



Ovidio, quien, en desesperada búsqueda de un protector en Roma, se dirigirá a él en las *Epistulae ex Ponto*<sup>2</sup>, se puede deducir que Paulo Máximo tendría entonces bastante influencia en la corte. A Augusto, por otra parte, estaba unido no sólo por una íntima amistad ya en la época de la redacción del último libro de las odas horacianas, sino que algunos años después lo estaría también por vínculos familiares gracias a su matrimonio con Marcia, hija de L. Marcio Filipo (cónsul en el 38 a.C.), quien era prima de Augusto<sup>3</sup>. El testimonio de Tácito nos permite comprender que los estrechos lazos con Augusto fueron deteriorándose con el paso de los años, de tal modo que el príncipe obligó a Paulo Máximo al suicidio<sup>4</sup>. Permanece incierta la fecha de las bodas con Marcia, aunque se puede estar seguro de su posterioridad con respecto a la oda de Horacio: el poeta, de hecho, no habría podido invitar a Venus a favorecer en los amores a quien, como Paulo Máximo, estaba casado con la prima del príncipe.

Se puede partir, en todo caso, de un dato de hecho: al tiempo de 4,1 Paulo Máximo debía todavía completar la parte más significativa de su *cursus honorum*. Se desmorona, en consecuencia, la hipótesis de Fraenkel, quien, basándose sobre todo en la incongruencia entre el elogio de Paulo Máximo en cuanto *pro sollicitis non tacitus reis* y su representación como hombre ideal para el amor, discierne en la oda horaciana el intento de anunciar anticipadamente la presencia en el libro de una galería de retratos de nobles romanos y sostiene, en consecuencia, que la celebración de Paulo Máximo es “la primera de una serie que tiene el fin de alabar a algunos de sus más eminentes contemporáneos”<sup>5</sup>: no es verosímil, de hecho, que un joven aristócrata de quien se tienen bellas esperanzas inaugure una galería que incluye Druso, Tiberio y el mismo Augusto<sup>6</sup>. Tal vez la hipótesis menos improbable sea la formulada por Kiessling en 1876, hipótesis según la cual la presencia de aquel personaje en la oda inicial del libro IV se justificaría con la inminencia del matrimonio de Máximo con la prima de Augusto<sup>7</sup>; ésta ha sido retomada, con el agregado de buenos argumentos, por Bradshaw y por Habinek<sup>8</sup>, aun cuando parece difícil discernir en la oda esa densa red de dobles sentidos de significado nupcial que

<sup>2</sup> Cf. al respecto 1,2,69-70. 117-8. 135; 2,3,1-2

<sup>3</sup> Sobre el matrimonio cf. además de Ov., *Pont.* 1,2,139 y *fast.* 6,801-2, el testimonio de Tac., *ann.* 1,5.

<sup>4</sup> Tac., *ann.* 1,5. Sobre la carrera de Paulo Máximo cf. E. Groag, “RE” VI 2 (1909) 1780-89 (s.v. *Fabius*).

<sup>5</sup> E. Fraenkel, *Orazio*, trad. it., Roma, 1993, p.563.

<sup>6</sup> Por completo impracticable, entonces, se muestra el camino tomado por W. Ludwig, *Die Anordnung des vierten Horazischen Odenbuches*, “Mus. Helv.” 18, 1961, pp. 1-10, según el cual el elogio de Paulo Máximo estaría de acuerdo con el estilo elevado exigido por una *apopompé* (sobre esto ver *infra*).

<sup>7</sup> A. Kiessling, *De Horatianorum carminum inscriptionibus commentatiuncula*, Ind. Schol. Univ. Gryphiswald. 1876, p.4.

<sup>8</sup> A. T. von Bradshaw, *Horace, 'Odes' 4.1*, “Class. Quart.” n.s. 20, 1970, pp. 147-150; T.H. Habinek, *The Marriageability of Maximus: Horace, 'Ode' 4.1.13-20*, “Am. Journ. Phil.” 107, 1986, pp. 408-410.

PAOLO FEDELI

Bradshaw pretende ver<sup>9</sup>.

Parece, sin embargo, demasiado limitada, para una oda destinada a abrir un libro que marca el retorno a la poesía lírica, la única función de ceremonioso acto de homenaje a un joven notorio, que poco tiempo después desposaría una mujer de la familia imperial. Resulta evidente, en cambio, que Horacio ha asignado a la oda inicial de esta compilación aquel valor programático que los lectores, adiestrados por su modo de proceder en circunstancias análogas, ciertamente esperaban. Por otro lado, es probable que tal valor haya sido entrevisto por los antiguos comentadores, que no toman el exordio como una plegaria, sino que subrayan la función literaria: *allegoricos ad Venerem scribit* -comenta Pseudo Acrón- *quod incompetenter res amatorias scribere cogatur quinquaginta annis i.e. decem lustris gravis iam et maturus et ab omni voluptate alienus*. Entendida de este modo, la oda de apertura contiene un claro mensaje al lector, que no deberá sorprenderse de encontrar de nuevo poesía amorosa, no obstante la proclamación de los versos iniciales de 3, 26<sup>10</sup> y aquella otra, que lo habría comprometido de igual modo, de la primera epístola<sup>11</sup>. Aquí Horacio, que a años de distancia ha decidido reiniciar la antigua dedicación a la poesía lírica, quiere poner en claro que no es posible cultivar ese género poético descuidando el canto amoroso. Sin embargo, precisamente porque el poeta comprende bien que la edad de los amores y de los convites ya ha terminado para él, en el libro estará presente también poesía de otro tipo: las alusiones a la edad nos hacen entender que no faltarán reflexiones sobre la inexorable huida de los años, mientras que la celebración de las virtudes de Paulo Máximo garantiza la presencia de temáticas afines con el compromiso civil del poeta.

3. En los vv. 1-2, la posición inicial, a modo de *incipit*, el plurisilabismo y el hipérbaton contribuyen a dotar de énfasis a *intermissa* y a subrayar la importancia que el poeta atribuye a la interrupción de las hostilidades por parte de Venus. Además se trata de una tregua que ha durado ya mucho tiempo: en el caso

<sup>9</sup> Bradshaw, *Horace...*, cit. n.8, pp. 148-9: en particular la *bona Venus* correspondería a la *Venus pronuba*, las *blandae iuvenum preces* se identificarían con los votos de los defensores de Paulo Máximo, mientras que *tempestivius* aludiría a la inminencia de la llegada de Venus y *comissari*, como el griego *komázein*, tendría el sentido de "cantar un canto triunfal". Luego, en la parte central, la lista de los méritos de Paulo Máximo tendría la misma función del elogio del esposo en los cantos nupciales. Habinek, *The Marriageability...*, cit. n. 8, pp. 408-410 trata de sostener esta última observación con Isid., *etym.* 9,7,28 *in eligendo marito quattuor spectari solent: virtus, genus, pulchritudo, sapientia* y con la constatación de que en otro sitio, en el mismo autor (*eccles. off.* 2,20), la *sapientia* es sustituida por la *oratio*.

<sup>10</sup> 3,26,1-6 *vixi puellis nuper idoneus / et militavi non sine gloria; / nunc arma defunctumque bello / barbiton hic paries habebit, / laevum marinae qui Veneris latus / custodit*.

<sup>11</sup> En los versos iniciales de *epist.* 1,1 nos enteramos de que Mecenas ha rogado a Horacio que continúe con su actividad de poeta lírico; el poeta, sin embargo, se siente agobiado por los años y se considera como un gladiador retirado por haber excedido el límite de edad; en consecuencia prefiere escuchar una voz interior, que le sugiere abandonar los contenidos típicos de la poesía lírica y ponerse en busca de lo verdadero y de lo honesto.

de *diu*, la ingeniosa separación de *intermissa* destaca el largo dilatarse de la situación de no beligerancia entre el poeta y la divinidad. *Rursus*, sin embargo, indica inmediatamente el regreso a la antigua actitud hostil, que corresponde -con uso apropiado del lenguaje bélico en *bella moves-* a la decisión unilateral de la diosa de interrumpir la tregua. El poeta se dirige a ella con una pregunta que expresa el estupor y la contrariedad de quien se encuentra de improviso obligado a sufrir un evento doloroso: se encuentra bien justificado, entonces, el inmediato recurso a la súplica a Venus, en la cual la exhortación a tener piedad del poeta está enfáticamente regida por la geminación de *precor*<sup>12</sup>, que se relaciona con el estilo de la plegaria, y adquiere solemnidad gracias a la aliteración trimembre, también ella de probable origen sacral. Esta primera invitación a la divinidad (*parce*)<sup>13</sup> será seguida pronto por otras dos, marcadas por la misma tribulación (v. 4 *desine*; v. 8 *abi*).

En los vv. 3-8 el poeta proporciona la motivación de su súplica a la diosa para que se decida a tenerle piedad: propone la convencional contraposición entre el presente y el pasado -establecida aquí por la oposición de los tiempos (*sum... eram*)<sup>14</sup>- y aparentemente coloca el libro bajo el signo de la renuncia a la inspiración amorosa, que en los tres primeros libros había ocupado un rol central. El pasado se identifica con el *servitium amoris* respecto de Cinara, que al menos en una fase de la vida sentimental del poeta ha ocupado el rol de soberana absoluta (*sub regno*)<sup>15</sup>: se ha tratado, por lo demás, de un pasado feliz, porque estaba marcado por la actitud positiva de la mujer amada, cuyo elogiado comportamiento resulta enfatizado por el hipérbaton, que coloca en posición destacada el epíteto que se le dirige (*bonae... Cinarae*): el adjetivo subraya aquí, evidentemente, no tanto sus costumbres íntegras y honestas, como la suavidad y dulzura del carácter.

El lector de las odas de Horacio sabe bien que los amores juveniles del poeta no fueron todos igualmente afortunados; por el contrario, sabe que el de Cinara ha constituido una excepción y recuerda bien su continuo pasar de un amor a otro, signado por renunciadas, lamentos, desilusiones que a floraban incluso en su evocación desapegada y a veces burlesca de los amores ya acabados. Pero Ci-

<sup>12</sup> Como observan A. Kiessling - R. Heinze, Q. *Horatius Flaccus. Oden und Epoden*, Berlín, 1960 (décima ed.), I p. 387, "Wortdoppelung dient in aller eindringlicher Rede, als auch in Gebet oder Beschwörung, oft der Verstärkung". Similar es el caso de 2,19,7 *parce Liber, parce gravi metuende thyrsos*. Sobre la geminación como recurso de la plegaria sirve dirigirse a J.B. Hofmann - A. Szantyr, *Lateinische Syntax und Stilistik*, Munich, 1965, p.808.

<sup>13</sup> Sobre *parcere* como verbo del estilo sacral, además de E. Norden, P. *Vergilius Maro. Aeneis. Buch VI*, Berlín, 1916 (2da. ed.), p. 142, cf. Fraenkel, *cit. n. 14*, p. 559 n. 33. Según él la invitación no es más que el primer paso de la *apopompé*, porque "este tipo de plegaria se basa sobre una creencia vastamente difundida y muy antigua. Si un daimon o un dios se muestra inclinado a hacerles un mal (...) ustedes no obtendrían demasiado si se limitaran a gritar 'ten piedad' (*phéidou, parce*). Esto deben hacerlo por una cuestión de forma, pero si son astutos agregarán un anzuelo más eficaz".

<sup>14</sup> Para fórmulas del tipo de *non sum qualis eram* cf. *epist. 1,14 non eadem est aetas, non mens* y C.O. Brink, *Horace on Poetry. Epistles Book II: the Letters to Augustus and Florus*, Cambridge, 1982, p. 147.

<sup>15</sup> Del uso especialmente poético de *sub regno* y de expresiones similares se ocupa Brink, *Horace..., cit. n. 14*, p. 137

PAOLO FEDELI

nara representa un caso aparte, no sólo porque la mujer está ausente en los primeros tres libros de las odas y aparece, en cambio, en dos epístolas del libro I (la VII y la XIV), sino también porque en Horacio se eleva como símbolo de la juventud ya perdida. Es verdad que en *epist.* 1,7,18 Cinara es definida *proterva* y en 1,14,33 *rapax*<sup>16</sup>, pero tales epítetos están relacionados con la temática del *servitium*, aquí expresada por su *regnum* sobre el poeta. En suma, Cinara se distingue de las otras mujeres porque es la única de la que Horacio da un juicio positivo, y porque su recuerdo se carga con el lamento por una *mors immatura* a causa del duro querer del destino (*carm.* 4,13,22-23 *sed Cinara brevis / annos fata dederunt*). Pero que deba identificársela con la Glicera de 1,19 -como querrían algunos- sólo porque en el v. 5 aparece el *incipit* de aquella oda (*mater saeva Cupidinum*), me parece difícil de demostrar: las repeticiones de versos no constituyen una excepción en Horacio, como demuestran los casos de *sat.* 1,2,27; 1,4,92; *epist.* 1,1,56, y no siempre se cargan de un preciso valor alusivo<sup>17</sup>. Por otra parte, para no hablar del significativo agregado del epíteto (v. 4 *dulcium*) a los Amorcillos, en el *incipit* de 1,19 la diosa no es invocada, como en la oda de exordio del libro IV, sino que junto a Baco y a la Licencia interviene para suscitar de nuevo en el poeta el sentimiento de amor: Horacio, que por Glicera arde de pasión, comprende inmediatamente que la intervención de la diosa ha tenido éxito. Es comprensible que en una oda que querría indicar el desapego del amor -incluso con la conciencia de que será imposible realizarlo plenamente- el poeta evoque el *incipit* de 1,19, pero se muestra evidente que lo hace con una intención bastante distinta: allí se trataba de abrir una nueva página en la vida amorosa, aquí se está en presencia, en cambio, de una clausura que querría fuera definitiva.

La invitación a *desinere* (v. 4), enfatizada por la aliteración, es dirigida a la diosa, cuya actitud marcada por la *saevitia* resulta opuesta a la de sus tradicionales acompañantes: *dulces*, de hecho, son definidos los Amorcillos y el epíteto, que gracias al hipébaton adquiere una mayor intensidad, suena oximórico en relación con *saeva*: el amor, por otra parte, es tradicionalmente "agridulce", con fórmula igualmente oximórica. Ahora el poeta proporciona una nueva motivación para su actitud, típica de un suplicante, que consiste en poner en evidencia la edad ya inadecuada para los amores: *circa lustra decem*<sup>18</sup>, alusión autobiográfica a la edad, resulta al mismo tiempo una implícita forma de *sphragis* al inicio del libro.

La acción de la diosa y la condición de Horacio se han expresado con el re-

<sup>16</sup> Acerca del sentido que puede atribuirse a los dos epítetos puede consultarse mi comentario *ad loc.*

<sup>17</sup> Al respecto cf. C.O. Brink, *Horace on Poetry. The 'Ars poetica'*, Cambridge 1971, p. 403 y mi comentario a *epist.* 1,1,56.

<sup>18</sup> Es a partir de este contexto horaciano que *circa* comienza a designar un número o un tiempo indeterminado: para J.B. Hofmann - A. Szantyr, *Lateinische Syntax...*, cit. n. 12, p. 411 *circa lustra decem* "ist ein harter Versuch, die griech. praepositionalen Wendungen mit Artikel wiederzugeben". Sobre la especificación de la edad por parte del autor de poesía (en Horacio cf. también *epist.* 1,20,26-28) cf. R.G.M. Nisbet - M. Hubbard, *A Commentary on Horace. Odes. Book II*, Oxford, 1978, p. 76 y la bibliografía allí citada.

curso a la metáfora de la equitación: el poeta, justamente, se representa como un caballo que la diosa querría someter a sus *mollia imperia* (*flectere mollibus...imperiiis*, con el uso del abl. instrumental en dependencia de *flectere*: lo que no excluye, sin embargo, que se trate de un dativo dependiente de *durum*); él resiste, sin embargo, *durus*, a sus tentativas, lo que podría considerarse un eco de la reiterada exhortación a *obdurare* que Catulo se dirige a sí mismo en el c. 8. La antítesis entre la *saeva* Venus y los *dulces* Amorcillos se corresponde aquí con la existente entre los *mollia imperia* y el *durus* del poeta, que no había escapado a Porfirión: *antitheton. 'Mollibus' enim 'durum' obposuit. 'Mollia' autem Veneris imperia dicit quasi ludicra ac delicata sint, se autem 'durum' ait quasi iam indomabilem propter aetatem. Flectere* había sido utilizado por Horacio para referirse al adiestramiento de los caballos en 3,7,25-26 en el elogio de Enipeo, el joven y deportista cortejante de Asterie, que era particularmente hábil en *flectere equum* sobre la hierba del Campo de Marte; en el marco de la metáfora, los *imperia* estarían indicando las riendas con las que Venus querría comandar al poeta, del mismo modo en que guía a los enamorados.

A Venus, sin embargo, el poeta le sugiere otros objetivos, que obviamente - desde el punto de vista de un hombre de cincuenta años- se identifican con los jóvenes, los únicos a quienes corresponde el amor: más aun dado que ellos invocan a la diosa con *blandae preces* y le reclaman (*re-vocant*)<sup>19</sup> que deje en paz al poeta, que a causa de su edad ya no es apto para el amor.

Los vv. 9-12 se abren con el comparativo *tempestivius*, término plurisilábico que ocupa más de la mitad del verso y de este modo pone el acento con vigor e insistencia en el tiempo más oportuno de acuerdo con el parámetro de la edad: frente a los cincuenta años del poeta es decididamente más apta para el amor la edad del joven, que él se dispone a proponer a Venus como su sustituto. Con precisión es sugerida a Venus la meta ideal, que se identifica con la *domus* del noble personaje (*in domum Pauli... Maximi*): el hipébaton, que crea un efecto de suspenso y alarga la espera del lector, consiente al poeta insertar entre el *praenomen* y el *cognomen* una nueva invocación a la divinidad y la confirmación de que en aquella casa noble y rica podrá *comissari*. De Venus se destaca la alada naturaleza: la diosa es *ales* no porque esté dotada de alas, sino por su capacidad de volar gracias al tradicional cortejo de cisnes resplandecientes (*purpureis... oloribus*) que la acompaña. Adaptación latina de *komázein*, el verbo *comissari* indica felices reuniones conviviales (Porph.: *delectabere convivando*) y garantiza, entonces, que una atmósfera de fiesta acogerá a la diosa. Todo esto, naturalmente, se relaciona con el deseo por parte de Venus de hacer arder un hígado (la sede de las pasiones) apto para ser quemado: entre los jóvenes, que previamente había indicado de modo genérico como aptos para sufrir los asaltos de Venus, el poeta ha distinguido ahora a Paulo Máximo.

<sup>19</sup> F. Plessis, *Oeuvres d'Horace. Odes, Épodes et Chant séculaire*, Paris, 1924, p. 267, "non te vocant iterum, mais bien te vocant retrorsum".

PAOLO FEDELI

En los vv. 13-20, luego de que *namque* ha introducido la explicación de la elección realizada por Horacio, la insistencia en el polisíndeton (*et... et... et... et... et*) acompaña la extraordinaria serie de dotes poseídas por Paulo Máximo y garantiza su fidelidad absoluta a la *militia Veneris*: por otra parte Horacio se encuentra en la necesidad de convencer a Venus de la bondad de los méritos enumerados, que hacen del joven el sujeto más apto para el enamoramiento. En la lista de las dotes, a la *nobilitas* (el noble linaje), al *decus* (el bello aspecto), a la *facundia* (el arte de la palabra) se agrega la posesión de una cantidad infinita de *artes*. Mientras que las dos primeras se designan con el simple recurso al adjetivo correspondiente (*nobilis... decens*), para la *facundia* Horacio recurre a una elaborada perífrasis, que hace de Máximo -gracias a la lítote (*non tacitus*)- el defensor dotado de una segura posesión de la elocuencia, capaz de sostener válidamente a los acusados en los momentos difíciles (*pro sollicitis... reis*).

Que aquí se aluda a la elocuencia no es algo admitido por todos los comentaristas; algunos de ellos hacen de Máximo un hábil abogado, que no se rehúsa jamás a defender la causa de los imputados<sup>20</sup>: a mi parecer, se puede admitir que aquí confluyen ambos significados, uno gracias a la clarísima lítote, el otro gracias a la estrecha asociación de *non tacitus* con *pro sollicitis reis*, que la diestra *collocatio verborum* se preocupa de subrayar. Pero que *non tacitus* equivalga a *disertus, facundus* está confirmado por el testimonio de Casio Severo, que fue un adversario tenaz de Máximo, citado por Séneca el retórico (*contr.* 2,4,11): luego de haber hecho de Máximo el ejemplo típico de aquel *novus morbus*, que consiste en trasladar al foro las formas más exageradamente enfáticas de la declamación, Séneca cita una frase con la que Casio Severo había ofendido a Máximo, tanto como para ser citado por él a juicio: *quasi disertus es, quasi formosus es, quasi dives es; unum tantum es non quasi, vappa*. Como se puede ver, volvemos a encontrarnos aquí -aun cuando lo sea con una connotación fuertemente restringida- la misma serie de dotes que Horacio atribuye a Máximo: *formosus* indica, como *decens* en Horacio, el bello aspecto de Máximo, *dives* alude a la sólida posesión de riquezas por parte de quien, como él, pertenecía a una familia de antigua nobleza (sobre su riqueza el poeta se detendrá inmediatamente después), *disertus* caracteriza sus dotes de hombre elocuente, como en Horacio *non tacitus*. Ya Porfirión, por otra parte, había interpretado así *non tacitus*, comentando: *Fabius Maximus Paulus fuit nobilis et disertus adulescens*.

Dotado de tantas virtudes (*centum puer artium*), Máximo no sólo ha madurado como para enrolarse en el ejército de Venus, sino que se convertirá en el

<sup>20</sup> Así, en efecto, entienden la expresión A. La Penna, *Orazio. Le opere. Antologia*, Florencia, 1969, p. 441 ("*non tacitus* no quiere decir 'elocuente', sino alguien que no niega jamás su ayuda a los acusados") y Romano, *Q. Orazio Flacco. Le opere*, vol I 2 (*Le odi. Il carme secolare. Gli epodi*), Roma, 1991, p. 850 ("el hipérbaton entre *reis* y *sollicitis*, además del cuidado en caracterizar con un epíteto a los acusados, asigna un especial relieve a esta otra cualidad del joven, excelente abogado que no rechaza defender la causa de los imputados que se dirigen a él. Es preferible esta interpretación a explicar *non tacitus* como una lítote equivalente a *facundus*").

portador de las insignias de la diosa, listo para seguirla en donde sea (v. 16 *late*). Según Romano, “el término *ars* se utiliza aquí en sentido ovidiano, como 'arte de conquistar' ”<sup>21</sup>. Claramente, esta interpretación parece forzar un texto que, por el contrario, no quiere hacer de Máximo el prototipo del libertino, sino que quiere subrayar la sólida posesión por parte suya de una amplia serie de méritos y de virtudes, que caracterizan al perfecto ciudadano romano (*centum*, como es obvio, tiene un valor hiperbólico): considero apropiado el comentario de Fraenkel: “posee todas las cualidades físicas y morales que deberían constituir una atracción para Venus”<sup>22</sup>. Tales dotes colocan a Máximo en una condición de superioridad (*potentior*) y le permiten reírse (*riserit*) de los dones de los rivales, aun cuando fueran adinerados; en *largi... emuli* el hipérbaton establecido entre ambos extremos del verso enfatiza el sentido del epíteto y hace decididamente preferir *largi* al *largis* de una parte de la tradición manuscrita, mientras que *potentior*, junto a *militiae... tuae*, sigue desarrollando la metáfora bélica<sup>23</sup>: todo esto, como ya indicaba Porfirión, constituye una indudable alusión a la sólida posesión de riquezas por parte del joven.

Como reaseguro del previsible comportamiento de Paulo Máximo, joven y enamorado, y como garantía de la elección que Venus deberá realizar, el poeta prevé que su amigo estará dispuesto a erigir una estatua de mármol de la diosa en un templete con techo de vigas de cedro: signo éste no sólo de refinamiento, sino también de opulencia, porque se trataba del precioso y muy buscado cedro africano; el pronombre personal (*te*) ubica ya a la diosa en el paisaje junto al lago Albano<sup>24</sup>.

En los vv. 21-28 Horacio se preocupa de describir a Venus las manifestaciones de culto que Paulo Máximo le tendrá reservadas. El deíctico *illic* (v. 21), que ayuda a conferir un sentido realista a la proyectada realización del templete y lo representa de hecho como ya construido, introduce la descripción de la atmósfera que reinará en aquel ambiente. Los ritos en honor de Venus serán celebrados, como corresponde a un joven de familia rica y noble, sin preocuparse del gasto de incienso (*plurima... tura*): Horacio imagina que el perfume alcanza hasta la nariz de la diosa, que representa entonces no ya como una estatua, sino como una persona viva. A la profusión de incienso se unirá el son de la lira y de la flauta, acompañada aquí del docto y rebuscado epíteto de *Berecynthius* que evoca su origen frigio; no faltará ni siquiera el caramillo, cuyo importante rol está subrayado por la lítote *non sine fistula*, y al son se unirá el canto (*mixtis carminibus*). La anáfora de *illic*, siempre al inicio de estrofa, introduce los últimos detalles que completan la descripción de los homenajes rituales: dos veces al día jóvenes va-

<sup>21</sup> Romano, Q. *Orazio Flacco...*, cit. n. 20, p. 850.

<sup>22</sup> Fraenkel, *Orazio*, cit. n. 5, p. 561.

<sup>23</sup> Cf. en efecto Catull. 100,8 *sis in amore potens*; Prop. 2,26,22 *tota dicar in urbe potens*.

<sup>24</sup> Acerca del plural *lacus* en el lugar del singular cf. P. Fedeli, *Properzio. Il libro III delle Elegie*, Bari, 1985, p. 410.

PAOLO FEDELI

rones y mujeres (el epíteto *tener* enlaza la idea de la tierna edad con la de virginidad) cantarán las alabanzas de la diosa -de quien *numen*, con hipérbaton entre los extremos del verso, indica enfáticamente la divina potencia- danzando al modo típico de los sacerdotes salios y percutiendo como ellos tres veces la tierra con los pies.

*Me*, puesto al inicio de la estrofa sucesiva (vv. 29-32), indica una decisiva contraposición del estilo de vida del poeta con el de Paulo Máximo. La actitud de Horacio está marcada por una total negación, bien definida por la sucesión de cinco *kola* introducidos por *nec* (tal vez no casualmente, había sido repetido cinco veces *et* en la presentación de Paulo Máximo en los vv. 13-17). La alusión de la estrofa precedente a los *pueri* y a las *virgines* que celebran a Venus por encargo de Paulo Máximo suscita la inmediata proclamación del rechazo de parte del poeta de cualquier *femina* o *puer*; él ha definitivamente abandonado la esperanza de un afecto correspondido (*spes animi credula mutui*) y con ella ha desterrado el deseo del convite con todos sus goces, introducidos aquí con el recurso a un elegante paralelismo (*nec certare... nec vincere...*): a Horacio ya no le interesa rivalizar en ver quién bebe una mayor cantidad de vino o coronarse la cabeza con guirnaldas de flores frescas. El lector comprende bien, a causa de las palabras dirigidas inicialmente a Venus para conjurarla a desistir de nuevos asaltos, que no se trata de una de las tantas crisis de pesimismo melancólico, porque la actitud del poeta es la típica de quien se siente viejo y considera que el amor y los banquetes pertenecen a otra estación de la vida.

Sin embargo, mientras los vv. 29-32, con su neta contraposición de la situación de vida del poeta a la de Paulo Máximo y con la admisión de una ausencia total de intereses y de esperanzas en el campo erótico-afectivo, parecían excluir en modo claro la presencia del sentimiento de amor en el ánimo del poeta, los vv. 33-36 nos hacen comprender -bajo la forma de una afligida y angustiada pregunta- que Venus de ningún modo ha cesado los ataques contra él. Horacio, precisamente, arde de amor por Ligurino; pero la suya es una pasión irrealizable, que sólo le procura vanas esperanzas y sufrimientos. El v. 33 está construido con una serie de monosílabos, interrumpidos sólo por la apelación a Ligurino, que confieren al exordio de la pregunta una cadencia quebrada y sufriente; queda clara la búsqueda de un efecto patético, ya en el *sed* inicial, que hace comprender cómo Horacio regresa a la pasión no obstante los propósitos de resistir, y luego en la anáfora de *cur* y en la quejumbrosa interjección (*heu*), que seguida del vocativo confiere a la apelación el tono de una súplica. A Ligurino el poeta le pide que le explique el motivo -que en realidad conoce perfectamente- de su propio y extraño comportamiento: es Ligurino quien puede comprender por qué él encuentra dificultad en contener las lágrimas y es incapaz de llevar un discurso hasta el fin, sin interrumpirse de improviso y callar. Sin embargo su lengua es *facunda*, como lo ha puesto en relieve el hipérbaton, y el poeta se da cuenta de que

sus silencios van contra las leyes del *prépon* (*parum decoro... silentio*, con análoga función del hipérbaton).

La imprevista perturbación de un poema, que parecía ya terminado, puede representar una sorpresa; sorpresa, sin embargo, que había sido anticipada en un inicio, en la invitación a Venus a desistir de nuevos asaltos; pero incluso el resto del poema dejaba ver el esfuerzo por parte del poeta de convencerse de la necesidad de desistir del amor. Ahora nos damos cuenta de que sus súplicas a Venus con la justificación de la edad avanzada no han obtenido un resultado favorable: a pesar de las plegarias, la diosa no ha sido convencida de desistir de sus ataques y, una vez terminada su súplica, "Horacio se encuentra exactamente en el punto de partida"<sup>25</sup>.

En la estrofa final el poeta se transporta a una dimensión onírica, la única que le permite establecer un contacto con el joven amado: pero incluso en la esfera del sueño no logra satisfacer plenamente su aspiración amorosa, porque sólo puede tener la ilusión de atrapar a Ligurino y de mantenerlo prisionero (*captum teneo*); por el contrario, es suficiente un instante para hacerle comprender que en realidad el joven huye veloz alejándose de él: su persecución, entonces, termina por ser improbable, destinada a fallar porque un hombre de cincuenta años jamás podrá alcanzar a un joven que corre veloz por el Campo de Marte y nada en las aguas del Tíber, que corren veloces y lo llevan lejano de Horacio. La estrofa está construida en base a una anáfora (*te per... te per*<sup>26</sup>; *iam... iam*) y al paralelismo de los *kola* (v. 38 *iam captum teneo // iam volucrem sequor*), que por un lado confieren a la efusión de Horacio el tono de una afligida plegaria (la anáfora de *te*), y que por otro deben dar la idea del contradictorio procedimiento del sueño, hecho de ilusiones y desilusiones. *Ego* (v. 37) otorga al poeta el rol de protagonista, que sin embargo entra en inmediato conflicto con su incapacidad de retenerlo con éxito, por su manifiesta inferioridad en relación con Ligurino (*ego vs. te*), quien se aleja veloz y hace inútil su desesperada persecución: en *Martii / campi* el encabalgamiento dilata la extensión del Campo de Marte y por lo tanto del espacio por el que el poeta vanamente persigue a Ligurino, mientras que la anáfora (*per gramina... per aquas*) da la idea de una carrera sin fin en los lugares preferidos por la juventud romana, de la cual Ligurino parece ser un notorio exponente<sup>27</sup>. Entonces Horacio no puede hacer otra cosa que aplicar a Ligurino el mismo epíteto (*durus*) con el que el poeta elegíaco enamorado define la mujer amada que se niega a ceder a sus ofrecimientos amorosos; lo que tal vez no es todo, porque es verdad que *volubilis* es un epíteto normal para un curso de agua y en tal sentido Horacio lo usa en *epist.* 1,2,42-43 *at ille (sc. amnis) / labitur et labetur in omne volubilis aevum*; es incluso posible que el adjetivo se cargue con una

<sup>25</sup> Fraenkel, *Orazio*, cit. n. 5, p. 561.

<sup>26</sup> Acerca de la anáfora de dos vocablos en Horacio se ocupa C. Facchini Tosi, 'Euphonia'. *Studi di fonostilistica (Virgilio Orazio Apuleio)*, Bologna, 2000, p. 100.

<sup>27</sup> También en *epist.* 1,1,46 la anáfora de *per* debe dar la idea de una huida dificultosa.

PAOLO FEDELI

voluntaria ambigüedad y, colocado al mismo nivel del vocativo *dure*, se refiera a Ligurino mismo e indique su carácter cambiante e inconstante. De este modo el adjetivo constituye una clausura perfecta de la oda, porque da el sentido “de lo inaferrable y evanescente del ser amado”<sup>28</sup>.

4. Siguiendo un bien conocido prejuicio, según el cual el gusto de los poetas augusteos por una perfecta arquitectura de las odas individuales se traduciría en precisas simetrías numéricas, incluso para la oda-proemio del libro IV horaciano se ha tratado de distinguir exactas analogías entre grupos de estrofas. Víctima ilustre de tal prejuicio ha sido Viktor Pöschl, que entrevé una precisa correspondencia entre las dos estrofas iniciales (vv. 1-8) y las dos finales (vv. 33-40), en tanto que pertenecen por entero al poeta y a su sufrimiento de amor; las cuatro centrales (vv. 13-28), luego, constituyen el perno de la oda, en cuanto celebran a Venus y a Paulo Máximo: rebosantes de gozo, representarían “die Krönung des Ganzen”. Restan la tercera y la octava estrofa (vv. 9-12 y 29-32), unidas -según Pöschl en perfecta simetría- por el rol de transición del exordio al centro la primera, del centro a la conclusión la otra: el resultado final propondría un perfecto ejemplo de 'Ringkomposition', con precisas alusiones entre las estrofas (vv. 1-8 y 33-40, vv. 9-12 y 29-32, con 13-28 en el centro)<sup>29</sup>. Deberíamos preguntarnos, sin embargo, cómo resultaría posible aislar los vv. 9-12, con su presentación de Paulo Máximo, de los vv. 13-28, que definen sus dotes y su previsible comportamiento. Si, además, la peculiaridad de las dos estrofas finales reside en su referencia a la condición del poeta, ¿cómo es posible separar de ellas los vv. 29-32, con su temática referente a las elecciones de vida del poeta?

Por completo improbable, también, se muestra la subdivisión de Collinge en los vv. 1-8, 9-20, 21-32, 33-40: de este modo dos núcleos centrales de doce versos serían precedidos y seguidos por ocho versos, con una perfecta simetría numérica<sup>30</sup>: no se comprende, sin embargo, cómo los vv. 21-28 pueden ser separados de la sección que celebra a Paulo Máximo y ser unidos, así sin más, a la estrofa que expresa los propósitos del poeta.

A mi criterio, la propuesta más razonable sería la formulada por Tarrant, quien considera la oda como el mejor ejemplo de lo que llama, recurriendo a la terminología musical, “*da capo* structure”<sup>31</sup>: se trata de la subdivisión de un poema en tres partes, en el cual las secciones de apertura y de clausura, afines por las

<sup>28</sup> Romano, Q. *Orazio Flacco...*, cit. n. 20, p. 852, que subraya también -si se concuerda *volubilis* con *aquas*- la estudiada elaboración del verso conclusivo, en el que “el vocativo dirigido a Ligurino, *dure*, con el cual Horacio atribuye al amado, casi sorpresivamente, una cualidad que al inicio de la oda se atribuía a sí mismo (v. 7), está colocado artísticamente entre las aguas que corren rápidamente y lo alejan, sustrayéndolo al poeta”.

<sup>29</sup> Cf. V. Pöschl, *Die grosse Venusode des Horaz (c. 4,1)*, “Antike u. Abendland” 30, 1984. p. 130 (= *Horazische Lyrik*, Heidelberg, 1991, 2da. ed., p. 268).

<sup>30</sup> N.E. Collinge, *The Structure of Horace's Odes*, Oxford, 1961, pp. 81-82.

<sup>31</sup> R.J. Tarrant, ‘*Da Capo*’ Structure in Some ‘*Odes*’ of Horace, en S.J. Harrison (ed.), *Homage to Horace. A Bimillenary Celebration*, Oxford, 1995, pp. 43-46.

temáticas desarrolladas o por el estilo, están separadas por una sección central que contrasta con ellas. De tal estructura, que se traduce en el esquema ABA', Tarrant reconoce la presencia en una docena de odas horacianas: naturalmente, en el caso del *carm.* 4,1, la parte inicial y la parte final, que se corresponden en cuanto a temática, están constituidas respectivamente por los vv. 1-8 (el poeta ya no es apto para el amor; Venus debería dirigirse, entonces, a quienes son más jóvenes que él) y por los vv. 33-40 (el poeta comprende que está enamorado, sin esperanza, de Ligurino), mientras la parte central es aquélla que se ocupa de Paulo Máximo (vv. 9-32: en el v. 29 el poeta -sirviéndose de la enfática colocación de *me-* regresa al motivo de apertura, demorándose por una entera estrofa en las implicaciones de *mollibus iam durum imperiis*). Tarrant advierte el riesgo de que el cierre pueda aparecer en oposición con el mecanismo de la estructura "*da capo*": aclara, sin embargo, que las dos estrofas finales representan una reinterpretación del inicio, porque Ligurino termina por convertirse en la humana contrafigura de Venus y se revela como la causa de la invocación del poeta a la diosa. Se comprende, entonces, que los propósitos iniciales de resistencia a los *mollia imperia* de Venus están consagrados al fracaso y, en consecuencia, se da por descontada la respuesta de la diosa a la plegaria: del punto de vista de los lectores, sin embargo, es la resistencia de Horacio a la diosa la que aparece como sorpresiva; en consecuencia, su rendición a partir del v. 33 restablece las condiciones normales.

5. En el poema Venus ocupa un rol central, no sólo porque a ella se dirige inicialmente el poeta, sino también porque es Venus con su propio modo de actuar quien condiciona las elecciones de vida y de poesía de Horacio. Precisamente por esto Pöschl ha proclamado: "es ist dies ein Gedicht über die Macht der Venus. Man sollte es daher nicht Ligurinusode, sondern Venusode nennen, "die grosse Venusode" im Unterschied zu den drei kleineren der frühen Bücher (1,19; 1,30; 3,26)"<sup>32</sup>; una afirmación que se puede comprender, pero que es difícil compartir. Justamente ya K. Buchholz ha hecho notar que los vv. 1-8 no configuran, en modo alguno, un himno a la *dynamis* de Venus, sino que representan una completa inversión de los usos de un himno: en lugar de invocar realmente a Venus para que esté junto a él, el poeta le ruega que se mantenga a la distancia<sup>33</sup>.

Retomada por Weinreich<sup>34</sup>, su intuición ha sido aceptada y profundizada por Fraenkel<sup>35</sup>: obteniendo amplios consensos<sup>36</sup>, ambos han destacado la presen-

<sup>32</sup> Pöschl, *Die grosse...*, cit. n. 29, p. 130 (= p. 268)

<sup>33</sup> K. Buchholz, *De Horatio hymnographo*, diss. Königsberg, 1912, p. 75.

<sup>34</sup> O. Weinreich, *Religionwissenschaftliche und Literaturgeschichtliche Beiträge zu Horaz*, en *Festschrift für W. Weber*, Stuttgart, 1942, p. 59 (= *Ausgewählte Schriften*, III, Amsterdam, 1979, p. 173); cf. también *Ausgewählte Schriften*, II, pp. 515 ss.

<sup>35</sup> Cf. el comentario al *Agamenón* de Esquilo (vol. III, Oxford, 1950, pp. 740-1) y también *Orazio* (cit. n. 5), pp. 559-560.

<sup>36</sup> En particular pueden recordarse W. Ludwig, *Die Anordnung...*, cit. n. 6, p. 4; A. La Penna, *Orazio...*, cit. n. 20, p. 438; H.P. Syndikus, *Die Lyrik des Horaz. Eine Interpretation der Oden*, II, Darmstadt, 1973, pp. 287-288.

PAOLO FEDELI

cia de un motivo muy común, en el cual el poeta quiere alejar de sí el riesgo de una intervención nociva por parte de una divinidad (*apopompé*)<sup>37</sup>. Sea dicho, sin embargo, que Horacio no se limita a apartar de sí la intervención nociva de la divinidad, sino que indica a Venus un sustituto: sería más oportuno, entonces, hablar también de *epipompé*; pero también en este caso la situación horaciana resulta desfigurada. En los ejemplos que conocemos, justamente, la divinidad es a menudo invitada a dirigir su cólera contra enemigos genéricos: éste es el caso de Aesch. *Agam.* 1571-73 (Clitemnestra exhorta al *dáimon* que aflige a los Atridas a alejarse de su morada y a afligir a otra estirpe con muertes de consanguíneos), Meleag. *A.P.* 5, 178, 9-10 (Eros debe volver hacia otros sus alas veloces; inspirándose en él Prop. 2,12,18 dirige al alado joven una invitación perentoria: *alio traice tela tua*), Catull. 63, 91-93 (la plegaria conclusiva a Cibeles para que mantenga lejano su furor de la morada del poeta: *alios age incitatos, alios age rabidos*). En otros casos, más raros, se puede individualizar un enemigo particular: así hace Horacio en *carm.* 1,21, en la invitación conclusiva a Apolo para que mantenga alejadas de Roma y de Octavio las desgracias y las reserve a los partos y a los britanos<sup>38</sup>, o -en la oda de buenos augurios a Galatea (3,27) para que evite los peligros del Adriático bajo tormenta- para que sean las mujeres y los hijos de los enemigos quienes experimenten la furia de los vientos<sup>39</sup>. Aquí, sin embargo, el sustituto de Horacio no es en modo alguno un enemigo suyo, sino un amigo de quien se hará un convencido elogio.

Se comprende entonces cómo es posible que la hipótesis de Buchholz, a pesar de sus muy autorizados defensores, se haya encontrado con la decidida reacción de una parte de la crítica; por otra parte ya Giorgio Pasquali había alertado acerca de una exagerada sobrevaloración del significado religioso del poema, que según él "no presenta las formas habituales de la lírica religiosa, porque la invocación a Venus se utiliza sólo para dar un giro nuevo a la poesía que debe servir de prefacio a la nueva compilación"<sup>40</sup>. Pero corresponde sobre todo a Lefèvre el mérito de haber definitivamente puesto en crisis la definición del poema como *apopompé*: en un denso estudio sobre la 4,1 ha destacado<sup>41</sup> lo que se opone a la interpretación de la oda en el sentido postulado por Buchholz y ha invitado a recorrer una vía distinta. Poniéndose en el punto de vista del lector, considera que -casi diez años después de la publicación de los libros I-III de las

<sup>37</sup> Cf. por ejemplo Hom., *Od.* 16,185 (Telémaco, creyendo a Odiseo un dios, le ruega que tenga piedad), Plaut., *merc.* 678-680 (la matrona Dorippa ruega a Apolo *parcere gnato*); Verg., *Aen.* 6,63-65 (antes de entrar en el antro de la sibila, Eneas ruega a dioses y diosas que tengan piedad de la estirpe de Pergamo); Hor., *carm.* 2,19,7-8 (invocación del poeta a Baco, para que no lo golpee).

<sup>38</sup> 1,21,13-16 *hic bellum lacrimosum, hic miseram famem / pestemque a populo et principe Caesare in / Persas atque Britannos / vestra motus aget prece.*

<sup>39</sup> 3,27,21-24 *hostium uxores puerique caecos / sentiant motus orientis Austri et / aequoris nigri fremitum et trementis / verbere ripas.*

<sup>40</sup> G. Pasquali, *Orazio lirico*, Florencia, 1964 (2da. ed.), p. 146.

<sup>41</sup> E. Lefèvre, 'Rursus bella moves?' *Die literarische Form von Horaz, c. 4,1*, "Rhein. Mus." 111, 1968, pp. 172-3.

odas y luego de la experiencia del libro I de las *Epístolas*- el público de lectores espera una nueva compilación con las mismas características de la primera, incluso porque el exordio de 3,26 identificaba el adiós a la poesía amorosa con el adiós a la poesía lírica: en consecuencia Lefèvre sostiene que el poema no es más que una variante de la *recusatio*. Su hipótesis ha obtenido consenso en ciertos críticos<sup>42</sup>, aun cuando no han faltado quienes manifestaran un no inmotivado disenso<sup>43</sup>: por otra parte, ¿cómo es posible hablar de *recusatio* en ausencia de los elementos que por lo general la caracterizan? Basta con echar una mirada a la *recusatio* de *carm.* 1,6 o a las contemporáneas *recusationes* de Propercio<sup>44</sup> para comprender que una verdadera *recusatio* es una cosa por completo distinta. Además la presunta *recusatio* de la lírica de amor, que en los primeros tres libros había ocupado un rol importante, aparece confinada aquí al exordio del poema y se demuestra sólo aparente: en la última parte, precisamente, el lector descubre que Horacio está nuevamente enamorado y, entonces, espera de él en el curso del libro incluso la vuelta -obviamente restringida por el inexorable transcurrir de los años- de la poesía de amor. Y así sucederá, puntualmente: en consecuencia, el cierre del poema es la expresión tanto de un renovado impulso amoroso como de un retorno, aunque incierto y lleno de perplejidad, a la lírica erótica<sup>45</sup>. Pero también en la parte inicial del poema, que podría hacer pensar en un rechazo de la lírica erótica, la clara evocación de Safo en la plegaria a Venus y la cita del *incipit* de 1,19 le permiten comprender inmediatamente al lector advertido que, en realidad, el discurso amoroso no está en modo alguno terminado.

Más que de *recusatio*, entonces, será oportuno hablar de la presencia de otro *topos*, el de la *renuntiatio amoris*, que no siempre implica una renuncia decidida y definitiva al amor, sino que, por el contrario, recupera sus momentos felices y deja abierta el camino a la reiniciación del antiguo lazo ahora en la fase del *dis-cidium*. Es éste el caso del *carmen* 8 de Catullo, en el cual el propósito de *obdurrare* resulta contradicho por la serie final de angustiadas preguntas, en las que el poeta termina por reconstruir un otro sí mismo en el sucesor en los afectos de Lesbia; pero también Cornelio Gallo, en la bucólica X de Virgilio, luego de haber experimentado el *remedium* propuesto por el poeta, regresa a su modo de

<sup>42</sup> Cf. en particular S. Commager, *The Odes of Horace. A Critical Study*, New Haven / London 1962, p. 292 y Bradshaw, *Horace...*, cit. n. 8, p. 145. Busca conciliar *apopompé* y *recusatio* Habinek, *The Marriageability...*, cit. n. 8, p. 414, según el cual "the poem can be read not only as *failed hymnos apopemptikós*, but also as a partially successful *recusatio*."

<sup>43</sup> Decididamente contrario a una *recusatio* se declara Syndikus, *Die Lyrik...*, cit. n. 36, p. 288 n. 11; pero también A. Cavarzere, *Sul limitare. Il "motto" e la poesia di Orazio*, Bologna, 1996, p. 242, que explica la actitud de Horacio con el propósito, afirmado en el cierre del libro III, de enlazar un eventual retorno de la lírica a Píndaro y Simónides: ahora, sin embargo, Horacio "al comenzar el nuevo libro de odas, en el cual una parte no desdeñable está todavía dedicada al tema erótico, se ve en un cierto sentido obligado a justificar, no sin una irónica ambigüedad, su contradicción"

<sup>44</sup> Al respecto cf. A. Álvarez Hernández, *La poética de Propercio (Autobiografía artística del 'Calímaco romano')*, Asís, 1997, pp. 22-67.

<sup>45</sup> Al respecto cf. Habinek, *The Marriageability...*, cit. n. 8, p. 414

PAOLO FEDELI

concebir el amor que *omnia vincit*. El mismo Propertio, en la conclusión del libro III, aun en una clamorosa proclamación de un insanable *discidium*, deja abierta la puerta a la reiniciación del amor con su nostálgico regreso a los momentos felices del pasado. Análogamente, en la oda de apertura del libro IV, Horacio proclama solemnemente desde el inicio cuán ajenos le son ahora los *convivia* y los *proelia virginum* -es decir ese mundo que constituye motivo de vida y objeto de canto para el poeta de amor-, pero luego se desdice de sus propósitos e ilustra la nueva rendición a la pasión amorosa. Por lo tanto, la actitud de Horacio se da por descontada en la *renuntiatio amoris*, en la cual "el amante apasionado termina siempre por prevalecer sobre la figura (...) del enamorado desilusionado"<sup>46</sup>. En conclusión, resulta claro que Horacio continúa la línea del enamorado elegíaco, que proclama continuamente querer renunciar al amor y a los sufrimientos que lo acompañan, pero termina inevitablemente regresando a la mujer amada. De todas formas, este modo de insertarse en la tópica de la *renuntiatio amoris* no carece de novedad, porque no hay precedentes en el *topos* de que el argumento de la edad sea el motivo fundamental para el abandono de las veleidades amorosas<sup>47</sup>.

¿Debería todo esto inducirnos a hablar de un Horacio 'elegíaco'? En verdad, no lo creo: la voz del Horacio poeta de amor no puede ser confundida con la de los elegíacos, porque se expresa con un acento notoriamente diverso del que a ellos corresponde. La analogía con la temática y el tono de la poesía de amor elegíaca llega sólo hasta un cierto punto, más allá del cual Horacio se reserva la posibilidad de tomar actitudes que están en clara disonancia con las de los poetas elegíacos. No nos asombrará, entonces, descubrir, en el sollozante y patético apóstrofe a Ligurino, "die gleiche plötzliche Wendung, das gleiche Ausbrechen der Leidenschaft" que aparecía en la primera elegía de Tibulo a Marato (1, 4): en ella el poeta querría ser un *magister amoris*, pero está obligado a reconocer su amor por Marato y a darse cuenta de la inutilidad de sus preceptos y de sus propósitos<sup>48</sup>. La identificación de las afinidades entre pasajes de la oda de Horacio y de la elegía de Tibulo es tan antigua como la edición de Tibulo de Janus Broukhusius<sup>49</sup>: no se puede negar, por otra parte, que hay afinidad de situación y de tono entre la imploración a Venus del v. 2 *parce precor, precor* o la pregunta de los vv. 33-36 *sed cur heu, Ligurine, cur / manat rara meas lacrima per*

<sup>46</sup> Así R. Ferri, *I dispiacere di un epicureo. Uno studio sulla poetica oraziana delle 'Epistole' (con un capitolo su Persio)*, Pisa, 1993, p.30. Sobre la *renuntiatio amoris* véanse los ejemplos citados por F. Cairns, *Generic Composition in Greek and Roman Poetry*, Edimburgo, 1972, pp. 79-82, que no incluye, sin embargo, la oda de Horacio.

<sup>47</sup> Al respecto cf. Syndikus, *Die Lyrik...*, cit. n. 36, p. 286 y Ferri, *I dispiacere...*, cit. n. 46, p. 30.

<sup>48</sup> Cf. Pöschl, *Die grosse...*, cit. n. 29, p. 131 (= p.269).

<sup>49</sup> *Albii Tibulli equitis Romani quae exstant*, Amstelodami, 1708, p. 94: "post magnifica promissa, subito fatetur suam aegrimoniam, nec magisteriis suis levare se sentit tantus modo magister. Haud absimilis est transitio illa bellissima Horatii L. 4 Od. I postquam se aetate ingravescente dixerat nihil amare: sed, cur, heu, Ligurine (...)"

*genas? / Cur facunda parum decoro / inter verba cadit lingua silentio?* y la conclusión de la elegía de Tibulo: vv. 79-84 *tempus erit cum me, Veneris praecepta ferentem, / deducat iuvenum sedula turba senem. / Heu heu, quam Marathus lento me torquet amore! / Deficiunt artes deficiuntque doli. / Parce, puer, quaeso, ne turpis fabula fiam, / cum mea ridebunt vana magisteria.* Es obvio que el poema, en el momento en que Horacio asume el tono quejumbroso que es típico del enamorado elegíaco, se apropia también del estilo que en la elegía caracteriza los momentos de desesperación y desconsuelo ante la *duritia* de la persona amada. Pero sería en extremo reductivo ver en el paralelo un simple acto de homenaje por parte de Horacio hacia un amigo, como Tibulo, fallecido poco antes a temprana edad<sup>50</sup>: en realidad aquí se muestra algo más, porque -como Ferri nos ayuda a ver- “repitiendo aquel lamento, aquellas mismas palabras de desesperación, Horacio repite un estado de inquietud: casi se pone junto a él, al Tibulo inútil e infeliz maestro de amor, y se hace compañero de su desventura amorosa: se revela discípulo de la misma escuela de Amor”<sup>51</sup>. Horacio, sin embargo, no se limita a una elegíaca contemplación del propio sufrimiento, sino que en su propuesta a Venus de un sustituto mucho más apto que él indica implícitamente a su lector ambientes y modos de vida que permiten una tranquila y serena realización del amor. Indicar como ejemplar para el éxito en el amor la carrera y el éxito en la vida pública de un joven representante de la aristocracia, coloca a Horacio en una posición antitética frente a la concepción del poeta elegíaco, que ostensiblemente rechaza el compromiso civil porque no lo encuentra conciliable con la vida de amor. Por otra parte, en el caso de Paulo Máximo -a diferencia de lo que ocurre en los elegíacos- la experiencia de amor no sólo no se muestra inconciliable con un serio compromiso con la vida social, sino que toma una forma despreocupada y serena, en plena antítesis respecto del sufrimiento elegíaco. En la vertiente opuesta se ubica también la representación del paisaje que sirve de fondo a los amores de Paulo Máximo, porque “la estilizada campiña que ambienta los amores serenos de Máximo quiere ser, en su calma y aristocrática medida, la respuesta antagónica a los paisajes ásperos y salvajes que sirven de escenario a tantos furores elegíacos”<sup>52</sup>.

El disfraz de poeta elegíaco, entonces, dura muy poco, aun cuando no carece de efecto, porque gracias a él Horacio logra expresar la discordia entre su aspiración a renovar los amores del pasado, sostenidos por la inspiración poética que los había alimentado, y la imposibilidad de realizar plenamente su deseo. De este modo, y a pesar de las aparentes contradicciones internas, ha logrado componer un poema unitario, en el que la reflexión sobre el amor asume la reflexión sobre el inexorable transcurrir de los años -pero sin que se perfile en el

<sup>50</sup> Es éste, en cambio, el punto de vista de Lefèvre, ‘*Rursus...*, cit. n. 41, pp. 183-4

<sup>51</sup> Ferri, *I dispiacere...*, cit. n. 46, p. 31.

<sup>52</sup> Idem, p.27.

PAOLO FEDELI

fondo la sombra de la muerte- y en el que las experiencias del joven Paulo Máximo se confunden con las del ya viejo poeta.

**Paolo Fedeli**  
Universidad de Bari - Italia  
p.fedeli@ria.uniba.it

**Traducción: Juan Pablo Calleja**  
Universidad Nacional de La Plata  
juanpcalleja@yahoo.com.ar

#### RESUMEN

Este artículo se ocupa de la oda 4, 1 de Horacio.

En primer lugar, el autor considera que esta oda posee un claro valor programático: en este libro se encontrará nuevamente poesía amorosa, a pesar de lo sostenido en los versos iniciales de la oda 3, 26 y en la primera epístola.

Sigue luego un comentario detallado de la oda, en el que se propone confirmar y ampliar tal interpretación. Se desarrolla especialmente el sentido de la súplica a Venus y el papel que cumple en tal súplica la juventud y riqueza de Paulo Máximo.

En los dos últimos párrafos se discuten la estructura del poema y su clasificación como *apopompé*, *recusatio* o *renuntiatio amoris*; también la característica que diferencia, aun considerando el poema como *renuntiatio amoris*, a Horacio de los poetas elegíacos.

**PALABRAS CLAVE:** Horacio - Oda 4, 1- Programa - Venus - *Renuntiatio amoris*

#### ABSTRACT

This article refers to Horace's *Odes* 4, 1.

In first place, the author considers this ode as a program: in this book we will be able to find once again love poetry, despite the affirmations in the initial verses of the *Odes* 3, 26 and in the first *Epistle*.

Then, it follows a detailed commentary of the ode, where he aims to confirm and extend that interpretation, developing the sense of the supplication towards Venus and the role of Paulus Maximus richness and youth.

In the last two sections takes place a discussion about the poem structure and its classification as *apopompé*, *recusatio* or *renuntiatio amoris*. It includes also a debate regarding the characteristic that differentiates Horace from Elegists, even considering the poem as *renuntiatio amoris*.

**KEYWORDS:** Horace - *Odes* 4, 1 - Programme - Venus - *Renuntiatio amoris*.