

*Reservando un pasaje para la eternidad:
Hor., Carm., 2,19-2,20 y la visión del poeta
de sí mismo*¹

JOAN GÓMEZ PALLARÈS
Universitat Autònoma de Barcelona

RESUMEN

El presente trabajo busca analizar las poesías 2,19 y 2,20 de la colección lírica de Horacio Flaco bajo la perspectiva de la écfrasis. A partir de los resultados de este análisis, las comenta en el contexto de la primera colección de poesía lírica, libros 1 a 3, desde un punto de vista metaliterario: el poeta habla de su obra y de su búsqueda de la inmortalidad a través de ella.

Palabras clave: Horacio. Poesía lírica. Textos metaliterarios: 2,19-2,20. Écfrasis en su interpretación.

SUMMARY

This paper seeks to analyse poems 2,19 and 2,20 of Horatius Flaccus' Odes through an ekphrastic point of view. From our results, we comment them within

¹ No queremos ocultar (¡al contrario!) que el título de nuestro artículo debe no poco al de un trabajo de S. Hind, sobre el exilio de Ovidio: «Booking the Return Trip: Ovid and Tr. I», *PCPS* 191 (1965) 35-50, aunque el tema y los objetivos de ambos sean bien distintos. Por otra parte, la edición de referencia que usamos para citar a Hor. en este trabajo, es la de E. C. Wickham-H. W. Garrod, *Q. Horati Flacci Opera*, Oxford 1901.

Este trabajo se ha escrito bajo los auspicios de la Distinció de la Generalitat de Catalunya per a la Promoció de la Recerca Universitària. La Prof. C. Fernández Martínez, de la Universidad de Sevilla, ha leído una versión anterior del mismo y ha aportado mejoras a su contenido. Cualquier error o imprecisión es responsabilidad exclusiva del autor.

the frame of the first lyrical collection of books 1 to 3 using a metaliterary method: the poet writes about his work and about his research of immortality through it.

Keywords: Horace. Lyric Poetry. Metaliterary Texts: 2,19-2,20. Ekphrasis in its understandig.

1. Introducción

Siguiendo una línea de investigación sobre otros caminos² para explorar la relación entre la poesía latina y el mundo real en que nace, he optado últimamente por analizar la obra literaria y su autor en su vinculación con el mundo del arte anterior y contemporáneo a ellos. Me estoy refiriendo a la écfrasis en las distintas modalidades que he detectado hasta ahora³. En concreto, y en relación con el tipo de écfrasis que ahora me interesa, el implícito, me llamó la atención en su momento el comentario de Nisbet-Hubbard 1978, cuando, hablando de *Carm.*, 2,19,1, *remotis... rupibus*, decían «*rupibus* may be suggested by art», y a continuación (¡y hablando del mismo verso!)

² Aquello que más sistemáticamente hemos investigado hasta ahora, en este campo, es la relación entre la poesía latina culta, de renombre y autor conocido y reconocido, y la poesía epigráfica, con mucha frecuencia anónima: *uid.* «*Carmina Latina Epigraphica* i Poesía Latina: el camí invers», *Homenatge a Josep Alsina. Actes del X Simposi de la Secció Catalana de la Societat Espanyola d'Estudis Clàssics*, vol. II (E. Artigas ed.), Tarragona 1992, pp. 195-201; «Otros ecos en la Eneida de Virgilio: la 'evidencia' de los *Carmina Latina Epigraphica*», *Helmantica* 44 (133-135) (1993) 267-280; «Poetas latinos como 'escritores' de *Carmina Latina Epigraphica*», *CFC-ELat* 2 (1992) 201-230; «Aspectos Epigráficos de la Poesía Latina», *Epigraphica* 55 (1996) 129-158; «Horacio y la Musa Epigraphica», *Euphrosyne* 22 (1994) 63-80; «Voces de mujer en las poesías épica y epigráfica en Roma», en colaboración con C. Fernández Martínez, en *Veleia* 16 (1999) 259-283 y «Mart. 5, 34, 7-8 y la Voz de los Muertos», *REA* 103, 3/4 (2001) (en curso de publicación).

³ Cf. la introducción a nuestro trabajo «Sobre Virg., *Buc.* 4, 18-25, *puer nascens*, y la Tradición de la Écfrasis en Roma», *Emerita* 69.1 (2001) 93-114, donde hacemos una clara y argumentada distinción entre écfrasis explícita (aquella que el autor identifica como a tal con expresiones que indican al lector que se encuentra ante una descripción de obra de arte) y écfrasis implícita (aquella que nace de la inspiración que pueden proporcionar los objetos de arte del entorno del poeta, pero que éste no reconoce *expressis uerbis* ante el lector) y, en colaboración con C. Fernández Martínez, «*Dearum mulierumque incessus*: CLE 52, 7 y Virg., *Aen.*, 1, 404-5», *Latomus*, en curso de publicación. Éste es, pues, nuestro tercer trabajo en esta línea de investigación reciente.

«Orpheus and his animals are sometimes portrayed among the rocks». Horacio está describiendo su visión de Baco en estas primeras estrofas, mientras que Nisbet-Hubbard 1978 hablan de Orfeo y sus representaciones⁴. No he creído en ningún momento que se tratara de una contradicción de los oxonienses. Antes al contrario: creo que, una vez más, están dando la pista interpretativa adecuada, en el sentido de que nos encontramos ante una poesía presentada como «báquica», pero que tiene muy poco de báquica y mucho de órfica-apolínea⁵.

Mi intención en este trabajo va a ser la de intentar demostrar (cosa que Nisbet-Hubbard 1978 nunca pretendieron hacer), a través de una investigación con base en la écfrasis implícita (*uidi* en v. 2, desde nuestro punto de vista, también puede ser interpretado bajo esa perspectiva⁶), que 2,19 no es, en efecto, una poesía de modos y contenidos báquicos, aunque su dedicatario primero sea Baco, sino una poesía órfica y apolínea, porque los dedica-

⁴ Antes, y sin aludir al arte, ya Pöschl 1973, p. 214, apuntaba a esa doble concepción, a esa mezcla en 2,19.

⁵ Véase qué comentan Syndikus 1972, p. 471, «hatte unser Dichter entschieden mehr Sinn für das Apollinische —sogar in dem Augenblick, in dem er ein Gedicht auf Dionysos schrieb», y Nisbet-Hubbard 1978, p. 317, «The craftsman who moulded the Ode to Bacchus was an Apollonian not a Dionysiac, a Gray not a Schiller; his controlled ecstasy implied no commitment but was contrived with calculating deliberation». Cuando Lowrie 1997, p. 208, habla del lenguaje de 2,19 en términos de «*kaptus* and *idoneus* are the language of *decorum*», no creemos que ande muy lejos de esta percepción. Y cuando Lyne 1995, nota 14, o Dangel 1999, o yo mismo, definimos el concepto de *uates* hecho por Horacio y aplicado a sí mismo, en mi opinión debemos hacerlo bajo esta premisa: *uates*, «visionario», «profeta», «demiurgo», «arrebatado por los dioses», etc., sí, pero bajo un estricto control del propio arte poético.

⁶ Es evidente, como indican todos los comentarios relevantes, que *uidi* aquí tiene una clara y primera interpretación epifánica, por así llamarla (Nisbet-Hubbard 1978, pp. 315 y 318); pero no lo es menos que existe una tradición latina que introduce las écfrasis explícitas e identificadas por su autor con verbos del campo semántico de «ver»: cf. G. Ravenna, «L'ekphrasis poetica di opere d'arte in latino», *Quaderni dell'Istituto di Filologia di Padova* 3 (1974) 1-52 (en particular pp. 8-12) y D. P. Fowler, «Narrate and Describe: the Problem of Ekphrasis», *JRS* 81 (1991) 25-35 (en especial, p. 31). Podríamos citar algunos ejemplos ilustres: nos contentamos con uno de los más conocidos y comentados, el de Virg., *Aen.*, 1, 441-493, donde el poeta introduce la descripción de la decoración del templo de Juno en Cartago, a través de expresiones como... *operumque laborem / miratur, uidet Iliacas ex ordine pugnas...* (vv. 455-56) y *namque uidebat uti bellantes Pergama circum...* (v. 466), con el verbo *uideo* como protagonista de la écfrasis explícita: *uid.* sobre ello M. C. J. Putnam, *Virgil's Epic Designs. Ekphrasis in the Aeneid*, New Haven-London 1998, pp. 23-54.

tarios (los modelos) con quienes quiere realmente «conectar» Horacio son Orfeo y Apolo. En segundo lugar, intentaré explicar la elección de Horacio del contenido y referentes de 2,19, a partir de la posición exacta y precisa que esta poesía ocupa en el conjunto de los tres primeros libros de *carmina*, de poesía lírica. Nuestra tesis final será que tanto los contenidos «ecfrásticos» como el lugar que ocupan están perfectamente meditados en función de la imagen (y su vinculación con determinados dioses y sus atributos y símbolos) que el poeta quiere transmitir de su dedicación a la poesía y en función del objetivo último, que es, sin duda, el de trascender a su propio tiempo y acceder, a través del cultivo de la poesía lírica («declaración de intenciones» en *carm.* 1,1), a la inmortalidad («consecución del objetivo» en 3, 30). 2,19 se encuentra a «*metà strada*» de este periplo, de esta aventura poética, y a mostrarlo concienzuda y deliberadamente⁷ dedica nuestro poeta todos sus esfuerzos. Es precisamente esa posición la que me llevará también a lo largo de todo el trabajo a intentar vincular nuestra comprensión de 2,19 a 2,20 a lo largo de los dos apartados fundamentales que hemos citado *supra*. A nuestro entender, ambas poesías son complementarias y necesarias la una para la otra y, en el conjunto de Hor., 1-3, tienen que ser leídas conjuntamente, como una unidad de sentido, 2,19 con los referentes básicos de Baco y Orfeo, 2,20, con el de Apolo, y ambas, dominadas por la primera persona del singular a través de la que habla el poeta cuando se representa como archipoeta (2,19,2,*uidi*; 2,20,1, *ferar*⁸).

⁷ Nisbet-Hubbard 1978, p. 317: «Unlike the fasting Bacchae, when he (Hor.) shouted ‘Euhoe’ he was well fed (Juv. 7.62) and in his right mind».

⁸ Es importante para comprender a Hor. hacer esa distinción entre la primera persona del singular y la primera del plural, cuando en ambas se involucra el poeta. La diferencia entre, pongamos por caso, 1, 1, 29, *me doctarum...* y 1, 2, 13, *uidimus* ó 30, *precamur*, es que la primera del singular siempre está directamente asociada a mensajes poetológicos, mientras que la primera del plural lo está a la conciencia colectiva del pueblo de Roma y a mensajes de contenido claramente político. Syndikus 1972, p. 43, ya formulaba algo en este sentido cuando observaba (hablando de 1,2) que «vielleicht ist es nicht unwichtig daran zu denken, dass Horaz im ganzen Gedicht nicht in eigener Person spricht, sondern gewissermassen als die Stimme des ganzen Volkes in der Wir-Form». Para un desarrollo más sistemático y fascinante de este camino, *uid.* Olliensis 1998, 127-153 (en particular pp. 127-128). Como se verá posteriormente en 3.1, la presencia de estas primeras personas del singular es crucial para entender la imagen que el poeta forja, ante el lector, de su propio trabajo. En cuanto a la necesidad de leer conjuntamente 2,19 y 2,20, cf. Pöschl 1973, p. 210.

2. La construcción de la imagen del poeta a través de los referentes en el mundo del arte anterior y contemporáneo

a) Posibles imágenes en 2,19 relacionables con el mundo del arte.

1. *Bacchum... carmina... docentem... / Nymphasque discentis et auris / capripedum satyrorum acutas* + 1.1. *In remotis rupibus* (vv. 1-4).
2. *Peruiuaces... Thyadas.* (V. 9).
3. *Vinique fontem lactis et uberes / cantare riuos atque truncis / lapsa cauis iterare mella* (vv. 10-12).
4. *Beatae* (i. e. *Ariadnae*) *coniugis additum / stellis honorem* (vv. 13-14).
5. *Tectaque Penthei / disiecta non leni ruina* (vv. 14-15).
6. *Thracis et exitium Lycurgi* (v. 16).
7. *Tu flectis amnis, tu mare barbarum* (v. 17).
8. *Tu separatis uuidus in iugis / nodo coerces uiperino / Bistonidum sine fraude crinis* (vv. 18-20).
9. *Cohors Gigantum... / Rhoetum retorsisti leonis / unguibus horribilique mala* (vv. 22-24).
10. *Te uidit insons Cerberus aureo / cornu decorum leniter atterens / caudam et recedentis trilingui / ore pedes tetigitque crura* (vv. 29-32).

b) Búsqueda de posibles referentes en el arte anterior y contemporáneo a Horacio, en relación con las descripciones que hace el poeta en 2,1⁹.

No quiero dejar de hacer una observación, casi un reparo a mi propio trabajo: intento aquí marcar una tendencia, una manera de «leer» un texto, pero lo hago basándome en un material (el artístico) frágil por naturaleza, fragmentario por conservación y que, con frecuencia, juega malas pasadas en relación con su datación. No siempre podré afirmar que tal o cual obra es anterior o contemporánea a la de Horacio; ni tan siquiera dejaré, en no pocas ocasiones, de citar obras posteriores. No vea en ésto el lector una contradicción en nuestro *modus operandi*, sino tan sólo la voluntad de acumular indi-

⁹ Hemos creído oportuno basar esta parte de nuestro trabajo en la búsqueda en LIMC que, nos parece, es el repertorio más completo hasta ahora publicado de iconografía mitológica.

cios que apunten hacia la consolidación de mi hipótesis de trabajo, pero no, y al 100%, a su probación: si conserváramos todo (y «todo» quiere decir «todo») el material artístico producido antes y en tiempos de Horacio, podría aspirar (de hecho, debería) a ello. No siendo así, conviene ser más prudentes y proponer tan sólo lo que podríamos considerar «datos para una nueva explicación».

2.1. *Bacchum... carmina... docentem... / Nymphasque discentis et auris / capripedum satyrorum acutas + 1.1. In remotis rupibus*

Baco: LIMC, vol. III. 1, s. u. *Dionysos / Bacchus* (= LIMC, vol. III. 2, pp. 428-456) no ofrece ningún referente que incluya todos los elementos que describe Horacio. Tampoco LIMC, vol. III. 1, s. u. *Dionysus* (= LIMC, vol. III. 2, pp. 296-406) lo hace.

Orfeo: LIMC, vol. VII. 1, s. u. *Orpheus*, n. 91 (= LIMC, vol. VII. 2, p. 66), fresco pompeyano que introduciría también la imagen de 7, cambiando los acompañantes órficos por los báquicos. Cf., con todo, LIMC, vol. VII. 1, s. u. *Orpheus*, n. 171 (= vol. VII. 2, p. 76), donde Orfeo es acompañado por un sátiro.

Por la documentación aportada por LIMC, parece claro que podríamos estar ante un intento de sincretismo por parte de Horacio, quien, para describir su particular «epifanía» báquica, estaría utilizando algunos elementos clave del thiasos del dios (*uid.* LIMC, vol. III. 1, s. u. *Dionysos / Bacchus*, nn. 69-97 y LIMC, vol. III. 2, pp. 433-435), sus acompañantes, pero en una actitud y postura, además de en un «escenario natural», más propios de Orfeo y de su iconografía. De hecho, esta interpretación, que condicionaría la lectura de toda la poesía y facilitaría al lector el «tránsito» hacia 2,20, nos haría pensar, ya desde el inicio de la poesía (por encontrarse al principio de la misma¹⁰, en un poeta que surge /sale/ escapa de un ambiente báquico y que busca sus referentes en Orfeo.

¹⁰ No hace falta ser un especialista en Horacio para reconocer la importancia de sus poemas introductorios y de la parte inicial de las poesías que podríamos llamar «clave»: cf., con todo, F. M. Dunn-Th. Cole (edd.), *Beginnings in Classical Literature*, Cambridge 1992, en especial el ensayo de B. K. Gold, «Openings in Horace's Satires and Odes: poet, patron and audience», pp. 161-187; y mi trabajo *Per una Poètica de l'Oxímoron. Inicis i Finals o el Concepte d'Unitat en Poesia Llatina*, Bellaterra 1995, pp. 41-45.

2.2. *Peruiuaces... Thyadas*

Baco: los «acompañantes» del poeta siguen siendo báquicos. Así, las Ménades, cf. LIMC, vol. III. 1, s. u. *Dionysos / Bacchus*, n. 94 (= LIMC, vol. III. 2, p. 435), responden a la perfección al adjetivo que les aplica Horacio, aunque en la iconografía báquica jamás se encuentren en la actitud descrita por nuestro poeta.

Orfeo: si bien es cierto que las Ménades no aparecen como tales en la historia e iconografía de Orfeo, no lo es menos que el adjetivo *peruiuax* de Horacio acerca mucho esa descripción, en principio no órfica, a la actitud de las mujeres tracias ante Orfeo (cf. LIMC, vol. VII. 1, s. u. *Orpheus*, nn. 32-51 y LIMC, vol. VII. 2, pp. 61-63). En este sentido, es importante para nuestro argumento subrayar que el origen de esta historia (cf. LIMC, vol. VII. 1, p. 82) se encuentra en las Basáridas de Esquilo. Las Basáridas eran el equivalente tracio de las Ménades y destrozaron a Orfeo porque éste, en sus cantos, ignoró el culto a Dioniso y honró tan sólo a Helios/Apolo¹¹.

2.3. *Vinique fontem lactis et uberes / cantare riuos atque truncis / lapsa cauis iterare mella*

Baco: si entendemos *uinique fontem* de una forma literal, será difícil encontrar un paralelo iconográfico para esa expresión (nosotros, al menos, no lo hemos logrado). Si la entendemos metafóricamente (como creemos que hay que hacerlo: cf. ThLL, s. u. *fons*, col. 1024, 66 ss.), entonces es evidente que los paralelos se multiplican en la iconografía báquica: cf. LIMC, vo. III. 1, s. u. *Dionysos / Bacchus*, n. 109 (LIMC, vol. III. 2, p. 437), con un *kantharos* del que surge el vino, en primer plano; o LIMC, vol. III. 1, s. u. *Dionysos / Bacchus*, n. 219 (LIMC, vol. III. 2, p. 450), fresco pompeyano donde se asimila a Baco precisamente con la *fons uini* («él es la *fons uini* de hecho!), con un *kantharos* repleto del precioso líquido entre sus manos¹².

¹¹ Cf. S. Radt, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, Göttingen 1985, vol. 3, pp. 138-139. Vid. también Hyg., *Astron.*, 2, 7, 1, donde se nos explica una historia muy parecida: Orfeo muere a manos de las enviadas por Baco porque el poeta olvida al dios en sus alabanzas y se dedica fundamentalmente a Apolo.

¹² Cf. también LIMC, vol. III. 1, s. u. *Dionysos / Bacchus*, n. 258 (LIMC, vol. III. 2, p. 455), donde un Eros alado es asimilado, por el redactor del artículo, a Baco, precisamente porque monta a un león y bebe de un enorme *kantharos*.

En cuanto a *lactis et uberes*, hay un episodio de la vida de Baco, presente en la iconografía, que responde bien a esta «descripción» (no hay que perder de vista tampoco, que *fons* puede representar un nexo entre *uini* y *lactis*: cf. ThLL, s. u. *fons*, col. 1024, 78-79, *fons i. lac maternum*: Gell., 12,1, 8), Baco amamantado por las hijas de Cadmo: cf. LIMC, vol. III. 1, s. u. *Dionysos / Bacchus*, vol. III. 1, n. 136 (LIMC, vol. III. 2, p. 440), donde se ve a Ino con el pecho desnudo y dando leche al bebé Baco.

No queremos dejar de indicar en nuestra argumentación que, a nuestro entender (a la vista de cuanto estamos analizando), los vv. 10-12 tendrían una primera parte cuyos referentes serían claramente báquicos (*uinique fontem + lactis et uberes*); una parte central, estratégicamente ocupada por el verbo *cantare*, que marcaría la transición hacia la parte final (en esta parte central, *riuos*, que viene determinado por *lactis*, báquico, marcaría —como mostraremos *infra*— una transición también, porque no es un referente báquico, sino órfico); y una parte final, que estaría describiendo un «paisaje órfico», siendo *riuos* un integrante clave de este paisaje, que al estar sintácticamente determinado por *lactis*, sería compartido por el imaginario báquico. Así pues, también en estos versos quasi-centrales del poema, estaría Horacio mostrando la transición que, como sujeto de *cantare*, estaría llevando a cabo ante el lector: de Baco a Orfeo.

Riuos atque truncis... cauis: en la iconografía de Baco no salen ríos ni árboles descritos como lo hace Horacio, con un papel protagonista.

Orfeo: *uinique fontem*, hasta donde nosotros conocemos, nunca es representado con estos atributos. En cuanto a *lactis et uberes*, éste es también un referente ausente de la vida de Orfeo y su representación iconográfica.

Riuos atque truncis... cauis: en la iconografía órfica conservada, en el paisaje en que se «escenifica» la atención con que los animales salvajes escuchan al poeta (a ese poeta y a nuestro poeta, en la interpretación literario-iconográfica que pretendemos llevar a cabo en este trabajo), sí aparece un río: cf. LIMC, vol. VII. 1, s. u. *Orpheus*, n. 91, fresco pompeyano (LIMC, vol. VII. 2, p. 66). Por otra parte, la redactora del artículo para LIMC, Maria-Xeni Garezou (pp. 102-103), señala como uno de los elementos protagonistas de esa escena al árbol (árboles) al lado de los cuales el poeta se sienta para ejecutar su canto: cf. LIMC, vol. VII. 1, nn. 90, 104, 106, 108, 116, 132, 139 (LIMC, vol. VII. 2, pp. 68-71). Nos parece claro, al mismo tiempo, que el verbo *cantare*, en este contexto, pueda aludir tanto a la acción y efecto que Orfeo provocara en los animales (en nuestra hipótesis, esas imágenes formarían parte de las fuentes de «inspiración» de Horacio), como al

efecto que el propio Venusino estaría también protagonizando con su acción poética.

4. *Beatae (i. e. Ariadnae) coniugis additum / stellis honorem*

Baco y Orfeo: ni la documentación iconográfica de Ariadna relacionada con Baco (LIMC, vol. III. 1, pp. 540 ss.), ni la que la presenta *per se* (LIMC, vol. III. 1, *addenda*, s. u. *Ariadna*, pp. 1050 ss.), ofrecen paralelo alguno para el catasterismo que describe Horacio aquí. Es probable, por tanto, que la inspiración horaciana sea aquí más literaria que iconográfica: cf. Nisbet-Hubbard 1978, pp. 322-323.

5. *Tectaque Penthei / disiecta non leni ruina*

Baco: ya Nisbet-Hubbard 1978, p. 323, indican que la historia de Penteo «was often represented in art, notably in the house of the Vetii at Pompeii»: cf. LIMC, vol. III. 1, n. 238, no recoge esta documentación. Tampoco lo hace LIMC, vol. VII. 1, s. u. *Pentheus* (LIMC, vol. VII. 2, pp. 250-265, donde la única representación arquitectural corresponde al Hades: n. 70). En cualquier caso, es un historia perteneciente al ciclo báquico, no al órfico. Si estamos en lo cierto, y una de las «fuentes de inspiración» de Hor. 2,19, es la iconografía, no deja de sorprendernos que no haya ni una referencia icónica conservada (¡siempre hay que hacer esa salvedad y trabajar bajo tal premisa!) para esa «descripción horaciana tan plástica sobre Penteo»¹³.

¹³ Eur., *Bacch.* es la obra que marca, en general, pero fundamentalmente en sus versos 1122-1152, todas las versiones y referencias posteriores al mito de Penteo (LIMC, vol. VII. 1, p. 306). Todas las latinas se sitúan bajo la influencia de la descripción euripídea del mito, la cual implica, como imagen principal (casi diría única) de la muerte del rey Penteo, el descuartizamiento de su cuerpo a manos de su madre y hermanas: cf., Ov., *Met.*, 3, 723-731, con, en especial, el impactante y claro v. 731, *quam sunt membra uiri manibus direpta nefandis*. También, antes, M. Pacuvio (O. Ribbeck, *Tragicorum Romanorum Fragmenta*, vol. I, Leipzig 1871, p. 111), en el comentario de Serv. a Virg., *A.*, 4, 409, *quem (Penthe!) uisum bacchae discerpserunt. prima autem Agaue mater eius amputasse caput dicitur, feram esse existimans*; L. Acio (Ribbeck *supra cit.*, pp. 167-170); Prop., 2, 15, 31-33 e Hyg., *Fab.*, n. 184, *Agaue mater cum sororibus Ino et Antonoe per insaniam a Libero obiectam membratim laniauit*. Otras referencias (sin querer ser exhaustivos), como por ejemplo, Luc., 6, 357; Pl., *Merc.*, 469;

6. *Thracis et exitium Lycurgi*

Baco: evidentemente, la historia de Licurgo pertenece también al ciclo báquico, no al órfico. La «indefinición» de Horacio, al usar la palabra *exitium* para referirse a él (cf. OLD, s. u., donde podemos interpretar 1. «Destruction, disaster, ruin...», 2. The destruction of life, death. 3. A cause of death, ruin») impide la identificación con ningún paralelo concreto: toda su historia, hasta su muerte final, puede ser definida por la palabra *exitium*: cf. LIMC, vol. VI. 1, s. u. *Lykourgos* I, pp. 309-310 y catálogo, pp. 310-319 (LIMC, vol. VI. 2, pp. 157-165), sobre su muerte, nn. 75-81 (LIMC, vol. VI. 2, pp. 164-165).

Sen., *Oed.*, 442; Stat., *Theb.*, 4, 565, siempre, siempre hablan de un cuerpo destrozado, *membra*, y no de un edificio, *tecta*. Por su parte, LIMC, vol. VII. 1, pp. 306-317 y vol. VII. 2, pp. 250-265, no ofrece ningún «posible apoyo» para una defensa, a partir de la iconografía subsistente, de *tecta* en relación con la muerte de Penteo. Toda la iconografía, así como toda la literatura, tienen como punto en común la descripción de la muerte terrible de Penteo, descuartizado a manos de su madre y de sus hermanas. W. H. Röscher, *Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, vol. III. 2, Leipzig 1907-1909, col. 1926, coincide también en que «auf der von Ayschilos und Euripides geschaffenen Grundlage beruhen offenbar alle späteren Darstellungen der Sage».

Desde el punto de vista lexicológico, conviene apuntar también que la única «otra ocasión» en que Hor. utiliza el verbo *disicio* en participio es, precisamente, con la palabra *membra*: Hor., *Serm.*, 1, 4, 62, *inuenias etiam disiecti membra poetae*. Por su parte, ThLL, s. u. *disicio*, muestra como un uso muy mayoritario del mismo *res corporeas i. q. discutere, dirumpere, frangere...* (cols. 1381-1383, 50). Por supuesto, también reconoce una aplicación *translate* a *res incorporeas* (col. 1383, 51-74; después, en 75, sigue con *hominis*), que sería lo que Hor., si aceptamos la lectura *tecta*, estaría usando con *tecta... disiecta*, pero no hay ni un solo caso en que lo veamos aplicado a un edificio para describir su derrumbamiento y su ruina. Tan sólo se le acercaría un verso como el de Sil. It., *Pun.*, 2, 681, *totaque uastatis disiecta mapalia tectis*, aunque aquí *disicio* justificaría su uso porque se aplica a *mapalia* (cf. OLD, s. u., p. 1078), «huts in which the nomadic Africans lived», esto es, construcciones endebles, propias de nómadas, a las que se les puede aplicar, por su precariedad edilicia, un verbo como *disicio*: nada que ver con un eventual «palacio de Penteo».

En cambio, todos los referentes icónicos a la muerte de Penteo, todos los reseñados por LIMC *supra cit.*, muestran bien cómo fue descuartizado por su madre y hermanas, bien cómo su madre paseó su cabeza cortada como trofeo. Además, todas las referencias literarias al mito, tanto las griegas como las romanas, que también hemos reseñado antes, describen a Penteo como descuartizado a manos de esas Bacantes. Todavía más: en el único pasaje en que Hor. utiliza el participio *disiectus* en su obra, lo aplica, precisamente, a *membra* (cf., también, Sen., *Phaed.*, 1256, *disiecta genitor membra...*).

No queremos dejar de indicar, en relación con los puntos 5. y 6., que las historias elegidas por Horacio para hablar de victorias de Baco, tienen un evidente punto de contacto con Orfeo: tanto Penteo como Licurgo, como el mismo Orfeo, acaban parcial o totalmente despedazados, Penteo y Orfeo completamente, Licurgo parcialmente (cf. Hyg., *Fab.*, 32; Ov., *Fast.*, 3, 722). Licurgo, además, es tracio como Orfeo. Así pues, aunque la documentación iconográfica, recogida en LIMC, no nos haya permitido mostrar aquí la transición o combinación entre los dos ciclos, báquico y órfico, es evidente que tal y como presenta Horacio las descripciones, la asociación entre Penteo y Licurgo, por una parte, y Orfeo, por la otra, podía operarse en el imaginario del lector. En la misma línea, también cabría observar que los tres, Penteo, Licurgo y Orfeo, son protagonistas de algún tipo de «disidencia» o de trasgresión, y que ésta es pagada con la muerte¹⁴. ¿Cabría asimilar la acumulación de historias de este tipo en la parte central del poema (además emparejada a la asimilación de Orfeo como poeta, i. e., Horacio como Orfeo) como una llamada a la autocontención, a la no trasgresión de los límites autoimpuestos tras las duras experiencias políticas de juventud, so pena de «castigo público»? Al menos desde el punto de vista «político» más reciente en los estudios horacianos, no parece haber sido interpretado así este pasaje (ni Lyne 1995 ni Olliensis 1998 discuten esos versos). Quizás podría serlo, a partir de la visión metaliteraria que intentamos ofrecer aquí (cf. también nuestra interpretación *infra* de 2,19, 28, *pacis eras mediusque belli*).

Para terminar, en un contexto poético órfico que es como pretendemos leer 2,19, en que, además, la historia de Penteo es presentada junto con la de Licurgo, ¿no es más razonable y congruente entender estos versos *membraque Penthei / disiecta non leni ruina*, y no *tectaue Penthei...*? Si bien es cierto que esta propuesta puede parecer una *emendatio* y *correctio facillima*, y que PseudoAcron hace un breve comentario (aceptando, pues, la lectura) sobre *tecta*, si bien también es cierto que la historia completa de Penteo permitiría una explicación para *tectaue Penthei*, no lo es menos que la falta absoluta de paralelos iconográficos y literarios que transmitan esa «descripción», así como el contexto de 2,19 y la pareja que forman Penteo y Licurgo (con muertes claramente paralelas), nos ayudan a proponer *membra* por *tecta*. No creo que sea un impedimento para ello la unión, ahora propuesta, entre *membra* y *ruina* (cf. por ejemplo, Lucr., 4, 939, *fit quasi paulatim nobis per membra ruina*; o Sil. It., *Pun.*, 5, 507), aunque pueda también, por supuesto, defenderse *tecta... ruina* (cf. Sen., *Nat.*, 6, 1, 5).

¹⁴ Dangel 1999 muestra, en el conjunto de su artículo, cómo los poetas que ella ha estudiado construyen y expresan, a través de la arquitectura fónica de sus versos (p. 95), la disidencia y trasgresión de Orfeo.

7. *Tu flectis amnis, tu mare barbarum*

Baco: no parece existir en la iconografía báquica ningún paralelo para esta descripción, ni en relación con «ríos» ni con «mares» (*cf.*, para otras posibles explicaciones, Nisbet-Hubbard 1978, pp. 324-325).

Orfeo: en la iconografía órfica existe, al menos en una de las apreciaciones fundamentales que merece el verbo *flectere* (OLD, *s. u.*, 7., «to guide (a horse, etc.), steer; to control, handle») el referente de Orfeo sometiendo gracias a su voz y su arte a la naturaleza toda, ríos incluidos: LIMC, vol. VII. 1, n. 91 (LIMC, vol. VII. 2, p. 66). Es cierto, con todo, que en ningún caso aparece un *mare barbarum*, a no ser que interpretemos esta palabra como «extensión de agua», sin más, y con un valor hiperbólico (*cf.* ThLL, *s. u. mare*, col. 379, 6-13) y, en este caso, la extensión de agua que se encuentra (por ejemplo, en el paralelo que acabamos de citar *supra*), a los pies del poeta tracio podría recibir esa consideración.

8. *Tu separatis uividus in iugis / nodo coerces uiperino / Bistonidum sine fraude crinis*

Baco y Orfeo: aunque Nisbet-Hubbard 1978, p. 325, indican un paralelo en que las Ménades en trance son representadas con una cabellera viperina, no lo es menos que en la documentación que aporta LIMC, vol. III. 1, nn. 281-284; 294-297; 334-342; 343-347; 645-663; 691; 698-700; 712-717), las Ménades no son representadas con serpientes como cabellera. Esa es, más bien, una tradición literaria, eso sí, báquica, no órfica.

9. *Cohors Gigantum... / Rhoetum retorsisti leonis / unguibus horribilique mala*

Baco y Orfeo: éste es otro episodio importante de la vida de Dioniso. En este caso, las fuentes probables de inspiración en el mundo del arte son numerosas para Horacio y, aunque no puedan aportar el detalle de la descripción horaciana, son paralelos dignos de tener en cuenta (*cf.* también Nisbet-Hubbard 1978, p. 326, quienes ya indicaban que «art is a better source (as usual with this subject)»): *cf.* LIMC, vol. III. 1, *s. u. Dionysos*, nn. 609-663 (LIMC, vol. III. 2, pp. 369-375) y *s. u. Dionysos / Bacchus*, nn. 239-240. Aunque no encontremos en la iconografía anterior a Horacio la imagen de un

Dioniso metamorfoseado en león y atacando a los / a un Gigante, no queremos pasar por alto el paralelo proporcionado (u. g. LIMC, vol. III. 1, s. u. *Dionysos*, nn. 628 ó 632 = LIMC, vol. III. 2, p. 372) por las imágenes en que Dioniso ataca a un Gigante ayudado bien por una pantera (n. 628), bien por un león (n. 632). Digamos que pueden ser fuentes que confluyan, junto con las literarias (cf. Nisbet-Hubbard 1978, p. 327), en la descripción horaciana. En este caso, tampoco está la historia relacionada con el ciclo órfico.

10. *Te uidit insons Cerberus aureo / cornu decorum leniter atterens / caudam et recedentis trilingui / ore pedes tetigitque crura.*

Baco y Orfeo: si bien es cierto que Baco (cf. Nisbet-Hubbard 1978, pp. 330-331) es asociado a veces con un toro o con sus cuernos, no lo es menos que en el arte anterior a Horacio, no forma parte de la iconografía báquica el episodio en que se insertaría esta descripción en la bajada a los infiernos del dios.

Con todo, es evidente también que este episodio, como final del poema, no ha sido elegido al azar por Horacio. Por una parte, es un elemento importante en la biografía tanto de Baco como de Orfeo y ambos lo comparten, aunque con interpretaciones distintas. Por la otra, el hecho de que se encuentre al final, y enlace con 2,20 y su temática, da pie al lector a pensar (precisamente por ese contenido de 2,20) que más bien se está aludiendo a Orfeo antes que a Baco. Es Orfeo, en efecto, y no Baco, quien sobrevivirá a la *katábasis* gracias a su arte; y es Horacio también, quien, gracias a su arte, tiene que sobrevivir a la muerte física. Éste es el punto clave de transición de 2,19 a 2,20 y, quizás, ésta es la razón por la que Horacio tiene más *in mente*, en esa combinación literaria e icónica entre ambos ciclos, que es 2,19, a Orfeo que a Baco en el final de la poesía. Esa es la razón, quizás, por la que Horacio tiene más presente a Orfeo que a Baco para «mostrar» su transición hacia Apolo: si bien es cierto que en la iconografía báquica no hemos encontrado ningún paralelo para la bajada a los infiernos del dios, en la iconografía órfica es uno de los temas más importantes: cf. LIMC, vol. VII. 1, nn. 71-87 (LIMC, vol. VII. 2, pp. 65-66). Si estamos en lo cierto y una de las vías para la correcta interpretación de estas poesías es la écfrasis implícita, aquí tenemos la clave para explicarnos la estrofa final de 2,19: la abundante iconografía órfica de referencia frente a la nula iconografía báquica ante un episodio «compartido» en las biografías de ambos, como es el descenso a los infier-

nos, nos muestra cómo y por qué se decanta Horacio hacia Orfeo y Apolo cuando la poesía está, en teoría, dedicada a Baco.

c) Posibles imágenes en 2,20 relacionables con el mundo del arte.

1. *Penna biformis per liquidum aethera / uates* (vv. 2-3).
2. *Non... / obibo / nec Stygia cohibebor unda* (vv. 5-8).
3. *Iam iam residunt cruribus asperae / pelles, et album mutor in alitem / superne, nascuntur leues / per digitos umerosque plumae* (vv. 9-12).
4. *Visam... litora / canorus / ales... campos* (vv. 14-16).

d) Búsqueda de posibles referentes en el arte anterior y contemporáneo a Horacio, en relación con las descripciones que hace el poeta en 2,20. Comentario conjunto de los cuatro puntos *supra* citados.

A pesar de que el comentario de Nisbet-Hubbard 1978, pp. 332-337, muestre, con mayor énfasis que en la poesía anterior, los referentes literarios para Horacio en la «construcción» de 2,20, nuestra opinión es que los posibles paralelos o referentes icónicos no son despreciables, a la vista de su contenido. Es probable que 2,20 sea, en este sentido (y en comparación, sobre todo, con 2,19) más «literaria» que «icónica», pero los referentes artísticos relacionados con Apolo tienen un peso tal en el mundo antiguo anterior y contemporáneo a nuestro poeta, que no pueden ser dejados de lado en un comentario de 2,20.

En este ámbito interpretativo, la transformación, la metamorfosis del «poeta muerto» en cisne, encuentra una doble explicación: por una parte, el ave es uno de los animales sagrados y emblemáticos del dios a cuya protección quiere llegar Horacio (¡aquí y en 3, 30, con el símbolo del laurel!) Y por ello, a nadie (lector) debiera de sorprender esa metamorfosis¹⁵. Por otra parte, la metamorfosis en cisne «ayuda» al poeta a escenificar algo habitual en la iconografía apolínea: el dios utiliza como medio de transpor-

¹⁵ En LIMC, vol. III, s. u. *Apollon / Apollo*, n. 68 (LIMC, vol. II, 2, p. 306), Apolo es mostrado junto a (no encima de) su animal sagrado, el cisne (el otro es el grifo), en actitud de contacto entre los dos cuerpos (compárese con la imagen número 3, *supra*, de 2,20, vv. 9-12).

te al cisne¹⁶ y, más en concreto, y en relación con nuestra poesía, el dios es representado volviendo de las tierras de los Hiperbóreos montado en ese cisne¹⁷. Los referentes, pues, en el mundo del arte tanto para la identificación Apolo (i. e. poeta) = cisne, como para la estratagema del viaje a través de los mares con ese animal existen y tienen su peso en el mundo antiguo. De hecho, son tan elocuentes como el propio lenguaje horaciano cuando describe esas peripecias.

A su vez, en la iconografía Apolo también se relaciona con Orfeo (con la inmortalidad del poeta: cf. LIMC, vol. II. 1, s. u. *Apollon*, nn. 871-872, Apolo con Orfeo, en concreto con la cabeza oracular y profética de Orfeo, y Apolo como poeta, con la rama de laurel en su mano izquierda —LIMC, vol. II. 2, p. 261—, muestran cómo el poeta no muere del todo nunca) y con otros mortales, en el ámbito de la muerte, de la mortalidad y de la inmortalidad (cf. LIMC, vol. II. 1, s. u. *Apollon*, nn. 942-985 —sobre todo nn. 942-948— y LIMC, vol. II. 2, pp. 264-265, en que se relaciona a Apolo con la mortalidad), todo ello en el ámbito de la imagen número 2 señalada *supra*, vv. 5-8.

Nos parece, pues, que además de los paralelos literarios en la construcción de este poema, en la elección de las imágenes y metáforas que el poeta usa para avanzar en su mensaje de inmortalidad literaria, el mundo iconográfico relacionado con Apolo tiene un peso importante, que hay que tener en cuenta.

3. El contenido de 2,19-2,20 y su interpretación en función de su posición en *Carm.* 1-3

La transición hacia, la mezcla de, la utilización en 2,19 y 2,20 de las figuras de Baco, Orfeo y Apolo a nivel efrástico y literario¹⁸ por parte de Horacio para representarse como poeta (mostrada en el apartado anterior), encuen-

¹⁶ Cf. LIMC, vol. II. 1, s. u. *Apollon*, modelo tipo nn. 343, 344 y 346 —LIMC, vol. II. 2, p. 211—; el más interesante es el n. 346, que muestra al dios volando, montado en un cisne, por encima de los mares: compárese con las «imágenes» descritas en 2,20, aisladas bajo los nn. 1 y 4 *supra*, vv. 2-3 y 14-16.

¹⁷ Cf. LIMC, vol. II. 1, s. u. *Apollon*, nn. 1003-1008, Apolo en tierras hiperbóreas. En concreto, n. 1008 (LIMC, vol. II. 2, p. 270) muestra claramente al dios montado en el cisne, que es su medio de transporte para el viaje (el «mismo» de Horacio): cf. «imagen» de 2,20, *supra*, bajo el n. 4, vv. 14-16.

¹⁸ Un tipo de éfrasis, que nosotros hemos llamado implícito en el sentido de que no es identificado como tal, pero que, por otra parte, podría incluso ser llegado a calificar de «notio-

tran su explicación, precisamente, en el lugar que Horacio otorga a 2,19-2,20 en el conjunto de los tres primeros libros de poesía lírica que escribió y publicó¹⁹. La imagen que, como poeta lírico (= *uates*), nace en 1, 1 relacionada con Baco (porque representa para el poeta la transición de la poesía que había escrito antes y la que inicia en 1, 1), evoluciona, en un punto intermedio, que es 2,19-2,20, cuando vemos cómo el poeta pasa, sutil pero contundentemente, de Baco a Orfeo y Apolo, de la hiedra al laurel; llega a su *culmen* evolutivo, al clímax de su representación y autodefinición como poeta, en 3, 30, donde el poeta reconoce ya como único referente para su obra a Apolo. Partiendo, pues, de la mezcla de fuentes y modelos detectada en el análisis realizado en el primer apartado de este trabajo, vamos ahora a describir, en el conjunto de 1-3, el por qué y el para qué de esa «mezcla» en función del lugar que nuestros dos poemas ocupan en la colección. Lo hacemos poniendo de relieve y comentando brevemente las palabras clave que Horacio utiliza, a nuestro entender, en poesías que consideramos en posiciones también clave de la colección de los libros 1 a 3.

3.1. *La evolución, al completo* (en **negrilla**, las palabras para nosotros clave)

1, 1 >> 1, 37 + 1, 38

me doctarum hederæ præmia frontium / dis miscent superis

(1, 1, 29-30)

nympharumque leues cum Satyris chori / secernunt populo

(1, 1, 31-32)

quodsi me lyricis uatibus inseres (1, 1, 35)

nal ekphrasis», en el sentido de que, aunque hemos mostrado cómo forman parte del universo visual de Hor. obras de arte que podrían haberse constituido en referentes de los versos analizados de 2,19-2,20, sus descripciones podrían no tener que corresponderse con obras de arte reales, sino con piezas «imaginadas» por el poeta a partir de la conjunción y mezcla (en su cabeza) de imágenes procedentes de diversas iconografías existentes: cf. J. A. W. Heffernan, *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago-London 1993, p. 7, «Homer's passages exemplifies what John Hollander has usefully called 'notional ekphrasis' —the representation of an imaginary work of art». Se refiere Heffernan al artículo de John Hollander, «The Poetics of Ekphrasis», *Word & Image* 4 (1988) 209-219 (p. 209).

¹⁹ Para un análisis completo de los datos cronológicos y fecha de publicación de los tres primeros libros de poesía lírica de Hor., cf. Nisbet-Hubbard 1970, pp. XXVII-XXXVII. Que un análisis de conjunto de los poemas de Hor. tiene que contemplar una primera edición con

El punto de partida es claro: la poesía inicial de la colección lírica parte de aquello que los lectores conocían de Horacio, la hiedra, los grupos de sátiros y ninfas, Baco (que enlazarán con el final del lib. 1 enmarcándolo en un todo), para resumirlo (con un claro puente de enlace con 3, 30), con la auto-definición *lyricus uates*, que constituye el punto de llegada (ya en 1, 1 encontramos los dos extremos que volverán a «tocarse» después, entre 1, 1, y 3, 30) porque representa la tradición griega en Roma (*lyricus*) y la «misión» del poeta en ella también (*uates*: cf. apartado siguiente), íntimamente relacionadas ambas con el dios Apolo. Baco de partida en 1, 1; Apolo de llegada en 3, 30; Baco y Apolo en 2,19-2,20, en la mitad de ese camino.

>>

*Nunc est **bibendum**, nunc **pede libero** / pulsanda tellus* (1, 37, 1-2)
Persicos** odi, puer, **apparatus (1, 38, 1)
*neque te ministrum / dedecet **myrtus neque** me sub **arta** / uite*
bibentem (1, 38, 6-8)

Las dos últimas poesías del lib. 1 (¡siempre en los libros 1 a 3 las dos últimas poesías admiten una interpretación conjunta!) marcan una unidad básica de contenido alrededor de Baco, del vino y de los rituales y costumbres a él asociados (cf., además, la continuación natural de estas dos poesías, 2, 1, en sus vv. 39-40, *mecum Dionaeo sub antro / quaere modos leuiore plectro*, donde el poeta «define» a su literatura frente a / en contraposición a aquello que practicaban Asinio Polión o Simónides de Ceos).

2, 1 >> 2,19 + 2,20

*Pollio... / cui **laurus aeternos honores** / Delmatico peperit **triumpho*** (2, 1, 14-16)
Musa procax**... / **Dionaeo** sub antro / quaere modos **leuiore plectro
 (2, 1, 37-40)

El cambio de contenido, la dirección distinta, empiezan a notarse ya en 2, 1, no sólo por el destinatario, sino también por la primera aparición del laurel

los libros 1-3 y una segunda, con el añadido del libro 4, nos lo dice ya la vida de Hor. de Suetonio, *eumque (i. e. Horatium) coegerit propter hoc tribus carminum libris ex longo interuallum quartum addere*.

(en 2, 1, 14, relacionado con 2,20, 24: el laurel está identificado con el triunfo eterno, sea éste de la naturaleza que sea, y con la inmortalidad; los honores vacuos son rechazados, todo ello enmarcado en el inicio y final del lib. 2).

>>

Bacchum... / **uidi docentem** (2,19, 1-2)

fas... **mihi Thiadas** /... **cantare** (2,19, 9-11)

Non sat idoneus / **pugnae ferebaris**: *sed idem* / **pacis eras mediusque belli** (2,19, 26-28)

te uidit **insons Cerberus** (2,19, 29)

Non usitata... **ferar** / **penna biformis...** / **uates** (2,20, 1-3)

Non... **obibo** / *nec Stygia cohibebor unda* (2,20, 5-9)

et album mutor in alitem (2,20, 10)

uisam... **canorus** / **ales** (2,20, 14-16)

absint inani funere neniae /... **mitte superuacuos honores** (2,20, 21-24)

Exactamente en la parte central de 1-3, en el punto de transición entre Baco de 1 y Apolo de 3, entre el ritmo ligero y las costumbres mortales de 1 y el ritmo sagrado y la inmortalidad de 3, encontramos la parte final del lib. 2, con dos poesías que muestran, en ellas mismas además de por la posición que ocupan, ese punto intermedio. Se canta a Baco pero se hace con formas no báquicas; se busca la inmortalidad, pero no de cualquier forma, sino a través de la práctica de una poesía equilibrada, que busca una nueva medida de las cosas (*medius*²⁰; estamos ante un poeta pues, en plena transformación, de Baco a Apolo, y precisamente esa transformación, cuyo fin último será alcanzar la perfección lírica y con ella la inmortalidad, tiene lugar ante nuestros ojos (*biformis uates... mutor*) y con la utilización de los símbolos de Apolo. Fundamental es, en este caso, el cisne, pues enlazará el final del lib. 2 con el del libro 1 y con el del 3, a través del dios y de su intermediario en la tierra, el poeta; y la definición, a «*metà strada*», del poeta como *medius*, que podría

²⁰ Para una opinión contraria de 2,19 y de la visión horaciana de Baco en ella, cf. Troxler-Keller 1964, p. 61, quien considera 2,19 como una experiencia profundamente báquica de Hor. frente a Prop. 2, 30b, 27 ss., donde «ist Bachus in seinem Wesen Apollo gleich geworden». Ya Pöschl 1973, p. 210, tenía claro el papel crucial de 2,19-2,20 para comprender la poética de Hor. explicada por él mismo: «die spirituelle Autobiographie, das poetische Selbstverständniss des Dichters bildet so die Mitte der Odensammlung».

recibir (a partir de una visión metaliteraria como la que proponemos aquí), una interpretación en la línea de Lyne 1995, p. 216, más «política»: dada la fecha de publicación de los libros 1-3 y su lejanía en relación a *Actium*, parece algo chocante que el poeta siga «quejándose» aquí de los desastres provocados por las sucesivas guerras civiles²¹.

3, 1 >> 3, 29 + 3, 30

carmina non prius / audita Musarum sacerdos... / canto (3, 1, 2-4)

>>

Laudo manentem (3, 29, 53)

si celeris quatit / pennas, resigno quae dedit... probamque / pauperiem sine dote quaero (3, 29, 53-56)

tunc me... tutum / aura feret geminusque Pollux (3, 29, 62-64)

Exegi monumentum (3, 30, 1)

Non omnis moriar (3, 30, 6)

Dicar, qua... / ex humili potens / princeps... carmen (3, 30, 10-13)

quaesitam meritis et mihi Delphica / lauro cinge uolens, Melpomene, comam (3, 30, 15-16)

De una forma ya definitiva e irreversible, se eleva el tono en ese camino hacia la inmortalidad y hacia el dios. El «sacerdote de las Musas» rechaza en 2,20 los honores superfluos porque su poesía es única y aspira a lo que ya apuntaban 2,19-2,20 y van a remachar 3, 1 y 3, 30: como *uates* canta *carmina* que nadie ha oído antes jamás y como tal, en su sobriedad de estilo (vital y poético) necesita poco más que la proyección de los dioses (3, 29)²². La culminación de todo el proceso, que no puede comprenderse cabalmente si no se leen en su conjunto los fragmentos reseñados (con 2, 29-2,20, por su contenido y por su posición, como punto central en que se abandona un

²¹ Si no se está de acuerdo con una lectura más política, de esa expresión, sí se puede convenir, por lo menos, que el poeta está utilizando (probablemente en la estrofa entera) unos significantes no literarios (*non sat idoneus... idem pacis eras mediusque belli*) con unos contenidos literarios que estarían reforzados, además, por la «vecindad» de palabras, en la misma estrofa, claramente literarias: *choreis aptior... iocis ludoque*.

²² Para una distinción entre *sacerdos Musarum* y *uates*, que no compartimos del todo (cf. nota 24) a nivel del contenido estricto, aunque sí a nivel referencial, cf. Lyne 1995, pp. 184-185, «*Sacerdos Musarum* and Poet as *Vates*».

camino, el de la mortalidad, para tomar otro, el de la inmortalidad) llega con 3, 30. Aquí el poeta ha abandonado ya por completo los modos ligeros, la hiedra, el vino, Baco, los sátiros y las danzas (que constituyeron su punto de partida) y se reconoce (¡y pide ser reconocido!) como triunfador: ha culminado su obra lírica (para años más tarde queda el libro 4 que, evidentemente, no formaba parte de sus planes iniciales como creador) y ha erigido un texto por el que será recordado, un texto «comparable» con los textos sagrados, que será dicho y recitado en todo el orbe conocido, un texto que le hará ganar la inmortalidad y ser coronado, finalmente, con el laurel del dios, como poeta de Apolo y su demiurgo entre los mortales²³.

En todo este complejo engranaje de relaciones, en que las poesías adquieren una interpretación específica por su contenido y por la posición que ocupan en los libros, 2,19-2,20 ejercen una función clave, de estación intermedia en que el poeta, a modo de trampantojo, está presentando al lector unas formas aparentes que poco tienen que ver (como hemos intentado mostrar a través de los referentes implícitos efrásticos) con los contenidos e intenciones que subyacen.

3.2. *La imagen del poeta, definida por él mismo como mediador entre los dioses y los hombres*²⁴

El «yo» poético en Horacio (expresado por la primera persona del singular frente a la primera del plural) en las posiciones clave de la colección 1-3 (1, 1 + 2,19-2,20 + 3, 30) es relacionable con la presencia de la palabra *uates*, aplicada a sí mismo por el poeta ya desde 1, 1, 35 para definir esa relación «mediadora» de la poesía entre los dioses y la naturaleza, por una parte, y los hombres, por la otra. Se impone, por tanto, la presentación (auto-

²³ Cf., también, W. S. Anderson (ed.), *Why Horace? A Collection of Interpretations*, Wauconda (Ill.) 1999, pp. VIII-IX.

²⁴ El punto de referencia para este apartado tiene que ser Newman 1967, pp. 43-50, «*Vates* in Horace's Satires and Odes I-III», pero su exposición nos parece pobre en resultados ante las expectativas que él mismo había creado cuando decía (p. 48) «Is there nothing in the Odes of all those high ambitions we are led to expect from Epode XVI? There is, of course, but the very fact that none of this is on the surface should make us think». Creemos que la combinación de los análisis que efectuamos en nuestro trabajo puede ayudar o contribuir a resolver aquello que Newman 1967 insinuaba.

presentación) del poeta como demiurgo, directamente inspirado (esa es la imagen, la visión del poeta y de su poesía en 2,19 (*uidi*, «he visto» aquello que a muy pocos es dado «ver», y como consecuencia de ello y de mi talento poético, *fas est mihi*, «he recibido el permiso de los dioses» para contarlo, es decir para convertirme en un *uates*²⁵, complementada por su metamorfosis en el símbolo de Apolo en 2,20 y por esa confirmación de lo apuntado en 2,19 a través del *fas est mihi*, tan rotunda, en 2,20, 1-3, *Non usitata nec tenui ferar / penna... / uates...*) por los dioses y, entre ellos y ante todo, por Apolo. Tan sólo el poeta tiene la capacidad de «ver» al dios en plena tarea de transmisión de *carmina* (precisamente esa palabra²⁶) a sátiros y ninfas, tan sólo el poeta tiene la capacidad de comunicarse con él y de ahí que, precisamente, su trabajo como *uates* sea el de transmitir esa información a los hombres, a través de su poesía. No se trata, como se ha intentado mostrar hasta ahora, tan sólo de un «fallido» o confuso himno a Baco (2,19) o de una «desafortunada» descripción de una metamorfosis en cisne (2, 20²⁷); se trata, ante todo, de un himno a la función del poeta, un canto a

²⁵ 2,19, aunque no sea analizada ni discutida por Lyne 1995, puede ser una buena contribución (a partir de los comentarios que aquí hemos realizado) para apoyar la separación que Lyne 1995, pp. 184-185, propone entre *sacerdos Musarum* y *uates*, aunque sin llegar a los drásticos términos que el oxoniense parece apuntar. Creemos que la «evolución» que hemos marcado con nuestro comentario de 2,19-2,20 en el contexto de los libros 1-3 permite defender una cierta sinonimia, en Horacio, entre *sacerdos Musarum* y *uates*. La diferencia radicaría en los referentes en el mundo real romano y en su uso por parte de Horacio: *sacerdos* denotaría una función más «oficial» de su papel como poeta, aunque no tan oficial como para llegar a ostentar ningún cargo religioso relacionado con el ejercicio de su poesía (cargo que, en cualquier caso, existió en Roma, y podía ser un referente efectivo para nuestro poeta: cf. N. Horsfall, «The Collegium Poetarum», *BICS* 23 (1976) 79-95), mientras que *uates* recibiría una interpretación absolutamente «no oficial», casi de visionario, de profeta (de aquí la importancia de 2,19 para defender lo que Lyne 1995, p. 185, propone).

²⁶ Cf. E. Courtney, *Archaic Latin Prose*, Atlanta 1999, p. 9: «this introduction may suitably close with some remarks concerning what the Romans meant by the word *carmen*. Essentially this denoted a solemn formalised utterance in contexts such as ritual or law... One obvious way of formalising utterance is to make it rhythmical or metrical».

²⁷ «Desafortunada» por la opinión generalizada que suele despertar la lectura de esta poesía. Cf. Fraenkel 1957, pp. 299 («the epilogue of book II, *Non usitata nec tenui ferar penna*, is a less happy product») y 301 («this detailed description» —habla precisamente de la metamorfosis— «is in the context of this ode repulsive or ridiculous, or both»). Para una argumentación contraria, *uid*. L. Bonfante, «The Poet and the Swan. Horace Odes II. 20», *PP* 262 (1992) 25-45.

su propio trabajo y a él mismo: poetología en estado puro²⁸. Sin querer ser exhaustivos, ténganse en cuenta los siguientes pasajes en relación con lo apuntado en el apartado anterior:

- 1, 1, 35 (*lyricus uates*)
- 1, 31, 1-2 (*uates = Apollo*)
- 2,20, 3 (*uates = albus ales = canorus ales = Apollo*)
- 3, 1, 3 (*Musarum sacerdos*)
- 3, 19, 13-15 (*uates = qui Musas amat*)
- 4, 6, 44 (*reddidi carmen, docilis modorum / uatis Horati*)
- 4, 8, 26-27 (*potens uates*)
- 4, 9, 28 (*sacer uates*)
- Epist., 2, 1, 26 (*uates = pontifex*)
- Epist. 2, 1, 119-120 (*uates = versus amans*)
- Epist., 2, 1, 133 (*uates = «sacerdos» Musarum*)
- Epist., 2, 1, 216-217 (*uates = Apollo*)

Ars 24-26 (*maxima pars uatum, pater et iuuenes patri digni, / decipimur specie recti: breuis esse laboro, / obscurus fio*)

Ars, 400-407 (*diuinus uates + carmen = Musa sollers + cantor Apollo*) + ars 391 (*sacer interpresque deorum*²⁹)

²⁸ F. Solmsen, «Die Dichteridee des Horaz und ihre Probleme», en *Kleine Schriften*, vol. II, Hildesheim 1968, pp. 263-277, p. 264: «Ein neuerwachtes dichterisches Hochgefühl schafft sich seinen Ausdruck in einer Art *uates*-Ideologie». En esta línea, me interesa también remarcar las conclusiones a que llega, por procedimientos distintos, Dangel 1999. La función del *uates*, la presencia y función del *carmen* están bien presentes en el análisis métrico y estilístico de los episodios de Aristeo y Orfeo en las Geórgicas de Virgilio, y las ideas que subraya Dangel 1999 (para Virg. y Orfeo) son complementarias a varias observaciones mías para Hor. y Orfeo: p. 92, «Orphée... est un *artifex* de l'inversion et des contraires»; p. 95: «ce sont là autant de procédés qui conferent à la parole orphique la valeur d'un *carmen*» y p. 116: «Orphée et Eurydice symbolisent le travail démiurgique du poète cherchant dans l'âme même des mots le sens caché des êtres et des choses». El trabajo de Dangel 1999 es de lectura muy recomendable, así como lo será, con seguridad (y de interés para nuestra argumentación en este trabajo) el que anuncia para *FlorII* 11 (2000), «*Formosam resonare doces Amaryllida siluas: écritures métriques et métamorphoses poétiques*».

²⁹ Una atenta lectura de estos versos puede ayudar a corroborar la idea de que, aunque se pueda hacer una distinción entre *sacerdos Musarum* y *uates*, ésta no es tan profunda como muestra Lyne 1995, pp. 184-185. Se nos antoja más «clave» la asociación del *ego* (en la línea de lo expuesto *supra*), bien con *uates*, bien con *sacerdos Musarum*, frente al *nos* asociado a las mismas palabras, que una pura y previa distinción entre ambas definiciones del quehacer poético.

Cabría interpretar las dos poesías objeto de nuestro estudio a la luz de esa palabra, *uates*, y de las otras definiciones que el poeta se otorga (en primera persona), en un lugar de transición clave (en el conjunto de los libros 1 a 3) entre lo báquico (1, 1) y lo apolíneo (3, 30), entre lo mortal (así se vería todavía el poeta en 1, 1), el primer paso hacia la inmortalidad (que serían 2,19 = Baco y Orfeo volviendo de los infiernos + 2,20 = metamorfosis del poeta en cisne, el ave de Apolo, además del rechazo explícito a los honores funerarios habituales para el común de los mortales, como metáfora —ambas poesías leídas conjuntamente— de que está logrando escapar de la muerte física) y la llegada a la meta (3, 30, coronado como poeta lírico con el símbolo de Apolo y constatando de forma clara que la inmortalidad ha llegado gracias a esa obra lírica que acaba de culminar³⁰). 2,19 representaría un primer paso hacia la inmortalidad del poeta porque él se convierte allí en testigo privilegiado de cómo Baco y Orfeo demuestran la suya, venciendo al dios de los infiernos y volviendo sanos y salvos de sus respectivas catábasis. El paso «natural» siguiente es, precisamente, 2,20, donde se pasa de la inmortalidad de los dioses (última estrofa de 2,19) a la del hombre-poeta lírico, en su función de *uates*. Horacio vence a la muerte física, supera la «tentación» de los honores terrenales, empieza a prefigurar su inmortalidad, convirtiéndose, a los ojos de sus lectores, en el cisne de Apolo. En 2,19-2,20 asistimos, pues, y en una posición central y centrada de los libros 1-3 a una secuencia lógica para el poeta: de Baco se pasa a Orfeo (2,19), de Orfeo a Apolo (2,20); de la inmortalidad de un dios (Baco) y de un ser mítico-poeta (Orfeo, ambos en 2,19) a la del hombre-poeta-*uates* (él mismo en 2,20); de la identificación primera con el dios de la hiedra y el tipo de poesía que podía representar un auténtico thyasos báquico (la sátira anterior), a la identificación final y deseada con el dios del laurel, con el inspirador real del *uates* y el tipo de poesía a él asociado (la poesía lírica actual).

4. Conclusión

Partiendo de un análisis de referentes implícitos basado en la écfrasis, creo haber podido mostrar cómo Horacio tiene como punto de partida formal

³⁰ En palabras de Pöschl 1973, p. 214: «... so dass man von Selbstmythologiesierung sprechen könnte».

a Baco, cuando, en la realidad de la poesía, está ya relacionándose, como poeta, con Orfeo y con Apolo. Esta es la razón principal por la que, como ya indicaban Syndikus 1972 y Nisbet-Hubbard 1978 (*cf.* nota 4), el poema 2,19 tiene tan poco de báquico y tanto de apolíneo. La relación de este uso peculiar de una écfrasis implícita, en apariencia contradictoria porque mezcla elementos báquicos con órficos, con la posición que 2,19-2,20 ocupan en el conjunto del poemario lírico horaciano (1-3) nos ha mostrado y explicado la premeditación y lucidez de Horacio en esa elección: 2,19-2,20 son exactamente, tanto por su contenido como por su posición como poesías, el punto intermedio, el momento y lugar públicos en que Horacio está «abandonando» a Baco para «identificarse» con Orfeo, con el objetivo final de acercarse a Apolo, el momento en que presenta al lector su elección como poeta y su camino hacia la inmortalidad (no de otra forma se pueden relacionar 2,19 y 2,20, Orfeo y Apolo, la muerte física del hombre y su «resurrección» como poeta lírico).

El primer objetivo de mi trabajo ha consistido en intentar mostrar, a través de la écfrasis implícita, que 2,19-2,20 representan el momento de transición entre el pasado (Baco) y el futuro (Orfeo-Apolo), entre aquello más humano y mortal (la producción poética anterior) y aquello más divino e inmortal (la producción lírica actual). El hallazgo y análisis de posibles referentes ecfrásticos (en 2.b. y 2.c.), procedentes del mundo conocido por Horacio y explicables en relación con el propio texto poético, permite decir, quizás con mayor fundamento que hasta ahora³¹, que existe una apariencia báquica coexistiendo con un fondo órfico-apolíneo en 2,19-2,20. Desde el punto de vista de los referentes artísticos, por mucho que 2,19 esté dedicada a Baco, la combinación de elementos icónicos báquicos y órficos es evidente (así creo haberlo mostrado) y la «imagen» final ofrecida (en relación con Orfeo, no con Baco) tiende un puente perfecto con 2,20 y con el objetivo último del poeta: mostrar ante el lector su transición hacia Apolo y sus méritos (gracias a su labor como *uates*) para conseguir la inmortalidad.

El segundo objetivo ha sido buscar una explicación a esa aparente contradicción / mezcla entre forma y fondo, en 2,19-2,20. Y lo he hecho en el apartado 3, intentando relacionar los contenidos (literarios, pero también

³¹ Pöschl 1973, p. 227 (a través de paralelos literarios), apuntaba ya que «Dionysos erscheint so Orpheus angenähert. In beiden wird die Macht des Gesanges, die Macht der Dichtkunst verkörpert».

ecfrásticos, a mi entender) de esos dos poemas con la posición que ambos ocupan en la construcción de los libros 1 a 3 de los *carmina*. La evolución de su mensaje, descrita a través de las palabras clave en los poemas en posiciones clave, culmina en 3, 30, pero cuenta en 2,19-2,20 con un punto crucial: el punto en que las «aguas poéticas» de Horacio abandonan la «vertiente» báquica y buscan ya la «órfica-apolínea»³². La sublimación, el «punto final» de ese camino es la descripción del poeta y de su trabajo como la de un intermediario entre Apolo y los hombres. El poeta es, finalmente, un *diuinus uates*, un *interpres deorum* y todo el camino transcurrido en sus *carmina* le acaba llevando a ese «puerto» (3, 30) en que acaba adquiriendo el tan preciado (¡y merecido!) pasaje hacia la inmortalidad. 2,19-2,20 es la estación intermedia de ese periplo, el punto en que abandona su parte más «ligera», anterior y, ahora, ya innecesaria, de equipaje poético, para mostrar al lector los ropajes que tienen que llevarle a su destino final³³.

Por todas estas razones, 2,19-2,20 no son poemas fallidos o desafortunados (con tales apelativos, y con otros igualmente peyorativos han sido descritos por los grandes filólogos que los han estudiado), son lo que tienen que ser y muestran lo que tienen que mostrar (con algunos de los «ingredientes» icónicos que he intentado subrayar en este trabajo, junto con los literarios, mucho mejor estudiados con anterioridad), de la forma que el poeta ha decidido y en el lugar adecuado de la colección: la transición pública (ante el lector) de un modelo poético a otro, junto con la asunción definitiva de su papel como poeta demiurgo, mediador entre el dios y sus congéneres. A partir de mi punto de partida específico, espero que estas páginas puedan contribuir a revalorizar en una medida más acorde con lo que creo que fue su realidad en el momento de ser producidos, los poemas 2,19 y 2,20 de la colección de poesía lírica de Horacio Flaco, aquellos en que el poeta formaliza ante el lector la «adquisición» de su pasaje para la eternidad.

³² Por supuesto, no estamos diciendo que Dioniso/Baco no sea un dios «poético» (cf. para ello, Troxler-Keller 1964, pp. 56-64) para Hor. o para la poesía latina en general, sino que nuestro poeta está planteando un cambio de «protector» / «inspirador», de Baco a Orfeo/Apolo. Para otros contextos donde también se mezclan ambos, cf. Prop., 3, 2, 7; Lygd., 3, 4, 43-44 y Ov., *ars*, 3, 347-348 (Troxler-Keller 1964, p. 57).

³³ En el fondo, Hor. nos está «presentando» una evolución que ya antes había vivido la tragedia en Atenas: cf. Troxler-Keller 1964, p. 59, «Denn das Drama selbst hat in seiner Entstehung vom Dionisischen zum Apollinischen durchgemacht».

Abreviaturas bibliográficas utilizadas

Dangel 1999 = J. Dangel, «Orphée dans le regard de Virgile, Ovide et Sénèque: trois arts poétiques», *REL* 77 (1999) 87-117.

Doblhofer 1992 = E. Doblhofer, *Horaz in der Forschung nach 1957*, Darmstadt 1992.

Fraenkel 1957 = E. Fraenkel, *Horace*, Oxford 1957.

Hendricks 1978 = A. Hendricks, «Horaz als Aretaloge des Dionysos», *HSCP* 82 (1978) 203-211.

LIMC = *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*. Zürich-München-New York 1981-1997.

Lowrie 1997 = M. Lowrie, *Horace's Narrative Odes*, Oxford 1997.

Lyne 1995 = R. O. A. M. Lyne, *Horace Behind the Public Poetry*, New Haven-London 1995.

Newman 1967 = J. K. Newman, *The Concept of Vates in Augustan Poetry*, Bruxelles 1967.

Nisbet-Hubbard 1970 = R. G. M. Nisbet-M. Hubbard, *A Commentary on Horace, Odes, Book I*, Oxford 1970.

Nisbet-Hubbard 1978 = R. G. M. Nisbet-M. Hubbard, *A Commentary on Horace, Odes, Book II*, Oxford 1978.

OLD = P. G. W. Glare (ed.), *Oxford Latin Dictionary*, Oxford 1968.

Olliensis 1998 = E. Olliensis, *Horace and the Rhetoric of Authority*, Cambridge 1998.

Pöschl 1973 = V. Pöschl, «Die Dionysosode des Horaz (c. 2,19)», *Hermes* 101 (1973) 208-230.

Syndikus 1972 = H. P. Syndikus, *Die Lyrik des Horaz. Eine Interpretation der Oden. Bd. I: erstes und zweites Buch*, Darmstadt 1972.

ThLL = *Thesaurus Linguae Latinae*.

Troxler-Keller 1964 = I. Troxler-Keller, *Die Dichterlandschaft des Horaz*, Heidelberg 1964.

West 1998 = D. West, *Horace Odes II, Vatis amici. Text, Translation and Commentary*, Oxford 1998.

Las abreviaturas de revistas son, si no se indica lo contrario, las habituales del *Année Philologique*.