

HORACIO Y LA CORONACIÓN DEL POETA

I parte: LA IMAGEN DE LA CORONA EN LA POESÍA HORACIANA

INTRODUCCIÓN

La indagación sobre la naturaleza de la poesía y el poeta se ha convertido en un lugar común de la crítica literaria de nuestro siglo, pero la poesía que reflexiona sobre la poesía misma es problemática constante, por lo menos en los poetas antiguos cuyo sentido de la originalidad estaba ligado axialmente a la tradición de un modelo genérico tanto como a la vinculación con uno literario, ya fuese εὔρετης o inventor o más bien ἀρχηγέτης, el modelo por excelencia¹, sin llegar a ser excluyentes ambos criterios arquetípicos.

Modelos y especies genéricas, que en el caso de los augusteos, centrados en el ideal del *decor*, son sometidos a un *lucidus ordo* signado por un sobrio equilibrio, medida, proporción, simetría y elevación de tono, y manejados con la *imitatio*, la *contaminatio*, pero sobretodo con la *aemulatio*, signo de originalidad y afirmación personal.

Horacio no escapa a esta meditación en ninguna de sus obras y más particularmente en las *Odas*. La reflexión literaria en las *Sátiras* marcando menos lo que debe a Lucilio, su paradigma, que aquello en que se aparta de él, constituye todo un esbozo, por no decir, un plan bien claro de su programa satírico, *genus medium* y *pedestre* (cf. Sát. II, 6, 17), reiterado con decantada madurez en el *Ars poetica*. *Sátira* para la cual la imagen de la *Musa pedestris* (II, 6, 17) vale como toda una caracterización genérica.

Las *Odas* llevan mucho más lejos la pesquisa sobre el complejo tema de la poesía y el poeta con una distinción de elementos y fases del proceso creador con sus respectivas imágenes, como no lo había hecho nadie antes que él, salvo

¹ Sobre el "modelo genérico", cf. Conte, G.B. *Il genere e i suoi confini*, Milano, Garzanti, 1984; el autor en el primer estudio *Interpretazione della decima egloga*, p.13-42, caracteriza dicha noción como la "delimitazione funzionale di una struttura entro un sistema di delimitazioni reciproche", para luego tratar sobre la heterogeneidad genérica irresuelta entre lo bucólico y lo elegíaco, oposición contextual que comporta necesariamente la oposición entre campo y ciudad; el género refleja formalmente una estructura vital, porque es "l'analogon retorico di un ordinamento proiettato sulla vita e sul mondo", p. 40.

También F. Cairns en Propertius 4,9: "*Hercules exclusus*" and the Dimensions of Genre, incluido en la compilación de Galinsky, K. *The Interpretation of Roman Poetry: Empiricism or Hermeneutics?*, Frankfurt, P. Lang, 1992, p. 65-95, señala a propósito de 4, 9, que su "generic multi-dimensionality", p. 90, se extiende más allá del género a otros campos: cultural, social, político, religioso, etc.

En contraste el enfoque de T. Rosenmeyer en *Ancient Literary Genres. A Mirage?*, Yearbook of Comparative and General Literature 34, 1985, p. 74-84 enfatiza la importancia de los modelos literarios más que genéricos.

el Virgilio de las *Églogas*, quien adelanta toda una poética del género lírico pastoril (tal como lo acuñó con deliberada distinción a partir de Teócrito y de la pastoral posterior) y de sus confines conflictivos con la épica y la elegía. Volviendo a Horacio, ya en *Sát.* I, 10, 40-49 asigna a los poetas amigos, en la partición de campos, un género a cada uno reservándose la sátira que creó Lucilio e intentó sin éxito Varrón de Átax, es decir, que la problemática del género y su diferenciación del modelo, es una constante autoafirmativa de la propia peculiaridad del poeta en la temprana producción de los augusteos.

Las *Odas*, en su plenitud creadora, acrecientan esta temática con la multiplicación de fuentes y modelos, lo que constantemente lo lleva a una delimitación de las especies líricas expresada entre otras modalidades, con la *recusatio* a la que acude reiteradas veces (cf. *Odas* I, 6 - I, 19 - II, 1 - II, 9 - II, 12 - IV, 2 - IV, 15). A propósito de este recurso, K. Galinsky² destaca que partiendo del modelo calimaqueo de *recusatio*, el poeta augusteo, en nuestro caso Horacio, deliberadamente rechaza la épica más de una vez y la elegía erótica desarrollada luego por Tibulo y Propertio, por lo que se debe examinar cada *recusatio* en las odas mencionadas.

Pero el aporte notorio de Galinsky, según mi parecer, es insertar la *recusatio* poética en un modelo **no** literario: la *auctoritas* de Augusto, que rechaza en función de su *virtus* cívica, honores y magistraturas ofrecidas; así, por ej., la donación hecha para una estatua en su honor, la derivó en una a la diosa *Pax* en 11 a. C. (Dion 54, 35, 2)³.

F. Cairns, cuyas búsquedas se han centrado en la cuestión del **género literario** de los poetas augusteos, señala, tal vez con un poco de rigidez en sus análisis y en los de su equipo (por ej. Ian du Quesnay) que *the whole of classical poetry is written in accordance with the set of rules of the various genres, rules which can be discovered by a study of the surviving literature itself and of the ancient rhetorical handbooks dealing with this subject*⁴, si bien no es fácil establecer las reglas y los límites de cada especie lírica.

Otra dificultad a considerar es la expresión que el poeta da a sus preocupaciones sobre el género, las imágenes y los símbolos que emplea. Según Ch. Babcock⁵, uno de los mejores hallazgos de la crítica del siglo XX ha consistido en la apreciación creciente del simbolismo y la imaginería poética del venusino, especialmente a partir de la década del 60. Si bien se contaban antecedentes pioneros

² Cf. Galinsky, K. *Augustan Culture*, Princeton University Press, 1996, p. 258.

³ Según Galinsky (op. cit., p. 11), la *auctoritas* moral les confiere, tanto a Augusto (*Res Gestae* 5-6) como a Virgilio y Horacio independencia espiritual para tales rechazos, como el negarse el venusino a colaborar administrativamente con Augusto.

⁴ Cf. Cairns, F. *Generic Composition in Greek and Roman Poetry*, Edimburgh, 1972, p. 31.

⁵ Cf. Babcock, Ch. *Critical approaches to the Odes of Horace* en A.N.R.W.. Berlin, W. de Gruyter, 1981, II, B. 31, H. 3, p. 1589-94.

aplicados a ciertas odas⁶, el estudio del simbolismo en Horacio se vuelve razonablemente previsible y no provoca reacciones excesivas, si se recuerda la operatividad simbólica de la mente antigua y que la experiencia del venusino abraza lo universal con imágenes tradicionales ennoblecidas con una dimensión nueva y romanizada o de su propia acuñación.

Nuestro objetivo es analizar la imagen de la **corona** presente en las *Odas* con un amplio espectro de significaciones, restringiéndonos a su empleo como metáfora de las especies líricas por él cultivadas o como símbolo inicial del proceso poético o de culminación de la obra lograda.

LA CORONA: MATERIA Y USOS

Horacio emplea sólo **corona**, nunca *sertum* ni la vieja palabra *stroppus* (resucitada luego por Plinio), dando siempre a entender que se trata de una guirnalda circular que rodea toda la cabeza, distinguiéndola de la *diadema* (sólo en *Oda* II, 2, 21), ornamento metálico curvo, no cerrado, colocado sobre la frente, propio de los reyes orientales y símbolo de poder político.

La corona vegetal como ornamento público o privado aparece desde antiguo en Grecia y pasa sin muchos cambios a Roma, pero las variedades botánicas y las circunstancias de su empleo eran tan diversas que merecieron pequeños tratados, cuyo eco vemos en varios autores⁷.

Las coronas eran ramos de follaje enlazados en los extremos que podían tener o no insertadas flores elegidas por su color o fragancia; los follajes básicos eran de encina, laurel, hiedra, olivo, mirto, vid; menos frecuentes el álamo o el pino; también el apio, el junco, el tomillo, el romero, el ligustro, el poleo, etc; las flores preferidas: violeta, campanilla, crisantemo, lirio, jacinto, el muy exótico nenúfar, pero la dilección suma se daba por la rosa, cultivada en múltiples variedades, entretejida sobre una base de ramas o de alguna corteza flexible, *rosaria corona*, o la formada sólo por pétalos de rosa, la más codiciada, la *corona sutilis*, cuanto más si era de rosas tardías logradas en el ocaso del verano⁸.

⁶ Cf. varios estudios surgidos con ocasión del bimilenario del nacimiento de Horacio y en años siguientes como:

Klingner, F. Septimi, *Gadis aditure mecum*, Philologus 90, 1935, p. 285-289.

Wilkinson, L. P. *Horace and his Lyric Poetry*, Cambridge University Press, 1945 (cf. *Oda* I,9).

Pöschl, V. *L' influence grecque sur la poésie latine de Catulle à Ovide*, Genève, F. Hardt, 1956.

Idem. *Horazische Lyrik*, Heidelberg, K. Winter, 1970, etc.

⁷ Cf. Ateneo. *Deipnosophistes*, V y XV. Plinio el Viejo. *Historia naturalis*, XXI y XXII. Teofrasto. *Historia plant.*, VI, 6. Plutarco. *Quaestiones symposiacae* III,1 y V,3.

⁸ Cf. Pauly-Wissowa. *Real Encyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft.*, Stuttgart, J. B. Metzler, 1901, Achterhalbband, col. 1636-43.

Daremberg, C.-Saglio, E. *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines*, Paris, Hachette, s.d., t. I, vol. II, art. corona, p.1520-1537.

⁸ Cf. Bo, D. *Lexicon Horatianum*, Hildesheim, G. Olms, 1966, p. 95 y precedentes.

Horacio menciona las de hiedra, olivo, laurel, vid, mirto, apio y rosas, estando presente en su poesía sólo algunos empleos acostumbrados por los antiguos; no hay lugar en él para la corona fúnebre o la nupcial; en un solo ejemplo, ya mencionado, se da la militar y otro de la de suplicante (*Odas* III, 23).

La corona tiene inicialmente una semántica sacra, ya que se entreteje con el follaje de árboles sagrados, es decir, dedicados a una divinidad de la que se vuelven su atributo peculiar. Corona lleva el sacerdote, la estatuilla del dios, la víctima inmolada, los fieles, el ánfora o la copa para las libaciones, los asistentes a un convivio, en fin hay una serie de στεφανηφόροι un eco de ellos se advierte en la lírica horaciana.

El uso civil o privado es extensivo, pero no se evade totalmente de la esfera religiosa. En las *Odas* la corona aparece con frecuencia en los rituales, como premio de los atletas o corredores de carros, tiene valores simposíacos o eróticos o está relacionada con la excelencia del poeta y la poesía. Cuando se refiere a Horacio como persona poética, es cuando la significación se enriquece y ahonda constituyéndose en un símbolo de características propias bien romanizado.

LA CORONA EN *SERMONES* Y *EPISTULAE*

Examinaremos el empleo del sustantivo **corona** (no se registra su sinónimo *sertum*) y del verbo **coronare** o sus equivalentes *cingere* o *circumdare*⁹.

Comenzaremos por las *Sátiras* y las *Epístolas* dejando las *Odas* para una consideración más pormenorizada.

Sat. II, 3, 255-6

.....potus ut ille
dicitur ex collo furtim carpsisse coronas,

..... aunque bebido
se dice que furtivamente se quitó las coronas del cuello,

Se trata del joven Polemón con fama de disoluto, que ebrio y coronado de rosas, después de haber asistido a un banquete se presentó con guirnalda convivial en la escuela de Xenócrates, sucesor de Platón, quien comenzó a hablar de la temperancia. Polemón se avergonzó, depuso su corona y se hizo discípulo del maestro.

⁹ Cf. Mann, U. *Lorbeer und Dornen Krone*, Stuttgart, F. Vorwerk, 1958, p. 9-18.

Epist. II, 2, 95-6

*mox etiam, si forte vacas, sequere et procul audi,
quid ferat et qua re sibi nectat uterque coronam.*

*también luego, si estás libre, sigue y escucha de lejos,
qué dice y con qué asunto cada uno se entreteje una corona.*

Único empleo de corona como imagen de una falsa alabanza, mutuamente acordada entre los interesados, y de la adulación que detesta el poeta.

Ars Poetica, 250

*nec.....
aequis accipiunt animis donantve corona*

ni/los escuchan con ánimo equitativo ni los premian con una corona.

Horacio habla de la adecuación lingüística de cada personaje en concordancia con el rol que representa y con la recepción del público, así los que actúan como Faunos deben tener un lenguaje ni demasiado forense ni muy tierno ni en exceso grosero, ya que el público de caballeros y patricios se maldispone ante la vulgaridad y la ordinariéz denegando el premio de la corona; el contexto hace referencia a las condiciones de la poesía satírica, pero se mueve dentro de la vieja tradición helénica donde no sólo se coronaba al autor dramático y al músico, sino también al actor que se distinguía y al ejecutante de las melodías.

Ya sea con significación concreta o metafórica, con valor positivo (menos en el ejemplo anterior), en estos textos es siempre signo de excelencia.

El verbo *coronare* tiene idéntica semántica dentro de los usos horacianos. Veamos:

Epist. I, 18, 63-4

*adversarius est frater, lacus Hadria, donec
alterutrum velox Victoria fronde coronet.*

*el adversario es tu hermano, el lago, el Adriático, hasta que
veloz la Victoria corone a uno o a otro con su fronda.*

Aunque se trate de un juego, una naumaquia o combate naval imitado por el joven Lolio en los campos de su padre, donde en un gran estanque se repro-

duce la batalla de Actium, Horacio lleva la imagen hasta el fin cuando la Victoria corone al vencedor. Se trata de la corona como recompensa militar, homenaje directo de reconocimiento popular al general victorioso, por mar o por tierra, y una alusión al triunfo de Augusto sobre Antonio y Cleopatra.¹⁰

Epist. I, 1, 49-50

*Quis circum pagos et circum compita pugnax
magna coronari contemnat Olympia, cui spes,
cui sit condicio dulcis sine pulvere palmae?*

*¿Qué púgil alrededor de aldeas y encrucijadas
desdeñaría ser coronado en la gran Olimpia, si tuviera la esperanza
o la certeza de la dulce palma sin el polvo (del combate)?*

No es la única vez que el poeta se referirá a la corona del olímpico; lo hará en *Odas* I, 1, 5 y en IV, 2, 18-19. En todos los casos la materia de la corona es natural, tradición que se mantuvo en Grecia hasta las guerras médicas (cf. Herodoto VII, 26), luego de las cuales se recompensó a los ganadores con guiraldas de oro u otros dones o ventajas materiales; de todos modos la corona de fronda vegetal tuvo un prestigio inigualable.¹¹

LA CORONA EN LAS ODAS

I, 7, 5-7 y 21-23.

Esta oda dirigida a Planco presenta dos coronas de distinto valor: 1) Alaba el poeta distintos parajes itálicos por sobre algunos ilustres sitios griegos también enaltecidos por sus poetas, en especial Atenas celebrada con un canto perpetuo por quienes desean para su frente una corona de olivo, atributo de la inviolada Palas; esta corona es digna de atención porque Horacio transfiere hipotéticamente a un genérico poeta ateniense el simbolismo de excelencia que luego se va a conferir a sí mismo para realzar la peculiaridad de su lírica

*sunt quibus unum opus est intactae Palladis urbem
carmine perpetuo celebrare et
undique decerptam fronti praeponere olivam;*

¹⁰ Corona significa también *spectatorum coetus*, o sea, reunión de asistentes a un espectáculo teatral en forma de hemiciclo; cf. Epist. I, 18, 53 y *Ars Poetica*, 381.

¹¹ Cf. Nisbet, R.G.M. and Hubbard, M. *A commentary on Horace Odes*, Oxford Clarendon Press, t. I, 1970, p.304.

*existen los que tienen como única empresa celebrar
con un canto perpetuo la urbe de la inviolada Palas y
anteponer en la frente el olivo arrancado de cualquier parte;*

2) La corona de v. 21-24 es la guirnalda de álamo ceñida por Teucro; este árbol está dedicado a Hércules, héroe *vagus* o errabundo que preside viajes y exploraciones a tierras ignotas; dicho patronato podría deberse a que el hijo de Telamón, expulsado de Salamina por su padre al no haber evitado la muerte de su hermano Áyax, debió lanzarse al mar y a la aventura para fundar una segunda Salamina, a lo que se mezcla un sentido convivial porque Teucro rodea con álamo sus sienes húmedas de vino en la última comida y para el postrer discurso pronunciado en la tierra natal.

.....*Teucer Salamina patremque
cum fugeret, tamen uda Lyaeo
tempora populea fertur vinxisse corona,*

.....*como de Salamina y de su padre
huyese Teucro, se dice sin embargo que ciñó
sus sienes húmedas de vino con corona de álamo.*

I, 17, 27-8

Se trata de una corona simposiaca llevada por Tyndaris, quien bebiendo y cantando con los ritmos de Anacreonte en el fundo sabino del poeta no temerá la brutalidad de un amante desenfrenado

*et scindat haerentem coronam
crinibus inmeritamque vestem.*

*que desgarre la corona atada
a sus cabellos y el vestido sin culpa.*

I, 26, 6-8

El poeta se dirige a la Musa evocada sólo con uno de sus gentilicios, pidiéndole que entrelace una corona de flores para su amigo Lamia, corona metafórica, símbolo de encomio entre los griegos según un comentario oxoniense¹² o de

¹² Cf. el bello artículo de F. Hertel *L'ode O fons Bandusiae*, Bull. Ass. G. Budé, 1958, p. 85-93, tan fino y perspicaz en su revaloración de viejos comentaristas y ediciones olvidadas de Horacio, testimonio de la perennidad de un poeta bien amado.

inmortalidad, por la mediación de un poema que resulta ser la misma oda alcaica I, 26 que eterniza a Lamia con el plectro lésbico (v. 11) y con el pretexto de indicarle a la Musa para que lo haga

.....*O quae fontibus integris
gaudes, apricos necte flores,
necte meo Lamiae coronam, / Piplea dulcis.*

.....*¡Oh tú que te gozas en las fuentes puras
entrelaza soleadas flores, entrelaza
una corona para mi caro Lamia, / dulce Piplea!*

II, 7, 7-8 y 23-5

La oda a Pompeyo, el amigo reencontrado nos ofrece dos ocasiones, ambas conviviales con los dos amigos ceñidos de coronas. Antes de Philippos, Horacio recuerda un pasado juvenil, cuando en vinosos atardeceres coronaban sus cabellos con guirnaldas simpóticas y los ungían con fragante ungüento de malobatro oriental.

.....*coronatus nitentes
malobathro Syrio capillos.*

.....*coronados los cabellos
brillantes por el malobatro sirio.*

En el presente, al reencontrarse en el banquete de acción de gracias, mientras beben un embriagante Másico, ungen sus cabellos ciñéndolos con apio húmedo y mirto seco; el contraste sugiere la frescura del apio que, según los antiguos, suavizaba la embriaguez con connotaciones simbólicas más difusas y variadas, unido al mirto asociado con Venus, el amor y los convivios.

.....*Quis udo
deproperare apio coronas / curatve myrto?*

.....*¿Quién se cuida presuroso
de enlazar coronas con apio húmedo / o con mirto?*

III, 13, 1-2

O fons Bandusiae splendidior vitrio,

dulci digne mero non sine floribus,

*¡Oh fuente de Bandusia más límpida que el cristal
de un dulce vino digna y no sin flores!*

La oda a la fuente de Bandusia testimonia un uso religioso de las coronas florales. En las *Fontanalia* se sacrificaba un cabrito y se arrojaba la sangre al agua que fluía. La expresión *non sine floribus*, en posición ambigua, ha sido discutida en su atribución¹³; la guirnalda innominada puede referirse a la fuente, al vino o al cabrito, pero lo que no se discute es el valor sacrificial de la misma.

III, 14, 17

Esta oda está motivada por el regreso triunfal de Augusto en el año 24 a.C. después de la campaña contra los cántabros y tres años de ausencia. La alegría por el retorno invita al regocijo y al banquete, por eso el poeta da orden al joven escanciador

*I, pete unguentum, puer, et coronas
et cadum Marsi memorem duelli,*

*Ve, muchacho, busca unguento y coronas
y una jarra memoriosa de la guerra mársica,*

Coronas en plural porque cada invitado luce una sobre sus sienes.

III, 23, 13-16

Fídile, la campesina piadosa, que ofrendaba a sus Lares en cada kalenda al renacer la luna con un sacrificio sencillo y adecuado a sus bienes, adorna las estatuillas de sus dioses domésticos con corona de fragante romero y mirto frágil

*.....te nihil attinet
temptare multa caede bidentium
parvos coronantem marino
rore deos fragilique myrto.*

¹³ A menudo la corona se acompaña de bandeletas o *vittae* que portan tanto los oficiantes como las víctimas; son usos pre-literarios, atestigüados después, particularmente por los trágicos. Cf. también nota 8.

Cf. Daremberg, Ch.-Saglio, E. *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines*, Paris, Hachette, s.d., tome I, vol. II, artículo *corona*, p. 1520-1537.

.....en nada te atañe
solicitar con la inmólación de ovejas de dos años
a los humildes dioses que coronas
con romero y frágil mirto.

Los comentaristas sostienen que el uso más antiguo en Roma de las guirnal-
das es el religioso por eso se coronaron antes las imágenes que las personas¹⁴; la
ceremonia de Fídile atestigüa nuevamente un empleo ritual.

III, 25, 18-20

La oda a Baco se cierra con un verso donde el adepto al *thyasos* dionisiaco
sigue al dios que ciñe una corona de hojas de vid, uno de sus atributos al pare-
cer orgiástico en Horacio, además de la hiedra que aludiría más bien a acciones
sacras (cf. *Las Bacantes* de Eurípides) y, en nuestro poeta, a un rasgo particular-
mente inspiratorio.

.....Dulce periculum est
o Leneae, sequi deum
cingentem viridi tempora pampino.

.....Dulce peligro es
oh Leneo, seguir al dios
que ciñe sus sienes con verde pámpano.

III, 27, 29-30

Horacio acude al mito de Europa para evitar que se embarque Galatea, dis-
puesta a emprender un viaje marino. El autor contrasta la luminosa e inocente
tarea de entretejer coronas para las ninfas en los prados paternos con la travesía
marina bajo la dudosa claridad de la noche confiada al toro falaz.

*Nuper in pratis studiosa florum et
debitae Nymphis opifex coronae*

¹⁴ Aunque tal vez no se trate sólo de una tradición literaria, sino que ésta exprese más bien costum-
bres ancestrales vigentes en la sociedad augustea; sobre la temática general cf. Jasper Griffin en
Latin Poets and Roman Life, London, 1986; el autor, con posterioridad a este libro, en una nota a la
discusión con G.B. Conte *Of Genres and Poems* en la compilación dirigida por K. Galinsky (ya
mencionada en mi nota 1), p. 124-133, critica la supuesta ortodoxia crítica de los que por snobis-
mo aíslan la literatura de la sociedad; el dardo está dirigido a R.F. Thomas (nota 1, p. 124).

*Poco ha aficionada a las flores y
artífice de una corona debida a las ninfas*

IV, 11, 2-5

Para el cumpleaños de Mecenas, Horacio dispone el sacrificio de un corde-ro en un altar ceñido de follaje, coronas de apio y de hiedra y el convivio con la presencia de Phyllis

..... *est in horto*
Phylli, nectendis apium coronis
est hederæ vis/multa,

.....*hay en mi huerto*
Filis, apio para tejer coronas,
hay hiedra abundante

Lo religioso y lo convivial se unen para dar sentido al uso de las guirnaldas en una línea también evocadora del simposio platónico.

En suma, la dimensión sacra de la corona se encausa en Horacio dentro de una tradición helénica, pero con empleos mucho más diversificados en el mundo latino.

II parte: EL SÍMBOLO DE LA TRIPLE CORONA LÍRICA EN LAS ODAS DE HORACIO

LAS CORONAS LÍRICAS DE HORACIO

Las coronas analizadas con anterioridad se inscriben dentro de una tradición literaria¹⁵ conocida y también evocada por otros poetas clásicos; no hay innovación, salvo algún matiz afectivo, y las menciones son previsibles: coronas sacrificiales, olímpicas, de excelencia en una actividad y conviviales, compartiendo casi todas un carácter religioso, menos la excepción apuntada en la oda I, 7, 5-7 que prelude en la guirnalda de olivo de un ignoto poeta ateniense su propia coronación.

Pero tenemos una manifestación nueva de la corona de excelencia que ciertas divinidades conceden a Horacio en cuanto poeta, lo que no sería totalmente novedoso, si no las expusiera como símbolos de las fases del proceso poético y de las especies líricas por él cultivadas.

¹⁵ Cf. el provechoso y cuidado estudio de Race, W. *The classical priamel from Homer to Boethius*, Leiden, Brill, 1982, p.122-3) donde analiza este recurso en las *Odas* del venusino.

Con referencia a sí mismo sólo se detectan estas coronas en cinco odas a analizar; con todo una coronación poética precede a la del venusino, esta vez en el ámbito romano, y es la de su predecesor en el género satírico: Lucilio.

Sat. I, 10, 48-9

.....neque ego illi detrahere ausim
haerentem capiti cum multa laude **coronam**.

.....ni yo osaría arrancarle
la corona que con mucha gloria se adhiere a su cabeza.

Esta referencia es de sumo interés porque alude nada menos que a Lucilio, εὐρετής de la sátira latina; Horacio tiene una actitud crítica en especial para los aspectos formales de la obra luciliana: farragosa, áspera, falta de armonía y salpicada de superfluidades, sin embargo le reconoce una primacía temporal y la fundación del género en las letras latinas, preminencia que expresa con la imagen de la **corona** y no sin cierta ironía, pues con seguridad Horacio sabe que puede sobrepasar a Lucilio; en síntesis la corona luciliana tiene sólo valor cronológico respecto de Horacio y cualitativo en cuanto a Varrón de Átax que intentó la sátira sin éxito, pero es el primer ejemplo de su uso **simbólico** para indicar la prioridad de un género en el tiempo. Retornemos a los *carmina*.

I, 1, 29-36

El extenso y laborioso *priamel*¹⁶ de las vocaciones humanas culmina en un *climax* ascendente con la vocación personal de Horacio por la poesía a partir del v. 29

*Me doctarum hederæ præmia frontium
dis miscent superis, me gelidum nemus
Nympharumque leves cum Satyris chori
secernunt populo, si neque tibiis
Euterpe cohibet nec Polyhymnia
Lesboum refugit tendere barbiton.
Quod si me lyricis vatibus inseres,
sublimi feriam sidera vertice.*

¹⁶ Decimos la mayoría, porque si bien la cronología de los poemas es difícil de precisar, sabemos que algunos epodos y sátiras son coetáneos con las *Odas*.

*A mí las hiedras, premio de frentes doctas
me unen a los dioses superiores, a mí el fresco bosque
y los coros ligeros de ninfas con sátiros
me apartan del pueblo, siempre que Euterpe
no silencie las flautas ni Polyhymnia
rehuse tañer la lira de Lesbos.
Pero si tú me incluyes entre los poetas líricos
heriré los astros con mi cabeza enaltecida.*

En la oda inicial Horacio se presenta con una madurez poética lograda por la mayoría de los *Epodos* y las *Sátiras*¹⁷ que le han concedido un lugar espectacular y un reconocimiento amplio, aunque no el deseado y que busca a partir de esta colección: su ἐγκρίνειν o inserción en el canon de los poetas líricos.

El signo de ese nuevo estado se da con la *hederae corona*, atributo de Baco; hiedra aquí ajena al vino, aunque complementaria de la vid y que representa un aspecto del proceso creativo.

Si no examinamos la **hiedra** como símbolo, pese a la prevención con que nos advierten algunos comentaristas¹⁸ pronunciándose con excesiva cautela frente a este tipo de interpretaciones admitidos por la crítica actual, no podríamos dilucidar el alcance de esta σφραγίς.

Esto implica indagar la caracterización horaciana de Dionysos como se ve en II, 19 y III, 25 principalmente¹⁹, donde el venusino nos presenta un Baco ennoblecido, ahondado en sus mejores rasgos, marcado por la impronta paterna de su segundo nacimiento (del muslo de Júpiter), espiritualizado en su divinidad, depurado de sus rasgos orgiásticos, ajeno al tratamiento antoniano y orientalizante perjudicial para la imagen del dios, olimpizado y sometido al rigor apolíneo del *decorum* augusteo, contracara de Febo sin confundirse con él, generador de la entrada de Augusto en el *concilium deorum* y *deus* que comparte el proceso creativo con otras divinidades (Musas, Apolo) mostrando la complejidad del mismo.

Sólo un Dionysos con tal *dossier* paradigmático que mira al poeta (como la Musa al niño Horacio el día de su nacimiento) no con la mirada que enloquece y castiga, sino con la que le confiere el arrebató inicial como *cliens Bacchi*, que lo pone en estado de éxtasis y posesiona todo su ser con un entusiasmo inherente

¹⁷ Cf. Nisbet, R. and Hubbard, M. Op. cit., p.XI-XXVI.

¹⁸ He analizado la figura de Baco en H. en otra comunicación (Buisel, M.D. *La divinidad de Baco en la lírica horaciana*, Garibaldi, S.B.E.C., 1991, p. 83-103).

¹⁹ Virgilio en *Ec.* VII, 25 y VIII, 12 orna al poeta con hiedra como anticipo de la gloria literaria. Servio al anotar el último verso cree que su uso se debe a la supuesta afición al vino de los poetas dado que la frescura de la hiedra atemperaba el ardor del vino, facultad que también se le reconocía al apio. Cf. también Propertio IV, 1, 61. Es evidente que a Servio se le escapa el valor simbólico de la hiedra, presente asimismo en el elegíaco, ajeno a sus pretendidas cualidades antiembriagantes..

a la plenitud divina, sólo este dios es el punto de partida de su lírica.

Ese estado inicial se perfila y delimita con otros rasgos: así esta hiedra²⁰ es premio de las frentes *doctas*, con lo que desde el estado entusiástico y de concentración inicial pasamos a una caracterización de lo que pretende ser la poesía de Horacio. No sólo el poeta es σοφός al modo de Solón y los antiguos griegos (cf. Píndaro, *Olímp.* IX, 28; Baquilides 12, 201), sino que añade *ars* al *ingenium*, es decir, habilidad para el verso además de inspiración; por otra parte es el adjetivo propio del poeta neotérico que cultiva una doctrina, o sea, un conocimiento poético laborioso, conciente, depurado, ajeno a todo repentismo o aislado sentimiento.

En suma la poesía de Horacio es *docta* con la pesada carga que este vocablo toma de la lírica arcaica y fundamentalmente de la alejandrina y su vehiculación neotérica²¹.

La asociación con los *dis superis* es consecuencia del éxtasis dionisiaco y de la necesaria soledad y concentración exigidas por la poesía, que hacen del poeta un consagrado y por lo tanto un segregado del ruido mundano y de la vulgaridad, no por orgullo, sino por exigencia del oficio.

Otro elemento de separación es el *gelidum nemus*, imagen de prosapia alejandrina y calimaquea a la que se le reconoce significación simbólica²²; nos interesa en esta vertiente la valoración de H. J. Mette²³ porque apunta con más precisión que los oxonienses; para él es una imagen del lugar propio del γένος λεπτόν con lo que nos ubica en la problemática del género lírico donde desea insertarse; en concordancia lo apoya P. Pucci²⁴.

Syndikus²⁵ tras la huella de Wimmel²⁶, Kambylis²⁷ y Mette señala que el *locus amoenus* para la lírica no es ya el Helicón, adecuado para el *genus grande* o el *medium*, sino el bosque fresco, umbroso y secreto, ámbito ideal para la poesía, sintetizado en el símbolo de la corona de hiedra.

Esto se corrobora con el adjetivo *leves*, atributo de *chori*, hipálage para *nymphis*, no señalado por Mette, que intensifica la imagen del *genus tenue*.

Detrás se adivina la silueta de Calímaco y su rechazo del gran ἔπος²⁸, o sea, de la poesía cíclica o del ὄνεισμα διηνεκές (*carmen perpetuum*) por el ἐπύλλιον

²⁰ Cf. Kiessling, A.-Heinze, R.-Burck, E. Horaz. *Oden und Epoden*, Berlin, Weidmann, 1958, p. 9.

²¹ Cf. Nisbet, R. and Hubbard, M. (idem, p. 14) para quienes el *sacred wood* simboliza un espacio inaccesible, apto sólo para la poesía.

²² Mette, H.J. "Genus tenue" und "Mensa tenuis" bei Horaz en *Wege zu Horaz*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1972, p. 220-24.

²³ Pucci, P. *Horace's banquet in Odes I, 17*, T.A.P.A. 105, 1975, p. 259-281.

²⁴ Syndikus, H.P. *Die Lyrik des Horaz*, Darmstadt, Wiss. Buchgesellschaft, Band I, 1989, p. 32-3.

²⁵ Wimmel, W. *Kallimachos im Rom*, Wiesbaden, Hermes, 1960.

²⁶ Kambylis, A. *Die Dichterweihe und ihre Symbolik*, Heidelberg, K. Winter, 1965.

²⁷ Sobre el problema, tan asediado, del ἔπος calimaqueo cf. Cameron, A. *Callimachus and his Critics*, Princeton Univ. Press, 1995; referencia indicada por gentileza del Dr. Galinsky.

²⁸ Syndikus, H.P. *Op. cit.*, p. 23-37.

(género épico-lírico) o por el ἐπίγραμμα puramente lírico (cf. Wimmel,1960); Horacio también rechaza el γένος ὑψηλόν (elevado) por el γένος λεπτόν y su entrada en el fresco bosque y las danzas ligeras provocará más de una *recusatio* o rechazo de los grandes géneros; así y todo, ¿dentro de qué especie lírica se ubicará nuestro poeta?

La respuesta está en la continuidad de la *tibia* de Euterpe y del *Lesboum barbiton* de Polyhymnia. Para Syndikus²⁹ la flauta alude a los ecos elevados y cercanos a la lírica coral de varias odas y la lira lésbica a los paradigmas de Mitilene, Safo y Alceo, anticipando la polaridad inexcusable entre su λυρικὰ καὶ βοσιλικὰ μέλη (lírica individual y civil).

El matiz político de la lírica civil se proyecta en los dos versos finales porque la entrada de Horacio al *lyricorum coetus*³⁰ depende del consenso que Mecenas puede otorgarle, no en tanto que poeta él mismo, sino en cuanto ministro de Augusto.

Para H. Musurillo³¹ la apoteosis de Horacio es doble: por su propio talento y por el consentimiento de Mecenas, agente humano mediador de la glorificación; según este crítico Horacio evita un acto de egotismo y lleva el foco de la oda a la figura de Mecenas con lo que la oda cierra anularmente. Sin embargo no destaca el sentido político del consenso de Mecenas, que es otro aspecto de su proceso creador apuntado a la lírica civil y a la necesaria recepción en la sociedad.

En suma, la **corona de hiedra** implica un punto de partida dado por la concesión de un estado de éxtasis y entusiasmo necesario para que operen la inspiración y la poesía con la proyección de éstas en especies **determinadas** del *genus tenue*, como se verá a lo largo de las 103 odas; **determinadas**, porque Horacio se autolimita expresamente con la *recusatio* tanto de la **épica** como de la **elegía**, también ésta, especie **tenue**, sin rehuir aspectos políticos, pero encuadrados al modo alcaico en el lirismo civil.

La corona de hiedra deviene así programática y por eso abarcativa de las restantes guiraldas con que el poeta enmarca su canto, resultando algo más que un mero signo de la lírica simpótica o dionisiaca o, como quiere A. La Penna³², sólo de Leuconoe y Taliarco, aunque toda la oda es un λόγος προτροπικός enca-

²⁹ Los integrantes de este *coetus* se explicitan en la oda IV, 9, 6-12; al menos figuran seis de los nueve canonizados por los alejandrinos.

³⁰ Musurillo, H. *The poet's apotheosis: Horace, Odes I, 1*, T.A.P.A. 93, 1962, p. 230-9.

³¹ La Penna, A. *Τὸς ἄριστος βίος, interpretazione della prima ode en Orazio e l'ideologia del Principato*, Torino, Einaudi, 1963, p. 219.

³² Mucha documentación adicional con discusiones útiles sobre la hiedra como símbolo y su representación en el arte augusteo se encuentra en Castriota, D. *The Ara Pacis Augustae and the Imagery of Abundance in Later Greek and Early Roman Imperial Art*, Princeton Univ. Press, 1995. Después del examen de las fuentes, imprescindible para la comprensión del Ara Pacis, pasa el autor a la interpretación ornamental, cuyas representaciones florales o vegetales evocan la prodigalidad de la tierra y su abundancia; la imagería se profundiza al asociarla con las divinidades responsables de tal prosperidad, en especial, Apolo y Dionysos, enfatizando la función y asociaciones de sus atributos vegetales.

minado al βιοῦ θεωρητικός; Horacio con su lírica civil de tipo alcaico intenta un modo augusteo que La Penna rechaza, ya que -según él- las exigencias imperiales iban hacia una poesía enniana.

Por la hiedra³³ Horacio se une al *thyasos* dionisiaco, se mezcla con los olímpicos y penetra en los ámbitos estelares a diferencia de la palma del olímpico que sólo lo aproxima hasta ese nivel, diferencia que va de *ad* a *inter* y de *coe-hit* a *inseres*³⁴.

ODA I, 38

*Persicos odi, puer, apparatus,
displicent nexae phylira coronae,
mitte sectari, rosa quo locorum
sera moretur.*

*Simplici myrto nihil adlabores
sedulus, curo: neque te ministrum
dedecet myrtus neque me sub arta
vite bibentem.*

*Detesto, muchacho los ornamentos persas
me desagradan las coronas trenzadas con filira,
deja de buscar en qué lugar la rosa
se demora tardía.*

*Al simple mirto, solícito nada
añadas - me preocupa-; de ti que me sirves no
es indigno el mirto ni de mí que bebo
bajo la densa vid.*

La brevedad y aparente sencillez de esta oda casi epigramática es engañoso; más compleja que otras, ha sido, según Nisbet y Hubbard³⁵ *the victim of symbolic interpretation*. Es evidente que los vegetales mencionados, la *phylira* y la *rosa sera* por un lado y el *myrtus* y la *vitis* por otro, trascienden una lectura superficial, pero seamos cautelosos.

A primera vista es una oda simpótica y las coronas en cuestión son de la misma naturaleza.

Para G. Pasquali hay una doble afirmación: simplicidad de vida según la enseñanza epicúrea y una declaración de interés por la poesía de amor y vino, mostrativa de *il lirico erotico e simposiaco*³⁶. Se puede objetar que las coronas de

³³ Norberg, D. *L' Olimpionique, le poète et leur renom éternel*, Uppsala Univ. Arsskrift 1945, 6.

³⁴ Cf. Nisbet, R. and Hubbard, M. *Op. cit.*, p. 422.

³⁵ Cf. Pasquali, G. *Orazio lirico*, Firenze, Le Monnier, 1966, p. 324.

³⁶ Cf. Kiessling, A. et alii. *Op.cit.*, p. 159-160.

rosas, entretreídas sobre una corteza flexible de *phylira*, extraída del tilo, también se relacionan con Venus, de modo que la proposición pasqualiana se invalida por esquemática.

También la ven como una proposición vital Kiessling - Heinze - Burck³⁷ y al mirto sólo con significacon erótica.

E. Fraenkel³⁸ sostiene que la oposición vegetal privilegia con el segundo término la simplicidad del estilo literario.

En oposición, Nisbet y Hubbard³⁹ afirman que nada en I, 38 sugiere que se esté hablando de **estilo**; para ambos sólo se trata de la simplicidad de vida como ideal horaciano.

S. Commager se pregunta por la *sera rosa* que para él es un *moral symbol unresolved*⁴⁰.

Pero... pero la posición final del poema es sin duda destacada y genera un encadenado de relaciones múltiples, al menos con I, 1 (desarrolla en apariencia el *est qui nec veteris pocula Massici...demere...spernit*, v. 19-20) o se contrapone, tal vez con cierta ironía a I, 37, más compleja con su entrelazado de lo simpótico y lo político.

Algunos se han despistado creyendo que se perdieron dos odas para redondear el número 40, porque la ven demasiado *light* o de poca monta. Pero hay que leer con atención.

Creo que Fraenkel tiene razón cuando se refiere a la sencillez de estilo en oposición a un modo retórico oriental o asiático más rebuscado y puntilloso representado con la imagen de la corona en que las rosas, y no las comunes de la primavera, sino las últimas y muy raras del tardío verano o sólo sus pétalos se entrelazaban como artículo de un lujo dispendioso; Fraenkel⁴¹ y tras él Syndikus⁴² sugieren cierta εἰρωνεία horaciana sobre sus poesías de factura más compleja, pero bien puede tratarse de poesía ajena. Para el segundo comentarista⁴³ las coronas de rosa y mirto son símbolo de dos modos de celebración: lujo y sencillez, mostrándose alejado de cualquier valoración literaria.

H. Dahlmann⁴⁴ ve en la imagen del mirto la filosofía del justo medio.

La explicación de Fraenkel, atendida al estilo literario, no es excluyente de la de Pasquali y demás exegetas considerados, dada la polivalencia del símbolo; la de Pasquali es insuficiente porque la rosa tardía trenzada sobre la *phylira* también se ajusta a lo convivial, aludiendo ambas a la misma especie lírica, pero Horacio

³⁷ Cf. Fraenkel, E. *Horace*, Oxford Clarendon Press, 1957, p. 297-9.

³⁸ Cf. Nisbet, R. et alia. *Op. cit.*, p. 423.

³⁹ Cf. Commager, S. *The Odes of Horace*, New Haven and London, Yale University Press, p. 285.

⁴⁰ Cf. Fraenkel, E. *Op. cit.*, p. 298.

⁴¹ Cf. Syndikus, H. P. *Op. cit.*, p. 341.

⁴² Cf. Syndikus, H. P. *Op. cit.*, p. 340.

⁴³ Cf. Dahlmann, H. *Horatius I, 38, Interpretationen*, Gymnasium Bech. 4, Heidelberg, 1964, p. 47-55.

⁴⁴ Cf. Davis, G. *Polyhymnia*, California University Press, 1991, p. 118-126.

se queda con la poesía simposiaca de estilo simple vinculada a la amorosa; ambas especies, simpótica y erótica, tienen cabida amplia en el libro I y no pueden desprenderse una de otra, tan enlazadas están que el mirto de Venus (no olvidemos que ella ocupa el centro de este volumen en la oda 19) se entremezcla en la pérgola umbrosa entramada con la vid bajo la cual el poeta bebe despaciosamente.

G. Davis⁴⁵ ve también una oposición estilística y de *modus vivendi*. El *simplici myrto* representa la composición unificada, no varía ni multiforme ni incoherente, frente a las *nexae phylira coronae*, posiblemente ajenas, que comportan con su preciosismo pretensioso una violación al *decorum* del *genus tenue*. Todo el análisis de Davis que comparto, es simbólico.

Con todo existe la posibilidad de una nueva distinción -y creo que aquí se trata de un pequeño aporte personal-, ya que el autor no parece equiparar totalmente las *phylira coronae*, que le desagradan, con la rosa a la que simplemente omite; ésta incluye también una valencia erótica, tal vez apuntando hacia la lírica amatoria **elegíaca** de raigambre alejandrina ya romanizada por sus representantes latinos; Horacio, que experimentó todos los metros y ritmos griegos, modificando incluso sus cesuras⁴⁶, jamás nos dejó un dístico **elegíaco** y tampoco su rica veta amorosa presenta rasgos semejantes a los de Tibulo o Propercio; hay un nítido apartamiento de esa modalidad lírica, lo que se verifica analizando la poesía amatoria del venusino, por lo que nos atrevemos a señalar en su escondida rosa una velada *recusatio* de la **elegía** erótica y sus esplendores estilísticos.

En conclusión, el libro I está bajo patronato **dionisiaco**, abriéndose con la **hiedra** de vasta significación y cerrándose con la **vid**. Ambas abrazan al **mirto** de Afrodita y sin estrépito cubren con su follaje al austero laurel de Apolo, que apunta con más claridad a la βασιλικά μέλη, presente estratégicamente en I, 2 y I, 37 como en otras odas civiles del primer libro.

En suma, el simbolismo del mirto y la vid aplicado, ya sea al estilo literario como a las especies líricas es previsible, pero con la **hiedra** Horacio ha creado un símbolo rico, complejísimo y único de su propio *genus tenue*.

ODA III, 4, 17-20

La más extensa y tal vez la más bella de las odas romanas que comienza con una invocación a Calíope para que entone un *longum melos* sobre las *fidibus citharave Phoebi* contiene el relato de un suceso mítico o mitificado, ocurrido en la infancia de Horacio. No es la primera vez que aparece un elemento maravilloso, signo de un niño futuro poeta⁴⁷. El hecho es el siguiente: cansado de jugar

⁴⁵ Cf. Galinsky, K. *Op. cit.*, p. 354.

⁴⁶ La tradición quiere que en la niñez de Ibycus, Simónides, Estesícoro, Píndaro e incluso en la de Platón se hayan dado estas marcas de predilección celeste.

Cf. Syndikus, H. P. *Op. cit.*, Band II, 1990, p. 55.

⁴⁷ Cf. Villeneuve, F. *Horace. Odes et Épodes*, Paris, Les Belles Lettres, 1964, p. 88-93.

en el Vultur, montaña apulia bastante salvaje, el niño se echó a dormir sin cuidarse de osos y serpientes, pero *infans non sine dis*, unas fabulosas palomas - las de Venus - lo cubrieron de **laurel** y **mirto**

(*mirum*) *ut tuto ab atris corpore viperis*
dormirem et ursis, ut premerer sacra
lauro que conlataque myrto
non sine dis animosus infans

(*fue admirable*) *que yo durmiese con el cuerpo a salvo de negras*
víboras y de osos, que fuera cubierto de sacro
laurel unido al mirto,
niño animoso, no sin dioses.

El libro III, según Villeneuve⁴⁸, el de más alta inspiración y el de arte más complejo de los tres, ofrece gran variedad rítmica y de tono, pero con un suave cambio de patronatos sabiamente equilibrados a través de la mediación del libro II; al pasar por éste se invierten los roles de Dionysos y de Apolo; el cierre del libro II es apolíneo con la extraña metamorfosis del poeta en II, 20 en cisne délfico, aunque precedida de II,19, oda caracterizadora del peculiar Baco horaciano.

Las acciones empiezan a cambiar de acento y así pasan al libro III, donde nuevamente Dionysos precederá en III, 25 a Apolo, quedando éste sin embargo como figura señora por encima de todo el *lusus* lírico, no flechador airado, sino con su armoniosa lira y su **laurel** perenne para cerrar todo el poemario.

La cuarta oda romana anticipa este cambio y a su vez deja inmune el rol central de Venus, cuyas palomas entretejen el **mirto** con el **laurel** y no con la **vid**, trama indicadora de un levísimo cambio de tono en la especie erótica, en un poeta que parece estar despidiéndose del amor, al menos literariamente, por una toma de distancia en el yo poético respecto del objeto amado, más notoria y nostálgica que en las odas amorosas de los libros I y II donde el *magister amorum* está más comprometido y no piensa aún en despedirse del amor.

En suma las palomas de Afrodita unen más claramente lo individual con lo

⁴⁸ Cf. Conte, G. B. Op. cit. en nota 1, cap. VI *Proemi al mezzo*, p. 121-133; el autor distingue dos tipos de proemios: a) uno más arcaico, temático, expositivo, destinado a revelar el objeto de la composición o el *quid* de la misma, ubicado al comienzo de la obra y b) uno programático o declarativo para manifestar el *quale*, o sea el cómo, la peculiaridad artística o genérica del poeta, colocado sistemáticamente al inicio de la segunda mitad. Ambos pueden darse entrelazados, superpuestos o con plena autonomía uno del otro. Se trata de una oposición funcional para el ceremonial de apertura, en términos sincrónicos, resultado de un proceso diacrónico.

Con este criterio analiza los proemios a la *Égloga* VI, *Geórgicas* I y III, *Eneida* VII y la coronación del poeta en *De rerum natura* IV de Lucrecio.

En el caso de Horacio el proemio al medio no entra en conflicto con el lugar inicial o final, ubicación consabida para indicar su vocación poética o el cumplimiento de la misma.

civil en el símbolo de los dos follajes sacros cargados de tradición helénica y siguiendo desde la infancia los temas de su poesía.

No se habla aquí de corona, no corresponde a un niño, sino con más simplicidad de una cubierta protectora (*ut premerer*) *conlata*, donde se enlazan ambos ramajes; esto no anticipa la excelencia ni la glorificación, sino los campos líricos en los que se concentrará el hijo del liberto.

Se trata aquí, además de un caso de *proemi al mezzo*, de tradición alejandrino, como los llama G. B. Conte⁴⁹, quien observa en las *Odas* dos ejemplos: el *carmen* IV, 8 ubicado en el centro de un poemario de 15 odas y la IV de las odas romanas con la invocación a Calíope y la profesión pindarizante de una poética sublime, como si fuera un desdoblamiento de la palabra proemial puntualizando rasgos que podrían haber sido subalternos y que ahora adquieren un plano diferenciado. (p. 131).

La imagen de los follajes entrelazados opera como un símbolo de su poética interconectado con los de la hiedra y el laurel.

ODA III, 30, 10-16

*Dicar, qua violens obstrepit Aufidus
regnavit populorum, ex humili potens
princeps Aeolium carmen ad Italos
deduxisse modos. Sume superbiam
quaesitam meritis et mihi Delphica
lauro cinge volens, Melpomene, comam.*

*Donde ruge impetuoso el Aufidus y donde Dauno,
escaso de agua, reinó sobre pueblos rurales,
se hablará de mí, como un poderoso, aunque de baja cuna,
el primero en haber adaptado el canto eolio
a los ritmos itálicos. Atribúyete la excelencia
lograda por mis méritos y cíñeme propicia
la cabellera, oh Melpómene, con el laurel de Delfos.*

Para alcanzar la ἀκμή representada por la corona, debemos llegar a la oda final que clausura los tres libros, en asclepiadeos menores (sólo empleados para el tema del poeta y la poesía, es decir, para exponer su teoría poética) como I, 1 y después IV, 8, eje del último libro; esto es parte de la experimentación operada por Horacio, ya en las especies líricas, ya en la métrica, continuando a Catulo y a los neotéricos para alcanzar cimas rítmicas sin precedentes⁵⁰.

⁴⁹ Cf. Galinsky, K. *Op. cit.*, p. 225 y 234.

⁵⁰ Cf. Galinsky, K. *Op. cit.*, p. 240 y 354-5.

En III, 30 Horacio ha alcanzado reconocimiento sin envidia, está ya inserto en el coro de los poetas líricos con el verbo en un presente real y no con un futuro desiderativo como en I, 1, sabe que su poesía le concederá la cuota de inmortalidad anhelada, tanto como crecerá por ella en renovada frescura y juventud con una perennidad asociada al ritual de la procesión capitolina; será incluso reconocido en su tierra natal como *princeps* de la poesía eólica en ritmo itálico por aquellos que lo supieron sin rango social.

Galinsky⁵¹ sagazmente observa que Horacio emplea *princeps* (y no *primus*), vocablo de la esfera política y título propio de Augusto, *fully intentional* insertando su poesía en una esfera comunitaria más amplia.

¿Qué le queda por hacer?

La acción de gracias a su Musa, a Melpómene, la más entrañablemente suya, la moduladora de sus variadísimos ritmos. A ella, orgullosa del quehacer del poeta, Horacio le devuelve agradecido la excelencia lograda, no sin solicitarle el máximo signo de reconocimiento otorgado por el dios musageta: la *corona de laurel* délfico.

La mediación de la Musa es libre y arranca de un movimiento entrañable para su protegido; ella opera *volens*, como actuaron sus hermanas con Hesíodo al consagrarlo con un gajo de laurel; del gajo pasamos a la corona por la mediación pindárica con sus coronas agonísticas o procesionales, pero es en la poesía latina con el *De rerum natura* (I, 118), de **Lucrecio** que la excelencia poética toma la forma de la **corona**, primero en referencia a Ennio que en la vertiente hesiódica (ex Helicone) trae ya una corona y no un simple gajo⁵²

detulit ex Helicone perenni fronde coronam

trajo desde el Helicón una corona de fronda perenne

y luego respecto de sí mismo (IV, 3-5)

*.....iuvatque novos decerpere flores
insignemque meo capiti petere inde coronam
unde prius nulli velarint tempora musae.*

⁵¹ Señala K. Galinsky (*op. cit.*, p. 353), en la línea de Wimmel y Kambilys, que la referencia al Aufidus sustituyendo al monte Helicón evoca dinámicamente la Hippocrene y otras fuentes griegas, símbolo de inspiración poética; este cambio está presente ya en los Αἴτια de Calímaco; en el frag. 2 (cf. Pfeiffer, R. *Callimachos*, Oxford Clarendon Press, vol. I y II, 1949-1953) según el escolio florentino, la consagración poética tanto de Hesíodo como de Calímaco, se realizaría junto a la fuente ya mencionada.

Cf. Buisel, M. D. *La consagración poética*, Primeras Jornadas Uruguayas de Est. Clás., Montevideo, 1995, p. 123-9.

⁵² Cf. también V, 1399-1400, *caput atque umeros plexis redimire coronis / floribus et foliis.*

.....agrada arrancar flores nuevas
y obtener de allí para mi cabeza una corona insigne
de donde antes a ninguno las Musas le cubrieron las sienes

La coronación de Lucrecio se enmarca en la misma línea de la consagración calimaquea, pero con la novedad de la corona de flores (no está trenzada con los ramos sacros), donde lo que importa es el atributo *novos*, que califica el primer intento poético conocido de un *περί φύσεος* latino con un *plus* de ingredientes no didácticos⁵³.

Virgilio con sus bucólicas conforma otro precedente importantísimo. Así en la *Ec.* VI, 68, cuyo centro es la consagración de Gallo con el caramillo hesiódico, el mantuano necesita de un mediador que entregue el instrumento de las Musas y quien aparece es Lino, pastor de canto divino, hijo de Apolo, coronado de flores y apio amargo, empleado éste en un contexto ni convivial ni funerario

floribus atque apio crinis ornatus amaro

Ec. VII, 25 provee otro ejemplo interesante

Pastores, hederam crescentem ornate poetam,

Para W.Clausen⁵⁴, la hiedra es en Virgilio el símbolo de un logro poético, pero aquí se concede a un poeta en potencia, *crescens*, que todavía no es *vates*, al que se le anticipa la gloria para hacer rabiar a su rival, como señala Perret⁵⁵, orlando a éste con *baccar*, sin relación especial con la gloria literaria y con un particular matiz despectivo.

Cf. también *Ec.* VIII, 12-13

.....atque hanc sine tempora circum
inter victrices *hederam* tibi serpere *lauros*.

.....y deja que en torno de tus sienes
se entrelace la hiedra entre los laureles vencedores.

Verso digno de considerarse dado que antes del venusino por primera vez se anillan juntos el **laurel** y la **hiedra**, pero su semántica depende del destinatario: Polión recibe esta doble corona por dos motivos, la **hiedra** en cuanto poeta

⁵³ Cf. Clausen, W. *Virgil. Eclogues*, Oxford Clarendon Press, 1994, p. 221.

⁵⁴ Cf. Perret, J. *Virgile. Les Bucoliques*, Paris, P.U.F., 1970, p. 79.

⁵⁵ Cf. Pöschl, V. *Horazische Lyrik*. III, 30, Heidelberg, K. Winter, 1970, p. 246- 272, particularmente p. 259-60.

trágico y el laurel por la campaña triunfal sobre los ilirios, es decir, por una victoria militar.

Volviendo a la corona délfica, ésta se sitúa en relación con el *exegi monumentum* del v.1, no con el acto de inspiración inicial dionisiaco, sino con el logro acabado, don de Apolo, Melpómene mediante, y como recapitulación en una doble imagen divina de todas las especies líricas del *genus tenue* eólico, desde el estilo *humilis* al *sublimis* vertido en *Italos modos*, de un *genus tenue* llevado a una plenitud inaudita: la del lirismo heroico y cívico, territorio virgen hasta el de Venusa.

El *deduxisse* del v.14 comporta una metáfora literaria cara al *genus tenue* y de proficuo empleo entre los augusteos, pero también en consonancia con la semántica de *princeps*, porque el verbo *deducere* significa también fundar una población o liderar gente para un nuevo asentamiento.

Acertado está V. Pöschl⁵⁶ al recordarnos que la corona de laurel febeo, la llevan los poetas únicamente desde Horacio, ya que con anterioridad era sólo recompensa agonística, militar o atributo religioso o imperial desde J. César y Augusto; sin Horacio, ni Dante, ni Petrarca, ni Goethe portarían la guirnalda apolínea.

En el mismo sentido Kiessling - Heinze - Burck⁵⁷ califican como *uberraschende Erfindung*, sorprendente hallazgo, la imagen del poeta ceñido con el laurel de Delfos, símbolo de su primacía en campos líricos aún ignotos en la latinidad⁵⁸.

Cuando Horacio llega al final con su monumento imperecedero, no ha depuesto la hiedra de sus sienas, por el contrario el laurel se une a la primera agregando el follaje del mirto conformando el símbolo inescindible de su poesía; los extremos se entrelazan preparados por el vínculo del mirto que anticipó la corona, suma de dos follajes siempre *virentes*.

Lo dionisiaco se depura de su flanco orgiástico e irracional, pero Dionysos por su doble φύσις divino-humana, más cercana de asir para el hombre, permite al *vates* entrar en el ámbito de lo sagrado y distante, para luego por las diversas donaciones de las Musas con sus especies líricas, y particularmente la dis-

⁵⁶ Cf. Kiessling, A. et alii. *Op. cit.*, p. 385.

⁵⁷ Sólo en IV, 2, 9 reaparece idéntica imagen concedida al inalcanzable Píndaro, quien la empleó como una constante de su lirismo coral

laurea donandus Apollinari

con cualquier tema que celebre incluso cuando encomia a

*.....quos Elea domum reducit
palma caelestis*

reaparece la palma de I, 1, 5, que allí elevaba hasta (*ad*) los dioses y que en IV, 2 torna a los vencedores *caelestis* en un discurso indirecto que enmascara al epinicio del tebano como real otorgador de tal identidad.

pensación moduladora de ritmos propia de Melpómene, ascender hasta la esfera olímpica con el signo de Apolo, también dios de Augusto.

María Delia Buisel
Universidad Nacional de La Plata

BIBLIOGRAFÍA

Ediciones críticas:

- Kiessling, A.-Heinze, R.-Burck, E. Horaz. *Oden und Epoden*, Berlin, Weidmann, 1958.
- Klingner, F. Q.H.F. *Opera*, Leipzig, Teubner, 1970.
- Nisbet, R.G.M. and Hubbard, M. *A Commentary on Horace Odes*, Oxford Clarendon Press, t. I, 1970, t. II, 1978.
- Syndikus, H.P. *Die Lyrik des Horaz*, Darmstadt, Wiss. Buchgesellschaft, B. 1 y 2, 1989-90.
- Turolla, E. Orazio. *Le opere*, Torino, Loescher, 1963.
- Villeneuve, F. Horace. *Odes et Épodes*, Paris, Les Belles Lettres, 1964.

Estudios y artículos:

- Babcock, C. *Critical approaches to the Odes of Horace* en A.N.R.W. II, Berlin, W. de Gruyter, B. 31, H. 3, 1981, p.1589-94.
- Bailey, C. *Titi Lucretii. De rerum natura*, Oxford Clarendon Press, 1963, vol. I - III.
- Bo, D. *Lexicon Horatianum*, Hildesheim, G. Olms, 1966.
- Buisel, M.D. *La divinidad de Baco en la lírica horaciana* en *Vinho e Pensamento*, Garibaldi, S.B.E.C., 1991, p. 83 - 103.
- Buisel, M.D. *La consagración poética*, I Jornadas de Est. Clásicos, Montevideo, 1995, p. 123-9.
- Cairns, F. *Generic Composition in Greek and Roman Poetry*, Edimburgh, 1972.
- Cameron, A. *Callimachus and his Critics*, Princeton Univ. Press, 1995.
- Castriota, D. *The Ara Pacis Augustae and the Imagery of Abundance in Later Greek and Roman Art*, Princeton Univ. Press, 1995.
- Clausen, W. *Virgil. Eclogues*, Oxford Clarendon Press, 1994.
- Commager, S. *The Odes of Horace*, New Haven and London, Yale University Press, 1962.
- Conte, G.B. *Il genere e i suoi confini*, Milano, Garzanti, 1984.
- Dalhmann, H. *Horatius, I, 38, Interpretationen*, Gymnasium Bech. 4, Heidelberg, 1964, p.47-55.
- Daremberg, C.-Saglio, E. *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines*, Paris, Hachet-te, s.d., t.1, vol. II, p. 1520-37.
- Davis, G. *Polyhymnia*, California University Press, 1991.
- Fraenkel, E. *Horace*, Oxford Clarendon Press, 1957.
- Galinsky, K. *Augustan Culture*, Princeton University Press, 1996.
- Galinsky, K. (Ed.) *The Interpretation of Roman Poetry: Empiricism or Hermeneutics?*, Frankfurt, P. Lang, 1992.
- Griffin, J. *Latin Poets and Roman Life*, London, 1986.
- Griffin, J. "Of Genres and Poems. Response to G.B. Conte", en Galinsky, K. (Ed.) *The Interpretation of Roman Poetry: Empiricism or Hermeneutics?*, Frankfurt, P. Lang, 1992, p. 124-133
- Hertel, F. *L' Ode O fons Bandusiae*, Bulletin Ass. G. Budé, 1958, p. 85-93.
- Kambilyls, A. *Die Dichterweihe und ihre Symbolik*, Heidelberg, K. Winter, 1965.
- Klingner, F. *Septimi, Gadis aditure mecum*, Philologus 90, 1935, p. 285-9.

- Korzeniewski, D. *Sume superbiam*, *Gymnasium* 81, 1984, p. 201-209.
- La Penna, A. *τιδαριστός βίος*, *interpretazione della prima ode en Orazio e l'ideologia del Principato*, Torino, Einaudi, 1963, p. 201- 224.
- Mann, U. *Lorbeer und Dornen Krone*, Stuttgart, F. Vorwerk, 1958.
- Mette, H.J. "Genus tenue" und "Mensa tenuis" bei Horaz en Wege zu Horaz, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1972, p. 167-182.
- Musurillo, H. *The poet's apotheosis: Horace, Odes I, 1*, T.A.P.A. 93, 1962, p.230 -9.
- Norberg, D. *L' Olimpionique, le poète et leur renom éternel*, Uppsala Univ. Arsskrift 1945, 6.
- Pasquali, G. *Orazio lirico*, Firenze, Le Monnier, 1966.
- Pauly-Wissowa. *Real Encyklopädie der Klassischen Altertumswissenschaft*, Stuttgart, Metzler, 1901, Achterhalbband, col. 1636-1643.
- Perret, J. *Virgile. Les Bucoliques*, Paris, P.U.F., 1970.
- Pfeiffer, R. *Callimachos*, Oxford Clarendon Press, vol. I y II, 1949-53.
- Pöschl, V. *Horazische Lyrik*, III,30, Heidelberg, K. Winter, 1970, p. 246-272.
- Pöschl, V. *L' influence grecque sur la poésie latine de Catulle à Ovide*, Genève, F. Hardt, 1956.
- Pucci, P. *Horace's banquet in Odes I, 17*, T.A.P.A. 105, 1975, p. 259-281.
- Race, W. *Odes I, 20. An Horatian recusatio*, *California Studies in Class. Antiquity* 11, 1979, p. 179-196.
- Race, W. *The classical priamel from Homer to Boethius*, Leiden, Brill, 1982.
- Rosenmeyer, T. *Ancient Literary Genres. A Mirage?*, *Yearbook of Comparative and General Literature* 34, 1985, p. 74-84.
- Wilkinson, L. P. *Horace and his Lyric Poetry*, Cambridge University Press, 1945.
- Wimmel, W. *Kallimachos im Rom*, Wiesbaden, Hermes, 1960.