

EL CANTO Y LA MÚSICA EN LAS ODAS DE HORACIO

En el desarrollo de las *Odas* apela Horacio muchas veces al arte musical, la mayor parte de ellas con referencia a los instrumentos y el canto, y otras, bastante menos, a la danza.

En los cuatro libros comparecen los más comunes instrumentos de su época, lo que incluye alusiones generales a las cuerdas y el plectro que las ayuda a sonar, y específicamente a la lira, a una especie de laúd y a la cítara, así como entre los de viento al clarín, la trompeta, la flauta lidia, la siringa y el cuerno o la flauta frigia, y entre los de percusión el pandero y, con la metonimia de "bronce", el címbalo o platillo.

El clarín y la trompeta se juntan, una sola vez, para denotar las guerras, o sea el campo propicio para su empleo funcional: *Multos castra iuuant et lituo tubae / permixtus sonitus* (I 1:23-24), pero no establece ninguna diferencia, lo que es aclarado por Lejay: "La *tuba* devait être une trompette au son grave qui réglait les mouvements de l'infanterie; le *lituus*, un clairon recourbé qui avait le son aigu et servait pour la cavalerie"¹. A estos se añade el cuerno, en actitud de guerra, pero no por ella en sí sino como alusión a un posible canto épico que hubiera compuesto su amigo Asinio Polión: *Iam nunc minaci marmure cornuum / perstringis auris* (II 1:17-18). El cuerno es una trompeta grande que primero se hizo de cuerno y después de bronce: "recourbée, pourvue d'une barre transversale qui reliait l'une à l'autre les extrémités: on passait le bras gauche entre la courbe du tuyau et cette barre qui reposait ainsi sur l'épaule"². Los tres instrumentos son mencionados por Aulo Gelio: *Thucydides lacedaemonios, summos*

¹ P. Lejay, en Horace, *Odes, Épodes et Chant séculaire*, Hildesheim, G. Olms, 1966, 2ª ed., p. 4 n.

² *Ibidem*, p. 106 n.

*bellatores, non cornuum tubarumue signis, sed tiliarum modulis in proeliis esse usos refert (...), quod cornua et litui moliantur*³. También Lucano se refiere a los tres: *stridor lituum clangorque tubarum / non pia concinuit cum rauco classica cornu*⁴, pero tampoco denota sus particularidades. Una mención más de la trompeta se verifica en otro pasaje de parecido cuño: *iam litui strepunt* (II 1:18).

El cuerno o flauta frigia, de reconocido origen asiático, es citado, junto con el pandero: *Saeua tene cum Berecynthio / cornu tympana* (I 18:13-14), para rechazar los excesos del ritual báquico, en una poesía dedicada a su amigo Quintilio Varo. De un verso de Ovidio: *inflexo Berecynthia tibia cornu*⁵ se desprende que este cuerno era curvo. Antes de Horacio ya habían relacionado estos instrumentos Varrón: *Phrygius per ossa cornus liquida canit anima / ...tibi tympana non inani sonitu matri deum / tonimus [chorus] tibi nos*⁶, Lucrecio: *Tympana tenta tonant palmis et cymbala circum / concaua, raucisonoque minantur cornua cantu, / et Phrygio stimulat numero caua tibia mentis*⁷ y Catulo: *ubi cymbalum sonat uox, ubi tympana reboant, / tibicen ubi canit Phryx curuo graue calamo y plangebant aliae proceris tympana palmis / (...)* / *multis raucisonos efflabant cornua bombos / barbaraque horribili stridebat tibia cantu*⁸. Pero no es fácil deslindar el cuerno propiamente dicho de la trompeta curva que debe de haber sido el *lituus*.

La flauta lidia se presenta, junto con la lira, como posibilidad de acompañamiento de la poesía épica, simbolizada en una invocación a Clío: *Quem uirum aut heroa lyra uel acri / tibia sumis celebrare, Clío*⁹ (I 12:1-2), aunque esta suele ser más bien la musa de la historia, pero se recurre a ella en demanda de inspiración para

³ A. Gelio, *Noctes Atticae*, I 11:1, mencionado por P. Lejay, p. 4 n.

⁴ Lucano, *Farsalia*, I 237, citado por R. G. M. Nisbet y M. Hubbard, p. 12 (ver n. 16).

⁵ Ovidio, *Fasti*, IV 181, citado por Lejay, p. 60 n.

⁶ Varrón, *Menippeae*, 131-133, citado por Nisbet y Hubbard, p. 236.

⁷ Lucrecio, *De rerum natura*, II 618-620, citado *ibidem*.

⁸ Catulo, *Carmina*, 63:21-22, y 64:261-264, citado *ibidem*.

celebrar a los héroes, cuyas hazañas se solía hacer resaltar en Roma con acompañamiento de lira, y cuyo elogio fúnebre, con acompañamiento de flauta. Píndaro había reunido ya esta flauta y la lira: *φóρμυγγά τε ποικιλόγαρυν καὶ βοὰν ἀλλῶν ἐπέων τε θέσειν*⁹.

En una invocación a Calíope, que comúnmente es la musa de la épica: *Descende caelo et dic age tibia / regina longum Calliope melos, / seu uoce nunc mauis acuta / seu fidibus citharaque Phoebi* (III 4:1-4), reaparece la flauta, acompañada por la lira y la cítara, si se acepta la disyunción que separa a esta de la sinécdoque *fidibus*. Virgilio reúne también las dos últimas: *Threicia fretus cithara fidibusque canoris*.¹⁰ La tibia, una especie de clarinete u oboe, a veces de dos tubos, es la flauta frigia, llamada cuerno en I 18:13-14, originaria del monte Berecintio, donde se celebraban las orgías de la Madre de los Dioses; en otros pasajes es acompañada por la lira y la siringa: *Illic plurima naribus / duces tura, lyraque et Berecynthia / delectabere tibia / mixtis carminibus non sine fistula* (IV 1:21-24). También se unen los tres instrumentos en *Cur Berecynthiae / cessant flamina tibiae?* / *cur pendet tacita fistula cum Lyra?* (III 19:18-20). La *fistula* es la siringa o flauta de Pan o flauta pastoril. La flauta se adelanta en la oda inicial, como instrumento propio de la musa Euterpe: *si neque tibias / Euterpe cohibet* (I 1:32-33), y vuelve en un trozo que sugiere a una muchacha no acudir a la atracción de su queja: *Prima nocte domum claude neque in uias / sub cantu querulae despice tibiae* (III 7:29-30), donde concluirá "with a pleasing picture of a serenade, and advice to her not to listen"¹¹. Su última referencia se verifica al final exacto de las *Odas*, en relación con un posible canto épico que el poeta jamás compuso: *uirte functos more patrum duces / Lydis remixto carmine tibiis / Troiamque et Anchisen et almae / progeniem Veneris canemus* (IV 15:29-32); estas flautas lidias daban una tonalidad intermedia entre la gravedad del tono dó-

⁹ Píndaro, *Olimpicas*, 3:8, mencionado por los mismos, p. 126.

¹⁰ Virgilio, *Aeneidos*, VI 120, mencionado por Lejay, p. 180 n.

¹¹ G. Williams, *The third book of Horace's odes*, Oxford, Clarendon, 1969, p. 70.

rico y la sensualidad del jónico y apropiada para la diversión y la seguridad, y los romanos las habían recibido de los etruscos.

A pesar de que Horacio no cultivó la bucólica, en sus *Odas* se pueden rastrear menciones de la siringa o flauta pastoril, que Virgilio llama *calamos*¹² y cuyo uso explica Lucrecio: *chordarumque sonos fieri dulcisque querelas, / tibia quas fundit digitis pulsata canentum*¹³. Así, por ejemplo, cuando quiere dar una pincelada eclógica, en que se oye su melodía: *utcumque dulci, Tyndari, fistula / ualles et Vsticae cubantis / leuia personuere saxa* (I 17:10-12), o en que se ven pastores tocándola: *Dicunt in tenero gramine pinguium / custodes ouium carmina fistula* (IV 12:9-12).

Las cuerdas, motivo de varios pasajes en las *Odas*, empiezan por presentarse como instrumento de la paralizante y arrebatadora habilidad de Orfeo: *arte materna rapidos morantem / fluminum lapsus celerisque uentos, / blandum et auritas fidibus canoris / ducere quercus* (I 12:9-12), cuerdas canoras a las que, como ya se ha visto, también se refiere Virgilio¹⁴.

Asimismo son puestas en manos de la musa Calíope, capaz de elegir entre ellas y la flauta, el canto y la cítara, como si este instrumento no fuese también de cuerdas, lo cual puede explicarse porque mientras la cítara se menciona sin tropo, con su real nombre, la métrica exige que "lira" se vierta en su sinédoque habitual, la que juega nuevamente ese papel, pero quizá respecto de "cítara", que posee siete cuerdas, cuando dice que en ese número se cruzan ante la concavidad de su caja: *Tuque testudo resonare septem / callida neruis* (III 11:3-4), donde el caparazón de tortuga, con el que Mercurio había inventado el instrumento, es propiamente la lira, porque, por lo menos en sus orígenes, poseía menos cuerdas, y *testudo* puede designar figuradamente cualquier instrumento de encordadura. Por último, propone que acompañen a sus versos: *Verba loquor socianda*

¹² Virgilio, *Eclogae*, 2:32.

¹³ Lucrecio, *De rerum natura*, IV 584-585, mencionado por Nisbet y Hubbard, p. 130.

¹⁴ Ver n. 10.

chordis (IV 9:4), lo cual hace pensar que alguna vez pudieron ser en realidad cantados.

Lógicamente por tratarse de poesía lírica, la lira es el instrumento musical más citado en las *Odas*, de modo que primero es metáfora que designa el arte subjetivo de un poeta que siempre se ha sentido incapaz para otro género de más envergadura: *Nec saevam Pelopis domum // conamur, tenues grandia, cum pudor / inbellisque lyrae Musa potens uetat / laudes egregii Caesaris et tuas / culpa deterere ingeni* (I 6:8-12); esa calidad de *inbellis* es retomada por Horacio en "inbelli cithara" (I 15:15), por Propercio en *imbelles* (...) *lyrae* (IV 6:36) y por Ovidio en *imbelles elegi* (*Amores*, III 15:19); en consecuencia de ello, al final de un poema Horacio saluda con agradecimiento a su género preferido: *O decus Phoebi et dapibus supremi / grata testudo Iouis, o laborum / dulce lenimen, mihi cumque salve / rite uocanti* (I 32:13-16). Este instrumento le sirve para denotar, por metáfora también, el arte lírica de Safo: *uiuuntque commisi calores / Aeoliae fidibus puellae* (IV 9:11-12), mientras que en otra ocasión, por vía de sinécdoque, *fide Teia* (I 17:18), se lo asigna, como Ovidio en *Teia musa* (*Ars amandi*, III 330), en propiedad al poeta griego Anacreonte. Horacio mismo había mostrado al yámbico de Paros, en los *Epodos*, tocando la lira: *Anacreonta Teium, / qui persaepe caua testudine fleuit amorem* (*Epodoi*, 14:10-11).

Siguiendo uno de los llamados himnos homéricos, dedicado a Hermes, vv. 25 ss., Horacio loa a Mercurio como inventor de la lira: *te canam, magni Iouis et deorum / nuntium curuaeque lyrae parentem* (I 10:5-6), instrumento de forma cóncava según otro poema más: *tu curuae, furibus apte fidis*¹⁵. Sabe nuestro poeta, no obstante, que el *Himno a Mercurio*: *φάρμυγα γλαφυρήν*, y luego en Ovidio: *inuentor curuae, furibus apte fidis*.¹⁵ Sabe nuestro poeta, no obstante, que el nuncio de Júpiter se la ha entregado a Apolo y que éste la lleva colgando de uno de sus hombros: *uos Tempe totidem tollite laudibus*

¹⁵ *Himno a Mercurio*, 64, y Ovidio, *Fasti*, V 104, citados por Nisbet y Hubbard, p. 130.

/ natalemque, mares, Delon Apollinis / insignemque pharetra / fraternaeque umerum lyra (I 21:9-12) y también *Doctor argutae fidicen Thaliae, / Phoebé* (IV 6:25-26), pero "We are not of course to think to Apollo as hung about simultaneously with the bow and the lyre, each of them suspended from a shoulder. In art he appears as the archer or as the *citharoedus*, but not as both at once"¹⁶; la designación de la lira como "fraterna" por Horacio se debe a que Hermes o Mercurio es hermano de Apolo, y el obsequio se registra en el himno homérico a Hermes, 490-502 (ver cuatro párrafos más adelante). Pero en otro poema ya citado Horacio propone a Venus como tañedora de ella y de dos instrumentos de viento: *Illic plurima naribus / duce tura, lyraque et Bercyntia / delectabere tibia / mixtis carminibus non sine fistula* (IV 1:21-24).

Aunque Clío es musa de la historia, aparece como capaz de inspirar el son tanto de la lira como de la flauta, pero aquélla, en otro poema, resulta, sin embargo, el instrumento musical de Melpómene, musa de la tragedia. También el propio poeta es ya reconocido como apto para modularla con éxito: *O testudinis aureae / dulcem quae strepitum, Pieri, temperas, / o mutis quoque piscibus / donatura cychni, si libeat, sonum, / totum muneris hoc tui est, / quod monstror digito praetereuntium / Romanae fidicen lyrae* (IV 3:17-23), donde el cuerpo del instrumento no es ya un caparazón de tortuga sino obra de manufactura en oro.

Luego alude a la lira de Orfeo cuando aconseja a Virgilio que la emplee para llorar la muerte de su amigo Quintilio Varo: *Quid si Threicio blandius Orpheo / auditam moderere arboribus fidem?* (I 24:13-14).

En circunstancias más reales o concretas aconseja convencer, para que ejecute una lira de marfil, a una bella cortesana llamada Lide: *Quis deuium scortum eliciet domo / Lyden? eburna dic, age, cum lyra / maturet, in comptum Lacaenae / more comas religata nodum*

¹⁶ R. G. M. Nisbet & M. Hubbard, *A commentary on Horace, Odes, book I*, Oxford, Clarendon, 1970, p. 259.

(II 11:21-24); así como las había de oro, también se encontraban liras con incrustaciones de marfil. A dicha Lide, en otra oda, la desafía a un singular contrapunto en que ella se acompañe con ese instrumento: *Nos cantabimus inuicem / Neptunum et uiridis Nereidum comas, / tu curua recines lyra / Latonam te celeris spicula Cynthiae* (III 28: 9-12), pero Lejay no cree que se trate de canto amebico: "Je chanterai tour à tour Neptune et les Néréides"¹⁷, apoyándose en la forma de "re-cines", donde "re- conserve sa valeur habituelle de recommencement; et en effet, puisque Lydé chante après Horace, elle 'reprend' le chant, elle le recommence, bien que se soit sur d'autres sujets"¹⁸.

En una de las *Odas*, Nereo, entre otros reproches, echa en cara a Paris, reciente raptor de Helena, su afición a tañer la cítara, donde *diuides* no significa para Lejay alternar los versos y la lira, sino "bien faire sentir les pauses métriques, particulièrement la fin du vers"¹⁹, pero Nisbet y Hubbard no están tan seguros de que sea así: "Perhaps Horace simply means that one part of the song is marked off from another by an intermezzo on the lyre"²⁰; el uso de la lira lo asigna el autor, en otro poema, a la llorosa Melpómene: *praecipe lugubris / cantus, Melpomene, cui liquidam, pater / uocem cum cithara dedit* (I 24:2-4), cuyo primado de la tragedia corresponde a tardía latinidad. "In Apollodorus' *Περὶ θεῶν* (*F Gr Hist* 244 F 146) Melpomene was the mother of Thamyris, which implies a close connexion with citharody"²¹; en un tercer pasaje Horacio se la endilga a Calíope, quien puede ejecutarla, a su gusto, entre otros instrumentos, y en un cuarto, a las olímpicas manos de Apolo: *cithara tacentem / suscitatur Musam neque semper arcum / tendit Apollo* (II 10:18-20), aunque éste en realidad poseía la lira, cedida por Mercurio o Hermes, a cambio del ganado que le había sustraído, e incluso la flauta, permutada al mismo mensajero divino por su característico caduceo de oro.

¹⁷ P. Lejay, *op. cit.*, p. 257 n.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ P. Lejay, *op. cit.*, p. 49 n.

²⁰ R. G. M. Nisbet & Hubbard, *op. cit.*, p. 195.

²¹ E. Fraenkel, *Horace*, Oxford, Clarendon, 1966, 4ª ed., p. 306.

Según sus propias declaraciones, Horacio parece conocer su manejo y no quiere abandonarla ni siquiera en la vejez: *Frui paratis et ualido mihi, / Latoe, dones, at, precor, integra / cum mente. nec turpem senectam / degere nec cithara carentem* (I 31:17-20), lo cual en cambio critica en una cortesana demasiado madura: *non citharae decent / nec flos purpureus rosae / nec poti uetulam faece tenus cadi* (III 15:14-16), porque lo considera sólo admisible en las que todavía son jóvenes: *Me nunc Thressa Chloe regit, / dulcis docta modos et citharae sciens* (III 9:9-10), y además *Ille uirentis et / doctae psallere Chiae / pulchris excubat in genis* (IV 13:6-8). En un poema dirigido a Mercurio, el poeta formula una invocación a la cítara, y, de acuerdo con la palabra empleada para su designación, parece saber ejecutar también una de mayor tamaño: *Dic Latinum, / barbite, carmen* (I 32:3-4), de forma desconocida para nosotros, pero no para Safo, Anacreonte, Píndaro y Baquilides entre los griegos, más Estacio y Claudiano entre los romanos. Inventado por Terpandro, según Píndaro, y formado por siete cuerdas, era algo así como un laúd, que en la oda inicial había sido asignado a Polihimnia, musa de la pantomima: *nec Polyhymnia / Lesboum refugit tendere barbiton* (I 1:33-34), y que recuerda aun en un pasaje más: *barbiton hic paries habebit* (III 26:4).

Para negarse, según su tenaz postura, a cantar las hazañas ya históricas de los tiempos augusteos emplea, por metáfora, la mención de la cítara, como más apropiada para cantos líricos que épicos: *Nolis longa ferae bella Numantiae, / nec durum Hannibalem nec Siculum mare / Poeno purpureum sanguine mollibus / aptari citharae modis* (II 12:1-4).

Tampoco será apta para ahuyentar los insomnios que, según F. Villeneuve²², afectan a Mecenas, quien habría intentado combatirlos con la música de esta encordadura.

El plectro, como medio de tañer las cuerdas, aparece al final de

²² F. Villeneuve, en Horace, *Odes et épodes*, Paris, Les Belles Lettres, 1946, p. 95, n. 4.

La oda con que se abre el segundo libro, donde invoca a su musa inspiradora para que lo sostenga en temas no muy profundos: *mecum Dionaeo sub antro / quaere modos leuiore plectro* (II 1:39-40); Ovidio habla, en cambio, de un *plectro grauiore*²³. En otro poema insiste Horacio en diferenciar la poesía entre grave y ligera y aconseja utilizar el palillo, para un tema más serio, a Julio Antonio, como poeta habilitado por su musa: *Concines maiore poeta plectro / Caesarem* (IV 2:33-34), y por último lo asigna a su admirado e imitado Alceo, capaz de cantar el descalabro de una nave o de una fuga o de la guerra: *et te sonantem plenius aureo, / Alcaeae, plectro dura nauis, / dura fugae mala, dura belli* (II 13:26-28), a cuyo empleo se refiere también Quintiliano: *Alcaeus in parte operis aureo plectro merito donatur*²⁴.

En la primera aparición del pandero recuerda su origen bárbaro y en la segunda y última lo refiere, como elemento de incitación, a las bacantes: *Filia rectius / expugnat iuuenum domos, / pulso Thyias uti concita tympano* (III 15:8-10).

Una sola vez el bronce oficia de metonimia por los platillos que percuten los coribantes: *non Liber aeque, non acuta / sic geminant Corybantes aera* (I 16:7-8), los que, en boca del viejo padre Anquises, se reconocen como originarios de Creta y correspondientes al culto de Cibele (III 15:8-10).

En cuanto al canto, en varios pasajes de las *Odas* se testimonian su existencia y su ejecución. En primer lugar puede advertirse que el poeta lo dedica a dioses como Mercurio: *te canam, magni Iouis et deorum / nuntium curuaeque lyrae parentem* (I 10:5-6) o Neptuno y las nereidas: *Nos cantabimus inuicem / Neptunum et uiridis Nereidum comas* (III 28:9-10) o Baco: *Fas peruicacis est mihi Thyiadas / uinique fontem lactis et uberes / cantare riuos atque truncis / lapsa cauis iterare mella; // fas et beatae coniugis additum / stellis honorem tectaque Penthei / disiecta non leni ruina, / Thracis et exitium Lycurgi* (II 19:9-16).

²³ Ovidio, *Metamorfosis*, X 150, citado por Lejay, p. 180.

²⁴ Quintiliano, *Institutionis oratoriae libri XII*, X 1:63, citado por Lejay, p. 140.

Aunque no se siente habilitado para ello ni ha sido jamás poeta épico, se propone, en una oportunidad, cantar a los héroes troyanos, sin duda como ilustre, venerable y necesaria ascendencia de Roma, mientras que otra vez el homenaje de su voz se motiva en la alegría por el retorno de Augusto: *canam recepto / Caesare felix* (IV 2:47-48). Como antítesis de ello, en cierto momento confiesa que la inspiradora es Lálage, una de las varias cortesanas con las que mantuvo relaciones amorosas: *dum meam canto Lalagen* (I 22:10), es decir que se trata ahora de un canto de amor, y en otra circunstancia una canción puede servirle incluso para el terapéutico fin de olvidar las penas o aliviar las preocupaciones: *minuentur atrae / carmine curae* (IV 11:35-36).

Unas pocas veces, el canto se sostiene con acompañamiento musical, sobre todo con el tañido de la lira, que el poeta deposita en manos de la cortesana Tíndaris, para que proporcione su melodía a versos de inspiración anacreóntica: *uitabis aestus et fide Teia / dices laborantis in uno / Penelopen uitreamque Circem* (I 17:18-20), o en las de Lide, para que, en raro y discutible contrapunto con él mismo, cante la muchacha las flechas de Diana y a su madre Latona.

La cítara sigue en orden de frecuencia decreciente en cuanto a acompañamiento. En un poema se la confía a Paris, después del rapto de Helena: *Nequicquam Veneris praesidio ferox / pectes caesariem grataque feminis / inbelli cithara carmina diuides* (I 15:13-15), y luego se la asigna a Melpómene, musa de la tragedia, para que, según su función, entone un canto triste, mientras que a Calíope, que lo suele ser de la épica, le ofrece elegir entre este instrumento, la lira y la flauta.

En otra oda ya citada el poeta proporciona a su canto música de cuerdas, pero sin especificar artefacto alguno: *uerba loquor socianda chordis* (IV 9:4).

La flauta lidia, además de su ofrecimiento a Calíope, como se vio más arriba, aparece al final de las odas pero ahora secundando al propio Horacio, quien, al no ser poeta bucólico, presenta una sola vez la siringa como sostén musical de canto de pastores.

A pesar de que en la lírica y el teatro, el canto coral de los griegos había ido desapareciendo ya desde la época helenística, se

conservan vestigios, incluso en las *Odas*, así cuando invoca a un coro mixto de jóvenes: *Dianam tenerae dicite uirgines, / intonsum, pueri, dicite Cynthium / Latonamque supremo / dilectam penitus Ioui* (I 21: 1-4), como cuando recuerda haberlo dirigido, con motivo de la ejecución pública del *Carmen saeculare*: *Lesbium seruate pedem meique / pollicis ictum* (IV 6:35-36), con el cual *pollex* marca el compás a la manera del maestro de coro, porque “questa volta ha anzi con tutta probabilità diretto egli stesso l'esecuzione”²⁵, o cuando afirma que compone poesía para que la entonce un grupo de muchachos y muchachas de buena estirpe: *Carmina non prius / auditam Musarum sacerdos / uirginibus puerisque canto* (III 1:2-4), como era corriente en celebraciones culturales.

La afamada belleza de Tívoli, capaz de ennoblecer a un poeta que la celebrase, fue uno de los motivos de que Horacio cantara líricamente, según el arte de Alceo, como confiesa a Melpómene en su último libro de *Odas*: *sed quae Tibur aquae fertile praefluunt / et spissae nemorum comae / fingent Aeolio carmine nobilem* (IV 3:10-12); como había advertido tiempo antes, ha tomado conciencia de que, bajo el influjo de la poesía eolia, o sea Safo y Alceo, ha sido el renovador de la lira latina: *princeps Aeolium carmen ad Italos / deduxisse modos* (III 30:13-14), donde “*modos*” implica ‘melodía’, aunque no parece forzoso que signifique canto propiamente dicho: “Non già che Orazio abbia, in generale, destinato le sue odi a essere cantate²⁶ e le abbia musicate egli stesso; ma giacchè ogni lingua ha la sua modulazione, la sua melodia particolare, così, pur rimanendo eolio il ritmo, i carmi latini di Orazio suonano ben differentemente dalle liriche di Alceo. *Itali modi* sono dunque ‘melodie latine, suoni latini’”²⁷.

El canto es asociado también por Horacio a otros líricos, y al reconocer el origen y la deuda de su propia vocación enuncia algunos temas manejados por el poeta de Lesbos: *Liberum et Musas Ve-*

²⁵ G. Pasquali, *Orazio lirico*, Firenze, Felice Le Monnier, 1966, 2ª ed., p. 650.

²⁶ Salvo el *Carmen saeculare* y la oda IV 6.

²⁷ G. Pasquali, *op. cit.*, p. 112.

neremque et illi / semper harentem puerum canebat / et Lycum nigris oculis nigroque / crine decorum (I 32:9-12).

En actitud de cantar muestra a Julo Antonio, hijo de Marco Antonio y Fulvia, criado por Augusto, y autor de una perdida epopeya sobre Diomedes, lo que sugiere a Horacio, siempre remiso para la cuerda épica, y en busca de alguien que lo libere de asumir el compromiso, que el protegido de Octavio podría ser más hábil para celebrar las hazañas de éste y aun las fiestas con que se acoge su triunfal retorno: *Concines laetosque dies et urbis / publicum ludum super impetrato / fortis Augusti reditu forumque / libitus orbem* (IV 2:41-44).

Al término de una oda del cuarto libro anticipa que una joven integrante del coro mixto que prepara para festejar la iniciación de un nuevo siglo, una vez casada recordará con gusto el acontecimiento: *Nupta iam dices: 'Ego dis amicum, / saeculo festas referente luces, / reddidi carmen docilis modorum / uatis Horatii'* (IV 6:41-44), lo que "induce a credere che Orazio abbia composto egli stesso la musica"²⁸.

Como no podía faltar, en un pasaje compara su canto con el de los pájaros: *Iam Daedaleo ocior Icaro / uisam gementis litora Bosphori / Syrtisque Gaetulas canorus / ales Hyperboreosque campos* (II 20:13-16), y en otro, el arte natural de las aves le permite establecer una figura por contraposición, al reconocer que al condenado a muerte no pueden agradaarle ni los manjares ni la melodía de la cítara ni el canto de las aves: *Destructus ensis cui super impia / ceruice pendet, non Siculae dapes / dulcem elaborabunt saporem, / non auium citharaeque cantus // somnum reducent* (III 1:17-21).

Las danzas ocupan menos lugar que la música y el canto, quizás en consonancia con el hecho real de que los coros danzantes no gozaban ya de la boga que los había favorecido en la poesía y las costumbres de la Grecia clásica.

De entre los dioses sólo a Baco asignó Horacio habilidad para

²⁸ *Ibidem*, p. 112, n. 2.

el baile: *quamquam, choreis aptior et iocis / ludoque dictus, non sat idoneus / pugnae ferebaris* (...) (II 19:25-27), debido, sin duda, a que el motivo y la estructura de su festividad se prestaban adecuadamente para tal tipo de celebración.

Pero son las ninfas los seres a quienes más frecuentemente menea en las *Odas*, dos veces acompañadas por las Gracias: *Iam Cytherea choros ducit Venus imminente luna / iunctaque Nymphis Gratiae decentes / alterno terram quatiunt pede* (...) (I 4:5-7) y *Gratia cum Nymphis geminisque sororibus audet / ducere nuda choros* (IV 7:5-6), y una sola, en cambio, por los sátiros: *me gelidum nemus / Nympharumque leues cum Satyris chori / secernunt populo* (I 1:30-32), a lo que se agrega una danza de camenas, que, aunque asimiladas pronto a las musas, son originariamente ninfas de las fuentes: *Vester, Camenae, uester in arduos / tollor Sabinos, seu mihi frigidum / Praeneste seu Tibur supinum / seu liquidae placuere Baiae; // uestris amicum fontibus et choris* (III 4:21-25); otros pasos de danza se los hace practicar al labrador al que ha fatigado su esfuerzo: *gaudet inuisam pepulisse fossor / ter pede terram* (III 18:15-16). A todo esto se le han rastreado diversos antecedentes:

τοὶ δὲ ῥήσσοντες ἀμαρτῆ/ μολπῆ τ' ἰνυμῶ τε ποσὶ σκαίροντες ἔποντο²⁹, ἐπέπληγον δὲ χορὸν <λ>εῖον ποσίν³⁰, ἐρατὸς δὲ ποδῶν ὑπο δοῦτος ὀρώρει³¹, αἱ δὲ ποδὶ πλήσσοσι χορίτιδες ἀσφαλὲς οὐδας³², *Musae quae pedibus magnum pulsatis Olympum*³³, *pelle humum pedibus*³⁴ y *duro terram pede pellere matrem*³⁵. Cabe añadir otras dos clases de danzas que Horacio menciona fuera de las *Odas*: *nunc Satyrum, nunc agrestem Cyclopa mouetur* (*Epistulae*, II 2:125).

También con la relativa asiduidad de tres veces danzan los sacerdotes de Marte. Una de ellas no en razón de su propia aptitud,

²⁹ Homero, *Iliada*, XVIII 571-572, a lo que puede agregarse οἱ δὲ ῥήσσοντες ἔποντο (*Himno a Apolo*, 516), citados por Nisbet y Hubbard, p. 65.

³⁰ Homero, *Odisea*, VIII 264, mencionado *ibidem*.

³¹ Hesiodo, *Teogonía*, 70, citado *ibidem*.

³² Calímaco, *Himnos*, IV 306, mencionado *ibidem*.

sino como ejemplo: *neu morem in Saliū sit requies pedum* (I 36:12), en actitud de danza guerrera, de cuya actuación (*salire*) deriva su nombre: *Iam dederat Saliis, a saltu nomina ducunt*³⁶. En otro caso es una exhortación del poeta: *Nunc est bibendum, nunc pede libero / pulsanda tellus, nunc Saliaribus / ornare puluinar decorum / tempus erat dapibus, sodales* (I 37:1-4), lo que procede de la suntuosidad de los banquetes de estos sacerdotes: *epulati essemus Saliarem in modum*³⁷ e *ictusque nidore prandii quod in proxima Martis aede Saliis apparabatur, deserto tribunali ascendit ad sacerdotes unaque decubuit*³⁸. La tercera referencia es un cotejo con la actividad similar que deben desplegar los jóvenes (ver abajo, último párrafo).

El baile se practicaba asimismo en las fiestas familiares, como puede apreciarse incluso en una referencia mitológica al palacio de Príamo: *Troas et laetam Priami choreis / falleret aulam* (IV 6:15-16), y en una real celebración religiosa en que la mujer que danza, supuestamente llamada Licimnia, parece haber sido, en realidad, Terencia, la esposa de Mecenas: *quam nec ferre pedem dedecuit choris / nec certare ioco nec dare bracchia / ludentem n.tidis uirginibus sacro / Dianae celebris die* (II 12:17-20), lo cual es deducido por F. Villeneuve, de la estrofa anterior, donde Horacio la ha llamado *dominae* (...) *Licymniae*, siendo Mecenas el *dominus* (II 12:13). Esto sin embargo era una actividad reciente en la sociedad romana: "Avrebbe cent'anni prima un poeta romano osato lodare abilità di tal genere in una donna, in una fanciulla? Orazio osa di più, esalta le arti che essa sa adoprare per aguzzare e per irritare l'amore o diciamo pure la sensualità del marito"³⁹ y "ballar bene conviene all'etèra, non alla matrona romana"⁴⁰.

³³ Ennio, *Annales*, fragm. 1, citado *ibidem*.

³⁴ Catulo, *Carmina*, 61:14, mencionado *ibidem*.

³⁵ Lucrecio, *De rerum natura*, V 1402, mencionado *ibidem*.

³⁶ Ovidio, *Fasti*, III 387, mencionado por los mismos, p. 404.

³⁷ Cicerón, *Ad Atticum*, V 9:1, citado por los mismos, p. 412.

³⁸ Suetonio, *Diuus Claudius*, XXXIII 1, citado *ibidem*.

³⁹ G. Pasquali, *op. cit.*, p. 488.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 47.

Como quiera que sea, las danzas corresponden más propiamente a la juventud, puesto que por naturaleza es más apta que la vejez: *adpone nec dulcis amores / sperne, puer, neque tu choreas, // donec uirenti canities abest* (I 9:15-18), y además no eran bien vistas en las personas presuntamente serias: *nemo enim fere saltat sobrius*⁴¹ y *Scimus etiam musicen nostris moribus abesse a principis persona, saltare uero etiam in uitiis poni; quae omnia apud Graecos et grata et laude digna dcuntur*⁴²; en esta diversión los jóvenes pueden tratar de emular a los sacerdotes salios: *illic bis pueri die / numen cum teneris uirginibus tuum / laudantes pede candido / in morem Salium ter quatient humum* (IV 1:25-28), donde "Orazio ha comparato danze, che fanciulli e vergini ballano in onore di Afrodite, con la *saltatio* dei Salii, ha però messo bene in luce che il paragone si riferiva solo al ritmo triplice"⁴³.

No parece, en efecto, el baile ofrecer garantías éticas cuando se lo quiera cultivar en edad no adecuada para su más honorable ejercitación: *Motus doceri gaudet Ionicos / matura uirgo* (III 6:21-22), danza que Plauto había tomado en broma: *Ad hunc me modum intuli illis satis facete, / +nime ex disciplina, quippe ego qui probe Ionica perdidici*⁴⁴ y cuya baja calidad había señalado: *Qui Ionicus aut cinaedicus[t], qui hoc tale facere possiet?*⁴⁵

De los instrumentos de viento, el clarín, la trompeta y el cuerno son mencionados como referencia a las guerras. El cuerno, además, así como la flauta, implican para Horacio la poesía épica, sin perjuicio de que la última, asignada a Euterpe, pueda simbolizar la música toda y de que pueda oírse en canciones de lamento, propiamente líricas o incluidas en la tragedia, mientras que la siringa, de acuerdo con su cuna y su uso real, representa por derecho propio la poesía pastoril.

41 Cicerón, *Pro Murena*, 13, citado por Nisbet y Hubbard, p. 123.

42 Cornelio Nepote, *Epaminondas*, 1:2, citado *ibidem*.

43 G. Pasquali, *op. cit.*, p. 48.

44 Plauto, *Pseudolus*, 1273,1274, mencionado por Lejay, pp. 124-125 n.

45 Plauto, *Stichus*, 769, mencionado *ibidem*.

Las cuerdas, como designación genérica, implican unas veces el arte de Orfeo, pero otras simbolizan, como el cuerno y la flauta, la épica, al referirla a Calíope, y como sinécdoque pueden denotar naturalmente la lira o la cítara. Con menor asiduidad, Horacio se refiere al plectro como medio de tocar las cuerdas.

La lira, el instrumento más citado por el poeta, es el símbolo obligado de la lírica, por su nombre y como que la tañeron nada menos que Safo, Alceo y Anacreonte, pero contradictoriamente la pone en manos de Clío, luego musa de la historia y también de la épica, sin perder de vista que su inventor fue Hermes o Mercurio, quien la cedió a Febo o Apolo, y que igualmente la ejecutó Orfeo. Aun la cítara representa para Horacio la poesía lírica, no obstante lo cual alguna vez la refiere a Calíope y a Melpómene, musas de la épica y la elocuencia y de la tragedia respectivamente, sin olvidar que su principal intérprete mítico es Apolo y que el mismo poeta se jacta de saber interpretarla, así como la lira y el *barbitos* (lira grande, especie de laúd).

En cuanto al pandero en particular y al bronce como metáfora proceden, para la cultura greco-romana, de herencia extraña o bárbara.

Horacio se refiere al canto como medio para rendir homenaje a algunos dioses o semidioses, pero ello no le impide dirigirlo a una cortesana u utilizarlo como lenitivo de las penas. Su propio acento se acompaña con la lira y la cítara, pero también, aunque en menor medida, con la flauta y, una sola vez, con la siringa.

Trata de canto coral sólo con atinencia al *Carmen saeculare*, quizás el único que haya compuesto, en consonancia con su paulatina desaparición a partir de la época helenística.

Estímulos para cultivar el canto han sido la belleza de Tívoli y el prestigio de los ritmos eolios, porque precisamente considera cantor a Alceo, al que se añaden, en el contorno de Horacio, Julio Antonio (protegido de Augusto), una innominada joven corista y las sempiternas aves.

Las danzas, menos frecuentadas que el canto y la música, son asignadas como actividades posibles a Baco, las Ninfas, las Gracias, los Sátiros y las Camenas, ninfas de las fuentes asimiladas luego a

las Musas, pero más realmente corresponden a los sacerdotes de Marte y más habitualmente a las fiestas familiares y las celebraciones religiosas, sin dejar de advertir discreta y juiciosamente que el esfuerzo que demanda y su significación ritual imponen la conveniencia de exigir un límite de edad a sus agentes o participantes.

Canto, música y danza pues, que, habiendo constituido un complejo artístico en la primigenia lírica griega, comienzan a alejarse del género en la época helenística, de modo que en la romana se constituyen en funciones distintas, con escasa vinculación o con relación externa, hasta el punto de que cuando Horacio habla de "canto", salvo en los casos de Julio Antonio, de una corista, de las aves o de alguna precisa confesión ya citada: *uerba loquor socianda chordis* (IV 9:4), lo que "est une périphrase pour dire la poésie lyrique"⁴⁶, no estamos seguros de si emplea el término en su sentido propio o si sólo le da el valor translaticio de 'poesía'.

ALBERTO J. VACCARO
Universidad de Buenos Aires

⁴⁶ P. Lejay, *op. cit.*, p. 298 n.