

## Horacio y los tiranos

Pedro C. TAPIA ZÚÑIGA

Para el Prof. Dr. Albrecht Dihle  
en su LXV aniversario.

El título de estas líneas quiere remitirnos a Hor. C.2,13,30-32; sin embargo, parece apto comenzar con algún apunte general sobre este poema, a fin de ganar algo de panorama y de contexto. De esta oda ya se han ocupado, entre otros, Kiessling-Heinze, Reitzenstein, Fränkel, Klingner y Dönt; en sus exposiciones se encuentran otros nombres de quienes en una u otra forma también han tratado el tema. Después de estas lecturas puede constatarse que van y vienen nombres y pensamientos, viejos y nuevos, a propósito de un texto que permanece inmutable: *ille et nefasto te posuit die*; es decir, a pesar de la claridad gramatical con que se entiende lo que Horacio dijo literalmente, permanece como cuestión abierta a la exégesis lo que él haya querido decir.

Los estudiosos de Horacio han visto en Heinze<sup>1</sup> una especie de punto de referencia obligatorio. "La oda habría sido un lamentable fracaso", dice Reitzenstein, si su unidad estribara allí donde la busca Heinze; es decir, "en el arrogante sentimiento que Horacio, no aquí, pero ciertamente después (C.3,4,25), se atreve a expresar: que las musas lo habían protegido".<sup>2</sup> Y continúa, "a mí me parece que la oda quiere indicar otra cosa, algo que también Heinze menciona en la segunda parte de su introducción y que, sin embargo, está en contradicción con su primera explicación: los poetas del tiem-

<sup>1</sup> Cf. Q. Horatius Flaccus, *Oden und Epoden*, erklärt von A. Kiessling / R. Heinze, Berlin, 1955, p. 209 ss. (En 1908 apareció la primera revisión que Heinze hizo a la edición de Kiessling, Leipzig, 1884-88).

<sup>2</sup> Reitzenstein, R., "Philologische Kleinigkeiten (zu Horaz und Catull)", *Hermes*, 57, 1922, p. 358.

po pasado tienen una suerte dichosa aun en el Hades, y Horacio quiere dar a entender que también él, como sucesor de ellos, puede esperar lo mismo".<sup>3</sup> Sin embargo, con esta idea, dice Klingner, Heinze "ha rebajado la oda del ámbito de la obra de arte al pragmatismo biográfico y psicológico de la vida privada del autor".<sup>4</sup>

En cuanto a la calidad artística de *C.2,13*, Fränkel dice: "Poesía en todo su esplendor, es el móvil principal de la oda";<sup>5</sup> lo cual, para ser francos, desconcierta un poco con lo que asienta acerca de la primera parte del poema, donde, según él, se trata fundamentalmente de una amplificación preparatoria, cuyo resultado más visible es la simetría: Horacio quería 20 versos; es decir tantos versos cuantos tiene la última, la fundamental, la verdadera parte o núcleo del poema.<sup>6</sup> Sin embargo, Klingner afirma que las estrofas finales, los efectos de la canción sobre los poderes del infierno, no están "tan bien logradas como piensa Heinze";<sup>7</sup> por lo demás, continúa ahí mismo, aquí se trata de "un viejo y ampliamente extendido lugar común de las leyendas órficas."

Semejante diversidad de opiniones existe en lo que se refiere a las partes de la oda y a un tema que la resume. Por todo esto, pero no con el objeto de lograr unificación, vale la pena ver esta oda un poco más de cerca.

Todavía bajo los efectos del pánico, Horacio, ante la caída de un árbol, se queja del que lo plantó: debió de ser un monstruo de maldad, y seguramente plantó aquel arbolito bajo los augurios más nefastos, únicamente para que, crecido, cayera sobre su señor. El poeta generaliza el caso y ejemplifica la realidad de la vida, en la cual todo ser humano, cada uno a su manera, está constantemente amenazado por la muerte que, al final, lo sorprende imprevisiblemente. Por poco veía Horacio el reino de los muertos; él se representa este cuadro té-

<sup>3</sup> *Id., ib.*

<sup>4</sup> Klingner, F., "Ohnmacht und Macht des musischen Menschen", *Hermeneia* (Festschrift für Regenbogen), 1955, p. 120.

<sup>5</sup> Fränkel, E., *Horace*, London, Oxford University Press, 1970<sup>3</sup>, p. 167.

<sup>6</sup> *Id.*, p. 166.

<sup>7</sup> Klingner, F. *op. cit.*, p. 120.

trico ante los ojos, de manera que nosotros vemos también a la quejosa Safo, y a Alceo que canta contratiempos. Las sombras admiran a ambos; sin embargo, el vulgo, como siempre, prefiere oír acerca de combates y de tiranos desterrados. La parte final nos muestra cómo, a causa de la lírica eólica, aun los terribles monstruos del Hades se tranquilizan y calman sus tormentos.

Puede decirse, siguiendo a Klingner, que el curso de la acción de la oda está estructurado en cuatro partes o, para ser más precisos, en dos mitades principales que, a su vez, se dividen en dos. La primera mitad se compone de los versos 1-20, y la segunda, de los versos 21-40; con más precisión, pueden notarse las siguientes subdivisiones: a) versos 1-12; b) versos 13-20; c) versos 21-32, y d) versos 33-40, en donde, teniendo en cuenta las estrofas, resultan las siguientes relaciones numéricas: 3-2 + 3-2; es decir, dos grupos de estrofas que constan de cinco estrofas cada uno, y cuya correspondencia simétrica difícilmente pasa inadvertida.

La primera mitad se distingue tan claramente de la segunda, que, ante una vista profana, podría parecer que, en realidad, se trata de dos odas distintas, o de dos componentes formales de una oda del todo desestructurada. Sin embargo, precisamente aquí, creemos, ante un abismo en apariencia infranqueable, entran en juego el genio lírico de Horacio y su técnica de miniatura: en realidad, parece decirnos el poeta, la diferencia entre el aquí y el más allá no es tan grande; y la muerte irrumpe en la vida en una forma tan improvisa, como la segunda parte de la oda: *quam paene furvae regna Proserpinae/. . . vidimus* (versos 21 s.). Estos reinos, no obstante, sólo sorprenden a un espíritu distraído, porque Horacio, en vida (verso 19), ya ha bosquejado su presencia mediante un *leti* que no debe ser ignorado. En esta forma, el lector es invitado a visitar también el otro reino.

En las partes 1a. y 2a., Horacio se encuentra en el reino de los mortales; en la primera parte, se describe como asustado por el peligro de muerte que acaba de afrontar, como echando pestes contra el criminal que plantó aquel árbol que estuvo a

punto de golpearlo mortalmente. Aquí, antes del principio de la segunda parte, se ocurren, inevitables, algunos pensamientos que pudieron ser los que llevaron al poeta a tomar distancia y a generalizar la situación. De acuerdo con ellos, uno puede preguntarse con inocencia si el poeta no ha sido injusto al recriminar al terriblemente lejano plantador; el árbol ya era muy viejo; además, ¿por qué no durmió en casa su siesta, por qué no paseaba o caminaba por otros lugares, sino casi con temeridad bajo ese árbol, del cual quienquiera pudo imaginarse que estaba a punto de caer? El poeta, después de estas posibles consideraciones, pudo simplemente haber movido la cabeza, tomar de nuevo el cálamo y continuar su poema: *quid quisque vitet, numquam homini satis/ cautum est in horas* (versos 13-14); hubiera sido igual pasear o dormir o hallarse en cualquier situación; todos y en todas partes estamos bajo esa amenaza. Piénsese en los peligros mortales del marino púnico y en los del soldado, sea romano o sea parto.<sup>8</sup> El poeta abandona totalmente los casos particulares, y mediante un *sed* se traslada a la parte opuesta, a lo totalmente general: *improvisa leti/ vis rapuit rapietque gentis* (versos 19-20).

Ahora ya estamos, *paene*, en el reino de los muertos; no muy a gusto, pero tampoco descontentos. Esta tercera parte se distingue muy claramente: uno puede ver a Proserpina y a Eaco, a Safo y a Alceo; uno constata que las ocupaciones de los que se encuentran en la otra vida continúan, con la diferencia de que ahí ya han superado el peligro de muerte. Así, los líricos continúan su canto y, como hace notar Heinze,<sup>9</sup> los poemas que cantan son exactamente los mismos que cantaron en vida, los que tanto gustaron a Horacio. Hasta las sombras los admiran; sin embargo, el vulgo se regodea continuamente con los casos de los reyes.

¿En torno a qué, puede uno preguntarse ahora, se mueve toda esta trama? Fränkel dice que se trata de “una pequeña

<sup>8</sup> Cf. Dönt, E., “Horaz II 13”, *Arktouros* (Hellenic Studies presented to Bernard M.W. Knox...), 1979, p. 415. En este y otros aspectos, el autor abre nuevas perspectivas para la interpretación de la oda en general.

<sup>9</sup> Heinze, R., *op. cit.*, p. 214.

*nékyia* presentada como composición impresionante para la glorificación de Alceo, cuyo poderoso canto no sólo arrastra tras de sí las sombras de los muertos y a los grandes criminales, sino también a los monstruos del infierno";<sup>10</sup> Klingner afirma grave y lapidariamente que en esta oda, "algo se transforma en su contrario".<sup>11</sup> Aun bajo el riesgo de aumentar la confusión, podría sugerirse el siguiente enunciado a manera de tema: sólo una canción alivia la tristeza de la situación humana. Sin embargo, el propósito de estas líneas introductorias no justifica el detenerse en la defensa de un tema que reclame para sí el derecho de validez absoluta; así pues, al tiempo que se redondea el panorama, valgan las líneas siguientes a manera de apuntamientos o búsqueda de ese algo que imperceptiblemente palpita y mueve la oda.

La amenazadora caída del árbol fue un hecho real, y Horacio quiere que sea tomada en serio; de ello no hay duda, como tampoco hay que ignorar que el caso y el árbol son elementos importantes dentro de la oda; si con base en ese hecho real o a causa de él no hay que tomar en serio otros acontecimientos autobiográficos del poeta, es otra cuestión.<sup>12</sup> A partir de una experiencia directa, potencialmente mortal, y del aún lastimero o duro canto de los eolios en el más allá, hay que concluir lo triste que es la realidad humana vista desde el punto de vista del constante peligro de muerte en la vida, y de la vida tormentosa tras la muerte. Sin embargo, esta tristeza no se muestra abiertamente en la primera parte; ella, lo mismo que el miedo del peligro apenas librado, está velada de ira y reproches. Klingner hace notar que el reproche se extiende desde *nefasto* (verso 1) hasta *nefas* (verso 9); que la ira está presentada mediante una anáfora:<sup>13</sup> *ille et nefasto* (verso 1), *illum et parentis* (verso 5), *ille venena Colcha* (verso 8), y que es exagerado hablar de *nefasto die* en el verso 1, de *sacrilega manu* en el 2, de *in perniciem* en el 4, de *parentis fregisse*

<sup>10</sup> Fränkel, E., *op. cit.*, p. 167.

<sup>11</sup> Klingner, F., *op. cit.*, p. 125.

<sup>12</sup> Cf. Zinn, E., "Horaz im Rettungsboot", *Eranion* (Festschrift für Hommel), 1961, p. 203; Fränkel, *op. cit.*, p. 167.

<sup>13</sup> Klingner, F., *op. cit.*, p. 121.

*cervicem* en el 5, etcétera. Sin embargo, todo esto puede ser más bien la expresión de la sorpresa ante lo inesperado. Para nosotros, la cólera del poeta irrumpe tan repentinamente y, al principio, tan incomprensiblemente, como para Horacio fue repentina la caída del árbol y, al principio, incomprensible. Sólo hasta el final de la primera parte nos hace saber de qué se trata, como si él mismo, sólo después de la caída del árbol, después del momento de estupidez que provocan las sorpresas, hubiera caído en la cuenta de lo peligroso que había sido el caso y de qué triste y mal pudo haberle resultado. La ira y el reproche exagerados se calman y se canalizan, mediante refracción, en una oda, como se puede ver en los versos siguientes.

Es posible, como se cree, que en la segunda parte de la oda Horacio logre dominarse, pero ciertamente no lo hace en la medida en que se suele suponer. Sí, reflexiona<sup>14</sup> y generaliza en *improvisa leti/ vis rapuit rapietque gentis* de los versos 19 y 20; sin embargo, es más bien difícil y oscuro, está aún lleno de ira y, ahora, rematado de pesimismo. Hay, en esta segunda parte, primero una sentencia; ilustraciones, en el centro, y, al final, otra sentencia. Pues bien, por más verdadero y sensato que sea el contenido de las sentencias, no se pasa por alto el hecho de que pudieron ser más breves y equilibradas. Lee-mos, por ejemplo, en C.2,10, 19 ss.: *neque semper arcum/ tendit Apollo*, y en C.2,9.1 ss.: *non semper imbres nubibus hispidos/ manant in agros*. Así, en nuestra oda, este cuadro tenebroso y deprimente, presentado de forma tan magistral, tal vez sólo quiere decir que en todas las desgracias y contra-tiempos, sólo el canto queda como consuelo, al igual que Alceo, en C.1,32, es presentado como quien *ferox bello tamen inter arma,/ ... semper ... canebat*.

En seguida vemos a Proserpina, vemos a Eaco; Horacio nos presenta a Safo y a Alceo. Nadie creará ahora, y menos en-tonces, que Safo y Alceo nunca cantaron cosas alegres,<sup>15</sup> y sin

<sup>14</sup> Nisbet, R.E.M. / M. Hubart, *A Commentary on Horace, Odes*, Oxford, 1978, II, p. 210.

<sup>15</sup> Cf., por ejemplo, Hor., C.1,32, 9-11, Alceo *Liberum et Musas Venerem-que et illi/ semper haerentem puerum canebat/ et Lycum...*

embargo, esta oda nos presenta a Safo la quejumbrosa y al Alceo de las invectivas. El reino de los muertos no ofrece nada mejor que el presente; es cierto que Safo y Alceo aún cantan, pero Horacio los presenta cantando sus canciones tristes. La triste queja de los poetas lesbianos es una bellísima canción —parece pensar Horacio—, como la oda quiere ser bella ante un acontecimiento triste. Aquellos poetas arrastraban incluso a las sombras tras sus acordes; y sin embargo, el vulgo prefiere beber en la fuente popular de reyes y batallas.

Al final, Horacio parece mezclarse con las sombras para admirar activamente el arte de los eolios. Esta admiración de las sombras se extiende a la *belua centiceps* del verso 34, y a las *Eumenidum angues* del 36. Prometeo y Tántalo olvidan sus fatigas, y Orión descuida la caza. Este cuadro representa, indudablemente, un lugar común de la mitología y, como quiere Klingner, puede no ser muy feliz en su realización. Lo que parece indiscutible es el tino con que Horacio estructura su oda en torno a un pensamiento directivo. Como la segunda parte se relaciona con la primera, así, en otro plano, se relaciona la cuarta con la tercera: La primera representa un acontecimiento de esta vida; la tercera, un cuadro del reino de los muertos; como la tercera estrofa de la primera parte revela la causa de la ira de Horacio, así, la tercera estrofa de la tercera parte revela algo “nuevo” del reino de los muertos, es decir, que no es tan repugnante como pudo parecer al principio; aún ahí, el canto vale la pena. Como la segunda parte comienza con un *quid*, así, con un *quid*, comienza la cuarta; allá se trata de mortales y de los peligros de que se asustan, aquí, de atormentados y de sus espantosos atormentadores. El círculo temático iniciado en la primera parte y en la segunda se cierra en la tercera y cuarta con correspondencia casi geométrica: al principio hay un árbol y un criminal plantador, al final está el monstruo de cien cabezas y los personajes de la venganza; aquél amenaza en la vida terrena, éstos en el más allá. Como éstos pueden apaciguarse ante la poesía eólica, en la misma forma Horacio puede superar mediante un canto su pánico ante la amenaza del árbol. El *navita*, el *miles* y el

*Parthus* de la segunda parte viven entre peligros, como los habitantes del reino del Hades, entre tormentos. En la misma forma en que éstos olvidan sus tormentos, así podrían aquéllos, mediante un canto, ignorar los peligros: exactamente como el soldado y navegante que fue Alceo en vida.

sed magis/ pugnas et exactos tyrannos/  
densum umeris bibit aure vulgus.

En el breve comentario a la tercera parte de la oda, estos versos se pasaron por alto. La omisión no fue involuntaria. Hay que hablar de Horacio y de los tiranos; pero, por supuesto, lo que nos interesa son los tiranos de estos versos. Independientemente de si aquí, en esta tercera parte, Proserpina sea *furva* o haya que suponer una hipálage de *regna*, hay, de principio a fin, un cuadro tenebroso que posterior o simultáneamente se convierte en canto. A la hora del canto, aparecen Safo y Alceo a manera de paradigmas, y es notabilísimo, a mi modo de ver, el paralelismo con que Horacio introduce a estos poetas eolios: ambos, para empezar, están colocados en la misma sede métrica, al principio de verso; a continuación, va Safo con *Aeoliis fidibus* (verso 24) y Alceo con *aureo plectro* (versos 26-27); ella es *querentem* (verso 24), él es *sonantem* (verso 26); aquélla se queja de las *puellis* (verso 25), éste hace sonar los *dura navis/ dura fugae mala, dura belli* (versos 27-28); ambos, coronando el paralelismo, se presentan en admirable dúo al final del concierto (versos 29-30): *utrumque sacro digna silentio/ mirantur umbrae dicere*, y en seguida viene el “pero” (*sed*) que introduce los versos 30-32, que constituyen el núcleo de estas líneas.

Ya Dönt,<sup>16</sup> intentando mostrar la típica unidad de la lírica de Horacio, propuso una interpretación a estos versos, a saber, que ellos no se refieren a la poesía en sí, sino sólo a la temática de los cármes de Alceo; es decir, que las *pugnas et exactos tyrannos* que admira el vulgo, sólo se refieren a aquello que Horacio hace cantar a Alceo en el inframundo: a *dura navis/*

<sup>16</sup> Cf. Dönt, Eugen, *op. cit.*, p. 413-418.



*dura fugae mala, dura belli*, síntesis de las formas de vida presentadas en las estrofas 4 y 5. Sin embargo, esta solución parece peligrosa y poco convincente. Peligrosa, porque los estudiosos de la teoría literaria o los teóricos de la poética, difícilmente aceptarían que, en un poema, la estructura puede separarse del contenido; poco convincente, porque la nave que Horacio hace cantar a Alceo en el verso 27, sólo con muy buena voluntad puede identificarse con el *navita Poenus* que aborrece el Bósforo (versos 14-15): éste es un mercader, aquélla es una nave o navegación política o guerrera, que más bien remite a la nave horaciana de C.1,14,1 y a la famosísima negra nave de Alceo (326-208 LP). La coincidencia entre *navis (navita)* y *fugae (fugam)* —y, podríamos añadir, *belli (miles)*— sólo es un astuto efecto de sentido que produce la estructura de superficie de la oda: una cosa son las dos formas de vida que Horacio contraponen a la suya, y otra, muy distinta, el tricolon con que describe la materia de los poemas de Alceo: *dura navis/dura fugae mala, dura belli*. Sin duda esta estructura remite a los cármenes que Alceo canta en el inframundo y que las sombras admiran con sacro silencio, pero, más que sintentizar las estrofas 4 y 5, responde a esa imagen de Alceo con que Horacio se identifica, por ejemplo, en los versos 26-28 de C.3,4, donde, al principio, también en un verso (*non me Philippis versa acies retro*) resume el verso 28 de C.2,13: en Filipos, Horacio experimentó *dura fugae mala, dura belli*: todos sabemos de esa batalla, y todos recordamos su *tecum Philippos et celerem fugam* de C.2,7,9; en seguida (verso 27), vuelve sobre C.2,13 en general (*devota non extinxit arbor*), y finalmente (verso 28), sobre *dura navis (nec Sicula Palinurus unda)*. Quizá esto parezca demasiado, pero también es demasiado hablar de identidad entre el *navita Bosphorum* de C.2,13,14 y el de 3,4,30: allá es un fenicio, aquí es un Horacio; semejante identidad formal hay entre la *celerem fugam* de C.2,7,9 y la de 2,13,16, pero aquí es la de un parto, y allá es la de Horacio.

Otros comentarios a estos versos, en cuanto estuvieron a la disposición, señalan casi unánimemente que con *pugnas et*

*exactos tyrannos* Horacio se refiere a Alceo y a sus *Estasióticas*,<sup>17</sup> y en tal forma, convierten esta obra, la que en la antigüedad hizo gozar a Alceo de fama poética, la que ordenaron los alejandrinos en 10 libros de poesías líricas de Alceo, la que una y otra vez es aludida por Horacio casi como sinónimo de Alceo, en lectura favorita del vulgo.<sup>18</sup> Sin embargo, es Quintiliano en *Inst. Or.* X I 63, quien fundamenta esta tradición: *Alcaeus in parte operis 'aureo plectro' merito donatur, qua tyrannos insectatus multum etiam moribus confert...*, pero ya aquí resulta curioso que Quintiliano refiera *aureo plectro* (versos 26-27) a *tyrannos* (verso 31), y no a *dura navis, dura fugae mala, dura belli*, expresión que está inmediatamente después de *aureo plectro*.

El origen de la cuestión quizá es puramente formal: ¿Por qué Horacio quiso romper el paralelismo señalado anteriormente, ahí donde, por así decirlo, más duele a la simetría del poeta? De otro modo, ¿por qué o para qué, después de un acorde alcaico tan bien logrado en los versos 29 y 30, el poeta finge despreocupadamente una amplificación que, en su contexto, resulta provocadora y atrevida? En efecto, lo menos que puede pensarse a partir de estos versos, es un provocador simulacro de contienda literaria entre Safo y Alceo, en el cual, aunque a primera vista Safo se lleva la peor parte, al ser menos leída que Alceo, al final de cuentas Alceo sale muy mal librado, al convertirse en lectura del vulgo. Por lo demás, todos estarán de acuerdo en que Horacio jamás habría gastado tiempo y tinta para decirnos algo tan conocido; es decir, que él, ante el sentimiento de impotencia poética (otros hablan de "admiración profunda") que le provoca Safo, prefiere imitar a Alceo. No es éste el lugar de ocuparse en las preferencias horacianas, pero puede resultar provechoso recordar algo

<sup>17</sup> Cf., por ejemplo, Heinze, Nisbet y Klingner, en los lugares citados; además, Q. Horatii Flacci *Opera*, illustravit Christ. Guil. Mitscherlich, Lipsiae, MDCCC, I; Horace, *Odes and Epodes*, ed. with intr. and notes by P. Shorey / G. J. Laing, Chicago..., Benj. H. Sanborn and Co., 1919; Orazio, *Odi ed Epodi*, a cura di Alberto Mocchino, (Verona), Edizioni Scolastiche Mondadori, 1969.

<sup>18</sup> Ese sería el caso, a pesar de que, como quiere Dönt, *loc. cit.*, p. 416, el interés del vulgo sólo incluía los temas o argumentos concretos de Alceo (= *den konkreten Stoffen des Alkaios*).

de lo que ya se ha dicho sobre el caso: "Cuando Horacio trasladó al latín las formas poéticas de los lesbios . . . , se apoyó en Alceo, no en Safo. Ello denuncia su juicio incorruptible: la poesía de Alceo, en su perfección técnica comparable a la sáfica, es una poesía incomparablemente más indiferenciada y estilísticamente más uniforme, a pesar de que trata temas diferentes. La infinita sensibilidad que da su cuño a los poemas de la décima Musa . . . dificultaba su imitación".<sup>19</sup>

No es creíble, pues, que Horacio, en sus odas, colocara descuidadamente a Alceo a la altura del vulgo. Pues bien, ¿con *pugnans et exactos tyrannos*, no querría Horacio referirse a otra cosa, algo así como a los poemas cíclicos?

Karl Bühner nos enseña<sup>20</sup> que, en una forma poética "horaciana" como la que nos ocupa, hay que prestar particular atención, por su importancia, a las palabras colocadas al final de los versos. Al final de estos versos están las palabras *volgus* y *tyrannos*; veámoslas más de cerca. En C.3,1,1 (*odi profanum volgus et arceo*), *volgus* no está colocado al final del verso; pero nadie ha dudado de que, merced al verbo *odi*, Horacio hace una alusión al epigrama 28 del Cirenaico que dice, entre otras cosas, *σικχαίνω . . . τὰ δημόσια*. En nuestra oda, *volgus* está colocado en un lugar importante, y no hay mayor razón para pensar que se trata de un vulgo distinto del de C.3,1,1; más aún, con un poco de malicia horaciana, uno podría pensar incluso en el mismo epigrama de Calímaco. En efecto, Horacio dice *bibit . . . volgus*, y el Alejandrino dijo *οὐδ' ἀπὸ κρήνης / πίνω*. El vulgo, pues, de nuestra oda parece ser exactamente el mismo de C.3,1,1. En tal forma, el mismo vulgo que odia Horacio es el que más ama, según la interpretación tradicional, los poemas de Alceo. Esto no resulta nada agradable por mil razones que, por obvias, no vale la pena traer al caso; sin embargo, el mismo Horacio resultaría ser, como admirador de Alceo, una parte del vulgo, cosa que no admitiría ningún horaciano, sobre todo después de recorrer los pasajes en que el

<sup>19</sup> Dihle, A., *Griechische Literaturgeschichte*, Stuttgart, Kröner, 1967, p. 72.

<sup>20</sup> Bühner, K., *Horaz (Studien zur Römischen Literatur III)*, Wiesbaden, Franz Steiner Verlag, 1962, p. 65.

poeta usa esa palabra. Tampoco vale la pena traer a colación tales lugares; baste, por ahora, recordar el precepto que, como Calímaco de Apolo, Horacio tenía de la Parca que *non mendax dedit et malignum/ spernere volgus* en C.2,16, 39-40.

*Tyrannos* resulta más problemática y engañadora. Posiblemente así lo quiso el mismo poeta, y no puede negarse que logró confundir a todos sus lectores, quizás incluso a Quintiliano. En efecto, *tyrannos*, en griego, apenas si puede considerarse entre el vocabulario de la épica, y Horacio no debió de ignorarlo. La cuna de *tyrannos* es lírica, a pesar de *A. Pr.* 736, y en un principio sólo está referida a los dioses; pero nadie puede quitar de la épica griega el verso 5 del "Himno a Marte", donde igualmente encontramos la palabra aplicada a ese dios, en el himno homérico correspondiente. Por lo demás, parece que comenzó a referirse a los monarcas en tiempos de Arquíloco (*cf.* 22 Diehl), y es cierto que Alceo (348 LP) se la aplicó, entre otros, a Pítaco; pero tampoco puede negarse que a partir de Isócrates, *tyrannos* alterna con βασιλεύς, *Rex*, la palabra típica de la épica. *Tyrannos*, pues, vista con ojos griegos, no parece iluminar mucho nuestro problema; quizá más bien aumenta la confusión, y Horacio no parece haber intentado otra cosa, sino una confusa, entiéndase "indirecta" invectiva contra la "épica". Él sabía muy bien de la ambigüedad del término, sobre todo a partir de Isócrates, y, además, muestra haber conocido y usado el sentido despectivo tardío de esa palabra; en *Epist.*1,2,58, p. ej., leemos: *invidia Siculi non invenerere tyranni / maius tormentum*. Pero en C.2,17,19 aplica la misma palabra a la constelación de Capricornio, y nadie querrá ver necesariamente un sentido negativo en el tirano Capricornio, ¿por qué no ver sólo, o mejor, al monarca que rige las ondas hesperias?<sup>21</sup> Sin embargo, hay que admitir que este pasaje metafórico no es el más afortunado para demostrar la "bondad" del *tyrannus* en Horacio; hay que aceptar que, en más de una ocasión, la palabra no sólo es am-

<sup>21</sup> Cf. Connor, P.J., "Tyrannus Hesperiae Capricornus undae", *Latomus* 44, 1985, pp. 836-840. Según este autor, en estos versos hay una alusión a Augusto, nacido bajo este signo.

bigua, sino que dispone de toda su denotación negativa. Pero, como esos lugares, hay otros en que el *tyrannus* sólo alterna con *rex*, véase, por ejemplo, C.3,17, o recuérdese el *regumque matres barbarorum et/ purpurei... tyranni* de C.1,35,11-12; en caso de que hubiese considerado tal palabra como exclusivamente negativa y "antiépica", habría hablado de "tiranos bárbaros" y de "reyes purpúreos". La palabra "tirano", pues, no debe remitir necesariamente a Alceo, por más que así lo haya querido la tradición. Por lo demás, Horacio no debió de haber desconocido, y quizá más bien quería que no se olvidara que en la literatura latina estaban escritas una y otra vez expresiones como las siguientes: *exacti reges*, *Tarquino exacto*, *Orestes exactus*, y otras; exactamente el mismo adjetivo que ahora él aplica a los tiranos.

Algo más. Cuando Horacio se refiere a las *Estasióticas*, lo hace clara y abiertamente. Leemos, por ejemplo en C.4,9,7-12, *Alcaei minaces/... Camenae*, y en seguida, *Aeoliae fidibus puellae*; aquí, como en la oda que nos ocupa, también puede observarse el paralelismo entre ambos poetas: ésta con sus doncellas, aquél con sus pugnas. Al contrario, en nuestra oda, primero aparece Safo con *puellis de popularibus*, y en seguida, Alceo y sus *dura navis,/ dura fugae mala, dura belli*. Sabemos que las *Estasióticas* fueron de los poemas más celebrados de Alceo, y es muy posible que quizá precisamente por eso Horacio coloca tan frecuentemente al estasiota Alceo al lado de la divina Safo. En C.1,32,4-8 leemos: *barbite, .../ Lesbio... modulate civi,/ qui ferox bello tamen inter arma,/ sive iactatam religarat udo/ litore navim*; de que aquí hay referencia inequívoca a las *Estasióticas*, sobra decirlo; pues bien, esto mismo, en nuestra oda suena así: *te sonantem plenius aureo,/ Alcaee, plectro dura navis,/ dura fugae mala,/ dura belli*. Nótese cómo Alceo allá es "modulante" (porque el dativo es agente, como en C.1,1,24 y *Ep.*16,8), aquí es *sonantem*; allá se trata de *bello*, aquí de *dura belli*; allá se habla de *navim*, aquí, de *dura navis*. ¿No es más que creíble que Horacio, en nuestra oda, se refiera precisamente con estos términos a aquella obra de Alceo? Y si esto es así, ¿por qué, rompiendo el paralelismo,

tendría que repetirse la misma realidad con *pugnas et exactos tyrannos*? Y no sólo sería repetición, sino cambio de perspectiva: allá era canto bello comparable al sáfico; aquí, bebida del vulgo. Alguien podría responder que, mediante esa ampliación, Horacio quiere dejar bien clara la inferioridad de Alceo con respecto a Safo; pero, ¿creería verdaderamente Horacio en esa superioridad? ¿Haría énfasis a costa de la simetría de sus expresiones anteriores, tan geoméricamente logradas? ¿Para decirnos que es sobre todo el vulgo quien más admira a su "ídolo" Alceo?

Por lo demás, habría que tomar nota del *sed* que introduce esta nueva idea; pese a todo, es casi idéntico al *sed* del verso 19 (únicos que usa el poeta en esta oda). Ambos, a mi modo de ver, separan totalmente su idea de la del concepto anterior: allá hay peligros pasajeros y concretos para navegantes, partos y soldados, "pero" la muerte *improvisa* no tiene nada que ver con casos particulares; aquí, hay una Safo y un Alceo, "pero" el vulgo y sus preferencias son otra cosa distinta.

Sin embargo, aún podría alegarse que *tyrannus* no pertenece a la épica. Al respecto, recuérdese C.4,9,19-26: *non pugnavit ingens/ Idomeneus Sthenelusve solus/ dicenda Musis proelia, non ferox/ Hector. . . vixere fortes ante Agamemnona/ multi*, etcétera. De que aquí se trata de la épica, no hay ni sombra de duda. Pues bien, el verbo *pugnare* es exactamente de la misma raíz que el sustantivo *pugna* de C.2,13,31. Pelean Idomeneo, Esténelo, Héctor, Agamenón, ¿no fueron éstos unos tiranos, no fueron *exactos* en alguno de los sentidos de los términos antes mencionados? Y si esto no pareciera sensato, piénsese directamente en la épica latina: *pars mihi pacis erit dextram tetigisse tyranni*,<sup>22</sup> y el término está referido a Eneas, sin sombra de sentido negativo, como tampoco hay sentido despectivo en la otra ocasión en que Virgilio usa tal palabra en la épica para referirse a los reyes nómadas por boca de Dido.

Finalmente, en el verso que sigue en nuestra oda, en el 33, se habla de *ILLIS carminibus*, no de *HIS carminibus*; es decir, de aquéllos, no de estos cármes; de aquellos cuya pre-

<sup>22</sup> Verg., *Ae.*, VII 266.

sentación terminó con el *utrumque*, no de estos que, separándolos, se introducen mediante un *sed*; porque normalmente hay que referir *illis* a lo más lejano, es decir, a *digna silentio*, no a *pugnas et exactos tyrannos*. Y resulta lógico, porque si referimos *illis* a lo más próximo, no se entenderá cómo lo que agrada al vulgo puede ser tan órficamente bello como para producir los efectos tan hechizantes sobre las sombras de los muertos y sobre los grandes criminales.

He intentado hacer comprensible que puede ser problemático referir C.2,13,31-32 a Alceo, y que, en este pasaje, *tyrannus* no necesariamente tiene que remitirnos a las *Estasióticas*; que, con el fin de separar del vulgo a tal poeta, dichos versos deberían y podrían entenderse de otro modo. Si la argumentación es suficiente, parece que hay que entender una finísima alusión a la épica, entre comillas. En esta forma se simplifican las cosas, pues resultaría sencillo comprender tanto la incómoda posición de los latinos ante la épica, como, por lo mismo, aceptar que en estos versos hay una elaboradísima declaración horaciana en favor de la lírica.

Ille et nefasto te posuit die,  
 quicumque primum, et sacrilega manu  
 produxit, arbos, in nepotum  
 perniciem opprobriumque pagi;

illum et parentis crediderim sui 5  
 fregisse cervicem et penetralia  
 sparsisse nocturno cruore  
 hospitis; ille venena Colcha

et quidquid usquam concipitur nefas 10  
 tractavit, agro qui statuit meo  
 te, triste lignum, te caducum  
 in domini caput inmerentis.

quid quisque vitet, numquam homini satis  
 cautum est in horas, navita Bosphorum  
 Poenus perhorrescit neque ultra 15  
 caeca timet aliunde fata,

miles sagittas et celerem fugam  
 Parthi, catenas Parthus et Italum  
 robur: sed improvisa leti 20  
 vis rapuit rapietque gentis.

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

Sappho puellis de popularibus, 25  
 et te sonantem plenius aureo,  
 Alcaeae, plectro dura navis,  
 dura fugae mala, dura belli.

utrumque sacro digna silentio 30  
 mirantur umbrae dicere, sed magis  
 pugnas et exactos tyrannos  
 densum umeris bibit aure volgus.



Horacio, *Odas*, II, xiii

Aquél, quienquier que te haya puesto en día  
nefasto, árbol, primero, y con sacrilega  
mano, te crió para perjuicio  
de los nietos, y del pago, oprobio,

aquél creyera yo que aun de su padre  
la cerviz quebrantó, y los penetrales  
regó con la nocturna sangre  
del huésped; aquel, venenos colcos

y, doquier se concibe, toda infamia  
trató, quien te erigió en el campo mío  
triste leño, a ti; a ti, cadente  
del dueño sin culpa en la cabeza.

Qué cada quien evite, es, de hora en hora,  
nunca asaz cierto al hombre: el nauta peno  
le tiembla al Bósforo y no, allende,  
de otra parte teme ciegos hados;

flechas del parto y rauda fuga, el milite;  
cadenas e ítalo poder, el parto;  
mas robó la improvisa fuerza  
de la muerte, y robará, a las gentes.

Ya casi, de la turbia Proserpina  
los reinos vimos, y juzgar, a Eaco,  
y aisladas, de los píos las sedes,  
y en eolia lira lamentarse

de las muchachas de su pueblo, a Safo,  
y a ti cantar más bien, con áureo plectro,  
Alceo, de nave, duros; duros  
males de expulsión; duros, de guerra.

Las sombras, en silencio sacro, que ambos  
dicen lo digno, admiran; pero bebe  
pugnas más, y exclusivos tiranos,  
denso de hombros, con la oreja, el vulgo.

quid mirum, ubi illis carminibus stupens  
demittit atras belua centiceps  
    auris et intorti capillis  
        Eumenidum recreantur angues?

35

quin et Prometheus et Pelopis parens  
dulci laborem decipitur sono  
    nec curat Orion leones  
    aut timidos agitare lyncas.

Qué admirar, si al pasmarse en tales cármenes,  
las orejas la bestia centicéfala  
negras baja, y las tuertas sierpes  
rehácense en los pelos de las Furias.

Y aun de sus penas, Prometeo y de Pélope  
el padre, con el dulce son se olvidan,  
y Orión no cuida de leones  
perseguir, o temerosos linceos.

Versión de Rubén BONIFAZ NUÑO

