

UNA POÉTICA BÁQUICA EN HORACIO*

Resumen: El presente trabajo tiene por objeto analizar una serie de odas de Horacio de los tres primeros libros en que, bajo la apariencia de una simple narración de datos autobiográficos, el poeta va construyendo paulatina y progresivamente su figura lírica, por medio de la comparación con sus modelos líricos griegos; al mismo tiempo, va desarrollando a lo largo de dichas composiciones una definición y caracterización del género lírico, para llegar finalmente a postular la necesidad de la figura de Baco, dios del *furor*, del exceso, de la ruptura de límites. Esta divinidad significaría, dentro de la poética horaciana, la posibilidad de ampliar y expandir el género lírico, la capacidad de traspasar los límites y las reglas convencionales para recrear el género en Roma.

Palabras-clave: Horacio. Poesía augústea. Géneros literarios. Horacio y sus modelos líricos griegos. Poética báquica.

Abstract: The objective of this work is to analyse a series of Horatian odes from the first three books, in which, under the appearance of a simple narration of autobiographical data, the poet gradually and progressively builds his lyric figure, establishing a comparison with his Greek lyric models. At the same time, throughout these compositions he develops a definition and characterization of the lyric genre, to finally postulate the need for the figure of Bacchus, the god of *furor*, of excess, of the breaking of limits. This divinity was to signify, within Horatian poetics, the possibility of broadening and expanding the lyric genre, the capability to go beyond limits and conventional rules in order to recreate the genre in Rome.

Key words: Horace. Augustan poetry. Literary genres. Horace and his Greek lyric models. Bacchic poetics.

Recibido: 9-1-2004

Informado: 20-9-2004

Cuando se intenta definir o describir a Horacio lírico, surge una extensa gama de denominaciones, de calificaciones, que modelan una gran multiplicidad de imágenes, a veces opuestas o contradictorias. Pero quizá una de las visiones más extendidas, tal vez la imagen más «clásica», es la de poeta de la moderación, del término medio, de lo ligero, de la *aurea mediocritas*, del rechazo de la ambición, epicúreo en lo filosófico y en lo literario influido por la poética calimaquea; poeta que evita los excesos y los extremos, en busca de una composición lírica perfecta, en que todas las partes forman una unidad. Y si es cierto que esta concepción permite analizar y entender una parte de sus odas, también lo es que impide que muchas de sus composiciones líricas puedan ser comprendidas, porque no encajan en esa teoría de la unidad, de la perfección y del término medio. Así, se atribuye a parte de su obra lírica falta de unidad, o incoherencia, a veces en lo formal o en lo estructural y a veces en cuanto a la lógica de su línea de pensamiento¹. Por ejemplo, es frecuente que

* Este trabajo ha sido realizado en el marco del Proyecto de Investigación BFF 2001-1110 financiado por la DGICYT.

¹ Ejemplos clásicos de esa acusación de incoherencia o falta de unidad son, por citar algunos de los más co-

nocidos, la opinión acerca de la oda 2.12 de E. Fraenkel, *Horace*, Oxford 1957, pp. 219-221, y la de A. La Penna, *Orazio e l'ideologia del Principato*, Torino 1963, pp. 129 ss. en torno a la oda 3.14.

cause perplejidad e incompreensión el final de una composición en relación con su principio, que no se halle conexión argumental o formal entre varias secciones, etc². Del mismo modo, también suele considerarse incoherente su producción de tono político en relación con el resto de su obra lírica, al juzgar que tal línea poética no encaja con los principios estéticos calimaqueos que parecen ser centrales en su obra no política. Todos estos problemas y acusaciones parten, desde luego, de la propia complejidad de la obra lírica horaciana, pero también de los principios metodológicos que se utilicen para su análisis. Y lo cierto es que muy a menudo se parte de concepciones preestablecidas, rígidas acerca de nociones como unidad, coherencia, o la propia idea de lo que es el género y las reglas a las que debe atenerse. La dificultad estriba precisamente en definir cuáles son las reglas del género lírico para Horacio. Muy a menudo la noción de género parte de una concepción estática y rígida del mismo, originada, entre otros motivos, por la manera en que se concibe la relación entre la lírica horaciana y sus modelos griegos, y por su dependencia de la poética calimaquea.

Es usual que se acepte sin mayor reflexión el hecho de que su lírica supone la imitación en Roma de un género que cultivaron los líricos griegos arcaicos, como si existiera un hilo de continuidad entre el momento histórico de Horacio y una cultura que existió entre seiscientos y cuatrocientos años antes³. Desde luego, había un puente que podía facilitar el acceso a esa cultura, la época griega helenística, de la que proceden tanto las recopilaciones de textos clásicos griegos como todo un saber, una ciencia de estudio de los mismos y también una forma de leer, componer y reescribir que influirá grandemente en los poetas romanos. Pero, aun así, hemos de pensar que la idea de tomar como modelo un género ya cerrado y acabado, que se desarrolló en una sociedad con unas condiciones políticas, sociales y culturales totalmente distintas, suponía una empresa casi suicida⁴. Ni formalmente era fácil adaptar su métrica, ni convertir lo que en origen era cantado al son de la música en texto escrito para ser leído, ni desde un punto de vista cultural y social era fácil que se entendiera la razón de ser de un género que en sus orígenes estuvo ligado a ocasiones concretas, a actos festivos y sociales que se desarrollaban en el ámbito de la comunidad. Esas composiciones tenían una razón de ser, una función totalmente vinculada a las características de aquella sociedad.

Por tanto, lo que a menudo se interpreta como una línea de continuidad que lleva de Safo, Alceo, Píndaro, etc. a Horacio implica en realidad salvar el enorme obstáculo de una discontinuidad absoluta en todos los órdenes para crear un género nuevo y distinto en Roma en unas condiciones totalmente diferentes. Entre estas condiciones, no puede dejarse de lado un factor fundamental, el contexto histórico, social y cultural en que se desarrolla la obra de Horacio. Se trata de uno de los momentos más extraordinarios en la historia de Roma, que con razón ha sido denominado «revolución», no sólo en el sentido político, sino globalmente en todos los aspectos y especialmente en el cultural⁵. Así, nos hallamos ante una sociedad sofisticada, compleja, que, en lo cultural, se abre como nunca a una gran cantidad de estímulos de todo tipo, que acumula y recopila saberes anteriores de

² Cf. M. Lowrie, *Horace's Narrative Odes*, Oxford 1997, pp. 4 ss., que pasa revista a diferentes tipos de análisis y visiones de la crítica horaciana en lo referente a cuestiones relacionadas con el problema de la unidad.

³ D. Feeney, «Horace and the Greek Lyric Poets», en: N. Rudd (ed.), *Horace 2000: A Celebration, Essays for the Bimillennium*, London 1993, pp. 41-63, dedica su brillante artículo al análisis de diversos aspectos de la relación de Horacio con los líricos griegos, prestando atención a la dificultad que entrañaba la adopción de dichos modelos y observando la reescritura por parte de Ho-

racio de esa tradición lírica griega en que él parece incluirse.

⁴ Cf. J. E. G. Zetzel, «Re-creating the Canon: Augustan Poetry and the Alexandrian Past», *Critical Inquiry* 10, 1983, pp. 87-89; D. Feeney, *op. cit.*, pp. 43 ss.

⁵ Véase, por ejemplo, T. Habinek - A. Schiesaro, *The Roman cultural revolution*, Cambridge 1997. Puede consultarse también J. C. Fernández Corte, «Los clásicos latinos: estética y política», *Actas del X Congreso Español de Estudios Clásicos*, vol. II, Madrid 2001, pp. 245-260.

la más variada índole, y que en lo político asiste a una crisis total de las estructuras republicanas, que desemboca en una serie de guerras civiles que culminan con una transformación absoluta del sistema, pero en unas condiciones sorprendentes, puesto que se mantiene la apariencia de continuidad con respecto al régimen anterior. De nuevo menciono, por tanto, la idea de continuidad, unida íntimamente a su contrario, la idea de discontinuidad. Augusto irá asentando su régimen basándose en la idea de la conservación del régimen republicano, pero además intentando imponer directrices ideológicas fundamentadas en un modelo de una primitiva sociedad romana ya no existente. Un nuevo régimen mantiene la apariencia del anterior, pero tomando como modelo una forma arcaica ya desaparecida. No pueden dejar de observarse las semejanzas entre lo político y lo literario.

He hecho referencia a la discontinuidad que existe entre los líricos griegos y Horacio, y a las discontinuidades, complejidades y contradicciones que plantea la propia época en que éste escribe. En estas circunstancias él aborda la empresa de creación de un género nuevo en Roma, exceptuando los precedentes líricos catulianos, un género al que él mismo va dotando de reglas, estrategias, procedimientos, en busca de la determinación del espacio lírico. Y construye en sus odas el género como algo vivo, dinámico, utilizando sus modelos como punto de partida, como estrategia compositiva que le permite experimentar y transformar. Y esto puede observarse tanto en el análisis de sus odas en general como especialmente en aquéllas que contienen elementos metapoéticos.

Estas reflexiones metapoéticas son frecuentes en la obra de Horacio. Su poesía, al igual que la obra de cualquiera de los demás augústeos, es literatura autoconsciente, reflexiva, y esto se manifiesta a lo largo de su corpus lírico en una característica esencial: la tematización del género⁶, es decir, el hecho de que el propio género cultivado se convierte en tema, en objeto mismo de algunas odas, que se representa dramatizadamente y que lleva a la definición del mismo. Se trata de una definición progresiva, que avanza según se produce una progresión en la lectura de las composiciones leídas en el orden consciente que constituye el libro poético. Se producen, pues, avances sucesivos paulatinamente, definiciones y redefiniciones, como si se representara un objeto que se va inventando y construyendo poco a poco. El género crece según avanzan los libros, y es muy frecuente que su definición y crecimiento se produzca por medio de una confrontación con otros géneros. Se establece una dialéctica entre ellos encaminada a buscar y determinar el espacio que corresponde a cada uno⁷. La forma que adoptan frecuentemente estas composiciones que establecen tal dialéctica es la *recusatio*, que se nutre probablemente de los principios poéticos del helenístico Calímaco⁸. En este tipo de poemas Horacio, bajo el pretexto de no estar capacitado para abordar temas heroicos,

⁶ Utilizo el término «tematización», que emplea y explica A. Barchiesi, «Rituals in Ink: Horace on the Greek Lyric Tradition», en: M. Depew - D. Obbink (eds.), *Matrices of Genre. Authors, Canons, and Society*, Cambridge, Massachusetts - London, England 2000, p. 167.

⁷ Un estudio interesante y complejo de la poética horaciana y la definición genérica que se desprende de las primeras odas del libro 1 es el aportado por M. Lowrie, *op. cit.*, pp. 55-77 y pp. 97-122. Véase también M. S. Santirocco, *Unity and Design in Horace's Odes*, Chapel Hill and London 1986, pp. 14-41.

⁸ Sobre la *recusatio* en la poesía augústea existe una enorme cantidad de bibliografía, pero cito sólo algunos autores representativos de las diferentes opiniones y análisis acerca de la misma: W. Wimmel, *Kallimachos in Rom*, Wiesbaden 1960; G. Pasquali, *Orazio lirico*, Firenze 1966

(= 1920), pp. 301 ss.; A. La Penna, *op. cit.*, pp. 113 ss.; W. Clausen, «Callimachus and Latin Poetry», *GRBS* 5, 1964, pp. 181-196; P. L. Smith, «Poetic tensions in the Horatian *recusatio*», *AJPh* 89, 1968, pp. 56-65; G. D'Anna, «La *Recusatio* in Virgilio, Orazio e Propertio», *Cultura e Scuola* 73, 1980, pp.52-61; G. Davis, *Polyhymnia. The Rhetoric of Horatian Lyric Discourse*, Berkeley 1991, pp. 28 ss.; S. J. Harrison, «The Literary Form of Horace's Odes», en: W. Ludwig (ed.), *Horace*, Genève 1993, pp. 136 ss.; A. Cameron, *Callimachus and His Critics*, Princeton, N. J. 1995, pp. 434-483; M. Labate, «Forme della letteratura, immagini del mondo: da Catullo a Ovidio», en: A. Momigliano e A. Schiavone (Progetto di), *Storia di Roma, vol. II. L'impero mediterraneo I. La repubblica imperiale*, Torino 1990, pp. 952-953.

políticos, bélicos, etc., pone unos límites al género que cultiva, marcados por las fronteras de los territorios de otros géneros. Y la definición más explícita que llega a dar de la lírica es la de *genus tenue*, que parece encajar dentro de los principios calimaqueos.

Pero, aparte de estas odas en que recurre a otros géneros para dar una medida y definición de la lírica, existe otro tipo de composiciones que en cierto sentido también contribuyen a la representación de este género: son aquellos poemas en que Horacio construye su propia imagen como poeta lírico. Quisiera, pues, hacer un breve recorrido por este tipo de poemas, atendiendo especialmente a los que contienen lo que parecen datos biográficos, episodios de la vida «real» de Horacio, experiencias «personales», que, sin embargo, según veremos, en lugar de atender a una biografía del hombre, parecen más bien construir una imagen de la persona lírica horaciana y, a través de esa construcción, contribuir a una definición del género lírico en Roma⁹.

Voy a limitarme a una breve consideración de una serie de odas que pertenecen a los tres libros que se publicaron conjuntamente como colección única en el año 23 a.C., y seguiré el orden que impone la propia disposición de los libros, al considerar que la ordenación consciente llevada a cabo por el autor confiere una significación que amplía o matiza el significado individual de las odas¹⁰.

Antes de analizar las odas que contienen episodios biográficos quisiera prestar atención a dos composiciones que constituyen una primera aproximación a la definición del género y a la posición de Horacio como poeta lírico en relación con sus modelos griegos. Y empezaré por el principio, por la primera oda del libro primero, que, como pieza que encabeza la colección, reúne varias características destacables: en primer lugar, el metro utilizado: asclepiadeos menores, que sólo volverán a emplearse en la última oda de la colección, la 30 del libro tercero, marca consciente e intencionada, por tanto, de un principio y un cierre a una colección creada como libro por su autor. En segundo lugar, como suele ocurrir en todos los libros poéticos de época augústea, el poema de inicio tiene carácter programático. Se considera además que se trata de una oda tardía, escrita después que la mayoría de las restantes odas, como una especie de prólogo que presenta la obra lírica.

Después de los dos primeros versos, que sirven de dedicatoria de la colección a Mecenas, el resto de la oda se construye mediante un procedimiento bien conocido y utilizado por la lírica griega, la priamel, cuya función suele ser la de resaltar la elección del yo hablante frente a las otras posibles opciones expuestas. Se dibujan a lo largo de la composición una serie de tipos, de modos de vida, a los que finalmente se contraponen la elección del propio Horacio. Desfilan, pues, el atleta, el político, el campesino, el mercader, el «hedonista», el soldado, el cazador. Cada uno de ellos es descrito con rasgos, atributos y aficiones propios de sus formas de vida. Y, por último, dedica los ocho versos finales a su propia elección, que aparece descrita de un modo más extenso e idealizado¹¹, citando elementos que tradicionalmente forman parte del ambiente lírico: la hiedra, el bosque, coros de Ninfas y Sátiros, Musas, a las que pide que no le nieguen los instrumentos musicales que acompañaban antiguamente a tal tipo de composiciones y entre los que cita de manera explícita la lira lesbiana, símbolo de los poetas eolios. Y los dos versos finales resultan esenciales en su presentación de sí mismo y su programa: plantean su pretensión de llegar a ser incluido entre los poetas líricos, se

⁹ G. Davis, *op. cit.*, pp. 78 ss., analiza algunos de los poemas aquí estudiados, pero este autor considera que la configuración de la figura del poeta lírico supone simplemente la construcción de unas credenciales que le confieren autenticidad como *vates*.

¹⁰ Sobre la ordenación de poemas en los libros poéticos augústeos existe una gran producción bibliográfica, pero en lo que se refiere a la lírica de Horacio es fundamental la monografía de M. S. Santirocco ya citada.

¹¹ Cf. H. J. Shey, «The Poet's Progress: Horace, Ode 1.1», *Arethusa* 4, 1971, p. 188.

entiende que en el canon de los nueve líricos griegos, fijado y cerrado en época helenística, unos ciento cincuenta años antes de que escriba Horacio. Esa voluntad de introducirse en un canon ya establecido supone verdaderamente una transgresión, una especie de subversión de una tradición ya fijada, un acto de ambición sin límites. Y la forma de expresión de su pretensión puede tener importancia, ya que en *lyricis vatibus* combina el adjetivo griego, *lyricis*, lo cual parece encuadrarle dentro de esa tradición y aportarle una filiación determinada, con el sustantivo latino *vatibus*, que indica una modificación profunda de esa tradición. Esta unión supone, pues, también un acto de transgresión y una indicación de la transformación que va a llevar a cabo¹².

Por otra parte, esta oda posee características singulares, porque, además de presentar la colección que se va a desplegar a continuación, parece mirar también hacia atrás: así, la oda parece aludir a la primera sátira del libro 1, composición que introducía su anterior producción poética¹³. De ser así, participaría de una doble condición, de un carácter prospectivo y retrospectivo, cuya función sería situar su nueva producción lírica en unas coordenadas más amplias, las de su carrera poética, característica que puede observarse también en otros poetas augústeos¹⁴. De este modo, Horacio estaría estableciendo la historia de su trayectoria poética, reflexionando sobre la constitución de un nuevo género tras la finalización de su etapa satírica.

Por otro lado, los tipos expuestos en la primera parte de la priamel, además de aludir a las Sátiras y de formar el término de comparación al que se contraponen el modo de vida elegido por el poeta, representan arquetipos que recibirán atención posteriormente en el desarrollo de este corpus lírico. Son también figuras susceptibles de un tratamiento lírico. Por tanto, el poema prólogo se carga de otra función, al señalar un catálogo de temas y elementos susceptibles de ser desarrollados en el género que se presenta.

En resumen, se trata de un poema con varias funciones: presentar su colección, situarla en su carrera poética, y exponer sus objetivos de encuadrarse en una determinada tradición y al mismo tiempo transformarla profundamente. Empieza a construir un «pedigrí», mediante la coartada de un modelo de relevancia, y al mismo tiempo a distanciarse de ese modelo.

La otra oda a la que quisiera ahora atender por unos instantes pertenece a este mismo libro, y tiene cierta relación con el programa lírico establecido en este poema prólogo. Se trata de la oda 32, poema que se halla, por tanto, ya hacia el final del libro, que consta de 38.

Es una oda curiosa, porque el «tú» interlocutor del yo lírico no es una persona, sino un objeto, la lira, el instrumento que se utilizaba en la lírica arcaica griega para acompañar musicalmente a las composiciones. Perdida esta primitiva característica, se suple esta carencia por una transposición al texto, para convertirse de música en escritura y de este modo continuar de alguna manera marcando el género. Mediante esta transformación de lo que formaba parte del entorno lírico griego en forma textual escrita, se mantiene la función de marcador genérico.

La forma empleada para la composición es tradicional, el himno, pero lo significativo es que se produce una transformación respecto al uso tradicional, porque en lugar de dedicarse a un dios, se dirige a la lira. En la primera estrofa introduce la invocación a la misma reconociendo su origen griego al emplear el nombre griego del instrumento, *barbite*, pero significativamente rodeado por *Latinum... carmen*, por lo que el orden de palabras marca el proceso de transformación, de romanización.

¹² Cf. D. Feeney, *op. cit.*, pp. 41-42; M. S. Santirocco, *op. cit.*, pp. 22-23.

¹³ Cf. H. J. Shey, *op. cit.*, pp. 188 ss.; M. S. Santirocco, *op. cit.*, p. 17.

¹⁴ Cf. M. S. Santirocco, *op. cit.*, pp. 17 ss.; J. C. Fernández Corte, «El final de las “odas del alarde”», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos* 19, 2000, pp. 67-68.

Las dos estrofas centrales se mantienen también en principio dentro del esquema tradicional del himno, con el relato del nacimiento e infancia del dios¹⁵. Pero en este caso el motivo del nacimiento e infancia de la divinidad permite introducir al anterior dueño de la lira, Alceo, reconocible por sus rasgos característicos, a pesar de no mencionarse su nombre. De esta manera un procedimiento tradicional, que pertenece al esquema convencional del himno, se transforma en mecanismo original, dotado de significación especial, porque sirve a Horacio para situarse como heredero directo del lírico eolio. Este es definido como hombre que, a pesar de hallarse inmerso en la guerra, compuso poemas de simposio y eróticos. Tal vez la referencia a su actividad bélica pueda entenderse también en sentido más amplio, aplicada metafóricamente a su producción literaria de tono político. El hecho es que, si está estableciendo un vínculo entre Alceo y él, es de suponer que las características que atribuye al lírico griego son las que considera adaptables a su propia lírica¹⁶. Se trataría de una reflexión, a través de la representación del poeta arcaico, acerca de los posibles límites del género.

La última estrofa concluye con una salutación a la lira, vinculándola al dios al que pertenece, Apolo.

Por tanto, mediante esta reescritura de la forma himnica tradicional, Horacio se presenta como heredero de Alceo, define a éste, y muestra que él es el actual dueño de la lira, símbolo del género, lo cual parece mostrar una progresión respecto a la oda primera, en que pedía a Polihimnia que no le negara la lira lesbia¹⁷. Sólo quisiera mencionar un último detalle que llama la atención, y es el hecho de que en esta oda en que establece relación sólo con Alceo emplea sin embargo la estrofa sáfica, lo cual tal vez podría indicar una alusión velada a Safo.

Tras este planteamiento inicial, en la búsqueda ya de poemas que contengan episodios biográficos, el primero que aparece en la colección es una oda del libro segundo, la 7. Está compuesta en estrofas alcaicas, y su construcción también responde a un tipo considerado tradicional, el poema de bienvenida, en este caso dedicado a un antiguo amigo, compañero de batalla, que regresa después de una larga ausencia. El poema se inicia con la bienvenida al amigo, al que identifica inmediatamente como camarada en el ejército republicano de Casio y Bruto; a continuación se remonta al pasado, con el recuerdo de la batalla de Filipos en que se produjo el enfrentamiento entre ese ejército republicano y los vengadores de Julio César, Antonio y Octavio, y alude a la derrota que sufrieron, al abandono del escudo por parte de Horacio y su salvación por la intervención del dios Mercurio. Finalmente, insta al amigo a disfrutar del banquete en el momento presente tras su regreso.

Interesa destacar sobre todo en primer lugar cómo la forma tradicional de bienvenida a un amigo sirve de estrategia para introducir una declaración que desvía la atención hacia el poeta, y de qué manera convierte Horacio el motivo real de su participación en la batalla en un símbolo poético de doble significación: por un lado, su participación se representa por el abandono del escudo, hecho que, al margen de su posible realidad, traslada inmediatamente la declaración al plano de lo literario, porque evoca inmediatamente una larga y bien conocida tradición poética griega en torno a ese motivo, empezando por Arquíloco, quizá quien inauguró tal tradición, y continuando con Alceo y Anacreonte¹⁸. Por tanto, la mención del abandono del escudo implicaría en principio establecer una equiparación entre el poeta Horacio y sus predecesores griegos.

Y, por otro lado, una vez establecida tal equiparación, que le sitúa en una tradición de poetas clásicos, la participación en la batalla da pie también a la introducción del episodio de su salvación

¹⁵ Cf. E. Fraenkel, *op. cit.*, p. 168.

¹⁶ Cf. M. S. Santirocco, *op. cit.*, pp. 71-72; M. Lowrie, *op. cit.*, p. 85.

¹⁷ Cf. D. Feeney, *op. cit.*, p. 47.

¹⁸ Cf. R. G. M. Nisbet - M. Hubbard, *A Commentary on Horace: Odes, Book II*, Oxford 1978, pp. 107 ss.

milagrosa por obra de los dioses, en concreto por la intervención de Mercurio, dios inventor de la lira y protector, por tanto, de los poetas. La salvación en la batalla por intervención divina era un elemento típico de la épica, en que los héroes épicos solían ser salvados por sus dioses protectores; pero en el caso de la oda horaciana existe una profunda transformación, que indica un cambio de género: la contaminación o combinación con el motivo del abandono del escudo, que procede de una tradición poética diferente y que propone una escala de valores totalmente distinta a la de la épica, provoca una fusión que da un carácter diferente, y por supuesto lírico, al episodio horaciano. El simple dato biográfico se transforma, por tanto, en episodio lírico, en rasgos propios de héroe lírico¹⁹. Y esa figura del poeta como héroe lírico refleja además la forma de construcción y ampliación de la lírica mediante la combinación de un motivo tradicional con elementos de otros géneros.

Horacio marca también claramente en la oda la distinción entre el rumbo que siguió después de la batalla de Filipos su amigo y su propio camino: su compañero continuó su carrera militar, mientras que Horacio deja ver que su vida se alejó de lo bélico dedicándose a la poesía, como indica también el ambiente simposíaco que ofrece a su amigo como bienvenida, descrito con todos los elementos que normalmente acompañan a la lírica²⁰. Toda esa caracterización simposíaca supone también un marcador genérico de la lírica horaciana.

La representación de Horacio puede apuntar también a una semejanza del lírico romano con su predecesor griego Alceo, al que describía en la oda mencionada antes, la 1.32, como soldado y poeta al mismo tiempo. Pero también puede indicar un distanciamiento del mismo, al renunciar Horacio a la milicia.

Pero no es ésta la única ocasión en que Horacio relata en sus odas un episodio en que su vida se haya visto en un grave riesgo; un poco más adelante, en este mismo libro segundo, la oda 13 relata la ocasión en que un árbol casi acaba con la vida del poeta. De entrada, comparte con la oda anterior, la 7, el metro, de nuevo estrofas alcaicas, y el relato de un peligro de muerte del que escapa el poeta²¹.

Se trata de un poema extraño, que en verdad sorprende, porque el principio no permite en absoluto prever o imaginar el desarrollo posterior de la composición. Comienza la oda con una maldición al hombre que plantó el árbol que estuvo a punto de arrebatar la vida al poeta. Esta maldición se extiende a lo largo de las tres primeras estrofas; a continuación, esa posibilidad inminente de la muerte permite que en las dos estrofas siguientes lleve a cabo consideraciones generales sobre el carácter imprevisible de la misma. La reflexión general sobre la muerte da paso a la visión que le produjo la cercanía de la misma, una visión de los infiernos, del mundo de los muertos, en que, en lugar privilegiado, caracterizados por su *pietas*, Safo y Alceo deleitan y aplacan con su canto lírico a una audiencia que escucha atenta. La oda finaliza con una imagen órfica de esa lírica, capaz de dulcificar a los seres más terroríficos.

La estrategia formal que se desprende del desarrollo de la oda tiene interés desde el punto de vista de la reflexión poética de Horacio: la oda comienza con una especie de imitación de la invectiva a la manera yámbica, teniendo en cuenta además que parecen bastante evidentes las relaciones intertextuales entre este comienzo y una composición de su anterior colección yámbica, el epodo 3, que constituye una maldición contra el ajo; tras esta modalidad yámbica, la reflexión general sobre

¹⁹ Cf. G. Davis, *op. cit.*, pp. 94 ss.; M. Lowrie, *op. cit.*, p. 196.

²⁰ Según G. Davis, *op. cit.*, p. 92, se perfila una oposición entre dos mundos, el poético y el militar.

²¹ Nótese además el eco verbal existente en *celerem fugam*, como señala M. S. Santirocco, *op. cit.*, pp. 87-88.

la muerte adopta un tono gnómico, filosófico, frecuente en la lírica horaciana de tono moral, para terminar con la exaltación de dos figuras líricas. Tal deslizamiento puede estar indicando una revisión de su carrera poética, haciendo alusión a sus comienzos yámbicos y a su actual actividad lírica, que además se muestra con una mayor capacidad para acoger diferentes tonos y estilos²². Al mismo tiempo, la descripción de Safo y Alceo en los infiernos permite también establecer ciertos rasgos caracterizadores del género, que configura a través de una polarización extrema: por un lado Safo representa las composiciones ligeras, eróticas, mientras que en Alceo se encarnan las modalidades más elevadas de la lírica, que se corresponden con temas políticos y bélicos. Es tal vez una forma breve, reductiva, de caracterizar un género por sus extremos²³. Por otra parte, su reescritura de Safo y Alceo les dota de una dimensión órfica²⁴.

Volviendo al motivo autobiográfico que provoca la composición de la oda, es evidente que el episodio sirve para establecer una relación poética, puesto que la idea de una muerte cercana inmediatamente lleva a una reflexión sobre el poder de la lírica después de la muerte, y, al mismo tiempo, vincula a Horacio con los dos líricos eolios. Por tanto, mediante el relato de un incidente particular, se reafirma el poder de la lírica, y Horacio revisa su trayectoria poética a la vez que se vincula con Safo y Alceo, que al mismo tiempo sirven para reflexionar sobre los límites del género. Y todo esto lo lleva a cabo por medio de una composición extraña, «disonante», por la unión abrupta de formas extremas, yambo y lírica, quizá con la intención de expresar con un tono humorístico los sucesivos estados de ánimo y reflexiones que provoca un suceso repentino e inesperado.

Si en esta oda un incidente en su vida provocaba una visión poética, en otra composición hacia el final de este mismo libro una visión extraordinaria, epifánica es el episodio personal. Se trata de la oda 2.19, compuesta también en estrofas alcaicas. Comparte, pues, con la anterior el metro y el motivo de la visión, aunque aquí se trata de la epifanía de un dios, Baco, y en este caso se plantea como hecho milagroso al que tiene acceso privilegiado el poeta. En el inicio de la oda relata su experiencia sobrenatural, para dedicar a continuación el resto del poema a desarrollar en forma de himno hazañas y atributos del dios.

Es difícil determinar exactamente la significación de Baco, puesto que se trata de una figura cargada de una gran densidad simbólica²⁵. En el terreno de lo literario, es frecuente su utilización como contrapunto de Apolo para representar la oposición *ars / ingenium*, en que Apolo equivaldría a *ars*, la técnica, y Baco a *ingenium*, el talento, la inspiración. Por otra parte, era dios del ditirambo, la tragedia y la comedia, y en poesía griega arcaica se recurre a él a menudo como dios poético, frente a la preferencia de la poesía helenística por Apolo²⁶.

Pero Apolo y Baco constituyen también una dualidad en la esfera de lo político en el mundo romano, a partir de la vinculación con estas divinidades que establecieron Antonio y Octavio, en los años previos a su enfrentamiento bélico definitivo en Accio, asociándose a Baco y Apolo respectivamente. Esta vinculación fue dando forma a dos líneas de pensamiento y de conducta opuestas, que se reflejaron también en la época artísticamente en dos tendencias distintas, apolínea y dionisíaca.

²² Cf. G. Davis, *op. cit.*, p. 83; M. Lowrie, *op. cit.*, pp. 202-203.

²³ Cf. G. Davis, *op. cit.*, p. 85; D. Feeney, *op. cit.*, p. 48.

²⁴ R. G. M. Nisbet - M. Hubbard, *op. cit.*, p. 201, consideran que la caracterización órfica muestra afinidades con Virgilio, *Geórgicas* 4.

²⁵ Sobre la significación de la figura de Baco en la lírica de Horacio son especialmente interesantes dos

estudios: E. E. Batinski, «Horace's Rehabilitation of Bacchus», *CW* 84, 1990-1991, pp. 361-378, y E. T. Silk, «Bacchus and the Horatian Recusatio», *YCLS* 21, 1969, pp. 193-212. Puede consultarse también el capítulo titulado «c. 3,25: Quo me, Bacche» de V. Pöschl, *Horazische Lyrik*, Heidelberg 1970, pp. 166 ss., y la monografía de W. Wimmel, *Die Bacchus-Ode C. 3,25 des Horaz*, Stuttgart 1993.

²⁶ Cf. E. E. Batinski, *op. cit.*, p. 361.

Cuando Octavio se hizo dueño del poder tras la batalla de Accio, reivindicó a Apolo como dios protector, y en años sucesivos fue imponiéndose en todos los terrenos la línea apolínea²⁷.

Baco es el dios del *furor*, de la locura, del frenesí y la pasión, del exceso, frente al control y la moderación de Apolo.

Examinando la imagen que Horacio crea del dios en la oda, la primera característica es precisamente lo que constituye el núcleo de su visión: el poeta ve al dios enseñando *carmina*, lo cual crea inmediatamente un vínculo entre el dios y el poeta autor de *carmina*, nombre que reciben precisamente las composiciones líricas horacianas²⁸. La acción que Baco lleva a cabo en presencia del poeta es, en realidad, una demostración de creación poética, de inspiración.

En definitiva, la aparición de Baco supone la concesión al poeta de un estatus especial, que comparte con poetas griegos que también participaron de la epifanía de un dios, y un símbolo de inspiración lírica que se transmite de la divinidad al poeta.

El resto de la oda desarrolla el himno en alabanza del dios, que es también el propio fruto de esa inspiración que acaba de recibir.

Por otra parte, el himno recoge atributos y hazañas del dios que tienen interés también desde el punto de vista de la construcción de la figura de Baco como divinidad vinculada al poeta Horacio e inspiradora de poesía lírica. Sin entrar en detalles, la composición combina y armoniza de manera extraordinaria episodios protagonizados por el dios de muy diversa índole, desde los más benéficos y pacíficos hasta los más aterradores. Y el propio Horacio llega a plasmar esa ambivalencia, ese doble carácter, en los versos 27-28: *sed idem / pacis eras mediusque belli*. Y, como dice en la oda, a pesar de la opinión de que es un dios más apropiado para lo ligero, Horacio lo considera igualmente capacitado para lo bélico. La validez del dios en lo bélico se ejemplifica especialmente por medio de su intervención en un episodio de importancia en la reflexión poética horaciana, la Gigantomaquia, que será objeto de una oda que veremos enseguida, y que es uno de los temas tipo que utiliza Horacio en oda 2.12 como modelo de materia que no tiene cabida en la lírica, al ser más apropiada para la épica²⁹.

Ese doble carácter puede transferirse probablemente al plano de la composición poética, de modo que esta oda estaría representando a través de la figura de Baco como dios poético vinculado con Horacio la posibilidad de una lírica que pudiera abarcar los extremos. La propia oda puede ser ejemplo práctico de lo que plantea teóricamente.

Es, al fin y al cabo, una posible reflexión metapoética que en esta ocasión es refrendada por la colaboración divina, pero que ya se insinuaba en las odas en que el referente poético horaciano era el poeta lírico griego Alceo³⁰. En cierta medida, Baco es caracterizado en esta oda de una manera semejante al Alceo de las odas anteriores. Parece, por tanto, un paso más en la definición de la lírica, con la transferencia de los rasgos líricos de Alceo al dios que enseña *carmina*, lo cual indicaría la necesidad de una figura que representara una mayor capacidad para la extensión del género.

A través de las odas mencionadas hasta ahora asistimos a una representación dramatizada de la reflexión horaciana acerca del posible grosor del género literario, de la posibilidad de que la lírica abarque extremos como lo ligero, erótico, festivo, simposíaco, y lo bélico, grandioso y terrorífico.

²⁷ Para el desarrollo en las artes plásticas de las dos tendencias estéticas contrapuestas, la apolínea y la dionisiaca, en relación con las líneas políticas propagandísticas de Octavio y Antonio, cf. P. Zanker, *Augusto y el poder de las imágenes*, Madrid 1992, pp. 66 ss.

²⁸ Cf. G. Davis, *op. cit.*, p. 108.

²⁹ Cf. M. Lowrie, *op. cit.*, p. 208. Para la utilización de la Gigantomaquia como modelo de tema rechazado en la *recusatio* augústea en general, cf. S. Hinds, «Arma in Ovid's *Fasti*», *Arethusa* 25, 1992, pp. 139-140, y P. Hardie, *Virgil's Aeneid: Cosmos and Imperium*, Oxford 1986, pp. 87 ss.

³⁰ Cf. D. Feeney, *op. cit.*, pp. 51-53.

Y se plantea esta ampliación del género recurriendo a la definición y redefinición de la lírica por medio de las figuras de Safo y sobre todo de Alceo, para posteriormente transferir esa capacidad de la lírica al dominio de un dios ambivalente, ambiguo, caracterizado por su *furor*, por su capacidad de ampliar fronteras, de romper barreras, de excederse³¹.

Toda esta reflexión se produce cuando el libro segundo está llegando a su final. Ese libro segundo se iniciaba con una oda no analizada aquí, que parecía proponer la omisión de grandes temas relacionados con la guerra y la política. Y, en efecto, es un libro que tiene un tono general más íntimo, «privado», formado por gran número de composiciones dirigidas a amigos, en que predomina un tono filosófico que gira en torno al desprecio de la ambición, la preferencia por la *aurea mediocritas*, la condición inevitable de la muerte, que alcanza a todos, etc. Pero en ese mismo libro va construyendo Horacio paulatinamente su figura lírica y una reflexión sobre el género que está modelando, que va creciendo progresivamente hasta llegar a esta oda, que parece anunciar posibilidades más ambiciosas para el género y para el poeta. La aparición de Baco puede suponer tanto la necesidad de recurrir a tal divinidad para dar amplitud al género como la atribución al poeta de rasgos extraordinarios, al ser partícipe de una revelación divina, dentro de esa construcción de su figura lírica. Y la culminación de esta construcción parece llegar y confirmarse en la oda final del libro, la 2.20, que afirma la inmortalidad de Horacio por su condición de poeta. En este caso, no da pie a la oda, como en las anteriores, un episodio de su vida ya acaecido, sino que se representa la visión de su futuro, unido indisolublemente a su obra. La oda mantiene el mismo metro, la estrofa alcaica, y relata la metamorfosis del poeta en ave, motivo que quizás también se utilice con la pretensión de incluirse en la tradición de grandes poetas a los que se alude frecuentemente con metáforas de aves. Por otra parte, es innegable en la oda la influencia del epigrama de Ennio en que afirma tanto su inmortalidad como el deseo de que no se le lllore: *nemo me dācrumis decoret, nec funera fletu / faxit. Cur? volito vivos per ora virum*³². La acción del *volito* enniano ha podido provocar la metamorfosis horaciana en ave.

Respecto a esta oda, sólo quiero señalar dos detalles: por un lado la expresión empleada en los versos 1 y 2, *non usitata nec tenui... / penna*, que tal vez esté aludiendo metafóricamente a su lírica. De ser así, la definición estaría compuesta por dos principios antitéticos desde la perspectiva de la poética calimaquea, puesto que tal poética postula la búsqueda de caminos no trillados, de lo insólito, pero también lo *tenuē*, que aquí aparece negado y que además es el término que Horacio emplea, según mencioné antes, en sus *recusationes* para definir la lírica. Si se admite esta significación metafórica, supondría una nueva redefinición y matización respecto a la lírica. Y, por otro lado, la caracterización como *biformis... / vates*, expresión que suele explicarse por el hecho de su doble apariencia humana y de ave en su metamorfosis, tal vez podría insinuar que Horacio asume en su persona la condición ambivalente atribuida a Baco en la oda anterior³³.

Puede entenderse esta oda final como cierre apropiado tanto al libro de manera general, como a la construcción intratextual que se ha ido fraguando a través de las odas analizadas en torno a la figura del poeta Horacio y a la definición de su lírica. Podría decirse que a lo largo de este libro se ha ido produciendo una metamorfosis de Horacio hasta alcanzar la culminación en esta oda, que constituye el último paso, consistente en la inmortalidad de su poesía, encarnada e identificada con el propio poeta. Esta proclamación de la propia inmortalidad implica una transformación importante respecto a sus predecesores griegos, puesto que no parece que éstos se arrogaran a sí mismos la inmortalidad, sino más bien el poder de conferir la inmortalidad a los personajes que fueran objeto de sus composiciones.

³¹ Cf. M. Lowrie, *op. cit.*, p. 210.

³² Cf. R. G. M. Nisbet - M. Hubbard, *op. cit.*, p. 336.

³³ Cf. D. Feeney, *op. cit.*, p. 51.

Observando, pues, la evolución que se ha ido produciendo a lo largo de estas odas, del programa establecido en la primera oda de la colección, que incluía su pretensión de llegar a formar parte del canon de líricos griegos, se avanza en 1.32 hacia la posible identificación con Alceo, pero adueñándose ahora el poeta latino de la lira, procediendo posteriormente a la construcción en 2.7 del héroe lírico, mediante la contaminación de dos tradiciones poéticas diferentes, para pasar en 2.13 a una revisión de su carrera poética, a una consolidación de su relación con los líricos eolios, y a una reflexión sobre las posibilidades del género lírico. Por último, 2.19 y 2.20, estrechamente relacionadas entre sí por el metro, la contigüidad y la posición al final del libro, plantean respectivamente la necesidad de la intervención de Baco, con su inspiración ambivalente y su *furor*, para seguir expandiendo el dominio de la lírica, y la inmortalidad que confiere la misma a su poeta creador, que en definitiva en la imagen final se metamorfosea en lírica inmortal.

Aunque esta apoteosis del poeta lírico podría ser un final adecuado, lo cierto es que la colección de odas continúa con el libro tercero, y es muy probable que no se deba a la casualidad el hecho de que ese libro se inicie con un grupo de odas que presenta bastantes diferencias con respecto a las de los dos libros anteriores. Se trata de las seis primeras odas de ese libro tercero, denominadas en su conjunto «Odas Romanas», que suelen considerarse un ciclo estrechamente vinculado entre sí, casi un macropoema, y que también comparten el mismo metro, la estrofa alcaica. Las seis en su conjunto forman lo que se ha considerado la gran declaración poética de Horacio acerca de Augusto y Roma³⁴. Y decía que tal vez no sea casual su aparición en este lugar, porque su colocación, inmediatamente a continuación de la expresión de ese Baco ambivalente y poderoso y de la metamorfosis de Horacio, puede estar indicando que precisamente esta lírica diferente es el fruto de la reflexión expresada al final del libro segundo.

Dentro de estas «Odas Romanas» sólo voy a prestar atención a una de ellas, la 3.4, porque, aunque pudiera pensarse que con el final del libro 2 se había representado por completo la figura del poeta lírico, esta oda contiene verdaderamente la culminación de esa construcción autobiográfica horaciana que se ha ido modelando en odas anteriores. Se trata de la oda más larga que compuso Horacio en toda su carrera poética, ochenta versos, lo cual tal vez esté anunciado por el propio poeta al principio de la composición al pedir a Calíope un *longum... melos*, un tipo de poema que va en contra de los postulados de la poética calimaquea, que prefiere el poema breve.

Tras la invocación a la Musa en la primera estrofa, en la segunda se describe el estado de inspiración que invade al poeta. Aunque ambas conjuntamente sirven para introducir la composición lírica que va a desarrollarse a continuación, son bastante diferentes entre sí, pues si la primera parece iniciar una composición tradicional, en una línea poética que suele considerarse procedente de la tradición hesiódica, los siguientes cuatro versos suponen una ruptura de esa tradición con la introducción de la voz autorial dirigida a los posibles receptores de la oda, y con una descripción de su inspiración poética que parece entroncar con la línea dionisiaca, como indican *amabilis / insania*, en los versos 5 y 6, y *errare*, en el verso 7. ¿Y qué desarrollo posterior podría esperarse de una composición que empieza dentro de una tradición, para romperla inmediatamente, composición que, por otro lado, forma parte del gran ciclo monumental dedicado a Roma y Augusto, y que supone

³⁴ Sería imposible dar cabida a una bibliografía completa sobre las «Odas Romanas»; sólo cito algunos trabajos que en época reciente han explorado la significación global de las seis composiciones en su conjunto: C. Witke, *Horace's Roman Odes*, Leiden 1983, pp. 1-18; M. S. Santirocco, «The two Voices of Horace: Odes 3. 1-15», en: R. Winkes (ed.), *The Age of Augustus*, Providen-

ce and Louvain-la-neuve 1985, pp. 9-28; D. J. Schenker, «Poetic Voices in Horace's Roman Odes», *CJ* 88, 1993, pp. 147-166; V. Cremona, *La poesia civile di Orazio*, Milano 1982, pp. 286-301; D. O. Ross, *Backgrounds to Augustan Poetry: Gallus, Elegy and Rome*, Cambridge 1975, pp. 139-182.

casi el centro matemático de la suma de los versos de las seis odas en su conjunto? Lo que aparece rompe realmente las expectativas de cualquier lector: asistimos a lo largo de los veintiocho versos siguientes a la construcción más completa de la autobiografía horaciana.

Aunque a continuación la composición derive hacia Augusto y Júpiter, no puede desdeñarse la relevancia de esa inclusión del relato centrado en el poeta lírico, y más en la oda que suele considerarse la más importante del grupo. Después de esa primera parte, que se extiende hasta el verso 36, dedica una segunda sección a Augusto, que se limita a una sola estrofa, hasta el verso 40, para dedicar los cuarenta versos restantes a la victoria de Júpiter y demás dioses olímpicos sobre los Gigantes y Titanes.

Pero sólo voy a prestar atención brevemente a la extensa parte que el poeta dedica a la narración de su autobiografía. Si en poemas anteriores sólo se mencionaba aisladamente un detalle de su vida, en 3.4 se produce una acumulación, mediante la exposición de nuevos episodios más la repetición de los mencionados individualmente en otras ocasiones. Primero dedica tres estrofas a su salvación milagrosa en su infancia por la protección divina, lo que indica que ya desde niño estaba predestinado a ejercer su función de poeta, y lo sitúa también en una tradición de poetas que participan de tal protección³⁵. Posteriormente, en una sola estrofa condensa episodios ya narrados en otras odas y que ahora se asocian para formar parte en su conjunto de esa biografía mítica poética. Como es obvio, en la construcción de esa autobiografía se sitúan en el mismo nivel elementos totalmente fantásticos, como parece el episodio relativo a su infancia, junto a hechos acaecidos en la vida «real» de Horacio, como el ya mencionado de su participación en la batalla de Filipos, lo cual indica claramente su intencionalidad poética, la voluntad de crear ese mito en torno a su figura en cuanto que participa de la categoría de poeta.

Su autobiografía mítica se completa con la mención de lugares: por un lado los de su tierra natal, que contribuyen a configurar sus señas de identidad y que probablemente adquirirán también un carácter mítico al estar asociados al poeta; y, por otro lado, los lugares remotos, los confines del mundo a los que viajará sano y salvo por la protección de las Musas. No puede descartarse la posibilidad de que sea una expresión metafórica del crecimiento y poder de su lírica.

Siempre ha sorprendido a los estudiosos de esta oda la inclusión del episodio autobiográfico horaciano en una de las «Odas Romanas» y su posible relación con el resto de la composición, y se han ofrecido multitud de interpretaciones, en las que no voy a detenerme ahora. Pero lo cierto es que la más amplia construcción autobiográfica aparece en el centro de las «Odas Romanas», al lado de Augusto y la Gigantomaquia, como si la construcción que acabó de forjarse al finalizar el libro segundo pasara en el tercero a formar parte del mito, de la construcción monumental de Roma.

Respecto a la Gigantomaquia que desarrolla en la extensa parte final de la oda, su forma de composición deja ver también el afán de transformación de la tradición. En realidad no se narra la Gigantomaquia, sólo se esbozan ligeras pinceladas, y se ofrece una nueva versión, mezcla de Gigantomaquia y Titanomaquia, y por añadidura incluyendo personajes sin relación ni con Gigantes ni con Titanes, como por ejemplo Pirítoo, que es precisamente la figura que cierra la oda, y que ha provocado muchas reflexiones entre los estudiosos, en el intento de explicar la inclusión de tal personaje. Pirítoo es culpable y castigado por un delito sexual, lo cual puede estar confiriendo un matiz erótico a una composición grandiosa, bélica, monumental. Conociendo las técnicas compositivas propias de Horacio, no sería de extrañar ese final que tendería a devolver la lírica al terreno de

³⁵ Cf. G. Davis, *op. cit.*, p. 102.

lo erótico, lo ligero. Después de hacer crecer extensamente la composición, la devuelve a su dominio primario, a los límites reducidos de lo erótico.

Aunque esta oda 3.4 supone la construcción más amplia y totalizadora de esa biografía que eleva a la categoría de mito la figura del lírico, hacia el final de este libro aparece otra oda que puede incluirse como el último episodio de la representación de su experiencia «personal». Es la oda 3.25, en que se utiliza otro tipo de métrica, dísticos formados por gliconio y asclepiadeos menores, y que constituye una composición excepcional, porque la formulación de la declaración poética supone un caso único en la literatura antigua conocida: el poema entero está formado por la expresión autobiográfica del éxtasis dionisiaco en el que se halla el poeta en ese momento³⁶. Y de esta manera a lo largo de la oda se desarrolla ante el lector la escena misma de posesión dionisiaca, de frenesí, del proceso de inspiración que arrastra violentamente al poeta al acto de creación de un nuevo tipo de poesía, el futuro glorioso de Augusto³⁷.

Merece la pena prestar atención a los términos que emplea Horacio para caracterizar la lírica que va a componer bajo ese éxtasis dionisiaco: *mente nova* (v. 3), *dicam insigne recens adhuc / indictum ore alio* (vv. 7-8), y, finalmente, *nil parvum aut humili modo, / nil mortale loquar* (vv. 17-18). La primera serie de términos, en el verso 3 y los versos 7 y 8, hablan de la originalidad, de la novedad de su producción poética, lo cual apunta a principios ya expresados por Calímaco, mientras que los términos empleados en los versos 17-18 parecen aludir al estilo y tono del género, insinuando una ampliación del género lírico hacia modalidades más elevadas. La conjunción de todos estos términos parece significar de nuevo una redefinición de esa poética de procedencia calimaquea. Así, junto a elementos característicos del programa literario de Calímaco, como la necesidad de buscar caminos no recorridos hasta ahora, el hecho de que Baco «robe» el papel al Apolo de los *Aitia* de Calímaco y de que se anuncie una poesía elevada y de tono político parece infringir o ampliar las normas de la poética calimaquea. Esta combinación de principios heterodoxos, junto al hecho de que la reflexión se produzca en plena representación del éxtasis dionisiaco, hace pensar en que quizá realmente Horacio llegue aquí, en un poema que se halla hacia el final del libro y de la colección, a su definición total de los problemas y complejidades que conlleva la configuración de la lírica, insistiendo en la necesidad de recurrir a estrategias, formas y elementos que procederían de una poética no apolínea, de una tendencia dionisiaca, capaz de romper barreras³⁸. Por otra parte, tampoco hay que olvidar la forma en que caracteriza en la parte final de la oda el hecho de seguir a Baco: *dulce periculum*, especie de oxímoron, de unión de contrarios, en que se reflejaría la reflexión consciente por parte de Horacio de los riesgos asumidos al recurrir a tal poética.

La figura de Baco puede representar, por tanto, la necesidad de recurrir al *furor*, al exceso, para incluir formas y técnicas extremas, para expandir el *genus tenue* y moderado. Y no deja de ser irónico que plantee la necesidad de lo báquico para dar forma a lo concerniente a Augusto, defensor de lo apolíneo. Pero quizá ésta es la máxima expresión de esa lírica formada por elementos antitéticos.

Para concluir, he examinado un grupo de poemas que utilizan lo «personal», lo biográfico como punto de partida para establecer una reflexión acerca de la figura del poeta lírico y del género que está componiendo. Horacio lleva a cabo una identificación del género y el poeta, la lírica se encarna en la

³⁶ Cf. G. Williams, *Tradition and Originality in Roman Poetry*, Oxford 1968, pp. 68 ss.

³⁷ M. Lowrie, *op. cit.*, pp. 319 ss., considera que 3.25 es un relato retrospectivo de lo llevado a cabo en las Odas Romanas.

³⁸ D. P. Fowler, «Horace and the Aesthetics of Politics», en: S. J. Harrison (ed.), *Homage to Horace: A Bi-*

millenary Celebration, Oxford 1995, pp. 264-266, al hablar de las contradicciones horacianas al asumir en su lírica el panegírico a Augusto, siendo su estética calimaquea y su filosofía epicúrea, plantea la posibilidad de que esa escritura política dependa de una «poética báquica», concepción que atribuye a A. Schiesaro, sin cita bibliográfica.

persona poética, como demuestra también en la definición de la lírica griega arcaica a través de las figuras de Safo y Alceo. Su pretensión inicial de transformar el canon, de subvertir la tradición, va desplegándose en poemas en que cita, valora y sopesa sus modelos, hasta llegar a la redefinición del género lírico por medio de la figura de Baco, que acoge los rasgos de Alceo, pero aporta una mayor capacidad para experimentar, para romper reglas y también redefinir y adaptar a su medida los principios poéticos calimaqueos.

Se trata, por tanto, de una reflexión que aporta matices complementarios a las declaraciones incluidas en otras odas, que deben observarse en su conjunto como una dramatización de los problemas a los que se enfrenta Horacio en la composición de la lírica, y de su definición y redefinición continua del género, en que las posibles discontinuidades e incoherencias apuntan más bien a una forma innovadora de concebir la lírica, que busca romper las expectativas convencionales del lector y atraer la atención hacia esas formas de ruptura, que son la manera de transformar lo clásico para llegar a ser un clásico.

MERCEDES ENCINAS MARTÍNEZ
Universidad de Salamanca
Facultad de Filología
Departamento de Filología Clásica e Indoeuropeo
Palacio de Anaya, s/n.
37001 Salamanca

BIBLIOGRAFÍA

- BARCHIESI, A., 2000, «Rituals in Ink: Horace on the Greek Lyric Tradition», en: M. Depew - D. Obbink (eds.), *Matrices of Genre. Authors, Canons, and Society*, Cambridge, Massachusetts - London, England, pp. 167-182.
- BATINSKI, E. E., 1990-1991, «Horace's Rehabilitation of Bacchus», *CW* 84, pp. 361-378.
- CAMERON, A., 1995, *Callimachus and His Critics*, Princeton, N. J.
- CLAUSEN, W., 1964, «Callimachus and Latin Poetry», *GRBS* 5, pp. 181-196.
- CREMONA, V., 1982, *La poesia civile di Orazio*, Milano.
- D'ANNA, G., 1980, «La *Recusatio* in Virgilio, Orazio e Propertio», *Cultura e Scuola* 73, pp. 52-61.
- DAVIS, G., 1991, *Polyhymnia. The Rhetoric of Horatian Lyric Discourse*, Berkeley.
- FEENEY, D., 1993, «Horace and the Greek Lyric Poets», en: N. Rudd (ed.), *Horace 2000: A Celebration, Essays for the Bimillennium*, London, pp. 41-63.
- FERNÁNDEZ CORTE, J. C., 2000, «El final de las «odas del alarde»», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos* 19, pp. 63-77.
- FERNÁNDEZ CORTE, J. C., 2001, «Los clásicos latinos: estética y política», *Actas del X Congreso Español de Estudios Clásicos*, Vol. II, Madrid, pp. 245-260.
- FOWLER, D. P., 1995, «Horace and the Aesthetics of Politics», en: S. J. Harrison (ed.), *Homage to Horace: A Bimillenary Celebration*, Oxford, pp. 248-266.
- FRAENKEL, E., 1957, *Horace*, Oxford.
- HABINEK, T. - SCHIESARO, A., 1997, *The Roman cultural revolution*, Cambridge.
- HARDIE, P., 1986, *Virgil's Aeneid: Cosmos and Imperium*, Oxford.
- HARRISON, S. J., 1993, «The Literary Form of Horace's Odes», en: W. Ludwig (ed.), *Horace*, Genève, pp. 131-170.
- HINDS, S., 1992, «Arma in Ovid's *Fasti*», *Arethusa* 25, pp. 81-154.
- LABATE, M., 1990, «Forme della letteratura, immagini del mondo: da Catullo a Ovidio», en: *Storia di Roma, vol. II. L' impero mediterraneo I. La repubblica imperiale* (Progetto di A. Momigliano e A. Schiavone), Torino, pp. 923-965.
- LA PENNA, A., 1963, *Orazio e l' ideologia del Principato*, Torino.
- LOWRIE, M., 1997, *Horace's Narrative Odes*, Oxford.

- NISBET R. G. M. - HUBBARD M., 1978, *A Commentary on Horace: Odes, Book II*, Oxford.
- PASQUALI, G., 1966 (= 1920), *Orazio lirico*, Firenze.
- PÖSCHL, V., 1970, *Horazische Lyrik*, Heidelberg.
- ROSS, D. O., 1975, *Backgrounds to Augustan Poetry: Gallus, Elegy and Rome*, Cambridge.
- SANTIROCCO, M. S., 1985, «The two Voices of Horace: Odes 3. 1-15», en: R. Winkes (ed.), *The Age of Augustus*, Providence and Louvain-la-neuve, pp. 9-28.
- SANTIROCCO, M. S., 1986, *Unity and Design in Horace's Odes*, Chapel Hill and London.
- SCHENKER, D. J., 1993, «Poetic Voices in Horace's Roman Odes», *CJ* 88, pp. 147-166.
- SHEY, H. J., 1971, «The Poet's Progress: Horace, Ode 1.1», *Arethusa* 4, pp. 185-196.
- SILK, E. T., 1969, «Bacchus and the Horatian *Recusatio*», *YCLS* 21, pp. 193-212.
- SMITH, P. L., 1968, «Poetic tensions in the Horatian *recusatio*», *AJP* 89, pp. 56-65.
- WILLIAMS, G., 1968, *Tradition and Originality in Roman Poetry*, Oxford.
- WIMMEL, W., 1960, *Kallimachos in Rom*, Wiesbaden.
- WIMMEL, W., 1993, *Die Bacchus-Ode C. 3,25 des Horaz*, Stuttgart.
- WITKE, C., 1983, *Horace's Roman Odes*, Leiden.
- ZANKER, P., 1992, *Augusto y el poder de las imágenes*, Madrid.
- ZETZEL, J. E. G., 1983, «Re-creating the Canon: Augustan Poetry and the Alexandrian Past», *Critical Inquiry* 10, pp. 83-105.