

Myrtia, nº 9, 1994, pp. 7-36.

Lectura filológica de Horacio hoy

MANUEL C. DÍAZ Y DÍAZ*

Universidad de Santiago de Compostela

Horatii carmina I 4 et IV 7 de primo vere et fugaci uita simile argumentum habent, sed ingenio poetae atque sollertia ita uariant ut quibus modis id faciat Horatius nouo lectori maxime intersit. nominum praesertim adiectiuorum uerborumque usus, iuncturae et stilus describuntur.

No hay duda de que Horacio en su momento llegó a ser no solamente señalado por el dedo de los que pasaban a su lado como uno de los más grandes poetas, o el más grande poeta de Roma, sino que, a la vez, es un hombre que tuvo siempre un poco la obsesión de vincular el mundo de la

* **Dirección para correspondencia:** Manuel C. Díaz y Díaz. Departamento de Latín y Griego. Facultad de Filología. Avda. de Castelao s/n. Universidad de Santiago de Compostela. 15704 Santiago de Compostela.

© *Copyright* 1996: Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico de la Universidad de Murcia, Murcia (España). ISSN: 0213-7674.

Transcripción literal de una clase dictada en 1993. Siguiendo los deseos de la Prof. Moya del Baño se publica de acuerdo con la transcripción exacta y meticulosa llevada a cabo por D. J. David Castro de Castro. No cabe ponderar cuánto esfuerzo y atención, y cuánta habilidad, ha puesto en juego para ello. La propia Dra. Moya ha añadido algunas notas siguiendo las indicaciones dadas en mi explicación, que mantiene el estilo coloquial propio de una clase de este tipo. Quiero agradecer al Sr. Castro su generoso y constante trabajo para sacar a la luz estas explicaciones, y a la Prof. Moya su interés por publicar esta breve muestra de mi devoción por la obra horaciana. De otra manera, estas notas habrían quedado inéditas, lo que sin duda habría sido mejor. Aún ahora, diversas limitaciones que me retrasan mucho en mis estudios aconsejan que no rehaga este texto que se publica, por consiguiente, en el tono usual, insistente, y lleno de recursos extralingüísticos de una clase cotidiana. Gracias a todos, y por supuesto a cuantos den cima a su poco grata lectura. M.C. Díaz y Díaz.

gran poesía griega con el mundo de las realidades romanas, especialmente para modernizar éstas y para presentar en su nueva poesía un cuadro de las realizaciones poéticas muy distinto al que había intentado unos pocos años atrás un poeta como Lucrecio, e incluso un poeta como Catulo, de los dos de los cuales hay tantas inspiraciones y motivos de imitación e intentos de superación en la propia obra horaciana.

Lo que se pretende en esta ocasión no es hablar de Horacio de una manera teórica, sino hacerlo hablar a él mismo, verlo actuando, para darse cuenta uno de cómo juega con las palabras y con los elementos poéticos, para ver cómo, de alguna manera, intenta hacer su poesía y cómo, por otro lado, esa poesía finamente elaborada, cuidadosamente registrada en todas y cada una de las palabras, ha podido llegar a nosotros a través de los siglos.

Porque hay un hecho que a todos nosotros nos importa, y es que Horacio es uno de los escritores que todavía hoy tiene muchas cosas que decir. Es evidente, sin embargo, que Horacio para un hombre de finales del siglo XX plantea un problema que es importante y digno de nota, a saber, el que es uno de los hombres más cuidadosos de la forma que ha escrito nunca en latín. Y aunque no hay que olvidar que casi toda la poesía romana ha sido en enorme medida meticulosa y admiradora de la forma, sin embargo y sin duda alguna, no hay ningún otro poeta que la haya llevado a un grado de perfección tan notable como lo ha hecho Horacio. Por eso justamente la poesía de Horacio no se puede solamente estudiar desde el punto de vista de los temas, ni se puede sólo estudiar, a mi modo de ver, solamente desde el punto de vista de las fuentes manejadas por él, ni siquiera desde el ángulo de las realizaciones últimas del poeta, sino considerando sobre todo la habilidad con la que elabora todos y cada uno de los elementos que Horacio, más que ningún otro poeta, jamás ha dejado al azar.

En este sentido y con esta perspectiva querría comentar aquí -por lo menos intentar acercarme a ellas- dos odas muy conocidas de la obra poética de Horacio, las dos composiciones que, de alguna manera, tienen como tema inmediato, como tema directo, primordial y, digamos, visible desde las primeras líneas, una especie de exaltación de la primavera. No es ciertamente la exaltación de la primavera en el himno a Venus que inicia el poema de Lucrecio; es otra cosa un poco distinta, teñida a la vez con cierto dejo de amargura, en que no todo es maravilloso en la primavera, porque justamente

la primavera, tal como la ve Horacio, es algo así como una especie de llamada de atención, en su explosión vital, al problema de la no-vida. Y de ahí justamente el que en las dos odas, aparezca también desde el comienzo, con rasgos más o menos diferentes, el tema de la caducidad de la vida y, por consiguiente, el tema de la muerte.

I 4

Solvitur acris hiems grata vice veris et Favoni,
 trahuntque siccas machinae carinas,
 ac neque iam stabulis gaudet pecus aut arator igni,
 nec prata canis albicant pruinis.
 iam Cytherea chorus ducit Venus imminente Luna, 5
 iunctaeque Nymphis Gratiae decentes
 alterno terram quatunt pede, dum gravis Cyclopum
 Vulcanus ardens visit officinas.
 nunc decet aut viridi nitidum caput impedire myrto
 aut flore terrae quem ferunt solutae; 10
 nunc et in umbrosis Fauno decet immolare lucis,
 seu poscat agna sive malit haedo.
 pallida Mors aequo pulsat pede pauperum tabernas
 regumque turris. o beate Sesti,
 vitae summa brevis spem nos vetat incohare longam. 15
 iam te premet nox fabulaeque Manes
 et domus exilis Plutonia; quo simul mearis,
 nec regna vini sortiere talis,
 nec tenerum Lycidan mirabere, quo calet iuventus
 nunc omnis et mox virgines tepebunt. 20

Es claro, lo primero de todo y antes de proceder al análisis de las odas, que hay unos cuantos datos que nos interesan muchísimo. Estas odas, ¿tienen alguna relación entre sí? Tenemos un hecho previo incluso a la lectura concreta de los textos, el que son dos de las cuatro únicas composiciones de

los *Carmina* en que aparece la composición epódica; solamente cuatro en el centenar largo de odas de Horacio es realmente un porcentaje que demuestra hasta qué punto el poeta había querido, en líneas generales, evitar este estilo de composición de tipo arquiloqueo. Pero de las cuatro, nada menos que dos tocan, de una manera muy paralela y, a veces, con verdaderos puntos de engarce, el tema de la primavera, de la fugacidad de la vida, de la muerte, el problema del ser o del no-ser, mas bien del no-ser, después de la vida presente. Esto hace que, automáticamente ya para nosotros, las dos composiciones tengan un interés de entrada que no puede por menos de llamarnos la atención.

Vamos a ver ahora cómo se opera con unos cuantos juegos. Yo siempre he pensado que uno de los elementos con los que se puede definir a un poeta es justamente con el uso que hace de la adjetivación y el uso que hace de eso que nosotros solemos llamar "las figuras", es decir, de aquellos recursos que la tradición poética ponía ya, desde el mundo griego, en manos de los poetas. Teniendo esto presente, y aunque no les concedamos a estos dos aspectos una importancia mayor de la que a lo mejor tienen, creo que por lo menos resultan significativos. Por eso me gustaría hacer un recorrido por algunos de estos elementos a través de las odas, antes de entrar en otros tipos de análisis.

Empiezo con las adjetivaciones. Esta claro que, ya en la oda I 4 hay dos en el primer verso (*Solvitur acris hiems grata vice veris et Favoni*). Hay dos adjetivos que nos llaman la atención; en primer lugar, el adjetivo *acris* y luego, el adjetivo *grata*. Estos dos adjetivos, independientemente de lo que puedan significar, para un lector romano tenían ya nada más caer en su vista, o en su oído, un significado singular por el hecho de que el primero de todos lleva la forma *acris*, no *acer*; en segundo lugar, porque el segundo (*grata*) califica un término que normalmente se construye en latín sin ningún tipo de adjetivación excepto en dos o tres pasajes de poesía, de los cuales justamente el número mayor se debe a Horacio, como en este caso. Me refiero, naturalmente al sustantivo *vice*, calificado aquí con *grata*. También en el verso siguiente (*trahuntque siccas machinae carinae*) al lector¹ le tenía que

¹Estoy planteando la cuestión, como la vería, en mi opinión, un lector romano más o menos

chocar, tras el arranque grandioso del verso primero, la presencia de un término técnico como es *machinae*. Naturalmente, este termino técnico (me da lo mismo que esté usado en sinécdoque que no; pero, en todo caso, es un término técnico), viene inmediatamente al lado de un adjetivo (*siccae*), que tiene aquí un valor singular, adjetivo que está en este caso definiendo una situación que justamente gracias a lo que describe el poeta va a dejar de existir. En el verso cuarto (*nec prata canis albicant pruinis*), por ejemplo, aparece otro elemento muy interesante, y es el adjetivo *canis* con *pruinis*. Evidentemente aquí, diríamos, la sorpresa ya no es tan grande para el lector, y no es tan grande porque *canis*, que podría parecer, y de hecho parece a primera vista, un adjetivo baladí, al hablar justamente de *pruinis*, tiene, sin embargo, en latín una notable importancia, y casi siempre cuando se usa un verbo como *albicare*, al que acompaña, suele aparecer una determinación que subraya todavía el elemento de blancura. Y de esta manera diríamos que aquí *canis* va cumpliendo también una función muy singular en relación al verbo de la frase correspondiente (es decir, *albicant*). En el verso 6 (*iunctaeque Nymphis Gratiae decentes*) destaca un adjetivo que tenía que chocar enormemente a un lector romano; me refiero a *decentes*. Digo esto porque es un adjetivo usado con unos matices muy sutiles por parte de Horacio. Es evidente que aquí no tiene nada que ver con el uso normal y corriente de este vocablo, y que en el momento en que esto se aplica a las Ninfas y a las Gracias (me da lo mismo la confusión que haya ahí entre unas y otras) significa algo así como "alegres", "risueñas", "llenas de satisfacción"; "alegres" en el sentido de que producen alegría, lo que hace que este adjetivo, (no ha de olvidarse la posición que tiene en el verso y en la frase), adquiera un valor muy singular dentro de la forma horaciana. Pero todavía me llama más la atención (antes lo he dicho a propósito de *machinae* y de *siccas*, v. 2), el uso de otra palabra, también enormemente técnica y aparentemente prosaica, como es *officina*² (*dum gravis Cyclopum/ Vulcanus ardens visit officinas*, vv. 6-7); este *officinas*, que tenía que sonar un poco duro a un oído

contemporáneo de Horacio.

²Quiero volver a llamar la atención sobre la posición que tiene dentro del verso y de la frase.

romano, tiene en cambio aquí un nuevo valor desde el momento en que lleva al lado un adjetivo tan singular, tan llamativo, tan extraordinario como *gravis*, al que el inolvidable, para mí gratamente recordado, Magariños³ había dedicado un agudo estudio en el que queda claro que *gravis* se refiere fundamentalmente a la atmósfera que se respira en este taller y quiere decir algo así como "pesado", "molesto para la respiración", "duro de aguantar". El hecho de que este adjetivo *gravis* adquiriera aquí un valor tan preciso por un lado, y por otro tan curioso como elemento descriptivo, me parece que hace que *officinae* deje de tener ese sentido prosaico para adquirir un nuevo valor; diríamos que aquí se evidencia cómo un buen poeta con todos los derechos del mundo puede incorporar a una visión poética incluso un término técnico de la prosa o del habla corriente, en este caso un elemento que alude a algo tan singular como es un taller de artesanos, muy lejano de toda poesía.

No voy a decir nada a propósito de los dos adjetivos *viridis* y *nitidum* en el verso siguiente (*nunc decet aut viridi nitidum caput impedire myrto*, v. 9), justamente porque el puro hecho de que vayan al lado pone de relieve al uno y al otro. Aquí tenemos una especie de confluencia de sentimientos, o de visiones, porque si el *viridi* da una sensación de color, *nitidum* da a la vez esa sensación de color, mediante el brillo que imprime siempre el uso de ungüentos en el cabello, pero al mismo tiempo da una sensación táctil que es muy importante, me parece a mí, en este contexto. De esta manera, no se trata de dos adjetivos que se mantengan en el puro plano del colorido, puesto que el segundo tiene unos elementos claramente sinestésicos, sin los cuales no se podría entender debidamente y justamente la confluencia de estos dos; un pequeño contraste a favor de *nitidum* hace que el juego de uno y otro adjetivo, (obsérvese también el punto que ocupan en el verso) adquiriera un nuevo relieve e importancia. Hay poco que decir en el verso 11 sobre *umbrosis* respecto a *lucis* (*nunc et in umbrosis Fauno decet immolare lucis*). Yo, sin embargo, llamaría la atención de que la palabra *lucus*, desde antes de que Horacio escribiera, en los ambientes entendidos de Roma era conocido como uno de estos casos en los que "se hace" lo que se llama el significado, o sea, se había buscado para el significado una explicación etimológica y se

³A. MAGARIÑOS, "Sobre Horacio c. I 4", *Emerita*, 1947, pp. 155-160.

había obtenido por el procedimiento inventado por los estudiosos, posiblemente desde Verrio en adelante y, desde luego, recogido por Varrón y a partir de él en una cantidad enorme de estudiosos antiguos y modernos, de lo que se llama la etimología *a contrario*; lo define muy bien Isidoro de Sevilla cuando dice que *lucus* (*Orig.I* 37, 24) lleva esta forma precisamente porque por la densidad de la sombra no permite el paso de los rayos del sol; es decir, *lucus* vendría de *lux* "por contrario". Esta etimología me da la impresión de que está justamente en la base de la adjetivación que Horacio le pone aquí; *umbrosis*, entonces, no es una pura repetición, no es un adjetivo abundante ni muchísimo menos, es un adjetivo que intenta describir cuál es la razón de la etimología, digamos, y la del sentido profundo de *lucus*. Aquí se trata de sombra precisamente porque hay sol, y hay sol porque estamos en primavera, porque ha pasado el invierno. De esta manera, la pura presencia del adjetivo introduce una serie de nuevos elementos, de evocaciones en el lector, que no se dicen en ningún lado, pero que evidentemente despiertan unas impresiones llamativas y curiosas.

Si ahora pasamos al verso 13 (*pallida Mors aequo pulsat pede pauperum tabernas*), se verá que hay ahí dos adjetivaciones muy importantes, la primera es *pallida*. La verdad es que uno podría pensar que la adjetivación es casi trivial, si no fuera por otro hecho distinto, porque aquí por primera vez en la literatura latina *Mors* no es nada más que la personificación del hecho de morir. Es una adaptación de la forma griega Θάνατος como una persona, no ya como un momento, ni como una situación especial. El hecho, pues, de esta personificación hace que Horacio la subraye precisamente mediante ese adjetivo, que es, a la vez, de color, pero que posee unas connotaciones muy claras de dolor, de pesar, de temor, que van muy bien al contexto que va describiendo. Por el hecho de esta personificación el adjetivo adquiere de repente un valor que, normalmente, no sería muy significativo si se aplicara simplemente a un muerto sin más. En cuanto a *aequo pede* yo no estoy muy seguro de que *aequo* sea una adjetivación en el sentido estricto. Quizá aquí *aequo* tenga unos ciertos valores más bien de determinación que de calificación. Es digno de atención un hecho que me parece interesante e importante, que tenía que sorprender a un lector de poesía romana: esta pausa después de *turris* (*regumque turris*, v. 14), que hace que todo ese sintagma, *regumque turris*, adquiera un valor verdaderamente singular y muy ponderati-

vo, a pesar de llevar solamente *-que* respecto al *pauperum tabernas*⁴.

Ahora se da paso a un vocativo (*o beate Sesti*); este vocativo lleva un elemento *o* que no tiene demasiada importancia aquí, salvo subrayar un elemento, como dice muy bien Nisbet⁵, estrictamente sentimental; en cambio, tiene mucho más valor el adjetivo *beate*. *Beate* ha sido, sin duda, seleccionado por el escritor con una finalidad muy definida; acaba de referirse a las *regum turres* y está hablando de uno de los grandes personajes de la nobleza romana, un amigo suyo muy conocido, que había desempeñado, además, unos puestos muy importantes en la política y en la acción militar romana desde que era muy joven. Podía muy bien haber buscado algún adjetivo que, de alguna manera, recogiera estos valores para Sestio. Y usa uno de ellos que, en el contexto en el que se está hablando de *pallida mors*, en el que se está hablando de cómo a todos trata por igual, de repente aparece un *beatus* que parece que viene a ser algo así como la negación de lo que se acaba de decir. Se trata de una situación diferente. Podía haber dicho "rico", podía haber dicho "bien tratado", "digno", podía haber usado cualquier otro tipo de adjetivos y todos ellos podían irle muy bien a Sestio; pero, en lugar de eso, usa un adjetivo delicado, que tiene para un romano unas connotaciones muy grandes desde el punto de vista religioso. *Beatus* era el hombre feliz pero era también aquella persona que, de alguna manera, tiene relación con la divinidad o con el mundo de lo divino. En la poesía y en la prosa oracional de la liturgia romana *beatus* se aplica con mucha frecuencia a los dioses o a aquellos objetos que están en contacto inmediato con los dioses; *beatus*, entonces, tiene aquí necesariamente una serie de evocaciones de carácter religioso muy importantes para comprender justamente todo lo que viene después. El hecho mismo de que este vocativo vaya al final del verso nos indica, como han puesto de relieve tantos comentaristas con toda razón, que la oda no va dedicada a Sestio; Sestio es solamente el personaje al que se recuerda y se evoca en este momento importante, en el que Horacio está hablando de un tema que es trascendente; y de ahí justamente el que este adjetivo *beate* tenga aquí todavía mayores resonancias para un lector de lo

⁴Obsérvese el paralelismo riguroso de las dos expresiones: *pauperum tabernas/regum turris*.

⁵NISBET, R.G.M.-HUBBARD, M., *A Commentary on Horace: Odes, Book I*, Oxford, 1975, p. 68.

que nosotros podemos ver hoy.

No voy a hablar del *summa brevis (vitae summae brevis spem nos vetat inchoare longam*, v. 15) porque esto no tiene mayor importancia; en definitiva, no se trata de un lugar común, se hizo lugar común después de que lo escribió Horacio en este poema. Es evidente que *summa* ya quiere decir un resumen y, por tanto, como tal resumen, parecería muy de esperar el que llevara la adjetivación *brevis*, pero también no cabe duda de que aquí *brevis* añade unos valores muy singulares a la expresión desde el momento en que lo que se resume, lo que se pone, diríamos, en una situación puntual es nada menos que toda la vida de un gran personaje.

Poseen también importancia los dos adjetivos del verso 17 (*et domus exilis Plutonia*). En primer lugar, quiero comenzar por *Plutonia* porque, como es sabido, en la lengua latina estos adjetivos son preferidos siempre en la lengua religiosa y tienen una cierta solemnidad. Resultan mucho más solemnes que si hubiera puesto el simple genitivo *Plutonis*. Horacio está dando unas pinceladas que nos están vinculando de alguna manera, que nos permiten acercarnos a unos ambientes que son trascendentes. El adjetivo *exilis* es realmente un adjetivo maravilloso; maravilloso porque resulta tan difícil de interpretar como de traducir, lo difícil es encontrar el adjetivo que en nuestras lenguas modernas pueda describir todo lo que significa. No se trata, naturalmente, de algo que esté relacionado con estrechez, no tiene la menor relación con *angustus*, en absoluto. *Exilis* es otra cosa, *exilis* es algo así como lo que los franceses llaman *flou*, algo así como aquello que no ofrece resistencia, aquello que es inasible, que cuando uno quiere coger se le escapa entre los dedos, y esto es lo que pasa justamente con la casa de Plutón; nosotros no podemos situarla en ningún sitio, nosotros no podemos asirla porque, en el momento en que uno se acerca a ella, uno desaparece dentro de ella y, entonces, la casa sigue siendo algo que está lejos, fuera del alcance de uno y, al mismo tiempo, que es imposible de tocar y tantear.

Llama la atención finalmente *tenerum* en el verso 19 (*nec tenerum Lycidam mirabere*). Está claro que el hecho de que aparezca ahí este nombre griego *Lycidas*, el hecho de que aparezca ya el banquete en el verso anterior (*nec regna vini sortiere talis*), el que aquí se aluda al ἔρωσ παιδικός, el amor a los mancebos, hace que el *tenerum* tenga aquí una serie de connotaciones, sobre todo por evocación del mundo griego. No se trata tanto de ponderar el *tenerum* de una manera concreta, pero sí de ver que ese *tenerum* sirve para

anticipar la frase que viene a continuación (*quo calet iuventus/ nunc omnis et mox virgines tepebunt*, vv. 19-20); es evidente que el *tenerum* va inmediatamente relacionado con el *quo*, el *tenerum* es algo que se puede predicar en este momento de un muchachito que es muy jovencito, que está todavía, si no intacto, casi intacto, que todavía está sin acabar de formar, que todavía no es un hombre joven hecho y derecho y al que, consiguientemente, conviene este adjetivo, sobre todo, como elemento de evocación.

Si ahora efectuamos una visión final de todo lo comentado nos encontramos con que, sólo desde el punto de vista de la adjetivación, en este poema Horacio está usando todos los recursos que le pueden servir en dos sentidos, y lo logra con una finura y una delicadeza verdaderamente extraordinaria; por un lado, los adjetivos le sirven para romper la impresión, que a veces pudiera ser dura, de determinados vocablos que el poeta quiere introducir en su poema para darle un aire de realidad, para, diríamos, situar su poema en la realidad de las cosas tangibles; por otro lado, algunos de estos adjetivos que rompen con esta realidad tangible hacen que, automáticamente, nos sintamos transportados a un mundo de sensaciones y de impresiones diversas en las que se combinan, incluso, sinestesias (no tantas como en otras odas). Aquí hay una mayor contención porque el tema es un tema que necesita que se avance poco a poco en él, como pasa a lo largo de todos estos versos.

IV 7

Diffugere nives, redeunt iam gramina campis arborisque comae; mutat terra vices, et decrescentia ripas flumina praetereunt;	
Gratia cum Nymphis gemisque sororibus audet ducere nudas choros.	5
immortalia ne speres, monet annus et alium quae rapit hora diem: frigora mitescunt Zephyris, ver proterit aestas interitura simul	10
pomifer Autumnus fruges effuderit, et mox bruma recurrit iners.	

damna tamen celeres reparant caelestia lunae:
 nos ubi decidimus
 quo pater Aeneas, quo Tullus dives et Ancus, 15
 pulvis et umbra sumus.
 quis scit an adiciant hodiernae crastina summae
 tempora di superi?
 cuncta manus avidas fugient heredis, amico
 quae dederis animo. 20
 cum semel occideris et de te splendida Minos
 fecerit arbitria,
 non, Torquate, genus, non te facundia, non te
 restituet pietas;
 infernis neque enim tenebris Diana pudicum 25
 liberat Hippolytum,
 nec Lethaea valet Theseus abrumpere caro
 vicunla Perithoo.

¿Qué pasa ahora con la otra Oda, con IV, 7? El problema de la otra oda es bastante distinto; en ésta Horacio, a mi entender, hace una *retractatio* parcial del tema, pero la hace moviéndose en un ambiente distinto y con un discurso diferente. Frente a los elementos todavía gratos desde el comienzo, el *grata vice* de I, 4⁶, ahora vemos aparecer elementos mucho más serios, elementos mucho más duros, diría yo.

Me sorprende que por antiguos comentaristas y otros menos antiguos, de comienzos de este siglo, se subrayase el hecho de que, desde el punto de vista poético, la oda del libro cuarto está notablemente por debajo de la del primer libro. Yo tengo que decir que me resisto a aceptar la menor calidad poética de la segunda de las odas. Quisiera destacar el hecho de que aquí, en efecto, hay algo que es muy importante; la contención de Horacio se deja ver en otra línea diferente, hay menos adjetivos y los adjetivos que hay son mucho menos llamativos. No son unos adjetivos sobre los que haya que

⁶I 4,1: *Solvitur acris hiems grata vice veris et Favoni.*

detenerse un momento para reflexionar y percibir toda la delicadeza y la grandeza de evocaciones, de denotaciones que tiene cada uno de ellos. Se pueden recorrer los primeros versos de este poema y no hay un solo adjetivo. Se puede decir, con toda razón, que está por ejemplo en el v. 5 un *geminis* (*Gratia cum Nymphis geminisque sororibus audet*), pero no es un calificativo, y ahí *geminis* está cumpliendo una función muy determinada. Es curioso cómo representa aquí una especie de pequeño problema que no se planteaba en absoluto a un antiguo, que cuando se pensaba en las tres Gracias, naturalmente gemelas entre ellas, entendía muy bien que se hablase de una de ellas llamándole Gracia y de las otras dos como de las dos gemelas. Naturalmente así sumadas son tres. El poeta lo único que hace es desglosar el grupo, y lo desglosa de una manera original, muy significativa. Podía haber usado otros recursos que le hubiera permitido muy bien su poesía; podía haber dado los nombres de las tres, pero ha preferido, en cambio, un juego de distracción para el lector, un juego en el que el lector no se pierde en absoluto, pero se siente, yo diría, que como relajado un poco, con la necesidad de vincular a *Gratia* con las *geminis sororibus* frente al *cum Nymphis*. Y me parece a mí que el poeta está llamando la atención sobre el lector mediante unos recursos, simples por otra parte, al querer introducirlo en el mundo que está creando y que es mucho más fuerte y mucho más duro, contenido pero difícil, que en la oda anterior.

Tampoco voy a hablar de *nuda*, porque esto es una adjetivación curiosa respecto a *Gratia* en este caso y que haría relación probablemente con el juego que en el verso 5 de la otra oda hace con la presencia de Citerea (*iam Cytherea choros ducit*). Allí Venus va determinada como Citerea mediante un uso que es sumamente anormal en la poesía griega y en la latina; por consiguiente también en esta época. Es la primera vez en la que aparece una determinación toponímica de este tipo junto con el nombre propio de la diosa correspondiente. Generalmente suelen ser elementos que se excluyen mutuamente, a no ser que tengan un valor religioso muy concreto, es decir, que se quiera llamar al dios mediante la evocación rigurosa de un punto concreto, en el que se le rinde culto especial o al que se le quiere atraer o en el que de alguna manera se quiere situar para que el dios se encuentre a gusto. No es éste el caso del *Cytherea Venus* del v. 5 de la oda I 4. *Nuda* en este

verso tiene un valor que no resulta muy claro, lo que se puede ver por el hecho de que todos los comentaristas se han sentido desde la Antigüedad obligados a explicar por qué habla aquí de *nuda*. Es evidente que Horacio no se refiere a que ahora vaya desnuda y antes vestida. Aquí el adjetivo *nudus* no tiene, creo yo, más que un valor evocador; es decir, parece que podría decirse que va desnuda porque no necesita ir totalmente cubierta, cuando ahora ya estamos en primavera y no estamos en el invierno. Pero la función que desempeña *nuda* para de alguna manera evocar este cambio riguroso de las estaciones no deja de ser llamativo en la pluma del poeta que aquí, sin duda ninguna, ha hecho una especie de *coup de force*, ha dado un aldabonazo fuerte al lector para llamarle la atención simplemente sobre un tránsito que de otra manera podría parecer, con esta alusión al coro de Gracias y Ninfas, un poco diluido.

Sobre los adjetivos que aparecen en esta Oda llamaré la atención sobre el *almum* del verso 7 (*immortalia ne speres, monet annus et almum/quae rapit hora diem*). El hecho de que *almum* vaya ahí, en el puesto que va, me parece a mí que le otorga una función muy clara desde el punto de vista de unir dos expresiones, porque ha de observarse con qué habilidad el poeta, para dar quehacer al lector y no llevarlo por un camino trillado, cuando tiene que unir y quiere unir *annus et hora*, poniendo el gran tiempo (*annus*) y el pequeño tiempo (*hora*), rompe justamente ese sintagma e introduce un elemento, como *almum*, que va a hacer referencia inmediata al *diem* que viene después. Y de esta manera nos encontramos con el paso de los años, el paso de las horas, pero también de los días; es decir, no se sabe el día ni la hora, como ocurre en la frase evangélica⁷; hay, pues, una vivencia similar: los años, los días, las horas, y el poeta lo único que hace es jugar con estos tres elementos y combinarlos de una manera que permita al lector ver más claramente todavía dónde está el juego que pretende enseñarnos el poeta.

Hay que llegar a un momento culminante en la descripción del paso de las estaciones para encontrarnos con dos adjetivos que son descriptivos, pero de una notable belleza uno de ellos, y el otro precisamente lo es por el atrevimiento con que Horacio lo utiliza. En el primer caso, v. 11, (*pomifer Autumnus fruges effuderit*) no cabe la menor duda de que la belleza de

⁷Matth. 25, 13.

pomifer se refiere justamente a su sentido descriptivo riguroso, es decir, todo el mundo sabe lo que significa el otoño entendido al modo romano en cuanto a la producción de fruto y fruta sin duda ninguna, y por tanto en este lugar el adjetivo *pomifer* casi está empezando a ser una especie de "epíteto *ornans*". Pero no se puede decir ni mucho menos lo mismo de *iners* del verso 12, que le sigue (*bruma recurrit iners*). *Iners* es aquí un adjetivo cargadísimo de significación junto a *bruma*.

Bruma se había convertido en un término técnico (no me importa ahora que etimológicamente fuera ya un superlativo en el viejo latín, pero se había ido convirtiendo poco a poco, primero, en el nombre del solsticio de invierno, el día más breve del año, y luego, a partir de ahí, en sinécdoque, había pasado a significar el invierno). Pues bien, ese *bruma* lleva un adjetivo que es verdaderamente extraordinario, porque él solo define prácticamente todo el pensamiento de Horacio respecto a esta estación, pero sobre todo le sirve muy bien para hacer el tránsito sutil hacia lo que viene a continuación. Solamente se entiende su sentido si se conceden a *iners* todos los matices que tiene: no solamente enervante, y enervante por razón de frío, sino el de que no deja hacer nada tampoco; es el invierno que en la oda cuarta del libro primero (v. 3) tiene al ganado sin hacer nada, porque está encerrado, ni siquiera come verde porque está encerrado en los establos, y al campesino encerrado también junto al fuego, teniendo que pasar las largas noches de invierno inactivo. Es decir, *iners*, que al mismo tiempo define tan bien la inactividad, define también la tristeza, la grisura de los días de invierno, que hacen que sean todos iguales, que ninguno de ellos tenga un valor especial, y entonces *iners* está tomado igualmente en sentido etimológico, o sea, unos días "sin arte", es decir, sin peculiaridad, sin nada que los llene. Esta idea es justamente una de las que permiten un tránsito sutil a los versos que vienen a continuación, que son precisamente aquellos que introducen algo muy importante en este poema, que es la idea de la muerte, como dice Fraenkel⁸, este maravilloso estudioso de Horacio que nos ha proporcionado con su libro una visión de Horacio totalmente nueva respecto a lo que se sabía y se veía en él anteriormente. En este poema está claro que la muerte tiene una función primaria; todo lo demás está subordinado a ella, incluso los primeros

⁸FRAENKEL, E., *Horace*, Oxford, 1957, pp. 419-21.

elementos que parecen muy análogos a los de la oda anterior.

En la primera oda el elemento muerte es un elemento que, pudiéramos decir, parece como traído un poco de la mano por el hecho de que, igual que cambia el invierno en primavera y van desapareciendo los tiempos, poco a poco también uno se muere. Esta idea ahí fluye, diríamos, con una cierta naturalidad, pero sin recurso ninguno; es un recurso de tipo mental el que usa en I 4 el poeta; aquí no, aquí en I 7 va muy hábilmente introducido.

¿Qué decir de más adjetivos aquí? Aparece *avidus* en el verso 19 (*cuncta manus avidas fugient heredis, amico*). En este lugar *avidus* para un romano tiene una virtud; en una especie de prolepsis significativa de la frase, *avidas*, hace que el lector sepa ya lo que va a venir después. Cuando se hable de *manus avidas* uno piensa solamente en personas que están dispuestas a echar la mano a todo, una mano insaciable, y eso necesariamente, o es un ladrón o es el heredero que se presenta tantas veces en la literatura romana como una especie de ladrón justificado social y legalmente. Y esto es un poco lo que está haciendo ahí el *avidas*. Pero es una adjetivación, como se ve claramente, hasta cierto punto fuera de este cometido, quizá insulsa. No es una adjetivación a la que se pueda prestar una mayor atención, a no ser que se piense realmente que está usada deliberadamente para -y con esa forma- subrayar justamente esta expresión del hombre que ambiciona sin cesar. No voy a comentar nada sobre el *amico animo* (*amico/ quae dederis animo*, vv. 19-20) porque este *amico* parece casi seguro que va sustituyendo a un simple posesivo, personal o algo parecido y lo único que hace es establecer justamente una oposición con el *heredes* que acabamos de ver (*manus...heredis*). Llamo en cambio la atención en el verso 21 sobre *splendida* (*et de te splendida Minos/ fecerit arbitria*, vv. 21-22). Este *splendida* adquiere un valor singularísimo, más allá de todo lo que evoca el adjetivo, en el momento en que va al lado y vinculado a *Minos*⁹. Y de ahí el que *splendidus* adquiera aquí un significado singular por el hecho de que es un adjetivo atrevido, enormemente atrevido en cuanto se aplica a *arbitria*. En latín no se podía

⁹Parece que el brillo, evocador del oro, sugiere que las opiniones que se manifiestan, sean también algo brillante.

decir normalmente *splendida arbitria*. Hay algo, diríamos, de contradicción en esta juntura; pueden ser buenos o malos, pueden ser justos o injustos pero ciertamente lo que no se puede decir es *splendida* manifestando en *splendida* el brillo, manifestando el resplandor, el relucir. Y esto es justamente lo que hace aquí este adjetivo en función del contexto y de ahí, naturalmente, el que sea (y nótese cuándo, en qué momento), un adjetivo realmente singular. Podría preguntárseme con toda razón, y yo tendría que decir por qué justamente este juego con *splendidus* se hace aquí, en este momento. Yo diría que en estos versos hay algo verdaderamente importante; en el verso 21 vemos *de te*, pero, y sobre todo, en el verso 23 esa secuencia, esa anáfora del *non*, *Torquate, genus, non te facundia, non te* hace que el *te* del v. 23, que aparece enormemente subrayado con la anáfora, esté precisamente anunciado ya en el *de te* del verso de arriba (v. 21). Y ahí precisamente empieza ya a adivinarse cómo Horacio se ha podido permitir un juego de audacia verbal mediante una juntura atrevida para dar paso a una expresión que tiene de vigor la reiteración del *non* y la reiteración del *te*, pero que también añade una sensación de alusión brutal por el hecho de que se recogen aquí (y aquí me salgo de los adjetivos también un poco), tres grandes valores que quedan en Torcuato y que, por otro lado, caracterizaban lo que marcaba oficialmente en Roma la llamada *gravitas* romana.

Un gran patricio, un gran personaje rodeado de prestigio en el mundo romano tenía que quedar marcado justamente por estos tres elementos, por la "nobleza de su sangre" (*genus*), por su habilidad en el comunicarse con los demás (*facundia*) y, sobre todo, por su profunda religiosidad (*pietas*), religiosidad respecto a los dioses y religiosidad respecto al entramado social y a su propia base. Este juego en el que se pone de esta manera, aplicado a Torcuato, lo que son las grandes cualidades de un gran personaje romano, hace que *splendida* empiece a tener aquí una especie de resonancia, yo diría un brillo singular, el brillo que corresponde al significado propio de esta palabra.

No hay nada que decir a propósito de *infernis tenebris* porque este "tinieblas infernales" naturalmente es, más bien, un elemento descriptivo y lo único que hace es, en virtud de una metonimia, hablar de tinieblas por hablar de los dioses y del mundo de los infiernos.

Finalmente quiero llamar la atención sobre dos adjetivos que llevan una posición singular en el verso: *pu dicum* en 25 (*infernis neque enim tenebris Diana pu dicum*) y *caro* en 27 (*nec Lethaea valet Theseus abrumpere caro*). Es preciso observar qué es lo que pasa con estos dos adjetivos, independientemente de cuál sea su significado; quiero referirme exclusivamente a la posición que el poeta les ha hecho tener, al final del verso, cada uno de ellos referido a un nombre personal, nombre personal que cierra el verso corto siguiente dentro de cada uno de estos dísticos (*liberat Hippolytum*, v. 26 y *vincula Perithoo*, v. 28). De esta manera *pu dicum* con *Hippolytum* y *caro* con *Perithoo* adquieren más allá de su significado un relieve singularísimo, que hace que nosotros no podamos pasarlos por alto. Se trata de unas adjetivaciones que, de otra manera, en simple prosa, podrían resultar planas, podrían resultar escasas de relieve, y que aquí, automáticamente, adquieren un gran valor y, en mi opinión, un gran significado.

En este recorrido por las adjetivaciones vemos cómo IV 7 es mucho más contenido, mucho más pobre en adjetivaciones que I 4. Estamos ante otro tipo de poema.

La verdad es que si ahora se comparan los temas y el desarrollo de los temas se verá lo que pasa entre una y otra oda. ¡Qué *retractatio* más hábil para poder decir cosas análogas de manera rigurosamente distinta, al ir dirigidas a dos personajes diferentes!

En primer lugar, en I 4 de lo único que se habla es del tránsito invierno-primavera y ese tránsito se señala de dos maneras, unas positivas y unas negativas. Las maneras positivas son las que propiamente caracterizan la primavera; el poeta lo hace marcando dos tipos especiales de actividad, una actividad que pudiéramos decir a la intemperie, en el mundo ambiental: la presencia del Favonio fundamentalmente y la disolución de las nieves de la primavera. Puede verse ahora el sentido del *acris* (I 4,1) queriendo marcar, al lado de *solvitur*, la dureza que engendran en las tierras los hielos, que caracterizan justamente al invierno, y, por otro lado, la actividad de los navegantes que es uno de los rasgos con que los tópicos romanos posteriores a Horacio, por descontado, definen siempre la nueva actividad de los hombres una vez que se llega al buen tiempo.

El hecho de que la navegación tuviera que estar prácticamente detenida durante el otoño y el invierno era para el mundo romano muy significativo, no solamente en tanto en cuanto al hecho mismo de la vida de las gentes del mar, navegantes y pescadores, sino por el hecho de que se interrumpían los suministros normales y cada cual tenía que vivir con sus propios medios, diríamos, con aquello que había almacenado, con aquello que tenía en la despensa; no se podía ir al mercado, para hablar en términos modernos, a comprar los productos recién llegados, porque no llegaba prácticamente ninguno de los que se importaban por mar.

Además de esta presencia positiva hay una presencia negativa, y quiero llamar la atención sobre el juego de esta presencia negativa, que se hace en dos formas distintas. Por un lado, un elemento que es el verso 3 (*Ac neque iam stabulis gaudet pecus aut arator igni*), y por otro el verso 4 (*nec prata canis albicant pruinis*). El verso 3 indica la relación con todos los seres animados, y es preciso recordar en este momento, pues está evocada, la enorme influencia de la primavera -y de Venus- en los hombres y en los animales y en todos los seres vivos, la cual ponderaba Lucrecio en el comienzo de su *De rerum natura*, en el Himno a Venus. Hay una primera parte que va bipartida, bipartida con *aut*. Se trata de dos perspectivas diferentes, el ganado por un lado y el campesino por otro, pero éste tiene relación con lo anterior, lo que justifica el *aut* y el *gaudet*, pero el campesino está separado, vive en otro terreno completamente distinto, junto al fuego; pero ese grupo de seres animales, hombres y ganado, tiene finalmente algo en común en la segunda parte, el campo mismo. El hecho de que se deje para el final el campo tiene así un sentido.

El poeta quiere presentar primero la actividad de las gentes del mar (v. 2), inmediatamente después el ganado comienza a mostrarse inquieto en los establos, el campesino ya decide salir, y cuando sale, se encuentra con el mundo exterior en el que ya no hay la escarcha que cubría todo de blanco y que hacía que ni hombres ni animales pudieran andar por allí. El que a la luz de la luna, *imminente luna* (v. 5), cante Venus con el coro sirve fundamentalmente para darnos una idea de esta presencia de la primavera que trasciende a los seres de la tierra, que va mucho más allá de lo que se ve y se siente, sea uno campesino, marinero o cualquier otra cosa. E incluso la actividad normal de los grandes artesanos puede retomarse, y por eso Vulcano va a ver cómo

marchan sus talleres, las forjas en las que trabajan los Cíclopes (vv. 7-8).

En los versos siguientes hay algo interesante, esa especie de comunión del hombre con la Naturaleza en primavera. En donde yo veo la comunión del hombre con la primavera es en el hecho de que la primavera viene descrita por las flores, lo que es normal en el Mediterráneo. Es curioso (llamo la atención, para que se vea que a veces hay que tener en cuenta a otros comentaristas y no sólo uno cuando se lee el texto) que casi todos los comentaristas alemanes e ingleses hacen mucho hincapié en el hecho de que las flores definan la primavera, porque naturalmente en el Norte de Europa son solamente un símbolo de finales de mayo o de principios de junio, es decir, cuando ya casi no hay primavera, cuando ya prácticamente se empieza el verano, aunque no sea el verano astronómico. Para nosotros, en cambio, es normal. Nosotros vemos no sólo los campos, sino los huertos en flor; y desde este punto de vista, para nosotros las reminiscencias de la primavera tienen un sentido real, la flor es algo que está ahí, y de ahí la comunidad del hombre; el hombre se alegra, se viste, se pone de fiesta. Naturalmente, en esa fiesta recoge el mirto (v. 9), que es uno de los símbolos de alegría y de ofrenda a los dioses¹⁰. Después de este salto y de esta aparición exultante de la primavera hay una alusión aquí que se entiende tradicionalmente como una alusión a fuentes griegas en las que probablemente se hablaba, no tanto de Fauno, como de Priapo, pero de todas maneras es igual. La alusión a un dios, que tiene que ver con la vegetación y que tiene que ver con el instinto sexual y que tiene que ver con la reproducción es normal y, consiguientemente, nada hay de extraño en que el poeta acumule, como un nuevo efecto, las posibilidades que describen los versos 11 y 12 (*Nunc et in umbris Fauno decet immolare lucis, / seu poscat agna sive malit haedo*). Ahora bien, esta idea de este cambio hace que el poeta automáticamente aquí, como si se parase y de repente empezara a pensar: "sí, pero", y de ese "pero" surge -y subrayo el "pero" como un elemento muy importante-, la presencia de la muerte, que va a golpear con el pie, no con la mano, sino "dando coces",

¹⁰El mirto, no hay que olvidar, no tiene nada que ver con la primavera, porque el mirto, como se sabe muy bien, pervive y por tanto también en el invierno mantiene sus hojas, aunque también es cierto que no con el brillo y la tersura que durante la primavera; pero el mirto es el

como dice Porfirión, dando coces, o sea, vuelta de espaldas, para no ver siquiera lo que hay dentro de la casa ni su calidad y no enterarse siquiera dónde llama (*pallida Mors aequo pulsat pede pauperum tabernas/ regumque turris*, vv. 13-14). Este golpear con el talón en las puertas va subrayado ahí, con grandísima habilidad por parte del poeta, con una aliteración prodigiosa, una aliteración que empieza ya en *pallida* y que va a venir luego con el *pulsat*, con el *pede*, con el *pauperum tabernas*, indiscutible aliteración y magnífica aliteración. Esa presencia de la oclusiva da aquí una especie de armonía imitativa que Horacio procura evitar casi siempre, pero, que cuando usa de ella, usa con una maestría verdaderamente ejemplar¹¹.

No quiero referir aquí lo que para un romano podría evocar el *pauperum tabernas regumque turris*. Llamo la atención solamente sobre el contraste entre los dos sustantivos regentes: *tabernas* y *turris*, y al mismo tiempo sobre la oposición entre *pauperum* y *regum*. Esta oposición es una oposición tradicional en el mundo romano. No tienen nada que ver aquí *reges* con los reyes institucionales. "Reyes" aquí quiere decir "los que viven como reyes", los poderosos, los ricos; entonces, aquí *pauperum* se opone a *regum* como siempre en poesía romana, desde época antigua hasta época muy tardía y, por tanto, desde ese punto de vista Horacio lo único que hace es condensar al extremo una oposición y enriquecerla con el hecho de que en este caso la oposición se establezca justamente en virtud de dos clases distintas de, digamos, "edificación" que no son paralelas, y esto es un hallazgo espléndido del poeta. Mientras que *turris* se puede entender, y se entiende de hecho, como un tipo de construcción en que predomina la altura sobre las otras dimensiones, esto no ocurre en absoluto con *taberna*. Y no vale el que un comentarista como Porfirión nos diga que el *tabernas* se explica porque eran bajas o de piso bajo; esto no es suficiente. En realidad, esto es algo que resulta del hecho de que se contraponga *turris* a *tabernas*, y resulta del hecho de que se opone pobres a ricos. Entonces, naturalmente, en esta contraposición está claro que los dos elementos segundos resultan realzados, y

arbusto de Venus.

¹¹Un poco como hace Virgilio en los pocos casos en que utiliza algún mecanismo de la armonía imitativa. En cambio otros poetas van a utilizar abundantemente, a veces un poco más de lo que sería norma, este recurso.

automáticamente los primeros se ven como a ras de suelo, como bajos, pero no porque lo indiquen las palabras. Se ha de observar que, en cambio, hay otras connotaciones para un romano. El pobre que vive en una *taberna* vive en un pequeño refugio, en una casa pequeña donde todo es apretado porque parte de la casa la tiene que dedicar a la taberna propiamente dicha, es decir, a la tienda, a la exposición. Quienes conocen Pompeya tienen una idea muy clara de lo que es una *taberna* en una calle romana. El sitio donde está el depósito de productos, el almacén de productos, el sitio donde está el tendero con toda su mercancía puesta al exterior; esa pequeña entrada lateral en donde se coloca el cliente que va a discutir y esperar la pesada y pagar el gasto. Esto ocupa una buena parte de la casa entera. Naturalmente, el pobre se ve reducido a la mínima expresión de vivienda, necesita dar lo más que puede de espacio a su propio negocio para pervivir. Frente a ello *turris*, en donde todo es no solamente aparatoso, no solamente ostentoso, sino rico y, en buena parte superfluo, donde hay lugar para todo, mucho más todavía que en una simple *domus*, con todas las posibilidades que ya tiene una *domus* frente a una escueta, pequeña, mísera *taberna*. Después de esto, el poeta tiene que hablar necesariamente de cómo también la vida, aunque se reduzca a un punto, acaba desapareciendo. Toda nuestra vida, en definitiva, es una cosa pequeña, por eso *spem nos vetat inchoare longam* (v. 15). Aunque nosotros reduzcamos a un punto todo lo que ha sido nuestra vida, el hecho mismo de que se pueda reducir así nos impide pensar que eso vaya a durar mucho. Pero es que hay más todavía, es que luego llega la Noche (*iam te premet nox*, v. 16).

Y llamo la atención después de *iam* sobre el valor que tienen ahí esos monosílabos. No se ha de olvidar que esto es un juego en el que es evidente que detrás están ciertos pensamientos de algunos de los primeros poemas de Catulo. El poeta está recordando sin duda ninguna a Catulo, y lo sabemos muy bien porque no solamente está aquí este *nox*¹² sino que hay otros elementos ya en esta oda que lo evocan de alguna manera. Pero no quiero hablar de fuentes, como había dicho.

Después de esto puede verse lo que pasa cuando se comparan las dos oraciones temporales, y voy a hacerlo ya ahora, como hace Fraenkel; dos

¹²Cf. Catulo, c. V, 6: *nox est perpetua una dormienda*.

oraciones que son como un punto culminante, un punto ἀκμή en el desarrollo de la composición de Horacio. Me refiero al *quo simul mearis* en I, 4 (v. 17) o el *cum semel occideris* en IV, 7 (v. 21). Es preciso observar qué va detrás de esto. Las dos frases vienen a ser equivalentes. Significan: "una vez que emprendes un camino sin retorno"; de ahí el *simul* en el primero, en el segundo *cum semel* (otra vez *semel occideris*; y el *occideris* también aquí es catuliano¹³. Es decir, las frases vienen a decir lo mismo; se trata de llegar a un punto que se recorre una sola vez, *simul, cum semel*.

En este momento ¿qué es lo que pasa?. En el primer poema, que es un poema muy directamente inspirado en fuentes alejandrinas, lo que viene después¹⁴ es casi con seguridad la descripción de un simposio, es decir, *nec regna vini sortiere talis* (v. 18), o sea, "no echarás a la suerte con los talos el disponer las rondas de vino", ni tendrás que extasiarte ante el espléndido, estupendo Lícidas, con el que ahora los jóvenes se lo pasan muy bien y luego en cambio empezarán a entusiasmarse las mujeres. Esto es lo que hay en este primer poema.

En el segundo (IV 7), que se monta de otra manera distinta, ya no se trata de Sestio (*beate Sesti*) de I, 4 sino que se trata de un Torcuato, al que se califica, en el que se piensa, con estas cualidades típicamente romanas: el *genus*, la *facundia*, la *pietas*. Es preciso observar que lo que viene a continuación es justamente la negación de todas estas posibilidades. Todos estos triunfos, estos logros no te valdrán, le dice Horacio, de nada, como no le han valido a éste, a éste y a éste¹⁵.

Los dos poemas se cierran con unas alusiones a tradiciones, leyendas o, si se quiere, a principios o expansiones poéticas griegas. Pero con una diferencia radical, y es que, en el primer caso, todo se queda ahí, en un

¹³Cf. *ibid.* vv. 4-6: *soles occidere et redire possunt:/ nobis, cum semel occidit brevis lux,/ nox est perpetua una dormienda.*

¹⁴Cf. NISBET-HUBBARD, *op. cit.*, 58ss.

¹⁵Cf. *non, Torquate, genus, non te facundia, non te/ restituet pietas;/ infernis neque enim tenebris Diana pudicum/ liberat Hippolytum,/ nec Lethaea valet Theseus abrumpere caro/ vincula Perithoo*, vv. 23-28.

ambiente, digamos, mucho más helenístico, menos romano, más romano por imitación del mundo griego; en el segundo, sin embargo, se queda en un ambiente de comprensión estrictamente romano. Y esto me lleva de la mano a ver otra cosa que me parece enormemente importante.

El poeta hace una serie de desarrollos en torno a la primavera en I, 4. Habíamos quedado en que IV, 7 es un paralelo, una especie de *retractatio*. ¿Qué pasa aquí con la primavera? Aquí el tratamiento, en IV 7, es distinto rigurosamente al anterior. Llamo la atención sobre esto. En primer lugar, el cambio de la primavera está representado por el primer verbo *diffugere*, por el verbo *redeunt* (*diffugere nives, redeunt iam gramina campis*, v. 1), por el sintagma *mutat terra vices* (v. 3), por el participio *decrementia* (*et decrementia ripas/ flumina praetereunt*, vv. 3-4) y por el verbo *audet* en 5 (*Gratia...audet*). Es decir, la primavera está ahora descrita de manera distinta. Está también enfrentada con el invierno, pero enfrentada de otra manera; aquí no hay, excepto el episodio de la danza de las Gracias y Ninfas (vv. 5-6), prácticamente ningún elemento en común. Es verdad que antes se había hablado de cómo la dureza de la tierra en virtud de las heladas y la nieve acaba resquebrajándose en el verso 1 de I, 4. Pero es preciso observar que aquí da la impresión de que la primavera está más avanzada. Se está presentando una primavera que ya no es la "primera primavera", si se me permite esta abundancia, recordando el nombre latino de *primum ver*. Ya no es este comienzo de la primavera para nosotros, porque ya las nieves se han derretido, ya los campos no tienen solamente flores, sino que ya empiezan a tener *gramina*; ya no son solamente las flores las que esmaltan los campos sino que ya se pasa a un grado más allá. Es la pradera en función de la alimentación del ganado; y hay una diferencia radical entre la visión de la primavera con las flores, que verdaderamente el ganado no gusta en absoluto (procura evitarlas lo que puede, salvo algunas; se come muy bien las margaritas y similares, pero, en cambio, otras las pasan de lado) y lo que representa *gramina*. Cuando se puede decir en latín *gramina* es el momento en que la hierba llega a tener esto que ahora se dice, permítaseme que lo diga en estos términos, el máximo de proteínas. Y esto es justamente lo que está describiendo aquí el poeta. No se trata solamente de que resulte lindo y precioso el campo con las flores que ya lo visten; es que ahora va a resultar un campo completamente distinto; y es preciso observar que si pondero esta

función del *gramina*, también tiene un cierto sentido análogo, en un plano parecido, el *almum* del ya aludido verso 7 referido a *diem* del v. 8. Los árboles, que vienen siempre mucho detrás de la hierba de la pradera, ya tienen, no es que empiecen a tener, brotes; tienen ya *comae*, es decir, las hojas ya visten los árboles. No se trata, por tanto, del momento inicial en que los brotes se abren y empieza a adivinarse la presencia de lo que van a ser las hojas. Aquí las hojas ya forman una auténtica mata, diríamos, dentro de los árboles. Obsérvese después la delicadeza con la que resume todo esto con la frase *mutat terra vices* (v. 3). Aquí ya las *vices* no se describen como "gratas", aquí se están describiendo como un puro cambio. Si *vices* quiere decir "cambio", no se puede olvidar que lleva al lado *mutat*, y entonces la presencia de *mutat* y la presencia de *vices* subraya todavía si cabe más esta idea de evolución, de cambio, de gestación de una nueva situación. Pero esto se ve mejor, a mi modo de ver, en el *decrementia ripas flumina praetereunt* (vv. 3-4).

Quiero llamar la atención sobre el verbo que va ahí al final. A veces se dice que los ríos que han bajado ya pasan junto a las riberas ateniéndose a los cauces tradicionales. Esto viene a ser la idea inmediata que dan estos versos. Mientras que los ríos crecidos a menudo se salen de madre, en cambio, cuando los ríos empiezan a decrecer ya se han derretido las nieves y ya las traídas de las aguas han descendido notablemente, el nivel de las aguas ya tiende a ser el de siempre, el normal, el cauce ordinario; entonces se puede decir que están en sus riberas normales, es decir, en sus cauces tradicionales. Pero nótese que aquí el poeta muy hábilmente, de una manera extraordinaria, nos introduce un verbo curioso en todos los sentidos, *praetereunt*. *Praetereunt* tiene una ventaja, y es que, por un lado, con *ripas*, naturalmente evoca la idea de las riberas y de lo que pasa con las riberas, es decir con el cauce que ya vuelve a ser el normal. Pero no puede olvidarse que para un lector romano el verbo *praeterire* es un verbo que está relacionado directamente con un *viator*, es decir con un caminante, y esto es algo muy característico también aquí. El poeta, sin decírnoslo, está comunicando cómo los ríos vuelven a andar normalmente por sus cauces, pero también las gentes, que es a quienes se aplica propiamente este verbo, pueden ya normalmente andar. Es decir, el verbo está usado de una manera yo diría casi pregnante, en parte aplicable a los ríos, que es su sujeto, pero en parte también con unos

elementos accesorios, que describe la misma forma verbal y que hace que uno piense, inevitablemente, en las gentes que con el buen tiempo ya pueden caminar e ir de un sitio a otro.

Es fácil ver que se trata de una determinación de la primavera que difiere notablemente de la presencia de la actividad de navegantes y pescadores de la oda anterior. No quiero decir lo estupendo que significa esa especie de sentencia que inicia muy lindamente el verso 7: *immortalia ne speres*. Esta llamada, es decir, "no puedes esperar ninguna situación de inmortalidad", es decir "a ti te va a llegar la muerte", tiene aquí una función muy clara. También la primavera desaparecerá, y desaparecen todas estas cosas que ahora resultan gratas de ver cómo se renuevan con la primavera (y lo de "renuevan" está muy claramente marcado luego, de nuevo, para dar entrada a un pensamiento análogo en los versos 13 y 14), esta primavera lleva de una manera hábil y sutil a esto: "ojo, que no hay nada que sea inmortal". También la primavera acabará desapareciendo. Naturalmente, si esto lo aplicamos a nosotros, nosotros tampoco somos inmortales, y por eso justamente cada año, día, cada hora que pasa nos está advirtiendo de que no podemos esperar la inmortalidad. Esta idea queda ahí de repente como un poco parada, porque el poeta ahora también con una garra poética muy notable va a introducir la sucesión de las cuatro estaciones, aquí por primera vez¹⁶, no como antes había hecho solamente la oposición invierno-primavera en la otra estrofa¹⁷. Lo deja ahí colgando para que vaya actuando en el lector a fin de que luego cuando se hable ya del invierno se presente a la Luna como el modelo que va a marcar, más que nada con su variabilidad, la futilidad y la poca duración de las demás cosas, especialmente de las del hombre. Y de ahí justamente que el poeta haya suspendido un poco esto para no cargar demasiado al lector. No podía, diríamos, de una manera inmediata arrancar aquí con la idea de muerte y de irreversibilidad que va a desarrollar; no la puede cargar aquí de una manera brutal, total, inmediata. Por eso hace una pausa con la introducción de las estaciones; y entonces al invierno suceden

¹⁶*Frigora mitescunt Zephyris, ver proterit aestas/ interitura simul/ pomifer Autumnus fruges effuderit,/ et mox bruma recurrit iners.* (IV 7, vv. 9-12).

¹⁷I 4, vv. 1-4.

los Céfiros, luego la primavera será a su vez sustituida por el verano y éste desaparecerá también cuando el otoño llegue con sus frutos y luego, por si todo esto fuera poco, vuelve presente, vuelve inexorablemente el invierno.

De repente esto hace pensar al poeta, y el poeta quiere que nosotros pensemos con él sobre el papel que desempeña la Luna aquí. La Luna se renueva continuamente gracias a sus fases; en *damna tamen celeres reparant caelestia lunae* (IV 7, 13) el verbo *reparare* es aquí eso, y eso es *damna*, un término que se usa normalmente justo para indicar los cambios de situación de la Luna. Se pensaba que perdía parte de su ser y que luego lo recuperaba en el tránsito de los distintos cuartos. Llamo la atención sobre el hecho del adjetivo que antes no comenté, *caelestia*. Aquí, naturalmente, si se habla de Luna podría parecer esto una especie de trivialidad, pero *celeris lunae* en plural evoca también claramente aquello de "los soles pueden nacer y morir" que dice Catulo en el poema 5, v. 4, en donde está igualmente el *nox una est dormienda* (v. 6). También aquí la oda horaciana está recogiendo esta misma idea y aplicándola a las lunas. Es necesario no pasar por alto que se suceden incesantes, *celeris*. Y ahora, ¿qué tiene que ver este *damna caelestia*? Si *damna* se refiere a las fases de la Luna, al hecho de que pierde y luego recupera parte de su ser, y hay un cuarto menguante en que va como desapareciendo hasta que se liquida y luego vuelve otra vez hasta que es Luna llena, y vuelta otra vez a emprender el circuito, ¿qué quiere decir entonces *caelestia*? Yo creo que aquí esto tiene una función muy clara en cuanto evocadora. Quiere decir, simplemente, que se trata de uno de los astros del cielo, esto es, de los "signos del cielo" que decían los antiguos, que aparece en Lucrecio, después en Virgilio; estos dos astros del cielo, que son los que dan al cielo su consistencia; el primer cielo, el cielo en que están, después de los planetas, el Sol y la Luna. A eso es a lo que se refiere aquí con *caelestia*. Esto es un fenómeno que sucede allá arriba, nosotros lo único que tenemos que ver es cómo rápidamente, mucho más rápidamente de lo que pudiéramos esperarnos y desear, van sucediéndose interminablemente, *celeris*, estas distintas fases.

Y aquí ya empieza el gran Horacio. Porque, si en esta oda Horacio va a presentarnos sus efectos sobre Torcuato, va a aludir a Torcuato y lo hemos visto ya, y se puede leer (no ha de olvidarse que una oda hay que leerla muchas veces para enterarse de todos y cada uno de los detalles, y yo hago una lectura rápida, superficial, un poco a saltos, por lo cual pido que se me

excuse). Pero si se recuerda que aquí se están ponderando virtudes típicamente romanas en Torcuato y se habla más abajo (vv. 23-24) del *genus*, de la *facundia*, de la *pietas*, es fundamental fijarse aquí en qué ejemplos se dan; el sitio adonde se va, de donde no se vuelve, es ese que ha recorrido nada menos que el *pater Aeneas* (v. 15), denominación, *pater*, que está marcando claramente que el poema conoce ya la *Eneida* de Virgilio y en este *pater Aeneas* yo veo un homenaje al poeta de la *Eneida*. Evidentemente no estaba todavía publicada cuando Horacio termina el libro IV en el año 23-22 a. C., pero, como es sabido, desde el año 24 varios libros de la *Eneida* ya circulaban, especialmente el libro II, que a estos efectos era fundamental, y el libro IV y el libro VI, prácticamente, según nos dice la virgiliana *vita* de Suetonio. Entonces, en esta determinación *pater Eneas*, a mí me parece, queda muy clara la influencia ya, el impacto, de *La Eneida* virgiliana.

Pero los dos nombres que vienen a continuación son dos nombres que pertenecen a la gran leyenda romana. Son dos de los grandes reyes de Roma, Tulo Hostilio y Anco Marcio. Tulo Hostilio va calificado aquí de *dives* porque es uno de los rasgos con que lo marca la leyenda de la monarquía romana. Tulo era probablemente un etrusco (es el introductor de la dinastía etrusca probablemente y, desde luego, de una cierta dinastía etrusca caracterizada por ser muy ricos, es decir, unos potentados extraordinarios, por lo que se hacen, naturalmente, con el dominio de toda la ciudad). Se trata de acudir a los recuerdos de los mitos de Roma para llegar al padre Eneas, a Tulo Hostilio y a Anco Marcio.

Hay una cosa sobre la que me gustaría volver, cómo describe Horacio el paso del tiempo en la sucesión de las estaciones. Contrástese por ejemplo el primer verbo *mitescunt* (IV, 7, 9); luego *proterit* (v. 9), luego *simul/ effuderit* (vv. 9-10), después *recurrit* (v. 12). Aquí hay una oración temporal, independientemente de lo que signifique *effuderit*, que es indiferente en este caso, pero que debe verse en función del verbo siguiente que es *recurrit*. Es decir, el poeta ha querido ir marcando estos cambios y dando a cada uno unos matices, y con una llamada particular a la sensibilidad mediante cada uno de estos verbos. Porque es evidente que el *mitescunt* introduce un elemento, diríamos, de variación en función de la dureza y rigidez, mientras que *proterit* significa simplemente una idea de atropellamiento, de que se viene encima, de que ya no deja que se acabe.

Luego sigue *recurrat*, en donde el *re-*, contra lo que pudiera parecer, no es acumulativo sino retardatario; *recurrat* quiere decir "que va llegando como a carrera", pero sin correr del todo. Esto es lo que significa *recurrat*. ¿Por qué? Porque realmente el tránsito del otoño al invierno suele no quedar muy marcado, no sabe uno casi nunca cuando entra en el invierno y de ahí justamente el hecho de este *recurrat*.

Yo quiero hacerme a la idea de que cuando un lector romano leía el poema IV 7 no podía por menos de recordar lo que decía Horacio en I 4. Es obvio que los dos hacen alusión a la primavera; es obvio también que el primero, I 4, es uno de los poemas no de la primera época de Horacio pero cerca de la primera época. Es muy probable que esté hecho alrededor del año 28, en función justamente de Sestio y de algunas circunstancias que rodean a este personaje. Por otra parte, está claro que el poema IV 7, como todo el libro cuarto, es posterior a la publicación de los tres primeros libros en el año 23, posterior en un año, año y pico, cuando Horacio, recién convertido a los ideales de romanización desarrollados por Augusto, y en los que se incardina voluntariamente Virgilio, quiere también a su vez participar, de alguna manera, en esta renovación de la vida y de los ambientes tradicionales romanos, como quería el que no lo era pero prácticamente ya ejercía como emperador. Todo el libro IV, como se sabe muy bien, es un libro en el que dominan temas romanos o romanizados, frente a la riqueza y variedad, a veces insuperable, de los tres primeros libros.

Horacio, por otro lado, cuando publica el libro IV se da cuenta de que hace una nueva obra, pero tiene un miedo explicable en un escritor. Él tiene miedo de que este libro no esté a la altura de los anteriores y de que, si lo está -y ciertamente él sabe que lo está- adquiera vida independiente y resulte desgajado de los tres primeros. Entonces, se aplica de una manera sorprendente a establecer nexos de unión, como mostró muy bien Norberg¹⁸ desde el punto de vista de la documentación. Se dedica a establecer como ganchos que vinculen íntimamente este libro IV con los anteriores. Es evidente que uno de los ganchos para vincularlo con los libros anteriores es el poema IV 7, que se puede decir incardinado perfectamente en una situación romana, de exaltación romana muy clara, con toda la delicadeza y la contención de que suele hacer gala, en bloque, Horacio frente a otros

¹⁸NORBERG, D., "Le quatrième livre des *Odes* d'Horace" *Emerita* 20 (1952), 95-107.

escritores, frente a Propercio, por ejemplo. Pero con una gran habilidad el poeta obtiene el efecto de que al leer este poema uno piense necesariamente en el otro del libro primero.

Y hay que observar, además, que este poema tiene una enorme importancia, incluso desde el punto de vista de su colocación en el libro IV. Porque prácticamente esta retractación de un tema ya tocado en uno de los libros anteriores que, por el puro hecho de ser una repetición temática -aunque con grandísimas variaciones, como acabamos de ver- ya engancha con el libro I, va en el centro del libro IV editado en el año 22. Y de esta manera esta pieza se convierte en una de las que tienen mayor interés desde la óptica de su relación con todo lo anterior. Se añade a esto el hecho de que este poema está escrito también en un tipo de metro que no se encuentra nada más que en algunos otros poemas de los tres primeros libros, especialmente en el I 4 y entonces todos los elementos de trabazón entre una y otra parte quedan relacionados. Y así, el poeta se nos presenta a la vez como vinculando dos poemas por razón del tema, presentando el segundo como una *retractatio* que además participa un poco en una competición literaria, en una especie de *agon* consigo mismo para tratar el mismo tema y tratarlo de nueva forma y darle un nuevo interés. A la vez en este segundo tema introduce elementos mucho más romanos que los que había en el primer poema, subrayándolo hasta con los ejemplos que pone en uno y otro sitio y marcando todavía mucho más la idea que quiere dar. Y hace el poema más trascendente; es posible que por el hecho de hacerlo más trascendente haya tenido la gente un poco más de recelo en aceptarlo. Es verdad que las *pauperum tabernae* y las *regum turres* (cf. vv. 13-14) del primer poema se convirtieron inmediatamente en un tópico aceptado por todos y repetido incansablemente hasta el día de hoy, aunque a veces no lo parezca. Es evidente que tuvo mucho éxito también la descripción de las *graves officinae* (vv. 7-8) -recuérdese el cuadro sin par de Velázquez. Es verdad que hay otros elementos ahí que llaman mucho la atención sobre la primera de las odas, pero no podemos olvidar también que en la segunda hay desde una sentencia como el *immortalia ne speres* (v. 7), hasta algo tan importante como el *bruma iners* (v. 12), que también se convierte en una especie de tópico en escritores posteriores sobre todo de la *Antología Latina*. Y no digamos, por ejemplo, en expresiones como esto del *pulvis et umbra sumus* que aparece muy pronto

registrado en estas colecciones de pensamientos y sentencias que van a hacer las delicias de tantos lectores por un lado, pero sobre todo de tantos predicadores que las utilizarán a lo largo de toda la Edad Media.

Y esto lo tiene Horacio en virtud de sus propios recursos sin necesidad de tener que recurrir a medios extraordinarios, en un pequeño poema de veintiocho versos, que es una especie de reposición, de retratamiento del poema anterior, que era un poco más corto todavía (veinte versos). Y de esta manera el poeta logra una serie de efectos, un efecto positivo respecto a su propia obra, sirviéndole este poema de engarce vivo y enérgico con todo lo anterior; logra hacer un poema en el que la idea trascendente de la muerte, de la vulnerabilidad del hombre, de la futilidad de la vida y del Más Allá, de donde no se vuelve y que a lo mejor es simplemente una, como había dicho antes, *domus exilis Plutonia* (I 4, 17), va a adquirir una importancia que no tenía todavía en el primer poema.

Es verdad, quizás esto sea demasiado fuerte, demasiado duramente expuesto, pero, después de todo, un poeta que, como se reconoce, era un exhibicionista, que era tan vanidoso como Horacio, que era tan soberbio como Horacio, que en un momento dado sintió realmente en su profundidad la necesidad de hablar de lo que es la pequeña vida humana y de cómo fenecen las cosas del hombre ¿no ha hecho también algo maravilloso incluso contra él mismo?, ¿no ha hecho un poco como si se volviera del revés en su interior?

¡Cuántas cosas todavía, en esta y otras odas, nos puede dejar ver Horacio!.

Manuel C. Díaz y Díaz