

El final de las «odas del alarde» (Odas I. 1-10)

JOSÉ CARLOS FERNÁNDEZ CORTE

A la memoria de D. P. Fowler

RESUMEN

La comparación de las «Odas del Alarde» del libro primero de las Odas con otros libros de poesía augústeos permite descubrir la importancia del número de 10 poemas, corroborada por la aparición de ciertos «rasgos terminales», pertenecientes a la «poética de los finales», en el poema 10. Por ello sugerimos una división 1-10 en lugar de 1-9, actualmente aceptada.

Palabras clave: Horacio. Poesía augústea. Colecciones de libros de poesía. Ordenación de poemas. Seccionamiento. Poética de los finales. Rasgos terminales.

SUMMARY

This paper compares Horace's «Parade Odes» (I. 1-9) with other augustan collections and poetry books composed by 10 poems, and discovers in c. 10 several «terminal features», belonging to the so called poetics of the ends; as a consequence a segmentation 1-10, instead of 1-9, currently accepted, is suggested as more accurate.

Keywords: Horace. Augustan poetry. Collections and books of poetry. Order of poems. Segmentation. Poetics of the ends. Terminal features.

Introducción¹

Don Fowler² «reabrió» la cuestión de los finales en las literaturas clásicas, que habían empezado a tratarse en artículos como el de P. Schrijvers sobre las *Odas* de Horacio, tras las pautas marcadas por el influyente libro de B. Smith³. Siguiendo a Ph. Hamon, quien señaló que el final de un texto es algo relativo⁴, susceptible de reabrirse en las dos direcciones, hacia abajo (infratextual) y hacia arriba (supertextual), Fowler⁵ incorporó la teoría de los finales a la de la ordenación de los libros de poesía como objeto poético, dominio científico que, pese a notables resistencias⁶, se ha consolidado en los años ochenta⁷.

Un poema se secciona en estrofas, y es sólo una sección de un libro, que lo es de una colección⁸. Los libros pueden seccionarse en partes y las colecciones

¹ Este trabajo forma parte del Proyecto de Investigación PB97-1344 financiado por la DGICYT.

² D. P. Fowler, «First Thoughts on Closure: Problems and Prospects», *MD* 22 (1989) 75-122. Cf. asimismo, id., «Postmodernism, Romantic Irony, and Classical Closure» en I. J. F. de Jong-J. P. Sullivan (edd.), *Modern Critical Theory and Classical Literature*, Leiden 1994, 231-256; id., «Second Thoughts on Closure» en D. H. Roberts -F. M. Dunn -D. P. Fowler (edd.), *Classical Closure, Reading the End in Greek and Latin Literature*, Princeton 1997, 3-22.

³ B.H. Smith, *Poetic Closure, A Study of How the Poems End*, Chicago and London 1968; P.H. Schrijvers, «Comment terminer une ode?» *Mnemosyne* 26 (1973) 140-159. En España, que yo sepa, J. Gómez Pallarès, *Per una poètica de l'oxymoron: inicis i finals o el concepte d'unitat en poesia llatina*, Barcelona 1995, es el primero en tratar de forma sistemática y detallada la cuestión.

⁴ Ph. Hamon, «Clausules», *Poétique* 6 (1975), p. 504, habla de una: «jerarquía de las cláusulas(clausules) de un texto, de la relación entre cláusulas internas y cláusula terminal.»

⁵ D. P. Fowler, «First Thoughts...», pp. 82-83, donde habla de *supertextual* o *infratextual closure*.

⁶ R. G. M. Nisbet, *Collected Papers on Latin Literature*, Oxford 1995, p. 424.

⁷ *Arethusa* 13 (1980) dedicó su número a la cuestión de la ordenación en libros de la poesía augústea. G. Pallarès, *op.cit.*, pp. 11-16, ofrece una buena discusión de algunas obras sobre la ordenación de los libros augústeos, E. Fantham, *Roman Literary Culture*, Baltimore and London 1996, pp. 63-67, hace un resumen de las convenciones del libro augústeo, mientras D. H. Roberts-F. M. Dunn-D. P. Fowler (edd.), *Classical Closure...* p. 277, ofrecen una breve bibliografía de la relación entre el cierre de los poemas individuales y la cuestión de la ordenación de los libros en colecciones. M. Lowrie, *Horace's Narrative Odes*, Oxford 1997, p.8, data en los años 80 el interés por los libros de poesía y las colecciones en los estudios horacianos.

⁸ Prefiero los términos sección, seccionar o seccionamiento al de *segmentation* usado por Fowler «From epos to cosmos: Lucretius, Ovidius and the Poetics of Segmentation» en D. C. Innes-H. Hinc-C. Pelling (edd.), *Ethics and Rhetoric, Essays for Donald Russell on His 75th Birthday*, Oxford 1995, p.7, porque entiendo por ellos otra cosa. En nuestra opinión *segmenta-*

de libros (las *Odas*, por ejemplo) son sólo una sección de la obra entera de un poeta. Cada una de estas unidades es pertinente a su nivel, pero estos deben mantenerse cuidadosamente separados. En consecuencia, no deben situarse en el mismo nivel poemas individuales y (secciones de) libros de poesía, como si del mismo objeto poético se tratara⁹, por más que muchos artificios que se encuentran en el despliegue de los primeros se hallen también en la ordenación de los segundos¹⁰. Las llamadas «odas del alarde»¹¹ pueden servir como piedra de toque para poner a prueba la realidad del «cierre supertextual» y la operatividad de los criterios en que se funda.

P. Salat apuntó la existencia de una contradicción entre los criterios métricos y los temáticos en el final de las «odas del alarde». Por criterios estrictamente métricos el poema 10 ya no puede incluirse en ellas porque repite el metro sáfico del poema 2, mientras que 11, un asclepiadeo mayor, continúa con un metro que no había sido introducido previamente. Sin embargo, apelando a criterios temáticos, Salat descubre una composición abrazada, en la que 10 se hace

tion tal como aquí lo emplea Fowler debe considerarse como una especificación o aplicación a un sólo género, el épico, de la «supertextual o infratextual closure» de que habla en 1989. Los libros épicos, en términos de cierres infratextuales, son equivalentes a los libros líricos, pero, luego estos últimos se seccionan de manera casi «natural» en poemas individuales gracias a la métrica, mientras que en los libros en hexámetros es imposible encontrar un procedimiento formal equivalente.

⁹ M. S. Santirocco, *Unity and design in Horace's Odes*, Chapel Hill and London 1986, p.42, (véase más adelante) y M. Lowrie, *op.cit.*, p. 8, extienden analógicamente de una manera impropia las relaciones existentes entre las partes de un poema individual y las que reinan entre los poemas de una colección, cuando hacen manifestaciones teóricas. Sin embargo, cuando los analizan en concreto, especialmente Lowrie, se muestran mucho más conscientes de las diferencias de nivel.

¹⁰ Santirocco, *op.cit.*, p.66: «the placement of C. 28 and 29 which juxtaposes death and greed resembles the placement of C.1. 27 and 28 which juxtaposed conviviality and death. In both instances the arrangement of odes within the collection imitates the collocation of ideas in individual ones». M. Lowrie, *op.cit.*, p.168: «the movement of reduction within C.2.1 repeats the movement from C.I.37 to I.38, and spans the book divide. The final stanza of C.2.1 functions similarly to C.1.38 as a whole, with the difference that the latter is a separate poem in a different metre, Sapphics, from the high style it corrects.»

¹¹ P. Salat, «La composition du livre premier des Odes de Horace» *Latomus* 28 (1969), p. 563, designa como «parade métrique», que nosotros traducimos por «alarde métrico», la exhibición realizada por Horacio al comienzo de las *Odas*, al emplear nueve metros diferentes en las 9 primeras, de un total de 12 que utilizará en toda la colección. Salat, p. 563, nota 2, remonta la idea al menos hasta W. Port, «Die Anordnung in Gedichtbüchern augusteicher Zeit», *Philologus* 81 (1926) 427-468. Santirocco titula *The Parade Odes* el capítulo segundo de su libro.

necesario, porque su correspondencia con 2 resulta fundamental para el equilibrio del grupo¹².

Por su parte Santirocco evita el seccionamiento afirmando que la colección no se detiene en 9, sino que entre 8 y 13 existen numerosos vínculos métricos y temáticos que ligan los poemas entre sí. Para ello recurre a la analogía entre el poema individual y la colección: «Igual que una división mecánica en partes componentes no puede describir plenamente el efecto de sofisticación de una oda individual, así la colección como tal y los grupos dentro de ella se resisten a la imposición de un patrón rígido y en su lugar comparten un movimiento más fluido y dinámico.»¹³ Siendo verdad lo primero, que no hay un corte entre 9 y 10, sin embargo, la analogía con el poema individual, examinada de cerca, resulta ser falsa, y, por ello, enormemente reveladora. En efecto, un poema individual no puede dividirse mecánicamente en partes, pero métricamente sí lo está en estrofas¹⁴, y, desde luego, termina en un punto muy preciso, mientras que la colección sólo termina a finales de libro (de rollo), o a finales de los tres libros. Tanto es así, que el propio Santirocco también secciona su estudio de las «odas del alarde» al final del 9, tomando, por tanto, el criterio formal como inequívoco¹⁵ y comenzando el capítulo siguiente con el subrayado de los numerosos vínculos de contenido que ligan los poemas al menos desde 8 a 13. Nos parece que podemos «reabrir la cuestión» del final de las «odas del alarde», situándolo no en el poema 9, como quería Santirocco, sino en el 10, como, en algún sentido, estaba inclinado a hacer Salat. Para ello aportaremos nuevos criterios tanto en el plano formal como en el temático. Los de tipo formal nos llevarán a una cierta revisión del papel de los libros de poesía anteriores en la colección horaciana, mientras que los temáticos nos llevarán a ahondar en la cuestión de los finales.

El final del alarde: Criterios formales

Como hemos dicho, Santirocco avanza el criterio métrico como factor de seccionamiento: hay nueve odas en metros diferentes, la 10 repite la estrofa

¹² Salat, *op. cit.*, p. 570.

¹³ Santirocco, *op. cit.*, p. 42.

¹⁴ Véase n. 8 sobre seccionamiento y *segmentation*. Debemos recordar que aquellos poemas breves que no son odas, elegías o epigramas, también plantean problemas de seccionamiento porque en composiciones breves *katá stikhon* entre el poema y el verso no hay otras pausas de tipo métrico.

¹⁵ Nota 12, p. 42 de Santirocco.

sáfica empleada en la 2, luego «el alarde» se termina en 9. Pretende que la idea de la polimetría le viene a Horacio de varias colecciones helenísticas y latinas previas, especialmente de la de Catulo, pero yerra al no concederle a los libros de poesía augústea, que iniciaron las *Bucólicas*, una importancia determinante¹⁶.

Santirocco subraya con razón la deuda de Horacio con Catulo, que cifra, al menos, en los siguientes puntos: la idea de disponer un ciclo de poemas polimétricos para comienzo de un libro¹⁷, la evitación del falecio, metro más frecuente en los polimétricos y el consiguiente desarrollo del sáfico, usado sólo en dos ocasiones por el neotérico¹⁸. Añadimos nosotros que ya Horacio debió de ver en Catulo la aplicación de la «ley» helenística de la ruptura de la correspondencia automática entre género y metro. Un género puede manifestarse a través de diferentes metros, por ejemplo los empleados por los líricos arcaicos¹⁹.

De una manera tanto artificiosa Santirocco opone los libros de poesía monométricos (muchos de ellos augústeos) a los polimétricos (helenísticos o preaugústeos) y no nota que ofrece elementos suficientes en sus propias categorías para superar esta división. Por ejemplo, con buen criterio admite que, en su poema inaugural de las *Odas*, Horacio, mediante el esquema de la *mempsi-moiría*, o «nadie con su suerte se quiere consolar», está evocando otro poema inaugural, el de las *Sátiras*, dado que los poetas augústeos, más allá del designio de los géneros concretos (en este caso las *Odas*) solían considerar su entera carrera literaria como un todo de características significativas. La idea, como

¹⁶ Santirocco, *op.cit.*, p.5: «Sus verdaderos paralelos hay que buscarlos no en las homogéneas colecciones de otros augústeos, sino más bien en las heterogéneas colecciones de otros escritores.»

¹⁷ Santirocco, *op.cit.*, pp.10-11.

¹⁸ Santirocco, *op.cit.*, p.20: «La omisión más visible (de las «odas del alarde» y de toda la colección) es el metro favorito de Catulo, el endecasílabo falecio.» P. Salat, *op.cit.*, p. 563, n. 2, antes que Santirocco, atribuye a Port el concepto de la exhibición métrica, el origen catuliano de la idea y la desaparición del falecio en beneficio del desarrollo del sáfico.

¹⁹ Los poemas 1-11 de Catulo, cuya condición de ciclo nadie niega, tienen falecios, yambos, escazontes y sáficos, esto es, casi toda la variedad métrica de los polimétricos catulianos, sin que nadie ponga en cuestión su pertenencia a un único género. Catulo fue el primero en poner en marcha en los libros de poemas breves latinos (en la medida en que los conocemos) el principio helenístico, brillantemente puesto de manifiesto por L. Rossi, «I generi letterari e le loro leggi scritte e non scritte nelle letterature classiche», *BICS* 18 (1971), de que a un género no le corresponde un único metro, con este primer ciclo de poemas polimétricos. El propio Catulo ejemplifica otra consecuencia del mismo principio, cuando utiliza un mismo metro, el dístico elegíaco, como vehículo de dos géneros diferentes: las elegías(65-68) y los epigramas.

tantas otras, parece haber partido de Calímaco, que ponía la carrera del escritor por encima de la división en géneros, y fue adoptada en la poesía latina claramente por Virgilio en su célebre *sphragís* de las *Geórgicas*²⁰. Correspondientemente, en el priamel inaugural de las *Odas*, resuena la apertura de las *Sátiras* y ello indica la autoconsciencia con que Horacio realiza su carrera poética. Nada tenemos que objetar a esta reflexión de Santirocco, salvo que no sacara todas las consecuencias de que Horacio tenga presente en las *Odas* toda su carrera anterior como poeta.

El primer libro de las *Sátiras*, en hexámetros como las *Bucólicas*, a pesar de ser mero *sermo*, esto es, una conversación en verso, (por donde vuelve a confirmarse que Horacio explota a fondo el principio de que el metro épico —hexámetro— sirve para más de un género) toma muchas de sus características librescas del de Virgilio: 1 y 6 van dirigidas a Mecenas, mientras que las últimas líneas de 5 y 10 se refieren al libro como tal. Así se nos recuerda que estamos ante la literatura, no ante la vida, donde cobra importancia el número de 10 poemas, la división en mitades y la consideración de un centro como elementos significativos²¹. En torno a ese centro, como ocurría con las églogas 4 y 6, se hacen consideraciones metaliterarias y literarias de gran calibre: presencia del padre de Horacio (4, 6), de su archiegeta literario Lucilio (discutido en 4 e imitado en 5) y de su patrono político-amistoso Mecenas, así como de sus amigos, Virgilio y Vario, que son los que han presentado Horacio a Mecenas²². Siendo así que en

²⁰ Sobre la carrera poética de Virgilio selecciono algunas contribuciones modernas: G. Most, «The Virgilian Culex» en M. Whitby-Ph. Hardie-M. Whitby, *Homo Viator, Classical Essays for J. Bramble*, Bristol 1987, 199-209, D. P. Fowler «First Thoughts...», pp. 83-84, y E. Theodorakopoulos, «Closure: The Book of Virgil» en Ch. Martindale, (ed.), *The Cambridge Companion to Virgil*, Cambridge 1997, 155-165. Sobre Ovidio y su imitación de la carrera de Virgilio y Horacio, A. Barchiesi, *The Poet and the Prince*, Berkeley 1997, pp. 55, n. 17, y 56 sugiere que los escritores se plantean metaliterariamente sus carreras, que éstas son objeto de imitación recíproca y que de esta manera se dramatizan las relaciones entre la carrera individual y el sistema literario.

²¹ Virgilio en la égloga 4 se refiere a las anteriores musas, en 5, a los comienzos de la 2 y 3, en la 9 cita poemas similares a los de las *Bucólicas*, aunque no están en el libro. J. E. G. Zetzel, «Horace's *Liber sermonum*: The Structure of Ambiguity» *Arethusa* 13 (1980), p. 64: «Una finalidad de estas alusiones es proporcionar coherencia y continuidad dentro del libro, crear un imaginado y no real sentido del tiempo, hacer un universo poético autosuficiente dentro del límite de 10 breves poemas. De la misma manera Horacio al imaginar un diálogo con sus críticos en la sátira 4, atrae al lector al mundo del poeta y lo ayuda a aceptar y entrar en la realidad poética y en el tiempo poético del propio libro.»

²² Zetzel, *op. cit.*, 65 ss. señala que la primera ruptura del libro se da con la magistral apertura del poema 4, con el paso de la ética a la teoría literaria; en 5 se vuelve a dar un cambio,

Odas 1 se refiere a las *Sátiras*, y que en 6 coloca su célebre *recusatio* en el mismo lugar en que Virgilio la colocaba en su colección, posición que determinó en ambos un cambio de rumbo poético²³, ¿parece excesivo plantearse que en su obertura, distinguida por la métrica, Horacio tuviera también en cuenta el número 10?

Máxime cuando, insistiendo en la idea de que Horacio es siempre consciente de la continuidad entre las diversas fases de su carrera poética, los *Epodos* nos presentan un libro a la vez monométrico y polimétrico en el que no se ignora la importancia de esta cifra. Los *Epodos* están divididos en dos partes por el metro: los 10 primeros repiten una única combinación epódica, el dímeter y el trímetro yámbicos, mientras que 11 comienza la segunda parte, en la que se usan variedades epódicas de todas clases. Barchiesi²⁴ ha mostrado cómo el 11, respondiendo a su condición métrica de elegíambo, posee características metaliterarias, abriendo un diálogo con las convenciones elegíacas. La colección se presenta así articulada en dos partes según criterios métricos (1-10; 11-17), y en otras dos partes, ligeramente diferentes, si se atiende a criterios numérico-temáticos, puesto que dos de los llamados epodos políticos, el 1 y el 9, constituyen respectivamente la inauguración y el centro 9²⁵. Sin negar la indudable importancia que

desde un discurso sobre la naturaleza de la sátira a una narración personal, ya que se trata del primer poema narrativo del libro. Entre 5 y 6 los vínculos son una vez más evidentes: las dos son autobiográficas, las dos conciernen a Horacio y Mecenas. La tríada está también vertebrada por las relaciones de Horacio y su padre. R. Cortés Tovar, «Horacio y la sátira: Canon y ruptura», en R. Cortés-J. C. Fernández Corte (edd.), *Bimilenario de Horacio*, Salamanca 1994, p.93 ss. pone en relación la sátira programática 4 con las de la primera parte del libro, reconoce su carácter de ruptura con las tres sátiras anteriores al utilizar la forma diatróbica para un tema de crítica literaria, p.101, y también la hace formar grupo con las dos siguientes, p.101, y nota 24.

²³ *Sátiras* 6 comienza con una alocución formal a Mecenas y describe la presentación de Horacio en su círculo, mientras 10 pasa revista a los géneros literarios contemporáneos en lo que no sería exagerado denominar canon hecho desde el círculo de Mecenas. Esta estructuración de la segunda mitad responde sin duda a la de las *Bucólicas*. La obra virgiliana abre y cierra su segunda mitad con dos poemas metaliterarios (6 y 10), a los que da unidad la presencia del elegíaco Galo. Podríamos decir que, mientras Virgilio pasa revista a los temas de la literatura contemporánea en 6 terminando por mencionar a Galo, Horacio coloca el canon al final de la segunda parte (y del libro), mecanismo este de inversión (final al principio, principio al final) familiar a otras imitaciones de Virgilio por Horacio, por ejemplo *Odas* I. 2, *Iam satis* y de la poesía helenística y augústea en general.

²⁴ A. Barchiesi, «Alcune difficoltà nella carriera di un poeta giambico. Giambo ed elegia nell'epodo XI» en R. Cortés-J. C. Fernández Corte (edd.), *Bimilenario...*, pp.127-138.

²⁵ Cf. R. W. Carrubba, *The Epodes of Horace. A Study in Poetic arrangement*, The Hague and Paris 1966; A. Setaioli, «Gli epodi di Orazio nella critica dal 1937 al 1972 (con un'appendice fino al 1978)» *ANRW* II.31.3 (1981) 1664-1778.

los epodos políticos tienen en Horacio, 11 representa una verdadera refundación del género (como el centro de las *Sátiras*, como el 6 de las *Bucólicas*) al combinar criterios formales y de redefinición del género, casi un *proemio in mezzo*, por medio del cruzamiento de las convenciones del yambo y la elegía. De esta manera, también en torno al número 10, como en las *Odas*, se entrecruzan los criterios formales y los temáticos a la hora de plantear un seccionamiento del libro.

Para Horacio el 10 está ligado a una tradición reciente de libros de poesía augústea, que no sólo imita elementos pertenecientes al texto de los poemas (lo que propiamente hablando es intertextualidad en cualquiera de sus variedades), sino a su forma. Podríamos decir que la iconicidad, ya hace tiempo observada a escala de poema cuando se computaba con exactitud el número de versos (*catorce versos dicen que es soneto*) se ha extendido también al libro y al número de poemas con que cuenta. Como parte de este procedimiento hay que ver en Virgilio el principio que resalta la primacía del centro²⁶. En Virgilio el número entra en articulaciones variadas²⁷, pues distribuye el contorno del libro en dos mitades equivalentes y le confiere significado, cuando la extensión de dos poemas situados a distancia termina siendo estrictamente idéntica a las de otros dos

²⁶ En su magistral estudio sobre la égloga I F. Klingner, *Römische Geisteswelt*, Wiesbaden 1943, pp. 236-250, observa cómo toda la égloga gira en torno a la palabra *iuvenem* (v. 42), que cae en el centro matemático del poema. En una égloga tan importante como la primera la forma se transforma en contenido (¡el joven Octaviano ocupa el centro!), como cabe esperar de las tendencias classicistas de Virgilio, al concederle primacía estética al que era un simple matemático lugar vacío. Por analogía con esto, el centro de las *Bucólicas* se comporta también como un lugar fundamental en lo que se refiere a la colección. Gómez Pallarès, *op.cit.*, pp.13-16, discute la bibliografía esencial acerca de la ordenación de los libros de poesía en torno al centro.

²⁷ Si hay una obra que pudiéramos llamar «atormentada» por los estudios sobre coincidencias numéricas ésta es el libro de las *Bucólicas*. Por esta razón, no entro en tratamientos de detalle y remito a uno de los autores que, en mi opinión, más equilibradamente trata la cuestión, de donde proceden los datos que doy en el texto: J. van Sickle, «Reading Virgil's Eglogue Book» *ANRW* II,31.1, 583-601; id., «The book-roll and some conventions of the poetic book», *Arethusa* 13 (1980) 7-42; id., «Review of Martindale 1997, Hinds 1998 and Cameron 1995» en *owner-bmr-1@brynmawr.edu*, 27-11-98, pp.1-8 Pongo un ejemplo de sus posiciones teóricas (*ANRW* II,31.1) p. 601: «Nuestro conocimiento cada vez mayor de los libros antiguos de poesía muestra que algunas de sus convenciones estaban ya muy bien establecidas por la época en que Virgilio comenzó a escribir... De ahí que su punto de partida podría haber sido no el poema aislado sino la idea misma de un conjunto. Desde el comienzo podía haber pensado en términos de convenciones tales como el programa inicial, el resumen retrospectivo, los contrastes y progresiones de tema y forma que distinguen o varían los miembros de un grupo.... la emulación de las *Bucólicas* griegas con oportunidades claras de ordenarlas más sistemáticamente.»

que están en la misma relación²⁸. O cuando sirve para seccionar dos poemas equivalentes, en igual número de versos. Podríamos decir que en Virgilio el número, como factor de seccionamiento, se observa en el interior de los poemas²⁹, en las correspondencias de poemas situados en las dos mitades y, en fin, en el libro entero³⁰. Y que Horacio, a lo largo de su carrera, desde las *Sátiras* a las *Odas*, pasando por los *Epodos*, evoluciona desde la monometría a la polimetría e intenta también que poemas significativos ocupen posiciones significativas. Al llegar a las *Odas* ha conservado muchos de los principios icónicos de Virgilio, y ha dejado caer otros.

El principio primero en la jerarquía de Santirocco es la *variatio* métrica; después viene el de la iconicidad numérica: la suma de los versos de los poemas 1-3 es idéntica a la de las odas 4-9, que se disponen en torno a 6, conforme a una composición abrazada (6-7, 5-8, 4-9). Ambos entran en conflicto con la importancia determinante que nosotros atribuimos al libro de las *Bucólicas* para la configuración de otros libros de poesía (aunque fueran de distinto género) y con datos de la carrera anterior de Horacio, que apuntan al número 10 como elemento configurador de colecciones o de secciones de libro.

Se impone un cambio de enfoque. De acuerdo con él, analizaremos detenidamente la oda 10 desde la más específica óptica de los finales, insistiendo ahora en elementos de contenido. A diferencia de los elementos formales, sean métricos o icónico-numéricos, los fenómenos que estudiamos aquí son menos netos y más difícilmente aislables, pero su alcance explicativo es mucho mayor.

El final del alarde: El poema 10

Mercuri, facunde nepos Atlantis,
qui feros cultus hominum recentum

²⁸ J. van Sickle, «Reading Virgil's...» p. 599, n. 63: «El número en coordinación con el tema y la disposición de las églogas individuales integra la égloga X en un armazón que completa el diseño del libro entero: I-II -IX-X». La égloga I con 83 versos, más la novena con 67, suman 150, el mismo número de versos que la II, con 73(-10) y la X(+10).

²⁹ Por ejemplo en los cantos amebéos, en los que cada réplica consta de idéntico número de versos que la intervención previa.

³⁰ Esta especial perceptibilidad —iconocidad— del seccionamiento como base de las correspondencias numéricas en las *Bucólicas*, quizás sea debida a la necesidad que experimenta el poeta de variar una materia más uniforme que la horaciana desde el punto de vista métrico (e incluso temático).

voce formasti catus et decorae
more palaestrae,

te canam magni Iovis et deorum
nuntium curvaeque lyrae parentem,
callidum quidquid placuit iocoso
condere furto;

te, boves olim nisi reddidisses
per dolum amotas, puerum minaci
voce dum terret, viduus pharetra
risit Apollo;

quin et Atridas duce te superbos
Ilio dives Priamus relicto
Thessalosque ignis et iniqua Troiae
castra fefellit;

tu pias laetis animas reponis
sedibus virgaque levem coerces
aurea turbam, superis deorum
gratus et imis.

Los expertos en finales señalan la expresión polarizada «igual de grato a los dioses de arriba y los de abajo» como muestra de final no estructural. Schrijvers, partiendo de Smith, reconoció la existencia de múltiples finales no estructurales, una especie de «clausuradores universales» o «universales del cierre», cuya peculiar estructura semántica los destinaba a cerrar cualquier desarrollo poético independientemente de cual fuera su estructura concreta³¹. Este descubrimiento, bien mirado, asaltaba la unidad del poema, pues si estos procedimientos podían

³¹ P. H. Schrijvers, «Comment terminer...» p. 148 ss. Aunque son conocidos, los enumero someramente: fórmulas de cierre; *sphragis*; elementos con la denotación o connotación de fin o límite; las tres subdivisiones del tiempo (presente, pasado, futuro) reunidas al final; afirmaciones categóricas y autoritarias; elementos cuya denotación o connotación es la de absoluto, universal, como las nociones de *todos*, *todo*, *siempre*, *en todas partes*, *nada*, *nunca*, *en ninguna parte*; expresiones polarizadas; enumeraciones exhaustivas; cuadro concreto evocador; *Aprosdoketon*. En Fowler 1989, 1994 o en Roberts-Dunn-Fowler, *op.cit.*, *passim*, se pueden ver muchos más «rasgos terminales».

cerrar cualquier clase de desarrollo, entonces no tenía sentido pensar que cada poema tenía un final adecuado y sólo uno. Sin embargo, desde otro punto de vista, nada indicaba que una expresión polarizada (el cielo y la tierra, por ejemplo), tuviera que confinarse a los solos versos del final del poema, y así lo advirtió el propio Schrijvers al anunciar que cualquiera de ellos podía encontrarse en cualquier parte del poema o extenderse a lo largo de un poema entero³².

Este es precisamente nuestro caso. Mercurio es un mediador, un intermediario entre los dioses y el mundo humano y entre el mundo humano y el ultratumba. Si empezamos por el final, Mercurio es grato a los dioses de arriba, (estrofa segunda), al ser mensajero de Júpiter, función que le vemos desempeñar cuando, a la orden de Júpiter, conduce a Príamo sano y salvo a través del campamento de los aqueos para pagar el rescate de su hijo. Mercurio, como buen mediador, era entre los romanos el dios del comercio, *merces*, por lo cual también facilita el difícil trato entre Príamo y el enojado Aquiles, que recibe muchos presentes a cambio del cadáver de Héctor. La estrofa segunda, en su primera parte, «mensajero», se relaciona con la cuarta, mientras que en su segunda parte se relaciona con la tercera: la lira, el dolor, y la broma, son inventos y atributos que le sirven a Mercurio, niño, en sus tratos con su hermano mayor Apolo. Por consiguiente el centro del poema aparece dominado por la divertida escena en que el flechador, tras quedarse sin sus vacas, a punto está también de quedarse sin sus flechas. Así pues, puede darse por asegurada la trabazón estructural de un poema que habla de Mercurio como mensajero y doloso-bromista y lo muestra en dos estrofas poniendo en escena sus cualidades: 2 se corresponde con 4; en un primer círculo, como 2b con 3, en un círculo más íntimo.

No queremos dejar atrás los temas. Mercurio le quita a Apolo las flechas y le da la lira, un cambio que convierte al dios de la peste, bélico y salutarífico al mismo tiempo, en el dios de la poesía. Mercurio contribuye a la lírica con el robo de las flechas, cambiando la inclinación belicosa y épica de Apolo, el terrible portador del arco de plata a comienzos de la *Ilíada*. Realizadas sus diversas mediaciones en las estrofas centrales del poema, 2-4, en la 5 aparece fundamentalmente como el dios que conduce las almas al Hades, hasta la expresión polarizada del final. Nos resta la estrofa primera. La mención de Atlas, el abuelo de Mercurio encargado de soportar sobre sus hombros la bóveda celeste, nos recuerda que la capacidad mediadora le viene a Mercurio de sus ancestros. El poema se abre así, si no por una expresión polarizada, sí por un símbolo axial,

³² Schrijvers, *op.cit.*, p. 156: «Ces moyens-là, il est évident, ne se rencontrent pas exclusivement dans les dernières lignes.»

como el de Atlas, que hace girar la tierra sobre un eje, cuyos extremos reciben en latín, precisamente, el nombre de *poli*, los polos.

Una expresión polarizada («igual de grato a los dioses de arriba y los de abajo») ha adquirido su sentido pleno en el poema 10, se ha llenado o saturado, y de ser un cierre no estructural ha pasado a convertirse en eje estructural de un poema sobre un mediador. Santirocco ha visto, sobre todo, la relación de Mercurio con Apolo y la lírica y ha puesto de manifiesto la perfecta adaptación al género de un himno mitológico, frente a la complicada estructura de 2³³, pero ha resaltado menos su carácter de mediador con respecto a la épica. Lo cual sorprende en un autor que nos ha enseñado a ver las múltiples disputas que la lírica mantiene con la épica, en su intento de buscarse un camino propio, a lo largo de los poemas 4-9³⁴.

A un crítico (Barthes *dixit*) no puede reprochársele el lenguaje que elige, ejemplo de liberalismo epistemológico no sin consecuencias, pero sí que no sea coherente con las premisas de las que parte. Y eso es precisamente lo que le reprochamos a Santirocco. Que no lleve hasta el fondo sus planteamientos. De él³⁵ proceden las observaciones de que en 6 están representados (más o menos de manera inconveniente, para adaptarlos a la lírica³⁶) los comienzos repectivos de la *Iliada* y la *Odisea*. A su vez, él nos ha alertado sobre el hecho de que las palabras del héroe Teucro, en el final lírico-simpótico de 7, están modeladas sobre las de Odiseo³⁷, mientras que la viñeta final, una imagen concreta que diría

³³ Santirocco, *op.cit.*, p. 43.

³⁴ Un excelente estudio de la autodefinición de la lírica horaciana a través de sus relaciones con la épica se halla en el libro de M. Lowrie ya citado, pp. 55-68 y 97-123, por lo que toca a las «odas del alarde.»

³⁵ Santirocco, *op.cit.*, p.39.

³⁶ Nos, Agrippa, neque haec dicere nec gravem/ Pelidae *stomachum* cedere nescii/ nec cursus *duplicis* per mare Ulixei (*Odas* I. 6. 5-8)

³⁷ La relación entre comienzos y finales es vertiginosa. Tras *Odisea* 12. 208, ὦ φίλοι, οὐ γάρ πώ τι κακῶν ἀδαήμονές εἴμεν, las primeras palabras de Eneas a sus hombres en *Aen.* 197 ss., *o socii, neque ignari sumus ante malorum/ o passi graviora, dabit deus quoque finem*, están modeladas sobre las mismas palabras que Ulises presta a Teucro en *Odas* I.7.30: *o fortes peioraque passimecum saepe viri...* De esta manera se prestan a un uso inaugural en la *Eneida* y terminal en la oda 7. La memorabilidad de las palabras de Ulises ha impresionado de forma similar, si no ha habido otras mediaciones (R. Nisbet-M. Hubbard, *A Commentary on Horace, Odes* I, Oxford 1990 = 1970, p.107, señala éste como uno de los raros pasajes en que Virgilio es influido por Horacio, salvo que ambos se remontan a Nevio.), a Horacio y a Virgilio. Pero el tema no es la memorabilidad de las palabras, sino, precisamente, su carácter inaugural en Virgilio y final en Horacio. De no ser mera coincidencia, mostraría una vez más la inclinación de los augústeos a convertir comienzos en finales y finales en comienzos.

Schrijvers, que cierra el poema 8, se refiere a Aquiles en Sciros, antes de que se convirtiera en héroe³⁸. La imagen, antihéroica, procedente de un poema épico del ciclo troyano, que narra acontecimientos previos a los de la *Ilíada*³⁹, casa muy bien con el lirismo del poema, en que el joven Síbaris renuncia a los juegos bélicos por estar en brazos de Lidia. Si los héroes Aquiles y Ulises están presentes de forma explícita en 6, en pasajes que aluden a los comienzos de sus respectivas epopeyas, de forma implícita en el final de 7 (Ulises) y nuevamente de manera explícita en el final de 8 (Aquiles), ¿cómo ha podido pasársele por alto a Santirocco que la penúltima estrofa del himno a Mercurio de 10 se refiere al final de la *Ilíada* y que la última podría remitir al final de la *Odisea*?

Que la estrofa penúltima se refiere al libro final de la *Ilíada*, el 24, no admite duda alguna, como puede observarse en los comentaristas. Un poco más arriba en el poema, en la disputa entre Mercurio y Apolo, el robo de las flechas, aparte de evocar un pasaje mitológico bien conocido, también nos recuerda que el terrible Apolo es el que pone en marcha toda la acción de la *Ilíada* con su enojo contra Agamenón y los Aqueos. Mercurio, así, no sólo media entre griegos y troyanos, entre el cielo y la tierra, sino que contribuye a llevar la acción, si no a su conclusión, al menos a una interrupción momentánea⁴⁰. Mercurio contribuye a detener lo que las flechas de Apolo ponen en marcha, facilitando la tregua, como antes le había dado la lira con preferencia a las flechas. De este modo, 10 vuelve a plantearse, como 6-8, las relaciones entre lírica y épica, actuando Mercurio como pacificador y héroe cultural, sí, pero también como finalizador de una secuencia de alusiones al principio de la *Ilíada* iniciada en 6 y continuada en 10. Insisto en que me limito a prolongar lo que el método de Santirocco debiera haber hecho.

Menos claro es que el carácter *psychopompós* de Mercurio debiera aludir al final de la *Odisea*, pero, dada la inequívoca presencia del libro final de la *Ilíada* y las alusiones a los comienzos de ambos poemas en 6, nos parece que en la última estrofa del poema 10 está el final de la *Odisea*. Aquí, no nos importa reco-

³⁸ *Odas I. 8. 13-16: Quid latet, ut marinae/filium dicunt Thetidis sub lacrimosa Troiael funera, ne virilis/cultus in caedem et Lycias proriperet catervas?*

³⁹ R. Nisbet-M. Hubbard, *op.cit.*, p.115, piensan que el poema sería los *Cypria* o la *Pequeña Ilíada*.

⁴⁰ Sh. Murnaghan, «Equal Honor and Future Glory: The Plan of Zeus in the *Iliad*» en D. H. Roberts -F. M. Dunn-D. P. Fowler (edd.), *op. cit.*, p.40 señala con razón que Aquiles, frente a lo que se afirma, no accedió al rescate por haber sido convencido por las humanitarias razones de Príamo, sino porque el plan de Zeus (en el que entraba Mercurio) así lo quería: *Il. 24. 563-4: «y no se me oculta /que un dios te trajo a las veleras naves de los Aqueos.»*

nocerlo, no hace ninguna falta la *Odisea*, porque el contenido mitológico de la imagen (Mercurio *psychopompós*) tiene potencialidad conclusiva suficiente, con su evocación de las almas de los muertos, para propiciar un cierre no estructural. Sin embargo, el que venga después del episodio (y libro) final de la *Ilíada*, y el que cuatro poemas antes se aluda al comienzo, es lo que nos impulsa a postular que ese *psychopompós* es el de la *Odisea*. Y de paso mediamos en un problema señalado por Fowler: ¿Qué ediciones de los poemas homéricos conocían los latinos y cómo estaban divididas? Si nuestro razonamiento es correcto, Horacio conocería una edición en la que el libro 24 también comenzaba con las almas de los pretendientes conducidas por Mercurio al Hades, nuevamente un comienzo de un final.⁴¹

Si nuestro razonamiento es correcto, Horacio abrió el mundo de la lírica en la oda 2 con Júpiter lloviendo sobre la tierra, la evocación del diluvio, el Tíber desbordado y la tempestad de las Guerras Civiles amenazando Roma, y esa apertura se la debió a Virgilio, a las *Geórgicas*, reconociendo cumplidamente la deuda contraída con el mantuano en el poema 3, dedicado a él⁴². En 6, equivalente a un *proemio in mezzo*, Horacio comienza sus discusiones líricas de cómo se deben tratar los temas épicos, con una serie de alusiones a la *Ilíada* y la *Odisea* que culminan en el poema 10, un himno a Mercurio, capaz de remitir al mismo tiempo al comienzo y al centro de las «Odas del alarde». Al centro, cerrando algunas de las alternativas abiertas en 6 y al comienzo, retomando las relaciones entre el cielo y tierra que tan presentes se mostraban en el poema 2⁴³. De esta forma confirmamos la intuición de Salat, frente a Santirocco, y consideramos que las «odas del alarde» se terminan en realidad en 10.

Apéndice: expresiones polarizadas y tormentas inaugurales

Que las expresiones polarizadas tienen también vocación estructural, y no sólo terminal, lo demuestra una de las más brillantes que recordamos: *Flectere si nequeo superos Acheronta movebo* (*Aen.* VII.312). Las palabras pertenecen a

⁴¹ Fowler, *op.cit.*, 1989, p. 85., R. Nisbet-M. Hubbard, *op.cit.*, 133, señalan que el libro es tardío, esto es, posterior a Homero.

⁴² También disiento de la interpretación que Santirocco da de la presencia de Virgilio en las tres primeras odas, y sobre todo, de la aserción de que el viaje de 3 se refiere a la composición de la *Eneida*, extremo en el que coincido con R. Nisbet, *op. cit.*, 1995, pp. 418-419.

⁴³ No es de este lugar discutir que, en nuestra opinión, el poema I no forma parte del texto, sino que, propiamente hablando, se trata de un paratexto.

Juno, en un monólogo paralelo al del libro I, que también tiene como función poner en marcha la acción en el plano divino al comienzo de la segunda parte de la *Eneida*. La diosa Juno, inauguradora de conflictos y diosa de tormentas en I⁴⁴, mueve esta vez a los poderes infernales y poco después abre las Puertas de la Guerra.

Las tormentas suelen tener vocación inaugural. Barthes⁴⁵, en un brillante estudio sobre la obra de Julio Verne *Dos años de vacaciones*, apunta con precisión que es propio de las obras de Robinsones introducir una tormenta que tiene la función de trasladar a otra dimensión, abrir otro mundo, inaugurarlo, por decirlo así. Sobran películas que confirman este aserto: los aparatos de medición se alteran con la electricidad e introducen a los héroes en el tunel del tiempo, llevándolos a acontecimientos históricos pretéritos. El *big-bang*, una tormenta al fin y al cabo, no es otra cosa que la inauguración del cómputo espacio-temporal de nuestro cosmos. La tempestad que desencadena Júpiter sobre la tierra, al comienzo de la oda 2, es la misma con que finaliza el libro I de las *Geórgicas*. Horacio nos remite al diluvio universal, el que, con Deucalión y Pirra como supervivientes, señaló el final y el comienzo de la raza humana, pero sin olvidar que, con el desbordamiento del Tíber, a punto de destruir la ciudad de Roma, la tormenta cobra el mismo significado político que en Virgilio, apuntando ambos a las Guerras Civiles. Podríamos decir que esta tormenta también es la *misma* que Virgilio retoma al comienzo de su *Eneida*. Los dioses quieren primero y reprimen más tarde el desencadenamiento de los elementos, naturales y humanos, procurando un escenario grandioso y cósmico a los conflictos que enfrenan entre sí a los romanos. Las *Odas* retoman del final de las *Geórgicas* la vocación inaugural de la tormenta⁴⁶ y la *Eneida* posiblemente la retome de las *Odas*.

⁴⁴ Cf. D. Feeney, *The Gods in Epic*, Oxford 1991, que habla del papel inaugural del personaje de Juno, frente a Júpiter, ligado al final, y de cómo la alegoría representaba los difíciles acuerdos de Hera con Zeus en el mito. «Veía la perpetua alternancia entre antagonismo y aproximación, entre los elementos del *aer* y *aether*, entre la humedad y el calor», p.150.

⁴⁵ R. Barthes, «Por dónde comenzar» en *El Grado Cero de la Escritura*, seguido de *Nuevos Ensayos Críticos*, Madrid 1973, pp.210-211.

⁴⁶ La vocación inaugural de las tormentas podría encajar como variante de «el día y la noche», estudiados por G. Pallarès, *op. cit.* en n. 3, pp. 17-39 y *passim*. La tormenta se consideraría como una hipertrofia del amanecer, por su exceso de luz, o como una anticipación de la noche y del final, por su exceso de oscuridad. Los versos de *Aen.* I 88-89, utilizados para describir la tormenta inaugural: *Eripiunt subito nubes caelumque diemque/Teucrorum ex oculis; ponto nox incubat atra* nos colocan ante un falso final del mundo y del libro al comienzo de la obra.