

Una lectura de Horacio epod. 15¹

Juan Jesús VALVERDE ABRIL
Universidad de Granada

Resumen

El artículo intenta una aproximación a la obra yámbica de Horacio a través de la aplicación de los principios teóricos y metodológicos de R. Jakobson al Epodo 15. A partir del estudio de los diferentes niveles lingüísticos y de la comparación con la posible fuente literaria se pone de relieve la complejidad del arte formal de Horacio.

Abstract

This paper shows an approach to Horace's iambic work through the reading of his fifteenth epode based on the theoretical principles established by R. Jakobson. Derived from the study of the different linguistic levels and the comparison with the possible literary sources it's possible to infer the complexity of Horace's formal art, but not his artificialness.

Palabras claves: Literatura, poesía, Horacio.

Desde que R. Jakobson diera a luz su trabajo en colaboración con Cl. Lévi-Strauss sobre el poema *Les chats* de Baudelaire², han sido muchos los estudiosos, que, siguiendo el modelo jakobsoniano, han pretendido aplicar los principios

1. Queremos mostrar nuestro sincero agradecimiento a LEONOR PÉREZ GÓMEZ, quien ha tenido la paciencia y la amabilidad de leer el original de este escrito y de aportar algunas sugerencias que nos han sido de ayuda en la elaboración del mismo.

2. El trabajo apareció publicado en *L'Homme* II-1 (1962), pp. 5-21; de él existen varias traducciones al español, una de ellas recogida en VIDAL BENEYTO (ed.), *Posibilidades y límites del análisis estructural*, Madrid, 1981, pp. 143-160.

teóricos que fundamentan su labor a la actividad epistemológica denominada "comentario de texto"³.

La lectura que a continuación ofrecemos del épodo 15 de Horacio, cuya elección se ha debido por completo al azar, intenta ser, sin pretensión alguna de exhaustividad, una aportación más a las ya existentes en la línea señalada⁴.

Para la fijación del texto de entre las numerosas ediciones de la obra de Horacio hemos operado con las siguientes:

- Q. Horati Flacci, *Opera*, recognovit Eduardus C. Wickham, editio altera curante H. W. Garrod, Oxonii, 1991 (=1912²).
- Q. Horatius Flaccus, *Oden und Epoden*, erklärt von Adolf Kiessling, sechste Auflage erneuert von R. Heinze, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, 1917⁶.
- Orazio, *Odi ed Epodi*, commento e note di Vincenzo Ussani, Torino, Loescher Editore, 1962 (ristampa) (=1922²).
- Horace, *Odes et Epodes*, texte établi et traduit par F. Villeneuve, Paris, Les "Belles Lettres", 1976 (=1929).
- Horatius, *Opera*, edidit S. Borzsák, Leipzig, Teubner, 1984.
- Horacio, *Odas y Épodos*, edición bilingüe de M. Fernández-Galiano y V. Cristóbal López, Madrid, Cátedra, 1990.

En lo que respecta a la puntuación, las divergencias que ofrecen las ediciones consultadas son éstas: el consenso en la puntuación se rompe en el v. 3,

3. En nuestro país este intento está plasmado en el volumen colectivo, *El comentario de textos griegos y latinos*, Madrid, 1989. El apartado de lírica latina, en que se comenta Catull. 5, corre a cargo de C. CASTRILLO, R. CORTÉS y J. C. FERNÁNDEZ CORTE. A él siguieron otros trabajos, como el de L. PÉREZ GÓMEZ, *Lectura de Horacio carm. 1, 5*, *Estudios de Filología Latina* 3 (1983), pp. 181-210. Con posterioridad y por ceñirnos a la figura de Horacio y a la bibliografía en español, podemos señalar el de A. HOLGADO REDONDO, *El épodo VII de Horacio: estructura y estilo*, *Athlon. Sastra grammatika in honorem F. R. Adrados II*, Madrid, 1987, pp. 439-48, quien intenta suplir los "defectos" del método estructural aunando antigua retórica y estructuralismo; o el de A. RAMÍREZ DE VERGER y A. VILLARRUBIA, *Historia y poesía en la oda IV, 4 de Horacio, Faventia* 8 (1986), pp. 45-55, aunque éstos se muestran interesados, más que en hacer un comentario exhaustivo del texto, en reivindicar la figura de Horacio relejendo una oda (de tema civil), que había sido hasta cierto punto maltratada por la crítica.

4. Para los principios teóricos que fundamentan este trabajo remitimos a L. PÉREZ GÓMEZ, op. cit., pp. 183-5. Tan sólo una puntualización: aunque nuestro análisis será eminentemente interno, nos ha parecido oportuno anotar algunas referencias externas, que, creemos, ayudan a clarificar o afirmar algunas cuestiones.

*intonsosque agitaret Apollinis aura capillos,
fore hunc amorem mutuum. 10*
o dolitura mea multum virtute Neaera!
nam si quid in Flacco viri est,
non feret adsiduas potiori te dare noctes,
et quaeret iratus parem,
nec semel offensae cedet constantia formae, 15
si certus intrarit dolor.
et tu, quicumque es felicior atque meo nunc
superbus incedis malo,
sis pecore et multa dives tellure licebit,
tibi que Pactolus fluat, 20
nec te Pythagorae fallant arcana renati,
forma que vincas Nirea,
heu heu translato alio maerebis amores;
ast ego vicissim risero.

Aun siendo conscientes de la dificultad en la traducción de una obra literaria, debida principalmente a la imposibilidad de reconstruir en nuestra lengua todas las relaciones que en los distintos niveles lingüísticos existen en el original, por la propia naturaleza del lenguaje poético, que ampara la multifuncionalidad de sus elementos y permite diversos sentidos y ambigüedades⁶, no obstante, a modo de orientación y para una mejor comprensión del original latino ofrecemos la siguiente traducción.

*Era de noche y la luna brillaba en el cielo sereno entre
los astros menores, cuando tú, dispuesta a ofender la divinidad de
los dioses soberanos, jurabas desde mis palabras, pegándote a mí
con tus brazos enredadizos más apretadamente que se adhiere la*

6. Una breve síntesis de la problemática que entraña la traducción de una obra literaria, y aún más lírica, la ofrecen C. CASTRILLO y R. CORTÉS, *Problemas de traducción de lírica latina. La Oda a Pirra, Symbolae Ludovico Mitxelena septuagenario Oblatae*, Vitoria, 1985, pp. 333-47, donde además de remitir a la bibliografía fundamental sobre el tema, explicitan los presupuestos que deben informar una buena traducción. Las principales dificultades que las autoras encuentran en este ejercicio son el de encontrar un término medio entre una traducción erudita y otra poética, intentar recoger en la versión española en la medida de lo posible las múltiples ambigüedades y distintas interpretaciones a que puede dar lugar la obra literaria, sin una mutilación de ésta, elegir un metro que pertenezca a la tradición cultural hispana y que sea equivalente al original dentro del sistema versificatorio de la tradición clásica. Una solución distinta a este último problema ha ofrecido M. FERNÁNDEZ-GALIANO, con traducciones de obras griegas y latinas que intentan imitar el ritmo cuantitativo clásico con el silábico-intensivo español. Cf. su "Introducción", en Sófocles, *Tragedias*, Barcelona, 1990², pp. XXXIV-XXXVIII, y Horacio, *Odas y Épodos*, Madrid, 1990, pp. 67-69.

hiedra a la encina enhiesta, que, mientras el lobo fuera enemigo del rebaño y Orión, funesto para los nautas, hiciera encrespase el mar en invierno, y mientras la brisa agitara los cabellos intonsos de Apolo, este amor sería recíproco.

¡Ah, Neera, cuánto sufrirás por mi orgullo varonil!, pues si en Flaco hay algo de varón, no aguantará que tú dediques una tras otra tus noches a otro, prefiriéndole a él, y, en su rabia, buscará un amor que le corresponda; una vez que tu hermosura le es odiosa, no cederá ante ella, si es que el resentimiento ha penetrado en él con verdadero fundamento.

Y tú, quienquiera que seas el que más feliz que yo y ufanándote de mi desgracia paseas, ¡ojalá seas rico en ganado y en extensión de tierras!, ¡fluya para ti el Pactolo, no encierren para ti secreto alguno los arcanos del resucitado Pitágoras, y superes en galanía a Nireo! ¡Ay!, ¡ay!, llorarás cuando veas tus amores trasladados a otro. Entonces yo, a mi vez, me reiré de ti!

Como podemos comprobar el épodo mezcla elementos elegíaco-amorosos, como es el recuerdo de una noche de amor, con otros propiamente yámbicos: la invectiva contra Neera, su amada, y un amante incierto, del que Horacio lamenta con ironía su triste futuro.

Para el comentario que a continuación exponemos nos era necesario dividir el poema en secciones. Para evitar cualquier tipo de corte apriorístico⁸, se suele acudir a la estructuración estrófica del poema. Como nos hallamos ante un épodo, formado por dísticos, no por estrofas mayores, y como la producción epódica parece caer fuera del alcance de la *lex Meinekiana* (aunque el número de sus versos sea a veces divisible por cuatro)⁹, usaremos el criterio que más fiable nos parece: el sintáctico. Así, para el análisis, dividiremos el épodo en tres secuencias, que denominaremos I, hasta el v. 10 inclusive, II, hasta el v. 16, y III, hasta el final¹⁰.

7. Traducción de V. CRISTÓBAL LÓPEZ, incluida en Horacio, *Epodos y Odas*, Madrid, 1990 (=1985), p. 56.

8. Cfr. LÓPEZ MUÑOZ, M., *Horacio, Odas II, 14: apuntes para un comentario, Florentia Iliberritana* 2 (1991), pp. 285-97, quien advierte de tal mal en el comentario de textos.

9. Cfr. WILLE, G., *Musica Romana*, Amsterdam, 1967, p. 243.

10. Idéntica división es la que ofrece BABCOCK, CH. L., "Si certus intrarit dolor. A reconsideration of Horace's fifteenth Epode", *American Journal of Philology* 87 (1966), pp. 400-19, apoyándose en varios criterios: uno numérico (parece advertirse cierta presencia del número tres), otro verbal (a cada secuencia corresponde pasado, futuro y presente), y un tercero, en que considera las personas; cf. *infra*.

Comenzaremos propiamente la tarea del comentario por los aspectos que atañen al vocabulario empleado en el épodo. En total aparecen en el poema 125 palabras, que atendiendo a su categoría gramatical pueden agruparse según el siguiente esquema:

	I	II	III	Total
sust.	19	10	9	38
adj.	13	5	7	25
pron.	1	2	6	9
verb.	7	7	6	22
adver.	1	3	2	6
prep.	2	1	-	3
conj.	6	5	8	19
interj.	-	1	2	3
Total	49	34	42	125

De los datos aquí ofrecidos podemos extraer estas conclusiones: 1^a) un primer aspecto a tener en cuenta es la relación en cuanto a su número que se establece en el poema entre verbos-adverbios, por un lado, y nombres (sustantivos y adjetivos), por otro. En cifras totales podemos decir que predominan los nombres; pero los datos varían si atendemos a cada uno de los períodos oracionales en que viene dividido el épodo. Efectivamente, es notable que en I abundan sustantivos y adjetivos, mientras que en II y en III aumenta la proporción de verbos (y también de adverbios). El mismo hecho observamos en cuanto a las palabras gramaticales. 2^a) Otro aspecto a considerar es que, según el volumen fónico de las palabras, las más largas las encontramos en I, las más cortas en II, en tanto que III queda en una cifra intermedia:

	I	II	III
Dísticos	5	3	4
Palabras	49	34	42
Pal./Díst.	9,8	11,3	10,5

Ello puede apuntar a que la parte en que hay más densidad de palabras pueda encontrarse más cerca del lenguaje hablado. Así, pues, parece que el épodo queda dividido en dos partes: I frente a II y III. No en vano, predomina en la primera parte el tono amoroso propio de la elegía erótica, mientras que en la segunda el lenguaje es, por así decir, más descarnado, más cercano al tono de invectiva y ataque, que en un principio poseen los *iamboi*¹¹.

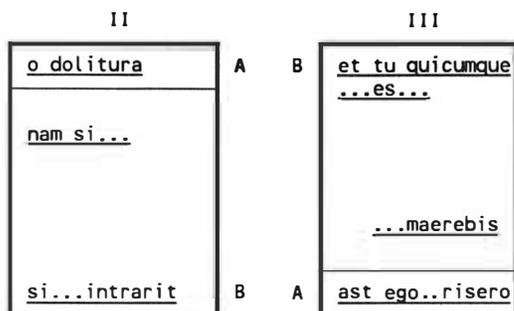
Pero, como decimos, sin desestimar esta división, nos parece adecuado mantener la segmentación según nos viene dada por las unidades sintácticas.

Si bien la unidad sintáctica I queda diferenciada de las demás, podemos observar entre las unidades II y III una relación que podríamos denominar "simetría inversa". Según nuestra opinión, las secuencias II y III presentan un esquema polarizado 2^a/3^a o 1^a pers. (que quedan identificadas). La relación sintáctica que se establece entre las partes dominadas por la 2^a persona (de sintaxis oracional claramente expresiva) y las dominadas por el autor (Horacio es la 3^a pers. en II y la 1^a en III), de sintaxis declarativa, es en la secuencia II explicativa, en III adversativa. Ello nos llevaría a establecer el siguiente esquema, en el que el eje central contrapone las partes superiores a las inferiores:

11. Cfr. Hor. *ars 79 Archilochum proprio rabies armavit iambo*. Cfr. ORAZIO, *Odi ed Epodi 1*, comento e note di V. USANI, Torino, 1962 (ristampa, =1922²), p. 104; y Horace, *Odes et Epodes*, texte établi et traduit par F. VILLENEUVE, Paris, 1976 (=1929), p. 223.

sint.	II		III	pers.
			<u>et tu, quicumque</u> <u>...sis...incedis</u> <u>sis...licebit</u> <u>tibi...fluat</u> <u>nec...fallant...</u> <u>...vincas...</u>	
expr.	<u>o dolitura..(es)</u>	A A	<u>...maerebis</u>	2ª p.
decl.	<u>nam si...est</u> <u>non feret...</u> <u>et quaeret...</u> <u>nec...cedet</u> <u>si...intrarit</u>	B B	<u>ast ego...risero</u>	autor 3ª 1ª pers.

Ésta sería una forma de relacionar las distintas unidades sintácticas, en que predomina el criterio de sucesión (ab/ab). Pero tanto por su extensión, como porque las partes formadas por el v. 11 en II y el v. 24 en III son consecuencia de los vv. 12-16 y 17-23 respectivamente, nos parece apropiado relacionar el v. 11 con el 24, por una parte, y, por otra, los vv. 12-16 y 17-23, según un modelo de relación simétrico (ab/ba):



Para evitar confusiones en adelante utilizaremos esta última nomenclatura, aunque en esta decisión no hay intención alguna de hacer prevalecer esta relación sobre la anterior. Así, en las partes denominadas A quedan aislados los protagonistas del antiguo amor, así como contrapuestas sus situaciones futuras (*dolitura/risero*); mientras que en las partes denominadas B quedan encuadrados el antiguo y el nuevo amante, con sus respectivas situaciones futuras: Horacio dañará a Neera buscándose un nuevo amor, y el desconocido amante de Neera sufrirá el desengaño amoroso.

Detengámonos en el análisis sintáctico de estas partes B. En II B las relaciones sintácticas predominantes (las que se establecen en un primer nivel) son las de coordinación, ya sea afirmativa o negativa; en tanto que la subordinación condicional (o la interordinación, si se prefiere) aparece en un segundo nivel: así nos encontramos con dos períodos condicionales coordinados por *ne*, el primero de los cuales está desdoblado por la conjunción coordinante copulativa *et*. Las condicionales encuadran las oraciones principales.

Por su parte, en III B podemos decir que ocurre la situación inversa: no sólo ya porque sea la oración principal la que encuadre a las subordinadas (*et tu...maerebis*), sino también porque encontramos que en III B las relaciones predominantes son las de subordinación, desdobladas en relativa y concesiva mediante yuxtaposición, aunque ambas poseen un marcado carácter concesivo frente a *maerebis*; en tanto que la coordinación se da en un segundo nivel. Lo dicho queda esquematizado de la siguiente forma:

II B		III B			
<u>non feret</u>	<u>nec cedit</u>			<u>maerebis</u>	
<u>et quaeret</u>		coo.	sub. yux.	<u>quicumq..sis</u>	<u>sis licebit</u>
<u>si...est</u>	<u>si intrarit</u>	sub.	coo.	<u>atqu incedis</u>	<u>-que fluat</u>
					<u>nec fallant</u>
					<u>-que vincas</u>

Veamos ahora las relaciones que pueden establecerse en la secuencia I. En un principio dijimos que I se aparta de II y III; y efectivamente, en este segmento no podemos establecer las relaciones sintácticas polarizadoras que establecimos en los otros: todo él está compuesto por una única oración compleja, en cuyo seno se introducen subordinadas (comparativa una, temporal otra¹²). Y lo que parece más destacado: entorpece cualquier intento de racionalización el hecho de que la oración principal no sea más que una determinación de tiempo, que en una estructura lógica sería una oración subordinada (nos hallamos ante el llamado *cum inversum*¹³).

Pero quizá si estableciésemos parejas entre "subordinada-principal", podríamos encontrar un principio racionalizador. Así, pues, nos encontramos con tres oraciones subordinadas:

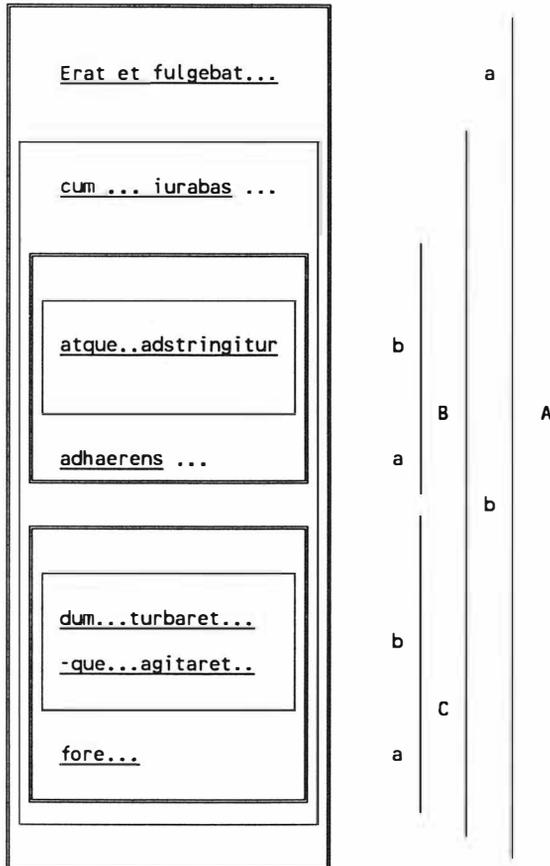
- *cum... iurabas...*
- *atque... adstringitur...*
- *dum turbaret... -que... agitare...*

Ahora debemos encontrar una principal para cada una de ellas, o en su defecto, un sintagma que funcione de forma análoga. Efectivamente, es fácil encontrar la principal de *cum... iurabas...*, *...erat et... fulgebat*; en cuanto a *atque... adstringitur*, el sintagma de que depende está formado por el participio *adhaerens*, mientras que la determinada de *dum turbaret... -que... agitare...* podría ser la oración de infinitivo.

12. Las oraciones subordinadas con *dum* expresan aspecto durativo; cf. SÁNCHEZ SALOR, E., *Semántica y Sintaxis. La oración compuesta latina*, Salamanca, 1993, pp. 173-4 y 227-31.

13. Cf. *Ibidem*, pp. 37-41.

De esta forma, la secuencia I nos queda distribuida en tres parejas, entre cuyos miembros se puede mantener una cierta relación determinante-determinada, aunque con la particularidad de que las parejas B y C están incluidas en la pareja A, como muestra el siguiente esquema:



Convendría ahora reflexionar sobre la modalidad de la sintaxis oracional. En principio parece que la sintaxis predominante es la declarativa; y eso es claro en Aa y en Bb. El resto es un poco ambiguo, porque, si bien no hay elementos léxicos como interjecciones, etc., que nos indiquen una modalidad expresiva, sin

embargo, la abundancia de elisiones (como la del verbo y el complemento en el v. 7), anticipaciones (como la de las subordinadas a las principales), y otras distorsiones sintácticas (toda la secuencia I es una unidad sintáctica algo confusa, no sólo por su longitud, diez versos, sino también por su complejidad), así como la presencia continua mediante los llamados *shifters* del sujeto de la enunciación, nos hacen pensar en una sintaxis expresiva.

Los shifters.

Con posterioridad se criticó el modelo estructural por ser en exceso mecanicista¹⁴; es decir, sólo es capaz de penetrar en las estructuras existentes en el nivel del enunciado. Un modo de subsanar esta objeción consiste en analizar los elementos que forman parte de la enunciación, o sea, los que introducen en el enunciado el sujeto y remiten a la subjetividad del autor¹⁵. Estos elementos son los llamados *shifters*, que son "signos lingüísticos, cuya referencia es imposible precisar sin el concurso del mensaje y del código": las personas, el verbo, principalmente sus aspectos de modo y tiempo, y lo que en sentido amplio se llama deixis. Veamos, pues, estos tres aspectos en el épodo de Horacio.

1. Las personas gramaticales son un indicador privilegiado para la introducción del (los) sujeto(s) de la enunciación en el enunciado. Entre ellas pueden establecerse dos tipos de correlaciones: correlación de la personalidad (1^a, 2^a/ 3^a); correlación de la subjetividad (1^a/2^a)¹⁶.

Pues bien, en las secuencias I y II observamos que aparecen la 2^a y la 3^a personas. Pero mientras en I la 3^a persona hace referencia a "realidades" del mundo exterior, en II hace mención a *Flaccus*, trasunto del locutor del épodo. En III encontramos la presencia de la 2^a persona (con un nominativo *tu*, que está en la misma posición del verso que el *tu* del v. 3; pero también con un *tibi* y un *te*, casi en posición anastrófica), frente a la primera persona del último verso, que es la única referencia explícita y directa al sujeto de la enunciación. En esta última secuencia nos encontramos, pues, expresada la pareja locutario-locutor.

De lo dicho podemos concluir que el épodo está formado, por así decir, por dos discursos, el primero compuesto por las secuencias I y II y el segundo por

14. Cfr. PÉREZ GÓMEZ, L., op. cit., p. 192-3.

15. Para aclarar estos conceptos, además del trabajo citado en la nota anterior, cf. MARCHESI, A., y FORRADELLAS, J., *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, 1991¹, p. 127, s. v.

16. Cfr. PÉREZ GÓMEZ, L., op. cit., p. 193.

III. Con respecto a esto nos parece importante que esta última secuencia vaya encabezada por la conjunción *et*.

En lo que atañe a la relación entre personas y modalidad de la sintaxis oracional, podríamos decir que encontramos una sintaxis declarativa asociada a la 3ª pers. de I, a la 3ª de II y a la 1ª de III, mientras que a las 2ª pers. de las tres secuencias está asociada una sintaxis expresiva (quizá se aparte de esto la secuencia I). Todo lo dicho podría esquematizarse:

	sint.		sint.				
1ª discurso	I	?	<u>tu</u>	2ª	3ª	<u>nox...</u> <u>ilex...</u> <u>lupus.</u>	?
	II	expr	<u>Neaera</u> <u>te</u>	2ª	3ª	<u>Flaccus</u>	decl
2ª discurso	III	expr	<u>tu</u> <u>tibi</u> <u>te</u>	2ª	1ª	<u>ego</u>	decl

2. En cuanto al verbo, principalmente se analiza el tiempo verbal, pero también el grado de distanciamiento entre el sujeto de la enunciación y los hechos del discurso. Para ello se suelen dividir los tiempos en dos series: una la del discurso narrativo (imperfectos, perfectos aorísticos y pluscuamperfectos) y otra la del discurso comentado (presente, futuro y perfecto propiamente dicho)¹⁷.

Atendiendo a estas consideraciones, la secuencia I se particulariza de las dos restantes en el hecho de que en ella predominan los tiempos del discurso narrativo, concretamente imperfectos (*erat, fulgebat, iurabas*, en indicativo; y los

17. Cf. *Ibidem*, p. 193.

subjuntivos *turbaret, agitare*), que por su propio aspecto imperfectivo, además de porque son introducidos un participio (*laesura*) y un infinitivo (*fore*) futuros, subrayan la extensión de la acción en el pasado y su proyección futura¹⁸. Por su parte, en las secuencias II y III dominan los tiempos del discurso comentado: futuros imperfectos (*non feret, quaeret, nec cedit, maerebis*); futuros perfectos (*intrarüt, risero*); aparecen también algunos presentes subordinados (de indicativo: *est, es, incedis*; y de subjuntivo: *sis, fluat, fallant, vincas*). La perspectiva de la enunciación en estas dos últimas secuencias es, pues, prospectiva.

Especialmente densos en significaciones conseguidas mediante el recurso a los tiempos verbales nos parecen los v. 23-24, pues en ellos se engloba el proceso completo de todo el épodo: *translatos, risero, maerebis*¹⁹. El futuro perfecto *risero*, lejos de ser un caso de futuro II por futuro I, hace valer su naturaleza expresiva y señala el aspecto perfectivo de la risa de Horacio, frente al lamento más prolongado del rival²⁰.

3. Corresponde ahora el estudio de los indicadores de la deixis. Podemos agrupar éstos en tres grupos:

-Adjetivos posesivos. El adjetivo posesivo de primera persona aparece tres veces en todo el poema, cada una de ellas en una secuencia sintáctica distinta. Tienen la función de, en la ausencia, hacernos patente la presencia del sujeto de la enunciación.

-Adjetivos demostrativos. Dentro de la secuencia I encontramos *hunc*, que remite, estando en una secuencia que es eminentemente pasada, a la actualidad del proceso de enunciación. Por ello podemos suponer que el *amor* que determina *hunc* tiene en el momento de la enunciación una existencia real, aunque no correspondida.

-En cuanto a los adverbios, podemos agruparlos en dos series: por una parte los que indican intensificación de la acción verbal, ya sea mediante un recurso morfológico (*artius*), ya léxico (*multum*); y por otra, los que indican tiempo: *semel*, que da la idea de retorno imposible a una situación pasada sin conflicto; *nunc*, que resalta la momentaneidad de la situación coetánea a la enunciación (estos dos

18. Curiosamente una composición de la *Antología Palatina* (AP 5, 8) muestra un esquema temporal parecido a éste: *Juramos él que me amaría y yo que nunca lo abandonaré, ... Ahora... lo ves en los regazos de las heteras*.

19. Cf. BABCOCK, CH. L., op. cit., pp. 402-4.

20. Para los valores tanto modales como temporales de los futuros latinos, cf. NÚÑEZ, S., *Semántica de la modalidad en latín*, Granada, 1991, pp. 187-93. El autor advierte que los valores modales de los futuros oscilan entre la seguridad de que el hecho expresado en futuro tendrá actualización real y la mera probabilidad de que ello ocurra.

adverbios están referidos a adjetivos *offensae* y *superbus* respectivamente); y por último, *vicissim*, que resalta la idea de la mutabilidad de la fortuna.

Los aspectos métricos más relevantes del poema los estudiaremos agrupando los distintos elementos que conforman el verso en cuatro niveles distintos, de abstracto a concreto: forma, esquema, composición y ejecución²¹.

Esquema		Composición		
		Ictus/acento	Cesuras	Tip. verbal
DEEED	1	100111	T P D	2 + 3
EYYP	2	0111	P	-
EEEEEDT	3	000011	P H	2 + 3
EYEP	4	1000	T	-
DDEEDE	5	110111	T P H	3 + 2
EYEP	6	0111	P	-
DDEEDE	7	000011	T P H	2 + 3
EYEP	8	1000	T	-
EDDDDE	9	111111	T Tr D	2 + 3
YYEP	10	1111	P	-
DDEEDT	11	110011	P *	2 + 3
EYEP	12	0001	T	-
DDDEDE	13	000111	P *	1 + 2 + 2
EYEP	14	1000	T	-
DEEED	15	000011	P *	3 + 2
EYEP	16	1000	T	-
EEEDDE	17	000110	P	2 + 2 + 1
YYEP	18	1000	T	-
DEEED	19	100011	P *	2 + 3
YYEP	20	1000	T	-
EDEED	21	000011	P *	2 + 3
EYEP	22	1111	T	-
EEDEDE	23	100011	P *	2 + 3
DYEP	24	1111	P	-

A) La forma es la entidad universal y abstracta que define de manera general el verso. Encontramos ejemplificado en este épodo el llamado "primer

21. Cfr. LUQUE MORENO, J., *Niveles de análisis en el lenguaje versificado*, Athlon. *Satura grammatica in honorem F. R. Adrados I*, Madrid, 1984, pp. 287-99; LUQUE MORENO, J., *Una lectura de la Bucólica IV*, Granada, 1982.

épodo dáctiloyámbico²², dístico formado por un hexámetro dactílico y un dímetero yámbico:

$$\begin{array}{cccccc} \bar{v} & \bar{v} & \bar{v} & \bar{v} & \bar{v} & \bar{x} \\ | & | & | & | & | & | \\ - & v & v & - & v & v & - & v & v & - & x & | \end{array}$$

$$\begin{array}{cccc} \bar{v} & \bar{v} & \bar{v} & \bar{x} \\ | & | & | & | \\ v & - & v & - & v & - & v & x & | \end{array}$$

B) El esquema²³ es cada una de las variantes permitidas por la forma. Teniendo en cuenta que los dáctilos (D) del hexámetro pueden estar contraídos y ser de hecho espondeos (E), que los yambos impares del dímetero pueden admitir la larga irracional (y ser de hecho espondeos), e incluso la resolución del tiempo fuerte de cada pie (encontrándonos con tríbracos o con dáctilos, si el tiempo débil presenta la larga irracional), y, por último, que la *anceps* final de verso hace que en el hexámetro dactílico nos encontremos con espondeo o con troqueo (T), y en el dímetero yámbico con yambo o con pirriquoio (P), podemos representar el esquema métrico del épodo según la primera columna del cuadro anterior.

Aunque los datos ofrecidos en ella no poseen significación por sí mismos (a lo sumo pueden convergir o coadyuvar en la significación que ofrecen otros elementos lingüísticos, principalmente semánticos), sin embargo, no podemos dejar de comentar algunos rasgos que nos parecen importantes. El preciosismo que Horacio muestra en sus composiciones nos parece aquí patente por los siguientes hechos:

a) Dáctilos. Consideraremos únicamente los cuatro primeros pies de los hexámetros, puesto que los dos últimos pies vienen marcados obligatoriamente por la forma y no presentan variabilidad de esquemas:

-En la secuencia I excluido el v.3, que se particulariza por ser holospondai-co (en concordancia, dirían algunos, con la solemnidad del juramento), los cuatro restantes forman dos parejas 1-9 y 5-7, caracterizada la primera por presentar esquemas opuestos (DEEE/EDDD), y la segunda por poseer el mismo esquema (DDEE).

22. Cfr. NOUGARET, L., *Traité de Métrique Latine Classique*, Paris, 1977, p. 114.

23. Para la sustitución terminológica de "estructura" por "esquema", cf. LUQUE MORENO, J., *Sistema y realización en la métrica: bases antiguas de una doctrina moderna*, Emerita 52-1 (1984), pp. 33-50.

-En la secuencia II nos hallamos ante otra pareja, 13-15, que presenta esquemas opuestos e inversos (DDDE/DEEE). Por su parte, el v. 11 presenta el mismo esquema que la pareja 5-7 (DDEE).

-En la secuencia III encontramos dos parejas: una la formada por los vv. 17-19, que muestra un esquema inverso (EEED/DEEE); otra la compuesta por los vv. 21-23, que en un esquema predominantemente espondeaico juega con la colocación del único pie dactílico (EDEE/EEDE).

En fin, no pretendemos con lo dicho agotar todas las posibilidades de relaciones que se nos ofrecen.

b) Yambos. Por tratarse de versos más cortos, son menos los aspectos que se pueden apuntar. Destacaremos solamente que en las secuencias I y II predominan los pies impares con larga irracional, mientras que en III ese predominio es más discutible, destacando el v. 24, que además de larga irracional presenta resolución del tiempo marcado, hecho que nos parece notable por ser la única vez que ocurre en todo el épodo.

c) La composición es la cumplimentación del esquema en términos de realización lingüística. De los muchos aspectos que podríamos tratar en este punto²⁴, nos limitaremos a los siguientes:

-Relación ictus-acento. En los dactilos de la secuencia I se observa un juego de alternancia, en que a un verso predominantemente homodino sigue otro heterodino. En las secuencias II y III predomina la heterodinia. Es un hecho singular que en los finales de hexámetro nos encontremos con pies heterodinos. Pues bien, ello sucede en el v. 17. Con ello, creemos, el poeta pretende marcar conscientemente el contenido de ese verso. En los yambos ocurre algo parecido: en la secuencia I se alternan versos homodinos con heterodinos; II es predominantemente heterodino; en III encontramos un comienzo heterodino y un final homodino.

-Cesuras²⁵. Mientras que en la secuencia I observamos que en los dactilos la cesura penthemímeres está asociada con otra u otras y en los yambos la penthemímeres alterna con la trihemímeres, en las secuencias II y III predomina en los dactilos la penthemímeres y en los yambos la trihemímeres, con excepción en estos últimos del v. 24, con cesura penthemímeres.

24. Cfr. LUQUE MORENO, J., *Notas para un planteamiento funcional de la métrica latina*, *Habis* 8 (1977), pp. 91-116, principalmente 112-3.

25. Para la definición de este hecho métrico y su significación, cf. MARINER BIGORRA, S., *Hacia una métrica estructural*, *Revista Española de Lingüística* 1-2 (1971), pp. 299-333, sobre todo pp. 316 y ss. y nota 24.

Es destacable la cesura trocaica del v. 9, que asociada a un ritmo dactílico es interpretada como representación del movimiento de los cabellos movidos por la brisa²⁶.

-La funcionalidad que ofrece la cesura en cuanto al orden de palabras y su naturaleza Horacio la explota al máximo al colocar ante cesura adjetivo, sustantivo o verbo y en final su correspondiente sustantivo, adjetivo o complemento, creando así expectativas que se completan en la unidad verso. Por ejemplo, aparecen sustantivo ante cesura (penthemímeros en los dactilos, trihemímeros en los yambos) y adjetivo en posición final en los vv. 1, 4, 21; adjetivo ante cesura y sustantivo al final en los vv. 3, 13, 15, 16, 23; adjetivo ante cesura y sustantivo en el segundo hemistiquio del verso en 11, 19; verbo ante cesura y complemento al final en 8, 9, 14; etc. Así como otra serie de relaciones: por ejemplo, el v. 5 destaca por presentar dos sinalefas en los lugares de cesura trihemímeros y heptemímeros, algo que en principio carece de significado; pero nos resulta difícil no dejarnos seducir por la idea de que igual que se engarzan unas palabras a otras, así la hiedra se enreda en el árbol. También atendiendo a las palabras y su colocación en el verso, vemos que los adjetivos y sustantivos tienden a colocarse en la parte final.

-Por último, comentaremos el volumen fónico de las palabras finales de los hexámetros dactílicos. Como observamos, predominan los finales 2+3, y en segundo lugar 3+2, que son los que la tradición poética vino estableciendo como normales. Tan sólo destacan dos finales, los vv. 13 y 17 presentan respectivamente un final 1+2+2 y 2+2+1, este último además con una notable heterodinia.

El principio teórico que rige el estudio del nivel fónico es el de la iteración²⁷. Se tratará, pues, de encontrar efectos acústicos, consistentes principalmente en la repetición de fonemas, efectos que carecerán por completo de significado. A lo sumo ponen en relación los valores semánticos de las palabras que emparejan²⁸.

26. Cfr. BABCOCK, CH. L., op. cit., p. 405.

27. Cfr. PÉREZ GÓMEZ, L., op. cit., p. 201 y MARCHESI, A., y FORRADELLAS, J., op. cit., p. 224, s. v.

28. Un intento de sistematización del estudio de este nivel podemos ver en BERMÚDEZ RAMIRO, J., *Capacidad expresiva de los sonidos en las Odas de Horacio: función eufónica y función semántica*, *Myrtia* 6 (1991), pp. 49-70, donde además se cita la bibliografía fundamental.

Nada más comenzar el épodo observamos una sucesión de vocales anteriores /e, a/ con vocales posteriores /o, u/²⁹; un predominio de fonemas nasales /m/, /n/ más /u/ y laterales /l/, /r/ en el v. 3, además de la rima interna, remarcada por un caso evidente de *homeoptoton* (*magnorum... deorum*); la concurrencia de idénticos fonemas la contemplamos en el v. 10. Por su parte, en la secuencia II podemos constatar el fenómeno de la aliteración en varias parejas *meal/multum*, *virtute/viri*, *potioril/parem*, *cedet/constantia*, la recurrencia del fonema /f/ en *offensael/formae*, así como el predominio de consonantes dentales. La densidad de fenómenos acústicos en estos versos es tal, que quizá parte de la fuerza inyectiva que poseen se deba a ello. En la secuencia III, comprobamos el predominio de la vocal /a/ en el v. 21; en el v. 24 el de la vocal /i/³⁰, además de un indicio de rima interna (*ego... risero*). Queremos destacar, por último, que desde el v. 12 en adelante aparece en el segundo yambo la vocal /i/ más la nasal /n/ (la única excepción es el v. 20), con lo que se consigue una sensación de retorno rítmico.

Quizá sea el nivel semántico el de más difícil lectura (y en tanto que tal, de interpretación)³¹, no sólo por la dificultad inherente al análisis de tal nivel del lenguaje (propenso a la divagación subjetiva), sino también porque en muchos casos se habrá de echar mano de códigos extraños a él (literarios, sociales,...), que introducirán factores ajenos a un comentario interno de tipo lingüístico.

No obstante, no faltan las tentativas de dotar a esta parcela del lenguaje de unos presupuestos teóricos que conduzcan a un conocimiento "científico" de ella. Tales podemos calificar los intentos de Greimas³², quien acomete el estudio del nivel semántico basándose en el concepto de isotopía. Consiste ésta en la iteración de los clasemas que aseguran al discurso-enunciado su homogeneidad³³. Así, pues, será esta noción de isotopía (semántica, claro está, ya sea de contenido o semiológica, ya metafórica) la que guie las siguientes palabras.

29. Cfr. INGALLINA, S., op. cit., p. 375, quien apunta que tal sucesión refleja el refulgir de la luna y las estrellas en el fondo nocturno del firmamento.

30. Es común asignar a este verso y a esta vocal un cierta armonía imitativa de risa sarcástica y burlona. Cf. respectivamente, BABCOCK, CH. L., op. cit., p. 406; y A.A. V.V., *La sátira latina*, Madrid, 1991, p. 366, n. 70.

31. Cfr. PÉREZ GÓMEZ, L., op. cit., p. 202.

32. Cfr. GREIMAS, A. J., y COURTÈS, J., *Semiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, 1979; hay traducción al español, *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, 1982.

33. Cfr. MARCHESI, A., y FORRADELLAS, J., op. cit., pp. 223-4, s. v.

Se ha dicho normalmente sobre la producción lírica y yámbica horaciana, en general, y sobre el épodo 15, en particular, que es fría y está construida mediante temas tópicos tomados principalmente de la poesía helenística a través del influjo de los *poetae novi*, en definitiva que en ella predomina la literatura sobre la poesía. Como comprobaremos, el influjo de la poesía alejandrínea sobre el poema es notabilísimo, pero también el de la lírica arcaica, de Arquiloco en cuanto a cuestiones de forma, el poeta a quien el propio Horacio declara imitar³⁴, y de Safo y Anacreonte³⁵. Pero ello no debe ser causa del menosprecio de tal producción literaria, en la que, como hemos observado a lo largo del estudio de los anteriores niveles lingüísticos en este épodo, hace gala de una enorme maestría y donde ya muestra motivos y temas de su lírica posterior³⁶.

En el épodo predomina la isotopía amorosa. La secuencia I, donde se hace más patente el tono elegíaco, comienza, en efecto, con el *topos* literario de la noche estrellada y la luna como testigos calladas de los enamorados³⁷. Se logra con la descripción de tal paisaje un ambiente exterior apacible (podríamos decir cálido, de primavera-verano³⁸), que se ofrece a los amantes como escenario de sus promesas y que se contrapone al tema introspectivo y a la situación agitada que vive el poeta, introducidos ambos por el *cum*³⁹. La promesa entre los enamorados se hace en términos del más puro lenguaje militar⁴⁰, otro *topos* literario en que el amor es concebido como un *foedus*⁴¹.

34. Hor. *epist.* 1, 19, 23-5 *Parios ego primus iambos/ostendi Latio, numeros animosque secutus/Archilochi, non res et agentia verba Lycamben.*

35. Así lo hace notar, al menos en el conjunto de la colección, PARATORE, E., "Gli *Epodi*", en PARATORE, E., *et alii, Quattro lezioni su Orazio*, Firenze, 1993, pp. 7-23, especialmente p. 11.

36. Cfr. Hor. *carm.* 1, 5, donde se nos narra un triángulo amoroso parecido al de esta composición.

37. Cfr. SAPPH. 200P. (=4D.) *Las estrellas en torno a la bella luna oscurecen su rutilante aura, al tiempo que ella con plenitud alumbra sobre toda la tierra... plateada; 252P. (=88D.) Llana se daba a ver la luna y ellas se colocaron como en torno al altar; AP 5, 8; 16; 123; 164; 165; 166; 189; 191; Catull. 7, 7-8 aut quam sidera multa, cum tacet nox./furtivos hominum vident amores; Hor. *carm.* 2, 8, 10-11; Prop. 3, 15, 26; Verg. *Aen.* 3, 147; 4, 552, donde además concurre con un *cum inversum*.*

38. Enfrentado al de otras composiciones, frío y tempestuoso, para connotar la agitación de sentimientos; cf. por ejemplo Hor. *carm.* 1, 25, 10-12 *flebis in solo levis angiportu./Thracio bacchante magis sub inter-/lunia vento.*

39. Cfr. GIOMINI, R., "*Flebis in solo levis angiportu* (Interpretazione di Hor. *carm.* 1, 25)", *Litterature comparate. Problemi e metodo. Studi in onore di E. Paratore*, Bologna, 1981, pp. 493-503.

40. Cfr. Hor. *epod.* 16, 25 *iuremus in haec; Caes. Gall.* 1, 76 *princeps in haec verba iurat ipse; Liv.* 23, 52, 12 *in haec verba, L. Caecili, iures postulo, ceterique qui adestis.*

41. Un ejemplo paralelo podemos ver en Catull. 109. Cf. MURGATROYD, P., "*Militia amoris and the Roman elegists*", *Latomus* 34 (1975), pp. 59-79.

La isotopía amorosa continúa con el abrazo de Neera al poeta (v. 6) y con la especificación del juramento de los amantes (v. 10). El abrazo de la amada es presentado aquí en un desarrollo vertical por una imagen vegetal: la de la hiedra enredada en la encina. De la comparación del v. 5 con el v. 6 concluimos que se trata de oraciones paralelas en cuanto a los elementos que las conforman, pero enfrentadas en tensión al presentar la una forma intransitiva, la otra pasiva. Los adjetivos lejos de ser superfluos son un elemento más en el establecimiento de la tensión, pues quedan adscritos a los sustantivos que se sitúan en posición opuesta.

- 1 a. * hedera adstringit ilicem proceram
 b. *lenta bracchia <tua> adhaerent <mihi>
- 2 a. <tu> adhaerens <mihi> lentis bracchiis
 b. illex procera adstringitur hedera

El carácter *mutuum* del amor que se juran los amantes está aclarado por una acumulación triple de imágenes (vv. 7-9)⁴², entre cuyos sujetos objetos se da la misma relación de reciprocidad que se habrá de dar entre los enamorados. La primera y la segunda imágenes, imbricadas entre sí por un fuerte *zeugma*, puesto que no sólo está elíptico el verbo de la primera, sino también su complemento (*ovilia*)⁴³, están extraídas respectivamente del mundo animal (*pecori-lupus*) y del natural-social (*nautis-Orion*). La tercera procede del mundo divino y hace referencia a la proverbial juventud de Apolo, reflejada en sus cabellos sin cortar⁴⁴. La paradoja del pasaje (o si se prefiere el *adyntonon*) estriba en que tres hechos incontrovertibles y eternos se comparan con un sentimiento limitado, no sólo por ser humano, sino también por depender su cumplimiento de una mujer, a la que mejor cuadra un carácter voluble⁴⁵.

Como bien han notado algunos estudiosos⁴⁶, el incumplimiento del juramento por parte de Neera y, por tanto, su carácter perjuro están subrayados en

42. Sobre la inspiración virgiliana de este pasaje (Verg. *ecl.* 5, 76-8) nos advierten A. KIESSLING y R. HEINZE, op. cit., p. 558.

43. La violencia de tal construcción sintáctica ha llevado a algunos eruditos a emitir conjeturas acerca del pasaje; cf. INGALLINA, S., op. cit., p. 371, nota 99.

44. Cfr. TIB. 1, 4, 37-8 *solis aeterna est Baccho Phoeboque iuventas: / nam decet intonsus crinis utrumque deum*; A. R. Arg. 2, 707-9 ...*siendo aún él mozueto, todavía con sus rizos gozoso... ¡Séme benévolo!, que siempre, soberano, están sin rapar tus cabellos, siempre sin daño...*

45. Cfr. Prop. 2, 25, 22 *credula, nulla diu femina pondus habet*; Semon. 7D., 37-42 *Como el mar que muchas veces sereno y sin peligro se presenta, alegría grande a los marinos, en época de verano, y muchas veces enloquece revolviéndose en olas de sordo retumbar. A éste es a lo que se parece tal mujer en su carácter, al mar que es de índole inestable.*

46. Cfr. BABCOCK, CH. L., op. cit., p. 407.

la composición por elementos semánticos connotativos que auguran un desastroso final. Explícita es la referencia *numen laesura*; pero no la única. Empecemos por las imágenes que determinan la duración del amor. Ninguna de ellas está elegida al azar: sus verbos (*turbaret, agítaret*) muestran el estado de agitación del propio poeta; el lobo (quizá Neera) es el enemigo natural del cordero; Orión y Apolo pueden aparecer como ejemplos de amantes desgraciados, además de que el primero dificulta la navegación a los marinos, el segundo castiga a los amantes infieles⁴⁷. Asimismo percibimos un matiz negativo en el abrazo (*adhaerens*) y la imagen vegetal (*adstringitur*) a la que es comparado, no sólo porque los brazos de Neera son calificados con el adjetivo *lentis*⁴⁸, sino incluso por la acción perjudicial, casi asfixiante, de la hiedra (=Neera) sobre la encina⁴⁹. También a *minora* (en clara posición antitética con *magnorum* del verso siguiente) podemos extender estos clasemas connotativos; e incluso a *luna*, si atendemos al importante papel de cómplice que jugaba en los hechizos de los enamorados⁵⁰.

La tensión creada con estos clasemas se rompe con y tiene como resultado el *o dolitura* del comienzo de la secuencia II⁵¹. En ella mediante las amenazas

47. Cf. Ov. *Met.* 2, 542 y ss.; 14, 130 y ss.; Pi. P. 3, 12-15 *De los hijos de Zeus la ira no es vana: ella en el extravío de su mente, lo desprecia aceptando otra unión, a espaldas de su padre, después de haberse unido a Febo, el de intonsa cabellera*; A. A. 1202; sobre la simbología de la figura de Apolo, cf. GRIMAL, P., *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, 1979, trad. esp. *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, 1989 (=1981), pp. 35-8; y SÁNCHEZ RUIPÉREZ, M., *Etymologica: Phoibos Apóllon*, Emerita 21 (1953), p. 14-7.

48. Cfr. BABCOCK, CH. L., op. cit., p. 408, donde además se citan numerosos pasajes de poetas augústeos en los que aparece este mismo adjetivo.

49. Cfr. Plin. *nat.* 16, 243 *hedera necari arbores certum est*; 17, 239 *necat et hedera vinciens*; Laber. 122-3 *ut hedera serpens vires arbores necat, ita me vetustas amplexu annorum enecat*.

50. El ejemplo más conspicuo es el *Idilio* segundo de TEÓCRITO (10-11 *¡Ea, luna, muestra tu hermoso brillo! Pues a ti, diosa, te cantaré con voz queda... 163-6 A ti, pues, adiós, y haz retornar, Dama venerable, tus potros al Océano. Yo sobrellevaré mi anhelo tal como lo he sobrellevado. ¡Adiós, luna del reluciente trono, y adiós los demás astros que acompañáis el carro de la noche apacible*), aunque a veces lo que se requería a la luna era su no-presencia (A. R. *Arg.* 4, 59-61 *¡Cuántas veces en verdad, perra, también por tus tramposos ensalmos me he acordado de mi amor, para que tú en la noche tenebrosa practicara tranquila los maleficios que te son tan queridos!*). El simbolismo de la luna es amplísimo y muy complejo. Ambivalente como protectora y peligrosa, a la luna se concede una naturaleza femenina (cf., por ejemplo, SAPPH. 218P. < =98D. > *Pero ahora destaca entre las mujeres de Lidia, como, al ponerse el sol, la luna de rosados dedos se distingue sobre todas las estrellas, y esparce su resplandor sobre el mar salado y a la vez sobre los campos cubiertos de flores*; A. R. *Arg.* 4, 54-8) y se asocia a lo mudable y transitorio. Podría establecerse asimismo un paralelismo entre el esplendor y decrecimiento de la luna y el esplendor y decrepitud de la mujer respectivamente; cf., por ejemplo, Hor. *carm.* 1, 25 (v. nota 38) y, menos claro, *carm. adesp.* 468P. (= Sapph. 94D.). Para todo ello, cf. CIRLOT, J. E., *Diccionario de símbolos*, Barcelona, 1982, pp. 283-5.

51. Son numerosos en la poesía "elegíaca" latina los casos de amadas perjuradas que reciben castigo: cf. CATULL. 8, 14 *at tu dolebis, cum rogaberis nulla*; Prop. 2, 5, 8 *vellicet: heu sero flebis amata diu*; 16, 47-8 *Non semper placidus periuros ridet amanti/ Iuppiter et surda neglegit aure preces*.

que Horacio dirige a Neera averiguamos de forma indirecta el motivo de la ruptura y los caracteres de ambos personajes a través de su contraposición: si a *Flaccus* (a pesar del juego de palabras establecido entre él y *vir*⁵²) se atribuyen lexemas como *vir*, *virtus*, *constantia*, todos ellos por derivación cualidades morales; si su comportamiento (propio del amante desdeñado ante otro y dominado por la ira) está determinado por acciones firmes y decididas (*nec cedet*, *constantia*); si, por último, se contenta con un amor que es *parem*⁵³, Neera es inconformista, porque se complace con un amante *potiorem*; su comportamiento es incontinente y lascivo, pues repite asiduamente su pecado (*adsiduas dare noctes*); y ella misma está caracterizada por la *forma*, una cualidad física mudable, como el propio carácter de la mujer. El principio de simetría inversa, que rige, pues, la organización de estos datos, hace que un mismo lexema, repetido al comienzo y al final de la secuencia II (*dolitura / dolor*) sea adscrito de forma diferente a uno y otro amante: el de Neera es un dolor con aspecto imperfectivo en el futuro e inevitable, el de Flaco es perfectivo en el futuro e incierto.

La extensión del vocablo *foedus*, extraído de entre los que designan relaciones sociales civiles y militares, al pacto matrimonial y, por ende, al de los amantes y la comparación entre las penalidades del enamorado y las del soldado conllevan el tratamiento de la relación amorosa en términos relacionados con la vida militar⁵⁴. Así, observamos en el poema un grupo de lexemas que podríamos denominar "militares", y que conforman una segunda isotopía, en este caso vertical, que atraviesa todo el épodo. Efectivamente, ya comentábamos con respecto a la secuencia I la naturaleza formular que caracterizaba la promesa que se juraban ambos amantes. En la secuencia II los sustantivos *constantia*, *virtus*, *vir* señalan cualidades morales y físicas propias del hombre (nos atreveríamos a decir, también del soldado). Los verbos *nec cedet*, *intrarit* denotan movimientos propios de un soldado en batalla, al igual que en la secuencia III *incedis* y, más claro aún, *vincas*. El adjetivo *offensae* (y su verbo *offendo*) es usual en contextos bélicos⁵⁵.

La fineza con que Horacio hila en esta secuencia la observamos en el empleo de palabras que, junto a los datos semánticos que ya hemos analizado,

52. Cfr. KIESSLING, A., y HEINZE, R., op. cit., p. 559; Mart. 11, 27, 1 *Ferreus es, si stare potest tibi mentula, Flacce*.

53. Sobre las posibles interpretaciones de este adjetivo, cf. BABCOCK, CH. L., op. cit., p. 414.

54. Citemos como ejemplo Hor. *carmin.* 3, 26; 4, 1 y Ov. *am.* 1, 9 (v. nota 41).

55. Cfr. BABCOCK, CH. L., op. cit., p. 412.

poseen un marcado significado erótico⁵⁶: *Flaccus*⁵⁷ y *malum*⁵⁸ (en la secuencia III) pueden hacer referencia a la impotencia sexual del autor, contrapuesta a la virilidad, remarcada por lexemas paronomásicos como *vir*, *virtus*, y ejemplificada en el rival *potiori*⁵⁹. La pecaminosa entrega de Neera a él es señalada con el verbo *dare*, mientras que el autor buscará un nuevo amor (*quaeret*). El término metonímico *noctes*, con el que Horacio refiere el acto amoroso, en plural junto con su adjetivo *adsiduas*, recoge toda la secuencia I, encabezada por ese mismo lexema, y marca el carácter reiterativo del comportamiento infiel de Neera. Así, el v. 13, creemos, situado en el centro exacto del poema engloba en sí mismo una gran fuerza semántica, incluyendo en él los tres personajes del triángulo amoroso: Flaco con su amenaza, Neera con su pecado y el rival, a quien se dedicará casi por completo la secuencia III.

En efecto, los primeros versos de esta secuencia nos describen a ese nuevo amante, el único de la relación tripartita que queda sin nombre propio, sin identificación concreta (*quicumque es*) y , por tanto, perdido en el conjunto de pasados y futuros amores de Neera.

Sin embargo, sí nos son detallados otros rasgos de este nuevo personaje. Son en total seis los que Horacio nos relata, los tres primeros concretables en adjetivos que aparecen en el texto, los tres últimos en oraciones completas. Por su parte, los dos primeros⁶⁰ (relacionados entre sí por coordinación copulativa) inciden en la excesiva confianza (*felicior*) y altanería (*superbus*) que ahora invaden al nuevo amante por su reciente triunfo. Los siguientes (relacionados entre sí igualmente por coordinación) hacen referencia en sentido laxo a rasgos menos transitorios: la riqueza, la sabiduría y la belleza (nótese la tripartición). Así, pues,

56. Cf. *Ibidem*, p. 413 y ss., quien habla de un lenguaje técnico y afirma además que este hecho acerca el épodo, tratado a veces como si de un poema elegíaco se tratase, al verdadero tono yámbico en el más puro estilo arquiloqueo que Horacio presenta en otras composiciones de la colección, los épodos 8, 12, culmen de brutalidad y obscenidad para el gusto moderno (cf. PARATORE, E., op. cit., p. 9).

57. Cfr. MART. 11, 27, 1 (v. nota 52).

58. Cfr. PRIAP. 82, 19 *o sceleste penis, a meum malum*.

59. Pasajes donde aparece este adjetivo con connotaciones sexuales son: CATULL. 108, 8 *sis felix, sis in amore potens*; Hor. *carm.* 3, 9, 2 *nec quisquam potior brachia candidae/ cervici iuvenis dabat*; etc.

60. Sobre la inspiración catuliana de estos versos (CATULL. 29, 6-7 *et ille nunc superbus et superfluens/ perambulabit omnium cubilia*) nos advierte BABCOCK, CH. L., op. cit., p. 417. Un lugar semajante observamos en Tib. 1, 5, 69 *at tu qui potior nunc est, mea furta timeto...*

el tercero y cuarto rasgo forman una unidad de sentido: *dives / tibi Pactolus fluat*⁶¹, de modo que podríamos llamar el primero término real y el segundo término figurado. Este dato nos parece de suma importancia a la hora de interpretar los dos últimos (*nec te Pythagorae fallant arcana renati y formaque vincas Nirea*⁶²), para los que podríamos suponer un término real omitido, siendo ellos los términos figurados.

1 <u>felicior</u>	
2 <u>superbus</u>	
3 <u>dives</u>	<u>tibi Pactolus fluat</u> 4
<doctus>	<u>nec te Pythagorae fallant arcana renati</u> 5
<formosus>	<u>forma vincas Nirea</u> 6

Ni qué decir tiene que los tres últimos rasgos unen a su evidente exageración un fortísimo tono irónico, acentuado quizá por la inclusión en una composición propia de la "Musa pedestre" de referencias mitológicas procedentes del acervo de la poesía épico-didáctica⁶³.

El cúmulo de dotes que adornan al nuevo amante no logra, sin embargo, evitar el destino que le aguarda (v. 23), sino que por el contrario y mediante los

61. Proverbial había resultado el oro que arrastraban las aguas de este río, cf. S. Ph. 394 ...*que el gran Pactolo riges, el abundante en oro.*

62. También era proverbial la belleza de este personaje, cf. Il. 2, 673-4 *Nireo, que fue de todos los dánaos el hombre más bello que llegó al pie de Ilión, después del irreprochable hijo de Peleo*; Hor. *carm.* 3, 20, 15 *qualis aut Nireus fuit...*

63. Ya en la poesía yámbica griega arcaica observamos esta mezcla de elementos lingüísticos procedentes de la poesía épica y otros de extracción popular. Ésta podría ser también la índole de esta composición, si consideramos que, junto a las referencias mitológicas de origen culto, se utilizan expresiones más prosaicas, como el propio juramento y la forma sincopada *intrarit*. Sobre el problema que suscitan los vulgarismos remitimos a PÉREZ GÓMEZ, L., *op. cit.*, p. 203, quien a su vez cita a AXELSON, B., *Unpoetische Wörter*, Lund, 1945; a WILKINSON, L. P., *Golden Latin Artistry*, Cambridge, 1963; y RIFFATERRE, M., *Essais de stylistique structurale*, Paris, 1971 (trad. esp. *Ensayos de estilística estructural*, Barcelona, 1976).

clases connotativas que contienen auguran un inexorable cambio de la fortuna⁶⁴. El v. 23, con la expresión del sentimiento que ahora domina a Horacio y que en el futuro corresponderá al nuevo amante (*maerebis*), encierra, pues, todo el proceso de promesa-infidelidad-lamento que resume el épodo. De esta forma se resuelve la tensión que se había producido a lo largo de todo el épodo, principalmente a partir del v. 11, entre los tres personajes por salir triunfantes de la situación. Cambiarán entonces los papeles y Horacio podrá reír⁶⁵; abandonará entonces sus reticencias a aparecer directamente en el poema y con un *ego* enfático notará su presencia⁶⁶.

64. Cfr. TIB. 1, 5, 69 (v. nota 60). Dos de las imágenes aquí aparecidas lo hacen también en Tib. 3, 18, 27-8 *Nireia non facies, non vis exemit Achillem, / Croesum aut, Pactoli quas parit umor, opes*, e igualmente auguran un futuro desastroso. Asimismo el propio Homero (*Il.* 2, 675 *Mas era débil y le seguía una escasa huerte*, sc. Nireo); Tib. 1, 2, 87 *at tu qui laetus rides mala nostra, caveto/ mox tibi...*

65. Ésta era la actitud propia del amante preferido ante el rival o del público ajeno: cf. Hor. *carm.* 4, 13, 26-7 *possent ut iuvenes visere fervidi/ multo non sine risu*; Tib. 1, 2, 87 (v. nota 64).

66. Lamentablemente para la elaboración de este escrito no hemos podido consultar ni FEDELI, P., "Nox erat et caelo fulgebat luna sereno. Tra elegia e giambo", *Rivista di Cultura Classica e Medioevale* 19 (1977), pp. 373-81, ni CARUBBA, R. W., *Horace's fifteenth epode. An interpretation*, *Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae* 13 (1965), pp. 417-23.