

JESÚS LUQUE MORENO

HORACIO LÍRICO
NOTAS DE CLASE

GRANADA
2012

© JESÚS LUQUE MORENO.
© UNIVERSIDAD DE GRANADA
HORACIO LÍRICO. NOTAS DE CLASE.
ISBN: 978-84-338-5364-6.
Depósito legal: Gr./258-2012
Edita: Editorial Universidad de Granada,
Campus Universitario de Cartuja. Granada.
Preimpresión: TADIGRA, S.L. Granada
Diseño de cubierta: José María Medina Alvea.
Imprime: Imprenta Comercial. Motril. Granada.

Printed in Spain

Impreso en España

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos www.cedro.org), si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

DISCIPVLIS DISCIPVLVS
AMICVS AMICIS

INTRODUCCIÓN

Obra cumbre –en el fondo y en la forma– de la lírica occidental de todos los tiempos, las odas (y con ellas los epodos) de Horacio han sido más que estudiadas¹: analizadas, comentadas e interpretadas, traducidas y parafraseadas desde siempre; objeto últimamente de sabios estudios², lo han sido también entre nosotros de presentaciones y traducciones ejemplares.

Podrá, por tanto, parecerles a muchos –a mí, desde luego, me lo pareció en principio– una inútil osadía volver una vez más sobre estos poemas, sobre estos versos. Pero ahora que me jubilo, quizás con el atrevimiento que dan los años –*fortem facit vicina libertas senem*: Sen., *Phae.* 139–, me he planteado el reto y permitido la libertad de presentarlos desde mi personal punto de vista.

Horacio, en efecto, ha sido muy importante en mi vida académica, sobre todo en la universitaria. Como investigador, he trabajado muchos años sobre su métrica y su versificación: desde mis primeros pasos (memoria de licenciatura y tesis doctoral), de la mano de mi inolvidable maestro, don Sebastián Mariner, y luego, ya por cuenta propia e incluso, invertidos los papeles, como orientador de otros interesados por el mismo tema o como director de un equipo del que han formado parte varias generaciones de alumnos y discípulos.

Verano del 83

El trabajo que aquí presento, al igual que otros, como los recientemente aparecidos en torno a la lírica popular latina³, quedó ya prefigurado entre mis proyectos en el verano de mil novecientos ochenta y tres, fecha

1. Recuérdense, sin ir más lejos, por ejemplo, los títulos recogidos en Fedeli 2008; Lowrie 2009 o Thomas 2011.

2. Cf., por ejemplo, los mencionados por Moralejo (2007, pp. 114 ss.; 237 ss.; 515 ss.); Watson (2003; 2007, pp. 105 s.), en lo que atañe a los *Epodos*; o Barchiesi (2007, pp. 160 s.), en lo referente a las *Odas*.

3. Luque 2009 y 2009b.

que supone para mí un punto de inflexión tanto en lo personal –*octavum ... claudere lustrum*: Hor., *carm.* II 4, 23 s.– como en mi trayectoria académica y profesional. En efecto, con casi dos décadas de laboreo en el mundo de la poesía latina, y más en concreto en el terreno de la lírica –casi siempre con Horacio en el centro: versificación de los himnos de Prudencio, de la lírica eolia, de los coros de Séneca–, alcancé por entonces una visión de ese campo lo suficientemente seductora como para que se constituyera definitivamente en eje principal de mi actividad universitaria.

En el otero al que entonces tuve la fortuna de arribar –como Deucalión tras el diluvio: *hic ubi ... parva rate vectus adhaesit*– la luz fue disipando sombras y nubarrones –... *nubila disiecit nimbisque ... remotis*: Ov., *met.* I 318 ss.– y lo que hasta entonces no había sido más que una *nox sublustris* –Hor., *carm.* III 27,31– pasó tras una noche esclarecida –“verklärte Nacht”: A. Schönberg, *op.* 4– al esplendor de un sol –*candidi ... soles*: Catull. 8,3– que sobre aquel hermoso panorama, sobre aquel monumental teatro, para mí lucía.

Es este el horizonte desde el que quedaron entonces trazadas las líneas maestras de mi posterior labor investigadora, tanto la colectiva, al frente de un grupo de colegas y discípulos que por aquellos años se consolidó, como la personal. Toda ella ha girado en torno a la poesía latina y más en concreto a la poesía lírica, la culta y la popular. Si parte de dicha labor se ha orientado al estudio de las formas y medios lingüísticos de que se sirve como vehículo, así como al de las normas y doctrinas que los regulan, otra buena parte se ha consagrado al análisis de la propia poesía en sí misma, la de Catulo, Tibulo y Ovidio, la de Columela, la de Séneca y Marcial, la de Tácito, la de Garcilaso, Juan de Vilches o Lope de Vega. Y en toda ella, de un modo o de otro, de forma implícita o explícita, ha estado Horacio siempre presente.

Presente ha estado también siempre desde entonces, y ya desde antes, en mi docencia; han sido muchos los años durante los que he tenido ocasión de leer y comentar a Horacio en clase y de inculcar a los alumnos mis personales puntos de vista sobre sus versos y su poesía lírica; muchos, por suerte, pero que, por desgracia, llegan ya a su fin.

Lo que aquí ofrezco no es, por tanto, otra cosa que una especie de aluvión de toda esa vida universitaria: ideas que mis estudios me han ido dando, apuntes y notas de clase “pasados a limpio”, organizados y puestos a disposición de aquel a quien le puedan interesar.

Llega, así, ahora el momento de cosechar frutos de semillas sembradas en su día, de dar cumplimiento a propósitos hace tiempo formulados, de hacer realidad viejas ilusiones.

A punto ya de alcanzar la meta de mi carrera universitaria –sin haber perdido nunca de vista aquel luminoso inicio al que me he referido–, me acerco al sol que tanto ha lucido en ella; a él me enfrento con toda la osadía,

y con todo el temor, de hacerlo con medios tanto o más humildes que los de Ícaro y Dédalo (*ope Daedalea*: Hor., *carm.* IV 2,2).

Gratiarum actio

Así las cosas, es obvio que este trabajo tiene múltiples deudas contraídas: las tiene, ante todo, con los que a lo largo de mi vida académica han sido mis alumnos y discípulos, receptores de mis enseñanzas, que, a su vez, me han estimulado con sus preguntas y dudas y me han orientado con sus observaciones. Deudor es asimismo mi trabajo de muchos amigos y colegas con los que tantas ocasiones he tenido de comentar los poemas de Horacio; lo es, sobre todo, de los profesores granadinos †Fidel Argudo, Marina del Castillo, Francisco Fuentes y Manuel Molina, que me han facilitado de un modo u otro la tarea y, más aún, han tenido la paciencia de leer y corregir el borrador; lo es, de un modo muy especial, de los profesores Vicente Cristóbal, de la Universidad Complutense y José Luis Moralejo, de la de Alcalá de Henares, dos expertos en Horacio que tuvieron a bien leer el original y supieron enriquecerlo con sus advertencias y consejos. Lo es, por último, ya en el ámbito de la Editorial de la Universidad de Granada, de su directora, la profesora M^a Isabel Cabrera, que lo acogió entre sus proyectos, de la sabia gestión de José Antonio García Sánchez, que supo encontrarle al libro el diseño adecuado, y de los técnicos de “TADIGRA”, José María Medina y Raquel Serrano, gracias a cuya pericia y generosa dedicación se ha materializado ese diseño.

A todos ellos les doy las gracias de corazón.

Horacio lírico

Tras la huella de Pasquali⁴, he titulado, y, así, definido, mi trabajo con la expresión “Horacio lírico”, expresión un tanto vaga e incluso equívoca, dados los diferentes sentidos del término “lírico” según se lo use y entienda en el marco de nuestra moderna literatura o en el sistema de los antiguos géneros literarios⁵. Incluyo, en efecto, en él no ya las *Odas*, la obra horaciana propiamente lírica en el más estricto sentido antiguo del término —es decir, en el de cantos para ejecutar al son de la lira—, sino también los *Yambos* o *Epodos*⁶.

4. 1920 (componentes griegos clásicos —Alceo—, helenísticos y romanos de la lírica horaciana), uno de los escritos fundamentales en este campo, junto a los de Heinze (1918; 1923) o Fraenkel (1957; cf. además, por ejemplo, Leeman 1958; Armstrong 1964). Cf. también Della Corte 1991.

5. Cf. Luque 1976.

6. Sobre la entidad rítmico-métrica del “yambo” (*iambos*), como género literario, cf. Dover 1964; West 1974, pp. 22 ss. (y tras él, Miralles 1986); Rodríguez Adrados 1976, esp. pp.

Ambos nombres, de indudable prosapia musical⁷, compiten, de hecho, probablemente desde antiguo en la denominación de dichos poemas: Horacio, en efecto, los llamó *iambi*; y Quintiliano, hablando precisamente del *iambus*, usó el término *epodos* para referirse al verso que se intercala entre los trímetros:

Quint. X 1,96 *Iambus non sane a Romanis celebratus est ut proprium opus, <sed> aliis quibusdam interpositis: cuius acerbitas in Catullo, Bibaculo, Horatio, quamquam illi epodos intervenit, reperiatur*⁸;

un término que, presente ya en la *Rhetorica ad Herennium*⁹ y habitual como tecnicismo en los escritos de los metricólogos¹⁰, vemos luego consagrado en los escolios de Porfirión –s. III p. C.– a la obra de Horacio.

Ἐπωδός se le dice en la terminología musical griega a un verso (στίχος) que se canta tras uno anterior, generalmente más largo, al que, en cierto modo, responde; algo similar a lo que ocurre en la lírica coral doria con la ἔπωδός στροφή, la que, dentro de la habitual estructura triádica, se cantaba y/o danzaba tras la στροφή y la ἀντιστροφή. La expresión ἔπωδός στίχος procede, en cambio, del ámbito de la lírica jonia, que, como es bien sabido, operaba fundamentalmente con estrofas de dos versos, el primero de los cuales era, sobre todo, un trímetro yámbico o un hexámetro dactílico¹¹.

Luego ἔπωδός designó por sinécdoque no ya el verso epódico, sino el propio dístico; y finalmente, por extensión, el poema entero estructurado a base de dichos dísticos¹².

Como tales dísticos epódicos se movían en el ámbito del “yambo” (ἴαμβος)¹³, el viejo género literario (jonio, como la “elegía”) en cuyo seno tomó nombre el pie “yambo”, y como con frecuencia estaban constituidos por versos yámbicos (véanse, por ejemplo, los primeros diez poemas de la

208 ss.; y el muy reciente Rotstein 2010, donde, en pp. 229 ss., se plantean ampliamente las cuestiones relativas a la “ejecución” de este tipo de poemas. Cf. también Corrêa 2009.

7. Cf., por ejemplo, Luque 1995.

8. “El yambo en realidad no ha sido frecuentado por los romanos como una obra propiamente, sino con otros intercalados: su acritud puede encontrarse en Catulo, en Bibáculo, en Horacio, aunque se le entremezcla un epodo”.

9. I 6 *Exordiorum duo sunt genera: principium, quod Graece probemium appellatur, et insinuatio, quae epodos nominatur.*

10. Caes. Bass., frg. 6,93; 327; 388; 399; Ter. Maur. 1803 s.; 2099; 2105; etc.

11. Cf., por ejemplo, West 1982.

12. Porph., *vita Hor.* 26 *Scriptis lyrica ... artis poeticae unum, epodon unum, epistularum duos, sermonum duos <libros>*; Serv., *metr. Hor.*, GLK IV 468,15 *Decem novem tantum odas variis Flaccus metrorum compositionibus texuit, quarum decem in primo carminum libro, in tribus reliquis singulas, in epodon sex repperi constitutas*; 472,10 *His omnibus metris scripti sunt quattuor carminum libri, epodon carmenque saeculare.*

13. Cf., por ejemplo, Catull. 36,5 *truces vibrare iambos*; 40,2 *praecipitem in meos iambos*; 54,6 *irascere iterum meis iambis*; frg.3,1 *at non effugies meos iambos*; Caes. Bass., GLKVI 312,8

colección horaciana, a base de IA3m || IA2m ||), las dos denominaciones, *epodi* y *iambi*, llegaron a confluír y a intercambiar sus significados: de este modo se llamaron también *epodi* composiciones (*epod.* 17) que no eran epódicas y *iambi* composiciones que no eran yámbicas (*epod.* 12) o lo eran sólo parcialmente (*epod.* 11, 13, 14, 15 y 16); todas ellas, sin embargo, tenían en común el incardinarse en el marco literario del antiguo “yambo”, dentro de la tradición poética jonia.

A sus “odas” se refería Horacio con el término *carmina* (“cantos”; *canere*, “cantar”) ¹⁴, en correspondencia con el griego μέλος, que designaba los cantos de la lírica monódica; en cambio, el griego ὕδῆ, con el que emparenta “oda” ¹⁵, posteriormente consagrado, aludía más bien al canto del ἔπος o al de la lírica coral ¹⁶.

Carmen, sin embargo, es, como se sabe, un término latino de difícil semántica y no tiene tampoco en la lengua de Horacio un sentido uniforme; su ancestral polisemia ¹⁷ se deja sentir en ella, incluso, como se irá viendo, en la de las propias odas y epodos ¹⁸.

Aun así, cuando el poeta quiere contraponer expresamente la lírica eolia de sus *Odas* a la jonia de sus *Epodos*, reserva *carmen* para las primeras, como una suerte de nombre técnico; a los epodos los denomina *iambi*:

epist. II 2,59 *denique non omnes eadem mirantur amanti: || carmine
tu gaudes, hic delectatur iambis* ¹⁹;

sus *Odas*, según esto, serían para él las genuinas “composiciones líricas”, los “cantos” por excelencia.

POETICAE SPECIES LATINAE *Epos sive dactylicum, epigramma, iambica, lyrica, tragoedia, satira, praetextata, comoedia, tabernaria, Atellana, Rhintonica, mimica*; Quint. X 1,9 *Nam scriptores quidem iamborum veterisque comoediae*; Tac., *dial.* 10,4 *nec solum cothurnum vestrum aut heroici carminis sonum, sed lyricorum quoque iucunditatem et elegorum lascivias et iamborum amaritudinem <et> epigrammatum lusus et quamcumque aliam speciem eloquentia habeat.*

14. Y así parece que tituló sus cuatro libros, si nos atenemos al testimonio de los gramáticos tardíos (Diom. *GLK* I 518,26 *Horatii corpus ..., quod carminum inscribitur*; Suet., *vita Hor.*, frg. 40 *hoc tribus carminum libris ex longo intervallo quartum addere*) y de los códices.

15. Usado ya también por los gramáticos para referirse a los poemas horacianos (tanto a las *Odas* como a los *Epodos*): Serv., *GLK* IV 468,13 (*Decem novem tantum odas variis Flaccus metrorum compositionibus texuit, quarum decem in primo carminum libro, in tribus reliquis singulas, in epodon sex repperi constitutas*) y *passim*; Aphth., *passim*; Diom., *passim*.

16. Cf. al respecto, por ejemplo, Luque 1998 y 1999.

17. De la que me he ocupado en otras ocasiones, en las que he atendido también a su correspondencia con términos como *melos*, *colon* o *caesura*: cf. Luque 1998; 1999; 2011c.

18. Cf. Luque 2012.

19. Recuérdese, por ejemplo, aquel otro célebre pasaje de *epist.* I 19, 23 ss.: *Parios ego primus iambos || ostendi Latio numerosque secutus || Archilochi, non res et agentia verba Lycamben.*

I. PREMISAS

1. LA LÍRICA HORACIANA: EPODOS Y ODAS

La importancia de estas “odas” y estos “epodos” horacianos en la historia de Occidente es, como digo, muy grande en todos los sentidos; lo es, por supuesto, en lo que se refiere a la forma y lo es también en cuanto al fondo. *Odas y epodos* son reflejo y testimonio directo¹ de la sociedad romana del momento, una sociedad en crisis, en el crítico tránsito desde la “república” al “imperio”: afloran en estos poemas el reciente pasado de las guerras civiles, los problemas económicos, la agricultura, el lujo, el cuestionamiento de las jerarquías sociales, el resquebrajamiento de los valores tradicionales, las nuevas actitudes ante lo religioso, la invasión de prácticas mágicas, las actitudes morales de hombres y mujeres, etc., etc.²

Los epodos horacianos con su destacada variedad temática³ se muestran, al igual que sus predecesores griegos, estrechamente vinculados con la realidad circundante⁴: en manos de Arquíloco, el principal modelo adoptado por Horacio⁵, el yambo fue un arma socialmente poderosa que, sobre todo

1. Cf., por ejemplo, Harrison 2007, pp. 7 ss.; Armstrong 2010.

2. Sobre la vocación lírica de Horacio en el contexto de su formación en Atenas y de la Roma de su época, cf. Della Corte 1991.

3. Cf., por ejemplo, Setaioli 1981; Mankin 2010.

4. Cf., por ejemplo, Fraenkel 1957, pp. 36 ss.; Nisbet 1984; Alvar 2009.

5. Y el que, en cierto modo, da unidad a la colección: cf. Nisbet 1984; Fitzgerald 1988: *Parios ego primus iambo* || *ostendi Latio, numeros animosque secutus* || *Archilochi* ... (Hor., *epist.* I 19 21 ss); Watson 2007. Sin olvidar la influencia del nuevo “yambo” helenístico, sobre todo del de Calímaco, que ya se desarrollaba en un ámbito socio-literario distinto (una poesía no espontánea, sino pensada para ser puesta por escrito) y había suavizado la originaria violencia de temas (*res*) y de palabras (*verba*): *secutus* || *Archilochi non res et agentia verba*...: Hor., *ibid.*

También en Roma había hecho acto de presencia el yambo: Quint. X 1,96 *Iambus ... cuius acerbitas in Catullo, Bibaculo, Horatio ... reperitur*. Sobre la duda entre la absoluta originalidad reclamada por Horacio en la importación de estas formas (*ego primus*) y la presencia en su obra del precedente de los neotéricos y Catulo, cf., por ejemplo, Pighi 1968, p. 402; Della Corte 1991, pp. 20 s.; Watson 2003, pp. 16 ss.

Sobre los contenidos (temas y las actitudes) y la forma lingüística de los epodos horacianos y su posible influencia en la arquitectura de la colección, cf. Moralejo 2007, pp. 501 ss.

en tiempos de crisis, articulaba y promovía las ideas del poeta y su círculo a base de denunciar o de hacer objeto de crítica o mofa lo que no se ajustaba a ellas. En un contexto así el poeta yámbico, desde una óptica parcial, unilateral, tendenciosa, mezclaba la alabanza con la crítica, en una actitud por lo general agresiva, que constituye una de las principales características del género: la rabia había dado a Arquíloco las amargas armas del yambo:

Catull. 36,5 *truces vibrare iambos*⁶;
 Quint. X 1,96 *Iambus ... cuius acerbitas in Catullo, Bibaculo, Horatio ... reperiatur*⁷;
 Tac., *dial.* 10,4 *iamborum amaritudinem*⁸;

que era “propiedad” suya⁹.

No es sorprendente por ello que Horacio, en la crítica situación de la Roma de los años treinta antes de Cristo¹⁰, se expresara dentro de los patrones de este género¹¹, modificándolos hasta cierto punto en cuanto a temas, actitud o habla¹².

Las *Odas*, los poemas horacianos propiamente líricos en el más estricto sentido etimológico del término¹³, son también vehículo y testimonio de las ideas, sentimientos y mentalidad de una época¹⁴. Pero no es ello lo que propiamente las caracteriza y las define: tales contenidos¹⁵ —es decir, al fin y al cabo, toda alegría y toda pena, toda estupidez y toda sensatez humana— tienen igual cabida no ya en otras composiciones poéticas antiguas, sino también en cualquier poema “lírico” moderno. No es, por tanto, eso lo que propiamente caracteriza una oda horaciana en el contexto de la lírica antigua

6. “Disparar atroces yambos”: ¿guardaba relación el griego ἰαμβος con el verbo ἵπτω, “lanzar/disparar un arma”?

7. “El yambo ... cuya acritud puede encontrarse en Catulo, en Bibáculo, en Horacio”.

8. “La amargura de los yambos”.

9. *Archilochum proprio rabies armavit iambo*: Hor., *ars* 79.

10. Los *Epodos* fueron compuestos aproximadamente entre los años 42 y 30.

11. Ya practicado en Roma, que sepamos, por Catulo.

12. Cf. sobre todo ello Watson 2007, con información bibliográfica reciente.

13. Los *carmina*, en el sentido, según he dicho, de la monodia o mélica eolia, género en cuya aclimatación en Roma reclama el poeta también la primacía (cf., por ejemplo, *carmin.* III 30, 11 ss. *Dicar ... || princeps Aeolium carmen ad Italos || deduxisse modos*) por encima de posibles antecedentes aislados. Cf., por ejemplo, Bonavia-Hunt 1969; La Penna 1972; Della Corte 1991, p. 28; Harrison 1993; Barchiesi 2000, pp. 420 ss., y 2007.

14. Cf., por ejemplo, Harrison 2007, pp. 165-276.

15. Sobre los grandes bloques temáticos de la lírica horaciana, cf., por ejemplo, Cristóbal 1985, pp. 21 ss.; 1990, pp. 29 ss.; Moralejo 2007, pp. 137 ss.

o frente a la moderna lírica¹⁶; lo que define ese “canto eolio” (*Aeolium carmen*) horaciano, por usar la propia denominación del poeta, o, ya en términos modernos, ese “poema lírico, en metro eolio acomodado al latín, concebido para una ejecución individual, no coral”, no se halla tanto en el plano de los contenidos cuanto en el de la forma, es decir, en el de la lengua y el metro¹⁷.

En efecto, una oda horaciana, según la sabia definición de Richard Heinze¹⁸, es ante todo un acto de habla en el que el poeta se dirige en su propio nombre a una segunda persona¹⁹, no ausente, sino real o virtualmente presente en un contexto situacional claramente definido. Y no apela el poeta a su interlocutor simplemente para comunicarle alguna idea o sentimiento propio, sino más bien para responder a sentimientos e ideas de dicho interlocutor: el poeta, en efecto, intenta hacerse valer frente a ese otro o, aunque con menor frecuencia, rechaza una demanda que ese otro le ha hecho previamente²⁰. Sus ojos de poeta se hallan así dirigidos hacia el futuro en una actitud predominantemente prospectiva, volitiva²¹ y dentro de un proceso

16. Cf. Luque 1976.

17. Cf., por ejemplo, Rostagni 1937; Perret 1959.

18. 1923; cf. también, entre otros, Reitzenstein 1963, pp. 73 ss.; Syndikus 1972, pp. 1 ss., o las puntualizaciones de Barchiesi (2007, pp. 155 ss.) a las tesis de Heinze.

19. Esto es, en general, un rasgo característico de toda la antigua lírica monódica, fundamentalmente dialógica, frente a la moderna, predominantemente monológica.

Entienden los estudiosos (Kroll 1924, p. 232; Fraenkel 1956, pp. 281 s.; 1957, p. 26; Quinn 1959, p. 99) que ese interlocutor de la lírica horaciana no es, en último término, el destinatario, sino que dicha poesía, trascendiendo la comunicación privada, va dirigida a la comunidad o incluso a toda la humanidad. Algo distinto de lo que ocurre en Catulo y en la poesía neotérica, en la que los poemas se presentan como comunicación dentro del círculo de las relaciones personales del poeta (cf. Citroni 1995, pp. 57 ss.). Aun así, nada menos que en cuarenta y seis (un 38 %, porcentaje significativo aun cuando menor que el de Catulo) composiciones líricas horacianas (odas y epodos) los destinatarios implicados son personas reales: Citroni 1983.

Las excepciones en este sentido dentro de la lírica horaciana –sobre todo en la primera colección de odas: *carm.* I-III– son muy pocas. Heinze dentro de un total de ciento tres poemas (ciento cuatro si se incluye el *Carmen Saeculare*) reconocía sólo seis, que, según Barchiesi, se pueden reducir a tres (ninguno en estrofa alcaica o sáfica): un poema de rol o de personajes (el poema de Arquitas, I 28); uno narrativo, sin referencia a la Roma del momento (I 15, donde, tras una breve introducción, Nereo se dirige a Paris) y un diálogo (III 9, un canto amebeo en el que la interpelada responde al poeta); a estos tres añadía Heinze, como un segundo poema de rol, la oda III 12, donde puede que la misma Neobule se interpele a sí misma, y dos cantos en que el poeta habla solo (I 34 *Parcus deorum cultor...* y II 15 *Iam pauca aratro...*).

20. Sólo en una tercera opción el poeta expresa su decisión de obedecer a un dios (a Baco: III 25), de ofrecer un sacrificio a una fuente (III 13) o de consagrar un árbol a Diana (III 22).

21. Algo que se deja ver simplemente por la frecuencia con que un poema gira (empieza o termina) en torno a un imperativo o a un subjuntivo yusivo o simplemente a un futuro.

Los materiales de que disponemos no permiten constatar con seguridad si esto es un rasgo general de la lírica antigua.

psicológico en el que no se trata tanto de exteriorizar propias interioridades, como ocurre en la lírica moderna, cuanto de afrontar la presencia del otro, del cual se requiere algo o al que se responde de alguna manera. Todo ello, por último, concebido o planteado, al igual que en Safo, Alceo o Anacreonte, no como un texto escrito, sino como algo vivo, en el marco de un canto propio acompañado de la lira, con o sin audiencia efectiva, canto que, además, surge como improvisado²² en un momento y en unas circunstancias concretas que pueden luego ser recreadas en la mente del oyente.

Ahora bien, todo esto, decía Heinze, ha de ser reinterpretado en clave de ficción literaria: como veremos luego con más detalle, ni es probable que el propio Horacio cantara al son de la lira sus cantos, ni dichos cantos parecen resultado de la improvisación ocasional bajo cuya pátina se presentan, ni, en general, los otros rasgos que acabamos de describir como característicos de las odas dentro de la lírica antigua y, sobre todo, frente a la lírica moderna son verdaderamente reales, sino, más bien, fruto y síntoma de dicha ficción literaria.

En virtud de esa ficción, la lírica de Horacio planteaba a sus coetáneos unas exigencias que iban más allá de la novedosa importación de unas antiguas formas métricas: les exigía trasladarse imaginariamente a los tiempos de Alceo y Safo o de Anacreonte, y situarse en el contexto en que dichos modelos se movieron, un contexto evidentemente ajeno a los romanos de la época²³.

Es más, el propio Horacio, en cuanto que hombre de su tiempo, era también ajeno al ambiente de sus modelos griegos y no podía mantenerse completamente al margen de su realidad circundante. Así, de acuerdo con las tendencias de su tiempo, tal como se manifiestan, por ejemplo, en la elegía, debía tender también al monólogo, por encima de esa ficción dialógica adoptada en su lírica²⁴. De ahí que, cuando, tras un intervalo de varios años, vuelve a componer nuevas odas, ya no mantiene tan estrictamente la ficción de sus odas anteriores. En efecto, en ese libro cuarto, si bien el recurso de la apelación a un interlocutor se mantiene vivo en ciertos casos²⁵, en otros queda reducido a una mera formalidad estilística²⁶. Otro tanto ocurre con la actitud volitiva y prospectiva, con la proyección hacia el futuro, que en

22. La lírica antigua, tal vez como un reflejo de sus ancestrales orígenes simposíacos, se halla ligada a dicha improvisación real o virtual mucho más que la moderna.

23. Cf., por ejemplo, Fraenkel 1957, pp. 36 ss.; Syndikus 1972, pp. 1 ss.

24. En más de una oda de su primera colección (por ejemplo, *carm.* I 3 *Sic te diva potens Cypri*) lo dialógico parece algo añadido a una concepción básica monológica.

25. Véanse, por ejemplo, las odas IV 2 *Pindarum quisquis* o IV 6 *Diva quem proles*.

26. Es lo que ocurre, por ejemplo, en el panegírico de Druso (*carm.* IV 4) con el *O Roma*, que no aparece hasta el verso 37.

muchos casos²⁷ ha desaparecido. Es más, en algún momento, rompiendo con la convención del supuesto canto, habla ahora abiertamente de papeles, de escritos²⁸, y, abandonando la ficción del canto improvisado para una ocasión, pondera la laboriosidad de su trabajo creador²⁹.

La lírica romana de Horacio queda así definida, por un lado, frente a la de sus modelos griegos, como algo artificial que sigue obsesivamente las huellas de lo que un día fue natural; por otro lado, frente a la lírica moderna, en cuanto la expresión personal e introspectiva, característica de esta última, queda limitada por la retórica y el elogio³⁰.

Horacio, por tanto, paradójicamente, aun cuando en sus poemas la ejecución musical no sea un componente orgánico, resulta el más grande poeta lírico en el sentido griego del término: el gran programa métrico-musical de su *corpus* lírico no tiene parangón en el panorama de los poetas griegos o latinos³¹.

27. *Carm.* IV 3; 4; 8; 13.

28. *Carm.* IV 9 *non ego te meis* || *chartis inornatum silebo*.

29. *Carm.* IV 2,29 ss. *per laborem* || *plurimum, ... operosa ...* || *carmina fingo*.

30. Cf. Barchiesi 2007, p. 156, quien precisa que ninguna de dichas dos oposiciones se plantea en términos absolutos.

31. Sobre todo ello, cf. Rossi 1998, con información bibliográfica. Cf., además, Davis 2010, pp. 91-250: "Horatian Lyric: Literary Contexts".