

Metro y sintaxis en Horacio (asclepiadeos menores *kata stichon*)

In memoriam Sebastián Mariner.

Patricia VILLASEÑOR CUSPINERA

A modo de homenaje a Horacio,
en el bimilenario de su muerte.

Las odas I.I, III.XXX y IV.VIII¹ son los únicos poemas compuestos por Horacio en asclepiadeos menores *kata stichon*. El asclepiadeo menor es un dodecasílabo formado por dos miembros, cuyo esquema es el siguiente:

— — — ∪ ∪ — | — ∪ ∪ — ∪ —

Fue utilizado por Alceo, príncipe de la lírica, entre los griegos y, *kata stichon*, únicamente por Horacio entre los latinos.

Relacionar estas tres odas no es nuevo: ya Terenciano Mauro cita juntamente las primeras líneas de cada una de ellas; tampoco es algo nuevo indicar que los temas de las tres odas son similares.² Este trabajo sólo quiere exponer un intento de aproximación a Horacio y a su poesía lírica, es decir, una lectura personal de estas *Odas*.

Si el metro corresponde al nivel morfosintáctico de la lengua,³ y si en estas odas el punto de contacto es precisamente el metro, es posible que el análisis a partir de la mor-

¹ Se utilizó la edición de Klingner: Horatius Flaccus Q., *Opera* (editit Fridericus Klingner), Teubner Verlagsgesellschaft, Leipzig, 1959 y 1982. A modo de apéndice y con el único objeto de ayudar al lector que lo requiera, se incluye la traducción, literal y verso por verso, de las odas.

² Cf. Fraenkel, E., *Horace*, Oxford University Press, London, 1970 (1957), p. 302.

³ Cf. Beristáin, H. *Diccionario de Retórica y Poética*, México, Porrúa, 1985, s.v.

fosintaxis nos guíe hacia el motivo común de su composición. Sin duda, la elección del metro debe corresponder al contenido específico de las odas.

Así pues, el nivel sintáctico debe llevar naturalmente al nivel de la significación, sin olvidar, porque se trata de poemas, el nivel fonológico. Sin embargo, aquí sólo se pretende dar una base para el análisis ulterior de estas odas. Quizá, en tal análisis, se desarrollarían cuestiones que aquí no están más que bosquejadas; se estaría lejos de la aridez inherente al análisis sintáctico, y resaltarían otras características: el escrutinio de Horacio en su descripción de los actos solemnes de los romanos, su maliciosa admiración por los griegos, su desprecio por los valores establecidos, la ironía con que contempla su mundo y su propia persona, esto es, todo el ambiente ligero y alegre de las odas habría de brotar entonces, cuando se entrara plenamente en el complejo de connotaciones sintácticas, juegos retóricos y alusiones mitológicas. Por ahora, baste el análisis del fundamento de los poemas, es decir, de su esquelética estructura.

I. *Análisis*

Carm. I.I

Esta oda, introducción y presentación de la colección de los *Carmina*, consiste en una enumeración encerrada entre la invocación a Mecenas de los dos primeros versos, y el ruego que el poeta le dirige en los dos últimos (35-36).⁴

Sin duda, Mecenas tiene un lugar privilegiado: el vocativo (*Maecenas*, v. 1) no sólo inicia esta oda, sino la colección entera de los *Cármenes*. El origen regio de Mecenas (*edite regibus*: v. 1) parece quedar superado, sin embargo, por su

⁴ Para Cupaiolo, "la oda tiene una estructura 'en anillo'... las diversas partes están dispuestas simétricamente en torno a un centro... con una relación expresiva entre el centro y los dos extremos; esta oda está constituida por partes, iguales en número, que se corresponden simétricamente a partir del centro: 2 + 6 + 6 + 4 + 4 + 6 + 6 + 2". Cf. Cupaiolo, F., *Lettura di Orazio lirico. Struttura dell'ode oraziana*, Napoli, Libreria Scientifica Editrici, 1967.

relación con el poeta, la cual se marca mediante *o*, interjección relativamente rara en latín⁵, colocada al inicio del verso, y mediante la correlación copulativa:

o et praesidium et dulce decus meum.

La enumeración se puede dividir en cuatro partes; en todas ellas es notable el hecho de que el verbo esté en tercera persona y el énfasis que se da al objeto de dichos verbos.⁶ La primera parte (vv. 3-10) incluye tres momentos, introducidos por la frase *sunt quos...* (v. 3), y presentados mediante tres acusativos: *quos* (del v. 3), *hunc* (del v. 7) e *illum* (del v. 9), objetos todos de *iuvat* (v. 4). La frase introductoria y la presencia de *iuvat* destacan el primer momento, que resalta, además, por su extensión (4 versos) y por la oración coordinada con *iuvat: evehit* (v. 6). Además, en ella se encuentra gradación temporal en los sujetos, unidos por polisíndeton: *collegisse... metaque... evitata... palmaque...*

Los otros dos momentos, unidos por la elipsis del verbo, son paralelos: el pronombre en acusativo (*hunc - illum*) y la oración condicional real (*si certat - si condidit*), con complementos oracionales: infinitivo completivo en el primer caso (*tollere*) y, en el segundo, oración relativa equivalente a completiva (*quidquid verritur*). Este paralelismo se nota más por la similitud de los miembros en los versos 7, 9 y 10, y por la simetría de los sustantivos, adjetivos y verbos.

La segunda parte de la oda (vv. 11-18) consta de dos momentos contrastados: el primero (vv. 11-14) se desarrolla alrededor del núcleo verbal *numquam demoveas*, subjuntivo genérico que se refiere a una posibilidad negativa y del cual depende la oración *ut secet mare*. Como es imposible que el agricultor "corte el mar", con la negación *numquam demoveas*

⁵ La interjección "*o* (afectiva como la partícula griega correspondiente) tiene mayor poder por la relativa rareza de su uso en latín". Cf. Hubbard, M., "The Odes", en Costa, C.D.N. (ed.), *Horace*, Routledge & Kegan Paul, London, 1973, p. 16.

⁶ Cf. Cupaiolo, op. cit., p. 59.

se afirma la realidad. El objeto del subjuntivo está colocado en primer término:

*gaudentem patrios | findere sarculo
agros Attalicis | condicionibus
numquam demoveas, | ut trabe Cypria
Myrtoum pavidus | nauta secet mare.*

Hay que notar también el paralelismo entre cada uno de los elementos oracionales, verbos, instrumentales y objetos:

<i>demoveas</i>	<i>Attalicis condicionibus</i>	<i>gaudentem</i>
<i>findere</i>	<i>sarculo</i>	<i>patrios agros</i>
<i>secet</i>	<i>trabe Cypria</i>	<i>mare Myrtoum</i>
A	B	C

El objeto del subjuntivo, sujeto lógico del primer verbo subordinado, designa a la misma persona que es el sujeto del segundo verbo subordinado, si bien en diferentes circunstancias: *gaudentem* y *pavidus nauta*.

El segundo momento (vv. 15-18) se opone al primero: hay dos verbos coordinados que tienen el mismo sujeto: *mercator*, en diferentes circunstancias, ambas reales: *laudat* y *reficit*. En la primera oración, el sujeto está modificado por *metuens luctantem Africum*; en la segunda, por *indocilis pauperiem pati*. La primera oración indica un hecho real pero transitorio y forzado; la segunda, un hecho cierto. Finalmente, hay contraposición entre el adverbio *max* del verso 17 y el *numquam* del verso 13 —primer momento—, cuyos verbos, *reficit* y *demoveas*, son equivalentes: los dos afirman la realidad. *Laudat* y *ut secet* son también equivalentes, pues los protagonistas se encuentran, ambos, en circunstancias equivocadas.

La tercera parte (vv. 19-28) tiene, como la primera, tres momentos y, como la segunda, un contraste. El primer momento (vv. 19-22), opuesto a los otros dos, se inicia con el verbo *est*, equivalente al *sunt* del verso 3. La oración relativa *qui spernit* indica el ocio de dos maneras: negativamente, por

el polisíndeton *nec... nec* referido al doble objeto: *pocula* y *demere partem*; positivamente, por el sujeto (*qui*) *stratus* y la anáfora *nunc... nunc* referida al lugar: *sub arbuto* y *ad caput*.

Los dos siguientes momentos expresan el contraste: el primero de ellos (vv. 23-25) está claramente separado por la cesura: *multos castra iuvant*. El verbo es positivo: *iuvant*, y se opone a *nec spernit*; el objeto es plural e indefinido: *multos*, y se opone a *qui... stratus*, singular y determinado; el sujeto: *castra*, opuesto a *pocula* y *demere partem*, se desdobra en el verso siguiente: *sonitus* y *bella*, para sugerir el movimiento. Sus modificadores precisan el sentido de *castra*: *tubae permixtus lituo* y *detestata matribus*: el orden de batalla y el temor de la muerte. El tercer momento (vv. 25-28) se une al segundo por el encabalgamiento de los versos 24 y 25 y por el hecho de que *manet* está en el mismo miembro que *detestata*. También este momento sugiere la expectativa de la acción y es equivalente al anterior: *venator* equivale a *multos*; *coniugis inmemor*, a *matribus detestata*.

Las dos oraciones subordinadas condicionales introducidas por la anáfora *seu... seu*, afirman la idea de expectación de este momento y son simétricas en su morfología y en su sintaxis:

<i>visa est</i>	<i>cerva catulis</i>	<i>fidelibus</i>
<i>rupit</i>	<i>aper Marsus plagas</i>	<i>teretes</i>
A	B	A B

La condición cierra la enumeración trimembre: *sunt... areis - gaudentem... pati - est... plagas*. Los perfectos *visa est* y *rupit* preparan el fin a que se dirige la enumeración.

La cuarta parte de la enumeración (vv. 29-34) es la conclusión y el objetivo del poema. Esta parte está formada también por dos momentos: el primero (vv. 29-32) está constituido por dos oraciones paralelas: *miscent* y *secernunt*. El segundo (vv. 32-34) es una condicional subordinada a las dos anteriores y con doble negación: *si neque cohibet nec refugit*. El acusativo *me* resalta por ser anafórico en los versos 29 y 30: *me doctarum* y *me gelidum*; por estar al inicio del verso 29,

y por haber sido anticipado por los otros objetos, colocados también al inicio de verso (vv. 3, 7, 8, 12, 14, 15, 18, 20, 23). Los sujetos de todos los verbos: *hederae, praemia - nemus gelidum et leves chori - Euterpe... Polyhymnia* evocan el ambiente mitológico griego relacionado con la actividad poética. Los complementos de las oraciones principales: *dis superis...* y *populo...*, elevan al poeta sobre los demás mortales, hasta unirlo a los dioses. Los objetos de las oraciones condicionales, colocados al final de los versos: *tibias* y *barbiton*, indican el instrumento musical que el poeta desea utilizar.

La conjunción *quodsi* indica la transición que introduce el final de la oda (vv. 35-36). Estos dos últimos versos tienen el énfasis puesto sobre la primera persona: *feriam* (v. 36) es la apódosis de la oración condicional *inseres*, cuyo sujeto lógico es *Maecenas* (v. 1) y cuyo objeto es *me* (v. 35).

De este análisis, se puede concluir que el poeta es consciente de su valía. Por un lado, en los verbos referidos a él, utiliza el presente, tiempo empleado en las afirmaciones de la enumeración, todas reales; por el otro, en la oración final, el verbo está en futuro y parece expresar la certeza de la afirmación. Sin embargo, el poeta reconoce que necesita la anuencia de las musas para realizar su obra y la aprobación de su protector y amigo para alcanzar la fama de los vates líricos.

Carm. III.XXX

Esta oda tiene dos partes⁷. La primera (vv. 1-5) presenta la realización de un hecho: la oda se inicia con *exegi*, verbo en

⁷ Cf. Fraenkel, op. cit., p. 302: "Para leer la oda en voz alta, hay que tomar aliento antes de empezar, porque la primera oración continúa hasta el v. 5... En el v. 6 se permite a la voz un descanso: las dos breves y simples cláusulas *non omnis moriar* y *multaque... Libitinam* no requieren esfuerzo. Pero ese espacio de respiración es corto. Después del *staccato* de estas dos cláusulas sigue un pasaje ligado: *usque ego... pontifex*, y luego otro, que se extiende desde el principio del v. 10 hasta la mitad del v. 14; a partir de ahí,

perfecto y en primera persona. La oración relativa, en subjuntivo (vv. 3-5), da énfasis al objeto del verbo principal: *monumentum*; los adjetivos que modifican el objeto: *perennius* y *altius*, están relacionados quiásticamente por medio de los sujetos: *imber - Aquilo* y *series et fuga*, separados por el verbo (*possit diruere*): el monumento es más perenne que el bronce, y tan perenne, que el paso del tiempo no puede destruirlo; es más alto que las pirámides, y tan alto, que los elementos no pueden destruirlo. La imposibilidad de la destrucción se destaca por el *non* anafórico y el asíndeton con que la lluvia y el viento, en los dos miembros del verso 3, se unen dentro del poema:

non imber edax | non Aquilo impotens

La perennidad se destaca, a su vez, por el epíteto *innumerabilis*, segundo miembro del verso 4, que modifica dos sustantivos: *series et fuga* (v. 5), especificados, en sedes paralelas, por genitivos: *annorum* y *temporum*:

... | *innumerabilis*
annorum series | et fuga temporum
 B A A B

La segunda parte de la oda (vv. 6-16) está integrada por dos momentos estrechamente ligados: ambos se inician con verbos en primera persona del futuro (*moriar*: v. 6, y *dicar*: v. 10), y tienen, a manera de enlace, una oración temporal: *dum... scandet*. La primera persona enlaza estos verbos con el perfecto del verso 1, pero el tiempo los proyecta hacia el porvenir, de manera que sean la consecuencia cierta del hecho indicado por el perfecto. La idea de inmortalidad parcial, expresada en *non omnis* (v. 6), se repite en la oración coordinada a *moriar* (*multaque pars mei / vitabit Libitinam*: vv. 6 y 7), pero en forma positiva, y con la primera persona reducida al pronombre posesivo *mei*, si bien resaltada en el

una oración más corta, una plegaria a la musa, lleva el poema a su conclusión.”

final del primer miembro del verso 6; en el verso 7, en cambio, destaca *ego*, sujeto de *crescam*. En cierta forma, puede decirse que el verbo y el sujeto de cada miembro de este verso se unen íntimamente, a pesar de que entre ellos no haya correspondencia sintáctica:

vitabit Libitinam | usque ego postera
 A B A B

Sin embargo, no se trata sólo de no morir, sino de “crecer”; la cesura del verso 8 separa esta afirmación de la oración temporal (vv. 8 y 9), aunque, al mismo tiempo, las une: el poeta, ahora y siempre moderno (*recens*), crecerá (*crescam*), mientras exista el Capitolio y el pontífice que ascienda a él acompañado por la callada virgen Vestal:

... | *usque ego postera*
crescam laude recens | dum Capitolium
scandet cum tacita | virgine pontifex

El verbo *dicar* (v. 10) expresa la manera en que se consigue la inmortalidad, así como la clase de monumento que ha sido erigido para merecerla. El “yo” está aquí determinado por la digresión local, marcada por la anáfora *qua... et qua*: aquí se identifica al poeta nacido en la Apulia:

qua violens obstrepit Aufidus
et qua pauper aquae Daunus agrestium

En el verso 12, el sujeto de *dicar* está modificado por *ex humili potens*. En cierto modo, además, este verso asimila al sujeto de *regnavit* (*Daunus*), que rige a *populorum*, con *potens* (sujeto de *dicar*), que rige a *ex humili*:

regnavit populorum | ex humili potens
 A B B A

El predicado de *dicar, princeps... / deduxisse* (vv. 13-14), define el hecho que se ha realizado: el monumento indestructible que el poeta ha erigido y que lo hará en parte inmortal, consiste en haber traído (*deduxisse*)⁸ por primera vez el carmen eolio a los “modos”⁹ latinos.

En el mismo verso 14 en que se devela el monumento, se inicia el epílogo de la oda. El poeta invoca aquí a Melpómene y le demanda el ser coronado con el laurel délfico: se trata de dos oraciones imperativas, coordinadas entre sí: las dos, en presente, exigen cumplimiento inmediato, pero el participio perfecto que está en la primera (*quaesitam*) indica anterioridad con respecto a la segunda.

Carm. IV.VIII

La estructura de esta oda¹⁰ puede definirse a partir de los verbos: la primera parte (vv. 1-12) contiene verbos en primera y segunda persona; la segunda (vv. 13-34), verbos en tercera.

La primera parte, un tanto juguetona, se inicia con dos oraciones coordinadas: *donarem... neque tu... ferres* (vv. 1-5) en subjuntivo, para indicar acción irreal; el ablativo absoluto,

⁸ La palabra, dice Pasquali, “puede significar o *detorquere* o *pangere*, o derivar o componer; la correcta inteligencia del pasaje depende del significado de *modos... Deduxisse* está usado aquí en el sentido de haber compuesto”. Cf. Pasquali, Giorgio, *Orazio lirico. Studi* (ristampa xerografica con intr., ind. ed app. di aggiornamento bibliografico a cura di Antonio La Penna), Firenze, Felice Le Monnier, 1964, pp. 111-112.

⁹ Según Pasquali, *modos*, “aquí no es sinónimo de *pedes* o de *numeri*; no indica el metro o el ritmo... sino que está en el sentido más propio de melodía o modulación. ...puesto que cada lengua tiene su propia modulación, su melodía particular, así, aun permaneciendo eolio el ritmo, los cármes latinos de Horacio suenan muy diferentemente de los líricos de Alceo. *Itali modi* son, pues, ‘melodías latinas, sonidos latinos’. Horacio se jacta entonces de haber compuesto en ritmos eólicos melodías latinas; por ello, también esta vez afirma que no depende de Alceo más que en el ritmo, y reivindica para sí la originalidad”. Pasquali, op. cit., p. 112.

¹⁰ Esta oda presenta varios problemas textuales: en primer lugar, no es divisible en estrofas tetrásticas, tal como postula la ley de Meineke; además, la cesura del verso 17 no corresponde al esquema métrico (después del “coriambo”), hay confusión entre los dos Africanos, y el penúltimo verso (v. 33) es calca de *Carm.* III.25. Véase el texto latino.

divite me scilicet, expresa la condición de que dependen; habría que notar que el adverbio *scilicet* da matiz irónico a esta parte. La anáfora de *donarem*, la endíadis *pateras grataque aera*, la aposición *tripodas, praemia fortium Graiorum* y la litote *neque... pessima*, parecen destacar el valor puramente material de los regalos: *munerum*. Sin embargo, la oración relativa *quas... protulit* (vv. 6-8) referida al modificador de *divite*, *artium*, contrapone la simple riqueza con la habilidad del artista: *Parrhasius... aut Scopas... sollers*; el ablativo absoluto resulta ser el enlace entre la idea de riqueza (*divite*) y la de habilidad (*artium*).

La conjunción *sed* (v. 9) introduce la realidad, tanto en forma negativa (vv. 9-10: *non... mihi... non.. tibi... res est aut animus... egens*) como positiva (verso 11-12: *gaudes... possumus...*). El paralelismo entre la suposición (vv. 1-8) y la realidad (vv. 9-12) se marca por el uso de la primera y la segunda persona: en la primera: *donarem... donarem... //... neque tu ferres*; en la segunda: *non... mihi... // non tibi*. Este paralelismo encierra contraposición entre las personas; en el verso 11, sin embargo, la primera y la segunda persona se identifican mediante el quiasmo y el poliptoton:

gaudes carminibus | carmina possumus
 A B B A

El poeta y el destinatario de la oda pueden ambos apreciar el regalo del carmen. Sin embargo, destaca aquí el hecho de que el regalo que da el poeta tiene también precio y que la capacidad de otorgar cármes implica asimismo el conocimiento del valor de tales cármes:¹¹

... *carmina possumus*
donare et pretium dicere muneri.

¹¹ Fraenkel señala (op. cit., p. 422) que “la idea de que un poema lírico pueda asegurar fama duradera... no tenía raíces en la vida de la poesía romana. Pretender algo tan alto era... extremadamente azaroso; Horacio podía exponerse a la burla de sus lectores. La introducción cautelosa previene cualquier posible cargo de presunción”.

La segunda parte de la oda es precisamente la definición del “precio” de los cármenes. En primer lugar (vv. 13-24) están las alabanzas, recompensa de los grandes caudillos. El período es ciertamente complejo: el verbo *indicant* (v. 19), cuyo objeto es *laudes* (al inicio del v. 20), tiene como sujeto a *marmora*, a *fugae et minae*, y a *incendia*, que son el primer término de la comparación que especifica al verbo: *clarius quam*; esta comparación se destaca tanto más por la anáfora de *non*, por la endíadis sugerida por el significado del verbo, por el complemento de *incisa* (*marmora*): *notis publicis*, y por la oración relativa de *marmora*: *per quae spiritus et vita redit*. La complejidad se extiende al determinativo de *laudes*, en que se alude, mediante la oración relativa (*qui domita nomen ab Africa lucratus rediit*: vv. 18-19), a Escipión Africano. La sencillez del segundo término de la comparación: *Calabrae Pierides*, lo destaca como el sujeto real de *clarius indicant*: ni los mármoles tallados, ni los hechos grabados en ellos, ni el resultado de tales hechos, publican las alabanzas de Escipión Africano más ilustre y claramente que la obra dictada por las musas calabresas a Ennio.¹²

El segundo verbo del mismo período: *tuleris* (v. 22, cuyo objeto es *mercedem*, al inicio del verso), de carácter indefinido y genérico, rige una oración condicional que resalta por su posición: *si chartae sileant...* (v. 21): no es posible que se logre recompensa, si el hecho digno de ella es desconocido. Todo el período encierra la idea de la retribución: *redit* (v. 14)... *reiectae retrorsus* (v. 16)... *rediit* (v. 19).

A continuación (vv. 22-24) viene la interrogación retórica formada por el verbo *foret*, mediante el cual el *quid*, genérico y neutro, se predica de *puer*; de esta interrogación depende una oración subordinada que expresa condición imposible: *si obstaret...* ¿Acaso tendría Rómulo (también simplemente

¹² Cf. *Epist.* II.1.50: *Ennius, et sapiens et fortis et alter Homerus*. Pasquali señala que la poesía romana de la época de Horacio “es tan helenística como homérica... y aprovecha cuanto de nuevo han aportado los alejandrinos... Son romanas las figuras tal como Ennio las trata, pero la costumbre de insertar un retrato detallado de un personaje secundario en un poema épico, es helenística”. Pasquali, op. cit., p. 115-116.

aludido: *Ilia Mavortisque puer*) algo de valor, si sus méritos hubieran sido callados? La supuesta respuesta sirve de transición al siguiente período.

El epílogo de la oda (vv. 25-34) describe el nivel más alto del “precio del regalo”. Está constituido por dos grupos de oraciones independientes, con asíndeton en cada uno de ellos. El primer grupo tiene tres verbos que expresan el valor del carmen: *consecrat* (v. 27), *vetat mori* (v. 28) y *beat* (v. 29). La actividad poética está sugerida en el sujeto de cada verbo: *consecrat* tiene sujeto genérico triple, especificado por el genitivo y resaltado por el polisíndeton: *virtus et favor et lingua potentium / vatium...* (vv. 26-27); la perífrasis y el encabalgamiento parecen dar importancia a los “vates”. Los otros verbos: *vetat mori* y *beat*, tienen el mismo sujeto anafórico: *Musa*, que, de hecho, equivale al sujeto del verbo anterior. El objeto del primer verbo: *ereptum... Aeacum*, podría entenderse como *exemplum* de “hombre digno de alabanza”.

El segundo grupo de oraciones en el epílogo está formado por tres verbos: *interest* (v. 29), *eripiunt* (v. 32) y *ducit* (v. 34). Se trata de *exempla*, y los introduce el adverbio *sic*: gracias a la musa, el infatigable Hércules comparte la mesa de Júpiter; Cástor y Pólux, como astros, protegen las naves, y Liber asegura el éxito.

Así pues, la oda expresa que el “precio” del carmen es ciertamente grande: el canto de los poetas no sólo concede la justa recompensa a los hombres, sino que por él logran los héroes la consagración y la inmortalidad.¹³

II. Relaciones entre las odas

Las odas I.I y III.XXX constituyen el inicio y el final de una obra que debe considerarse como totalidad.

Desde una perspectiva sintáctica, el punto de contacto entre estas dos odas parece ser la primera persona del singular.

¹³ Como afirma Fraenkel (op. cit., p. 421), la oda “culmina en la idea de que sólo mediante la alabanza de un poeta puede alguien mortal alcanzar la inmortalidad”.

El “yo” horaciano, destacado como objeto en la oda I.I, es el sujeto de la oda III.XXX; no extraña, pues, que en la oda a Mecenas sólo haya un verbo en primera persona, que funciona como la apódosis del período condicional que cierra el poema. En cambio, la oda a Melpómene afirma continuamente la “persona” del poeta: los verbos en primera persona ocupan la primera sede de los versos 1, 6, 8 y 10; el pronombre *ego* está explícito en el verso 7, y, en el verso 15, *mihi*, común a las dos oraciones finales del poema, ocupa la misma *sedes*; por último, habría que notar la estructura del verso 6, donde el poeta ocupa el principio (con un predicativo del sujeto de *moriar*) y el fin (con el genitivo del pronombre de primera persona):

non omnis *moriar* *multaque* *pars* *mei*

Tampoco hay que olvidar que esta primera persona se reconoce como el poeta mismo, Horacio, nacido en la Apulia, cuyos versos serán cantados por la Roma eterna: la del Capitolio, la de los pontífices y las vestales.

La segunda persona también aparece en estas odas. En la I.I, el énfasis se coloca sobre el objeto *me*, mas éste depende del verbo en segunda persona, referido a Mecenas. Este personaje atrae decisivamente la atención por su posición en la oda, por su epíteto especificativo (*atavis edite regibus*) y por sus aposiciones (*praesidium* y *dulce decus meum*): de él depende, dice el poeta, su nombramiento de “vate”. El verbo *inseres*, además, es la prótasis del período condicional (*quodsi inseres... feriam*) que constituye la conclusión y el tema de la oda. En la oda III.XXX, el “tú” se refiere a Melpómene. La oración en que aparece (*sume... cinge... comam*) es también la conclusión de la oda y, por el encabalgamiento de los versos 13-14, es posible unirla, casi como período sintáctico, a la frase en que está *dicar*.

Quizá sea posible decir que, mientras que la oda I.I es la “modesta” presentación del poeta ante la aristocracia cultural romana, encarnada en Mecenas, la oda III.XXX es la rúbrica

del poeta mismo, ya conocido por su obra, orgulloso de sus méritos y seguro de la aprobación de esa aristocracia.

Desde la perspectiva léxica, el punto de contacto entre estas dos odas sería la presencia de las musas. En la primera, *Euterpe* y *Polyhymnia* abrazan el verso 33:

Euterpe cohibet nec Polyhymnia

Sin duda, la mención a estas musas alude al quehacer poético y a su técnica,¹⁴ y el instrumento que las compañeras de Apolo y de Baco tensan para el poeta (*tibias... barbiton*), a la inspiración; aquí, el epíteto, *Lesboum*, es la clave: el poeta se refiere a la imitación poética de los líricos de Lesbos, lo cual resulta evidente en el siguiente verso: *lyricis vatibus*.

La oda III.XXX está dirigida a Melpómene, otra de las nueve musas, a quien demanda Horacio su recompensa como poeta. Hay que recordar que Melpómene no puede tensar para el poeta su instrumento musical, pues los atributos de una musa trágica serían el coturno y la máscara;¹⁵ sin embargo, aquí ofrece, *volens*, la corona del laurel apolíneo. A pesar de ello, la función de Melpómene dentro de esta oda es equivalente a la de Euterpe y Polimnia en la primera: su nombre mismo es su instrumento sonoro,¹⁶ urgido por la aliteración eufónica del verso:

lauro cinge volens Melpomene comam.

¹⁴ Esto sucede siempre que se menciona a cualquier musa; tal como dice Fraenkel (*op. cit.*, p. 281, n. 1), siguiendo a Wilamowitz, “una sola musa representa a todas las otras...”

¹⁵ Fraenkel (*op. cit.*, p. 306, n. 2) anota que “no hay nada que muestre que Horacio veía a Melpómene como la musa de la tragedia. Sólo en la antigüedad tardía se dio a cada musa el encargo de un departamento especial. En lo que toca a Melpómene, quedó por largo tiempo como la que *melpetai*...”

¹⁶ Cf. *Carm.* I.XXIV.3:

... Melpomene, cui liquidam pater
vocem cum cithara dedit.

El poeta, pues, tiene sus instrumentos: el metro y la técnica de la poesía lírica eólica, además de su propia lengua, el latín. Con ellos construye su obra: el carmen que, inspirado por las musas, lo convertirá en vate lírico. El tema de las dos odas permite suponerlo: en la primera (vv. 15 y 16), Horacio tocará el cielo si es incluido entre los poetas líricos:

*si me lyricis vatibus inseres,
sublimi feriam sidera vertice.*

En la segunda, el poeta ya forma parte de ese selecto grupo y ha de ser mencionado (vv. 12 y 13) como:

*princeps Aeolium carmen ad italos
deduxisse modos...*

El verso 15 de la oda I.I y el verso 13 de la oda III.XXX son, en este tono, paralelos:

<i>quodsi me</i>	<i>lyricis</i>		<i>vatibus</i>	<i>inseres</i>
<i>princeps</i>	<i>Aeolium</i>		<i>carmen</i>	<i>ad Italos</i>
A	B		B	A

La cesura divide cada verso en dos miembros que, a su vez, constan de dos elementos. Los primeros dos elementos de los primeros miembros se refieren al poeta: *me* - *princeps*; los segundos son adjetivos griegos: *lyricis* - *Aeolium*. Entonces, el primer miembro de cada uno de estos dos versos alude a la actividad que el poeta realiza y, evidentemente, el énfasis está puesto en ella: Horacio compone versos a la manera de los poetas líricos. El segundo miembro de cada verso corresponde quiásticamente al primero, y lo completa sintáctica y semánticamente. Sus primeros elementos aluden a la obra realizada por los poetas, el carmen: *vatibus* - *carmen*. Los dos sustantivos son plenamente latinos y su significación implica la idea de religiosidad, de inspiración divina, de trascendencia: el carmen es el vaticinio del poeta, es decir, del vate. Finalmente, los últimos elementos son, en cierto modo, sorprendentes:

verbo y adjetivo: *inseres* corresponde sintácticamente a *quodsi me* y, lógicamente, se refiere a *Maecenas, atavis edite regibus; ad Italos* es modificador de *modos* del verso 14. Ambos, *inse-*res y *ad Italos*, señalan al receptor del canto: los latinos, entendidos como críticos capaces de apreciarlo (*inseres tu, Maecenas*), y como hablantes de una lengua capaz de modular poemas (*Italos modos*): Horacio compone una obra poética romana.

El carmen es eolio, los vates son líricos; el poeta es romano y reciente, mas su modelo es griego y su arte ha sido confirmado por el paso del tiempo. En la oda I.I, la idea está sugerida por las alusiones al mundo helénico: los juegos olímpicos, el mar Egeo, la guerra y la caza, el paisaje mitológico, motivos constantes de la poesía griega, que se diluyen en el ambiente romano: la turba de Quirites, el agricultor satisfecho, el vino másico, el jabalí marso. No es sorprendente, pues, que en la oda III.XXX las alusiones al ámbito griego sean menos perceptibles, y las romanas, muy claras. Sin embargo, es griega la musa que coronará al poeta con el laurel del dios típicamente griego: Apolo délfico.

Esta corona triunfal del poeta se halla también en las dos odas. En la primera de ellas, la hiedra de las doctas frentes, esto es, el premio ofrecido por Baco a los poetas, permite que el poeta se mezcle con los dioses; además, su coronada testa tocará las estrellas, si su valía como lírico es reconocida por el docto Mecenas. En la segunda, una de las musas ciñe de buen grado, con laurel, la cabellera del poeta. Hay que notar que quien se vale del laurel, atributo de Apolo, para coronar al poeta, es precisamente Melpómene, musa de la tragedia y, por ello, íntimamente asociada con Baco, inspirador de los poetas. Por otro lado, si se recuerda que, junto a la hiedra de Baco, están los leves coros que apartan del pueblo al poeta, tiene que suponerse una alusión al dios a quien está consagrado el canto: Apolo.

Así pues, se puede afirmar que Horacio, en sus *Cármenes*, se reconoce como poeta, conoce el valor de su poesía lírica y se siente orgulloso de ella: se mezcla a "sus" dioses, es decir, a los dioses-poetas, Apolo y Baco; se aparta del pueblo y

alcanza las estrellas con su frente de poeta; además, reconoce también que su orgullo es legítimo y que obtendrá la gloria por sus versos: el abolengo literario latino valorará sus méritos, como valora los méritos artísticos de la Hélade sabia y legendaria que, en la persona de Melpómene, corona al poeta.

El libro IV de los *Cármenes* es muy posterior a los tres primeros. Por tanto, en la oda IV.VIII ya no se trata solamente del poeta satírico y lírico que, confiado, buscaba la alabanza de Mecenas. Ahora es también el poeta oficialmente designado por Augusto para la composición del *Carmen Saeculare* y el crítico autor de las *Epístolas*. Si Horacio compone ahora un carmen en asclepiadeos menores *kata stichon*, habrá que pensar que existe algún motivo para este uso y que habría que encontrarlo en los puntos de contacto entre esta oda y las dos anteriores.

Partiendo de la sintaxis, puede notarse que la primera y la segunda persona tienen el mismo papel que en las odas anteriores: el “yo”, que en la oda I.I presenta la obra lírica y en la oda III.XXX es la “firma” del poeta, en IV.VIII se vuelve irónicamente modesto: aquí el “yo” también ofrece los cármes, pero les fija precio. La segunda persona representa, como en las otras odas, el público capaz de apreciar la poesía: Censorino es, fundamentalmente, quien “goza de los cármes”, de modo que podría decirse que él, como Mecenas y Melpómene, es el seudónimo de los hombres cultivados, de prosapia romana y gusto griego.

También en esta oda se menciona a las musas: en el verso 20, las musas se designan como *Calabrae Pierides*: la primera palabra es un adjetivo latino; la segunda, un sustantivo griego, y se encuentran colocadas al final del primer miembro y al principio del segundo. La alusión es clara: las Piérides calabresas simbolizan la poesía épica de Ennio, vate romano inspirado por los griegos.

En los versos 29-30, la mención a las musas es genérica y doble: *Musa...* / *...Musa*; esta musa, indefinida, abstracta, equivale a la poesía. Sintácticamente, *Musa* corresponde, como sujeto, a *virtus et favor et lingua* (v. 26); *lingua*, tercer

elemento del tricolon, es el instrumento, pedido a las musas por el poeta en la oda I.I, que se utiliza para crear poesía, como la piedra y los líquidos colores sirven al artista para sus cuadros y estatuas. La importancia de la *lingua* que Horacio plasma en sus versos se pone de relieve por la oposición entre el mundo griego y el mundo romano. En la primera parte de la oda, sólo los griegos son fabricantes de arte y merecedores de premios; en la segunda, los griegos son los héroes que participan de la naturaleza divina: Eaco, Hércules, los Dióscuros, Baco. Aquí, el mundo romano está representado solamente por los caudillos cantados por Ennio, pero es romano el poeta y su lengua es la lengua latina que también, como la venerada lengua griega, es capaz de immortalizar a los héroes. Quizá valga señalar otra correspondencia léxica: en III.XXX, Horacio, *recens* y *princeps*, es también *potens*. En la oda IV.VIII, sólo la lengua favorable y virtuosa de los vates *potentium* puede consagrar a los héroes.

Según se desprende de las tres odas, Horacio tiene el canto como única posesión. Si se pudiera afirmar que Dauno, *pau-per aquae*, equivale al poeta, resultaría normal que, en IV.VIII, Horacio sea “rico” en cantos. La fuerza de su vocación poética está sugerida en la oda I.I (*me doctarum hederæ præmia frontium dis miscent superis*) y afirmada en IV.VIII: *carmina possumus*. Ahora bien, la oda IV.VIII se caracteriza por el uso de palabras referentes a bienes materiales: *donare, præmia, res, egens, lucratus, indicant, mercedem*, etc. Entre ellas destaca *dives*, referido al “yo” poético y epíteto de *insulis*, realzado porque se esperaba *beatiss*, sugerido en el verso 29: *beat*. Parecería que el poeta, al hablar de precio, de recompensa, de riqueza, ha querido afirmar precisamente lo que no es el valor del poema; el poema no tiene valor tangible; su precio, sin embargo, es muy alto: apoteosis e inmortalidad.

La oda I.I elevó al vate a los cielos; la III.XXX pregonaba la inmortalidad del carmen; en la oda IV.VIII, el vate inspirado ofrece el carmen óptimo que ha de consagrar e immortalizar, como premio, a los hombres dignos de alabanza. En general, se puede decir que, en la oda I.I, Horacio ha desdeñado

cualquier otra actividad que no sea la poesía; en III.XXX, ha establecido el valor de su obra lírica, y en IV.VIII demuestra que continúa ejerciendo su actividad y puede ofrecer, como don, su obra.

CARM. I.I

Maecenas atavis edite regibus,
o et praesidium et dulce decus meum:
sunt quos curriculo pulverem Olympicum
collegisse iuvat metaque fervidis
evitata rotis palmaque nobilis 5
terrarum dominos evehit ad deos;
hunc, si mobilium turba Quiritium
certat tergeminis tollere honoribus;
illum, si proprio condidit horreo,
quidquid de Libycis verritur areis. 10
gaudentem patrios findere sarculo
agros Attalicis condicionibus
numquam demoveas, ut trabe Cypria
Myrtoum pavidus nauta secet mare;
luctantem Icariis fluctibus Africum 15
mercator metuens otium et oppidi
laudat rura sui: mox reficit rates
quassas indocilis pauperiem pati.
est qui nec veteris pocula Massici
nec partem solido demere de die 20
spernit, nunc viridi membra sub arbuto
stratus, nunc ad aquae lene caput sacrae;
multos castra iuvant et lituo tubae
permixtus sonitus bellaque matribus
detestata; manet sub Iove frigido 25
venator tenerae coniugis immemor,
seu visa est catulis cerva fidelibus,
seu rupit teretes Marsus aper plagas.
me doctarum hederæ præmia frontium
dis miscent superis, me gelidum nemus 30
Nympharumque leves cum Satyris chori
secernunt populo, si neque tibia
Euterpe cohibet nec Polyhymnia
Lesboum refugit tendere barbiton.
quodsi me lyricis vatibus inseres, 35
sublimi feriam sidera vertice.

CARMEN I.I

Mecenas, de tatarabuelos reyes surgido,
ioh defensa y dulce gloria mía!
Hay a quienes, en la carrera, el polvo olímpico
haber recogido agrada, y la meta con férvidas
ruedas evitada, y la palma noble 5
los levanta hacia los dioses, señores de las tierras;
a éste, si la turba de móviles Quirites
lucha por elevarlo a los triples honores;
a aquél, si ha guardado en el hórreo propio
todo lo que es barrido de las líbicas eras. 10
A quien goza en hender con el azadón los patrios
campos, con los tesoros atálicos
nunca podrías apartarlo, para que, en ciprio madero,
el mar de los Mirtos corte, como pávido nauta.
Al Ábrego que lucha contra olas icarias 15
temiendo el mercader, el ocio y, de su ciudad
los campos alaba; pronto rehace las naves
rotas, indócil para sufrir la pobreza.
Hay quien ni copas de másico viejo
ni tomar una parte del sólido día 20
desprecia, ahora los miembros bajo el verde madroño
tendido, ahora junto a la fuente lene del agua sacra.
A muchos los cuarteles agradan y, con clarín, de la tuba
el sonido mezclado, y las guerras por las madres
detestadas. Permanece bajo Jove frígido 25
el cazador, de su tierna cónyuge olvidado,
ya haya sido vista una cierva por los fieles cachorros,
ya haya roto las tenues redes el marso jabalí.
A mí, las hiedras, premios de las doctas frentes,
con los dioses supernos me mezclan, a mí el gélido bosque 30
y los leves coros de las ninfas con los sátiros,
me apartan del pueblo, si ni las tibias
Euterpe cohíbe, ni Polimnia
la lira lesbia rehúsa tensar.
Y si me incluyes entre los vates líricos, 35
con mi sublime vértice heriré las estrellas.

CARM. III.XXX

Exegi monumentum aere perennius
regalique situ pyramidum altius,
quod non imber edax, non aquilo impotens
possit diruere aut innumerabilis

annorum series et fuga temporum. 5
non omnis moriar multaque pars mei
vitabit Libitinam: usque ego postera
crescam laude recens. dum Capitolium

scandet cum tacita virgine pontifex:
dicar, qua violens obstrepit Aufidus 10
et qua pauper aquae Daunus agrestium
regnabit populorum, ex humili potens

princeps Aeolium carmen ad Italos
deduxisse modos. sume superbiam
quaesitam meritis et mihi Delphica 15
lauro cinge volens, Melpomene, comam.

CARM. IV.VIII

Donarem pateras grataque commodus,
Censorine, meis aera sodalibus,
donarem tripodas, praemia fortium
Graiorum, neque tu pessima munerum

ferres, divite me scilicet artium 5
quas aut Parrhasius protulit aut Scopas,
hic saxo, liquidis ille coloribus
sollers nunc hominem ponere, nunc deum.

sed non haec mihi vis, nec tibi talium
res est aut animus deliciarum egens: 10
gaudes carminibus; carmina possumus
donare, et pretium dicere muneri.

non incisa notis marmora publicis,
per quae spiritus et vita redit bonis

CARMEN III.XXX

He erigido un monumento más perenne que el bronce
y más alto que el sitio real de las pirámides,
al cual no la lluvia voraz, no el Aquilón desenfrenado
pueda destruir o la innumerable

serie de los años y la fuga de los tiempos. 5
No todo moriré, y mucha parte de mí
evitará a Libitina: siempre yo en la postrera
alabanza creceré, reciente. Mientras el Capitolio

escale con la tácita virgen el pontífice,
seré dicho por donde el violento Áufido hace ruido 10
y por donde, pobre de agua, Dauno sobre los agrestes
pueblos reinó, desde lo humilde, potente,

el primero que el eolio carmen a los ítalos
modos ha traído. Toma la soberbia
buscada por los méritos, y a mí con el délfico 15
laurel ciñe, de grado, Melpómene, mi cabellera.

Carmen IV.VIII

Daría pateras y, cómodo, gratos
bronces, Censorino, a mis compañeros;
daría trípodés, premios de los fuertes
griegos, y tú lo peor de los regalos

no llevarías, siendo yo rico —digo— en las artes 5
que o Parrasio produjo o Escopas,
éste con la piedra, aquél con líquidos colores
hábil, ya en poner a un hombre, ya a un dios.

Mas no, para mí, esta fuerza, ni, para ti, de tales
delicias hay patrimonio o ánimo carente. 10
Gozas en cantos: cantos podemos
dar, y el precio decir al regalo.

No tallados mármoles con notas públicas,
por los cuales espíritu y vida vuelve a los buenos

post mortem ducibus, [non celeres fugae reiectaeque retrorsum Hannibalis minae non incendia Karthaginis inopiae eius qui domita nomen ab Africa lucratus rediit] clarius indicant laudes quam Calabriae Pierides, neque,	15 20
si chartae sileant quod bene feceris, mercedem tuleris. quid foret Iliae Mavortisque puer, si taciturnitas obstaret meritis invida Romuli?	
ereptum Stygiis fluctibus Aeacum virtus et favor et lingua potentium vatum divitibus consecrat insulis. [dignum laude virum Musa vetat mori] caelo Musa beat. sic Iovis interest	25
optatis epulis inpiger Hercules, clarum Tyndaridae sidus ab infimis quassas eripiunt aequoribus ratis, [ornatus viridi tempora pampini] Liber vota bonos ducit ad exitus.	30

jefes tras la muerte, [no las céleres fugas
y las amenazas de Aníbal, en contra volteadas,
no los incendios de Cartago la impía,
de aquel que, desde el África domada un nombre
ganando, volvió] no más claramente indican
las alabanzas, que las Piérides calabresas, ni,

si los papiros callan lo que has hecho bien,
una recompensa llevarás. ¿Qué sería, de Ilia
y de Marte el niño, si la taciturnidad
obstara, envidiosa, a los méritos de Rómulo?

A Eaco, arrancado de las olas estigias,
la virtud y el favor y la lengua de los potentes
vates en las ricas islas lo consagra.
[Al hombre digno de alabanza, la musa le prohíbe el morir],
en el cielo la musa lo hace dichoso. Así está, entre los de Jove

banquetes deseados, Hércules, no perezoso;
los tindáridas, clara estrella, desde lo más bajo
de los mares arrancan a las naves rotas;
[ornado las sienes con el verde pámpano]
Líber conduce los votos hacia buenos éxitos.

