

Las formas métricas de la lírica horaciana¹

Jesús LUQUE MORENO
Universidad de Granada

Resumen

El artículo trata de las formas métricas de la poesía lírica de Horacio como expresión de los subgéneros literarios reflejados en dicha poesía.

Abstrac

This paper deals with the metric forms of Horace's lyrical poetry as expression of the literary subgenres included therein.

Palabras claves: Formas métricas, lírica horaciana.

0. No pretendo, ni mucho menos, plantear de una manera exhaustiva algo tan complejo como lo que puede sugerir el título de mi trabajo. Ni pretendo tampoco ofrecer grandes novedades ni complicados planteamientos técnicos; me voy a limitar a unas consideraciones en las que, recordando algunos puntos básicos (quizás tópicos, por constituir moneda de uso corriente, *communis opinio*) en la crítica horaciana voy a proponer solamente alguna novedad de perspectiva o alguna observación de detalle, quizá no lo debidamente contrastada.

Los aspectos formales de la lírica de Horacio a que me refiero son fundamentalmente de índole métrica o versificatoria; voy a poner los ojos una vez más sobre las odas y epodos de Horacio, pero voy a hacerlo desde la perspectiva de la métrica y de la versificación, aún más en concreto, desde mi personal postura o posición en el estudio de la métrica latina: la perspectiva de quien en los últimos años

1. Texto de una conferencia pronunciada en Madrid, Fundación Pastor de Estudios Clásicos, el día seis de junio de 1991.

ha centrado su trabajo en dos puntos, el estudio de las doctrinas métricas antiguas y la consideración de los niveles de funcionamiento del lenguaje versificado.

Y, puesto que ya he aludido a las odas y a los epodos, habrá quedado ya claro también que parto de un concepto de lírica laxo o, si se quiere, más próximo a los planteamientos modernos que a los cánones antiguos: a pesar de que el centro y punto de mira van a ser los *carmina*, no vamos a prescindir de los *iambi*, aun cuando en buena medida sólo acudamos a ellos como elemento de referencia.

Cuando digo que voy a intentar enfocar la forma métrica de estas composiciones horacianas desde el horizonte de los diversos niveles de funcionamiento y de análisis del lenguaje versificado, quiero decir que pretendo atender, en primer lugar, por supuesto, a las *formas*, las estructuras sistemáticas abstractas. Habría que seguir luego con los *esquemas*, o variantes posibles de dichas formas, y habría que pasar después a la *composición*, o cumplimentación de dichos esquemas y formas a base de elementos lingüísticos (palabras, frases, etc.), para llegar hasta la *ejecución* o realización (oral en nuestro caso) de todo lo anterior ².

Cuando digo que en este enfoque no voy a renunciar a la postura en que me coloca el llevar ya bastantes años trabajando sobre las teorías métricas de los romanos, quiero decir que no voy a olvidar ni un momento (nadie, por lo demás, estaría autorizado a hacerlo) la importancia que Horacio tiene en la historia no ya sólo de la versificación, de la praxis versificatoria en latín, sino incluso en la historia de las propias teorías métricas.

1. No es que me proponga hablar aquí de Horacio métrico; sería salirme por la tangente. Pero nadie puede abordar el estudio de la forma de sus composiciones líricas sin tener plena conciencia del significado del Venusino en el panorama tanto de la versificación antigua como de la doctrina métrica antigua.

En el primer aspecto, es decir, como versificador, Horacio es punto clave: es término de llegada en la importación y aclimatación de formas griegas en territorio latino; es culminación de un proceso multiseccular en la evolución y fijación esquemática de dichas formas; es además, por si fuera poco, punto de partida que condiciona y, aún más, domina y hasta tiraniza toda la producción latina y, en cierto modo, romance, posterior. Esa producción no se entiende sin Horacio: él ha ejercido sobre toda la lírica europea el más grande influjo personal que se conoce³.

Pero este primer aspecto no escapa hoy día a nadie y no merece, por tanto, que yo me detenga en él.

2. LUQUE 1984a y 1984b.

3. NISBET-HUBBARD 1975, p. XI.

El otro aspecto, en cambio, la vertiente de Horacio como teórico de la métrica o, al menos, como directamente implicado en dicha teoría, sí necesita, en alguna ocasión, recordatorio y, en otras muchas, alguna que otra puntualización.

Pero tampoco voy, como ya he dicho, a detenerme aquí. Me limito simplemente a recordar tres cosas de Horacio métrico, tres facetas de su figura en el panorama de la teoría métrica antigua.

1.1. En primer lugar, que Horacio, sin duda alguna, era conocedor de dichas doctrinas, como lo era de las de la tradición tecnológica del *ars poetica*, según demuestra con creces, sin ir más lejos, su *Epistula ad Pisones*, a pesar de tratarse de un poema y no de un escrito técnico o de un libro de texto ⁴.

La índole de dicha obra horaciana hace que en ella los elementos de técnica métrica sean muy reducidos y planteados además en el tono menos técnico posible. Pero, paradójicamente, el *Ars* de Horacio tiene una extraordinaria importancia como fuente de doctrina métrica desde el terreno de la poética; importancia que se la otorga el ser la única vía que tenemos hoy abierta a la poética del siglo I y de los siglos anteriores, por cuanto Horacio supone de receptor de teorías helenísticas y dado que entre él y Aristóteles hay que dar en este campo un salto prácticamente en el vacío ⁵.

1.2. La segunda faceta a considerar en Horacio desde el ángulo de las teorías métricas es el condicionamiento que dichas doctrinas hayan podido ejercer sobre su praxis versificatoria. Literatura y filología, versificación y métrica muchas veces de la mano en Roma; y en el caso de Horacio la cuestión de los lazos entre práctica y teoría se plantea de forma abiertamente descarnada, pues se trata de una cuestión trascendental, dada la trascendental importancia posterior de su obra en verso, y, sin embargo, no hay datos suficientes como para poder resolverla con total garantía. Se ha defendido por parte de prestigiosos filólogos que la peculiar⁶ manera de componer

4. Cf. LUQUE 1987, pp. 53-64.

5. "Longino se limita a cuestiones básicas; Demetrio se restringe a la Jermhneive; lo que podemos encontrar en Dionisio de Halicarnaso, Cicerón o Quintiliano proviene en realidad de un campo que, aunque parecido y en parte coincidente, no es el de la poética; a los escritos de Neoptólemo, cuya influencia sobre Horacio tanto se ha ponderado, apenas si tenemos un pobre acceso fragmentario; y lo que los gramáticos tanto griegos como latinos aportan sobre el tema no pasa de unos pasajes escuetos, demasiado esquemáticos y áridos como para ser representativos": J. LUQUE, "Métrica y Poética", p. 55. En dos pasajes del *Ars poetica* se abordan cuestiones relacionadas con el metro: el primero (vv. 73-85) pertenece a la parte destinada a la *compositio verborum*, a los *coniuncta verba*. El segundo (vv. 251-274) se enmarca dentro del estudio del drama y va referido a los versos del diálogo teatral, tanto griego como romano. Se podría añadir un tercero, los versos 202-219, en los que Horacio habla de la *ejecución* musical en el drama.

6. Y trascendental para los versificadores posteriores.

los versos eólicos que tiene Horacio obedece a que el poeta militaba del lado del denominado sistema métrico pergameno, que habría sido difundido en Roma por Varrón. Pero tal dependencia doctrinal, como ya demostró en su día Heinze⁷, no tiene apoyos suficientes ni desde el campo de la evolución de los versos eólicos en épocas anteriores, ni desde el campo de la propia historia de las doctrinas métricas helenísticas y su difusión en ámbito romano.

1.3. Pero de lo que no cabe la menor duda es de que la versificación horaciana, fruto o no de unos principios doctrinales, condicionó la teoría métrica romana posterior en la misma medida en que condicionó la posterior versificación. En torno a ella, por ejemplo, se consolidó y difundió en Roma el sistema pergameno-varroniano, tal y como lo demuestran unas generaciones después las figuras de Cesio Baso, en la teoría, y de Séneca, en la práctica versificatoria. En torno a ellas se modificó el planteamiento del sistema métrico alejandrino, en cuyo método expositivo no tardó en hacerse canónico un capítulo *De metris Horatianis*.

2. Esta trascendental influencia de Horacio tanto a nivel teórico como práctico obedece sin duda alguna a su genialidad como poeta, como poeta lírico; genialidad que no tardó en llevarlo a la escuela como modelo canónico. Pero a esa genialidad, que le permitió proponerse las más altas cimas en su tarea (*Ca I 1*) y alcanzarlas (*Ca III 30*), va unida como en tantos otros casos de la literatura romana una sólida formación filológica, gramatical, retórica, poética y, ¿por qué no?, métrica.

Desde ese dominio, que aflorará luego de forma explícita en la *Carta a los Pisones* y en otros pasajes de su obra, es desde donde Horacio aborda su gran empresa, su proyecto de incorporar a la literatura romana, en el marco de la política cultural de Augusto, nada menos que los grandes modelos de la lírica jonia y eolia.

En esta empresa se compromete y en esa empresa lo vemos luchar con plena conciencia de sus fuerzas, de sus posibilidades, de sus méritos y de sus limitaciones.

Tal empeño personal se constituye así en punto de referencia continua de los propios poemas. La autoconciencia, las reivindicaciones y autoreferencias literarias, los componentes metaliterarios, como decimos hoy, aparecen una y otra vez en esos cantos y ocupan los lugares estratégicos de los libros en que los cantos se coleccionan. Es lo que ocurría en Catulo, comprometido en sus días en otro tipo de renovación poética. Es lo que se constata luego en Marcial, en cuyas manos vemos aún latiendo toda la problemática de la fijación del epigrama como género literario.

Como en cualquier poeta clásico, hay en Horacio una particular preocupación por dejar bien clara su entidad literaria, por marcar su ubicación en un sistema de

7. 1918.

categorías definida cada una claramente, de acuerdo con su función, por unos rasgos lingüísticos, estilísticos y métricos.

Es lógico, según esto, que entre esas manifestaciones metaliterarias figure en primer plano el alegato a unos modelos consagrados y a unos predecesores ilustres, alegato que no es fruto de un vano afán erudito, sino síntoma de un peculiar concepto de la creación literaria y declaración de las reglas del juego, del marco estructural dentro del cual se va a ejercer aquella personal creación. En ese sentido se invoca a Alceo. En ese sentido están presentes Safo y Anacreonte; y la lírica coral, de Estesicoro, Baquilides, Simónides y, sobre todo, de Píndaro⁸. Se confiesa Horacio incapaz de imitarlo, pero su influjo se deja ver no sólo en temas y motivos, sino, sobre todo, en elementos estructurales que sobrepasan en complejidad la simple construcción de la lírica monódica.

¿Hay que ver aquí sólo el tópico retórico-literario de la *recusatio*?⁹ Creo que hay algo más. Y ese algo más no es otra cosa que una referencia implícita a un elemento de primer orden en la definición de los géneros literarios, de esas categorías que tan claras pretende dejar el poeta clásico; me refiero a la forma métrica.

En el programa poético personal de Horacio hay unos antecesores ilustres, unos modelos, unos géneros que se manifiestan y toman cuerpo en unos cánones formales, en unas formas métricas. Esas formas métricas concretas, con todo lo que cada una de ellas significa y representa de tradición literaria y musical, son el reto con que se enfrenta el proyecto de Horacio; ellas y sólo ellas serán el cauce por el que fluya su inspiración creadora.

Y esas formas no son otras que las de la lírica eolia y las de la lírica jonia. Píndaro y la lírica doria, con su compleja estructura métrica y musical no los considera Horacio al alcance de su mano.

El no es poeta de *gravis Musa*; no están por ello en su programa literario ninguno de los géneros mayores, ni la épica, ni la tragedia, ni la gran lírica coral. Humilde abeja de esmerada laboriosidad, se limita, a tono con su *mediocritas aurea*, a las formas menores de la *Musa tenuis*¹⁰, la que rige los yambos, el epilio y el epigrama, la elegía y la canción. Y aun dentro de este terreno, como enseguida veremos, Horacio tendrá buen cuidado de dejar bien definida su especialidad.

3. Las formas de versificación empleadas por Horacio en sus epodos, *iambi*,

8. Un breve y ajustado resumen sobre las fuentes literarias de Horacio lírico ofrecen NISBET-HUBBARD 1975 pp. XII ss.

9. Cf., por ejemplo, NISBET-HUBBARD 1975 p. XIII.

10. Cf. FONTÁN 1964.

y en sus *carmina* figuran, ordenadas por frecuencia de empleo, en la relación siguiente (todas ellas pertenecen al repertorio de los antiguos poetas eolios y jonios):

	Nº de poemas	Forma métrica	Versos por estrofa
A	37	: ALC ST	4
B	26	: SAPH ST I	4
C	12	: ASCL ST IV : GLYC / ASCL	4(2+2)?
D	<10>	: IAEP ST : IA3M / IA2M //	2
E	9	: ASCL ST II : 3 ASCL / GLYC//	4
F	7	: ASCL ST III : 2 ASCL / PHER / GLYC//	4
G	3	: ASCL ST I : ASCL	4?
H	3	: ASCL ST V : ASCL 16S	4?
I	=3=	: ALCM ST I : DA6M / DA4M	2(?)
K	<2>	: PYTH ST I : DA6M / IA2M//	2
L	1	: SAPH ST V : ARIS / SAPH 15S	4(2+2)?
M	1	: ARCH ST I : DA6M / HEMI	4(2+2)?
N	1	: <i>HIPP ST</i> : TR2MCT / IA3MCT	4(2+2)?
O	1	: ARCH ST IV : DA4M+ITHY / IA3MCT	4(2+2)?
P	1	: <i>IOMI ST</i>	4?
Q	<1>	: IA3M	2
R	<1>	: PYTH ST II : DA6M / IA3M PU	2
S	<1>	: ARCH ST II : DA6M / IAEL	2
T	<1>	: ARCH ST III : IA3M / ELIA	2

< > : forma que sólo aparece en los epodos.

= = : forma que aparece en odas y en epodos.

En negrita las formas eólicas.

En cursiva las formas de vinculación eolia.

3.1. Una cronología de dichas formas no es posible establecerla. Gracias a sus primeros poemas Horacio había sido introducido por Virgilio y Vario en el círculo de Mecenas en torno al año 38 a.C.¹¹. Tras la publicación de los dos libros de

11. *Serm* I 6, 54 ss.; II 6, 40 ss.

Sermones, entre los años 35 y 30, aparece el *Epodon Liber* más o menos por el año 30.

Pero esto no significa nada definitivo sobre la fecha en que fue escrita cada una de las composiciones que lo integran; algunas de ellas se suelen fechar bastante antes: la dieciséis, por ejemplo, en el año 40¹².

Se podría pensar que Horacio se inicia como versificador, además de con el hexámetro, con los dísticos epódicos jonios. Pero aun cuando la publicación del libro de los epodos sea, como parece ser, siete años anterior a la de la primera colección de odas, no significa que ya en torno al año 30 e incluso antes de dicha fecha Horacio no hubiese escrito ninguna de estas otras piezas. Antes bien, para más de una se postula una fecha próxima a esos años. Tal, por ejemplo, por razones de contenido histórico (la victoria de *Actium* en el año 31) para la oda 37 (*Nunc est bibendum*) del libro I. Otro tanto ocurre por razones de contenido (himno a la Fortuna de *Antium*) e incluso de forma métrica (especial frecuencia de breves iniciales en el endecasílabo alcaico o tipología verbal del decasílabo) con la oda I 35. E igualmente se ha supuesto una fecha temprana, entre 35 y 30, para algunas imitaciones de Alceo (I 9, I 11, I 14) y de otros líricos griegos (Baqúlides: I 15; Estesícoro: I 16; Anacreonte: I 23 -con anomalías métricas-; I 27) o para las relacionadas (I 20; II 13; II 17; III 8) con el accidente del árbol (años 33-30).¹³

Pighi asigna también a esta época temprana varias odas por razones formales: la IV 8, única, como enseguida veremos, de todo el corpus con número de versos no divisible por cuatro; única por tanto, en dísticos, por lo que el metricólogo italiano la asigna a época juvenil. Otras dos, con forma métrica arquiloquea y temática idéntica (el retorno de la primavera), la I 4 y la IV 7, "sono senza dubbio del tempo dei iambi, rimaste fuori dal libro perché di carattere lirico"¹⁴. Para otros, en cambio, la forma epódica de una oda no es en sí una prueba de anterioridad en el tiempo: según Nisbet-Hubbard¹⁵, I 7 sí puede ser fechada en 32 o incluso antes; en cambio, I 4 fue escrita para el cónsul del año 23, a no ser que se tratara de un viejo poema retomado entonces para la nueva colección.

En general, se acepta que la inclusión de un *carmen* en cada uno de los cuatro libros tiene un cierto significado cronológico. Ello es así, por supuesto, para las composiciones de los tres primeros libros (publicados, como ya se ha dicho, en el año

12. Cf. VOLLMER 1912 y NISBET-HUBBARD 1975, pp. 27 ss.

13. Cf. NISBET-HUBBARD 1975, pp. XXVIII ss.

14. PIGHI 1968, p. 443.

15. Por ejemplo, 1975, p. XXX.

23), por un lado, y las del cuarto, por otro, aparecido, tras el libro primero de *Epistulae* (año 21 o 20) y el *Carmen Saeculare* (año 17), en torno al año 13, fecha probable de su última pieza (las últimas cartas y el *Ars poetica* pertenecen también a estos años anteriores a la muerte de Horacio, ocurrida el año 8¹⁶). También parece haber una base cronológica en la pertenencia de un poema a uno u otro de los tres libros de la primera colección: las del libro primero son en su mayor parte anteriores a las del segundo y éstas lo son a las del tercero.

Aunque esto evidentemente no de una manera rigurosa, pues, aparte muchísimas otras cuestiones cronológicas de detalle, del tipo de las que hemos apuntado (formales, históricas, temáticas, literarias, etc.), hay que tener en cuenta realidades estructurales y de organización de la propia colección, como pueden ser, por ejemplo, el caso de las dos composiciones que sirven, respectivamente, de prólogo y de epílogo: I 1 y III 30 podrían ser muy bien de la misma fecha; e incluso II 20.

Más objetivas parecen ser las diferencias cronológicas que se pueden establecer a partir de las peculiaridades observables en los *esquemas* y en la *composición* de algunos versos.

En cuanto a lo primero, basta recordar, por ejemplo, la evolución que se constata en la cantidad de la primera sílaba del endecasílabo alcaico: breve en los siguientes porcentajes: 7,2 en el libro I; 3,1 en el libro II; 2 en el libro III; 0 en el libro IV.

En cuanto a fenómenos de *composición*, destaca ante todo el hecho de que el corte de palabra tras la sílaba quinta del sáfico, de rigor en los tres primeros libros (excepciones: tres en I 10 -himno a Mercurio-, una en I 30 -himno a Venus-, una en I 12 -el *Quem uir aut heroa*, de resonancias pindáricas- así como en I 25,11 y II 6,11) se sustituye con frecuencia por uno tras sexta sílaba en el *Carmen Saeculare* y en el libro IV¹⁷. Las diferencias, por tanto, entre los tres primeros libros y el resto de los *carmina* no pueden ser más claras: estas "cesuras" en sexta pasan de un 2,21% en la primera colección (el libro III no presenta ninguna) al 33,40% en el *Carmen Saeculare* y al 21,90% en el libro IV. Del sentido y posibles razones de estas diferencias nos hemos ocupado en otra ocasión¹⁸.

Significativa cronológicamente parece ser también la tipología verbal del eneasílabo y del decasílabo alcaicos. En el primero una combinación trisílabo-tetrasílabo-bisílabo del tipo *fatalis incestusque iudex* evoluciona del siguiente modo:

16. A los cincuenta y siete años: había nacido el 65.

17. PRAKEN 1954; LUQUE 1978, pp. 52 ss. y 66 ss.

18. LUQUE, *loc. cit.*

Libro I 5%; libro II 5,8%; libro III 24,6%; libro IV 30,2%. En el segundo la combinación de un trisílabo, un tetrasílabo y un trisílabo (*torquibus exiguis renidet*) se distribuye así: libro I 35,5; libro II 22,1%; libro III 17,8%; libro IV 30,2%¹⁹.

3.2. Pero, aparte todo lo que acabamos de decir sobre posible cronología de la versificación horaciana, hay aquí una cuestión de fondo que no se puede dejar de tener en cuenta; me refiero a que la separación entre los dísticos jonios y las formas eolias en Horacio no es tanto cronológica (aunque en cierto modo sí lo sea dada la cronología de las obras horacianas) cuanto literaria. Cada bloque de formas representa en conjunto un género distinto. Las dos colecciones se mantienen bien distinguidas, por encima de todas las interferencias ocasionales que se pueden constatar en temática y contenidos, en estilo e incluso en forma métrica.

En los epodos o *iambi* todas las formas son jonias, todas con más o menos seguridad arquiloqueas: sin duda alguna D (composiciones I-XI), K (XIV y XV) y Q (XVII); probablemente S (XIII) y R (XVI); menos probablemente I (XII)²⁰.

En cambio, de los ciento cuatro *carmina* (incluido el *Carmen Saeculare*) noventa y ocho son eolios (alcaicos, sáficos o asclepiadeos). Los seis restantes se distribuyen así: uno (III 12) está compuesto en versos eólicos (P); uno (II 18) aparece escrito en versos eólicos tratados con técnica jonia (N); uno (I 4) tiene forma sin duda arquiloquea (O); en los otros dos la forma arquiloquea es probable (M, en IV 7) o menos probable (I, en I 7 y I 28)²¹.

Y estas diferencias entre géneros no se reducen a las formas versuales, sino que alcanzan a la organización estrófica de dichas formas. En efecto, en los epodos predominan las combinaciones dísticas típicas de la lírica jonia; en las odas, en cambio, hay un predominio, por no decir exclusividad, de la organización tetrástica.

Dicha organización es evidente en el nivel de la *forma* métrica en las dos estrofas preferidas, la alcaica y la sáfica; lo es igualmente en dos de las asclepiadeas (la II y la III). Hay luego una serie de combinaciones de materiales eolios (la C, que es la tercera en frecuencia, y la L) o jonios (M, N, O) en las que, a pesar de que en el nivel de la forma métrica no esté marcada una organización tetrástica, sino dística, tanto el número de versos (siempre divisible por cuatro) como otros factores de la

19. Cf. NISBET-HUBBARD 1975, p. XXVIII y LUQUE 1978, pp. 392 ss., donde además se pueden encontrar otras muchas observaciones sobre peculiaridades de *esquema* y de *composición* de estos versos líricos a lo largo de la obra de Horacio.

20. PIGHI 1968, pp. 443 ss. Cf. MORALEJO 1996, pp. 66 s. y nota 64.

21. PIGHI 1968, p. 443. Sobre originalidad y posibles modelos de las formas métricas horacianas en *Carmina* I-III, cf. MORALEJO 1996, pp. 65 s. y notas 56-63.

composición (sobre todo la sintaxis²²) permiten pensar en una disposición en grupos de cuatro, semejante a la de las anteriores. Dicha disposición tetrástica se postula incluso para aquellos *carmina* escritos en asclepiadeos (G H) kata; stivcon. Es la denominada "ley de Meineke", según la cual²³, todas las odas de Horacio están concebidas en estrofas de cuatro versos.

Sólo en un caso el número de versos no permite pensar en esta organización: el caso del *carmen* IV 8 (con 34 versos). Para algunos, como, según veíamos antes, Pighi, se trata de una composición juvenil en dísticos. El hecho es que no es ésta su única irregularidad: el verso 17 es el único caso en toda la obra de Horacio de un asclepiadeo sin fin de palabra en sexta sílaba (*non incendia Carthaginis impiae*)²⁴. Dicho verso y algunos otros del poema fueron considerados interpolaciones por Lachmann, Bentley y otros editores o estudiosos de Horacio.

Esta evidente tendencia tetrástica de la lírica horaciana puede, en último término, hundir sus raíces en la más antigua herencia indoeuropea²⁵. Pero parece ser un rasgo típico de Horacio, una de sus "innovaciones": los cantos eolios, nunca compuestos kata; stivcon, parece que se estructuraban más bien a base de dos o tres periodos (monocólicos o dicólicos); los editores alejandrinos las escribían, parece ser, a base de dos o tres stivcoi²⁶. Horacio, como la teoría métrica de su tiempo, no concibe ya las formas eólicas como simples *cola* de periodos rítmicos mayores, sino como versos autónomos organizados en estrofas de cuatro. Según algunos²⁷, en esta insistencia tetrástica cabría ver un reflejo de principios formales predominantes en los cantos populares romanos.

3.3. Pero no perdamos el hilo. Estábamos hablando de que son los géneros, las categorías literarias, lo que distingue y agrupa en colecciones diferentes las formas métricas horacianas; y, en este sentido, añadíamos como una diferencia más la disposición dística o tetrástica, respectivamente, de los *iambi* y de los *carmina*.

La diferencia entre tales dos géneros y, por tanto, entre sus respectivas formas, era, como se puede ver en el *Ars Poetica* (vv. 79-82 y 83-85), algo de lo que Horacio se muestra plenamente consciente. Como debía de serlo cualquier persona medianamente culta de la época.

Los límites entre géneros y subgéneros poéticos son sagrados para un poeta

22. Cf., por ejemplo, I 4, I 8, I 13, I 19 o IV 7.

23. Cf., por ejemplo, NOUGARET 1963, p. 110.

24. LUQUE 1978, p. 185.

25. WEST 1973 y 1982, p. 3.

26. PIGHI 1968, p. 459; DEL GRANDE 1960, pp. 340 ss. NOUGARET 1963, pp. 106 ss.

27. WILLE 1967, p. 152.

clásico. Y una primera marca de esos límites es el metro. Véase, si no, la enorme distancia existente en lo que a formas métricas se refiere entre las composiciones de los libros horacianos y las de otras colecciones pertenecientes también al ámbito de la *tenuis Musa*, como los florilegios de Meleagro o de Filipo o el libro de Catulo o la *Appendix Vergiliana* o el *Corpus priapeorum* o los libros de Marcial. Todas estas colecciones reúnen poemas concebidos más o menos explícitamente en el terreno del epigrama literario. Todas ellas entre sí guardan una gran similitud formal. En cambio, la relación con Horacio es completamente contraria: nada menos que el 90,91 % de los poemas horacianos presentan un metro distinto a los de dichos libros. Las coincidencias se reducen al 9,09% y consisten en algunas formas yámbicas (IA3M o IAEP ST) comunes a los epodos horacianos y a alguna de esas otras composiciones²⁸.

Catulo, junto a metros de la versificación jónico-ática y alejandrina, había empleado en sus *polymetra* algunas estrofas de la lírica eólica: la estrofa sáfica (concebida más al modo griego que al horaciano: 11 y 51), diversas combinaciones de gliconio y ferecracio (el priapeo: 17; estrofas de tres gliconios y ferecracio: 34; o de cuatro gliconios y ferecracio: 61), el asclepiadeo mayor (30) y el falecio²⁹. Todos ellos planteados, en opinión de algunos³⁰, en una organización predominantemente dística.

Significativo en especial puede resultar el caso del falecio, antiguo *colon* eólico, desligado luego de toda estructura estrófica y empleado siempre kata; stivcon y constituido con el tiempo en forma emblemática, junto al dístico elegiaco, del epigrama. Este endecasilabo eolio, el endecasilabo por antonomasia para los romanos, seguirá en latín una trayectoria formal y estructural propia, completamente al margen de la de las demás formas canonizadas por Horacio. Se diría que el género parece haber condicionado la evolución de este verso eolio "disidente".

4. Categoría literaria y forma métrica siempre indisolublemente unidas. De ahí las insistentes referencias de Horacio a su proyecto lírico y la reivindicación constante de su meritoria originalidad. De ahí el esmero con que Horacio plantea la distribución de estas formas métricas en la arquitectura de sus libros.

4.1. En lo que respecta a la distribución de los poemas dentro de las colecciones, dentro de los libros, hay que empezar tomando conciencia de que dicha distribución no podía ser en modo alguno indiferente. Una vez consolidada la entidad

28. LUQUE 1987b.

29. Según PIGHI (1968 pp. 402 ss), los sáficos y asclepiadeos los habría tomado directamente de los modelos eólicos; los sistemas gliconios, de Anacreonte y del teatro; el priapeo, de la comedia y de los alejandrinos. También de los alejandrinos, bajo el ejemplo de Levio, habría tomado el falecio usándolo kata; stivcon o en dísticos.

30. Por ejemplo, PIGHI, *loc. cit.*

del "libro de poemas" en el ambiente filológico-literario helenístico, dicho libro pasa a convertirse en una especie de unidad literaria cuya organización y estructura interna no se puede dejar al azar, pues, aunque, en principio, quizá no lo parezca, se trata de algo más que de una fútil trivialidad. De ello se habían mostrado conscientes los editores helenísticos en su preparación de las ediciones de los líricos; y el ejemplo fue luego seguido por los romanos³¹.

Ahora bien, este cuidado por la organización interna, contenidos y formas, de las colecciones de poemas no hay que identificarlo con ningún tipo de retorcidas artificiosidades. Es lógico suponer ese cuidado e interés en el poeta a la hora de editar sus versos, pero dentro de unos límites de prudencia y de sentido común, sobre todo, si se trata de un verdadero poeta y no de un versificador más o menos circense, obsesionado por librescos artificios formales. Por ello el estudioso moderno de estas cuestiones debe resistir la tentación de querer ver en estos libros intrincadas arquitecturas que en más de una ocasión no pasan de ser fruto del azar o producto de la imaginación del que las observa.

Pues bien, advertidos de este riesgo, hemos de empezar reconociendo que en las colecciones líricas de Horacio las piezas no están distribuidas al azar, sino que su colocación parece haber sido en muchos casos algo consciente.

Hay evidentemente en dichas colecciones un principio de variación temática y formal³². Y hay bastante más: un cuidado especial por los primeros poemas (dirigidos normalmente a personajes destacados: I 1 Mecenas; II 1 Polión; IV 1 Paulo Máximo) y por los últimos (I 38: declaración de simplicidad; II 20 y III 30: solemnes protestaciones de perdurabilidad; II 20, dirigida a Mecenas; IV 15, a Augusto. Igualmente importantes parecen haber sido los puestos segundo y penúltimo (I 2 y I 37 tratan elevados asuntos políticos; III 29, dirigida a Mecenas antes del epílogo de la colección; IV 2, a Julio Antonio; IV 14, a Augusto); incluso el puesto central parece tener también una relevancia especial en dichas colecciones (I 20 y III 16, dirigidos a Mecenas; IV 8, a Censorino y con el mismo metro que I 1 y III 30).

Aunque la *variatio* sea un principio de constante actuación, con frecuencia se yuxtaponen, al parecer intencionadamente, poemas de contenido similar (I 34 y I 35 a Fortuna; III 1-6: las "odas cívicas"; IV 8 y IV 9 sobre la inmortalidad del poeta; IV 14 y IV 15 dirigidas a Augusto) o de temática y tono contrastivos³³.

31. Cf. KROLL 1924, pp. 225 ss.

32. Cf., por ejemplo, BIELER 1971, p. 218.

33. Sobre todo ello, cf. LUDWIG 1857; PERRET 1959, pp. 105 ss.; COLLINGE 1961, pp. 35 ss.; NISBET-HUBBARD 1975, pp. XXIII ss.

Se observa asimismo cómo el poeta vincula a veces "unas odas con otras mediante un motivo coincidente o contrastivo que coloca en la cláusula de una y en la obertura de la siguiente"; es una técnica que Cristóbal denomina de "motivo vinculante"³⁴.

Y, si desde el punto de vista de la temática o del contenido en general se pueden advertir estos principios de ordenación e incluso otras secuencias y ciclos más complicados, en el plano de la forma métrica hay que reconocer otro tanto. No podía ser de otro modo, tratándose, como hemos visto que se trata, de un elemento de importancia primordial en el programa poético horaciano.

Ofrecemos a continuación un cuadro general de la forma métrica de las composiciones líricas horacianas. En cada composición, delante de la letra que simboliza dicha forma métrica según las correspondencias establecidas en la tabla anterior, colocamos una cifra que indica el número de versos.

34. 1990, pp. 36 s.

<i>Ca. I</i>	<i>Ca. II</i>	<i>Ca. III</i>	<i>CS</i>	<i>Ca. IV</i>
36G 1****	40A 1	48A 1	76B	40C 1**
52B 2	24B 2	32A 2		60B 2*
40C 3	28A 3	72A 3		24C 3*
20O 4	24B 4	80A 4		76A 4
16F 5	24A 5	56A 5		40E 5
20E 6	24B 6	48A 6		44B 6*
=32I 7	28A 7	32F 7		>28M 7
16L 8	24B 8	28B 8		34G 8*
24A 9	24A 9	24C 9		52A 9*
20B 10	24B 10	20E 10		8H 10
8H 11	24A 11	52B 11		36B 11
60B 12	28E 12	>12P 12		28E 12
20C 13	40A 13	16F 13		28F 13
20F 14	28A 14	22B 14		52A 14
36E 15	20A 15	16C 15		32A 15**
28A 16	40B 16	44E 16		
28A 17	32A 17	16A 17		
16H 18	>40N 18	16B 18		
16C 19	32A 19	28C 19		
12B 20	24A 20**	16B 20		<i>Epodos</i>
16F 21		24A 21		34D 1
24B 22		8B 22		70D 2
12F 23		20A 23		22D 3
20E 24		64C 24		20D 4
20B 25		20C 25		102D 5
12A 26		12A 26		16D 6
24A 27		76B 27		20D 7
=36I 28		16C 28		20D 8
16A 29		64A 29		38D 9
8B 30		16G 30****		24D 10
20A 31				28T 11
8B 32				=26I 12
16E 33				18S 13
16A 34				16K 14
40A 35				24K 15
20C 36				66R 16
32A 37				81Q 17
8B 38**				

A/B//C-E F/G H/I L O

M N P

Marcamos con asteriscos las *Odas* que presentan un especial componente metaliterario. Señalamos con = las *Odas* cuya forma métrica se repite en los *Epodos* y con > las que presentan una forma métrica (M N P) nueva respecto de la de las once primeras del libro primero.

Las formas de estas once primeras las clasificamos al final por orden de frecuencia, distinguiendo ante todo A y B; luego C, seguida de E y F y, a continuación, de G y H; finalmente I L O, que, presentes en las once primeras *Odas*, no vuelven a aparecer en el resto de la colección.

En los *Iambi* no parece fortuita la distribución de los dos grandes tipos de epodos jonios: los que tienen como verso largo primero el hexámetro y los que tienen el trimetro yámbico. Ocupan estos epodos "yámbicos" las once primeras piezas. Vienen luego cinco (12-16) de tipo "dactílico". Para cierre de la colección se ha buscado un poema en trímetros yámbicos, como si se pretendiera una estructura circular.

Decisiva parece haber sido también la forma métrica en la organización de los libros de *carmina*.

Hemos aludido ya al octavo del libro IV, escrito como pieza central en asclepiadeos menores, al igual que las dos piezas inicial (I 1) y final (III 30) de la primera colección. La relación temática entre estas dos últimas es evidente; también lo es con probabilidad, como ya hemos dicho, su relación cronológica; no cabe duda, por tanto, de que su identidad versificatoria no es fruto del azar.

Tampoco parecen serlo los emparejamientos o incluso repeticiones triples en medio de una variación formal dominante: I 16-17; I 26-27; I 34-35; II 13-15; II 19-20; III 24-25.

Otro tanto cabría decir en el libro segundo sobre la forma métrica (B-A) de una serie de parejas de odas emparentadas temáticamente : 2-3, 4-5, 6-7-, 8-9, 10-11, 16-17.

Parece organizado este libro segundo sobre el principio de la alternancia A/B o, mejor aún, de la alternancia entre A y otras formas: todas las composiciones impares son A.

En el libro III lo más llamativo en este sentido es el grupo de las seis primeras composiciones, que a su unidad temática (las denominadas "odas romanas") unen su identidad formal: todas en estrofa alcaica. Suponen estas seis piezas un total de 336 versos, cifra idéntica a la que arrojan los otros dos bloques en que, según Perret, está organizado el libro: 7-19 y 20-30³⁵.

35. Acerca de esto cf. CRISTÓBAL 1990, p.38.

Pero sin duda alguna lo más significativo en lo que a distribución de formas métricas se refiere es el comienzo del libro I, en cuyas primeras once composiciones se presentan las principales formas que luego van a ser utilizadas en el resto de la obra lírica horaciana. En mi opinión, no hay que ver aquí un caso más de *variatio*, como a veces se pretende³⁶, sino una evidente intencionalidad programática por parte de Horacio. El poeta, que ha definido su identidad y sus propósitos como tal en el poema introductorio, presenta aquí sus materiales versificatorios y lo hace no sólo por el simple prurito de mostrarlos, sino por lo que conllevan de emblemático y de definidor.

La especial relevancia de este grupo de odas se puede ver también, por ejemplo, en la frecuencia con que en ellas se recurre a la apelación directa o indirecta a hombres famosos: a Mecenas (1), a Octaviano (2), a Virgilio (3), a Sestio (4), a Agripa (6), a Planco (7).

Intencionadamente he dicho once y no nueve piezas al hablar de este grupo inicial programático. En efecto, en el *carmen* 10 (*Mercuri, facunde nepos Atlantis*) se vuelve a usar la estrofa sáfica del 2 (*Iam satis terris niuis atque dirae*). Pero no es arriesgado pensar que Horacio introduce aquí con plena conciencia como una forma métrica distinta la variante de sáfico con fin de palabra en sexta sílaba, de la cual ya hemos hablado. De este modo, la presentación inicial no termina en la oda novena³⁷, sino en la undécima (*Tu ne quaesieris, scire nefas, quem mihi, quem tibi*) con los asclepiadeos mayores³⁸. Que esto era así parece que lo reconocieron ya los primeros comentaristas romanos y los gramáticos tardíos en sus *De metris Horatii*³⁹.

Componen esta serie inicial la estrofa alcaica (A) y la sáfica (B: en sus dos variantes, según el tipo de "cesura" del endecasílabo) y las distintas formas asclepiadeas (C E F G H), es decir, rigurosamente las formas básicas de la versificación de los *carmina*. Se incluyen también I (ALCM ST I), que como se recordará, figura dos veces en los *carmina* y una en los *iambi*, y L (SAPH ST V) y O (ARCH ST IV), que luego no se vuelven a repetir.

Así, pues, las "novedades" formales que aparecen posteriormente en el *corpus* de los *carmina* se reducen a M (ARCH ST I) en IV 7, a cuya posible cronología temprana ya nos hemos referido, a N (HIPPI ST) en II 18 y a P (IOMI ST) en III 12.

En cuanto a reparto de las formas métricas básicas en los cuatro libros y

36. Por ejemplo, NISBET-HUBBARD 1975 p. XXIV.

37. Como reconoció CHRIST 1868.

38. Como propuso KIESSLING 1884, p. 6.

39. CASTILLO 1991.

posibles diferencias entre los cuatro en relación a ello, he aquí unas cifras:

	Libro I	Libro II	Libro III	Libro IV
Estrofa alcaica :	10=26,3%	12=60%	11=36,7%	4=26,7%
Estrofa sáfica :	9=23,7%	6=30%	7=23,4%	3=20%
Formas asclep.:	12=31,58%	1=5%	10=34%	4=27%.

Llama especialmente la atención el libro II con su altísima frecuencia relativa de la estrofa alcaica, algo ya comentado, frente al bajo porcentaje de formas asclepiadeas. Estas formas asclepiadeas caracterizarían por su especial frecuencia el libro III frente a los demás, aunque en este caso sin detrimento de las estrofas alcaica y sáfica.

4.2. La forma métrica resulta, por tanto, algo significativo en el planteamiento y estructura de la obra lírica horaciana. No podía ser menos en un poeta que insistentemente reclamaba para sí el título de pionero, de introductor en Roma de dichas formas.

En esa línea aún merece la pena traer a colación un difícil pasaje, escrito en torno al año 20, es decir, cuando ya llevaban circulando, respectivamente, diez y tres años sus colecciones de *iambi* y de *carmina* (I-III); cuando Horacio era ya un poeta leído e imitado en Roma. Pertenece a la epístola I 19 . Dice así:

<i>Prisco si credis, Maecenas docte, Cratino,</i>	1
<i>nulla placere diu nec uiuere carmina possunt</i>	
<i>quae scribuntur aquae potoribus...</i>	
<i>o imitatores, seruum pecus, ut mihi saepe</i>	19
<i>bilem, saepe iocum uestri mouere tumultus!</i>	
<i>libera per uacuum posui uestigia princeps,</i>	
<i>non aliena meo pressi pede. qui sibi fidet</i>	
<i>dux reget examen. Parios ego primus iambos</i>	
<i>ostendi Latio, numerosque animosque secutus</i>	
<i>Archilochi, non res et agentia uerba Lycamben.</i>	25
<i>ac ne me foliis ideo breuioribus ornes</i>	
<i>quod timui mutare modos et carminis artem,</i>	
<i>temperat Archilochi Musam pede mascula Sappho,</i>	
<i>temperat Alcaeus, sed rebus et ordine dispar,</i>	
<i>nec socerum quaerit quem uersibus oblinat atris,</i>	30
<i>nec sponsae laqueum famoso carmine necit.</i>	
<i>hunc ego, non alio dictum prius ore, Latinus</i>	
<i>uulgauit fidicen.</i>	

Una vez más Horacio reclama para sí el mérito de haber introducido en territorio

latino los metros de Arquíloco y los de Alceo y Safo. ¿Tiene razón para ello? ¿Ha sido él en realidad el primero? ¿Y Catulo, Calvo, Levio y tantos otros? Plantea, pues, este pasaje, como algunos otros del mismo tenor, alguna que otra cuestión de respuesta no fácil, en principio. Aquí además se utilizan una serie de términos y expresiones que necesitan una lectura detenida por parte de quien intente comprenderlos como es debido; no en vano eminentes especialistas han reconocido en este pasaje uno de los más polémicos de la poesía latina⁴⁰.

*Libera per uacuum posui uestigia princeps./ non aliena meo pressi pede.../
...Parios ego primus iambos/ ostendi Latio, numerosque animosque secutus/
Archilochi, non res et agentia uerba Lycamben*

Yo he sido el primero (*princeps, primus*). Yo he recorrido un terreno no hollado antes: yo no he copiado a ningún latino, como suelen hacer los que beben agua.

Yo he sido el primero en mostrar los yambos de Paros al Lacio: los ritmos (*numeri*) y el espíritu (*animus*) de Arquíloco; no los asuntos (*res*) ni las palabras (*uerba*), que acosaron a Lycambes. Es decir, Horacio no ha tomado de Arquíloco ni los temas ni las expresiones (no es una traducción lo que ha hecho), sino sólo las formas métricas y la actitud.

No niega con ello que se hayan escrito yambos en latín antes de él. No ignoraría ni a Catulo ni a Bibáculo; como tampoco los ignorarán luego Quintiliano ("*Iambus non sane a Romanis celebratus est ut proprium opus... cuius acerbitas in Catullo, Bibaculo, Horatio (quamquam illi epodos interuenit) reperiatur*"⁴¹) ni Tácito ("*carmina Bibaculi et Catulli referta contumeliis Caesarum leguntur*"⁴²). Lo que afirma es que ninguno había escrito hasta entonces yambos en los metros de Arquíloco. En realidad, el único metro arquiloqueo de que tenemos noticias, quizá usado por Levio, no lo había sido en un poema de carácter yámbico.

Los temas (*res*) son suyos; todo lo demás, la actitud (*animus*) y la forma métrica (*numeri, modi, carminis ars*) son de Arquíloco; él tiene el mérito de haberlos empleado en latín por primera vez para componer poemas de tono yámbico.

Y no quedan ahí sus méritos: su labor de pionero se extiende también al terreno de la lírica eolia:

40. Cuando redacté este trabajo llevé a cabo dicha lectura dejándome guiar por la mano de un gran metricólogo, FIGHI (1968, pp. 441 ss.); después la amistad con que me honra mi colega, el Prof. José Luis Moralejo, me dio ocasión de conocer, aún sin publicar, un excelente estudio suyo sobre el pasaje en cuestión, al cual (MORALEJO 1996: lo he podido consultar ya en últimas pruebas), hoy a punto de aparecer, remito a los lectores.

41. X 1, 96.

42. *Ann.* IV 34

"Y para que no me adornes con hojas más pequeñas en la idea de que he tenido miedo de cambiar de medidas y de técnica de canto, templa a la musa de Arquíloco con su pie la masculina Safo, la templa Alceo, pero distinto en ... A éste, no cantado antes por boca alguna, yo, el tañedor de lira latino, lo he divulgado".

Que el *hunc* de *hunc ego, non alio dictum prius ore, Latinus/ uulgavi fidicen* se refiere a Alceo y no a Arquíloco lo indican, entre otras cosas, la mayor proximidad contextual, la repetición de *primus*, utilizado más arriba para referirse al yambo o la expresión *Latinus fidicen*, que va en la misma línea del *dicar... princeps Aeolium carmen ad Italos deduxisse modos*⁴³, con que había cerrado unos años antes su primera colección de *carmina*. Con ello estaba prediciendo su inmediato reconocimiento oficial y su popularidad como tal: *"quod monstror digito praetereuntium/ Romanae fidicen lyrae"*⁴⁴.

Horacio, por tanto, reclama para sí mismo los honores de la primacía en la aclimatación en Roma de los dos géneros poéticos: el yambo arquiloqueo y la lírica eolia. Así y no de otro modo hay que interpretar el pasaje, que, con Moralejo⁴⁵, se podría parafrasear en estos términos: "y no trates de menguarme mi gloria diciendo que tuve miedo de cambiar de ritmos y de género poético; pues ese cambio lo hice al escribir mis *Odas*, en las que Safo y Alceo templan, ponen freno con su metro a la musa de Arquíloco, inspiradora de mis *Epodos*".

Pero todas estas afirmaciones siguen planteando dificultades, pues el pasaje, como ya hemos dicho, no se ha dejado ni se deja interpretar fácilmente.

Gran parte de la crítica desde Bentley ha entendido la presencia de Safo y Alceo aquí como una especie de precedentes de Horacio en el seguimiento de los ritmos de Arquíloco; relacionan el genitivo *Archilochi* con *pede* e interpretan que también Safo y Alceo acompañaron su canto *Archilochi pede*, aunque sin seguir al poeta de Paros en los temas (*res*) y en la disposición de la obra (*ordo*): los *pedes* de Alceo y Safo son los de Arquíloco; las *res* y el *ordo* son de ellos⁴⁶. Horacio, por tanto, que había seguido los *animi* y los *numeri* del yambógrafo, aunque prescindiendo de sus temas y expresiones (*res* y *uerba*), recurriría al aval de Safo y de Alceo, pues éstos también dependerían de Arquíloco en los metros, pero se habrían emancipado de él en

43. *Ca* III 30, 13 s.

44. *Ca* IV 3, 22 s.

45. 1966, p. 76.

46. En esta línea se manifestaron, por ejemplo, HEINZE, PRÉAUX, FRAENKEL, PIGHI, etc.; cf. MORALEJO 1996, p. 77, n. 95, quien a lo largo de su trabajo pasa revista a las dificultades que se derivan de este tipo de interpretación.

las *res* y en el *ordo*.

Para Moralejo, en cambio, a Safo y Alceo no los trae Horacio a colación en este pasaje como garantes o modelos de su comportamiento frente a Arquíloco, sino "como modelos y símbolos de las *Odas*, al igual que Arquíloco aparece en cuanto modelo y símbolo de los *Epodos*"⁴⁷. De acuerdo con Fraenkel y otros muchos, prefiere, ateniéndose llanamente al orden de palabras, relacionar el genitivo *Archilochi* con *musam*. Alceo, al cual se refiere Horacio en exclusiva a partir del verso 29 (como se ve por el *hunc* del verso 32), no tiene aquí en común con Arquíloco más que su condición de modelos sucesivos de Horacio; la diferencia entre ambos sería que Horacio habría imitado de Arquíloco la forma, los metros, pero no el contenido (vv. 24-25); de Alceo, en cambio, habría imitado metros, temas e incluso, a veces, *uerba*: El *sed* del verso 29 daría razón "de las diferencias de orden moral entre los temas de uno y del otro. Ahí estaría la razón del *sed*: una advertencia al lector sobre la distinta catadura temática de su modelo lírico capital, el cual no le habría planteado, a la hora de la imitación, los problemas que lo habían llevado a prescindir de las *res* y *uerba* de Arquíloco"⁴⁸.

En cuando al *ordine* del verso 29, la interpretación tradicional parece entenderlo como "disposición", referida a la estructura temática de la obra poética. Esta exégesis, contra la cual o al margen de la cual se han formulado algunas otras en sentidos distintos⁴⁹, no convence a Moralejo por completo, aunque, dice, tampoco obstaculiza las líneas generales de su interpretación del pasaje.

4.2.1. No obstante, en nuestra opinión, ese *ordine* y algún otro término del pasaje siguen necesitados, en cierto modo, de alguna puntualización: *numeri* (los ritmos) y *modi* (propiamente, las medidas) parece usarlos Horacio como equivalentes. *Animus*, como ya hemos dicho, es la actitud mental, el *ethos*. En cambio, *pes*, *carminis ars* y *ordo* requieren alguna precisión.

Con el sentido que términos y expresiones como *pes*, *carminis ars* y *ordo* tienen en el pasaje y en el supuesto de que, como interpretaban Bentley y sus seguidores, Alceo y Safo son traídos aquí a colación por Horacio como precedentes suyos en el seguimiento de Arquíloco (tomando de él los *numeri* y el *animus*, pero no el *ordo*), pensaba Pighi⁵⁰, que el propio Horacio se estaba delatando a sí mismo en el

47. 1996, p. 76.

48. MORALEJO 1996, p. 79.

49. Relación o nómina de autores "canónicos" de un género (cf. Quint. X 1,54; I 4,3); alusión velada a la diversa condición social de Arquíloco y Alceo. Cf. MORALEJO 1996, p. 79, nota 102.

50. 1968, p. 442.

mismo error de toda la métrica helenística (y de la métrica posterior casi hasta nuestros días): el error de no distinguir debidamente la versificación eolia de la jonia. Horacio, como los metricólogos de su tiempo concibe los versos eólicos medidos por pies, al igual que los jonios: "*Lesbiūm seruate pedem meique pollicis ictum*", había advertido a los cantores del *Carmen Saeculare*⁵¹. No es que él pensara que en Safo y Alceo se encontraban los mismos versos y estrofas que en Arquíloco⁵². No es eso lo que diría Horacio; ¿cómo iba a decirlo un maestro en el tema, que había sabido seleccionar formas de unos y de otros? Horacio sabía muy bien lo que decía, o sea, que él había tomado de Arquíloco⁵³ los *numeri* o los *modi* o el *carminis ars*; y que Alceo, por su parte, tomó de Arquíloco el *pes*, pero no el *ordo*, es decir, la disposición de esos pies. *Carminis ars* es, según Pighi, la yuxtaposición y conjunción de miembros diversos de extensión o cualidad (dactílicos, yámbicos, trocaicos) en un sistema rítmico, en unas formas estróficas, en este caso las epódicas de Arquíloco. *Ordo* y *carminis ars* vendrían a ser aquí la misma cosa: la métrica helenística, y Horacio con ella, reconocía en los versos eólicos los mismos pies que en los versos jonios, pero mezclados en un orden distinto. Por eso, añade Pighi, hay que entender aquí *ordine* (*pedum*) y advertir que *pes* está usado aquí como término técnico estricto, con el sentido de "pie", "medida", "*colon*", no con su sentido general, no técnico, de versificación, de formas métricas, ni como sinónimo de *numeri* o *modi*: éstos son el ritmo, el metro, en suma, el mismo *carmen*.

Semejante interpretación técnica o técnico-métrica del pasaje que nos ocupa⁵⁴, entendiéndolo en él *pes* (y *ordo pedum*) en su más estricto sentido de tecnicismo métrico, se puede mantener, en nuestra opinión, aun abandonando la interpretación "tradicional" y entendiéndolo, con Moralejo, que Safo y Alceo no son aducidos aquí por Horacio como garantía o precedentes de su actitud frente a Arquíloco, sino como símbolo y modelo de sus *Odas*, frente al yambógrafo, modelo de sus *Epodos*, insistiendo así en su clara distinción de los dos géneros poéticos y en su reivindicación de la gloria de haberlos aclimatado en Roma:

"Libres, por tierra de nadie, fui dejando mis huellas, en cabeza; no pisé las ajenas con mi pie. Los yambos de Paros los he mostrado yo el primero al Lacio, siguiendo los ritmos y la actitud de Arquíloco, no los temas y las palabras que acosaban a Licambes.

51. *Ca* IV 6 35 s.

52. Por más que las interferencias y los intercambios de formas entre jonios y eolios no sean raros desde comienzos de la época histórica: buen ejemplo de ello será Anacreonte un poco después.

53. De Arquíloco, por un lado, y de Safo y Alceo, por otro.

54. En una línea similar se manifestó PASOLI 1964, p. 57.

Y para que no me adornes con hojas más pequeñas en la idea de que he tenido miedo de cambiar de medidas y de técnica de canto, templa a la musa de Arquíloco con su pie la masculina Safo, la templa Alceo, pero distinto en temas y en el orden (de los pies) ... A éste, no cantado antes por boca alguna, yo, el tañedor de lira latino, lo he divulgado”.

4.2.2. Y una vez aclarado este problema técnico, habría que atender a otro histórico-literario. Hagámoslo siguiendo de nuevo a Pighi⁵⁵.

Horacio ha tomado de las fuentes griegas, no de otros latinos; él es el *dux*, el *princeps*; los otros son *imitatorum seruum pecus*.

El ha tomado, dice, los versos y estrofas de Arquíloco, así como su espíritu, pero no los temas. Tampoco Catulo o Bibáculo tomaron dichos temas; quizá sí el *animus*, pero ciertamente no los *numeri*.

Alceo y Safo, dejando a un lado los temas, tomaron de Arquíloco el *pes*, pero no el *ordo* (*pedum*), mérito muy grande, al lado de algo más banal como tomar los *modi* y el *carminis ars*.

Horacio, a su vez, ha tomado, el primero entre los latinos, ese *ordo pedum* eólico, es decir, las formas versuales y estróficas de Alceo y Safo.

Y de nuevo el problema histórico-literario. ¿Cómo puede Horacio afirmar esta primacía y no tener en cuenta a Catulo? ¿Cómo olvidarse de él y del resto de los neotéricos, con cuya estética daba muestras suficientes de identificación⁵⁶?

Horacio podía dejar a un lado las combinaciones de gliconio y ferecracio, que él además no emplea y que Catulo pudo muy bien haber tomado a través de Anacreonte. Podía pasar por alto igualmente el trímetro arquiloqueo, del que Catulo y Bibáculo habían hecho un uso muy limitado, o la estrofa pitiámbica, si es que la había empleado Levio. Podía incluso no considerar los falecios, dado su carácter de verso alejandrino. Pero en modo alguno podía dejar de tener presentes las estrofas sáficas o los asclepiadeos mayores de Catulo.

Sí debía de saber Horacio, probablemente mejor que nosotros, que después de Catulo ninguno de los neotéricos había vuelto a escribir estrofas sáficas o asclepiadeos. Por otra parte, dichos versos catulianos habrían sido prácticamente desconocidos hasta la edición del *Liber*, que tuvo lugar después del 54 o incluso (muy probablemente, a causa de sus versos anticesarianos) después del 44. Es más, aun

55. 1968, pp. 442 s.

56. Cf., por ejemplo, CASTORINA 1968, pp. 144 ss.; PERRET 1959, pp. 55 ss.; CRISTÓBAL 1990, pp. 24 s.

después de publicada la obra, las dos composiciones en estrofa sáfica y la pieza en asclepiadeos no pasaban de ser algo aislado dentro de dicha obra y mucho más en el conjunto de la poesía latina.

Horacio las habría conocido probablemente a su regreso a Roma en el 41, después de su estancia ateniense y de su experiencia militar junto a Bruto. Pero ya por entonces habría dado sus primeros pasos por los yambos arquiloqueos y tendría sus ojos puestos en Anacreonte⁵⁷. Sin desdeñar a Catulo, sus modelos eran ya Anacreonte y Arquíloco e Hiponacte y los poetas eolios.

Cuando entre 35 y 30 su inspiración lo lleva a los nuevos *lyrica* y lo mantiene en ese éxtasis poético entusiasmado con su hallazgo, se comprende que no concediera la menor importancia a esas tres piezas de Catulo. Y aun cuando se la concediera, ¿qué significaban esos tres experimentos o ensayos accidentales, llevados a cabo además sin desviarse un ápice de las técnicas de los alejandrinos, frente al proyecto sistemático que él se había propuesto y había conseguido llevar a término? Era él quien había introducido en el Lacio una decena de metros arquiloqueos. Era él quien, sobre todo, había conseguido adaptar el canto eolio *ad Italos modos*.

Que ese orgullo le estaba permitido, que le correspondía con toda justicia la inmortalidad que él mismo se presagiaba lo ha demostrado luego toda la literatura de Occidente. Ya Quintiliano mismo pudo escribir: "*At lyricorum idem Horatius fere solus legi dignus: nam et insurgit aliquando et plenus est iucunditatis et gratiae et uarius figuris et uerbis felicissime audax*"⁵⁸.

Bibliografía

- L. BIELER, 1971: *Historia de la Literatura romana*, trad. española M. Sánchez Gil, Madrid.
- M. del CASTILLO, 1991: "La interpretación antigua de los versos líricos de Horacio", *Emerita* 59-2 (1991), 297-312.
- E. CASTORINA, 1968: *Questioni neoteriche*, Firenze.
- W. CHRIST, 1868: "Die Verskunst des Horaz im Lichte der alten Ueberlieferung", *Sitzungs. d. bay. Ak. d. Wiss.* 1 (1868), pp. 1-44.
- N.E. COLLINGE, 1961: *The structure of Horace's Odes*, London.
- V. CRISTÓBAL, 1990: "Introducción" en *Horacio, Odas y Epodos*, ed. bilingüe de

57. *Epodos XIV 9 ss.: non aliter Samio dicunt arsisse Bathyllo/ Anacreonta Teium/ qui persaepecaua testudine fleuit amorem/ no elaboratum ad pedem*

58. X 1, 96.

M. Fernández -Galiano y V. Cristóbal, Madrid.

- C. DEL GRANDE, 1960: *La metrica greca*, Torino.
- A. FONTÁN, 1964: "Temuis ... Musa? La teoría de los carakth`re" en la poesía augústea", *Emerita* 32 (1964), pp. 193-208.
- R. HEINZE, 1918: *Die lyrischen Verse des Horaz*, Leipzig.
- A. KIESSLING, 1884: *Q. Horatius Flaccus, Oden und Epoden*, Berlin.
- W. KROLL, 1924: *Studien zum Verständnis der römischen Literatur*, Stuttgart (= Darmstadt, 1964).
- W. LUDWIG, 1857: "Zu Horaz C. II 1-12", *Hermes* 85 (1857) pp. 336-345
- J. LUQUE MORENO, 1978: *Evolución acentual de los versos eólicos en latín*, Granada.
- J. LUQUE MORENO, 1984a: "Niveles de análisis en el lenguaje versificado", *Athlon, Saturata grammatica in honorem F. Rodríguez Adrados*, Madrid, 1984, pp. 282-299.
- J. LUQUE MORENO, 1984b: "Sistema y realización en la métrica latina: bases antiguas de una doctrina moderna", *Emerita* 52/1 (1984) pp. 33-50.
- J. LUQUE MORENO, 1987: "Métrica y poética", en *Scriptores Latini de re metrica*, I: *Presentación*, Granada.
- J. LUQUE MORENO, 1987b: "Los versos del epigrama de Marcial" Ponencia presentada al Simposio sobre Marcial, *Actas del simposio*, Calatayud-Zaragoza, 1987, pp. 261-285.
- J.L. MORALEJO, 1996: "Horacio y sus modelos griegos. (En torno a *Epi.* I 19, 21-34)", en E. -Falque-F. Gascó, edd., *Graecia capta. De la conquista de Grecia a la helenización de Roma*, Huelva, pp. 45-81.
- R.G.M. NISBET, - M. Hubbard, 1975: *A Commentary on Horace: Odes Book I*, Oxford.
- L. NOUGARET, 1963: *Traité de Métrique Latine classique*, Paris 1963 (= 1953).
- E. PASOLI, 1964: *Le Epistole Letterarie di Orazio*, Bologna.
- J. PERRET, 1959: *Horace*, Paris.
- G.B. PIGHI, 1968: *La Metrica Latina*, Torino.
- D.W. PRAKEN, 1954: "Feminine caesures in Horatian sapphic stanzas" *CPh* 49 (1954) pp. 102 ss.
- Fr. VOLLMER, 1912: *Q. Horati Flacci Carmina*, Leipzig.
- M.L. WEST, 1973: "Indo-European Metre", *Glotta* 51 (1973), pp. 161-187
- M.L. WEST, 1982: *Greek Metre*, Oxford.
- G. WILLE, 1967: *Musica Romana*, Amsterdam.