si postulamos en su obra vanguardismo, será preciso orientar la investigación guiados por criterios que abandonen la perspectiva tanto de la Retórica tradicional como de la Estética romántica, porque estos dos métodos de análisis nacieron como respuesta a unas poéticas determinadas, el Clasicismo y el Romanticismo, dentro de cuyas premisas no se encuentra la poética horaciana. Llamemos a tal cambio de perspectiva teórica, a falta de nombre mejor, Poética. En efecto, la dicotomía teórica de la Retórica frente a la Poética ha tomado carta de naturaleza precisamente con el estudio de las vanguardias de nuestro siglo. Tal es la perspectiva adoptada por los formalistas rusos. Así TOMASHEVSKI (1928: 13) afirma que la Poética se ocupa de los modos en que se construyen las obras literarias artísticas, porque el ámbito de la literatura no es unitario, sino que en él pueden observarse dos amplias clases de obras: la prosa y el verso. En la primera clase, a la que pertenecen los tratados científicos, la producción periodística, etc., el enunciado tiene siempre un fin evidente, indudable, objetivo, ajeno a la actividad puramente literaria del hombre. Este sector de la literatura se llama *prosa* en el sentido más amplio del término. Mientras en la literatura

---

<sup>126</sup> Cf. TODOROV (1977: 169-190).

prosaica el objeto de interés inmediato es siempre ajeno a la obra misma, en este segundo grupo se centra siempre en la obra misma. Este sector de la literatura se llama *poesía* (en sentido amplio)<sup>127</sup>. De este modo, hecha la partición mágica entre 'prosa' y 'poesía', puede concluir TOMASHEVSKI (1928: 16) que la disciplina que estudia las obras literarias no artísticas, es decir 'en prosa', es la Retórica. Es precisamente la concepción formalista del 'arte como procedimiento'<sup>128</sup> es la que asume Eco (1968: 201s.) para sacar una conclusión parecida a la de TOMASHEVSKI, es decir, la Poética es el estudio de los mensajes 'artísticos' y la Retórica es el estudio de mensajes 'no artísticos'; pero en la perspectiva de Eco se incluye una pequeña diferencia, un factor evaluativo muy interesante: el objeto de la poética son los mensajes 'originales', 'vanguardistas', mientras que la retórica se encarga de mensajes 'no originales', aunque consagrados como artísticos, lo que se puede dar el calificativo de arte *kitsch*. Este arte amanerado, repetitivo encarna el architexto, el horizonte de expectativas del público, y es, por ello, un arte domesticado contra el que surge el arte de vanguardia; y este arte de vanguardia es el que exige una desviación del método de análisis hacia el polo de la Poética. Por consiguiente, el uso que aquí se hace del término 'poética' hace referencia al método propuesto en la sección 1.4., destinado a indagar en la función de los procedimientos compositivos del poeta.

### 1.5.3. METALENGUAJE Y CONNOTACIÓN

Se han dado muchas definiciones de la poesía, pero quizá una de las más bellas a la vez que certeras sea que "un poema es una

---

<sup>127</sup> Cf. TOMASHEVSKI (1928:15).

<sup>128</sup> '*Iskusstvo kak priëm*', como verbalizó y tituló un artículo que se convirtió en manifiesto SHKLOVSKI (1919).



piedra lanzada al estanque de la mente"<sup>129</sup>. Tal definición es ya en sí misma ya poesía, porque es una metáfora. Como hemos visto, la metáfora es esa capacidad de creación de imágenes que encierra el lenguaje. Por medio de esa función poética del lenguaje podemos generar nuevos sentidos en las cosas, como la piedra que forma en el agua las ondas concéntricas. Ahora bien, ¿solamente es posible construir un mensaje artístico por medio de la connotación de sentidos? ¿Se reflejan siempre las olas hacia afuera, nunca hacia adentro? En los estudios científicos sobre los signos de nuestro siglo, concretamente a partir de HJELMSLEV, la poesía se suele definir como una semiótica connotativa, como un acto comunicativo en que el referente es ambiguo, múltiple<sup>130</sup>. Pero tal formulación se ha revelado algo ingenua y ha sufrido matizaciones. Durante siglos los escritores no imaginaban que fuese posible considerar la literatura (el término mismo es reciente) como un lenguaje sometido, como todo lenguaje, a la distinción lógica: la literatura nunca se reflejaba sobre sí misma (a veces sobre sus figuras, pero nunca sobre su ser), nunca se dividía en objeto a un tiempo contemplador y contemplado; en una palabra, hablaba, pero no se hablaba. Luego la esperanza de llegar a eludir la tautología literaria, aplazando sin cesar, por así decirlo, la literatura para el día de mañana, declarando largamente que se va a escribir y haciendo de esta declaración la literatura misma; la literatura parece que se destruya como lenguaje objeto sin destruirse como

---

<sup>129</sup> El acierto corresponde a WEST (1967: 141): "A poem is a stone thrown into the pool of the mind".

<sup>130</sup> Cf. ECO (1973: 98-100), YLLERA (1974: 109s.), pero quizá quienes mejor lo expliquen sean DUCROT y TODOROV (1972: 39): "En efecto, para Hjelmslev hay connotación cuando el elemento significante es el hecho mismo de emplear tal o cual lengua. Cuando Stendhal emplea una palabra italiana, el significante no es sólo el término utilizado, sino el hecho de que, para expresar una determinada idea, el autor haya decidido recurrir al italiano. Y ese recurso tiene por significado cierta idea de pasión y libertad, realcionada en el mundo stendhaliano con Italia. Las lenguas naturales en su empleo literario suministran un empleo constante de lenguaje connotativo: en ese empleo el significante es menos la palabra escogida que el hecho de haberla escogido."

metalenguaje y la búsqueda de un metalenguaje se define en última instancia como un nuevo lenguaje objeto<sup>131</sup>. Así pues, una literatura que suponga la superación de la tradición recibida no es tanto 'literatura' como 'metaliteratura'; y, en ese sentido, es un metalenguaje.

A pesar de su inclinación a ver en la poesía una semiótica connotativa, JAKOBSON también percibió la presencia del metalenguaje en poesía, a pesar de sus teoría más tendentes a destacar la connotación, en un artículo de 1973, que no recogemos en la bibliografía, titulado "Le métalangage d'Aragon". Y, en este mismo sentido, cabe citar una afirmación concluyente de la poética de postulados generativistas que dice que el poeta trabaja siempre bajo unas reglas que se impone él mismo en relación con todos los componentes de la lengua (fonético, morfológico, sintáctico y léxico), y tales reglas no forman parte de la gramática de las lenguas naturales<sup>132</sup>. Y si las reglas que fabrican la poesía no pertenecen a un lenguaje natural, han de pertenecer necesariamente a un metalenguaje.

La caracterización de la poesía como un metalenguaje nos lleva a un terreno que hemos rozado al hablar de la metáfora y que es la vinculación de la poesía con la realidad. En este terreno se hallan también situados los problemas que afectan a la 'trama', el μῦθος aristotélico, la unidad de la obra y su 'verosimilitud', que encuentra su exposición en los capítulos octavo y noveno de la *Poética*. Esta constelación de problemas también me va a servir

---

<sup>131</sup> Cf. BARTHES (1964b: 127s.); sobre la noción de metalenguaje y su valor semiótico véase BARTHES (1964a: 62s.), que es igual a Eco (1973: 99ss.) y LOZANO PEÑA-MARÍN y ABRIL (1982: 141-169), donde se expone la teoría de HJELMSLEV.

<sup>132</sup> Cf. THORNE (1970: 192s.): "What distinguishes poetry from mere verse is that in the case of the former these phonological regularities [rima, ritmo, etc.] are matched or reinforced by grammatical regularities. (...) not only with regard to the phonological component of the grammar but with regard also to the syntax and semantics the poet works under the restraint of self-imposed rules; that is, rules which do not form part of the grammar of a natural language".

para calibrar la densidad de la poesía horaciana, ya que las anomalías en relación con la unidad, con la coherencia de la trama, apreciables en su obra ponen de manifiesto el sentido de la poética metaliteraria de Horacio. En efecto, la trama es una pieza esencial en la obra literaria, hasta tal punto que TOMASHEVSKI (1928: 307) llega a afirmar que el tema es consustancial a todo producto literario y que sólo carecen de tema las composiciones 'transmentales' de algunas escuelas poéticas experimentales, aunque, precisamente por ser experimentos, tales composiciones carecen de significación alguna. Y la trama ha de tener unidad<sup>133</sup>. Todo esto es escrupulosamente aristotélico<sup>134</sup>; y escrupulosamente clasicista. De ahí el interés de gran parte de la crítica horaciana por probar a toda costa la 'unidad estructural de la obra de Horacio'<sup>135</sup>. Este aspecto de la composición poética nos ocupará en el análisis de algunos poemas en la sección 4.2.

Al hablar de la metáfora, nos detuvimos a examinar la dimensión connotativa, ambigua que confería a la lengua. JAKOBSON,

---

<sup>133</sup> Sea ésta como sea; así igualmente TOMASHEVSKI (1928: 311): "El tema representa la unidad de una serie de elementos temáticos menores, dispuestos en relaciones determinadas. La disposición puede ser de dos tipos fundamentales: 1) pueden estar ligados por una relación causal-temporal; 2) pueden estar expuestos sobre un plano de simultaneidad o en otro orden que no implique una causalidad interna. En el primer caso tenemos obras con *fábula* (cuentos, novelas, poemas épicos), en el segundo obras sin *fábula*, 'descriptivas' ('poesía descriptiva y didáctica', lírica, 'viajes': las *Cartas de un viajero ruso* de Karamezin, la *Fragata Palas* de Goncharov, etc.)".

<sup>134</sup> Cf. ARIST. *Po* 1450 a 3-6 ἔστιν δὲ τῆς μὲν πράξεως ὁ μῦθος ἢ μίμησις. λέγω γὰρ μῦθον τοῦτον τὴν σύνθεσιν τῶν πραγμάτων, τὰ δὲ ἦθη, καθ' ὃ ποιούσ τινας εἶναί φαμεν τοὺς πράττοντας [Y la mimesis es la trama de la acción. Pues digo que esta trama son la unión de las acciones y los caracteres, por los que decimos que son alguien los que actúan]; ARIST. *Po* 1451a 16 μῦθος δ' ἐστὶν εἷς οὐχ ὥσπερ τινὲς οἴονται ἐὰν περὶ ἓνα ἢ πολλὰ γὰρ καὶ ἄπειρα τῶ ἐνὶ συμβαίνει, ἐξ ὧν ἐνίων οὐδὲν ἔστιν ἓν [Y la trama es una no si es sobre uno solo, como algunos creen; pues muchas cosas indeterminadas le suceden a uno solo, de las que algunas no constituyen unidad]. Sobre la unidad de la trama en la teoría retórica tradicional cf. LAUSBERG (1960: §§ 1157, 1188).

<sup>135</sup> Cf. *infra* sección 2.7..

que ya en su etapa de juventud, 'formalista'<sup>136</sup>, apuntaba la teoría que cuajaría después, afirmaba que la poesía era un discurso emotivo más que cognoscitivo, que era una 'elocución orientada hacia el modo de expresión' (*vyskazyvannje s ustanovkoj na vyrazhenie*)<sup>137</sup>. En igual sentido acuñaron TYNIANOV y TOMASHEVSKI (1928: 21s.) la expresión '*rechevaia ustanovka*', u 'orientación dicursiva'. Una perspectiva algo corta, como hemos intentado mostrar más arriba, pero que, en su desarrollo, nos va a permitir fundamentar nuestro método de análisis desde un punto de vista distinto, desde la connotación. Pues la oscilación entre varios planos semánticos, típica del contexto poético afloja el nudo entre el signo y el objeto. La precisión denotativa del lenguaje práctico cede el paso a una plétora de asociaciones connotativas, que dan el ser a la poesía. Los objetos, presentados bajo una luz distinta a través de la imagen poética, se vuelven 'extraños'. La esencia de la poesía está en el '*priëm ostranennija*', el 'procedimiento de extrañamiento'<sup>138</sup>. Arrancado el objeto de su contexto habitual, aunando nociones dispares, el poeta da un golpe de gracia al cliché verbal, así como a las reacciones en serie concomitantes, y nos obliga a una percepción de las cosas y de su trama sensorial más elevada. Esto es lo importante, porque el acto de la deformación creadora restaura la agudeza de nuestra percepción, dando densidad al mundo que nos rodea y comprometiendo más nuestra relación con él<sup>139</sup>.

---

<sup>136</sup> Véase para lo que se va a decir a continuación la exposición de los conceptos fundamentales del formalismo que hace ERLICH (1954: 245-273).

<sup>137</sup> JAKOBSON (1933-4: 124) define la *básnickost* -el artículo originariamente en checo- o 'poeticidad', es decir, el precedente de la función poética, en los siguientes términos: "Pero ¿cómo se siente la 'poeticidad'? En que la palabra se siente como palabra y no como sustituto del objeto nombrado, ni como explosión de emoción. En que las palabras y su sintaxis, su significación, su forma externa e interna no son indicios indiferentes de la realidad, sino que poseen su propio peso y su propio valor".

<sup>138</sup> Cf. SHKLOVSKI (1929: 78s.).

<sup>139</sup> Cf. SHKLOVSKI (1929: 80ss.): "Con el proceso de la

Así pues, la poesía 'construye' la realidad o, al menos, nos hace percibirla de otra manera a la que nuestra acomodaticia posición de la lengua natural y la tradición literaria fijada nos presenta. Y la poesía consigue sus objetivos por medio de los dos procedimientos que forman el eje de la ambigüedad lingüística, la connotación de los significados y el metalenguaje sobre las palabras, sus combinaciones y sus significados. Hay grandes poetas cosmogónicos, como Virgilio, que explotan el poder connotativo de las palabras hasta límites insospechados. Hay otros analíticos, como Horacio, que hacen explotar las convenciones poéticas para mostrar cómo enmascaran una realidad que aparece con irreal crudeza tras el desentrañamiento al que el poeta la somete. \*

---

automatización ['avtomatizatsiia'] se explican también las leyes de nuestro lenguaje prosaico. (...) Es un lenguaje cuya expresión ideal es el álgebra, en que los objetos son substituidos por símbolos. (...) Y he aquí que para restituir el sentido de la vida, para 'sentir' los objetos, para hacer que la piedra sea piedra, existe eso que se llama arte. Objeto del arte es transmitir la impresión del objeto como 'visión' y no como 'reconocimiento'; procedimiento del arte es el procedimiento del 'extrañamiento' ['priëm ostranneniia'] de los objetos y el procedimiento de la forma oscura ['zatrudnënnaiia forma'] que aumenta la dificultad y la duración de la percepción, desde el momento en que el proceso perceptivo, en el arte, es un fin en sí mismo y debe prolongarse; el arte es una manera de 'sentir' el devenir del objeto, mientras que lo 'ya cumplido' no tiene importancia en el arte. (...) Así llegamos a la definición de la poesía como lenguaje 'impedido', 'tortuoso'. El lenguaje poético es un 'lenguaje-construcción'".

## CAPÍTULO 2

### UN ESTADO DE LA CUESTIÓN

## 2. UN ESTADO DE LA CUESTIÓN

En la sección 1.1. he perfilado a grandes rasgos el destino que le cupo a la obra de Horacio en su inmediata posteridad hasta convertirse en un tópico de la literatura clasicista: un autor satírico (el '*Orazio satiro*' de Dante), proclive a ser usado como ejemplo y anclado en unas reglas formales estrictas, que además conforman el contenido de su poema más influyente, la llamada *ars poetica*. Por esta razón Horacio es un retórico, porque da reglas para componer literatura, de acuerdo con el espíritu de la doctrina clasicista<sup>1</sup>; pero también es un retórico por la impronta política y moralista, de sus composiciones. En este capítulo vamos a ver las consecuencias que la imagen tópica del poeta ha tenido en relación con la interpretación de sus obras en la filología reciente. En la sección 2.1. trazaré el panorama general de la recepción de su obra a partir del mismo momento en que se produjo y la génesis de la teoría de los 'dos Horacios', de la existencia de dos tipos distintos de composiciones en la poesía lírica horaciana, las de mensaje público, patriótico, y las de mensaje privado, intimista. En la sección 2.2. examinaré las interpretaciones que se han dado de su partidismo político. En la sección 2.3. pasaré revista a las opiniones que se tienen sobre un aspecto muy relacionado con el anterior: la filosofía moral contenida en la lírica horaciana. No hay poesía lírica que no trate el tema del amor; las interpretaciones que se han hecho de este aspecto de la lírica horaciana serán el objeto de la sección 2.4., los *erotica* de Horacio. La relación con los poetas contemporáneos ha servido para intentar catalogar la poesía de Horacio dentro de unos géneros y moldes reconocidos; en la sección 2.5. se tratará de lo que se ha dicho acerca de sus filias y sus fobias literarias. En la sección 2.6. examinaré las respuestas mas

---

<sup>1</sup> Acerca de la implantación de las premisas del Clasicismo en la poética greco-latina, el marco de referencias architextuales y sus consecuencias para la interpretación de las producciones de la época, y de Horacio en particular, hablaré en el capítulo tercero.

relevantes que se han dado a una pregunta crucial en Horacio: ¿qué es una oda? Un intento de dar explicación a la diversidad horaciana que últimamente se ha puesto muy de moda es apelar a la 'estructura' de las poesías y de las colecciones; de esto se tratará en la sección 2.7..



## 2.1. AD NOSTRVM TEMPVS LIVI SCRIPTORIS AB AEVO<sup>2</sup>

La simple constatación de que la obra de Horacio ha recibido de parte de sus lectores y críticos o bien adhesiones radicales o bien rechazos globales nos sitúa ante una figura singular dentro de la tradición poética latina<sup>3</sup>. La singularidad se hace aún mayor, si cabe, al considerar el destacado lugar que ocupa en el Parnaso latino, y cuando sabemos que ya entre sus contemporáneos, así como para la inmediata posteridad, su manera de hacer poesía causaba, sin disidencias, extrañeza<sup>4</sup>. Su primera aparición en la escena literaria romana ya fue polémica, a juzgar por la serie de las *Sátiras* llamadas literarias (HOR. sat. 1.4, 10 y 2.1), en las que se defiende de los que le criticaban por tres causas fundamentales: no atenerse a los dictados de la tradición luciliana, no escribir mucho y excederse en el tono de la invectiva, la *lex operis*<sup>5</sup>. Sin embargo, con mucho lo que causó mayor impresión fue su incursión en la poesía lírica, la

---

<sup>2</sup> La cita pertenece a la *Epístola a Augusto* (HOR. epist. 2.1.62), y evidentemente el Livio al que se refiere Horacio es Livio Andronico. Aquí me permito un pequeño juego con los nombres y me refiero a Tito Livio, un contemporáneo más joven del poeta; con ello sugiero el espíritu que anima esta somera historia de la cuestión horaciana. Al igual que Horacio en el pasaje aludido lanza un alegato en favor de la renovación literaria en el público romano, mi interpretación postula que la lectura de los clásicos ha de liberarse de los viejos tópicos, como ya se anticipaba en la sección 1.1., para conseguir que hablen con su propia voz. En efecto, la condición necesaria para que un organismo siga vivo es el crecimiento; tanto en la creación, como en la crítica literaria.

<sup>3</sup> Cf. CONNOR (1981: 1612ss.).

<sup>4</sup> La constatación de este hecho es un lugar común de la crítica; así, por ejemplo, cf. BECKER (1963: 43-45), FRAENKEL (1957: 310, 339-350, 365), JOHNSON (1982: 92), PERRET (1959: 130ss.), SHACKLETON BAILEY (1982: 49ss.), WILLIAMS (1968: 2, 24-28; 1970: 122).

<sup>5</sup> Cf. RUDD (1966: 86-130), FRAENKEL (1957: 124-135, 145-153).

resurrección del fascinante mundo de los griegos arcaicos, sus *Epodos* y la primera colección de *Odas*, los tres primeros libros, que aparecieron al mismo tiempo y constituyen, aunque no sólo por tal circunstancia, una unidad. Horacio fue el primer poeta en escribir ensayos sobre su manera de ver la poesía y el quehacer del poeta, ensayos de 'poética', en una palabra. Singular resulta que tales ensayos sean en verso, cuando las *Poéticas* hasta entonces habían sido en prosa. Las *Sátiras* literarias son una muestra de tales composiciones, pero empezaré por un pasaje posterior el examen de la recepción de su poesía. El pasaje revelador de la primera impresión que causó su poesía es este:

libera per vacuum posui vestigia princeps,  
 non aliena meo pressi pede. qui sibi fidet,  
 dux reget examen. Parios ego primus iambos  
 ostendi Latio, numeros animosque secutus  
 25 Archilochi, non res et agentia verba Lycamben.  
 ac ne me foliis ideo brevioribus ornes,  
 quod timui mutare modos et carminis artem:  
 temperat Archilochi Musam pede mascula Sappho,  
 temperat Alcaeus, sed rebus et ordine dispar,  
 30 nec socerum quaerit, quem versibus oblinat atris,  
 nec sponsae laqueum famoso carmine nectit.  
 hunc ego, non alio dictum prius ore, Latinus  
 volgavi fidicen; iuvat inmemorata ferentem  
 ingenuis oculisque legi manibusque teneri.  
 35 scire velis, mea cur ingratus opuscula lector  
 laudet ametque domi, premat extra limen iniquus:  
 non ego ventosae plebis suffragia venor  
 impensis cenarum et tritae munere vestis;  
 non ego nobilium scriptorum auditor et ultor  
 40 grammaticas ambire tribus et pulpita dignor.

[Libres por el vacío puse yo mis huellas primero,  
 no ajenas hollé con mi pie. Quien en sí confía,  
 rey dirigirá el enjambre. Los yambos de Paros  
 yo el primero fui en mostrar al Lacio, siguiendo los  
 versos y el espíritu de Arquíloco, aunque no el asunto,  
 ni las palabras que hostigaban a Licambes.  
 Y para que no me adornes por ello con menores laureles,  
 porque he temido mudar los modos y el arte del poema:  
 templa su Musa con el pie de Arquíloco la masculina Safo,  
 lo templa Alceo, pero en asunto y en disposición dispar,  
 y no persigue al suegro, que atrapa con negros versos,  
 ni tiende una trampa a su prometida con su famoso poema.  
 A éste yo no antes cantado por otra boca divulgué  
 tocador de flauta latino; me gustará que, por aportar  
 originalidad, me leyeran ojos bien nacidos y  
 que me tuvieran en sus manos. Querrías saber  
 por qué el ingrato lector alaba y ama en casa

mis obritas, mas inicuo de puertas afuera las critica:  
no soy yo de quienes: compran los sufragios de la plebe

veleta

con gastos en cenas y espectáculos de trapillo;  
no me digno yo, oyente y paladín de los nobles escritores  
en halagar a las tribus y tribunas literarias.]

HOR. *epist.* 1.19.21-40

Horacio no fue un poeta de éxito. Como ya he mencionado<sup>6</sup>, según la formulación de WILKINSON (1951), Horacio ha sido de los poetas que han gustado *siempre* a unos pocos, en vez de los que han gustado a muchos *poco tiempo*. El propio Horacio reconocía su exclusividad en el pasaje que acabamos de citar: su poesía causaba impresión, y se elogiaba en casa (versos 35s.), pero estaba muy al margen de la vida literaria que componía el marco habitual de referencias de los romanos cultos, ya que estaba al margen de los cenáculos literarios al uso (versos 37-40). El poeta expone aquí sus logros: ha aportado a la poesía latina todo un nuevo género hasta entonces no explotado, la lírica en el sentido propio de la palabra, los yambos de Arquíloco de Paros (versos 23s.); ha llenado un hueco en el canon clasicista de la literatura latina, se ha convertido en *Latinus fidicen* (versos 32s.); y ha eliminado además toda la virulencia de la dicción de Arquíloco gracias a la imitación de Safo y Alceo (versos 28-31). Eso era en sí un acierto, ya que encajaba en los moldes de decoro exigidos por unas premisas clasicistas de composición literaria, porque además son poemas que pueden leer las personas de bien (versos 33s.). Pero algo raro debió de ver el público lector en esas poesías para que no las considerara apropiadas.

No obstante, y a pesar del poco éxito que el propio autor confiesa en el pasaje citado, sus *Sátiras* y *Odas* encontraron crítica e imitación en la Antigüedad y se convirtieron en una pieza clásica de la literatura. Seguidores de sus *Sátiras*, como Persio, autor de léxico especialmente horaciano, y Juvenal se nos han conservado, pero también las *Odas* fueron imitadas por otros

---

<sup>6</sup> Cf. *supra*, pág. 7.

autores, Cesio Baso<sup>7</sup> y Paseno Paulo<sup>8</sup>, aunque las obras de éstos hayan tenido menor fortuna. Horacio se convirtió en un autor de escuela, como él mismo ya había pronosticado en HOR. *epist.* 1.20.17s., y hasta el siglo VI fue leído e imitado. La prueba está en las menciones de Quintiliano, entre las que QUINT. *inst.* 1.8.6 representa la premonición del destino que le esperaba a la literatura en manos del clasicismo retórico, porque, como hemos visto<sup>9</sup>, aconseja seriamente la confección de antologías de los pasajes apropiados moralmente para la lectura del aprendiz de orador. En este mismo orden de cosas, no deja de resultar significativo el que Juvenal (Iuv. 7.225-7), apenas un siglo después, asocie a Horacio con Virgilio en el plan de estudios del *grammaticus*, formando así lo que se convertiría en el tándem de la gran poesía latina. Sus palabras denotan que ésta era la situación desde la temprana Antigüedad. En el año 527 el cónsul de Roma Mavorcio hizo la última edición de sus obras que conoció la Antigüedad<sup>10</sup>. A partir de este momento su estrella declinó y empezó

---

<sup>7</sup> *Caesius Bassus*, poeta de tiempos de Nerón (cf. *Kleine Pauly* 1.1008s., s.v. *Caesius* II.8), es mencionado en el catálogo de líricos de Quintiliano (QUINT. *inst.* 10.1.96) como único poeta lírico digno de leerse junto con Horacio, aunque el calagurritano añade que es inferior a los poetas de su tiempo, cumpliendo así el principio general de la evolución literaria, a saber, el desprecio por la generación anterior. Quizá se trate también del metrista editor de las sátiras de Persio (cf. *Kleine Pauly* 1.1009, s.v. *Caesius* II.9). No se debe confundir con el yambógrafo augusteo que aparece en el catálogo de los poetas de Ovidio (Ov. *trist.* 4.10.47), al que se dirige PROP. 1.4, y también aparece aludido en HOR. *carm.* 1.36.13; sobre éste cf. *Kleine Pauly* 1.838, s.v. *Bassus* 3..

<sup>8</sup> *Passennus Paulus*, poeta amigo de Plinio el Joven; éste hace un encendido elogio de su persona y poesía, comparándole a Propercio y Horacio, en una de sus epístolas dirigida a Severo con motivo de una enfermedad grave de Paseno; cf. PLIN. *epist.* 9.22.

<sup>9</sup> Cf. *supra* pág. 13.

<sup>10</sup> *Vettius Agorius Basilius Mavortius* rubrica su edición con una devota dedicatoria a su maestro, el orador Félix: *legi et ut potui emendavi conferente mihi magistro Felice oratore urbis Romae*. Así se puede leer en los manuscritos A λ 1; cf. TARRANT (1983: 185).

a sufrir el purgatorio de los florilegios<sup>11</sup> y, a pesar de que un filólogo de la talla de Alcuino de York asumiera el nombre de guerra de *Flaccus*<sup>12</sup>, Horacio se convirtió en un clásico para la escuela, del que sólo interesaban sus *Sátiras* y *Epístolas* en la doble vertiente moral<sup>13</sup> y poética, por la llamada *ars poetica*; por su lírica se perdió pronto el interés<sup>14</sup>. En realidad, su poesía lírica no tuvo continuación inmediata<sup>15</sup> y los imitadores posteriores de sus versos, desde los mencionados más arriba hasta el cristiano Prudencio, son un tibio reflejo de su arte. El Renacimiento y Barroco, aunque supusieron la vuelta del *totus Horatius* y de la emulación tanto en lengua latina<sup>16</sup> como en lengua vulgar<sup>17</sup>, suponen también el punto de inflexión hacia un declive

---

<sup>11</sup> Sobre la permanencia de la obra de Horacio, además de los antiguos estudios de STEPLINGER en *RE* 8.2336-2399 y SHOWERMAN (1922: 69-169), véanse el resumido *Fortleben* de VRESTKA en *Kleine Pauly* 2.1224, WILKINSON (1951: 159-176), CRISTÓBAL ed. (1991: 44-47) y, especialmente para la Edad Media, el reciente y exhaustivo trabajo de la investigadora alemana QUINT (1988).

<sup>12</sup> Cf. WILKINSON (1951: 160), TARRANT (1983: 182), QUINT (1988: 248 n.42).

<sup>13</sup> Recuérdense el '*Orazio satiro*' de Dante citado en el capítulo anterior, y el *poeta ethicus* del que habla Juan de Salisbury en su *Policraticus*. Cf. QUINT (1988: 244): "Johannes von Salisbury nennt Horaz im *Policraticus* an vielen Stellen '*poeta ethicus*'; Dante kennzeichnet ihn als '*Orazio satiro*'. Diese beiden Epitheta drücken am besten und prägnantesten das aus, was der antike Dichter für das Mittelalter bedeutet, in welchen Eigenschaften er vor allem betrachtet wird: auf Grund besonders seiner hexametrischen Werke ist er ein wertvoller Lehrer der Lebensweisheit, der Aussagen der christlichen Ethik auch sprachlich formvollendet auszudrücken vermag und deshalb geachtet werden muß".

<sup>14</sup> Cf. QUINT (1988: 5-8, 242). Como dice WILKINSON (1951: 160), Horacio era poco más que "*magni nominis umbra*; his life and personality were not known, nor was he read as a whole".

<sup>15</sup> Cf. BARDON (1956: 113).

<sup>16</sup> Cf. WILKINSON (1951: 162-176).

<sup>17</sup> En lo que concierne a España citemos el estudio sobre *epod.* 2 de ECHAVE-SUSTAETA (1964), la clásica obra MENÉNDEZ Y PELAYO (1885) y lo más reciente, que incluye abundante bibliografía, CRISTÓBAL ed.

que no lograron evitar ni la admiración de Petrarca o Montaigne. La decadencia de Horacio como poeta pasa por el desprecio del Romanticismo, sus poetas y sus críticos, que veían en él un poeta clasicista, frío, epigonal, cuyas odas eran, en el peor de los casos, repugnantes desde el punto de vista moral y, en el mejor, simplemente insípidas<sup>18</sup>. El último episodio de tal decadencia está representado por la caricatura en que convirtió a Horacio la desmesura atetizadora de los editores *χαρίζοντες* del siglo XIX<sup>19</sup>.

Con el paso del tiempo, y especialmente desde el resurgir de los estudios clásicos en el siglo pasado, la figura de Horacio se fue acartonando<sup>20</sup> y convirtiéndose en un rosario de amables tópicos,

✱

---

(1990: 44-65); un panorama global lo ofrece WILKINSON (1951: 166-176).

<sup>18</sup> Acerca de la recepción horaciana desde el siglo XVII hasta el XIX cf. EDMUNDS (1992: 70-89), que examina los títulos dados a *carm.* 1.9, la llamada *Oda del Soracte*, y las traducciones más importantes hechas al inglés.

<sup>19</sup> Cf. SBORDONE (1981: 1867), VRESTKA (1979: 1224).

<sup>20</sup> Como premonitoriamente advierte el propio poeta en el poema que cierra su primera colección de *Epístolas*:

- 10 *carus eris Romae, donec te deserat aetas;*  
*contrectatus ubi manibus sordescere vulgi*  
*coeperis, aut tineas pasces taciturnus inertis*  
*aut fugies Uticam, aut vinctus mitteris Ilerdam.*  
 15 *ridebit monitor non exauditus, ut ille,*  
*qui male parentem in rupes protrusit asellum*  
*iratus: quis enim invitum servare laboret?*  
*hoc quoque te manet, ut pueros elementa docentem*  
*occupet extremis in vicis balba senectus.*

[Querido serás en Roma, hasta que te abandonen los años;  
 cuando, manoseado por el vulgo, empieces a ensuciarte,  
 o servirás de pasto en silencio a las torpes polillas,  
 o huirás a Utica, o atado serás enviado a Lérida.  
 Se te burlará tu maestro desobedecido, como aquel  
 que por desobediente empujó al precipicio a su pollino,  
 airado: ¿quién, pues, se esforzará por retenerte contra

tu voluntad?

Esto también te aguarda, que enseñando a los niños las

letras

te alcance en un pequeño rincón la tartamudeante vejez.]

HOR. *epist.* 1.20.10-18

referidos unos a su poesía y otros a su persona, pero en cualquier caso, reveladores de un prejuicio que afecta a ambos aspectos; en efecto, como dijo Buffon, "le style c'est l'homme même". Horacio es para unos el poeta del imperialismo augusteo<sup>21</sup>; para otros, no necesariamente en contradicción con los anteriores, un poeta poco original<sup>22</sup>, simplemente porque se pueden rastrear los modelos griegos de su lírica y porque su métrica es adaptación de la griega (lo cual, por otro lado, se podría decir de casi toda la literatura latina), pero cuyo estilo se muestra sorprendentemente prosaico: a Goethe, un poeta romántico al fin y al cabo, le parecía que la poesía de Horacio destilaba "eine furchtbare Realität", 'una pavorosa realidad'. La cita aparece, naturalmente, en el estudio de AXELSON (1945: 99), pero también en FRAENKEL (1957: 276) se encuentra su eco -"formidable realism"- al comentar los triviales apuntes biográficos en HOR. *carm.* 3.4, *Descende caelo*, una de sus llamadas *Odas romanas*. WILKINSON (1959: 189 n.14) recoge la hipótesis de que las palabras de Goethe fueran

---

El análisis que hace del pasaje FRAENKEL (1957: 356-363) es fascinante y sigue siendo definitivo.

<sup>21</sup> Cosa que ya se va advirtiendo que es engañosa. Así RUDD (1982: 74): "First, it is misleading to classify Horace as an Augustan poet *tout court*".

<sup>22</sup> Así, por ejemplo, SHOWERMAN (1922: 3): "This distinctive quality [la de Horacio] lies neither in the originality nor in the novelty of the Horatian message, which, as a matter of fact, is surprisingly familiar, and perhaps commonplace". Contra esta concepción cf. McDERMOTT (1981: 1660): "The perception which should strike a critic most forcefully after he completes any sort of study of Horace's use of his models is that Horace cannot be labelled any one thing except Horatian. He is not a classical lyricist, he is not a Callimachean, he is not purely Roman. He is all of these things and none of these things. His odes can seem alternately extremely classizising and thoroughly contemporary. He can be Pindaric or Callimachean -or even both at once". En este mismo sentido RUDD (1982: 74s.): "Secondly, although his imagination normally operated in the central areas of human experience, Horace was far from being average or typical. (...) We must beware of the notion fostered by the older source criticism that Horace absorbed all his experience at second hand by reading Greek texts".

malinterpretadas a causa de una inoportuna errata, a saber, que en vez de *furchtbare*, 'pavorosa', se debiera leer *fruchtbare*, 'provechosa', aunque no parece que tenga mucho convencimiento para abrazar tal causa; yo tampoco lo tengo, como se verá más adelante<sup>23</sup>. Para los más, el poeta es una persona acomodaticia; aunque su vida se desarrolló en uno de los períodos más convulsos y sanguinarios de la Historia, en medio de una 'revolución', en feliz denominación de SWE (1939), que le afectó muy directamente. En definitiva, la opinión generalizada de la crítica hasta fechas muy recientes era que nos encontrábamos ante un poeta intelectualmente mediocre, de una *mediocritas* no precisamente *aurea*, sino con un sentido maliciosamente moderno<sup>24</sup>. Pero, como todo estereotipo formado de un aluvión de opiniones y ya esclerotizado, hecho tópico, la imagen que se nos suele dar de Horacio adolece de dos errores: por un lado, prescindir de aspectos que no encajan en el molde elegido y, por otro, incluir en él rasgos que, analizados en profundidad, son contradictorios entre sí. En este sentido es frecuente que se hable de la *urbanitas* de Horacio; la 'elegancia' es una cualidad que va indisolublemente unida al Clasicismo. Pero en los comentarios ingleses de la época victoriana (modelo del comentario clásico) se omite toda mención de los *Epodos* 8 y 12, de *carm.* 1.25, o de *sat.* 1.2.25ss., debido a su procacidad y escabrosidad sexual<sup>25</sup>. Por

---

<sup>23</sup> Sobre la falta de parafernalia poética en Horacio cf. también JOHNSON (1982: 140), que parece inclinarse, aunque a medias, por la imagen de un Horacio prosaico; WILLIAMS (1969: 20ss.).

<sup>24</sup> Sobre su postura intermedia en filosofía cf. RUDD (1982: 75): "But in many cases he is primarily concerned to ridicule the extremes. (...) When he does speak of the mean itself he usually brings out its elusive nature -it varies according to a man's character, circumstances, and situation". También SHOWERMAN (1922: 36): "Horace... is a consistent follower of neither Stoic nor Epicurean... Horace is either Stoic or Epicurean or neither, or both"; o SHOWERMAN (1922: 38): "The humorous and not unsatiric lines to his poet-friend Albius Tibullus [HOR: *epist.* 1.4] ... are as easily a jest of a Stoic as the confession of an Epicurean".

<sup>25</sup> Cf. RUDD (1982: 76).



iguales motivos FRAENKEL (1957) en el primer capítulo de su libro, donde habla de la vida de Horacio basándose en el texto de Suetonio<sup>26</sup>, no menciona, ni siquiera para dudar de su autenticidad, el pasaje de la *Vita Horati* de Suetonio, ya citado en la introducción (sección 1.1.), en que Horacio aparece como una especie de pervertido sexual, al atribuírsele la posesión de un cuarto de espejos donde satisfacer sus apetitos con una prostituta al tiempo que practicaba el *voyeurismo*. Por lo demás, de ser cierta la versión pacata de la *persona* de Horacio, sería inexplicable el uso abundante, incluso en la lírica, de palabras pertenecientes al tabú social de la época<sup>27</sup>. En conclusión, la *urbanitas* de Horacio es un tópico.

Por otra parte, además, como advierte RUDD (1982: 76), se ha de señalar todavía que Horacio no era invariablemente cortés, ni tampoco fue invariablemente feliz, y ese sentimiento de pesimismo se pone de manifiesto en sus obras; la melancolía y la muerte interrumpen bruscamente en sus poemas escenas hasta entonces idílicas<sup>28</sup>. Así pues, la imagen de un Horacio *bon vivant*, cantor de un despreocupado disfrute del presente es otro tópico. Es más, esa melancolía se hace patente en ocasiones con respecto a la historia de Roma, como en *epod.* 16, el poema de la huida a las Islas Afortunadas, o en *carm.* 3.5, la oda del discurso de Régulo. Esta nostalgia no cuadra muy bien con el tópico de un Horacio propagandista de un nuevo orden y cantor de las glorias públicas del Estado augusteo. Acerca del factor político en la lírica de Horacio volveré en la siguiente sección de este estado de la cuestión.

Aunque el siglo XX ha conocido una restauración de la poesía de Horacio en toda su complejidad, la incomprensión en el fondo

---

<sup>26</sup> Cf. FRAENKEL (1957:1-23).

<sup>27</sup> Para su uso de obscenidades básicas y términos de la simbología escatológica cf. ADAMS (1982: 83, 119, 155, 221, 282).

<sup>28</sup> Así, por ejemplo, en HOR. *carm.* 1.9.11; sobre el tema de la muerte en la poesía de Horacio cf. OTÓN SOBRINO (1976).

continuaba. El péndulo de la apreciación de Horacio había alcanzado el punto opuesto en su oscilación. Se apreciaba ahora no la doctrina estética o moral de sus obras en hexámetros, sino el virtuosismo formal de sus obras líricas. No se entraba a juzgar el fondo de su poesía, que se seguía considerando deficiente para las exigencias intelectuales y vivenciales de la época, mientras que se alababa benévola su artificio formal, su superficie<sup>29</sup>. Hay que recordar que el formalismo esteticista de los estudios sobre la literatura clásica es una herencia de la filología decimonónica, una criatura más del Romanticismo, para bien y para mal.

Ahora bien, refiriéndose a la manera de componer de Horacio, Quintiliano dice en el 'canon' de lecturas del futuro orador (QUINT. inst. 10.1.96): *insurgit aliquando et plenus est iucunditatis et gratiae et varius figuris et verbis felicissime audax*. En Horacio la elevación espiritual se mezcla con la gracia y posee un estilo variado y audaz. Porque quizá lo que más haya olvidado el tópico forjado sobre Horacio es el hecho de que fue un gran innovador<sup>30</sup>, un escritor sofisticado que se valió de una larga

---

<sup>29</sup> El diagnóstico de la situación lo encontramos sintetizado en MINADEO (1982: 1s.): "Till recent times the Horace of the Odes has been appreciated preeminently as a master of surfaces. (...) He shows no great gifts of intellect, emotion or imagination. In particular, he has nothing new, not even anything really important to say. His virtue is that what he chose to say was never said so well. (...) The fact is that the lyrics do not display nearly the surface clarity and finish that this body of opinion implies. Consider, for instance, the opaqueness of the Soracte ode, of either Virgil ode, of the Lalage and Europa odes, not to mention that most baffling conundrum of them all, the Archytas ode. Add the obscurity posed by numerous individual figures and passages and the very poet whose critical writings urge a painstaking refinement may seem to have reserved a second, less exacting standard for his own creations. More important, the lyrics are not so superficial as the older criticism liked to maintain. Latter day critics, notably Pöschl, Fraenkel and Commager, have begun to disclose a sinuous and sturdy intellect, and ample imagination and even an authentic emotional power behind the Odes".

<sup>30</sup> Cf. RUDD (1982: 79): "The seventeen epodes, which Horace referred to as *iambi*, were something new in Roman literature"; RUDD (1982: 82): "... the Odes were a new phenomenon in ancient

tradicción cultural para poder dar una interpretación, un modelo de explicación de su propio mundo. Mezclando estilos y variando los humores, empleando frecuentes elipsis y sobreentendidos, trabajando sus imágenes en patrones de modulaciones dialécticas<sup>31</sup>, a veces cerrando sus poemas con una imagen vívida e inolvidable, que no integra los temas y humores del poema<sup>32</sup>, sino más bien sugiere continuidades y reverberaciones más allá de sus límites, Horacio elabora no tanto cuadros acabados, mudos e inmóviles como escenas dinámicas<sup>33</sup>, mudables, inquietantes. Nos ofrece más que consignas de lectura unívoca patrones analógicos, ambivalentes, como la vida misma. Los poemas de Horacio no son comparables a mosaicos<sup>34</sup>, sino se diría que a caleidoscopios<sup>35</sup>.

Ante tales mensajes contradictorios procedentes de su obra la figura bifronte de un Horacio escindido ha triunfado y es la que permanece vigente en la apreciación del poeta. Es la teoría de los 'dos Horacios', tanto en lo ético como en lo estético: el Horacio público y el privado, el urbano y el rústico, el elevado y el

---

literature". En el mismo sentido JOHNSON (1982: 123ss.), FRAENKEL (1957: 310, 339ss., 365).

<sup>31</sup> La formulación en estos términos de la técnica de contrastes de Horacio es muy del gusto de la crítica anglosajona; así, por ejemplo, BRINK II (: 275s., 502s.), CAMPBELL (1924: 5-18, 224-228), WILLIAMS (1968: 171ss.; 1969: 19s.).

<sup>32</sup> Sobre la importancia de los finales de poema en Horacio, especialmente en el caso de los *carmina* véanse ESSER (1976), SCHRIJVERS (1973), y lo que CRISTÓBAL ed. (1990: 41s.) llama 'morosidad descriptiva', remitiendo a una comunicación suya anterior cuya referencia se encuentra en su bibliografía.

<sup>33</sup> Sobre este carácter 'dinámico' de la poesía de vanguardia cf. FERRATÉ (1982).

<sup>34</sup> Como pensaba Nietzsche en un pasaje de su *Götzendämmerung* (en el penúltimo apartado, "¿Qué debo a los antiguos?"), frecuentemente citado desde que lo hizo BURCK (1955), siempre que se quiere hablar del estilo arquitectónico de la oda horaciana; así COMMAGER (1962: 50), PERRET (1959), RUCH (1963: 268), WASZINK (1972: 293).

<sup>35</sup> Cf. WILLIAMS (1968: 761).

sencillo<sup>36</sup>, por cada uno de cuyos polos la crítica desde la Antigüedad se ha inclinado alternativamente. Pero, ¿cómo se ha de interpretar esa dualidad en la obra del poeta? ¿Cuál es la explicación de lo que los críticos anglosajones llaman los 'humores' (*moods*) del poeta? Por ejemplo, FARRER (1967), un brevísimo estudio panorámico de la lírica horaciana muy integrado en los principios del *New Criticism*, distingue hasta trece 'humores': conmemorativo, sentimental, independiente, didáctico, rústico, satírico, patriótico, de falsa modestia, macabro, sobrio, aristocrático, de torre de marfil y simple. Un catálogo similar, además de arbitrario o, en todo caso, tópico, resulta sin duda insatisfactorio desde el punto de vista crítico. No podemos concluir que Horacio escribía según el humor del que estaba<sup>37</sup>, si no queremos caer en los análisis propios del Romanticismo, o que escribía según la circunstancia, si no queremos negar la evidencia de que nos encontramos ante un poeta con mensaje propio, no ante un simple artesano. En tales casos, sin embargo, la comprensión de la obra del poeta simplemente se aplazaría, porque tan sólo habríamos cambiado de sitio el problema. En efecto, si Horacio se pone diferentes 'máscaras', queda siempre pendiente saber qué relación tienen las *personae* entre sí.

Ante la dualidad radical implantada en el poeta la crítica, especialmente durante el presente siglo, ha simplificado sus posturas: o bien lo mejor de Horacio es su poesía privada, donde se encuentra el *quid* de su poética, o bien lo mejor es su poesía pública<sup>38</sup>. En virtud de ello se ha perfilado una imagen monolítica y reduccionista del poeta cuyas dos versiones han coadyuvado a

---

<sup>36</sup> Cf. RUDD (1982: 89-108).

<sup>37</sup> Cf. RUDD (1982: 89).

<sup>38</sup> Cf. RUDD (1982: 89s.).

distorsionar su figura<sup>39</sup>. No hay 'dos Horacios'<sup>40</sup>, pero la insistencia de la crítica tradicional en tal explicación de la incoherencia horaciana representa la prueba más clara de que todavía no se ha dicho la última palabra en la comprensión del papel de la poesía de Horacio en su tiempo y del lugar que ocupa en la evolución de la literatura latina.

Al margen de la división en partidarios de la poesía pública o de la poesía privada, dos rasgos de la poesía de Horacio han sido destacados regularmente por los estudiosos. Por un lado, se dice peyorativamente que la poesía de Horacio es 'antilírica', la negación del concepto genérico. Recordábamos más arriba lo que Goethe opinaba de las odas de Horacio: "Eine furchtbare Realität ohne alle Poesie", 'una pavorosa realidad sin poesía alguna'<sup>41</sup>. En WEST (1967: 1) se recuerda otro ejemplo de la mala prensa de Horacio: el gran filólogo alemán U. VON WILAMOWITZ-MOELLENDORF<sup>42</sup> dice acerca de HOR. *carm.* 1.9, la oda del monte Soracte, "schöne Verse aber noch kein Gedicht", 'bonitos versos, pero no un poema'. A este respecto citaré también las opiniones de BROPHY (1970: 130): "No niego que [Horacio] sea un poeta. Las Musas ciertamente le envían las imágenes. Pero él las hace negativo ... Con Horacio, la imágenes y los versos en cuanto versos son poesía. Pero los poemas en cuanto poemas son ensayos"; de PEYRE (1970: 131): "Raras veces vuelvo a él [a Horacio], y conozco a poca gente que lo haga; tal vez fascine a Boileau, a Marwell, a Auden y a todo tipo de poetas inteligentes, habilidosos, pero de segunda fila y sin inspiración. Y, como otros muchos, merece hoy en día que se le relegue a un lugar pequeño y modesto"; de FRYE (1970: 132): "Su

---

<sup>39</sup> Cf. RUDD (1982: 108): "The dichotomy outlined above is ... artificial and gives little help towards a just appreciation of his work".

<sup>40</sup> Cf. CONNOR (1987: 39); aunque el mismo autor parece desdecirse de una afirmación anterior, CONNOR (1981: 1612): "Poets are Protean in kind".

<sup>41</sup> Cf. también WASZINK (1972: 300).

<sup>42</sup> En su *Sappho und Simonides* (Berlín, 1913), pág. 311.

[la de Horacio] virtud principal es la virtud de la urbanidad, lo que significa principalmente la virtud de ser capaz de vivir en una civilización. Esto significa que tiene limitaciones como poeta tanto en el aspecto personal, si lo comparamos con Catulo o Propertio, y en el aspecto filosófico, si se le compara con Virgilio y Ovidio. Pero la clave está en que sus limitaciones son su fuerza"; de JOHNSON (1982: 140): "[La poesía de Horacio] ...en cierto sentido, es *antilírica*"<sup>43</sup>; de CUPAIUOLO (1982: 25s.): "Poesía de pensamiento es, por ello, a menudo poesía pobre... De aquí una cierta nota de *prosaísmo*" [las itálicas son mías]<sup>44</sup>. El segundo rasgo chocante que se destaca es que la poesía de Horacio manifiesta una inclinación sorprendente a hablar de poesía, lo que, de acuerdo con las propuestas metodológicas de GENETTE (1982) descritas en la sección 1.4., voy a llamar una inclinación 'metatextual'<sup>45</sup>. Esta característica de la poética de Horacio ha sido determinante para la elaboración de dos tesis cuyas conclusiones intentaré discutir en el presente trabajo, a saber, que Horacio no hacía más que seguir la pauta de alejandrinos y neotéricos<sup>46</sup>, y que la poesía de Horacio no era otra cosa que un

---

<sup>43</sup> La cursiva es mía. En refuerzo de la tesis que aquí se defiende, es curioso que JOHNSON cite al poeta inglés contemporáneo Auden como parangón de Horacio. El vanguardismo indiscutible del siglo XX se daría la mano con el vanguardismo aquí postulado del siglo I a.C..

<sup>44</sup> Esta última cita me permite mencionar la abundante bibliografía acerca del 'prosaísmo' de su léxico: a la cabeza el trabajo fundacional de AXELSON (1945) y a partir de éste las sucesivas asunciones -WILKINSON (1959), N-H I (:lii), CONNOR (1981: 1612), y últimamente WATSON (1985), LYNE (1989)- y críticas -WILLIAMS (1968: 743-750), WILLIAMS (1969: 18s.), WILLIAMS (1970: 174) y WASZINK (1972: 286ss.)-.

<sup>45</sup> Así se ve en JOHNSON (1982: 140), COMMAGER (1962: 307-352), su capítulo final "The World of Art", y MAUCH (1986: 17) que, para la interpretación de este rasgo, la relación con otros textos, medios lingüísticos, idiolectos, etc., recurre a las tesis de BAJTÍN, uno de los epígonos del formalismo ruso; acerca de Mikhaíl Bajtín cf. YLLERA (1979: 78-80), TODOROV (1984: 70-88).

<sup>46</sup> El Horacio alejandrino, 'calimaqueo', de REITZENSTEIN (1908), PASQUALI (1920), PUELMA PIWONKA (1949), WIMMEL (1960), CLAUSEN

refugio escapista contra las adversidades y sinsabores de la vida que le había tocado vivir<sup>47</sup>.

Hasta 1945 la crítica horaciana pecaba de la ingenuidad heredada del Romanticismo, aunque siempre se reconoció la extrema complejidad formal y técnica del *carmen Horatianum*. Normalmente las opiniones llegaban a convertirse en exageraciones incompatibles con las pruebas aportadas por los textos<sup>48</sup>. A partir de esos años, sobre todo entre la crítica anglosajona bajo los auspicios del *New Criticism*<sup>49</sup>, comenzó una corriente crítica reevaluatora del papel de Horacio en la poesía latina y de su poética: fuentes de sus poemas, estructura, figuras, significado de la obra, etc.

Un factor decisivo para que la tarea crítica haya obtenido unos frutos nada desdeñables fue el mejor conocimiento histórico y arqueológico de los años finales de la República romana y del nacimiento del Imperio, lo que en feliz frase de SYME (1939) se conoce con el nombre de 'Revolución romana'. Sólo así se ha podido situar en el marco de referencias adecuado la 'producción', así como la 'recepción' -el público al que iban dirigidas- de las obras de lo que impropriamente se llama 'poesía augustea'.

---

(1964), CODY (1975); cf. McDERMOTT (1981), la síntesis favorable de esta perspectiva.

<sup>47</sup> El Horacio 'escapista' de COMMAGER (1962: 307-352), CONNOR (1987), PORTER (1987) o JOHNSON (1982). La tesis se encuentra sintetizada en MAUCH (1986: 17): "Im einzelnen wollen wir zeigen, daß die Bewertung von Literatur in Horaz' programmatisch Äußerungen mit der Frustration des ehemals auf politische Praxis ausgerichteten Adels korrespondiert; daß Horaz' Ambiguität zwischen Privatisieren und Individualphilosophie einerseits und seinem loyalen Einsatz für Augustus andererseits ebenfalls auf dem Hintergrund der Entpolitisierung des Adels und der dadurch motivierten Entdeckung der Individualität zu verstehen ist".

<sup>48</sup> Cf. BABCOCK (1981: 1661): "After all the *Arbeitshypothese* quite frequently becomes a published overstatement". Los trabajos más importantes anteriores a 1945 son PASQUALI (1920), CAMPBELL (1924), además del comentario de K-H, REITZENSTEIN (1908), los artículos recogidos en KLINGNER (1961) y KROLL (1915).

<sup>49</sup> Cf. BABCOCK (1981: 1561).

No obstante, cualquiera que se embarque seriamente en el estudio de las Odas se enfrenta no sólo a unos poemas complejos y exigentes, que individualmente y en su conjunto parecen negar perversamente una interpretación, comprensión o incluso categorización seguras o duraderas, habrá también de enfrentarse a un *corpus* de estudios sobre ellos increíblemente grande que intenta con igual perversidad hacer lo que los propios poemas negarían<sup>50</sup>. Ahí es donde reside la grandeza de una obra poética: en que no se agoten jamás las posibles lecturas y en que el autor impida su encasillamiento.

La obra de PASQUALI (1920), aunque anterior a la época de la postguerra europea, que, como se ha dicho marca el comienzo de los estudios modernos, ha de ser tomada en cuenta como precursora y cantera de lo que se ha dicho después sobre la influencia helenística en Horacio. La tesis de PASQUALI (1920) es que Horacio es un eslabón más en la cadena de la poesía 'lírica', la poesía *par excellence*, que nace con Alceo y pasando por los poetas alejandrinos alcanza en Horacio una de sus cumbres. Depende bastante de la 'caza de fuentes', aunque sus cualidades no son nada desdeñables en ese aspecto<sup>51</sup>.

En 1945 aparece por primera vez WILKINSON (1951) que inaugura propiamente la discusión moderna sobre el alcance de la poesía de Horacio en cuanto a poesía<sup>52</sup>. Intenta romper con la mala prensa que la poesía de Horacio había adquirido a partir del Romanticismo, según se ha perfilado unos párrafos más arriba, e inicia también una corriente de especulación sobre poesía latina que busca descubrir los valores poéticos originales en las obras, sin considerarlas meras imitaciones mecánicas de unas técnicas

---

<sup>50</sup> Cf. BABCOCK (1981: 1561).

<sup>51</sup> Ya que, como recuerda WILKINSON (1951: vii), "source-hunting has at least a negative value; it puts check on false speculation". Para no olvidar esta sabia advertencia del gran scholar inglés, aunque no es mi propósito primordial, se verá que no desdeño la 'caza de fuentes' como elemento de mi análisis funcional.

<sup>52</sup> Cf. WILKINSON (1951: viii).



verbales y métricas inventadas y desarrolladas a la perfección por los poetas griegos. Para WILKINSON (1951) tampoco es Horacio el poeta patriótico que es, ante todo, para gran parte de la Filología tradicional<sup>53</sup>. Es más, parece percibir en Horacio una postura antiaugustea, o al menos nada entusiasta hacia los logros de los nuevos tiempos<sup>54</sup>. Estéticamente incluye la poesía de Horacio en una corriente de 'madurez formal' de la poesía latina que superaría el sarampión de los νεότεροι, un callejón sin salida. Junto con los elegiacos, formando una generación con ellos, Horacio destacaría los valores formales de la poesía y sería el fiel intérprete de Calímaco y su estética<sup>55</sup>.

'Retórico' es el apelativo que da WILKINSON al modo de componer de Horacio, a esa complejidad formal a la que he aludido más arriba<sup>56</sup>. Aunque quiere tratar con justicia y sin prejuicios la poesía de Horacio, no puede librarla del sambenito de su falta de originalidad. El virtuosismo artístico desplegado por Horacio en los ámbitos de la métrica, las asonancias, las aliteraciones, las onomatopeyas, técnicas todas ellas que se fueron incorporando al

---

<sup>53</sup> Cf. WILKINSON (1951: 1): "For my own part I feel that many Victorians, and writers like Professor Campbell as their later-day representatives, have laid too much stress on his political significance and on the Stoic side of his character. To them he is essentially the *vates* and they value most highly the poetry he wrote in this vein".

<sup>54</sup> Cf. "The State", en WILKINSON (1951: 64-86), donde se citan pasajes que se interpretan como muestras de su poca simpatía o falta de interés hacia el régimen, como *epod.* 16, 7, dos gritos de protesta contra la guerra civil que acabo en el doble encuentro de Filipos; *sat.* 1.5, donde no se menciona, sino de pasada (versos 28s.), la importancia política del viaje; el alivio por la victoria de Accio no propicia una exaltación panegírica de Octavio en *carm.* 1.37, sino que Cleopatra le arrebató el protagonismo, etc.

<sup>55</sup> Cf. "Art and Alexandria", en WILKINSON (1951: 116-122), donde se aceptan las tesis de REITZENSTEIN (1908) y PASQUALI (1920).

<sup>56</sup> Cf. WILKINSON (1951: 3): "But in some poems form plays a larger part in relation to subject-matter than in others; Latin Elegy is a conspicuous example, and the Horatian Lyric perhaps the most conspicuous of all."

objeto de estudio de la retórica tradicional, le redime de la superficialidad de sus temas y motivos; y además exige a su comentarista de tener que degradarlo como poeta, ya que para la retórica tradicional todas estas técnicas son las que diferencian a la poesía del discurso dependiendo del grado de frecuencia de su uso<sup>57</sup>. Las cualidades que se han de apreciar en la poesía son las que surgen del dominio técnico de los materiales formales<sup>58</sup>.

Pero la interpretación de WILKINSON (1951), a pesar de ser de sumo interés en la valoración moderna de nuestro poeta, peca de univocidad; presenta una visión de la obra de Horacio que prescinde de la faceta pública de su poesía, tal vez como reacción contra la perspectiva imperante de un Horacio propagandista.\*WILI (1947), en cambio, haciendo gala de un punto de vista muy germano, supone un intento de dar un sentido biográfico a la producción literaria de Horacio. WILI (1947) ve cuatro etapas en la vocación poética de Horacio: 1. 'Destino' (los primeros años); 2. 'Resignación' (*Epodos y Sátiras*); 3. 'Una segunda vida' (*Odas I-III*); y 4. 'Pax Augusta' (*Epístolas, Odas IV y su influencia posterior*). Se podría decir que la aportación original de WILI (1947) a la erudición sobre Horacio es que introduce el factor 'evolución' en el análisis literario. Políticamente ve en Horacio a un augusteo<sup>59</sup>, pero no en una relación estática, sino dinámica,

---

<sup>57</sup> En esa misma vena crítica están WILKINSON (1963), LEE (1961), MAROUZEAU (1935, 1936a, 1936b, 1949).

<sup>58</sup> WILKINSON (1951: 4) lo dice claramente y construye un contexto literario que le permite encajar su pieza previamente pulida: "... not only were the Romans an uninventive race as regards literary subject-matter, but it was these formal qualities which they especially learnt and admire at their more impressionable age, as part of their careful training in rhetoric. They were obsessed by the beauty and strength of the Latin language, and it may be doubted whether anyone who does not share this feeling will care greatly for the Odes; or further, whether anyone who has not some taste for rhetoric will care for Latin Poetry as a whole, apart from a few authors who are not typical, such as Catullus and Lucretius".

<sup>59</sup> En general, la filología alemana ha sido proclive a esta interpretación, al contrario que ingleses o italianos. En España se suele tener también a ver en Horacio un poeta sinceramente

producto de una evolución paralela de Horacio, Augusto y la sociedad romana en general<sup>60</sup>. WILI (1947) supone, por un lado, que a Horacio le debieron de influir las ideas de Platón a raíz de su paso por Atenas y sus estudios en la Academia<sup>61</sup> y, por otro, que debió de participar de la idea de Cicerón (Cic. fin. 1.1ss.) de que, para hacer una poesía de calidad en Roma, hacía falta una 'mezcla' de lo griego con lo romano que superara la dicotomía para lograr una síntesis superior de ideas y formas. WILI (1947) no ve en Horacio un poeta intimista; aprecia especialmente la vena viril de su poesía, el carácter de comunicación hacia sus amigos, hacia el mundo exterior<sup>62</sup>. Su visión es la de un Horacio seriamente comprometido con la sociedad y con su tiempo. La contribución de WILI (1947) a la crítica horaciana radica fundamentalmente en la introducción de un factor evolutivo para explicar las incongruencias del poeta, salvando así la imagen de un Horacio sinceramente patriótico.

Con la misma intención PÖSCHL (1956) resalta la honestidad del mensaje horaciano y justifica algunas de sus inconsistencias. Acude a la explicación evolutiva, a la manera de WILI (1947), y piensa que el cambio de interés hacia lo político en la poesía de Horacio no se debe a una conversión al estoicismo desde un

---

comprometido con el régimen, un poeta serio y concienzudo; sobre la apreciación de Horacio en la filología española hablaré más adelante, dentro de esta misma sección.

<sup>60</sup> Cf. WILI (1947: 376). La idea de una Horacio que evoluciona desde posturas republicanas hasta ser un verdadero defensor, panegirista del régimen de Augusto se ve, por ejemplo, también en MAGARIÑOS (1942: 13-27, 1952: 78-92), a propósito de HOR. *carm.* 1.12, BECKER (1963).

<sup>61</sup> Cf. WILI (1947: 27, 79ss., 161, 237ss., 311ss.). Esta idea no me parece compaginable con la poética de Horacio; cf. *infra*, sección 4.1..

<sup>62</sup> WILI (1947: 153): "...daß das horazische carmen kein Monolog ist, keine stille Klage oder Freude, kein scheues Sichöffnen der Seele ist, auch kein Buchgedicht und kaum ein griechisch gesungenes Lied, sondern stets Anruf und Zwiegespräch vor allem mit Freunden, selten mit einem geliebten, nie mit einem verherrlichten weiblichen Du".

epicureísmo originario, sino a la asunción por parte del poeta de la tradición panegirista del Helenismo<sup>63</sup>, pero siempre desde una postura independiente, de ahí su reserva moral ante Mecenas y Augusto. Su interpretación de la compleja actitud del poeta hacia la política y el régimen augusteo es menos ingenua y, en cierto sentido, introduce la idea de los 'dos Horacios'<sup>64</sup>. El tema de la tensión entre lo público y lo privado en su poesía es penetrante. Horacio es esencialmente representativo de muchos romanos al articular tales tensiones entre lo privado, contemplativo, rústico, y lo público, activo, estatal<sup>65</sup>.

El libro de FRAENKEL (1957), una especie de síntesis de la erudición existente sobre el autor y al mismo tiempo una visión original de su obra, intenta analizar la poesía de Horacio libre de prejuicios<sup>66</sup>. Su tratamiento del material es irregular, *sui generis*: mientras que analiza con detalle los *Epodos* y el libro IV de las *Odas*, no habla en absoluto de la *Epístola a Floro* ni del *Arte poética*; del *corpus* de los tres primeros libros de *Odas* trata los poemas que mejor le parecen. FRAENKEL (1957) introduce en el análisis de los poemas una estricta meticulosidad filológica<sup>67</sup>;

---

<sup>63</sup> Cf. HOR. *carm.* 4.5, la oda para Augusto, el pacificador del mundo, al que vitorean todos, sobrios por la mañana y borrachos al caer el sol. No obstante, de esta interpretación política reniega, en cierto sentido, el propio PÖSCHL en aras de una valoración esteticista de la obra de Horacio; cf PÖSCHL (1970: 12).

<sup>64</sup> Cf. PÖSCHL (1956: 14): "Der Gegensatz aber zwischen politischen und persönlichen Bereich, der sich hier von der Freundschaft zwischen Maecenas und Horaz ausgehend zum Grundsätzlichen ausweitet, ist von Anfang an eine Grundspannung der horazischen Dichtung".

<sup>65</sup> Cf. BABCOCK (1981: 1565). En esta tensión, que ya se ha traído a colación para reclamar la singularidad de Horacio, radica la clave de la interpretación de Horacio como poeta comprometido, pero no en el sentido de negar una u otra faceta, o de darles mayor o menor importancia, ni en el sentido de ver toda ella como poesía privada, de frustración y resignación, poesía negativa y escapista, como quiere MAUCH (1986).

<sup>66</sup> Cf. FRAENKEL (1957: vii).

<sup>67</sup> Cf. FRAENKEL (1957: 26): "My interpretations are, without

huye de las grandes conclusiones y de las síntesis teóricas excluyentes sin dejar de creer en la solidez y sinceridad del mensaje de Horacio<sup>68</sup>. Entre las muchas virtudes de FRAENKEL (1957) está el establecer meticulosamente, con erudición no exenta de apreciación crítica, las fuentes griegas y latinas de la poesía de Horacio; de esta guisa lo que, de acuerdo con las premisas metodológicas, llamo 'architexto' queda bastante bien delimitado. De todas maneras, para FRAENKEL (1957) el mejor Horacio es, sin duda, el de la madurez, el poeta laureado, convencido y consciente de su grandeza y de su reconocimiento público por medio del *Carmen Saeculare*. El Horacio de FRAENKEL (1957) es el público, un poeta de amplia voz. El poeta privado existe, pero está relegado a un segundo plano. De todos modos, la exigencia de encontrar la justificación de las teorías en las palabras del poeta alcanza con FRAENKEL (1957) el carácter de inexcusabilidad y cimenta en buena medida los estudios futuros. La búsqueda de la síntesis, de la unidad de sentido en la poesía de Horacio se hizo por otros caminos.

COLLINGS (1961) es el estudio fundacional<sup>69</sup> de los modernos

---

exception, based on the conviction that Horace, throughout his work, shows himself both determined and able to express everything that is relevant to the understanding and the appreciation of a poem, either by saying it in so many words or by implying it through unambiguous hints".

<sup>68</sup> FRAENKEL (1957) se toma muy en serio las afirmaciones en favor de Augusto y las proclamas patrióticas de Horacio y es ese Horacio quien realmente le agrada, como lo demuestra el tratamiento que da de *carm.* 3.1-6, las llamadas *Odas romanas*, o de las grandes odas del libro IV, *carm.* 4.4 y 14, 4.5 y 15; cf. FRAENKEL (1957: 260-288, 427-453).

<sup>69</sup> Los estudios sobre la 'estructura', nacidos al abrigo de las corrientes estructuralistas de pensamiento, forman un género propio dentro de la erudición horaciana, al que voy a dedicar una sección aparte; cf. SALAT (1969), FONTAN (1973), GIARDINA (1970: 45-55), CARRUBBA (1969) sobre los *Epodos*, CODY (1976: 90-92) DETTMER (1983), SANTIROCCO (1980) y, recientemente, PORTER (1987). K-H, Schanz-Hosius ya hicieron mención de la 'arquitectura' de los *carmina* de Horacio. No obstante, esta corriente de investigación no deja de tener detractores: N-H I (: xxiii), WILLIAMS (1969: 23; 1972: 35), LA PENNA (1973).

sobre estructura. Su formación lingüística se pone de manifiesto en su método de análisis<sup>70</sup>. Como no puede encontrar unidad en lo que dice Horacio, COLLINGE (1961) pretende encontrarla en cómo lo dice. Su interés está en el proceso poético más que en el poema que resulta del procedimiento. La técnica de análisis se parece en mucho a la de los formalistas rusos, y gracias a ello al menos hay en este estudio de la poesía de Horacio un valor positivo: se prescinde de la ingenua concepción estética del Romanticismo<sup>71</sup>; aunque quizá esto se pueda decir, en mayor o menor grado, de casi todos los estudios dedicados a nuestro poeta en los últimos tiempos. COLLINGE (1961), a pesar de su planteamiento formalista, dedica una gran atención a destacar el poder imaginativo de la poesía de Horacio<sup>72</sup>. Las imágenes son las que permiten al poeta estructurar su obra. El procedimiento maestro de Horacio es la técnica de contraste<sup>73</sup>, un juego verbal que tendría como reflejo teórico en el propio poeta la *iunctura de ars* 48 y 243<sup>74</sup>. Tal

---

<sup>70</sup> Cf. BABCOCK (1981: 1569), COLLINGE (1961: viii): "That it is an attempt to find sense -and beauty- in the *design* of the Odes. Its preconception is that the same general theory of formal analysis may with profit be applied to the words which convey Horace's thoughts, to the thoughts which make up his poems, and even to the whole poems which build up his corpus." El libro está dividido en los siguientes capítulos: 1. "Palabras e imágenes: aproximación mecanicista" (1-35); 2. "Técnica de contraste: el orden de las Odas" (36-55); 3. "Técnica de contraste: estructura de pensamiento dentro de las Odas" (56-127); y 4. "Ejemplo de conjunto: *carm.* 2.6, la oda de Pompeyo".

<sup>71</sup> Cf. COLLINGE (1961: 1). Aunque la expresión *operosa carmina* de HOR. *carm.* 4.2.31s. le parece deprimente, COLLINGE (1961) considera necesario 'exorcizar' el arraigado prejuicio de que la poesía, y en especial la poesía lírica, es un fenómeno etéreo y espontáneo.

<sup>72</sup> Cf. COLLINGE (1961: 13ss.).

<sup>73</sup> Cf. COLLINGE (1961: 6): "The compositional method of 'our antithetic bard', as A.Y. Campbell calls him, seems therefore to be very much a matter of exploiting the combined force of expressional elements which are balanced or contrasted in themselves".

<sup>74</sup> Cf. COLLINGE (1961: 25s. n.1).

técnica de contraste le permite al poeta no sólo construir las imágenes, las estrofas y los poemas individualmente, sino también toda la colección<sup>75</sup>.

COMMAGER (1962), siguiendo la línea de aproximación inductiva de FRAENKEL (1957) o WILKINSON (1951), a quienes reconoce como sus predecesores, renuncia a dar una interpretación global del poeta y sólo acepta la lectura del poema como guía para una interpretación<sup>76</sup>. La postura crítica de COMMAGER (1962) se desarrolla según las pautas de lectura detallada del *New Criticism* y no busca racionalizar la poesía como vehículo de mensaje alguno. A partir de tal premisa ya no se busca la unidad del mensaje poético y la síntesis de la poética horaciana se encuentra en el Horacio de la privacidad, esteta contemplativo en su mundo de arte; todo atisbo de influencia pública, de retórica activa hace que desaparezca<sup>77</sup>. El poema es un mundo cerrado en sí mismo y la

---

<sup>75</sup> Cf. COLLINGE (1961: 36): "And as the setting off of A against B is the major motif of the Horatian verbal composition, so the search for applications of this technique of balance and contrast at the levels of phrase, stanza, and the whole poem is the chief duty of the interpreter; whole poem, for the *Odes* are a *corpus* wherein the interrelations of units may possibly be as important as their own unity, and to understand one poem (however complete) at a time may be to understand less than the poet has achieved". Añade que el orden de publicación de las odas no fue el orden de creación, pero que sí fue el orden deseado por el poeta. Estas observaciones, integradas bajo el epígrafe de 'paratextualidad', son de gran interés, porque perciben la coherencia textual de la poesía de Horacio, el dominio que sobre su obra tenía, y la intencionalidad que debemos atribuirle como poeta consciente.

<sup>76</sup> Cf. COMMAGER (1962: ix): "The siren voices of criticism have an uncanny way of diverting us from our destination, the text. I have tried simply to acknowledge whatever influenced me directly without pretending a full survey of the critical material".

<sup>77</sup> Cf. COMMAGER (1962: viis.): "This conciseness and apparent clarity phrase by phrase tempt us into believing that there is an equally concise and clear meaning to be assigned to a poem as a whole, or even to his thought as a whole. Yet Horace had no systematic philosophy to impart; he was coating no doctrines with the honey of verse. His poems record only an imaginative apprehension of the world, and an Ode's meaning, like that of any other poem, does not lie in a phrase or a paraphrase. It inheres in the sounds, the figures, the tone, the emotional coloring; in

única información que a través de los textos podemos sacar de la vida del poeta es la referente a su 'vida interior'. COMMAGER (1962) es de los estudiosos de la obra de Horacio que más ha insistido en el poder evocativo, connotativo, de sus odas, en sus imágenes, en su lenguaje metafórico<sup>78</sup>. El procedimiento contrastivo de la 'tensión' por medio de la antítesis de ideas, temas y palabras<sup>79</sup> también es resaltado por COMMAGER (1962), al igual que hacía COLLINGE (1961), como elemento compositivo clave<sup>80</sup>. En el capítulo dedicado al estudio de las odas 'políticas'<sup>81</sup> insiste en el hecho de que el partidismo político nunca prevalece en Horacio sobre el factor estético de su obra. De igual manera, para COMMAGER (1962) el interés de Horacio por la naturaleza es algo postizo y falto de sinceridad. La naturaleza le sirve para

---

many cases the logic is less important than the mood. Each Ode is a calculated assault on our sensibilities, a deliberate invasion of our consciousness. Only by yielding to each in its entirety can we momentarily share Horace's characteristic vision. And his willingness to share is the only 'message' he has".

<sup>78</sup> Cf. COMMAGER (1962: 50-98), "Structural Characteristics of the the Odes", donde destaca un mayor uso de imágenes (de metáforas, en definitiva) en Horacio que en Tibulo o Catulo. Así COMMAGER (1962: 69): "... little attention went to metaphor as something intrinsic to meaning and structure. Yet Horace's Odes, to a greater extent than any other classical body of short poems, save perhaps Pindar's Odes, demand such attention. The ease with which he moves between literal and figurative might justifiably be called the most distinctive element of his verse. Often it solicits our interest only to frustrate it". En relación con esta doble cara de la imagen véase lo dicho sobre la metáfora en el capítulo introductorio y, aplicado a Horacio, ANDREWES (1948, 1950).

<sup>79</sup> El *oxymoron* de la retórica clásica, al que, por supuesto, alude COLLINGE (1961); con relación al *oxymoron* como reflejo de la técnica de contraste con la que Horacio construye sus poemas cf. REAGAN (1970), que analiza el poema de la *aurea mediocritas* (carm. 2.10) y argumenta con energía para demostrar que la disposición de las palabras dentro del poema representa icónicamente el principio de equilibrio que el poeta quiere transmitir como mensaje.

<sup>80</sup> Véase, por ejemplo, el análisis que hace COMMAGER (1962: 88-97) de la Oda de Cleopatra (carm. 1.37).

<sup>81</sup> Cf. COMMAGER (1962: 160-234).



reflejar su mundo interior; la utiliza de pretexto estético, una 'falacia patética', de símbolo que representa el microcosmos ético del hombre<sup>82</sup>. Con todo, la aportación más importante de COMMAGER a la crítica horaciana es el ensayo que cierra su libro, "The World of Art"<sup>83</sup>, donde se refiere a la característica más relevante y original de Horacio, su inclinación a 'hablar de poesía', su 'metatextualidad'<sup>84</sup>. Así, por ejemplo, el tema de la inmortalidad del poeta, cuya primera aparición documentada en latín remonta a ENN. epigr. 10 (ROL I): *volito vivus per ora virum*, se transforma, empleado por HOR. *carm.* 2.20, en una grotesca exageración, que por su peculiaridad es ajena a las sucesivas reelaboraciones del tema en la poesía latina. COMMAGER (1962) comenta, en relación con esto, HOR. *carm.* 2.13, la presencia de Safo y Alceo en los infiernos, que es otra forma de inmortalidad; HOR. *carm.* 3.13, la oda de la *fons Bandusiae*, trasunto de la inspiración; HOR. *carm.* 4.8, la poesía es aparentemente un modesto regalo en comparación con estatuas u orfebrería, pero da un rendimiento mayor, la inmortalidad del destinatario; y con especial atención HOR. *carm.* 1.26, un himno a su propia capacidad poética de crear un mundo ajeno a dolores y peligros<sup>85</sup>, un 'mundo de arte' donde el lector puede buscar refugio ante la fealdad y atrocidad del mundo real.

---

<sup>82</sup> Cf. COMMAGER (1962: 235-306), "The World of Nature. Time and Change", y en especial el apartado "Nature as Moral Metaphor". Para una opinión contraria véase TROXLER-KELLER (1964), que sostiene que el paisaje de la poesía de Horacio es una idealización inspirada por la naturaleza que contempló el propio poeta.

<sup>83</sup> COMMAGER (1962: 307-352).

<sup>84</sup> Cf. COMMAGER (1962: 307): "We find that an impressive proportion of the Odes are concerned, however obliquely, with poetry. In addition to the ceremonious invocations of the Muse there are a number of poems cast in less formal terms. And in these Horace seeks to convey in more private language his conception of poetry and of himself as a poet." En los mismos términos se manifiesta JOHNSON (1982: 132ss.), que relaciona en esto a Horacio con los poetas modernos, y sintetiza en p. 140: "In a way, ..., Horace's poetry is about his own poetry and about poetry in general".

<sup>85</sup> Cf. COMMAGER (1962: 326-332).

LA PENNA (1963) supone el resurgir del Horacio escindido, la reivindicación de la teoría de los 'dos Horacios'<sup>86</sup>. Su atención se centra en la valoración de la Odas como vehículo ideológico del régimen augusteo. Para LA PENNA (1963) Horacio es sin duda el poeta político sincero, aunque su lírica pública carezca de "l'autenticità dei sentimenti"<sup>87</sup>; pero también o, mejor dicho, alternativamente, es el poeta de las odas privadas, un poeta de carne y hueso. En ninguna de las dos facetas poéticas hay doblez con respecto a su mensaje, aunque Horacio se siente más a gusto en su faceta privada. Por ello, HOR. *carm.* 1.1 es el proemio no a las poesías públicas, no al *vates* de las 'Odas romanas', sino "al vero Orazio, cioè al poeta di Leuconoe e di Taliarco, della gioia intima e de la vera tristezza"<sup>88</sup>. Como se puede observar, la interpretación de LA PENNA (1963) se aproxima a la de WILKINSON (1951), que, con aceptar la dualidad de un Horacio a la vez poeta público y poeta privado, encuentra una mayor sinceridad en esta segunda faceta y se muestra más inclinado a subrayar los valores del poeta privado y *bon vivant*<sup>89</sup>. La conclusión sería que Horacio no ponía todo su corazón en la poesía política. La tesis de LA PENNA (1963) intenta refutar las racionalizaciones de PÖSCHL (1956) o FRAENKEL (1957), en quienes ve una manía supuestamente germánica consistente en sobrevalorar la persona del Horacio *vates*<sup>90</sup>. FRAENKEL (1957), según LA PENNA (1962: 20), "insiste

---

<sup>86</sup> Cf. BABCOCK (1981: 1572).

<sup>87</sup> LA PENNA (1963: 24).

<sup>88</sup> LA PENNA (1963: 219).

<sup>89</sup> El propio Antonio LA PENNA publicó unos años más tarde un ensayo sobre la figura de Horacio bajo el significativo título de *Orazio e la morale mondana europea* (Florencia, 1969), que en origen había servido de introducción a una traducción de las obras completas de Horacio, publicada el año anterior.

<sup>90</sup> Acerca de las manías germánicas quizá esté en lo cierto LA PENNA, pues K-H I (: 484), a propósito de los *Epodos*, también hacen hincapié en la faceta pública y contraria a las veleidades intimistas y antipatrióticas de la poesía de su tiempo, neoterismo y elegía; cf. *supra*, y también más adelante, sección 2.2..

ancora sull'accordo profondo tra l'ispirazione genuina d'Orazio ed il regime augusteo, sulla rivalutazione della poesia politica e sull'unità di questa poesia con il resto dell'opera". En efecto, para LA PENNA (1962) la doble faceta es una realidad que no se puede cuestionar en la obra de Horacio.

En el mismo año, siguiendo la supuesta lógica nacional en las escuelas filológicas de la que habla LA PENNA, BECKER (1963) mantiene la tesis contraria y se sirve del factor evolutivo, introducido como se ha dicho por WILI (1947), en su intención de fundamentar la idea de que el verdadero Horacio maduro es el Horacio *vates* del libro cuarto de los *carmina*, del *carmen saeculare* y de las *epistulae*, *ars poetica* incluida. Su deuda con FRAENKEL (1957) es grande y a veces reconocida, como en la cronología de las obras posteriores a HOR. *carm.* 1-3, que ordena de la siguiente manera: *epist.* 1, *epist.* 2.2, *ars*, *carm. saec.*, *carm.* 4 y *epist.* 2.1<sup>91</sup>. La tesis medular del libro es que Horacio va abandonando paulatinamente la exclusividad de poeta distanciado de los gustos plebeyos, el 'calimaqueísmo'<sup>92</sup> de su primera poesía y se va convirtiendo en el poeta patriótico, el *vates* coronado de laurel. El carácter solemne que postula BECKER (1963) en el Horacio tardío le hace buscar la influencia preponderante de Píndaro en HOR. *carm.* 4, el colofón de su obra. A las influencias de Catulo, Virgilio, Propertio e incluso de las primeras obras del propio Horacio también se les presta atención; pero, de todos modos, BECKER (1963: 12) observa que a través de los diversos poemas, épocas y géneros "la cohesión interna dada por el autor es

---

<sup>91</sup> Para una opinión contraria RUDD (1989: 1s., 10, 37); sobre la cronología del Horacio tardío véase también Brink I (: 216s., 242s.), Brink III (: 552-558). Sensatamente se ha de concluir que la fecha de composición de HOR. *ars* debe ser tardía, sin duda fue la última obra del poeta, aunque FRISCHER (1991) argumenta vigorosa y convincentemente en pro de una cronología anterior para *ars*.

<sup>92</sup> El factor de la influencia de Calímaco adquirió gran importancia posteriormente en la explicación de Horacio, como se verá más adelante en la sección 2.5.. No obstante, con anterioridad tenemos el estudio de WEHRLI (1944).

más importante que toda adscripción a un determinado género". Esta afirmación es el reconocimiento implícito de que el poeta no es un mero fingidor de historias y un artesano de formas convencionales recibidas, sino un creador consciente de visiones del mundo, con un mensaje que transmitir.

La libertad compositiva de Horacio, que trasciende los límites impuestos por el género literario, es precisamente el punto de partida del estudio de WEST (1967), un libro atractivo y provocador en su momento, que se apoya en análisis de las *Epístolas*<sup>93</sup> para destacar el poder evocativo, connotativo, de la poesía horaciana, rompiendo así el tabique artificial que la crítica había levantado entre las odas y el resto de las producciones de Horacio<sup>94</sup>. WEST (1967) pretende leer a Horacio como si de un poeta contemporáneo se tratara e intenta hacerle justicia frente a la crítica tradicional, que, como se ha visto más arriba, no tenía muy buen concepto de Horacio como poeta<sup>95</sup>. Este mismo filólogo británico, en WEST (1973), insiste en el carácter metafórico de la obra de Horacio a través del análisis de los *oxymora* en tanto que fuente de imágenes chocantes<sup>96</sup>. Incluso,

---

<sup>93</sup> "Le plus accompli ouvrage de sa poésie", a decir de Montaigne.

<sup>94</sup> En el mismo sentido también K-H II (: XXII) llaman la atención acerca de que en la dicción de HOR. sat. se pueden rastrear las mismas técnicas poéticas que la alejan del lenguaje cotidiano y de las que se sirve en los poemas líricos, aunque, matizan, se emplean en tono de parodia. El uso parodístico de discursos ajenos al género en que se expresa el texto es una de las técnicas que señalan la 'hipertextualidad' de la literatura vanguardista.

<sup>95</sup> Cf. WEST (1967: 3): "Soracte Ode has been destroyed by the critics"; recuérdese lo que decía de esta oda WILAMOWITZ MOELLENDORF, citado ya: "Schöne Verse aber noch kein Gedicht".

<sup>96</sup> Cf. WEST (1973: 31): "Polar tension is often relevant to the argument of a poem". En los mismos términos COLLINGE (1961: 36) sobre el poder compositivo de las antítesis en Horacio: *audacis agnos* (HOR. carm. 3.18.13), *inaudax raptor* (HOR. carm. 3.20.3s.). Tales antítesis no son rutinarias; WEST (1973: 34): "Rather the varied contrast between so many details lend a characteristically Horatian density to the thought". Cf. *supra* acerca de COLLINGE (1961).

haciendo gala de una audacia crítica muy saludable, WEST (1973: 54-57) habla de 'surrealismo' en Horacio, citando un buen número de paradojas conceptuales; en Horacio nos encontramos pasajes que incluyen números que resultan chocantes por su concentración en pocos versos, y que unas veces no cuadran y otras sí: HOR. *carm.* 1.9.7s. *quadrimum Sabina, / ...merum diota*, un vino de cuatro años se ha de sacar de una ánfora, que naturalmente tiene dos asas; HOR. *carm.* 2.16.33-36 *greges centum / ... / apta quadrigis equa, ... bis Afro / murice tinctae*, Grosfo tiene cien rebaños, una yegua apta para la caudriga y está vestido por lanas dos veces teñidas de púrpura; HOR. *carm.* 3.22.3s. *ter vocata ... / diva triformis*, la diosa *triforme* ha de ser llamada tres veces; u HOR. *carm.* 4.14.37s. *Fortuna lustro prospera tertio / belli secundos reddidit exitus*, la próspera Fortuna te otorgó al tercer lustro [= cinco años] éxitos bélicos favorables [pero también segundos]; o expresiones contradictorias como *carm.* 3.4.44 *fulmine sustulerit caduco*, Júpiter levantó a los Titanes con un rayo que cayó. No obstante, WEST aboga por la cautela en la aplicación de un método excesivamente cabalístico en la valoración de las imágenes del poeta. No se puede decir que el sentido metafórico de un término esté presente siempre en la mente de un poeta, ni que la aparición de una misma imagen en dos poemas, o pasajes de poemas, muy separados tenga siempre una intencionalidad expresa; en este sentido el método aplicado por ANDREWES (1948, 1950), del que se habló en la sección 1.3, parece el más indicado: sólo se tendrá en cuenta la funcionalidad de una metáfora, cuando se produzca un juego perceptible, dentro de un contexto que trascienda el simple ámbito de la palabra, entre el sentido propio de la palabra y el sentido figurado para crear una combinación de palabras que capte la atención del lector<sup>97</sup>. Por consiguiente, lo decisivo en la

---

<sup>97</sup> Cf. WEST (1973: 52): "When a single word is used in Latin in a metaphorical sense it is difficult to be sure whether its literal sense is felt. It would be rash to insist upon any notion of flowering or heat in *adhuc florente iuventa fervidus* [HOR. *ars* 115 s.]...; and foolish to think of fertility when Mercury delivers the souls of the dead to their joyous abodes (*tu pias laetis animas reponis sedibus*, *Odes* 1.10.17), or of nursing when time

poesía es el 'extrañamiento' de la expresión que crea una nueva perspectiva del mundo. La tesis final de WEST (1973), sin embargo, no deja de estar lastrada por las reservas tradicionales: "Horacio no es un brillante ideador de nuevas similitudes. En sus imágenes a menudo carece de la eufonía y pasión de Virgilio. Pero en otros aspectos es superior. Saca la vieja metáfora a la luz, le da la vuelta, ve nuevas facetas y colores en ella y relaciona de nuevas maneras unas con otros y con la realidad que está intentando ilustrar, siempre con una amplitud de tono emocional sutilmente diferenciado, a menudo con humor"<sup>98</sup>. La reserva de WEST a ver en Horacio algo más que un espíritu inquieto y un excelente 'técnico', pero falto de la altura, de la grandeza de un Virgilio se ha convertido en un *leitmotiv* de la crítica<sup>99</sup>.

El año 1967 ve la aparición de dos libros<sup>100</sup> de NEWMAN sobre la poesía augustea significativos para la valoración de Horacio. En ellos vincula la poesía augustea a la política reformadora del *princeps* a través del calimaqueísmo de los poetas y, en particular, del sentido místico, casi religioso, que adquirió el término *vates*. La postura de Horacio en esta evolución de la

---

snatches along the kindly day (*alium quae rapit hora diem* [HOR. *carm.* 4.7.7]). When two or more words appear to be involved in the metaphor it is safer initially to assume that the metaphor is alive... [así, por ejemplo, en HOR. *carm.* 1.22.14-16 *alit / nutrix*; en *carm.* 1.13.4 *fervens / tumet*, o LUCR. 1.255 *laetas florere*, donde los hombres se igualan a las plantas] (...) It is worse than useless to posit a meaningful interaction between words in widely, separate context in obvious defiance of the apprehension of any normal reader or listener, and of the obvious statistics of language. When a word or image recurs in a Latin poet, we do not always have to believe that it is passing an arcane comment upon its occurrence 500 lines before".

<sup>98</sup> WEST (1973: 53s.).

<sup>99</sup> Cf. BO (1960: XI, XIV), GENTILI-PASOLI-SIMONETTI (1976: 349), ANTONY (1976: 16), QUINN (1980: XII ss.) -aun reconociendo su influencia en la formación de la poesía moderna-, e incluso ya se detecta en WILKINSON (1951: 123).

<sup>100</sup> En realidad, el segundo, NEWMAN (1967b), no es más que la ampliación del capítulo cuarto del primero.

poesía hacia un romanticismo místico sería decisiva, porque supondría la cima del proceso que se completará en Ovidio con la equiparación de los términos *vates* y *poeta*<sup>101</sup>.

Mientras NEWMAN intenta trazar una continuidad de la poesía en la línea que va de los poetas alejandrinos hasta los augusteos, pasando por Ennio, y resalta el poder chamánico, religioso, 'de aparato' del arte de Horacio como gran poesía, WILLIAMS (1968) pretende encontrar qué es lo que diferencia a la poesía augustea de la gran tradición en la que se enmarca. El libro es voluminoso, con 789 páginas difíciles de manejar por la acumulación continua de análisis de poemas de todos los autores que entran en el arco temporal que va de Ennio a Ovidio, pero rico en sugerencias y tesis, la mayoría reutilizables fuera del contexto y como árboles maduros que a veces no dejan ver el bosque<sup>102</sup>. Una de las tesis medulares es la que se podría definir con la ecuación 'literatura igual a prisma'. Lo relevante en el análisis de un poema no es cuándo lo escribió el poeta, sino qué le llevó a escribirlo. La poesía no es reflejo directo de la vida del poeta, que no debe interesar al crítico en absoluto<sup>103</sup>, sino una luz que se refleja indirectamente a través de un prisma y descubre sus colores escondidos. El método empleado por WILLIAMS (1968) consiste en seleccionar una serie de cuestiones generales (sociedad e individuo, lo griego y lo romano, pensamiento y expresión, forma y convención) que afectan a la poesía romana dentro del arco temporal que va de Ennio a Ovidio y analizar de manera concreta en los poemas cómo se manifiestan el mantenimiento de la 'tradición'

---

<sup>101</sup> Para una valoración contraria del significado de *vates* y el uso que hace Horacio del término, véase MAUCH (1986: 173-175).

<sup>102</sup> A decir de BABCOCK (1981: 1577).

<sup>103</sup> Paul VALÉRY ya había apostrofado: "Que me font les amours de Racine? C'est Phèdre qui m'importe". Citado en PÖSCHL (1970: 11 n.5), que enuncia la curiosa tesis de que los estudiosos de la Literatura antigua deberían aprovechar la ventaja que les da el saber apenas nada de los autores que escribieron los textos, en vez de lamentarse de ello. Cf. PÖSCHL (1970: 13, 15, 16), WILLIAMS (1968: 214).

o el surgimiento de la 'originalidad'. En este marco Horacio es una pieza más, importante sin duda, pero asimilada al conjunto y partícipe de las características generacionales de su época literaria. WILLIAMS (1968) no distingue ningún rasgo especial que caracterice a Horacio y lo separe de la práctica poética habitual en su marco architextual.

Los británicos Robin G. NISBET y Margaret HUBBARD publican en 1970 un comentario clásico (interpretación del texto, métrica, prosopografía, contenido, léxico, paralelos, etc.) de HOR. *carm.* 1, cuya continuación para *carm.* 2 habrá de esperar hasta 1978, y que supone un hito en la interpretación de nuestro poeta. Los autores no se arriesgan a dar categorías muy precisas a las odas, ni se molestan en discutir aspectos de crítica literaria, actividad que por efímera les parece irrelevante. En la bibliografía son selectivos y sólo incluyen los textos que han demostrado un valor perdurable. En las fuentes y los paralelos de los poemas han pretendido ser lo más exhaustivos posible. Probablemente han hecho bien en preferir esto a adentrarse en los vericuetos, a veces estériles, de la crítica especulativa. De las páginas del libro se deduce que a sus autores les gusta Horacio, a pesar de lo duro que juzgan su análisis, o precisamente por esto. Como Nietzsche y WILLIAMS (1968: 214), N-H ven en Horacio un autor caleidoscópico y no tienen empacho en confesar sus fobias y sus filias por poemas o personajes determinados. Su ensayo introductorio acerca de la oda horaciana tiene observaciones muy agudas, sobre las que se volverá más adelante en la sección 2.6., pero donde quizá esté la mayor envidia de su aportación sea en los análisis particulares de los poemas.

Complementario en cierto sentido al comentario de NISBET y HUBBARD es el de SYNDIKUS (1972-73), publicado tras un vacío de 40 años después del de KIEßLING-HEINZE, el gran comentario a Horacio en lengua alemana. Se trata de un comentario global, casi un ensayo para cada poema, que evita orientarse hacia las palabras tomadas individualmente en aras de una mejor comprensión de la estructura y contenido del poema. A pesar de su solidez y regularidad, peca de acriticismo y carece de un índice por materias que permita hallar las referencias cruzadas. Las odas de



Horacio son situadas por SYNDIKUS en su amplio 'contexto estético': fuentes griegas, con especial hincapié en las arcaicas, métrica, estilo, τόποι retóricos, contexto histórico, elementos augusteos, relación de cada oda con el todo de la colección, relación con las artes figurativas, en especial con las pinturas pompeyanas, en una línea muy alemana de investigación, y discusión de algunos estudios críticos previos, cuyas referencias bibliográficas están sólo en las notas, lo cual causa un inconveniente más para el manejo del libro. En SYNDIKUS (1972-73) la influencia de Alceo sobre la oda horaciana es la que prevalece, mientras que en NISBET y HUBBARD es la de Píndaro. En esto también son complementarios ambos trabajos.

Todavía en los años 70, además de los estudios semiológicos del polaco WÓJCIK que intentan probar que las manifestaciones sobre poesía de Horacio son muestra de una polémica y justificación de su propia poética, es decir, la insistencia en el carácter 'metatextual' de su poesía, encontramos dos vías de interpretación global de nuestro autor que comparten el recelo por la sinceridad de sus palabras. Por un lado, están los que postulan un talante irónico, humorístico, en la obra de Horacio, como ANTONY (1970) y ZINN (1970)<sup>104</sup>; y por otro los que subrayan la influencia alejandrina y neotérica en Horacio con todos los aspectos de 'ficcionalidad'<sup>105</sup> y artificio que lleva consigo. Así GAGLIARDI (1971), CODY (1976), McDERMOTT (1973, 1977).

En efecto, GAGLIARDI (1973) opina que el verdadero ídolo del

---

<sup>104</sup> Sobre el humor en la poesía augustea cf. también MAUCH (1986: 185-188), que ve en ello el pesimismo resignado de una clase que ha perdido sus privilegios. CONNOR (1987), por el contrario, ve en el uso que hace del humor Horacio una fuerza positiva; para una crítica a ésta perspectiva cf. CRISTÓBAL ed. (1990: 28 n.33), partidario de valorar la poesía de Horacio en un modo más circunspecto. Sobre esto se volverá en la sección 2.3.

<sup>105</sup> Sobre esta noción cf. KROLL (1924: 225ss.), MAUCH (1986: 164): "Während die frühen griechischen Lyriker unmittelbar im Kreis der Hetairoi auftraten und unmittelbar auf die Situation eingingen, mußten die Leser (Hörer) des Catull oder Horaz die Situation der Gedichte mit Hilfe ihrer Vorstellungskraft bilden".

corazón de poeta de Horacio es Catulo<sup>106</sup> y, naturalmente, que se ha malinterpretado el pasaje HOR. sat. 1.10.18s., en el que arremete contra un *simius* que sólo lee poesía neotérica, Calvo y Catulo. Por su parte, CODY (1976) opta por armonizar el calimaqueísmo de Horacio con su compromiso ético. El Horacio de CODY (1976) es un poeta 'calimaqueo-socrático'<sup>107</sup> y la noción de *vates* adquiere una dimensión más bien ética, distinta de la política que tenía en NEWMAN (1967b). La investigadora americana McDERMOTT se mueve en esta misma síntesis. Postula una nueva visión de Horacio como poeta original que manipula libremente los modelos de que se servía, independientemente de su género o época<sup>108</sup>. El alto grado de conciencia poética y la manera en que lo verbaliza se puede decir sin temor a equivocación que son influencias alejandrinas. El afán de originalidad sería lo que llevó a Horacio a escribir *carm.* 1-3<sup>109</sup>; y tal originalidad tenía su traducción práctica en la flexibilidad del género lírico, la *πολυειδία* métrica y el honor de ser el *εὐρέτης* del género en Roma. Ahora bien, la originalidad no se podía conseguir sino por medio de la 'imitación creativa' de los modelos griegos<sup>110</sup>. Fueron los *νεότεροι* los que introdujeron el calimaqueísmo militante en Roma; pero, aun admitiendo esto y la influencia que tuvieron los *neoteroi* en los augusteos, McDERMOTT

---

<sup>106</sup> Cf. GAGLIARDI (1971: 130): "... il vero autore di Orazio è Catullo; e tale preferenza si spiega soltanto sulla base d'una sostanziale affinità tra le loro poetiche, intese come l'insieme delle aspirazioni conoscitive ed espressive cui rispondono le rispettive opere, pur nelle inevitabili differenziazioni". (Las itálicas son mías).

<sup>107</sup> Cf. CODY (1976: 22-44).

<sup>108</sup> Cf. McDERMOTT (1981: 1671).

<sup>109</sup> Como se puede comprobar en las proclamas de HOR. *carm.* 3.30.13 y *epist.* 1.19.26ss.; cf. McDERMOTT (1981: 1641).

<sup>110</sup> Horacio habla por sí mismo de ello; sólo basta comparar *ars* 285-288, donde lanza un elogio de la técnica de imitación creativa practicada por los antiguos dramaturgos romanos, con *epist.* 1.19.26ss., donde se lamenta de la incomprensión que suscitó la puesta en práctica de la misma técnica en sus propias obras.

(1981: 1642s.) afirma que el esteticismo neotérico no encajaba muy bien con el estilo 'cívico' de Horacio y Virgilio, que pretendían ser los educadores de su sociedad, como los griegos del siglo V a.C., que pretendían ser *vates*<sup>111</sup>. Horacio y Virgilio, también para McDERMOTT (1981: 1643), son los representantes más conspicuos del programa augusteo de propaganda y reeducación, un programa con tres ingredientes, hasta cierto punto contradictorios: formas clásicas griegas, temas romanos contemporáneos y búsqueda de la perfección poética, siguiendo los cánones del calimaqueísmo. Una pequeña pega ensombrece la claridad de esta tesis: el único pasaje de su obra en que se menciona a Calímaco (HOR. *epist.* 2.2.99ss.) destila un sentido irónico y distanciado. Para salvar la tesis general, McDERMOTT (1981: 1644s. n.9) se ve obligada a interpretar esta mención como un cuadro inocente de la convivencia literaria en Roma, nunca como una censura a Calímaco, ni siquiera al 'Calímaco romano', a quien hacen referencia las palabras y que indudablemente era Propercio. Que Horacio era un calimaqueo convencido lo probarían un buen número de pasajes y su terminología relativa a la poesía. Pero el proyecto horaciano encuentra su símbolo y compendio en HOR. *carm.* 1.32, donde la 'astuta combinación' (*callida iunctura*) de *carmen Latinum* (versos 3/4) con *barbitos* (verso 4) representa a los ojos de McDERMOTT (1981: 1647ss.) la alegoría de una poesía que es latina, vale decir nueva, aunque se interprete con instrumentos griegos. Es más, el grecismo *barbitos* es una acuñación de Horacio que nunca se integró en el vocabulario poético del Latín<sup>112</sup>. El tema de la inmortalidad, también calimaqueo y neotérico<sup>113</sup>, se manifiesta en los versos 2/3: ... *hunc in annum/ vivat et pluris...* Otro tema

---

<sup>111</sup> La McDERMOTT parece apuntarse a una perspectiva similar a la de NEWMAN (1967b: 99-206); acerca del concepto de *vates* cf. *supra* y MAUCH (1986: 173-175).

<sup>112</sup> Cf. McDERMOTT (1977: 367).

<sup>113</sup> Cf. CATULL. 1.10: *quod ... plus uno maneat perenne saeclo*; CINNA frg. 14 (Morel): *saecula permaneat nostri Dictynna Catonis*; CALL. frg. 7.14 (Pf.): ἵνα μολι πολὺ μένωσ[ι]ν ἔτος.

calimaqueo y neotérico, el *locus amoenus*, aparece nada más empezar la oda (versos 1/2):...*vacui sub umbra/ lusimus tecum...*<sup>114</sup>. McDERMOTT (1981: 1648) insiste en el hecho de que la reelaboración de estos elementos y su combinación en un mismo contexto son la prueba palpable de que la poética de Horacio partía de las premisas del neoterismo de Catulo, Cinna o de las mismas *Églogas* de Virgilio, al objeto de crear un calimaqueísmo netamente romano. Este *carmen* 1.32 sería precisamente el manifiesto de una poesía culta, basada en modelos griegos pero orientada hacia una sociedad romana, donde tuvieran cabida el 'Alceo ligero' del simposio y el 'Alceo serio' de la política, donde estarían representados programáticamente los géneros de composiciones presentes en el resto de la colección: políticas, convivales, programáticas de la propia poesía, amatorias, más una quinta que icónicamente representa el propio poema, el himno<sup>115</sup>. Sobre todo, sería el manifiesto de una poesía 'sedante', *dulce lenimen* (verso 15), una poesía que proporcione evasión de los problemas del mundo y permita ver la vida con optimismo<sup>116</sup>.

Ya de lleno en los años 80, abogando también por un Horacio autor de poesía de evasión, aunque, en este caso, de evasión negativa y pesimista, integrado en una estética propia de su época, tenemos la atractiva tesis de MAUCH (1986). Su aportación, que se fundamenta en los principios teóricos de la Escuela de Constanza<sup>117</sup>, hace hincapié en la función de la poesía de Horacio

---

<sup>114</sup> Cf. VERG. *ecl.* 1.4s. *tu, Tityre, lentus in umbra/ formosam resonare doces Amaryllida silvas*; CATULL. 50.1s. *otiosi/ lusimus*.

<sup>115</sup> Cf. McDERMOTT (1981: 1649): "According to this interpretation, then, the second two stanzas of *Odes* 1.32 programmatically list the types of themes to be treated by the poet and his *barbitos* in their *Latinum carmen*: political (6-8), convivial (*Liberum* [9]), programmatic (*Musas* [9]), and amatory (*Venerem et seq.* [9-12]). The overall frame of the ode adds as well a fifth type: hymn".

<sup>116</sup> Cf. McDERMOTT (1981: 1648 n.22).

<sup>117</sup> Las 'Rezeptionstheorie' y 'Wirkungstheorie', las 'teorías de la recepción' y 'del efecto' de la obra literaria sobre el público; cf. *supra*, sección 1.4..

dentro de su ámbito socio-literario. La poesía de Horacio representaría una estética de la consolación acorde con la frustración de la nobleza que hasta entonces había sido la clase dirigente; esto explicaría las alusiones al pasado glorioso de Roma y a la decadencia presente<sup>118</sup>. Trasmitiría una ética de la resignación; al ser el ámbito público un coto cerrado, la antigua nobleza descubrió la individualidad y el humor de la poesía de Horacio haría manifiesta esa resignación. La ambigua posición ante Augusto y la técnica de la *recusatio* cuadrarían perfectamente con la moral de un ciudadano que, como Asinio Polión, permanece fiel a Roma, pero prefiere contribuir a su grandeza perfeccionando su persona. La poética de Horacio, con su original presentación y su multiplicidad irónica de referencias sería el más claro exponente de una época de transición, de una sociedad convulsa y sin unos valores perfectamente asentados<sup>119</sup>. Para MAUCH (1986) el hecho decisivo de la transformación de la República romana en un régimen monárquico es una consecuencia de la propia República romana tardía. Como consecuencia de la decadencia de la aristocracia republicana, la literatura se convierte en el refugio melancólico de los desposeídos del poder por la fuerza de las cosas, y el

---

<sup>118</sup> Cf., por ejemplo, HOR. *carm.* 3.5, 6 y el análisis que hace MAUCH (1986: 299-307).

<sup>119</sup> Cf. MAUCH (1986: 17): "Im einzelnen wollen wir zeigen, daß die Bewertung von Literatur in Horaz' programmatischen Äußerungen mit der Frustration des ehemals auf politische Praxis ausgerichteten Adels korrespondiert, daß Horaz' Ambiguität zwischen Privatisieren und Individualphilosophie einerseits und seinem loyalen Einsatz für Augustus andererseits ebenfalls auf dem Hintergrund der Entpolitisierung des Adels und der dadurch motivierten Entdeckung der Individualität zu verstehen ist. (...) ein bekanntlich besonders auffälliges Merkmal des horazischen Lyrik, ihr Bezug auf andere Texte, Sprachmilieus, Idiolekte usw. (...) Der Leser soll bei der Lektüre nicht nur den Text des Autors Horaz wahrnehmen, sondern sich auch an das Modell des Textes erinnern, was weitere sinnstiftende Aktivitäten im Bewußtsein des Lesers provozieren kann. (...) daß die Oden noch komplexere Gebilde sind als man ihnen gewöhnlich zubilligt. (...) Horaz' Sprache keineswegs überall authentisch ist".

*princeps* en último término<sup>120</sup>. La consecuencia más inmediata de la despolitización de la nobleza es el 'florecimiento literario' del período, aunque no fuera la nobleza quien lo nutriera, sino lo que se podría denominar la clase media, las clases cultas itálicas no vinculadas a la alcurnia de la Urbe. Augusto intentó sacar provecho con fines políticos de este éxito literario, cosa que sólo consiguió cuando la generación joven entró a formar parte del público<sup>121</sup>. Las contradicciones en la obra y persona de Horacio, a la vez antiguo luchador por la República en las batallas de Filipos y amigo de Augusto y Mecenas, poeta de la individualidad y *vates*, epicúreo y romano, se pueden explicar porque su obra iba dirigida a un público no consolidado. En ello encuentran su explicación otros rasgos de la poesía augustea: uso de discursos ajenos, humor, de la *recusatio*, etc<sup>122</sup>. El 'yo poético' nace en Roma conforme la igualdad aristocrática va perdiendo poder y cohesión. La historia de los géneros literarios en Roma es una 'cadena de rupturas del tabú' de esa igualdad aristocrática, en la que ningún ciudadano podía adquirir una personalidad propia, destacar individualmente<sup>123</sup>. Tales son las conclusiones que se pueden sacar, si se analizan los cuatro temas más significativos de la lírica horaciana: las declaraciones poéticas, los poemas filosóficos, los amorosos y los políticos<sup>124</sup>. La tesis global de MAUCH (1986) es

---

<sup>120</sup> Cf. MAUCH (1986: 312).

<sup>121</sup> Cf. MAUCH (1986: 313).

<sup>122</sup> Cf. MAUCH (1986: 313s.).

<sup>123</sup> El descubrimiento de la individualidad está indisolublemente unido con la creación de una 'literatura de ficción', de la Literatura con mayúscula. En Horacio, heredero de la tradición neotérica, la conciencia de esto adquiere su máxima expresión; así MAUCH (1986: 314): "Die persönliche Dichtung im Kreis der Neoteriker wurde erst durch die Publikation zur Literatur. Doch gab es bereits dort ein Bewußtsein für die Fiktionalität der persönlichen Aussagen (Catull. 16). Bei Horaz erfüllt das 'Ich' schon eine ganze Palette von Funktionen vom autobiographischen über das exemplarische 'Ich' bis zum Rollenspiel; es ist nicht mehr in jedem Fall authentisch im autobiographischen Sinn."

<sup>124</sup> Las interpretaciones se encuentran en MAUCH (1986: 196-310) e

mostrar la lírica de Horacio como formulación de la conciencia de su tiempo, una época a caballo entre dos mundos, la República de la oligarquía igualitaria y el surgimiento de una nueva forma de gobierno y de una nueva élite gobernante. Hay que dejar de considerar a Horacio como un 'augusteo': su poesía sirvió, sobre todo, para dominar la crisis de la forma de vida aristocrática y no era ni propaganda ni ironía, sino, más bien, como el mismo apostrofó, *laborum dulce lenimen*<sup>125</sup>.

Como contrapunto de la tesis del alemán, el australiano CONNOR (1987) sostiene una interpretación del humor horaciano mucho más optimista, menos depresiva. Inclinado a ver un Horacio menos tecnicista de lo que se suele destacar, CONNOR (1987) argumenta para hallar una verdadera experiencia vital del poeta en sus obras. De esta manera, la utilización de la estética calimaquea que hace Horacio habría sido menos agresiva que la de sus antecesores<sup>126</sup>. Tampoco su humor es el de un irónico, no es un humor agresivo, negativo, sino más bien una forma de percibir el mundo con mayor intensidad<sup>127</sup>. Grandes autores de la literatura posterior, como Cervantes, Swift, Proust o Mann, normalmente se sirvieron de la parodia para hacer obras que transmitían,

---

incluyen análisis de *carm.* 1.1 (el poeta lírico como una actividad diferenciada en la sociedad), *carm.* 2.10 y 16 (los poemas filosóficos reflejan el cambio hacia una moral individualista no dirigida a la *res publica*), *carm.* 3.26 (los ἐρωτικά son comentarios distanciados sobre la literatura de consumo), *carm.* 3.14 (los poemas políticos denotan una ambigüedad hacia el régimen) y *carm.* 3.1-6 (las llamadas *Odas romanas*, que muestran igualmente una ambigüedad política). Las conclusiones se resumen en MAUCH (1986: 314s.).

<sup>125</sup> La síntesis en MAUCH (1986: 316); la cita de Horacio pertenece a *carm.* 1.32.14s.

<sup>126</sup> Cf. CONNOR (1987: 207), la conclusión, y CONNOR (1987: 23-56), el primer capítulo del libro, "*Hierē dosis: The Poet and his Calling*", donde pasa revista a las manifestaciones poéticas de Horacio, concluyendo que son la sincera profesión de fe de un poeta y que encuentran su confirmación en su propia obra.

<sup>127</sup> Cf. CONNOR (1987: ix, 207).

paradójicamente, valores poderosamente positivos y sinceros<sup>128</sup>. La técnica poética es la misma en todas las obras de Horacio y el Horacio es siempre el mismo, un poeta con ideales éticos que afectan a todos los ámbitos de acción del ser humano, demostrando una coherencia que refuta por sí sola la insidiosa teoría de los 'dos Horacios'<sup>129</sup>.

En España Horacio ha sido un poeta querido por los poetas<sup>130</sup>, pero abandonado por la filología. Fuera de los fastos por el bimilenario de su nacimiento en 1936<sup>131</sup>, y por el de su muerte este mismo año 1992<sup>132</sup>, la atención a su obra ha sido dispersa y más bien escasa. Siempre se ha admirado y estudiado su virtuosismo técnico en los aspectos métricos y estilísticos<sup>133</sup>. Y también se ha destacado el sentido existencial de su poesía<sup>134</sup>. Sobre todo, se le ha considerado un poeta seriamente comprometido con el proyecto

---

<sup>128</sup> Cf. CONNOR (1987: 100) y, en general, CONNOR (1987: 99-115), todo el capítulo cuarto, "Aspects of Parody", donde analiza cuatro casos de uso del procedimiento en Horacio: *carm.* 3.21 (el himno a la *pia testa*), *sat.* 1.9 (el episodio del pesado), *sat.* 1.7 (una épica demasiado 'real') y *carm.* 3.27 (el rapto de Europa, comparado con su modelo helenístico, la *ecphrasis* de Mosco).

<sup>129</sup> Cf. CONNOR (1987: 39): "Horace believed that the function of *vates* should now be filled, not by preaching on any number of issues, but by poetry which explored experience of very many different kinds. His odes do not flee from this position, and if assessed properly it can be seen that they do not fulfil this role by separating political or public poems with poems with private themes. There are not 'two Horaces'; his ideals relate to all kinds of poems".

<sup>130</sup> Cf. CRISTÓBAL ed. (1990: 52-65).

<sup>131</sup> Cf. BONFANTE (1936a, 1936b, 1937), GONZALEZ DE LA CALLE (1936a, 1936b, 1937), MAGARIÑOS (1936).

<sup>132</sup> Por lo que yo sé, están anunciados al menos dos congresos dedicados específicamente al bimilenario de la muerte de nuestro poeta, en Santiago de Compostela y Salamanca.

<sup>133</sup> Cf. GONZALEZ DE LA CALLE (1936a, 1936b, 1937), BERMUDEZ RAMIRO (1985), FONTAN (1966).

<sup>134</sup> Cf. OTÓN SOBRINO (1976), MARINER BIGORRA (1977), CRISTÓBAL ed. (1990: 33).



político de Augusto<sup>135</sup>. Horacio ha sido y sigue siendo para la crítica española un poeta clásico en sus formas y su poesía carece de cualquier cualidad humorística<sup>136</sup>; su obra lírica abarca dos tipos de poemas, los públicos patrióticos y los privados de circumspecta amistad y disfrute sereno de los placeres mundanos<sup>137</sup>. En España sigue vigente la teoría de los 'dos Horacios'. No obstante, se ha de señalar que FONTAN (1964, 1974) se apartan de la tónica general de análisis, ya que tratan específicamente de la 'metatextualidad', un aspecto de la obra de Horacio poco atendido, pero de capital importancia para valorarla justamente, como veremos en las secciones 4.1. y 4.4..

Si se pudiera resumir el estado de la cuestión horaciana en pocas palabras, lo más significativo que se podría decir es que tras una historia de la recepción tendente a ver en su obra la representación canónica de la poética domesticada del Clasicismo y a escindir su producción en dos tipos de poesías (las públicas serias y las privadas de despreocupada indolencia y canto a los placeres del momento), en los últimos tiempos, gracias a una lectura menos lastrada por la carga de los tópicos y a la incorporación de los nuevos métodos de análisis literario, las interpretaciones unitarias parecen imponerse y la poesía de Horacio está empezando a ser leída menos como pieza de museo que como expresión genuina de la experiencia del poeta. Mis hipótesis también se articulan en consonancia con esta línea interpretativa. Pero, al contrario de las perspectivas vistas, mi lectura de Horacio no tratará de diluir las contradicciones de tan caleidoscópica personalidad, sino que deliberadamente hará hincapié en los elementos chocantes e indagará la función que tienen.

---

<sup>135</sup> Cf. MAGARIÑOS (1936, 1940, 1942, 1952a, 1952d, 1954a), JEREZ (1961), BEJARANO (1976), CRISTÓBAL ed. (1990: 29s.).

<sup>136</sup> A pesar del tibio estudio de ECAHVE-SUSTAETA (1958).

<sup>137</sup> Cf. CRISTÓBAL ed. (1990: 29-32).

En las siguientes secciones de este estado de la cuestión horaciana pasaré revista a los aspectos de la obra de Horacio que, por un lado, delatan su carácter persuasivo, su cualidad retórica (relación con el Poder, ideas filosóficas que trasmite) y, por otro, sirven de marco de referencia a su poética: la relación con la poesía de sus contemporáneos y antecesores, su poesía amorosa y el producto más sorprendente de toda su obra, sus *carmina*.

## 2.2. HORATIVS CIVICVS

Al tratar de la *satura*, Quintiliano<sup>138</sup> señala de Horacio, en un género creado *ad notandos hominum mores*, que es objetivamente *praecipuus* comparado con Lucilio, su gran antecesor. Sólo recientemente parece como si se hubiera empezado a tomar en serio la apreciación de nuestro gran calagurritano. Después de la descalificación a que sometió la obra de Horacio el Romanticismo, desde principios de este siglo se ha buscado en Horacio un compromiso<sup>139</sup> con su realidad social, aunque las aproximaciones que se hacen son muy diferentes. Éste ha sido uno más de los campos de batalla en que se dilucida la teoría de los 'dos Horacios', tal como ha quedado planteada en la sección anterior. ¿Es Horacio un poeta pro Augusto o contra Augusto? ¿Qué sentido tienen las proclamas políticas de su poesía?

La primera interpretación posible es la de ver en la poesía de Horacio una fuente de propaganda del régimen augusteo. Que Horacio tiene poesía política es evidente, y que fue un poeta que cantó las glorias de la Roma de Augusto ha sido una interpretación antigua, pero desde SYME (1939) adopta la formulación moderna de que se trataba de 'propaganda'. Entre las muchas virtudes que debieron de adornar a Octavio, la que probablemente le fue más útil para conservar el poder la heredó de su tío-abuelo y padre adoptivo: la habilidad para manipular a la opinión pública. Aparte de otras medidas, gracias al entusiasta Mecenas pudo crear un aparato de propaganda literaria y los poetas de su círculo habrían sido los puntales de ese aparato<sup>140</sup>. Horacio formó parte de ese círculo de poetas y por su talante y circunstancia vital estaba

---

<sup>138</sup> QUINT. *inst.* 10.1.94.

<sup>139</sup> A pesar de la chocante conclusión de VRUGT-LENTZ (1981: 1835), que no ve compromiso alguno con su realidad en la *Sátira* horaciana, expresión distanciada de un espíritu cínicamente epicúreo que sólo busca vivir retirado consigo mismo.

<sup>140</sup> Cf. SYME (1939: 458-475) "The Organization of Opinion".

predestinado a cantar las glorias de un nuevo orden<sup>141</sup>. Por ello, Horacio no fue sólo un propagandista, sino también el creador de una nueva literatura latina, "compuesta para ser cívica más que individualista, más útil que ornamental", y, como natural consecuencia, "se puso a celebrar en verso el ideal del renacimiento de Roma"<sup>142</sup>. Como se puede apreciar, para SYME (1939) la poesía de Horacio se identifica con un discurso retórico con fines políticos<sup>143</sup>.

Como he anticipado en la sección anterior, el Horacio de FRAENKEL (1957)<sup>144</sup> es también un poeta que alaba la política del régimen, pero su perspectiva es más ingenua que la de SYME (1939)<sup>145</sup>. Horacio en sus poemas no habría hecho más que recoger el sentir popular de que Octavio representaba una especie de refundador de la ciudad de Roma<sup>146</sup>. FRAENKEL (1957) dedica un amplio capítulo a Hor. *carm.* 4<sup>147</sup>, porque para este *scholar* alemán, como ya queda dicho, el mejor Horacio es el *vates* de la culminación, el poeta de la madurez y plenitud. La ordenación de las odas<sup>148</sup> del

---

<sup>141</sup> Cf. SYME (1939: 254s.).

<sup>142</sup> Cf. SYME (1939: 460s.); a este respecto, como curiosidad, cf. el artículo del griego ATSAPE (1951).

<sup>143</sup> A este respecto cf. Brink III (: 523).

<sup>144</sup> Cf. FRAENKEL (1957: 214ss., 239ss.).

<sup>145</sup> Cf. Brink III (: 523s.).

<sup>146</sup> Cf. FRAENKEL (1957: 281): "...many Romans had come to look on Augustus *quasi et ipsum conditorem Urbis...*"; el latín procede de Suetonio (SUET. *Aug.* 7.2), pero la cita completa se aleja un poco de la interpretación que le quiere dar: *Munati Planci sententia, cum quibusdam censentibus Romulum appellari oportere quasi et ipsum conditorem Urbis, prevaluisset, ut Augustus potius vocaretur.*

<sup>147</sup> FRAENKEL (1957: 400-453).

<sup>148</sup> Cf. FRAENKEL (1957: 410); COLLINGE (1961: 42s.) acepta los postulados de ordenación de FRAENKEL (1957: 419, 421s.), según los que *carm.* 4.8 serviría de eje, pero no encuentra mucho más de aprovechable por la heterogeneidad del libro.

libro sería muestra del dominio artístico de Horacio y *carm.* 4.15 sería la culminación del arte horaciana, cuyo logro supremo sería el *carmen saeculare*<sup>149</sup>.

La filología alemana tiene, en general, predilección por esta valoración pública de Horacio. PÖSCHL (1956: 4) afirma que Horacio es sincero en sus poemas patrióticos, porque habla "no como persona privada, sino como representante de lo público". PÖSCHL (1956: 15), hablando de *carm.* 1.1, un poema que en principio se suele encuadrar dentro de la faceta privada de Horacio, insiste en lo mismo: "El poeta en cuanto *vates* se convierte en guía a ese reino y gana con ello una dignidad religiosa, divina: *me doctarum hederæ præmia fontium/ dis miscent superis,...*"<sup>150</sup>. El *Epodo* 16, que vimos que WILKINSON (1951: 65s.) interpretaba como un poema escapista, negativo para con la situación política, sirve a PÖSCHL (1956) para insistir en esta idea del poeta-*vates* como guía a través de la oscuridad hacia un mundo más limpio, santo y feliz. Esta es también la postura de KLINGNER (1961: 335s.), que reivindica para Horacio la asunción de la función que tenía el poeta en la antigua Grecia, la función que desempeñaron Arquíloco, Solón y sus contemporáneos, la función de dar a sus conciudadanos normas para la vida, una función que desde Eurípides el poeta habría dejado de ejercer<sup>151</sup>.

Una variante de la interpretación unívoca que ve en Horacio un *augusteo* convencido desde sus primeras composiciones es la de la 'evolución hacia el compromiso'. Esa es la postura crítica que se puede colegir de los trabajos de nuestro MAGARIÑOS. Horacio se presenta como un pacifista, a juzgar por las descripciones degradantes que suele dar de su persona y de los comentarios poco

---

<sup>149</sup> Cf. FRAENKEL (1957: 382).

<sup>150</sup> En el mismo sentido sobre este mismo poema, la primera oda de Horacio, cf. FRANK (1935: 170): "Horace was a part of his own people politically".

<sup>151</sup> Para una discusión más amplia del poema véase NEWMAN (1967b: 43ss.); acerca de la función educadora del poeta cf. FRAENKEL (1957: 392), Brink I (: 161, 177, 200).

heroicos que hace sobre su intervención en las guerras<sup>152</sup>. Sin embargo, su compromiso político se manifestaría en el profundo disgusto por cualquier cosa que perjudicara a Roma y su sociedad, como, por ejemplo, el insensato comportamiento de Antonio al coquetear con lo que suponía la negación de los valores romanos, con lo que podía acarrear sin duda la destrucción, igual que había pasado con Paris y Helena; esa sería la simbología contenida en la profecía de Nereo (HOR. *carm.* 1.15), sobre todo, en su inquietante estrofa última<sup>153</sup>. Horacio, tras un proceso de acomodación ideológica<sup>154</sup>, y animado por el cambio de política de Augusto (fecha en el año 23 a.C.)<sup>155</sup>, se muestra partidario de ese nuevo orden de paz y prosperidad<sup>156</sup>. En este contexto cívico es en el que habría que entender su aversión por los elegiacos y su propuesta de una nueva poética<sup>157</sup>. Como ya he comentado al final de la sección anterior, la idea de un Horacio serio, moral, patriótico ha tenido siempre un hondo calado entre los estudiosos españoles.

La filología italiana, al contrario que la española, no ha visto con buenos ojos la figura del Horacio público. Ya se ha dicho que para LA PENNA (1964), a pesar del engañoso título del libro, Horacio es el poeta privado, cuyas odas transmiten un sentido melancólico de lo pasajero de la vida humana; su poesía

---

<sup>152</sup> Cf. MAGARIÑOS (1954a) sobre HOR. *carm.* 2.7.9s., *epod.* 1.16, *epist.* 1.20.20-24, *sat.* 1.6.45-48.

<sup>153</sup> Cf. MAGARIÑOS (1936).

<sup>154</sup> Cf. MAGARIÑOS (1952d: 176).

<sup>155</sup> Cf. MAGARIÑOS (1942: 13-27; 1952: 78-92), a propósito de HOR. *carm.* 1.12; y en los mismos términos BEJARANO (1976).

<sup>156</sup> Cf. MAGARIÑOS (1952d: 207-216).

<sup>157</sup> Cf. MAGARIÑOS (1952d: 202): "Una crítica superficial ha hecho de Horacio a propósito de la *epist.* 1.4 y de la oda 33 un tierno amigo de Tibulo; pero... lo que realmente hay allí es una posición adversa de Horacio ante las lamentaciones elegiacas, de las que se muestra saturado (*vos quibus est virtus muliebre tollite luctum*, *epod.* 16.49)"; en el mismo sentido cf. K-H I (: 484) OTIS (1945: 177-190).

política, aunque él mismo no fuera una persona servil, es hueca retórica<sup>158</sup>. En cambio, el italiano CREMONA (1982) se muestra más inclinado a valorar positivamente la poesía civil de Horacio. CREMONA (1982) considera al círculo de Mecenas un aparato de propaganda<sup>159</sup>, y ve en Horacio un equilibrio entre el impulso regeneracionista y el panegírico político. Hay un Horacio poeta de la conquista interior del placer y la serenidad, de la melancolía, del tiempo que huye, de la muerte que espera, del vivir contento con poco, de la medida, del equilibrio, de la sabiduría que renuncia a las ambiciones y a las ansias de vida política, de la alegría instantánea e inmediata; pero también está el poeta que celebra la historia y la misión civilizadora de Roma, de las virtudes ancestrales, del heroísmo, de los méritos y empresas de Augusto, de la sumisión a la voluntad celeste. Las dos inspiraciones están presentes a la vez en la obra del poeta y sería erróneo querer ver una evolución y hacer de la lírica civil una fase posterior relacionada con el acercamiento del poeta al régimen augusteo<sup>160</sup>. Así pues, en Horacio se observa desde sus primeras poesías hasta el *carmen saeculare* y el cuarto libro de Odas un sentido cívico inmutable, a pesar de las posibles zonas oscuras de su poesía<sup>161</sup>.

---

<sup>158</sup> Cf. LA PENNA (1964: 28): "Scarso è il valore poetico delle odi civili".

<sup>159</sup> Cf. CREMONA (1982: 274), donde llama a Mecenas "abilissimo tessitore d'una rete propagandistica elaborata con fine intuito e tempestività".

<sup>160</sup> Cf. CREMONA (1982: 432).

<sup>161</sup> Cf. CREMONA (1982: 444): "Dal valore poetico della lirica civile oraziana si è parlato nelle pagine precedenti dove, di volta in volta, nell'analisi dei carmi, si sono riconosciute, accanto alle parti vitali, poeticamente felici e rigogliose, le parti vizze e opache, dove ora la tensione retorica (che lascia intravedere talora qualche cedimento nell'ambito della stessa sincerità dei sentimenti), ora qualche durezza prosastica, ora astrattezze intellettualistiche oscurano la luce della poesia. Ma non sono certamente queste piccole zone di ombra a intaccare il valore di un'ode. Non va infatti dimenticato che un componimento non può esser giudicato con il bisturi del chirurgo, col compito di

Los estudiosos alemanes, sobre todo, han mostrado una sensibilidad especialmente afín al 'Spätwerk' de Horacio, como ya se ha señalado, debido a su preferencia por el Horacio cívico. Son precisamente los estudiosos de *carm.* 4 los partidarios más fervientes de este Horacio maduro y comprometido. Así WILI (1947) manifiesta entusiasmo por la obra de madurez de Horacio y compara el libro cuarto de los *carmina* con el *Ara Pacis*<sup>162</sup>, y el templo de *Mars Ultor*<sup>163</sup>. En parecidos términos se expresa BENARIO (1960: 351): "... en la expresión de los conceptos augusteos, el libro IV de las *Odas* y el *Ara Pacis Augustae* exhiben muchas características iguales: alegoría, leyenda y realidad histórica nutren a ambas de ejemplos". BENARIO (1960) profundiza en la valoración positiva del libro y argumenta, quizá con cierta ingenuidad, que todas las odas del *carm.* 4 están orientadas a la exaltación del régimen augusteo, por la cuidada selección del vocabulario además de por su ordenación<sup>164</sup>. Es más, BENARIO (1960) llega hasta el punto de justificar posibles disidencias del discurso oficial (como el discurso de Aníbal en *carm.* 4.4.50ss., o la desmitificadora reflexión de *carm.* 4.9.13-30 sobre las heroicidades no inmortalizadas por la poesía) en función de una postura panegírica

---

separare le parti poetiche da quelle impoetiche in nome d'un insostenibile frammentismo, ma nella sua globalità, dove le zone oscure non compromettono la validità dell'insieme, che, come tale si regge proprio sull'intreccio e sull'interdependenza delle varie parti, in un'inconfondibile e irripetibile struttura".

<sup>162</sup> Cf. WILI (1947: 370): "[HOR. *carm.* 4] ... wahre augusteische Friedensaltäre des Wortes".

<sup>163</sup> Cf. WILI (1947: 372); no obstante, obsérvese que en tal perspectiva hay un cierto abuso de fechas en la construcción argumental, ya que el templo de *Mars Ultor* se consagró a resultas de la batalla de Filipos (42 a.C.) -cf. SYME (1939: 470s.)-, mientras que el *Ara Pacis Augustae* fue votada por el Senado el año 13 a.C. y se erigió cuatro años más tarde, de tal manera que los monumentos citados pertenecen a dos momentos diferentes de la política de la época.

<sup>164</sup> En el mismo sentido que FRAENKEL (1957); para una opinión contraria cf. LA PENNA (1967: 136-147).



oculta tras la superficie de las palabras de Horacio<sup>165</sup>. Aunque lo voy a dejar sustancialmente a un lado en el conjunto de los distintos análisis que componen el capítulo cuarto, no se puede obtener una visión completa del estado de la cuestión sobre Horacio sin hacer mención, siquiera somera, a las conclusiones que ha generado este estrambote lírico. Lo que se diga sobre HOR. *carm.* 4 es también aplicable al *carmen saeculare*. La primera colección lírica de Horacio data del año 23 a.C., mientras que el *carmen saeculare* se interpretó el 17 a.C. y *carm.* 4 fue publicado el 13 a.C., de manera que, según las premisas establecidas por nuestro método, aunque se trate nominalmente de *carmina*, son obras que surgen en otro sistema de relaciones textuales y sociales<sup>166</sup>. No obstante, el libro cuarto de las *Odas* también ha servido para investigar vías hacia la congruencia deseada en la obra de Horacio, aunque algunos estudiosos han maltratado el epílogo lírico quizá por lo que se podría denominar el 'síndrome de Suetonio', es decir, la impresión de que el poeta se vio forzado a escribir todas esas odas y lo hizo de mala gana, falto de la inspiración debida<sup>167</sup>; quizá también por el peso de la opinión de WILKINSON (1951), cuya antipatía hacia el Horacio-vates le lleva a no prestar mucha atención a un libro de "odas de encargo y ... laureadas"<sup>168</sup>.

---

<sup>165</sup> Para una opinión contraria cf. AMBROSE (1973: 26-33); en particular sobre HOR. *carm.* 4.4, AMBROSE (1973: 33): "The specter of a Roman disaster in Germany, which emerged from the speech of Hannibal, reappears. Horace charges that Rome had much less to hope than to fear from the chance of conquest".

<sup>166</sup> Acerca de los períodos literarios de la época de Augusto cf. Brink III (: 550); también *supra* en la sección 1.1, y más adelante en el capítulo 3.

<sup>167</sup> Cf. SUET. *Vita Hor.* 25-28 *scripta quidem eius usque adeo probavit mansuraque perpetua opinatus est, ut non modo saeculare carmen componendum iniunxerit, sed et Vindelicam victoriam Tiberii Drusique privignorum suorum, eumque coegerit propter hoc tribus carminum libris ex longo intervallo quartum addere; a este respecto véanse también BENARIO (1960: 339s.), PORTER (1962: 1-3).*

<sup>168</sup> Cf. WILKINSON (1951: 18).

En esta línea, COMMAGER (1962) hace una lectura pesimista del mensaje contenido en libro cuarto de las *Odas*<sup>169</sup> e, influido por WILKINSON (1951), cuestiona la calidad estética de los poemas políticos de esta colección<sup>170</sup>. A pesar de su aprecio por alguno de los poemas<sup>171</sup>, mantiene un tono general de frialdad hacia el libro epigonal de la lírica de Horacio.

Así pues, cierta revaloración de la poesía de Horacio se cimenta sobre el hecho de que sea sincero en la expresión de su patriotismo y su adhesión al régimen augusteo. La poesía de Horacio es válida porque pone una perfección formal al servicio de unos grandes ideales. Pero esta opinión no ha sido compartida unánimemente por todos los estudiosos.

Hasta aquí hemos visto las opiniones de los tibios, pero hay análisis más radicales. A JANNACCONE (1960) se la puede considerar como la precursora en argumentar de manera diametralmente opuesta a la perspectiva de un Horacio pro Augusto. Al contrario, JANNACCONE (1960) declara sin ambages que Horacio es un antiaugusteo convencido y los supuestos panegíricos son críticas veladas al régimen y su política<sup>172</sup>. De ello se daría cuenta el propio Augusto, que le obsequiaba con unos epítetos en absoluto cariñosos, y más bien ofensivos, como '*purissimum penem*' y '*homuncionem lepidissimum*', que leemos en Suetonio (SUET. *Vita*

---

<sup>169</sup> Cf. COMMAGER (1962: 306): "In all Horace sees the present not as a happy opportunity but as a part of a *continuum* in which more is lost than gained."

<sup>170</sup> Cf. COMMAGER (1962: 230): "The failure of state subjects to quicken Horace's imagination becomes marked in the fourth book."

<sup>171</sup> Así, por ejemplo, dedica un análisis muy minucioso a la soberbia oda pindárica para Julio Antonio, HOR. *carm.* 4.2; cf. COMMAGER (1962: 59-64).

<sup>172</sup> Cf. JANNACCONE (1960: 289): "L'animo del poeta ... non plaudì mai all'opera di Augusto, anche quando parve accondiscendere al desiderio del sovrano di esaltare l'opera imperiale. Il tribuno di Filippi viveva ancora in Orazio dopo l'annistia del 39 e la venuta a Roma."

Hor. 24)<sup>173</sup>. El 'secreto de Horacio', el sentir íntimo que encerraba en su pecho, concluye la investigadora italiana, se haría patente con toda claridad en *carm.* 3.14, la oda que comienza por las palabras *Herculis ritu*, un presunto poema de bienvenida para Augusto después de una campaña contra los rebeldes cántabros, pero cuyo verso 28, y último, ocupan, cual recordatorio baldón, las palabras *consule Planco*, es decir, el año 42 a.C., el año de las infamantes batallas de Filipos, en las que Horacio sirvió como tribuno al lado de los tiranicidas Casio y Bruto, los paladines de la libertad republicana, los enemigos de Augusto<sup>174</sup>.

Naturalmente la lealtad al pasado republicano ya había sido traída a colación en la crítica horaciana<sup>175</sup>, sin que por ello se pusiera en duda su función de educador<sup>176</sup>, cantor de gestas y poeta

---

<sup>173</sup> Cf. JANNACCONE (1960: 293): "Augusto stesso si accorse dell'avversione di Orazio nei suoi riguardi: risulta dalla documentazione sui loro rapporti, che presso Svetonio è costituita, significativamente, più da lettere di Augusto a Mecenate e a Orazio stesso che dalle opere del poeta"; para una opinión contraria al sentido de los calificativos cf. HULTON (1972: 502).

<sup>174</sup> Cf. JANNACCONE (1960: 296s.): "Una volta svelata dall'ambiguità, in cui Orazio avvolge tutti i suoi accenni alla persona di Augusto, la segreta avversione del poeta per il principe, acquista in chiarezza l'interpretazione del *carm.* 3.14 *Herculis ritu*, in cui Orazio rivela la sua amarezza con un'ironia del tutto scoperta... Non è lieto il tono di questo *carme*, in cui Orazio ha offeso Augusto apertamente. Il poeta è spinto da una ostile disposizione di animo a scoprire la sua disillusione e la sua amarezza nel finale dell'ode. Se Neera non verrà nessuna protesta: l'età matura proibisce ad Orazio anche la ribellione a quel che egli non avrebbe suportato quando era *callidus iuventa consule Planco*. Gli interpreti non hanno fatto caso all'importanza di questo accenno al console del 42, quasi che Orazio alludesse a un anno qualsiasi del periodo in cui era stato giovane, ma pochi dei contemporanei di Orazio dovevano avere dimenticato l'anno della battaglia di Filippi: Orazio termina l'ode con uno spunto che svela completamente il suo vivo rimpianto per Bruto e per l'età repubblicana"; para una opinión contraria cf. DOBLHOFER (1981: 1928).

<sup>175</sup> Cf. WILLIAMS (1968: 81ss.; 1970: 18ss.).

<sup>176</sup> Cf. JEREZ (1961), WILLIAMS (1970: 16ss.).

comprometido, vates del pueblo romano<sup>177</sup>. Claro está que la ecuación que identifica cualquier poesía escrita bajo un régimen autoritario, que no sea subversiva, con el término propaganda es en sí distorsionadora<sup>178</sup>. No obstante, no parece necesario recurrir a lecturas de un 'Horacio disidente', como las de JANNACCONE (1960), para matizar la afirmación de que la poesía de Virgilio, Tibulo, Propercio y Horacio es 'augustea' en el sentido más servil del término. Sólo recientemente MAUCH (1986) ha entrado de lleno en el *quid* del problema: para hablar de propaganda hay que probar primero que hubo una 'literatura augustea'<sup>179</sup>. En efecto, como vengo

---

<sup>177</sup> Cf. WILLIAMS (1969: 6ss.; 1970: 12ss.); la sinceridad de Horacio se vería reflejada, por ejemplo, en *carm.* 3.1, 2.5, 4.6 (en el que se refiere de corazón a *carm. saec.*).

<sup>178</sup> Cf. WILLIAMS (1970: 2): "The most insidious prejudice is that which equates poetry written in support of an apparently authoritarian régime with propaganda; this has coloured appreciation of Augustan poetry and encouraged depreciation of great poets like Horace." Y también WILLIAMS (1968: 97), referido a *Hor. carm.* 1.2: "This is not a panegyric or fulsome flattery of a ruler, but serious political poetry that sizes on ancient themes of divine intervention in human affairs and, setting them in a framework of speculation inspired by Virgil, shapes the resultant complex into a subtle web of ideas in which the emotional tone achieves depths only gradually revealed. It is a poem whose meanings are not easily exhausted. Serious political reflection lies behind it and its presence or absence provides one touchstone for judging subsequent political poetry." Igualmente apunta KENNEY (1982b: 3): "Very little surviving Augustan poetry, however, can be described as court poetry: comparison with Statius' *Silvae* is enough to make the point... it is rarely appropriate to talk of propaganda."

<sup>179</sup> En la sección anterior he comentado la aportación de MAUCH (1986) de manera global, mientras que aquí hago hincapié en la aportación relativa en concreto a la proyección social de la obra de Horacio, su datación, sus destinatarios; los dos primeros capítulos del libro están dedicados a este problema y centran, por un lado, el contexto histórico, "Von Republik zur Monarchie - Der Zerfall der aristokratischen Gleichheit und die Krise der aristokratischen Lebensform" -MAUCH (1986: 18-62)-; y, por otro, el contexto social, "Der Zerfall der aristokratischen Gleichheit und die Entwicklung der römischen Literatur. Historische und soziologische Überlegungen zum Literaturbetrieb der ausgehenden Republik und beginnenden Prinzipatszeit", -MAUCH (1986: 63-195)-. Sobre este problema de la periodización de la literatura augustea cf. *supra*, en esta misma sección, en la sección 1.1, e *infra* en el

repitiendo, no se puede hablar antes del año 20 a.C. de una consolidación del régimen de Augusto, ni, por lo tanto, de que la *pax Augusta* fuera el aglutinante de la obra de Virgilio, cuyas *eclogae* datan del 39 a.C. y cuyos *georgica* datan del 30 a.C., de la de Tibulo, que se puede datar hacia el 25 a.C., de la del primer Propercio, que publicó sus tres primeros libros de elegías en los años 29, 27 y 23 a.C., o de la de Horacio, cuya primera colección de odas ya estaba en la calle el año 23 a.C.<sup>180</sup>, y cuyas obras posteriores no hicieron más que abundar en las mismas ideas y posturas. Ciertamente algunos ya han querido ver carga ideológica favorable a Augusto en las obras primeras, como las *Sátiras*<sup>181</sup> o los *Epodos*, como se ha visto más arriba<sup>182</sup>, pero parece exagerado. Por el contrario, siguiendo la observación de Quintiliano, como se advertía al comienzo de esta misma sección, parece que hay que ver en Horacio a un poeta individualista, a la vez que cívico<sup>183</sup>, vuelto hacia la sociedad, en cuya poesía resalta lo 'ético' más que lo 'político'<sup>184</sup>. De este modo el evidente compromiso social de la obra de Horacio quedaba justificado, sin

---

### capítulo 3.

<sup>180</sup> Cf. MAUCH (1986: 58 n.3, 4), donde se critica, entre otras cosas, la postura favorable a un Horacio augusteo del comentario de SYNDIKUS (1972-73).

<sup>181</sup> Así GASPAROV (1960a: 107-111); en la polémica literaria sobre al sátira y Lucilio ve GASPAROV una alusión velada a la política de la época: Lucilio, un aristócrata, es decir, un enemigo *avant la lettre* de Octavio, sólo puede ser aceptado como modelo por Horacio una vez que Sexto Pompeyo hubiera muerto (36 a.C.) y la oposición republicana, o sea, aristocrática, hubiera cesado.

<sup>182</sup> En referencia a PÖSCHL (1956), KLINGNER (1961), NEWMAN (1967b), CREMONA (1982); cf. CONNOR (1981: 1618s.).

<sup>183</sup> Cf. Brink III (: 524s.).

<sup>184</sup> CONNOR (1981: 1623ss.) señala que este vigor intelectual del mensaje de Horacio ha sido despreciado incluso por grandes conocedores de la obra de Horacio, preocupados por demostrar la labor de anticuario en las *Odas* de Horacio, como FRAENKEL (1957), o fascinados por el 'equilibrio de la actitud' de Horacio, como COMMAGER (1962).

tener que manchar su buen nombre y hacerle pasar por un poeta servil y cortesano. Naturalmente su carácter ético le llevó a hacer poesía de la revolución política, porque ésta, como todas las revoluciones, afectaba de lleno a las costumbres. En una época que bien se puede fechar después de la batalla de Accio, que aconteció el 2 de septiembre del 31 a.C., alejada del horizonte la perspectiva inmediata de más guerras, al menos en el corazón de Roma, la ética privada de *Sátiras* y *Epodos* se proyectó a una ética que valiera para toda la sociedad, una ética de la moderación y el control de las pasiones que redundara en beneficio de toda la sociedad, así como la ética privada beneficia al cuerpo<sup>185</sup>. Esta es la razón de que dioses benefactores de la humanidad aparezcan identificados con Augusto en los poemas de Horacio<sup>186</sup>.

El análisis de la poesía política de Horacio es uno de los que más ha contribuido a la teoría de los 'dos Horacios'. En este

---

<sup>185</sup> Cf. RUDD (1982: 103s.): "To sum up: with the victory at Actium chaos was pushed back to the borders of the empire, and this allowed Horace's private ethic (seen in the *Satires* and *Epodes* and in many of the informal *Odes*) to expand into Roman ethic. The State now assumed a position analogous to that held by the individual. Happiness still depended on inner peace, but this could now be seen to include peace within the empire. As the individual's well-being demanded a careful discipline of the emotions so Rome's health depended on the control of destructive social forces like extravagance, lawlessness, and domestic immorality. And as in times of trouble the individual had to build spiritual defences against the outside world, so Rome's security required a strong policy against the hostile and unruly peoples beyond the frontiers".

<sup>186</sup> Este es quizá el sentido de las apariciones de Mercurio (un dios asiduo en la poesía de Horacio, que en *carm.* 1.10 es el inventor de la lira y en *carm.* 2.7.13 y 2.17.27ss. protege a Horacio de los peligros; todo ello sin dejar de ser el dios comerciante, como en *HOR. sat.* 2.3.24ss., o significativamente *carm.* 1.30.8), dios de la civilización identificado con Augusto en *carm.* 1.2.41ss.; o de Baco, que bajo la advocación de Lieo, el 'Liber(t)ador' forma parte de los que se pueden parangonar con Augusto en *epist.* 2.1.5ss., que también aparece en *carm.* 2.19.21ss. como benefactor luchando con los Gigantes, o en *carm.* 3.25, donde el poeta le reclama para que le inspire un canto glorioso, un poema importante para la poesía política de Horacio; cf. RUDD (1982: 104s.), PÖSCHL (1970: 164-178).

punto hay que insistir de nuevo en que la dualidad 'Horacio-vates público frente a Horacio-lírico privado' no es válida y que lo único que pretende desviar el problema de la complejidad del mensaje horaciano<sup>187</sup>. La pieza clave para la apreciación correcta de la poesía política de Horacio está en su relación con Augusto. La *theoria recepta*<sup>188</sup> insiste en la lealtad de Horacio hacia Augusto y su Estado, descalificando opiniones contrarias, como la de JANNACCONE (1960), comentada anteriormente<sup>189</sup>. Pero hay que concluir que la actitud de Horacio era más compleja, 'ambivalente' la llama MAUCH (1986: 142), que dedica un apartado entero al problema de la relación Horacio-Augusto, titulado significativamente "Abierto por todos los lados - Una nueva hipótesis sobre un viejo tema: Horacio y Augusto"<sup>190</sup>. Ésta creo que es la perspectiva que se ha de tomar si se quiere enfocar adecuadamente el análisis de la poesía política de Horacio: Horacio no escribió poesía política, escribió poesía sin apellidos, poesía esencial sin accidentes, dotada de una dimensión ética; su relación con Augusto nunca pasó de la mera cortesía<sup>191</sup>.

---

<sup>187</sup> Cf. CONNOR (1981: 1618): "Horace has clearly shown us that there is no dichotomy between the pleasure of entertainment and the teaching function of poetry".

<sup>188</sup> Para cuya síntesis cf. DOBLHOFER (1981: 1922-1986).

<sup>189</sup> Cf. DOBLHOFER (1981: 1928).

<sup>190</sup> MAUCH (1986: 134-142).

<sup>191</sup> Cf. CONNOR (1981: 1623), JOHNSON (1967), WILLIAMS (1968: 97); RUDD (1982: 107): "Horace's attitude to Augustus was complex, and it is hard to see it in perspective. One can appreciate the poet's independent spirit by recalling that he did not speak about Octavian until the time of Actium; that he remained loyal to old Republican friends; that only a small proportion of *Odes* 1-3 was written in praise of Augustus and those odes were notably restrained in comparison with the usual type of Hellenistic panegyric; and that although the Emperor took a more direct interest in Horace and his work after 17 B.C. no very close friendship ever existed between the two men".

### 2.3. HUMOR Y FILOSOFÍA

La poesía de Horacio ha estado normalmente vinculada a la filosofía. Antes que por su belleza formal, Horacio fue leído por sus máximas morales y sus reglas poéticas. Como ya hemos visto en las secciones 1.1. y 2.1., fueron sus poemas en hexámetros los que mantuvieron en el mercado a nuestro autor durante la dura travesía de los siglos oscuros. En cuanto a su lírica, sabemos que no gozó de una acogida entusiasta entre sus contemporáneos; y después, tomada por superficial y pagana, es natural que careciera de interés para la cristiana Edad Media. Pero, ya KROLL (1915) puso de manifiesto ante la comunidad filológica que la influencia de la diatriba cínica era muy notable sobre las *Odas* de Horacio. No obstante, con motivo de la revaloración estética de su obra, el Horacio moralista de la Edad Media ha dejado paso en nuestros días, como estamos viendo, a un Horacio ambiguo, dividido entre lo solemne y lo intrascendente, al que no se ha de tomar muy en serio. El mensaje contenido en su obra atraviesa un apreciable descrédito.

Es cierto, con todo, que una considerable porción de las afirmaciones de Horacio, tanto de los poemas en hexámetros como de la lírica, se caracterizan por emplear conceptos de la filosofía popular (*otium, virtus, recte vivere, etc.*), proverbios, ejemplos, o crítica moral relativa a la circunstancia de los destinatarios. Así que, para una correcta interpretación de la poesía de Horacio, es preciso indagar el sentido filosófico de sus afirmaciones, si es que tienen alguno. La vieja polémica sobre si sus ideas encerraban una filosofía estoica o epicúrea, las dos grandes escuelas que protagonizaban la ideología de la época, es la que centra normalmente la cuestión de la filosofía en Horacio. Y, aunque vieja, la polémica parece atractiva todavía para los estudiosos. Pero, las conclusiones a las que se suele llegar no pasan de la discreta constatación de que hay de todo un poco, como en botica<sup>192</sup>. Normalmente la adscripción de Horacio a una filosofía

---

<sup>192</sup> El estudio monográfico más reciente es LEBEK (1981: 2031-2092),



o a otra está vinculada a la concepción global que se tenga de su poesía. Como recuerda WILKINSON (1951: 1), para quien nuestro poeta representa el papel de *vates*, Horacio es estoico. En todo caso, según FRAENKEL (1957: 255s.), Horacio es epicúreo, aunque no le interesaba la ciencia epicúrea, sino la ética. Al fin y al cabo, ambas filosofías tenían una impronta moral muy cercana, e "impegnavano l'uomo nello sforzo della propria 'ascesi'"<sup>193</sup>. Para quien, por el contrario, Horacio es más bien el poeta privado, suele inclinarse por destacar su epicureísmo<sup>194</sup>.

Lo cierto es que de todos los filósofos antiguos, Horacio sólo cita como autoridad al cínico Aristipo (HOR. *epist.* 1.1.18), mientras que siempre se refiere en broma a Epicuro (HOR. *epist.* 1.4.16)<sup>195</sup>. De hecho, en sus poemas se encuentran ejemplos de máximas estoicas y epicúreas, pero siempre con un toque de humor, como en *epist.* 1.1.108, donde el sabio estoico es el único que está sano, salvo cuando le molesta la gripe; *epist.* 1.4.16 *Epicuri de grege porcum*. Ante mensajes tan contradictorios se suele citar HOR. *epist.* 1.1.14 *nullius addictus iurare in verba magistri* como corroboración de su eclecticismo, pero evidentemente eso supone

---

que llega a la conclusión de que no se pueden adscribir todas las ideas de Horacio a una misma escuela filosófica y que, en todo caso, el destinatario del poema suele influir en el sesgo que toman las afirmaciones; también en el mismo sentido cf. CRISTÓBAL ed. (1990: 32): "Un bloque temático que impregna, colorea, e ilumina todos los demás contenidos poéticos de las *Odas* es la inspiración filosófico-moral, mayormente epicúrea, aunque también con elementos traídos del estoicismo. Epicúreo no es sólo ese énfasis puesto en las relaciones de amistad, sino también ese deseo de distanciarse de la vida pública, como si se tratara de una prisión, para mantenerse tranquilo en una existencia retirada en escenarios campestres. A pesar, sin embargo, de esa impronta dominante, hay puntos de discrepancia con respecto al epicureísmo, notoriamente la creencia confesada en la providencia de los dioses (por ejemplo, *Carm.* I 3, 21-22)".

<sup>193</sup> Cf. CREMONA (1982: 433-442).

<sup>194</sup> Cf. CRISTÓBAL ed. (1990: 32).

<sup>195</sup> Cf. LEBEK (1981: 2036), MAUCH (1986: 208), WILKINSON (1951: 43-45).

dar la espalda al problema, no una solución.

Una interpretación más imaginativa a la cuestión la presenta MAUCH (1986)<sup>196</sup>. En el marco de su interpretación de la lírica de Horacio como poesía de consolación, dirigida a un público que había perdido la orientación, su sitio en la Historia, MAUCH (1986) argumenta en el sentido de que la lírica filosófica de Horacio cumple la función de legitimación del estado de cosas creado por el golpe de Estado de Augusto, otorgando a los desposeídos del poder una nueva justificación vital y moral. Los mensajes contradictorios serían la manifestación más clara de la turbación ambiente<sup>197</sup>.

La polémica sobre las ideas filosóficas de Horacio es una más de las consecuencias de la teoría de los 'dos Horacios'. O quizá una de sus causas, ya que la sensación de incongruencia y la imposibilidad de desentrañar un mensaje unitario en la obra de Horacio han llevado a pensar que sus afirmaciones no se han de tomar invariablemente en serio, porque el Horacio solemne y sentencioso sólo representa una parte de la personalidad del poeta. A fuer de incomprensible en sus reacciones e inconsistente en sus posturas, el papel reservado a Horacio en la literatura de la época era el de bufón. En todo caso, lo más que se le ha reconocido a su obra es la 'ironía'<sup>198</sup>. Pero, al calificar de irónica la obra de Horacio, el corolario inmediato es que carece de un mensaje positivo, que no son las palabras de un estoico, ni las de un epicúreo, sino las de un 'cínico'. Los críticos amigos

---

<sup>196</sup> Cf. MAUCH (1986: 208-226), donde analiza dos Odas filosóficas, HOR. *carm.* 2.10 y 2.16.

<sup>197</sup> Cf. MAUCH (1986: 225s.).

<sup>198</sup> Cf. ZINN (1970), MAUCH (1986: 185ss.), con bibliografía. MAUCH (1986: 185) se queja del poco interés hacia los aspectos del humor en la poesía de Horacio mostrado por Schanz-Hosius II, o FRAENKEL (1957: 46 n.2), que califica, quizá con razón, el recurso a la ironía como el último de un comentador desesperado. Más receptivos son WILKINSON (1951: 59-64), WILLIAMS (1968: 561ss.). MAUCH (1986: 185s.) también critica el acriticismo de ANTONY (1970), que elabora una tesis sobre el humor en la poesía augustea, pero es incapaz de dar una definición.

de Horacio han matizado ese corolario echando mano de eufemismos como 'equilibrio de la actitud'<sup>199</sup>, 'tacto'<sup>200</sup>, 'desencanto'<sup>201</sup>; todos sus esfuerzos van encaminados a demostrar que, aunque Horacio no dice nada sustancial, por lo menos lo dice muy elegantemente y procura no ser maleducado. El filón mayor de la interpretación escapista de Horacio está aquí, a pesar de intentos como CONNOR (1987) de hallar una 'fuerza positiva' en el uso que hace Horacio del humor<sup>202</sup> y de dejar a un lado el rastreo de ideologías o filosofías en aras de la exaltación de la verdadera cualidad de la experiencia vital que trasmite su poesía<sup>203</sup>. Así pues, la consideración sería de HCR. *epist.* 1.4.16 *Epicuri de grege porcum*, *carm.* 1.22.1 *Integer vitae scelerisque purus*, *carm.* 1.34.1 *Parcus deorum cultor*, *carm.* 3.2.13 *dulce et decorum est pro patria mori* y tantas otras máximas o pasajes que se prestaban a una interpretación de Horacio en clave filosófica hay que dejarla en suspenso, ya que implica la creencia ingenua de que el poeta intentaba exponer o difundir una tesis filosófica. Del mismo modo que su postura política era ambigua, no es conveniente prestar un crédito absoluto a las manifestaciones filosóficas del poeta, sin

---

<sup>199</sup> "Balance of Attitude", COMMAGER (1962: 99-159), capítulo donde, además de la parodia, se habla significativamente de las odas amorosas, de lo que hablaremos nosotros en la próxima sección.

<sup>200</sup> FRAENKEL (1957) es muy proclive a servirse del término; así, por ejemplo, cuando habla del comienzo de HOR. *epist.* 2.1 -FRAENKEL (1957: 383)- o al explicar la inexistencia de adulación en HOR. *carm.* 4.5 -FRAENKEL (1957: 442)-; cf. CONNOR (1981: 1639).

<sup>201</sup> Cf. CONNOR (1981: 1637), que cita a JOHNSON (1967): "When our dearest clichés have been broken, and, as the fragments of our *idées reçues* flutter off, we come smack against *rerum concordia discors*, our imaginations are set free, we breath clean air: the function of Horatian lyre is disenchantment".

<sup>202</sup> Cf. CONNOR (1987: 207) e igualmente CONNOR (1981: 1639): "To call Horace tactful is to cling still in some measure to the old idea about his urbanity and to have moved only a little way from thinking of him as a subservient to Augustus. The robustness of Horace's thought is missed, as well as his sensitivity and discrimination".

<sup>203</sup> Cf. CONNOR (1987; 1981: 1634ss.).

por ello considerarlas insignificantes.

El humor es ciertamente una fuerza positiva y las *Odas* de Horacio, como representación máxima de su poesía, son un singular ejemplo de cómo la ironía sirve para expresar una ética personal positiva. La dimensión ética del mensaje horaciano en su conjunto se ha desatendido por querer salvar la dualidad en que la tradición había convertido a nuestro poeta; y a Horacio, dentro del escenario de la literatura augustea, le había tocado el papel del poeta desinteresado de los problemas humanos, del escapista, justo contrapeso del gran Virgilio, el poeta 'humano' por excelencia<sup>204</sup>. NUSSBAUM (1981), el alegato más desarrollado que se ha hecho recientemente en favor de tal tesis, proclama que la evolución poética y personal de Horacio y Virgilio sería paralela. En cada fase la obra de Virgilio representaría la 'empatía'<sup>205</sup> por los sufrimientos humanos, mientras que la de Horacio sería la obra de la ironía, del distanciamiento, de la inhibición ante el sufrimiento humano<sup>206</sup>. Esta visión demasiado simple de un Horacio

---

<sup>204</sup> CONNOR (1981: 1637) proclama la 'intensa humanidad' de la poesía de Horacio y protesta contra afirmaciones del tipo: "juzgadas con el baremo virgiliano, las *Odas* carecen del alcance de simpatía con la condición humana o de la profundidad de indagar en ella", G. WILLIAMS *dixit*.

<sup>205</sup> La definición del término y su diferencia con 'simpatía', que el propio autor del artículo califica de 'sutil', en NUSSBAUM (1981: 2096).

<sup>206</sup> Cf. NUSSBAUM (1981: 2151ss.), donde compara la humanidad de VERG. *ecl.* con HOR. *sat.* y *epod.*; y cf. la síntesis de la diferencia presente en Horacio, usuario de los dos métodos de enfrentarse con la realidad, 'empatía' y 'simpatía', pero partidario de un 'humanismo distanciado' en NUSSBAUM (1981: 2153): "From first to last, however, Horace's most characteristic posture is the 'semi-conductor' of irony. It allows inner sensitivities to appear and resonate, but to retain a protective skin. In all its many forms -exaggeration and mock-modesty; inuendo and double-entendre; mock-solemnity and mock-pathos- irony can be finely tuned to the tension of experience, while limiting the risks of self-commitment". Y continúa: "Both sympathy and empathy can be instruments of irony,... The sense of discrepancy between how things seem and how they are; between how they are and how we would like them to be -these things *tangunt mentem*, even profoundly so; but in the eyes there are no tears [esto hace

distanciado y un Virgilio comprometido pertenece al mismo orden reduccionista que la teoría de los 'dos Horacios'. Es cierto que Horacio no hace poesía de la metafísica, como Lucrecio, pero una de sus cualidades más apreciables, que algunos valoran de manera negativa, es que argumenta con frescura, vigor y claridad; y Horacio no cambia de estilo, escribe así tanto en el juego conversacional de sus poemas en hexámetros como en las argumentaciones más imaginativas de su lírica. Su lenguaje y sus imágenes tienen algo de la objetividad intelectual de un observador<sup>207</sup>; su apuesta filosófica es más compleja<sup>208</sup> menos ingenua de lo que pudiera hacer pensar la incongruencia de sus mensajes. Su humor desmonta los mensajes estereotipados de unas filosofías convertidas en retórica veladora de los verdaderos problemas vitales.

---

referencia a VERG. *Aen.* 1.461 s.: *en Priamus! sunt hic etiam sua praemia laudi, / sunt lacrimae rerum et mentem mortalia tangunt*], rather a quizzical twinkle. The mind preserves its balance between engagement and detachment- and thereby perhaps helps others to do the same".

<sup>207</sup> Cf. Brink III (: 459-463).

<sup>208</sup> Cf. Brink III (: 460s.): "Where however he stood almost alone at any rate in Latin poetry was in the control a strongly rational imagination exercised over complex poetic structures and the ideas they contain. He would pursue thoughts some way along a conceptual road and then let them become motifs, as it were, that float freely in relation to similar motifs in the poem".

## 2.4. EROTICA

La poesía de amor es tenida por la reina del lirismo, pero "la poesía amorosa de Horacio sigue siendo despreciada", afirma con razón<sup>209</sup> CONNOR (1981: 1627). Como ya he apuntado en la exposición metodológica y en la sección 2.1., ésta es quizá una de las consecuencias más evidentes de la consideración de Horacio como poeta clasicista, como poeta que no trasmite un verdadero sentimiento personal en sus palabras, sino meros modelos literarios. Es verdad que ha habido estudiosos que, como MINADEO (1975, 1982), han intentado encontrar una densidad simbólica en la poesía amorosa de Horacio, pero ni sus trabajos, ni declaraciones de sincera admiración por su poesía amorosa<sup>210</sup>, han conseguido borrar la idea de que no hay sinceridad ni densidad vital en ella. Es, en efecto, difícil, además de desorientado, sacar conclusiones incontestables sobre la vida sexual de Horacio a través de sus poesías, pero tampoco es posible admitir que las palabras del poeta respondieran a un mero juego literario; sobre todo, si reparamos en lo chocante de la mayor parte de su aportación al género.

En la poesía amorosa de Horacio se ha pasado de la lectura ingenua de los primeros comentaristas que buscaban una persona real detrás de cada *puella* (o *puer*, que todo hay que decirlo, como *Cerinthus* en *sat.* 1.2.81, *Ligurinus* en *carm.* 4.1.33 y 4.10.5, o *Lyciscus* en *epod.* 11.24), o, aun reconociendo que algunos amores eran ficticios, leían los poemas en clave realista<sup>211</sup>, a la total

---

<sup>209</sup> Cf. N-H I (: xvi-xvii).

<sup>210</sup> Como las que se encuentran en QUINN (1963: 59s.), o WEST (1967: 134): "There is no poetry in Latin more rich and sensitive than Horace's, and none more persistently maligned, presumably because commonsense is not a quality highly regarded by readers of erotic verse."

<sup>211</sup> Así K-H sobre HOR. *carm.* 3.26: "Vergebens hat der Dichter um Chloe geworben; da verzweifelt er an seiner bisher so oft bewährten Gabe, Frauengunst zu erringen, und beschließt, dem Dienst der Venus zu entsagen...", citado en MAUCH (1986: 227). Igualmente el comentario de ORELLI-BAITER (1886) recoge, en un

desconfianza de que lo que se refleje en los poemas sea un sentimiento verdadero o algo más que un ejercicio estilístico según la moda de la poesía de la época. La sentencia de COMMAGER (1962: 58), al referirse a HOR. *carm.* 3.9, es concluyente: "El *affaire* amoroso más significativo en el poema de Horacio es el de Horacio con la lengua latina". De LYNE (1980: 190-238), a pesar de su exhaustivo y sensible tratamiento de la totalidad de los poemas de amor de Horacio, se saca la impresión de que sólo se pretendía en ellos divulgar ideas de orden moral, menos interesado en el sentimiento del amor que en su implicación social<sup>212</sup>. El descrédito de la poesía amorosa de Horacio encuentra su acomodo mayor en el comentario de NISBET-HUBBARD, donde toda se toma por ejercicio literario, convencional, donde lo único original es la ironía y el distanciamiento con que se trata el tema del amor<sup>213</sup>. Pero los poemas amorosos de Horacio alcanzan el 25% de su producción lírica y no se pueden, por tanto, considerar una faceta marginal e intrascendente de su obra. En efecto, ya he comentado que GRIFFIN (1985: 1-31, 48-64) representa una seria advertencia contra la exageración del factor 'literario' en los análisis de la poesía augustea, y particularmente cuando se trata de poesía amorosa, de

---

excursu dentro del comentario a HOR. *carm.* 1.5, una lista de los *affaires* de Horacio -elaborada por W. TEUFFEL- que suman un total de dieciocho, aunque se matiza "*verum excepta bona Cinara plerique hi amores ficti videntur*". También en el comentario a *carm.* 1.5 critican N-H I (: 73) la credulidad de los críticos románticos, que no ven el carácter literario de la oda y se dejan embrujar por el exotismo de *Pyrrha*, achacándolo a que "los filólogos clásicos son unos sentimentales inveterados".

<sup>212</sup> Cf. LYNE (1980: 227): "So far I have shown how Horace's love poems exemplify or presuppose a basic belief: love begins and loves ends. There is another way of looking at them. Most, perhaps all, share a characteristic emphasis, a characteristic interest. This characteristic interest is natural enough in view of the belief and intimately connected with it; but it is important to identify it and consider it for its own sake. Horace tends to be interested not in the emotion of love, but in the behaviour of lovers. Love is the context: the attention of the poem is on the people in that context and the games they play".

<sup>213</sup> Cf. N-H I (: xvi s.).

un sentimiento tan universal y que se diferencia tan poco en sociedades sofisticadas, como la Roma augustea y la nuestra del siglo XX. Pero, como veremos en los análisis de la sección 4.5., la mejor manera de abordar la cuestión de la poesía amorosa de Horacio es la aplicación de la red transtextual. Así la referencia del poema amoroso deja de estar en la realidad directamente y se sitúa en otro texto, mejor dicho, en un conjunto de textos, en la elegía romana y toda esa literatura romántica de la época. Los ἐρωτικά de Horacio, con su distanciamiento, su ironía, su aparente sometimiento a los clichés para hacerlos saltar por los aires en el desarrollo del poema, ponen en práctica, por primera vez en la literatura latina, un procedimiento hipertextual<sup>214</sup>. Por ese medio, de manera indirecta, arrojan su luz sobre una realidad que vista críticamente resulta absurda<sup>215</sup>. Más que escapismo en la poesía amatoria de Horacio hay que ver compromiso con su mundo<sup>216</sup>. La teoría de los 'dos Horacios', que en esta faceta de la poesía amorosa encontraba un excelente apoyo, una vez más ha de ser reinterpretada, o mejor dicho, desechada<sup>217</sup>.

---

<sup>214</sup> Que andando el tiempo se convertirá en la seña de la vanguardia, según he argumentado en la subsección 1.5.1..

<sup>215</sup> Y este procedimiento es observable ya en sus composiciones anteriores, como pone de relieve en relación con sat. 1.2 BALDWIN (1978: 460): "Horace is not preaching on the dangers of adultery, nor disapproving of visits to brothels, nor holding up liaisons with *libertinae* as an Aristotelian golden mean. His prime concern is rather to make fun of the grand passions of the Love Poets by reducing sex to a comic physical exercise. The didactic tone of the poem is largely *parody*". Estas últimas itálicas son mías.

<sup>216</sup> Al contrario de lo que quiere MAUCH (1986); cf. MAUCH (1986: 227-232), que analiza uno de los poemas de amor de Horacio (HOR. *carm.* 3.26 *vixi puellis nuper idoneus*), pero caracteriza el procedimiento empleado por el poeta con el término de 'intertextualidad', es decir, como si el poeta simplemente se hubiera limitado a usar de una manera descontextualizada el léxico de la elegía, sin querer con ello ir más lejos.

<sup>217</sup> Citaré finalmente otro alegato en favor de la superación de la dicotomía, CONNOR (1981: 1629): "My own conviction is that the public and the private concern in Horace's poetry are not disparate; there is a unity that resides in the poet's vision, in



## 2.5. HORACIO EN LA JAULA DE LAS MUSAS

En vista de que no se podía hallar ni unidad ni división clara a través del contenido y/o mensaje de la poesía de Horacio, los estudiosos decidieron determinar su esencia recurriendo a la inclusión del poeta en una tradición formal determinada. Así han estado muchos años enfrascados en discusiones bizantinas acerca del uso que hacía Horacio de los modelos literarios griegos, clásicos, además de alejandrinos, y del juicio que hace de sus predecesores y contemporáneos latinos, neotéricos y elegiacos.

Son tres los aspectos que la crítica ha tratado: 'Horacio y los alejandrinos', 'Horacio y los neotéricos' y 'Horacio y los elegiacos'. Habitualmente, por lo demás, los tres asuntos reciben un tratamiento combinado, lo que provoca no pocas confusiones<sup>218</sup>. Si un crítico, por ejemplo, está convencido de que el silencio de Horacio sobre sus predecesores alejandrinos implica su desdén hacia ellos, normalmente deduce que este desdén debe extenderse a todos los poetas romanos que los siguen. Las menciones nada elogiosas de los neotéricos y/o elegiacos en las obras de Horacio llevan a otros a presumir falta de aprecio de nuestro poeta por los alejandrinos, los modelos declarados de unos y otros. Una aproximación que trate separadamente los tópicos mencionados ayudaría a desenmarañar algunos nudos críticos y a discernir las verdaderas intenciones del poeta.

Los mentores de un Horacio ligado al 'calimaqueísmo' ya los encontramos a principio de siglo<sup>219</sup>. En este sentido, recordemos que PASQUALI (1920) empleaba 500 páginas de su libro<sup>220</sup> en enumerar y

---

<sup>218</sup> Cf. McDERMOTT (1981: 1649s.).

<sup>219</sup> Cf. REITZENSTEIN (1908: 85). "Wir müssen, um dem Dichter gerecht zu werden, bei jedem Gedicht, gerade umgekehrt wie Kießling es wollte, damit beginnen, das für seine Zeit Moderne, also überwiegend das Hellenistische in Empfindung und Technik zu suchen. Erst dann werden wir verstehen wie die Einzelremminiszenz aus der klassischen Lyrik sich einführen konnte".

<sup>220</sup> Cf. PASQUALI (1920: 141-641); mientras que a la influencia de Alceo le dedica sólo 140, PASQUALI (1920: 1-140), y al elemento romano apenas 70, PASQUALI (1920: 642-710).

analizar la influencia helenística sobre Horacio y relativizaba de esta forma la influencia alcaica, la única arcaica que reconocía<sup>221</sup>. No obstante, la posición crítica predominante era la de ver en Horacio a un sólido clasicista. Así, por ejemplo, CAMPBELL (1924), al reconocer en HOR. *epod.* 5, la morbosa escena del sacrificio del niño a manos de la bruja Canidia, que los temas y el estilo son claramente alejandrinos, que fueron los primeros en fomentar la literatura gótica, de tanto éxito posterior en las formas de la literatura popular (novelas, tebeos, cine), comenta lo extraño de esto en Horacio, "que era el menos proclive a la influencia alejandrina de todos los poetas latinos"<sup>222</sup>. Tal perspectiva que hace de Horacio un anti-alejandrino tiene su origen en un doble malentendido. Por un lado, está asociada con la consideración clásica de Horacio como propagandista del régimen augusteo<sup>223</sup> y, por otro, nace de un abuso terminológico<sup>224</sup>, es decir, de asociar todos los aspectos personales y manieristas de la poesía con la práctica de los poetas alejandrinos. El Helenismo se consideraba excluyente

---

<sup>221</sup> Cf. PASQUALI (1920: 104s.): "L'essame accurato di quelle odi di Orazio per le quali si hanno riscontri nei frammenti di Alceo mostra che quegli non ha mai nè tradotto nè parafrasato questo, ma che o ha presso da esso solamente lo spunto, il motto, per passar subito a cantare romanamente sentimenti ignoti all'età del Lesbio; o anche, ma raramente, ha composto su argomenti cantati già da Alceo carmi di tal fatta che ricordassero al lettore dotto la poesia corrispondente, non però simile, del poeta antico".

<sup>222</sup> Cf. CAMPBELL (1924: 139).

<sup>223</sup> Cf. SYME (1939: 255): "Horace had come to manhood in an age of war and knew the age for what it was. Others might succumb to black despair: Horace instead derived a clear, firm, and even metallic style, a distrust of sentiment and a realistic conception of human life. He insisted upon modernity, both in style and in subject, already setting forth in practice what he was later to formulate as a literary theory -a healthy distaste both for archaism and for alexandrianism, a proper regard for those provinces of human life which lie this side of romantic eroticism or mythological erudition"; en este sentido también, como hemos visto, K-H I (: 484), MAGARIÑOS (1952d: 202).

<sup>224</sup> Cf. WILKINSON (1951: 117): "The term 'Alexandrianism' as conventionally applied to the poetry of the *Neoterói* is a term of abuse. What people really mean by it is the characteristic faults of some Alexandrians".

de los clásico. Y la verdad es que el propio Horacio no alimenta la idea de ver las influencias distintas como necesariamente hostiles<sup>225</sup>.

Sin duda Horacio en sus concepciones poéticas era un seguidor de Calímaco<sup>226</sup>. Sus ecos calimaqueos son menos importantes como modelos que como ideario: huida de la 'forma grande' y énfasis en la cara *ars* de la moneda *ingenium/ars*. Después de PUELMA PIWONKA (1949) y WEHRLI (1944), en los sesenta el renovado interés por la influencia alejandrina nos ofrece los estudios de WIMMEL (1960), METTE (1961) y NEWMAN (1967a/b)<sup>227</sup>. Pero no todas las voces de la crítica son concordantes. En esta línea, curiosamente SCHWINGE (1963: 95s.) niega que Horacio sea un verdadero calimaqueo convencido, ya que el arte de Horacio está basado en el "principio fundamental de la unidad de *ingenium* y *ars*"; SCHWINGE (1963) afirma, en relación con HOR. *carm.* 2.16.38 *spiritum tenuem*, que Horacio combina el calimaqueo *tenuis* (λεπταλέος) con el *spiritus*, el *divinus afflatus* de la inspiración, representante más bien de la postura contraria<sup>228</sup>. Por su parte, CODY (1976) insiste en el talante calimaqueo de la obra de Horacio, pero pone en un lugar más destacado los 'nuevos odres' que el 'vino viejo'<sup>229</sup>.

---

<sup>225</sup> Cf. COMMAGER (1962: 35), REITZENSTEIN (1908: 85): "Es ist ja keine unüberbrückte Kluft zwischen beiden. Die klassische Lyrik lebt und wirkt in der hellenistischen Dichtung weiter. Ich brauche für die αἰδιή, das größere Einzellied, nur an Theokrit zu erinnern und muß es mir versagen, die Freude alexandrinischer Dichter, einen älteren Vorwurf in ein anderes Metrum und εἶδος zu übertragen, an Beispielen darzulegen oder hervorzuheben, die viel Gedanken und Bilder der großen Lyrik, die bei Horaz wiederkehren, schon von Theokrit vorweggenommen sind. Aber auch ohne derartige Umbildung leben z.B. Sapphos Hochzeitslieder weiter, nur daß die Typen sind farbenprächtiger ausgestalten". En el mismo sentido WEHRLI (1944: 69s.).

<sup>226</sup> Cf. WILKINSON (1951: 119s.), y más adelante en las secciones 4.1. y 4.5..

<sup>227</sup> Cf. McDERMOTT (1981: 1654 n.43).

<sup>228</sup> Cf. SCHWINGE (1963: 95); en el mismo sentido FONTAN (1964), que relaciona la postura de Horacio respecto a la poesía con la de Cicerón.

<sup>229</sup> Véanse especialmente los capítulos 1 y 4 para la imbricación de

En cuanto a la relación con Catulo y los neotéricos, la postura de Horacio se ha tildado de despectiva por la falta de mención de Catulo tanto en los *Epodos* como en las *Odas*, las dos colecciones líricas, y, sobre todo, por el insulto incluido en una de sus sátiras de polémica literaria.

... quos neque pulcher  
Hermogenes umquam legit neque simius iste  
nil praeter Calvom et doctus cantare Catullum.

HOR. sat. 1.10.17-19

El desdén mostrado en este pasaje se ha intentado minimizar<sup>230</sup>, e incluso el insulto se ha intentado reinterpretar y convertirlo en una mención crípticamente positiva de Catulo<sup>231</sup>, en suma que el ataque no iba dirigido contra los Catulo o Calvo, sino contra el *simius iste*, 'neotérico' epigonal y torpe *imitator* (del *servom pecus* de Hor. *epist.* 1.19.19), "uno de esos epígonos neotéricos aburridos y de segunda fila que vivía en los días de Horacio"<sup>232</sup>. Por otro lado, la imitación es una forma de aprecio y se pueden citar pasajes horacianos que son eco de la poesía de Catulo. Así, por ejemplo, Hor. *ars* 386-390, el consejo de que la obra esté basada en sólidos conocimientos, sometida a crítica por gente seria, con la mención expresa de que no se dé a publicar hasta que

---

la poética calimaquea en un mensaje de compromiso político; CODY (1976: 15-44, 103-119). En igual sentido de buscar una explicación cívica al calimaqueísmo de Horacio se pronuncia NEWMAN (1967a: 130); cf. CODY (1976: 47 n.8).

<sup>230</sup> Cf. McDERMOTT (1981: 1641 n.2).

<sup>231</sup> Cf. McDERMOTT (1981: 1655 n.47), con bibliografía comentada.

<sup>232</sup> McDERMOTT (1981: 1655); en el mismo sentido WEHRLI (1944: 71): "So hohe Anforderungen an die Form haben in der römischen Literatur zum ersten Mal die Neoteriker gestellt, und darin bleibt Horaz trotz böser Worte über Nachäffer des Catull und Calvus (Serm. I 10, 19) ihr Schüler auch nachdem er sich über die neoterische Kleinkunst erhoben hat. Wie er hatte den Kampf gegen das massenhafte Verseschreiben Catull geführt, der im eleganten Suffenus nur noch einen caprimulgus und fossor sah, nachdem er dessen 10 000 oder mehr Verse gelesen hatte (C. 22; vgl. C. 14, 19 und 23)"; y también CRISTÓBAL ed. (1990: 24s.).

hayan pasado ocho años remite sin duda al elogio catuliano a la *Zmyrna* de Helvio Cinna: *nonam post denique messem/ quam coepta est* (CATULL. 95)<sup>233</sup>. No obstante, la impresión dominante entre la crítica es que Horacio sentía aversión hacia la poesía sofisticada y narcisista de los neotéricos<sup>234</sup>; y es difícil no coincidir con WILKINSON (1951: 121) en que "ni la mayor cantidad de fe en que un buen poeta ha tenido que apreciar realmente a otro puede endulzar enteramente el verso *nil praeter Calvom et doctus cantare Catullum*".

Con los elegiacos la relación no parece tampoco que fuera muy buena<sup>235</sup>. La discusión se basa normalmente en el comentario de unos pocos pasajes, generalmente ambiguos. Así la relación con Tibulo se considera de afecto 'cortésmente censurador'<sup>236</sup> ante HOR. *carm.* 1.33 y *epist.* 1.4, los dos poemas en que Horacio se dirige a un Albio, amigo suyo y poeta elegiaco, que es sin duda Tibulo, empleando un tono de amistosa ironía. Valgio Rufo, por su parte, aunque aparece como uno de los pocos escogidos que apreciaban la poesía de Horacio<sup>237</sup>, recibe la exhortación en HOR. *carm.* 2.9 de que abandone las *molles querelae*, es decir, la poesía amorosa de corte elegiaco, y cante los *Augusti tropaea Caesaris*. Tal declaración se ha querido ver como una negación absoluta de la cosmovisión elegiaca, aunque no sólo en HOR. *carm.* 1.1.29-36, sino curiosamente sólo tres poemas más adelante del poema comentado, en

---

<sup>233</sup> Ya los escoliastas Pomponio Porfirión y Pseudo-Acrón registraron el eco. CLAUSEN (1964: 188s.) resalta esta comunión estética entre Horacio y Catulo, que resulta coherente con otros pasajes del propio Horacio, como HOR. *sat.* 1.4.9s., donde critica a Lucilio por escribir doscientos versos en una hora y, además, a la pata coja.

<sup>234</sup> Cf. OTIS (1945: 177-190), LA PENNA (1963: 166ss.), LEE (1969: 33ss.).

<sup>235</sup> Cf. McDERMOTT (1981: 1657 n.32), con bibliografía completa.

<sup>236</sup> Cf. McDERMOTT (1981: 1657) para una opinión contraria.

<sup>237</sup> Cf. HOR. *sat.* 1.10.81ss., donde da Horacio su círculo ideal de lectores: Virgilio, Mecenas, Plocio, Vario, Valgio, Fusco y los dos hijos de Vibio Visco.

HOR. *carm.* 2.12.1-16, hallamos justamente lo contrario, la exhortación al abandono de la poesía 'seria' por la 'ligera'. Se trata de una *recusatio* dirigida a Mecenas, autor de una historia de Augusto en prosa, que había solicitado a Horacio que la versificara. Vano esfuerzo, ya que lo que obtuvo fue un poema en el que manifestaba su intención de no escribir el otro. La compleja situación comunicativa planteada por las *recusationes*, como se puede observar, da lugar a interpretaciones diversas, cuya propia incoherencia nos advierte sobre la sinceridad de las manifestaciones de Horacio. Lo mismo que en la filosofía, las palabras de Horacio no se han de tomar con su valor nominal.

Por su parte, en HOR. *epist.* 2.2.99-101, la única mención explícita de Calímaco en toda la poesía de Horacio, se ha querido ver una burla de la figura de Propercio, pero hay que tener cuidado en la evaluación del pasaje<sup>238</sup>. También es cierto que HOR *ars* 77 califica el género de la elegía como *exiguos elegos*, pero Horacio emplea términos similares para su propia poesía, como *di bene fecerunt, inopis me quodque pusilli/ finxerunt animi* (HOR. *sat.* 1.4.17s.), y, por lo demás, la pose de modestia era una práctica habitual en la poesía de la época, la herencia de los neotéricos<sup>239</sup>.

No obstante, la aversión de Horacio hacia los elegiacos se ha basado generalmente, como ya hemos tenido ocasión de mencionar en la sección 2.2., en el 'prejuicio augusteo'<sup>240</sup>; es decir, como Horacio era un 'poeta augusteo' no tenía más remedio que sentir una hostilidad programática hacia los elegiacos, faltos de compromiso político y dedicados a una poesía amorosa ensimismada y

---

<sup>238</sup> Cf. McDERMOTT (1981: 1644s. n.9, 1657ss.).

<sup>239</sup> Cf. CATULL. 1.4.8s., 36.6, 49.5.

<sup>240</sup> Cf. McDERMOTT (1981: 1659): "Finally, altogether too much credence has been given to the flawed argument that Horace, as a 'true Augustan', must have felt hostility to the elegiac poets, whose exclusively amatory interests were frivolous and in conflict with the Augustan program".

romántica<sup>241</sup>. Es cierto que Horacio trata con distanciamiento el tema amoroso, como hemos visto en el apartado anterior, pero no con más irreverencia que un Ovidio<sup>242</sup>. Por otro lado, la poesía elegíaca, en sus representantes más interesantes, no era sólo poesía amatoria<sup>243</sup>. Los libros tercero y cuarto de Propertio son igual de 'patrióticos' que las *Odas* de Horacio. La *differentia specifica* con los elegíacos habrá que buscarla en otro sitio. Además, Galo, el poeta que fue el fundador de la elegía romana, habría sufrido una evolución de una elegía de tipo objetivo a otra de tipo subjetivo, donde explotaría los efectos de la obsesión personal a través del amor, la pasión más inmediata<sup>244</sup>.

Así pues, la conclusión a la que se ha llegado en los últimos tiempos respecto a la cuestión de incluir a Horacio en una escuela determinada, a una tradición poética u otra, ha sido que el uso de modelos en la poesía de Horacio responde a unos patrones muy personales. Horacio escapa al encasillamiento tanto en lo ideológico como en lo formal y esa es la grandeza de su mensaje. Al margen de que sea calimaqueo, pindárico, alcaico, sáfico, neotérico, clasicista, prosaico, sublime o todo lo contrario, es, por encima de todo, 'horaciano'. Como se ha ido viendo a lo largo de este *status quaestionis*, la tautología no se ha podido superar

---

<sup>241</sup> Cf. COMMAGER (1962: 33, 132, 239s.).

<sup>242</sup> Cf. McDERMOTT (1981: 1695): "Yet no one has attempt (and I hope no one will) to suggest that Ovid's flippant treatment of the elegiac mode is reflective of disdain for such a narrow poetic perspective."

<sup>243</sup> Lo cual representa uno de los pilares de la tesis de Ross (1975).

<sup>244</sup> Curiosamente esta sería la evolución contraria a la de Propertio, cuyo *Monobiblos* está dedicado obsesivamente al amor, mientras que los últimos libros de elegías tienen un tono más objetivo; cf. Ross (1975: 109): "Elegy began, then, not primarily as an attempt to describe erotic experience, not from any compelling personal concerns of the poet-lover, but rather because, as a new form in Latin poetry, it afforded a means to integrate various poetic traditions and purposes. The song of Silenus, the aboriginal prophet-seer, embraces without distinction universal science, mythology, and pastoral imagination: so, originally at least, did Gallan elegy, and so do the 'Eclogues'".

y nos movemos en la misma circularidad ya percibida por BURCK (en K-H I: 601) que apreciaba en la *Odas* "un grado de apropiación interior, una fuerza de transformación individual y una decisión personal, aun admitiendo estímulos extraños". La singularidad es el rasgo en que todos los comentaristas de Horacio coinciden. La figura de nuestro poeta se yergue como un espíritu irreductible a ninguna clasificación escolástica. Quizá por ello el marchamo de 'calimaqueo' sea el que más le cuadre, ya que, como recuerda ROSS (1975: 7), el calimaqueísmo es la bandera en la poesía antigua de la exigencia de calidad y originalidad. Además Calímaco representa el grado mayor de conciencia poética en la literatura greco-romana hasta Horacio.

Más que buscar la piedra filosofal que desvele al verdadero Horacio, la síntesis mágica, el modelo arquetípico que dé la clave de su poesía, o alimentar consensos estadísticos al estilo de PASQUALI (1920), 100 páginas de Horacio 'alcaico', 500 de Horacio 'helenístico' y casi 70 de Horacio 'romano'<sup>245</sup>, hay que destacar la naturaleza híbrida de la poesía de Horacio. Este es el punto de partida de McDERMOTT<sup>246</sup> para fundamentar su tesis de un Horacio deliberadamente híbrido en su técnica poética. El uso de *oxymora* en los pasajes programáticos es la prueba determinante<sup>247</sup>. Es más McDERMOTT (1981: 1662s. n.64) argumenta que Horacio teorizó

---

<sup>245</sup> Bien es cierto, no obstante, que PASQUALI (1920: 642s.) concluye que Horacio, más que quedar explicado por el sumatorio de influencias griegas, arcaicas o helenísticas, cataliza lo griego para convertirlo en algo irreductiblemente romano.

<sup>246</sup> Cf. McDERMOTT (1973; 1977; 1981: 1661ss., que no es más que una reelaboración de 1977).

<sup>247</sup> Cf. McDERMOTT (1981: 1662s.): "Horace consciously and significantly presents the reader of his 'Odes' with such recurrent Greek-Latin oxymora as *Graia Camena*, *Romana lyra*, *Latinus barbitos* and *lyricus vates*, all of which contribute subtly to his cumulative statement of the paradox of his poetic program, which demanded that he be both Greek and Roman at the same time. In two poems (*Odes* 1.12 and 3.4), an initial invocation of the Muse in one of her Greek guises (Clio and Calliope, respectively) is superseded, lines later, by her appearance as Camena, the native Latin term reintroduced to Latin Poetry by Virgil and Horace"; cf. igualmente ROSS (1975: 145-148).



conscientemente sobre ello, y que lo que la teoría retórica llama *oxymoron* es lo que llama Horacio *callida iunctura* (HOR. *ars* 46ss., 70ss.). Como ya hemos tenido ocasión de comprobar, no es la primera vez que se recurre al conocido pasaje para identificar las técnicas que se postulan para la poesía de Horacio con una idea consciente del propio poeta. Es posible, aunque yo pienso que las afirmaciones de *ars* tampoco hay que tomarlas muy en serio. De todas maneras, es cierto que Horacio, para describir los límites de su actividad, combina términos griegos (para 'poesía': *lyra*, *cithara*, *plectrum*, *barbitos*; para 'poeta': *poeta*; para 'inspiración': *Musa*, y sus advocaciones *Clio*, *Eutherpe*, *Calliope*, *Polyhymnia*) con latinos (respectivamente: *fides*, *testudo*; *vates*, *fidicen*; *Camena*<sup>248</sup>) y en un poema (HOR. *carm.* 4.6) que para la McDERMOTT está lleno de simbología, y es como una autobiografía poética, el poeta joven y entusiasta del verso 30 se convierte en el *vates Horatius* en el verso que cierra el poema<sup>249</sup>.

En este sentido ya WILLIAMS (1968: 290-384), el capítulo titulado "La mezcla de lo griego y lo romano", había señalado como rasgo explicativo de la literatura romana de la época que abarca desde sus comienzos hasta el año 8 a.C.<sup>250</sup>, la mezcla no sólo de formas poéticas griegas con argumentos romanos, sino de personajes romanos en un contexto griego y viceversa. Se trataría de un 'mundo imaginario', con una función puramente 'literaria', de evasión, sin existencia real. Plauto con sus comedias, Catulo, por ejemplo, en sus poemas 61 y 62, dos epitalamios, o Virgilio, en

---

<sup>248</sup> Y además de estructurar su innovación en torno al eje greco-latino complica (adorna) las declaraciones programáticas sirviéndose del eje nuevo-viejo: *barbitos*, *lyra*, *lyricus* y *fidicen* son neologismos horacianos, y *Camena* y *vates* son arcaísmos; cf. McDERMOTT (1977: 367-370).

<sup>249</sup> Cf. McDERMOTT (1981: 1663 n.67; 1977: 379s.).

<sup>250</sup> A esta periodización, que merece como hipótesis de historia de la literatura más atención de la que se le ha prestado, pues rebate la división tradicional, podemos objetarle que mantiene casi intacta la idea de una poesía augustea, y de que ésta es un punto de llegada, una culminación; sobre este punto volveré en el capítulo 3.

sus *Églogas*, que serían la expresión más conseguida de la mezcla, dan buena muestra de esta técnica. Así WILLIAMS (1968) resalta de HOR. *carm.* 3.7 la aparición de unos personajes griegos que se hacen la corte en un escenario tan romano como el *Campus Martius*, o *carm.* 3.21, donde unos personajes romanos se encuentran en un contexto de tiranía griega. No obstante, la 'mezcla', al menos en Horacio, no es al cincuenta por ciento, como parece proponer WILLIAMS, sino que a veces está saturada de lo 'romano', como en el *carmen saeculare*, o de lo 'griego', como en HOR. *carm.* 1.10 (un himno a Mercurio) o 1.30 (un himno a Venus)<sup>251</sup>, y otras veces en el poema se produce una transformación deliberada de un ambiente 'griego' en su inicio a un final 'romano', que hay que pensar que sirve de representación 'icónica' de la propia metamorfosis del poeta<sup>252</sup>.

En conclusión, parece claro que las combinaciones en *oxymoron* de elementos griegos y romanos examinadas están destinadas a transmitir el mensaje de que sólo a través de la asimilación y transformación de sus modelos griegos Horacio ha podido alcanzar su éxito artístico en la Roma augustea<sup>253</sup>. Es bien sabido que el propio Horacio aconseja a los Pisones que les den vueltas permanentemente a los modelos griegos.

... *exemplaria Graeca*  
*nocturna versate manu, versate diurna.*

HOR. *ars* 268s.

Como concluye McDERMOTT (1981: 1671), en Horacio hay sitio

---

<sup>251</sup> Igualmente cf. FRAENKEL (1957: 165s., 198).

<sup>252</sup> Cf. McDERMOTT (1981: 1665): "Within such progressions there are times as well when Horace chooses purposely to highlight the slight anomaly that is always present in the blending of Greek and Roman elements in the poetry's landscape, specifically in order to alert his audience that this blend may be seen as emblematic of his lyric program as a whole".

<sup>253</sup> Cf. McDERMOTT (1981: 1668). Especialmente significativo en este contexto es el prólogo y el epílogo de la colección lírica (HOR. *carm.* 1.1 y 3.30); cf. McDERMOTT (1981: 1669s., n.81).

para el genio arrebatado de Píndaro, para el refinamiento ilustrado de Calímaco, para la virilidad de Alceo, para la elegancia de Anacreonte y para el encanto de Safo; no está prohibido ningún tema o motivo, clásico o helenístico, con tal que pueda ser reelaborado y adaptado a sus propias técnicas y metas poéticas. Y lo mismo que su práctica poética, su teoría poética es la de Calímaco y sus demás compañeros de la 'jaula de las Musas'<sup>254</sup>.

En resumen, la capacidad que tiene Horacio de integrar lo viejo con lo nuevo, lo suyo con lo ajeno, lo sublime con lo prosaico representa el aspecto más señalado de su poética. Esto es lo que se destaca en los estudios de los últimos tiempos. A la vista está, a tenor del descubrimiento de influencias, modelos, ecos, etc. efectuado en las investigaciones reseñadas, que el texto lírico horaciano es una especie de 'bricolaje' de textos. Pues bien, esa la prueba palpable del carácter hipertextual de sus *Odas*<sup>255</sup>; tal hipótesis me permitirá cimentar los análisis que se recogen en el capítulo 4.

---

<sup>254</sup> Recuérdese el famoso σύλλογος que Timón de Fliunte dedicó a los poetas del Museo y la Biblioteca de Alejandría:

πολλοὶ μὲν βόσκονται ἐν Αἰγύπτῳ πολυφύλῳ  
βιβλιακοὶ χαρακίται ἀπείριτα δηριόωντες  
Μουσέων ἐν ταλάρῳ

[En el Egipto polirracial son criados muchos  
librescos envarados que discuten sin cesar  
en la jaula de las Musas]

Cf. SCHWINGE (1987: 46).

<sup>255</sup> Acerca de la idea del 'hipertexto' como un bricolaje cf. GENETTE (1982: 451ss.).

## 2.6. LA ODA DE HORACIO

En el rompecabezas de Horacio la pieza más difícil de encajar es precisamente la más importante, su *carmen*. El punto culminante y más original de su producción poética ha escapado siempre a una definición que pudiera ser aceptable para todo el mundo y se ha ido convirtiendo en un terreno minado, a pesar de los múltiples enfoques recibidos -forma, género, temática-.

La atención académica por la lírica de Horacio, como se ha señalado en la sección 2.1., es un fenómeno relativamente reciente. Pero resulta paradójico constatar que tras el abandono nominal de la búsqueda del 'verdadero' Horacio, el 'histórico' -el epicúreo, el antiaugusteo, o todo lo contrario-, cuanto menos se ha intentado depender de lo que se sabía de *Quintus Horatius Flaccus*, de quien tenemos muchísimos más datos que de cualquier otro augusteo, o de todos juntos<sup>256</sup>, para la interpretación de sus poemas, más parece que fuera necesario. En efecto, las definiciones que ha sugerido la oda horaciana no consiguen darle un lugar claro en la serie literaria. Tales definiciones prescinden de poner de manifiesto las similitudes y diferencias con el resto de la producción de su época, es decir, prescinden de explicar los motivos que propiciaron su aparición en la escena literaria. Las definiciones que se han dado, empezando por la de WILKINSON (1951: 123-149), tienden a ser negativas, a decir lo que no es la oda horaciana. Coinciden en señalar, como hemos visto más arriba, en que es "raramente 'lírica', siendo el producto de meditación más que de emociones inmediatas"<sup>257</sup>. En todo caso recuerdan que supuso una gran novedad, "una revolución artística", en palabras de WILI (1947)<sup>258</sup>. COMMAGER (1962), que es uno de los

---

<sup>256</sup> Cf. FRAENKEL (1957: 1-23).

<sup>257</sup> WILKINSON (1951: 123), que curiosamente añade en la nota 1 (las itálicas son mías): "Occasionally the true lyrical note is heard in the hexameter poems; e.g. in the outburst of enthusiasm for country life at sat. 2.6.60-67, 'O rus quando te aspiciam...'"

<sup>258</sup> Citado por BABCOCK (1981: 1583). En iguales términos JOHNSON

estudiosos que más se han esforzado por descubrir en las Odas una verdadera poesía, también resalta, sobre todo, el uso superficial de las convenciones poéticas de la época, tanto en los géneros de que se compone la colección como en los tópicos temáticos. Visto que no podía conciliar la rareza de la oda horaciana con la realidad del poeta, COMMAGER (1962) opta por poner el referente de las odas en un mundo ficticio<sup>259</sup> que le evita justificar su producción. El corolario de este análisis global sería que la oda horaciana es una poesía impecable, aunque no comprometida, ya que el compromiso con su fea realidad circundante no le interesa al poeta. En la misma línea de valoración estética, CUPAIUOLO (1982)<sup>260</sup> recalca que la poesía lírica de Horacio es "poesía del intelecto y del equilibrio"<sup>261</sup>. CUPAIUOLO (1982) piensa que Horacio, constreñido por su época, elabora una 'poesía di pensiero', que naturalmente deja que desear<sup>262</sup>. El elemento emocional está ausente de esta poesía "meditada, cuidada, trabajada y hecha perfecta"<sup>263</sup>, una

---

(1982: 123), FRAENKEL (1957: 298): "[HOR. *carm.* 1-3] a book which represented one of the most daring experiments in the history of ancient poetry".

<sup>259</sup> Así COMMAGER (1962: 254): [los poemas de Horacio no tienen nada que ver con la realidad] since images are the product of imagination and not of biography". Cf. también el capítulo final, "The World of Art" (COMMAGER 1962: 307-352).

<sup>260</sup> Lo menciono en este lugar porque la primera edición del libro data del 1967.

<sup>261</sup> CUPAIUOLO (1982: 7); véase todo el primer capítulo, "Eidos dell'ode oraziana" (CUPAIUOLO 1982: 7-37).

<sup>262</sup> Cf. CUPAIUOLO (1982: 25): "E non soltanto perchè nel complesso fu poeta di esile fantasia, anche se di vigorosa mente, ma perchè, tutto preso dal miraggio di un'arte perfetta e dominato dal desiderio e dal proposito di donare ai Latini una 'nuova' ode, di ideale perfezione, che vedeva quale *eidos* e prototipo della lirica, si è lasciato guidare troppo spesso soltanto dal senso, in lui innato, del *decorum* e dal gusto della misura". Y a continuación se lamenta de que el cuidado por la forma y por la construcción arquitectónica priven, sin compensación posible, al poeta de 'humanidad'.

<sup>263</sup> CUPAIUOLO (1982: 11). Claro que, paradójicamente, CUPAIUOLO (1982: 156) no puede justificar la elección de la estrofa sáfica o

poesía digna de los cánones poéticos de cualquier clasicismo.

En un plano opuesto, pero siempre insistiendo en la superficialidad atribuida a la oda horaciana, LEE (1969) destaca la triple innovación técnica que representó: la oda de Horacio resucitó la estrofa<sup>264</sup>, experimentó con el orden de palabras hasta límites desconocidos en latín<sup>265</sup> y ofreció al público una poesía cuyo rasgo más singular es un flujo constante de imágenes<sup>266</sup>. Por su parte, WILLIAMS, en sus diferentes análisis de la lírica de Horacio, vuelve a insistir en el carácter intelectual y sintético de la oda horaciana<sup>267</sup>, aunque todos sus esfuerzos van destinados a probar su 'originalidad'<sup>268</sup>, en lo que se justifican sus aparentes concesiones al 'prosaísmo', que WILLIAMS rechaza<sup>269</sup>. En Horacio

---

alcaica que hace en cada caso Horacio sino acudiendo "al colore del suo sentimento".

<sup>264</sup> Aunque *sui generis*, porque la estrofa helenística constaba de 2 ó 3 versos, no de 4, como parece que es la estrofa horaciana (lo que se conoce con el nombre de *lex Meinekiana*); sobre la métrica de Horacio, que constituyó un capítulo aparte en los tratados desde la Antigüedad, cf. N-H I (: xxxviii-xlvi), K-H I (: 606ss.), SYNDIKUS (1972: 18s.), CUPAIUOLO (1982: 137-162), WILLIAMS (1968: 787s.; 1969: 24s.), y en la edición de Borzsák, pp. 315-321.

<sup>265</sup> Para una opinión contraria cf. N-H I (: xxii): "...; sometimes he evolves ingenuous verbal complexes (1.5.13 ff., 1.9.21 ff.), and occasionally ventures a mannered hyperbaton (1.23.12, 1.35.5 n.). Yet the incidence of such phenomena can easily be exaggerated; in general his word-order is more straightforward than that of his contemporary poets."

<sup>266</sup> Eso sintetiza lo que es poesía para LEE (1969: 59): "When words, sounds and images conspire to a single purpose, the result is poetry".

<sup>267</sup> Cf. WILLIAMS (1968: 761 s.; 1969: 23; 1972: 34).

<sup>268</sup> Cf. WILLIAMS (1972: 31); WILLIAMS (1968: 753): "[acerca de *carmin.* 4.2] ...a powerful and original imagination takes up widely scattered material, Roman as well as Greek, and moulds it into something fresh and unique, with a new life of its own, perfectly accommodated to a setting of the poet's intention. This is the originality of Horace: the blending of things old and new into a creation that is entirely his own".

<sup>269</sup> Cf. WILLIAMS (1968: 743ss.; 1969: 18s.; 1970: 174; 1972: 11,

parece ver WILLIAMS el *vates* solemne, autoritario, que se sirve de una lengua oracular, ajena al común de los mortales, a ratos solemne, a otros escatológica, siempre inusual, tendente a crear un 'fluido de ideas e imágenes'; y todo ello a pesar del tono privado de muchas de sus odas y del uso de la primera persona.

NISBET y HUBBARD, en "The Odes and their Literary Form", uno de los ensayos introductorios a su comentario de HOR. *carm.* 1<sup>270</sup>, manifiestan su miedo ante las generalizaciones, pero aun así se aventuran a caracterizar la oda horaciana con rasgos generales que se enumeran y glosan brevemente a continuación. El *decorum* del género y sus fuentes reconocidas no impiden en Horacio la creación de "un conjunto moderno, romano, y un idioma original, personal"<sup>271</sup>. Su 'deuda con Alceo es declarada, aunque se trata de una 'reminiscencia artificial'; la que tiene hacia los demás poetas monódicos es limitada, mientras que hacia Píndaro es grande, y hacia Calímaco es más sustancial<sup>272</sup>. En la oda horaciana se hace manifiesta una peculiar influencia tanto de la prosa griega (de la sentencia epicúrea, del dogma estoico y, sobre todo, de la διατριβή cínica de Bión el Boristenita) como también de la prosa latina (de la oratoria clásica)<sup>273</sup>. Sus συμποτικά mezclan la forma griega con un contexto romano<sup>274</sup>. Sus ἐρωτικά son irónicos<sup>275</sup>. Sus ὕμνοι son artificiales, 'literarios'<sup>276</sup>. Sus odas políticas son típicamente suyas, a pesar de la tradición precedente de poetas cortesanos, pero carecen de esa ironía y realismo que le

---

34); sobre esto volveré en la sección 4.3.

<sup>270</sup> Cf. N-H I (: xi-xxvi).

<sup>271</sup> Cf. N-H I (: xi).

<sup>272</sup> Cf. N-H I (: xi-xiv); cf. *supra*, sección 2.5.

<sup>273</sup> Cf. N-H I (: xivs.).

<sup>274</sup> Cf. N-H I (: xvs.).

<sup>275</sup> Cf. N-H I (: xvīs.); cf. *supra* sección 2.4.

<sup>276</sup> Cf. N-H I (: xviīs.).

caracteriza en sus otras composiciones<sup>277</sup>. Las categorías poéticas, los 'géneros', aparecen mezcladas<sup>278</sup>. Al margen de los géneros hay temas que unifican la colección: la amistad y el aprecio por la naturaleza<sup>279</sup>. El estilo se caracteriza por su distanciamiento tanto de la lengua corriente (grecismos sintácticos<sup>280</sup>, arcaísmos, hipérbatos), como de la lengua poética (palabras no poéticas, sequedad en los aspectos tímbricos y en los epítetos)<sup>281</sup>, sus metáforas son pocas y trilladas<sup>282</sup>. Un fuerte sentido de 'estructura' recorre toda la colección<sup>283</sup>. El uso del procedimiento de la 'máscara', de la persona poética, que abre el camino a la introducción de técnicas retóricas en la composición de las odas<sup>284</sup>.

---

<sup>277</sup> Cf. N-H I (: xvii-xix); como se ve, también aquí tenemos una muestra más de la persistencia de la teoría de los 'dos Horacios'.

<sup>278</sup> Cf. N-H I (: xix), que mencionan expresamente KROLL (1924: 202ss.), el capítulo titulado "Die Kreuzung der Gattungen", la mezcla de los géneros a partir de la literatura helenística.

<sup>279</sup> Cf. N-H I (: xix-xxii); una perspectiva similar es la que presenta TROXLER-KELLER (1964).

<sup>280</sup> Sobre los giros griegos en la lengua de Horacio cf. WILLIAMS (1969: 12).

<sup>281</sup> Cf. N-H I (: xxii-xxiii).

<sup>282</sup> Cf. N-H I (: xxii): "...few and trite metaphors".

<sup>283</sup> Cf. N-H I (: xxiiis.); sobre el sentido de la disposición de los poemas dentro de la colección de las odas y la importancia que a esto se le ha dado en el análisis de la oda horaciana hablamos en la sección siguiente dentro de este mismo capítulo.

<sup>284</sup> Este rasgo lo anticipa ya STEPLINGER en RE 8.2384. La influencia de la retórica en la poética de Horacio, incluso en la llamada *ars poetica*, que Brink intenta matizar, es destacada por VICKERS (1989: 49ss.) con fervor. N-H I (: xxv) dicen lo siguiente sobre esta influencia en los *carmina*, justificándola en razón de que es un tipo de poesía que tiene interlocutor: "As Horace's odes profess to be directed at somebody, they naturally use the techniques of rhetoric. Urgent questions are common [*carm.* 3.10.5, 1.8.1ss., 1.5.1, 2.1.36]... Exclamations also create an illusion of spontaneity [*carm.* 1.24.5s., 1.35.33s.]. The common experience of humanity is crystallized in *sententiae* that aim at novelty of expression rather than of thought. Dogmatic assertions are given plausibility by conventional *exempla* from mythology or nature.



Finalmente, aunque pudiera parecer contradictorio, NISBET y HUBBARD insisten en afirmar que el poeta deja su impronta vital en su poesía, a pesar de todas los alegatos en favor de la 'artificialidad'<sup>285</sup>; el Horacio 'histórico' y su 'tone of voice' son apreciables más allá del puro ejercicio formal de las palabras, metros, temas y figuras, y demuestran una coherencia de pensamiento en la cosmovisión horaciana que trasciende la mera composición artística o las diferencias de género<sup>286</sup>.

La inadaptación de la oda horaciana a cualquier cliché o forma típica de poesía de la época ha llevado a muchos estudiosos a adoptar soluciones de compromiso, cuyo corolario es resaltar la originalidad de las odas ante la imposibilidad de clasificación<sup>287</sup>. SYNDIKUS (1972: 17) da una versión propia de esta típica solución al problema de dar una definición válida para la poesía de Horacio que suena a tautología perversa; "así pues," dice, "el idioma lírico de Horacio tiene un margen de acción sustancialmente menor que el de sus sátiras, llenas de matices. Y aunque tampoco es

---

Fertile variations on a single theme produce not only amplitude but an illusion of cogency [carm. 2.10.1ss., 3.4.65ss., 4.4.29ss.]. Tact and humour, no less than in Cicero, subverse the needs of λόγος πρὸς τὴν ἀκροατὴν. Arguments are set in syllogistic form, sometimes with suppressed premisses [carm. 3.5.31ss.]. Horace is particularly influenced by the already growing art of declamation: the clipped soliloquies of the Europa ode read like something out of the elder Seneca [carm. 3.27.34ss.]. This perhaps explains Horace's taste for point and epigram, which has no full counterpart in Greek poetry; but rather foreshadows the manner of the Silver Age".

<sup>285</sup> Para N-H la palabra 'sinceridad' aplicada a Horacio es engañosa, aunque hay estudiosos más inclinados a creer en sus palabras, como FRAENKEL (1957: índice s.v. 'Horace never lies').

<sup>286</sup> Cf. N-H I (: xxvi): "The poet makes us feel his presence not only by his selection of material but by the way he handles it. Horace would never have written like Propertius nor Propertius like Horace. The *Epistles* and the *Odes* belong to very different genres, yet throughout we are aware of a consistent attitude, human, realistic, and ironic". Cf. también RUDD (1964: 217, 219).

<sup>287</sup> Así KLINGNER (1961: 372) caracteriza el estilo de Horacio en las *Odas* como un estilo intermedio, "der zwischen dem erhabenen des Epos und der Tragödie und dem niederen der Komödie steht".

'poético' (*poetisch*) en el sentido de la tradición habitual, es, sin duda, muy poético (*dichterisch*)". O mi alemán es muy deficiente o no llego a comprender tan sutil diferencia.

Al presentar un aspecto tan variado y poco clasificable dentro de los géneros poéticos conocidos en su época, el estudio se ha desviado de los aspectos más superficiales de la forma hacia la consideración del mensaje y su articulación. Así pues, el análisis de las imágenes y del simbolismo ha representado una importante línea de investigación para determinar la naturaleza de del *carmen Horatianum*; a pesar incluso de las advertencias sobre su falta de densidad imaginativa y su supuesto intelectualismo, que han abundado y he citado más arriba<sup>288</sup>. Así WILKINSON (1951: 130s.) nos ofrece un análisis de la oda del monte Soracte (HOR. *carm.* 1.9) que, aunque muy contestado<sup>289</sup>, resulta significativo. La contribución de ANDREWES (1948, 1950), clara y cuidadosa en dar categorías y ejemplos aceptables, fue también pionera. Además, como ya se ha mencionado, tiene muchos puntos en común con la reflexión filosófica sobre la metáfora que se desarrolló a partir de este siglo. La ANDREWES observa y documenta<sup>290</sup> cómo en las imágenes de las *Odas* y los *Epodos* de Horacio se encuentra presente, a la vez que el figurado, el sentido literal y ambos sentidos de las palabras se esclarecen mutuamente creando un universo nuevo<sup>291</sup>. COLLINGE (1961) y COMMAGER (1962), siguiendo el camino emprendido por WILKINSON (1951), intentaron impulsar la apreciación de las imágenes en la poesía de Horacio, pero con cautela al evaluar su importancia en el conjunto<sup>292</sup>. En la misma

---

<sup>288</sup> Cf. N-H I (: xxii).

<sup>289</sup> Cf. BABCOCK (1981: 1590 n.62), EDMUNDS (1992: 93-110).

<sup>290</sup> Cf. ANDREWES (1948: 111s.; 1950: 106ss., 114s.).

<sup>291</sup> Relaciónese esto con ORTEGA Y GASSET (1914: 132): "[el objeto estético es como el cristal] ...un objeto que reúne la doble condición de ser transparente y de que lo que en él transparece no es otra cosa distinta, sino él mismo. (...) Cada metáfora es el descubrimiento de una ley del universo"; cf. *supra*, sección 1.3..

<sup>292</sup> Cf. COLLINGE (1961: 35): "Only these cases [unas cuantas

línea, aunque más inclinado a valorar el simbolismo, está NUSSBAUM (1965), que expresa su deuda con WILKINSON (1951) y COMMAGER (1962). Dentro de la apreciación del simbolismo en las poesías de Horacio MINADEO (1975, 1982) presenta una perspectiva atrevida e interesante. Consiste en aplicar un método psicoanalítico al análisis de las imágenes de los poemas amorosos. La tesis es que la simbología presente en tales poemas responde a un patrón regular de simbología sexual antropológicamente comprobable desde Homero en toda la literatura occidental. La simbología amorosa de la poesía occidental se basa en tres imágenes fundamentales: el árbol, que representa el falo; el agua que está por los genitales femeninos; y el viento, la pasión sexual<sup>293</sup>. Este simbolismo resultaría crucial para la comprensión de las *Odas*<sup>294</sup>, ya que se halla presente, a juzgar por sus análisis, en lugar destacado en los nueve primeros poemas de la colección HOR. *carm.* 1-3, que además de ser la 'mónada' formal de toda la colección sería una muestra de la simbología que la anima. Para MINADEO, si bien todos los poetas de la Antigüedad se sirvieron de esta simbología consciente o inconscientemente, ninguno la explotó de manera tan sutil como Horacio. Especialmente significativo por su audacia es el análisis que MINADEO hace de HOR. *carm.* 1.5<sup>295</sup>.

---

imágenes que ha analizado en las páginas precedentes], and an occasional neologism, contradict the judgement that Horace's poetic language presents nothing out of the way, nothing, that is, that could not be solved even with the aid of a Latin dictionary, if such existed, compiled by one who had never read the Odes"; en el mismo sentido COMMAGER (1962: 254).

<sup>293</sup> Cf. MINADEO (1975: 392): "The chief symbols are three, tree, water, and wind (...) The tree, of course, signifies the phallus, water the female genitalia and wind sexual passion. None of these is Horace's invention. Doubtless all three are immemorially ancient religious-fertility symbols; as literary symbols, perhaps all, and certainly tree and water, trace back to Homer himself."

<sup>294</sup> Cf. MINADEO (1982: 3s.).

<sup>295</sup> Cf. MINADEO (1975: 393s.). Igualmente audaces con este poema son QUINN (1963: 58-77), PUTNAM (1970: 251-254), a pesar de la cautela pedida por RUDD (1960); sobre todo esto cf. BABCOCK (1981: 1592 n.73).

Orientada hacia otro tipo de la simbología presente en las *Odas*, la de la naturaleza, TROXLER-KELLER (1964) destaca el uso que hace Horacio del paisaje de la campiña romano-tiburtina para la creación de un universo propio del poeta. De esa manera quedaría Horacio convertido en un poeta que daría gran importancia al factor 'inspiración' (*ingenium*) como determinante de su poesía. La interrelación entre el contexto vital de Horacio en el territorio sabino y su *Dichterwelt* donde reinan las Musas es la prueba palpable de la relación idílica entre naturaleza e inspiración poética en su obra. La realidad percibida se convierte en imagen. También WEST (1967) y LEE (1969), en contra de la afirmación tajante, que según vimos más arriba hicieron NISBET y HUBBARD, de que las metáforas en la oda horaciana son pocas y trilladas, descubren en sus análisis una rica simbología que recibe el debido protagonismo en la interpretación de las *Odas*. Igualmente PÖSCHL (1970: 166-178), al analizar HOR. *carm.* 3.25, hace gran hincapié en lo que llama las 'cualidades ditirámicas' del poema y defiende una interpretación alegórica, que está vinculada a la consideración de Horacio como un poeta de la posesión inspirada. Incluso HUBBARD (1973) se muestra más inclinada a valorar el factor metafórico en HOR. *carm.* de lo que lo está en el ensayo introductorio de N-H I, aunque también es cierto que los análisis individuales de los poemas refutan un poco la acusación de intelectualismo y falta de imaginación que allí se vierte.

El *carmen Horatianum*, a pesar de los sabios análisis y agudas lecturas de sus estudiosos, como el legendario Proteo, sigue eludiendo la astucia de quien persigue atrapar su secreto. Yo, por mi parte, voy a probar un sistema distinto de acercamiento, que huya de las clasificaciones reduccionistas y de las grandes conclusiones; no sé si más modesto o más audaz. En vez de intentar captar la esencia de la oda horaciana, trataré de fotografiar las distintas formas que adopta y sacar de ahí las consecuencias necesarias para determinar la cualidad vanguardista de toda su poesía. La oda horaciana es, en gran medida, el hipertexto polémico de la literatura de consumo contemporánea, cuya

sublimación era la epigramatística neotérica y la elegía. Horacio es un poeta racionalista, que reelabora artesanalmente los textos y la materia poética (géneros, métrica, palabras) recibida, su 'hipotexto', para transformar todo ello en un texto nuevo, original, que replantea críticamente el sentido de la literatura. Pero además, por medio de ese procedimiento textual, Horacio trasmite en su lírica una visión del mundo que representa una apuesta ética de libertad.

## 2.7. ESTRUCTURAS

Un intento serio de encerrar la materia multiforme y caleidoscópica del *carmen Horatianum* en moldes perceptibles ha sido el de todos los estudios agrupados bajo la égida de la noción 'estructura'. 'Estructura' ha sido más que un término definitorio de un método, el grito de guerra de los que han reclamado el título de científicos en los estudios lingüísticos durante este siglo. El estudio pionero de COLLINGE (1961), que hemos incluido en la sección 2.1 por ser una de las grandes aportaciones al entendimiento global de la lírica horaciana, tenía su fundamento precisamente en tal aspiración.

Los estudiosos norteamericanos han sido en los últimos tiempos quienes han desarrollado más creativamente esta línea de investigación. El estudio global más reciente sobre el Horacio lírico, PORTER (1987), desarrolla una interesante hipótesis que sintetiza la interpretación simbólica de la oda horaciana, que servía de colofón a la panorámica de la sección anterior, con el sentido arquitectónico y deliberadamente mecánico de la lírica horaciana que quería COLLINGE (1961). La imagen dominante en la primera colección lírica de Horacio sería la del 'viaje'<sup>296</sup>, una imagen que reflejaría tanto la propia evolución vital del poeta como la historia contenida en la colección de los poemas. A pesar de lo especulativo que tiene, la tesis de PORTER (1987) está basada en un dato positivo incuestionable, la entidad física del libro en la Antigüedad. El *volumen* estaba pensado para una lectura lineal<sup>297</sup> en su *desenrollarse*. Esta condición de lectura imponía una

---

<sup>296</sup> El título del libro de PORTER (1987) es de por sí revelador, *Horace's Poetic Journey*.

<sup>297</sup> Normalmente en voz alta, aunque esta circunstancia en principio no la voy a tener en cuenta, porque en principio no afecta a mis análisis. Sobre el libro y la lectura en la Antigüedad véanse KENNEY (1982a), KNOX (1968, 1982), SANTIROCCO (1980), SICKLE (1980). En conexión con la lectura de las Odas está la cuestión acerca de la existencia o no de música para HOR. *carm.*, sobre lo que sólo se muestran entusiasmados los críticos francófonos -cf. PERRET (1959: 102ss.), GRIMAL (1978: 182), SOBRY (1937)- y

condición de escritura que hace irrelevante la cronología de cada poema tomado individualmente<sup>298</sup>. Lo significativo es el todo de la composición, incluso en un género no narrativo como el de HOR. *carm.* 1-3. Lo importante realmente es el progreso de la 'historia dramática' que se va desarrollando ante los ojos del lector<sup>299</sup>. Las contradicciones en el aspecto político o literario encontrarían su explicación en esa *evolución* que el poeta experimenta al avanzar en su 'historia dramática'. Por otro lado, la dinámica de la evolución no estaría reñida con la 'arquitectura' de la colección, evidente desde siempre por la disposición estratégica y deliberada de algunos poemas<sup>300</sup>. No obstante, el resultado final de este estudio pierde garra al fiarse demasiado en esquemas estadísticos. Igualmente fiada en los valores de la estadística DETTMER (1973) nos ofrece una interpretación más basada en el estudio estructural de la primera colección lírica de Horacio. En este estudio se

---

BONAVIA-HUNT (1969), que curiosamente afirma que de Horacio no sólo era la letra de sus poemas, sino también la música, mientras que PASQUALI (1920: 736 n.2), FRAENKEL (1957: 378-382) o JOHNSON (1982: 126, 206 n.27) se pronuncian expresamente en contra. La opinión general es que la poesía de Horacio no estaba pensada en un principio para acompañamiento musical. Ciertamente estamos convencidos de que los poemas de Horacio no estaban pensados para el canto -ni siquiera *carm. saec.*-, según los cánones musicales de la época, lo mismo que el *Woyzeck* de Georg Büchner no fue concebido como espectáculo musical y, sin embargo, ahí está la ópera de Alban Berg, vanguardista asimismo. La poesía de Horacio tiene un carácter marcadamente 'literario' y su arte sólo se puede apreciar verdaderamente en la lectura. Su valor estético (si es que se puede seguir usando el término) radica en el 'placer de su texto', no en el de su música.

<sup>298</sup> Cf. PORTER (1987: 3ss.).

<sup>299</sup> Cf. PORTER (1987: 5): "We are interested in what happens in *Oedipus Tyrannus* or *Hamlet* -not because we want or expect to learn what actually happened at a given time and place, to actual people, but because the experiences, personalities, and emotions central to these works concern and involve any thinking human, and their treatment in these works is such as to speak directly to us". Y esto es lo que hace que la poesía sea más filosófica que la historia, porque habla de lo que puede ser; cf. AR. Po. 1451b 5-7.

<sup>300</sup> Cf. PORTER (1987: 57), SANTIROCCO (1980: 50-53).

justifica una descripción estricta de la lírica horaciana en términos matemáticos, que responderían al signo de los tiempos, pues las *Églogas* de Virgilio, el primer libro de *Elegías* de Tibulo, el *Monobiblos* de Propercio, los tres libros de *Amores* de Ovidio y el propio libro primero de *Sátiras* de Horacio se cortarían por el mismo patrón numérico. La industria editorial de la época habría impuesto sus criterios: los poetas tendían a presentar un producto que se acomodara a los gustos imperantes, y tales gustos, al margen del contenido, se hacían palpables primariamente en el formato de lo que se iba a leer. Esto demuestra el poder del 'architexto', de las expectativas del lector en una época dada. Pero, precisamente la sospechosa simetría desordenada de la colección lírica de Horacio

Efectivamente, los estudios que toman la 'estructura' por bandera son una de las líneas de investigación que más éxito ha tenido en los últimos tiempos<sup>301</sup>. La instigación a acometer una investigación en ese sentido quizá provenga del *lucidus ordo* que reclamaba HOR. ars 41 para la poesía, pero sin duda lo que más peso ha tenido en la vocación de los investigadores ha sido el reclamo del 'estructuralismo', una teoría sólida que ofrecía un método contrastado, un léxico técnico y una escuela protectora. Por eso precisamente los estudios que se ponían bajo la advocación del término 'estructura' no se creían en la necesidad de explicar qué se entendía por tal cosa. La bibliografía es abundante y el acuerdo pequeño<sup>302</sup>.

Un estudio precursor que aplicó el concepto 'estructura' al análisis de las *Odas* de una manera más extrema, aunque coherente, fue el ya comentado COLLINGE (1961). El principio es que Horacio aplica la misma técnica a la composición de sus versos que a la

---

<sup>301</sup> Se ha de incluir a los que se comentarán a continuación -que se recogen en la bibliografía- un libro de SANTIROCCO, *Unity and Design in Horace's Odes* (Chapel Hill, 1986), mencionado por PORTER (1987: 277), del que tuvo conocimiento después de que su propio estudio estuviera en prensa; a mí no me ha sido posible consultarlo.

<sup>302</sup> Cf. BABCOCK (1981: 1594-1598), con bibliografía y crítica.



composición de sus poemas y que a la composición de sus colecciones de poemas; y esta técnica consiste en el contraste de imágenes y palabras, de ideas y versos, de poemas entre sí, un contraste creativo que crea asociaciones poéticas<sup>303</sup>. En el mismo sentido COMMAGER (1962: 50-98)<sup>304</sup> establece tres características estructurales en la obra de Horacio: 1) disposición antitética de temas e ideas; 2) empleo de símiles y metáforas no como ornamentos del pensamiento, sino como 'métodos' de pensamiento; y 3) entretrejimiento de los acontecimientos históricos en la trama esencial del poema para construir una fábrica unificada de las dos cosas<sup>305</sup>. CUPAIUOLO (1982), según reza el subtítulo del libro, pretende también examinar la 'estructura' de la oda horaciana. El sentido del término estructura parece incluir cuestiones de tipo estilístico, genérico, métrico incluso, pero también se ocupa de la disposición del material dentro de la colección. Dado que la idea que tiene de Horacio CUPAIUOLO (1982) es la de un poeta cuyas cualidades más valiosas son las técnicas, las virtuosísticas, justifica la imposibilidad de hallar un orden evidente en la disposición de las odas dentro del conjunto en el hecho de que Horacio se servía de un 'lucido ordine'<sup>306</sup> compositivo', muy adecuado a su mentalidad, una estructura nunca evidente ni fija, cuya

---

<sup>303</sup> Cf. COLLINGE (1961: 2ss., 36ss.).

<sup>304</sup> El capítulo se titula "Structural Characteristics of the Odes", dividido en tres apartados, "Patrones de palabras", "Patrones estructurales y el uso de la metáfora" y "La oda de Cleopatra". Reconoce su coincidencia con COLLINGE (1961), aunque asegura no haber tenido conocimiento del libro hasta que el suyo estaba ya terminado. Véase también RUDD (1960) sobre este conjunto de problemas.

<sup>305</sup> Cf. COMMAGER (1962: 88); aunque se ha de señalar que en esta última característica se esconde una incongruencia en relación con la apreciación general que se hace en el libro de la obra de Horacio como una poesía inclinada al escapismo del mundo real hacia uno 'de arte'.

<sup>306</sup> Es decir el *lucidus ordo* de HOR. *ars* 41; cf. lo dicho más arriba y también el libro de otra investigadora italiana, MINARINI (1989).

plasmación teórica sería la *callida iunctura* de HOR. *ars* 47s.<sup>307</sup>. Refugiarse en la inescrutabilidad de los procedimientos poéticos evidentemente no los explica, sino que más bien trasfiere el problema a otra parte, porque, tratándose de la estructura, si no se explica el *orden*, lo que se tiene que explicar entonces es el *desorden*. En los capítulos subsiguientes CUPAIUOLO (1982) parece inclinarse ya por un orden temático, ya de géneros líricos -ἐρωτικά, συμποτικά, etc.-, que tampoco serían fijos, sino que Horacio mezclaría libremente siguiendo la pauta de los poetas helenísticos<sup>308</sup>.

El orden de los poemas dentro de la colección lírica de Horacio (especialmente dentro de HOR. *carm.* 1-3<sup>309</sup>) es el aspecto de la 'estructura' que más interés ha despertado. Los resultados no se puede decir que sean muy satisfactorios, de puro esquemáticos que son las más de las veces. Así WILI (1947: 154s.) se basa en los destinatarios y los temas, de manera que, por ejemplo, observa una simetría en el primer libro entre HOR. *carm.* 1.1 y 1.38 (ambas odas referidas al poeta), 1.2 y 1.37 (odas patrióticas, para Augusto y para su victoria en Accio), 1.3 y 1.36 (odas de la amistad, para Virgilio y para el joven Lamia), mientras que HOR. *carm.* 2 lo ve estructurado en torno al eje de sus destinatarios<sup>310</sup>. Ciertas odas se han considerado agrupadas deliberadamente por el poeta desde siempre. En este sentido, convencionalmente se ha querido ver una unidad indisoluble en HOR. *carm.* 1-6, las llamadas *Odas romanas*. Pero, pese al consenso casi generalizado y pese al testimonio de Pomponio Porfirión, que en su comentario las llama ὁδῆ *multiplex per varios educta sensus*, la crítica de MAUCH (1986: 240-310) contra no ya la unidad estructural del ciclo, sino la propia idea de que del contenido de esas odas se pueda sacar un

---

<sup>307</sup> Cf. CUPAIUOLO (1982: 39-62), "Unità artistica o *lucidus ordo*?".

<sup>308</sup> Cf. CUPAIUOLO (1982: 197ss.).

<sup>309</sup> Aunque sobre *carm.* 4 cf. *supra* sección 2.2.

<sup>310</sup> PORTER (1987: 14ss., 31ss.) llega a unas conclusiones similares.

mensaje patriótico coherente, hace difícil el mantenimiento de un tópico que puede que no sea más que un espejismo. La existencia de otras series de poemas dentro del conjunto de la primera colección lírica también se ha observado (*carm.* 1.36, 37, 38, odas convivales que unen, con una simbología en cierto sentido compartida, los temas de la amistad, el patriotismo y la poesía; o *carm.* 3.28, 29, 30, colofón intimista pero orgulloso, de su hazaña poética). En la primera colección lírica parece innegable, por lo demás, que la colocación de algunos poemas sea deliberada: *carm.* 1.1 es un preámbulo y *carm.* 3.30 es un colofón, ambos dedicados a Mecenas; *carm.* 1.38 y 2.20 son dos epílogos parciales; la sucesión métrica regular de *carm.* 1.1-11, las 'odas del desfile', como las llaman los críticos anglosajones, o de *carm.* 2.1-11, es buscada. Por su parte, ya FRAENKEL (1957: 229s.) señalaba el carácter dedicatorio a Mecenas de HOR. *carm.* 1.1, 2.20 y 3.16, poemas que ocupan lugares significativos dentro de la colección<sup>311</sup>. Asimismo FRAENKEL (1957: 410s.) señala, como ya ha habido ocasión de comentar anteriormente, el refinado ordenamiento de *carm.* 4, prueba de la madurez poética alcanzada; pero, al mismo tiempo, FRAENKEL (1957: 112 n.1) manifiesta su disgusto por el número de odas de *carm.* 1, que opina no cuadra con la práctica habitual entre los poetas augusteos de componer libros de poemas con 10 o múltiplos de 10, observable en las *Églogas* virgilianas (el libro que debió de influir decisivamente en la apariencia de los demás libros de poesía de la época<sup>312</sup>), el primer libro de *Elegías* de Tibulo y en el libro primero de *Sátiras* del propio Horacio. Para salvar esta asimetría, PERRET (1959: 104s.) propone que, a efectos de estructura del conjunto, *carm.* 1.2-9 no sean tenidos en cuenta, ya que se trataría de meros ejercicios de virtuosismo métrico. Entonces HOR. *carm.* 1.31-38 servirían de contrapeso a un comienzo demasiado solemne, HOR. *carm.* 2 se estructuraría alrededor de dos

---

<sup>311</sup> PORTER (1987: 11s.) añade, con razón, que la figura de Mecenas tiene un lugar preeminente en todas las colecciones de poemas: *epod.* 1 y 9, *sat.* 1.1, *epist.* 1.1.

<sup>312</sup> Cf. SICKLE (1980: 16-31).

ejes, el primer poema, *carm.* 2.1 (la oda dedicada a Polión), y *carm.* 2.12 (la dedicada a Mecenas), una *recusatio*, como la primera, en la que se rompe la alternancia métrica vigente entre las estrofas alcaica y sáfica. Los diez poemas de la serie *carm.* 2.2-11, con el apoyo métrico de la alternancia de estrofa sáfica y la alcaica, y los ocho de *carm.* 2.13-20, sin apoyo métrico, se habrían ordenado siguiendo un patrón alternante. Por último, *carm.* 3 presenta para PERRET (1959) una estructura cuasi cabalística; se dividiría en tres grupos, *carm.* 3.1-6 -las *Odas romanas*, 3.7-19 y 3.20-30, compuesto cada grupo de 336 líneas.

En cuanto a los agrupamientos de odas en el interior de la colección, COLLINGE (1961: 36-55), después de examinar con detenimiento las pruebas y argumentos aducidos al respecto, concluye que no se puede imponer honestamente un patrón general sobre las unidades más grandes de la colección<sup>313</sup>. No obstante, hay grupos de odas que considera deliberados, como, por supuesto, *Hor. carm.* 3.1-6, las *Odas romanas*, o *carm.* 3.9-12, cuatro poesías de amor, que "cada una tiene que ver con un aspecto de un deseo quebrado o inalcanzable"<sup>314</sup>, y otras muchas yuxtaposiciones de dos odas interrelacionadas, como *carm.* 1.31 y 32 (con el tema de la poesía y el eco de los respectivos primeros versos en las formas *poscit* y *poscimus* de un mismo verbo), *carm.* 1.34 y 35 (con el tema de la Fortuna), *carm.* 2.11 y 12 (con sendas *recusationes*), o *carm.* 2.13 y 14 (con el mundo de ultratumba de trasfondo)<sup>315</sup>. COLLINGE (1961), en definitiva, anima al lector a que preste atención al marco mental y de asociaciones exigido en cada caso por los

---

<sup>313</sup> Cf. COLLINGE (1961: 54): "Thus the Odes appear to rely to a notable extent on the reader's mental associations and prevailing frame of mind alike, and even to do much to control, as well as exploit them both. Of course, it must be said once again that it is idle to pretend that the entire corpus is organized systematically to that end".

<sup>314</sup> COLLINGE (1961: 48).

<sup>315</sup> En relación con este tipo de yuxtaposiciones cf. CRISTÓBAL ed. (1990: 36ss.), que denomina al procedimiento la 'técnica del motivo vinculante'.

poemas, ya que a la postre los esquemas aritméticos o la mera alternancia no proporcionan ninguna solución plenamente satisfactoria<sup>316</sup>. En el mismo sentido, N-H I (: xxiiis.) resumen juiciosamente los resultados obtenidos hasta la fecha de su publicación; su conclusión va en contra de las fantasías o ingeniosidades de los estudiosos que encontraban proporciones y cifras en el análisis de yuxtaposiciones, secuencias o ciclos<sup>317</sup>. SALAT (1969) precisamente hace un gran esfuerzo, siguiendo el ejemplo de PERRET (1959), para hallar en HOR. *carm.* 1 unos patrones matemáticos: agrupamientos de 10 en 10 poemas, coincidencias numéricas, agrupamientos temáticos o métricos; el último poema del libro serviría de una especie de guía críptica de lectura<sup>318</sup>. Finalmente, GIARDINA (1970) se limita a resumir la *communis opinio* con un tono favorable al uso de los aspectos estructurales internos y externos para un análisis de los *carmina* de Horacio, aunque expresando también cierta cautela ante divisiones muy esquemáticas y rígidas. Por el contrario, SANTIROCCO (1980), en la misma línea de PORTER (1987) mencionada al comienzo de esta sección<sup>319</sup>, insiste en la sólida y deliberada

---

<sup>316</sup> Cf. COLLINGE (1961: 55): "All that is necessary ... is to appreciate that there is a little more complexity than is generally recognized in the arrangement of the completed odes by their author, and that we are presented with something more than a mere, if undeniable, succession of the political and the amorous, the grave and the gay".

<sup>317</sup> Cf. igualmente WILLIAMS (1972: 35): "Greater complications and subtleties read like scholar's fantasies".

<sup>318</sup> En el mismo año, HERRMANN (1969) y CARRUBBA (1969) intentan hacer un análisis similar con el primer libro de *Epístolas* y los *Epodos* respectivamente. Para los estudios sobre la 'estructura' de la poesía horaciana en el ámbito de lengua alemana cf. BABCOCK (1981: 1598).

<sup>319</sup> Recordemos: la influencia decisiva del rollo de papiro en las condiciones de lectura del libro de poesía. Digamos de paso también que esto es un fenómeno paratextual; Horacio consigue por medio de una apariencia esperada confundir al lector, cuando éste es incapaz de reconocer el tipo de producto que tiene entre sus manos. Una vez más Horacio emplea astutamente los recursos textuales para producir el extrañamiento en el lector; así se

estructura que presenta la colección, que es un libro de poesía en el sentido inventado por los alejandrinos<sup>320</sup>. Es más, en relación con esto último y en contra de la tendencia a relacionar la colección de *carm.* 1-3 con las colecciones poéticas latinas contemporáneas, las similitudes de la primera colección lírica de Horacio habría que buscarlas en la comparación con las colecciones de poesías hechas por los alejandrinos, y por Calímaco en particular, cuyos Ἰαμβοί, un ejemplo conspicuo de ποικιλία a tono con la *variatio* de los tres primeros libros de *Odas*, serían el modelo remoto<sup>321</sup>. Pero, lo que es quizá más importante, habría un paralelo más cercano, aunque no en la literatura latina, sino en la griega: la colección de epigramas que publicó Meleagro de Gádara en el siglo I a.C. bajo el título de Στέφανος, una guirnalda de flores poéticas de distintos autores<sup>322</sup>. Esta observación supone un sustento al postulado metodológico de que la valoración de una obra poética se ha de cimentar en el contexto literario en el que se produce, en el 'horizonte de expectativas' del público al que iba destinada; o, por decirlo de otra manera, en su 'architexto'. En el caso de Horacio, con unos lectores bilingües griego-latín, el architexto era también el género de la epigramatística griega, sin duda la literatura de moda. Finalmente, SANTIROCCO (1980: 50-53) llama la atención sobre el hecho de que los patrones estructurales no hay que buscarlos sólo atendiendo a un criterio estático, sino que los ecos y reminiscencias verbales, temáticas, métricas, pueden servir de

---

manifiesta la sutil originalidad de nuestro poeta.

<sup>320</sup> Cf. SANTIROCCO (1980: 45-48).

<sup>321</sup> Cf. SANTIROCCO (1980: 49s.): "First, the Hellenistic origins of the poetry book suggest that Horace's interest in arrangement is yet another unacknowledged debt to Alexandria. Second, the Hellenistic poetry book is not just a predecessor but also a true parallel to the *Odes*, for both are formally and thematically heterogeneous, whereas the other Augustan poetry books which are usually cited as parallels are relatively homogeneous".

<sup>322</sup> Cf. SANTIROCCO (1980: 47s.).

intertextos a distancia que mantengan al lector atento y den sensación de unidad.

El análisis de la estructura interna de las odas tomadas individualmente ha solido ir pareja al de la colección. Unas páginas atrás exponíamos la tesis de COLLINGE (1961), que considera que todas las piezas de la lírica horaciana, desde los versos hasta la colección entera están ordenadas atendiendo al mismo principio de contraste y equilibrio. Recordemos que uno de los defectos mayores que encontraban los filólogos a la obra lírica de Horacio era su falta de coherencia temática y la dificultad de seguir el hilo de pensamiento<sup>323</sup>. WILLIAMS (1968, 1972, 1980) representan un gran esfuerzo por hallar esa coherencia estructural, de la mano de uno de los estudiosos más inclinados a hallar belleza y arte en las poesías de Horacio. Otras veces, como el análisis de HOR. *carm.* 3.30 que nos proporciona FONTAN (1966), se pretende buscar el arte de Horacio simplemente en la habilidad para combinar innovadoramente los recursos léxicos, sintácticos y métricos dentro de la matriz convencional que proporcionaba la poesía de la época. Esto es positivo desde el momento en que se pretende resaltar el aspecto vanguardista de Horacio, y se hace basándose en datos positivos, susceptibles de comprobación o refutación; pero, también hay que decir una vez más que, para dar efectuar un análisis literario sustancial, es preciso trascender el mero catálogo de innovaciones y enmarcar éstas dentro de un contexto polémico, en relación con los recursos empleados por los demás poetas y con las expectativas del público lector, en la medida en que se puedan determinar. Por eso, tampoco son útiles en el progreso de nuestra apreciación de la literatura latina los análisis, como el de *carm.* 1.1 en GHISELLI (1972), posteriormente ampliado y convertido en libro, que tan meticulosamente disecan la oda y le encuentran la coherencia a ultranza. En efecto, los análisis que buscan dar razón de la unidad de una determinada oda quieren, en general, hacer encajarla excesivamente dentro de una

---

<sup>323</sup> Cf. *supra*, secciones 1.1. y 2.1..

simetría, que tiende a desatender la riqueza de reverberaciones del propio contenido de la oda, dejándola reducida a un mero esquema. En concreto, el análisis de *car. 1.1* del italiano provocó una fuerte crítica de un compatriota suyo, LA PENNA (1973), que proclamó preferir quedarse con la *sabrosa pulpa* del poema, antes que con la cáscara de su estructura<sup>324</sup>.

En resumen, los análisis sobre la 'estructura' de la poesía de Horacio han sido diversos por sus objetivos y métodos, pero todos han tenido un espíritu común: hallar una unidad poética en la composición de la obra horaciana, un designio común en las *Odas* que salvara las aparentes incongruencias de los poemas tomados individualmente. Resulta imposible no admitir que ciertos fenómenos estructurales en la obra de Horacio son conscientes. La densidad y solidez de la obra de nuestro poeta deja poco lugar para pensar en lo fortuito. Desde sus primeras obras el dominio sobre el conjunto es uno de los rasgos que saltan a la vista. Las dedicatorias a Mecenas tanto en los *Epodos* como en las *Sátiras*, *Odas* y *Epístolas*, los colofones metatextuales en cada libro de odas, y también en el primero de sátiras y en el primero de epístolas (dejando al margen la cuestión de *ars*), dan a todo el conjunto de la obra de Horacio una solidez que se debe poner en relación con la cualidad paratextual, de coherencia interna, que presenta toda obra de arte. El proyecto poético de Horacio no tiene mucho que ver con una inspiración incontrolada, sino que obedece a las leyes de una poética calculada, en la que las diferentes partes del rompecabezas, tomadas de discursos ajenos, forman un tejido variopinto propio que arroja una original calidad de experiencia poética. En este sentido, la invertibración de los diversos componentes textuales, que se puede observar en más de una oda<sup>325</sup>, es muestra de la habilidad del poeta para desvelar la falsedad de la literatura y crear una poética persuasiva, crítica con la realidad, que impide al lector evadirse y le hace

---

<sup>324</sup> Cf. BABCOCK (1981: 1598 n.95).

<sup>325</sup> Como tendremos ocasión de comprobar en la sección 4.2.



comprometerse. Más que en la artística presentación de las *Odas*, ahí es donde radica la retórica de la palabra de Horacio.

## CAPÍTULO 3

### RETÓRICA Y POÉTICA: EL CLASICISMO (APUNTES PARA UNA POLÉMICA)

### 3. RETÓRICA Y POÉTICA: EL CLASICISMO

(APUNTES PARA UNA POLÉMICA)

Al hablar del método que se iba a emplear en este trabajo, se establecía la premisa fundamental de la historicidad del hecho literario. Se revela, pues, imprescindible para el correcto análisis de la obra y su recepción conocer las expectativas de lectura que despertaba, la poética normativa de la época. La literatura latina siempre ha estado marcada por la etiqueta de retórica, pero lo que se quiere decir con este calificativo, como ya he argumentado en las secciones 1.4. y 1.5., no está del todo claro. De hecho, ni siquiera está justificado suficientemente que el análisis de la obra de los poetas latinos y, en particular, de Horacio se deba efectuar desde la premisa exclusiva de la retórica clásica o, mejor dicho, clasicista. El eco de estas teorías y de las teorías sobre la poesía presentes en la obra de Horacio me obligan a trazar someramente el panorama teórico de la época en que aquélla se produjo. Las páginas que siguen tienen bastante de discusión metodológica, pero no en el plano especulativo del primer capítulo, sino referidas a la polémica contemporánea del poeta; una polémica de la que, como se verá en el capítulo cuarto, el propio poeta era consciente y que constituye una parte sustantiva del material con que elabora sus poemas.

Este capítulo va a servir para situar la poética augustea en el marco propio del Clasicismo grecolatino. Claro está que no pretendo examinar aquí exhaustivamente las características del Clasicismo, sino sólo algunos aspectos clave que dan razón de la práctica horaciana. Para comprender el marco teórico en el que se movía la actividad poética latina del siglo I a.C. es preciso remontarse al marco griego original en el que nació la reflexión sobre la palabra y sus funciones. Lo cual necesariamente me llevará a consideraciones de diversa índole sobre la integración de la poesía en una retórica omnisciente, sobre la inmanencia en la lectura que producía el Clasicismo, sobre la censura, que es criatura de este estado de cosas, y sobre las consecuencias que ello tiene para la literatura latina y su periodización. Mi

intención es proponer algunas cuestiones de pertinencia teórica para la investigación de la poesía antigua y, en particular, de la poesía augustea.

¿Qué representaba la poesía para el mundo greco-romano? Tal vez, como hoy en día, diferentes cosas para personas diferentes. En efecto, dar una respuesta a esta pregunta no es fácil, ni se pretende presentar aquí una solución definitiva. De hecho, cómo se responda, consciente o inconscientemente, expresa o tácitamente, a esta cuestión determina en gran medida la lectura que se hace de la literatura antigua. Yo, por mi parte, me limitaré a traer a colación ciertos aspectos de la polémica suscitada en las teorías antiguas sobre la función del poeta en la sociedad, el sentido de su actividad y los instrumentos teóricos que se elaboraron para analizarla. Estoy convencido de que perfilar el marco de referencias teóricas ayudaría poderosamente a comprender el papel de la obra de Horacio en su tiempo, sobre todo, si tenemos en cuenta que el propio poeta construye una enorme cantidad de su poesía precisamente sobre el acervo teórico relativo a su actividad. A ese propósito, como queda dicho, debo remontarme al punto preciso de los comienzos de la teorización sobre las artes de la palabra. En efecto, el siglo V a.C., como es bien sabido, conoció en el mundo griego el nacimiento de una concepción racional del hombre y su sociedad que superaba los esquemas míticos de pensamiento. En oposición al tratamiento ingenuo de los avatares humanos servido por la religión a través de la poesía épica y lírica arcaica, se generó una visión evolutiva, realista, de las instituciones humanas. Y esta reinterpretación lógica del cosmos y del hombre se canaliza no sólo a través de la obra de los filósofos, los σοφισταί de la Ilustración griega, como Critias, Protágoras o el hipocrático *Περὶ τῆς παλαιῆς ἰατρικῆς*, que presentan una cosmovisión que prescinde de los dioses, sino también a través de los poetas de la tragedia emergente, como Esquilo, Sófocles y, por supuesto, Eurípides, el gran racionalista. La idea es difícil, por tanto, de atribuir a una fuente única o a un pensador particular, pero en el ámbito de las artes de la palabra tiene una genealogía rastreable.

El lenguaje, rasgo distintivo del hombre, quedó englobado con las demás artes, según la evolución de la humanidad que nos relata Protágoras en el diálogo platónico que lleva su nombre<sup>1</sup>. El manejo de las palabras era una actividad estrictamente humana y que se llevaba a cabo en sociedad. Sentada la premisa de que el uso del lenguaje es un arte, se establece el marco intelectual adecuado para que aparezca el primer teórico documentable del arte poética, Demócrito de Abdera. Este racionalista afirmaba que todas las producciones humanas son hijas del arte (religión, costumbres, música<sup>2</sup>, etc.), no de la necesidad, o sea, la naturaleza, que está compuesta simplemente de dos elementos, los átomos y el vacío. Demócrito escribió toda una serie de obras sobre música, literatura y estilo literario. Los títulos incluyen tratados sobre ritmo y melodía, sobre canto, sobre Homero, la dicción correcta y las γλῶσσαι<sup>3</sup>, sobre la poesía, sobre la belleza de las palabras,

---

<sup>1</sup> El mito de Prometeo de Pl. *Prt.* 320c 7-328d, que está en la base de la exposición que hace del origen del hombre Diodoro Sículo ya en el siglo I a.C. (D.S. 1.8.3s.).

<sup>2</sup> Sobre la música, por ejemplo, cf. DEMOCR. frg. 144 (D-K) μὲν τοίνυν, ἀνὴρ οὐ φυσιολογώτατος μόνον τῶν ἀρχαίων, ἀλλὰ καὶ τῶν ἱστορουμένων οὐδενὸς ἦττον πολυπράγμων, 'μουσικὴν' φησι 'νεωτέραν εἶναι' καὶ τὴν αἰτίαν ἀποδίδωσι λέγων μὴ ἀποκρίναι τὰναγκαῖον, ἀλλὰ ἐκ τοῦ περιεῦντος ἤδη γενέσθαι [Así pues este hombre [= Demócrito], que no sólo es el más naturalista de los antiguos, sino también no menos polifacético entre los mencionados, dice que 'la música es reciente' y da como razón de ello que 'no la ha delimitado la necesidad, sino que nace ya de la abundancia']. El fragmento lo transmite en su tratado sobre la música Filodemo de Gábara (PHLD. *mus.* 4.31). La vinculación lógica del epicúreo Filodemo con Demócrito tiene, como veremos en la sección 4.1., su importancia para situar la poética de Horacio en un marco de discusión preciso. Demócrito aquí, como en su idea del lenguaje (DEMOCR. frgs. 25b-26a [D-K]), parece manifestarse por la postura de los convencionalistas, más acorde con su materialismo físico que la que sostiene sobre la poesía.

<sup>3</sup> Es decir, las palabras 'extrañas' (los términos arcaicos, dialectales o extranjeros), que Aristóteles consideraba adecuadas a la poesía épica: τῶν δ' ὀνομάτων τὰ μὲν διπλᾶ μάλιστα ἀρμόττει τοῖς διθυράμβοις, αἱ δὲ γλῶτται τοῖς ἠρωικοῖς [De los nombres los 'compuestos' convienen especialmente a los ditirambos, y las 'glosas' a los versos heroicos] (ARIST. *Po.* 1459a 8-10). De todo lo relativo a la selección del léxico en poesía trataré más

la eufonía y cacofonía de las letras y un par más<sup>4</sup>. Algunos de sus comentarios sobre Homero se nos han conservado<sup>5</sup>. Dos de ellos no van más allá de lucubraciones sobre el nombre de la madre de Eumeo, el porquero de Odiseo, y sobre la naturaleza de la ambrosía<sup>6</sup>; pero en DEMOCR. frg. 23 (D-K) hace un comentario muy interesante sobre lo adecuado de las palabras de un mensajero troyano en la *Ilíada*: ὡς πρὶν ὄφελλ' ἀπολέσθαι (sc. Ἀλέξανδρος) [Porque ojalá hubiera muerto antes (Alejandro)] (HOM. *Il.* 7.390). Estas palabras dichas en voz alta resultarían inapropiadas, mientras que tendrían verosimilitud dichas en voz baja. No obstante, es curioso notar en las afirmaciones acerca de poética que para un racionalista, como Demócrito<sup>7</sup>, la poesía era un estado sobrenatural, originado por una inspiración divina y asociado con la locura<sup>8</sup>. De Homero dice que ha construido un κόσμος de variado verso, "porque poseía una naturaleza inspirada por lo divino"<sup>9</sup>. No

---

adelante, en 4.3.1..

<sup>4</sup> Cf. DEMOCR. frgs. 15c-26a (D-K).

<sup>5</sup> Cf. DEMOCR. frgs. 21-25 (D-K).

<sup>6</sup> Cf. DEMOCR. frgs. 24 y 25 (D-K).

<sup>7</sup> Cf. Guthrie II (: 477): "Did he [Demócrito] permit his delight in great poetry to carry him away, and forget for a moment the strict rationalism of his theories?".

<sup>8</sup> Es bien conocida la alusión contenida en HOR. *ars* 296 *excludit sanos Helicone poetas Democritus*, sobre la que volveré en la sección 4.1.. Cicerón asocia a Demócrito con Platón en el rechazo de que pueda haber poeta bueno o grande sin cierto *afflatus*: *Saepe enim audivi poetam bonum neminem -id quod a Democrito et Platone relictum esse dicunt- sine inflammatione animorum existere posse et sine quodam afflatu quasi furoris* (CIC. *de orat.* 2.194). En relación con la posesión divina del poeta cf. también CIC. *div.* 1.8. Cicerón es un punto de referencia obligado para la comprensión de la poética clasicista; Horacio, como veremos, polemiza con él sin mencionarlo. Las coincidencias críticas entre ambos han sido resaltadas en FONTAN (1974).

<sup>9</sup> DEMOCR. frg. 21 (D-K) "Ὅμηρος φύσεως λαχὼν θεαζούσης ἐπέων κόσμον ἐτεκτήνατο παντοίων. Iguales términos emplea en frg. 18 (D-K): ποιητῆς δὲ ἄσσα μὲν ἂν γράφῃ μετ' ἐνθουσιασμοῦ καὶ ἱεροῦ πνεύματος, καλὰ κάρτα ἐστίν [Cuanto escriba un poeta con

hay manera de hacer casar esta creencia en la inspiración poética con el resto de su doctrina sobre el universo. No obstante, Demócrito atribuía también ciertos poderes extrasensoriales a los σοφοί (los 'sabios'), y los poetas recibían a veces tal título<sup>10</sup>. En definitiva, la cuestión que se planteaba ya desde el primer teórico documentado, crucial para el desarrollo posterior de las artes de la palabra, era la de si la poesía es un arte que implique un conocimiento racional del mundo. La filosofía quedó automáticamente implicada.

Pero la discusión sobre las artes de la palabra se complicó inmediatamente con la entrada en escena de la ῥητορική, el 'arte de la persuasión', que es también un arte verbal, porque la persuasión se consigue, en buena medida, con palabras. La palabra adquiriría una nueva función, también social, pero quizá más humana, más personal, más fuera del control social, más peligrosa. No en vano la retórica era el arte estelar de los Sofistas. De ahí la aversión de Sócrates por la retórica, enemiga de su filosofía moral, de su búsqueda de la verdad en las palabras, de su pretensión de que las palabras den razón de las cosas<sup>11</sup>. En esta polémica sobre el uso de las palabras también entró, claro está, Platón, para quien su 'dialéctica' no era más que la substitución de la mala retórica por la buena<sup>12</sup>. Ahora bien, σοφιστής era el nombre que se les daba también a los poetas de los primeros

---

'entusiasmo' y 'espíritu sagrado' es ciertamente bello!.

<sup>10</sup> Cf. DEMOCR. frg. A 115, 116; Guthrie II (: 450): "Now Democritus believed that poets wrote 'under divine inspiration and by a holy spirit' and that prophetic dreams, voices and visions were a reality (frs. 17, 18, 166 A 77; see pp. 477, 482 below). Neither poets nor prophets were thinking things out intellectually; they were undergoing a direct experience, and the capacity to do so may well have appear to Democritus (or at least been interpreted by his expositors) as an extra sense".

<sup>11</sup> Cf. Guthrie IV (: 205ss.).

<sup>12</sup> Cf. VICKERS (1989: 2) en relación con Pl. *Phdr.* 266c, *Grg.* 504d, pasajes que hablan de la retórica y del arte de la palabra; sobre esto mismo también cf. Guthrie (II: 176; IV: 412ss.).

tiempos en Grecia<sup>13</sup>, por la función pedagógica que la poesía desempeñaba en aquella primera sociedad. Pero, como esta función a partir del siglo V a.C. la asumió el discurso racional, la palabra σοφιστής adquirió el significado por el que la venimos identificando históricamente. La retórica de los Sofistas tomó el relevo de la poesía arcaica como medio de instrucción social. Pero ni Homero ni los Sofistas garantizaban que sus historias fueran la verdad, la elaboración racional de la realidad; no podían dar cuenta de su fundamento, no eran actividades tendentes al conocimiento, sino al engaño. Contra esta pedagogía de intereses no siempre manifiestos se levanta la filosofía socrático-platónica, que, al objeto de salvaguardar el sentido verdadero de las palabras como vehículos del conocimiento, no puede admitir que ni la poesía ni la retórica sean actividades hechas con arte<sup>14</sup>. En todo caso, son la manifestación de habilidades naturales. De ahí la presentación de la poesía y de los poetas en el *Ión* platónico (Pl. *Io.* 534b-535a). Para Platón la poesía no es un arte, porque no es el conocimiento o una habilidad técnica [τέχνη = *ars*] lo que mueve a poetas e intérpretes de la poesía, sino una fuerza divina, que actúa del mismo modo que atrae la piedra magnética a las demás, incluso a través de otras<sup>15</sup>. De la misma manera, como un imán, la Musa inspira y posee a los poetas directamente, y a través de ellos otros, los que les escuchan, son poseídos. La poesía no es una habilidad, sino un efecto de la posesión divina, la *ἱερὴ δόσις* de Hesíodo (*Hes. Th.* 93), similar a

---

<sup>13</sup> Cf. Guthrie III (: 27ss.).

<sup>14</sup> Cf. VICKERS (1989: 82ss.); de todos modos, sobre la conciencia dividida de Platón con respecto a la poesía cf. Guthrie IV (: 89): "He [Platón] says much about poets, and his ambivalent attitude towards them can be largely explained by the internal conflict between his acquired devotion to the Socratic demand for rendering an account of what you say and the re-emergence of his natural feeling that poetry had a value of its own, independent of its rational and moral content. In the *Ion* the ironic voice of Socrates prevails".

<sup>15</sup> Cf. Guthrie IV (: 102).



un frenesí báquico. Los poetas, igual que los profetas<sup>16</sup>, están privados de razón por un dios, que simplemente los usa de portavoces<sup>17</sup>. Parafraseando a Platón (Pl. *Io* 534d 4ss.) dice Guthrie IV (: 203): "Piénsese en Tínico<sup>18</sup>, un hombre que nunca en su vida escribió un buen poema hasta que de repente escribió un peán 'que canta todo el mundo'. Está claro que el dios ha elegido demostrar por medio del 'más maldito de los poetas' que la buena poesía no es, en absoluto, un logro humano". La verdad es que Platón se movía en un dilema de quererres incompatibles, su inclinación natural por la poesía, que había practicado de joven y de la que *de facto* sus diálogos son una buena muestra, y su lucha por encontrar un criterio racional en las acciones humanas. Poniendo a la poesía fuera del ámbito del conocimiento conciliaba en cierto sentido su cabeza con su corazón. Colocando a la poesía en un pedestal de ambigua excelsitud intentaba salvarla de la condena que la esperaba en la *República* como una actividad contraria al conocimiento racional y perniciosa para una comunidad armoniosa de seres humanos<sup>19</sup>. Sea como sea, al igual que Demócrito, Platón presenta una imagen de la actividad del poeta que lo coloca fuera de las actividades racionales, comparándola a la de las bacantes poseídas por el dios Dioniso<sup>20</sup>. Con la marginación del

---

<sup>16</sup> Cf. Pl. *Ap.* 22b-c, *Men.* 99c-d, de donde el pasaje 99c 4-6 es una repetición *verbatim* de *Ap.* 22c 2-3.

<sup>17</sup> Cf. Guthrie IV (: 202s.); y Pl. *Io.* 534b-e ποιητής πτερόν καὶ ἱερὸν χρῆμα ... ὁ θεὸς αὐτός ἐστιν ὁ λέγων ... οἱ δὲ ποιηταὶ οὐδὲν ἄλλ' ἢ ἑρμενῆς εἶσιν [El poeta es una cosa alada y sagrada... es el dios mismo el que habla y los poetas no son más que intérpretes].

<sup>18</sup> Se refiere a Tínico de Calcis, un poeta lírico coral a quien el gran Esquilo admiraba.

<sup>19</sup> Esta es, al menos, la explicación que sugiere Guthrie IV (: 211): "But I could tentatively suggest that in the theory of divine possession he saw a possible defence of his own susceptibility to their charm (which he confesses at *Rep.* 607c), sufficient at least to account for the extremely respectful and honorific *congé* accorded to a poet in the *Republic* (398a)".

<sup>20</sup> Cf. Pl. *Io.* 534a.

poeta en la sociedad se desvirtúa su función pedagógica y los términos de su actividad tal como se entendía hasta entonces, ya que, a pesar de que la Musa era una ayuda reconocida, por ejemplo, en Homero, en todo momento el poeta era dueño de sus actos y nunca aparecía en éxtasis o fuera de sus cabales; el poeta era un σοφιστής, un educador consciente de su audiencia<sup>21</sup>. El tándem formado por Platón y Demócrito representan el inicio de una noción del poeta y de su actividad que se podría llamar romántica. Según esta perspectiva, el poeta es un 'demente' maravilloso, pero irresponsable al fin y al cabo. Su actividad está ocasionada por un poder divino, una fuerza natural, que no puede controlar. La poesía es locura y nada parecido a una poética consciente existe. Los poetas sólo poseen *ingenium*, nunca *ars*, usando la terminología acuñada por Horacio, que se ha de admitir que estaba refiriéndose de manera consciente a los extremos de esta polémica<sup>22</sup>. La poesía para Platón no es conocimiento de la realidad, tal como expone la cuestión en el libro X de la *República*<sup>23</sup>, sino sólo una *imitación* (μίμησις) en segundo grado, una débil sombra de lo que existe en realidad, en la medida en que la realidad sensible es ya la primera deformación, la primera μίμησις<sup>24</sup>. Además de no reflejar la realidad verdadera, la poesía no cumple con la condición necesaria

---

<sup>21</sup> Cf. Guthrie III (: 29ss.).

<sup>22</sup> Cf. DEMOCR. frgs. 18, 21 (D-K), Pl. Io. 533e 6. Horacio se hace eco de esta teoría en ars 295-298 para burlarse de quienes se la toman en serio y procuran responder a esa imagen de poeta loco, dejándose crecer uñas y barba, renunciando al aseo personal o buscando los lugares retirados, para obtener su sitito en el Helicón. Por eso, resulta difícil creer que la compartiera; hay que buscar otra interpretación a la presencia de *loci amoeni* e invocaciones a Baco en la lírica horaciana. Su uso de la simbología calimaquea, que es en gran medida también partícipe de esta visión romántica, también ha de reexaminarse; sobre estas cuestiones volveré en las secciones 4.1. y 4.4..

<sup>23</sup> Cf. Pl. R. 595a-608b.

<sup>24</sup> Cf. Pl. R. 607a = *Sph.* 267b-d; y Guthrie IV (: 545ss.). Sobre el concepto de μίμησις, creación platónica que condicionaría en gran medida el debate subsiguiente, véase FUHRMANN (1973: 72ss.) y más adelante en este mismo capítulo.

de todo conocimiento racional para Platón, a saber, que se produzca a través de un procedimiento dialéctico. El modo de producción de la poesía no es dialéctico, no se origina de una técnica humana, sino que es, en todo caso, un 'don del cielo', como diríamos nosotros, o, si no se quiere ser anacrónico, un 'regalo de Hermes', a quien los griegos atribuían todo golpe de suerte. El poeta es un creador de ficciones, de mentiras<sup>25</sup>.

Por el contrario, el siguiente hito en la discusión teórica, Aristóteles, parece más inclinado a pensar que tanto la poesía como el resto de los aspectos del lenguaje son facetas estrictamente humanas de la realidad. No hay, pues, que acudir a poderes naturales para explicar las actividades ligadas a la palabra y la imitación (μίμησις). Además, el arte, lejos de ser un procedimiento ajeno al raciocinio, como parece que habría de deducirse a partir del planteamiento platónico, es también una forma de conocer la realidad. Pero el conocimiento que proporciona el arte es distinto del científico. El raciocinio es una operación del alma que tiene por objeto la verdad, pero el camino hacia la verdad no es único. Aristóteles, en un pasaje significativo de su *Ética a Nicómaco*, explica cuáles son las vías del conocimiento, y, lo que resulta más importante para mi propósito de resaltar el poder revelador que pueden tener algunos poetas, la diferencia existente entre 'ciencia' (ἐπιστήμη) y 'arte' (τέχνη). Estas son sus palabras:

Ἀρξάμενοι οὖν ἄνωθεν περὶ αὐτῶν πάλιν λέγωμεν. ἔστω δὴ οἷς ἀληθεύει ἢ ψυχὴ τῶ καταφάναι ἢ ἀποφάναι, πέντε τὸ ἀριθμόν· ταῦτα δ' ἐστὶ τέχνη, ἐπιστήμη, φρόνησις, σοφία, νοῦς. (...) [ἐπιστήμη] ἕξ ἀνάγκης ἄρα ἐστὶ τὸ ἐπιστητόν (...) ἢ μὲν ἄρα ἐπιστήμη ἐστὶν ἕξις ἀποδεικτική<sup>26</sup>. (...)

---

<sup>25</sup> La idea del poeta mentiroso estaba ya extendida y se hace patente en Hesíodo, *HES. Th.* 27 ἴδμεν ψεύδεα πολλὰ λέγειν ἐτύμοισιν ὁμοῖα, Solón, *SOL. frg.* 21 πολλὰ ψεύδονται αἰοῖδοί, Jenófanes, *XENOPH. frg.* 1.22 (D-K) οὐδέ <τι> κενταύρων, πλάσματα τῶν προτέρων, o Píndaro, *PI. O.* 1.28s. ἢ θαύματα πολλὰ, καὶ πού τι καὶ βροτῶν/ φάτις ὑπὲρ τὸν ἀλαθῆ λόγον/ δεδαιδαλμένοι ψεύδεσι ποικίλοις/ ἕξαπατῶντι μῦθοι; cf. posteriormente los ecos en *ARIST. Po.* 1460a 18-19, *HOR. ars* 151.

<sup>26</sup> Cf. *ARIST. APo.* 71a 1, para la noción de 'apodíctico'.

[τέχνη] τοῦ δὲ ἐνδεχομένου ἄλλως ἔχειν ἔστι τι καὶ ποιητὸν καὶ πρακτὸν. (...) ἔστι δὲ τέχνη πᾶσα περὶ γένεσιν καὶ τὸ τεχνάζειν καὶ θεωρεῖν ὅπως ἂν γένηται τι τῶν ἐνδεχομένων καὶ εἶναι καὶ μὴ εἶναι, καὶ ὧν ἡ ἀρχὴ ἐν τῷ ποιοῦντι ἀλλὰ μὴ ἐν τῷ ποιουμένῳ· οὔτε γὰρ τῶν ἐξ ἀνάγκης ὄντων ἢ γινομένων ἡ τέχνη ἔστί, οὔτε τῶν κατὰ φύσιν· ἐν αὐτοῖς γὰρ ἔχουσι ταῦτα τὴν ἀρχήν. ἐπεὶ δὲ ποίησις καὶ πράξις ἕτερον, ἀνάγκη τὴν τέχνην ποιήσεως ἀλλ' οὐ πράξεως εἶναι. καὶ τρόπον τινὰ περὶ τὰ αὐτὰ ἔστιν ἡ τύχη καὶ ἡ τέχνη, καθάπερ καὶ Ἀγάθων φησὶ 'τέχνη τύχην ἔστερξε καὶ τύχη τέχνην'. ἡ μὲν οὖν τέχνη, ὡς περ εἴρηται, ἔξις τις μετὰ λόγου ἀληθοῦς ποιητικὴ ἔστιν, ἡ δ' ἀτεχνία τοῦναντίον μετὰ λόγου ψευδοῦς ποιητικὴ ἔξις, περὶ τὸ ἐνδεχόμενον ἄλλως ἔχειν.

[Así pues, empecemos por el principio y volvamos a hablar de las disposiciones (que favorecen la manifestación de la verdad). Sean los medios por que el alma manifiesta la verdad por negación o afirmación cinco en total: el arte, la ciencia, la prudencia, la sabiduría y el intelecto. (...) Lo científico trata de lo necesario. (...) La ciencia es, como se puede ver, una disposición demostrativa ('apodíctica'). (...) De lo que puede ser de otra manera está lo que se puede crear y lo que se puede realizar. (...) Todo arte es sobre el llegar a ser y sobre crear y comprender cómo puede producirse o llegar a ser algo de lo que es susceptible tanto de ser como de no ser y cuyo principio está en el que lo produce, pero no en lo producido: pues el arte no tiene que ver ni con las cosas que son o llegan a ser por necesidad, o por naturaleza, que tienen su principio en sí mismas; y, como la creación y la realización son cosas distintas, es necesario que el arte sea propio de la creación, no de la realización. En cierto sentido el arte y el azar versan sobre lo mismo, como también dice Agatón 'el arte ama al azar y el azar al arte'. Así pues, el arte, como queda dicho, es una disposición creativa con un discurso verdadero, y la falta de arte, por el contrario, una disposición creativa con discurso falso, que tratan de lo que puede ser de otra manera.]

ARIST. EN 1139b 15-1140a 22

En definitiva, tal como expone Aristóteles en este pasaje, el arte representa una vía de conocimiento que, aunque no conduzca a una verdad necesaria, absoluta, permite, por medio de un método seguro, comprender (θεωρεῖν) y crear (τεχνάζειν) algo que, si no es, puede llegar a ser. Tal es la tarea del poeta, describir lo que podría llegar a ser. Más que crear ficciones imposibles, bellas mentiras, la tarea del poeta que merezca tal nombre es la de formular hipótesis: un propósito más cercano a la investigación

que a la pura retórica, a la persuasión. En esto se diferencia del mero relato histórico que, aunque se pusiera en verso<sup>27</sup>, se limita a decir 'lo que ha ocurrido' (τὰ γινόμενα). La poesía habla de 'lo que podría ocurrir' (οἷα ἂν γένοιτο)<sup>28</sup>; y por eso es un método adecuado de conocimiento, porque permite predecir y no carece de coherencia. La poesía, en contra de la perspectiva que representan Demócrito o Platón, no es un discurso mentiroso en sí mismo<sup>29</sup>, ni el poeta finge con la aviesa intención de engañar a los hombres. La poesía a los ojos de Aristóteles es un camino para presentar parcelas ignotas de la realidad con una función pedagógica y terapéutica<sup>30</sup>. Entonces, ¿en qué consiste la actividad del poeta?

En el arte poética, tal como la describe Aristóteles, la pieza clave es la trama (μῦθος), que es precisamente la manera en que se puede articular la μίμησις, la imitación de las acciones humanas<sup>31</sup>. Sólo a través de una trama es posible imitar las

---

<sup>27</sup> Como sugiere Aristóteles en la *Poética* que se podría hacer con la obra de Heródoto; cf. ARIST. *Po.* 1451b 2-4 εἴη γὰρ ἂν τὰ Ἡροδότου εἰς μέτρα τεθῆναι καὶ οὐδὲν ἦττον ἂν εἴη ἱστορία τις μετὰ μέτρου ἢ ἄνευ μέτρων [Pues sea que pusiéramos los escritos de Heródoto en metro y no por ello serían menos historia con metro que sin él].

<sup>28</sup> Cf. ARIST. *Po.* 1451b 4s. ἀλλὰ τούτῳ διαφέρει, τῷ τὸν μὲν τὰ γινόμενα λέγειν, τὸν δὲ οἷα ἂν γένοιτο [Y difieren en esto, en que el historiador dice lo ocurrido, y el poeta lo que podría ocurrir]. Cf. ROSS (1923: 395ss.), HALLIWELL (1987: 105-112).

<sup>29</sup> Cf. HALLIWELL (1987: 109): "Poetics 9 should be seen above all as a serious response to Plato's devaluation of poetic 'falsehood'".

<sup>30</sup> No obstante, la poesía tiene algo inefable que impide dar una definición absolutamente lógica de su naturaleza, hasta tal punto que incluso Aristóteles, puede que en un descuido, en la *Retórica* al advertir sobre el exceso del uso de los diversos recursos estilísticos en el discurso, para argumentar que el patetismo conviene a la poesía, afirma ἔνθεον γὰρ ἡ ποίησις [Pues la poesía es algo divino] (ARIST. *Rh.* 1403b 19).

<sup>31</sup> Cf. ARIST. *Po.* 1450a 3ss.: ἔστιν δὲ τῆς μὲν πράξεως ὁ μῦθος ἡ μίμησις, λέγω γὰρ τοῦτον τὴν σύνθεσιν τῶν πραγμάτων [Y la trama de la acción equivale a la 'mimesis', pues digo que es la conjunción de las acciones]; más adelante llama al μῦθος 'ἡ τῶν πραγμάτων σύστασις' [la organización de las acciones] (1450a 15). DENOZ

acciones humanas, objetivo de la actividad del poeta. Por consiguiente, el aspecto métrico de la poesía constituye un simple añadido ornamental, destinado a hacer más dulce y armónica la imitación<sup>32</sup>. La trama imita acciones humanas, pero, como se ha señalado más arriba, no tal como ocurrieron, sino como podían haber ocurrido. En esto es donde se hace patente su valor de método cognitivo, ya que trata de lo 'general' (τὰ καθόλου), como la filosofía, y no de lo 'particular' (τὰ καθ' ἕκαστον)<sup>33</sup>. Así pues, el factor determinante de una composición poética es la verosimilitud de la trama<sup>34</sup>. En este aspecto medular la poética aristotélica no varió a lo largo de la tradición peripatética posterior. Aunque lo que se sabe es poco y por fuentes indirectas, tanto Teofrasto en sus obras perdidas sobre la poesía (Περὶ ποιητικῆς, Περὶ κωμωδίας), como Neoptólemo de Pario<sup>35</sup> parecen haber conservado el esquema básico del maestro: la poética es un arte que se ocupa de la imitación (μίμησις) de acciones humanas a través de una trama (μῦθος). Por tanto, es un arte que va más allá de las palabras y su combinatoria (sus figuras), y que carece de la intencionalidad persuasiva que tiene la retórica. Pero Aristóteles creó un marco teórico de discusión sobre las dos artes de la palabra que pronto fue olvidado. De hecho, la poética y

---

(1987) contabiliza 50 apariciones de la palabra en la *Poética*; cf. también *supra*, subsección 1.5.3..

<sup>32</sup> Cf. ARIST. *Po.* 1449b 28ss..

<sup>33</sup> Cf. ARIST. *Po.* 1451b 6s.; sobre este punto crucial para dotar de trascendencia a la poesía cf. WASZINK (1981: 193ss.), HALLIWELL (1987: 88-98).

<sup>34</sup> Cf. ARIST. *Po.* 1451a 36-38 Φανερόν ἐκ τῶν εἰρημένων καὶ ὅτι οὐ τὸ τὰ γενόμενα λέγειν, τοῦτο ποιητοῦ ἔργον ἐστίν, ἀλλ' οἷα ἂν γένοιτο καὶ τὰ δυνατὰ κατὰ τὸ εἶκός ἢ τὸ ἀναγκαῖον [De lo dicho queda claro que no es tarea del poeta decir lo ocurrido, sino lo que podría ocurrir y lo posible según lo verosímil o lo necesario].

<sup>35</sup> Teórico peripatético, contemporáneo de Calímaco, cuya relación con el *Arte poética* de Horacio es de gran importancia, como veremos; cf. Brink I (: 43-78), *CHCL* I (: 204).

retórica se fundirán en una misma cosa: un arte de usar palabras siguiendo unas determinadas reglas, ya sin nada que ver con la construcción de la trama o la imitación de acciones humanas, ni con la persuasión; sólo tal vez con la belleza y las pasiones, un código centrado en sí mismo. Esto es el estado de cosas creado por el Clasicismo grecolatino.

Ahora bien, ¿fue la retórica la única culpable? ¿Fue en su origen el arte retórica un simple catálogo de reglas y figuras por el que se la conoce? El simple examen de la *Retórica* de Aristóteles demuestra que hemos recibido una teoría de las figuras del lenguaje no sólo de una disciplina muerta, sino de un disciplina mutilada. Los últimos tratados de lo que se denomina la Retórica clásica no son más que una 'retórica restringida'<sup>36</sup>, que pasó primero a ser una teoría de la *elocutio* exclusivamente y finalmente quedó en una mera teoría de los *tropos*. Pero la retórica de los griegos tenía no sólo un programa más amplio, sino también una problemática mucho más dramática que la moderna teoría de las figuras del discurso. De todos modos, según estamos viendo, tampoco era la retórica una teoría globalizadora, porque no pretendía abarcar todos los usos de la palabra. El uso poético de la palabra no incumbía a la Retórica<sup>37</sup>. La poesía no es elocuencia. No tiene por mira la persuasión, sino producir la purificación de las pasiones del terror y la compasión por medio de un procedimiento homeopático. La metáfora, como vimos en la sección 1.3., es el puntos clave; estará a caballo entre las dos artes y, siendo la misma<sup>38</sup>, se prestará a dos funciones diferentes: la poética y la retórica. A su vez esta dualidad de funciones, en que

---

<sup>36</sup> La formulación es de GENETTE (1970), y KUENTZ (1970) insiste en la idea de que la restricción del ámbito de estudio de la retórica no ha supuesto más que la marginalización de la disciplina hasta convertirla en algo inútil; ambos son representantes de las corrientes actuales de revitalización de la Retórica global; cf., con los mismos postulados, VICKERS (1989). Un ejemplo típico de lo que es un manual retórico lo representa LAUSBERG (1960).

<sup>37</sup> Cf. RICOEUR (1980: 21s.).

<sup>38</sup> Cf. ARIST. PO. 1457b 6-9, Rh. 1406b.

se expresa la diferencia entre el mundo político de la elocuencia y el mundo poético de la tragedia, traduce una diferencia aún más fundamental en el plano de la intención. Esta oposición aparece en gran parte encubierta porque la retórica, tal como la conocemos por los últimos tratados modernos, se nos presenta mutilada de su parte principal, el tratado de la argumentación. Aristóteles define la retórica como el arte de encontrar pruebas. La poesía, en cambio, no pretende probar nada, su finalidad es mimética y su objetivo es componer una representación esencial de las acciones humanas; su característica peculiar es decir la verdad por medio de la ficción, de la fábula, del μῦθος trágico. La tríada ποίησις - μίμησις - κάθαρσις describe exclusivamente el mundo de la poesía, sin confusión posible con la tríada ῥητορική - πίστις - πειθώ. Esta dualidad de función y de intención, convencer en retórica, agradar en poesía, es más radical que cualquier distinción entre prosa y poesía, que fue la distinción que quedó como criterio evaluador de los discursos desde el momento en que poética y retórica se fundieran en una sola arte.

Así pues, Aristóteles intenta un compromiso de lo real con ideal y, para conseguirlo, devolvió las funciones claramente diferenciadas a cada arte de la palabra, liberándolas de los abusos sofísticos: la τέχνη ῥητορική regulará la progresión del discurso de idea en idea, mientras que la τέχνη ποιητική se ocupará de la progresión de la obra de imagen en imagen. Esta claridad diáfana de funciones desaparecerá cuando retórica y poética se fundan en un *totum revolutum*, cosa que ocurrió poco más o menos en la época de Augusto<sup>39</sup>. Esta fusión pasará por altibajos y se culminará en la Edad Media. La importancia de esta fusión es muy grande, ya que está en la base del origen mismo de la idea de 'literatura' creada por el Clasicismo. La retórica aristotélica hace hincapié en la argumentación por inexacta que sea. Cuando la retórica se ocupe simplemente de problemas de composición y estilo, en vez de los de prueba, nos encontraremos frente a la

---

<sup>39</sup> Cf. BARTHES (1970: 16), NORDEN (1958: 883ss.).



aparición de la 'literatura como acto total de la escritura'<sup>40</sup>.

Con los romanos la retórica se había profesionalizado y tal profesionalización trajo consigo el establecimiento de unas reglas canónicas de procedimiento. Hacia principios del siglo I a.C. la actividad retórica abarca prácticamente todos los usos de la palabra pública y tal circunstancia tiene consecuencias inmediatas en la concepción teórica. Aparece la teoría de los tres estilos, los *genera dicendi: humile, mediocre y sublime*<sup>41</sup>. Los textos retóricos y poéticos dejaban de distinguirse por la función que tenían y el principio motor de su producción (la trama o la prueba), para diferenciarse por el mero grado de complejidad verbal que admitieran en función de unas normas de propiedad previamente fijadas. La retórica tal como la entendía Cicerón anuncia el futuro desarrollo de la *elocutio* como única tarea del escritor y fomenta la idea de que hay una manera 'natural' de hablar y una manera 'artística'<sup>42</sup>. De ahí las desproporcionadas dimensiones que adquiere en el manual de Quintiliano el tratamiento sólo de la *elocutio*. En él se formula la teoría del escribir, con un procedimiento nacido del Clasicismo. En efecto, Quintiliano esboza una propedéutica del escritor: hay que leer<sup>43</sup> y escribir mucho, imitar modelos, corregir enormemente, pero después de haber dejado descansar el trabajo, y saber terminar. La retórica generalizada de Aristóteles desaparece por sincretismo. La Retórica deja de oponerse a la Poética en provecho de una noción trascendente que hoy llamamos Literatura. De esta manera, la retórica no sólo se ha instituido como una materia de enseñanza, sino que se ha transformado en un arte en el sentido moderno, en un arte 'estético'. Desde este momento la retórica se convertirá a la vez

---

<sup>40</sup> Cf. BARTHES (1970: 17).

<sup>41</sup> Cf. *Rhet. ad Her.* 1.5, *Cic. orat.* 69; BARTHES (1970: 18ss.), MURPHY (1983), LEEMAN (1976), WILKINSON (1982: 62).

<sup>42</sup> Cf. *Cic. de orat.* 1.69ss..

<sup>43</sup> Sobre el ejercicio de la *praelectio* cf. SANFORD (1931), BARTHES (1970: 21).

la teoría del 'escribir', no ya la de 'hablar', y el tesoro de las formas literarias. Las artes de la palabra, fundidas en una sola que habitualmente tomará el nombre de retórica, se convierten en unas artes decorativas, en las que la palabra adquiere una función maquilladora de la realidad y pierde su poder de método cognoscitivo, cumpliendo así el deseo platónico de que la poesía simplemente fuera una ficción embellecedora y trasmisora de consignas positivas para la sociedad. El apaciguamiento estético de la palabra pública tendrá su contrapunto en el fenómeno de la censura política sobre los textos, de lo que se hablará más adelante. Este estado de cosas creado por el Clasicismo grecolatino es apreciable en los tratados teóricos sobre las artes verbales realizados a partir de esa época. En efecto, es significativo que Dionisio de Halicarnaso en un estudio de la prosa artística, su *De compositione verborum*, abandone ya por completo el estudio del ἐνθύμημα (el *entimema*, el silogismo retórico, el método técnico de argumentación que establece la prueba) para ocuparse simplemente del 'movimiento de las frases'. Por su parte el argumento estético le permite a Plutarco en *De audiendis poetis* moralizar la lectura de los poetas. El argumento estético sería más tarde de utilidad también a los cristianos para justificar el estudio de la literatura pagana, lo cual demuestra el vigoroso asentamiento que tuvieron las ideas del Clasicismo literario. El argumento estético sirve para privar a la palabra poética de su potencial revelador. La belleza de la composición y la elegancia en la forma es lo que hay que estudiar, no la manera de hallar la verosimilitud. Un hito sin duda decisivo en la transformación de las 'artes de la palabra' en 'artes estéticas' lo representa el tratado *De sublimitate* atribuido a Longino.

Así pues, la historia de la Retórica como método de análisis de la palabra pública es la historia de esa dispersión, de ese abandono de los campos de actuación que en origen le eran propios (la argumentación de las pruebas, *inventio*, *dispositio*), y su definitiva restricción a uno de ellos (el solo análisis del ropaje verbal de los argumentos *elocutio*), cosa que, según se dijo en las secciones 1.4. y 1.5.2., ha supuesto una lacra para el correcto análisis del fenómeno social de la literatura. Al reducirse a la

*elocutio*, que era sólo una de sus partes, la retórica perdió el nexo que con la filosofía le había procurado Aristóteles a través de la dialéctica (a través del *entimema*, el silogismo retórico) y se convirtió en una disciplina errática y fútil<sup>44</sup>. El desmantelamiento de la retórica clásica fue produciendo espejismos nominalistas, a causa de lo que se definía en 1.5.2. como 'prejuicio analítico', que permitían seguir llamando todavía retórica a una disciplina que había quedado reducida a una de sus partes, una disciplina desarticulada. El estudio retórico del texto se terminó centrando casi en una sola de las figuras o desviaciones de la escritura normal, la metáfora, la suprema desviación de la ficción del habla natural, o lo que desde BARTHES (1953) se llama el 'grado cero de la escritura'. Importaba poco si el texto era prosa o verso; el estilo y lo apropiado de las figuras empleadas era lo que contaba. El desmantelamiento, lógico por lo demás, se había ido operando primero sobre los elementos más materiales del sistema. Así el nacimiento del libro y la lectura silenciosa<sup>45</sup> dejó sin utilidad, en una disciplina pensada para 'escribir' la *pronuntiatio*. El abandono de las técnicas relativas a la *memoria* tendría su explicación en lo mismo. La *inventio* es en la Edad Media ya simplemente un depósito de *topoi*. Las disciplinas vecinas del *trivium* (Gramática y Dialéctica) terminaron por despojar a la Retórica de sus cometidos, la una se ocupa de las palabras, la otra de las ideas. La tenaza forma frente a contenido, invención de la propia retórica para manejar los textos, termina por aplastar a la vieja disciplina<sup>46</sup>. El arte de las palabras se convierte en algo 'natural'. Tras Aristóteles la noción de inspiración vuelve a ganar la partida a la de arte en la concepción del fenómeno poético.

Y es que la fusión de funciones y procedimientos de la

---

<sup>44</sup> Cf. RICOEUR (1980: 17).

<sup>45</sup> Sobre la manera de leer en la Antigüedad cf. KENNEY (1982a), KNOX (1968, 1982); también cf. *supra*, sección 2.7..

<sup>46</sup> Cf. KUENTZ (1970: 185ss.); y *supra*, sección 1.4..

palabra pública y el énfasis estético en el análisis de los textos traen otra nefasta consecuencia: la potenciación del romanticismo como objetivo del poeta. El realismo racionalista deja de tener cabida en la norma que regula los textos artísticos. En la medida en que la *recitatio* retórica se parapeta en textos considerados literarios contribuye a establecer la barrera que separa lo 'recitable' de lo 'cotidiano'. Un poeta para los alumnos de esta retórica restringida es alguien que escribe textos para ser recitados, patéticos, adornados de un aura inefable. Por estas mismas medios se contribuye a difundir el estereotipo a cambio de la negación del estereotipo y de la exaltación de la originalidad. Todo el mensaje, todo el texto se reduce al mensaje de una individualidad privada. So pretexto de hacer oír la voz misma del poeta, se propone una visión psicologista y naturalista del hombre que deja vía libre a un estilística de la afectividad<sup>47</sup>.

En definitiva, la confusión de las dos artes en un todo dio lugar a afirmaciones pintorescas del tipo de la que hace CROCE (1936: 53): "La Poetica maturò più tardi della Retorica e rimase lungo nella sua dipendenza". Como se puede ver, el mundo del revés es una de las consecuencias del reduccionismo acrítico que acompaña a la omisión de datos históricos. En realidad, sabemos que el proceso fue inverso, como declara con toda contundencia y claridad Aristóteles en la *Retórica*<sup>48</sup>: los poetas fueron los creadores de la palabra artística y el arte de la persuasión lo único que hizo fue capturar los recursos expresivos que habían representado el éxito de la poesía. Sólo fue con el Clasicismo cuando la retórica llegó a suplantar a la poesía, convirtiéndose

---

<sup>47</sup> Cf. KUENTZ (1970: 190).

<sup>48</sup> Cf. ARIST. *Rh.* 1404a 21ss. Ἦρξαντο μὲν οὖν κινῆσαι τὸ πρῶτον, ὥσπερ πέφυκεν, οἱ ποιηταί· τὰ γὰρ ὀνόματα μιμήματά ἐστιν· ὑπῆρξεν δὲ καὶ ἡ φωνὴ πάντων μιμητικώτατον τῶν μορίων ἡμῖν· διὸ καὶ αἱ τέχναι συνέστησαν, ἢ τε ῥαψωδία καὶ ἡ ὑποκριτικὴ καὶ ἄλλαι γε. Ἐπεὶ δ' οἱ ποιηταὶ λέγοντες εὐήθη διὰ τὴν λέξιν ἐδόκουν πορίσασθαι [τήνδε] τὴν δόξαν, διὰ τοῦτο πρώτη ἐγένετο λέξις, οἷον ἡ Γοργίου.

en uno de los tipos de discurso<sup>49</sup>.

En función de este fenómeno de fusión, cabe preguntarse qué diferencia existía entre poetas y oradores en el siglo I a.C. a los ojos de los teóricos contemporáneos. Los testimonios de los teóricos de la época son concluyentes: sólo una diferencia de grado, no de función, ni de procedimiento. El Clasicismo había impuesto la fusión de las dos artes. Veamos qué nos dice Cicerón, la autoridad máxima de la teoría en lengua latina.

*Nam etiam poetae quaestionem attulerunt, quidnam esset illud quo ipsi differrent ab oratoribus: numero maxime videbantur antea et versu, nunc apud oratores iam ipse numerus increbruit. quicquid est enim quod sub aurium mensuram aliquam cadit, etiam si abest a versu -nam id quidem orationis est vitium- numerus vocatur, qui Graece ῥυθμὸς dicitur. itaque video visum esse non nullis Platonis et Democriti locutionem, etsi absit a versu, tamen quod incitatius feratur et clarissimis verborum luminibus utatur, potius poema putandum quam comicorum poetarum; apud quos, nisi quod versiculi sunt, nihil est aliud cotidiani dissimile sermonis. nec tamen id est poetae maximum, etsi est eo laudabilior quod virtutes oratoris persequitur, cum versu sit adstrictior. ego autem, etiamsi quorundam grandis et ornata vox est poetarum, tamen in ea cum licentiam statuo maiorem esse quam in nobis faciendorum iungendorumque verborum, tum etiam non nulli eorum voluntati vocibus magis quam rebus inserviunt.*

[Pues incluso los poetas han traído la cuestión de qué era aquello en lo que ellos mismos diferían de los oradores: antes parecía que era principalmente en el ritmo y en el verso, pero ahora entre los oradores también el ritmo se ha hecho más frecuente. En efecto, todo lo que hay que esté sujeto a alguna medición de los oídos, aunque se aparte del verso -pues esto sin duda es vicio del discurso- se llama ritmo, o 'rhythmos' dicho a la griega. Así pues, veo que a algunos les pareció que

---

<sup>49</sup> Cf. NORDEN (1958: 73ss.; 883s.): "Es ist oben gezeigt worden, daß der platonischen Zeit infolge des übermächtigen Einflusses der Sophistik die einzelnen Gattungen der Poesie durch die Rhetorik entweder völlig verdrängt oder so umgestaltet wurden, daß man hinfort statt echter [las itálicas son mías] Poesie fast nur mehr Rhetorik in Versen besaß, und zwar ließ sich, wie wir sahen, die stetige Degeneration am deutlichsten an der Tragödie nachweisen. Die Einwirkung der Rhetorik auf die Poesie ist aber, wie hier nachgetragen werden muß, schon älter".

la dicción de Platón y Demócrito, aunque se apartara del verso, como, empero, se arrebatada y usa de las más brillantes luces de palabras, debía ser considerada poema con mayor razón que la de los poetas cómicos, entre quienes, a no ser porque escriben en verso, nada más hay distinto del habla cotidiana. Y, sin embargo, esto no es lo más grande del poeta, aunque es más loable porque persiga las virtudes del orador, por más que esté constreñido por el verso. Pero yo, aunque la dicción de algunos poetas es grande y adornada, sin embargo afirmo que tiene mayor licencia que nosotros en la formación y conjunción de palabras, pero también que algunos de ellos sirven a su voluntad más con las palabras que con los contenidos.]

Cic. orat. 66ss.

Así pues, lo que diferencia un poema de un discurso es el verso (*numerus*), aunque en el discurso retórico también se usa, y las palabras, que han de ser más vehementes (*incitatus*) y alejadas del habla cotidiana (*cotidiani dissimile sermonis*). Y resulta sumamente significativo que ponga a Demócrito y Platón como ejemplos de un estilo que, siendo no poético, se aproxima tanto a la poesía que muchos no dudan en calificarlo como tal. En definitiva, poeta y orador tienen una misma tarea, la creación de un texto bello, y poseen los mismos recursos, aunque el poeta está más constreñido por la métrica, mientras que el orador por la selección del léxico. Citaré, por razón de claridad, otros dos pasajes de distinto tratado en que Cicerón formula en términos parecidos la práctica fusión de poetas y oradores.

*Est enim finitimus oratori poeta, numeris astrictior paulo, verborum autem licentia liberior, multis vero ornandi generibus socius ac paene par; in hoc quidem certe prope idem, nullis ut terminis circumscribat aut definiat ius suum, quo minus ei liceat eadem illa facultate et copia vagari qua velit.*

[En efecto, el poeta es vecino del orador, está algo más constreñido en los metros, pero es más libre por la licencia verbal, y, sin embargo, aliado en muchos de los tipos de ornamento y casi igual; en esto ciertamente es casi idéntico, en no circunscribir ni definir su derecho en término alguno, en permitírsele divagar con la facultad y abundancia que quiera.]

Cic. de orat. 1.70

*Atque id primum in poetis cerni licet, quibus est proxima cognatio cum oratoribus: quam sunt inter sese Ennius, Pacuvius Acciusque dissimiles, quam apud Graecos Aeschylus, Sophocles, Euripides, quamquam omnibus par paene laus in dissimili scribendi genere tribuitur!*

[Y en los poetas, para quienes la familiaridad con los oradores es de primer grado, lo primero que se puede percibir es esto: que por muy diferentes que sean entre sí Ennio, Pacuvio y Accio, o Esquilo, Sófocles y Eurípides entre los griegos, se le atribuye casi la misma loa en géneros distintos de escribir.]

CIC. de orat. 3.27

La concepción, no obstante, era la misma en los teóricos latinos que en los griegos, lo que demuestra una comunidad de postulados. En efecto, Dionisio de Halicarnaso se expresa casi en los mismos términos que Cicerón en el capítulo vigésimo quinto de su tratado *Περὶ συνθέσεως ὀνομάτων* (*De compositione verborum*), uno de los máximos exponentes de la teoría literaria del Clasicismo. Del largo capítulo en que discute varios textos de oradores y poetas en relación con el ritmo y acerca de cómo se puede conseguir poesía sin verso citaré sólo el principio, donde expone la idea básica: la composición de las frases es el arte que deben desarrollar poetas y oradores por igual.

τούτων δὴ μοι τέλος ἔχόντων, ἐκεῖνά σε οἶομαι ποθεῖν ἔτι ἀκοῦσαι, πῶς γίνεται λέξις ἄμετρος ὁμοία καλῶ ποιήματι ἢ μέλει, καὶ πῶς ποίημα ἢ μέλος περὶ λέξει καλῆ παραπλήσιον. ἄρξομαι δὲ πρῶτον ἀπὸ τῆς ψιλῆς λέξεως, ἕνα τῶν ἀνδρῶν προχειρισάμενος ὃν ἐν τοῖς μάλιστα οἶμαι τὴν ποιητικὴν ἐκμεμάχθαι φράσιν, βουλόμενος μὲν καὶ πλείους, οὐκ ἔχων χρόνον ἱκανὸν ἅπασιν. φέρε δὲ τίς οὐκ ἂν ὁμολογέσειεν τοῖς κρατίστοις εἰκέναι ποιήμασί τε καὶ μέλεσι τοὺς Δημοσθένους λόγους, καὶ μάλιστα τὰς τε κατὰ Φιλίππου δημηγορίας καὶ τοὺς δικανικοὺς ἀγῶνας τοὺς δημοσίους;

[Y ahora que llego al fin de estos temas, creo que estarás todavía ansioso de oír cómo se convierte una dicción no métrica en algo similar a un bello poema o un canto, y cómo un poema o un canto se convierte en algo cercano a una bella prosa. Empezaré por la dicción en prosa, seleccionando uno de los autores que creo que ha competido especialmente con la dicción poética; y, aunque querría mencionar a más, no tengo tiempo suficiente para todos. No podrías encontrar a nadie que no coincidiera en que los discursos de Demóstenes se asemejan a los más bellos poemas y cantos, especialmente

Hasta aquí se ha hablado de la concepción del artista entre los antiguos y de la evolución de las artes de la palabra hacia una síntesis. Examinemos a continuación cuál era el método de análisis que las disciplinas teóricas aplicaban a las artes de la palabra y las clasificaciones que se derivan de tales análisis. La consecuencia final de la evolución hacia el Clasicismo ya queda dicho que fue el olvido del tipo de análisis propuesto por Aristóteles, pero voy a exponer algunos puntos importantes en relación con la absorción de la poética por la retórica. Como vimos en la subsección 1.5.1., una determinada poética condiciona, en gran medida, el tipo de aproximación teórica que la estudia. Así la poética de las vanguardias artísticas de nuestro siglo propició la aparición de métodos de investigación que pudieran dar respuesta teórica a tales apuestas artísticas. De igual modo, la evolución de los textos artísticos en la sociedad grecolatina propició un método de análisis que resultara apropiado a lo que se hacía. Parece evidente que el análisis retórico de los elementos del discurso en *inventio*, *dispositio* y *elocutio* resultó a los teóricos de lo más apropiado también para la poesía antigua. Ya en el siglo V a.C. los sofistas, maestros de retórica, echaron mano de los textos épicos, que formaban parte del acervo cultural de sus pupilos, para sus enseñanzas y así la poesía se convirtió en una rama especializada de la retórica. La asunción de esta perspectiva clasicista ha causado notables confusiones y reduccionismos en el estudio de las literaturas antiguas, como ya tuve ocasión de discutir en la sección 1.4., de tal manera que se pueden leer divagaciones del tipo de JOHNSON (1982: 22s.), donde, a renglón seguido de considerar la poesía lírica como el reino de lo sublime, hace de la retórica su lenguaje privilegiado, aquello por lo que "el sentimiento sublime recapturado se hace visible y audible". Con ello quiere salvar a la poesía del estigma romanticismo, aunque sin consenguirlo. Más adelante culmina la



identificación de lírica con retórica recurriendo al viejo expediente de considerarla toda ella γένος ἐπιδεικτικόν<sup>50</sup>. Este mismo planteamiento erróneo es el que hace CAIRNS (1972) del problema de la literatura en la Antigüedad. Afirma que en la Antigüedad no había distinción entre poesía y retórica<sup>51</sup>. Con la sana intención de liberar el análisis de las literaturas clásicas de la rémora de las indagaciones sobre la psicología de los autores, la tesis de CAIRNS (1972) es que toda la poesía clásica se escribió de acuerdo con un conjunto de reglas estático de los varios géneros según se exponen en los tratados retóricos de la época<sup>52</sup>. Cicerón y Quintiliano se citan como apoyo de su análisis; con toda razón, pues los tratados de Cicerón y Quintiliano son la exposición del problema que se consagra con la Retórica del Clasicismo grecolatino, cuyo punto de vista da origen a los tratados subsiguientes, como el de Menandro el Rétor, que es precisamente el que CAIRNS (1972) toma como paradigma para sus interpretaciones. Tal punto de vista queda perfectamente expuesto en el siguiente pasaje de la *Instrucción del orador* de Quintiliano, en el que los 'tipos de discurso' (*genera causarum*), en principio sólo tres, el de los discursos judiciales, el de los deliberativos y el de los demostrativos (el griego γένος

---

<sup>50</sup> Cf. JOHNSON (1982: 30s.): "This similitude is most pronounced in 'epideictic' or 'display' oratory, in which the speaker, as against the legal or political orator, is not attempting to persuade his hearer to make a judgement on a practical matter... but is praising or blaming some quality or mode in human nature with a view to educating his hearer to helping him to see what sort of person he can or should become, what sort of person he should not to be. In short, the epideictic orator, like the lyric poet, is concerned to offer paradigms of identity, patterns of schooled volition, and he does this by exalting or by censuring certain traits in human character, with vivid, dramatic examples of what these traits are like, may be like, when we experience them in others or in ourselves".

<sup>51</sup> Cf. CAIRNS (1972: 36): "It is of course neither desirable nor necessary to leave rhetoric out of consideration, since in antiquity *there was no fixed boundary between poetry and rhetoric at any period*". La cursiva es mía.

<sup>52</sup> Cf. CAIRNS (1972: 31, 70).

ἐπιδεικτικόν que he mencionado más arriba), se multiplican hasta abarcar todas las posibles situaciones comunicativas -el lamento, el consuelo, el aplacamiento, la excitación, el atemorizamiento, el ánimo, el consejo, el comentario, la narración, la súplica, la acción de gracias, el agradecimiento, el reproche, la maldición, la descripción, la recomendación, la proclama, el deseo, la opinión, y muchísimas otras-.

*Sed tria an plura sint [genera causarum] ambigitur. nec dubie prope omnes utique summae apud antiquos auctoritatis scriptores Aristotelen secuti, qui nomine tantum alio contentivalem pro deliberativa appellat, hac partitione contenti fuerunt. verum et tum leviter est temptatum, cum apud Graecos quosdam tum apud Ciceronem in libris de Oratore, et nunc maximo temporum nostrorum auctore prope impulsus, ut non modo plura haec genera, sed paene innumerabilia videantur. nam si laudandi ac vituperandi officium in parte tertia ponimus, in quo genere versari videbimur, cum querimur, consolamur, mitigamus, concitamus, terremus, confirmamus, praecipimus, obscure dicta interpretamur, narramus, deprecamur, gratias agimus, gratulamur, obiurgamus, maledicimus, describimus, mandamus, renuntiamus, optamus, opinamur, plurima alia?*

QUINT. inst. 3.4.1-4

Es cierto que en la época helenística y en Roma, como a partir de entonces en todas partes, la influencia de la educación sobre los escritores fue grande y que esta educación era retórica. También es cierto, como hemos visto antes, que la poesía incluye una cierta dosis de persuasión<sup>53</sup>. No obstante, todos los estudios orientados a buscar la síntesis de la literatura antigua en la catalogación de géneros y recursos estilísticos pecan del mismo estatismo que atacó al Clasicismo y carecen de una delimitación cronológica de los períodos de la literatura antigua, convirtiéndola en algo indiferenciado y mostrenco, en donde cualquier teoría es aplicable a cualquier autor, con independencia de la cronología relativa.

Sin embargo, hay, de hecho, buenas razones por las que la

---

<sup>53</sup> Cf. RUSSELL (1967: 142s.).

retórica debió de parecer un modelo de análisis pertinente<sup>54</sup>. En primer lugar, se creía que la poesía había precedido a la prosa como vehículo de instrucción y persuasión<sup>55</sup>. Además, como ya queda dicho, el análisis retórico de los elementos del discurso en invención, disposición y elección de palabras era claramente apropiado también para la poesía clasicista. Se enseñaba poesía como un arte destinado a producir ciertos efectos en la audiencia. Naturalmente éstos no eran los mismos efectos que los que provocaban los oradores. Los poetas debían provocar en la audiencia placer y asombro, no convicción o un estímulo emocional para la acción.

Seguramente Aristóteles tenía razón: Poética y Retórica son artes distintas e incluso opuestas, la una tiene que ver con la realidad, aunque innoble, y la otra con la ilusión, aunque espléndida. El Clasicismo hace de ambas artes un todo único que se conocerá con el nombre de Literatura y que supondrá una domesticación de los aspectos menos controlables de ambas, a saber, el uso crítico de la palabra pública y la ficcionalidad desmedida de términos, temas, motivos o géneros no decorosos. El fenómeno de la censura nace con esta síntesis de retórica y poética, sobre lo que volveré un poco más adelante. La grandeza estará, a partir de este momento, en los poetas que consigan librar a su voz de los estereotipos decorosos. Eso se convertirá en una forma de retórica, una retórica pensada para influir en las conciencias de los hombres presentes y futuros por medio de la comunicación íntima de la lectura. La retórica pública, la palabra hablada, en una época tan parecida a la nuestra, quedará como

---

<sup>54</sup> Cf. RUSSELL (1981: 3): "For one thing, poetry was believed to have preceded prose as a vehicle of instruction and persuasion, and could thus be seen to have fulfilled many of the same functions. Again, the rhetorical analysis of the elements of discourse into invention, arrangement and verbal choice was clearly appropriate also to poetry. (...) And so 'poetics', as formulated by Aristotle's successors -though not, it is important to remember, by Aristotle himself- turned into a specialised branch of rhetoric".

<sup>55</sup> Cf. NORDEN (1958: 32ss.).

instrumento manipulador de las masas. Ante la conciencia de tal hecho Horacio, como Virgilio, como los demás grandes poetas desde entonces hasta ahora, hizo lo único que podía hacer, desenmascarar la ficción pactada del mundo, no sólo la oficial triunfante, sino también la de la oposición derrotista. Esto no representaba otra cosa que meter la retórica dentro de su poesía, de una manera y con unas consecuencias que se analizarán en el próximo capítulo.

No obstante, la influencia mutua e interdependencia de las dos artes teóricas, y de la poesía y la oratoria entre sí, son muy grandes y no es difícil ver por qué. En primer lugar, tanto la oratoria como la poesía tienden a afectar a sus oyentes, aunque con diferentes objetivos y de diferentes maneras, pero ambas se sirven de técnicas psicológicas y de comprensión similares. En segundo lugar las habilidades lingüísticas son las mismas para ambas. Aristóteles remite en su tercer libro de la *Retórica* a lo dicho en su *Poética* acerca de la λέξις. Lo único que el poeta tenía que evitar eran los registros más bajos, que sólo tendrían sitio en la prosa. Los preceptos esenciales del estilo son comunes a prosa y verso en el Clasicismo, como ya queda dicho<sup>56</sup>.

En efecto, la clasificación que Aristóteles consideraba como la más superficial, la establecida por la presencia o ausencia del metro, quedó como la más usual a efectos prácticos para distinguir lo que era poesía de lo que no lo era; y esto se produjo significativamente ya desde los alejandrinos, como Aristófanes de Bizancio<sup>57</sup>. En este estado de cosas posterior a Aristóteles la radical distinción entre arte 'mimética', la poética, y arte 'no mimética', la retórica, perdió pronto importancia en beneficio de factores que para Aristóteles habían sido superficiales y sin importancia, como el metro. Se acaba de mencionar a Aristófanes de Bizancio, pero de igual modo actuó Calímaco con sus Πίνακες.

---

<sup>56</sup> Cf. RUSSELL (1981: 129-147) "Theories of Style"; la formulación clásica de la idea está en Cicerón (*Cic. de orat.* 1.70), citado anteriormente; cf. también en este mismo orden de cosas *Cic. orat.* 67, 201s..

<sup>57</sup> Cf. JOHNSON (1982: 84-89), CAIRNS (1972: 6).

Calímaco fue el primero que se sirvió de manera consciente de todo el material retórico para formular su ideal poético<sup>58</sup>. Más aún, las cualidades estilísticas de la poesía empezaron a considerarse sólo como diferentes en grado a las de la prosa, como ha quedado demostrado por los pasajes de Cicerón y Dionisio de Halicarnaso citados antes. Los elaborados sistemas de discriminación estilística, orgullo y prez de los retóricos posteriores, se basaban en observaciones hechas tanto en los poetas como en los oradores y se mantenía que eran de igual aplicación para unos y otros<sup>59</sup>. Es fácil ver razones históricas para ello. Una es el surgimiento de una literatura griega clasicista en el siglo I a.C. con esquemas lingüísticos y de pensamiento basados en el *corpus* de los escritores antiguos de prosa y poesía considerados como clásicos y metidos en el 'canon'. Otro factor, estrechamente relacionado con este, es la retirada de la retórica de la vida a las aulas, con la consecuente indulgencia a la fantasía y el divertimento y con el consecuente divorcio de las necesidades más severas del entrenamiento vocacional. Todo esto tendía a minimizar las diferencias entre las dos artes. En efecto, metro aparte, la diferencia esencial a efectos prácticos llegó a pensarse que era de tema, no de tipo de actividad. La poesía tenía una 'mayor licencia' (*licentia*, ἔξουσία) tanto en el lenguaje como en la fantasía, mientras que la oratoria mantenía vínculos más sólidos con la realidad y la acción. Así que el tipo de crítica de la trama sobre la base de la coherencia y el final apropiado que Aristóteles practica en la *Poética* está ausente del modo retórico de crítica. Además, la tercera división principal de la oratoria, el género 'epidíctico' (γένος ἐπιδεικτικόν οὐ πανηγυρικόν), la oratoria dirigida al elogio y la censura, abarcó fácilmente el tema de la mayoría de la poesía lírica, para la que era,

---

<sup>58</sup> Cf. SCHWINGE (1986: 5-23), BROUWERS (1976: 197), que resalta su vinculación con el movimiento aticista en retórica.

<sup>59</sup> Cf. CAIRNS (1972), RUSSELL (1981: 16, 153-155).

históricamente hablando, como hemos visto, un sustituto<sup>60</sup>.

La fusión de poesía y oratoria en una actividad trascendente con sus reglas de composición y estilo, sus cánones de autores trajo consigo la idea de que la literatura era inmanente. La teoría quedó privada de un mecanismo que entendiera el cambio literario, como he argumentado en la 1.5.1.. El catálogo de escritores del libro décimo de la *Institutio oratoria* de Marco Fabio Quintiliano es un ejemplo destacado de cuán inevitablemente un sentimiento de contemporaneidad de todos los escritores llenaba el vacío creado por la falta de una historia de la literatura propia. La producción poética había quedado fundida con la oratoria y el tiempo parecía detenido<sup>61</sup>. La identificación de orator y poeta y la conversión de la pareja en una unidad funcional, favorecida por el alejamiento de la política, dio paso a un concepto de literatura teñido de misticismo y religión, a un idealismo que tiene su perduración a lo largo del Clasicismo greco-latino, como se puede apreciar en todos los teóricos<sup>62</sup>.

---

<sup>60</sup> La idea cuajó de tal manera que impregna los planteamientos más modernos, como JOHNSON (1982: 24-75), "Praise and Blame: Greek Lyric".

<sup>61</sup> Cf. WILLIAMS (1978: 270): "The gulf that grew between the Augustan age and that of the early empire was partly the result of non literary causes... But it may have been increased by the fact that the ancient world had no adequate technique for literary history. (...) One difficulty must have been that literary history was assimilated to the history of oratory, with devastating results. First, it meant that all later writers were condemned to a sense of inferiority by the theory of decline from Cicero (...) Second, literary history requires value judgements based on a proper understanding of the relationship of author and genre to the historical environment as well to predecessors and successors. But the history of oratory had two methods of procedure: the one by 'canons' or lists of the great, the other by survey in an antiquarian fashion... Later poets were unable to place themselves critically in relation to the great Augustans... The concept of 'development' had never been defined in such a way as to apply to anything except the emergence of an art form from its primitive analogue, a type of investigation that had been taken to its limits by Aristotle".

<sup>62</sup> En Dionisio de Halicarnaso, 'Longino' (LONG. 1.4, 9.2); y, entre

Otro aspecto relacionado con la falta de una idea clara del cambio literario, en el que se pone de manifiesto el cambio de perspectiva en la concepción de las artes de la palabra desde Aristóteles y que marca la aparición del Clasicismo literario, es la evolución del concepto *mimesis*. Como he señalado más arriba, para Aristóteles la diferencia específica de la poesía como arte es que se servía de palabras para 'imitar' las acciones humanas por medio de una trama. La poesía es un arte mimética. Los términos μιμεῖσθαι y μίμησις significan en griego "presentación a otro nivel, representación"<sup>63</sup>. Platón dio al concepto un uso ontológico, que no tenía en principio<sup>64</sup>. Aristóteles tomó el término de Platón<sup>65</sup>, pero intentó librarlo de esa carga ontológica y peyorativa de sucedáneo de la realidad verdadera, limitando su alcance a la definición de las artes representativas, la ποιητική y las plásticas por igual<sup>66</sup>. Como se ha dicho ya, la cualidad propia de la ποιητικὴ τέχνη era el uso necesario de la palabra. Para Aristóteles el *modus operandi* de la poesía (ποίησις) es la

---

<sup>63</sup> El sustantivo se documenta, con posterioridad al verbo, por primera vez en Platón (Pl. R. 392d, Lg. 829c); cf. FLASHAR (1979: 80): "Die Wörter μιμεῖσθαι und dann später μίμησις bedeuten so viel wie: 'Präsentation auf einer anderen Ebene', die gelegentlich den Charakter des Nachahmens, gelegentlich des Darstellens annimmt".

<sup>64</sup> Como demuestra la conocida máxima hipocrática (Hp. vic.) ἡ τέχνη μιμεῖται τὴν φύσιν; cf. FLASHAR (1979: 81s.).

<sup>65</sup> Aunque hay que precisar que para Aristóteles la palabra tenía dos significados: 1) copiar una acción para obtener el mismo producto; y 2) copiar una acción como un juguete o modelo. Es en este último sentido en el que su aplicación a la poesía es pertinente; cf. RUSSELL (1981: 101): "To make any apology for poetry, if it is regarded as a mimetic art, involves showing that the second kind of *mimesis*, the making of models or toys, has a utility. Aristotle appears to do this in a special case by his psychological theory of the 'cathartic' effect of tragedy; but he also, in the early chapters of the *Poetics*, emphasises the value of imitation as a procedure of learning as though the obvious utility of copying in this context might rub off, as it were, on what the poet does".

<sup>66</sup> Cf. ARIST. Po. 1447bss..

representación (μίμησις) de lo posible (τὸ πιθανόν) en las acciones humanas (ἄνθρωπινή πραξις). Lo que el arte imita son las acciones humanas<sup>67</sup>. Por eso, en contra de lo que afirmaba Platón, la *mimesis* conduce a un determinado tipo de conocimiento, no genera un sucedáneo de la realidad, sino un modelo; pero la *mimesis*, además de acarrear conocimiento de la realidad, continúa Aristóteles, lleva aparejado el placer, porque la satisfacción más genuinamente humana es la que viene por el conocimiento<sup>68</sup>. La vinculación aristotélica del placer al conocimiento nos lleva directamente a la fórmula horaciana del *utile y dulce* (HOR. ars 343), que, como se verá a lo largo del capítulo próximo, se puede reinterpretar aplicado a su lírica, más que en la habitual clave pedagógica, en cuanto la expresión de su compromiso con la realidad. En esto, como en otras cosas, Horacio es un aristotélico, pero que se ha de expresar en un medio poético que no lo es, el estado de cosas creado por el Clasicismo.

En efecto, después de Aristóteles el concepto de *mimesis* en los tratados se va desplazando del sentido gnoseológico, de reproducción de modelos vitales, a otros más relacionados con la práctica retórica, como la simulación de los afectos asociados a las palabras<sup>69</sup>, o la 'imitación' de los sonidos naturales, a modo

---

<sup>67</sup> Cf. ROSS (1923: 395): "Lo que el arte imita son 'los caracteres, las emociones y las acciones' (Arist. Po. 1447a 28), no el mundo sensible, sino el mundo del espíritu humano".

<sup>68</sup> Así se expone en algunos pasajes de sus tratados de *Retórica y Poética*, lo cual es para mi propósito muy significativo. Cf. ARIST. Rh. 1371b 5-12; Rh. 1410b 10-17, donde habla de lo efectiva que resulta la metáfora para la imitación, porque genera conocimiento mejor que cualquier otro de las clases de nombres (los extraños ni los propios). Especialmente significativo es ARIST. Po. 1448b 4-19, donde expone que el origen de la poesía es precisamente la representación con fines teóricos, porque todos los hombres tienden a conocer por naturaleza: el conocimiento les produce placer, idea que enlaza este pasaje con ARIST. Met. 980a 21-24, el comienzo de la *Metafísica*, con lo que queda probada la vinculación gnoseológica de la poesía, q.e.d..

<sup>69</sup> Cf. QUINT. inst. 6.2.25-31, LONG. 15.1.



de música imitativa<sup>70</sup>; la imitación de los antiguos oradores<sup>71</sup>, la *aemulatio* que caracteriza la implantación del Clasicismo. En efecto, desde el Clasicismo grecolatino el término μιμείσθαι adquiere un nuevo significado, se convierte en "la imitación de modelos estilísticos". Esta práctica emuladora encuentra sus raíces en los oradores del siglo IV a.C.. En ellos se encuentra la idea del uso de *topoi* y entimemas 'listos para el uso'. Se trata, en una palabra, de la implantación de modelos canónicos de escritura (la apelación a los antiguos poetas, la busca de ejemplaridad moral en los pensamientos). La idea de que había que emular a un modelo se convirtió en la idea rectora de una práctica que ya no era poética ni retórica, sino literaria. De hecho, los presupuestos para ello se formularon en los cánones literarios de Aristófanes de Bizancio y de Aristarco<sup>72</sup>. Los autores que eran incorporados a un canon se convierten en modelos para la mimesis clasicista, tal como se presenta formulada en el período que va desde la primera mitad del siglo I a.C. hasta Quintiliano<sup>73</sup>.

La mimesis clasicista, la imitación de modelos estilísticos, es el factor determinante que dio paso a la literatura como actividad inmanente y desligada de la realidad. Dionisio de Halicarnaso fue, como ya se ha señalado, uno de los hitos teóricos del Clasicismo y proporcionó el esquema por el que Quintiliano se guía<sup>74</sup>. Según su tratado perdido Περὶ μιμήσεως, el proceso de esta *mimesis* presenta tres aspectos que ha de cuidar y cumplir el

---

<sup>70</sup> Cf. LONG. 19-22, DEMETRIO 48, 94, 176/220.

<sup>71</sup> Cf. QUINT. *inst.* 8.3.20; RUSSELL (1981: 108-110).

<sup>72</sup> Cf. FLASHAR (1979: 83s.), JOHNSON (1982: 85ss.).

<sup>73</sup> Este concepto clasicista de la μίμησις se encuentra desarrollado en QUINT. *inst.* 10.2.18, D.H. *Rh.* 10.19, D.H. *Din.* 7, LONG. 13.2; cf. WINTERBOTTOM (1982: 41), WILLIAMS (1978: 193-212, 266-271), sobre las consecuencias de esta emulación retórica en la literatura latina de la Edad Augustea.

<sup>74</sup> Cf. FLASHAR (1979: 87).

escritor<sup>75</sup>: una naturaleza diestra (φύσις δεξιᾶ), un aprendizaje meticoloso (μάθησις ἀκριβής), y un ejercicio riguroso (ἄσκησις ἐπίπονος). En el tratado *Sobre los antiguos oradores* del mismo Dionisio de Halicarnaso nos encontramos con que μίμησις es igual a ζῆλος, o lo que es lo mismo *imitatio* igual a *aemulatio*. La vieja idea aristotélica de una poesía comprometida con la realidad, a través de una *mimesis* creadora de modelos, ha desaparecido por completo. Y esto, sin duda, tiene que ver con la creación de una literatura escrita, con la domesticación de la palabra adonde lleva una actividad inmanente desligada de la realidad. En Horacio ambos sentidos de la μίμησις conviven, en *ars* 134 y 317ss. respectivamente<sup>76</sup>, lo cual es una muestra fehaciente de que el medio intelectual en el que se mueve la poética horaciana es el del Clasicismo, pero también de que se puede rastrear en sus manifestaciones sobre poesía la permanencia de una idea trascendente de su propia actividad como poeta. La mimesis clasicista, en definitiva, coopera con la creación de una teoría de lo sublime en poesía, al ensalzar determinados textos modélicos, y con la teoría retórica de los estilos, para crear la ficción de que existe un lenguaje natural subyacente a las manipulaciones posteriores del arte<sup>77</sup>.

La creación de cánones poéticos, de modelos literarios para imitar, en último término, tiene también que ver con el fenómeno de la censura<sup>78</sup>. La reducción de la poesía a manipulación

---

<sup>75</sup> Cf. FLASHAR (1979: 88), FUHRMANN (1973: 168-174).

<sup>76</sup> Cf. FUHRMANN (1973: 122ss.), y el comentario de Brink sobre *ars* 134, 411.

<sup>77</sup> Cf. FLASHAR (1979: 94): "Hier zeigt sich, daß offenbar eine Norm natürlichen Sprache vorausgesetzt ist, von der die Verwendung des Hyperbatons ebenso eine Abweichung bedeutet, wie der Ausbruch von Affekten als eine Abweichung von einem 'natürlichen' Verhaltensform angesehen wird, zugleich aber auch ein literarisches Portrait der Leidenschaften in der Folge der Wörter im Satz, wie sie der Leidenschaftliche im Affekt wählen würde, im weiteren Sinne zur 'Natur' (der Menschen) gehört".

<sup>78</sup> Cf. FLASHAR (1979: 95ss.).

estilística de la habilidad natural del habla la convierte en un arte ingenuamente domesticado. En el tratado de Plutarco *De audiendis poetis*, uno de los más representativos ejemplos teóricos de la moralización de la poesía, que he mencionado más arriba en relación con el argumento estético para valorar la obra poética, la *ποίησις* ya ha perdido todo sentido polémico y se ha convertido en una *μιμητικὴ τέχνη ἀντίστροφος τῇ ζωγραφίᾳ* 'un arte imitativa complementaria con la pintura'. La simple apreciación estética de la poesía es un fenómeno que acompaña la retorización de sus géneros, el énfasis en el amaneramiento virtuosístico, y permite pasivamente la institucionalización de la censura<sup>79</sup>.

Es importante resaltar el hecho de que los romanos sentían que la emulación de los griegos era el camino natural de la creación literaria, porque se sabían pertenecientes a una misma tradición<sup>80</sup>. La literatura latina nació, pues, con el estigma de la imitación<sup>81</sup>. La tradición y la *imitatio* se consideraba una cuestión no tanto de continuidad como de recuperación de los antiguos, y no simplemente de los predecesores inmediatos<sup>82</sup>. Cicerón diserta en *Cic. de orat.* 2.90-98 sobre las maneras de imitar correctamente, para que el estilo, cual ganado, pazca lujuriosamente. Los cánones de autores se revelaron como la condición necesaria para que hubiera géneros poéticos en esta literatura domesticada y reglamentada; y de ello eran conscientes los propios poetas

---

<sup>79</sup> Cf. RUSSELL (1981: 159-168).

<sup>80</sup> Cf. FUHRMANN (1973: 165) acerca del catálogo de Quintiliano en *inst.* 10; y también HELDMANN (1980: 4), que afirma que la emulación de los griegos fue el *leitmotiv* de la cultura augustea, que tiene su base en los postulados de Cicerón sobre el desarrollo intelectual de Roma, tal como quedan expuestos en el proemio de sus *Tusculanas*.

<sup>81</sup> Cf. RUSSELL (1979: 1): "One of the inescapable features of Latin literature is that almost every author, in almost every thing he writes, acknowledges his antecedents, his predecessors -in a word, the tradition in which he was based. (...) And the poet cannot help being *imitator*; that is his inevitable status".

<sup>82</sup> En este sentido son deudores de *CALL. epigr.* 27 (Pf.); cf. RUSSELL (1979: 2).

romanos<sup>83</sup>. De hecho, en sus manifestaciones al respecto no hicieron más que seguir la teoría establecida por Cicerón en su peculiar historia de la oratoria romana. En el *Brutus* Cicerón equipara a Catón con Lisias (Cic. *Brut.* 63), al propio Cicerón con Demóstenes (Cic. *Brut.* 253ss.), a Calvo con los oradores áticos (Cic. *Brut.* 284). También Horacio, consciente de esta polémica literaria, en sus poemas en hexámetros refleja este tipo de verbalizaciones, cuando describe el ambiente intelectual de la época en la *Epístola a Augusto* (HOR. *epist.* 2.1.50ss.) proclamando que Menandro se ha reencarnado en Afranio o que Ennio es el Homero latino<sup>84</sup>, o cuando habla del 'Calímaco romano' en la *Epístola a Floro* (HOR. *epist.* 2.2.90-101). Y es que el terreno estaba abonado para que Horacio se sirviera de ese material en su poesía metatextual, porque los teóricos romanos no perdieron mucho tiempo antes de establecer, siguiendo el ejemplo de Cicerón en la oratoria, un 'canon' poético a la manera de los griegos, un *ordo*<sup>85</sup>. El canon más elaborado fue, como queda dicho, el de Quintiliano, que presenta la novedad de mezclar en una misma literatura universal a todos los autores clásicos<sup>86</sup>. El Clasicismo quedaba como ganador, pero las consecuencias de la *aemulatio* fueron malas, porque el canon no se

---

<sup>83</sup> Cf. GRIFFIN (1985: 191s.): "... 'canons' in which it was natural for Roman poets to arrange themselves. Ovid [Ov. *tristia* 4.10.51-54] clearly puts himself in a succession of elegiac poets, number four after Gallus, Tibullus and Propertius, while Propertius was proud to present himself [PROP. 4.1.64] as a Roman vision of a Greek poet, *Romanus Callimachus*. These poets find a form for their own aesthetic ideas and experiences by putting themselves in the position of a predecessor. Thus Virgil, Propertius and the rest borrow a scene (the poet instructed by Apollo) from the opening of the *Aitia* of Callimachus, who in his turn was producing a variant on a celebrated experience of Hesiod".

<sup>84</sup> Cf. RUDD (1986: 170s.).

<sup>85</sup> Cf. WINTERBOTTOM (1982: 34).

<sup>86</sup> Cf. QUINT. *inst.* 10.1.46-84, el canon de los griegos, y QUINT. *inst.* 10.1.85-131, el canon de los romanos.

renovó con la suficiente asiduidad y rigor<sup>87</sup>. La cualidades de la literatura que se fue produciendo después sólo se podían descubrir a través del análisis estilístico<sup>88</sup> y la envidia de las ideas imitadas en la literatura que quedó tras el esplendor clasicista deja bastante que desear<sup>89</sup>. La inmanencia y el aparente acabado del modelo literario clasicista con la fusión de las dos artes de la palabra centraron los problemas de la producción artística en el mero perfeccionamiento de sus aspectos más superficiales. Su falta de dinámica de cambio impidió su propia evolución.

Así pues, con el Clasicismo se institucionaliza un proceso único de composición de textos artísticos, se reglamenta y se profesionaliza la tarea de escribir. El proceso es claro. En primer lugar, la imitación lingüística de los modelos establecidos formaba parte esencial de la enseñanza retórica. Para llevar a cabo la imitación de los modelos era preciso establecer cánones de

---

<sup>87</sup> Cf. WILLIAMS (1968: 211ss.): "Repetition of thematic material was common at all periods of Greek literature, and Romans were always ready to use Greek material in the same way; in the late Republic and Augustan age they added earlier Roman poets to the legitimate quarries for material [252ss.] . What was new in the writers of the early Empire has two aspects: first, the degree of repetition was enormously increased -to the extent that previously used material actually seems to have been preferable; second ... pleasure was taken in variation for its own sake. (...) Two conclusions can be drawn immediately from this way of viewing the process of literary composition. First, interest came to be concentrated on style and treatment. (...) Second, and as a consequence of the first conclusion, there developed the capacity to treat any material that came to hand (improvisation was a favourite occupation), and give it its appropriate *color*, without applying any other criteria to the material".

<sup>88</sup> Cf. WILLIAMS (1978: 270): "The sources of power and energy which this literature possesses can be discovered by simple analysis of its language and style".

<sup>89</sup> Cf. WILLIAMS (1978: 270): "There is a gross disproportion between the energy of utterance and the weight of the ideas it is required to bear. (...) Hence the use of the same material again and again, hence *imitatio* and *aemulatio*, and hence what have been called above 'ready-made poetic ideas'. The paradoxical situation that the urge for originality was concentrated on the technique of expression (which was totally prescribed by rhetorical theory) came to be accepted as the norm".

autores imitables, que, en una formulación cuasi esotérica, aparecen en los tratados retóricos como τὰ βιβλία, las 'escrituras' de una civilización anquilosada<sup>90</sup>. El *decorum* estilístico, la adecuación a unas normas de composición que también tenían mucho de moralización de la escritura, era el fin último de la práctica en esa imitación pedagógica. El tratado *De sublimitate* (LONG. 13.2-14) es donde se expone con mayor claridad la elevación a ritual del procedimiento de la mimesis clasicista. La *imitatio/aemulatio* de los escritores antiguos representa el mejor camino hacia lo sublime<sup>91</sup>. Por otro lado, esa práctica imitativa y descomprometida que potencia el Clasicismo es la mejor manera de conseguir una plaza dentro de la posteridad, porque el escritor puede hacer abstracción de los problemas inherentes a su propia contemporaneidad histórica. La literatura fuera del tiempo es la mejor manera de conseguir que sea eterna<sup>92</sup>.

En las manifestaciones teóricas de Horacio acerca de la noción de *mimesis*, el problema alcanza una formulación teórica original, pues la imitación, una práctica necesaria en la poesía por definición, ya que los asuntos humanos y las palabras que hablan de ellos son algo público y al alcance de todo el mundo, paradójicamente ha de hacerse de tal manera que la *publica materies* se haga *privati iuris* (HOR. ars 128-138), propiedad del

---

<sup>90</sup> Cf. RUSSELL (1979: 3): "Linguistic *mimēsis* of these models thus became an essential element in rhetorical teaching. We find the corpus of acceptable models referred as 'the books', *ta biblia* ([Dionysius] *Ars Rhetorica* 298.1) -an interesting pagan parallel to the Jewish and Christian term for the scriptures. The rhetorical culture of the first four centuries of our era was indeed a civilization of 'the books'".

<sup>91</sup> Cf. RUSSELL (1979: 9s.): "'LONG.' opens the subject of *mimēsis* at 13.2, and devotes the rest of chapters 13 and 14 to it. He is here listing ways of achieving 'sublimity' of thought; questions of style and diction are to come later. Plato showed the way; and for us too ἡ τῶν ἔμπροσθεν μεγάλων συγγραφέων καὶ ποιητῶν μίμησις τε καὶ ζήλωσις ... is 'a road to the sublime'".

<sup>92</sup> Cf. RUSSELL (1979: 11): "This [ζήλωσις] is the way to think of posterity, and so avoid limiting one's vision to the petty concerns of the present".

poeta. De hecho, como se puede apreciar en otro pasaje (incluido en un poema altamente significativo de la poética horaciana, *epist.* 1.19), el procedimiento de la *aemulatio* no lo veía con muy buenos ojos nuestro poeta.

*rupit Iarbitam Timagenis aemula lingua,  
dum studet urbanus tenditque disertus haberi.  
decipit exemplar vitiis imitabile: quodsi  
pallerem casu, biberent exsanguae cuminum.  
o imitatores, servom pecus, ut mihi saepe  
bilem, saepe iocum vestri movere tumultus!*

HOR. *epist.* 1.19.15-20

Pero ¿qué es lo que se puede escribir o se debe imitar en una literatura marcada por unas reglas tan estrictas? Es preciso admitir que indisolublemente unido a la aparición de la literatura clasicista está el fenómeno que conocemos con el nombre de censura por antonomasia, es decir, la prohibición de la cierto tipo de literatura y de ciertos temas<sup>93</sup>. Para rastrear esta idea una vez más debemos remontarnos a Platón.

Como ya he dado a entender más arriba, Platón no quería ver ni en pintura a los artistas de la palabra en su república ideal, ya que su desinterés por la verdad les hacía irresponsables de los productos que elaboraban o incluso culpables de su perniciosa influencia. La poesía desata las pasiones, al ser un reflejo mimético de la realidad y excita ilusiones psicológicas peligrosas<sup>94</sup>. Así que la poesía debía ser o bien prohibida o bien censurada, en cualquier caso sujeta a un estricto control legal; los pasajes más significativos se encuentran en el libro décimo de la *República* y el cuarto de las *Leyes*: en *Pl. R.* 606e-608b se expresa la proscripción de la poesía en el Estado ideal; y en *Pl. Lg.* 801c-802e se habla por primera vez de la necesidad de una

---

<sup>93</sup> Cf. GIL (1961), WILLIAMS (1978: 153-192), "Authoritarianism and Irrationality", HELDMANN (1982).

<sup>94</sup> Cf. *Pl. R.* 602c-606d; Guthrie IV (: 547s.), RUSSELL (1979: 5).

censura previa para poemas y espectáculos y del control de la poesía en Pl. Lg. 719b 4-e 5<sup>95</sup>.

Por otro lado, la censura no era un principio que se mantuviera en la pura teoría. La creciente dependencia de reyes y patronos es una situación que se hace definitiva especialmente a partir del Helenismo, y más aún en su etapa latina<sup>96</sup>. Con los monarcas helenísticos mueren de muerte natural ciertas manifestaciones artísticas como el teatro (la comedia sobre todo, por su carga de crítica política y de costumbres) o las amplias sistematizaciones filosóficas, sepultadas bajo el peso de la domesticación de la palabra pública.

Un dato es importante en relación con la censura: en la Roma republicana no hubo censura hacia los poetas, aunque el mecanismo legal existía desde mucho antes<sup>97</sup>. En cambio, es significativo que contra los filósofos y rétores la aplicación de un mecanismo legal de censura (el *senatus consultum de philosophis et rhetoribus*<sup>98</sup>) fuera una realidad. En efecto, la palabra pública no podía estar en manos de unos individuos ajenos al Estado. De todos modos, la *libertas* fue un bien ostensible y practicado, aunque también las medidas contra lo que ahora llamaríamos libelo también son antiguas, como se puede deducir de la *Lex XII Tabularum* 8.1a<sup>99</sup> (ROL III) *Si quis occentavisset*<sup>100</sup> *sive carmen condidisset, quod infamiam*

---

<sup>95</sup> Cf. Guthrie IV (: 210s., 553s.).

<sup>96</sup> Cf. GIL (1961: 203-220); en concreto GIL (1961: 114): "El servilismo de los poetas alejandrinos como un Teócrito (cf. THEOCR. 16, 17) o un Calímaco (*Hym.* 1.85ss., 2.26, 4.171ss.) es notorio, aunque no llegue a los extremos de sus colegas romanos de época imperial"; no obstante, sobre la poesía propagandística alejandrina, y si es correcto hablar de propaganda pura, cf. SCHWINGE (1986: 46s.), GOLDHILL (1991: 160, 278-283).

<sup>97</sup> Cf. GIL (1961: 134ss., 165ss.), acerca de la *occentatio*.

<sup>98</sup> Cf. SUET. *gram.* 25, GELL. 15.11.

<sup>99</sup> Recogido en CIC. R. 4.12; cf. también *Tusc.* 4.2.4.

<sup>100</sup> Cf. FESTO 196,12: '*occentassit*' *antiqui dicebant quod nunc 'convicium fecerit' dicimus.*



*faceret flagitiumve alteri*. Es interesante comprobar que Horacio también se hace eco de este asunto en una de sus *Sátiras literarias*, la primera del segundo libro. Se hace visible la percepción que tenía Horacio del problema, al que dedica *de facto* toda esta sátira, una conversación medio en broma, medio en serio, con el jurisconsulto amigo suyo Trebacio Testa. ¿Qué se debe hacer cuando alguien escribe un poema digno de censura? ¿Y si, por el contrario, es digno de la alabanza hasta del propio César? La conclusión absurda nos llama la atención sobre las arbitrariedades del Poder.

85                    *'si mala condiderit in quem quis carmina, ius est  
iudiciumque.'* esto, siquis mala; sed bona si quis  
iudice condiderit laudatus Caesare? siquis  
obprobiis dignum latraverit, integer ipse?  
*'solventur risu tabulae, tu missus abibis.'*

HOR. sat. 2.1.82-86

Y en la *Epístola a Augusto* insiste en la alusión.

155                    *quin etiam lex  
poenaque lata, malo quae nollet carmine quemquam  
describi: vertere modum formidine fustis  
ad bene dicendum delectandumque redacti.*

HOR. epist. 2.1.152-155

En cambio, con la llegada del Principado la censura tomó carta de naturaleza como institución<sup>101</sup> y es con Augusto con quien primero se registran casos de poetas censurados: Tito Labieno, Casio y Ovidio<sup>102</sup>. Parece que a Horacio no le correspondió vivir la

---

<sup>101</sup> Cf. GIL (1961: 189ss.).

<sup>102</sup> Cf. GIL (1961: 213ss.), KENNEY (1982b: 2): "Horace's literary epistles afford vivid, if not always unambiguous, insights into the literary dissensions of the age. Even Ovid, whose earliest poetry (he tells us) took the town by storm, had encountered critical hostility (*Rem. Am.* 387-398) some years before incurring the much more damaging displeasure of the Princeps". Cf. WILLIAMS (1978: 3): "Ovidio idea y utiliza, aunque tarde, tres maneras de

etapa censora de Augusto, pero la amenaza ya estaba presente<sup>103</sup>. Tácito nos cuenta (Tac. ann. 1.72) cómo Tiberio recuperó el uso de la *Lex Maiestatis* para la represión específica del libelo, igual que había hecho Augusto contra Casio Severo. Igualmente nos cuenta el caso de Cremucio Cordo, autor de unos *Annales*, en los que elogiaba Bruto y Casio, los tiranicidas. Al ser acusado por unos clientes de Sejano con este pretexto, pronunció un discurso en su defensa basándose en el argumento principal de que la libertad de expresión (*libertas*) nunca ha sido reprimida, ni César se incomodó con los poemas insultantes de Catulo o Furio Bibáculo, ni con las loas de Cicerón a Catón, el republicano más recalcitrante, ni tampoco Augusto se enfadó con la disidencia de Asinio Polión o Mesala Corvino, ni por los elogios de T. Livio hacia Pompeyo.

Para mi propósito es importante señalar que el surgimiento de la censura en toda su extensión viene a ser una confirmación de que la poesía había tomado el sitio de la oratoria. Los poetas estaban influidos por la retórica no sólo en las técnicas de composición de sus obras, sino, lo que es más importante, en el objetivo de sus textos, se habían convertido en el refugio de la libertad de palabra. La fuerza y originalidad de la oratoria se habían perdido al perderse aquella, y las causas políticas de la decadencia arrastraron a la reestructuración del sistema

---

'escapismo' para no complicarse la vida con el emperador..."; sobre HOR. *epist.* 1.19, cf. FRAENKEL (1957: 339-350), WILLIAMS (1968: 25-28).

<sup>103</sup> Cf. RUDD (1986: 61s.): "After Horace's death in 8 B.C. there were still 25 years of the Augustan age left to run. The last six years or so brought increasing gloom and apprehension. The emperor was now an ailing seventy ... In A.D. 8 the younger Julia was banished and Ovid relegated to Tomis. About the same time further disturbance was caused by 'the outrageous behaviour of Cassius Severus, who denigrated distinguished men and women in his scandalous writings' (Tacitus, *Ann.* 1.72). Augustus, who throughout most of his reign had been fairly tolerant of verbal attack reacted in a novel way: he held an inquiry into libellous books under the law of treason -the *lex Maiestatis* (...) by now the implications of autocracy were frighteningly clear".

literario. Por ese lado Horacio representa un hito<sup>104</sup>. Una posible explicación de la lógica de la transformación de la poesía en un vehículo de persuasión es que oratoria como palabra pública había desaparecido y en su lugar la única palabra pública que quedaba era la poesía<sup>105</sup>.

Como he señalado en varias ocasiones ya, para una justa valoración de la obra de Horacio, como de cualquier poeta, es preciso situarla en el período literario correspondiente, en el período literario que le sirve de marco y le da explicación. Esto nos lleva necesariamente a un problema ya apuntado en las premisas de este trabajo, y que está indisolublemente ligado a la valoración global de la obra de Horacio, a saber, ¿hubo alguna vez un 'período augusteo'? Siempre se habla de los poetas augusteos y los manuales de literatura latina incluyen necesariamente un período que se identifica con la figura y obra de Augusto<sup>106</sup>. La aparición del fenómeno de la censura, partiendo en dos la trayectoria de la actitud del *princeps* hacia la actividad de los poetas, parece abogar por una modificación de la premisa. No obstante, la incapacidad de la crítica clasicista de calibrar los

---

<sup>104</sup> Cf. BALDWIN (1924: 242ss.) para una visión de HOR. ars desde el punto de vista optimista del retórico convencido; cf. también KENNEDY (1972: 387): "With the arrival of the Empire the opportunities for persuasion in oratory decreased. We have already seen the process in the case of Augustan orators. The persuasive qualities of poetry were less inhibited. Under Augustus they reach their highest achievement, while several later emperor went out of their way to encourage poets".

<sup>105</sup> Cf. KENNEDY (1972: 387): "Poetry can criticize without exacerbating. It can present the evils of tyranny to a tyrant or the virtues of freedom to a despot as long as it gives the impression of aiming primarily at literary distinction and preserves its innate ambiguity and universality. There are limits which could roughly be defined from the experience of Ovid or Lucan or Juvenal. But at a time when political oratory grew silent, the poets continued to teach, to charm and to move with the techniques of both the old and the new rhetoric".

<sup>106</sup> Basta con echar un vistazo a una selección de los manuales de literatura latina, como Schanz-Hosius, BARDON (1956), BIÉLER (1965: 175ss.), BICKEL (1961), GENTILI-PASOLI-SIMONETTI (1976: 341).

factores del cambio literario sigue teniendo gran influencia. Desde esta perspectiva quizá tengan la mayor parte de culpa los propios autores latinos, que manifiestan un sentimiento de decadencia añorante del período de esplendor<sup>107</sup>. Tal perspectiva confirma lo dicho antes sobre la inexistencia de una idea entre los antiguos de Historia de la Literatura: el Clasicismo había logrado implantar en ellos el espejismo de la existencia de una literatura universal y atemporal. Lo único que existe en los tratados es una concepción recurrente de períodos de esplendor y de decadencia relativos al mayor o menor perfeccionamiento de las técnicas estilísticas y literarias, que no hacen variar sustancialmente el contenido de la literatura producida. El sentimiento generalizado, a causa de la *mimesis* clasicista, es que la literatura es un *corpus* acabado, con unos momentos de mayor calidad y otros de menor, y siempre con la amenaza de la decadencia que la haga desaparecer. Este criterio ha sido tradicionalmente el que ha servido para periodizar la literatura latina. El sentimiento de decadencia es una de las constantes que recurren en los autores del siglo I d.C.; la lista de pasajes es nutridísima y significativa en relación con el volumen de literatura conservada<sup>108</sup>: Séneca el Viejo (SEN. *Oratorum sententiae, divisiones, colores*), el historiador Velejo Patérculo (VELL. 2.9 -sobre la literatura arcaica-, 2.36 -sobre las épocas de Cicerón y Augusto-, y 1.16s. -la decadencia-), Petronio (PETR. *Satyr.* 1-4 -la *declamatio* de Encolpio con la que empieza el libro-, y 88), Séneca el Filósofo (SEN. *nat. quaest.* 7.31-32, y también *epist.* 114), Persio (PER. *sat.* 1), o Plinio el Viejo (PLIN. *nat. hist.* 14.2-6). Una buena prueba de la datación augustea del tratado *De sublimitate* es precisamente que incluye una mención expresa de tal sentimiento<sup>109</sup>. Plinio el Joven (PLIN. *epist.* 8.14.2, 8-10) insiste

---

<sup>107</sup> Cf. WILLIAMS (1978: 2s., *passim*), HELDMANN (1982).

<sup>108</sup> Cf. WILLIAMS (1978: 1-51), "Contemporary Analyses of Decline"; GIL (1961: 191s.).

<sup>109</sup> Cf. LONG. 44.3.

más tarde en una explicación de las causas de la decadencia literaria basada en el sentimiento de decadencia moral.

El diagnóstico era unánime: la decadencia era debida a causas morales; cosa nada extraña en la época, pues el pensamiento histórico de la Antigüedad tendía a reducirse a la descripción de los caracteres de los participantes, tanto de los individuos como de las naciones. Además la noción de literatura lleva implícita, como estamos viendo, una idea moral, vinculada con lo apropiado de la dicción y del contenido; la literatura es una pedagogía y, por tanto, algo estrechamente vinculado con la moralidad<sup>110</sup>.

Pero la decadencia no es sólo cosa de la pérdida de las grandes estrellas del firmamento literario, ni es una cuestión de decadencia moral de los escritores; es una cuestión de renovación de la función del recurso artístico, como se señalaba en 1.5.1..Entonces, ¿qué criterios pueden servir para hacer una cronología que explique de manera más la evolución literaria latina? La tarea de un análisis de la literatura que haga honor a su nombre no puede ser simplemente mostrar, explicando el hilo conductor de la cronología, las obras literarias y sus autores, y proponer periodizaciones y lindes genéricos. Como acabo de decir, la historia de la literatura siempre debe plantearse la pregunta de por qué, por qué causas y motivos existen precisamente en su localización temporal determinadas obras o géneros. Dicho de otra manera, ha de preguntarse por la función de las obras literarias. Condición necesaria para establecer como período literario una determinada época es que se haya producido algo definitivo, que nunca después se ha vuelto a producir, que no haya una vuelta

---

<sup>110</sup> Cf. WILLIAMS (1978: 25): "There were two reasons for the popularity of the moral analysis: in general, causal explanations in ancient historical thinking ultimately came down to the characters of the participants (both individuals and nations), but, in particular, the ancient world was deeply committed to the belief that literature was in a real sense educative and thus closely related to morality". En iguales términos cf. WINTERBOTTOM (1982: 45s.); los testimonios antiguos más representativos se encuentran en SEN. *contr.* 1, *praef.* 6, SEN. *epist.* 114, QUINT. *inst.* 10.1.125, 130 (la condena del estilo de Séneca), TAC. *dial.* 18.5.

atrás<sup>111</sup>. La aparición de la censura, la sensación de decadencia literaria manifestada por los autores posteriores parecen indicar que bajo la égida de Augusto se produjo un cambio radical. Pero el cambio parece que se produjo en y no con la época augustea. De hecho, una periodización para la poesía latina que tiene mucho predicamento, la que propone WILLIAMS basándose en criterios estilísticos, establece un período literario homogéneo desde Catulo hasta el 8 a.C., año de la muerte de Horacio<sup>112</sup>. Pero parece que se quisiera salvar el significado de cohesión que representa Augusto. Por su parte, Brink III (: 526ss.) insiste en salvar la época de Augusto y propone subdividirla en tres períodos: 1) hasta el 18 a.C., el período clásico, de transición e inestabilidad social -pero, a la vez, de mayor vitalidad poética-, en el que se consolida la *res publica restaurata*, y al que pertenecerían las grandes obras de los grandes poetas<sup>113</sup>; 2) un segundo período de monopolización del patronazgo por parte de Augusto, en el que la palabra pública parece más mediatizada; y 3) un tercer período, a partir de la muerte de Horacio y el exilio de Ovidio, en el que se hace palpable la amenazante presencia de la censura<sup>114</sup>. De todos modos, Brink sigue salvando a Augusto, al primer Augusto, como aglutinador del período en que se produjeron las obras más

---

<sup>111</sup> Cf. MAUCH (1986: 57 n.4).

<sup>112</sup> Cf. WILLIAMS (1968: viii), WILLIAMS (1969: 6ss.), WILLIAMS (1970: 180ss.), WILLIAMS (1980: ix): "... I have tried to show the Roman view of the nature and function of poetry changed during the age of Augustus: Horace, who died in 8 B.C., was the last of the poets who represented the tradition that had been established mainly by Catullus, while Ovid, who was already poetically active at about 20 B.C., can be seen to have viewed poetry as a rhetorical composition, however subtle, whose value lay in its capacity to manipulate audience by making immediate impact, as if the poet were a orator or musician".

<sup>113</sup> Cf. Brink III (: 545s.); asimismo LA PENNA (1963: 163ss.), "Il significato culturale e sociale del classicismo latino".

<sup>114</sup> No obstante, sugiere Brink que sería más apropiado decir que con este período la Edad de Plata había comenzado; cf. Brink III (: 527).

significativas de la poesía latina. Una perspectiva más osada es la que presenta MAUCH (1986), partidario de olvidarse de Augusto como crisol de la poesía hecha por Horacio, Virgilio y los elegíacos. En efecto, más consecuente con la historia del período y con las contradicciones apreciables en los poetas augusteos, MAUCH (1986) propone considerar la poesía de Horacio, Virgilio y los elegíacos como un período de transición entre la literatura arcaica y la de la Edad de Plata; no sería una meta de una evolución hacia la perfección clasicista, como se suele valorar, sino una revolución en la historia de la literatura. Los poetas augusteos, los hijos de una era agitada, serían el máximo exponente de una literatura que reflejaría el cambio social de la Roma republicana a la Roma imperial. Tal período iría del 44 a.C. al 15 a.C. y se caracterizaría por un cambio en los gustos del público que acompañaría a los cambios sociales que sufría Roma<sup>115</sup>. Uno de esos cambios sociales fue la desaparición de la práctica forense a causa de las guerras civiles<sup>116</sup>. Entre los años 30 y 17 a.C. el Régimen augusteo fue sentando las bases de su legitimación institucional y, por tanto, la aristocracia senatorial fue acomodándose a la nueva situación<sup>117</sup>. Los nobiles fueron abandonando la política por actividades domesticadas que únicamente les producían 'consuelo'. Así L. Calpurnio Pisón, el patrón de Filodemo de Gádira, se dedicó a la filosofía epicúrea, tanto en lo teórico como en lo práctico<sup>118</sup>. Asinio Polión se dedicó su botín 'dalmático' a fundar la primera biblioteca pública en Roma en el atrio del Templo de la Libertad en el 39 a.C.<sup>119</sup>. Sus *recitationes* y

---

<sup>115</sup> Cf. MAUCH (1986: 16 n.2).

<sup>116</sup> Cf. MAUCH (1986: 28): "Entscheidende Veränderungen sind auch im Bereich der politischen Kommunikation eingetreten: das Ende der Rhetorik auf dem Forum zeichnete sich ab".

<sup>117</sup> Cf. MAUCH (1986: 29-32)

<sup>118</sup> Cf. SYME (1939: 135ss.).

<sup>119</sup> Cf. SUET. *Iul.* 56, *gram.* 60, que dice que el proyecto inicial fue de César con el asesoramiento de Varrón; cf. Schanz-Hosius II

mecenazgos fueron también famosos. Una sensación de irreversibilidad se apreciaba por doquier en las producciones de la época<sup>120</sup>. Se impuso entre las antiguas clases dirigentes el abandono de las tareas públicas, la reclusión en lo privado. Como ya no se podía influir en nadie, no merecía la pena siquiera actuar 'retóricamente'. Esa melancolía social que invadió a los privados del Poder la intentaron curar con la terapia de la literatura<sup>121</sup>. En tal sentido son muy significativas del estado de cosas las razones que Cicerón expone a su hijo *deberes* (Cic. *off.* 2.2-4) acerca de la necesidad de la tarea literaria<sup>122</sup>.

El florecimiento lírico (la herencia de los neotéricos, la elegía, la literatura epigramatística) no es más que la manifestación de la decadencia de esa 'ética de la nobleza'<sup>123</sup>. Toda esa literatura se fundamenta en el escapismo de la realidad: las escenografías del *locus amoenus*, la sensiblería de la elegía romana, y los casos efectivos de retiro espiritual voluntario mencionados más arriba (Asinio Polión y L. Calpurnio Pisón). La palabra pública se había retirado del Foro, y la producción literaria se debía dar a conocer a través de nuevas instituciones

---

(: 25s.), MAUCH (1986: 93s.).

<sup>120</sup> Cf. SYME (1939: 56, 287s., 296ss.); y HOR. *epod.* 9, HOR. *carm.* 1.37, VERG. *Aen.* 8.671ss., PROP. 3.11.29ss., 4.6.13ss..

<sup>121</sup> Cf. SYME (1939: 246ss.).

<sup>122</sup> Cf. MAUCH (1986: 56): "Zur Zeit der intakten Republik war die Karriere der jungen nobiles vorgezeichnet: es galt, das Ideal des würdevollen Amtsträgers und ruhmreichen Triumphators zu erreichen. Die Bedingungen hierfür waren im 1. Jh. v. Chr. für die meisten entfallen. So kam ein moralphilosophischer Diskurs in Gang, ob der Rückzug aus der Politik vertretbar sei. Stoische Ataraxia und -bei zunehmender Rezeption der epikureischen Philosophie- das Ideal des *lathe biosas* [λάθε βιωσας], noch wenige Jahre zuvor attackiert, legitimierten eine neue Lebensweise oder rechtfertigten jedenfalls die Preisgabe der überkommenen."

<sup>123</sup> Sobre la noción de 'ética de la nobleza' (*Adelsethik*) cf. MAUCH (1986: 75-81).



en la época augustea<sup>124</sup>. La literatura se producía en el ámbito privado: los círculos literarios<sup>125</sup>; el poeta ya no era un esclavo o un cliente itálico, sino que había *amicitia* entre patronos y autores. La escritura tomaba las riendas de la producción, en detrimento de la palabra oral. Otra institución crucial son la *recitationes*<sup>126</sup>: en el 38 a.C. se dieron las primeras públicas en Roma; todo un síntoma, pues son los tiempos en que Horacio empezaría probablemente a componer poesía. ¿Qué sentido tenían las *recitationes*?<sup>127</sup> Las *recitationes* a partir de los *νεώτεροι* adquirieron la función de foro de la crítica literaria<sup>128</sup>. Pero, ¿es posible situar en este contexto de literatura escapista a Horacio junto a los elegíacos? Porque es el caso que Horacio tenía muy mal concepto de las *recitationes*, si se hemos de tener en cuenta su propio testimonio en *HOR. sat.* 1.10.36ss. y *epist.* 1.19.39ss., dos pasajes en los que afirma que su producción poética no está destinada a la lectura pública, o en *ars* 474ss., el colofón de su *ars poetica*, donde el *recitator arcerbus*, cual sanguijuela insaciable, no tiene compasión de quien pilla por medio y lee sus poemas hasta la extenuación de su oyente<sup>129</sup>.

En conclusión, MAUCH (1986) propugna que Horacio pertenece a una etapa intermedia en la evolución de la literatura latina<sup>130</sup>.

---

<sup>124</sup> Cf. MAUCH (1986: 86-89).

<sup>125</sup> Que eran radicalmente distintos a los republicano -de los Escipiones, por ejemplo-, ya que carecían de capacidad de influencia política; cf. MAUCH (1986: 89).

<sup>126</sup> Cf. MAUCH (1986: 94s.).

<sup>127</sup> Cf. MAUCH (1986: 94 n.3) sobre el sentido de las *recitationes* de Polión.

<sup>128</sup> Baste con mencionar los ecos de tal fenómeno en *HOR. sat.* 1.10.36ss. y *ars* 387.

<sup>129</sup> Cf. MAUCH (1986: 95), PAOLI (1945: 213); y, sobre todo, *infra*, sección 4.1., para mi opinión.

<sup>130</sup> Cf. MAUCH (1986: 80s.): "Die beiden angesprochene Werke [la *Eneida* de Virgilio y el *Tiestes* de Vario] sind Vorboten einer neuen, weitgehend episch-panegyrischen Literatur, die allmählich

Estoy de acuerdo con los postulados de MAUCH (1986) en cuanto a periodización, pero no con el papel que asigna a Horacio. Es cierto que en muchos poemas se observa una actitud resignada y que su poesía política no deja de ser ambigua, pero precisamente esa indefinición, ese ataque a los dos frentes (la propaganda y la resignación, al modo del avestruz, representada por la elegía, que era el arte normal), es lo que le señala como una figura destacada y precursora. Por otro lado, su conciencia poética, su pose 'metatextual' en contra del estado de cosas creado por el Clasicismo estético, le hace representante de una cualidad apreciable sólo en los momentos más singulares de la historia de la literatura. Es el primer vanguardista; y es el primer vanguardista de la primera literatura, o, mejor dicho, de la propia fundación de la literatura moderna. Los mecanismos de esa cualidad revolucionaria es lo que voy a examinar en el último capítulo.

---

an die Stelle subjektivischer Kleinformen trat. Das heißt, auch in der Literaturgeschichte ergibt sich eine Übergangszeit der vorletzten vorchristlichen Jahrzehntes, die sich durch die Präsenz ausläufender republikanischer und anläufender kaiserzeitlicher Phänomene auszeichnet, und die durch den Tod Vergils und Tibullus im Jahr 19, Macers im Jahr 16, Properz' und Varius' ein Jahr später, sowie den Wandel im Thematik und Schreibart im Spätwerk von Properz und Horaz, ferner durch das Ende von dessen Schaffenszeit 13/12 v.Chr. und damit durch das Ende von Elegie und Lyrik abgegrenzt ist".

## CAPÍTULO 4

### 'INGENIVM ET ARS': LA POÉTICA DE HORACIO

#### 4. 'INGENIVM ET ARS': LA POÉTICA DE HORACIO

Después de haber expuesto en el capítulo segundo las explicaciones más señaladas que se han dado globalmente a la obra de Horacio, y a algunos puntos que eran interesantes para mi propósito de manera especial (el género de la oda horaciana, la influencia de la filosofía, los poemas amorosos, la vinculación cívica de la lírica de Horacio, el sentido de la ordenación estructural de las odas intrínsecamente y dentro de la colección), y el punto en que se encuentra la discusión teórica, en este capítulo voy a examinar las respuestas de Horacio a la poética de su tiempo ante el estado de cosas creado por el Clasicismo, que, tal como se expone en el capítulo tercero, supone el punto de referencia de la poética de su tiempo. Se trata de observar cómo en Horacio el proceso de fusión de las artes poética y retórica en aras de una literatura interesada más en las cuestiones estilísticas que en la modelación de la realidad no se cumple. El poeta se sirve de los materiales verbales proporcionados por la literatura canonizada del Clasicismo y de las formulaciones teóricas para poner en tela de juicio toda esa literatura domesticada y fósil. No obstante, con esos materiales ajenos a modo de bricolaje elabora una poesía propia que recupera la primigenia función reveladora de la palabra poética y polémica de la palabra retórica, que el Poder había escamoteado. Su poesía nos ofrece una abertura de donde asomarnos a la realidad.

Como ya queda dicho en las premisas metodológicas, mi tesis pretende poner de manifiesto que Horacio desarrolla una poética vanguardista, es decir, una poética que choca con la concepción normal de arte en su época, pero que al mismo tiempo es una reflexión sobre su mundo, es decir, que está comprometida con su realidad y no sirve de engaño o fantasía evasora. La formulación en apariencia contradictoria no haría sino corroborar, como anticipé en la sección 1.5.1., las tesis expuestas por Eco (1967: 277-334), "De la manera de formar como compromiso con la realidad", en donde sostiene que una poética vanguardista se

compromete más fiel y humanamente que una poética que se limita a repetir procedimientos ya ensayados. La 'obra abierta' experimenta nuevos métodos y rompe las estructuras establecidas que enmascaran una realidad cambiante. La obra de Horacio es una 'obra abierta', y eso es lo que voy a intentar poner de manifiesto en este último capítulo.

Horacio, según un buen número de estudiosos, anticipa en sus poemas los procedimientos de la Edad de Plata: la fórmula sentenciosa y el virtuosismo estilístico. Se encuentra a las puertas de una época calificada de retórica, por lo que se hace imprescindible determinar qué importancia tiene el factor retórico en su poética, siguiendo la fórmula elegida para encuadrar el objeto de esta tesis. El término 'retórico' se aplica en el presente análisis a todo rasgo de la poesía de Horacio que implique un comentario teórico de la técnica literaria o de sus practicantes, ya que, como he demostrado en el capítulo anterior, retórica era la disciplina que había integrado los discursos sobre las artes de la palabra en el época del Clasicismo. Pero además 'retórico' tiene un sentido distinto, que ha adquirido relevancia y marca la diferencia de la poética de Horacio con la de la Edad de Plata, en el sentido puramente aristotélico del término, es decir, para expresar la funcionalidad de un discurso destinado a la persuasión del público. En este último sentido la aportación de Horacio a la poesía recupera el sentido moral que tantas veces se ha reconocido en los poetas arcaicos griegos y en el mismo Horacio relacionándolo con éstas, pero el poeta no asume la cualidad de 'vates', o sea, de 'poeta-profeta', guía de un pueblo, educador de un imperio (o cualquier otra formulación que se le quiera dar), sino que, si se me permite usar de un término moderno, adquiere más bien una cualidad de 'disidente'.

Así pues, en sus poemas teóricos, en los que siempre se han considerado su poética declarada (muy especialmente la llamada *ars poetica*), responde oblicuamente a las premisas marcadas por el Clasicismo de un arte regida por el *decorum* y la unidad, una poética aristotélica modificada, según hemos visto en el capítulo anterior, por la inclusión de ideas provenientes de la retórica. La asunción crítica del credo clasicista, a mi entender, actúa en

Horacio como rechazo de cierta poética en boga contraria a productos racionalistas y favorecedora de la fantasía, cuyo valedor más señalado era el epicúreo Filodemo de Gádara. A este respecto su poesía se puede decir que globalmente tenía una marcada inclinación retórica, porque tiende a hablar de técnicas y practicantes de la literatura. Este rasgo es lo que, según el método propuesto, voy a denominar con el término genettiano de 'metatextualidad'. En igual sentido, el uso del calimaqueísmo que hace en su poesía es también metatextual; es un comentario polémico a la poética practicada por sus contemporáneos, que más bien citaban los tópicos calimaqueos acríticamente, haciendo uso de un simple procedimiento 'intertextual' pasivo. En esto también es retórico, aunque la poesía lírica no sea precisamente el vehículo más apropiado para transmitir una crítica de la poética al uso. Su poesía tiene una tendencia marcada a ser una semiótica metalingüística, más que connotativa, en los términos marcados en 1.5.3.. En esto manifiesta su vanguardismo. De ello tratan las secciones 4.1. y 4.4..

Por otro lado, el reconocimiento del *decorum* clasicista que se puede colegir de sus poemas ensayísticos, no le impide emplear un léxico 'indecoroso' en su práctica. Las palabras del poeta sirven al lector de indicio de sus ideas y de su sentimiento, como veremos en la sección 4.3..

Como se demuestra ya en la sección 4.1., la ironía es el carácter que más fielmente podría representar a este gran poeta: Horacio no decía todo lo que pensaba, pero lo daba a entender. Así habría que interpretar su relación con el Poder y con Augusto. En esto era retórico, pero no en el sentido clasicista del término, sino en el sentido originario que tuvo con Aristóteles. La poesía de Horacio es una profunda reflexión sobre las veleidades del tiempo y la fortuna, un alegato contra los vanos discursos de la retórica oficial, domesticada, contra una literatura que, en forma de religión, tenga por función 'entusiasmar', sacar al hombre de su realidad y engañarle con paraísos artificiales. En sus poemas la voz de Horacio está siempre alerta para advertirnos de las tentaciones de la ficción. Su práctica en la poesía lírica se puede leer como un gran 'hipertexto' polémico de la poesía que le

era contemporánea y, a través de ello, como una puesta en escena de su interpretación crítica del mundo que le rodeaba.

#### 4.1. LA 'POÉTICA' DE HORACIO: CLAVES

*natura fieret laudabile carmen an arte,  
quaesitum est*

HOR. ars 408s.

¿Hace Horacio afirmaciones programáticas de su manera de componer poesía? ¿Tienen algún valor las máximas doctrinales que jalonan la llamada *ars poetica* sobre sus poemas líricos? Estas cuestiones no se suelen plantear, cuando se afronta un estudio de la poesía de Horacio. Y normalmente ocurre esto porque se prejuzga que la respuesta es sí.

Todos los estudiosos de Horacio, tanto los receptivos a su mensaje como sus detractores, coinciden en afirmar que el afán de originalidad es el rasgo más característico de la obra de Horacio, como ya se ha señalado en el estado de la cuestión. Tal originalidad se ha considerado generalmente escindida en una doble personalidad (que es lo que se ha dado en llamar la teoría de los 'dos Horacios'), un dualismo que intenta explicar la doble paradoja de un poeta que compone la serie lírica de *Epodos* y *Odas* y la serie ensayística de *Sátiras* y *Epístolas*, y de la imposibilidad de trazar un límite claro entre los estilos de una y otra serie. Se quiere ver un Horacio clasicista, serio y riguroso registrador de reglas poéticas para beneficio de la sociedad, que aplicaría con igual rigor, el Horacio del 'ars'; pero también se busca un Horacio partidario del entusiasmo y la poesía sentida, romántica, intuitiva, espiritual, el Horacio del '*ingenium*'<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Cf. FERRERO (1953: 75): "Riassumendo... in Orazio lirico troviamo una anticipazione della dottrina teorizzata nell' A.P. per quanto concerne il *téλος* del poeta e l' esperienza poetica, ma una non ancora chiarita coscienza teorica del mezzo rappresentato dalla *sapientia*. Per quanto invece riguarda la valutazione dell' *ars* nei confronti dell' *ingenium*, così evidente sebbene non esclusiva nell' A.P., le liriche rivelano una indifferenza senon addirittura una sorta di ripulsa nei confronti della *τέχνη* ed una aperta simpatia per il fattore naturale". En iguales términos Wójcik (1978), que intenta vincular las opiniones de Horacio sobre



La evidencia más singular de la poesía de Horacio en su marco temporal es precisamente la simultaneidad de las dos series textuales mencionadas y, sobre todo, la existencia de unas composiciones independientes que actúen de 'poética'. Esta división en poesía teórica y poesía práctica representaba una novedad en la poesía antigua y ha proporcionado no pocos argumentos a la teoría de los 'dos Horacios'. ¿Hay un Horacio del 'ingenium', poeta convencido de sus dotes inspiradas, el 'Horacio lírico', y otro del 'ars', poeta didáctico, moralizante, ocupado más en cuestiones prosaicas, con los pies en el suelo, el 'Horacio de los hexámetros'? Para responder a esta pregunta es preciso comprobar previamente qué pensaba el propio poeta de las artes de la palabra y si veía alguna diferencia específica en el discurso poético que lo independizara de los demás tipos de discurso.

La división del discurso textual en dos grandes tipos de producciones, poesía y lo que no es poesía, parece admitirla Horacio en pasajes como los que se van a citar seguidamente, que, por lo demás, se diría que apoyan la idea de que la separación de las dos actividades en la obra de Horacio suponía un acto consciente por parte del poeta. La teoría de la poesía y la práctica del poeta seguirían caminos diferentes, y Horacio corroboraría la idea con sus propias palabras. El *ingenium* y la posesión divina da la impresión que representan las marcas de la verdadera poesía en el pasaje que citamos en primer lugar; en la cuarta Sátira del libro primero, la primera de estricto carácter literario<sup>2</sup>, Horacio adopta la pose de aceptar ese estado de cosas,

---

autores antiguos y contemporáneos con la exigencia de compromiso del artista; tal compromiso se plasmaría en lo que el propio Horacio llamó *iunctura*, la reencarnación de la poesía griega con elementos latinos. En las *Odas*, al contrario que en *Sátiras* y *Epístolas*, W&JCIK (1978: 152s.) concluye que el factor decisivo de creación es la 'inspiración'. La polémica de las otras obras servía simplemente de apoyo sociológico y ensayístico de la producción lírica, la verdadera aportación de Horacio a la literatura romana.

<sup>2</sup> Para un análisis de Hor. sat. 1.4, su contenido y motivos, cf. RUDD (1966: 88-92; 1986: 91).

excluyéndose él mismo del colectivo de los poetas por carecer de una "mente más divina" y de una "boca predispuesta a los grandes sonos".

40 *primum ego me illorum, dederim quibus esse poetis,  
excerpam numero: neque enim concludere versum  
dixeris esse satis, neque, siqui scribat uti nos  
sermoni propiora, putes hunc esse poetam.  
ingenium cui sit, cui mens divinior atque os  
magna sonaturum des nominis huius honorem.*

[Primero yo mismo de aquellos a quienes concedería  
que fueran poetas me excluiré del conjunto: pues no  
dirías  
que es bastante concluir versos ni, si alguien  
escribiera,  
como yo, a modo de charlas, pensarías que es poeta.  
A quien tenga ingenio, a quien una mente más divina y  
una boca propense a grandes sonos dale el honor de este  
nombre.]

HOR. sat. 1.4.39-44

Sus sermones no son poesía al estar escritos en el lenguaje de la calle, aunque en verso. Es significativo que esta misma pose la mantenga en una de sus últimas obras, en la *Epístola a Augusto* (HOR. epist. 2.1), cuando afirma que ya le gustaría a él ser capaz de escribir las gestas de Augusto, en vez de sus "reptantes sermones", símbolo de lo pedestre de sus palabras<sup>3</sup>. Pero, paradójicamente, en un pasaje de su otra *Sátira literaria* del libro primero, la décima<sup>4</sup>, parece como si reconociera en su modelo declarado, Lucilio, esa cualidad de inspiración que a sí mismo se niega, cambiando insensiblemente la predominancia del *ingenium* por una exigencia de *ars*.

70 *sed ille,  
si foret hoc nostrum fato delapsus in aevum,  
detereret sibi multa, recideret omne, quod ultra  
perfectum traheretur, et in versu faciendo  
saepe caput scaberet, vivos et roderet unguis.*

<sup>3</sup> Cf. HOR. epist. 2.1.250-259.

<sup>4</sup> Para el contexto general de la sátira cf. RUDD (1966: 92-95).

[... pero él,  
 si fuera deslizado por el destino a esta nuestra era,  
 desearía mucho de lo suyo, cortaría todo lo que  
 excede de la perfección y en construir el verso  
 a menudo su cabeza rascaría y se roería las uñas  
 de raíz.]

HOR. sat. 1.10.67-71

El tono jocososerio de las afirmaciones precedentes, con la declaración irónica, por ampulosa, de "a quien tenga ingenio, a quien una mente más divina y/ una boca propensa a grandes sonos dale el honor de este nombre" (HOR. sat. 1.4.43s.) y la imagen del poeta comiéndose las uñas y rascándose la cabeza (HOR. sat. 1.10.71), hace que debamos prevenirnos contra tomárnoslas muy en serio. Igualmente el símil de la piedra de afilar, de un realismo que desarma, para describir su tarea 'docente' en la *Epistula ad Pisones* (HOR. ars), nos advierte sobre la sinceridad de sus afirmaciones.

305 *ergo fungar vice cotis, acutum  
 reddere quae ferrum valet, exsors ipsa secandi;  
 munus et officium, nil scribens ipse, docebo,  
 unde parentur opes, quid alat formetque poetam,  
 quid deceat, quid non, quo virtus, quo ferat error.*

[Así pues, haré las veces de la piedra de afilar,  
 que agudo puede volver el hierro, incapaz ella misma  
 de cortar; el papel y el deber, no escribiendo yo mismo,  
 enseñaré, de dónde se sacan los recursos, qué alimenta y  
 qué es propio, qué no, adónde la virtud, adónde lleva el  
 error.]

HOR. ars 304-308

Detengámonos un momento en un aspecto del léxico del símil que pone de relieve una técnica poética que, al examinar más adelante las técnicas verbales de los poemas líricos, se revelará medular para comprender la escritura de Horacio. En un texto de marcado carácter prosaico el poeta aplica a *cos* ("el pedernal, la piedra de afilar") el epíteto *exsors* ("privado por la suerte, por

el hado"), una palabra poética de ecos virgilianos<sup>5</sup> (y con toda probabilidad acuñada por Virgilio para reproducir el homérico ἄμοιρος<sup>6</sup>). Aunque Brink II (:335) en su comentario a la palabra le atribuye un barniz prosaico proveniente del Helenismo, aludiendo a que Filodemo la usa en una cita de su *De poematis*<sup>7</sup>, y concluye que, en todo caso, es propio de Horacio incluir poetismos para evitar que decaiga el estilo en los sermones, a pesar de estas matizaciones, lo cierto es que, como se insistirá más adelante, Horacio aplica coherentemente a lo largo de toda su producción una técnica consistente en violar las reglas léxicas del *decorum* genérico. Esta técnica le permite indagar en los entresijos de la realidad y descubrir aspectos preteridos o inatendidos. Así en este pasaje el aspecto manual, artesano, de la poesía (el 'ars') se pone de relieve por medio de una palabra prosaica, y a la vez, burlescamente, la sublimidad de la poesía (el 'ingenium') se esconde en un epíteto grandilocuente unido a ella por medio de un lazo indisoluble.

Ante unas declaraciones confusamente contradictorias y sobre las que recae la sospecha de esconder una sonrisa irónica es preciso que indague, para determinar la verdadera cualidad de la experiencia de nuestro poeta, cuáles son las líneas maestras de su pensamiento sobre la poesía y la misión del poeta en la sociedad, cuando menos sucintamente, en función del punto argumentativo que me interesa poner de manifiesto. La cuestión se puede plantear en los siguientes términos: ¿es partidario Horacio de la idea de que la poesía es una propiedad divina del poeta o de que es una actividad artesana que se puede enseñar y por tanto entra dentro del conjunto de las actividades provechosas para la sociedad? ¿Pretende Horacio teorizar sobre su poesía lírica en las declaraciones poéticas que hace en su poesía ensayística? ¿Sigue siempre en su lírica las instrucciones que da en sus hexámetros?

---

<sup>5</sup> VERG. *Aen.* 6.428 *dulcis vitae exsortes.*

<sup>6</sup> Cf. Brink II (: 335), que remite a TLL 5.2.1881.56 s..

<sup>7</sup> PHLD. *Po.* 5.20.4 [τῶν χρηστῶν [διανοημάτων ἀ]μοιρίου[ς].

Las afirmaciones teóricas se definen por oposición. Ninguna teoría tiene sentido si no sirve de contrapeso a otra existente. La vitalidad de las ideas se mide por su capacidad de lucha. Lo demás es dogma. Así pues, lo primero que hay que hacer es centrar la producción ensayística de Horacio en un marco preciso de discusión teórica. Y es el caso que esto ha resultado tan fácil. Con sorpresa FURHMANN (1973: 100) registra que en la llamada *ars poetica* de Horacio no se puede descubrir con claridad la intención polémica con que se escribió, su blanco teórico, al contrario de lo que ocurre con todas las demás poéticas desde Platón hasta 'Longino'. Vamos a ver que esto no es así<sup>8</sup>. La polémica teórica acerca de la poesía se centraba, como he descrito en el capítulo anterior, en considerar la poesía como un arte o como una propiedad natural del poeta, ser alado e irresponsable. He definido, para simplificar, estas dos posturas como la 'poética aristotélica' y la 'poética democriteo-platónica'. La poética platónica, al negar cualquier propiedad de conocimiento verdadero a las artes de la palabra, la poesía y la retórica, tiende a no diferenciar las actividades de poetas y oradores, demiurgos del engaño. Por su parte, la poética aristotélica da la categoría de arte a ambas actividades, separa con cierta nitidez en qué consisten las artes de unos y otros y, lo que es crucial para mi propósito, da un valor de conocimiento racional a sus producciones. La exigencia de artificio que reclama la poética aristotélica nos hace ver en ella una poética orientada hacia el texto como vehículo de una interpretación del mundo, lo que la convierte en una poética del 'ars'; mientras que la poética platónica se fija en producciones orientadas al público, ficciones que llevan a la moralización del texto y a la evasión del mundo y sus problemas, una poética del 'ingenium'.

La exigencia de artificio en la poesía augustea supone uno de los puntos de apoyo en cualquier análisis serio de la literatura

---

<sup>8</sup> Igualmente cf. SBORDONE (1981: 1903-1913), que concluye que "l'Arte Poetica, colta nell' ambiente storico-artistico da cui venne ispirata".

de esa época<sup>9</sup>, por lo que parece que nos encontramos ante una poética que valora preponderantemente el 'ars'. Pero es fácilmente demostrable, como vamos a ver, que en el Horacio teórico de los poemas en hexámetros, la fuente más importante de la poética latina del siglo I a.C., se manifiesta una inquietante alternancia entre 'ingenium' y 'ars' en cuanto fuerzas rectoras de la poesía. El 'ingenium' (las cualidades naturales del poeta) parece que adquiere un lugar preponderante en algunos pasajes de sus poemas ensayísticos. Demócrito es citado como autoridad que avala la necesidad de lo que anacrónicamente podríamos llamar romanticismo bohemio en la práctica de la poesía.

295        *ingenium misera quia fortunatius arte*  
                  *credit et excludit sanos Helicone poetas*  
                  *Democritus, bona pars non unguis ponere curat,*  
                  *non barbam, secreta petit loca, balnea vitat.*  
 300        *nanciscetur enim pretium nomenque poetae,*  
                  *si tribus Anticyris caput insanabile numquam*  
                  *tonsori Licino commiserit. o ego laevis,*  
                  *qui purgor bilem sub verni temporis horam!*  
                  *non alius faceret meliora poemata: verum*  
                  *nil tanti est.*

[Como el ingenio más afortunado que la pobre arte  
 acredita y excluye a los sanos poetas del Helicón  
 Demócrito, una buena parte no se ocupa de cortarse las  
   uñas,  
 ni la barba, busca lugares apartados, los baños evita.  
 Pues conseguirá el premio y el nombre de poeta,  
 si una cabeza que no podrían sanar ni las tres Antíciras  
   nunca  
 al peluquero Licino encomienda. ¡Ay torpe de mí,  
 que me purgo de la bilis al llegar la primavera!  
 Ningún otro haría mejores poemas: pero  
 no merece la pena.]

HOR. ars 295-304

Igualmente la figura del *poeta vesanus*, el poeta extravagante y poseído, aparece para cerrar el *Arte poética* en una escena llena

<sup>9</sup> Cf. KENNEY (1982a: 30): "The insistence by the poets that they wrote for a restricted and specially qualified readership ... was not a conventional pose. (...) Literary Latin was an artificial dialect, quite distinct from the spoken idiom".

de colorido y humor, que hace un eco irónico a la obertura de la penúltima epístola del libro primero, un texto muy relevante, como ya he comentado en la sección 2.1.; los *male sani poetae* de ésta última, candidatos únicos a la posteridad, se sintetizan en el *vesanus poeta*, un personaje grotesco que ocupa la última escena de ese gran teatro del mundo que es la obra de Horacio.

455 *ut mala quem scabies aut morbus regius urget*  
*aut fanaticus error et iracunda Diana,*  
*vesanum tetigisse timent fugiuntque poetam,*  
*qui sapiunt; agitant pueri incautique sequuntur.*  
*hic dum sublimis versus ructatur et errat,*  
 460 *si veluti merulis intentus decidit auceps*  
*in puteum foveamve, licet 'succurrite' longum*  
*clamet 'io cives!', non sit, qui tollere curet.*  
*si curet quis opem ferre et demittere funem,*  
*'qui scis, an prudens huc se deiecerit atque*  
*servari nolit?' dicam, Siculique poetae*  
 465 *narrabo interitum. deus immortalis haberi*  
*dum cupit Empedocles, ardentem frigidus Aetnam*  
*insiluit. sit ius liceatque perire poetis:*  
*invitum qui servat, idem facit occidenti.*  
*nec semel hoc fecit, nec, si retractus erit, iam*  
 470 *fiet homo et ponet famosae mortis amorem.*  
*nec satis apparet, cur versus factitet: utrum*  
*minxerit in patrios cineres, an triste bidental*  
*moverit incestus; certe fuit ac velut ursus,*  
*objectos caveae valuit si frangere clatros,*  
 475 *indoctum doctumque fugat recitator acerbus;*  
*quem vero arripuit, tenet occiditque legendo,*  
*non missura cutem, nisi plena cruoris, hirudo.*

[Como a quien la mala sarna o el morbo regio afecta  
o un fanático desvarío y la irascible Diana,  
temen tocar al poeta loco y huyen de su lado  
los sensatos; los muchachos se burlan de él pero  
incautos le siguen.

Éste, mientras errante eructa sus versos ojos arriba,  
si como pajarero pendiente de mirlos cae  
a un pozo o una zanja, podrá gritar largamente:  
"¡Socorredme, eh, ciudadanos!," que no habrá quien se  
ocupe de sacarlo.

Si alguien se ocupara de prestarle ayuda y echarle  
un cable,  
"¿Cómo sabes si no se tiró a propósito y  
no quiere salvarse?", le diría, y del poeta siciliano  
contaré la muerte. Por su deseo de ser tenido  
por dios inmortal Empédocles frío al ardiente Etna  
saltó. Sea justo y lícito morir a los poetas:  
quien salva a alguien contra su voluntad, lo mismo hace  
que quien lo mata.

Y no es la primera vez que lo hace ni, aunque se le  
impidiera, ya

se hará persona cabal y depondrá su deseo de muerte  
famosa.  
Y no está del todo claro por qué insiste en hacer  
versos,  
si se meó en las cenizas de su padre o un siniestro  
relámpago  
le impulsó sacrílego; el caso es que se enfurece y como  
un oso,  
si ha podido romper los barrotes de su jaula,  
tanto a indoctos como a doctos ahuyenta recitador  
acerbo;  
pero al que coge, lo agarra y lo mata leyendo,  
sanguijuela que no soltará la piel sino llena de  
sangre.]

HOR. ars 453-476

Así pues, si el poeta típico no está en su sano juicio, una buena manera de ponerse a tono para alcanzar la gloria poética es el vino. De hecho, la embriaguez es un estado casi necesario en la producción de obras poéticas que merezcan tal nombre y se puede decir que es un aspecto más del polo del 'ingenium' en la producción poética. Con una alusión irónica a este factor poético comienza uno de los textos que, como vengo diciendo, me parecen más relevantes para determinar la postura de Horacio en relación con la práctica poética de su tiempo; se trata de la decimonovena epístola del libro primero.

*Prisco si credis, Maecenas docte, Cratino,  
nulla placere diu nec vivere carmina possunt,  
quae scribuntur aquae potoribus. ut male sanos  
adscriptis Liber Satyris Faunisque poetas,  
vina fere dulces oluerunt mane Camenae.*

5

[Si das crédito, docto Mecenas, al viejo Cratino,  
no pueden gustar ni durar mucho los poemas  
que escriben los bebedores de agua. Como los insanos  
poetas fueron adscritos por Líber a Sátiros y Faunos,  
vinos casi dulces han olido por la mañana las Camenas.]

HOR. epist. 1.19.1-5

Homero y Ennio, los más grandes poetas, incitaban su inspiración con una pequeña estimulación etílica, pero ¿basta imitarlos en tal practicar para llegar a ser tan buenos poetas como ellos? *O imitatores, servom pecus.*

Pero, de manera contradictoria, la preponderancia del 'ars',



el artificio, la elaboración erudita del poema y la impresión de que no haya nada superfluo en el poema, parece derivarse de otros pasajes sacados de sus mismos ensayos en hexámetros; así ya en la *Sátira* décima del libro primero.

*saepe stilum vertas, iterum quae digna legi sint  
scripturus, neque te ut miretur turba, labores,  
contentus paucis lectoribus.*

[A menudo borra, si está dispuesto a escribir algo que sea digno de leerse otra vez y en que te admire la turba  
no te ocupes  
contento con pocos lectores.]

HOR. sat. 1.10.72-74

En este aspecto su opinión no debió de cambiar a lo largo de los años, porque afirmaciones parecidas nos encontramos también en las *Epístolas* literarias que componen el tramo final de su carrera. Así en *ars* hace un alegato por el trabajo constante, aunque no se obtenga resultado.

*speret idem, sudet multum frustra que laboret  
ausus idem: ...*

[Tenga la misma ilusión, sude mucho y trabaje en vano  
intentando lo mismo:...]

HOR. ars 241s.

Y en la *Epístola* a *Floro* aboga por una profesionalidad en la elaboración del estilo, para así dar la impresión de naturalidad. Todo un alegato en favor de la práctica estilística impuesta por el Clasicismo, según vimos en el capítulo anterior.

*luxuriantia compescet, nimis aspera sano  
levabit cultu, virtute carentia tollet,  
ludentis speciem dabit et torquebitur, ut qui  
nunc Satyrum, nunc agrestem Cyclopa movetur.*

[Lo rimbombante reprimirá, lo demasiado áspero con sana elegancia aligerará, lo que carezca de virtud quitará, dará la impresión de quien baila a gusto y se retuerce,  
como quien  
ora un sátiro, ora un agreste ciclope interpreta.]

HOR. epist. 2.2.122-125

Señalaré como comentario a estos textos algo que me parece obvio y que, en cierto sentido, sirve de fundamento de los análisis de la primera colección de *Odas* que se harán a lo largo de este capítulo. En los pasajes que se elogia la aportación del *ingenium* a la poética la sombra de una jocosa ironía está siempre presente, sin que se pueda citar una sólo prueba en contra. Los poetas inspirados se dejan barba, no se cortan las uñas, no frecuentan los baños, se apartan a lugares solitarios, están tan locos (o tan borrachos) que se lanzan a volcanes ardiendo, creyéndose inmortales, o que se caen a los pozos por estar mirando a las estrellas<sup>10</sup>. No es de extrañar que nadie quisiera sacarle del pozo, sobre todo sabiendo que el poeta profesional, como la sanguijuela (*hirudo*), no soltará a un posible lector/oyente hasta que lo haya dejado exsangüe. El humor es un elemento constante, a la vez que positivo, en la obra de Horacio.

En efecto, una lectura atenta de la llamada *ars poetica* de Horacio nos hace ver que la idea impulsora es que la poesía es una actividad que se ha de ejecutar tan concienzudamente que no se pueden permitir errores o defectos, ni mediocridad siquiera; lo mismo que el deportista que quiere alcanzar la meta ha de sudar, pasarlo mal y abstenerse de "Venus y vino"<sup>11</sup>, el poeta que quiera alcanzar la meta de la poesía no puede permitirse indolencia ni bohemias<sup>12</sup>. Yerra, por tanto, el blanco cualquier análisis basado

---

<sup>10</sup> Como le pasó a Tales de Mileto (cf. Pl. *Tht.* 147a), viñeta a la que se alude también en HOR. *epist.* 2.2.135.

<sup>11</sup> Cf. HOR. *ars* 412-414 *qui studet optatam cursu contingere metam/ multa tulit fecitque puer, sudavit et alsit/ abstinuit venere et vino;...*

<sup>12</sup> Cf. CONNOR (1987: 39), SBORDONE (1981: 1882) y, donde se sintetiza admirablemente el punto de vista correcto, a mi entender, Brink II (: 363): [comentario ad HOR. *ars* 352ss.] "Horace is not willing to make allowances for occasional lapses in Homer; he is not willing to share romantic admiration of 'necessary faults'. This is why O. IMMISCH' [1932] 'Erhabenheitslehre' does not ring true in the *Ars*: Horace's dislike of this kind of romanticism may be one of several motives for his 'Aristotelianism'. Yet Horace goes his own way".

en la comparación del *Arte poética* de Horacio con lo que podríamos tomar por el credo de la literatura sublime<sup>13</sup>: la justificación de los defectos que se han de producir necesariamente en una obra de gran aliento porque la gran inspiración no se puede mantener de manera permanente y el poeta sublime puede tener un mal momento. El supuesto perdón de las pequeñas faltas del poeta, iguales que las de los músicos que no siempre aciertan con la cuerda o las de los arqueros que no siempre dan en el blanco, es un cuadro más de la ironía sobre el sentido profesional de la actividad poética.

*sunt delicta tamen quibus ignovisse velimus.  
nam neque chorda sonum reddit, quem volt manus et mens  
poscentique gravem persaepe remittit acutum,  
nec semper feriet, quodcumque minabitur arcus.  
verum ubi plurima nitent in carmine, non ego paucis  
offendar maculis, quas aut incuria fudit,  
aut humana parum cavit natura. quid ergo est?  
ut scriptor si peccat idem librarius usque,  
quamvis est monitus, venia caret, et citharoedus  
ridetur, chorda qui semper oberrat eadem:  
sic mihi, qui multum cessat, fit Choerilus ille,  
quem bis terve bonum cum risu miror, et idem  
indignor, quandoque bonus dormitat Homerus.  
verum operi longo fas est obrepere somnum.*

[Hay, sin embargo, faltas que perdonar querriamos,  
pues ni la cuerda devuelve el sonido que quiere mano

y mente

y a quien pide grave muy a menudo remite agudo,  
ni siempre herirá todo lo que amenace el arco.

Pero cuando mayor resplandor haya en un poema, yo no  
por pocas me ofenderé máculas, que o la incuria derramó,  
o que la naturaleza humana poco precavió. ¿Y entonces?

Del mismo modo que un copista, si comete una misma falta  
permanentemente, aunque se le advierta, no tiene

disculpa, y el citaredo

es objeto de risa que siempre falla en la misma cuerda:

así para mí quien mucho falla se convierte en aquel

famoso Quérilo,

de quien, si dos o tres veces es bueno, me admiro con

una sonrisa, e igualmente

me indigno cuando el buen Homero sesteá.

Aunque a una obra larga es natural que le entre el

sueño.]

---

<sup>13</sup> Me refiero al tratado *De sublimitate* (Περὶ ὕψους); cf. LONG. 32.8-36.4.

Es significativo recordar que la doctrina de que hay errores perdonables, porque los disimula el conjunto, es una doctrina retórica: Quintiliano (QUINT. inst. 10.1.24-26) recoge la misma idea de justificación de errores en la obra de los grandes autores, porque son humanos. Es significativo también el hecho de que Horacio mencione en el pasaje citado a Quérilo de Yaso, el nefasto poeta cortesano que cantaba las hazañas de Alejandro el Macedonio. Horacio propugna para la obra poética una exigencia radical de calidad. Así pues, es preciso concluir que la preponderancia del 'ars' sobre el 'ingenium' es la que marca las preferencias de Horacio en el plano teórico. La poética de Horacio, por consiguiente, no se puede encuadrar en la corriente platónica, que en su época representaban los epicúreos, como Filodemo de Gádara<sup>14</sup>, sino más bien en la corriente peripatética, representada por Neoptólemo de Pario<sup>15</sup>, Dionisio de Halicarnaso, Apolodoro de Pérgamo o Cecilio de Caleacte<sup>16</sup>.

Cualquier intento, pues, de asociar la poética de Horacio con la corriente platónica ha de considerarse fallido<sup>17</sup>. Así hay que

---

<sup>14</sup> Otros críticos partidarios de la corriente platónica en poética fueron en la misma época Teodoro de Gádara (s. I a.C.), el misterioso 'Longino' del tratado *De sublimitate*, probablemente del s. I d.C. [cf. RUSSEL y WINTERBOTTOM (1972: 461)], y Demetrio, el autor del tratado *Περὶ ἑρμηνείας*, acerca del estilo, probablemente del siglo I a.C. [cf. RUSSEL y WINTERBOTTOM (1972: 172)]; cf. SBORDONE (1981: 1883ss.).

<sup>15</sup> Tesis fundamental del estudio de Brink; cf. Brink I (: 43-150).

<sup>16</sup> Cecilio de Caleacte es precisamente el blanco del tratado *De sublimitate* (*Περὶ ὕψους*), que, como queda dicho, es el exponente mayor de la poética de la sublimidad.

<sup>17</sup> Cf. Brink II (: 329): "Here in a *sermo* on literary theory, looking at poetry from outside as it were, he burlesques the Democritean (and Platonic) notion of inspiration. This I believe is a mark against any contention (such as O. IMMISCH [1932]) that would find in the *Ars* Platonic, in particular Middle Platonic influences". Brink remite a ROSTAGNI (1930: 87), que da los pasajes platónicos pertinentes; sobre las teorías platónicas del ἐνθουσιασμός, y su relación con Demócrito, remito a lo dicho en el

valorar IMMISCH (1932), que intenta ligar la teoría expuesta por Horacio en *ars* con doctrinas de la Academia Nueva de Antíoco de Ascalón y con la 'sublimidad'<sup>18</sup>. Y del mismo modo hay que valorar la contribución de LA DRIERE (1939), que es un alegato por un Horacio convencidamente platónico. LA DRIERE (1939) parte de la crítica a un comentario a HOR. *ars* 134 que hacen KIESSLING y HEINZE<sup>19</sup>, para intentar probar que Horacio establecía una clara diferencia entre lo que no es y lo que es poesía, es decir, los géneros grandes de la épica y el drama, en principio lo que él no hacía. Estos serían los géneros miméticos, mientras que el resto de la poesía pertenecería a la clase de géneros no-miméticos que Platón<sup>20</sup> englobados bajo el término de διήγησις, es decir 'narración' de acciones, no 'imitación' de acciones<sup>21</sup>. A este tipo de poesía pertenecería el género del *sermo*, como quedaría demostrado por el pasaje de la sátira cuarta citado más arriba en que Horacio diferencia su actividad, y la de Lucilio, de las de los poetas<sup>22</sup>. A continuación, en la misma sátira cuarta del libro primero, Horacio sigue argumentando sobre lo que se debe considerar poesía. ¿Qué hace falta para que haya poesía? ¿Verso quizá, como en la comedia? No, *acer spiritus ac vis*<sup>23</sup>. Esto terminaría probando la creencia en las teorías de la poética

---

capítulo anterior y a GIL (1966: 33-70).

<sup>18</sup> Cf. Brink II (: 26ss., 80): "Nor should some resemblances to the *de Sublimitate* mislead the reader. For 'Longinus' any poetry or prose that conveys the thrill of greatness is sublime -the Old Testament or Sappho. For Horace greatness resides in the Greek poetic genres. In this regard he is an Aristotelian".

<sup>19</sup> Cf. K-H III (: 344) "*imitator*- denn alle Poesie ist μίμησις".

<sup>20</sup> Cf. PL. R. 394b-c, que recibe la crítica de ARIST. *Po.* 1448a 19-24.

<sup>21</sup> Cf. LA DRIERE (1939: 299).

<sup>22</sup> Cf. HOR. *sat.* 1.4.39-44, citado más arriba.

<sup>23</sup> Cf. HOR. *sat.* 1.4.46; en términos parecidos HOR. *epist.* 2.1.165 *natura sublimis et acer*.

platónica por parte de Horacio<sup>24</sup>. Nada más lejos de la verdad, como vamos a ver.

En primer lugar, los motivos que supuestamente no existían<sup>25</sup> para que Horacio escribiera la llamada *Epístola a los Pisones*<sup>26</sup>, se harían patentes poniendo en relación la dicotomía teórica expuesta entre 'platónicos' y 'aristotélicos' con la figura de Filodemo de Gádira<sup>27</sup>. Este epicúreo, filósofo y poeta, apadrinado por L. Calpurnio Pisón *Caesoninus*<sup>28</sup>, de la familia de los Pisones<sup>29</sup> a

---

<sup>24</sup> Cf. LA DRIERE (1939: 289ss.), que aduce como paralelos esclarecedores las manifestaciones de Cicerón sobre la poesía (Cic. *div.* 1.80, *Arch.* 17s., *Tusc.* 1.64, *de orat.* 1.255). Como hemos visto en el capítulo tercero y veremos más adelante, la idea que tenía Cicerón de la poesía se aleja bastante de la que representó Horacio.

<sup>25</sup> Cf. FUHRMANN (1973: 99ss.), que no ve 'horizonte de polémica' en el poema de Horacio, al contrario de lo que es habitual en las otras 'poéticas' de la Antigüedad, como queda ya apuntado más arriba.

<sup>26</sup> Acerca del título de esta obra de Horacio y del género literario que representa se hace imprescindible el recientísimo FRISCHER (1991: 5-16, 87-100).

<sup>27</sup> Sobre este poeta y filósofo griego nacido en Palestina cf. *RE* 19.2444ss., *Kleine Pauly* 4.759-763, Brink I (: 43-78), GRUBE (1965: cap. 12), JENSEN (1923), HUTCHINSON (1988: 277), NISBET (1961: 183-186), ROSTAGNI (1930: VIII-XI), que muestra una abierta simpatía por sus opiniones en favor de un arte puro, desligado de la utilidad, lastimando que Horacio, después de haberlas oído probablemente en su juventud, no les prestara atención y se inclinara por el peripatético Neoptólemo, y RUDD (1966: 145s.; 1989: 23-27).

<sup>28</sup> Sobre quien cf. *supra*, al final del capítulo 3, y SYME (1939: 149s. *et alibi*; 1986: 329-381); este político y vividor es el blanco del discurso de Cicerón *In Pisonem*.

<sup>29</sup> Sean éstos quienes fueren; para las hipótesis sobre los destinatarios del poema, que determinan en gran medida la datación que dan los diversos estudiosos al poema, remitimos a SYME (1986: 379-381) y RUDD (1989: 19-21). Este aboga por una datación tardía de *Hor. ars*, hacia el año 10 a.C., que cuadraría muy bien con las características del poema, el más extenso de la producción horaciana, una especie de corona a su carrera de poeta, justificaría el *nihil scribens ipse* del verso 306 y justificaría también la anotación del escoliasta Porfirión: *hunc librum qui inscribitur de arte poetica, ad Lucium Pisonem, qui postea urbis*

quienes Horacio dirige su poema, creo firmemente que es el destinatario indirecto del *ars poetica* de Horacio. La mención combinada de la figura de los Pisones y de Neoptólemo de Pario, el representante más eximio de la poética peripatética después de Teofrasto, en las anotaciones de los escoliastas nos conduce indefectiblemente a la figura de Filodemo como estímulo de la producción de la *Epistula ad Pisones*.

Filodemo debió de llegar a Italia hacia los años 70 a.C., traído por su protector. Fue miembro, junto con Sirón, de la escuela epicúrea de Nápoles<sup>30</sup>, a la que asistió Virgilio. Hay que pensar que a Filodemo le debió de conocer no sólo Virgilio, sino todos los integrantes de lo que podríamos llamar la intelectualidad de la época, Vario, Quintilio Varo y muy probablemente a Horacio, que en más de un sitio le imita o alude<sup>31</sup>.

---

*custos fuit, eiusque liberos misit; nam et ipse Piso poeta fuit, et studiorum liberalium antistes.* Esto nos conduce al hijo del Caesoninus, Lucio Calpurnio Pisón Pontifex, que efectivamente fue Praefectus Vrbi -urbis custos en la formulación de Porfirión- desde el 13 d.C. durante veinte años -cf. SUET. Tib. 42.1, Tac. Ann. 6.11.3-; los estudios prosopográficos no han podido identificar positivamente ningún hijo suyo, pero siempre cabe la posibilidad de que se murieran antes de recibir ningún 'honor', es decir su pasaporte para la Historia. Pisón el Pontífice nació el 48 a.C. y desempeñó el cargo de cónsul en el 15 a.C.; su patronazgo literario sobre Antípater de Salónica cuadraría perfectamente con el carácter esperado en el destinatario del poema horaciano -cf. SYME (1986: 329-345)-. No obstante, para una hipótesis contraria cf. FRISCHER (1991: 53-59), que, al creer que el destinatario era el padre, argumenta en favor de una datación temprana; las conclusiones están en FRISCHER (1991: 48s.).

<sup>30</sup> Cf. CIC. fin. 2.119 familiares nostros Sironem et Philodemum, cum optimos viros tum homines doctissimos.

<sup>31</sup> En HOR. sat. 1.2.121 lo menciona en alusión a un epigrama erótico suyo (AP 5.126), con cuyo espíritu favorable al amor libre Horacio parece coincidir; HOR. carm. 1.20 imita un epigrama (AP 11.44) de invitación de Filodemo a su patrón; HOR. carm. 1.38 debe mucho a una serie de epigramas del mismo tipo, entre los que se citan dos de Filodemo con notables paralelos (AP 11.34 y 35); las loas a la vida sencilla y a la dieta vegetariana deben también mucho al epicureísmo y a la verbalización que hacía de él Filodemo -cf. N-H I (: 356ss.) en relación con HOR. carm. 1.31.15ss.-.

Cicerón le llamó *homo vere humanus*<sup>32</sup>, al objeto de distinguirlo claramente de su mentor, en el discurso *Contra Pisón*. 'Humanus' es un apelativo cargado de rasgos positivos viniendo de quien viene, el autor del discurso en favor de la concesión de la ciudadanía al poeta Arquías<sup>33</sup>, en donde elogia la función de los poetas en la sociedad, entre otras cosas, porque *omnes artes quae ad humanitatem pertinent habent quoddam commune vinclum et quasi cognatione quadam inter se continentur*<sup>34</sup>. Cicerón no debía de ver con malos ojos el tipo de poesía que propugnaba Filodemo. En esto Cicerón está bastante alejado de la perspectiva poética mantenida por Horacio.

Se puede decir que Filodemo era en la época en que desarrolló su práctica poética Horacio el teórico más representativo de la poética que hemos llamado platónico-democritea, a la que debió de aportar, a pesar de que en el resto de sus ideas no se salía de un epicureísmo estricto, una simpatía por el aspecto estético de la poesía<sup>35</sup>. Este aspecto, una consecuencia de la literatura clasicista, serviría de base a propuestas posteriores como las del tratado *De sublimitate*, el exponente mayor de la poética del arte puro. Recordemos que la poética platónica actuaba en un coherente doble plano, a saber, la desconsideración de la poesía como arte, es decir como método de conocimiento, y la apuesta por una poesía de consumo y superficial<sup>36</sup>. Y los poemas del propio Filodemo

---

<sup>32</sup> Cf. Cic. *Pis.* 70.

<sup>33</sup> Discurso que Cicerón pronunció en el 62 a.C., el año siguiente al de su consulado; cf. TORRENT (1970: XI s.).

<sup>34</sup> Cic. *Arch.* 2; en iguales términos Cic. *Arch.* 16-30. Sobre la trascendencia del concepto *humanitas* en el pensamiento ciceroniano cf. TORRENT (1970: XXXIII-XLII).

<sup>35</sup> Cf. NISBET (1961: 185).

<sup>36</sup> Cf. RUDD (1966: 145s.); el nombre de Filodemo aparece en Hor. *sat.* 1.2.121, en un contexto no especialmente solemne, como ejemplo de hombre de apetencias vulgares, de gustos plebeyos. La composición de su nombre, la suma de *φιλεῖν* y *δῆμος*, favorecía la alusión. Y él mismo aceptaba gustoso la etimología encerrada en su nombre, como prueba su epigrama AP 5.115 (PHLD.):



recogidos en la colección de epigramas de la *Antología Palatina* son una muestra práctica del tipo de poesía que propugnaba teóricamente. Por el contrario, Horacio escribe su *ars poetica* no para dar instrucciones de cómo hacer un poema o recetas de su propia arte<sup>37</sup>. Significativo es el pasaje ya citado anteriormente en que adopta la pose de proponerse dar instrucciones al futuro poeta acerca de cómo debe formarse.

*munus et officium nihil scribens ipse docebo,  
unde parentur opes, quid alat formetque poetam,  
quid decet, quid non, quo virtus, quo ferat error.*

HOR. *ars* 306-309

Aquí Horacio, al modo de los tratados retóricos, o los mismos discursos, establece una *partitio*, una división de la materia, un índice de lo que promete ser una disertación sobre el tema de la poesía, pero por vía de parodia. Rizando el rizo de la ambigüedad, Horacio declara que no está escribiendo poesía en una poesía que trata de la poesía y, por eso mismo, no es poesía<sup>38</sup>. Horacio escribe *ars* para rechazar esa literatura de consumo y evasión de la realidad que propugnaban las poéticas de la época<sup>39</sup>. Y esta idea

---

αὐταί που Μοῖραί με κατωνόμασαν Φιλόδημον  
ὥς ἀεὶ Δημοῦς θερμὸς ἔχει με πόθος.  
[Las propias Moiras me motejaron de 'Filodemo',  
pues siempre me posee un ardiente deseo 'democrático']

<sup>37</sup> Cf. WILKINSON (1959: 188): "Everything warns us to hesitate before we take Horace's critical utterances as relevant to his own practice in the poetry of the Odes"; en el mismo sentido cf. WILKINSON (1951: 87ss.).

<sup>38</sup> Sobre esta compleja situación comunicativa cf. Brink II (: 335-338).

<sup>39</sup> Cf. Brink II (: 520): "The opposed simplicities of the Stoics and Epicureans, even of Alexandrian aestheticism, would repel him; his kind of poetry was moral to the core and, at the same time, *animis natum inventumque ... iuvandis (ars 377)*. He was the poet of *quo me, Bacche, rapis?*; but he would be chary of a poetic imagination unaided by a tough intellectual fibre - a powerful motive counteracting any attraction to intuicionism which Plato or at any rate contemporary middle-Platonic philosophy might have

está en estrecha relación con el 'realismo' que tantas veces los críticos han observado en su obra, y que a algunos de ellos, románticos empedernidos disgusta tanto, como vimos en las secciones 1.1. y 2.1.. La poesía de Horacio está orientada hacia el objeto<sup>40</sup>, porque no es sentimentaloides, sino realista. La poesía de Horacio más que un 'arte puro', como han querido muchos, es un 'arte social', comprometido<sup>41</sup>. Por eso abraza en la llamada *ars poetica* la corriente teórica del aristotelismo estético, porque sólo ésta defendía una poesía vehículo de conocimiento y un tipo de poeta que era responsable último de sus palabras, un τεχνίτης de sus poemas<sup>42</sup>.

---

exercise".

<sup>40</sup> En la poesía de Horacio se observa una tendencia a fijar los temas principales de sus poemas en imágenes concretas, una tendencia hacia la plasticidad: así, por ejemplo, la *insana luxuria* se materializa en la imagen de la construcción sobre el mar (significativamente empleada en la prosa moralizante, como SALL. Cat. 13.1) en tres de las odas que tienen que ver con el ψόγος del lujo, HOR. *carm.* 2.18.20-22, 3.1.33-37, 3.24.3s.. En iguales términos cf. WASZINK (1972: 299ss.), que habla de la poesía de Horacio como una 'Poesie der Realität'; en ella el papel principal no lo desempeñaría ya el sujeto, como en la poesía de los νεώτεροι o de la elegía, sino la precisión en la descripción del objeto. Ciertamente la elección de los objetos y su disposición en la poesía reflejarían el punto de vista del poeta.

<sup>41</sup> Cf. RUDD (1989: 232): "When Horace talks about the powers of poetry, he has in mind its effects on other people, whether individually or collectively. He never makes the narcissistic claim that he writes only for himself"; igualmente cf. WASZINK (1972: 284s.), que concluye que Horacio en *ars* se refiere al teatro por toda forma poética, porque no sólo las fuentes peripatéticas del poema (Neoptólemo de Pario fundamentalmente) hablaban, por tradición, especialmente de ello, sino porque el objetivo del poema era crear un marco teórico que propiciara el desarrollo de un nuevo teatro que satisficiera las exigencias de calidad de la sociedad augustea.

<sup>42</sup> Cf. Brink II (: 520): "But the notion of organic unity was not the only thing that attracted Horace to Aristotelianism. There is the clear-cut rationality of Aristotle's and Horace's poetic theories; poetry is a form of cognition. Next, if it can be separated at all, there is the poetic entity in which alone Aristotle's 'universal' is realized, the logic of the plot. Thirdly, there is the stress on *mores*, ethos. Fourthly, there is

Igualmente la exigencia de 'unidad' de la obra poética expuesta en *ars* es otro aspecto que vincula decisivamente las teorías expuestas en ella con el aristotelismo estético<sup>43</sup>. FUHRMANN (1973) advierte que el principio de 'unidad' forma parte también de la poética platónica, tal como se expone en el tratado *De sublimitate*, pero era de aplicación sólo en el plano estilístico, el mantenimiento de la 'sublimidad' a lo largo de toda la obra, que es el manifiesto de una poesía romántica y orientada hacia el propio código<sup>44</sup>. Curiosamente la originaria exigencia de unidad de la trama aristotélica con el tiempo se fue tiñendo de retórica y vinculándose a una homogeneidad de estilo y a la tríada 'disposición - dicción - contenido'<sup>45</sup>, que no procede de la *Poética* aristotélica, sino de la *Retórica*<sup>46</sup>. Curiosamente también los

---

the rhetorical concept of 'appropriate speech'".

<sup>43</sup> Cf. Brink II (: 77ss., 116s.); Horacio expone la idea en *ars* 1-30, que se ha de poner en relación con ARIST. *Po.* 1447b 27 (ἐν τέλειον), 1450b 23 (ὅλον), 1450b 26 (principio/ medio/ fin), 1450b 34 (las partes y el todo) y 1451b 5-7 (la unidad de la trama es la justificación filosófica del καθόλου). El principio de unidad en la poesía, no obstante, se puede rastrear ya en el καιρόν de Gorgias -GORG. 13 (D-K)- y en *Pl. Grg.* 503e 4 y *Phdr.* 263-264.

<sup>44</sup> Cf. LONG. 10.1; FUHRMANN (1973: 151s.): "Die Anonymus fordert, ..., daß man die jeweils treffendsten Züge zu einer 'organischen Einheit' -eigentlich: zu einem Körperzusammenfüge ... nach seinem Beispielen zu urteilen, zielt seine 'Einheit' offenbar nicht auf eine in sich geschlossene Handlung sondern auf die Stimmigkeit der Motive und des Stils".

<sup>45</sup> Cf. Brink (I: 93, 141ss.; II: 128s.), BROUWERS (1976: 197).

<sup>46</sup> Cf. ARIST. *Rh.* 1403b 1ss.: Ἐπειδὴ τρία ἐστὶν ἃ δεῖ πραγματευθῆναι περὶ τὸν λόγον, ἐν μὲν ἐκ τίνων αἱ πίστεις ἔσσονται, δεύτερον δὲ περὶ τὴν λέξιν, τρίτον δὲ πῶς χρὴ τάξαι τὰ μέρη τοῦ λόγου (...) περὶ τῆς λέξεως ἐχόμενον ἐστὶν εἰπεῖν· οὐ γὰρ ἀπόχρη τὸ ἔχειν ἃ δεῖ λέγειν, ἀλλ' ἀνάγκη ὡς δεῖ εἰπεῖν... ["Como tres son los asuntos que hay que tratar en el discurso, uno de dónde saldrán las pruebas, lo segundo sobre la dicción, y lo tercero cómo hay que disponer las partes del discurso (...) sobre la dicción es momento de tratar; pues no basta tener qué decir, sino que es necesario decirlo como se debe..."]; tal concepción se puede observar en Cicerón: *Cic. de orat.* 2.177, *orat.* 102, 109, *part.* 47, *inv.* 1.98s..

pilares teóricos del *Arte poética* de Horacio<sup>47</sup> provienen más de la teoría retórica que de la poética. Se ha de concluir, pues, que la llamada *ars poetica* de Horacio en sí no se ha de entender como la síntesis declarada de sus ideas sobre poesía, sino como la sublimación de su técnica poética en una obra que construye sobre reglas tópicas, discursos ajenos y teorías que, a modo de *collage*, le sirven para dar la última piroeta de su poesía, hacer un poema sobre la poesía con materiales tomados de la retórica<sup>48</sup>. Además esta afirmación se ha de hacer extensiva a las otras 'epístolas literarias' de Horacio, la *Epístola a Augusto* y la *Epístola a Floro* (HOR. *epist.* 2.1 y 2.2), que tienen por tema la poesía, pero, al contrario que las 'sátiras literarias' (HOR. *sat.* 1.4, 1.10 y 2.1), no sirven al poeta para explicar y defender su propia obra. Por medio de este novedoso método literario, que mezcla la práctica poética con la teoría retórica, Horacio haría un fantástico guiño a un tipo de discurso por el no sentía la menor simpatía<sup>49</sup>. Esta interpretación de los poemas ensayísticos permitiría una fácil explicación de por qué se ha ligado la obra de Horacio con los tratados retóricos de la época<sup>50</sup>. La llamada

---

<sup>47</sup> Que son tres: la necesidad de unidad del  $\mu\tilde{\upsilon}\theta\omicron\varsigma$  (la trama de la poesía), del  $\tilde{\eta}\theta\omicron\varsigma$  (la talla moral de los personajes), y del  $\pi\rho\acute{\epsilon}\pi\lambda\omicron\nu$  (la calidad estilística).

<sup>48</sup> Cf. Brink II (: 517): "The *Ars* has now been read like any other poem in which Horace rehandled a traditional form and a traditional content, just as he rehandled lyric material in his own way. The evidence suggests that he did not shape but reshape an *Ars poetica* ... He raised a traditional piece of criticism to a level where it is no longer mere literary theory. His subject is ancient poetry". En iguales términos se expresa RUDD (1989: 36s.): "The *AP*, then, is not a theoretical defence of Horace's own tastes and achievement. It is less than that -and also much more. Because of its distinctive qualities (and in spite of its shortcomings) it is a classic presentation of the classical outlook. As such, it leads into larger questions of cultural history. With the possible exception of the *Poetics* [de Aristóteles], no ancient work of literary criticism is so fertile in suggestion".

<sup>49</sup> Sobre la antipatía de Horacio hacia la oratoria cf. KENNEDY (1972: 398ss.).

<sup>50</sup> Cf. BARTHES (1970: 22): "[Horacio] en su *Arte Poética*, cuyo tema

Arte poética de Horacio es una pieza de persuasión convertida en poesía, fantasía, al igual que las odas y poemas líricos eran unas piezas de poesía que se convertirían en persuasión, como veremos más adelante<sup>51</sup>.

Esta actitud ambigua, ambivalente e irónica, que justamente ha sido detectada tantas veces en una u otra parte de su obra, es la manifestación más palpable de la posición intersticial de Horacio en el desarrollo de la literatura latina en un momento en que las condiciones de producción del arte cambiaban y el Clasicismo creaba el espejismo de una literatura acabada, perfecta en su plenitud. Acerca del cambio radical en la concepción poética que trajo consigo el Clasicismo ya hemos tratado en el capítulo anterior, pero es preciso que nos detengamos brevemente a ver cómo el desplazamiento semántico que experimentó el término clave de *μίμησις*-*imitatio* tiene su reflejo en los poemas ensayísticos de Horacio. En HOR. ars 316s. se emplea el término en su sentido platónico, y también aristotélico, de 'reflejo de la realidad'<sup>52</sup>.

*respicere exemplar vitae morumque iubebo  
doctum imitatore[m] et vivas hinc ducere voces.*

[Examinar el modelo de la vida y las costumbres mandaré  
al docto imitador y sacar de ahí las vivas voces.]

---

es a menudo retórico (teoría de los estilos)..."; también Brink II (: 285) y WASZINK (1972: 281): "[acerca de HOR. ars 73-85] ... handelt es sich um den Versbau, genauer um die σύνθεσις τῶν ὀνομάτων ἐν τοῖς μέτροις (...) [acerca de HOR. ars 86-118] spricht Horaz über die colores, daß heißt, über den für jede Dichtgattung passenden Stil in der Schilderung der πάθη und ἥθη". La idea de leer ars como una τέχνη ῥητορικὴ proviene de NORDEN (1905), que ve en ella una εἰσαγωγή; sobre esta idea del modelo *isagógico*, que centró durante mucho tiempo la discusión cf. BARWICK (1922), ROSTAGNI (1930), IMMISCH (1932), CUPATIULO (1941), KENNEDY (1972: 101), SBORDONE (1981: 1868s.).

<sup>51</sup> Cf. N-H II (: 3): "The Odes are rhetorical (if one may dare to use the word in an unprejudicial sense), that is to say they seem designed to influence attitudes and actions ...; even when Horace talks to himself, he counsels rather than he meditates ..."; cf. KROLL (1915: 223ss.).

<sup>52</sup> Cf. FUHRMANN (1973: 122).

Mientras que *imitatio* es la 'emulación de modelos literarios' en HOR. ars 131ss.<sup>53</sup>.

135 *publica materies privati iuris erit, si  
non circa vilem patulumque moraberis orbem,  
nec verbo verbum curabis reddere fidus  
interpres, nec desilies imitator in artum,  
unde pedem proferre pudor vetet aut operis lex,*

[La pública materia de derecho privado será, si  
no te quedas dando vueltas a un ciclo vil y pateado,  
ni te esfuerzas en reproducir palabra por palabra fiel  
intérprete, ni saltas imitador a lo estrecho  
de donde la timidez impida avanzar o la ley de la obra,]

HOR. ars 131-135

Con este tipo de afirmaciones Horacio entra de lleno en la teoría clasicista de la *μίμησις*, tal como hemos visto en el capítulo tercero. Es más, según FUHRMANN (1973), Horacio es el primero en usar el término *imitatio* para referirse a este procedimiento de 'emulación' de los autores antiguos, en particular de los griegos, pues pone en relación *imitator* con *interpres* (verso 40), el 'traductor del griego'. Horacio es, en cierto sentido, el inspector y supervisor del surgimiento de una literatura clasicista. Pero, ¿se puede decir que el propio Horacio sea clasicista en su práctica poética? El Clasicismo propugna una literatura muy sometida a reglas de sublimidad y propiedad. En su *ars* Horacio parece partidario de una literatura sometida a reglas, pero ironiza sobre las teorías del *ἐνθουσιασμός* y de la poesía encerrada en sí misma, sin proyección social. La poesía debe ser el vehículo del conocimiento, no de la palabrería, de la evasión de la realidad o del engaño. El poeta tiene también una función en la sociedad, forma parte de ella, no es un ser anormal y aislado. Se debe respetar la vocación del que quiere ser poeta y debe tener un sitio destacado en la sociedad. Además, lo que escriba debe ser respetado, no ha de serle impuesta ninguna censura, ni se le han

---

<sup>53</sup> Cf. FUHRMANN (1973: 122), Brink II (: 306).



nace del texto, un placer que tiene su origen en el conocimiento, no en la mentira<sup>55</sup>.

No obstante, como se hará evidente en la sección próxima, su propia poesía no tiene la cualidad ficcional que Horacio aprecia en la de Homero, capaz de mezclar la verdad con la mentira a fin de llevar a buen término su narración, a fin de buscar la coherencia del argumento.

150 *semper ad eventum festinat et in medias res  
non secus ac noctas auditorem rapit et, quae  
desperat tractata nitescere posse, relinquit,  
atque ita mentitur, sic veris falsa remiscet,  
primo ne medium, medio ne discrepet imum.*

[Siempre al desenlace se apresura y hacia el meollo,  
como si fuera conocido, al oyente arrastra y, lo que  
desespera que al tratarlo pueda brillar lo deja  
y así miente, así verdad con mentira mezcla,  
para que del inicio el medio, del medio el fin no  
discrepe.]

HOR. ars 148-152

Estas palabras van inmediatamente después de la mención y crítica que hace de los llamados poetas cíclicos como ejemplo de falta de unidad en la trama, un serio defecto de composición, si lo que se quiere es no aburrir al lector/oyente, sino encandilarle. El poeta debe ser un fingidor, debe ser algo mentiroso (verso 150). Se

---

<sup>55</sup> En esto, recordemos lo dicho en el capítulo anterior, también encarna ideales aristotélicos; cf. ARIST. Po. 1448b 4-1449a 5; la poesía, que se define como μίμησις, es algo natural en el hombre porque produce conocimiento y placer al contemplar las imitaciones, aunque éstas sean de seres deformes; *Metaph.* 980a 21-981b 21, al conocimiento se tiende por naturaleza; y *Rh.* 1371b 5ss., la μίμησις genera conocimiento y, por tanto, placer; 1410b 10ss., aprender es agradable, los nombres, al tener significado nos proporcionan enseñanzas y de entre ellos la metáfora, un procedimiento por el que se pone en relación algo que se sabe con algo que no se sabe es lo más placentero en el estilo, mientras que las palabras en sentido propio, las puramente denotativas (τὰ κύρια) no aumentan nuestro conocimiento por sabidas y las inusitadas (αἱ γλῶτται) tampoco por desconocidas. Las enseñanzas de Aristóteles sin duda estaban en la cabeza de Horacio.



compara este pasaje con otro de la *Poética* de Aristóteles<sup>56</sup>, a saber, ARIST. PO. 1460a 18s. δεδίδαχεν δὲ μάλιστα Ὅμηρος καὶ τοὺς ἄλλους ψευδῆ λέγειν ὡς δεῖ, donde también se califica a Homero de precursor y maestro de poetas, en tanto que artistas de la mentira; lo cual reafirma que Horacio en los presupuestos teóricos expresados en *ars* es un aristotélico.

Y es que la mentira parece algo intrínseco a los poetas, no sólo por la ficción que hay en sus poesías, sino por la poca palabra que demuestran tener los poetas como individuos. La pretensión de Aristóteles sobre la función gnoseológica de la poesía parece no tener sustancia real en la práctica de los poetas. De hecho, en el pasaje citado Horacio parece guiarse por los dictados del Clasicismo. Pero ¿es preciso tomar al pie de la letra la afirmación de que los poetas son unos mentirosos? La compleja sociedad urbana de la época augustea, privada de los ideales políticos y desposeída del poder por los vaivenes de la Historia buscó refugio en los placeres intrascendentes: el vino, los placeres del cuerpo y la literatura. El Clasicismo, por lo que tenía de romántico la búsqueda de una poesía estéticamente perfecta, la búsqueda de la sublimidad, favoreció las tendencias escapistas y esteticistas de los hombres cultos, de tal manera que en la época de Horacio la poesía se convirtió en una epidemia. En otro pasaje de sus poemas en hexámetros el propio Horacio escenifica irónicamente esta situación, representándose a sí mismo como un tipo más mentiroso que los partos, que, como todos los enemigos de Roma, eran gente de poca palabra. El poeta no puede resistir la tentación de su débil carne, a pesar de haber renunciado expresamente por dos veces a la poesía: una después de la publicación, y mala acogida de su primera colección lírica, en el 23 a.C., como proclama en HOR. *epist.* 1.1.10 *nunc itaque et versus et cetera ludicra pono*, y la segunda en HOR. *epist.* 2.2 (19 a.C.); pero el 17 a.C. compuso el *Carmen saeculare* y emprendió la composición de su último libro de piezas líricas (HOR. *carm.* 4).

---

<sup>56</sup> Cf. Brink II (: 123s.).

Cual adicto empedernido, Horacio vuelve a insistir en la composición de poesías arrastrado por la vorágine literaria que azota a la sociedad. Así expone a Augusto la perniciosa situación de desvarío en la que se encuentra la sociedad romana.

*mutavit mentem populus levis et calet uno  
scribendi studio: pueri patresque severi  
fronde comas vincti cenant et carmina dictant.  
ipse ego, qui nullos me adfirmo scribere versus,  
invenior Parthis mendacior et prius orto  
sole vigil calamum et chartas et scrinia posco.  
navem agere ignarus navis timet; habrotonum aegro  
non audet, nisi qui didicit, dare; quod medicorum est,  
promittunt medici, tractant fabrilia fabri:  
scribimus indocti doctique poemata passim.*

[Mudó de opinión el pueblo caprichoso y se anima sólo  
con una pasión, la de escribir: hijos y padre severos  
con guirnaldas los cabellos tocados cenan y dictan  
poemas.

yo mismo, que afirmo no escribir verso alguno,  
resulto más mentiroso que los partos y antes de la  
salida  
del sol en vela pido cálamo, papel y escritorio.  
Pilotar naves el lego en naves teme; abróvano al enfermo  
no se atreve a dar sino quien aprendió; lo que es de  
médicos,  
lo practican los médicos, de los talleres se ocupan los  
artesanos:  
escribimos doctos e indoctos poemas todos.]

HOR. *epist.* 2.1.108-117

Ahora bien, si la poesía es una simple evasión lúdica, los poetas unos mentirosos y el único fin de la actividad es engañar, ¿cómo se pueden conciliar las afirmaciones citadas con la función que el propio Horacio atribuía a sus *Sátiras*?

*... (quamquam ridentem dicere verum  
quid vetat?): ut pueris olim dant crustula blandi  
doctores, elementa velint ut discere prima -*

[... (aunque ¿que quien ríe diga la verdad,  
qué lo impide?): como a los niños a menudo dan galletas  
los preceptores complacientes para que quieran aprender

las primeras letras.]

HOR. *sat.* 1.1.24-26

Con este último pasaje, al margen de que se refiera, en principio, sólo a las *Sátiras*, parece que queda claro que para Horacio la poesía ha de asumir la función de decir la verdad dulcemente<sup>57</sup>. La perspectiva expresada en el pasaje nos lleva directamente al marco aristotélico original, es decir, a una poesía como vehículo de conocimiento, no como medio de evasión y paliativo de la cruda realidad. En cuanto al humor que se introduce como factor de la poesía, hay que decir que cuadra perfectamente, como vamos a ver un poco más adelante, tanto con lo que podemos saber de su carácter, como con rasgos evidentes de su práctica poética<sup>58</sup>. Con respecto a este mismo pasaje resulta también interesante observar que la verbalización de Horacio es muy similar a la que hace Lucrecio sobre sus intenciones al escribir su poema; lo que paradójicamente relacionaría a dos poetas tan distintos y aleja a éste último del epicureísmo que declara profesar, al menos en materia de poesía. Significativamente el pasaje al que me refiero se repite dos veces en el texto del *De rerum natura*; citaré la primera versión.

*Id quoque enim non ab nulla ratione videtur;  
sed veluti pueris absinthia taetra medentes  
cum dare conantur, prius oras pocula circum*

---

<sup>57</sup> Cf. RUDD (1986: 11): "Horace compares his homilies to the biscuits (*crustula*) by which children are taught their ABC (*elementa*). It is a splendid simile; for *elementa* means not only the letters of the alphabet but also the basic principles of an art (most generally the art of living); and the *crustula* are not simply rewards for learning the letters; they are the letters. The teaching (the *utile*) and the pleasing (the *dulce*) are parts of the same process". En iguales términos sobre la idea que tenía Horacio de la poesía como discurso que reuniera la cualidad de ser atractivo a la vez que fuera útil se manifiesta RUDD (1989: 232). La sátira como férula contra la estupidez se destaca en RUDD (1986: 12s.), y como lección moral en RUDD (1986: 17), que naturalmente hace referencia al conocido pasaje de los consejos que recibió Horacio de su padre (Hor. sat. 1.4.105ss.), cuyo 'hipotexto' en alusión es sin duda TER. Ad. 414ss., el compendio pedagógico de Demeas. Una muestra más de la influencia en la práctica poética de Horacio que tenía el teatro, un tipo de literatura no precisamente calimaquea.

<sup>58</sup> Cf. también *supra*, sección 2.3..

*contingunt mellis dulci flavoque liquore,  
 ut puerorum aetas improvida ludificetur  
 laborum tenus, interea perpotet amarum  
 absinthii laticem deceptaque non capiatur,  
 sed potius tali pacto recreata valescat,  
 sic ego nunc, quoniam haec ratio plerumque videtur  
 tristior esse quibus non est tractata, retroque  
 volgus abhorret ab hac, volui tibi suaviloquenti  
 carmine Pierio rationem exponere nostram  
 et quasi musaec dulci contingere melle,  
 si tibi forte animum tali ratione tenere  
 versibus in nostris possem, dum perspicis omnem  
 naturam rerum qua constet compta figura.*

[Pues esto tampoco parece sin ninguna razón;  
 sino que, como, cuando a los niños el repugnante ajenjo  
 los médicos dar intentan, antes las copas en los bordes  
 untan con el dulce y rubio licor de la miel,  
 para que la desprevenida edad pueril quede burlada  
 hasta los labios, mientras apura el amargo  
 jugo del ajenjo y engañada no resulte lesionada,  
 sino más bien por tal medio recuperada sane,  
 así yo ahora, como esta filosofía por lo general parece  
 que es más que sombría a quienes no la han tratado, y  
 el vulgo la rehuye, he querido a ti con el atrayente  
 canto de las Piérides exponer nuestra filosofía  
 y como con la dulce miel de las Musas untarla,  
 por si tu atención con tal método retener  
 en nuestros versos pudiera, mientras contemplas toda  
 la naturaleza de qué armónico orden consta.]

LUCR. 1.935-950<sup>59</sup>

En efecto, como ya hemos visto en relación con Filodemo de Gádara, el epicureísmo rechazaba que la utilidad fuera una finalidad en poesía. La poesía tenía asignado, siguiendo la tradición democriteo-platónica, un puesto secundario en las instituciones humanas. Epicuro, siguiendo las ideas de Platón, proscribía a la poesía porque no contribuía a la felicidad: παιδείαν δὲ πᾶσαν, μακάριε, φεῦγε τ' ἀκάτιον ἀράμενος [Y de toda instrucción, amigo, huye a velas desplegadas] EPICUR. 163

<sup>59</sup> También cf. LUCR. 4.10-25; ambos pasajes son prácticamente iguales, con una única diferencia en el último verso, que en éste presenta la variante *naturam rerum ac persentis utilitatem*. El id con que comienzan hace referencia a componer un poema para exponer la doctrina epicúrea.

(Usener). Por tanto, la vinculación de Horacio con el epicureísmo sólo se puede hacer por vía de crítica, al menos en lo que a la poética se refiere<sup>60</sup>. El epicureísmo era contrario a la visión utilitaria de la poesía que a todas luces defendía Horacio, y, dado que Filodemo de Gádara era la cabeza visible del epicureísmo en los últimos años del siglo I a.C., hay que concluir, como se ha apuntado más arriba, que el blanco tácito de Horacio en su *ars* era precisamente este filósofo y poeta griego. Filodemo reinterpretó la doctrina epicúrea en los aspectos estéticos, para poder conciliarla siquiera con la poesía<sup>61</sup>; admitía como único criterio de validez en poesía el agrado (τέρπεις) o la seducción (ψυχαγωγία) de los oyentes. La poesía no debía servir de vehículo de conocimiento o aleccionamiento moral, sino para el entretenimiento de los oyentes<sup>62</sup>. En este orden de cosas es preciso deducir que el

---

<sup>60</sup> Por eso no se deben tomar en consideración interpretaciones como la de HULTON (1972: 501s.) sobre la sinceridad de la conversión al epicureísmo de Horacio en HOR. *epist.* 1.1.10s. *nunc itaque et versus et cetera ludicra pono*, 2.2.57, 109ss. y 144ss., que le llevan a concluir, en contra de toda verosimilitud, que las dos epístolas se compondrían por las mismas fechas, poco después de *carm.* 3.30. Tales afirmaciones se habrían de poner en relación con CIC. *fin.* 1.72 *poetis in quibus nulla solida utilitas omnisque puerilis est delectatio* (= EPICUR. 227 [Usener]). La formulación que hace Cicerón de la doctrina epicúrea en materia de poesía no debía de hallarse muy lejos de las ideas del propio Cicerón, como hemos visto más arriba, cosa que, por tanto, lo alejaría de la perspectiva horaciana.

<sup>61</sup> Cf. ROSTAGNI (1933: 210): "Difatti l'Epicureismo autentico e rigoroso teneva fermo alle proprie premesse antipoetiche e svolgeva in materia d'estetica conseguenze assolute: come appare, nell'ambiente stesso di Napoli, da le polemiche di Filodemo, il quale scrivendo un apposito trattato *Intorno alla poesia* (Περὶ ποιημάτων) combatteva espresamente i concetti della funzione utilitaria e del 'vero condito in molli versi' -come anche criticava le connesse tendenze allegoristiche, di origine stoica, le quali, ..., erano in qualche misura accettate sia da Lucrezio, sia da Virgilio; e insisteva sul valore meramente fantastico dell'arte". WILKINSON (1951: 95ss.) apunta igualmente que el marco teórico que da cabida a la *Epistula ad Pisones* de Horacio son las ideas del de Gádara, que conocía seguramente por su amistad con Virgilio y sus contactos con la escuela epicúrea de Sirón en Nápoles; cf. WILKINSON (1951: 14 n., 100s.).

<sup>62</sup> Οὐκ ἔστι τέρπειν δι' ἀρετήν [No es posible agradar en función de

Περὶ ποιημάτων de Filodemo de Gádara representa una crítica abierta de la teoría peripatética acerca de la poesía, cuya figura más destacada en el Helenismo fue Neoptólemo de Pario. Y en esta conexión de ideas es donde puede encontrar justificación el que Pomponio Porfirión, al introducir su comentario a *Hor. ars*, dijera que Horacio sintetizó en ella los preceptos sobre el arte poética que dio Neoptólemo de Pario dos siglos antes<sup>63</sup>. No es posible ni probar ni refutar fehacientemente la validez de la afirmación del escoliasta, no sólo por la falta del texto original de Neoptólemo, sino porque el estado del texto de la crítica de Filodemo no ofrece grandes certidumbres, pero la interpretación de la llamada *ars poetica* como una réplica *sui generis* a la poética epicúrea daría razón del comentario de Porfirión y permitiría dar una lectura nueva e integradora a la obra de Horacio a la luz de la militancia vanguardista que postulo, y de una oposición a la poética conformista y de evasión practicada en la época. La poética teórica de Horacio propugna una poesía que esté comprometida con la verdad, con su tiempo, con la realidad circundante<sup>64</sup>, una poesía que no renuncie a ser modelo de acciones humanas; y de esa percepción teórica emana su poesía en la práctica. Pero, a la vez, es precisamente en ese designio moral que la anima en donde también se aprecia el carácter retórico de su poesía. Y esta cualidad realista de orientación retórica, de compromiso con la realidad, es algo que está presente en todas las poéticas revolucionarias a través de la Historia. Toda poética

---

la virtud]; cf. JENSEN (1923: 7). JENSEN (1923) editó los restos papiáceos del libro V del tratado Περὶ ποιημάτων, por los que se conoce algo mejor la teoría, a pesar de la dificultad de reconstruir con total garantía el texto de Filodemo.

<sup>63</sup> Cf. PORPH. *Hor. ars ...in quem librum congegit praecepta Neoptolemi τοῦ Παριανοῦ de arte poetica, non quidem omnia, sed eminentissima*; sobre Neoptólemo de Pario, poeta, filólogo y crítico probablemente alejandrino del s. III a.C., cf. GRUBE (1965: 238ss.), Brink I (: 43-150), RUDD (1989: 23-26).

<sup>64</sup> Cf. CONNOR (1981: 1617): "Constantly there is this link with the life of the time".

vanguardista tiene como objetivo liberar al arte de los clichés para revelar más adecuadamente la realidad que subyace<sup>65</sup>. He aquí la 'retórica' de la poesía de Horacio, su compromiso moral con la realidad<sup>66</sup>. En un momento en que los cauces de participación pública de la palabra en Roma se estaban cerrando por obra del Poder y su Censura, y que la poesía se deslizaba por los derroteros acomodaticios y escapistas del Clasicismo, la obra de Horacio se levanta como un bastión contra la mentira, la decadencia moral y el arte destinada sólo al entretenimiento de las masas.

No obstante, el compromiso del poeta no puede resultar demasiado evidente. Perdería el poder seductor que también debe tener. Sirviéndome de su propia manera de verbalizar, diré que las cualidades 'útil' y 'dulce' no son, por separado, suficientes para explicar la función que atribuye Horacio a una poesía de calidad.

*omne tulit punctum qui miscuit utile dulci.*

---

<sup>65</sup> En este sentido y en relación con la poesía antigua cf. SCHWINGE (1986). SCHWINGE (1986: 44-47) demuestra cómo se toma conciencia de la necesidad de cambio, cómo se manifiesta el fenómeno de compromiso en la poesía alejandrina y el porqué de la querrela contra el ἔπος. La literatura helenística se constituye en pionera de las literaturas posteriores, pues es la primera literatura en sentido propio, en tanto que 'reinterpreta deliberadamente' géneros y temas anteriores para, de manera distinta, decir lo mismo. Y la poesía alejandrina es la primera que toma conciencia de vanguardia, al proporcionar una poética además de una poesía. En los alejandrinos, y naturalmente en quien se podría decir que es su ideólogo, Calímaco, es apreciable un exquisito cuidado en devolver a la poesía su dimensión de verdad, como se sintetiza en CALL. frg. 612 (Pf.) ἀμάρτυρον οὐδὲν αἰίδω [cf. el eco latino de este verso en *Ciris* 55 (*nam verum fateamur: amat Polyhymnia verum*)]. En estos aspectos de postura poética se puede decir que Horacio es un calimaqueo, aunque, como veremos en la sección 4.4., su uso de las convenciones calimaqueas dista mucho de ser el de un devoto seguidor.

<sup>66</sup> Cf. RUDD (1986: 171): "He also seems to have felt that, as satire aimed to promote moral awareness, it was a kind of persuasion and was therefore related to oratory. Both points are made in HOR. sat. 1.10.25-30"; igualmente RUDD (1989: 230ss.).

De igual manera, sólo la mezcla de lo retórico y lo poético puede dar razón de la dualidad aparente de la poesía horaciana, de lo individual y lo social en su poesía, de una poesía ingeniosa hecha con arte, en la que todos los elementos constitutivos se amalgaman para crear un texto poético original, pero de carne y hueso. En el verso citado la llamada *Arte poética* parece lanzar descuidadamente una regla de carácter general que puede aplicarse a su práctica poética, que da cuenta de la existencia de odas 'públicas' y 'privadas' a la vez. Pero lo 'dulce' además tiene una dimensión social, que recupera la función 'catártica' que Aristóteles postulaba para la tragedia<sup>68</sup>. El significado del término no se limita al marco de lo 'dulce' o lo 'bello', sino que

---

<sup>67</sup> La metáfora electoral viene justificada por el contexto, en el que se ha mencionado a los cuerpos votantes del sistema romano, las centurias de los viejos partidarios de una literatura seria y los jóvenes Ramnes lectores de poesía moderna. Sobre la pertinencia de el pasaje para desentrañar la opinión de Horacio hablan RUDD (1989: 230 ss.) y FRANK (1935: 167 ss.). Cf. RUDD (1989: 231): "There is no passage, or collection of passages, corresponding to Horace's vindication of his *Satires* (S. 1.4; 1.10; 2.1). So on what general theory, one wonders, would Horace have expounded the function of, say, *Diffugere nives* (C. 4.7)? It could only have been done, it seems, in terms of *utile* and *dulce*." Brink II (:448 n.1) resalta la manera escolástica en que Horacio plantea el problema en *ars 333 aut prodesse volunt aut delectare poetae*, que es una muestra más de la técnica horaciana de introducir polifónicamente voces de discursos ajenos en sus poemas para dotar de vida a las palabras.

<sup>68</sup> Cf. ARIST. *Po.* 1449b 24-27 ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας μέγεθος ἔχουσης, ἡδυσμένῳ λόγῳ χωρὶς ἑκάστῳ τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις, δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας, δι' ἑλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν. [Así pues es la tragedia la representación de una acción seria y completa que tenga cierta extensión, con un lenguaje atractivo de diferentes tipos en cada una de sus distintas partes, una representación dramática, no narrativa, que alcanza a través de la compasión y el miedo la purificación de tales pasiones.]. A continuación añade: λέγω δὲ ἡδυσμένον λόγον τὸν ἔχοντα ῥυθμὸν καὶ ἁρμονίαν [Llamo lenguaje atractivo al que tiene ritmo y armonía].



incluye conceptos como 'miedo', 'terror' o 'pena', es decir, todos los aspectos que intervienen en las pasiones humanas<sup>69</sup>. Y se puede llegar a tal conclusión examinando pasajes del propio poeta, como los dos que cito a continuación.

*non satis est pulchra esse poemata: dulcia sunt  
et, quocumque volent, animum auditoris agunt.*

[No basta que sean bellos los poemas: que sean  
atravesados,  
y que adonde quieran el ánimo del oyente lleven.]

HOR. ars 99s.

*meum qui pectus inaniter agit,  
irritat, mulcet, falsis terroribus implet,  
ut magus, et modo me Thebis, modo ponit Athenis.*

[Quien mi pecho con ilusiones ensancha,  
irrita, calma, de falsos terrores llena,  
como un mago y ora me pone en Tebas, ora en Atenas.]

HOR. epist. 2.1.211-213

Este segundo pasaje, además de aclararnos, junto con el primero, lo que entendía Horacio por 'dulce', una cualidad del texto que va más allá del simple entretenimiento, nos sitúa en un contexto de crítica (verso 211 *inaniter*) a la poesía efectista y exótica que implicaba la imitación servil de los modelos griegos, es decir, a la *mimesis* clasicista.

La dimensión 'útil' -retórica diríamos- se observa, por otro lado, aparte de en el compromiso moral mencionado, en otros aspectos de su obra, como la 'veracidad' de los destinatarios de sus epístolas, que no son "noms de plume"<sup>70</sup>, sino protagonistas reales de una sociedad que trasciende a través de los textos. La poesía de la amistad pone de relieve, lo mismo en la poesía en hexámetros como en sus poemas líricos, la dimensión moral y social del texto horaciano. Asimismo el hecho de que Horacio en un juego

---

<sup>69</sup> Cf. RUDD (1989: 231 s.).

<sup>70</sup> Cf. STENUIT (1987: 575), DILKE (1981: 1846s.), WILLIAMS (1968: 14, 22).

ambiguo conciba las *Epistulae* como algo ajeno a la poesía<sup>71</sup>, lo mismo que había hecho con las *Satirae*<sup>72</sup>, mantiene al lector en ese ámbito pedagógico que MACLEOD (1986: XV) ha comparado con el desprecio por lo escrito que tiene su expresión más paradójica en Platón, un filósofo no precisamente ágrafo<sup>73</sup>. Platón escribe 'diálogos' para evitar caer en el dogmatismo de la palabra fijada. Horacio escribe 'sermones' igualmente para evitar caer en las tentaciones de la ficción.

La poesía de Horacio tiene una intención pedagógica, volcada hacia la persuasión, hacia la moral. Las fantasías escapatorias de la poesía al uso no iban con su carácter y eso se puede apreciar en manifestaciones dispersas que hace en sus poemas ensayísticos. Así, por ejemplo, Tibulo recibe una misiva llena de ironía acerca de la fascinación de los *loca amoena* de la poesía al uso.

*Albi, nostrorum sermonum candide iudex,  
quid nunc te dicam facere in regione Pedana?  
scribere, quod Cassi Parmensis opuscula vincat,  
an tacitum silvas inter reptare salubris,  
curantem, quicquid dignum sapiente bonoque est?*

[Albio, cándido juez de mis charlas,  
¿qué diré que ahora haces en la región pedana?  
¿Que escribes algo que supera los opúsculos de Casio de  
Parma,  
o que te deslizas callado por los salubres bosques,  
preocupado por lo que es digno de un sabio y un hombre  
de bien?]

HOR. *epist.* 1.4.1-5

La imagen de un poeta "que reptaba callado por los salubres bosques" (verso 4) resulta chocante, si lo que se pretende es elogiar. La

<sup>71</sup> Cf. HOR. *epist.* 1.1.10, citado más arriba.

<sup>72</sup> Cf. HOR. *sat.* 1.4.39ss., pasaje también citado anteriormente.

<sup>73</sup> Cf. PL. *Phdr.* 276e 5-279c, el final del diálogo *Fedro* en el que Sócrates aboga por el uso libre, dialogal, y no fijado en la escritura, el uso discursivo de la palabra. Brink III (: 518-522) comenta esta relación conceptual entre el texto de Platón las afirmaciones de Horacio sobre la búsqueda de la verdad y la moralidad en la palabra.

actividad del poeta, como hemos visto en los pasajes citados al comienzo de esta sección, no tiene por qué estar asociada a comportamientos extravagantes, del tipo de la embriaguez, el despiste, el apartamiento del mundanal ruido; sobre todo, cuando tales comportamientos, propios del *ingenium*, son una simple excusa para no ocuparse de una verdadera reflexión sobre el mundo y sus miserias.

Por otro lado, ¿por qué se ha de dar importancia a la poesía, por muy sabia que sea, cuando hay problemas reales más perentorios de que ocuparse? Al fin y al cabo, la poesía, tal como se estaba practicando en la época, era una actividad lúdica y de evasión.

*Cum tot sustineas et tanta negotia solus,  
res Italas armis tuteris, moribus ornes,  
legibus emendes, in publica commoda peccem,  
si longo sermone morer tua tempora, Caesar.*

[Cuando tantos y tan importantes negocios tú solo  
sostienes,  
los intereses ítalos con armas proteges, con las  
costumbres adornas,  
con leyes enmiendas, atentaría contra el bien común,  
si con una larga charla ocupara tu tiempo, César.]

Hor. *epist.* 2.1.1-4

La poesía no ha de ser un sucedáneo de la vida y sus ocupaciones, una mera distracción de los problemas reales. Por eso, Horacio usa de su ironía para dirigir un poema a Augusto en el que, so pretexto de no entretenerle, afirma que, en primer lugar, no se siente capaz de hacer un poema laudatorio de canto de gestas, y que, por lo demás, como el público es muy ingrato, le desagradaría que su texto acabara de envoltorio para mercancías diversas. Pero, para tan escueta negativa, alcanza los 270 versos. Parece como si a Horacio le hubiera afectado la epidemia de 'poetitis' que aquejaba a los romanos de la época y que el propio poeta resalta dentro de la misma *Epístola a Augusto* (Hor. *epist.* 2.1.103-117). De todos modos, al final de la argumentación y antes de acabar, Augusto recibe un bosquejo de poema épico, mientras el poeta le está diciendo que no se encuentra con fuerzas para hacerlo, aunque bien quisiera.

*nec sermones ego malle  
repentis per humum, quam res componere gestas,  
terrarumque situs et flumina dicere et arces  
montibus impositas et barbara regna tuisque  
auspiciis totum confecta duella per orbem,  
claustraque custodem pacis cohibentia Ianum  
et formidatam Parthis te principe Romam,  
si, quantum cuperem, possem quoque; sed neque parvum  
carmen maiestas recipit tua, nec meus audet  
rem temptare pudor, quam vires ferre recusent.*

[Ni charlas yo preferiría,  
que se arrastran por el suelo, a componer las hazañas,  
a contar los sitios de las tierras, sus ríos y las  
ciudadelas  
sobre montes colocadas, los reinos bárbaros y bajo tus  
auspicios los conflictos resueltos por todo el orbe,  
las cerrajas que cohiben a Jano, guardián de la paz  
y Roma, el terror de los partos bajo tu principado,  
si cuanto yo quisiera pudiera también; pero ni pequeño  
canto tu majestad admite, ni se atreve mi modestia  
a intentar un tema que mis fuerzas aguantar rechazan.]

HOR. *epist.* 2.1.250-259

Resulta contradictorio que se escriba un poema tan largo para decir que no se va a escribir un poema, del que con todo se da el bosquejo. El poeta tiene miedo al fracaso, tanto a causa de su propia modestia, como de la volubilidad del público lector, en demasía respetuoso con la venerable literatura arcaica y saturado de literatura de evasión, puro ejercicio libresco de imitación de los griegos. Sin embargo, Horacio consigue con su epístola argumentar a favor de un tipo de poesía que no esté sujeta a los gustos cambiantes del público y que, por el contrario, haga pensar; construye un ensayo que es poesía y habla de la poesía, pero en términos muy alusivos y sugerentes.

Pero Horacio es imprevisible, porque él mismo afirma en otro pasaje de sus *Epístolas* que durante un tiempo se dedicó a la literatura profesionalmente. Como no tenía otros bienes ni medio de ganarse la vida, Horacio se puso a escribir poesía después de convertirse en uno de los derrotados de la batalla de Filipos.

*unde simul primum me dimisere Philippi,  
decisis humilem pinnis inopemque paterni  
et laris et fundi paupertas impulit audax  
ut versus facerem:*

[De donde nada más licenciarme Filipos,

cortadas mis alas humilde y privado del paterno  
lar y fundo la pobreza me impulsó audaz  
a que hiciera versos:]

HOR. *epist.* 2.2.49-52

Si Horacio fuera sincero al reconocer que su fracaso político le llevó a dedicarse a la poesía como consuelo, como sucedáneo, deberíamos asumir sin rechistar la tesis de MAUCH (1986), sobre la función escapista de la poesía de Horacio. Pero yo más bien me inclino a pensar que, como en tantas ocasiones, la afirmación de Horacio es humorística, ya que con lo que se ganaba la vida era con su puesto de *scriba quaestorius*<sup>74</sup>. No se puede decir que Horacio fuera un poeta profesional, ni que escribiera dentro de los géneros poéticos establecidos. Horacio no elabora un poema con su argumento y trata de encandilar al público, sino que elabora textos que permanentemente aplazan su entrada en materia, textos que se remiten a otros textos y que se limitan a argumentar sobre el papel de las poesías en el mundo sin dar ninguna certeza de composición, sino sólo planteando cuestiones y ejemplos.

¿Cómo hay que explicar esta peculiar técnica de creación de Horacio, y que no se limite a los poemas en hexámetros, en principio, poemas ensayísticos sobre temas variados, entre los que

---

<sup>74</sup> Se exagera a menudo la dependencia económica de Horacio respecto de Mecenas; cf. N-H I (: xxvii), WILKINSON (1951: 9), FRAENKEL (1957: 14s.). No obstante, últimamente se está revisando el alcance de la relación entre poeta y protector: cf. MAUCH (1986: 83ss.), sobre la cuestión de la clase social de los autores del último siglo de la República romana; sobre el pasaje en cuestión, cf. Brink III (: 294s.), RUDD (1989: 128s.), que van en el mismo sentido, o BRAUND (1992: 16): "...a permanent appointment as assistant to the annually-changing quaestors with responsibility for public finances and public records. This post offered considerable influence and considerable income". Sobre los *scribae quaestorii* cf. Kleine Pauly 5.53 s.v. *Scriba*; el término *scriba*, que hay distinguir de *librarius*, el simple 'copista', se aplicaba al grado más alto del funcionariado público al margen del *cursus honorum*, un tipo de empleo bien remunerado e influyente, hasta tal punto que incluso era atrayente para los nacidos libres. Los *scribae quaestorii*, los secretarios de las finanzas del Estado eran *equites* o adquirirían el título en razón del cargo y era un empleo muy normal entre hijos de libertos, como Horacio.

se encuentra la propia poesía? Ciertamente ya se ha observado en Horacio esta cualidad argumentativa, intelectual de su poesía, que para unos es una virtud<sup>75</sup>, mientras que otros la han juzgado como objetividad y crudeza impropias de la esencia de la poesía. El realismo ha sido una de las cualidades más señaladas por la crítica en Horacio. Y parece que ese rasgo está indisolublemente unido a otro de su técnica poética: me refiero al uso de la 'ironía'<sup>76</sup>. Pero es que la ironía (εἰρωνεία) no es simplemente una figura retórica, sino también uno de los caracteres humanos (ἦθη) según la teoría ética vigente en época de Horacio, la del Helenismo, una ética heredera de Aristóteles. La conexión apreciable en las manifestaciones poéticas de Horacio entre una poesía de la verdad, un poeta responsable éticamente y un talante irónico en sus afirmaciones nos puede permitir hallar una clave integradora en su poesía. En efecto, según se verá, lo mismo que no se puede afirmar con rotundidad qué tipo de poética propugna en sus poemas ensayísticos, debido a la mezcla de teorías que forman

---

<sup>75</sup> Cf. Brink III (: 459): "I regard Horace as one of the clearest intelligences in the history of Western Poetry ... He argued freshly, strongly and dearly, in both the conversational play with arguments in hexameter poems, and the more imaginative argumentativeness of his lyrics. At a fundamental level, both his language and his imagery have something of the intellectual objectivity of an observer".

<sup>76</sup> Cf. ECHAVE-SUSTAETA (1958): "Para acabar de entender el sentido del epodo [2], fuerza es tener presente que responde a un procedimiento característico del estilo de Horacio, a su privativa traza de humor. Horacio resiste a la invasión poética o al arrebató de su pasión frenando o rebajando violentamente la carga emotiva". CONNOR (1987: ix) prefiere no ver 'ironía' en el humor de Horacio, pero insiste en que este humor es un método cosmovisionario; sin tanto alcance filosófico ANTONY (1970) indaga sobre la presencia del humor en la poesía de Horacio. FRAENKEL (1957: 46 n.2, 254 s. n.4, 348 n.4) advierte sobre el recurso comodín a la εἰρωνεία, lo mismo que ZINN (1970: 46ss.), aunque el propio ZINN (1970: 58) observa que la ironía se manifiesta de la manera más evidente como 'autoironía' en los finales de poesías, que viene a equivaler a un 'furtivo mutis por el foro'. Sobre el 'conceptismo' de los finales de poesía volveremos más adelante en la sección 4.2.; a este respecto cf. ESSER (1976), un estudio global e imprescindible sobre los finales de las Odas, SCHRIJVERS (1973), CALBOLI (1985).

el mosaico, igualmente la mezcla de códigos y registros en sus poesías líricas, y el hecho de que se contradiga, confundiendo al lector en los puntos de apoyo paratextuales, es una muestra palpable de que nos encontramos ante un espíritu lúdico que mantiene alerta al lector para advertirle de las tentaciones de la ficción. Además el carácter del εἴρων tiene que ver con la cualidad humana de la comunicación; y Horacio en esto parece estar cumpliendo también la teoría aristotélica. En efecto, Aristóteles trata de los caracteres humanos relacionados con comunicación en la *Ética a Nicómaco*. Los pasajes significativos para mi propósito son dos, que cito más abajo por razón de claridad. En ellos que se valoran las actitudes hacia la verdad, concluyendo que, aunque el irónico tiene una conducta no virtuosa, ya que habla por defecto, es mejor que el fanfarrón, porque es más agradable y no se opone del todo a la verdad. Esa cualidad consistente en poder decir algo de la verdad, sin tener que comprometerse del todo, quizá le resultara muy útil a Horacio, *nullius in verba magistri*, un hombre de una época en que ya no se podía decir abiertamente lo que se pensaba.

εἰσὶ δὲ καὶ ἄλλαι τρεῖς μεσότητες, ἔχουσαι μὲν τινα ὁμοίότητα πρὸς ἀλλήλας, διαφέρουσαι δ' ἀλλήλων· πᾶσαι μὲν γὰρ εἰσι περὶ λόγων καὶ πράξεων κοινωνίαν, διαφέρουσι δὲ ὅτι ἢ μὲν ἐστὶ περὶ τᾶληθές τὸ ἐν αὐτοῖς, αἱ δὲ περὶ τὸ ἡδύ· τούτου δὲ τὸ μὲν ἐν παιδιᾷ τὸ δ' ἐν πᾶσι τοῖς κατὰ τὸν βίον. ῥητέον οὖν καὶ περὶ τούτων, ἵνα μᾶλλον κατίδωμεν ὅτι ἐν πᾶσιν ἢ μεσότης ἐπαινετόν, τὰ δ' ἄκρα οὔτ' ἐπαινετὰ οὔτ' ὀρθὰ ἀλλὰ ψεκτά. (...) περὶ μὲν οὖν τὸ ἀληθές ὁ μὲν μέσος ἀληθῆς τις καὶ ἢ μεσότης ἀλήθεια λεγέσθω, ἢ δὲ προσποιήσις ἢ μὲν ἐπὶ τὸ μείζον ἀλαζονεία καὶ ὁ ἔχων αὐτὴν ἀλαζών, ἢ δ' ἐπὶ τὸ ἔλαττον εἰρωνεία καὶ εἴρων ὁ ἔχων.

[Hay también otras tres disposiciones intermedias que tienen cierta similitud entre sí, aunque difieren unas de otras; pues todas se refieren a la comunidad de palabras y acciones, pero difieren en que una se refiere a la verdad que hay en ellas y las otras al agrado; y de esto lo uno en el juego y lo otro en todas las cosas de la vida. Así pues ha de hablarse también de estas cosas para que mejor veamos que en todo el término medio es digno de alabanza y los extremos ni loables ni correctos, sino censurables. (...) Así pues sobre lo verdadero llamaremos al intermedio 'sincero' y al punto intermedio 'verdad', a la afectación por exceso 'jactancia' y al que la tiene 'jactancioso' y a la

afectación por defecto 'ironía' e 'irónico' al que la tiene.]

ARIST. EN 1108a 8-23

οἱ δ' εἴρωνες ἐπὶ τὸ ἔλαττον λέγοντες χαιριέστεροι μὲν τὰ ἦθη φαίνονται· οὐ γὰρ κέρδους ἔνεκα δοκοῦσι λέγειν, ἀλλὰ φεύγοντες τὸ ὀγκηρόν· μάλιστα δὲ καὶ οὗτοι τὰ ἔνδοξα ἀπαρνοῦνται, οἷον καὶ Σωκράτης ἐποίει. οἱ δὲ τὰ μικρὰ καὶ φανερὰ [προσποιούμενοι] βαυκοπανοῦργοι λέγονται καὶ εὖ καταφρονητότεροί εἰσιν· καὶ ἐνίστε ἀλαζονεία φαίνεται οἷον ἢ τῶν Λακόνων ἐσθῆς· καὶ γὰρ ἢ ὑπερβολὴ καὶ ἢ λίαν ἔλλειψις ἀλαζονικόν. οἱ δὲ μετρίως χρώμενοι τῇ εἴρωνείᾳ καὶ περὶ τὰ μὴ λίαν ἐμποδῶν καὶ φανερὰ εἴρωνευόμενοι χαρίεντες φαίνονται. ἀντικεῖσθαι δ' ὁ ἀλαζὼν φαίνεται τῷ ἀληθευτικῷ· χείρων γάρ.

[Los irónicos, aunque tienden a hablar por defecto parecen más agradables en su carácter, pues no parece que hablen por lucro, sino por huir de lo ostentoso; y especialmente estos rechazan el renombre, como hacía Sócrates. Pero los que afectan lo mezquino y evidente se llaman 'trapaceros' y son con razón más despreciables y en ocasiones parece 'jactancia', como el atuendo de los laconios, pues no sólo el exceso, sino también el excesivo defecto es 'jactancioso'. Pero los que usan moderadamente la ironía e ironizan sobre lo no excesivamente al alcance y evidente parecen agradables. En cambio el 'jactancioso' parece oponerse al 'sincero', pues es peor (que el 'irónico').]

ARIST. EN 1127b 22-32

Así pues, en conclusión, la poética teórica de Horacio está impregnada de vitalidad moral, pero no hay que pensar que crítico y poeta son las muestras de una personalidad escindida, de tal manera que esa cualidad sólo es apreciable en sus hexámetros. En realidad las dos series poéticas son las dos caras de una misma moneda. El *ethos* irónico forma parte integrante de la personalidad de Horacio y se trasmite a toda su obra. Sólo así se puede explicar su preocupación en los poemas líricos por el mundo económico, que se manifiesta en el uso que hace del léxico de los negocios<sup>77</sup> o las metáforas relacionadas con ese mundo, como la del

<sup>77</sup> Cf. NADJO (1971: 1107): "Expression d'un génie essentiellement tourné vers le concret, res apparaît comme un de ces mots qui



constructor<sup>78</sup>, o las financieras<sup>79</sup>.

En el mismo sentido moral, como veremos en la sección siguiente, las diatribas de corte cínico contra el progreso tienen una presencia importante dentro de la producción lírica. Todos estos componentes de sus poemas son un indicio de la ironía hacia el mundo y las relaciones humanas que Horacio pone en marcha a lo largo de su producción. Por otro lado, hay que distinguir lo que Horacio admiraba y aquello de lo que disfrutaba. Admiraba la rudeza y austeridad de los antiguos campesinos itálicos, pero no suspiraba por convertirse en uno de ellos<sup>80</sup>. De hecho no habla nunca bien de la idílica vida en el campo, uno de los temas canonizados por la poesía al uso (*locus amoenus*), sino por boca ajena. Así Ofelio, un terrateniente venido a menos, en la *Sátira* segunda del libro segundo pronuncia el sermón sobre las virtudes de la vida en el campo, en oposición al lujo urbano.

*Quae virtus et quanta, boni, sit vivere parvo  
(nec meus hic sermo est, sed quae praecepit Ofellus  
rusticus, abnormis sapiens crassaque Minerva),  
discite...*

[Qué virtud y su importancia, buena gente, hay en vivir  
con poco  
(y no es esta mi charla, sino lo que preceptúa Ofelio  
el rústico, sabio atípico y pingüe Minerva)]

---

s'intègrent à un système de pensée et à un art de la formule. Peut-être est-ce pour cela qu'Horace lui réserve un traitement de faveur, l'isolant à la fin du vers pour souligner son sens ancien, l'emploi dans des vers, dans des passages souvent recherchés, pour insister, dans cette acception précise, sur la puissance sémantique du mot. De plus, la valeur, très générale, de *res* s'intègre fort bien aux *sententiae*, et la *sententia* est un péché mignon d'Horace".

<sup>78</sup> En HOR. *carm.* 2.18.20-22, 3.1.33-37, 3.24.3s.; cf. PEARCY (1977: 772-781).

<sup>79</sup> Como las que se deducen, por ejemplo, de *creditum, debes, debitum* en *carm.* 1.3.5s., 1.36.2, 1.24.11, 2.6.23, 3.27.26.

<sup>80</sup> Cf. RUDD (1982: 94s.); en HOR. *sat.* 2.7.22 ss. Davo, el esclavo de Horacio le reprocha, amparándose en las Saturnales, que ensalza determinadas virtudes que no es él mismo capaz de cumplir.

Igualmente Cervio, vecino de Horacio, en sat. 2.6.77-117 cuenta la historia de los dos ratones, el de ciudad y el de campo. Y el *Epodo* segundo resulta ser el sueño despierto de un prestamista, de lo cual el lector sólo se entera al final.

¿Cómo conjugar la objetividad, la búsqueda de la verdad con su distanciamiento, su ironía? Quizá se pueda hallar la respuesta precisamente en ese aparente distanciamiento de las cosas<sup>81</sup>, ya que así su método artístico sería el complemento adecuado a su vida, su compromiso moral, por medio de ampliar su comprensión del mundo y refinar su juicio acerca de cómo el hombre responde a su experiencia y expresa sus respuestas<sup>82</sup>. Esta vertiente retórica de sus obras está presente desde sus *Sátiras*, continúa en sus *Odas* y es explícita en sus *Epístolas*<sup>83</sup>. El cambio de género literario en la obra de Horacio es meramente nominal. Formalmente se distinguen unos poemas de otros, pero el espíritu que los anima es el mismo, de modo que episodios de extremada crudeza, como el espectáculo sádico de la desnudez de Europa en *carm.* 3.27.49-56, tienen cabida en la lírica, un género caracterizado por su *decorum*. Horacio, que al parecer pone mucho cuidado en reservar el lenguaje procaz y abierto para sus *Sátiras*, donde habla francamente de *meretrices* desnudas, mientras que en sus *Odas* ha pasado siempre por ser extremadamente refinado, en el pasaje mencionado representa a la heroína desnuda entre las fieras. Evidentemente el 'verismo' de

---

<sup>81</sup> En el mismo sentido MACLEOD (1979: 101s.) vincula al ἠθος de Horacio el realismo percible en su poesía amorosa: "There is a genuinely ethical strain in Horace's love-poetry. For the experience of love is set in an understanding of life and art of living. This could be said in some degree of all poets worth the name".

<sup>82</sup> Cf. HOR. *ars* 309-318, el buen poeta ha de ser un observador de los caracteres humanos, y *epist.* 1.19.8-18, el mal imitador de los aspectos superficiales de los poetas nunca alcanzará a serlo.

<sup>83</sup> Cf. MACLEOD (1979: 102).

las escenas del anfiteatro permitirían comprender más cabalmente al lector la poesía<sup>84</sup>. Con esto contaba Horacio y esto le servía para comprometerse más decisivamente con la realidad que probablemente le disgustaba. En efecto, lo que se había pasado por alto durante tanto tiempo, por una apreciación estrecha y ciega de la literatura latina, que sólo veía la aritmética de géneros y temas, la vinculación de la experiencia literaria con la experiencia social nos permite entender la calidad de la poesía de Horacio en el marco de la poesía augustea<sup>85</sup>. Y, así como en su compromiso con la realidad Horacio muestra una dimensión retórica en su poesía, una dimensión que intenta persuadir de una postura moral, por otro lado la actitud irónica y realista de su cosmovisión le aleja de la 'retórica' en que se había convertido la poesía de la época.

La poesía trasmuta la realidad, la hace 'más general', como quería Aristóteles. Horacio, como buen aristotélico, manifiesta una intención decidida a no sacar al receptor de su mundo real y meterlo en una pura fantasía escapista, sino convertir su propio mundo en materia de poesía y hacerlo así universal<sup>86</sup>. Pero se podría argumentar que el mundo de la poesía latina no es el suyo propio, sino el de los textos griegos, que le sirven de modelo. En

---

<sup>84</sup> Cf. GRIFFIN (1985: 107): "[acerca de *carm.* 3.27.49-56]... it is not possible to avoid admitting that the poet, while deliberately making his heroine look rather absurd in her exaggerating heroics, has also indulged himself and his readers with the perverse pleasure of picturing a beautiful girl among the great beasts who could destroy her. It is for that reason that she is to be *nuda*: it is that much more piquant. And since heroines so often are naked in art no further explanation of her state seemed to be called for. Somewhere in the background lie the sadistic pleasures of watching in the amphitheatre".

<sup>85</sup> Cf. GRIFFIN (1985: 1s.): "The Augustan poets raise in an acute form the question of the relationship between experience and convention, between individual life and inherited forms of expression". La fórmula acuñada por WILLIAMS (1968) de 'tradición y originalidad' es uno de los intentos más serios de captar ese proceso.

<sup>86</sup> Cf. GRIFFIN (1985: 26), SYNDIKUS (1972: 188s.).

efecto, para la crítica literaria inmanentista 'griego' es tanto como 'irreal' o, lo que es lo mismo, 'literario'<sup>87</sup>, pero el alcance de tal afirmación vale para lo que llamo 'literatura de consumo', ante la cual veremos cómo Horacio reacciona, porque funcionalmente no es igual el uso que hace nuestro poeta de las convenciones de la literatura griega que el que hacen los poetas contemporáneos. La poesía más que imitar la realidad la representa en un proceso dinámico que se nutre tanto de la experiencia vital del poeta como de la formulación que de la experiencia vital ha dado hasta entonces el arte. En este sentido, Horacio, como Virgilio, explota el mundo de la literatura griega no para evadirse de la realidad, hacer caer al lector en lo que el Idealismo alemán llama *Kunstreligion*, la admiración estética de la obra de arte, y aceptar la creación de una obra perfecta formalmente, pero carente de dinámica vital; por el contrario, la imitación de la literatura griega le permite, en virtud de los mecanismos transtextuales descritos en la sección 1.4., indagar la verdadera entraña de la vida, sus miserias y sus grandezas.

---

<sup>87</sup> Cf. GRIFFIN (1985: 2), que critica en la filología clásica actual la cómoda práctica, todavía vigente, de limitarse a remitir diacrónicamente a una genealogía literaria (que en el caso de la literatura latina suele ser griega, por lo general), herencia probablemente de la Filología decimonónica que se interesaba sobre todo en la caza de fuentes y la catalogación enfermiza de temas, motivos y géneros, sin admitir que la inspiración pudiera provenir de una percepción original de la vida y sociedad del poeta; así la homosexualidad, las mujeres de nombres griegos, la violencia amorosa o la amistad con el patrón y las *recusationes* son despachados como tópicos literarios carentes de relación con la realidad de Horacio en N-H I (: xxi, 71, 109, 216, 226), WILLIAMS (1968: 44, 102, 556s.), trabajos cuya agudeza y sensibilidad en la lectura del poeta hacen perdonar estos lapsus, pero que son representantes significativos de una perspectiva extendida.

## 4.2. SIMPLEX DVMTAXAT ET VNVM

Quizá sea por esa cualidad irónica que descubríamos al final de la sección anterior, pero Horacio ha sido, y sigue siendo, un poeta incomprendido; lo diré otra vez. Pero, sin duda, uno de los casos más extremos de injusticia hacia su poesía lo constituye, como ya se ha hecho notar en la sección 1.1., el de los críticos *χωρίζοντες* que al encontrar difícil seguir el hilo de las poesías líricas optaban por dividir las en unidades cuyo sentido estuviera claro. En realidad, resulta difícil hacer casar la práctica poética de Horacio con sus propios consejos a los Pisones en *HOR. ars* 23:

*denique sit quodvis, simplex dumtaxat et unum.*

La falta en los poemas líricos de Horacio de una 'trama', el *μῦθος* aristotélico, además de ser algo contradictorio con la teoría poética defendida por el propio Horacio en sus poemas ensayísticos<sup>88</sup>, ha repugnado siempre a una tradición filológica criada en una crítica literaria retorizante y moralizante de corte clasicista. Vimos que para Aristóteles la *μίμησις* de las acciones humanas pone como condición necesaria la existencia de una trama

---

<sup>88</sup> En relación con el problema de la unidad en la teoría poética antigua véase HEATH (1989), que, como es lógico, matiza muchísimo más de lo que se puede hacer aquí. Yo resalto en los poemas líricos horacianos los elementos disgregadores de la trama, postulando que van en contra de las propuestas teóricas del Clasicismo, mientras que HEATH (1989: 64) argumenta que la digresión en la poesía lírica era un punto aceptado por Horacio del Clasicismo, ya que la lírica, como la historiografía, eran géneros epidícticos dentro de la clasificación retórica triunfante en la época, y la *ποικιλία* o *variatio* era uno de los principios rectores del estilo de la oratoria epidíctica según Dionisio de Halicarnaso; cf. HEATH (1989: 71-89). No obstante, el hecho de que se reconozca que la teoría desarrollada por Horacio es clasicista refuerza mis postulados; y además, como vamos a ver, el hecho de la digresión le sirva a Horacio, por lo general, para romper la armonía del poema, en vez de para adornarlo, de acuerdo con la teoría clasicista [cf. HEATH (1989: 151)], hace que los análisis que vienen a continuación no pierdan su valor.

identificable, al igual que la pintura no cumpliría su función de arte mimética si no imitara figuras identificables. Pues bien, a pesar de las afirmaciones teóricas maliciosamente clasicistas que hace en sus poemas ensayísticos, la lírica de Horacio nos ofrece un buen campo de observación de una poesía que carece de trama coherente, hecha de retazos de discursos ajenos. Se trata de una poesía retórica en el sentido de que no imita acciones humanas de manera directa, sino cómo han verbalizado tales acciones otros textos. La mezcla de los géneros poéticos y de los puntos de vista, así como de léxico inesperado en el contexto<sup>89</sup>, genera un texto en *collage* que, al ser sus elementos las más de las veces contradictorios, por su propia presentación reinterpreta de manera original la realidad y se compromete con ella, privando al lector de sus cómodos puntos de referencia.

La crítica de los últimos tiempos, más receptiva hacia la poesía conceptual de Horacio, ha intentado comprender las palabras del poeta en un contexto más amplio y encontrar las estructuras subyacentes que dieran explicación a las complejas asociaciones del poeta. Los destinatarios de los poemas, su orientación filosófica, la naturaleza física y social del libro de poesía en la Antigüedad, una supuesta técnica molecular en la composición de sus poemas, una simbología vital, causas externas e internas, todo ello ha servido para hallar coherencia en el aparente caos de la colección lírica de Horacio. La dicotomía jakobsoniana de las asociaciones por contigüidad (metonimia) y por similitud (metáfora) como procedimientos medulares de la función poética del lenguaje, han servido a WILLIAMS (1980) para dar razón de las rupturas de unidad en los *carmina* horacianos. Coherente con una idea conceptualista de la poesía de Horacio, lo que corroboraría la tendencia realista, irónica y argumentativa de la poesía horaciana que se ha señalado al final de la sección anterior, WILLIAMS (1980) descubre como fuente principal para la cohesión en las asociaciones por contigüidad, más propias de la composición en

---

<sup>89</sup> Un procedimiento que examinaré más adelante, en la sección 4.3..

prosa<sup>90</sup>. En este mismo sentido, Brink prefiere postular la falta de unidad rígida como rasgo diferenciador de lo que llama 'estilo clásico' de la poesía latina, apreciable tanto en Horacio como en Tibulo, Propercio o el Virgilio de las *Églogas*, un estilo de asociaciones libres de imágenes, distinto de las sólidas estructuras recurrentes de la Edad de Plata<sup>91</sup>.

No creo que haya que recurrir a salvar la unidad del poema a ultranza; bastará con encontrar una explicación a su peculiar falta de unidad. Por tanto, los análisis que siguen se van a centrar más bien en destacar los puntos de desunión, los momentos discordantes de la poesía de Horacio. Sin pretensión de exhaustividad, a continuación voy a comentar los más conspicuos casos de ruptura de la unidad temática y genérica que se pueden encontrar en su primera colección lírica.

La inclusión de temas y motivos de la prosa moralizante de contenido filosófico se detectó ya de antiguo en la lírica horaciana<sup>92</sup>. La *diatriba* inventada por el cínico Bión el Boristenita<sup>93</sup> era una forma de literatura popular muy extendida en

---

<sup>90</sup> Cf. WILLIAMS (1980: 181): "Metonymic and synecdochic connexions of ideas are fairly frequent in the *Odes* of Horace and even in his *Satires* and *Epistles*. Most of these are straightforward although the metonymic link may depend on an association that is unfamiliar to the modern reader"; sobre el instrumento de análisis cf. también JAKOBSON (1933-34).

<sup>91</sup> Cf. Brink (II: 77-80, 450ss.; III: 452ss., 579).

<sup>92</sup> Cf. KROLL (1915: 223ss.), y *supra*, sección 2.3..

<sup>93</sup> Bión (c.325-c.255 a.C.), nacido en Boristenes (actualmente Danapris), una colonia griega del Mar Negro en la desembocadura del Dnieper, fue vendido como esclavo junto con toda su familia al ser atrapado su padre en un intento de evasión de impuestos, pero tuvo la suerte de ser comprado por un rétor que se lo llevó a Atenas hacia el 315 a.C., donde pudo frecuentar las lecciones de los académicos, más tarde las del hedonista ateo Teodoro y finalmente las de Teofrasto en el Perípato. Su orientación era cínica, sobre todo por la influencia de Teodoro y Aristipo, pero en oposición a Diógenes, practicante de una austeridad ascética y malhumorada, pertenecía a la corriente vividora de la Secta del Perro, sin dejar por ello de preservar su distanciamiento del

la Antigüedad y la presencia de ecos en las *Odas* no es otra cosa que la continuación de su práctica en las *Sátiras*. De hecho, muchas circunstancias vitales unían a Horacio con Bión: sus orígenes familiares modestos contrapesados paradójicamente por una selecta formación, su amistad con los poderosos<sup>94</sup>, su talante vital ajeno a la rigidez, pero inflexible con los dogmatismos. La humanidad y racionalismo de la poesía de Horacio quizá procedan de la lectura e imitación de las "homilías bioneas" (HOR. *epist.* 2.2.60), como quieren N-H I (:xiv), pero es posible que simplemente facilitaran a nuestro poeta un modelo de verbalización con el que revolucionar la poesía de su tiempo para convertirla en un vehículo de comprensión del mundo y sus incongruencias. La incrustación de un discurso prosaico en diferentes géneros líricos canónicos destaca la ficcionalidad de éstos y destruye la unidad armónica exigida por el Clasicismo, y propugnada por el propio Horacio en su *ars poetica*, como hemos visto, de modo que consigue que la poesía recupere su función antigua de guía moral de la sociedad, de la que se había visto privada con la fusión de poética y retórica en un arte de la palabra domesticada. La crisis

---

mundo y sus veleidades. Su filosofía vital se expresaba a través de sus 'homilías' -διατριβαί-, una versión propia de la filosofía dialogada de Platón en la que son apreciables las enseñanzas de Teofrasto por las viñetas de caracteres humanos, el humor verbal, las personificaciones alegóricas o los símiles animales. Su rechazo a todo academicismo se refleja en la broma contra los alejandrinos del Museo, que llamó 'la jaula de las Musas' (ATHEN. 22d), una expresión que, como ya se ha mencionado, retomó el silógrafo Timón de Fliunte. Las analogías entre Bión y Horacio, alimentadas por las propias palabras del poeta, que en *epist.* 2.2.60 se refiere a sus poemas en hexámetros como *Bionei sermones*, son claras e incluso llevaron a algún biógrafo de Horacio a asignarle un padre *salsamentarius*; cf. sobre la relación de Horacio con Bión FRAENKEL (1957: 7s., 92s.), WILKINSON (1951: 80s.), RUDD (1966: 17s.); la influencia en las *Sátiras* recibe un tratamiento global en RUDD (1966: 1-35) "The diatribes of Book I. 1.1, 1.2, 1.3".

<sup>94</sup> Cf. HOR. *sat.* 1.6.56ss., el relato del primer encuentro de Horacio con Mecenas recuerda poderosamente a la carta de Bión a Antígono Gonatas, el rey macedonio, que le había solicitado su amistad; cf. FRAENKEL (1957: 7 n.2).



social y la distorsión de valores tienen su reflejo en una poesía de contrastes, de 'des-unión'. Así HOR. *carm.* 1.3 comienza siendo un cálido προπεμπτικόν<sup>95</sup> para su colega Virgilio, un gesto de cortesía debido entre miembros del *milieu* artístico:

*Sic te diva potens Cypri,  
sic fratres Helenae, lucida sidera,  
ventorumque regat pater  
obstrictis aliis praeter Iapyga,*

5 *navis, quae tibi creditum  
debes Vergilium, finibus Atticis  
reddas incolumem, precor,  
et serves animae dimidium meae.*

El *propempticon* es un poema para el adiós y en época de Horacio ya estaba codificado canónicamente, pero el motivo de la despedida aparece desde antiguo en poesía y conservamos modelos de los líricos arcaicos. Así Safo en SAPPH. 5.1 s. (L-P)<sup>96</sup>.

Κύπρι καὶ Νηρήιδες ἀβλάβη[ν μοι  
τὸν κασίγνητον δ[ό]τε τυίδ' ἴκεσθαι

[Diosa de Chipre y Nereidas incólume  
mi hermano concededme que llegue aquí]

La colección teognídea proporciona también un eco primigenio del motivo en THGN. 691s., que incorpora ya una alusión homérica, elemento intertextual interesante para nuestro poema:

Χαίρων εὔ τελέσειας ὁδὸν μεγάλου διὰ πόντου,  
καί σε Ποσειδάων χάρμα φίλοις ἀνάγοι.

[Dichoso acabes tu viaje por el gran ponto  
y te lleve Poseidón para alegría de tus amigos]

La expresión *χάρμα φίλοις* evoca HOM. *Il.* 17.636, que se puede

<sup>95</sup> Cf. N-H I (: 40-43).

<sup>96</sup> SAPPH. 94. 7s. (L-P) proporciona otro ejemplo de esta misma poetisa; dentro del mismo marco de la poesía monódica lesbiana, Alceo nos ofrece su aportación en ALC. 286a (L-P).

decir que también es una especie de *propempticon* condensado en boca de Ajax Telamonio.

χάρμα φίλοις ἐτάροισι γενώμεθα νοστήσαντες

[y con nuestra vuelta ser alegría para nuestros  
compañeros]

Píndaro utiliza el motivo de manera más elaborada en el colofón de buenos deseos para el siracusano Hagesias al final de su sexta *Olímpica*<sup>97</sup>. Pero fueron los poetas helenísticos quienes tomando el motivo de la despedida ante el viaje lo convirtieron en un género lírico autónomo. Es de una imitación de Calímaco, de la que se conservan los dos primeros versos, quizá de donde más directamente se inspirara Horacio; su poema comparte con el de aquél no sólo la métrica asclepiadea, sino también la alocución a la nave, la invocación a una deidad protectora y expresión sentida de amistad:

Ἐναυς, ἃ τὸ μόνον φέγγος ἐμὶν τὸ γλυκὺ τᾶς ζόας  
ἄρπαξας, ποτί τε Ζανὸς ἱκνεῦμαι λιμενοσκόπῳ

[Nave, que la única luz dulce de mi vida me  
has arrebatado, te ruego por Zeus patrón de los puertos]

CALL. 400 (Pf.)

La verbalización de la amistad bajo la imagen de 'la mitad del alma' (verso 8) tiene un paralelo más cercano en un epigrama de Meleagro de Gádara, del que Horacio seguramente tenía noticia.

οὐριος ἐμπνεύσας ναύταις Νότος, ὃ δυσερώτεσ,  
ἥμισύ μευ ψυχᾶς ἄρπασεν Ἄνδράγαθον

[Favorable soplando para los marineros el Noto, oh  
cuidados,  
la mitad de mi alma, Andrágato, arrebató]

AP 12.52.1 s. (MEL.)

---

<sup>97</sup> Cf. Pi. O. 6.103s..

Meleagro, como hizo en otras ocasiones, evocaba un epigrama de Calímaco<sup>98</sup>, que a su vez se estaba sirviendo de una idea filosófica que representa uno de los capítulos más apasionantes de la historia literaria y hunde sus raíces documentales en el discurso sobre el amor de Aristófanes en el *Simposio* platónico<sup>99</sup>, donde la existencia del amor en el mundo se explica por la búsqueda de la otra mitad perdida de cada uno<sup>100</sup>.

En este punto las influencias mencionadas debían de estar en la mente de Horacio, y muy especialmente la genealogía filosófica de la idea. Nuestro poeta manifiesta una notable influencia de las corrientes de la filosofía de la época, como ya se ha observado, pero que aquí quiero resaltar para hacer hincapié en la presencia de un método compositivo que caracteriza a autores literarios originales, el buscar su fuente de inspiración no en las producciones de sus colegas, sino en discursos ajenos que permiten romper la monotonía de una técnica aprendida y repetida<sup>101</sup>. En Horacio la impronta filosófica es algo reconocido y estudiado tanto en sus poemas en hexámetros como en la lírica, pero la investigación se ha limitado a catalogar las ideas que trasmitía para sopesar si pertenecía a una corriente de pensamiento u otra. La figura de un Horacio propagandista se puede decir que ha fracasado tanto en el plano político, como en el filosófico<sup>102</sup>. De lo que se trata ahora es de averiguar en qué manera la mezcla de

---

<sup>98</sup> Cf. CALL. *epigr.* 41.1s. (Pf.) Ἡμισὺ μὲν ψυχῆς ἔτι τὸ πνέον, ἡμισὺ δ' οὐκ οἶδ' / εἴτ' Ἔρως εἴτ' Αἴδης ἥρπασε, πλὴν ἀφανές (La mitad de mi alma aún respira, pero la otra mitad no sé/ si Amor o Hades me la ha robado, salvo que ha desaparecido).

<sup>99</sup> PL. *Smp.* 189c-193d.

<sup>100</sup> Cf. N-H I (: 48).

<sup>101</sup> Ray Bradbury, uno de los más ingeniosos escritores del género literario que hoy día se conoce por 'ciencia-ficción', autor de relatos que podríamos llamar de corte humanista, además de admitir no saber una palabra de técnica, confiesa que no lee nada de los demás autores de 'ciencia-ficción'.

<sup>102</sup> Cf. *supra*, sección 2.3..

discursos ajenos permite a Horacio expresar su propia voz y específicamente qué funcionalidad se puede hallar en el uso de géneros líricos convencionales para expresar ideas que no lo son tanto<sup>103</sup>.

El género del *propempticon* llegó a ser una de las formas comunicativas de mayor éxito en la sociedad helenística, por lo que mereció un lugar en el prontuario del retórico del siglo III d.C. Menandro<sup>104</sup>. Fue Partenio de Nicea quien lo introdujo en Roma. En la literatura latina lo cultivaron Cinna, del que se conservan cuatro hexámetros<sup>105</sup> y que es el primero que introduce el motivo del fuego de San Telmo (los Dióscuros, unas divinidades muy romanas) como guía de una navegación libre de peligros, y quizá Galo, en el poema al que alude VERG. ecl. 10 e imita PROP. 1.8. Horacio mismo había hecho uso de las convenciones del género, pero dándoles la vuelta, parodiándolas despiadadamente, para deseársela toda clase de males al poetastro Mevio<sup>106</sup> en epod. 10, que es la contrafigura del poema dedicado a su entrañable amigo Virgilio, como se puede observar fácilmente en su comienzo.

*Mala soluta navis exit alite  
ferens olentem Maevium.*

Los buenos augurios tópicos, con los que comienza *carm.* 1.3, se tornan malos para la nave por llevar al "apestoso Mevio" (verso

---

<sup>103</sup> Sobre este conflicto entre 'forma convencional' y 'experiencia viva del poeta' cf. WILLIAMS (1968: 157ss., 1970: 33s.), donde se examina precisamente el poema del que tratamos junto a *carm.* 3.11, 3.27, otras muestras de falta de cohesión de las que hablaremos más adelante. WILLIAMS opina que un criterio importante para juzgar la poesía antigua se deriva de la pregunta por el acierto con que el poeta ha sabido fundir los dos elementos; es su fórmula de 'tradición' y 'originalidad'. La mía es descubrir la existencia de cada elemento y su impermeabilidad, de tal modo que quede patente la intención del poeta de hacerlos irreconciliables.

<sup>104</sup> Cf. MEN.RH. 3.395ss. (Sp.).

<sup>105</sup> Frg. 2 (Morel); cf. CHARISIUS GL 1.124.

<sup>106</sup> Objeto también de crítica en VERG. ecl. 3.90.

2), una fórmula casi épica. No obstante, el epodo se pierde en una elaboración demasiado retórica de los tópicos de la navegación. La *Oda de Virgilio* representa una variante más madura expresivamente y que sirve mejor a los fines del poeta de reinterpretar activamente las convenciones literarias para poner de manifiesto su irrealdad y, con ello, hurgar en la realidad e involucrar al lector en su indagación. Con esta intención, Horacio de manera insensible produce una ruptura de unidad y a continuación de las dos primeras estrofas el poema se convierte temáticamente en una *diatriba* cínica contra el progreso. El enojo<sup>107</sup> por la partida del ser querido es un elemento aconsejado en este tipo de poesías, pero Horacio parece olvidarse de los consejos que da Menandro el Rétor sobre la manera de acabar un poema de despedida<sup>108</sup>, con las consabidas invocaciones a los dioses para que traigan de vuelta al que se va, o con la promesa de un recibimiento con vino y fiesta al regreso. El desprecio de la navegación, el ψόγος ναυτιλίας, tampoco viola las reglas del género, al achacar la partida del ser querido a la existencia de barcos (versos 9-24):

10            *illi robur et aes triplex*  
                 *circa pectus erat, qui fragilem truci*  
                 *commisit pelago ratem*  
                 *primus, nec timuit praecipitem Africum*

*decertantem Aquilonibus*  
                 *nec tristis Hyadas, nec rabiem Noti,*  
15            *quo non arbiter Hadriae*  
                 *maior, tollere seu ponere volt freta.*

*quem mortis timuit gradum,*  
                 *qui siccis oculis monstra natantia,*  
                 *qui vidit mare turbidum et*  
20            *infamis scopulos Acroceraunia?*

*nequiquam deus abscidit*  
                 *prudens Oceano dissociabili*

---

<sup>107</sup> Σχετλιασμός en la terminología de los tratados, como el de Menandro el Rétor; cf. MEN. RH. 3.396.4ss. σχετιάσει πρὸς τὴν τύχην ἢ πρὸς τοὺς ἔρωτας, ὅτι μὴ συγχωροῦσι θεομὸν φιλίας διαμένειν βέβαιον.

<sup>108</sup> Cf. MEN. RH. 3.399.1s. (Sp.).

*terras, si tamen impiae  
non tangenda rates transiliunt vada.*

Pero Horacio va más lejos y el poema deriva hacia un ataque argumentado retóricamente contra el progreso y la insensatez humana en general: Prometeo, Dédalo, Hércules, los paradigmas de la soberbia humana sacrílega impiden que Júpiter siga castigando al mundo con sus rayos.

25        *audax omnia perpeti  
              gens humana ruit per vetitum nefas,  
audax Iapeti genus  
              ignem fraude mala gentibus intulit;*

30        *post ignem aetheria domo  
              subductum macies et nova febrium  
terris incubuit cohors,  
              semotique prius tarda necessitas*

*leti corripuit gradum.  
              expertus vacuum Daedalus aera*

35        *pennis non homini datis;  
              perrupit Acheronta Herculeus labor.*

*nil mortalibus ardui est:  
              caelum ipsum petimus stultitia neque*

40        *per nostrum patimur scelus  
              iracunda Iovem ponere fulmina.*

Ahora bien, la existencia de dos mensajes autónomos, el lamento lírico por la marcha de un amigo y la diatriba ética contra el progreso y la soberbia humana, no significa que cada uno se exprese coherentemente según su código. La parte lírica no se libra de incongruencias significativas, como son la presencia a caballo entre los versos 5 y 6 de los términos *creditum* y *debes*, palabras del léxico económico, bancario. La metáfora se convierte en un medio de destruir la ficcionalidad del poema y, por tanto, de transmitir un sentimiento más sincero. Los tópicos del género habrían sido menos efectivos y la introducción de códigos ajenos refuerza el compromiso. Por su lado, la *diatriba* que comienza a partir del verso 9 está teñida de toques épicos. Las dos estrofas que comprenden los versos 25-32 desarrollan, con la mención de Prometeo y sus andanzas, una escena típicamente hesiódica que va

adornada significativamente con el grecismo sintáctico *audax omnia perpeti* (verso 25). La *longa irrationalis* del verso 36 (*perrupit Acheronta*) añade un elemento de solemnidad arcaizante, que encuentra su contrapeso en la parte lírica con el uso de palabras de contextos realistas, como las mencionadas del léxico económico *creditum* y *debes*, o *cohors* (verso 31) del léxico militar, y *stultitia* (verso 36), una palabra decididamente 'apoética'<sup>109</sup>. El poema lírico se convierte en un sentido alegato de amistad: la crudeza de la digresión, el prosaísmo del léxico son recursos retóricos que resaltan el realismo del mensaje y la verdad de sus palabras.

No nos tenemos que adentrar mucho en la colección de *Odas* 1-3 para encontrarnos otro caso de ruptura de la unidad argumental comparable al descrito. En el poema que viene a continuación del que acabo de comentar se produce una hibridación de discursos similar, con una intencionalidad parecida. El poema HOR. *carm.* 1.4 comienza con un paisaje idílico que se corta bruscamente en el verso 12, a partir del cual a lo largo de cinco versos consistentes en frases sentenciosas se advierte sobre la brevedad de la vida y la fugacidad de la placidez, por mucho que el mundo se muestre benéfico e invite a la contemplación. El tono de *diatriba* advierte insensiblemente sobre la ficcionalidad del mundo de la elegía, representado por los tres últimos versos, donde el efebo Lícidas entra en juego. Como en tantas otras ocasiones, el poeta invita al *carpe diem*, pero aquí adquiere unos tintes bastante siniestros.

*pallida Mors aequo pulsat pede pauperum tabernas  
regumque turris. o beate Sesti,  
15 vitae summa brevis spem nos vetat inchoare longam:  
iam te premet nox fabulaeque Manes*

*et domus exilis Plutonia, quo simul mearis,  
nec regna vini sortiere talis,*

---

<sup>109</sup> Cf. AXELSON (1945: 100); sobre todo este aspecto del *delectus verborum* volveremos en el próximo apartado.

20                    *nec tenerum Lycidan mirabere, quo calet iuventus*  
                         *nunc omnis et mox virgines tepebunt.*

Por otro lado, es ciertamente significativo que el contexto idílico, irreal, literario, de los doce primeros versos se vea matizado por la aparición de palabras de léxico realista no aptas para la poesía según los cánones del *decorum* clasicista; estas palabras (subrayadas en el texto) son *machinae*, una palabra técnica, *albicant*<sup>110</sup>, *officinas*<sup>111</sup>, una palabra puramente denotativa. En este mismo orden de cosas, el uso repetitivo del verbo *deceat*<sup>112</sup>, nos pone también sobre la pista decodificadora de esta parte de la oda.

*Solvitur acris hiems grata vice veris et Favoni,*  
                         *trahuntque siccas machinae carinas*  
*ac neque iam stabulis gaudet pecus aut arator igni,*  
                         *nec prata canis albicant pruinis.*

5                    *iam Cytherea choros ducit Venus inminente luna,*  
                         *iunctaeque Nymphis Gratiae decentes*  
*alterno terram quatiunt pede, dum gravis Cyclopum*  
                         *Volcanus ardens visit officinas.*

10                    *nunc deceat aut viridi nitidum caput impedire myrto*  
                         *aut flore, terrae quem ferunt solutae;*  
*nunc et in umbrosis Fauno deceat immolare lucis,*  
                         *seu poscat agna, sive malit haedo.*

En el contexto elegíaco de los últimos versos se produce una decodificación de distinto signo. Lo extraño e inesperado, en

---

<sup>110</sup> Cf. N-H I (: 64).

<sup>111</sup> Cf. CAES. *civ.* 1.34.5 *armorum officinas*. En contexto similar al horaciano Virgilio se sirve de una palabra distinta (VERG. *Aen.* 8.418 *Cyclopum ...caminis*), e incluso Cicerón en prosa opta por otra palabra (Cic. *nat. deor.* 3.55 [*Vulcanus*] *qui Lemni fabricae traditur praefuisse*), aunque con igual carácter denotativo; cf. N-H I (: 66).

<sup>112</sup> N-H I (: 65) resaltan significativamente para mi propósito que *decentes* (verso 6) resulta una palabra demasiado austera para referirse a las Gracias.



principio, es la aparición de expresiones típicas del género épico (subrayadas en el texto), como *domus ...Plutonia* (verso 17), con ese epíteto grandilocuente, y *mearis* (verso 17), un arcaísmo de tono solemne. Pero, además, en la expresión *domus exilis Plutonia* se presenta además una violación del propio léxico épico, al aplicarse a tan solemne metonimia el epíteto *exilis*, "escuálido"<sup>113</sup>, que es un comentario deliberadamente realista en un contexto de ficción ampulosa.

Los comentaristas NISBET y HUBBARD se preguntan de qué trata HOR. *carm.* 1.18<sup>114</sup>. En efecto, no parece lógico pensar que Horacio quiera dar su opinión sobre prioridades en horticultura, como parecería deducirse por los versos con que se abre el poema ("no plantes ningún árbol más que la sagrada vid/ alrededor de el suave suelo de Tíbur y las murallas de Cátulo"); pero, al igual que en *carm.* 1.3, tampoco parece que le importe mucho en relación con su tema la persona de Varo, a quien va dedicada la oda, puesto que le ignora después de la primera estrofa.

*Nullam, Vare, sacra vite prius severis arborem  
circa mite solum Tiburis et moenia Catili.*

*siccis omnia nam dura deus proposuit, neque  
mordaces aliter diffugiunt sollicitudines.*

5 *quis post vina gravem militiam aut pauperiem crepat?  
quis non te potius, Bacche pater, teque, decens Venus?*

*ac ne quis modici transiliat munera Liberi,  
Centaurea monet cum Lapithis rixa super mero*

10 *debellata, monet Sithoniis non levis Euhius,  
cum fas atque nefas exiguo fine libidinum*

*discernunt avidi. non ego te, candide Bassareu,  
invitum quatiā, nec variis obsita frondibus*

*sub divum rapiam. saeva tene cum Berecynthio*

<sup>113</sup> Cf. HOR. *epist.* 1.6.45 *exilis domus est, ubi non et multa supersunt, / et dominum fallunt, et furibus prosunt.*

<sup>114</sup> Cf. N-H I (: 229): "It may be asked what the ode is about".

*cornu tympana, quae subsequitur caecus amor sui*

15 *et tollens vacuum plus nimio gloria verticem  
arcanique fides prodiga, perlucidior vitro.*

Como hemos visto en el caso del *propempticon* a Virgilio, el destinatario del poema es ninguneado perentoriamente y el poeta despliega un discurso independiente de orden moralizante, en este caso acerca de las virtudes del vino como aliviador de los sufrimientos de este mundo. Si nos quedamos en este punto la oda resulta un tanto escapista *prima facie*, lo que vendría a apoyar las tesis de interpretación del mensaje horaciano como cauce del consuelo de la clase dirigente ante la influencia social perdida, o como poeta del vino, el goce de la vida y los placeres. Pero, a partir del verso undécimo, Horacio entra en escena para rechazar las virtudes del vino como creador de paraísos artificiales y advierte contra sus riesgos. Esta reflexión del poeta sobre uno de los factores importantes de la poesía romántica, inspirada, sublime, supone un comentario a su propio texto y a la validez de su tarea; en definitiva, es un ejemplo de la cualidad metatextual de su poesía, que examinaré con mayor amplitud en la sección 4.4..

En el séptimo poema del libro primero de las Odas se da otro caso de la técnica compositiva no unitaria de la lírica horaciana. En una interpretación canónica los comentaristas NISBET y HUBBARD<sup>115</sup> hacen una división tripartita del contenido de HOR. *carm.* 1.7. La primera sección la compondrían los versos 1-14, un *priamel* que tiene por objeto la *laus Tiburis*<sup>116</sup>, al parecer el lugar de origen del destinatario de la oda, L. Munacio Planco, un político hijo de su tiempo, es decir, oportunista<sup>117</sup>. El encomio de las ciudades era

---

<sup>115</sup> Cf. N-H I (: 92s.).

<sup>116</sup> La fórmula 'preambular' era corriente en este tipo de elogios.

<sup>117</sup> Quizá más que otros, porque, como afirma el historiador Velejo Patérculo (VELL. 2.83.1) era *morbo proditor*; sobre este personaje significativo en las Odas de Horacio cf. N-H I (: 90s.), SYME (1939: cap. 13).

un género típico del aparato retórico de la época<sup>118</sup>, pero Horacio deriva por derroteros más complicados.

*Laudabunt alii claram Rhodon aut Mytilenen  
aut Epheson bimarisque Corinthi  
moenia, vel Baccho Thebas vel Apolline Delphos  
insignis aut Thessala Tempe;*

5 *sunt, quibus unum opus est intactae Palladis urbem  
carmine perpetuo celebrare et  
undique decerptam fronti praeponere olivam;  
plurimus in Iunonis honorem*

10 *aptum dicet equis Argos ditiesque Mycenas:  
me nec tam patiens Lacedaemon,  
nec tam Larissae percussit campus opimae,  
quam domus Albunae resonantis*

*et praeceps Anio ac Tiburni lucus et uda  
mobilibus pomaria rivis.*

El catálogo de ciudades y regiones griegas (subrayadas con línea de puntos en el texto) que se ponen en comparación con Tíbur está a medio camino entre el prospecto turístico y la literatura de ficciones maravillosas, dos géneros literarios cargados de romanticismo. La mención de la poesía épica llamada cíclica, que se puede deducir de la expresión *carmine perpetuo* (verso 6), nos coloca otra vez en la crítica metatextual de un tipo de poesía que, so pretexto de belleza y amenidad, distorsiona la realidad y no permite al lector captar una síntesis modélica que le sirva para entenderla mejor.

La segunda sección del poema (versos 15-21) abandona el recorrido idílico de la literatura retórica del Clasicismo, de igual modo que hemos visto que ocurría en los ejemplos examinados hasta el momento, para adentrarse en el terreno de la filosofía moral de los consejos para la vida; Planco, como Sestio en *carmin.* 1.4, debería adoptar un comportamiento que le ayudara a superar

---

<sup>118</sup> Como lo prueba el hecho de que sea uno de los géneros discursivos catalogado en el tratado *Sobre la oratoria epidíctica* de Menandro el Rétor; cf. MEN. RH. 3.344ss. (Sp.).

los avatares del destino, reflejados con la simbología propia de la 'falacia patética', y aprovechar de la mejor manera posible la brevedad de la vida, ayudado por la benéfica droga del "dulce vino" (verso 19). El mensaje se vuelve persuasivo, retórico de distinta manera que en la primera sección del poema.

15            *albus ut obscuro deterget nubila caelo*  
                 *saepe Notus, neque parturit imbris*

*perpetuos, sic tu sapiens finire memento*  
                 *tristitiam vitaeque labores*  
20            *molli, Plance, mero, seu te fulgentia signis*  
                 *castra tenent, seu densa tenebit*

*Tiburis umbra tui.*

En la última parte del poema (versos 21-32) la *παράνευσις* retórica de la sección anterior se refuerza con un *exemplum* mitológico que, si bien está relacionado por asociación de ideas con las advertencias a Planco, no tiene mucho que ver con la loa a Tíbur del comienzo del poema; y sin más ahí se acaba el poema.

*Teucer Salamina patremque*  
                                 *cum fugerēt, tamen uda Lyaeo*  
                 *tempora populea fertur vinxisse corona,*  
                 *sic tristis adfatus amicos:*

25            *'quo nos cumque feret melior fortuna parente,*  
                 *ibimus, o socii comitesque.*  
                 *nil desperandum Teucro duce et auspice Teucro:*  
                 *certus enim promisit Apollo*

30            *ambiguum tellure nova Salamina futuram.*  
                 *o fortes peioraque passi*  
                 *mecum saepe viri, nunc vino pellite curas;*  
                 *cras ingens iterabimus aequor.'*

No se puede negar que "la estructura del poema de Horacio es sutil y compleja", como concluyen N-H I (: 93), que añaden: "esto confunde a los modernos que esperan que un poema lírico trate de un solo asunto". A los antiguos les debía de confundir de igual manera. La solución que dan NISBET y HUBBARD a la inarticulación temática del poema es que Horacio estaba imitando el movimiento temático de la oda de Píndaro, que se articulaba por medio de

asociaciones deliberadamente vagas. No explican por qué debía ser así en esta composición precisamente. La verdad es que ya el escoliasta Porfirió se vio obligado a rechazar una antigua lectura de la oda que la dividía en dos, desde el verso 14, una hipótesis absurda, pero que tiene su reflejo en buen número de manuscritos<sup>119</sup>.

Los intentos de hallar una unidad más estrecha entre los diversos temas de la oda han sido infructuosos y traídos por los pelos<sup>120</sup>. Como ya he señalado, la estrofa inicial se asemeja más a un folleto turístico que a una pieza de encomio. Los parajes descritos (Rodas, Mitilene, Éfeso, Corinto, Tebas, Delfos, el valle de Tempe), que además todos tienden a conservar su morfología griega, pertenecen al mundo exótico de los viajes; es más, los epítetos *claram* (verso 1) y *bimaris* (verso 2), a pesar de la solemnidad épica propia de una palabra compuesta que tiene *bimaris*, tienden al realismo ampuloso típico de las descripciones comerciales, un código por vocación y naturaleza retórico. A continuación, en la segunda estrofa el poeta nos transporta a otro mundo irreal, el de la guerra de Troya; la transición la marca además la mención metatextual *carmine perpetuo* (verso 6) ya comentada. Después de la *παράϊνεσις* de los versos 15-21, que sitúa al lector en un mundo real, vuelve el mundo de la fantasía, ya que el personaje elegido para el *exemplum*, Teucro, es un personaje que un romano de la época asociaría con una tragedia de Pacuvio, *Teucer*<sup>121</sup>, pieza famosísima en la época a juzgar por que Cicerón la pone de paradigma de pieza de éxito en *Cic. de orat.* 1.246<sup>122</sup>.

---

<sup>119</sup> Cf. N-H I (: 93).

<sup>120</sup> Cf. N-H I (: 93s.).

<sup>121</sup> Cf. *Pac. trag.* 335-380 (*ROL* II).

<sup>122</sup> Cf. N-H I (: 104): "Certainly a Roman reader would associate Teucer's speech not with lyric (in spite of the setting) nor with epic (in spite of the diction), but primarily with tragedy. Sophocles had described how Teucer was banished from the Attic Salamis because he returned from Troy without his brother Aias; see *Ai.* 1008ff., and especially the fragments of the *Teucer* (Pearson 2.214ff.). Pacuvius produced a Roman version of this

Un nuevo caso de falta de unidad en los mismos términos que los vistos hasta el momento nos lo encontramos en HOR. *carm.* 1.9, la famosa *Oda del monte Soracte*, un poema maltratado por los críticos, como ya se señaló<sup>123</sup>. Es innegable que la disposición cronológica del poema presenta rasgos sorprendentes: una escena invernal por la mañana abre el poema (versos 1-8), mientras que el final nos sitúa en una tarde de primavera en el Campo de Marte, lugar habitual para el escarceo amoroso (versos 18-24).

*Vides, ut alta stet nive candidum  
Soracte, nec iam sustineant onus  
silvae laborantes, geluque  
flumina constiterint acuto?*

5 *dissolve frigus ligna super foco  
large reponens atque benignius  
deprome quadrimum Sabina,  
o Thaliarche, merum diota.*

.....

20 *nunc et campus et areae  
lenesque sub noctem susurri  
composita repetantur hora,*

*nunc et talentis proditor intumo  
gratus puellae risus ab angulo  
pignusque dereptum lacertis  
aut digito male pertinaci.*

Mientras tanto, la parte central del poema (versos 9-18) la ha aprovechado el poeta para incluir una *παράϊνεσις* propia de la *diatriba*.

---

play; and in it, as in Horace's version, Teucer showed readiness to accept whatever fortune might bring"; N-H I (: 105) igualmente citan Cic. *Tusc.* 5.108 itaque ad omnem rationem Teucris vox accommodari potest: "patria est ubicumque bene" [= Pac. trag. 380 (ROL II)], que probablemente está citando la tragedia de Pacuvio y que reproduce una verbalización similar a la del verso 25 del poema de Horacio.

<sup>123</sup> Cf. *supra*, sección 2.1..

10                   *permitte divis cetera, qui simul*  
                      *stravere ventos aequore fervido*  
                      *deproeliantis, nec cupressi*  
                      *nec veteres agitantur orni.*

15                   *quid sit futurum cras fuge quaerere, et*  
                      *quem Fors dierum cumque dabit, lucro*  
                      *adpone, nec dulcis amores*  
                      *sperne puer neque tu choreas*

*donec virenti canities abest*  
                      *morosa.*

Horacio anima a Taliarco a disfrutar de la vida mientras pasa. Y pasa muy deprisa, pues un año dura lo que un poema. Una vez más la aparente arenga optimista al disfrute de la vida se presenta de una manera calculadamente ambigua. Además el brusco contraste temporal que icónicamente representa el poema está reforzado por el oxymoron de verso 17 que opone el 'verdor' de la primavera a la 'blancura' del invierno en un juego de presencia simultánea del sentido propio y figurado muy peculiar de la técnica imaginativa de Horacio<sup>124</sup>.

Los himnos a los dioses representaban uno de los géneros canónicos de la literatura helenística, herencia de una poesía religiosa anterior a la literatura de ficción<sup>125</sup>. HOR. *carm* 1.10 nos presenta la adaptación de un poema de tipo himnico, en el que Horacio maneja con exquisito tacto las convenciones del género: el vocativo inicial, la advocación apuesta a continuación, la oración de relativo (el conocido esquema de "Padre nuestro que estás en los cielos..."), las invocaciones repetidas -te... te... te...tu-,

---

<sup>124</sup> Cf. ANDREWES (1948: 111); y *supra*, sección 1.3..

<sup>125</sup> Naturalmente ocupan uno de los capítulos del manual de Menandro el Rétor -cf. MEN. RH. 3.340ss. (Sp.)-. Para apreciar en toda su grandeza la maestría y audacia poética de Horacio será bueno mencionar que Menandro advierte que, para sacar mayor rendimiento a la composición, mejor es destinar el himno a un dios con pocos antecedentes literarios, pues en los himnos a los dioses principales es muy difícil encontrar nuevo material.

la ἀρεταλογία de sus actos<sup>126</sup>.

*Mercuri, facunde nepos Atlantis,  
qui feros cultus hominum recentum  
voce formasti catus et decorae  
more palaestrae,*

5 *te canam, magni Iovis et deorum  
nuntium curvaeque lyrae parentem,  
callidum, quidquid placuit, iocosum  
condere furto.*

10 *te, boves olim nisi reddidisses  
per dolum amotas, puerum minaci  
voce dum terret, viduus pharetra  
risit Apollo.*

15 *quin et Atridas duce te superbos  
Ilio dives Priamus relictis  
Thessalosque ignis et iniqua Troiae  
castra fefellit.*

20 *tu pias laetis animas reponis  
sedibus virgaque levem coerces  
aurea turbam, superis deorum  
gratus et imis.*

La elección de Mercurio como destinatario del primero de sus himnos hay que pensar que no es arbitraria en Horacio, que se denomina a sí mismo *vir Mercurialis*<sup>127</sup>, y a quien el dios salvó de la muerte en la batalla de Filipos<sup>128</sup>. A Mercurio dirige sus preces Horacio por la fertilidad de sus tierras<sup>129</sup>. Mercurio es el dios de la poesía sin pretensiones, de los trucos caprichosos y de la gracia gentil. Mercurio es un dios pragmático y poco dado a fantasías románticas<sup>130</sup>.

---

<sup>126</sup> Cf. N-H I (: 127), NORDEN (1913: 166ss.).

<sup>127</sup> Cf. HOR. *carm.* 2.17.29.

<sup>128</sup> Cf. HOR. *carm.* 2.7.13.

<sup>129</sup> Cf. HOR. *sat.* 2.6.5ss.

<sup>130</sup> Un buen ejemplo de esta faceta, que Horacio explota para sus fines, se aprecia en HOR. *carm.* 1.30, un himno a una Venus quizá venal. La mención de Mercurio, a mi entender, desempeña una



En este poema la unidad argumental se puede decir que la proporciona la figura del dios, pero no existe la unidad narrativa habitual en los himnos a dioses de la literatura griega<sup>131</sup>, porque no se narra ninguna hazaña del dios, sino que, más bien, sólo se alude a los diversos episodios de su existencia, todos del bagaje literario, y éstos se acumulan en el poema dentro de un tono muy poco solemne<sup>132</sup>.

Hasta aquí hemos visto ejemplos de poemas en los que los diversos elementos genéricos y léxicos se combinan de manera chocante para formar un collage que reevalúa el sentido del texto en relación con la realidad. A continuación examinaré de los tipos de ruptura de la unidad practicado en la lírica de Horacio, que igualmente tiene la función de hacer saltar por los aires la ficcionalidad del texto estereotipado. Es lo que se podría llamar 'final en colorario'. Los últimos versos de una pieza proporcionan la visión del poeta acerca de los acontecimientos que ha descrito, a los que ha aludido o la atmósfera que ha creado. Por lo demás, es bien sabido que Horacio manifiesta una tendencia a colocar el clímax de la composición en la última estrofa, tiene una gran predilección por el final 'conceptista'<sup>133</sup>.

---

función decisiva en ese poema.

<sup>131</sup> Cf. N-H I (: 125-127).

<sup>132</sup> Cf. N-H I (: 126): "Horace, on the other hand, does not tell a story at all, but simply alludes: '*viduus pharetra risit Apollo*' exhibits the point and compression of a rhetorical age".

<sup>133</sup> En gran medida la satisfacción, el placer, en la lectura de un poema se consigue por su conclusión, pudiendo describir el acto de leer como un proceso de espera constantemente modificado y revivificado en el lector por los elementos del texto, es decir, como un proceso de *suspense*, siguiendo la formulación de SCHRIJVERS (1973: 140). Sobre los diversos tipos de final en las Odas de Horacio es imprescindible ESSER (1976); pertinente para el punto que estamos tratando es la conclusión de que representa un rasgo estilístico de la oda horaciana los finales con un concepto plástico que permite al lector *sentir, mirar, oír* el mensaje que se quiere transmitir, más que tener que *deducirlo*; cf. ESSER (1976: 151): "Ein stilistisches Merkmal der horazischen Ode ist das Ende

El 'final en corolario' añade una conclusión que, aunque se puede deducir del argumento del poema, rompe la unidad temática del poema, de tal manera que queda al descubierto su ficcionalidad. Voy a aducir tres ejemplos de esta técnica, tomados de la poesía amorosa, uno de los géneros líricos cuyas convenciones más explota Horacio, porque ya entonces empezaba a ser el modo de la expresión lírica por excelencia; aunque después se ha convertido, en especial gracias al Romanticismo, casi en el único interés de los poetas líricos.

En primer lugar analizaré HOR. *carm.* 1.5 y 13, dos poemas en cierto sentido opuestos pero complementarios, y que deben mucho a la traducción que hizo Catulo del conocido poema de Safo sobre los síntomas físicos del amor y los celos<sup>134</sup>. En HOR. *carm.* 1.5 el objeto del deseo amoroso es la chica, Pirra, a cuya sensual evocación (versos 1-5) sigue el lamento por su actual víctima (versos 5-10) y la advertencia dirigida a quienes puedan creer en su fidelidad (versos 10s.).

*Quis multa gracilis te puer in rosa  
perfusus liquidis urget odoribus  
grato, Pyrrha, sub antro?  
cui flavam religas comam*

5 *simplex munditiis? heu quotiens fidem  
mutatosque deos flebit et aspera  
nigris aequora ventis  
emirabitur insolens,*

10 *qui nunc te fruitur credulus aurea,  
qui semper vacuum, semper amabilem  
sperat, nescius aurae  
fallacis. miseri, quibus*

*intemptata nites.*

---

in einem plastischen Begriff und die damit verbundene Einbeziehung der Sinne, die den Leser fühlen, schauen, hören läßt; er braucht keine anstrengenden Denkprozesse mehr zu durchlaufen, sondern schaut".

<sup>134</sup> Cf. CATULL. 51, SAPPH. 31 (L-P).

Pero, en vez de acabar así el poema, el poeta no se queda con las ganas de declarar que eso a él ya no le afecta. Lo que era un romántico poema de amor desesperado termina siendo un comentario distanciado a la simbología marinera del amor, ya que se recuerda que Venus no es sólo diosa del amor, sino también diosa de la mar (*maris deae*, verso 16)<sup>135</sup>, y lo mismo protege de los naufragios de verdad como de estos otros naufragios pasionales. Por otra parte, el léxico de la evocación lírica, como tendremos ocasión de ver en la sección 4.3., deja bastante que desear de acuerdo con los cánones del *decorum* clasicista de las poesías de amor. Además, por último, como una muestra más de la maestría compositiva del poeta, la ruptura argumental del poema se produce de manera encabalgada, asimétricamente, ya dentro de la última estrofa (versos 13-16).

*me tabula sacer*  
*votiva paries indicat uvida*  
 15           *suspendisse potenti*  
               *vestimenta maris deae.*

En HOR. *carm.* 1.13, por el contrario, el objeto del deseo es el chico, Télefo, de quien Lidia está enamorada perdidamente en detrimento del poeta que le dirige su lamento; pero Lidia no se da cuenta de que es previsible que Télefo, bello jovenzuelo en la flor de la edad, no dé importancia a las muestras afecto que recibe. El comportamiento casquivano de Lidia, zalamera hacia los chicos y propensa a participar en las batallas de amor, es censurado; la ruptura argumental del estado de cosas descrito ocupa, en este caso sin encabalgamientos, toda la última estrofa (versos 17-20).

*felices ter et amplius,*  
*quos inrupta tenet copula, nec malis*  
*divolsus querimoniis*

---

<sup>135</sup> La lectura de los manuscritos es *deo*, pero la conjetura de Zielinski ofrece un juego mayor desde el punto de vista literario; y aunque pueda ser muy aventurada, en este caso me alinee sin condiciones con los argumentos que dan N-H I (: 79s.).

Y es que la última estrofa, todo un manifiesto por el vínculo sagrado del amor y del matrimonio, viene a ser la negación del mundo elegíaco que ocupa argumentalmente el resto del poema, un mundo de pasión y celos, pero que curiosamente, lo mismo que pasaba en la última oda comentada, está descrito con un léxico realista y 'apoético' (*bile, iecur, macerer* son palabras prosaicas y *vae, si me satis audias*, expresiones coloquiales), sobre el que volveré en la sección siguiente.

*Cum tu, Lydia, Telephi  
cervicem roseam, cerea Telephi  
laudas bracchia, vae meum  
fervens difficilī bile tumet iecur.*

5 *tunc nec mens mihi, nec color  
certa sede manet, umor et in genas  
furtim labitur arguens,  
quam lentis penitus macerer ignibus.*

10 *uror, seu tibi candidos  
turparunt umeros inmodicae mero  
rixae, sive puer furens  
inpressit memorem dente labris notam.*

15 *non, si me satis audias,  
speres perpetuum dulcia barbare  
laedentem oscula, quae Venus  
quinta parte sui nectaris imbuit.*

Pasemos a otro ejemplo de ruptura de la unidad argumental del poema por medio de un comentario final que sirve de corolario desmitificador del resto. De igual modo al examinado en *carm.* 1.5 y 13, la última estrofa de *HOR. carm.* 2.4 constituye una ruptura del tono y la unidad de la oda. Aquí el tono de la ruptura es, en cierto sentido, jocoso. Horacio debe defenderse de la sospecha de que la ἐπαίνεσις en que consiste el poema sea la muestra de su interés por la amada del rubio Jantias. Los tópicos retóricos, que han servido para construir el poema y dar ánimos a Jantias en relación con su amada, se vuelven en contra del propio poeta, que se ve obligado a cortar bruscamente su discurso persuasivo y

aducir una prueba efectiva, no verbal, de sus intenciones al hablar sobre la belleza de la pelirroja Fílida. La prueba es que el poeta ya ha cumplido los 40 años, es decir, que ya está viejo (versos 21-24).

*bracchia et voltum teretisque suras  
integer laudo: fuge suspicari,  
cuius octavum trepidavit aetas  
claudere lustrum.*

La oda tiene el aire de una suasoria y no esconde su espíritu retórico ni en los tópicos tomados de los temas troyanos (el amor de Aquiles por Briseida, de Ayante por Tecmesa, o de Agamenón por Casandra), que eran la moneda común de la literatura de consumo, de los que se sirve para fundamentar su argumentación; ni tampoco en el toque oratorio que proporciona *sic* (versos 18s.), que es la expresión de un gesto hecho con la mano, con lo que recaptura la parte de la retórica que suele estar ausente de los tratados, la *actio*.

*Ne sit ancillae tibi amor pudori,  
Xanthia Phoceu: prius insolentem  
serva Briseis niveo colore  
movit Achillem;*

5 *movit Aiacem Telamone natum  
forma captivae dominum Tecmessae;  
arsit Atrides medio in triumpho  
virgine rapta,*

10 *barbarae postquam cecidere turmae  
Thessalo victore et ademptus Hector  
tradidit fessis leviora tolli  
Pergama Graeis.*

15 *nescias, an te generum beati  
Phyllidis flavae decorent parentes:  
regium certe genus et Penatis  
maeret iniquos.*

20 *crede non illam tibi de scelestis  
plebe dilectam, neque sic fidelem,  
sic lucro aversam potuisse nasci  
matre pudenda.*

La Oda a Jantias es, en definitiva, una parodia del poder persuasivo de la palabra. Al entrar en escena el poeta, se desvela la ficcionalidad del poema y la retórica vacua de los tópicos literarios queda irremediablemente anulada.

Dejemos ahora los finales en corolario que rompen la unidad argumental de las odas eróticas de tal manera que desvanecen la ilusión sobre la que se sustentan los poemas, es decir, su ficcionalidad, esa convención literaria que cubre la verdad de los hechos. A continuación me voy a ocupar, volviendo un poco al tipo de poemas que veíamos al principio, de cómo las combinaciones inconexas de géneros poéticos con discursos de *diatriba* cumplen esa misma función reveladora de los mecanismos textuales en que consiste la ficción. La *Oda de Arquitas* (HOR. *carm.* 1.28) representa uno de los mayores rompecabezas de la colección de las *Odas*. La estructura temática del poema causa perplejidad, porque hasta el verso 21 no queda claro que quien está pronunciando el discurso sobre la condición mortal del ser humano es un cadáver, y no el poeta.

*me quoque devexi rapidus comes Orionis  
Illyricis Notus obruit undis.  
at tu, nauta, vagae ne parce malignus harenae  
ossibus et capiti inhumato*

25 *particulam dare:*

La 'persona' del poeta ha interpuesto un portavoz de su mensaje, un portavoz que curiosamente es un muerto, y que además no se presenta hasta la mitad del poema. De hecho, en el poema se engarzan dos discursos independientes: un discurso filosófico, la inevitabilidad de la muerte, y otro poético, la necesidad de la compasión humana, que se sintetizan en virtud de la frágil unión proporcionada por un espectro filósofo. En el poema se encuentran mezclados elementos propios del epigrama sepulcral griego con los de la filosofía moral de la época. Los epigramas sepulcrales eran escritos a menudo por razones meramente literarias y el séptimo libro de la *Antología Palatina* proporciona un buen repertorio. El muerto se dirige al pasajero, que aquí es un marinero (y, por tanto, está más expuesto a sufrir su mismo destino), le desea un buen viaje y le advierte sobre las consecuencias que puede traerle no dar sepultura a un naufrago, un acto sacrílego en sí mismo, que

se añadiría a la demesura sacrílega de surcar el mar navegando (versos 25-36).

25                                   *sic, quodcumque minabitur Eurus*  
                                  *fluctibus Hesperiiis, Venusinae*  
                                  *plectantur silvae te sospite, multaue merces,*  
                                  *unde potest, tibi defluat aequo*

*ab Iove Neptuncque sacri custode Tarenti.*  
30                                   *neglegis inmeritis nocituram*  
                                  *postmodo te natis fraudem committere? fors et*  
                                  *debita iura vicesque superbae*

*te maneant ipsum: precibus non linquar inultis,*  
                                  *teque piacula nulla resolvent.*  
35                                   *quamquam festinas, non est mora longa: licebit*  
                                  *iniecto ter pulvere curras.*

Los elementos filosóficos se concentran en la primera parte y son deudores directos de la diatriba; aquí Horacio ha procedido de manera opuesta a los poemas que se analizaban al comienzo de esta sección, las *Odas a Virgilio*, a *Sestio* y a *Planco* (carm. 1.3, 1.4, 1.7), es decir, ha invertido el orden de las partes situando la parte filosófica delante y la parte poética en la segunda mitad.

*Te maris et terrae numeroque carentis harenae*  
                                  *mensorem cohibent, Archyta,*  
                                  *pulveris exigui prope litus parva Matinum*  
                                  *munera, nec quicquam tibi prodest*

5                                   *aerias temptasse domos animoque rotundum*  
                                  *percurrisse polum morituro.*  
                                  *occidit et Pelopis genitor, conviva deorum,*  
                                  *Tithonusque remotus in auras,*

*et Iovis arcanis Minos admissus, habentque*  
10                                   *Tartara Panthoiden iterum Orco*  
                                  *demissum, quamvis clipeo Troiana refixo*  
                                  *tempora testatus nihil ultra*

*nervos atque cutem morti concesserat atrae,*  
                                  *iudice te non sordidus auctor*  
15                                   *naturae verique. sed omnis una manet nox,*  
                                  *et calcanda semel via leti.*

*dant alios Furiae torvo spectacula Marti,*  
                                  *exitio est avidum mare nautis;*  
                                  *mixta senum ac iuvenum densentur funera, nullum*  
20                                   *saeva caput Proserpina fugit.*

La mención de Arquitas es significativa. Arquitas era un pitagórico y los pitagóricos fueron el blanco del racionalismo griego desde el tiempo de Jenófanes; el hombre de la calle se mofaba de su misticismo por los números, su abstinencia de carne y de judías y su doctrina de la trasmigración<sup>136</sup>. En HOR. *epod.* 15.21 *nec te Pythagorae fallant arcana renati*, sat. 2.6.63 o *quando faba Pythagorae cognata*, y *epist.* 2.1.52 *quo promissa cadant et somnia Pythagorea*, la burla de Pitágoras y sus seguidores es evidente. Si tenemos en cuenta que Horacio era un racionalista pragmático, poco dado a creencias vanas y místicas, la presencia del pitagórico unida a los ecos de la literatura de fantasmas, con el Orco y sus personajes típicos, contrasta con un léxico realista y una escenografía cercana, el mar Adriático y la región de Apulia, que nos sitúa en un marco irónico, en un mensaje distanciado y ambiguo. En este distanciamiento percibimos la coherencia del poeta con sus ideas sobre la poesía, más inclinadas hacia un aristotelismo genuino que hacia las melífluas composiciones de la literatura de consumo contemporánea, tal como hemos visto en la sección anterior.

Una complejidad similar en el tono y en la temática la tenemos en la oda en que Horacio relata su accidente del árbol (HOR. *carm.* 2.13). El poema presenta en su inicio el tono de un epodo, muy similar a *epod.* 3 y 10, poemas que caen dentro del género del *σχλητισμός*<sup>137</sup>. Resulta aún más chocante este hecho

---

<sup>136</sup> Cf. N-H I (: 318).

<sup>137</sup> La 'imprecación', un tipo discursivo propio del ámbito retórico, cf. CAIRNS (1972: 93ss.). Muy significativo es lo que dice al respecto Aristóteles en *Rh.* 1395a. El género tiene su bautizo literario con las *Ἀπαί* de Calímaco y de Euforión; en la literatura romana contamos con elementos del género en VERG. *ecl.* 1, 9, y TIBULL. 1.5, siendo Ov. *Ibis* y las *Dirae* de la *Appendix Vergiliana* las representantes más genuinas del género. Esta última composición se ha intentado atribuir, además de a Virgilio, a Vario o Valerio Catón, aunque parece claro que, como ocurre con la mayoría del resto de las composiciones del *Apéndice virgiliano*, se trata de poemas manieristas, de imposturas inconexas que sólo



porque en relación con un árbol lo esperable no es un σκλητισμός, una maldición, sino un μακαρισμός, una bendición. El tono y el tratamiento del episodio del árbol tiene mucho que ver con el género epigramático, aunque es un epigrama complejo que sólo sirve de marco literario a una reflexión sobre la vida y la muerte mucho más honda y menos estereotipada.

*Ille et nefasto te posuit die  
quicumque primum, et sacrilega manu  
produxit, arbos, in nepotum  
perniciem obprobiumque pagi;*

5 *illum et parentis crediderim sui  
fregisse cervicem et penetralia  
sparsisse nocturno cruore  
hospitis; ille venena Colcha,*

10 *et quicquid usquam concipitur nefas,  
tractavit, agro qui statuit meo  
te, triste lignum, te caducum  
in domini caput inmerentis.*

Pero, como anteriormente vimos que ocurría en *carm.* 1.3, 4 y 7, a partir del verso decimo tercero, en una sección central que llega hasta el vigésimo, nos volvemos a encontrar con un tema de la *díatriba*: la fragilidad y brevedad de la vida; y, claro está, nos encontramos también con las consabidas menciones al marinero y el soldado (subrayadas en el texto), dos profesiones especialmente peligrosas que servían de ejemplo recurrente, como ya hemos podido apreciar, en tales discursos de la filosofía popular.

15 *quid quisque vitet, numquam homini satis  
cautum est in horas: navita Bosphorum  
Poenus perhorrescit, neque ultra  
caeca timet aliunde fata,*

20 *miles sagittas et celerem fugam  
Parthi, catenas Parthus et Italum  
robur, sed improvisa leti  
vis rapuit rapietque gentis.*

---

conservan vestigios del estilo de la gran poesía latina.

La reflexión sobre la muerte, que se incluye en las sombrías *sententiae* de los versos 13s. y 19s., nos lleva a una nueva inflexión temática que, si bien tiene un vínculo ligero con la anterior sección, se aleja bastante del plan inicial del poema, ya que la segunda mitad del poema, de los versos 21 al 40, es una *vékυia*, un género temático más propio de la poesía épica<sup>138</sup>.

*quam paene furvae regna Proserpinae  
et iudicantem vidimus Aeacum  
sedesque discretas priorum et  
Aeoliis fidibus querentem*

25 *Sappho puellis de popularibus  
et te sonantem plenus aureo,  
Alcaeae, plectro dura navis,  
dura fugae mala, dura belli!*

30 *utrumque sacro digna silentio  
mirantur umbrae dicere, sed magis  
pugnas et exactos tyrannos  
densum umeris bibit aure volgus.*

35 *quid mirum, ubi illis carminibus stupens  
demittit atras belua centiceps  
auris, et intorti capillis  
Eumenidum recreantur angues?*

40 *quin et Prometheus et Pelopis parens  
dulci laborum decipitur sono,  
nec curat Orion leones  
aut timidos agitare lyncas.*

Los críticos horacianos más inclinados a hallar unidad y coherencia en el mensaje de sus *Odas* intentan justificar esta mezcla de partes heterogéneas buscándoles una línea argumental única. Así FRAENKEL (1957: 166s.), para salvar la unidad de este

---

<sup>138</sup> Las bajadas a los infiernos tienen su línea de tradición más seria en HOM. *Od.* 11 y VERG. *Aen.* 6.268-899, de la que deriva la parodia del *Culex* 206-386; y también en el final de las *Geórgicas* de Virgilio (VERG. *georg.* 4.450-527), donde se introduce el episodio de Eurídice y Orfeo, el poeta, cuya figura puede que haya inspirado la presencia de Alceo en el poema de Horacio, que indudablemente conocía los versos de Virgilio.

poema, sugiere que su primera parte, hasta la mitad (verso 20), es simplemente la preparación del mensaje de verdad, a saber, la exaltación de Alceo, capaz con su poesía de dominar hasta los monstruos del Hades. Es significativo que en la interpretación del gran *scholar* se haga hincapié en el carácter 'metatextual' de la poesía de Horacio, es decir, en que se resalte el hecho de que la poesía en sí sea un comentario acerca de otra poesía, pero es decepcionante que se opte por prescindir de la mitad de un poema porque no se acomoda a las expectativas<sup>139</sup>.

Finalmente voy a ocuparme de la función de la falta de unidad en las poesías políticas de Horacio. La poesía política tampoco presenta en Horacio una faz muy unitaria, cosa que prueba la inexactitud del calificativo de propaganda que algunos les aplican. En las odas de tema cívico la *recusatio* como final es la técnica habitual para romper la unidad temática y desenmascarar la ficción de la literatura encomiástica. Así en HOR. *carm.* 2.1 lo que era una historia coherente y unificada en la figura de Polión queda rota bruscamente por la *recusatio* de la estrofa final (versos 37-40).

*sed ne relictis, Musa, procax iocis  
Ceeae retractes munera neniae,  
mecum Dionaeo sub antro  
quere modos levioere plectro.*

40

Es muy significativo que la misma técnica la utilice Horacio en el punto medio de la serie de las llamadas *Odas romanas*, que representan para la mayoría de los críticos la máxima expresión del sentido nacionalista de la poesía política horaciana. La estrofa final de la tercera poesía de la serie contiene una

*non hoc iocosae conveniet lyrae.  
quo, Musa, tendis? desine pervicax*

70

---

<sup>139</sup> Cf. N-H II (: 205): "But though different sections of the poem can be assigned to literary categories it is less easy to determine the intention of the whole".

*referre sermones deorum et  
magna modis tenuare parvis.*

HOR. *carm.* 3.3.69-72

Las 'Odas romanas' han dado mucho que hablar desde que a finales del siglo pasado se empezara a considerarlas una unidad dentro de la colección de HOR. *carm.* 1-3<sup>140</sup>. Ya hemos mencionado lo discutible de esta secesión y de la catalogación de estos poemas como la 'quintaesencia de lo romano'<sup>141</sup>. Ahora nos interesa destacar dos hechos que afectan a la organización del contenido temático.

Las dos primeras estrofas de la primera oda de la serie (HOR. *carm.* 3.1.1-8) no encajan temáticamente con el resto del poema. La proclamación solemne del poeta en función de *vates*, 'sacerdote de las Musas', de la primera estrofa acompañada de la afirmación sentenciosa de que los reyes gobiernan el mundo, pero están sometidos a la autoridad divina de Júpiter todopoderoso, no parece que tengan mucho que ver con el *priamel* en que consiste el resto de la oda, y aún menos con la conclusión esperada de que el poeta prefiere no ambicionar nada más de lo que tiene.

*Odi profanum volgus et arceo.  
favete linguis: carmina non prius  
audita Musarum sacerdos  
virginibus puerisque canto.*

5 *regum timendorum in proprios greges,  
reges in ipsos imperium est Iovis,  
clari Giganteo triumpho,  
cuncta supercilio moventis.*

Ni tampoco parece que tengan mucho que ver entre sí. Tanto WILLIAMS (1969: 31), como MAUCH (1986: 250-258) intentan encontrar

---

<sup>140</sup> Cf. FRAENKEL (1957: 260), WILKINSON (1951: 15).

<sup>141</sup> Cf. *supra*, sección 2.2., y el concienzudo examen de MAUCH (1986: 240-310), que representa como una cuarta parte de su libro. También FRAENKEL (1957: 260) previene contra la asunción de la idea acríticamente; WILKINSON (1951: 15), en cambio, es más receptivo.

razones para una *Ringkomposition* en el poema, pero no son capaces de conseguir su propósito, a pesar de poner en relación la presencia subjetiva del poeta al principio y al final de poema. Fallan por no poder dar explicación a la orgullosa afirmación del principio en oposición a la modesta imagen final (versos 41-48).

*quodsi dolentem nec Phrygius lapis,  
nec purpurarum sidere clarior  
delenit usus, nec Falerna  
vitis Achaemeniumque costum,*

45 *cur invidendis postibus et novo  
sublime ritu moliar atrium?  
cur valle permutem Sabina  
divitias operosiores?*

Además del final en *recusatio* que hemos comentado más arriba, la tercera oda de la serie (HOR. *carm.* 3.3) presenta una situación similar a la comentada en relación con HOR. *carm.* 3.1. En esta tercera oda del libro tercero la generalización de los versos 1-16 no parece que tenga mucho que ver con la intervención de Juno y su parlamento sobre la guerra de Troya, que se despliega de los versos 18 al 68<sup>142</sup>.

*Iustum et tenacem propositi virum  
non civium ardor prava iubentium,  
non voltus instantis tyranni  
mente quatit solida, neque Auster,*

5 *dux inquieti turbidus Hadriae,  
nec fulminantis magna manus Iovis:  
si fractus inlabitur orbis,  
inpavidum ferient ruinae.*

10 *hac arte Pollux et vagus Hercules  
enisus arces attigit igneas,  
quos inter Augustus recumbens  
purpureo bibet ore nectar;*

*hac te merentem, Bacche pater, tuae*

---

<sup>142</sup> Cf. WILLIAMS (1969: 45): "This is a complex poem and it may seem that there is no connection between the opening and the speech of Juno".

*vexere tigres indocili iugum  
collo trahentes; hac Quirinus  
Martis equis Acheronta fugit,  
  
gratumque elocuta consiliantibus  
Iunone divis: 'Ilion, Ilion...*

La brusca transición desde la enumeración de héroes paradigmáticos (Pólux, Hércules, Baco, Quirino), típica de la literatura de aparato y de su herencia retórica de las *suasoriae*, hasta la profecía de Juno (que se podría interpretar como una *véκυια* al revés, movida por cierta asociación metonímica, debido a la presencia de Quirino) carece de sentido unitario. Por otro lado, ni siquiera parece que las dos primeras estrofas tengan mucho peso en la narración posterior, a no ser que, como alguien ha querido ver, sean simplemente el contrapeso de las dos estrofas siguientes, una especie de 'relleno retórico'<sup>143</sup>, o, se podría decir, el proemio de la *suasoria*. Horacio ha conseguido por medio del *collage* de temas, motivos y discursos elaborar una pieza literaria que hace al lector indagar en los oscuros recovecos del comportamiento humano, la recompensa del justo y la irrevocabilidad de la historia. La *recusatio* final nos advierte en un juego ambiguo sobre la ficcionalidad del discurso.

El último análisis que presentaré en esta sección se refiere también a un poema político en cierto sentido, que se convierte finalmente en un poema convivial. El poema es al principio un *ἐπιβατήριον*, un poema de recibimiento a Octavio a la vuelta de sus

---

<sup>143</sup> Cf. WILKINSON (1963: 212): "We have seen (p. 174) how orators sometimes introduced '*inania quaedam verba*' in the interests of periodic form: I cannot help feeling that this is sometimes the case in Horace. Take the opening of 3.3 (...) How much ingenuity has been expended in trying to extract significance from the four several dangers this man has to face! He can hardly be Augustus, still less Horace. No, he is surely hypothetical. What was needed was two stanzas to balance the pair beginning *hac* that follows, and they had to be filled up. In the days when people knew the Odes by heart Walter Headlam used to say that you could detect where Horace was padding: it was where one's memory faltered".

victoriosas campañas en Hispania<sup>144</sup>.

*Herculis ritu modo dictus, o plebs,  
morte venalem petiisse laurum  
Caesar Hispana repetit Penatis  
victor ab ora.*

5 *unico gaudens mulier marito  
prodeat iustis operata sacris  
et soror clari ducis et decorae  
supplice vitta*

10 *virginum matres iuvenumque nuper  
sospitum: vos, o pueri et puellae,  
iam virum expertae, male nominatist  
parcite verbis.*

15 *hic dies vere mihi festus atras  
eximet curas: ego nec tumultum,  
nec mori per vim metuam tenente  
Caesare terras.*

HOR. *carm.* 3.14.1-16

Sorprendente y bruscamente el ἐπιβατήριο a partir del verso 17 se convierte en un epigrama de carácter convival<sup>145</sup>, con lo que la ficción laudatoria del poder se transforma en la expresión distendida de la privacidad del poeta. El tono épico del comienzo se torna interés por las cosas cotidianas de la vida, una buena cena civilizada y amenizada por compañía femenina y buen vino, siempre que esto sea posible y las hordas de los seguidores de Espartaco hayan dejado viva alguna botella, o la acompañante no se niegue a venir, porque el poeta ya no es el mismo joven que luchó en *Filipos consule Planco* (verso 28)<sup>146</sup>. La Historia y el Tiempo se

---

<sup>144</sup> PEERLKAMP naturalmente rechazó la autenticidad de este poema; cf. MAUCH (1986: 233-239).

<sup>145</sup> Paralelos y modelos de este tipo de epigrama en el que se dan instrucciones a los esclavos para la preparación de una cena se pueden encontrar en N-H I (: 421s.); por ejemplo, ANACR. 356, 396 (G); CATULL. 27.1s.; HOR. *carm.* 1.38, 2.11.18ss.; MART. 1.93.1.

<sup>146</sup> Acerca de esta mención cf. JANNACCONE (1960), y *supra*, sección 2.2..

alían en una confabulación que acaba con las fantasías de los hombres. Lo único que queda es la paz espiritual y mirada irónica hacia las grandezas ilusorias.

20 *i, pete unguentum, puer, et coronas  
et cadum Marsi memorem duelli,  
Spartacum si qua potuit vagantem  
fallere testa.*

*dic et argutae properet Neerae  
murream nodo cohibere crinem;  
si per invisum mora ianitorem  
fiet, abito.*

25 *lenit albescens animos capillus  
litium et rixae cupidos protervae:  
non ego hoc ferrem calidus iuventa  
consule Planco.*

Se ha comparado esta oda PROP. 3.4, un poema posterior y casi con toda probabilidad influido por el de Horacio<sup>147</sup>. Propercio en su *Monobiblos* había rechazado de plano el Régimen augusteo, porque era un poeta pacifista y del amor<sup>148</sup>, lo mismo que había hecho Tibulo, protagonista de una época atroz, pero paulatinamente en Propercio el sentimiento pro-augusteo va tomando carta de naturaleza. Pero en el poema que nos ocupa Propercio simula presenciar el triunfo del emperador abrazado a su amada. La paz de la pareja y la paz del Imperio se fundirían en una misma cosa. Horacio deja bien claro que las cosas no son así: su manera de celebrar la paz y la vuelta de Augusto es distanciada.

En resumen, la complejidad argumental de las *Odas* ha sido uno de los rasgos que tradicionalmente más han chocado de la poética de Horacio; y ha servido tanto para ensalzar, como para denostar su poesía<sup>149</sup>. Ahora bien, esa complejidad no se limita a la mezcla

---

<sup>147</sup> Cf. Brink III (: 540ss.).

<sup>148</sup> Cf. PROP. 1.21, 1.22.

<sup>149</sup> Cf. *supra*, sección 1.1., pp. 8ss..



de géneros propia de la poesía helenística, ni a asociaciones sutiles de ideas e imágenes, al estilo de sus contemporáneos poetas elegíacos<sup>150</sup>; la brusca maridación de códigos filosóficos de la *diatriba* y de códigos poéticos del epigrama (el paradigma literario del Helenismo), así como la sorprendente impropiedad léxica de los mensajes forman un conjunto original de métodos que permiten al poeta hacer saltar por los aires las convenciones genéricas del Clasicismo, a la vez que ponen al descubierto que las soluciones estereotipadas de la literatura de consumo son malas, si lo que se pretende es desentrañar los entresijos de la realidad. La desmembración argumental y la desarticulación léxica de las *Odas* cumple una función 'hipertextual' crítica de los estereotipos sociales y literarios, cuyos mecanismos seguiré analizando en las secciones siguientes.

---

<sup>150</sup> Cf. Brink III (: 452), que denomina a ese método el 'estilo clásico' de la poesía latina, un estilo sugerente opuesto a las composiciones retóricamente estructuradas que vendrían a partir de Ovidio.

#### 4.3. LAS PALABRAS DEL POETA

La poesía es un arte de palabras. En eso se distingue de las demás artes miméticas, como ya constató Aristoteles<sup>151</sup>. Transmite significados, aunque de una manera oblicua<sup>152</sup>. Toda novedad en poesía acarreará, en consecuencia, una revolución en el léxico. Cínicamente se podría argumentar que el cambio en poesía consistirá tan solo en decir lo mismo con distintas palabras. Pero la distinta verbalización de la realidad implica una distinta cosmovisión, en contra de lo que supone la ficción clasicista del grado cero de la escritura. El estudio de las palabras de un poeta se hace imprescindible para la indagación de su poética. En el caso de Horacio la investigación es incluso más pertinente, porque el propio poeta ha hecho manifestaciones críticas acerca de las características que ha de presentar el léxico poético. Estas manifestaciones, como voy a esponder de manera tentativa en esta sección, le sitúan en una postura clasicista. Horacio en sus ensayos literarios se muestra partidario de una moderación en el léxico poético que no se complace con lo que es su práctica poética. Al igual que veíamos en la sección anterior cómo las exigencias de coherencia argumental de sus afirmaciones críticas no tenían una correspondencia en su práctica lírica, también en cuanto a su *delectus verborum* vamos a comprobar que ambiguamente se distanciaba de lo que predicaba. Examinaré primero los pasajes en que parece mostrar sus puntos de vista, en relación siempre con la discusión teórica que se desarrollaba en la época, para describir a continuación unos aspectos peculiares de su léxico referidos al empleo que hace de términos técnicos en la producción lírica, de los nombres propios como alusión metatextual, de los neologismos y, lo más importante, de palabras que no se encuentran

---

<sup>151</sup> Cf. ARIST. Po. 1447b.

<sup>152</sup> Cf. Eco (1973: 55): "La obra de arte es un signo que comunica también la manera como está hecha"; sobre este aspecto de la significación en el arte cf. Eco (1976: 416-436).

en el repertorio léxico de la poesía elevada de su época. A estas palabras las llamaré, a falta de algo mejor, 'apoéticas', calcando la denominación acuñada por AXELSON (1945), un trabajo que ha sido desde su aparición un punto de referencia obligado para los estudios de literatura latina del período clásico.

#### 4.3.1. DECORVM

"Toda revolución en poesía se inclina a ser una vuelta al habla común y a veces a anunciarse como tal"<sup>153</sup>. La poesía augustea es tenida por revolucionaria, pero al mismo tiempo es la poesía clásica latina, el modelo de la poesía latina. La aparente contradicción se explica porque, por un lado, prosiguió la revolución neotérica, pero, por otro, parece que frenó los impulsos dispersos y culminó los experimentos de la poesía neotérica, de manera que canonizó los géneros característicos y los convirtió en modelos. Por ello reconozco que resulte bastante chocante hablar de revolución en la poesía augustea y, en particular, en la poesía de Horacio. Además, como he intentado demostrar en la sección primera de este capítulo, Horacio es un partidario del aristotelismo en poética, pero el aristotelismo en la formulación clasicista pone como premisa fundamental de calidad de la obra literaria la doctrina del *decorum* o *πρέπον*, la adecuación de las palabras empleadas al género discursivo. Aristóteles mismo, a pesar de no conceder gran importancia a la dicción (*λέξις*) en el análisis de la poética, advierte que, si bien la dicción ha de ser 'clara' (*σαφής*), no ha de resultar 'pobre' (*ταπεινή*)<sup>154</sup>. Una obra poética que se precie no puede incluir un léxico inapropiado.

---

<sup>153</sup> "Every revolution in poetry is apt to be, and sometimes to announce itself as, a return to common speech"; las palabras son de ELIOT (1957: 31), tomadas del ensayo "The Music of Poetry". Es muy significativo que lo citen tanto WILKINSON (1959: 181) como LYNE (1989: 1) para introducir sus estudios sobre la dicción de Virgilio y Horacio.

<sup>154</sup> Cf. ARIST. *Po.* 1458a 18, que se cita más adelante; en el mismo orden de cosas Aristóteles dice líneas más abajo (ARIST. *Po.* 1458b 12) que se debe evitar 'lo impropio' (*τὸ ἀπρεπές*) y 'lo que mueve a risa' (*τὸ ἐπιτηδὲς ἐπὶ τὰ γελοῖα*). Este comentario, que debemos sin duda poner en relación con HOR. *ars* 5 (*spectatum admissi risum teneatis, amici?*), se revela muy pertinente para comprender el sentido del humor de Horacio, ya que, como hemos visto en la sección anterior y veremos en ésta, sus propias poesía distan mucho de mantener los términos de sus afirmaciones teóricas.

La doctrina de la 'propiedad', junto con la diferencia entre estilo y contenido, constituye uno de los pilares de la *Epistula ad Pisones*<sup>155</sup>. *Decorum* es el término común de referencia entre estilo y contenido, estilo y emoción, estilo y carácter. Ahora bien, la teoría del *πρέπον* (*decorum*) no pertenece originariamente a la Poética. Es Aristóteles, pero en la *Retórica*, quien sienta las bases de la doctrina de que a cada género de discurso le corresponde un estilo adecuado.

τὸ δὲ πρέπον ἔξει ἢ λέξις ἐὰν ᾗ παθητικὴ τε καὶ ἠθικὴ καὶ τοῖς ὑποκειμένοις πράγμασιν ἀνάλογον.

[Tendrá 'propiedad' la dicción siempre que sea relativa a las pasiones, los caracteres y correspondiente con los asuntos tratados.]

ARIST. *Rh.* 1408a 10s.

El *decorum* es, por consiguiente, una doctrina retórica. Pero, en una época, como he argüido en el capítulo anterior, en la que la retórica, en cuanto discurso teórico, tenía en su totalidad la investigación sobre las artes de la palabra, la doctrina se incorporó en los desarrollos posteriores del aristotelismo estético. Neoptólemo de Pario, al parecer la fuente más directa del *ars poetica* de Horacio, debió de integrar la doctrina en la teoría poética al hablar del *ποίημα*, lo que concierne al estilo<sup>156</sup>. El estilo debe expresar apropiadamente tema, emociones y caracteres implicados.

<sup>155</sup> Cf. Brink I (: 228): "Among the basic axioms of the *Ars*, *decorum* ranks second in importance only the basic distinction between style (and arrangement) and content, to which in fact it provides an essential complement".

<sup>156</sup> Cf. Brink I (: 48-74, 97-99, 236). La división cartesiana que efectúa Neoptólemo entre *ποίησις*, el contenido, y *ποίημα*, el estilo, resultaba aberrante para un crítico espontaneísta como Filodemo, fiel representante de las ideas democriteo-platónicas en poesía; cf. *supra*, sección 4.1., y Brink I (: 61ss.). Por su parte, SBORDONE (1981: 1872-1876) piensa que Horacio, siguiendo las ideas filodemeas palpables en Varrón y Lucilio, no haría distinción entre *ποίησις*, 'contenido' y *ποίημα*, 'dicción', lo cual no parece sostenible.

Al *decorum* en la poética de Horacio, un poeta ético, le han querido dar una dimensión moral algunos críticos, enlazándolo con la doctrina del estoico Panecio de Rodas<sup>157</sup>. Más bien hay que pensar que el *decorum* es, en los términos en los que se expresa Horacio, un problema poético. El punto del *decorum*, en definitiva, parece claro que Horacio para su *Arte poética* (HOR. ars 73-118, 153-178) lo toma del capítulo séptimo del libro tercero de la *Retórica*<sup>158</sup>, una teoría desarrollada después por los peripatéticos posteriores. No obstante, no es descabellado asociar la teoría retórica con una determinada apuesta moralizante, ya que en sí la fusión clasicista de retórica y poética trajo consigo, como hemos visto en el capítulo tercero, la moralización de la poesía. Veamos la exposición que hace Cicerón en su *De Oratore*, que es todo un manifiesto de literatura clasicista, sus géneros, sus estilos acomodados a estos géneros, y sus palabras acomodadas a la psicología del autor y de la audiencia.

*...nunc quid aptum sit, hoc est, quid maxime deceat in oratione, videamus. quamquam id quidem perspicuum est, non omni causae nec auditori neque personae neque tempori congruere orationis unum genus; nam et causae capitibus alium quendam verborum sonum requirunt, alium rerum privatarum atque parvarum; et aliud dicendi genus deliberationes, aliud laudationes, aliud iudicia, aliud sermones, aliud consolatio, aliud obiurgatio, aliud*

---

<sup>157</sup> De su tratado perdido Περὶ τοῦ καθήκοντος, que Cicerón expone en sus dos primeros libros del *De officiis*. Así IMMISCH (1932: 179), DILKE (1981: 1847ss.), MCGANN (1969: 10-32). Brink discute en varios pasajes la asunción, con bibliografía más extensa; cf. Brink I (: 35 n.1, 136) o Brink I (: 230): "Another application of the principle of appropriateness is made in the general portion of the *Ars* (from 295 onwards). The modern accounts of its function vary. But it is certain that at any rate a similar word, *deceat*, is used to express the ideals a poet should aim at; 308, *quid deceat quid non*, probably refers to the balanced, Peripatetic, aim of *miscuit utile dulci* (343). Moreover when the principles of character drawing are resumed, at 312, '*reddere personae ... convenientia cuique*', is made dependent on the study of moral theory". Brink confiesa ser incapaz de ver una influencia directa y decisiva de Panecio sobre las manifestaciones de Horacio acerca del πρέπον. Modestamente, yo también.

<sup>158</sup> Cf. ARIST. *Rh.* 1408a 10-1408b 21.

*disputatio, aliud historia desiderat. refert etiam qui audiant, senatus an populus an iudices: frequentes an pauci an singuli, et quales: ipsique oratores qua sint aetate, honore, auctoritate, debet videri; tempus, pacis an belli, festinationis an oti. itaque hoc loco nihil sane est quod praecipere posse videatur, nisi ut figuram orationis plenioris et tenuioris et item illius mediocris ad id, quod agemus, accomodatam deligamus. ornamentis eisdem uti fere licebit alias contentius, alias summissius; omnique in re posse quod deceat facere artis et naturae est, scire quid quandoque deceat prudentiae.*

[...ahora veamos qué es apto, o sea, qué es lo que más conviene en el discurso. Aunque sin duda está claro que no a toda causa, ni audiencia, ni persona, ni momento corresponde el mismo tipo de discurso; pues los procesos de pena capital requieren un cierto sonido de palabras, otro las causas de asuntos privados o pequeños; y un tipo de verbalización piden las deliberaciones, otro las loas, otro los juicios, otro las charlas, otro la consolación, otro la censura, otro el debate, otro la historia. También importa quién es la audiencia, el senado, el pueblo o los jueces: si son muchos, pocos o uno, y de qué clase. Se debe ver de qué edad, honor, autoridad son los propios oradores y si es tiempo de paz o de guerra, de presura o de ocio. Así pues, en este punto no hay nada que se pueda preceptuar, sino que elijamos un estilo de discurso más lleno, más tenue y también mediano acomodado a aquello de lo que tratamos. Los mismos ornamentos casi se podrán usar en unos sitios con más vehemencia, en otros con más sencillez; y poder hacer lo que es decente en todas las cosas es tarea del arte y la naturaleza, saber qué y cuando es decente de la prudencia.]

Cic. de orat. 3.210-212

Esta es la perspectiva que prevaleció, como podemos comprobar en la formulación clásica que da a la adecuación de temas y palabras el manual de Quintiliano.

*Parata, sicut superiore libro continetur, facultate scribendi cogitandique et ex tempore etiam, cum res poscet, orandi, proxima est cura, ut dicamus apte, quam virtutem quartam elocutionis Cicero demonstrat, quaeque est meo quidem iudicio maxime necessaria. nam cum sit ornatus orationis varius et multiplex conveniatque alius alii, nisi fuerit accommodatus rebus atque personis, non modo non inlustrabit eam, sed etiam destruet et vim rerum in contrarium vertet. quid enim prodest esse verba et Latina et significantia et nitida, figuris etiam numerisque elaborata, nisi cum his, in quae iudicem duci formarique volumus, consentiant: si genus sublime*

*dicendi parvis in causis, parvum limatumque grandibus,  
laetum tristibus, lene asperis, minax supplicibus,  
summissum concitatis, trux atque violentum iucundis  
adhibeamus?*

[Conseguida, como se explica en el libro anterior, la facultad de escribir, de pensar y también de repentizar, cuando lo pide la ocasión, nuestra siguiente ocupación es hablar adecuadamente, lo cual Cicerón demuestra que es la cuarta virtud de la dicción y, a mi juicio, es lo más necesario. Pues aunque sea el ornato del discurso variado y múltiple y convengan entre sí, si no está acomodado al contenido y a las personas, no sólo no lo ilustrará, sino que lo destruirá y dará la vuelta a la fuerza del contenido. En efecto, ¿en qué aprovechará que las palabras sean latinas, significativas y nítidas, e incluso elaboradas con figuras y cadencias, si no concuerdan con aquello a lo que queremos que el juez sea llevado y en lo que queremos que sea formado, si presentamos un tipo de discurso sublime en la pequeñas causas, parco y limitado en las grandes, alegre en las tristes, liso en las ásperas, amenazante en las súplicas, humilde en las vehementes o fiero y violento en las alegres?]

QUINT inst. 11.1.1-3

La dimensión social de la fusión literaria de la poesía y la oratoria permitió que se desarrollara la doctrina del *πρέπον* como una exigencia del público, indisolublemente vinculada con la división retórica del texto en *ἃ λεκτέον* y *ὡς λεκτέον*<sup>159</sup>, entre 'lo que se ha de decir' (el contenido), y 'cómo se ha de decir' (la forma). Y es que, curiosamente la poética aristotélica, tal como hemos visto que se desarrolló durante el Helenismo, se basaba en esa teoría, sacada de la *Retórica*, y no de la *Poética* de Aristóteles. No obstante, la exigencia de un análisis separado de contenido y argumentación, por un lado, y de forma y lenguaje, por

<sup>159</sup> Cf. Brink I (: 59ss.). El que es retórica la perspectiva de dividir contenido y expresión lo prueba el pasaje donde aparece expuesta en Aristóteles: ARIST. *Rh.* 1403b 15-18 *περὶ δὲ τῆς λέξεως ἔχόμενόν ἐστιν εἰπεῖν· οὐ γὰρ ἀπόχρη τὸ ἔχειν ἃ δεῖ λέγειν, ἀλλ' ἀνάγκη καὶ ταῦτα ὡς δεῖ εἰπεῖν, καὶ συμβάλλεται πολλὰ πρὸς τὸ φανῆναι ποιόν τινα τὸν λόγον.* [Y hay que hablar de la dicción: pues no basta saber lo que hay que decir, sino que es necesario también cómo hay que decirlo, y contribuye mucho a que parezca algo el discurso.]



otro, remontaba ya, como hemos visto en el capítulo tercero, a los libros segundo y tercero de *La República* de Platón; esa propuesta, que está en la base de la censura y la moralización literaria, era la única manera que debió de ver Platón para salvar la poesía como método de enseñanza y, a la vez, poder dominar su poder maléfico de crear fantasías perniciosas<sup>160</sup>. Pero, como estamos viendo, la división entre contenido y forma adquiere su formulación más sofisticada en la poética helenística, cuando el Clasicismo sienta las bases de su dominio. Así Neoptólemo de Pario, al hablar de poesía, crea la distinción entre ποίημα y ποίησις: ποίησις es el acto global de composición de la trama del poema, mientras que ποίημα trata de la cuestión de dar forma lingüística a todo el asunto. Esta división classicista entre contenido y dicción Horacio parece asumirla en sus poemas de crítica literaria. Su llamada *ars poetica* trata unas veces de léxico y otras de contenido, aunque, según se ha dicho, no expone la teoría en forma de manual<sup>161</sup>.

En efecto, Horacio mismo parece asumir, en coherencia con su fuente teórica peripatética, conscientemente la teoría classicista del *decorum*<sup>162</sup>. La teoría que expone Horacio concuerda perfectamente con la consideración classicista de la literatura, tanto en la composición como en la recepción de las obras. El *decorum* es el elemento que da verosimilitud y naturalidad a los poemas. La estética classicista, según argumenté en el capítulo tercero, tiene

---

<sup>160</sup> Cf. PL. R. 376e -398b, donde trata de la educación del filósofo; en 398b 9s. concluye: ἅ τε γὰρ λεκτέον καὶ ὡς λεκτέον εἴρηται.

<sup>161</sup> Cf. HOR. *ars* 38ss., donde se sintetiza la idea de que la *materia* es distinta de la *facundia*; y a continuación pasa a tratar acerca del léxico poético, el conocido pasaje de la *callida iunctura*, sobre lo que volveremos más adelante, que es una nueva formulación de HOR. *epist.* 2.2.109-125, la necesidad de usar arcaísmos, neologismos y palabras extrañas a la lengua corriente, aunque sin salirse de lo apropiado a la lengua latina. Sobre el problema de la dicción vuelve en *ars* 234ss.; cf. RUSSELL (1973: 114ss.).

<sup>162</sup> Cf. HOR. *ars* 220-250; la elección del drama satírico para ejemplificar el *decorum* en el estilo hace que la exposición sea aún más abstracta y menos referida a un tipo de producto determinado. Horacio parece dar su opinión de lo que debiera ser un producto de calidad en la poesía popular.

su fundamento en la máxima del *ars celat artem*, una teoría que tiene más que ver con la Retórica que con la Poética<sup>163</sup>. De todas formas, Aristóteles también da indicaciones de las palabras que debe contener la poesía. El pasaje donde habla de ello es pertinente para mi propósito. Es significativo que Aristóteles sitúe la virtud del estilo trágico en la fórmula ἐξαλλάττειν τὸ ἰδιωτικόν, es decir, en que no sea 'particular' (quizá se podría traducir por 'natural', 'corriente'), sin perder por ello su claridad. La poesía ha de tener un lenguaje elevado, solemne, lleno de palabras vistosas, extrañas. Por lo tanto, la dicción de la poesía ha de presentar necesariamente un aspecto distinto del cotidiano.

Λέξεως δὲ ἀρετὴ σαφῆ καὶ μὴ ταπεινὴν εἶναι. σαφεστάτη μὲν οὖν ἐστὶν ἢ ἐκ τῶν κυρίων ὀνομάτων, ἀλλὰ ταπεινὴ παράδειγμα δὲ ἢ Κλεοφῶντος ποίησις καὶ ἢ Σθενέλου. σεμνὴ δὲ καὶ ἐξαλλατοῦσα τὸ ἰδιωτικόν ἢ τοῖς ξενικοῖς κεχρημένη. ξενικὸν δὲ λέγω γλῶτταν καὶ μεταφορὰν καὶ ἐπέκτασιν καὶ πᾶν τὸ παρὰ τὸ κύριον. (...) δεῖ ἄρα κεκρᾶσθαι πῶς τούτοις. τὸ μὲν γὰρ τὸ μὴ ἰδιωτικόν ποιήσει μὴδὲ ταπεινόν, οἷον ἢ γλῶττα καὶ ἢ μεταφορὰ καὶ ὁ κόσμος καὶ τᾶλλα τὰ εἰρημένα εἶδη, τὸ δὲ κύριον τὴν σαφήνειαν. (...) [1459a 4] ἔστιν δὲ μέγα μὲν τῷ ἐκάστῳ τῶν εἰρημένων πρεπόντως χρῆσθαι, καὶ διπλοῖς ὀνόμασι καὶ γλῶτταις, πολὺ δὲ μέγιστον τὸ μεταφορικὸν εἶναι. μόνον γὰρ τοῦτο οὔτε παρ' ἄλλου ἔστι λαβεῖν εὐφυΐας τε σημείον ἐστὶ. τὸ γὰρ εὖ μεταφέρειν τὸ τὸ ὅμοιον θεωρεῖν ἐστὶν.

[La virtud de la dicción es que sea clara y no sea pobre. Así pues es muy clara la de las palabras propias, pero pobre: una muestra es la poesía de Cleofonte y de Esténelo. Y es solemne y enajena lo ordinario la que se sirve de expresiones extrañas: llamo palabra extraña a la 'glosa', a la 'metáfora', al 'alargamiento' y a todo lo que está por encima de lo propio. (...) Es necesario que haya cierta mezcla de estos elementos; pues lo uno logrará la enajenación de lo ordinario y lo pobre, como la 'glosa', la 'metáfora', el 'adorno' y los restante tipos mencionados, mientras que lo ordinario logrará la claridad. (...) [1459a 4] Y es importante usar

<sup>163</sup> Así en ARIST. *Rh.* 1404b 24ss., D.H. *Comp.* 3, 11s.; Brink II (: 288s.), IMMISCH (1932: 78-80) ponen HOR. *ars* 240-243 en relación con la opinión de Vipsanio Agripa sobre Virgilio, de la que trataré más abajo, para situar a Horacio enfrentado a Virgilio en su visión de la poesía. Veremos que esto no es así.

adecuadamente cada elemento de los dichos, las 'palabras dobles' y las 'glosas', pero lo más importante es ser 'metafórico'. Pues sólo esto no se puede tomar de otro y es el signo del ingenio; en efecto, metaforizar bien es percibir lo similar.]

ARIST. Po. 1458a 18-1459a 16

Por el contrario, la excelencia estilística en la retórica del discurso (lo que se terminaría llamando 'prosa') consiste en dar la impresión de que es natural, en que esté bien camuflado el artificio con el que se ha hecho. La argumentación se incluye en el pasaje que cito a continuación.

Ἔστω οὖν ἐκεῖνα τεθεωρημένα, καὶ ὀρίσθω λέξεως ἀρετὴ σαφῆ εἶναι· σημεῖον γὰρ ὅτι ὁ λόγος, ὡς ἐὰν μὴ δηλοῖ, οὐ ποιήσει τὸ ἑαυτοῦ ἔργον· καὶ μήτε ταπεινὴν μήτε ὑπὲρ τὸ ἀξίωμα, ἀλλὰ πρέπουσαν· ἢ γὰρ ποιητικὴ ἴσως οὐ ταπεινὴ, ἀλλ' οὐ πρέπουσα λόγῳ. τῶν δ' ὀνομάτων καὶ ῥημάτων σαφῆ μὲν ποιεῖ τὰ κύρια, μὴ ταπεινὴν δὲ ἀλλὰ κεκοσμημένην τᾶλλα ὀνόματα ὅσα εἴρηται ἐν τοῖς περὶ ποιητικῆς· τὸ γὰρ ἐξαλλάξαι ποιεῖ φαίνεσθαι σεμνότεραν· ὡσπερ γὰρ πρὸς τοὺς ξένους οἱ ἄνθρωποι καὶ πρὸς τοὺς πολίτας, τὸ αὐτὸ πάσχουσιν καὶ πρὸς τὴν λέξιν. διὸ δεῖ ποιεῖν ξένην τὴν διάλεκτον<sup>164</sup>. θαυμασταὶ γὰρ τῶν ἀπόντων εἰσίν, ἥδὺ δὲ τὸ θαυμαστόν ἐστιν. ἐπὶ μὲν οὖν τῶν μέτρων πολλὰ τε ποιεῖ τοῦτο καὶ ἀρμόττει ἐκεῖ· πλεον γὰρ ἐξέστηκεν περὶ αὐτὸ καὶ περὶ οὗς ὁ λόγος· ἐν δὲ τοῖς ψιλοῖς λόγοις πολλῶ ἐλάττωσιν· ἢ γὰρ ὑπόθεσις ἐλάττων, ἐπεὶ καὶ ἐνταῦθα, εἰ δοῦλος καλλιεποῖτο ἢ λίαν νέος, ἀπρεπέστερον, ἢ περὶ λίαν μικρῶν· ἀλλ' ἔστι καὶ ἐν τούτοις ἐπισυστελλόμενον καὶ αὐξανόμενον τὸ πρέπον· διὸ δεῖ λανθάνειν ποιούντας, καὶ μὴ δοκεῖν λέγειν πεπλασμένως ἀλλὰ πεφυκότως (τοῦτο γὰρ πιθανόν, ἐκεῖνο δὲ τούναντίον· ὡς γὰρ πρὸς ἐπιβουλεύοντα διαβάλλονται, καθάπερ πρὸς τοὺς οἴνους τοὺς μεμιγμένους) καὶ οἶον ἢ θεοδώρου φωνὴ πέπονθε πρὸς

<sup>164</sup> "Hacer extraña el habla": he aquí formulado de otra manera el 'priēm ostranneniia', el 'recurso de extrañamiento' (cf. *supra*, 1.5.3.) de los formalistas rusos. Esto no hace sino confirmar la premisa de que los desarrollos de la teoría poética de nuestro siglo son pertinentes para el análisis y valoración de los productos literarios hechos en la Antigüedad clásica, en particular si éstos pertenecen a lo que hemos dado en llamar 'poética vanguardista', ya que los estudios literarios modernos hacen hincapié precisamente en aquellas obras que han supuesto una revolución en la manera de entender los géneros literarios y, a través de ellos, el mundo. Las épocas de las grandes revoluciones son homogéneas.

τὴν τῶν ἄλλων ὑποκριτῶν· ἡ μὲν γὰρ τοῦ λέγοντος ἔοικεν εἶναι, αἱ δ' ἄλλότριαι. κλέπτεται δ' εὖ ἂν τις ἐκ τῆς εἰωθυίας διαλέκτου ἐκλέγων συντιθῆ· ὅπερ Εὐριπίδης ποιεῖ καὶ ὑπέδειξε πρῶτος.

[Así pues, quede aquello (sc. la dicción poética) investigado. Definamos a continuación que la virtud de la dicción es que sea clara (y la prueba es que el discurso, si no demuestra, no cumplirá su propósito), y que no sea pobre, ni demasiado por encima de su dignidad, sino apropiada: pues la dicción poética no es pobre, pero tampoco quizá adecuada al discurso. De los nombres y verbos los que la hacen clara son los corrientes, los que la hacen no pobre sino adornada las restantes palabras de las que se habló en la Poética. En efecto, el extrañamiento hace que parezca más solemne; pues los hombres tiene la misma reacción hacia la dicción que al comparar ciudadanos con extranjeros. Por eso conviene hacer extraña el habla. Pues los hombres admiran lo ajeno, y la admiración produce placer. Y en el verso muchos elementos producen este efecto, y son convenientes allí, pues sobresalen en los asuntos que tratan y para las personas a quienes va dirigido; pero en la prosa sencilla los recursos disminuyen mucho, porque el asunto es inferior (aunque también en el verso es bastante impropio si se pone un dicción depurada en boca de un esclavo, o de alguien demasiado joven, o en asuntos demasiado pequeños; también en el verso la propiedad exige cambios de tono hacia abajo o hacia arriba). Por eso es preciso pasar inadvertidos y no parecer que hablamos artificialmente, sino de manera natural. Pues esto es verosímil, aquello lo contrario; en efecto se sospecha de uno, como si maquinara algo, como se rehúye de los vinos mezclados. Así, por ejemplo, la voz de Teodoro convencía en relación con las de los demás actores; pues parecía la propia del personaje. Y se esconde bien quien compone sacando sus palabras del habla habitual; lo que precisamente Eurípides hizo y mostró el primero.]

ARIST. *Rh.* 1404b 1-26

Hablando de la prosa, curiosamente, Aristóteles insiste en que la poesía ha de 'hacer extraña el habla' (ποιεῖν ξένην τὴν διάλεκτον); y, por otra parte, también sorprende que atribuya a Eurípides, un poeta, esa cualidad camaleónica de hacer pasar por natural su dicción, una cualidad que le hace apropiado para convencer, una cualidad retórica. Como vamos a ver en los subapartados siguientes, al analizar las palabras del poeta, esa cualidad es apreciable también en Horacio. Incluso en sus poemas líricos se observa una tendencia casi obsesiva a usar palabras

corrientes, a decodificar el texto, a subvertir el léxico 'apropiado' a cada género<sup>165</sup>. En el empleo de tal técnica coincidía con Virgilio a los ojos de sus contemporáneos, si nos fijamos en un pasaje de la *Vita Vergili* de Donato, basada con toda seguridad en Suetonio, que se ha interpretado de manera divergente<sup>166</sup>.

*novae cacozeliae repertorem, non tumidae nec exilis, sed ex communibus verbis atque ideo latentis.*

[(Vipsanio Agripa decía que Mecenas había patrocinado a Virgilio por ser) el descubridor de una nueva 'afectación', no ampulosa ni escuálida, sino producto de palabras comunes y, por eso, imperceptible.]

DON. *vita Verg.* 44

Las palabras se han atribuido a Marco Vipsanio Agripa, el brazo derecho de Augusto y no sin visos de verosimilitud<sup>167</sup>. Séneca el Viejo conserva (SEN. *SUAS.* 1.12) un comentario de Mecenas que corroboraría la opinión de Agripa, pues decía que Virgilio conseguía ser sublime sin tener que ser ampuloso y que sus versos eran *et magna et sana*. Esta verbalización del elogio a la poesía de Virgilio cuadra perfectamente con la crítica al *vesanus poeta* de la que se ha hablado en la sección primera del capítulo. Por otro lado, la indicación de que la *cacozelia* es engañosa, que está oculta (*latens*), nos sitúa claramente en la discusión aristotélica

<sup>165</sup> Cf. también *supra*, sección 4.2..

<sup>166</sup> Cf. Brink II (: 288s.), que opina, como ya se ha comentado, que Horacio difería de Virgilio en esto, alineándose en una postura más cercana a Agripa; para la opinión contraria, que es la que me parece más acertada a tenor de los análisis que se van a desarrollar en esta sección, se ha de consultar WILKINSON (1951: 126; 1959: 183ss.).

<sup>167</sup> Cf. WILKINSON (1959: 184ss.); M. Vipsanio Agripa, aunque era *vir rusticitati propior quam deliciis* (PLIN. *NH* 35.26), impulsó la creación de bibliotecas públicas (PLIN. *NH* 34.62) y es posible que le hubiera gustado ser cantado por Horacio (HOR. *carm.* 1.6); por todo lo cual no parece descabellado que emitiera su opinión acerca de lo que debía ser el arte en el nuevo Régimen y sobre la política cultural de Mecenas, que puede que no viera con buenos ojos.

de la naturalidad en la dicción prosaica<sup>168</sup>. En las poéticas del Helenismo se convirtió en un lugar común de discusión y es significativo que aparezca en el tratado *De compositione verborum* de Dionisio de Halicarnaso<sup>169</sup>, un teórico que llegó a Roma sobre los años 30 a.C.<sup>170</sup>, precisamente la época en que Virgilio y Horacio estaban embarcados en los dos proyectos más originales y significativos de la literatura latina del momento, la *Eneida* y las *Odas*. Los dos proyectos, como se verá a continuación, encuentran un vínculo de unión inesperado en esta técnica verbal, que además tenía una plena vigencia en la poética teórica de esos mismos momentos, lo cual representa una interrelación metatextual polémica digna de un estudio detallado. Por el momento a mí me va a servir para delimitar más las coordenadas de la función de la poética de Horacio, ya que una vez más la polémica nos lleva a Filodemo.

ἔξ ἰδιωτικῶν τε καὶ εὐτελῶν, συγκειμένων δὲ καλῶς,  
χρηστὸν (sc. ποίημα)

[(El poema) hecho de palabras privadas y vulgares, pero combinadas bellamente, es válido]

PHLD. Po. 2.275.9

El epicúreo, más partidario de una poética de lo sublime, está citando probablemente a su fuente peripatética (Neoptólemo probablemente) para criticarla. Una poética romántica no vería con buenos ojos la práctica descrita. Aristóteles habla de Eurípides como el inventor de la técnica y la afirmación se convirtió en un lugar común entre los críticos y literatos del Helenismo. Se conserva un epigrama del siglo III a.C. en el que el autor

<sup>168</sup> Cf. *supra*, ARIST. Po. 1404b 15.

<sup>169</sup> Cf. D.H. *Comp.* 3, 11s..

<sup>170</sup> Cf. D.H. 1.7; WILKINSON (1959: 183), RUSSELL y WINTERBOTTOM (1972: 305).

(Arquimedes o Arquimelo)<sup>171</sup> advierte al que quiera ser poeta que no intente seguir a Eurípides, porque su estilo parece engañosamente fácil de imitar, pero aboca a la simpleza más absoluta. Igualmente Longino, si podemos seguir usando tal nombre para el autor del tratado *De sublimitate*, al tratar de la composición del período<sup>172</sup> pone de ejemplo a Eurípides de cómo, a pesar de no ser sublime en el léxico escogido, puede conseguir el efecto de sublimidad. El verso que pone como ejemplo de la práctica de Eurípides, tomado del *Hercules furens*, dice así:

γέμω κακῶν δὴ κοῦκέτ' ἔσθ' ὅπη τεθῆ

[Estoy cargado de males, que ya no cabe más]

E. HF 1245

En los respectivos pasajes donde tratan de la dicción tanto Longino, como Aristóteles (συντίθημι), que además citan el mismo verso de Eurípides, como Horacio (en *ars 48iunctura*) hablan de la combinación de palabras para conseguir el efecto adecuado<sup>173</sup>. En el ejemplo de Eurípides el efecto de la combinación de γέμω con κακῶν, que constituye una metáfora, la metáfora de la carga de un barco, y con la frase, que a todas luces es coloquial (κοῦκέτ' ἔσθ' ὅπη τεθῆ) hace del conjunto, un grupo de palabras trivialmente cotidiano, el vehículo de un pregnante horror, porque lo prosaico desvela con más claridad (σαφεστέρως) una verdad que no se quiere aceptar<sup>174</sup>. En este sentido la teoría retórica del

---

<sup>171</sup> AP 7.50; citado en WILKINSON (1959: 187).

<sup>172</sup> Cf. LONG. 40.2.

<sup>173</sup> Cf. LYNE (1989: 3ss.), WILKINSON (1959: 186s.), que recuerda que, como se puede deducir de Cic. *de orat.* 3.154, *verba novare* no es sólo hacer nuevas palabras, como los epítetos épicos del tipo *versilocutus*, sino también combinar palabras de manera novedosa. El contexto retórico de la técnica que Horacio llama *callida iunctura* parece claro.

<sup>174</sup> Una técnica similar a la del *suspense* de Hitchcock, que consigue desvelar la faz horrenda de la realidad sin necesidad de recurrir a fábulas alejadas en el tiempo, en el espacio, o con personajes

Clasicismo se aleja de las propuestas originarias de Aristóteles, ya que obligaba a la poesía a servirse de un léxico elevado por exigencias del género y su *decorum*. Horacio, en contra de lo que se piensa, parece ser partidario de que la combinación del léxico esté por encima de la aceptación mecánica de un *corpus* cerrado de léxico adecuado al género en que se escribe, de tal manera que se consigan nuevos efectos. Sólo si esto es precisamente lo que propugna Horacio en su *ars* al hablar de *iunctura*<sup>175</sup>, se puede admitir que Horacio está dando claves de lectura de su propia obra en ese *sermo*, o 'pequeño gran poema'<sup>176</sup>, que se ha dado en llamar *Arte poética*, al contrario de lo que ocurría con el concepto de unidad, tal como veíamos en la sección anterior. No obstante, como veremos, Horacio no practica lo que propugna exactamente, sino que se sirve de un léxico prosaico, de palabras comunes, no con intención de ocultar sus intenciones persuasivas, sino para desvelar los mecanismos por los que se produce la fascinación de la obra literaria.

La indagación del prosaísmo del léxico de Virgilio sólo se ha

---

monstruosos. Lo exótico, lo insólito y lo monstruoso está en la forma en que se presentan ante nuestros ojos los objetos cotidianos y los sucesos de nuestro entorno. La comparación con el cineasta británico nos proporcionaría puntos de contacto con la práctica poética de Horacio, Virgilio, Eurípides y artistas similares de la vanguardia intelectual. Apuntemos un ejemplo más: las apariciones furtivas del propio Hitchcock en algún plano de sus películas son una advertencia al espectador sobre la ficción de lo que está viendo. Se diría que es una técnica metatextual de la que también se sirve Horacio para destruir la ficcionalidad del texto, como hemos visto en 4.2 y volveremos a ver más adelante.

<sup>175</sup> Como piensa, por ejemplo, LYNE (1989: 4): "Horace would have said that 'combination', *iunctura*, makes relatively 'familiar word' γέμω 'new'".

<sup>176</sup> La expresión es de Brink II (: 518); HOR. *ars* no es un poema didáctico, que eran más largos -el poema de Lucrecio alcanza 12 veces más versos, las *Geórgicas* de Virgilio 4 veces más-, ni, por supuesto, un poema épico, más largos aún, sino un *sermo*, "the kind of long short poem in which Horace excelled". A este mismo respecto, cf. FRISCHER (1991: 87-100).



empezado a llevar a cabo recientemente<sup>177</sup>, quizá por la devoción religiosa (*Kunstreligion*) que provoca la gran poesía. En efecto, una investigación que desmitifique a un poeta consagrado suena a sacrilegio. El comentario de Agripa ha sido objeto por lo general de un discreto silencio entre los estudiosos de Virgilio<sup>178</sup>. En cambio, sobre la dicción de Horacio contamos desde hace bastante tiempo con AXELSON (1945). La indefinición de las *Odas* en cuanto a género y la controversia de siempre sobre su calidad poética las puso en el disparadero de la crítica por no atenerse a los cánones de la gran poesía. AXELSON (1945) es un libro pionero en la investigación del 'prosaísmo' de la lírica de Horacio<sup>179</sup>. El capítulo cuarto, AXELSON (1945: 98-113), pone al descubierto en la lírica de Horacio, por medio de un método estadístico simple, 32 palabras anómalas, que denomina 'unpoetische' ('apoéticas'); las palabras se hallan repartidas en 82 pasajes de las *Odas*, una cifra nada despreciable tratándose de un *corpus* de 104 poemas; sobre todo, si se piensa que Horacio pretendía que sus odas no se parecieran en nada a sus demás obras y que se le incluyera en el canon de los poetas líricos<sup>180</sup>. AXELSON (1945) se lamenta de que su método de búsqueda sea meramente estadístico, aunque confiesa que no ve otra manera de hacerlo<sup>181</sup>. El estudio de AXELSON (1945) tiene

---

<sup>177</sup> Me refiero a LYNE (1989), que obligadamente pone en relación a Virgilio con Horacio.

<sup>178</sup> Cf. WILKINSON (1959: 185s. n.10).

<sup>179</sup> Retoma la opinión de Goethe sobre las *Odas* de Horacio (citadas en la sección 2.1.) para fundamentar su estudio; cf. AXELSON (1945: 99): "'Eine furchtbare Realität' fand bekanntlich Goethe in diesen Liedern, deren vielfach nüchternes und prosaisches Gepräge auch von philologischer Seite oft genug hervorgehoben ist. Dabei hat man jedoch fast ausschließlich Inhalt und Gedankenstil im Auge gehabt und sich recht wenig für den *delectus verborum* interessiert".

<sup>180</sup> Cf. la proclama contenida en HOR. *carm.* 1.1.35s., que es irónica sin duda alguna.

<sup>181</sup> Cf. AXELSON (1945: 108s.): "Wenn auch die besprochenen Wörter nicht alle gleich grosses Interesse bieten, so handelt es sich doch fast durchweg um ziemlich wichtige Ausdrücke, von denen a

un objetivo negativo, ya que censura el uso de palabras 'indecorosas' en la poesía (ya la sola definición de las palabras como 'apoéticas' delata su prejuicio), y se siente frustrado de que Horacio las emplee<sup>182</sup>. Los géneros grandes son la épica, la tragedia, la elegía, el bucólico y las odas y epodos, mientras que los menores son las *nugae*, sátiras, epístolas y el epigrama. La selección de vocabulario en la lírica horaciana dista mucho de la que debe ser en una poesía de género grande<sup>183</sup>. Lo chocante, en todo caso, no proviene de la lectura de las odas con ojos modernos, sino de la comparación del léxico empleado con el de los demás géneros poéticos del momento<sup>184</sup>. No admite AXELSON (1945) tampoco la

---

priori durchaus nicht zu erwarten wäre, daß sie in der gehobenen Dichtersprache derart selten auftreten würden, wie es tatsächlich der Fall ist. Leiden steht der Demonstration des unpoetischen Charakters solche Wörter kein anderer Weg als der der Statistik zu Gebote"; sobre el problema del método para la definición del grado de prosaísmo de las palabras volveré más adelante, aprovechando la contribución de LYNE (1989: 10-13).

<sup>182</sup> Cf. AXELSON (1945: 111): "Aber gerade die Nüchternheit tritt ja, rein allgemein betrachtet, zugleich als eine konstitutive Schwäche seines lyrischen Ingeniums hervor, und in diesem Lichte dürfen wir zweifellos auch manche lexikalische Erscheinung beurteilen".

<sup>183</sup> Cf. AXELSON (1945: 109): "...die Oden eine weitaus stärkere Tendenz zu anscheinend mehr oder minder prosaischer Wortwahl aufweisen, als man es von einem Lyriker erwartet hätte, dessen Ruhm in so hohen Masse gerade auf seiner edlen Sprachkunst fußt und in dessen *operosa carmina* der langläufigen Auffassung nach jedes Wort auf die stilistische Goldwage gelegt, jede Silbe peinlich auf ihren Klang geprüft worden wäre". Sobre la cuestión del género poético de las Odas cf. también WILKINSON (1959: 184).

<sup>184</sup> Cf. AXELSON (1945: 109s.): "Uns stören Wörter wie *obire*, *ordinare*, *praesidium*, *pecunia*, *negotium* in den Oden kaum; doch darum handelt es sich ja auch gar nicht, sondern um den Stilwert, den die Römer selber wichtigen Wörtern ihrer Sprache zuerkannten oder absprachen, indem man sie in der gehobenen Poesie unbedenklich gebrauchte oder sichtlich vermied. In den von Horaz vertretenen lyrischen Genos, dessen stilistische Höhenlage sich natürlich auf keine Formel bringen läßt (zumal sie vielfach nach dem Stoff wechselt), die aber doch eher über als unter der der Elegie liegt, begegnet uns, ja in der Regel freilich schlichter, aber zugleich im ganzen überaus verfeinerten und exklusiver Wortschatz, dessen absichtliche Beschränkung man besonders leicht bei einem Vergleich mit dem nichtlyrischen Werken desselben

solución de que el contexto, la *iunctura*, 'ennoblece' las palabras que no son 'poéticas'<sup>185</sup>. Ante la perplejidad que le causa la selección léxica de Horacio para sus *Odas*, un género que se debe situar entre los grandes de la poesía, cuatro causas da AXELSON (1945: 110s.) que expliquen la anomalía de la presencia de palabras 'apoéticas' en la poesía lírica de Horacio: 1) defectuoso oído para el sonido trivial de ciertas palabras; 2) indiferencia hacia tal sonido; 3) intencionado deje 'realista' del poeta; y 4) supuesta intención de expresarse con propiedad y adecuación.

Como se puede ver fácilmente, el realismo no es para AXELSON (1945), fiel representante de una típica perspectiva romántica de valoración de la poesía, una virtud. Y precisamente, como veremos más adelante y ya he anticipado en varias ocasiones, es en el realismo en donde radica la singularidad del mensaje horaciano. AXELSON (1945: 111) observa, con razón, que "Horacio, con su sobrio sentido de la realidad, bien se podría haber preguntado por qué, por ejemplo, no podía denominar una cena como 'cena', si le apetecía"<sup>186</sup>.

El aprovechamiento de la crítica de AXELSON (1945) para sacar conclusiones de aspecto literario queda limitado por la atomización a la que somete las poesías. Es decir, el hallazgo de

---

Dichters kontrollieren kann. (...) Wenn wir in dieser Lyrik trotzdem zahlreiche allem Anschein nach mehr oder minder prosaische Wörter antreten -in den Römeroden z.B. sowohl als auch in Liedern viel weniger gehobenen Tones-, so erscheinen sie zunächst nur als Anomalien als Abweichungen von der poetischen Konvention. Inwiefern sie darüber hinaus als 'Fehler' zu beurteilen sind und wie man sie überhaupt verstehen soll, ist eine andere Frage, deren Beantwortung auf verschiedene bedeutende Schwierigkeit stößt".

<sup>185</sup> Como he mencionado más arriba que dice LYNE (1989: 3); en cambio, AXELSON (1945: 110): "In Fällen wie den obengesammelten wird man allerdings konstatieren müssen, daß man meist keine *series iuncturae* entdecken kann, welche die frägliche Wörter zu adeln vermöchte; ...".

<sup>186</sup> Cf. LYNE (1989: 4): "Axelson has shown that Horace eschews poetic diction in the Odes to a remarkable degree, and not only favours a predominance of ordinary words, he employs a high degree of words identifiably *prosaic* ...".

las palabras 'apoéticas' en las Odas no es aprovechado para preguntarse por su función literaria. Sin embargo, AXELSON (1945) en una ocasión proporciona un ejemplo de contexto en el que la condensación de palabras 'apoéticas' (subrayadas en el texto) es mayor.

45                    *non possidentem multa vocaveris*  
                      *recte beatum. rectius occupat*  
                              *nomen beati, qui deorum*  
                                      *muneribus sapienter uti*

50                    *duramque callet pauperiem pati*  
*peiusque leto flagitium timet,*  
                              *non ille pro caris amicis*  
                                      *aut patria timidus perire.*

HOR. *carm.* 4.9.45-52

Las dos estrofas citadas, si las escribiéramos en línea continua, no delatarían su procedencia poética, sino que sonarían a prosa<sup>187</sup>; al menos, según la opinión negativa de AXELSON. Veamos.

*non possidentem multa vocaveris recte beatum. rectius occupat nomen beati, qui deorum muneribus sapienter uti duramque callet pauperiem pati peiusque leto flagitium timet, non ille pro caris amicis aut patria timidus perire.*

[Al que no posee mucho llamarías correctamente dichoso. Con mayor exactitud y derecho tiene el nombre de dichoso quien sabiamente está experimentado en usar los dones de los dioses y en soportar la dura pobreza, y teme a la deshonra más que a la muerte, quien no tiene miedo de morir por sus queridos amigos o por la patria.]

De hecho, el orden de palabras no presenta a simple vista ninguna

---

<sup>187</sup> A pesar de las pervenciones de WILKINSON (1959: 190): "I wonder if we are in position to judge the effect of that in Roman ears". La falta de lector empírico en un estudio que pretende indagar en la función de la poesía en su contexto y que, para ello, ha de aplicar la noción de 'recepción' de la obra, es la pega mayor y da pie al escepticismo, como advertíamos en la introducción metodológica. Sin embargo, la afirmación de que *callet uti* no sea una expresión de la prosa ordinaria -WILKINSON (1959: 190 n.1)-, como veremos inmediatamente, nace de un prejuicio.

diferencia con la prosa artística del momento. Pero, al margen del orden de las palabras, el prosaísmo se hace patente por la elección de palabras. Examinemos el pasaje más detenidamente. Recte lo evita la poesía elevada<sup>188</sup>, aunque aquí nos lo encontramos por partida doble, en positivo y en comparativo. Horacio parecía tenerle cariño a la palabra<sup>189</sup>, ya que aparece también en otros dos pasajes de sus *carmina*. Es más aparece otras treinta y tres veces en el resto de su producción, mientras que no se documenta ninguna aparición en Catulo, Virgilio, Tibulo, Propertio, Séneca (*Tragedias*), Lucano, Valerio Flaco y Silio Itálico; sólo aparece una vez en todo Lucrecio, Persio, Juvenal y Marcial, y Ovidio la emplea dos veces en sus *Epístolas desde el Ponto*.

*Rectius vives, Licini, ...*

[Más correctamente vivirás, Licinio,...]

HOR. *carm.* 2.10.1

*et te, Chlori, decet: filia rectius  
expugnat iuvenum domos,*

[y a ti, Cloris, conviene: es más lógico  
que tu hija asalte las casas de los jóvenes,...]

HOR. *carm.* 3.15.8s.

De hecho, acerca de este último pasaje hay que decir que el verbo *expugno* también es 'apoético'<sup>190</sup>.

El empleo de *recte* demuestra la predilección de Horacio por un léxico realista y orientado hacia lo ético. Pero el párrafo incluye más léxico alejado de lo que sería lo poético, y no necesariamente relacionado con la ética. Así en lugar de *novit*,

<sup>188</sup> Cf. AXELSON (1945: 63), Brink II (: 207).

<sup>189</sup> Cf. Brink III (: 586): "Horace's preference therefore is only partly explained by his subject-matter; it seems rather idiosyncratic. But it well fits a mind intent on getting things right, and doing right things rightly".

<sup>190</sup> Cf. AXELSON (1945: 111), LYNE (1989: 34 n.41).

nos encontramos *callet*, una palabra que AXELSON (1945: 111) considera poco habitual en prosa. Aunque tampoco se puede probar su carácter poético, ya que en poesía latina no aparece<sup>191</sup> más que en el pasaje a examen, en HOR. ars 274 y en PERS. 4.5 entre Lucrecio (LUCR. 2.978<sup>192</sup>) y Silio Itálico (SIL. ITAL. 6.91 y 16.57). La palabra en época preclásica solamente se atestigua en los dramaturgos, otra prueba de la afición de Horacio por el teatro y de que sus fuentes de inspiración no sólo eran las antiguas producciones de la lírica griega, sino muy especialmente las manifestaciones más inesperadas de la musa popular. De manera muy significativa resulta que esta palabra, clave para entender la poética de Horacio por lo que supone de emblema velado de una concepción realista de la literatura frente a las posturas románticas, la encontramos en los numerosos pasajes de Pacuvio y Accio<sup>193</sup>. En realidad, la palabra tiene un carácter menos poético del que se le suele atribuir. Está relacionada con las durezas propias del trabajo manual, es decir, con los 'callos'. El siguiente pasaje de Cicerón lo prueba bien a las claras<sup>194</sup>.

*Et Chrysippus tibi acute dicere videbatur, homo sine dubio versutus et callidus (versutos eos appello quorum celeriter mens versatur, callidos autem quorum tamquam*

---

<sup>191</sup> Cf. TLL s.v. calleo, LYNE (1989: 6s.).

<sup>192</sup> En un pasaje que presenta irónicamente la doctrina de Anaxágoras sobre las *óμοτομερίαι*.

<sup>193</sup> Por razón de claridad los citaré aquí: ACCIO *Decius, Praet.* 9 (ROL II) *quod periti sumus in vita atque usu callemus magis* [Como somos peritos en la vida y el hábito, estamos más curtidos.]; PAC. *Atalanta, Trag.* 72s. (ROL II) ... *Omnes, qui tamquam nos serviunt/ sub regno, callent domiti imperia metuere* [...Todos los que, como nosotros, son esclavos/ bajo un reino, se curten dominados en temer al poder.]; ACCIO *Agamemnonidae, Trag.* 10s. (ROL II) ... *melius quam viri/ callent mulieres* [... mejor que los hombres/ saben por experiencia las mujeres.]; PLAUT. *Truc.* 932 [= *Incerta* 162 (ROL II)] *Omnes homines ad suum quaestum callent nec fastidiunt* [Todos los hombres para su beneficio son expertos y no perezosos]; ACCIO *Neoptolemus, Trag.* 475 (ROL II) *satin astu et fallendo callet?* [¿Es bastante experto en astucia y engaño?].

<sup>194</sup> Cf. LYNE (1989: 5ss.).

*manus opere sic animus usu concalluit*).

[También Crisipo te parecía que hablaba agudamente, un hombre sin duda versado y experimentado ('versados' llamo a aquellos cuya mente se mueve rápidamente, 'experimentados', en cambio, a aquellos cuyo espíritu, igual que las manos por el trabajo, está curtido por el uso.)]

Cic. nat. deor. 3.25

Por lo tanto, *calleo* denota en su sentido propio más bien una inteligencia 'práctica' que cualquier conocimiento espiritual, como demuestra también un pasaje de Tito Livio<sup>195</sup>, LIV. 39.40.5 *urbanas rusticasque res pariter callebat (sc. Cato)*. Además esta palabra tiene especial importancia al ser una de las claves de la teoría poética de Horacio, alrededor de la que se han dado demasiadas vueltas. Se trata de la raíz del adjetivo *callidus*, es decir, forma parte de la famosa *callida iunctura* (HOR. ars 47s.), alrededor de la que, como hemos visto, giran no pocas especulaciones como fórmula que resumiera el pensamiento poético de Horacio. Por cierto, el segundo miembro de la pareja, *iunctura*, es también un término propio del lenguaje realista. Es un término técnico de la ingeniería y aparece en un escritor tan prosaico como César; y, por si fuera poco, en un pasaje (CAES. Gall. 4.17.6) en el que está describiendo la construcción de un puente sobre el río Rín, nada sospechoso, por lo tanto, de ocultar sutiles matices metafóricos<sup>196</sup>.

Pero, volviendo al pasaje horaciano (HOR. *carm.* 4.9.45-52) que motiva estas consideraciones acerca del léxico poético, diré que *letum* es una palabra puramente poética, pero a su lado nos encontramos *flagitium*, que ya aparece en HOR. *sat.* 2.4.82 y *carm.* 3.5.26, un término de aspecto nada poético, que falta por completo en Lucrecio, en los épicos postclásicos, como Lucano, Valerio Flaco y Silio Itálico, mientras que sólo aparece una vez en

---

<sup>195</sup> Cf. LYNE (1989: 6).

<sup>196</sup> Cf. sobre *iunctura* LYNE (1989: 7 n.24), Brink II (: 132-140, 290).

Catulo, Marcial, Juvenal y dos en Séneca. Entre los augusteos aparece sólo, además de en los pasajes de Horacio citados, en PROP. 2.34.12 (*posses in tanto vivere flagitio?*).

En conclusión, después del examen de HOR. *carm.* 4.9.45-52, la situación presentada por el léxico de las Odas de Horacio lleva a AXELSON (1945) a una perplejidad tan absoluta que llega a afirmar, admitiendo lo que tiene de blasfemia, que Horacio, el gran artista verbal, carecía de todo sentido estilístico en su lírica, que más se asemeja a la prosa versificada de *Sátiras* y *Epístolas*<sup>197</sup>. AXELSON (1945) tiene una imagen negativa del uso de prosaísmos en Horacio<sup>198</sup>, a pesar de lo significativo que resulta en sí que la poesía latina nos ofrezca un poeta que, en contra de lo esperado en una época marcada por el Clasicismo, favorezca el uso del registro ordinario del idioma.

---

<sup>197</sup> Cf. AXELSON (1945: 112s.): "Verse wie die obigen, wo auch einzelne prosaische Wörter wie Meltau über einem an sich nicht eben lyrischen Zusammenhang lagern, sich einigermaßen typisch für die ziemlich oft hervortretende Schwunglosigkeit des Odendichters Horaz. (...) Sonst könnte man ... an zahlreichen Beispielen demonstrieren, wie leicht der Lyriker Horaz in den Ton einer versifizierten Prosa hinuntergleitet, die er in den Satiren und Briefen mit unüberstroffenen Meisterschaft beherrscht. Das darf man allerdings auch so ausdrücken, daß dieser grosse Sprachkünstler trotz allem als Lyriker kein allzu sicheres Stilempfinden besessen habe, eine Formulierung, die orthodoxen Bewunderern seiner Kunst vielleicht ebenso unsinnig wie blasphemischen vorkommen muß, aber doch wohl recht konkrete Stützen hat -auf dem lexikalischen Gebiete z.B. an den wiederholten Gebrauch der selbst den Epikern zu rostigen Form *duellum*, oder an einer *ταπεινωσις* wie 1.6.6 *Pelidae stomachum cedere nescii* mit ihrem rätselhaften Kontrast zwischen dem feierlichen Patronymikon und dem gemütlichen Konversationalismus *stomachus*".

<sup>198</sup> Cf. AXELSON (1945: 113): "Um nun auf Prosaismen, ..., zurückzukommen, so ist ihr ziemlich häufiges Erscheinen in den Oden allerdings recht bemerkenswert, ohne daß wir jedoch Anlaß hätten, allzu viel Aufhebens von der Sache zu machen. Zu betonen ist nicht nur, ..., daß der *delectus verborum* dieses Textes ein im ganzen sehr strenger ist, sondern auch, daß überhaupt kein römischer Dichter einer ähnlichen 'Kritik' gänzlich ständhalten würde. Daß ferner eine richtige Beurteilung der Anomalien verschiedene Schwierigkeiten bereitet, glaube ich genügend hervorgehoben zu haben. Es bleibt indes eine Tatsache, daß sich Horaz in seiner Lyrik verhältnismässig sehr oft Wörter erlaubt, der wir, sofern die Zeichen nicht trügen, als mehr oder minder 'unpoetisch' bezeichnen dürfen".



De todos modos, no es sólo AXELSON (1945) al que le ha parecido chocante e 'impropio' de un poeta lírico el uso de léxico prosaico. Tal es la opinión de otros estudiosos de Horacio, incluso de los favorables a apreciar cualidades poéticas en sus *Odas*. Éstos han intentado salvar la anomalía obviando el problema en la medida de lo posible. Así WILLIAMS, por su parte, asevera que "en latín no hay frontera léxica entre prosa y poesía"<sup>200</sup>. La crítica desplegada por AXELSON (1945) le parece desafortunada e injusta. Horacio, viene a decir, es un poeta y *pictoribus atque poetis quidlibet audendi semper fuit aequa potestas*<sup>201</sup>. Lo que explica la presencia de palabras injustamente estigmatizadas como 'prosaicas' son los cambios tonales del argumento en los poemas<sup>202</sup>. Además, Horacio era inventivo y original en su lengua, aunque no en la escala de Virgilio; pero, como Virgilio, dispone las novedades de manera que no sean inoportunas y el estilo parezca uniforme. A pesar de sus buenas intenciones, WILLIAMS incurre en una *petitio principii*: Horacio se sirve de un léxico singular, porque es el suyo propio, pero a la vez es común a la práctica poética del Clasicismo, como el de Virgilio. Es original, pero no desentona, porque lo que caracteriza la poética de Horacio es precisamente la conciencia del *decorum*<sup>203</sup>. Esa extrema habilidad

---

<sup>200</sup> Cf. WILLIAMS (1968: 743-750); LYNE (1989: 8 n.30).

<sup>201</sup> Cf. WILLIAMS (1970: 171): "The *Odes* are the creation of an independent intellect which took delight in its own range of interest, its enigmatic versatility". La cursiva es mía.

<sup>202</sup> Cf. WILLIAMS (1970: 174): "More than anything, however, tone in the *Odes* needs attention, for this alone explains the effect the poet intended by a particular word ... [*carm.* 1.6.6 *stomachum*, *carm.* 2.11.21 *scortum*] Tonal changes are often carried by single particles that sometimes turn out not to be used by other poets, so they are condemned by other scholars as 'prosaic'".

<sup>203</sup> Cf. WILLIAMS (1970: 174): "Stylistic tact and appropriateness are Horace's outstanding qualities, but for this to be appreciated the reader's ear needs to be constantly attuned to the tone of the poet's voice, for it is in such small-scale works as the *Odes* that significant tonal effects, often dependent on but a single word, are possible. This splendid movement and complexity of tone is an exact counterpart to the complexity of ideas, and together they

para el control de la expresión es lo que hace de Horacio un clásico de la poesía latina, formando tándem con Virgilio. En parecidos términos Bo (1960) opina que Horacio es un poeta 'sutil' en sus temas y sus palabras, porque, aunque no aporta ideas nuevas, consigue una expresión de la máxima elegancia. Las palabras 'apoéticas' de AXELSON (1945) son únicamente prueba de que la prosa había alcanzado un grado de perfección tal que le permitía exportar sus técnicas a la poesía<sup>204</sup>. Quizá quien haya criticado más ampliamente el método y las conclusiones de AXELSON (1945) haya sido WASZINK (1972). Por de pronto, no le parece suficientemente razonado el reparto que hace AXELSON (1945) entre *genera maiora* (épica, tragedia, poesía didáctica, bucólica y elegíaca, además de las *Odas* y *Epodos* de Horacio, aunque éstos últimos con ciertos reparos) y *genera minora* (las *nugae* de Catulo, las *Sátiras* y *Epístolas* de Horacio, todo Marcial y Juvenal). Por otro lado, no encuentra conexión lógica en que de una baja estadística de uso de un término en los géneros poéticos elevados se haya de deducir automáticamente la inadecuación del término para la expresión poética, aunque reconoce que la presencia de un número abundante de términos de tales características en las *Odas* de Horacio ha de hacer reflexionar sobre la valoración del nivel

---

make an adequate reading of the *Odes* a rich (an varied poetic experience".

<sup>204</sup> Cf. Bo (1960: XIV): "*Quae fuerit Horati temporibus poetica elocutio et quid ad dignitatem eius augendam praesertim Vergilius atque Horatius contulerint. Tum quidem prosa oratio iam suam formam consecuta erat.... At poeticum eloquium longe tum aberat a summo artificio*". Y anteriormente Bo (1960: XI): "*Horatius profecto neque animi elationem neque magnitudinem ostendit Graecorum poetarum neque verborum magnificentiam, sed ex omnibus Latinis poetis ingenio praestat et urbanitate quibus et communia et vitae consuetae imagines expressit. Eius praecipua virtus non quidem in rerum insolentia consistit, quas canit, sed in subtili sollertique ingenio quo eas canit. Venusino poetae magnopere semper cordi fuit summo artificio sua excogitata perficere, species rerum suo animo informatas expolire, quare qui ea negligit quae ad formam pertinent, magnam etiam reicit partem virtutum quae ad rem ipsam spectant*".

estilístico de la lengua empleada<sup>205</sup>. Ahora bien, ante las cautelas de AXELSON (1945: 110s.), que descalifica el estilo de Horacio por su 'apoetismo', WASZINK (1972) apela a la posibilidad de que Horacio haya emprendido un camino estilístico original que de modo voluntario se aleja de la práctica habitual en la época<sup>206</sup>. Y hasta aquí podríamos suscribir las críticas de WASZINK (1972), pero falla en dar una explicación funcional de ese alejamiento del estilo de sus contemporáneos. No es capaz de explicar por qué precisamente esa discrepancia tomó el camino que tomó y no otro<sup>207</sup>.

Sea como sea, el caso es que la crítica acepta resignadamente que Horacio sea prosaico. Claro que la *communis opinio* busca compensar ese prosaísmo con otras virtudes más propias de una poesía sublime, destacando la riqueza de matices de la obra en su

---

<sup>205</sup> Cf. WASZINK (1972: 287): "Ich muß hier gestehen, daß ich diesen Ausdruck für ziemlich gefährlich halte: Axelson will dadurch im Prinzip nur die objektive Tatsache andeuten, daß ein derartiges Wort von Dichtern wenig gebraucht wird, aber es läßt sich leugnen, daß sekundär der Eindruck gemacht wird, daß es sich hier handelt um ein Wort, das seinem Wesen nach undichterisch ist, das Assoziationen wachruft, die es für die Aufnahme in ein Gedicht ungeeignet machen. Nachdem Axelson ungefähr dreißig Wörter [para ser exactos treinta y dos] aus den Oden des Horaz untersucht und als 'unpoetisch' befunden hat, weist er -mit vollem Recht- auf die vielen und vielerlei Schwierigkeiten hin, die der Bildung eines zuverlässigen Urteils über das Niveau des in den Oden gebrauchten Idioms im Wege stehen."

<sup>206</sup> Cf. WASZINK (1972: 288): "Hier vermag ich nun Axelson nicht mehr zu folgen: nach meiner Überzeugung braucht ein Wort, das in der sonstigen 'höheren' römischen Dichtung selten oder auch niemals vorkommt, darum noch nicht gleich ein durchaus nüchternes und in seinem Wesen unpoetisch Wort zu sein. Es besteht nämlich noch eine bisher nicht erwähnte Möglichkeit, und zwar daß Horaz hier einen anderen Weg eingeschlagen und sich in der Wortwahl wohlbewußt von der poetischen Diktion seiner Zeitgenossen entfernt hat".

<sup>207</sup> Cf. WASZINK (1972: 288s.): "...Horaz mit einer viel größeren Entschiedenheit als man sich gemeinhin realisiert, danach gestrebt hat, sich zu distanzieren von der stark subjektiven Lyrik der νεώτεροι [HOR. sat. 1.10.26s.] und ebenso von der zeitgenössischen elegischen und bukolischen Dichtung und daß diese Abneigung Hand im Hand geht mit der wohlbekanntem Tatsache, daß er seine Vorbilder gesucht hat in der älteren griechischen Lyrik, besonders in den Gedichten des Alkaios".

conjunto. Así se habla del virtuosismo métrico que compensaría un orden de palabras muy aproximado a la prosa<sup>208</sup>. En último extremo se acude a la singularidad de su estilo y a enumerar negativamente sus características, pero sin indagar en la funcionalidad de su práctica estilística<sup>209</sup>. No obstante, N-H I (: xxii) expresan un obstáculo importante para el correcto análisis del nivel estilístico de las odas: no es posible saber cuál era el canon poético del período en que Horacio escribió porque ha sobrevivido muy poco de la poesía republicana y porque el léxico latino que se considera poético depende en gran medida de la *Eneida*, publicada bastante después que la mayoría de las *Odas*<sup>210</sup>. La conclusión a la que llegan NISBET y HUBBARD es que Horacio escribe en el latín de la calle, una presuposición que cuadraría perfectamente con el

---

<sup>208</sup> Cf. N-H I (:xxii): "In general his word-order is more straightforward than that of his contemporary poets. He achieves his effects largely by metrical virtuosity: the words click into place with seeming inevitability, and no rubble is needed to fill the cracks".

<sup>209</sup> Cf. N-H I (: xxii): "But it is easy to talk much about subject-matter: what makes a poet is the more intangible quality of style. Here Horace was triumphant, but his methods were unfashionable. He used words that tended to be avoid as prosaic not only by the epic poets, but to a lesser extent even in the *Eglogues*, *Georgics* and the elegists.(...) Horace's style is down-to-earth in other ways besides vocabulary. Horace's adjectives tend to be functional or conventional without the picturesqueness of Catullus or his Augustan heirs. By and large he avoids alliteration, onomatopoeia, and haunting vowel sounds: he does not evoke more than he says. His metaphors are sparse and trite, and even his similes may be cautiously expressed (4.14.20f.)".

<sup>210</sup> Cf. N-H I (: xxii): "Of course, it may be difficult to catch the exact nuance of a particular word at the time when Horace was writing: too little late Republican poetry has survived, the *Aeneid* was only 'published' after most of the *Odes*, and the vocabulary of Silver Age epic largely depended on the *Aeneid*. Even so, it is a plausible view that Horace affected a drier diction than contemporaries more subject to neoteric influences; this would cohere well with the poet's realism in other respects. It need hardly be added that it is not a criticism to call Horace prosaic: more, perhaps than any other Augustan poet he writes in Latin".

realismo manifestado en su poesía. Con esta afirmación me voy a quedar. Horacio escribe en el lenguaje de la calle, no en un dialecto artificial y tópico. Dicho de otro modo, Horacio eleva el lenguaje de la calle a categoría de lenguaje poético. La intuición de AXELSON (1945) resulta decisiva para comprender este fenómeno, aunque su método estadístico no resolviera todos los problemas que el análisis plantea. LYNE (1989) nos permite una aproximación menos deudora de frágiles estadísticas.

¿Diferenciaban registros de lengua los antiguos? ¿Qué categorías establecían? ¿Eran conscientes de las convenciones poéticas? A esto último hay que responder definitivamente que sí, ya que es una condición necesaria para que se produzca el fenómeno poético para un público determinado. En cuanto a la primera, hay que responder de nuevo afirmativamente, no sólo porque también es una condición necesaria para que haya poesía, sino porque es el fundamento de las teorías de los diversos estilos, los *genera dicendi*<sup>211</sup>, sobre los que ya llevaban teorizando bastante tiempo en época de Horacio los retóricos. Las clases de palabras que establecían eran, por un lado, las poéticas y, por otro, las no poéticas, en las que distinguían dos tipos, a juzgar por los siguientes testimonios sacados básicamente de Aristóteles<sup>212</sup>.

En primer lugar, Aristóteles, como se ha mencionado ya, cuando habla del tipo de palabras que se pueden usar para la composición de poemas o discursos, separa claramente los términos específicamente poéticos de lo que llama 'el habla habitual' (ἡ εἰωθυῖα διάλεκτος<sup>213</sup>). En la noción 'habla habitual' Aristóteles estaría englobando todas aquellas palabras que no son, de manera específica, propias de la poesía, no sólo prosaísmos, sino también palabras neutras, que pueden aparecer tanto en poesía como en el

---

<sup>211</sup> Cf. BROUWERS (1976: 196-212), FONTAN (1964: 193-208).

<sup>212</sup> Cf. LYNE (1989: 7ss.).

<sup>213</sup> Cf. ARIST. Rh. 1404b 24.

habla corriente. En la *Poética*<sup>214</sup> esboza una teoría del estilo basada en la siguiente clasificación de los términos: los nombres se pueden dividir en puramente denotativos (κύρια ὀνόματα), palabras extranjeras (γλωτται), metáforas (μεταφοραί), palabras decorativas (κεκοσμημένοι), neologismos, palabras abreviadas, alargadas y alteradas. En la *Retórica* insiste en la clasificación, aunque centrándose en la propiedad del estilo retórico, una cualidad que ha de tener por necesidad. La claridad en la dicción es una cuestión de conveniencia, ἡ προποῦσα λέξις ha de ser 'clara' sin ser 'baja'; la dicción de los poetas no es 'baja', pero tampoco es adecuada, por las palabras que utilizan.

τῶν δ' ὀνομάτων καὶ ῥημάτων σαφῆ μὲν ποιεῖ τὰ κύρια, μὴ ταπεινὴν δὲ ἀλλὰ κεκοσμημένην τὰλλα ὀνόματα ὅσα εἴρηται ἐν τοῖς περὶ ποιητικῆς<sup>215</sup>

[De los nombres y los verbos los 'propios' hacen la dicción clara, y la hacen no 'pobre', sino 'adornada', todos los demás nombres que quedan dichos en el tratado sobre poética.]

ARIST. *Rh.* 1404b 5-8

En los discursos, es decir, la prosa, no se ha de abusar ni de 'glosas' ni de 'neologismos' o 'palabras compuestas', consideradas propias del estilo poético<sup>216</sup>.

ἐπὶ τὸ μείζον γὰρ ἐξαλλάττει τοῦ πρέποντος, τὸ δὲ κύριον καὶ τὸ οἰκεῖον καὶ μεταφορὰ μόνον χρήσιμα πρὸς τὴν τῶν ψιλῶν λόγων λέξιν. Σημεῖον δ' ὅτι τούτοις μόνον πάντες χρῶνται· πάντες γὰρ μεταφοραῖς διαλέγονται καὶ τοῖς οἰκεῖοις καὶ τοῖς κυρίοις, ὥστε δῆλον ὡς ἂν εὖ ποιῆ τις, εἶσται τε ξενικὸν καὶ λανθάνειν ἐνδέχεται καὶ σαφηνιεῖ.

[Pues enajenan la 'conveniencia estilística' por exageración, mientras que el término 'propio', el 'familiar' y la 'metáfora' son los únicos válidos para

<sup>214</sup> Cf. ARIST. *Po.* 1457b 1ss..

<sup>215</sup> Cf. ARIST. *Po.* 1457a 31-1459a 16, cap. 21 y 22.

<sup>216</sup> Muy interesantes a este respecto son las estadísticas que recoge WILKINSON (1958: 185ss.) sobre el uso que hace de ellas Virgilio en comparación con otros textos poéticos de la época.

la dicción de la prosa. Y la prueba es que solamente éstos son los que usa todo el mundo: pues todos conversan con metáforas, términos familiares y propios, de manera que es evidente que, si se hace bien, resultará extraño, pero al mismo tiempo será claro y podrá pasar inadvertido el arte.]

ARIST. Rh. 1404b 31-36

Esta teoría aristotélica es la que recoge Horacio en su *ars poetica*, de manera que hay que insistir en que expone la teoría retórica del *decorum*; el pasaje más significativo sobre las palabras 'prosaicas', las que están desaconsejadas en la poesía, se encuentra en *ars*.

235 *non ego inornata et dominantia nomina solum*  
*verbaque, Pisones, Satyrorum scriptor amabo,*  
*nec sic enitar tragico differre colori,*  
*ut nihil intersit, Davusne loquatur et audax*  
*Pythias emuncto lucrata Simone talentum,*  
*an custos famulusque dei Silenus alumni.*  
240 *ex noto fictum carmen sequar, ut sibi quivis*  
*speret idem, sudet multum frustra que laboret*  
*ausus idem: tantum series iuncturaque pollet,*  
*tantum de medio sumptis accedit honoris.*<sup>217</sup>

[No yo de desarreglados y usuales nombres y de palabras sólo gustaré, Pisones, como escritor de dramas satíricos ni forzaré diferir del color trágico de tal manera que no se distinga si habla Davo y la osada Pitias, que se lucra con un talento birlado a Simón, o Sileno, tutor y fámulo del divino alumno. Intentaré un poema formado de palabras conocidas, de manera que, quien pretenda lo mismo, sude mucho y se esfuerce en vano, si aspira a lo mismo: tanto puede el trenzado y la combinación, tan gran honor alcanza a las tomadas del común.]

HOR. *ars* 234-243

*Dominantia* es un neologismo de Horacio, que se refiere a las palabras corrientes, es decir, no poéticas. La palabra encierra, como es habitual en la práctica poética de Horacio, un juego de sentidos muy sutil, una técnica icónica sobre la que volveré en la

<sup>217</sup> Cf. Cic. *de orat.* 3.177, *orat.* 163; Brink II (: 290).

sección 4.4.. El *terminus technicus* para designar las palabras estrictamente denotativas en la retórica de la época era '*nomen proprium*'<sup>218</sup>, pero es quizá una traducción más correcta de la denominación acuñada por los griegos (κῦριον) la que da Horacio precisamente. Con ello está ilustrando la técnica que comenta, es decir, no usar los términos comunes exclusivamente, integrando así el discurso de la retórica de la época en su poética. Horacio enmienda la plana a la teoría aceptada, que tenía su formulación típica en los escritos de Cicerón; y no sólo en adecuarse mejor a la idea originaria, sino también en hablar de *verba* y de *nomina* a la vez, tal como encontrábamos en Aristóteles más arriba. Igualmente el empleo del término *colores* (verso 236) nos sitúa en el mismo contexto de reelaboración crítica de las ideas de la época sobre el contenido y la forma en las artes de la palabra. En HOR. ars 86 también lo emplea. Hay que destacar de manera enfática que el punto de referencia es Cicerón, como se comprueba finalmente en la verbalización de *medio sumptis*, que también es ciceroniana<sup>219</sup>. De esta manera, retoma la idea conductora del poema, que había expresado en el famoso pasaje de la *callida iunctura*.

*in verbis etiam tenuis cautusque serendis  
dixeris egregie, notum si callida verbum  
reddiderit iunctura novum...*

[En el trenzado de las palabras tenue y precavido  
te pondrás por encima del conjunto, si la experta

combinación

hace nueva una palabra conocida...]

HOR. ars 46-48

Así pues, Horacio se sitúa en el contexto de la doctrina del *decorum* retórico, tal como se planteaba en la época, desde una

---

<sup>218</sup> Así, por poner un ejemplo significativo, en CIC. de orat. 3.149 *quae propria sunt et certa quasi vocabula rerum paene una nata cum rebus ipsis*.

<sup>219</sup> Cf. CIC. orat. 163 *Verba ...legenda sunt potissimum bene sonantia; sed ea non ut poetae exquisita ad sonum, sed sumpta de medio*.



postura crítica, aunque sin matizar la división de la palabras no poéticas. El tratado *De sublimitate*, en cambio, introduce un matiz al tratar la dicción que merece comentario. 'Longino' habla de τὰ ὀνόματα κοινὰ καὶ δημώδη, es decir, no sólo de palabras opuestas a las poéticas, sino también de palabras populares, coloquialismos. El pasaje es precisamente el que trae a colación a Eurípides y su peculiar técnica compositiva.

ἀλλὰ μὴν ὅτι γε πολλοὶ καὶ συγγραφῶν καὶ ποιητῶν οὐκ ὄντες ὑψηλοὶ φύσει, μήποτε δὲ καὶ ἀμεγέθεις, ὅμως κοινοῖς καὶ δημώδεσι τοῖς ὀνόμασι καὶ οὐδὲν ἐπαγομένοις περιττὸν ὡς τὰ πολλὰ συγχρῶμενοι, διὰ μόνου τοῦ συνθεῖναι καὶ ἀρμόσαι ταῦτα +δ' ὅμως+ ὄγκον καὶ διάστημα καὶ τὸ μὴ ταπεινοὶ δοκεῖν εἶναι περιεβάλοντο, καθάπερ ἄλλοι τε πολλοὶ καὶ Φίλιστος, Ἀριστοφάνης ἔν τισιν, ἐν τοῖς πλείστοις Εὐριπίδης, ἱκανῶς ἡμῖν δεδήλωται. μετὰ γέ τοι τὴν τεκνοκτονίαν Ἡρακλῆς φησι  
 γέμω κακῶν δὴ κοῦκέτ' ἔσθ' ὅποι τεθῆ.  
 σφόδρα δημῶδες τὸ λεγόμενον, ἀλλὰ γέγονεν ὑψηλὸν τῇ πλάσει ἀναλογοῦν· εἰ δ' ἄλλως αὐτὸ συναρμόσεις, φανήσεται σοι διότι τῆς συνθέσεως ποιητῆς ὁ Εὐριπίδης μᾶλλον ἔστιν ἢ τοῦ νοῦ.

[Pero en efecto ya he demostrado que muchos de los escritores y poetas, aun no siendo sublimes por naturaleza, y quién sabe si incapacitados para la grandeza, y que usan, con todo, generalmente palabras comunes y populares, que no introducen nada nuevo, pero sólo con combinarlas y armonizarlas consiguen hinchazón y distinción, y no parecer pobres, como, entre otros, Filisto, Aristófanes a veces y Eurípides casi siempre. Así, por ejemplo, Heracles, después de dar muerte a sus hijos, dice:

Estoy cargado de males, que ya no cabe más.

Un comentario bastante vulgar, pero se vuelve sublime en razón de la situación; pero si lo combinaras de otra manera, lo podrías comprobar, porque Eurípides es poeta más de combinación que de pensamiento.]

LONG. 40.2-3

Así pues, de acuerdo con los testimonios expuestos ya los antiguos tenían conciencia de que existía un conjunto de vocabulario que podríamos denominar de *palabras ordinarias*<sup>220</sup>, del

<sup>220</sup> Cf. LYNE (1989: 10-13).

que al menos se podrían hacer tres subconjuntos: *prosaísmos*, términos inadecuados para la poesía, por no entrar en las convenciones, *coloquialismos*, términos inadecuados incluso para la prosa artística, *palabras neutras*, que pueden aparecer en cualquier tipo de texto.

Los *prosaísmos* se distinguen de las palabras poéticas por tres criterios, que podríamos denominar semántico, referencial y normativo. En primer lugar, las palabras prosaicas son puramente denotativas, porque la comunicación habitual requiere el máximo de precisión<sup>221</sup>. Así, aplicado este principio al latín, *gladius* será una palabra prosaica frente a *ensis*, porque está caracterizada por el rasgo de ser el arma regular del ejército, mientras que *ensis* no designa nada existente en el momento de producción del mensaje. Este es el criterio semántico.

Otra fuente de *prosaísmos* es la del mundo económico. Las actividades cotidianas, de la economía fundamentalmente, van acompañadas de palabras inapropiadas para la poesía, que en tales casos emplea eufemismos<sup>222</sup> o circunloquios. Así en latín tenemos, en vez de *panis*, *Ceres*, una metonimia muy típica, *opes* o *aurum* por *pecunia* y *gravis* por *praegnans*, o toda una serie de eufemismos para las obscenidades básicas relativas a las necesidades fisiológicas<sup>223</sup>. He aquí el criterio referencial.

Por último, a causa de cierta dinámica del sistema, que, como todo sistema, para seguir funcionando se retroalimenta, las palabras que por su uso se asocian a la prosa se hacen ya sólo por eso impropias de la poesía<sup>224</sup>. En este sentido, y sólo en éste, el método estadístico de AXELSON (1945) tiene razón de ser. Éste es

---

<sup>221</sup> Cf. LYNE (1989: 10): "*Business prose urges precision*".

<sup>222</sup> Una de las explicaciones de la metáfora es, como hemos visto en la sección 1.3., la expresión del tabú; cf. BÜHLER (1965: 360-374). Por eso no toda metáfora tiene función poética.

<sup>223</sup> Cf. LYNE (1989: 10s.), ADAMS (1982: 16, 29s., 35ss., 38, 46, 63, 165), en relación con Horacio; *Cic. de orat.* 3.167s..

<sup>224</sup> Cf. LYNE (1989: 11s.).

el criterio normativo. Ahora bien, ¿qué factores hacían ser a una palabra estadísticamente coloquial? En principio todas las actividades humanas tienen cabida en la literatura, que siempre tiene métodos para tratar sus temas, pero aquellas palabras que estén demasiado directamente asociadas con actitudes domésticas, objetos y acciones de la vida privada diaria, si el gusto de la época no las considera apropiadas para la expresión literaria, se suelen evitar. Así se debe explicar el empleo de *osculum* por *savium* o *basium*. Citaré dos testimonios sobre la conciencia que había en Roma de este estado de cosas.

*res dicebat [sc. Albucius] omnium sordidissimas, acetum et puleium et lanternas et spongas: nihil putabat esse quod dici in declamatione non posset. erat autem illa causa: timebat ne scholasticus videretur.*

[(Albucio) decía las cosas más innobles de todas, 'vinagre', 'poleo', 'linternas', 'esponja': pensaba que no había nada que no se pudiera decir en una declamación. Pero la causa era que temía parecer un erudito.]

SEN. *contr.* 7 *praef.* 3s.

Séneca sólo se muestra inexacto en una cosa, en que en lugar de 'res' debería haber dicho 'verba'; aunque tal vez habría que preguntarse si existe alguna diferencia entre ambas. De paso diré que es significativo que, para referirse a texto artístico, se sirva del término *declamatio*, porque ello corrobora tesis de que el Clasicismo había creado una literatura trascendente que englobaba en sí tanto poesía como cualquier otra manifestación de la palabra bajo las directrices regladas de la retórica. Ese mismo planteamiento lo tenemos, claro está, en Quintiliano.

*et obscaena vitabimus et sordida et humilia. sunt autem humilia infra dignitatem rerum aut ordinis. in quo vitio cavendo non mediocriter errare solent, qui omnia quae sunt in usu, etiamsi causae necessitas postulet, reformidant; ut ille qui in actione Hibericas herbas se solo nequiquam intellegente dicebat, nisi irridens hanc vanitatem Cassius Severus 'spartum' dicere eum velle indicasset.*

[No sólo evitaremos las obscenidades, las suciedades y lo humilde. Pero hay cosas humildes por debajo de la dignidad de las cosas o del orden. Para evitar este

vicio tampoco yerran medianamente quienes rehúyen todo lo que está en uso, aunque lo exija la necesidad de la causa; como aquel que en un discurso dijo 'hierbas ibéricas', creyendo que sólo él lo iba a entender, si no fuera por Casio Severo que, riéndose de tal vanidad, señaló que lo que quería decir era 'esparto'.]

QUINT. inst. 8.2.2

En este orden de cosas hay que señalar que los *coloquialismos* presentan problemas difícilmente solubles para su identificación, porque no siempre se dispone de registros empíricos que permitan saber la conciencia lingüística de la época en relación a determinadas palabras. Quizá en esto también el método estadístico sea el único al que se pueda recurrir<sup>225</sup>. En cuanto a las *palabras neutras*, representan la aportación más importante de LYNE (1989), porque incorpora un grado de matización que ayuda a distinguir lo significativo de lo que no es pertinente en el análisis estilístico, ya que poesía y prosa no son códigos impermeables ni aislados, sino que comparten un terreno común que los hace inteligibles; dicho de otra manera, en una lengua no todas las palabras son 'poéticas' o 'apoéticas', sino que hay términos que no están caracterizados ni como lo uno ni como lo otro al resultar necesarios para la propia comunicación<sup>226</sup>. El corolario de esta constatación de hechos es que, para la valoración poética de un texto, no hay por qué catalogar todas las palabras, sino fijarse en las pertinentes, en las que el autor ha dejado como guía de lectura.

Con los criterios mencionados se pueden descubrir las palabras que no cuadran en la poesía; pero, como ya queda dicho, del mismo modo que hay palabras 'prosaicas', hay palabras que

---

<sup>225</sup> Cf. LYNE (1989: 11).

<sup>226</sup> Cf. LYNE (1989: 13): "The third category I would identify among 'ordinary words' is one we may call 'neutral word'. By 'neutral words' I mean words which may occur in any or all of the genres of prose, in the spoken tongue, and too in poetry, but which belong to none of these and bear the stamp of none of them. I mean words like 'sol', 'vir', 'herba'".

están caracterizadas por el rasgo de 'poéticas',<sup>227</sup>. Es preciso, pues, tener criterios para saber cuáles son las palabras poéticas para un período determinado. En primer lugar, dado el carácter dinámico de la lengua, como de todo sistema, y, por tanto también, de la poesía, hay que tener muy en cuenta la cronología relativa de los textos, pues la palabra usada en poesía en un primer momento puede 'legitimarse' como poética, aunque no lo hubiera sido antes<sup>228</sup>. Igual que ocurría con las palabras prosaicas, que de evitarse su uso en poesía adquirirían carta de naturaleza como inapropiadas. Ahora bien, la aparición de un paralelo posterior no garantiza que nos encontremos con una 'moneda corriente' del léxico poético; lo cual sólo está garantizado por los paralelos previos, y siempre que se pueda demostrar que son originarios. El primero en usar una palabra en el ámbito de la poesía es quien tiene la patente del nuevo instrumento poético, que será tanto más original, cuanto menos esperable sea su uso y más alejado del territorio común de las palabras neutras. Lo decisivo, para un análisis que supere el encorsetamiento del Clasicismo, es que ese alejamiento del lenguaje corriente, que consigue captar la atención del lector, se puede llevar a cabo tanto por la parte de los 'poetismos', como por la de los 'prosaísmos'.

Los romanos tenían conciencia de la existencia de una convención poética en el ámbito del estilo, de una λέξις ποιητική, que se fundamentaba en dos pilares: *arcaísmo* y *grecismo*<sup>229</sup>, palabras que sacaban al lector de su ámbito cotidiano. La convención estaba asumida y permaneció como tal mientras duró el Clasicismo en literatura, es decir, prácticamente hasta el surgimiento del

---

<sup>227</sup> Cf. LYNE (1989: 13-17).

<sup>228</sup> Cf. LYNE (1989: 13s.).

<sup>229</sup> Cf. LYNE (1989: 15): "By poetic diction I mean words that are able to introduce into a poet's text resonances or connotations unavailable in the categories of ordinary language but available in another source. To proceed beyond generalities, we will consider the two main components of Latin poetic diction, archaism and grecism".

Romanticismo. Reproduciré y comentaré brevemente los pasajes que prueban este estado de cosas. Acerca del arcaísmo habla Cicerón al tratar sobre el ornato del discurso, que se consigue por medio de arcaísmos, neologismos y metáforas.

*tria sunt igitur in verbo simplici, quae orator adferat ad inlustrandam atque exornandam orationem: aut inusitatum verbum aut novatum aut translatum. inusitata sunt prisca fere ac vetustate ab usu cotidiani sermonis iam diu intermissa, quae sunt poetarum licentiae liberiora quam nostrae; sed tamen raro habet etiam in oratione poeticum aliquod verbum dignitatem. neque enim illud fugerim dicere, ut Caelius 'qua tempestate Poenus in Italiam venit', nec 'prolem' aut 'subolem' aut 'effari' aut 'nuncupare' aut, ut tu soles, Catule, 'non rebar' aut 'opinabar'; aut alia multa, quibus loco positus grandior atque antiquior oratio saepe videri solet.*

[Así pues en relación con las palabras sueltas son tres los procedimientos que un orador puede aplicar para ilustrar y adornar el discurso: la 'palabra inusual', el 'neologismo', la 'metáfora'. Las palabras inusuales son por lo general las muy antiguas y las ya por largo tiempo apartadas del uso del habla cotidiana, que son más lícitas para los poetas que para nosotros; pero, sin embargo, esporádicamente tiene dignidad alguna palabra poética en el discurso. En efecto, no evitaría yo decir, como Celio, 'tempestat', ni 'proles', o 'suboles', o 'effari', o 'nuncupare', o, como tú sueles, Cátulo, 'non rebar' u 'opinabar'; u otras muchas otras cosas con las que, situadas en el lugar correspondiente, el discurso a menudo suele parecer más grandioso y más antiguo.]

Cic. de orat. 3.152-154

Del mismo modo, Quintiliano diserta sobre los diversos tipos de palabras extranjeras en la lengua, pero termina reconociendo que, para la creación de nuevas palabras en latín, el *grecismo* es la norma.

*verba Latina aut peregrina sunt. peregrina porro ex omnibus prope gentibus ut homines, ut instituta etiam multa venerunt. taceo de Tuscis et Sabinis et Praenestinis quoque...: licet omnia Italica pro Romanis habeam. plurima Gallica evaluerunt ut 'raeda' ac 'petorritum', quorum altero tamen Cicero, altero*

*Horatius utitur<sup>230</sup>. et 'mappam' circo quoque usitatum nomen Poeni sibi vindicant, et 'gurdos', quos pro stolidis accipit vulgus, ex Hispania duxisse originem audivi. sed haec divisio mea ad Graecum sermonem praecipue pertinet; nam et maxima ex parte Romanus inde conversus est, et confessis quoque Graecis utimur verbis, ubi nostra desunt, sicut illi a nobis nonnumquam mutuuntur.*

[Las palabras o son latinas o extranjeras. Las extranjeras proceden casi de todos los pueblos, como muchas personas, como también muchas instituciones vinieron. No voy a hablar de las etruscas, de las sabinas, ni tampoco de las prenestinas...: es lícito que tome todas las itálicas por romanas. Bastantes palabras galas tuvieron valor, como 'raeda' o 'petorritum', de las que la una la usa Cicerón y la otra Horacio. Los cartagineses se atribuyen la palabra 'mappa', usada también en el circo, y tengo entendido que 'gurdus', que el vulgo toma por 'tonto', tiene su origen en Hispania. Pero esta división mía concierne sobre todo al habla griega; pues en su mayor parte la romana se ha traducido de ahí y también usamos palabras declaradamente griegas, donde faltan las nuestras, como ellos en alguna ocasión toman en préstamo de nosotros.]

QUINT. inst. 1.5.55-58

Quintiliano también hace, en otro pasaje en el último libro de su manual, una curiosa observación sobre los grecismos, que recoge implícitamente la verbalización horaciana acerca de la cualidad que debe tener un poema bien hecho, según vimos en la sección 4.1., que no sólo ha de ser *pulchrum*, formalmente bien construido, sino también *dulce*, de interés humano, de contenido pregnante.

*itaque tanto est sermo Graecus Latino iucundior, ut nostri poetae, quotiens dulce carmen esse voluerunt, illorum id nominibus exornent.*

[Así pues el habla griega es más graciosa que la latina, tanto que nuestros poetas siempre que quieren que el poema sea atractivo, lo adornan con sus palabras.]

QUINT. inst. 12.10.33

<sup>230</sup> *Petor[r]itum* significa 'carro de cuatro ruedas' y parece que su etimología es itálica < osco *petora* [= *quattuor*] y *rota*; Horacio la usa en HOR. *epist.* 2.1.192.

La singularidad de Horacio es que se sirve de los grecismos más prosaicos, mientras que crea neologismos latinos calcados de las palabras griegas. Eso es una muestra más de su maestría verbal, que veremos en 4.3.3..

Sobre los arcaísmos Quintiliano insiste en la teoría conocida y hace la consabida advertencia de que pueden hacer sufrir la claridad del discurso, lo cual es una falta en la oratoria, aunque no en poesía.

*Verba a vetustate repetita non solum magnos adsertores habent, sed etiam adferunt orationi maiestatem aliquam non sine delectatione: nam et auctoritatem antiquitatis habent et, quia intermissa sunt, gratiam novitati similem parant. sed opus est modo, ut neque crebra sint haec nec manifesta, quia nihil est odiosius adfectione, nec utique ab ultimis et iam oblitteratis repetita temporibus, qualia sunt 'topper' et 'anteperio' et 'exanclare' et 'prosapia' et Saliorum carmina vix sacerdotibus suis satis intellecta. sed illa mutari vetat religio et consecratis utendum est: oratio vero, cuius summa virtus est perspicuitas, quam sit vitiosa, si egeat interprete? ergo ut novorum optima erunt maxime vetera, ita veterum maxime nova.*

[Las palabras recuperadas por su antigüedad no sólo tienen grandes defensores, sino también aportan al discurso una cierta majestad no sin deleite: pues tienen la autoridad de la antigüedad y, como están alejadas, proporcionan una gracia igual a la novedad. Pero hay que obrar con moderación, para que no sean frecuentes y manifiestas, porque nada hay más odioso que la afectación, y en ningún caso se buscarán en épocas remotas y olvidadas, como ocurre con 'topper', 'anteperio', 'exanclare', 'prosapia' y los cantos de los Salios, que apenas los entienden sus propios sacerdotes. Pero el escrúpulo religioso impide cambiarlos y se han de usar los términos consagrados: pero ¿cuán vicioso llegaría a ser un discurso, cuya virtud principal es la claridad, si careciera de intérprete? Así pues, lo mismo que de los términos nuevos los mejores serán los más antiguos, igualmente de los antiguos los mejores serán los más nuevos.]

QUINT. inst. 1.6.39-42

La lengua poética tiende a 'lo extraño', lo no habitual en el uso lingüístico. El arcaísmo le proporciona un buen medio de



'extrañamiento' a cualquier lengua. En latín el grecismo (lo mismo que en las lenguas modernas el latinismo) representa lo extranjero por excelencia, lo extraño que además está ennoblecido con el rasgo de lo artístico. Es la consecuencia de la *Kunstreligion*, de esa fascinación por el arte que produjo la penetración de la cultura griega en el mundo primitivo romano. En definitiva, las palabras poéticas para los romanos, como acabamos de ver, son fundamentalmente las arcaicas y las griegas, porque son las que producen el extrañamiento de la lengua común. Pero la poesía, al ser un discurso que busca reinterpretar el mundo y escenificar la realidad, aspira a ser un discurso cognoscitivo; por ello, si la expresión poética se fosiliza y se hace redundantemente romántica, termina por no despertar inquietud intelectual alguna. Por ello, es precisamente en los momentos de saturación, de agotamiento del código poético, cuando surgen autores de vanguardia que revolucionan las conciencias y las sacan de su letargo. En efecto, toda revolución en poesía es una vuelta al habla común. El 'prosaísmo' busca el mismo efecto poético de 'extrañar la lengua' que el 'poetismo'; y ese efecto tiene una consecuencia, a la vez técnica y gnoseológica, ya que capta la atención del lector y le hace pensar<sup>231</sup>. Los dos procedimientos son distintas caras de la misma moneda. Ahora bien, según los testimonios que se han examinado a lo largo de esta subsección, tal principio equitativo no era admitido en la poesía de la Antigüedad. La dicción poética desde Aristóteles tenía establecido un límite por abajo. La teoría clasicista del *πρέπον* (*decorum*) sancionó esa limitación, de manera que las palabras coloquiales y prosaicas quedaban excluidas expresamente de la gran poesía. Horacio en sus poemas ensayísticos admite esa teoría, pero, como argumentaré en la subsección

---

<sup>231</sup> Cf. LYNE (1989: 38): "In a poem it is 'eye-catching': it is unexpected. So a prosaic word catches the eye, and then directs the attention to an exact and limited meaning or to an area of experience not normally associated with poetry; or it may do both of these things simultaneously. And colloquialism catches the eye and directs the attention to one of its particular provinces of experience".

siguiente con el apoyo de numerosos ejemplos tomados de su lírica (aunque no exclusivamente), en la práctica se sirve de léxico inapropiado para el registro poético hasta un grado tal que justifica plenamente los asertos de AXELSON (1945). No obstante, la constatación de tal práctica en Horacio, que comparte con Virgilio, como acertadamente prueba LYNE (1989), en vez de conducir a una devaluación de su poesía, representa una prueba irrefutable de su carácter revolucionario, vanguardista.

#### 4.3.2. DOMINANTIA VERBA

A continuación paso a examinar los pasajes de su primera colección de *Odas* en que Horacio despliega su innovación poética, es decir, renuncia a los términos caracterizados como 'poéticos' e introduce palabras 'apoéticas', impropias del *genus* en que escribe, que violentan el *decorum*, las convenciones poéticas establecidas. Dividiré el material en dos apartados: los términos técnicos de los códigos ajenos a la poesía, que en ciertos casos pueden ser simplemente palabras neutras con matices inesperados en el contexto, y las palabras 'apoéticas', que implican una evidente intención de sorprender al lector.

En el primer apartado examinaré pasajes en que un término técnico, puramente denotativo, distorsiona el sentido del conjunto del poema al introducir en la ficción retazos del mundo real de las relaciones humanas. La lengua de los negocios exige exactitud y huye de los términos propios de la poesía. Una de las maneras por las que Horacio introduce la realidad en su poesía, o, dicho de otra manera, destruye el mundo ficticio acordado a la poesía en los cánones, es el uso de términos técnicos de diversos campos de la actividad socio-económica.

En los *carmina*, en contra de lo que cabría esperar en unas piezas de carácter lírico, destinadas a revivir el mundo convival y solidario de la antigua poesía lesbiana, según la propia declaración de Horacio en el poema que abre la colección, es muy frecuente encontrarse palabras que describen actividades de la vida económica, especialmente del trato crematístico, o del ámbito legal; y, por otro lado, se observa en otros pasajes una tendencia deliberada a usar léxico y verbalización procedentes de discursos ajenos que también intentan describir la realidad, como la ciencia.

Así pues, un primer conjunto de palabras que se analizarán es el compuesto por términos que están asociados a las actividades económicas. No hay que olvidar que Horacio era un *scriba quaestorius*, funcionario público empleado en tareas relacionadas con el erario, con el dinero. No es de extrañar, por tanto, que se

sirva de términos que repugnarían a una literatura inclinada al romanticismo escapista.

La primera palabra que nos va a ocupar aparece ya, muy significativamente, en la declaración poética de principios con que se abre la colección de las *Odas*. Al enumerar las actividades a las que quiere oponer su vocación lírica, subraya la actividad de los terratenientes con el término técnico que sirve para describir una de las fases de la cosecha, la menos agrícola y la más comercial, el 'barrido' del grano en la era: *verro*<sup>232</sup>.

*illum, si proprio condidit horreo,  
quicquid de Lybicis verritur areis.*

HOR. *carm.* 1.1.9s.

Es significativo que el término aparezca en Catulo<sup>233</sup> y Virgilio<sup>234</sup>. El pasaje virgiliano debe bastante al de Catulo y en ambos la imagen del 'barrido' del grano en la era proporciona el punto de apoyo para la elaboración metafórica. En cambio, cuando Horacio habla de cosechas, no lo hace, como sería de esperar tratándose de poesía lírica, en sentido metafórico, sino para destacar los

---

<sup>232</sup> Cf. VARRO *rust.* 1.51s., COLUM. 2.19s.. La raíz de *verro* está relacionada con la cosecha ya en el ámbito indoeuropeo originario, como prueba de manera muy palpable el término ruso *voroj* "montón de grano", procedente de un antiguo verbo *virju*, así como otros paralelos lingüísticos recogidos en Ernout-Meillet, s.v. *verro*. La palabra encuentra un eco esperado en la producción de Ovidio, un poeta especialmente atento en recoger y sintetizar todos los logros de la poesía latina clásica: *Ov. fast.* 2.523 *nam modo verrebant nigras pro farre favillas.*

<sup>233</sup> Cf. CATULL. 64.7 *caerula verrentes abiegnis aequora palmis*. Los Argonautas 'barren' el azul del mar con remos de abeto imitando el movimiento de la operación en la era.

<sup>234</sup> Cf. VERG. *georg.* 3.201 *ille volat simul arva fuga simul aequora verrens*. El caballo de carreras vuela como los vientos sobre las cosechas o el mar. La asociación del caballo con el viento, que constituye el centro del símil desarrollado desde el verso 196, parece clara y la imagen del viento moviendo las aguas en el mar y las espigas en los campos ha propiciado la verbalización que hace eco al pasaje de Catulo.

aspectos propios de la vida económica que la poesía intenta enmascarar bajo términos dotados de solemnidad. La referencia a los aspectos realistas de la agricultura es una constante en la poesía de Horacio que trasciende la división por géneros, como se puede apreciar en los dos pasajes que se citan a continuación, donde se habla directamente de 'trigo', 'cosechar', 'arar', 'granero' y de zonas de producción cerealera de la época, como África y Apulia.

frumenti quantum metit Africa. ...

HOR. sat. 2.3.87

quam si, quicquid arat inpiger Apulus,  
occultare meis dicerer horreis,

HOR. carm. 3.16.26s.

Como hace con la agricultura, también a la ganadería Horacio la emplea para dar una forma concreta y realista a la riqueza. En el poema para Grosfo sobre el 'otium', Horacio nombra de manera explícita los 'mugidos de las vacas' y los 'relinchos' de los caballos; no da ningún rodeo metafórico para la descripción de fenómenos tan poco poéticos, consiguiendo así no caer en la trampa idealizadora del despojar al dinero y las posesiones de su lado más material.

te greges centum Siculaeque circum  
mugiunt vaccae, tollit hinnitum  
apta quadrigis equa, ...

HOR. carm. 2.16.33-35

Pasemos a una muestra más amplia de esta técnica en un poema ya comentado en la sección 4.2.. No parece que sea muy lírico recibir a la primavera con la descripción de la reanudación de actividades económicas suspendidas por el invierno, como hace Horacio en HOR. carm. 1.4. Las barcas varadas durante el invierno son arrastradas por las *machinae* (verso 2) otra vez al mar, el ganado deja los establos y el labriego abandona su retiro junto al

fuego (*pecus, stabula, arator* verso 3). Aunque la obertura (verso 1) promete un poema impresionista con el deshielo primaveral y en el verso cuarto se sintetiza la imagen preciosista de la escarcha encaneciendo los campos, el poeta no se centra en la descripción naturalista del campo y en los toques coloristas del tiempo y la metamorfosis del paisaje, sino que relaciona la primavera con la vuelta de la pesca y de los trabajos en el campo sin adornar la descripción con términos poéticos. Las actividades son descritas con términos realistas. Es más, cuando introduce en la segunda estrofa un cuadro mitológico que sirva de contraste al cuadro naturalista, hace que Vulcano visite el 'taller de los Cíclopes'<sup>235</sup> y para nombrarlo usa, con toda exactitud, la palabra que sirve para nombrar los talleres (*officina*); una palabra que, como vimos, ni siquiera usan los prosistas más finos.

En el octavo poema del libro primero, un poema de amor, al describir las actividades deportivas que deja de hacer el amante, por la influencia de la amada, Lidia, en vez de situar la escena fuera del mundo de referencias reales, insiste en el uso de términos concretos y técnicos que no dejan lugar a dudas sobre el contexto social al que apunta el poeta, un mundo que nada tiene que ver con las fantasías escapistas de la literatura de ficción. Esto resulta aún más significativo, si tenemos en cuenta que los nombres de los protagonistas de la historia (*Lydia, Sybaris*) nos llevan convencionalmente al mundo de la novela griega. Fijémonos, prescindiendo de otros detalles más discutibles, en un término que más que de un poema lírico sería apropiado de un tratado técnico *lupatis (frenis)*<sup>236</sup>, un tipo de freno dentado especial para dominar mejor a los caballos de carreras. Si cabe pensar, como quiere LYNE (1989), en que Horacio colaborara o estuviera en sintonía con Virgilio en lo relacionado con la selección y renovación del léxico poético operada en la poesía augustea, aquí tenemos un

---

<sup>235</sup> HOR. *carm.* 1.4.7s. *Cyclopum/ Volcanus ... visit officinas.*

<sup>236</sup> HOR. *carm.* 1.8.6; cf. N-H I (: 112s.).

ejemplo de ello, ya que la palabra también la usa VERG. *georg.* 3.208 cuando habla de la crianza del caballo de carreras. Se debe señalar, sin embargo, que el tecnicismo está más justificado en un poema supuestamente didáctico que en un poema supuestamente lírico. La descontextualización del léxico es una técnica que le permite a Horacio desmontar el enmascaramiento de la realidad que propicia la literatura romántica.

Uno de los campos de tecnicismos prosaicos que más explota Horacio es el de la lengua de los negocios, la lengua financiera. Quizá esto sea una proyección de su actividad principal al margen de la poesía, la de Secretario del Fisco, que se hace palpable en el simpático bosquejo de una clase de matemáticas contables en que consiste HOR. *ars* 327ss.<sup>237</sup>, pero, sea consciente o inconsciente el procedimiento, el caso es que le permite hacer aflorar la relación más intrínsecamente material que tienen las cosas entre sí y los hombres con el mundo y su sociedad. Las fantasías escapatorias no tienen cabida en la poesía reveladora de Horacio. En efecto, como ya vimos en la sección 4.2., en el *propempticon* para Virgilio los términos de la despedida tienen mucho de numérico y las palabras al barco que transporta al poeta amigo hacen eco a la lengua de los tratos económicos.

*navis, quae tibi creditum  
debes Vergilium, finibus Atticis  
reddas incolumen, precor,  
et serves animae dimidium meae.*

HOR. *carm.* 1.3.5-8

La presencia de términos contables no se ha de tomar por una desconsideración hacia su amigo, sino más bien lo contrario. No hay nada más serio en las relaciones humanas que los contratos. La relación con Virgilio no es algo inmaterial, ni falta de contenido concreto, es tan seria que se formula en términos crediticios. Hay

---

<sup>237</sup> Cf. Brink II (: 350).

que considerar esta verbalización de Horacio como un homenaje sentido hacia su colega y amigo. Los tecnicismos financieros también aparecen en otros pasajes de su producción de *Odas*, para dar materialidad a la expresión de las ideas. Así en la *Oda del Soracte* la admonición al disfrute modesto y agradecido de la vida se formula en los términos bancarios de 'poner en el haber' los días que uno va viviendo.

*quid sit futurum cras, fuge quaerere, et  
quem Fors dierum cumque dabit, lucro  
adpone ...*

HOR. *carm.* 1.9.13-15

Otra muestra del poder pregnante del uso de los tecnicismos económicos, similar a la vista en *carm.* 1.3, la tenemos en el *epicedion* para Virgilio por su amigo común Quintilio.

*tu, frustra pius, heu, non ita creditum  
poscis Quintilium deos.*

HOR. *carm.* 1.24.11s.

El dolor por la muerte de Quintilio se materializa en términos concretos. Los dioses no han cumplido su parte del trato. Lo que en apariencia podría censurarse como una fría enumeración de tópicos de consolación adquiere una fuerza expresiva insólita.

Como estamos viendo, los tecnicismos relativos al crédito y a la deuda son recurrentes en la expresión de los sentimientos más afectivos de las relaciones humanas a lo largo de la producción lírica. Así la recepción de Númera, el amigo hispano de Elio Lamia, se ha de celebrar con el sacrificio 'debido' de un ternero.

*placare et vituli sanguine debito*

HOR. *carm.* 1.36.2

Igualmente, la muerte del propio poeta, en la que desemboca una de las *laudes Tiburis*, la ha de honrar su amigo Septimio con una lágrima 'debida'.



debita sparges lacrima favillam  
vatis amici.

HOR. *carm.* 2.6.23s.

Y en la *Oda de Europa*, dentro de una escenografía del más puro estilo romántico, la heroína comete el error de aplicar los criterios propios de una relación humana y 'deposita su confianza en el fraudulento toro'.

sic et Europe niveum doloso  
credidit tauro latus et ...

HOR. *carm.* 3.27.25s.

La erudición de Horacio sobre los vinos, algo en lo que contrastaba con la práctica de los elegíacos, nos va a llevar a una última consideración acerca de los tecnicismos de la vida económica empleados por Horacio para no caer en la idealización traicionera de la vida, el amor y el placer. La poesía elegíaca había sublimado la vida de lujo y placer del final de la República romana. La literatura se había convertido en el refugio escapista de los desposeídos del poder político. Los mundos de la ficción habían sustituido al mundo de la realidad. La poética de Horacio se generó en respuesta a ese estado de cosas. En consecuencia, y en relación con el vino, la erudición desplegada por Horacio viene a ser el recordatorio de que hay vinos buenos y malos, y de que la fantasía del vino como droga de la verdad y de la poesía encierra una trampa esencialista y retórica, la del tópico que, por archiconocido, enmascara la realidad, en vez de descubrirla. En la serie de odas que comprende desde la decimosexta a la vigésima del libro primero, relativas a los placeres del amor y del vino, o, mejor dicho, a los peligros que encierran dichos placeres, la descripción experta de los vinos itálicos en HOR. *carm.* 1.20, y el epíteto aplicado al vino de Lesbos en HOR. *carm.* 1.17.21

*innocentis... Lesbii*<sup>238</sup>, nos proporcionan otra buena muestra del procedimiento de usar tecnicismos, palabras de lenguajes ajenos a la fantasía, y también a la retórica, que ha de servirse de los términos más claros y conocidos por todo el auditorio. Horacio de este modo genera un discurso personal y revelador.

El convite es el escenario de la vida de placer y lujo descrita por la literatura augustea<sup>239</sup>, pero Horacio se encarga de recordarnos que es también una actividad económica que tiene sus tecnicismos. El servicio del vino en las fiestas estaba encomendado, por las razones obvias del mito de Ganimedes, a mocetes de buen ver y *stare ad cyathum* era el tecnicismo adecuado. Horacio se sirve del tecnicismo en HOR. *carm.* 1.29<sup>240</sup>, una oda en la que, tomando por pretexto la marcha hacia la aventura de su amigo Iccio, mezcla con éxito motivos de exotismo literario con elementos de la realidad romana. Con ello descorre la cortina de ficción que encubre todas la fantasías de la literatura romántica. En efecto, el tono del pasaje horaciano no es sólo romántico, sino erótico, es decir, crudamente realista y, en consecuencia, crítico.

*puer quis ex aula capillis  
ad cyathum statuatur unctis.*

HOR. *carm.* 1.29.7s.

---

<sup>238</sup> Cf. N-H I (: 225): "21 *innocentis*: not just a poeticism; cf. Hermippus fr. 82.5 K. *Χίον ἄλυπον*, PLIN. *nat.* 23.34 '*innocentius iam est quodcumque et ignobilius (vinum)*', 46 '*innocentius pice sola conditum*'. Lesbian wine did not go to the head; Philodemus, *anth. P.* 11.34.7 mentions it in a list of things *τὰ πρὸς μανίαν*".

<sup>239</sup> Sobre la función del banquete en la sociedad romana del final de la República y sus implicaciones políticas cf. LANDOLFI (1990).

<sup>240</sup> Cf. N-H I (: 341): "8. *ad cyathum*: the cyathus was a ladle used to transfer wine from the mixing-bowl to the drinking-cup ... Hence *stare ad cyathum* was to serve the wine". Los paralelos pertinentes, que se mencionan allí mismo, son PROP. 4.8.37; IUV. 13.43ss.; AUSON. 345.19; CIC. *fin.* 2.23 *adsint etiam formosi pueri qui ministrent*; SUET. *Iul.* 49.2 *C. Memmius etiam ad cyathum ... Nicomedi stetisse obicit*. Las asociaciones de los pasajes con el mito de Ganimedes son significativas.

En este mismo campo de las relaciones económicas propiciadas por el vino y los banquetes, citaré una última palabra del peculio horaciano: *amphora*. Mientras que Horacio la emplea en *epod.* 2.15, *carm.* 1.36.11, 3.8.11, 3.16.34 (aparte emplearla en *ars* 21), la poesía clásica sólo documenta una aparición más en el *Propercio tardío*<sup>241</sup>. Es significativo que Horacio se refiera explícitamente a uno de los elementos materiales imprescindibles para el convite, mientras que los elegíacos eviten mencionar tan prosaico objeto.

Un segundo grupo de palabras que delatan las inclinaciones realistas de Horacio en sus poemas líricos son aquellas que pertenecen al ámbito legal. En relación con este aspecto del léxico poético de Horacio tal vez se podría hablar de un procedimiento técnicamente retórico de sorprender al lector. El código civil nunca ha sido una fuente habitual de inspiración para los poetas. Al menos eso creo.

En el primer poema de amor de la colección Horacio alude a la relación amorosa entre el amante y Pirra, la protagonista de la historia, en términos contractuales, cuasi de usufructo, para lo que emplea términos del lenguaje jurídico (subrayados en el texto)<sup>242</sup>. El amante cree que 'disfruta de la posesión' de Pirra, y que esa posesión estará siempre 'vacante'.

*qui nunc te fruitur credulus aurea,  
qui semper vacuam, semper amabilem  
sperat. ...*

HOR. *carm.* 1.5.9-11

Del mismo modo, en el primer poema de corte himnico de la colección, un himno para Mercurio, cuando se describe el episodio del robo a Apolo de su rebaño de vacas, para verbalizar dicho evento, Horacio se sirve de un tecnicismo legal, *amovere*, que

---

<sup>241</sup> PROP. 4.5.75; cf. Brink (II: 102s.; III: 580).

<sup>242</sup> Cf. N-H I (: 73).

precisa con mayor exactitud el tipo de robo al que se refiere, que es un robo 'por descuido'<sup>243</sup>.

*te, boves olim nisi reddidisses  
per dolum amotas, puerum ....*

HOR. *carm.* 1.10.9 s.

El siguiente caso de empleo de un legalismo en la lírica horaciana nos lleva a la *Oda de Paris* (*carm.* 1.15). El tema troyano estaba sancionado por la solemnidad del culto literario, pero se hace aún más solemne si la cólera de Aquiles, circunstancia que permite a los defensores troyanos abrigar ciertas esperanzas de salvación, se plantea no como un azar del destino, sino como un 'aplazamiento judicial'<sup>244</sup>. El destino deja así de ser una fuerza intangible y ajena a los hombres para convertirse en la decisión formularia de quien tiene el poder.

*iracunda diem proferet Ilio  
matronisque Phrygum classis Achillei;*

HOR. *carm.* 1.15.33s.

El siguiente ejemplo de uso de un legalismo resulta de una especial significación. Se trata de un pasaje de un poema programático, de una especie de himno a la lira, en el que Horacio proclama que la poesía sólo surte el efecto benéfico deseado de liberar al poeta y al lector de los pesares de la vida, si se la

---

<sup>243</sup> Cf. N-H I (: 131s.). Los textos jurídicos que documentan la acepción son los siguientes: GAIUS *inst.* 3.195 *furtum ...fit ...cum quis intercipiendi causa rem alienam amovet.* [= *Iust. inst.* 4.1.6]; ULP. *dig.* 29.2.71.6 *amovisse eum accipimus qui quid celaverit aut interverterit aut consumpserit*; ULP. *dig.* 47.9.3.5 *aliud autem esse rapi, aliud amoveri palam est, si quidem amoveri aliquid etiam sine vi possit.*

<sup>244</sup> Sobre *diem proferre* cf. *TLL* 5.1.1051.22ss.; N-H I (: 200): "The phrase is technical in business and juridical contexts".

convoca 'según el procedimiento',<sup>245</sup>.

rite vocanti.

HOR. *carm.* 1.32.16

En una oda de carácter político-moral, la segunda del libro segundo, no sin intención dirigida a Gayo Salustio, sobrino nieto e hijo adoptivo del historiador, dentro de un contexto muy romano Horacio recalca que la posteridad recordará el ejemplo contemporáneo de la magnanimidad anti-avaricia de Proculeyo; el énfasis se elabora por medio de una compleja imagen en la que se mezclan referencias de diversa índole en un tono no exento de ironía. La ironía tiene su clímax en el epíteto que se aplica a la *Fama* (HOR. *carm.* 2.2.8): *superstes*, una denominación técnica para 'testigo' que ya entonces había dejado de tener connotaciones solemnes<sup>246</sup>.

La muerte es una de las preocupaciones más habituales de Horacio, pero nunca adquiere en sus poemas el tono trágico, existencialista o romántico que tiene en Virgilio o Propercio. La muerte en la poesía de Horacio es la consecuencia de la vida y, lo mismo que se deben evitar en la vida las vacuas ficciones y los paraísos artificiales, igualmente hay que tratar a la muerte con austera seriedad. En *carm.* 2.3, el poema que sigue al dirigido a

---

<sup>245</sup> Cf. RE I A 1.924ss.; N-H I (: 367s.): "16. rite: the ancient Romans set excessive store on the scrupulous observance of conventional forms. The Protestant north cannot understand a system where a sneeze might spoil a sacrifice and a slip of the tongue invalidate a contract. But the Romans were legalistic traditionalists whose religion was based not on believing but on performing, not on dogma but on rite. It was no worse for that". Un paralelo que resalta significativamente la acepción de rite que estaba en la mente de Horacio es Cic. *Leg.* 2.21 [*Leges sacratae*] *Nocturna mulierum sacrificia ne sunt praeter olla quae pro populo rite fient.*

<sup>246</sup> Cicerón cita irónicamente en el discurso en defensa de Murena una fórmula de rábula en la que aparece la palabra: Cic. *Mur.* 26 *suis utrisque superstitibus praesentibus, istam viam dico; ite viam.*

Salustio, y que es una especie de epístola moral para el oportunista político Delio sobre la brevedad de la vida, Horacio le advierte, en un tono y con una verbalización muy salustiana, que ha de morir y, para expresarlo más claramente, recurre al legalismo *cedes* en una estrofa que traduce en términos muy concretos las consecuencias de la muerte: las riquezas no sirven de nada, porque no son más que parte de la 'herencia' que se deja atrás y de la que ya no se es dueño.

*cedes coemptis saltibus et domo  
villaque, flavos quam Tiberis lavit,  
cedes, et exstructis in altum  
divitiis potietur heres.*

HOR. *carm.* 2.3.17-20

Un uso similar de los legalismos lo tenemos en el siguiente pasaje de la Oda a Póstumo, un poema de por sí lleno de 'apoeticismos'.

*linquenda tellus et domus et placens  
uxor, neque harum, quas collis, arborum  
te praeter invisas cupressos  
ulla brevem dominum sequetur,*

*absumet heres Caecuba dignior  
servata centum clavibus et mero  
tinguet pavimentum superbo,  
pontificum potiore cenis.*

HOR. *carm.* 2.14.21-28

Al margen de *uxor* y *cenis* (versos 22, 28), prosaísmos que comentaré un poco más adelante, el ambivalente realismo con que se presenta la inutilidad de la avaricia se ve reforzado por la crudeza aséptica de la fórmula legal tergiversada que sirve de irónico corolario: 'nadie puede heredarse a sí mismo'. Una verbalización similar la encontramos en un pasaje de las Sátiras, lo cual viene a corroborar la tesis de que no hay diferencias entre los géneros poéticos cultivados por Horacio, sino una unidad de técnica y propósito.

*hic dabat, heredes monumentum ne sequeretur.*

HOR. *sat.* 1.8.13

La ciencia, el saber racional de la época, ofrece a Horacio otro almacén de términos técnicos con los que componer sus poesías, algo aparentemente muy poco lírico. La terminología científica le permite al poeta verbalizar de manera aséptica, pragmática, aspectos de la realidad que de otra manera no podrían tener cabida en sus poesías, pero además le da la oportunidad de jugar con los significados para atraer la atención del lector y poner en marcha una colaboración orientada a reflexionar sobre la verdad de las ficciones y la ficción de las verdades.

El léxico de la medicina, una parcela de la ciencia que se divulga con facilidad, es uno de los ámbitos de vocabulario que más gusta de emplear en sus poemas ensayísticos Horacio, a fin de encontrar temas y ejemplos para sus 'charlas'. Así, para demostrar que siempre es mejor adoptar una actitud pragmática y mejorar lo que uno tiene, aunque no sea lo mejor del todo, se sirve de ejemplos y léxico de la propia medicina, como *inunguere* o *cheragra* (versos 29, 32), en el siguiente pasaje de su primera *Epístola*.

*non possis oculo quantum contendere Lynceus,  
non tamen idcirco contemnas lippus inungui  
nec, quia desperes invicti membra Glyconis,  
nodosa corpus nolis prohibere cheragra:  
est quadam prodire tenus, si non datur ultra.*

HOR. *epist.* 1.1.28-32

Y al final de la misma *Epístola*, en tono irónico, afirma que el sabio estoico es el único individuo 'sano', siempre que no le moleste su 'pituitaria'.

*ad summam: sapiens uno minor est Iove, dives,  
liber, honoratus, pulcher, rex denique regum,  
praecipue sanus, nisi cum pituita molesta est.*

HOR. *epist.* 106-108

Como en otras ocasiones se puede comprobar que Horacio se sirve de léxico ajeno a la poesía con una intención realista, tendente a descubrir la verdadera faz de las cosas. En el pasaje citado todas las pretensiones místicas y trascendentalistas de los estoicos

quedan desmanteladas, al resaltar el poeta por medio del tecnicismo médico que, sabio o no, el hombre necesita salud física.

Ahora bien, esta característica de su léxico no se limita a sus poemas en hexámetros (que, en principio, se podría postular que ni siquiera para el propio poeta son poesía), sino que entra de lleno en la lírica. En la *Oda de Paris* la cobardía del Don Juan más paradigmático de la Antigüedad queda sintetizada en una imagen única: Nereo profetiza que Paris huirá de Diomedes en el campo de batalla *sublimi anhelitu* (HOR. *carm.* 1.15.31). Horacio está traduciendo un tecnicismo médico griego que se aplicaba al 'jadeo', que curiosamente utiliza Filodemo de Gádara en su tratado *De ira*, además de otros autores que tratan sobre medicina, mientras que los poetas que se refieren al fenómeno suelen disimular el tecnicismo<sup>247</sup>.

En un poema de amor, aunque de amor despechado por la exclusión a la que le somete su amada Lidia, Horacio la maldice y le augura una mala vejez, cuando se le haya ido la lozanía. Es el conocido género del *paraclausithyron*; pero nuestro poeta introduce en la segunda y tercera estrofas una nutrida carga de palabras 'apoéticas', entre las que se encuentra el tecnicismo médico *circa iecur ulcerosum* (HOR. *carm.* 1.25.15)<sup>248</sup>. El poeta no se limita a la descripción típica de la vejez, con las arrugas, las canas, etc.,

---

<sup>247</sup> Para los paralelos significativos cf. N-H I (: 200): "31. *sublimi ...anhelitu*: Horace is translating the Greek medical expression *μετέωρον πνεῦμα*, which is used of shallow, panting breath; cf. ps.-Hippocr. *epid.* 7.41 *πνεῦμα μετέωρον κατὰ ῥίνα σπόμενον*, Philodemus, *ira* p. 27 W. *τὸ μετεωρότερον ἄσθμα τῶν [χίλ]ια δεδραμηκότων στάδια καὶ τὴν πήδιησιν τῆς καρδίας*, Galen *diff. spir.* 3.10 (= 7.946 K.) *τοῖς κυναγχικοῖς οὐ πάνυ τὸ πνεῦμα μετέωρον* (see the whole context, in which the word occurs several times in this sense). So in the poets Eur. *HF* 1092f. *καὶ πνοὰς θερμὰς πνέω/ μετάρσι' οὐ βέβαια πνευμόνων ἄπο*, Men. fr. 23.5 *τὸ πνεῦμ' ἔχοντ' ἄνω*, Sosicrates fr. 1.3 K. *γίνεται τὸ πνεῦμ' ἄνω*, Ap. Rhod. 2.207f. *ἔξ ὑπάτοιου/ στήθεος ἀμπνεύσας*, Stat. *Theb.* 11.239 'nuntius exanimi suspensus pectora cursu', *silv.* 3.10.19f. Note that glosses give *μετέωρος* as a translation of *sublimis* (CGL 2.190.43, 2.370.8) and *ἄσθμα* as a translation of *anhelitus* (2.247.38 etc.)".

<sup>248</sup> Cf. N-H I (: 298).



sino que va a un síntoma mucho menos poético, y muchísimo más desagradable.

El bueno de Pitágoras, a pesar de ser la reencarnación del héroe homérico Euforbo, no ha podido evitar volver a morir. En la *Oda de Arquitas* las pretensiones espirituales de los seguidores de Pitágoras acerca de la reencarnación y la conservación de la unidad del alma quedan desmentidas de la manera más 'cruda': su amado maestro no es ni siquiera un 'cuerpo', sino *nervos atque cutem* (HOR. *carm.* 1.28.13).

Para expresar sus sentimientos más íntimos, Horacio no suele recurrir, como ya se ha comentado, a circunloquios más o menos bellos, más o menos literarios, sino que va directo al grano. Las guerras civiles y las atrocidades que pudo contemplar el convulso siglo I a.C. son un tema recurrente de lamento por parte de Horacio<sup>249</sup>. En el poema que se considera un himno a la Fortuna de Anzio (HOR. *carm.* 1.35), un poema político muy sentido, Horacio escoge para expresar su vergüenza por las víctimas de la guerra un término unívoco que pertenece al ámbito de la medicina: 'cicatrices' (*cicatricum*, verso 33). Las consecuencias de la guerra se hacen visibles y palpables; y mucho mejor que con las habituales imágenes de la sangre derramada<sup>250</sup>.

Como argumenté en la subsección 4.3.1., la vuelta al lenguaje corriente es un procedimiento revolucionario en poesía. Para Horacio, poeta vanguardista, la manera más de deshacer la ficción del poema y extrañar la lengua del código de *decorum* clasicista. Consiste en la violación máxima de la convención por medio no ya de la mezcla de géneros, sino de la inclusión de las palabras de la calle.

El primer caso de prosaísmo flagrante que nos encontramos en

---

<sup>249</sup> Cf. HOR. *carm.* 3.6, la última oda de las llamadas 'romanas', o el penúltimo de sus *Epodos*, *epod.* 16.

<sup>250</sup> Como la que emplea el propio Horacio en *epod.* 7.17ss., o VERG. *georg.* 2.510, o LUC. 2.148ss., y que son precisamente las que les gustan a NISBET y HUBBARD; cf. N-H I (: 399).

la colección lírica de Horacio es el chocante encabalgamiento de la quinta estrofa de su segundo poema.

*labitur ripa Iove non probante u-  
xorius amnis.*

HOR. *carm.* 1.2.19s.

El término poético es *coniunx* en vez de *uxor*<sup>251</sup>. Lo prefieren los prosistas, como Catón, Varrón, César. Pero a Horacio parece que le gusta, ya que nos lo volvemos a encontrar en HOR. *carm.* 1.17.7, donde las cabras se convierten en *olentis uxores mariti*, con lo que la ficción del *locus amoenus* toma un cuerpo más realista, casi cotidiano; no hace falta marcharse muy lejos para encontrar la protección de Fauno, basta disfrutar de la paz en la campiña cerca de Roma. *Uxor* aparece también en *carm.* 3.3.67, que son palabras de Juno en la asamblea de los dioses, cuando advirtió que ella, "esposa y hermana de Júpiter" (verso 64 *coniuge me Iovis et sorore*), no consentiría que Troya se volviese a levantar; que si tres veces se levantara, tres veces la destruirían sus aqueos y tres veces lloraría la esposa (*uxor*) cautiva a su marido e hijos. La ficción literaria de los dioses pide *coniunx*, pero la realidad del sufrimiento pide *uxor*.

Especialmente el uso del adjetivo es singular y pregnante<sup>252</sup>. Es significativo que Virgilio también utilice el término.

*tu nunc Karthaginis altae  
fundamenta locas pulchramque uxorius urbem  
extruis? heu, regni rerumque oblite tuarum!*

VERG. *Aen.* 4.266

Mercurio le echa en cara a Eneas que se ocupe de los asuntos de Cartago olvidándose de su reino y de los que le son propios,

---

<sup>251</sup> Cf. AXELSON (1945: 57s.), LYNE (1989: 43-48).

<sup>252</sup> Cf. LYNE (1989: 45s.): "*Uxorius* has a mundane sense in the line with '*uxor*', is prosaic in line with '*uxor*' (though overall very rare), and it too probably had a currency in the spoken tongue".

porque a fin de cuentas se está comportando a causa de Dido como un 'marido complaciente', como un 'calzonazos'. En razón de estas coincidencias léxicas en términos muy señalados que se dan entre Horacio y Virgilio (que no se dan entre éstos y los otros poetas contemporáneos) quizá haya que pensar de una colaboración entre los dos poetas, como sugiere LYNE (1989: 48), que va más allá y opina que Virgilio sería el innovador, mientras que Horacio explotaría el invento de una manera más extravagante. Puede ser, dado el carácter de Horacio, pero tal vez haya que pensar en una comunidad espiritual (*animae dimidium meae*). Ahora veremos otros ejemplos de coincidencias entre ambos poetas. Pero, volviendo a *carm.* 1.2, aduciré otra prueba del talante desmitificador de Horacio, en lo que se distancia de su amigo. El escoliasta Pomponio Porfirión comenta, al respecto de este poema, que el tratamiento del tema del mesianismo augusteo es poco solemne. En cambio, Virgilio al final de la primera de sus *Geórgicas* efectúa un tratamiento más acorde con el tema<sup>253</sup>. Virgilio trata los portentos que sucedieron a la muerte de Julio César de una manera muy tremendista, acorde con la seriedad del asunto. Describe por este orden el eclipse solar que se produjo en los Idus de marzo, los presagios de perros, aves y demás, la erupción del Etna, que se dijo se había oído incluso en Germania, el terremoto en los Alpes, los ríos que se desbordaron y cortaron la tierra, estatuas que sudaron y lloraron, lobos que aparecieron en las ciudades, relámpagos que cielos despejados, cometas ominosos y por último las atrocidades de la batalla de Filipos (versos 489ss.). La presentación de la catástrofe y de la salvación por manos de Augusto en el poema de Horacio tiene un aire más distanciado con la presentación retrospectiva, el cuasi-himno del final, el *adynaton* de la tercera estrofa y la personificación cómica del río Tíber como un marido complaciente.

En relación con la comunidad selectiva de Horacio y Virgilio tenemos, por ejemplo, HOR. *carm.* 2.6.7 *lasso*, una palabra

---

<sup>253</sup> Cf. VERG. *georg.* 1.466-514; véase también el comentario de N-H I (: 20s.).

coloquial que aparece con frecuencia en los cómicos, pero que en el Siglo de Oro del Latín no aparece ni siquiera en la prosa artística. Horacio comparte su uso con Virgilio, que suele poner el término en boca de Eneas para dar al lenguaje de éste un tono real y próximo<sup>254</sup>. Un ejemplo de la extravagancia horaciana lo proporciona HOR. *carm.* 1.12.11s. *auritas.../ quercus* "robles que son todo oídos [para escuchar a Orfeo]". Virgilio también emplea el adjetivo *auritus*, pero aplicándoselo a las liebres, que es lo lógico (VERG. *georg.* 1.308 *auritos... lepores* "las orejadas liebres")<sup>255</sup>. Igual de extravagante es el empleo que hace de *edax* Horacio. Tenemos HOR. *carm.* 3.30.3 *imber edax*, una 'lluvia hambrienta', y *carm.* 2.11.18s. *dissipat Euhius/ curas edaces*, un 'vino que disipa las preocupaciones hambrientas', es decir, cuerpos líquidos que están hambrientos o que ayudan a disolver abstracciones que están hambrientas; por el contrario, Virgilio expresa una metáfora menos chocante VERG. *Aen.* 2.758 *ignis edax*. En cualquier caso, antes de Horacio y Virgilio el adjetivo sólo se había aplicado en la lengua hablada y para entidades animadas, es decir, de manera denotativa<sup>256</sup>. La extravagancia de Horacio hay que vincularla a esa cualidad polémica presente en su obra, que es la marca de su vanguardismo militante.

Pero, pasemos a considerar otros casos de uso de léxico prosaico de los abundantes que ofrece su lírica. Así, por ejemplo, la denominación de la insensatez humana como *stultitia* en HOR. *carm.* 1.3.38 no admite lugar a dudas de que Horacio no quiere

---

<sup>254</sup> Cf. AXELSON (1945: 29s.), LYNE (1989: 126).

<sup>255</sup> La palabra pertenecía al ámbito popular; ya la había empleado Afranio (frg 403 Ribbeck), como apunta Macrobio, y aparece en Plauto *As.* 4 [PROLOGUS] *face nunciam tu, praeco, auritum poplum, Mil.* 607s. *sed speculabor nequis aut hinc aut ab laeva aut a dextera/ nostro consilio venator adsit cum auritis plagis*. Ejemplos posteriores en poesía, más acordes con el uso que hace Virgilio que con el que hace Horacio, son Ov. *am.* 2.7.15 *auritus... asellus*, MART. 7.87.1 *Si meus aurita gaudet lagalopepe Flaccus*; cf. MYNORS (1990: 71).

<sup>256</sup> Cf. LYNE (1989: 51-56).

andarse por las ramas al definir los temas de su poesía y que no recurre al enmascaramiento de la ficción de mundos románticos, sino que va directo al grano. Los poetas contemporáneos nunca habrían empleado tan crudo término<sup>257</sup>. El realismo con que dota a su expresión Horacio en el plano verbal le sirve, como las técnicas de *collage* examinadas en la sección anterior, para destruir la ficción de la literatura escapista que le era contemporánea, una literatura ocupada en la naturaleza, el amor y el banquete.

La canción de primavera con que empieza el cuarto poema de la colección, además de los rasgos singulares en relación con su unidad y con su léxico que presenta y hemos tenido ocasión de comentar en la sección anterior, incluye también una palabra que se podría clasificar como 'apoética': *albicans* (HOR. *carm.* 1.4.4). La palabra describe el paisaje invernal que se deja atrás, una manera algo melancólica de recibir a la primavera. La idea de los prados blancos como el cabello canoso aparece también en otros poetas, incluso con una verbalización similar, pero el empleo de *albicare* da un toque rústico a la descripción<sup>258</sup>. En Horacio los paisajes no parecen evocar las asociaciones románticas de otros poetas, como Tibulo, aunque el léxico 'apoético' que emplea nos hace pensar que su sentimiento hacia la naturaleza, así como hacia el hombre, era no menos intenso y quizá más real.

En el mismo poema, en la parte final, que sirve de admonición a Sestio sobre la brevedad de la vida, Horacio vuelve a incluir una palabra que resulta chocante dentro de un tono general solemne: *exilis* (HOR. *carm.* 1.4.17) no resulta el epíteto más adecuado para una expresión tan solemne como *domus Plutonia*, a la

---

<sup>257</sup> Cf. AXELSON (1945: 100).

<sup>258</sup> Los paralelos más significativos son CATULL. 63.87 *at ubi umida albicans loca litoris adiit*; TIBULL. 1.10.43 *sic ego sim, liceatque caput candescere canis*; VERG. *georg.* 2.71s. *castanae fagus, ornusque incanuit albo/ flore piri, glandemque sues fregere sub ulmis*; pero cf. N-H I (: 64): "Yet in spite of these occurrences in poetry the word has a colloquial and rustic flavour".

que el otro epíteto le da un tono épico inesperado<sup>259</sup>.

Ya hemos visto en repetidas ocasiones el sesgo realista que da Horacio a la poesía amorosa. El primero de los poemas de amor de la colección presenta un aspecto muy significativo a este respecto. Tres son las palabras apoéticas que destacan: *munditiis* (verso 5)<sup>260</sup>, *amabilem* (verso 10), *vestimenta* (verso 16)<sup>261</sup>. En particular, *amabilem* es un término que aparece con bastante frecuencia en la poesía de Horacio, cinco veces en las Odas y un par más en las *Epístolas*, pero fuera de ella sólo se pueden documentar un uso en Lucrecio, otro en Catulo, dos en Ovidio y Silio Itálico<sup>262</sup>, aunque éstos últimos poco significativos para el propósito presente. Lo significativo es que el término esté ausente de la poesía amorosa de los elegíacos. Este término coloquial le debía de resultar muy apropiado a nuestro poeta para crear el ambiente poco solemne, pero muy sentido, entorno a la belleza natural de Pirra en el poema que nos ocupa, o al amor paterno de Néstor hacia Antíloco en HOR. *carm.* 2.9.13, o a la placidez y frescura de la fuente Bandusia en HOR. *carm.* 3.13.10, o a los coros de poetas en la exaltación de su éxito como poeta, en HOR. *carm.* 4.3.14.

La épica seguía siendo un modelo literario y pedagógico. Y no hay mejor manera de desvirtuar la solemnidad de los géneros serios que despojándolos de su aparato verbal. El sexto poema de la colección presenta un caso de decodificación degradante del léxico épico, una *ταπεινωσις* célebre.

*Pelidae stomachum cedere nescii*

HOR. *carm.* 1.6.6

---

<sup>259</sup> Cf. N-H I (: 70), y *supra*, sección 4.2..

<sup>260</sup> "La *toilette* femenina"; sobre el carácter apoético de la palabra cf. AXELSON (1945: 106s., 107 n.30).

<sup>261</sup> Sobre los abstractos en *-men* y *-mentum* véase más abajo, en 4.3.3.. En síntesis, el tono del poema lo describen muy acertadamente N-H I (: 73): "The diction is prosaic (*munditiis*, *amabilis*, *vestimenta*), but precise and economical".

<sup>262</sup> Cf. AXELSON (1945: 102s.).

Esta especie de hipertexto minimalista sirve de comentario crítico (metatexto) a la épica de aparato; precisamente en un contexto muy homérico, tras un epíteto propio del léxico de la *Iliáda*, *gravem*<sup>263</sup>, y antes de otro apropiado para la *Odisea*, *duplicis*<sup>264</sup>. Como ocurre en la *Eneida* de Virgilio la *Iliáda* y la *Odisea* se unen en un todo 'hipertextual', pero el talante lúdico de Horacio despacha toda la epopeya homérica en una estrofa llena de humor y realismo.

Más adelante en el mismo poema (*carm.* 1.6) nos encontramos con *egregii*, palabra que es relativamente rara en poesía y, por el contrario, evoca la prosa historiográfica. Horacio la suele emplear en contextos de poesía civil. La encontramos aplicada otra vez a Augusto y Régulo respectivamente, en *carm.* 3.25.4 y 3.5.48<sup>265</sup>. Las asociaciones pecuarias que se derivan del sentido de la palabra se diría que no son gratuitas. La poesía de Horacio es retórica no porque sea propaganda, sino porque se sirve del discurso vacío de la propaganda para dotarlo de un sentido inesperado. Los textos de los discursos sociales preestablecidos en la política y en la literatura son los hipotextos sobre los que construye su poesía vanguardista y comprometida.

Otro tipo de poesía al uso son los himnos. En el *Himno a Mercurio* del primer libro de *Odas* Horacio presenta un léxico acorde con el tono realista y humorístico de la composición. Así el epíteto *facunde* [*Mercuri*] (*HOR. carm.* 1.10.1)<sup>266</sup> tiende a resaltar el hecho de que es la retórica, un atributo muy humano, la que le da su poder al dios. La impresión se ve reforzada por los dos epítetos con que Horacio acompaña la faceta de inventor de

---

<sup>263</sup> HOR. *carm.* 1.6.5; la traducción del οὐλομένην de *Il.* 1.1.

<sup>264</sup> HOR. *carm.* 1.6.7; la traducción del πολύτροπον de *Od.* 1.1.

<sup>265</sup> Cf. N-H I (: 87).

<sup>266</sup> Cf. N-H I (: 128): "1. *facunde*: the word is somewhat prosaic, and it is not found in Catullus, Lucretius, Virgil, Tibullus, Propertius, Lucan. It is used here to represent λόγιος, a standard epithet for Hermes". Así aparece en MART. 7.74.1s., un pasaje muy horaciano; de Hermes se conservan estatuas vestido de orador.

la lira *catus* (HOR. *carm.* 1.10.3 "agudo"<sup>267</sup>) y *callidus* (HOR. *carm.* 1.10.7), sobre lo que se ha tratado en 4.3.1.). Igualmente en otro poema de tipo himnico del primer libro de *Odas*, el himno a una Venus venal, nos encontramos una palabra prosaica interesante: *comis* (HOR. *carm.* 1.30.7)<sup>268</sup>. En vez de destacar las facetas más románticas de la diosa del amor, señala que sin ella la juventud es poco 'suave'<sup>269</sup>. La sugerencia táctil del término prosaico es mucho más fuerte que cualquier otra asociación romántica.

En efecto, la poesía amorosa de Horacio presenta unas características en cuanto a léxico que la hacen singular. Recordemos que en HOR. *carm.* 1.13 resalté, en la sección 4.2., los múltiples coloquialismos que hay, incluso las *humilitates*, que, de todos modos tienen paralelo en el resto de la poesía amorosa de Horacio, lo que cuadra muy bien con la burla de la sublimación amorosa de la poesía elegíaca, la moda de la época: *vae* (verso 3), *bile tumet iecur... macerer* (verso 4), *si me satis audias* (verso 13)<sup>270</sup>. En particular *difficili bile tumet iecur* (verso 4) y *macerer* (verso 8) desmitifican el contexto archiconocido y archirromántico de la cursilería de los síntomas amorosos, motivo que tenemos en

---

<sup>267</sup> Tanto en sentido propio como metafórico. La palabra es empleada por Horacio en otros dos pasajes, HOR. *carm.* 3.12.10 y *epist.* 2.2.39. La palabra además de ser prosaica, como apuntan N-H I (: 129), es un arcaísmo, de donde el comentario de VARRO *ling.* 7.46 *cata acuta. hoc enim verbo dicunt Sabini; quare catus Aelius Sextus [ENN. ann. 331 (ROL I)] non ut aiunt sapiens sed acutus;* sobre la historia de la palabra véase Brink III (: 287s.).

<sup>268</sup> Cf. AXELSON (1945: 101).

<sup>269</sup> Cicerón en la *República* opone este término a *asper*; cf. Ernout-Meillet, *s.v. comis*.

<sup>270</sup> Cf. N-H I (: 169s.): "For much of his length the poem moves in the epigrammatists' world of furtive tears and smouldering marrows, bruised shoulders and nectareous kisses. Telephus indeed belongs completely to this milieu ... Yet Horace does not seek to describe this world with the elegant sensuousness of a Meleager. Rather he adopts a casual off-hand manner; one may note the number of colloquialisms (3 *vae*, 4 *bile tumet iecur*, 8 *macerer*, 13 *si me satis audias*). This conjunction of the 'poetical' and the colloquial has parallels elsewhere in Horace's love poetry; cf. particularly 1.19.9-12 ('in me tota ruens Venus...').".



una larga serie de testimonios: SAPPH. 31 (L-P), CALL. epigr. 43.1s. (Pf.), A.R. [Apolonio de Rodas] 3.297s., THEOCR. 2.106ss.; que llegan hasta la traducción catuliana de Safo (CATULL. 51), versión que Horacio corrige en una deliciosa alusión metatextual (HOR. *carm.* 1.22.23s.)<sup>271</sup>.

Del mismo modo, tampoco carecemos de ese léxico prosaico e inesperado en la *Oda de Paris* (HOR. *carm.* 1.15), una oda de una temática altamente romántica, que está llena de ecos épicos: *Helenen* (verso 2)<sup>272</sup>, *Dardanae* (verso 10), *Laertiaden* (verso 12) y, sobre todo, *ignīs Fīliacas domos* (verso 36), donde es preciso postular la presencia de una *digamma* implícita para que la métrica cuadre, un eco homérico sorprendente y único dentro de la literatura latina<sup>273</sup>. En efecto, junto a estos rasgos de lenguaje sublime, resulta que el poema se encuentra plagado de palabras 'apoéticas': *praesidio* (verso 13)<sup>274</sup>, *graminis inmemor* (verso 30)<sup>275</sup>, o *sublimi anhelitu* (verso 31), un tecnicismo de la medicina, ya comentado más arriba, que no resulta muy propio en un poema de tono elegíaco y tema homérico; a los que hay que añadir el coloquialismo *tuae* (verso 32), aunque este coloquialismo también es propio de la elegía.

El aspecto violento del amor se expresa en la poesía de

---

<sup>271</sup> Cf. N-H I (: 169, 173).

<sup>272</sup> Por su forma griega, cuando, por ejemplo, en HOR. *sat.* 1.3.107 tenemos la forma latina.

<sup>273</sup> Cf. N-H I (: 201), que recoge la propuesta de POSTGATE (1922: 33). La palabra Ἴλιος es tratada en Homero repetidas veces como si etimológicamente empezara por consonante; así, por ejemplo, en *Il.* 21.558 φεύγων πρὸς πεδίον Ἰλήιον...; o en *Il.* 22.17: γαῖαν ὀδᾶξ εἶλον πρὶν Ἴλιον εἰσαφικέσθαι...; o en *Il.* 4.164 (= 6.448): ἔσσεται ἦμαρ ὅτ' ἄν ποτ' ὀλώλη Ἴλιος ἱρή...

<sup>274</sup> Cf. AXELSON (1945: 98).

<sup>275</sup> El grupo de palabras resulta chocante en el contexto; tiene ecos virgilianos: VERG. *ecl.* 8.2 *inmemor herbarum ...iuvenca*, y *georg.* 3.498s. *inmemor herbae / victor equus*. Por ello, N-H I (: 199s.) postulan un origen común en la *Io* de Calvo, aunque se asemeja a verbalizaciones de los bucólicos griegos.

Horacio sin ningún tipo de tapujos. Así tenemos expresiones como HOR. *carm.* 1.19.9 *in me tota ruens Venus*, en un poema en el que, aparte de otras cosas, se encuentra la expresión *nec quae nihil attinet* (verso 12): el verbo no se encuentra más que un par de veces en Lucrecio y también posteriormente en Ov. *epist.* 12.208, pero parece que a Horacio le entusiasma, ya que lo usa en *carm.* 3.23.13, *epod.* 4.17, *sat.* 2.2.27<sup>276</sup>. Finalmente recordemos el tono de *diffamatio* que tiene HOR. *carm.* 1.25.9-16, más propio de los epodos<sup>277</sup>, y que incluso está aderezado de palabras malsonantes, como *moechos* (verso 9)<sup>278</sup>, *angiportus* (verso 10)<sup>279</sup>. El amor no parece que despertara en Horacio unas imágenes demasiado amables y la verbalización que utiliza es una clara muestra de ello. Los aspectos más sórdidos, humanos y reales son los que se destacan. Por ese medio Horacio consigue captar la atención del lector y destruir la ficción de los mensajes estereotipados.

Otro tipo de temas que descodifica son los relativos al banquete y sus placeres. Lo mismo que Horacio demuestra una erudición vinícola que es extraña a los elegíacos, y emplea los tecnicismos propios del banquete, de los que he hablado antes, tampoco tiene reparo en ahondar en la verdadera realidad del acto por medio de palabras indecorosas, como *poto*. Así en una invitación que hace a Mecenas (HOR. *carm.* 1.20.1 *potabis*) emplea esa palabra, deliberadamente humorística e inapropiada para una invitación. O en una invitación a Hirpino le sugiere que beban hasta la borrachera (HOR. *carm.* 2.11.17 *potamus uncti*). En este mismo poema (HOR. *carm.* 2.11) nos encontramos con otro término igualmente realista *devium scortum* (verso 21)<sup>280</sup>, que hace referencia a otro de los elementos reales del banquete. Lo mismo

---

<sup>276</sup> Cf. AXELSON (1945: 101).

<sup>277</sup> Así en *epod.* 8, 12, que tienen como antecedente CATULL. 8, 58.

<sup>278</sup> También en CATULL. 37.16, 11.17, 68.103.

<sup>279</sup> También eco catuliano; cf. CATULL. 58.3s..

<sup>280</sup> Cf. N-H II (: 177).

en HOR. *carm.* 1.35.25 emplea *meretrix*, una palabra que aparece 9 veces en los poemas en hexámetros, pero que en las *Odas* sólo aparece aquí, y que denota sin más rodeos lo que había en las cenas de la Roma decadente, a las que, por supuesto, también llama por su nombre<sup>281</sup>.

Ahora bien, Horacio no juega simplemente con las fórmulas estereotipadas del lenguaje oficial. Su poesía no rehúye los aspectos más serios de la vida, como ya se ha observado aquí repetidas veces. Uno de esos asuntos es la muerte. Pero en Horacio la muerte no tiene esa vaguedad ensoñadora de la poesía romántica, ni el tremendismo trágico de la poesía más solemne, sino que es el término inaplazable de la vida, el vencimiento de un contrato. Esa es la razón de que emplee *obire* en HOR. *carm.* 2.17.3. Para decir 'morir' en latín tenemos hasta cuatro términos (*morior*, *pereo*, *occumbo*, *occido*) además de *obeo*<sup>282</sup>; además éste es un verbo poco usado entre los literatos para designar la muerte por su carácter técnico de funeraria<sup>283</sup>. Era una palabra que pertenecía al ámbito cotidiano de los duelos.

Por último mencionaré el hecho de que un buen número de las palabras 'apoéticas' se pueden englobar bajo el epígrafe genérico de partículas. Son palabras de enlace que, las más de las veces, se diría que son más propias de un texto argumentativo que de un texto lírico, que se supone lleno de evocaciones. Así tenemos abundantes pasajes que, por la presencia de su conectiva, son claramente representativos de esa cualidad argumentativa que tantos han apreciado en nuestro poeta. HOR. *carm.* 2.14.9 *scilicet* supone una transición quizá coloquial, quizá científica, en

---

<sup>281</sup> Como en HOR. *carm.* 2.14.28 *cenis*; sobre este término cf. AXELSON (1945: 107), LYNE (1989: 38).

<sup>282</sup> En principio era un eufemismo con el que se debía sobreentender *mortem*; de hecho Cicerón, modelo de la prosa clasicista, sólo lo emplea así, cf. TLL s.v. *obeo*.

<sup>283</sup> También aparece en *carm.* 2.20.7, 3.9.24; cf. AXELSON (1945: 104s.), LYNE (1989: 108-111).

cualquier caso poco poética. HOR. *carm.* 1.22.9 *namque* tampoco parece una conectiva muy lírica; también aparece en *carm* 1.34.5. HOR. *carm.* 1.23.9 *atqui* nos presenta una partícula muy querida a Horacio, a pesar de las enérgicas protestas de AXELSON (1945)<sup>284</sup>, que, no obstante, además de encontrar que Horacio la emplea once veces en sus poemas en hexámetros y tres veces más en la lírica (HOR. *carm.* 3.5.49, 3.7.9 y *epod.* 5.67), cita cuatro apariciones en "algunos versos triviales de Catulo"<sup>285</sup> junto a un pasaje de las *Geórgicas* (VERG. *georg.* 3.526) y otro de Marcial<sup>286</sup>; además de una aparición en otros autores que carecen de interés para nuestra tesis. Algo menos extraño es que en *ars* haya muchas de estas partículas conectivas o adverbios prosaicos: HOR. *ars* 19 *fortasse*<sup>287</sup>; HOR. *ars* 23 *dumtaxat*, que también aparece en HOR. *sat.* 2.6.42<sup>288</sup>; HOR. *ars* 53 *autem*, que aparece también en HOR. *epist.* 2.1.199, 260<sup>289</sup>; HOR. *ars* 69 *nedum*<sup>290</sup>; HOR. *ars* 265 *idcirco*, que también aparece en HOR. *epist.* 1.1.29<sup>291</sup>.

Y una última palabra que añadir a la legión de términos extraños a la poesía que usa Horacio en sus obras: el pronombre anafórico. Tenemos HOR. *carm.* 3.11.18 *eius*, y *carm.* 4.8.18. El anafórico *is* no parece que sea una palabra muy apropiada para la poesía, menos ocupada en argumentar o narrar que en describir y, de hecho, su uso desde Lucrecio es raro. Horacio sólo lo usa en

---

<sup>284</sup> Cf. AXELSON (1945: 103): "Der Gebrauch der Partikel *atqui* ist der Poesie im grossen und ganzen Fremd"; una opinión contraria, que matiza el prosaísmo, la tenemos en WILLIAMS (1969: 69 n.2).

<sup>285</sup> Cf. AXELSON (1945: 104); los versos en cuestión son CATULL. 23.12 -hendecasílabos-, 37.9 -coliambos-, 67.31 y 68.141.

<sup>286</sup> MART. 9.72.5

<sup>287</sup> Cf. AXELSON (1945: 32).

<sup>288</sup> Cf. AXELSON (1945: 96).

<sup>289</sup> Cf. AXELSON (1945: 85s.).

<sup>290</sup> Cf. AXELSON (1945: 96).

<sup>291</sup> Cf. AXELSON (1945: 80 n.67).

estas dos ocasiones dentro de los poemas líricos<sup>292</sup>. En HOR. ars 386 nos lo encontramos por partida doble:

*id tibi iudicium est, ea mens. siquid tamen olim*

Pero, naturalmente, Virgilio una vez más nos proporciona un paralelo notable con la técnica de Horacio<sup>293</sup>.

*scilicet is superis labor est, ea cura quietos  
(sollicitat)*

VERG. Aen. 4.379

En conclusión, el léxico horaciano viola todas las reglas de *decorum* vigentes en el Clasicismo, que vimos en 4.3.1., consiguiendo por este medio sacar al lector de su cómoda relación con las ficciones y asomarle a la realidad.

---

<sup>292</sup> Cf. AXELSON (1945: 70s.); la estrofa HOR. *carm.* 3.11.17-20 se suele atetizar sólo por el hecho de la presencia del anafórico *eius*, y así lo han hecho Brink II (: 382) y SYNDIKUS (1973: 127s.) recientemente, pero WILLIAMS (1969: 84s.) hace una equilibrada defensa del pasaje en relación con la presencia del anafórico, aduciendo que también se encuentra en Propertio y Ovidio, y también en relación con la humorística presentación del Can Cerbero, en la que la postposición del nombre tras una perífrasis que lo define (*inmanis ianitor aulae*) no se contempla como una prueba de la interpolación, sino como un recurso épico extrañado deliberadamente por el poeta. La postposición del nombre del héroe es un recurso que añade 'suspense' a la narración épica y los pasajes de la *Eneida* en que esto ocurre son abundantes; WILLIAMS (1969: 85) cita VERG. Aen. 7.678-681 y 7.761s. y añade que en el propio libro tercero de las *Odas* se pueden aducir otros ejemplos: HOR. *carm.* 3.4.60-64 (*Apollo*) y 3.7.1-5 (*Gygen*).

<sup>293</sup> Cf. Brink III (: 594).

#### 4.3.3. INSOLENTIA VERBA

Otra manera de captar la atención del lector y extrañar la expresión es el uso del neologismo, aunque es un procedimiento poco recomendado por los tratadistas antiguos, porque se puede caer en el solecismo. En efecto, es un procedimiento que va en contra del *decorum*, porque atenta contra la claridad del contenido; por ello, los neologismos están especialmente desaconsejados para los prosistas<sup>294</sup>. El procedimiento no tiene buena prensa en la época del Clasicismo por su exageración, mientras que era más favorecido entre poetas anteriores, como Ennio, Lucrecio, o los neotéricos, poetas de una época más experimental<sup>295</sup>. El texto de Horacio contiene una cantidad aceptable, de los que muchos son ἄπαξ λεγόμενον. En esto, más que en ninguna otra cosa, quizá demuestre su capacidad poética de crear, de estar *inspirado*. Pero, por otro lado, como cabe esperar de un poeta realista, los neologismos de Horacio tienen una orientación argumentativa, prosaizante. Los emplea para argumentar más que para adornar.

El primer caso de acuñación de palabra que aparece con claridad en la colección lírica de Horacio es *emirabitur* en HOR. *carm.* 1.5.8, un ejemplo significativo, ya que describe casi de manera icónica<sup>296</sup>, por la longitud de la palabra, el grado de estupor que producirá Pirra en su amante cuando le cambie por otro. En Horacio un procedimiento habitual para crear neologismos es la composición, pero no la composición solemne de los epítetos épicos como *versilocutus* o *quadripedante*. Por el contrario, en la lírica nos encontramos con compuestos prosaicos que se aproximan

---

<sup>294</sup> Cf. ARIST. *Rh.* 1404b 29ss.; DEMETR. *eloc.* 94-98 advierte sobre su riesgo incluso para los poetas, y Julio César los desaconsejaba vivamente: *tamquam scopulum sic fugias inauditum et insolens verbum* (un fragmento de su *De analogia* recogido por Aulo Gelio, GELL. 1.10.4).

<sup>295</sup> Cf. LEUMANN, en LUNELLI ed. (1988: 162-178).

<sup>296</sup> Sobre la iconicidad cf. *infra*, sección 4.4..

más a tecnicismos que a formas vistosas de la poesía. Estas largas palabras ayudan a construir la monumental albañilería de la línea horaciana<sup>297</sup>. Este mismo procedimiento lo encontramos en los siguientes casos: *deproeliantes* (carm. 1.9.11), *deproperare* (carm. 2.7.24), *enaviganda* (carm. 2.14.11), *diiudicata* (carm. 3.5.54), y *denominatos* (carm. 3.17.3).

Horacio usa el neologismo, como usa las palabras prosaicas, a fin de acercarse con mayor firmeza a la realidad. Así en Hor. *carm.* 1.16.9s. *Noricus... ensis* acuña la palabra que es el epíteto: *Noricus* es un invento de Horacio, aunque estaba reutilizando un hallazgo anterior<sup>298</sup>, porque tal grupo ya lo había empleado anteriormente en *epod.* 17.71 *modo ense pectus Norico recludere*. Pero este procedimiento épico, propio de una poesía que le era ajena está matizado por el hecho de que las espadas (*ensis* es un poetismo) se fabrican en alguna parte. El Nórico era la región alpina donde se había desarrollado la cultura del hierro de Hallstatt, y no fue conquistada por Roma hasta el 15 a.C., aunque comercio ya había<sup>299</sup>. Horacio se acerca así más a la realidad que con un epíteto exótico de una región alejada de Italia.

También en el campo de los neologismos Virgilio y Horacio, tal como veíamos en relación con los prosaísmos, se nota cierta complicidad. En Hor. *carm.* 1.17.10 *et* está postpuesto. Esta postposición de la copulativa representa un recurso estilístico nuevo, del que no hay ejemplos anteriores a Virgilio y Horacio<sup>300</sup>.

La manera más aconsejada para crear nuevas palabras es el calco sobre el griego, sobre lo cual veremos en la sección siguiente que el propio Horacio diserta (*ars* 49ss.). En esto,

---

<sup>297</sup> Cf. N-H I (: 76).

<sup>298</sup> Lo mismo que hace con *culillis* (Hor. *carm.* 1.31.11), "copas", un ἄπαξ que vuelve a usar en *ars* 434.

<sup>299</sup> Cf. N-H I (: 208).

<sup>300</sup> Cf. N-H I (:354): "10 et: for the postponement cf. *Thes.l.L.* 5. 2.897.52ff. There is no certain example before Virgil and Horace; cf. Austin on Virg. *Aen.* 4.33."

además predica con el ejemplo. Así tenemos en HOR. *carm.* 1.16.27 *recantatis*, que es la traducción que da Horacio al griego *καλινωδεῖν*; en HOR. *carm.* 3.4.71 *temptator* "atacante", traducción del griego *πειραστής*, que se encuentra, por lo demás, en un contexto muy hesiodeo, la Gigantomaquia; o HOR. *carm.* 1.9.8 *diota* (*δίωτα*), un ἄπαξ absoluto en toda la latinidad. En HOR. *carm.* 1.25.14s., poema del que ya se ha hablado, los síntomas más escabrosos del amor se ponen de manifiesto con neologismos *furiare/ulcerosum*<sup>301</sup>; aunque este último término tiene un carácter técnico, como ya vimos. También HOR. *ars* 246 *iuvenentur* es un ἄπαξ λεγόμενον, acuñado sobre modelos griegos y con antecedentes parecidos en las *Menipeas* de Varrón y en Laberio<sup>302</sup>. La palabra, usada en un contexto de crítica literaria, adquiere un aspecto irónico muy curioso. Se trata de una mención metatextual. Un efecto parecido lo consigue con el siguiente recurso que vamos a examinar, el uso de adverbios en *-(i)ter* en los poemas en hexámetros.

Los adverbios en *-(i)ter* parecen una característica propia del latín arcaico, tanto coloquial como literario, pero los datos de la época clásica, aunque recogidos de manera menos sistemática, parecen apuntar al abandono del recurso, quizá porque se cargara de un carácter de prosaísmo. Quitando a Lucrecio<sup>303</sup> y a Catulo<sup>304</sup>, de los poetas clásicos sólo se encuentran estos adverbios en Horacio,

---

<sup>301</sup> Los escoliastas ya destacaron la rareza de los términos; de sus comentarios se hacen eco N-H I (: 298): "*furiare*: ἐκμαίνειν. This is the first extant occurrence of this rare verb; the scholiasts comment 'verbum fictum' and 'novo verbo'. Cf. Virg. *Aen.* 2.407 '*furiata mente Coroebus*'; there Serv. auct. comments 'quidam sane participium volunt *furiata* a verbo figurato apud Horatium *furiare*' ... *ulcerosum*: the first occurrence of this word in extant Latin. Porphyrio glosses '*ulceratum ex contemptu*'; rather '*ex insatiata libidine*'. For the ulcers of love cf. Lucr. 4.1068 '*ulcus enim vivescit et inveterascit alendo*'".

<sup>302</sup> Cf. Brink II (: 292s.).

<sup>303</sup> Cf. LUCR. 1.525 y otros pasajes.

<sup>304</sup> Cf. CATULL. 39.14.



y en una cantidad apreciable<sup>305</sup>. En los poemas de crítica literaria en hexámetros de Horacio estos adverbios se emplean paradójicamente para dar vistosidad a las imágenes con que quiere ejemplificar los diferentes recursos poéticos que describe: HOR. ars 75 *impariter* para describir el dístico elegíaco; HOR. ars 29 *prodigialiter* para describir la prolijidad 'monstruosa' de ciertos argumentos faltos de unidad<sup>306</sup>.

Al margen de los neologismos originados en calcos del griego, citaré un último ejemplo muy significativo, por lo que tiene de comentario metatextual, y que ha servido para fundamentar la tesis expuesta en MAUCH (1986). Se trata de *lenimen* (HOR. *carm.* 1.32.15), una acuñación propia de Horacio que se predica de la lira (*testudo*) a la que dirige el poema<sup>307</sup>. Horacio hace aquí un guiño, para demostrarnos que él también sabe servirse de palabras poéticas; aunque lo hace en un poema tan cerrado en sí mismo que no sale de la mera invocación a su inspiración poética.

En cuanto a los abstractos en *-men* y *-mentum*, sinónimos, parece que la dicción poética prefería los primeros, mientras que la variante en *-mentum*, más moderna, era propia del lenguaje técnico, por lo que resulta chocante que, al lado de formas como *lenimen*, Horacio presente formas en *-mentum*<sup>308</sup>. Pero de esto ya se

---

<sup>305</sup> Cf. Bo. (1960: 136), que contabiliza 10 apariciones de este tipo de adverbios en los *Carmina* y 48 en los poemas en hexámetros.

<sup>306</sup> Cf. Brink II (: 114).

<sup>307</sup> Cf. N-H I (: 365): "15 *lenimen*: this is the first occurrence of the word in Latin, and it may even be a coinage of Horace's own. Formations in *-men* are more grandiloquent than those in *-mentum*; cf. Löfstedt, *Syntactica* 2.297, J. Perrot, *Les Dérivés latins en -men et -mentum*, 1961, pp. 104ff."; Ovidio, como era de esperar, no desaprovecha el hallazgo horaciano y evoca la verbalización en un verso del episodio de Tereo, Procne y Filomela, *Ov. met.* 6.500 *et mihi sollicitae lenimen dulce senectae*. No obstante, la sutileza metatextual del pasaje de Horacio falta en el uso que de él hace Ovidio.

<sup>308</sup> Cf. AXELSON (1945: 100 s. n.8) -que comenta la aparición de *vestimenta* en HOR. *carm.* 1.5.16-: "Überhaupt sind die Wörter auf *-mentum* in der Poesie wenig beliebt. Gern werden sie bekanntlich durch Bildungen auf *-men* ersetzt, so in unserm Material *tegmentum*

han expuesto las líneas generales en la subsección anterior.

En el uso de neologismos Horacio manifiesta una cualidad muy poética, muy ingeniosa, que sirve de contrapunto al empleo de prosaísmos, pero, a la vez, colabora con ellos para conseguir una dicción más pregnante y variada que la de los géneros poéticos normales.

---

regelmässig durch *teg(i)men*, so auch, mit Ausnahme von Hor. *sat.* 2.3.117, *stramentum* durch *stramen*". Sobre la influencia en el lenguaje poético de este y otros dobles morfológicos cf. JANSSEN (1941), LEUMANN (1947), ambos en LUNELLI ed. (1988: 99 s., 163), además de PERROT (1961), citado en el comentario de N-H I, como se recoge en la nota anterior.

#### 4.3.4. EL RECURSO DE LOS NOMBRES PROPIOS

Los nombres propios en la poesía horaciana son todo menos ingenuos. El uso que hace Horacio de este recurso expresivo es sugerente de significados y afecta a la interpretación que se haga de sus poesías, de tal manera que no se puede decir que escapen a la 'impropiedad' de las palabras que estamos examinando en esta sección como técnica habitual de la poesía horaciana. En realidad, los nombres propios de la poesía de Horacio son 'impropios', salvo quizá los de las personas reales, aunque ya su sola aparición demuestra el compromiso de la poesía de Horacio, como señalé en la sección 4.1.. De los que aparecían en los poemas en hexámetros ya se había resaltado que eran 'parlantes', lo cual era lógico teniendo en cuenta el género de que se trata. Ὀνομαστικὴ κωμωδεῖν<sup>309</sup> es la ley de la sátira. De hecho, en la producción de Horacio se puede observar un realismo militante que se mantiene fijo en toda su producción, sin que se pueda hablar de una evolución entre el primer y el segundo libro de las *Sátiras*, de un Horacio más luciliano, realista e incisivo, a un Horacio menos 'satírico'<sup>310</sup>. Así no sólo dos de los personajes de la *Sátira* sobre el sexo (HOR. sat. 1.2) se llaman *Maltinus* (verso 25) o *Cupienus* (verso 36), porque son, respectivamente, 'afeminado' (*malta*) y 'adúltero' (*cupio*); o *Pantilius* es un 'chinche' porque no tiene un criterio fijo y lo 'pica todo' (πᾶν τίλλειν); también *Ofellus* se permite opinar sobre la frugalidad en sat. 2.2, porque su nombre significa 'albóndiga', y en sat. 2.3.142 aparece un 'pobre Opulento' (*pauper Opimius*).

Pero esa misma técnica la podemos apreciar en los poemas líricos. *Pyrrha*, la Pelirroja, ya señala al personaje como seductora y una fuerza destructiva en *carm.* 1.5. *Postumus* es 'un hombre nacido tras la muerte de su padre', y ya sólo por ello

---

<sup>309</sup> Cf. VRUGT-LENTZ (1981), RUDD (1966: 132-159).

<sup>310</sup> Cf. RUDD (1966: 159): "Throughout Horace's *Satires* it is ridicule and criticism (however impersonal, and however mild) that remain predominant".

lanzado al ciclo temporal descrito en *carm.* 2.14. *Thaliarchus* forma parte de un patrón de verdor/juventud que se opone a canosidad/vejez en *carm.* 1.9. Horacio toma el pelo a Fusco introduciendo en *carm.* 1.22.2 jabalinas 'moras'<sup>311</sup>. La poesía amorosa de Horacio se ha considerado artificiosa y falta de experiencia vital, pero hemos visto en 4.3.2. que encierra un gran sentido de compromiso. Así hay que entender que los nombres de las mujeres que participan en los poemas amorosos de Horacio sean todos griegos: un toque de pudor y realismo a la vez, ya que las prostitutas siempre se ponen nombres extranjeros<sup>312</sup>. En *Hor. carm.* 3.15 una madre de familia está demasiado alterada por los saraos y la práctica del cortejo; su nombre (*Chloris*), así como el de su hija (*Pholoe*), a la que disputa el protagonismo, y el de su marido (*Ibycus*) son griegos, pero se puede considerar que encierran arquetipos de comportamiento de los romanos contemporáneos a Horacio y en tanto que arquetipos esconden una significación general que se hace manifiesta a través de la clave que da el nombre<sup>313</sup>. *Chloe*, sólo con su nombre, ya nos sugiere las imágenes del bosque en *carm.* 1.23. Los nombres propios dan de manera sugerida la clave de lectura de muchos poemas. Así *Barine*, una 'mujer de Bari', es decir, del Sur, encarna el arquetipo de la mujer fatal; es una especie de Carmen la Cigarrera. En cambio, *Phidyle* (*Hor. carm.* 3.23), la *vilica* de Horacio, es la 'ahorradora'. Todos los nombres nos meten de lleno en el juego autorreflexivo en que consiste la poesía horaciana, pero por medio de ese juego podemos asomarnos a una realidad hecha arquetipo.

En resumen, tal como hemos visto a lo largo de esta sección, la impropiedad es la característica principal del estilo la poesía

---

<sup>311</sup> Cf. LEE (1969: 71): "What's in a name? In an Ode of Horace, usually a great deal".

<sup>312</sup> Cf. LYNE (1980: 198ss.), GRIFFIN (1985: 14-16, 20s., 26).

<sup>313</sup> Cf. LYNE (1980: 207): "We should note that both [names] have humorous potential: *nothos* is the Greek for 'bastard' and *Ibycus* was proverbial for old-fashionedness and stupidity".

de Horacio. Pero una impropiedad que además de relacionarse críticamente con la poética establecida del Clasicismo, permite al poeta un juego irónico permanente que nos devuelve al texto, para que allí encontremos los significados ocultos de las palabras y así nos podamos liberar de las tentaciones de la ficción.

#### 4.4. LA METATEXTUALIDAD EN LA POESÍA DE HORACIO

La poesía no refleja la realidad, pero debe aspirar a interpretarla. En la sección anterior hemos visto cómo juega Horacio con las palabras para ponernos en guardia frente a las trampas de la ficción. Ahora bien, la poesía de Horacio está enmarcada dentro de las coordenadas de la poética clasicista, una poética convertida en retórica del estilo, una actividad que agotaba sus posibilidades de puertas adentro del texto. El impulso creador de la poesía ya no se encontraba fuera de ella, en las acciones humanas, sino dentro de los propios textos que formaban su tradición. La percepción de esa circunstancia fue lo que dio lugar a la *mimesis* clasicista, los cánones y las discriminaciones genéricas y estilísticas, de todo lo que se ha hablado en el capítulo tercero. La poesía se volvió a partir de entonces sobre sí misma, se hizo autorreflexiva. Este fenómeno es lo que podemos llamar hipertextualidad, siguiendo las propuestas de método expuestas en la sección 1.4.. Pero, si recordamos bien, la hipertextualidad se lleva a cabo habitualmente por medio de otros dos procedimientos integrantes de la red transtextual: la inter- y la metatextualidad. En cierto sentido también el uso de un léxico peculiar, como veíamos en la sección anterior, es una manera de intertexto, ya que convoca en un texto elementos que son de otro. Lo mismo se puede decir de las amalgamas examinadas en la sección 4.2.. En esta sección, siguiendo con el planteamiento de la sección 4.1., nos vamos a ocupar de la inclinación metatextual de la obra de Horacio, de cómo sus textos son con muchísima frecuencia una reflexión sobre ellos mismos o sobre otros textos. En esta cualidad, como veremos inmediatamente, no se diferencia su práctica de la del resto de la literatura helenística; y, en particular, le pone en relación estrecha con el alejandrino Calímaco, un parangón habitual en la crítica horaciana, como hemos podido ver en la sección 2.5.. Muy especial interés tiene el que toda esa reflexión metatextual tenga en Horacio un carácter irónico que la hace única en toda la literatura latina, y le da el carácter de vanguardista que postulo.

Con el Helenismo, además de la creación de los cánones poéticos, la toma de conciencia de su arte llevó a los poetas a lanzarse a un juego icónico de poemas con formas de alas<sup>314</sup>, de hacha<sup>315</sup>, de huevo<sup>316</sup>, o de la flauta de Pan<sup>317</sup>, que hablan bien a las claras sobre el carácter lúdico y autorreflexivo de la poesía en una época en la que la noción de literatura tomaba carta de naturaleza en las instituciones del mundo Occidental.

Los poetas latinos continuaron fervientemente esta práctica icónica desde los primeros testimonios, como no podía ser menos en una poesía que nació como juego erudito, como hipertexto consciente. Así de Ennio se conserva una tmesis celebradísima que dibuja icónicamente el sentido del verso.

*saxo cere comminuit brum*

ENN. *Varia* 13 (ROL I)

Por medio de la realidad física del verso el poeta representa visualmente la acción violenta del despedazamiento del cráneo.

A partir de experimentos como éste el juego icónico se hizo más sutil, pero continuó siendo un rasgo esencial de la poesía latina. Lo explotaron de manera muy especial poetas de alta conciencia, como Lucrecio.

*hunc igitur contra mittam contendere causam  
qui capite ipse sua in statuit vestigia sese.*

[Así pues dejaré de seguir la causa contra  
quien cabeza en la él mismo suya se puso los pies.]

LUCR. 4.471s.

---

<sup>314</sup> Las alas del amor, AP 15.24.

<sup>315</sup> Epigrama de Simias de Rodas (fl. 300 a.C.), AP 15.22.

<sup>316</sup> Epigrama del 'Rui señor Dorio', AP 15.27.

<sup>317</sup> Atribuido a Teócrito, AP 15.21.

El desorden de las palabras del verso 472 dibuja visualmente la propia incongruencia de la teoría que acaba de refutar en los versos anteriores. De una guisa todavía más sutil Catulo rompe el puente de Hermann, que une las dos breves del cuarto pie del hexámetro dactílico, en un punto del poema que trata de su amigo Alio, donde, dentro de un complejo campo de referencias a la vida y a la poesía, se sirve de la imagen de la araña que teje su tela sobre la tumba del amigo como trasunto del poeta que compone un poema para inmortalizar a su amigo perdido. La tela de la araña, real e inquietante, símbolo del olvido, queda rota por el verso, que es también un texto, pero 'revelador' en lugar de 'velatorio'.

*nec tenuem texens sublimis aranea telam  
in deserto Alli nomine opus faciat.*

[Y que la araña sublime que teje su tenue tela  
no haga su labor sobre el postergado nombre de Alio.]

CATULL. 68.49s.

La imagen de la araña sobre la ruina olvidada nos la volvemos a encontrar en Propercio.

*sed non inmerito velavit aranea fanum*

[Y no sin razón cubrió la araña el templo]

PROP. 2.6.35

Aquí también se produce ruptura del puente de Hermann después del cuarto troqueo, pero el pasaje carece de la perspectiva metatextual del de Catulo. La asociación de la araña con el poeta sólo nos la volveremos a encontrar<sup>318</sup> en el comienzo del *Culex*, epilio de la *Appendix Vergiliana*. El motivo es claramente neotérico, aunque casi habría que decir que es catuliano. El

---

<sup>318</sup> Hay un esbozo de la imagen en AR. Ra. 1313ss., en la parodia que hace Esquilo de la poesía de su oponente Eurípides; pero la alusión es difícil de calibrar, ya que parece que entra en juego un factor meramente cómico-teatral de asociación fonética de ὑπώροφιοι φάλαγγες "arañas moradoras bajo los techos" con Pl. P. 1.97 φόρμιγγες ὑπώροφιαι "liras moradoras bajo los techos".



imitador del *Culex*, voluntarioso pero torpe, no consigue el mismo sorprendente efecto de ambigüedad, y en particular pierde el sutil efecto métrico porque no usa la palabra *aranea* (de gran dificultad métrica y que sólo cabe en el hexámetro en los casos rectos y siempre provoca una cesura trocaica), a pesar de que el contexto es una eficaz recreación de motivos neotéricos y del primer Virgilio<sup>319</sup>.

*atque ut araneoli tenuem formavimus orsum.*

[Y como arañitas formamos una tela.]

*Culex 2*

Pues bien, este juego sutil con las posibilidades físicas del texto, un juego que se hizo característico de la literatura epigramatística del Helenismo, del que el propio Catulo hace gala en la invectiva contra el *cursi* de Arrio (CATULL. 84) o en las que dirige a Mamurra el Formiano, en Horacio se convierte en una práctica sustancial, en un método genuinamente constitutivo de su propia poesía. Esta obsesión significativa que se manifiesta en su selección de palabras, en la irónica elección de los nombres propios, como ya he comentado, se convierte en la piedra angular de la interpretación de la propuesta poética de Horacio. La poesía de Horacio es 'metapoesía' en una gran parte, y en ello radica su originalidad, su vanguardismo. Pero, como estamos viendo, su metatextualidad no está vacía de compromiso, no es un juego clasicista, formalista, que carezca de intención. Su reflexión sobre el texto y sus mecanismos es una manera de asomarse mejor a la realidad, de destruir el corsé al que sometía la estética clasicista a la palabra pública. El poeta de vanguardia siempre se compromete más que el que asume los presupuestos teóricos fijados, aunque los textos de éste puedan ser igualmente polémicos en su contenido.

---

<sup>319</sup> Cf. POLIAKOFF (1985: 248-250) sobre todo este conjunto de pasajes y acerca de las consecuencias que se pueden sacar de la simbología desplegada en ellos.

El juego metatextual, a veces icónico, de Horacio es apreciable a lo largo de toda su obra, pero alcanza su mayor sutileza en la llamada *ars poetica*, su última obra, en la que prácticamente se eleva a tema principal, como lo demuestra el que ese poema ya se considerara un manual técnico de poética desde la Antigüedad. Citaré dos ejemplos de esa iconicidad irónica. Al tratar el tema de la dicción poética en su *Arte poética*, Horacio para hablar de los neologismos usa uno de su acuñación (subrayado en el texto), que sirve de ejemplificación práctica del tema.

50 *si forte necesse est  
indiciis monstrare recentibus abdita rerum,  
fingere cinctutis non exaudita Cethegis  
continget, dabiturque licentia sumpta prudenter,  
et nova fictaque nuper habebunt verba fidem, si  
Graeco fonte cadent parce detorta.*

[Si fuere necesario  
desvelar lo recóndito con indicios recientes,  
algo inaudito para los fajudos Cetejos habrá  
que moldear y se dará un permiso usado con prudencia,  
y las palabras nuevas y recién moldeadas tendrán  
crédito, si  
se sacan de una fuente griega retorcidas moderadamente.]

HOR. *ars* 48-53

Del mismo modo, cuando pasa a hablar seguidamente acerca de los grecismos, la forma más normal en latín de hacer un neologismo, Horacio usa uno (la palabra subrayada en el texto) para ejemplificar el procedimiento.

55 *quid autem  
Caecilio Plautoque dabit Romanus ademptum  
Vergilio Varioque? ego cur, acquirere pauca  
si possum, invideor, cum lingua Catonis et Enni  
sermonem patrium ditaverit et nova rerum  
nomina protulerit?*

[¿Y por qué  
dará el romano a Cecilio y a Plauto lo que quita  
a Virgilio y a Vario? ¿Por qué yo, si adquirir un poco  
si puedo, soy envidiado, cuando la lengua de Catón  
y Ennio  
el habla patria enriqueció y de la realidad nuevos  
nombres divulgó?]

HOR. *ars* 53-58

El verbo *invideor* es una acuñación horaciana sobre el griego  $\phi\theta\nu\nu\omicron\mu\alpha\iota$ , que ejemplifica bien el procedimiento<sup>320</sup>.

Asimismo nos encontramos en *ars* con versos icónicos, al estilo de los citados anteriormente, que ejemplifican visualmente lo que expresa su contenido.

*in scaenam missos cum magno pondere versus [Enni]*

[los versos de gran tonelaje (de Ennio) a la escena  
enviados.]

HOR. *ars* 260

La sucesión de los cuatro espondeos apunta con humor a la solemnidad de los versos de Ennio para la escena, 'versos *cum magno pondere*'. Y esto no sería muy reseñable, si no se tratara de un comentario sobre la técnica de otro poeta. Los hexámetros que comienzan por cuatro espondeos no son algo excepcional, y suelen servir para buscar efectos determinados. Lo excepcional es, como digo, que el efecto buscado sea escenificar una técnica poética, deshacer, por así decir, el truco ilusorio de la ficción.

Otros dos versos en la propia *ars* se sirven sutilmente del procedimiento icónico. Son versos sin cesura que bromean sobre el propio comentario del poeta: el que quiera ser poeta ha de hacer versos correctamente, pero quien quiera juzgar la poesía debe saber también distinguir los versos 'modulados' de los 'inmodulados'.

*cur ego si nequeo ignoroque poeta salutor*

HOR. *ars* 87

*non quivis videt inmodulata poemata iudex*

HOR. *ars* 263

---

<sup>320</sup> Cf. Brink II (: 145), que recoge los comentarios de los escoliastas al respecto, sumamente interesantes. Porfirión dice *invideor posuit pro invidetur mihi* (PORPH. *Hor. ars* 55), y Pseudo Acrón, con más incisividad, mire, *dum de fingendis verbis loquitur, secundum Graecos ipse finxit 'invideor'*.

Es cierto que Horacio presenta otros hexámetros sin cesura en los que no se puede demostrar una intencionalidad aparente, como *ars* 377 y *sat.* 2.3.134, 181.<sup>321</sup>, pero es difícil pasar por alto la intencionalidad metatextual de los dos citados, donde además también está roto el puente de Hermann.

Uno de los rasgos más señalados de lo que se ha conocido como vanguardia artística desde principios del siglo XX es que el compromiso con la naturaleza desaparece y se transmuta en una preocupación extrema por el propio código en el que se produce el arte. Con relación a Horacio vamos a ver en esta sección ciertos aspectos de sus poemas en hexámetros que entran dentro del epígrafe de poesía sobre poesía. Esto no es extraño del todo al tratarse de textos ensayísticos, pero tales pasajes nos darán pie para ver cómo esos mismos procedimientos metapoéticos se repiten de un modo mucho más sutil, aunque no distinto, en los poemas líricos de su primera colección. Horacio habla sobre métrica, sobre la querrela de los poetas viejos y los poetas nuevos<sup>322</sup>, sobre el teatro, algo que delata sus gustos inconfesables; pero, con mucho, la relación de Horacio con Calímaco y la estética calimaquea es la que se lleva la palma de los rasgos metaliterarios de la producción horaciana. Llamábamos 'metatextual' a la relación externa que mantenía un texto con otro convirtiéndolo en el objeto de su expresión. La relación metatextual es la que mejor define la actividad de la crítica literaria y la crítica literaria en la Antigüedad era una tarea de la Retórica. En este sentido Horacio es un retórico, al manifiestar un interés casi enfermizo por textos y autores, que no se limitan a la mera mención paratextual de sus antecedentes o

---

<sup>321</sup> Cf. Brink II (: 302s.).

<sup>322</sup> No estará de más mencionar aquí la deliciosa novela de uno de nuestros autores malditos, Rafael Cansinos-Assens, *El Movimiento V.P.*, que narra en clave de humor las disputas literarias de la España de entreguerras.

modelos, como hacían neotéricos o elegíacos<sup>323</sup>.

Dos de los pasajes del *Arte poética* de Horacio son un compendio de métrica. La cosa parece normal, si tenemos en cuenta el virtuosismo del propio Horacio. En el primero describe los diversos metros que han de acompañar a los diversos géneros poéticos, es decir el *decorum* métrico tradicional con expresión de los inventores de cada uno: hexámetros de tipo homérico para la epopeya, dístico elegíaco para los lamentos y los deseos, sin que los eruditos hayan podido determinar el creador de la combinación métrica, el yambo para la invectiva, y también para la comedia y la tragedia. Ahora bien, la lírica sólo se caracteriza por sus temas: himnos a dioses, héroes, gestas atléticas, amores y vino. La diferencia no deja de llamar la atención y nos pone sobre la pista de la lírica como género abierto a novedades formales; lo cual tal vez sería la justificación programática del Horacio lírico.

75            *res gestae regumque ducumque et tristia bella*  
              *quo scribi possent numero, monstravit Homerus.*  
              *versibus impariter iunctis querimonia primum,*  
              *post etiam inclusa est voti sententia compos;*  
              *quis tamen exiguos elegos emiserit auctor,*  
              *grammatici certant et adhuc sub iudice lis est.*  
80            *Archilochum proprio rabies armavit iambo;*  
              *hunc socci cepere pedem grandesque coturni,*  
              *alternis aptum sermonibus et popularis*  
              *vincentem strepitus et natum rebus agendis.*  
              *Musa dedit fidibus divos puerosque deorum*  
              *et pugilem victorem et equum certamine primum*

---

<sup>323</sup> Este rasgo de la producción horaciana se puede decir que se hace manifiesto de manera indirecta, por ejemplo, en BARDON (1956: 11ss.), donde, al describir el auge literario que acompañó al ascenso de Augusto al poder, resulta curioso comprobar que aporta datos sobre la poesía y los gustos literarios de la época, sacándolos casi exclusivamente de Horacio; BARDON (1956) menciona los siguientes pasajes: HOR. *ars* 416ss., la extravagancia de los poetas ricos y el estómago como sustituto de la crítica sensata, Quintilio como excepción, *epist.* 2.1.109ss., la fiebre de la poesía en la sociedad romana, *sat.* 1.10. 78-80 y *epist.* 1.19.35ss., las fobias y filias de la farándula literaria y el poco éxito de las propuestas poéticas de Horacio, *epist.* 2.1.79-81, 87ss., la querrela antiguos y modernos.

*et iuvenum curas et libera vina referre.*

[Gestas de reyes y caudillos y tristes guerras  
 con qué metro podían escribirse mostró Homero.  
 Con versos desaparejadamente juntos la queja primero,  
 después también se incluyó la opinión dueña del deseo;  
 No obstante, qué autor difundió los exiguos elegiacos  
 los eruditos disputan y aún la lid está 'sub iudice'.  
 A Arquíloco lo armó la rabia con su genuino yambo;  
 este pie lo calzaron zuecos y elevados coturnos,  
 apto para las charlas alternas y vencedor  
 del alboroto popular y nacido para la acción.  
 La Musa otorgó a la lira referir dioses, hijos de dioses  
 y al púgil vencedor y al caballo primero en el certamen  
 y las cuitas de los jóvenes y los liberales vinos.]

HOR. ars 73-85

Sobre los yambos del teatro se extiende en el otro pasaje que tomamos aquí en consideración.

255 *syllaba longa brevi subiecta vocatur iambus,  
 pes citus; unde etiam trimetris ad crescere iussit  
 nomen iambeis, cum senos redderet ictus  
 primus ad extremum similis sibi; non ita pridem,  
 tardior ut paulo graviorque veniret ad auris,  
 spondeos stabilis in iura paterna recepit  
 commodus et patiens, non ut de sede secunda  
 cederet aut quarta socialiter. hic et in Acci  
 260 nobilibus trimetris apparet rarus, et Enni  
 in scaenam missos cum magno pondere versus  
 aut operae celeris nimium cura que carentis  
 aut ignoratae premit artis crimine turpi.*

[Una sílaba larga que sigue a una breve se llama Yambo, un pie rápido; de ahí precisamente que mandara aplicar a sus versos el nombre de 'trímetros', aunque produjera seis idénticos golpes de principio a fin; no así antes, pero para que llegara un poco más lento y grave al oído, aceptó en sus leyes ancestrales los sólidos espondeos acomodaticio y tolerante, pero no como para abandonar su segundo o cuarto lugar en aras de la alianza. Éste en los nobles trímetros de Accio aparece raramente, y a los versos de Ennio, arrastrados a la escena con su enorme peso los acusa del vergonzoso delito de obra demasiado rápida y carente de cuidado, o de ignorancia artística.]

HOR. ars 251-262

En realidad, lo que Horacio culmina con la llamada *ars poetica* es una práctica crítica observable desde sus primeros poemas. No voy a entrar ahora en los motivos que tuvo para

escribir las 'satiras literarias', y los objetivos que perseguía con la serie de sat. 1.4, 10 y 2.1, que ya me han servido en la sección 4.1 para delimitar las coordenadas dentro de las que se movía su poética; simplemente destacaré un caso conspicuo del procedimiento metatextual icónico que aquí se examina. En sat. 1.5 Horacio enmienda la plana literaria a Lucilio, justamente a continuación del *sermo* en que ha criticado la poética luciliana<sup>324</sup>. Las necesidades de una nueva poesía se ponen de manifiesto en un ejercicio que es el viaje de Lucilio a Capua<sup>325</sup> y a la vez lo suplanta.

La defensa de los modernos es uno de sus temas de crítica literaria favoritos<sup>326</sup>. Pero la defensa de los modernos implica necesariamente un ataque a los antiguos, la solemne cofradía de los Ennio, Nevio, Pacuvio, Accio, Afranio, Plauto, Cecilio o Terencio.

*hos ediscit et hos arto stipata teatro  
spectat Roma potens; habet hos numeratque poetas  
ad nostrum tempus Livi scriptoris ab aevo.*

[A éstos aprende y a éstos apretada en estrecho teatro  
contempla la poderosa Roma; a éstos tiene y numera por  
poetas  
hasta nuestros días desde la era del escritor Livio.]

HOR. *epist.* 2.1.60-62

En general, el largo pasaje central de su *Epístola a Augusto* (HOR. *epist.* 2.1.28-101), con su cínica argumentación en *soros* contra la antigüedad como criterio de calidad en poesía, representa todo un manifiesto a favor del cambio en literatura. De hecho, a la gran figura intelectual de la generación anterior, M. Tulio Cicerón, Horacio no alude en ninguna parte. Cicerón estaba

---

<sup>324</sup> Cf. K-H II (: 75ss.), AMBROSINI (1975: 79-94).

<sup>325</sup> Lo que se ha catalogado como el libro III de sus sátiras, LUCIL. 94-148 (ROL III).

<sup>326</sup> Cf. GRIFFIN (1985: 199ss.).

pasado de moda. Lógico, si se piensa que la generación anterior es siempre la menos atractiva<sup>327</sup>. Pero, el caso es que la familiaridad de Horacio con la literatura escénica es grande, como sugeríamos en la subsección 4.3.1., y no tenía reparos en tomar préstamos que le servían de comentario<sup>328</sup>.

60            *non magis audierit, quam Fufius ebrius olim,  
cum Ilionam edormit, Catiensis mille ducentis  
'mater, te appello!' clamantibus.*

[No lo oírás más que aquel Fufio que borracho antaño,  
cuando durmió su 'Iliona', aunque mil doscientos

Catienos

["¡Madre, te llamo!" decían a gritos.]

HOR. sat. 2.3.60-62<sup>329</sup>

Pero Horacio no se limita al comentario de la literatura antigua, ya que en la misma *Sátira* alude al tema de la insensatez del galanteo amoroso dentro del conocido marco literario del motivo del '*exclusus amator*', aunque basándose en una escena de la comedia de Terencio *Eunucos*.

260            *exclusus qui distat, agit ubi secum, eat an non,  
quo rediturus erat non arcessitus, et haeret*

*amator*

---

<sup>327</sup> Cf. GRIFFIN (1985: 201): "The absence of Cicero from Augustan poetry is not to be ascribed simply to hostility felt to his memory by the Emperor who had betrayed and proscribed him. (...) The reason for the silence must rather be the feeling that Cicero was out of fashion, a man of the last generation -always the least interesting of all generations- and, to the sophisticated, a bore". Estas palabras de GRIFFIN no hacen sino abundar en las tesis formalistas expuestas en las premisas teóricas de este trabajo, en la subsección 1.5.1; en efecto, la evolución literaria se cimienta en el rechazo de la generación inmediatamente anterior, y ese rechazo supone remontarse a épocas anteriores, "en la lucha con su padre, el nieto termina pareciéndose a su abuelo", como lo expuso gráficamente TYNIANOV, recogido en ERLICH (1957: 373).

<sup>328</sup> Cf. GRIFFIN (1985: 200): "Horace shows his familiarity with the Roman comedy freely in his hexameter poems, but he is careful never to admit being influenced by it". Cf. GRIFFIN (1985: 202).

<sup>329</sup> Glosa un pasaje de la *Iliona* de Pacuvio, *trag.* 199-230 (ROL II).



*invisis foribus? 'nec nunc, cum me vocet ultro,  
accedam? an potius mediter finire dolores?  
exclisit, revocat: redeam? non, si obsecret.'*

[¿El amante  
desdeñado que está lejos, al tratar para sí, si ir o no  
adonde iba a volver sin ser llamado, no se planta ante  
las odiadas puertas? "¿Y ahora, que me llama espontánea,  
iré? ¿O más bien meditaré poner fin a mi sufrimiento?  
Me echó, me llama de nuevo: ¿volveré? No, aunque me lo  
suplique.]

HOR. sat. 2.3.259-264

Es cierto que a Augusto le gustaban las *palliatae*, que se seguían representando<sup>330</sup>, pero ni Horacio, ni los demás augusteos se habrían nunca rebajado a admitir que recibían influencias de géneros literarios vulgares. Los intertextos de los dramaturgos en Horacio tienen la función de recordar la necesidad del cambio en poesía para que pueda cumplir su función social<sup>331</sup>, aunque tal cambio no necesariamente ha de prescindir de los materiales existentes, como muy bien sabían los formalistas rusos<sup>332</sup>.

Pero, ¿a qué se debe la pasión por los antiguos que manifestaba el público contemporáneo a Horacio? Pues a una razón bien sencilla: *invidia*. El público no admira a los antiguos por su valía, sino en detrimento de los modernos.

*ingeniis non ille favet plauditque sepultis,  
nostra sed impugnat, nos nostraque lividus odit.*

[No es que fomenta y aplauda a los ingenios sepultos,  
sino que impugna lo nuestro, nos odia lívido y odia lo

nuestro]

HOR. epist. 2.1.88s.

<sup>330</sup> Cf. Brink III (: 84).

<sup>331</sup> Cf. GRIFFIN (1985: 74s.), WINTERBOTTOM (1982: 49): "Horace pleas [epist. 2.2] that the latest generation should be left out of account. They are trying to improve on the past, and to introduce new standards of craftsmanship. And in any case, a point Cicero made about Archias, poets have their patriotic uses".

<sup>332</sup> Cf. *supra*, subsección 1.5.1..

La mención de la *invidia* nos permite establecer aquí el punto de enlace con el calimaqueísmo de la poética de Horacio. Ahora bien, para Horacio los textos de Calímaco no son la declaración de intenciones poéticas, un paratexto sincero, como lo serían para un seguidor, un epígono, como lo eran muchos poetas latinos de la época. Ahí está la diferencia. Para Horacio, todo el legado del calimaqueísmo es un conjunto de textos de los que se sirve a su antojo para desvelar que también sus convenciones son una manera estereotipada de interpretación de la realidad. La poética calimaquea representa uno más de los blancos de la metatextualidad horaciana.

En cuanto al motivo de la *invidia* en Horacio no aparece esporádicamente, sino que es recurrente a lo largo de toda su trayectoria poética, prescindiendo del género en que se exprese<sup>333</sup>. Evidentemente el motivo no es un préstamo original y directo que Horacio haga de Calímaco. El motivo estaba en el aire en los poetas de la época. Sirve, de todos modos, para dar una explicación de los puntos de referencia metatextuales de Horacio. Es la materia prima de la explicación de la poética de Horacio y es una prueba más de lo que he llamado retórica de su poesía, al encargarse ésta de tareas propias de la crítica literaria. De igual manera se debe ser cauteloso<sup>334</sup> a la hora de valorar las

---

<sup>333</sup> Se encuentra en los siguientes pasajes: HOR. *epist.* 2.1.20-90, la envidia a los nuevos poetas; HOR. *sat.* 2.6.47-49, la envidia a la amistad de Horacio con Mecenas y los poderosos, HOR. *sat.* 2.1.74-79, en una sátira cuyo tema general es el de la censura, Horacio deja traslucir de sus palabras que sólo la amistad con los poderosos pone a salvo al poeta de la mordedura de la envidia; HOR. *carm.* 2.20.3-5, la inmortalidad de su obra superará el ataque de la envidia; HOR. *carm.* 4.3.16, como poeta consagrado ya no tiene que temer al 'diente de la envidia', cumpliendo así el principio apuntado en la primera sátira del libro segundo; y finalmente HOR. *ars* 55-59: ¿por qué el público va a negar a los modernos lo que permitió a los antiguos, inventar nuevas palabras? En este último pasaje el tratamiento del tema alcanza su cúlmen, ya que en la propia palabra *invidiosos* consiste el ataque dirigido a los envidiosos, como hemos visto hace sólo unas páginas.

<sup>334</sup> Más de lo que lo son SYNDIKUS (1972: 1ss.), McDERMOTT (1981: 1650ss.), CAMPBELL (1975), entre otros muchos.

afirmaciones programáticas de Horacio sobre su deuda con Alceo. Horacio no trabajaba como un filólogo, dando religiosamente cuenta de sus fuentes y deudas con sus predecesores<sup>335</sup>. Horacio era un poeta y, como ya anticipé, un poeta *amateur* en el sentido que no pretende encontrar un sitio en el mundillo literario contemporáneo; de ahí que no escriba en ninguno de los géneros literario al uso.

Vamos a detenernos brevemente a continuación a examinar el uso que hace Horacio de los temas calimaqueos en su poesía.

Lo que los romanos llamaron *recusatio*<sup>336</sup> es el motivo del primer fragmento de los conservados de los Αἴτια, la *Respuesta a los Telquines* (CALL. frg. 1.21-24 [Pf.]): el poeta ha de evitar los grandes temas de la épica, porque así lo advierte Apolo Licio. El mismo tema y la mención de Apolo Licio aparece en el 'Calímaco romano', o sea, en Propertio (PROP. 3.1). En Horacio el motivo aparece en los siguientes pasajes: HOR. sat. 2.1.10-20, epist. 2.1.250-259, carm. 1.6.5-12, carm. 2.12.13-20<sup>337</sup>, carm. 4.2.33-40, HOR. carm. 4.15.1-4. Este último pasaje muy cercano al original.

Indisolublemente unido a la *recusatio* está el motivo de la 'musa fina' (Μοῦσα λεπταλέη, CALL. frg. 1.23ss. [Pf.]), que también es apreciable en CALL. frg. 398 (Pf.). La épica cíclica había agotado las posibilidades del género épico. El material, y quizá también el público, estaba agotado. Por tanto, cualquier poema grande es pesado y no puede estar bien hecho, afirma Calímaco. Dentro de la literatura romana, después de las propuestas neotéricas, el motivo se hace tópico. Propertio, como es natural, se sirve del motivo abundantemente<sup>338</sup>. En Horacio aparece en bastantes pasajes (HOR. carm. 2.16.38, carm. 1.6.9,

---

<sup>335</sup> Cf. GRIFFIN (1985: 199).

<sup>336</sup> Cf. HUTCHINSON (1988: 289 n.27).

<sup>337</sup> Es interesante notar que el punto de referencia de este poema es PROP. 2.1, que es mucho anterior; cf. N-H II (: 189).

<sup>338</sup> Cf. PROP. 1.7.19 *et frustra cupies mollem componere versum*, 2.34.31s., 3.1.8 *exactus tenui pumice versus eat*.

carm. 3.3.72, epist. 2.1.225), pero no parece que siguiera coherentemente el espíritu de la norma<sup>339</sup>. También emplea el término, con intenciones no declaradas en HOR. ars 46. Igualmente HOR. ars 320 *fabula nullius veneris, sine pondere et arte* es un uso de la terminología calimaquea para afirmar lo contrario, es un ataque a la literatura de masas<sup>340</sup>. Para hacer un poema ligero y perfecto hay que trabajar mucho y hay que trasnochar: ese es el motivo de la 'vela' (la ἀγρυπνία, CALL. epigr. 27 [Pf.]). En Horacio el motivo se encuentra en los pasajes HOR. sat. 1.4.12s., y sat. 1.10.64-71; esto cuadra perfectamente con una pretensión de ars en la poesía. En el aspecto del control sobre el texto, a fin de evitar en la técnica los deslices propios de la poesía sublime, es probable que Horacio coincidiera de todo corazón con el credo calimaqueo.

La corriente de la poesía ha de ser limpia, mientras que los poemas grandes son un 'río cenagoso' (CALL. Ap. 108s.)<sup>341</sup>, otra consecuencia de la exigencia de contro. En Horacio el motivo está

---

<sup>339</sup> Cf. PUELMA PIWONKA (1949: 115-169), que observa que no hay diferencia en el uso del tópico entre unos géneros y otros en la obra de Horacio; y también PORTER (1987: 66): "All of this is not, of course, to suggest that size is in any way a measure of excellence in the *Odes*. Some of the greatest odes are among the most slender, and at the end of the collection Horace in effect reaffirms his allegiance to the *tenue*. But Horace himself at many points calls attention to his own vacillation between the poles of the *grande* and the *tenue* -e.g., in 1.6, 2.1.37-40, 2.20.1, 3.3.69-72, 3.4.1-2, 3.25.14-20, 3.30; and in charting his progression along the parameter of magnitude we are doing no more than following his own lead".

<sup>340</sup> Cf. Brink II (: 345s.).

<sup>341</sup> Cf. HUTCHINSON (1988: 281): "In *Satires* 1.4 Horace condemns the careless loquacity of his predecessor Lucilius, using at one point the Callimachean metaphor of the muddy river (11, cf. Call. H. 2.108f.). But when he resumes in 1.10 and recommends brevity, variety, restraint, he is plainly limiting his remarks to this type of poetry. This is so despite a play with Callimachus' prologue (31ff.)"; WINTERBOTTOM (1982: 48) y WÓJCIK (1977). Este es también un principio retórico, la *brevitas* [cf. Brink I (: 261ss.) y II (: 107ss.)], que se encuentra en CIC. part. 19, ARIST. Rh. 1414a 25, LONG. 42, y, por su parte, en HOR. ars 25s., 335ss. *esto brevis*, sat. 1.4.18, 1.10.9s..

en HOR. sat. 1.4.11, sat. 1.10.36-39, sat. 1.10.50s., sat. 1.10.61-64, epist. 2.2.120ss., carm. 1.26.6, pero la postura de Horacio es más sutil<sup>342</sup>. Ahora bien, ¿qué importancia le debemos dar al influjo calimaqueo en Horacio? ¿Es una relación paratextual, y por tanto positiva, o, por el contrario, es una relación metatextual? ¿Cita las consignas calimaqueas y las sigue, o simplemente le sirven a Horacio para construir su poesía hecha de discursos ajenos?

Cierto es que el *Alpinus*<sup>343</sup> de HOR. sat. 1.10.31ss. es reo de un delito de 'poema cíclico', pero esto no se conjuga muy bien con las afirmaciones de Horacio en la misma sátira, unos versos más abajo.

*Pollio regum .*  
*facta canit pede ter percusso; forte epos acer,*  
*ut nemo, Varius ducit.*

[Polión de los reyes  
los hechos canta golpeando tres veces con el pie; la  
valiente épica el aguerrido,  
como nadie, Varro guía.]

HOR. sat. 1.10.42-44

---

<sup>342</sup> Cf. PORTER (1987: 84 n.1), WIMMEL (1960: 222ss.), COMMAGER (1962: 11ss.), N-H I (: 305), CLAUSEN (1964: 189) o RUDD (1986: 17): "Unlike Lucilius, then, makes few criticism of recent poetry. Although his own preferences at this stage were for iambic and satire, he could speak with approval of Pollio's tragedy and Varius' epic ([sat.] 1.10.42-44). Later on, in view of what Virgil has accomplished in the Aeneid, he could describe the authentic poem as 'flowing strong and clear, like an unpolluted river (E. 2.2.120)".

<sup>343</sup> ¿Se está refiriendo Horacio al neotérico Furio Bibáculo? La identificación no es segura, aunque cuadraría muy bien con la perspectiva que he elegido: incluso el alejandrismo y la corriente neotérica habría dejado de ser un arte vanguardista en la generación de Horacio, por lo que el conflicto sería más que posible. Sobre la identificación del *Alpinus* cf. RUDD (1966: 289s.; 1986: 16), CRISTÓBAL (1990: 25), éste último más inclinado a pensar en que la alusión iría dirigida a un Furio de Ancio, poeta del círculo de Volusio, los partidarios de la poesía arcaizante de tipo enniano.

Y antes de pasar al elogio de Virgilio, habla también elogiosamente de las tragedias de Polión y de la épica de Vario. En HOR. *epist.* 2.2.120 el 'río vehemente' deja de ser una metáfora peyorativa, quizá pensando en los logros de Virgilio<sup>344</sup>. Además, según sus propias palabras, para Horacio escribir versos es una actividad placentera.

*me pedibus delectat claudere verba*

[A mí me gusta cerrar rítmicamente las palabras]

HOR. *sat.* 2.1.28

Como hemos visto dentro del estado de la cuestión, en las secciones 2.1. y 2.6., ya con PASQUALI (1920), pero especialmente desde WILKINSON (1951: 118ss.) la relación con Calímaco se ha convertido en la explicación preferida del interés de Horacio por la poética declarada. Calímaco también explicaría mucho de la pose general de nuestro poeta<sup>345</sup>, aunque hay quien, como HUTCHINSON (1988: 289), cree que sólo en su último libro de odas Horacio se pone a usar directamente la forma y las manifestaciones de Calímaco, mientras que el bloque formado por los tres primeros libros de *Odas* (HOR. *carm.* 1-3) habría evitado tal ficción, adoptando la pose de que los temas elevados no eran apropiados para su vida. La *recusatio* podría, no obstante, ser más que una

---

<sup>344</sup> Cf. RUDD (1986: 17).

<sup>345</sup> Cf. N-H I (: xiv): "His convivial odes owe as much to epigram as to Alcaeus; the love interest is almost entirely Hellenistic; the political odes are indebted in general outline to Alexandrian court poetry. Horace's relation to Callimachus deserves a special attention (Wilkinson 118ff.); from him he derives the *recusatio* (1.6; 1.12; 4.2; 4.15), something of the *propempticon* (1.3), as well as other occasional topics (1.7.6; 1.31.8; 4.3.1f.). In particular Horace owes much more than is recognized to Callimachean manner. The *Μοῦσα λεπταλέη* achieved her effects not by lushness of sentiment or beauty of language but by discrimination, incisiveness and the piquant juxtaposition of the poetical and the colloquial (Newman 313f.). If we look at the essentials of style as well as the accidents of metre and mythology, Horace no less than Propertius is a Roman Callimachus".

pose o un tópicos copiado de Calímaco por exigencias del género<sup>346</sup>, pues bien podría ocurrir que Augusto ejerciera una cierta presión sobre los poetas para que cantaran sus hazañas bélicas, como se demuestra en que evitara la destrucción de la *Eneida* o en las cartas que Suetonio dice que dirigió al propio Horacio. En esto no habría hecho sino seguir la estela de los generales romanos de su más inmediato pasado: Mario, Luculo, César<sup>347</sup>. La nobleza romana era, como toda nobleza, muy narcisista<sup>348</sup>.

Por otro lado, la influencia de Calímaco, como ya he apuntado más arriba, no representaba una novedad en la poesía latina de la época de Horacio, sino que casi se remonta a los primeros tiempos de la poesía latina<sup>349</sup>. Ennio estaba escribiendo cuando solamente habían transcurrido poco más de 40 años desde la muerte de Calímaco; Catulo declara enfáticamente su deuda en el poema dedicatorio a Nepote (CATULL. 1). En Virgilio también tenemos tempranamente la *recusatio*, con la aparición de Apolo al poeta y 'el verso ligero y la víctima gorda'<sup>350</sup>.

5 *cum canerem reges et proelia, Cynthus aurem  
vellit et admonuit: "pastorem, Tityre, pinguis  
pascere oportet ovis, deductum dicere carmen."*

---

<sup>346</sup> Cf. WILLIAMS (1968: 102).

<sup>347</sup> Cf. CIC. *Arch.* 21-24, una visión de conjunto de las *laudes imperatorum*. Arquías cantó las hazañas de Luculo en la tercera guerra contra Mitrídates [cf. TORRENT (1970: XIIIss., 43s.)]; Cicerón, a falta de un bardo que cantara sus hazañas, se las cantó él mismo, CIC. *de consulatu suo*; Furio Bibáculo, un poeta neotérico, no pudo resistir la tentación de hacer el elogio de César con su poema épico *Annales belli Gallici*, Varrón Atacino, otro neotérico, también se inspiró en el gran general para su *Bellum Sequanicum*; cf. GRIFFIN (1985: 29), Schanz-Hosius II (: 281ss.).

<sup>348</sup> El que la reticencia de Horacio a cantar las hazañas militares del *princeps* fuera efectiva y no meramente fingida, producto de una convención poética, es una de las bases más sólidas de la tesis escapista de MAUCH (1986).

<sup>349</sup> Cf. HOPKINSON (1988: 98-101).

<sup>350</sup> Cf. CALL. frg. 1.21-24 (Pf.).

[Como cantaba reyes y combates, el Cintio de la oreja  
me tiró y advirtió: "A un pastor, Títilo, gordas  
apacentar conviene las ovejas, fino decir su canto.]

VERG. ecl. 6.3-5

METTE (1961) da un sesgo inesperado al calimaqueísmo de Horacio. Opina que la explicación del *genus tenue* de las obras de Horacio y la defensa que hace del calimaqueísmo hay que buscarla en la experiencia vital de Horacio, en la *vita/mensa tenuis*<sup>351</sup>; estilo y hombre serían una misma cosa. Los pasajes significativos serían los siguientes: HOR. sat. 2.2.1, 53ss., 70-73, *carm.* 3.29.9-16, y *epist.* 1.7.44s.. La modestia vital de Horacio tendría que ver con unos orígenes humildes, que él mismo confiesa, *libertino patre natus*, en la conocida autobiografía que constituye el pasaje HOR. sat. 1.6.71-131; y tal modestia trascendería a una ética de la *aurea mediocritas*: *carm.* 2.10 y 3.1.25<sup>352</sup>. No obstante, METTE (1961) termina cayendo en su propia trampa de que la adscripción al credo calimaqueo no puede explicar la vertiente 'grande' de la poesía de Horacio, como las 'Odas romanas': *magna modis tenuare parvis* (HOR. *carm.* 3.3.72).

Ahora bien, en relación con el calimaqueísmo de Horacio no todas las voces son concordantes, pues SCHWINGE (1963) afirma que Horacio debe dejar de figurar como el calimaqueo que nunca fue. Cree que HOR. sat. 1.10.17-19 es una oposición manifiesta a Calímaco y la poesía política de Horacio es una refutación práctica de la *recusatio calimaquea*<sup>353</sup>. Además, se observa en otros fragmentos una postura irónica y distanciada respecto al

---

<sup>351</sup> Cf. METTE (1961: 223): "Wahl des Bios und Wahl der Gattung fallen für Horaz in eins; es ist der Dichter des γένος λεπτόν, sein Bios beschränkt sich auf die *parva rura*, die *tenuis mensa*; Gattung und Bios sind aufeinander zu stilisiert".

<sup>352</sup> Cf. METTE (1961: 224): "Für diese *vita parva* aber ist das angemessene Gefäß das *genus parvum*, das γένος λεπτόν: die größte Teil der horazische Dichtung ermöglicht die Beobachtung, daß dieser große Artist es vermocht hat, Lebensstil und literarischen Stil in eines zu verwerben".

<sup>353</sup> Cf. SCHWINGE (1963: 76s.).



calimaqueísmo romano, como en HOR. *carm.* 2.20.1-5, donde Horacio afirma que no usará una pluma 'tenue' para elevarse por los cielos. Las críticas veladas se habrían de unir con la viva estampa de las adulaciones y rencillas del mundillo literario romano que retrata Horacio en la *Epístola a Floro* (HOR. *epist.* 2.2.90-105), donde aparece la única mención explícita que hace Horacio de Calímaco, que entra en escena de una guisa más bien desairada<sup>354</sup>.

De hecho, Horacio, como ya se ha mencionado en repetidas ocasiones, aboga por una impronta moral en la poesía, mientras que el calimaqueísmo propugna una poesía de apartamiento, de torre de marfil. En cambio, Horacio dice expresamente que el poeta tiene que resultar útil a la comunidad, como se puede contrastar en HOR. *epist.* 2.2.120-144, *ars* 391-407<sup>355</sup>. No obstante, SCODEL (1987), por su parte, opina que hay que matizar la crítica de Horacio al calimaqueísmo. En realidad, pasajes como los de HOR. *sat.* 1.10 van encaminados simplemente a la crítica del calimaqueísmo 'superficial' y a la excesiva admiración por Lucilio, que eran los rasgos característicos de la poesía de la época. El paradigma de este tipo de poesía sería Valerio Catón<sup>356</sup>. La explicación de esta adhesión de Horacio al calimaqueísmo puro de los orígenes es harto atractiva, ya que resumiría la animadversión contra los antiguos y el distanciamiento de la poética dominante en la literatura de la época, la poética de consumo<sup>357</sup>. Así se conciliarían las aparentes contradicciones palpables en las manifestaciones de Horacio acerca de los tópicos calimaqueos.

De todos modos, el aspecto místico del calimaqueísmo no tiene paralelo en Horacio, como tendremos ocasión de ver más adelante. Este aspecto místico tiene mucho que ver con la trasmutación del

---

<sup>354</sup> Cf. SCHWINGE (1963: 81).

<sup>355</sup> Cf. SCHWINGE (1963: 85ss.).

<sup>356</sup> Cf. SCODEL (1987: 206).

<sup>357</sup> Cf. RUDD (1982: 85).

poeta en ser alado<sup>358</sup>, de lo que se burló Timón de Fliunte, discípulo del escéptico Pirrón, en un silo<sup>359</sup>, recogiendo una expresión creada por el cínico Bión el Boristenita para insultar a los filósofos académicos que se refugiaban en el Museo alejandrino<sup>360</sup>. La sociedad cerrada de los poetas es la 'jaula de las Musas', una jaula de oro, pero sin comunicación con la realidad. Y en la 'jaula de las Musas' es donde está *vates*, que para muchos estudiosos es la explicación de la poesía horaciana<sup>361</sup>. La palabra mágica de *vates* ha servido de salvoconducto para ligar la exigencia formal con el carácter público de la poesía de Horacio y, de paso, para fijar la poesía de Horacio en la tradición místico-romántica de la poética platónica: HOR. ars 24 *vatum*, HOR. ars 400 *divinis vatibus*<sup>362</sup>, HOR. sat. 1.4.43s. *os magna sonaturum*, HOR. sat. 1.9.30 *divina mota*, HOR. carm. 1.1.35 *lyricis vatibus*, HOR. carm. 3.1.3 *Musarum sacerdos*. Teniendo en cuenta la familiaridad de Horacio con la ironía del Boristenita, la alternancia de *vates* y poeta proporciona una base muy poco

---

<sup>358</sup> Imagen tomada sin duda de Platón, pero reelaborada por Calímaco en CALL. Ap. 110, frg. 1.32 (Pf.).

<sup>359</sup> Una composición literaria de su cuño, un prosímetro antecedente de la *sátira menipea*.

<sup>360</sup> El texto de la *diatriba* de Bión es el frg. 12 (Diels) y el de Timón de Fliunte el frg. 786; sobre el poeta como ser alado y sus implicaciones poéticas en relación con Horacio cf. SCHWINGE (1987: 46), JOHNSON (1982: 204 n.1), CONNOR (1987: cap. 1), N-H II (: 332), MACLEOD (1986: 102), en comentario a HOR. *epist.* 1.3.18-20.

<sup>361</sup> Cf. NEWMAN (1967a: 99-206), JOHNSON (1982: 130s.), WILLIAMS (1968: 385-442; 1970: 10), CAMPBELL (1928: 81), FRAENKEL (1957: 276ss.), incluso N-H I (: xiii), y CODY (1976: 11): "All these studies support the view that this modification of Callimachus' aesthetics of the *tenue* is intimately linked to Horace's poetic persona as a *vates*. The religious, philosophic and political dimensions of the Roman Horace's vatic persona set him at a distance from the Alexandrian Callimachus and identify him not as an aestheticist Callimachean but more precisely as a 'Socratic Callimachean'".

<sup>362</sup> Cf. HOM. θεῖοι ἄοιδοί; Brink II (: 390s.). Asimismo en HOR. carm. 4.9.28 *vate sacro*, VERG. ecl. 5.45, 10.17 *divine poeta*.

segura para conclusiones amplias y extremas, como las que saca NEWMAN (1967a: 79, 130) para datar *ars* en la fecha tan temprana del 22 a.C.<sup>363</sup>, o en general sobre la simpatía de Horacio por la poesía romántica e inspirada<sup>364</sup>.

Y es que el tópico del poeta *vesanus/ vates*, que veíamos en 4.1., está relacionado indefectiblemente con el del *locus amoenus*. La soledad del poeta se convirtió en un motivo queridísimo para la literatura romántica posterior<sup>365</sup>, que asocia al poeta con la inmaculada concepción y la pureza del espíritu. Así lo encontramos en una pieza de literatura tan alejada como el libro de viajes del Papa Pío II, Aeneas Silvio Piccolomini, acerca del lago Nemi, en los montes Albanos (el que inspirara a Sir J. Frazer para la composición de su *Golden Bough*): "*Nihil per aestum his umbribus delectabilius invenias, optissima poetis deambulatoria; nusquam excitabitur vatis ingenium quod hic torpuerit. Musarum domicilia dixeris nympharumque tecta et, siquid inest verum fabulis, Dianae latibula*"<sup>366</sup>. Claro que el lugar ya en tiempos de Horacio era conocido y sugería reminiscencias poéticas del añejos tiempos:

*pontificum libros, annosa volumina vatum*

---

<sup>363</sup> Cf. Brink II (: 391), RUDD (1989: 19-21), que en p. 21 concluye: "So, although the theory [la teoría de que el destinatario de HOR. *ars* era L. Calpurnio Pisón, el Pontífice, no su padre L. Calpurnio Pisón Cesonino] cannot be proved, it is preferable to assume that the *Ars Poetica* was Horace's last work, and that when he said he was not writing himself (*nil scribens ipse* in 306) he meant that, after completing his fourth book of *Odes*, he was no longer composing lyrics".

<sup>364</sup> Cf. SCHWINGE (1963: 79s.): "Diesem Typ des Dichters nämlich, der sich nur auf seine Genie beruft, stellt Horaz mit großen Nachdruck die für dichterisches Schaffen unumgängliche Notwendigkeit des Kunstfleißes [*serm.* 1.10.72s., *ars* 241; bildlich gesprochen *epist.* 2.2.124s.], des Kunstverstandes und der künstlerischen Verantwortung gegenüber".

<sup>365</sup> Cf. CURTIUS (1948: 195ss.).

<sup>366</sup> Aeneas Silvio Piccolomini, *Commentarii* 11.5.6, en HUTCHINSON ed. (1988: 84).

*dictitet Albano Musas in monte locutas.*

HOR. *epist.* 2.1.26s.

No se puede negar que el t3pico del *locus amoenus* no sea un tema de la poes3a de Horacio. Aparece en toda su extensi3n en HOR. *carm.* 2.19 y *carm.* 3.25, y ya est3 anticipado en *carm.* 1.1.29ss.. No obstante, tiene otros venerables antecedentes en la literatura latina<sup>367</sup>. As3 en Lucrecio.

*Nec me animi fallit quam sint obscura; sed acri  
percussit thyrso laudis spes magna meum cor  
et simul incussit suavem mi inpectus amorem  
925 Musarum, quo nunc instinctus mente vigenti  
avia Pieridum peragro loca nullius ante  
trita solo. iuvat integros accedere fontis  
atque haurire, iuvatque novos decerpere flores  
insignemque meo capiti petere inde coronam  
930 unde prius nulli velarint tempora Musae;  
primum quod magnis doceo de rebus et artis  
religionum animum nodis exsolvere pergo,  
deinde quod obscura de re tam lucida pango  
carmina, musaeo contingens cuncta lepore.*

LUCR. 1.922-934<sup>368</sup>

En el pasaje se incorporan tambi3n otros motivos calimaqueos. *Avia Pieridum peragro loca nullius ante / trita solo* (versos 926s.) son la recreaci3n del  $\kappa\epsilon\lambda\epsilon\acute{\upsilon}\theta\omicron\upsilon\varsigma$   $\acute{\alpha}\tau\rho\acute{\iota}\pi\tau\omicron\upsilon\varsigma$  de CALL. *frg.* 1.27s. (Pf.). El verso 927 *iuvat integros accedere fontis*, al igual que HOR. *carm.* 1.26.6 *fontibus integris*, relaciona el retiro del poeta (*locus amoenus*), con la exigencia de libar de la 'fuente 3ntegra', lo cual remite a CALL. *Ap.* 111s.. Lo mismo nos encontramos en Virgilio.

*sed me Parnasi deserta per ardua dulcis  
raptat amor; iuvat ire iugis, qua nulla priorum  
Castaliam molli devertitur orbita clivo.*

---

<sup>367</sup> Cf. P3SCHL (1970: 164-178), TROXLER-KELLER (1964: 70-128) para la historia del t3pico.

<sup>368</sup> Repetido casi verbalmente en LUCR. 4.1-25.

*nunc, veneranda Pales, magno nunc ore sonandum.*

VERG. *georg.* 3.291ss.

El fragmento remonta igualmente al prólogo de los *Aetia* [CALL. frg. 1.27s.(Pf.)], y reaparece en los siguientes pasajes de Horacio (en el segundo mezclado con el motivo del poeta como ser alado).

5           *auditis, an me ludit amabilis*  
              *insania? audire et videor pios*  
              *errare per lucos, amoenae*  
              *quos et aquae subeunt et aerae.*

HOR. *carm.* 3.4.5-8

*...ego apis Matinae*  
              *more modoque*

30           *grata carpentis thyma per laborem*  
              *plurimum, circa nemus uvidique*  
              *Tiburis ripas operosa parvos*  
              *carmina fingo.*

HOR. *carm.* 4.2.27-32

De todas maneras, el motivo del retiro bucólico a regiones apartadas del mundanal ruido presenta normalmente, como estamos viendo, en Horacio un sospechoso aspecto de ironía, y en muchas ocasiones está asociado con la más cruda experiencia de la ebriedad<sup>369</sup>. Así se puede apreciar en el siguiente pasaje.

*scriptorum chorus omnis amat nemus et fugit urbem,*  
              *rite cliens Bacchi somno gaudentis et umbra:*

HOR. *epist.* 2.2.77s.<sup>370</sup>

---

<sup>369</sup> Cf. GRIFFIN (1985: 71ss.), Brink III (: 309).

<sup>370</sup> Cf. GRIFFIN (1985: 71): "Horace can say, as if it were an unquestioned truth, that all poets hate the noise and occupation of city and long for rural seclusion ...*epist.* 2.2.77s. ..., Horace here puts the idea with a certain irony, as does in the opening ode of the first book, saying of his own poetic

El apartamiento de la gente y la búsqueda de lugares apacibles, como he dicho antes, se convierte en el tema principal de dos Odas, HOR. *carm.* 2.19 y 3.25<sup>371</sup>. Se ha dado demasiado crédito a las manifestaciones sobre la inspiración que Horacio hace y a que el tópico del *locus amoenus* sería una explicación seria de su profesionalidad de poeta, corroborada por pasajes en los que la ironía está fuera de lugar.

*praeter cetera me Romaene poemata censes  
scribere posse inter tot curas totque labores?*

HOR. *epist.* 2.2.65s.

Este tipo de pasajes y los citados anteriormente han servido a tesis de escapismo y falta de compromiso que cuadran muy mal con otros factores que nos permiten conjeturar rasgos de su poética decididamente menos partidarios de la 'inspiración' y más de la 'transpiración'; solamente así se puede entender la burla del poeta *vesanus* de HOR. *ars* 453-476. Otros han querido ver la reelaboración de un tópico que asociaría a Horacio con la mejor

---

aspirations: ...*carm.* 1.1.30-32...; the retinue and scenery of Bacchus were an overfamiliar metaphor for poetic inspiration, going back clearly to the *Ion* of Plato. Plato, however, in that highly ironic dialogue intends no compliment to the poets in saying that they are like Bacchantes, inspired by the god and raving in marvellous utterance which they themselves, once the fit has passed, do not understand and cannot explain. The gullible rhapsode *Ion* takes all this as a compliment to his art, but for Plato what cannot be rationally expounded and criticised is worthless. Horace sometimes uses the image with an ironic nuance, aiming it at the 'romantic' poets of his own time who thought undisciplined craziness the hallmark of genius. It is consequently surprising to find that it is Horace who goes far beyond the other Augustan poets in claiming, in two striking odes, ecstatic Dionysiac experience for himself. How is this to be explained?"

<sup>371</sup> Cf. GRIFFIN (1985: 72s.), que rebate posturas crédulas, como las de FRAENKEL (1957: 200s.) o TROXLER-KELLER (164: 63). Cf. también al respecto N-H I (: 13s.) en su comentario a *carm.* 1.1.30, o II (: 316), en el comentario a *carm.* 2.19 *Bacchum in remotis carmina rupibus*; y Brink III (: 309).

poesía desde los orígenes, puesto que así se encuentra ya en Hesíodo<sup>372</sup>.

ἀλλὰ τίη μοι ταῦτα περὶ δρυῶν ἢ περὶ πέτρην;

HES. Th. 1.35

Más que pensar en la aceptación de los moldes al uso en poesía, convendría, sobre todo por lo chusco de algunos pasajes, ver en las afirmaciones programáticas del *locus amoenus* un método metatextual similar a las *Soledades* de Góngora o al *Quijote*<sup>373</sup>, al objeto de subvertir la poética de consumo y proponer, por sublimación, un nuevo código textual que dé cuenta de la realidad y no sirva para ocultarla.

De todos modos, la relación polémica con Calímaco no agota la metatextualidad de la poesía de Horacio. Esto también se manifiesta en su preocupación expresa por la poesía de sus contemporáneos es uno de los rasgos que más caracterizan, como hemos visto más arriba, la producción horaciana. Esto es también 'metatextual'. Condena la adoración por la literatura arcaica,

---

<sup>372</sup> Cf. RUDD (1989: 232): "Seclusion, particularly rural seclusion, is regularly presented as the setting in which the poetry is written (e.g. C. 1.17.13-14; 22.9-12; 3.13; 4.3.10-12); and the significance of that idea is enhanced rather than impaired by the fact that it is as old as Hesiod (*Theog.* 1.35)".

<sup>373</sup> Es de señalar que ambas obras aparecieron al mismo tiempo, los principios del siglo XVII, una época de profunda crisis en la sociedad española. Cervantes en su novela acertó a mezclar lo caballeresco con lo picaresco, dos géneros en principio incompatibles, de tal manera que en la ecuación consiguió un código nuevo en prosa que explicaba mejor su realidad. Góngora mezcló de manera análoga para la poesía lo bucólico con lo épico y obtuvo un modelo poético vanguardista y mejor que los vigentes. Juan de Jáuregui, oponente poético de Góngora, basó su crítica de las *Soledades* precisamente en las faltas al *decoro* que presentaba su estilo. Sobre toda esta controversia y el carácter de 'obra abierta' (léase 'vanguardista') de las *Soledades* cf. BEVERLEY ed. (1979: 17-61). Tampoco estará de más recordar que GENETTE (1982) se sirve abundantemente del *Quijote* como paradigma de la 'transtextualidad'.

pero también la facilonería de la literatura de consumo contemporánea en la *Epístola a Augusto* (HOR. *epist.* 2.1.108-117). ¿Por qué todo el mundo se pone a escribir versos? La consecuencia de la epidemia de 'poetitis', a la que ya he aludido en la sección 4.1., es que la literatura entra en un callejón sin salida de repetición hasta el hartazgo. La crítica de ese tipo de poética de consumo se hace patente en un pasaje del *Arte poética* muy significativo<sup>374</sup>.

*inceptis gravibus plerumque et magna professis  
purpureus, late qui splendeat, unus et alter  
adsuitur pannus, cum lucus et ara Dianae  
et properantis aquae per amoenos ambitus agros  
aut flumen Rhenum aut pluvius describitur arcus,  
sed nunc non erat hic locus.*

HOR. *ars* 14-19

La crítica contra la literatura de aparato y virtuosística que tiene por única cualidad la *descriptio*<sup>375</sup> y ha perdido el sentido de conjunto, el objetivo aristotélico del *μῦθος*, la 'imitación' *μίμησις* de las acciones humanas. La crítica que hace Horacio siguió siendo válida dos generaciones después, a juzgar

---

<sup>374</sup> Cf. Brink II (: 95): "Horace is concerned with the age-old epic device of *ὑποτύπωσις* *descriptio*, see below 18 n. *describitur*. He is reflecting on problems of contemporary workmanship -the tendency to descriptive writing that is irrelevant to the unity of a large composition. The criterion, one feels tempted to guess, is in the Homeric epic and, in Horace's contemporary terms, the Virgilian unity of descriptive writing and poetic-narrative structure. More than half a century later *descriptio* is still a convention, SEN. *epist.* 79.5, 122.11-13; and so it remained".

<sup>375</sup> Cf. CIC. *de orat.* 3.205, QUINT. *inst.* 9.2.40ss. la mencionan entre las figuras de pensamiento, *lumina sententiarum*. Quintiliano, en otro pasaje, advierte contra el abuso del procedimiento -QUINT. *inst.* 2.4.3-; a Séneca el Rétor le parece un una vía al lucimiento -SEN. *contr.* 2, *praef.* 1 *in descriptionibus extra legem omnibus verbis, dummodo niterent, permissa libertas*-; Plinio el Joven considera el procedimiento muy útil para mejorar el estilo -PLIN. *epist.* 7.9.8 *nam saepe in oratione quoque non historica modo sed prope poetica descriptionum necessitas incidit, et pressus sermo purusque ex epistulis petitur*-.



por el testimonio de Séneca el Filósofo.

*Quid tibi do ne Aetnam describas in tuo carmine, ne hunc sollemnem omnibus poetis locum adtingas? Quem quominus Ovidius tractaret, nihil obstitit quod iam Vergilius impleverat; ne Severum quidem Cornelium uterque deterruit.*

SEN. *epist.* 79.5

El propio Séneca alude de pasada a la moda poética en *epist.* 122.11-13, donde se menciona a un tal Julio Montano<sup>376</sup>, *tolerabilis poeta et amicitia Tiberi notus et frigore*, especializado en amaneceres y ocasos. No es extraño que el procedimiento de relleno sigue siendo uno de los más fructíferos y exitosos en la literatura de consumo.

Veamos otro pasaje en el que la poética del entusiasmo y de la sublimidad virtuosística reciben una crítica inapelable. El comienzo de la sátira tercera del libro primero nos mete de lleno en el mundo de los poetas profesionales y las *declamationes*, por medio del ejemplo de un poetastro sin tacto, el sardo Tigelio, que al grito de '¡io, Bacche!' enhebraba versos e historias muy aparatosas, aunque sin pies ni cabeza<sup>377</sup>.

Además de los poemas programáticos reconocidos (la llamada *Arte poética* en primer lugar, después las *Epístolas* a Augusto y a Floro, que completan esa última serie de poemas largos en hexámetros que coronan la obra de Horacio, también la *παράβασις* y defensa de los modernos que es *epist.* 1.19, y, por último, la teoría de la sátira desplegada en *sat.* 1.4, 10 y 2.1), se pueden hallar declaraciones sobre la poesía y los poetas desperdigadas a lo largo de toda su obra. Horacio, en realidad, construye toda su poesía siguiendo un principio 'metatextual', que es una de las

---

<sup>376</sup> El nombre, fortuitamente sin duda, nos evoca el *turgidus Alpinus* de HOR. *sat.* 1.10.36 y nos sitúa involuntariamente en un contexto de alusiones al *locus amoenus* -ya se sabe *nomen omen*.

<sup>377</sup> Cf. HOR. *sat.* 1.3.1-19; GRIFFIN (1985: 83).

razones por las que se puede caracterizar su poesía como vanguardista. Y toda vanguardia tiene un carácter lúdico. La convención se vuelve sobre sí misma y el artista es consciente de que está manipulando toda una tradición anterior y jugando con ella; se sabe inmerso en un 'architexto' que problematiza. Ya destacué en la sección 4.1. el hecho singular de que Horacio presentara, al contrario que cualquier otro poeta anterior o contemporáneo, una serie ensayística de poemas que trataban el tema de la poesía al lado de su producción poética. Por una parte tendríamos una producción de retórica literaria y por otra una producción propiamente lírica. Vamos a ver que las cosas en nuestro poeta son bastante más complejas, ya que lo mismo que los materiales retóricos en sus poemas ensayísticos terminan transmutándose en poesía pura, de igual manera en sus formas líricas tienen cabida declaraciones retóricas.

En efecto, la primera colección de la poesía lírica de Horacio constituye en gran medida un repertorio insinuado de la tarea del poeta y la función de la poesía en el mundo. Las más de las veces el tono es irónico y siempre distanciado. La conclusión que parece desprenderse de las declaraciones poéticas desperdigadas por los poemas y del trato que da el poeta a lo que podríamos llamar 'profesión literaria' y sus 'profesionales' es la de que hay que ponerse a salvo de la ficción, de la literatura exótica, obsesiva y evasiva. La lírica de Horacio la llamé antilírica en la sección 1.4., y efectivamente se podría definir como la 'antiliteratura', pero entendido esto en el mejor sentido de la palabra. Horacio concebía la actividad poética como un bálsamo contra la tergiversación que de la realidad y sus miserias produce la literatura. En ese realismo, del que ya he tenido ocasión de hablar en las secciones anteriores de este mismo capítulo, es en donde se manifiesta el carácter retórico de la poesía de Horacio. Se trata de una retórica dinámica, genuina, que se opone a la retórica domesticada, de repetición escolar, en que se había convertido la literatura generada por el Clasicismo.

La declaración de principios del poeta en relación con su actividad es una buena manera de comenzar una colección de

poesías, y Horacio en esto tiene notables paralelos no sólo en la literatura contemporánea, lo cual proporciona un 'paratexto' crítico importante, sino también en Safo. Sin embargo, fijémonos en dos aspectos singulares presentes en el famoso *priamel* que da comienzo a las *Odas*. Dentro de la serie de actividades que el poeta rechaza como forma de vida se incluye al autor escénico, una curiosa mención metatextual en una serie de actividades del mundo estrictamente económico.

*hunc, si mobilium turba Quiritium  
certat tergeminis tollere honoribus,*

HOR. *carm.* 1.1.7s.

Esta mención se ha pasado por alto con frecuencia, ya que la interpretación del pasaje sigue sujeta a controversia. Los 'trigéminos honores' son los del teatro, más que los de la política, aunque, en realidad, ¿qué es la política, sino un gran guiñol? En cualquier caso, Horacio puede estar refiriéndose a las *declamationes* poéticas; lo cual daría más impulso poémico al pasaje.

Y, por otro lado, la conclusión de la oda nos proporciona el marco preciso en el que se va a mover toda la colección de estos poemas. El poeta, después de describir, como 'preámbulo', todas las formas de vida (*βίαι*) que no quiere llevar, describe su vocación.

30 *me doctarum hederæ præmia 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.*

35 *quodsi me lyricis vatibus inseres,  
sublimi feriam sidera vertice.*

HOR. *carm.* 1.1.29-36

La primera oda de la colección representa una declaración 'metatextual', en la que la exageración degradante del verso

final, "tocaré con mi sublime coronilla", en combinación con el tópico del *locus amoenus*, por donde deambula el poeta *vesanus* (versos 29-32), sirven de contrapunto irónico. Las verdaderas intenciones del poeta quedan así al descubierto, ya que en muchos pasajes a lo largo de la colección va a contradecir sus propias palabras, por internarse en temas éticos y políticos.

En HOR. *carm.* 1.10 tenemos otro toque 'metatextual' sutil. El poema es un himno a Mercurio, destacando su doble -¿o simple?-admonición de dios de los mentirosos e inventor de la lira (verso 6). Citado en la sección 4.2. representa un ejemplo extraordinario de la práctica de hacer himnos fingidos, propia de la literatura helenística, pero en Horacio la práctica genérica le sirve para hacer una indagación en las fuentes de la inspiración poética y en las relaciones de la poesía con las demás actividades económicas de la sociedad.

Otra incursión en la tarea y función del poeta nos la proporciona HOR. *carm.* 1.22.

*Integer vitae scelerisque purus  
non eget Mauris iaculis neque arcum,  
nec venenatis gravida sagittis,  
Fusce, pharetra,*

5 *sive per Syrtis iter aestuosas  
sive facturus per inhospitalem  
Caucasum, vel quae loca fabulosus  
lambit Hydaspes.*

10 *namque me silva lupus in Sabina,  
dum meam canto Lalagen et ultra  
terminum curis vagor expeditis,  
fugit inermem,*

15 *quale portentum neque militaris  
Daunias latis alit aesculetis,  
nec Iubae tellus generat, leonum  
arida nutrix.*

20 *pone me, pigris ubi nulla campis  
arbor aestiva recreatur aura,  
quod latus mundi nebulae malusque  
Iuppiter urget,*

*pone sub curru nimium propinqui*

*solis in terra domibus negata:  
dulce ridentem Lalagen amabo,  
dulce loquentem.*

HOR. *carm.* 1.22

Se trata de una nueva parodia del poeta *vesanus*, del mismo tono que la que veíamos en *ars* 453-476. Al burlarse del poeta *vesanus*, con su pretensión espiritual de santidad e inviolabilidad y su propensión a los *loca amoena*, se está burlando de toda la literatura de consumo: de las historias sobre Alejandro Magno y sus viajes, que representaban el exotismo por antonomasia (versos 5-8)<sup>378</sup>; y de la novela rosa, con sus tópicos de que el amante ha de ser puro, tópico de la literatura amorosa (versos 1-4, 10, 23ss.). En la poesía de la época tenemos el 'hipotexto' de esta reelaboración de Horacio.

*nec tamen est quisquam, sacros qui laedat amantis:  
Scironis media sic licet ire via,  
quisquis amator erit, Scythicis licet ambulat oris,  
nemo adeo ut noceat barbarus esse volet.  
15 luna ministrat iter, demonstrant astra salebras,  
ipse amor accensas percutit ante faces,  
saeva canum rabies morsus avertit hiantis:  
huic generi quovis tempore tuta via est.*

PROP. 3.16.11-18

*quisquis amore tenetur est tutusque sacerque  
qualibet: insidias non timuisse decet.  
non mihi pigra nocent hibernae frigora noctis,  
30 non mihi cum multa decidit imber aqua,*

TIBULL. 1.2.27-30

*nec mora, venit amor: non umbras nocte volantis,  
non timeo strictas in mea fata manus;*

Ov. *am.* 1.6.13 s.

---

<sup>378</sup> Así hay que entender la verbalización *fabulosus Hydaspes* (verso 7), que tiene su eco en HOR. *carm.* 1.4.16 *fabulae Manes*, 3.4.9s. *fabulosae palumbes*. La palabra misma *fabulosus* parece una acuñación de Horacio; cf. N-H I (: 267).

Pero, no sólo tenemos el tópico en los latinos; también se encuentra en la lista de éxitos de los griegos contemporáneos a Horacio, en la *Antología Palatina*<sup>379</sup>. Y unido a esto está el tópico del *locus amoenus*, del que también se burla, ya que aquí más bien son *loca inhospita* (versos 17ss.), y para describirlos sorprende al lector empleando el vocabulario propio de los tratados de geografía. Por otro lado, el tópico de los síntomas corporales del amor, que también aparecen en Hor. *carm.* 1.5 y 13, tiene un uso metatextual en el nombre de *Lalagen* (verso 23), nombre parlante donde los haya, ya que está formado del verbo 'hablar' (λαλεῖν). El nombre es a la vez una cita críptica y una crítica de CATULL. 51.4s. *spectat et audit/ dulce ridentem*, que remite al original SAPPH. 31.3s. (L-P)<sup>380</sup>, donde dice claramente πλάσιον ἄδου φωνείσας ὑπακούει/ καὶ γελαίσας ἰμέροεν; es decir, Horacio rectifica la traducción de Catulo recordándole que Safo no sólo dijo que la chica reía, sino también que hablaba. Horacio hace poesía para devolver a las cosas a su sitio.

Otra oda metatextual, muy relacionada con la que acabo de comentar, es Hor. *carm.* 1.26.

*Musis amicus tristitiam et metus  
tradam protervis in mare Creticum  
portare ventis, quis sub Arcto  
rex gelidae metuatur orae,*

5 *quid Tiridatem terreat, unice  
securus. o, quae fontibus integris  
gaudes, apricos necte flores,  
necte meo Lamiae coronam,*

10 *Piplea dulcis. nil sine te mei  
possunt honores: hunc fidibus novis,  
hunc Lesbio sacrare plectro  
teque tuasque decet sorores.*

<sup>379</sup> Cf. AP 5.213.3s., 12.115.4 (Posidipo de Pela).

<sup>380</sup> Cf. N-H I (: 273).

Ya WILKINSON (1951: 11ss.) opinaba que éste era un poema sobre la poesía, es decir, en nuestros términos, metatextual. NISBET Y HUBBARD son de la misma opinión<sup>381</sup>. En el poema no se celebra a Lamia, se dice que se le va a celebrar. El texto se encuentra en el umbral de otro texto, que no aparece ya. La oda presenta esa cualidad de aplazamiento, de atenuamiento textual que es la característica más señalada de la literatura de vanguardia en nuestro siglo. Pero esto no gusta a todos los críticos, y menos a los filólogos clásicos. Así N-H I (: 302) valoran negativamente el poema, pues opinan que la poesía no es el mejor tema para la propia poesía; sentencian que las mejores odas no están escritas acerca de sí mismas. Esta oda, junto con la que comentaré a continuación (HOR. *carm.* 1.32) parece abonar la tesis de MAUCH (1986) y COMMAGER (1962) de un Horacio derrotista, que se bate en retirada y se refugia en una ética de la consolación por el esplendor perdido y una estética del 'yo' doliente. Y, en efecto, la oda acarrea una buena carga de calimaqueísmo a la espalda<sup>382</sup>. Pero el juego de Horacio es más sutil. Los lugares citados en la primera estrofa contrastan expresamente con el *locus amoenus* teórico del poeta, pero mientras que éste no es citado, aquellos lugares denotan puntos estratégicos políticamente, no sólo para Lamia, como piensan N-H I (: 302), sino para la integridad del poder romano. So capa de hacer un poema escapista, en realidad Horacio pone el dedo en la llaga de la situación política real.

HOR. *carm.* 1.32 es también un poema autorreflexivo evidente. E igualmente incluye en sí esa dilación del texto que hemos

---

<sup>381</sup> Cf. N-H I (: 302): "Yet it remains true that Horace is not celebrating his friend so much as his own power to celebrate his friend."

<sup>382</sup> Verso 10 *fidibus novis* (cf. HOR. *carm.* 3.1.2s., 3.25.8. 3.30.13ss., *epist.* 1.19.21ss., *Aetna* 7s., LUCR. 1.117s., 4.1ss., 5.336s., VERG. *ecl.* 3.86, 6.1s., *georg.* 3.10s., 3.292s.); verso 6 *fontes integrae* (cf. CALL. *epigr.* 28.3s., y en Roma LUCR. 1.927ss., VERG. *georg.* 2.175, PROP. 3.1.3, HOR. *sat.* 2.4.94s., *epist.* 1.3.10s.); cf. N-H I (: 308).

apreciado en la oda anterior. Se ha intentado encontrar el poema que resultaría de esta invocación a la lira (*barbitos*). La respuesta es el propio poema. Nos encontramos en un contexto similar al del lopesco *Un soneto me manda hacer Violante*. El poema se agota en la invocación a la lira (*barbitos, testudo*<sup>383</sup>), no hay literatura, sino metaliteratura; igual que en HOR. *carm.* 1.21, 26, y al contrario que su modelo pindárico PIND. P. 1.1ss..

*Poscimus, si quid vacui sub umbra  
lusimus tecum, quod et hunc in annum  
vivat et pluris: age dic Latinum,  
barbite, carmen,*

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

10 *Liberum et Musas Veneremque et illi  
semper haerentem puerum canebat  
et Lycum nigris oculis nigroque  
crine decorum.*

15 *o decus Phoebi et dapibus supremi  
grata testudo Iovis, o laborum  
dulce lenimen medicumque salve  
rite vocanti.*

Y es que todos los tópicos de la poesía al uso tienen cabida en tan breve canto: inmortalidad (versos 2s.), *locus amoenus* (verso 1 *vacui sub umbra*), la poesía intimista (verso 2 *lusimus*). Los mensajes ajenos le sirven a Horacio para construir su texto, pero por ello mismo demuestra que tal literatura está agotada y, aunque pueda cumplir una función consoladora, como quiere MAUCH (1986), ya es incapaz de servir para nada más. Ni siquiera para terminar de hacer un poema que trascienda su mundo.

Ahora bien, no es sólo la función de la poesía lo que ocupa las alusiones metatextuales de Horacio. Los protagonistas de la

---

<sup>383</sup> Cf. también *carm.* 3.11.7s..



escena literaria son también el objeto de su poesía. Ya vimos que HOR. *carm.* 1.3 es un *propempticon* para su amigo Virgilio. En HOR. *carm.* 1.24 vuelve a dirigirse a Virgilio con motivo de la muerte de un amigo común. En este poema nos encontramos la contradicción de la escena de los poemas escapistas en los que el poeta es poco menos que un ser inmortal y a salvo de los peligros en su *locus amoenus*. En principio, éste es un poema de tipo genérico, un ἐπικήδιον (γένος παραμυθητικόν), es decir, una *consolatio*, un tipo genérico propio de la literatura de la época<sup>384</sup>. Pero resulta, como digo, que se dirige a un poeta, Virgilio, y su motivo es la muerte de otro poeta, Quintilio Varo de Cremona. Éste era también, lo que es de señalar, perteneciente al círculo de Nápoles, al círculo de Sirón y Filodemo. Horacio (HOR. *ars* 438-444) destaca su habilidad para la crítica constructiva en materia de poesía.

*Quis desiderio sit pudor aut modus  
tam cari capitis? praecipe lugubris  
cantus, Melpomene, cui liquidam pater  
vocem cum cithara dedit.*

5 *ergo Quintilium perpetuus sopor  
urget? cui Pudor et Iustitiae soror,  
incorrupta Fides nudaque Veritas  
quando ullum inveniet parem?*

10 *multis ille bonis flebilis occidit,  
nulli flebilior, quam tibi, Vergili.  
tu, frustra pius, heu, non ita creditum  
poscis Quintilium deos.*

15 *quid, si Threicio blandius Orpheo  
auditam moderere arboribus fidem,  
num vanae redeat sanguis imagini,  
quam virga semel horrida*

*non lenis precibus fata recludere*

---

<sup>384</sup> La *consolatio* tiene una amplia tradición en la literatura latina: CIC. *epist.* 5.16, SEN. *dial.* 6 (*ad Marciam*), *epist.* 63, 99, *Consolatio ad Liviam*, STAT. *Silv.* 2.1, 2.6, 3.3, 5.1, 5.3, 5.5. Toda esta literatura de aparato demuestra que el género tenía una implantación sólida en las manifestaciones retóricas de la sociedad y la prueba está en las recetas para su composición elaboradas por el rétor Menandro, MEN. *RHET.* 3.413ss., 419s. (Sp.); cf. N-H I (: 280).

*nigro compulerit Mercurius gregi?  
durum, sed levius fit patientia,  
quidquid corrigere est nefas.*

20

HOR. *carm.* 1.24

El comentario de N-H I (: 281) es significativo: "La oda es quizá demasiado austera y formal para la mayoría del gusto moderno". Quieren decir que Horacio se limita, sin demasiado patetismo, a esbozar las líneas de lo que debería ser una *consolatio* como la presentaría un tratado de la retórica clasicista (el de Menandro el Rétor, por ejemplo). La explicación que podemos dar es que Horacio quiere transmitir un verdadero sentimiento de dolor, para lo que toda la parafernalia retórica de Menandro es inservible: verso 19 *durum, sed .../ quicquid corrigere est nefas*. Ni las recetas retóricas sirven de nada, ni toda la poesía del mundo, con Orfeo a la cabeza, ya que en el poema se contradice implícitamente la historia del rescate de Eurídice. Es más, y esto es lo que me importa especialmente, al objeto de determinar la cualidad singular de Horacio respecto de Virgilio, los dos grandes de la llamada poesía augustea, su visión del poder de la poesía es más de sentido común que la de su amigo<sup>385</sup>. El realismo retórico palpable en la metatextualidad de la poesía de Horacio es el contrapunto de la calculada retórica de la poesía aparentemente natural de Virgilio.

En HOR. *carm.* 1.33 tenemos un poema para otro poeta, Albio Tibulo, el elegíaco. El motivo son unos presuntos amores con una tal Glycera, amarga a pesar de su nombre; pero resulta que el bueno de Tibulo no escribió ningún poema a la tal Glycera<sup>386</sup>.

---

<sup>385</sup> Cf. VERG. *georg.* 4.453-527; cf. N-H I (: 287).

<sup>386</sup> Cf. N-H I (: 371): "No elegies to Glycera occur among Tibullus's poems. The name has been taken to conceal the already pseudonymous Nemesis or Delia; others imagine that Tibullus destroyed these unsatisfactory poems, or hunt out relics of them in the *Corpus Tibullianum*. Such attempts misconceive the nature of these quasibiographical references in Horace; but the bibliography on Glycera will no doubt continue to extend itself fruitlessly".

*Albi, ne doleas plus nimio memor  
inmitis Glycerae, neu miserabilis  
decantes elegos, cur tibi iunior  
laesa praeniteat fide.*

5 *insignem tenui fronte Lycorida  
Cyri torret amor, Cyrus in asperam  
declinat Pholoen; sed prius Apulis  
iungentur capreae lupis,*

10 *quam turpi Pholoe peccet adultero.  
sic visum Veneri, cui placet imparis  
formas atque animos sub iuga aenea  
saevo mittere cum ioco.*

15 *ipsum me melior cum peteret Venus,  
grata detinuit compede Myrtale  
libertina, fretis acrior Hadriae  
curvantis Calabros sinus.*

El amigo Tibulo también es objeto de las bromas de Horacio en HOR. *epist.* 1.4, como vimos más arriba. La conclusión que se puede sacar de este poema es que más vale una relación amorosa tranquila, incluso con una liberta harpía, que el sufrimiento permanente del amor cortesano<sup>387</sup>. Y el corolario de su relación textual con Tibulo, afable aunque irónica, es que toda la literatura de consumo no es más que una ficción que hace perder el tiempo y no aporta nada a la existencia.

Una parecida relación la encontramos expresa en HOR. *carm.* 2.9, *Oda a Valgio Rufo*, un poeta sentimental<sup>388</sup>. La oda se abre con una 'falacia patética', en la que el macrocosmos (lluvia, etc.) es el trasunto del microcosmos del poeta (la felicidad humana, sus vicisitudes)<sup>389</sup>. Horacio, como hiciera con Tibulo en HOR. *carm.*

---

<sup>387</sup> Como el propio Horacio propugna en sat. 1.2; cf. N-H I (: 370).

<sup>388</sup> Sobre este amigo de Horacio, *C. Valgius Rufus*, cf. N-H II (: 135), Schanz-Hosius II (: 172ss.), RE 8 A.1.272ss., BARDON (1956: 19ss.).

<sup>389</sup> Cf. N-H II (: 135), NUSSBAUM (1965: 133ss.), WILLIAMS (1968: 126ss.).

1.33, epist. 1.4, está parodiando el sentimentalismo de Valgio<sup>390</sup>.

*Non semper imbres nubibus hispidos  
manant in agros, aut mare Caspium  
vexant inaequales procellae  
usque, nec Armeniis in oris,*

5 *amice Valgi, stat glacies iners  
menses per omnis, aut Aquilonibus  
querqueta Gargani laborant  
et foliis viduantur orni:*

10 *tu semper urges flebelibus modis  
Mysten ademptum, nec tibi Vespero  
surgente decedunt amores,  
nec rapidum fugiente solem.*

15 *at non ter aevo functus amabilem  
ploravit omnis Antilochem senex  
annos, nec impubem parentes  
Troilon aut Phrygiae sorores*

20 *flevere semper. desine molium  
tandem querellarum, et potius nova  
cantemus Augusti tropaea  
Caesaris et rigidum Niphaten,*

*Medumque flumen gentibus additum  
victis minores volvere vertices,  
intraque praescriptum Gelonos  
exiguis equitare campis.*

Pero Horacio no sólo tiene como blanco a sus colegas poetas en su despliegue metatextual. Las instituciones poéticas, los protectores, las declamaciones, toda esa literatura de consuelo de la que habla MAUCH (1986). En ese sentido hay que entender las menciones a Mecenas, que sirven de marco paratextual, como ya vimos en la sección 2.7. Una oda es muy significativa a este respecto, la dedicada a Polión, que abre el segundo libro de la colección. De hecho, en una práctica habitual de Horacio, con HOR. *carm.* 2.1 empieza una serie de 2 odas dedicadas a próceres de la vida intelectual de Roma. La segunda (HOR. *carm.* 2.2) es un poema

---

<sup>390</sup> Cf. N-H II (: 136).

que está dedicado a C. Salustio Crispo, sobrino nieto del historiador e hijo adoptivo, generoso patrón literario<sup>391</sup>. La primera la dedica a C. Asinio Polión, historiador y tragediógrafo, cónsul el 40 a.C.. Fundó la primera biblioteca pública en Roma, a resultas del botín conseguido en los Balcanes<sup>392</sup>. Sobre las *recitationes* que patrocinaba Polión (verso 10 *theatris*) remito a lo dicho en el capítulo 3. La entrada es ampulosa, propia de un ποίημα τὸ κυκλικόν, que hay que poner en relación con *ars* 137, que parece que le hace eco, pero en el verso 7 (*tractas*) nos damos cuenta de que las palabras no son de Horacio, sino de Polión. De hecho toda la oda imita deliberadamente el estilo seco, lleno de aliteraciones (verso 17) y ausencia de nexos que desplegaba Polión en su historiografía.

*Motum ex Metello consule civicum  
bellique causas et vitia et modos  
ludumque Fortunae gravisque  
principum amicitias et arma*

5 *nondum expiatis uncta cruoribus,  
periculosae plenum opus aleae  
tractas et incedis per ignes  
subpositos cineri doloso.*

10 *paulum severae Musa tragoediae  
desit theatris; mox, ubi publicas  
res ordinaris, grande munus  
Cecropio repetes cothurno,*

15 *insigne maestis praesidium reis  
et consulenti, Pollio, curiae,  
cui laurus aeternos honores  
Delmatico peperit triumpho*

20 *iam nunc minaci murmure cornuum  
perstringis auris, iam litui strepunt,  
iam fulgor armorum fugacis  
terret equos equitumque voltus*

<sup>391</sup> Cf. Tac. Ann. 3.30.

<sup>392</sup> Cf. MAUCH (1986: 93ss.), y supra, capítulo 3; sobre la figura de Asinio Polión ver MAUCH (1986: 95s.), SYME (1939: 5-7, 484ss.), N-H II (: 7s.), FRAENKEL (1957: 234 ss.).

*audire magnos iam videor duces  
non indecoro pulvere sordidos  
et cuncta terrarum subacta  
praeter atrocem animum Catonis.*

25 *Iuno et deorum quisquis amicior  
Afris inulta cesserat inpotens  
tellure, victorum nepotes  
rettulit inferias Iugurthae.*

30 *quis non Latino sanguine pinguior  
campus sepulchris impia proelia  
testatur auditumque Medis  
Hesperiae sonitum ruinae?*

35 *qui gurges aut quae flumina lugubris  
ignara belli? quod mare Dauniae  
non decoloravere caedes?  
quae caret ora cruore nostro?*

40 *sed ne relictis, Musa, procax iocis  
Caeae retractes munera neniae,  
mecum Dionaeo sub antro  
quaere modos levioere plectro.*

Horacio también aparece en su propia lírica como personaje de su metaficción. Ya veíamos que en la oda que abre la colección proclama desear ser incluido entre los poetas líricos, aunque a continuación reniega de tales aspiraciones y elabora un poema político, público. Su aparición en el prólogo tiene su paralelo en los epílogos de los diferentes libros de la colección (carm. 1.38, 2.20, 3.30), con lo que da unas claves paratextuales de lectura muy coherentes con su sentido de la estructura y su dominio del material poético. Al margen del epílogo del libro primero, los otros dos son pertinentes para este repaso a la metatextualidad de su poesía, ya que en ambos proclama la inmortalidad del poeta, su propia inmortalidad. Pero lo hace de una forma un tanto chocante. Veamos el primer poema.

*Non usitata nec tenui ferar  
penna biformis per liquidum aethera  
vates, neque in terris morabor  
longius invidiae maior*

5 *urbes relinquam. non ego pauperum  
sanguis parentum, non ego, quem vocas,*

*dilecte Maecenas, obibo,  
nec Stygia cohibebor unda.*

10 *iam iam residunt cruribus asperae  
pelles, et album mutor in alitem  
superne, nascunturque leves  
per digitos umerosque plumae.*

15 *iam Daedaleo notior Icaro  
visam gementis litora Bosphori  
Syrtisque Gaetulas canorus  
ales Hyperboreosque campos.*

20 *me Colchus et qui dissimulat metum  
Marsae cohortis Dacus et ultimi  
noscent Geloni me peritus  
discet Hiber Rhodanique potor.*

*absint inani funere neniae  
luctusque turpes et querimoniae;  
compesce clamorem ac sepulchri  
mitte supervacuos honores.*

HOR. *carm.* 2.20

La exigencia de la inmortalidad poética es audaz y confiada, como cuadra al fin de una parte de colección; pero, al mismo tiempo, hay una tácita autodenigración en sus palabras. La fantasía de la metamorfosis en pájaro de la tercera estrofa parece parte de la misma extravagancia irónica que suele animar los poemas de Horacio en que se trata el tema de los poetas inspirados. Aunque ese tipo de exageración grotesca relativa a los seres alados era un tópico tradicional desde tiempos de Demócrito, a uno le cuesta creer que Horacio, un poeta racionalista, como ha quedado suficientemente demostrado, no viera lo raro de su aplicación a sí mismo. Por supuesto, no está pensando en la mística inmortalidad del ave fénix, sino en el renombre duradero de un verdadero poeta. Quizá, como muestra de su carácter irónico, al elegir símbolos estrafalarios para expresar su pensamiento, Horacio pretende mostrar su distanciamiento de una aspiración que sentía profundamente. Pero, si él, como poeta, va a salir por los aires, y no va a necesitar sepulcro (versos 21ss.), ¿adónde va ir a parar su poesía? Tal vez la respuesta esté en la declaración poética por excelencia de la colección de las *Odas*, el poema que

cierra el tercer libro<sup>393</sup>.

*Exegi monumentum aere perennius  
regalique situ pyramidum altius*

*quod non imber edax, non Aquilo inpotens  
possit diruere aut innumerabilis*

5 *annorum series et fuga temporum.  
non omnis moriar, multaque pars mei*

*vitabit Libitinam: usque ego postera  
crescam laude recens, dum Capitolium*

10 *scandet cum tacita virgine pontifex.  
dicar, qua violens obstrepit Aufidus*

*et qua pauper aquae Daunus agrestium  
regnavit populorum, ex humili potens*

*princeps Aeolium carmen ad Italos  
deduxisse modos. sume superbiam*

15 *quaesitam meritis et mihi Delphica  
lauro cinge volens, Melpomene, comam.*

Hor. *carm.* 3.30

Curiosamente este poema, en su inicio, presenta la forma de un epitafio. La obra del poeta es, en realidad, lo único perdurable. El *monumentum aere perennius* es lo que de verdad queda del poeta. Es su tumba, porque la palabra escrita ya no vuelve, pero sobre ella reverdecerá el sentido de las palabras, mientras siga siendo leído (versos 7ss.). De todos modos, el sentido realista de Horacio prevalece, ya que se da cuenta de que sólo podrá reverdecer mientras el Capitolio siga en pie y la rutina pública del público lector no se vea alterada. La conciencia de un público, de la necesidad de un 'architexto', por decirlo de manera técnica, es la expresión más sublime del sentido común de Horacio.

Citaré, por último, un poema que es muy significativo para el

---

<sup>393</sup> Cf. PÖSCHL (1970: 248-262), HULTON (1972), KORZENIEWSKI (1972, 1974) con muchos paralelos.



propósito presente y que remacha de manera clara, a mi entender, la cualidad sintética de la poesía de Horacio, en función de las dos coordenadas que he fijado en el estudio: la poética y la retórica. Se trata de *Hor. Carm. 1.34.*

*Parcus deorum cultor et infrequens,  
insanientis dum sapientiae  
consultus erro, nunc retrorsum  
vela dare atque iterare cursus*

5 *cogor relictos. namque Diespiter,  
igni corusco nubila dividens  
plerumque, per purum tonantis  
egit equos volucremque currum,*

10 *quo bruta tellus et vaga flumina,  
quo Styx et invisí horrida Taenari  
sedes Atlanteusque finis  
concutitur, valet ima summis*

15 *mutare et insignem attenuat deus  
obscura promens: hinc apicem rapax  
Fortuna cum stridore acuto  
sustulit, hic posuisse gaudet.*

Esta oda siempre se ha tomado muy en serio, como la conversión del poeta a una filosofía mas piadosa que la epicúrea; la conversión, en definitiva, a estoicismo. No creo que sea sincero, dado su carácter y debido a la propia ficcionalidad de la poesía, de lo que Horacio hemos comprobado en numerosas ocasiones que era consciente. Yo, más bien, creo que aquí Horacio expone su credo poético. El poeta retirado de la vida social va errando por la naturaleza y es 'un perito en un saber insensato'. La fórmula *insanientis ...sapientiae* (verso 2), de manera significativa un *oxymoron*, es para Horacio la definición de su actividad. Una definición que cuadra muy bien con una poesía que pretende el conocimiento de la realidad humana, como quería Aristóteles. Hemos ido viendo a lo largo de este estudio que Horacio aúna esa cualidad poética, prerrogativa del *ingenium*, con una cualidad retórica que se manifiesta en el *ars* de su poesía, un hipertexto creado con materiales inconexos que sirve para problematizar el texto y el contexto social en que se produce. Y esa cualidad retórica tiene también su reflejo en la definición, ya que nuestro

poeta se presenta como un *consultus* (verso 3), un 'experto', un 'perito en esa sabiduría insensata', al modo de los *iuris consulti*.

CAPÍTULO 5

CONCLUSIONES

## 5. CONCLUSIONES

Las generalizaciones sobre la poesía son a menudo tan inútiles como sus paráfrasis. Aún así, este trabajo ha pretendido dar una interpretación de crítica literaria a la obra de Horacio. No obstante, claro está que sus resultados no pretenden llegar con exhaustividad a todas las facetas de la personalidad del poeta, precisamente para no caer en el peligro enunciado arriba. Eso sí, estoy convencido de que la lectura de los autores que haga una crítica seria tiene que comprometerse en los juicios que haga de ellos. Esta apuesta por una crítica literaria comprometida hace que, por el método argumentativo empleado, muchas de las conclusiones que se pueden sacar de la lectura de Horacio hayan sido ya anticipadas *in situ*, mientras que otras no voy a volver a enunciarlas aquí.

Sobre el método empleado, cuyas premisas se incluyen en las secciones 1.2-5., diré que tiene mucho de tentativo. Más que un método perfectamente fijado es una propuesta de lectura de los autores antiguos que trascienda la mera superficialidad del texto, catalogación de géneros, figuras estilísticas, o modelos de imitación. La lectura de los poetas antiguos nos debe devolver al clima de vitalidad intelectual en que se produjeron sus textos. Ningún texto se crea de la nada, sino que tiene su origen en otros textos a los que sigue o se opone, y en un público que lo reciba. Es preciso, pues, indagar la funcionalidad del texto poético, afin de desentrañar la verdadera cualidad de la experiencia de los autores y las épocas. De ahí la utilidad de los instrumentos de análisis creados por las modernas escuelas de teoría literaria. Mi propuesta metodológica ha sido incorporarlos al análisis de los autores antiguos.

En parte, la indagación metodológica ha tenido que ver de manera decisiva con el propio objeto de estudio. Horacio, como hemos visto en 1.1., ha sido un poeta que ha sufrido altibajos en la consideración del público, ya incluso desde la aparición de su obra. El Horacio tópico es un poeta al que se le tacha de retórico clasicista. En efecto, el Clasicismo grecolatino generó una

poética que degeneró en una propedéutica domesticada. En esta época cuajó una síntesis de las dos artes de la palabra, poética y retórica, en un todo que se llama desde entonces literatura. Este estado de cosas creó un método de acercamiento a los textos poéticos que olvidó el interés originario en que la poesía fuera un arte que hiciera modelos de las acciones humanas. Esta perspectiva, la aristotélica original, dejó paso a una valoración de los textos que se basaba únicamente en las discriminaciones estilísticas. De este estado de cosas es heredera gran parte de la crítica literaria practicada sobre los autores latinos y griegos. Y quizá más la que se practica sobre los latinos, porque éstos ni siquiera tienen el beneficio de ser imitados por aquéllos. La imitación de autores modélicos, encuadrados en *cánones*, y las reglas del *decorum* verbal calaron tan hondo en las producciones poéticas desde aquella época que se impuso la idea de que lo que era ya la Literatura representaba un proceso inmanente y desligado de la actividad social, que era campo exclusivo de la oratoria. Es más, esta situación trajo aparejada la potenciación de los aspectos más descontrolados, escapistas y descomprometidos de la actividad poética. La poesía adquirió el rango que le había asignado Platón en su República ideal: un adorno útil pedagógicamente, siempre que se mantuviera bajo el control de una censura moral.

Horacio es un protagonista destacado de esa época de fusión entre Poética y Retórica y responde al estado de cosas creado de una manera singular. Escribió una serie de poemas en hexámetros en lo que polemizó sobre las cuestiones de la poesía, de los cuales el más señalado es el que de siempre se conoció como *Arte poética*. Mientras tanto, por otro lado, publicó otra serie de poemas no teóricos, en principio. Ahí es donde tiene sentido el planteamiento escogido para la tesis: retórica y poética son dos polos presentes en la polémica teórica que le era contemporánea a Horacio. Pero Horacio, en vez de asumir acríticamente los postulados del Clasicismo, toma partido por una poesía que devuelva a la palabra su poder pregnante de interpretación de la realidad. La poesía, según su propia formulación, ha de ser *utile* y *dulce*. Con ello devuelve también el protagonismo social a la

poesía. Desde el punto de vista teórico, por lo tanto, la poética de Horacio se levanta en contra de la perspectiva esteticista de la poética platónica contemporánea, cuyo representante más eximio era Filodemo de Gábara, que es, sin duda, el blanco del *ars poetica*. Sobre eso se argumenta en la sección 4.1..

En el aspecto práctico, la poesía de Horacio presenta dos características que la alejan de la poesía contemporánea. Horacio devuelve el poder interpretativo a la palabra poética violando las reglas del *decorum* verbal, como se demuestra en la sección 4.3., y adoptando una postura irónica en la imitación de sus modelos genéricos, mezclando discursos incompatibles, como se argumenta en las secciones 4.2. y 4.4.. En este punto las propuestas metodológicas de GENETTE (1982), que se exponen en la sección 1.4., resultan decisivas para captar la técnica horaciana. Tales propuestas nos permiten caracterizar la obra de Horacio como el 'hipertexto' irónico de la literatura escapista contemporánea. Y el medio por el que consigue dismantelar la ficción de toda esa literatura es la reflexión permanente sobre la poesía y los poetas, es decir, la 'metatextualidad'. Esto es una prerrogativa retórica que, como se argumenta en la sección 4.4., también está presente en su poética. Esta constatación de que tanto en su poética declarada como en su práctica poética Horacio construye sus obras siguiendo un mismo proceso de crítica en acto de los discursos ajenos representa el pilar más firme en que apoyarse para salvar la dicotomía a la que la crítica tradicional había sometido la obra horaciana, tal como se expone en el estado de la cuestión (capítulo 2).

Las revoluciones en poesía suelen venir de la mano de los poetas que propugnan una vuelta al lenguaje de la calle. Esta es la única manera de devolver a la palabra su fuerza pregnante. Horacio, como se demuestra en la sección 4.3., es de esos poetas. Su poesía, por lo tanto, se puede calificar de revolucionaria, o vanguardista, por emplear un término que la teoría moderna nos ofrece y convendría incorporar a los instrumentos de análisis que aplicamos a la literatura antigua, como argumento en la subsección 1.5.1.. Y ese carácter vanguardista de la poesía de Horacio pone en tela de juicio, además del estereotipo de autor clásico con el

que se le conoce, el significado del calificativo de 'augusteo' que se le aplica. Si para valorar adecuadamente la obra de un poeta debemos impregnarnos del ambiente intelectual en el que se movía, el examen concienzudo de la cronología literaria se revela imprescindible para descubrir la funcionalidad de la obra de Horacio. A este respecto hay que decir que la figura de Augusto no representa un factor decisivo en la producción horaciana, salvo en una circunstancia: la supresión de la palabra pública por la violencia de las guerras civiles y la domesticación del descontento aristocrático encauzado hacia la literatura de evasión, otorgan a la palabra de Horacio con su pregnancia realista un poder retórico de persuasión inesperado. La poesía de Horacio, irónica, realista, crítica con las ficciones que disfrazan la realidad, toma el relevo de la palabra pública del discurso, cercenada por la siniestra realidad circundante.

Pero la poesía de Horacio tiene también la cualidad ingeniosa de la gran poesía, un punto de inspiración divina. Su poesía es una mezcla única de poética y retórica, ambas cualidades en su estado puro. Horacio es, como él mismo apostrofó en *carm.* 1.34.2s., *insanientis sapientiae consultus* 'un jurisperito de una sabiduría insensata'.

## BIBLIOGRAFÍA



## BIBLIOGRAFÍA

### ABREVIATURAS DE REVISTAS Y GRANDES OBRAS COLECTIVAS

- AAHG** *Anzeiger für die Altertumswissenschaft, hrsg. von der österreichischen humanistischen Gesellschaft.* Innsbruck
- AClass** *Acta Classica. Proceedings of the Classical Association of South Africa.* Ciudad del Cabo
- AJPh** *American Journal of Philology.* Baltimore
- ANRW** *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt. Geschichte und Kultur Roms im Spiegel der neueren Forschung.* H. Temporini y W. Haase eds. (Berlín, 1972- )
- Arethusa**  
*Arethusa. A Journal of the Wellsprings of Western Man.* Buffalo
- Arion** *Arion. A quarterly Journal of Classical Culture.* Boston
- BStudLat**  
*Bolletino di Studi Latini. Periodico quadrimestrale d'informazione bibliografica.* Nápoles
- CF** *Classical Folia.* Nueva York
- CJ** *The Classical Journal.* Athens, Universidad de Georgia
- CPh** *Classical Philology.* Chicago
- CR** *Classical Review.* Oxford
- Die Antike**  
*Die Antike. Zeitschrift für Kunst und Kultur des Klassischen.* Berlín
- EClás** *Estudios Clásicos. Organo de la Sociedad Española de Estudios Clásicos.* Madrid
- EMC** *Echos du Monde Classique. Classical Views.* Universidad de Calgary, Alberta
- Emerita** *Emerita. Revista de Lingüística y Filología clásica.* Madrid
- Eos** *Eos. Commentarii Societatis Philologiae Polonorum.* Breslau

- FLing* *Folia Linguistica. Acta Societatis linguisticae Europaeae.* La Haya
- Glotta* *Glotta. Zeitschrift für griechische und lateinische Sprache.* Göttinga
- GIF* *Giornale Italiano di Filologia. Rivista trimestrale di Cultura.* Roma
- G&R* *Greece & Rome.* Oxford
- GRBS* *Greek, Roman and Byzantine Studies.* Durham, Carolina del Norte
- Gymnasium*  
*Gymnasium. Zeitschrift für Kultur der Antike und humanistische Bildung.* Heidelberg
- Helmantica*  
*Helmantica. Revista de Filología clásica y hebrea.* Salamanca
- Hermes* *Hermes. Zeitschrift für klassische Philologie.* Wiesbaden
- HSPH* *Harvard Studies in Classical Philology.* Cambridge, Massachusetts
- IL* *L'Information Littéraire.* París
- Klio* *Klio. Beiträge zur alten Geschichte.* Berlín
- Lampas* *Lampas. Tijdschrift voor Nederlandse classici.* Muiderberg
- Latomus* *Latomus. Revue d'études latines.* Bruselas
- L&S* *Lingua e Stile.* Milán
- Maia* *Maia. Rivista di letteratura classica.* Bologna
- MEFR* *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire de l'École Française de Rome.* París
- MH* *Museum Helveticum. Revue suisse pour l'Étude de l'Antiquité classique*
- Mnemosyne*  
*Mnemosyne. Bibliotheca Classica Batava.* Leiden
- NJA* *Neue Jahrbücher für das klassische Altertum.* Leipzig
- Philologus*  
*Philologus. Zeitschrift für klassische Philologie.* Berlín

- Phoenix* *The Phoenix. The Journal of the Classical Association of Canada.* Toronto
- Platon* Πλάτων. Δελτίον τῆς Ἑταιρείας Ἑλλήνων Φιλολόγων. Atenas
- Poetica* *Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft.* Amsterdam, Grüner
- QU* *Quaderni dell'Umanesimo. Rivista trimestrale dei valori universali.* Bucarest
- Ramus* *Ramus. Critical Studies in Greek and Latin Literature.* Victoria, Australia
- RCCM* *Rivista di Cultura Classica e Medioevale.* Roma
- REL* *Revue des Études Latines.* Paris
- RSC* *Rivista di Studi Classici.* Turin
- RSPH* *Revue des Sciences Philosophiques et Théologiques.* Paris
- TAPhA* *Transactions and Proceedings of the American Philological Association.* Chico, California
- VDI* *Vestnik Drevneĭ Istorii.* Moscú
- WS* *Wiener Studien. Zeitschrift für klassische Philologie und Patristik.* Viena

#### REPERTORIOS

- BURCK, E. (1955-57), "Bibliographische Nachträge", en K-H I (Oden und Epoden), 569ss.; II (Satiren), 353ss.; III (Briefe), 381ss.
- CUPAIUOLO, F. (1972), "Gli Studi oraziani negli ultimi anni", *BStudLat* 2, 51-57
- DILKE, O.A.W. (1981), "The Interpretation of Horace's Epistles", *ANRW* II 31,3, 1857-1865
- GASPAROV, M.L. (1960), "Rimskaia literatura v sovremennoi burzhuaznoi filologii" ["La literatura romana en la filología burguesa (= occidental) contemporánea"], *VDI* 74, 146-170

- HERESCU, N.I. (1943), "Horatius", en *Bibliographie de la littérature latine*, 165-188
- KISSEL, W. (1981), "Horaz 1936-1975. Eine Gesamtbibliographie", *ANRW II* 31,3, 1403-1558
- LA PENNA, A. (1964), "Appendice di aggiornamento bibliografico", en PASQUALI (1920)
- SBORDONE, F. (1981), "La poetica oraziana alla luce degli studi più recenti", *ANRW II* 31,3, 1866-1920
- SETAIOLI, A. (1981), "Gli Epodi di Orazio nella critica dal 1937 al 1972 (con un'appendice fino al 1978)", *ANRW II* 31,3, 1674-1788
- THUMMER, E. (1962), "Horaz I. Bericht umfassend die Jahre 1958 bis 1962", *AAHG* 15, 129-150
- THUMMER, E. (1975), "Horaz II. Bericht über die Literatur der Jahre 1963-1975", *AAHG* 28, 21-66
- VRETSKA, K. (1979), "Horatius 8.", *Kleine Pauly II*, 1224-1225

#### TEXTO Y COMENTARIOS

- BRINK, C.O. (1971), *Horace on Poetry II. The 'Ars Poetica'*, Cambridge, C.U.P.
- BRINK, C.O. (1982), *Horace on Poetry III. Epistles Book II*, Cambridge, C.U.P.
- Horatius Flaccus, *Opera*, ed. S. Borzsák (Leipzig, Teubner, 1984)
- Horatius Flaccus, *Opera*, ed. D.R. Shackleton Bailey (Stuttgart, Teubner, 1985)
- Horatius Flaccus, *Opera*, ed. y com. A. Kießling, R. Heinze, I *Oden und Epoden* (Berlín, <sup>8</sup>1955), II *Satiren* (Berlín, <sup>6</sup>1957) y III *Briefe* (Berlín, <sup>5</sup>1957)
- DILKE, O.A.W. (1966), *Horace: Epistles. Book I*, Londres, Methuen & Co. Ltd.
- MACLEOD, C.W. (1986), *Horace. The Epistles. Translated into English Verse with Brief Comment, 'Instrumentum Litterarum'*, Roma, Edizioni dell'Ateneo

- MANKIN, D. (1988), Reseña de las eds. de BORZSAK (1984) y SHACKLETON BAILEY (1985), *AJPh* 109, 270-271
- NISBET, R.G.M. y HUBBARD, M. (1970), *A Commentary on Horace. Odes Book 1*, Oxford, O.U.P.
- NISBET, R.G.M. y HUBBARD, M. (1978), *A Commentary on Horace. Odes Book 2*, Oxford, O.U.P.
- QUINN, K. (1980), *Horace: The Odes*, Londres, Macmillan Education
- REYNOLDS, L.D. ed. (1983), *Texts and Transmission*, Oxford, Clarendon Press
- RUDD, N. (1989), *Horace. Epistles, Book II and the Epistula ad Pisones ('Ars Poetica')*, 'Cambridge Greek and Latin Classics', Cambridge, C.U.P.
- TARRANT, J. (1983), "Horace", en REYNOLDS ed. (1983), 182-186
- SYNDIKUS, H.P. (1972-73), *Die Lyrik des Horaz. Eine Interpretation der Oden*, 2 vol., Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft
- WILLIAMS, G. (1969), *The Third Book of Horace's Odes, edited with Translation and Running Commentary*, Oxford, Clarendon Press

#### GENERAL

- AA.Vv. (1964), *La Semiología*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo
- AA.Vv. (1968), *Lo Verosímil*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo
- AA.Vv. (1970a), *Investigaciones retóricas II*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo
- AA.Vv. (1970b), "A Questionnaire on Horace, with Contribution by B. Brophy, H. Peyre, L. Trilling, N. Frye and W.K. Wimsatt", *Arion* 9, 127-143
- AA.Vv. (1979), *Le classicisme à Rome aux 1. siècles avant et après J.C.*, 'Entretiens de la Fondation Hardt' XXV, Ginebra, Librairie Droz
- AA.Vv. (1981), *Letterature comparate: Problemi e metodo. Studi in onore di Ettore Paratore*, 4 vol., Bolonia, Pàtron
- ADAMS, J.N. (1982), *The Latin Sexual Vocabulary*, Londres,

Duckworth

- AMBROSE, J.W. (1973), "Horace on Foreign Policy. Odes 4.4", *CJ* 69, 26-33
- AMBROSINI, R. (1975), "Proposta di lettura di Hor. Serm. I 5", *RCCM* 17, 79-94
- ANDREWES, M. (1948), "An Aspect of Horatian Imagery", *CR* 62, 111-112
- ANDREWES, M. (1950), "Horace's Use of Imagery in the Epodes and Odes", *G&R* 19, 106-115
- ANTONY, H. (1970), *Humor in der augusteischen Dichtung. Lachen und Lächeln bei Horaz, Propertius, Tibull und Vergil*, Diss. Viena
- ARNDT, E.M. (1943), *Vergleiche und Bilder in den Oden und Epoden des Horaz*, Diss. Greifswald
- ATSABE, A.S., (1951), "Ὁ Ὀράτιος καὶ ἡ ἀνασυγκρότησις τοῦ ῥωμαϊκοῦ κράτους ἐπὶ Αὐγούστου", *Platon* 3, 77-87
- AXELSON, B. (1945), *Unpoetische Wörter. Ein Beitrag zur Kenntnis der lateinischen Dichtersprache*, Lund, C.W.K. Gleerup
- BABCOCK, Ch.L. (1981), "Carmina operosa: Critical Approaches to the 'Odes' of Horace, 1945-1975", *ANRW* II 31,3, 1560-1611
- BALDWIN, Ch.S. (1924), *Ancient Rhetoric and Poetic, Interpreted from Representative Works*, Gloucester (Mass.), Peter Smith (1959)
- BALDWIN, B. (1970), "Horace on Sex", *AJPh* 91, 460-465
- BARDON, H. (1952), *La littérature latine inconnue. L'époque Republicaine*, Paris
- BARDON, H. (1956), *La littérature latine inconnue. L'époque Imperiale*, Paris
- BARNER, W. (1977), "Neuphilologische Rezeptionsforschung und die Möglichkeiten der klassischen Philologie", *Poetica* 9, 499-521
- BARTHES, R. (1953), *El grado cero de la escritura seguido de Nuevos ensayos críticos*, México, Siglo XXI (1978)
- BARTHES, R. (1964a), "Elementos de Semiología", en Aa.Vv. (1964), 15-69

- BARTHES, R. (1964b), *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix-Barral (1967)
- BARTHES, R. (1970), *Investigaciones retóricas I. La antigua retórica*, Buenos Aires, Ed. Tiempo Contemporáneo (1974)
- BARTHES, R. (1973), *El placer del texto. Lección inaugural de la cátedra de semiología literaria del Collège de France*, Méjico, Siglo XXI (1982)
- BARWICK, K. (1922), "Die Gliederung der rhetorischen τέχνη und die horazische *Epistula ad Pisones*", *Hermes* 57, 1-62
- BECKER, C. (1963), *Das Spätwerk des Horaz*, Gotinga
- BEJARANO, V. (1976), "Poesía y política en Horacio", *Eclás* 20, 241-284
- BENARIO, J. (1960), "Book 4. of Horace's Odes. Augustan Propaganda", *TAPhA* 91, 339-352
- BERMUDEZ RAMIRO, J. (1985), "Lógica, retórica y estética del sintagma nominal 'adjetivo-sustantivo' en las Odas de Horacio", *Eclás* 89, 195-217
- BEVERLEY, J. ed. (1979), *Luis de Góngora. Soledades*, Madrid, Castalia
- BICKEL, E. (1961), *Lehrbuch der Geschichte der römischen Literatur*, 2ª ed., 'Bibliothek der klassischen Altertumswissenschaft', Heidelberg
- BIELER, L. (1965), *Historia de la Literatura romana*, Madrid, Gredos (1975)
- Bo, D. (1960), *Q. Horati Flacci Opera vol. III. De Horati poetico Eloquio. Indices Nominum Propriorum, Metricarum Rerum, Prosodicarum Grammaticarumque*, Turín, Paravia
- BOHNENKAMP, K.E. (1972), *Die horazische Strophe. Studien zur Lex Meinekiana*, 'Spudasmata' 30, Hildesheim
- BONAVIA-HUNT, N. A. (1969), *Horace the Minstrel. A Practical and Aesthetic Study of his Aeolic Verse*, Kineton
- BONFANTE, G. (1936a) "Los elementos populares en la lengua de Horacio I", *Emerita* 4, 86-119
- BONFANTE, G. (1936b) "Los elementos populares en la lengua de Horacio II", *Emerita* 4, 209-247
- BONFANTE, G. (1937), "Los elementos populares en la lengua de

Horacio III", *Emerita* 5, 17-88

- BRINK, C.O. (1963), *Horace on Poetry I. Prolegomena to the Literary Epistles*, Cambridge, C.U.P.
- BRINK, C.O. (1971), *Horace on Poetry II. The 'Ars Poetica'*, Cambridge, C.U.P.
- BRINK, C.O. (1982), *Horace on Poetry III. Epistles Book II*, Cambridge, C.U.P.
- BROPHY, B. (1970) = Aa.Vv. (1970b)
- BROUWERS, J.H. (1976), "De terminologie voor de genera dicendi in de Romeinse retorica en poetica", *Lampas* 9, 196-212
- BÜCHNER, K. (1981), "Das poetische in der *Ars Poetica*", en Aa.Vv. (1981), 511-526
- BÜHLER, K. (1965), *Teoría del Lenguaje*, 2<sup>a</sup> ed., Madrid, Alianza Ed.(1979) -traducción de Julián Marías-
- CAIRNS, F. (1972), *Generic Composition in Greek and Roman Poetry*, Edinburgh, Edinburgh University Press
- CAIRNS, F. (1982), "Horace Odes 3.22. Genre and Sources", *Philologus* 126, 227-246
- CALBOLI, G. (1985), "Wortstellung und literarische Nachahmung im vierten Odenbuch des Horaz", *Klio* 67, 168-176
- CALBOLI, G. (1986), "Nota di aggiornamento a Eduard Norden, 'La prosa d'arte antica dal VI secolo a.C. all'età della Rinascenza'", Roma, Salerno Editrice, 971-1185
- CAMPBELL, A. (1924), *Horace. A New Interpretation*, London (Conneticut)
- CAMPBELL, D.A. (1978), "Aeolium carmen. Horace's Allusions to Sappho and Alcaeus", *EMC* 22, 94-98
- CANTER, H.V. (1925), *Rhetorical Elements in the Tragedies of Seneca*, Illinois, Illinois University Press
- CANTER, H.V. (1933), "The Mythological Paradigm in Greek and Latin Poetry", *AJPh* 64, 201-224
- CARRUBBA, R.W. (1969), *The Epodes of Horace. A Study in Poetic Arrangement*, La Haya/París, Mouton
- CASTORINA, E. (1965), *La poesia d'Orazio*, Roma



- CHENU, M.D. (1935), "Horace chez les théologiens", *RSPH* 24, 462-465
- CLAUSEN, W.V. (1964), "Callimachus and Latin Poetry", *GRBS* 5, 181-196
- CODY, J.V. (1976), *Horace and Callimachean Aesthetics*, 'Coll. Latomus' 147, Bruselas
- COHEN, J. (1970), "Teoría de la figura", en *Aa.Vv.* (1970a), 11-43
- COLLINGE, N.E. (1961), *The Structure of Horace's Odes*, Londres, O.U.P
- COMMAGER, S. (1957), "The Function of Wine in Horace's Odes", *TAPhA* 88, 68-80
- COMMAGER, S. (1962), *The Odes of Horace. A Critical Study*, New Haven/Londres, Yale University Press
- CONNOR, P. (1981), "The Actual Quality of Experience: An Appraisal of the Nature of Horace's Odes", *ANRW* II 31,3, 1612-1639
- CONNOR, P. (1987), *Horace's Lyric Poetry: The Force of Humour*, Victoria, Aureal Publications
- COOPER, L. (1916), *A Concordance to the Works of Horace*, Washington (reimpr. Cambridge, 1963)
- COPLEY, F.O. (1956), '*Exclusus Amator*'. *A Study in Latin Love Poetry*, Baltimore, American Philological Association
- COSTA, C.D.N. ed. (1973), *Horace*, Londres, Routledge & K. Paul
- COULTER, C.C. (1935), "Aeolian Strains on the Roman Lyre", *CJ* 31, 175-182
- CREMONA, V. (1982), *La poesia civile di Orazio*, Milán, Vita e Pensiero
- CRISTÓBAL LÓPEZ, V. ed. (1990), *Horacio. Odas y Epodos (traducción de M. Fernández Galiano)*, Madrid, Cátedra
- CROCE, B. (1936), *La poesia. Introduzione alla Critica e Storia della poesia e della letteratura*, Bari, Laterza (1966)
- CUPAIUOLO, F. (1966), *Tra poesia e poetica. Su alcuni aspetti culturali della poesia latina nella età augustea*, Nápoles, Libreria Scientifica
- CUPAIUOLO, F. (1972), "Gli Studi oraziani negli ultimi anni", *BStudLat* 2, 51-57

- CUPAIUOLO, F. (1978), *Itinerario della poesia latina nel I secolo dell'Impero*, Nápoles, Società Ed. Napoletana
- CUPAIUOLO, F. (1982), *Lettura di Orazio lirico. Struttura dell'Ode oraziana*, 2<sup>a</sup> ed., Nápoles, Società Ed. Napoletana
- CURTIUS, E.R. (1948), *European Literature and the Latin Middle Ages*, Princeton (3<sup>a</sup> 1973)
- DANIELIEWICZ, J. (1975), "Pejsaz semiotyczny w Piesniach Horacego" ["El paisaje semiótico en las poesías de Horacio"], *Eos* 63, 297-302
- DAVID, J.M. (1979), "Promotion civique et droit à la parole: L. Licinius Crassus, les accusateurs et les rhéteurs latins", *MEFR* 91, 135-181
- DENOZ, J. (1988), *Aristote, Poetica. Index verborum. Liste de fréquence*, 'Laboratoire d'analyse statistique des langues anciennes' 13, Lieja, Centre Informatique de Philosophie et Lettres
- DETTMER, H. (1983), *Horace: A Study in Structure*, 'Alttertumswissenschaftliche Texte und Studien' XII, Hildesheim, Olms
- DILKE, O.A.W. (1973), "Horace and the Verse Letter", en COSTA ed. (1973), 94-112
- DILKE, O.A.W. (1981), "The Interpretation of Horace's Epistles", *ANRW* II 31,3, 1837-1865
- DOBLHOFER, E. (1981), "Horaz und Augustus", *ANRW* II 31,3, 1922-1986
- DUCROT, O. y TODOROV, Tz. (1972), *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Madrid, Siglo XXI (1983)
- EASTERLING, P.E. y KNOX, B.M.W. eds. (1982), *The Cambridge History of Classical Literature. Vol. I Greek Literature*, Cambridge, C.U.P.
- ECHAVE-SUSTAETA, J. (1958), "Acotaciones al estilo de Horacio. El secreto del 'Beatus ille'", *Helmantica* 28, 27-36
- ECHAVE-SUSTAETA, J. (1964), "Presencia de Horacio en nuestras Letras. Tres proyecciones del *Beatus ille*", en *Actas del II Congreso Español de Estudios Clásicos*, 275-489
- Eco, U. (1967), *Obra abierta*, Barcelona, Ariel (1979)
- Eco, U. (1968), *La estructura ausente*, Barcelona, Lumen (1974)

- Eco, U. (1973), *Signo*, Barcelona, Labor (1980)
- Eco, U. (1976), *Tratado de semiótica general*, Barcelona, Lumen (1977)
- Eco, U. (1979), *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona, Lumen (1981)
- EDMUNDS, L. (1992), *From a Sabine Jar: Reading Horace, Odes 1.9*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press
- EYJENBAUM, B. (1927), "Teoriia 'formal'nogo metoda'" ["Teoría del 'método formal'"], en *Literatura. Teoriia, kritika, polemika*, 116-148 = TODOROV ed. (1968), 29-72
- EYJENBAUM, B. (1928), "Siuzhetnoe postroenie" ["La construcción del argumento"], en *Teoriia literatury. Poétika*, 131-165 = TODOROV ed. (1963), 307-350
- ELIOT, T.S. (1956), *On Poetry and Poets*, Londres, Faber & Faber
- ERLICH, V. (1969), *El Formalismo ruso. Historia-Doctrina*, Barcelona, Seix-Barral (1974)
- ESSER, D. (1976), *Untersuchungen zu den Odenschlüssen bei Horaz, 'Beiträge zur klassischen Philologie' 77*, Meisenheim an Glan, Autor Hain
- FARRER, B.H.P. (1967), "The Different Moods of Horace", *AClass* 10, 1-10
- FERRATÉ, J. (1982), *Dinámica de la poesía. Ensayos de explicación, 1952-1966*, Barcelona, Seix-Barral
- FERRERO, L. (1953), *La Poetica e le 'poetiche' di Orazio*, Turín, Facoltà di Lettere e Filosofia
- FLASHAR, H. (1956), "Die medizinischen Grundlagen der Lehre von der Wirkung der Dichtung in der griechischen Poetik", *Hermes* 84, 12-48
- FLASHAR, H. (1979), "Die klassizistische Theorie der Mimesis", en *AA.Vv.* (1979), 79-111
- FONTAINE, J. (1959), "Les racines de la sagesse horatienne", *IL* 11, 113-114
- FONTAN, A. (1964), "Tenuis...Musa. La teoría de los χαρακτήρες en la poesía augústea", *Emerita* 32, 193-208
- FONTAN, A. (1966), "Análisis estructural de la poesía. Un

- comentario a Horacio, Od. III 30", *Eclás* 10, 123-133
- FONTAN, A. (1974), "Cicerón y Horacio, críticos literarios", *Eclás* 18, 187-216
- FRAENKEL, E. (1957), *Horace*, Oxford, O.U.P.
- FRANK, T. (1935), "Horace's Definition of Poetry", *CJ* 31, 167-174
- FRISCHER, B. (1991), *Shifting Paradigms. New Approaches to Horace's Ars Poetica*, Atlanta, Scholars Press, 'American Classical Studies' 27
- FRYE, N. (1957), *Anatomía de la crítica. Cuatro ensayos*, Caracas, Monte Ávila Eds. (1977)
- FRYE, N. (1970) = Aa.Vv. (1970b)
- FUHRMANN, M. (1973), *Einführung in die antike Dichtungstheorie*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft
- GAGLIARDI, D. (1971), *Orazio e la tradizione neoterica*, Nápoles, Libreria Scientifica Editrice
- GAGLIARDI, D. (1986), *Studi su Orazio*, Palermo, Palumbo
- GALL, D. (1981), *Die Bilder der horazischen Lyrik*, Königstein Hein
- GARCÍA CALVO, A. (1973), *Lalia. Ensayos de estudio lingüístico de la sociedad*, Madrid, Siglo XXI
- GASPAROV, M.L. (1960a), "Politicheskiï smysl literaturnyj satir Goratsiia" ["El sentido político de las sátiras literarias de Horacio"], *VDI* 72, 107-110
- GASPAROV, M.L. (1960b), "Rinskaia literatura v sovremennoï burzhuaznoï filologii" ["La literatura romana en la Filología burguesa (= occidental) contemporánea"], *VDI* 74, 146-170
- GASPAROV, M.L. (1964), "Poslanie Goratsiia k Avgustu (Literaturnaiia polemika i politicheskaia bor'ba)" ["El mensaje de Horacio a Augusto (polémica literaria y lucha política)"], *VDI* 88, 62-73
- GASPAROV, M.L. (1965), "Dve redaktsii 'Poèтики' Goratsiia" ["Las dos redacciones de la 'Poética' de Horacio"], *VDI* 94, 57-65
- GENETTE, G. (1970), "La retórica restringida", en Aa.Vv. (1970a), 203-222

- GENETTE, G. (1982), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil
- GENTILI, B., PASOLI, E. y SIMONETTI, M. (1981), *Storia della letteratura latina*, Bari, Laterza
- GHISELLI, A. (1972), "Lettura dell'ode I, 1 di Orazio", *L&S* 7, 103-146
- GIARDINA, G. (1970), "Sulla struttura delle odi di Orazio", *L&S* 5, 45-55
- GIL, L. (1961), *Censura en el Mundo antiguo*, Madrid, Revista de Occidente
- GIL, L. (1966), *Los antiguos y la 'inspiración poética*, Madrid, Guadarrama
- GOLDHILL, S. (1991), *The Poet's Voice. Essays on Poetics and Greek Literature*, Cambridge, C.U.P.
- GONZALEZ DE LA CALLE, P. U. (1936a), "De re metrica Horatiana (Notas para un ensayo) I", *Emerita* 4, 38-73
- GONZALEZ DE LA CALLE, P. U. (1936b), "De re metrica Horatiana (Notas para un ensayo) II", *Emerita* 4, 248-275
- GONZALEZ DE LA CALLE, P. U. (1937), "De re metrica Horatiana (Notas para un ensayo) III", *Emerita* 5, 89-122
- GOOSSENS, R. (1946), "*Ferum victorem cepit*. Observations sur les sources grecques de quelques passages d'auteurs latins", *Latomus* 5, 275-291
- GREIMAS, A.J. (1966), *Sémantique structurale. Recherche de méthode*, Paris, Larousse
- GRIFFIN, J. (1985), *Latin Poets and Roman Life*, Londres, Duckworth
- GRIMAL, P. (1958), *Horace*, Paris, P.U.F.
- GRIMAL, P. (1978), *Le Lyrisme à Rome*, Paris, P.U.F.
- GRUPE  $\mu$  (1970), *Rhétorique générale*, Paris, Larousse
- GRUPE  $\mu$  (1977), *Rhétorique de la poésie. Lecture linéaire. Lecture tabulaire*, Paris, Seuil (<sup>2</sup>1990)
- GRUBE, G.M.A. (1965), *The Greek and Roman Critics*, Londres, Methuen & Co. Ltd.
- GUTHRIE, W.K.C. (1962-81), *A History of Greek Philosophy*, 6 vol.,

Cambridge, C.U.P.

- GUILLÉN, C. (1989), *Teorías de la Historia Literaria (ensayos de teoría)*, Madrid, Espasa Calpe
- HALLIWELL, S. (1987), *The 'Poetics' of Aristotle. Translation and Commentary*, Londres, Duckworth
- HARDIE, Ph. (1986), *Virgil's 'Aeneid': Cosmos and Imperium*, Oxford, Clarendon Press
- HEATH, M. (1989), *Unity in Greek Poetics*, Oxford, Clarendon Press
- HELDMANN, K. (1980), "Dekadenz und literarischer Fortschritt bei Quintilian und bei Tacitus. Ein Beitrag zum römischen Klassizismus", *Poetica* 12, 1-23
- HELDMANN, K. (1982), *Antike Theorien über Entwicklung und Verfall der Redekunst, 'Zetemata Monographien' 77*, Munich, Beck
- HERESCU, N.I. (1943), "Horatius", en *Bibliographie de la littérature latine*, 165-188
- HERRMANN, L. (1969), "L' ordre du livre I des Epîtres d'Horace", *Latomus* 28, 372-379
- HIGHBARGER, E.L. (1935), "The Pyndaric Style of Horace", *TAPhA* 66, 222-255
- HOPKINSON, N. (1988), *A Hellenistic Anthology, 'Cambridge Greek and Latin Classics'*, Cambridge, C.U.P.
- HUBBARD, M. (1973), "The Odes", en COSTA ed. (1973), 1-28
- HULTON, A.O. (1972), "Exegi monumentum. Horace on his Poetry", *Latomus* 31, 497-502
- HUTCHINSON, A. ed. (1988), *Travels in Italy. Selections from the Commentarii of Pope Pius II*, Bristol, Bristol Classical Press
- HUTCHINSON, G.O. (1988), *Hellenistic Poetry*, Oxford, Clarendon Press
- IMMISCH, O. (1932), "Horazens Epistel über die Dichtkunst", *Philologus*, Supplementband 24 (Heft 3)
- JAKOBSON, R. (1919), "Futurizm" ["Futurismo"], *Iskusstvo [Arte]* 7 = JAKOBSON (1973), 25-30
- JAKOBSON, R. (1933), "Ûpadek filmu?" ["¿Decadencia del cine?"], *Listy po umeni a kritiku* 1 = JAKOBSON (1973), 105-112

- JAKOBSON, R. (1933-4), "Co je poesie?" ["¿Qué es la poesía?"], *Volné Smery* 30 = JAKOBSON (1973), 113-126
- JAKOBSON, R. (1935), "Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak", *Slawische Rundschau* 7 = JAKOBSON (1973), 127-144
- JAKOBSON, R. y HALLE, M. (1956), *Fundamentos del Lenguaje*, Madrid, Ciencia Nueva (1967)
- JAKOBSON, R. (1960), "Linguistics and Poetics", en SEBEOK ed. (1960), *Style in Language* = JAKOBSON (1974), 347-395
- JAKOBSON, R. (1962), "O judozhestvennom realizme" ["Acerca del realismo del arte"], en *Michigan Slavic Materials. Readings in Russian Poetics*, 29-36 = TODOROV ed. (1968), 97-107
- JAKOBSON, R. (1968), "Poetry of Grammar and Grammar of Poetry", *Lingua* 21 = JAKOBSON (1973), 219-233
- JAKOBSON, R. (1973), *Questions de Poétique*, París, Seuil
- JAKOBSON, R. (1974), *Ensayos de Lingüística general*, Barcelona, Seix-Barral (1975)
- JAKOBSON, R. y POMORSKA, K. (1980), *Lingüística, Poética, Tiempo*, Barcelona, Crítica (1981)
- JANNACCONE, S. (1960), "Il segreto di Orazio", *GIF* 13, 289-297
- JANSSEN, H.H. (1941), *De kenmerken der Romeinsche dichtertaal*, Nimega-Utrecht, Dekker & van de Vegt = LUNELLI ed. (1988), 67-130
- JENSEN, Ch. (1923), *Philodemos über die Gedichte. Fünftes Buch. Griechischer Text mit Übersetzungen und Erläuterungen*, Berlín, Weidmann (1973)
- JOHNSON, W.R. (1967), "A Queen, a Great Queen? Cleopatra and the Politics of Misrepresentation", *Arion* 6, 387-402
- JOHNSON, W.R. (1982), *The Idea of Lyric. Lyric Modes in Ancient and Modern Poetry*, Berkeley, University of California Press
- KAHN, Ch. H. (1979), *The Art and Thought of Heraclitus. An Edition of the Fragments with Translations and Commentary*, Cambridge, C.U.P.
- KENNEDY, G.A. (1972), *The Art of Rhetoric in the Roman World*: 300

B.C - A.D. 300, Princeton, Princeton University Press

- KENNEDY, G.A. ed. (1989), *The Cambridge History of Literary Criticism. Vol. I Classical Criticism*, Cambridge, C.U.P.
- KENNEY, E.J. (1982a), "Books and Readers in the Roman World", en *CHCL II (1)*, 3-32
- KENNEY, E.J. (1982b), "Uncertainties", en *CHCL II (3)*, 1-4
- KENNEY, E.J. y CLAUSEN, W.V. eds. (1982) *The Cambridge History of Classical Literature. Vol. II Latin Literature*, Cambridge, C.U.P.
- KENNY, M. (1935), "The Critic Looks at Horace", *CJ* 31, 183-188
- KIEWADT, A. (1943), *Vergleiche und Bilder in den Oden und Epoden des Horaz*, Diss. Greifswald
- KISSEL, W. (1981), "Horaz 1936-1975. Eine Gesamtbibliographie", *ANRW II* 31,3, 1403-1558
- KLINGNER, F. (1930), "Horazische und moderne Lyrik", *Die Antike* 6, 65-84
- KLINGNER, F. (1961), *Römische Geisteswelt*, 4<sup>a</sup> ed., Munich
- KNOX, B.M.W. (1968), "Silent Reading in Antiquity", *GRBS* 9, 421-435
- KNOX, B.M.W. (1982), "Books and Readers in the Greek World", en *CHCL I (4)*, 154-197
- KORZENIEWSKI, D. (1972), "Exegi monumentum. Hor. Carm. 3.30 und die Topik der Grabgedichte", *Gymnasium* 79. 380-388
- KORZENIEWSKI, D. (1974), "Sume superbiam. Eine Bemerkung zu Hor. Carm. 3.30", *Gymnasium* 81, 201-209
- KROLL, W. (1915), "Horaz' Oden und die Philosophie", *WS* 37, 223-238
- KROLL, W. (1924), *Studien zur Verständnis der römischen Literatur*, Stuttgart
- KUENTZ, P. (1970), "Lo retórico o la puesta al margen", en Aa.Vv. (1970a), 183-202
- LA DRIERE, C. (1939), "Horace and the Theory of Imitation", *AJPh* 60, 280-300



- LA FLEUR, R.A. (1981), "Horace and onomasti comodein: the Law of Satire", *ANRW* II 31,3, 1790-1826
- LA PENNA, A. (1963), *Orazio e l'ideologia del Principato*, Turín, Einaudi
- LA PENNA, A. (1964), "Appendice di aggiornamento bibliografico", en PASQUALI (1920)
- LA PENNA, A. (1973), "A proposito della struttura della prima ode di Orazio e di strutture letterarie in generale", *Maia* 25, 326-330
- LANDOLFI, L. (1990), *Banchetto e società romana. Dalle origini al I sec. a.C.*, Roma, Edizioni dell'Ateneo
- LAUSBERG, H. (1960), *Manual de Retórica literaria*, 3 vol., Madrid, Gredos (1966-69)
- LE GUERN, M. (1973), *La metáfora y la metonimia*, Madrid, Cátedra (1980)
- LEBEK, W.D. (1981), "Horaz und die Philosophie: die 'Oden'", *ANRW* II 31,3, 2031-2092
- LEE, M.O. (1969), *Word, Sound and Image in the Odes of Horace*, Ann Arbor, University of Michigan Press
- LEE, M.O. (1975), "Catullus in the Odes of Horace", *Ramus* 4, 33-48
- LEEMAN, A.D. (1976), "Het systeem der antieke rhetorica", *Lampas* 9, 122-140
- LEUMANN, M. (1947), "Die lateinische Dichtersprache", *MH* 4, 116-139 = LUNELLI ed. (1988), 131-178
- LEFEVRE, E. (1981), "Horaz und Maecenas", *ANRW* II 31,3, 1987-2029
- LOTMAN, Iu. (1970), *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo
- LOZANO, J. ed. (1979), *Semiótica de la cultura. Lotman y la Escuela de Tartu*, Madrid, Cátedra
- LOZANO, J., PEÑA-MARÍN, C. y ABRIL, G. (1982), *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*, Madrid, Cátedra
- LUNELLI, A. ed. (1988), *La lingua poetica latina*, 3ª ed., Bolonia, Pàtron
- LYNE, R.O.A.M. (1980), *The Latin Love Poets from Catullus to Horace*, Oxford

- LYNE, R.O.A.M. (1989), *Words and the Poet. Characteristic Techniques of Style in Vergil's Aeneid*, Oxford, Clarendon Press
- LYONS, J. ed. (1970), *New Horizons in Linguistics*, Harmondsworth, Penguin
- MCDERMOTT, E.A. (1973), *Lyric Vates. A Study of Diction and Tradition in Horace's Odes*, Diss. Yale
- MCDERMOTT, E.A. (1977), "Horatius Callidus", *AJPh* 98, 364-380
- MCDERMOTT, E.A. (1981), "Greek and Roman Elements in Horace's Lyric Program", *ANRW* II 31,3, 1640-1672
- MCGANN, M.J. (1969), *Studies in Horace's First Book of Epistles*, 'Coll. Latomus' 100, Bruselas
- MCGANN, M.J. (1973), "The Three Worlds of Horace's Satires", en COSTA ed. (1973), 59-93
- MACLEOD, C.W. (1979), "Horatian *Imitatio* and *Odes* 2.5.", en WEST y WOODMAN eds. (1979), 89-102 y 222-224
- MACLEOD, C.W. (1986), *Horace. The Epistles. Translated into English Verse with Brief Comment*, 'Instrumentum Litterarum', Roma, Edizioni dell'Ateneo
- MAGARIÑOS, A. (1936), "Oda I, 15", *Emerita* 4, 30-37
- MAGARIÑOS, A. (1940), "Más sobre la Oda I, 15", *Emerita* 8, 79-88
- MAGARIÑOS, A. (1942), "Notas sobre la Oda I, 12 de Horacio", *Emerita* 10, 13-27
- MAGARIÑOS, A. (1946), "Horacio I, 35, 21-26", *Emerita* 14, 209-211
- MAGARIÑOS, A. (1947), "Sobre Horacio C. I, 4", *Emerita* 15, 155-160
- MAGARIÑOS, A. (1949), "Notas horacianas", *Emerita* 17, 179-184
- MAGARIÑOS, A. (1952a), "Problemas de la Oda I, 12 de Horacio", *Emerita* 20, 78-92
- MAGARIÑOS, A. (1952b), "Horacio C. I, 16, 11-12", *Emerita* 20, 93
- MAGARIÑOS, A. (1952c), "Horacio I, 32", *Emerita* 20, 423-426
- MAGARIÑOS, A. (1952d), *Desarrollo de la idea de Roma en su siglo de oro*, Madrid, C.S.I.C.

- MAGARIÑOS, A. (1954a), "Oda II, 7, 11-12", *Emerita* 22, 215-219
- MAGARIÑOS, A. (1954b), "Oda II, 17, 25-26", *Emerita* 22, 220-221
- MANKIN, D. (1988), Reseña de las ediciones de BORZSAK (1984) y SHACKLETON BAILEY (1985), *AJPh* 109, 270-271
- MARINER BIGORRA, S. (1977), *Raíces clásicas del existencialismo literario*, Madrid
- MAROUZEAU, J. (1935), *Traité de stylistique appliquée au Latin*, París, Belles Lettres
- MAROUZEAU, J. (1936a), "Horace assembleur de mots", *Emerita* 4, 1-10
- MAROUZEAU, J. (1936b), "Horace artiste de sons", *Mnemosyne* 4, 85-94
- MAROUZEAU, J. (1949), "Quelques éléments de poétique: l'art horatien", en *Quelques aspects de la formation du latin littéraire*, París, Klincksieck, 193-222
- MARTÍNEZ BONATI, F. (1983), *La estructura de la obra literaria. Una investigación de filosofía del lenguaje y estética*, Barcelona, Ariel
- MAUCH, H. (1986), *O laborum dulce lenimen. Funktionsgeschichtliche Untersuchungen zur römischen Dichtung zwischen Republik und Principat am Beispiel der I Odensammlung des Horaz*, Francfort del Meno, Peter Lang
- MENÉNDEZ PELAYO, M. (1885), *Horacio en España. Solaces bibliográficos*, Madrid
- METTE, H.-J. (1961), "genus tenue und mensa tenuis bei Horaz", *MH* 18, 136-139 = OPPERMAN ed. (1972), 220-224
- MICHEL, A. (1972), "Le style, c'est l'homme même: la poésie et la tradition de la rhétorique péripatéticienne", *REL* 50, 247-271
- MICHEL, A. (1976), "Rhétorique et poétique. La théorie du sublime de Platon aux Modernes", *REL* 54, 278-307
- MICHEL, A. (1984), "Les problèmes du réalisme chez les écrivains latins jusqu'à Virgile: la sensibilité et l'idéal", *Eclás* 88, 230-241
- MINADEO, R. (1975), "Sexual Symbolism in Horace's Love Odes", *Latomus* 34, 392-424

- MINADEO, R. (1982), *The Golden Plectrum. Sexual Symbolism in Horace's Odes*, Amsterdam, Rodopi
- MINARINI, A. (1989), '*Lucidus Ordo*': *l'architettura della lirica oraziana (libri I-III)*, 'Edizioni e Saggi Universitari di Filologia Classica' 42, Bologna, Pàtron
- MIRALLES, C. (1974), "Poesía antigua y moderna: la poesía como lengua y los límites del hombre", *Eclás* 18, 125-148
- MORIER, H. (1961), *Dictionnaire de Poétique et Rhétorique*, París, P.U.F.
- MURPHY, J.J. (1983), *Sinópsis histórica de la retórica clásica*, Madrid, Gredos (1989)
- MYNORS, R.A.B. ed. (1990), *Virgil. Georgics, edited with a Commentary*, Oxford, Clarendon Press
- NADJO, L. (1971), "Res et ses emplois dans la langue des affaires chez Horace", *Latomus* 30, 110-1107
- NEWMAN, J.K. (1967a), *Augustus and the New Poetry*, 'Coll. Latomus' 88, Bruselas
- NEWMAN, J.K. (1967b), *The Concept of 'vates' in Augustan Poetry*, 'Coll. Latomus' 39, Bruselas
- NISBET, R.G.M. (1961), *Cicero. In Calpurnium Pisonem Oratio*, Oxford, Clarendon Press
- NISBET, R.G.M. y HUBBARD, M. (1970), *A Commentary on Horace. Odes Book 1*, Oxford, O.U.P.
- NISBET, R.G.M. y HUBBARD, M. (1978), *A Commentary on Horace. Odes Book 2*, Oxford, O.U.P.
- NORDEN, E. (1905), "Die Composition und Literaturgattung der horazischen *Epistula ad Pisones*", *Hermes* 40, 481-528
- NORDEN, E. (1913), '*Agnostos Theos*'. *Untersuchungen zur Formengeschichte religiöser Rede*, Berlín (reimpr. Darmstadt, 1956)
- NORDEN, E. (1958), *Die antike Kunstprosa vom VI. Jhdt. v. Chr. bis in die Zeit der Renaissance*, 2 vol., Stuttgart
- NUSSBAUM, G. (1965), "Some Notes on Symbolism in Horace's Lyric Poetry", *Latomus* 24, 133-143
- NUSSBAUM, G. (1981), "Sympathy and Empathy in Horace", *ANRW* II 31,3, 2093-2158

- OPPERMANN, H. ed. (1972), *Wege zu Horaz, 'Wege der Forschung' 99*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft
- ORTEGA, A. (1951), "El ingenio y la técnica al servicio de la poesía según la mente de Horacio", *Helmantica* 2, 84-94
- ORTEGA Y GASSET, J. (1914), "Ensayo de estética a manera de prólogo", en ORTEGA Y GASSET (1925b), 117-143
- ORTEGA Y GASSET, J. (1925a), "Las dos grandes metáforas", en *El espectador IV (O.C. II)*, Madrid, Revista de Occidente (1966), 387-400
- ORTEGA Y GASSET, J. (1925b), *La deshumanización del arte*, Madrid, Revista de Occidente
- ORTEGA Y GASSET, J. (1927), "Góngora 1627-1927", en *Espíritu de la letra*, Madrid, Revista de Occidente (1967), 113-123
- OTIS, B. (1945), "Horace and the Elegists", *TAPhA* 76, 177-190
- OTTO, W. (1977), *Die Bildersprache des Horaz*, Diss. Friburgo de Brisgovia
- OTÓN SOBRINO, E. (1976), "Horacio y su poesía de la muerte", *Eclás* 20, 49-71
- PAOLI, U.E. (1942), *Urbs Roma. La vida en la Antigua Roma*, Barcelona, Iberia (1981)
- PASQUALI, G. (1920), *Orazio lirico. Studi*, Florencia, Felice le Mounier (1964)
- PEARCY, L.T. (1977), "Horace's Architectural Imagery", *Latomus* 36, 772-781
- PERRET, J. (1959), *Horace. L'homme et l'oeuvre*, París, P.U.F.
- PEYRE, H. (1970) = Aa.Vv. (1970b)
- POLIAKOFF, M. (1985), "Clumsy and Clever Spiders on Hermann's Bridge: Catullus 68.49-50 and *Culex* 1-3", *Glotta* 63, 248-250
- PÖSCHL, V. (1956), *Horaz und die Politik*, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag
- PÖSCHL, V. (1970), *Horazische Interpretationen*, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag
- POSTGATE, J.P. (1922), "Notes on the Asclepiad Odes of Horace", *CQ*

- PORTER, D.H. (1962), *Book IV of Horace's Odes: an Interpretative Study*, Diss. Princeton
- PORTER, D.H. (1987), *Horace's Poetic Journey. A Reading of Odes I-III*, Princeton, Princeton University Press
- POUND, E. (1970), "Horace", *Arion* 9, 178-187
- POWELL, A. ed. (1992), *Roman Poetry and Propaganda in the Age of Augustus*, Londres, Bristol Classical Press
- PRÉAUX, J. (1968), *Q. Horatius Flaccus. Epistulae liber I*, París, P.U.F.
- PUELMA PIWONKA, M. (1949), *Lucilius und Kallimachus. Zur Geschichte einer Gattung der hellenistisch-römischen Poesie*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann
- PUTNAM, M.C.J. (1970), "Horace, Carm. 1.5. Love and Death", *CPh* 65, 251-254
- QUINN, K. (1963), "Horace as a Love Poet: a Reading of Horace Odes 1.5", *Arion* 2, 58-77
- QUINN, K. (1980), *Horace: The Odes*, Londres, Macmillan Education
- QUINT, M.B. (1988), *Untersuchungen zur mittelalterlichen Horaz-Rezeption*, Frankfurt am Main, Peter Lang
- RAWSON, E. (1985), *Intellectual Life in the Late Roman Republic*, Londres, Duckworth
- REAGAN, C.J. (1970), "Horace Carmen II, 10. The Use of Oxymoron as a Thematic Statement", *RSC* 18, 177-185
- REYNOLDS, L.D. ed. (1983), *Texts and Transmission*, Oxford, Clarendon Press
- REITZENSTEIN, R. (1908), "Horaz und die hellenistische Lyrik", *NJA* 21, 84-102 = REITZENSTEIN (1963), 1-22
- REITZENSTEIN, R. (1963), *Aufsätze zu Horaz. Abhandlungen und Vorträge aus den Jahren 1908-1925*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft
- RICOEUR, P. (1975), *La métaphore viva*, Madrid, Ediciones Cristiandad (1980)
- ROSS, W.D. (1923), *Aristóteles*, Buenos Aires, Charcas (1981)

- ROSS, D.O. (1975), *Backgrounds to Augustan Poetry: Gallus' Elegy and Rome*, Cambridge, C.U.P.
- ROSTAGNI, A. ed. (1930), *Orazio. Arte Poetica*, Turín, Loescher
- ROSTAGNI, A. (1933), *Virgilio minore. Saggio sullo svolgimento della poesia virgiliana*, Turín, Chiantore
- ROSTAGNI, A. (1944), *Svetonio 'de Poetis' e Biografi minori. Restituzione e commento*, Turín, Chiantore
- RUCH, M. (1963), "Horace et les fondements de la *iunctura* dans l'ordre de la création poétique (A.P. 46-72)", *REL* 41, 246-269
- RUDD, N. (1960), "Patterns in Horatian Lyre", *AJPh* 81, 373-392
- RUDD, N. (1964), "The Style and the Man", *Phoenix* 18, 216-231
- RUDD, N. (1966), *The Satires of Horace*, Cambridge (reimpr. Bristol, 1982, Bristol Classical Press)
- RUDD, N. (1982), "Horace", en *CHCL* II (3), 74-108
- RUDD, N. (1986), *Themes in Roman Satire*, Londres, Duckworth
- RUDD, N. (1989), *Horace. Epistles, Book II and the Epistula ad Pisones ('Ars Poetica')*, 'Cambridge Greek and Latin Classics', Cambridge, C.U.P.
- RUSSELL, D.A. (1967), "Rhetoric and Criticism", *G&R* 14, 130-144
- RUSSELL, D.A. y WINTERBOTTOM, M. (1972), *Ancient Literary Criticism: the Principal Texts in New Translations*, Oxford, O.U.P.
- RUSSELL, D.A. (1973), "Ars Poetica", en COSTA ed. (1973), 113-134
- RUSSELL, D.A. (1979), "De imitatione", en WEST y WOODMAN eds. (1979), 1-16
- RUSSELL, D.A. (1981), *Criticism in Antiquity*, Londres, Duckworth
- SALAT, P. (1969), "La composition du livre I des Odes d'Horace", *Latomus* 28, 554-574
- SANFORD, E.M. (1931), "The Rhetoricians and the Poets", *CJ* 26, 377-378
- SANTIROCCO, M.S. (1980), "Horace's Odes and the Ancient Poetry Book", *Arethusa* 13, 43-57

- SANTIROCCO, M.S. (1986), *Unity and Design in Horace's Odes*, Chapel Hill
- SBORDONE, F. (1981), "La poetica oraziana alla luce degli studi più recenti", *ANRW II* 31,3, 1866-1920
- SCHANZ, M. y HOSIUS, C. (1935), *Geschichte der römischen Literatur bis zum Gesetzgebungswerk des Kaisers Justinian*, vol. 2 (Augusto), Munich, Beck
- SCHILLER, F. (1795), *Über naïve und sentimentalische Dichtung*, Stuttgart, Philipp. Reclam (1978)
- SCHNEIDER, F. (1914), *Gleichnisse und Bilder bei Horaz*, Diss. Erlangen
- SCHRIJVERS, PH. (1973), "Comment terminer une Ode? Étude sur les façons différentes dont Horace termine ses courts poèmes", *Mnemosyne* 26, 140-159
- SCHUMACHER, M. (1966), "Imitatio, a Creative or Annihilating Force?", *CF* 20, 47-56
- SCHWINGE, E.R. (1963), "Zur Kunsttheorie des Horaz", *Philologus* 107, 75-96
- SCHWINGE, E.R. (1986), *Künstlichkeit von Kunst. Zur Geschichtlichkeit der alexandrinischen Poesie, 'Zetemata Monographien' 84*, Munich, Beck
- SCODEL, R. (1987), "Horace, Lucilius and Callimachus Polemic", *HSPH* 91, 199-215
- SETAIOLI, A. (1981), "Gli Epodi di Orazio nella critica dal 1937 al 1972 (con un'appendice fino 1978)", *ANRW II* 31,3, 1674-1788
- SHACKLETON BAILEY, D.R. (1982), *Profile of Horace*, Londres, Duckworth
- SHKLOVSKI, V. (1919), "Iskusstvo kak priëm" ["El arte como procedimiento"], en *Poëtika. Sborniki po teorii poeticheskogo iazyka y después en O teorii prozy*, 1929, 7-23 = TODOROV ed. (1968), 76-94
- SHOWERMAN, G. (1922), *Horace and His Influence*, Boston (Nueva York, <sup>2</sup>1963)
- SICKLE, J. VAN (1980), "The Book-Roll and some Conventions of the Poetic Book", *Arethusa* 13, 5-42



- SMERKA, J. (1935), "De Horatianae vocabulorum copiae certa quadam lege", en *Commentationes Horatianae*, 65-91
- SMITH, J.A. (1919), "Metonymy in Horace, Odes I 11", *CR* 33, 27-28
- SMITH, W.K. (1935), "Horace's Debt to Greek Literature", *CR* 49, 109-116
- SOBRY, CH. (1937), "De canticulis in Horatii Carmina selectis", en *Études horatiennes. Recueil publié par la Fac. des lettres de Bruxelles, Bruselas, Ed. de la Rev. de l'Université*, 221-224
- STAIGER, E. (1946), *Conceptos fundamentales de Poética*, Madrid, Rialp (1966)
- STENUIT, B. (1987), "Correspondences entre les épîtres du livre I d'Horace", *Latomus* 46, 575-580
- STURTEVANT, E.H. (1939), "Horace, Carm. III 30, 10-14 and the Sapphic Stanza", *TAPhA* 70, 295-302
- SYME, R. (1939), *The Roman Revolution*, Oxford (reimpr. Oxford, 1960)
- SYME, R. (1986), *The Augustan Aristocracy*, Oxford, Clarendon Press
- SYNDIKUS, H.P. (1972-73), *Die Lyrik des Horaz. Eine Interpretation der Oden*, 2 vol., Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft
- TARRANT, R.J. (1983), "Horace", en REYNOLDS ed. (1983), 182-186
- THORNE, J.P. (1970), "Generative Grammar and Stylistic Analysis", en LYONS ed. (1970), 185-197
- THUMMER, E. (1962), "Horaz I. Bericht umfassend die Jahre 1958 bis 1962", *AAHG* 15, 129-150
- THUMMER, E. (1975), "Horaz II. Bericht über die Literatur der Jahre 1963-1975", *AAHG* 28, 21-66
- TODOROV, Tz. (1964), "La descripción de la significación en literatura", en AA.Vv. (1964), 105-113
- TODOROV, Tz. (1967), *Littérature et signification*, París, Larousse
- TODOROV, Tz. ed. (1968), *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, Turín, Einaudi
- TODOROV, Tz. (1970), "Sinécdoques", en AA.Vv. (1970a), 45-58

- TODOROV, Tz. (1977), *Teorías del símbolo*, Caracas, Monte Ávila (1981)
- TODOROV, Tz. (1984), *Critique de la critique*, París, Seuil (trad. inglesa de C. Porter, *Literature and Its Theorists. A Personal View of Twentieth-Century Criticism*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 2<sup>a</sup> 1988)
- TOMASHEVSKI, B. (1928), *Teoría de la Literatura*, Madrid, Akal (1982)
- TORRENT, F. ed. (1970), *Cicerón. Defensa del poeta Arquías*, Madrid, C.S.I.C.
- TRAGLIA, A. (1973), "Poetica e poesia in Orazio", *QU*, 47-56
- TRILLING, L. (1970) = Aa.Vv. (1970b)
- TROXLER-KELLER, I. (1964), *Die Dichterlandschaft des Horaz*, 'Bibliothek der klassischen Altertumswissenschaft', Heidelberg
- TYNIAV, Iu. (1924), *El problema de la lengua poética*, Buenos Aires, Siglo XXI (1975)
- TYNIAV, Iu. (1928), "Problemy izucheniia literatury i iazyka" ["Problemas del estudio de la literatura y la lengua"], *Novyi Lef* 12, 35-37 = TODOROV ed. (1968), 147-149
- TYNIAV, Iu. (1929), "O literaturnoi evolutsii" ["Acerca de la evolución literaria"], en *Arjaisty i novatory*, 30-47 = TODOROV ed. (1968), 127-143
- VICKERS, B. (1989), *In Defense of Rhetoric*, Oxford, Clarendon Press
- VOLLMER, F. (1907), "Die Überlieferungsgeschichte des Horaz", *Philologus*, Supplementband 10 (Heft 2), 259-322
- VRETSKA, K. (1979), "Horatius 8.", en *Kleine Pauly* II, 1219-1225
- VROGT-LENTZ, J. TER (1981), "Horaz' Sermones: Satire auf der Grenze zweier Welten", *ANRW* II 31, 3, 1827-1835
- WATSON, P. (1985), "Axelson Revisited: The Selection of Vocabulary in Latin Poetry", *CQ* 35, 430-448
- WASZINK, J.H. (1972), "Der dichterische Ausdruck in den Oden des Horaz", en OPPERMAN ed. (1972), 271-301
- WASZINK, J.H. (1981), "Il concetto del mythos nella teoria poetica da Aristotele a Crazio", en Aa.Vv. (1981) I, 193-203

- WEHRLI, F. (1944), "Horaz und Kallimachos", *MH* 1, 69-76
- WEHRLI, F. (1957), "Die antike Kunsttheorie und das Schöpferische", *MH* 14, 39-49
- WEINRICH, H. (1967), "Semantik der Metapher", *FLing* 1, 3-17
- WEST, D. (1967), *Reading Horace*, Edimburgo, Edinburgh University Press
- WEST, D. (1973), "Horace's Poetic Technique in the Odes", en COSTA ed. (1973), 29-53
- WEST, D. y WOODMAN, A. (1979), *Creative Imitation in Latin Poetry*, Cambridge, C.U.P.
- WILI, W. (1947), *Horaz und die augusteische Kultur*, Basilea/Stuttgart, Schwabe & Co.
- WILKINSON, L.P. (1951), *Horace and His Lyric Poetry*, 2<sup>a</sup> ed., Cambridge, C.U.P.
- WILKINSON, L.P. (1959), "The Language of Virgil and Horace", *CQ* 9, 181-192
- WILKINSON, L.P. (1963), *Golden Latin Artistry*, Cambridge (reimpr. Bristol, 1985, Bristol Classical Press)
- WILLIAMS, G. (1968), *Tradition and Originality in Roman Poetry*, Oxford, O.U.P.
- WILLIAMS, G. (1969), *The Third Book of Horace's Odes, edited with Translation and Running Commentary*, Oxford, Clarendon Press
- WILLIAMS, G. (1970), *The Nature of Roman Poetry*, Londres, O.U.P.
- WILLIAMS, G. (1972), *Horace, 'Greece & Rome New Surveys in the Classics'* 6, Oxford, Clarendon Press
- WILLIAMS, G. (1978), *Change and Decline. Roman Literature in the Early Empire*, Berkeley, University of California Press
- WILLIAMS, G. (1980), *Figures of Thought in Roman Poetry*, New Haven/Londres, Yale University Press
- WIMMEL, W. (1960), *Kallimachus in Rom. Die Nachfolge seines apologetischen Dichtens in der Augusteerzeit*, 'Hermes Einzelschriften' 16, Wiesbaden
- WIMSATT, W.K. (1970) = AA.Vv. (1970b)

- WINTERBOTTOM, M. (1982), "Literary Criticism", en *CHCL* II (1), 33-50
- WÓJCIK, A. (1975), "Niewdzieczni odbiorcy źle rozumianego poety -Uwagido Horacego *Epist. I 19*" ["Los ingratos lectores que entendían mal al poeta -acerca de HOR. *epist. 1.19*], *Eos* 63, 303-317
- WÓJCIK, A. (1976), "Problematyka teoryczno-literacka w Horacego *Listie do Pizonow* na tle współczesnego literaturoznawstwa" ["Problemática teórico-literaria en la *Epistula ad Pisones* de Horacio"], *Eos* 64, 185-197
- WÓJCIK, A. (1977), "Horacy o poezji prawdziwej" ["Horacio sobre la verdadera poesía"], *Eos* 65, 117-130
- WÓJCIK, A. (1978), *Problematyka literacka w twórczosci Horacego* [Problemática literaria en la obra de Horacio], Poznan, Uniwersitet 'Adam Mickiewicz'
- YLLERA, A. (1979), *Estilística, Poética y Semiótica literaria*, Madrid, Alianza Editorial
- YULE, G.U. (1944), *The Statistical Study of Literary Vocabulary*, Cambridge, C.U.P.
- ZETZEL, J.E.G. (1980), "Horace's *Liber Sermonum*: the Structure of Ambiguity", *Arethusa* 13, 59-77
- ZINN, E. (1970), "Ironie und Pathos bei Horaz", en SCHAEFER, A. ed. (1970), *Ironie und Dichtung. Sechs Essays*, Munich, Beck, 39-58

REUNIDO, EN EL DIA DE LA FECHA, EL TRIBUNAL QUE SUSCRIBE, ACORDO CONCEDER  
A LA PRESENTE TESIS DOCTORAL LA CALIFICACION DE APTO CON LAUDE  
MADRID, 17 Die Por unanimidad 1922

EL PRESIDENTE,

*Antoni G. M. C.*

EL SECRETARIO,

*J. Morel.*

FDO.: ANTONIO FERRAS PEREZ

PRIMER VOCAL,

FDO.: ROSALBA FLORES

SEGUNDO VOCAL,

TERCER VOCAL,

*V. Bejarano*

*E. O. S.*

FDO.: VIRGINIO BEJARANO  
SANCHEZ

FDO.: R. Garcia Hdez

FDO.: E. O. S. SOBRIANO