

LA EPÍSTOLA A LOS PISONES (Hor., Epíst. II 3)*

Bartolomé Segura Ramos

I

Algunos se preguntan si la Epístola a los Pisones de Horacio es un tratado de crítica literaria y si por tanto es una obra didáctica, o ha de ser considerada meramente como un poema, en este caso, del tipo epistolar, al igual que lo serían las veinte cartas del libro I de epístolas. Ahora bien, ocurre que las sátiras y las epístolas de Horacio son poemas especiales, por cuanto su contenido no es puramente «poético», sino que las sátiras, por un lado, aspiran a tratar temas de carácter social, moral, filosófico o crítico (también, parcialmente, biográfico y anecdótico, en ocasiones), y de índole parecida, además de literario, las epístolas (y alguna sátira también), de modo que en realidad y aunque el nombre con que se nos han transmitido estos poemas es doble, la forma, contenido y alcance no difieren sustancialmente de las sátiras a las epístolas (cf. Epíst. I 4, 1: *Albi, nostrorum sermonum candide iudex*). Éstas, las epístolas, vienen más tarde en la biografía creativa del poeta y según confiesa él mismo en la primera epístola (I, 1) es obli-

* Debo citar aquí los nombres de aquellos estudiantes, alumnos nuestros, que participaron en el curso de Doctorado que llevaba este título y cuyas agudas observaciones me permitieron corroborar o matizar algunas de mis opiniones. Son: Rocío del Mar Ariza López-Mateos, Dolores V. Fernández Vega, José Luis García Arteaga, José Antonio García Rodríguez y Luis Rivero García. A todos ellos expreso mi gratitud y mi recuerdo.

gado por Mecenas por lo que Horacio volvió a coger la pluma. Las epístolas difieren, ciertamente, en tono y extensión, y porque todas están dirigidas o dedicadas a un amigo. Por lo demás, tanto las epístolas como las sátiras poseen una finalidad anecdótica, cualquiera que sea el contenido de tales anécdotas. De modo que estos poemas se hallan muy lejos de ser poesía *per se*, como el propio poeta reconoce (Sát. I 4, 41-42: *neque si quis scribat uti nos / sermoni propiora, putes hunc esse poetam*). Así que la Epístola a los Pisones es en principio una epístola más. Más aún: es un nuevo *sermo*, si bien de extensión desusada (476 versos; aunque la Sát. II 3 abarca 326 hexx., y la epístola a Augusto, II 1, 270 hexx.).

Siendo como es la Epístola a los Pisones una epístola más, un *sermo*, como llama Horacio a ambos tipos de escritos, es de presumir que las leyes de su composición sean las mismas que se observan en los demás poemas de esta clase. Veremos que así es en efecto. ¿Cuáles son, por otra parte, las leyes que caracterizan estos poemas? En general, y para decirlo brevemente, el estilo de esta poesía es un estilo zigzagueante que en recurrencias calculadas aborda el mismo tema desde distintos puntos de vista. Así, por ejemplo, en esta Epístola a los Pisones, que en realidad busca describir cómo se alcanza la corrección literaria, cuestión que más que tema es objetivo, y en la que se enumeran determinadas cualidades literarias que a juicio de Horacio ha de tener una obra para que alcance aquella corrección literaria, como son el contenido, la forma, la estructura, los medios exteriores, etc., sin olvidar los diferentes géneros, pues es en ellos donde conviene apreciar las cualidades enumeradas, los puntos de vista alternan y varían, aunque la meta perseguida es siempre la misma, y en éstos podíamos distinguir «temas generales» y «temas detalles», y Horacio procede con la técnica de siempre, y así en vv. 46-72 aborda la cuestión del léxico, y en los siguientes la forma y el verso de cada género que le lleva a hablar del léxico apropiado para cada género. De modo que habida cuenta de que en los primeros versos del poema (1-41) ha hablado de la unidad de la obra literaria, a estas alturas del poema (verso 99) son tres los puntos que ha tocado: unidad, léxico rico y apropiado, y verso apropiado. A estos tres se añade la necesidad de que los versos y la obra literaria sean además gratos y emotivos, y a este respecto convendrá saber quién habla, si es un dios o un héroe, un anciano o una señora o una esclava, un mercader, un agricultor, un colquense o asirio o tebano. Naturalmente, se puede poner en escena un tema tradicional o un tema original; en cualquier caso, la exigencia de unidad es la misma. Hemos visto cómo se sucedían léxico (46-61), verso y género (73 ss.), y de nuevo vuelta al léxico (92, 95); ahora se añaden: prototipos (114-118), tema tradicional o inventado (119), y otra vez, prototipos (120). Esa propiedad de los caracteres que han sido enumerados más arriba se repiten desde otro ángulo en 120-126, donde describe el poeta los rasgos que deben caracterizar a personajes tradicionales: Aquiles, diligente, airado, inexorable; Medea, feroz e

invencible; Inó, llorosa; Ixión, pérfido; Ío, vagabunda; Orestes, amargo. Entre 128 y 152 hay una tanda de recomendaciones, negativas, la mayor parte, al futuro escritor. Son: no se debe ser trivial ni fiel traductor, ni meterse en un callejón sin salida de donde no se pueda salir; no se harán promesas grandilocuentes al comienzo, como «voy a cantar la suerte de Príamo y su famosa guerra», ya que «¿qué cosa digna de tan gran empeño sacará quien tal promete?» (138); mejor es no cogerse los dedos: «Dime, Musa, el héroe que después de la toma de Troya vio las costumbres y ciudades de muchos hombres» (141-142); este último caso favorece mostrar maravillas inesperadas, como Antífates, Escila y Caribdis, el Cíclope; no hay que escribir sobre un tema barriéndolo todo, como la guerra de Troya empezando por el huevo de Leda: el autor busca el desenlace y arrastra al espectador *in medias res* (158). Esta tanda de recomendaciones se hallan enmarcadas por dos apelaciones a la unidad y coherencia de la obra: 126-127: *seruetur ad imum / qualis ab incepto processerit, et sibi constet* («manténgase la obra hasta el final como empezó y sea consecuente consigo misma»); y 152: *primo ne medium, medio ne discrepet imum* («que el medio no desentone del principio, ni el final del medio»). En 156-178 tenemos otra versión de lo apuntado en versos 114-124: en estos versos se ha tratado el asunto desde el punto de vista de la *elocutio*, o sea, la propiedad del lenguaje que se atribuye a los personajes, ahora, en cambio, se consideran las costumbres propias de cada edad y condición: *ethologia*. Se debe tener en cuenta las costumbres de cada edad; el niño tiene unos gustos, el joven sin barba, otros, el hombre maduro, otros, el viejo, otros; por consiguiente, no se deben confundir los papeles (léxico apropiado a personajes; coherencia; modo de lograrla; coherencia; carácter apropiado a personajes). Entre 179-219 Horacio se explaya en una serie de detalles de gusto y recoge la teoría más convencional sobre los puntos expuestos: 1) lo que se puede exponer en escena y lo que debe ser narrado pero no representado en escena; 2) la ley de los cinco actos; 3) que los actores sean sólo tres; 4) función del coro; 5) la flauta y su papel. Como la crítica sobre el uso de la flauta lo lleva a tiempos remotos, Horacio aprovecha para iniciar la historia del teatro (220-224). A continuación retorna al tema expuesto en 114-125 y 156-178, centrándose ahora en la distinción entre tragedia, comedia y drama satírico: «convendrá presentar a los sátiros dicharacheros de modo que el héroe que aparecía en púrpura real antes no emigre a chozas de habla humilde»; y también: «el escritor de dramas satíricos evitará, si quiere distinguirse de la tragedia, no confundir a Davo y a la audaz Pitias». En 240-243 repite sus anotaciones sobre un tema conocido que por el genio del autor se hace propio y personal (cf. 125-130).

El pasaje 251-274 está dedicado al verso (trímetro yámbico) en cuanto verso de la comedia, a propósito de lo cual ejerce su crítica a Accio, Ennio y al mismísimo Plauto, habiéndose referido ya a los distintos tipos de verso

en 73-85: hexámetro, dístico elegíaco, yambo, y su asociación a la comedia; versos líricos. Hay que constatar que, detrás de ambos pasajes dedicados al verso, Horacio propone la exigencia de conocer la técnica. En el primer caso (86-87) se pregunta: «Si no conozco ni soy capaz de respetar los géneros y sus características, ¿por qué me saludan como poeta?». En el segundo caso (272-272) afirma: «(No podemos admirar a Plauto) si sabemos distinguir la dicción grosera de la fina y reconocemos por el oído el sonido apropiado». En 275-288 el poeta continúa la historia del teatro, cuyos prolegómenos había establecido en 220-224. Aquí se empieza diciendo: «Quien compitió con un poema trágico por un vulgar macho cabrío»; allí: «Se dice que Tespis descubrió el género trágico...». En comparación con la historia esbozada del teatro griego, los romanos resultan perezosos, y han abandonado las huellas griegas. Esto da pie al poeta para volver a exigir el *labor limae* (289-294). A partir de este punto Horacio se plantea la contraposición entre la técnica y las cualidades naturales, tomando como pretexto la alusión a la falta de *labor limae* entre los romanos, y él, que prefiere la técnica al genio natural, en el que no cree tanto, va a enseñar de aquí al final el oficio del poeta, sin escribir nada por su parte. Lo que ahora va a hacer es tratar los mismos temas anteriores, o casi, pero desde otro punto de vista: el del poeta. De modo que el autor siempre da vueltas sobre las mismas cuestiones. Primero afirma (307-308): «(Voy a enseñar) dónde se adquieren los recursos, qué nutre y forma al poeta, qué queda bien, qué queda mal, a dónde lleva la virtud, a dónde lleva el error». Poco más adelante (312-316) vuelve a plantear una nueva *ethologia*, desde un punto de vista diferente a la presentada en 156-178, terminando con idéntica apreciación a la expresada en 126-127, y en 152: «Quien sabe... dar a cada papel lo que le conviene: *reddere personae scit conuenientia cuique*». En vv. 319-324 dice Horacio: «La vida es el mejor ejemplo; a veces una comedia de costumbres aunque sin arte agrada más que los versos vacíos», y pasa a contraponer otra vez a griegos y romanos (324-332; cf. *supra* 285-294). A partir de aquí comienza una tanda de consejos y máximas: los poetas pretenden o ser útiles o deleitar o ambas cosas a la vez; sé breve; que las comedias sean verosímiles; se pueden perdonar algunas faltas; la escritura es como la pintura; los poetas no pueden ser mediocres, y lo que se escriba debe someterse al juicio de los entendidos. En 338 tenemos *ficta uoluptatis causa sint proxima ueris; 159 sic ueris falsa remiscet; 339-340: ne quodcumque uelit poscat sibi credi / neu pransae Lamiae uiuum puerum extrahat aluo; cf. 185 Medea trucidet, o 187 Cadmus in anguem; 343: utile dulci; cf. 99-100 non satis est pulchra esse poemata: dulcia sunt*. En versos 391-407 tenemos un nuevo pasaje histórico que empalma con 208-225 y 275-288. En 408 *natura fieret laudabile carmen an arte / quaesitum; cf. 295: ingenium misera quia fortunatius arte*. A continuación desarrolla la idea de que los poemas han de ser muy trabajados, y se describe pormenorizadamente al poeta malo que pretende escri-

bir bien; de ahí se pasa por contraste al individuo que entregaba a Quintilio lo que escribía para que fuese corregido; Horacio insiste en el *labor limae* y en cómo al poeta que cree en su ingenio lo rehúyen los cuerdos, y así se llega al final. Horacio termina con la figura del poeta loco, como derivación grotesca de la creencia platónica de que el poeta es un individuo inspirado, y del dilema planteado en dos ocasiones (295, 407) de la oposición talento natural / instrucción o técnica. Es una manera también de terminar jocosamente, como en tantas otras composiciones horacianas, lo que se había planteado con tanta seriedad. El poeta loco es en realidad el mal poeta, que Horacio aborrece con toda su alma. Al final aparece también el tipo presentado más arriba (425 ss.) del poeta que se empeña en leer sus versos a todo el mundo. Además, estructuralmente el poema termina con una fuga, como hace Virgilio en, por ejemplo, el libro IV de las Geórgicas.

II

Pasemos ahora a ver el contenido detallado del poema. Versos 1-5. La epístola se abre con la descripción de una pintura monstruosa, que es la base de partida de la composición, que a lo largo de sus 476 versos trata de mostrar cómo hay que hacer para evitar que una obra literaria se parezca a ese cuadro, el cual, como hemos dicho, está tomado de la pintura; a ésta se hará referencia en otras ocasiones a lo largo del poema (vv. 9, 19-20, 30, 361), de modo que en estos primeros cinco versos está la clave del poema íntegro: unidad, coherencia y belleza; todo ello podemos resumirlo con el término ADECUACIÓN.

Por lo pronto, se sigue una tanda de ejemplos inmediatos de lo que literariamente sería inadecuado (incoherente, carente de unidad): las ilustraciones se suceden a lo largo de los versos 6-40, y son: sueños de enfermo, apareamiento de aves y serpientes (13: *serpentes auibus geminentur, tigribus agni*), introducción de parches en el cuerpo de la obra, como un *ara Dianae*, un *ambitus aquae*, el *flumen Rhenum*, un *pluius arcus*; a continuación, la ilustración prosigue con el ciprés en el naufragio (19-21) y el ánfora (21-22). En todo este pasaje, Horacio revela un afán didáctico encomiable. La tanda se cierra con una máxima que responde al cuadro inicial, inverosímil (23): *Denique sit quoduis, simplex dumtaxat et unum*.

La ilustración de que venimos hablando prosigue después con una segunda parte que expresa el Escila y Caribdis del quehacer literario (25-30), tales como: *brevis esse laboro, obscurus fio* (25), que se corresponde con el verso 335: *quidquid praecipies, brevis esto*, en esa especie de composición circular que en buena medida hallamos en el presente poema y que explica las repeticiones y vueltas al tema tratado y que llevaba a los estudiosos a postular un desorden como principio ordenador del poema. Lo que ocurre

es que en las obras de la Antigüedad hay un sentido del paralelismo y la simetría más acusado que en etapas posteriores. En realidad, lo que la literatura antigua hace es explotar y llevar a sus últimas consecuencias la inclinación a la simetría que la lengua manifiesta: los paralelismos morfológicos, el ritmo intrínseco a toda lengua, propician las expresiones en forma de aforismo, las fórmulas de encantamiento, las plegarias y letanías con estribillos y repeticiones, con ritmo y atención a las sílabas, todo lo cual tiene ciertamente una finalidad mnemotécnica, esencial en las culturas orales o predominantemente orales. Así que no debemos rasgarnos las vestiduras si en los poemas latinos nos encontramos con una composición que *more geometrico* presenta simetrías y antítesis, al igual que la frase ofrece esas mismas simetrías y antítesis, paralelismos, repeticiones; no debemos extrañarnos de que los poemas se construyan en Ring-komposition, esa composición anular que une formalmente y por el sentido el comienzo con el final, etc. Pues incluso la disposición de los poemas para la edición respondía a semejantes presupuestos.

En los versos siguientes (32-35) tenemos el ejemplo del fallo creativo, el escultor del taller Emilio que se sentirá desgraciado porque ha logrado los detalles pero *ponere totum nesciet* (34-35).

Horacio aborda dos cuestiones importantes para la corrección y adecuación literarias: la *facundia* y el *ordo*, ocupándose primero de este último (42-45) y a continuación del segundo problema (dicción o estilo, *lexis*; 46-72). La ordenación o estructura del material no tiende ni más ni menos que a preservar la unidad y responde (43-44: *iam nunc dicat iam nunc debentia dici / pleraque differat*) a los ejemplos frustrados aducidos arriba: 14-19, 19-21, 21-22, etc. En realidad, el verso 43 recién citado es un eco del 19: *sed nunc non erat his locus*.

En los versos dedicados a la *facundia* (46-72) Horacio trata la invención y selección de palabras, incluyendo en el pasaje una teoría lingüística acerca de la muerte y nacimiento de las palabras y la meta del lenguaje. Pero realmente el pasaje es uno de los tres (los otros dos son 202-219 y 457-476) que a mi juicio desbordan un poco el plan que sin duda se trazó el poeta de tratar con precisión y justeza los distintos aspectos de su tema. En primer lugar, aquí hallamos que el concepto de *facundia* se restringe a la innovación, y en su caso, recreación del vocabulario; en este largo pasaje (27 hexámetros) se incluye una comparación con las hojas de los árboles, de estirpe homérica, un recuerdo de Mimnermo acerca del destino de todo lo creado, y tres ejemplos de empresas colosales de la época que ilustran la trascendencia de la suerte de las palabras. Está claro que la creación léxica por metáfora (47-48: *dixeris egregie notum si callida uerbum / reddiderit iunctura nouum*) o neologismo (48: *indictis monstrare recentibus abdita rerum*) importaba sobremanera a Horacio.

Acto seguido, Horacio trata el problema de la correspondencia entre forma (métrica) y género literario (73-98), especificando el hexámetro, ele-

gía, yambo y versos líricos. En realidad, se está exigiendo una ADECUACIÓN entre forma y contenido que se presenta en dos partes, una primera (73-85) contiene las formas métricas que hemos enumerado, y una segunda parte (86-98) arranca de la adecuación verso/contenido, para pasar imperceptiblemente a la distinción comedia/tragedia mediante el tono patético y el lenguaje (93 *uocem tollit*; 94 *tumido ore*; 95 *sermone pedestri*; 97 *sesquipedalia uerba*), lo que equivale a empalmar en Ring-komposition con el pasaje del léxico: 46-72 (= léxico); 73-88 (= adecuación verso/contenido); 89-98 (= adecuación verso/tono-lenguaje).

Pero es que este tipo de adecuación continúa, a saber, la adecuación entre el lenguaje y la pasión expresada (99-113); entre el lenguaje y el personaje-tipo (114-118) según sea, por ejemplo, dios, héroe, viejo, matrona, nodriza, mercader, agricultor, colquense, asirio, tebano, argivo.

Entre 119 y 179 se trata sucesivamente la adecuación, como exigencia directa para el autor, y con los personajes en general, con la obra y con los prototipos, en respectivamente 119-131, 131-152 y 153-178. De modo que los prototipos se han de regir por la adecuación al carácter y la edad (*ethologia*; v. 156 *aetatis eiusque notandi sunt tibi mores*) del mismo modo que había que adecuar el carácter de personajes-tipos de la historia y la leyenda, como que Aquiles sea diligente e iracundo, Medea, feroz, invencible, Inó, llorosa, Ixión, pérfido, Io, vagabunda, Orestes, amargo. La exigencia de coherencia, simplicidad y unidad (adecuación interna) se expresa reiteradamente: 119 *aut famam sequere aut sibi conuenientia finge*; 127 *et sibi constet*; 152 *primo ne medium, medio ne discrepet imum*.

En la misma línea de adecuación sistemática en los versos 179-188 se estudia la adecuación entre la acción, lo que se debe representar a la vista del público, y la narración, lo que no conviene exponer en la escena y sí debe en cambio ser contado: los crímenes de Medea o Atreo no deben ser expuestos en la escena; ni ante el público se deben realizar transformaciones como las de Progne o Cadmo en serpiente.

En los versos 189-219 Horacio trata la forma adecuada de utilizar los actos, el *deus ex machina*, el coro (al que dedica más versos de los esperados), la flauta y el flautista (con extensión también desproporcionada y colérica: 202-219).

Entre 220 y 250 se hace una historia del teatro, con distinción de género, drama satírico, comedia y tragedia, para lo cual se exige adecuación de carácter y lenguaje, igual que se ha hecho más arriba como acabamos de ver: *quicumque deus, quicumque adhibebitur heros* (227), *humili sermone* (229); la adecuación lingüística se corrobora con expresiones como las siguientes: *dominantia nomina/uerba* (224-235); *inmunda/ignominiosa uerba* (246/247). De modo que en estos versos hallamos la vuelta a versos ya vistos y temas conocidos pero desde otro punto de vista: así, los 225-239 son un eco de 114-124 y de 156-178, sólo que ahora aplicándolos de forma concreta y

precisa a la distinción entre los tres géneros apuntados: drama satírico, comedia y tragedia. En el verso 240 hallamos: *ex noto fictum carmen sequar*, que es un eco de lo expresado en 125-130.

En 251-262 hay una vuelta a la métrica (cf. arriba 73-85, para todos los tipos de versos) centrada ahora la cuestión en el trímetro yámbico. A continuación, tenemos una comparación entre las obras griegas y las latinas con una crítica de Plauto, tanto respecto al verso como al contenido (263-274); se prosigue la historia del teatro (275-294; cf. 220-224).

Así que estos últimos versos reseñados se pueden concebir de la siguiente manera: 258-268 = imperfección de Ennio y los romanos; 268-269 = los modelos griegos; 270-274 = crítica de Plauto; 275-284 = vuelta al teatro griego; 285-291 = crítica del teatro romano (vuelta); 291-294 = perfección exigida, como réplica a la imperfección criticada en los primeros versos de esta última tanda.

A partir del verso 294, en el que el poeta hace una declaración explícita de intenciones, afirmando en 306: *munus et officium nil scribens ipse docebo*, el tono de la epístola se torna más personal, más romano. En mayor medida que la parte precedente, Horacio despliega sus conocimientos y experiencias personales, trata la cuestión poética más de dentro y la epístola se hace más próxima al estilo conocido de las sátiras. En esta parte Horacio se erige en maestro o preceptor de poetas, de poetas romanos. La actuación de Horacio se puede esquematizar como sigue: a) da consejos; b) hace recomendaciones; c) exige perfección; d) critica la actitud romana frente a la poesía; e) se burla del poeta endiosado; f) ataca los malos poetas. Sólo en pequeña proporción recoge algunos de los datos o preceptos expuestos en la primera parte; el poeta se halla aquí más a sus anchas, más en su salsa; hace gala de ironía y sarcasmo, y buen humor; no hay enseñanzas genéricas ni grandilocuentes, ni habla ya de géneros.

En 295-304 Horacio presenta una contraposición entre arte y talento que deriva a la ironía; en los versos 304-308 hay una exposición programática del resto del poema. Así: 309-311: axioma inicial: *scribendi recte sapere et principium et fons*. Versos 312-324: adecuación entre deber y personaje, el espejo de la vida, la comedia moral y la ligera de los griegos. Como hemos dicho más arriba, aquí, en esta parte de la epístola, las referencias son a la vida social y real de los romanos, fundamentalmente: patria, amigos, padre, hermano, anfitrión, deber del senador, del juez, papel del general. Estas referencias a la vida y no a la literatura se reafirman con los dos versos siguientes (317-318): *respicere exemplar uitae morumque iubebo / doctum imitatorem et uiuas hinc ducere uoces*, en clara contraposición a los versos 268-269 de la primera parte: *uos exemplaria Graeca / nocturna uersate manu, uersate diurna*. Versos 325-332: pero los romanos se interesan por las cuentas y el dinero; ¿cómo se puede escribir así poemas que merezcan ser conservados en aceite de cedro? 333-334: axioma del poeta: *prodesse/delec-*

tare; 335-336: primer consejo: brevedad (cf. verso 25); 338-340: segundo consejo: verosimilitud (cf. 182-188); 341-346: intermedio entre utilidad y placer (*delectando, monendo*); 347-360: cuarto consejo, perdón por algunas faltas; 361-365: quinto consejo: comparación con la pintura (cf. 1-5); 366-378: sexto consejo: la medianía se permite en todo excepto en poesía; 379-384: séptimo consejo: en lo demás, la gente se abstiene pero poesía quiere escribir todo el mundo; 385-390: octavo consejo: madurar lo que se escribe, mostrándolo a expertos, y guardarlo largo tiempo; 391-407, origen y función de la poesía: Orfeo, Anfión, Homero (cf. la historia del teatro en 220-224 y 275-284, éstas desde perspectivas diferentes la una de la otra y ambas distintas igualmente a la presente); 408-411, contraposición entre naturaleza y arte (cf. 295-304); 412-415, necesidad del esfuerzo y las privaciones; 416-418, en poesía se hace ahora lo contrario; 419-425, el poeta rico que invita a los demás para que lo admiren; 426-433, no hagas lo mismo porque te engañarán; 434-437, lo que hacen los reyes para averiguar si uno es amigo; 438-452, necesidad de reelaborar (referencia a Quintilio; lista de correcciones, pues no se está escribiendo *nugae* sino *seria*); 453-476; el poeta loco (comparación con Empédocles y el oso).

Como se puede comprobar, en esta segunda parte el estilo es más suelto, más propio de la sátira y a la vez las recurrencias se suceden, aunque menos sistemáticas, tanto dentro de la misma parte como en relación con la primera. Hay al menos tres momentos en que se nos antoja que Horacio tiene especial interés en prolongar la narración: el primero, como hemos señalado arriba, es el referente al léxico (46-72); el segundo, el referente a la flauta y el flautista (202-219), y el tercero, el del poeta loco (453-476). Este último pasaje constituye en realidad una verdadera fuga, al estilo de algunas sátiras o epístolas y de numerosas odas del propio poeta, y a la manera de las Geórgicas virgilianas (el mismo episodio de Orfeo y Eurídice en la geórgica cuarta es un buen ejemplo), mientras que los dos pasajes precedentes, incluidos en el cuerpo del poema, extrañan más. ¿Qué interés tenía Horacio para prolongar la cuestión del léxico más allá de la medida que caracteriza al poeta en toda la epístola, y que le hace tratar los temas, bien que recurrentemente, pues este es su estilo, precisa y concisamente siempre? La referencia a las empresas colosales, ¿se debieron a algún afán por inmortalizar tales empresas, encajando la alusión allí donde mejor lo consideró? A su vez, la amplia cita de la flauta y el flautista parece asimismo escandalosa e inesperada; la referencia a la actualidad del poeta parece responder a alguna polémica personal, pues se advierte tono de verdadera ira.

III

Hasta el siglo XIX no se puso interés en el *Ars poetica* (denominación que dicho sea entre paréntesis ha despistado a los estudiosos, que han creí-

do a pie juntillas que se trataba de un tratado de crítica literaria; mas ello es absolutamente falso; hay que partir de nuevo de su nombre originario, a saber, el de epístola, y por tanto encuadrarla en la misma perspectiva que las demás epístolas, e incluso que las sátiras; de este modo podremos comprender su composición y su estilo, lejos el uno y el otro de un manual, de la sistematicidad y rutina de un libro de texto) como obra literaria. En general, se usaba el *Ars* para explicar la Poética de Aristóteles, o al revés. Pero la idea que prosperó durante dicho siglo diecinueve fue que el poema se había transmitido en estado defectuoso, de donde las famosas tentativas de «arreglarlo», como las de Peerlkamp (1845), quien propuso toda clase de transposiciones en el texto. Ya J. C. Escalígero (1561) había hablado de desorden voluntario, dando por sentado que el *Ars* se hallaba desordenado. Así, Dacier hablaba de «la beauté du desordre», y Lehrs de «Form der Formlosigkeit». Durante el siglo diecinueve, pues, hubo tres tendencias: la de las transposiciones, la idea de que era un *Ars sine arte tradita* y la búsqueda de principios ordenadores.

Como Aristóteles en su Poética (caps. 7, 8 y 9) habla de ἔξ ἑίδῃ de la tragedia, Wechlein pretende descubrir en la epístola seis partes constituyentes (Die Kompositionsweise des Horaz und die Epistula ad Pisones», SBBA, 1894, pp. 397-418). Th. Birt («Über den Aufbau der Ars Poetica des Horaz», apéndice en A. Dieterich, *Pulcinella*, 1897, 279-301) halla una división bipartita, de tal modo que los versos 1-294 estarían dedicados al *Ars poetica*, y el resto, hasta el final, al poeta.

Un artículo haría época y marcaría el rumbo de la investigación durante muchos años: E. Norden, *Die Composition und Litteraturgattung der Horazischen Epistula ad Pisones*, Hermes XL, 1905, pp. 481-528. Según él, la epístola sería un *Commentarius Isagogicus de arte poetica per epistulam ad Pisones*. La epístola estaría dividida en dos partes diferenciadas: la primera trataría del *Ars* y la segunda del *artifex*. Vahlen, cuyos primeros atisbos se remontan a 1867 y del que Brink dice: «Vahlen's demonstration is simple and it carries conviction» (*Horace on poetry. Prolegomena to the literary Epistles*, Cambridge, 1963, p. 24) insistiría en que la epístola trata del estilo poético, y Paul Cauer («a lesser scholar»; Brink, *op. cit.*, p. 26) distingue (*Zur Abgrenzung und Verbindung der Theile in Horazens Ars poetica*, RM, N.F., LXI, 1906, pp. 232-243) dos artificios de ligazón: una especie de *gliding transition* y la transición no manifiesta de pensamiento bajo la superficie (y no olvidemos que de la *gliding transition* habla profusamente Bailey en su famoso comentario al *De rerum natura* de Lucrecio —1947—).

Cuando se descubrieron los papiros que contenían el *De poematis* de Filodemo hubo un cambio en la investigación. Christian Jensen los publicó en 1918. En dichos papiros Filodemo critica la teoría de Neoptólemo de Pario, autor del siglo III a.C., por entender que en la obra literaria hay que distinguir tres partes: *poema*, *poesis* y *poeta*. Los estudiosos quisieron hallar en

este esquema de Neoptólemo la solución para la composición del *Ars Poetica*. Brink dice de Neoptólemo a propósito de esta división: «Judging from the kinds of poetry to which he attaches importance, one can only conclude that this use of the new poetic triad of ποίημα, ποίησις and ποιητής, turns out to be a matter of presentation, not of the substance; his literary criticism reasserted the Aristotelian pre-eminence of drama and epic...»; *op. cit.*, p. 145. Neoptólemo recoge la distinción aristotélica en contenido y estilo, a los que él denomina respectivamente ποίησις y ποίημα, englobando a ambos con el término εἶδη, donde integra también al ποιητής (que es lo que critica Filodemo). En síntesis, la historia sería: Horacio sigue a Neoptólemo en la doctrina crítica; a su vez, Neoptólemo escribiría su tratado refundiendo la doctrina retórica de Aristóteles para aplicarla al estilo de la poesía. «Both, Neoptolemus and Horace, applied to poetry such a rhetorical scheme as Aristotle's» (Brink, *op. cit.*, p. 84).

De modo que la correspondencia de los tres sería:

Neoptólemo	—	poema	poesis	poeta
Aristóteles	Poética 7-8	Rhetorica III	Poética más Rhet. II 2-14	(el perdido <i>De poetis</i>)
ARS	Versos 1-40	40-118	119-294	295-476

Por otra parte, conviene ofrecer al lector la división que de la Epístola a los Pisones hicieron sucesivamente, Norden (en el artículo citado más arriba), Jensen (*Neoptolemus und Horaz*, APA, 1918), Rostagni (*L'Arte poetica di Orazio*, 1930) e Immisch (*Horazens Epistel über die Dichtkunst*, P, Supp. vol. XXIV, 1932). Los tres últimos son deudores del primero, y lo único que hicieron es introducir la división tripartita hallada en el *De poematis* de Filodemo:

Norden	Jensen	Rostagni	Immisch
1-294	1-294	1-294	1-294
<i>partes poeticae:</i>	<i>poesis</i> , sobre el contenido; orden:	<i>poesis</i> , sobre el contenido; orden:	<i>poesis</i> , sobre poesía:
1-130			
1-41, 42-44, 45-130: estilo	1-44, 45-118: sobre estilo = <i>poema</i>	1-45, 46-127: sobre estilo = <i>poema</i>	1-46, 47-118: estilo
131-294: géneros poéticos: épica, drama	119-294: géneros poéticos: épica, drama	128-152: imitación 153-294: drama	119-152: imitación 153-294: géneros
295-476: <i>artifex, poeta</i>	295-476: <i>artifex, poeta</i>	295-476: <i>artifex, poeta</i>	295-476: <i>artifex, poeta</i>

Posteriormente, Pierre Boyancé, *À propos de l'Art poétique d'Horace*, RPh, 1936, pp. 20-36, rehace el esquema como sigue: 1-45 quedaría fuera de los tecnicismos de Neoptólemo, y luego: 45-118 = *poema*; 119-294 = *poesis*; 295-476 = *poeta*, entendiendo que *poema* está por estilo, *poesis*, por

contenido, poeta por crítica literaria. Todavía habría que añadir: F. Klingner, *Horazens Brief an die Pisones*, BVSA, LXXXVIII, 3 (1937); Wolfgang Schmidt, *Nugae Herculanenses*, III, RM, XCII, 1944, 50-54. De estos dos afirma Brink (*op. cit.*, p. 30): «Their analyses of the Ars are rigid and unconvincing». También, W. Steidle, *Studien zur Ars Poetica des Horaz: Interpretation des auf Dichtkunst und Gedicht bezüglichen Hauptteils* (1-294), tesis, Berlín, 1939, quien realiza el concepto de *decorum*, τὸ πρέπον, como fundamento de toda la Ars. Por su parte, el tantas veces citado C. O. Brink (*op. cit.*, 4-14) hace esta división: 1-40, introducción, sobre la unidad: materia, orden y estilo. En pág. 12 afirma: «The celebrated passage about the purple patch shows that it concerns matter, arrangement and style —res, facundia, ordo—. Y más abajo, en la misma página, dice: «Matter, arrangement and style are the subjects of this introductory section, but only inasmuch as they are affected by the principles of unity and wholeness». Y también: «The appropriateness of each part of a poem to each other part». Luego, la división continúa: 40-118 = estilo y orden; 119-294 = contenido; 295-476 = el poeta.

En esta obra, así como en su monumental *Horace on poetry. The Ars Poetica*, Cambridge, 1971, que son fundamentales para el estudio de la Epístola a los Pisones, Brink aporta una rica bibliografía. La *editio princeps* de la epístola tuvo lugar en 1470 (no hay datos de lugar). Luego, ediciones importantes fueron: 1561, Lambino; 1578, Jacobo Crucuyo; 1711, Richard Bentley; 1838, I. G. Orelli; 1864-1869, Otto Keller y Anton Holder; 1884-1889, Adolf Kiessling y Richard Heinze; 1907, F. Vollmer; 1927-1934, F. Villeneuve; 1939, F. Klingner; 1945, M. Lenchantin de Gubernatis; 1957-1959, D. Bo. Igualmente, son de destacar los siguientes comentarios, que han hecho historia: a) en el siglo XVI: 1531, Parrasio; 1555, Fabricio; 1564, Sambuco; 1576, Manucio; b) en los siglos XIX y XX: 1856, Döderlein; 1869, Ribbeck; 1891, Mueller; 1911, Lejay; 1930, Rostagni; 1932, Immisch; 1939, Steidle; 1941, Cupaiuolo; 1951, Hermann. Digamos también que gracias a la colección *Poetiken des Cinquecento*, editada en Múnich, disponemos de la reproducción de dos comentarios del siglo XVI, llegados a nuestra Biblioteca por gentileza del profesor Daniel López-Cañete. Son: *Jacopo Grifoli, Q. Horatii Flacci Liber de arte poetica*, Florencia, 1550 (tomo 6 de la colección; año 1967), y Giovanni Battista Pigna, *Poetica Horatiana*, Venecia, 1561 (tomo 7 de la colección; año 1969).

Dado que las obras de Brink son de 1963 y 1971, anoto algunos datos bibliográficos posteriores a él y que pueden tener interés para esta obra de Horacio:

M. Massaro: *Sapere e i suoi derivati in Orazio*, SFIC XLVI, 1974, 85-128.

E. G. Schmidt: *Cor tetigisse querella. Zur Vorgeschichte und Nachwirkung einer Horaz-Verses* (A.P. 98), *Philologus* CXVIII, 1974, 281-285.

A. Wójcik: *De quibusdam poeticis uirtutibus in Horatii epistula ad Pisones conspicuis*, Eos, LXII, 1974, 281-295.

R. L. Bogen, *The art of the art of poetry. Graceful negligence and structure in Horace's Ars poetica, Boileau's L'Art poétique, and Pope's Essay on criticism*, Diss. Univ. of Oregon Eugene, 1975 (microfilm).

H. Funke: *Zur Ars Poetica des Horaz*, Hermes CIV, 1976, 191-209.

J. Sanz Ramos: *Nec sic incipies*, Hor. ad Pis. 136-152. Actas del V Congreso esp. Est. Clás., 1978 (1976), Madrid, 417-419.

W. Trimpf: *Horace's ut pictura poesis. The arrangement for stylistic decorum*. Traditio, XXXIV, 1978, 29-73.

A. G. Wood: *Structural Strategies in the literary satires and the theoretical poems of Horace, Boileau and Pope*, Diss. Univ. of Michigan Ann Arbor, 1978 (microfilm). Resumen en DA (Dissertations Abstracts) XXXIX, 1978, 3566A.

Aricó G.: *L'Ars poetica di Orazio e la tragedia romana arcaica*, Quaderni di Cultura e di tradizione classica I, 1983, Palermo.

Rosado Fernandes, R. M.: *Arte poética*, texto, trad. e com., Cláss. Inquérito, Lisboa, ed. Inquérito, 1984, 129 pp.

V. Viparelli Santangelo: *La teoria del neologismo in Orazio*, EstudLat XIV, 1984, 39-63.

EPÍLOGO

Los análisis de la Epístola a los Pisones han sido erróneos en buena parte por querer aplicar esquemas rígidos, como si se tratase de un manual alejandrino, y por querer buscar un tema único en la epístola. Lo cierto, sin embargo, es que lo que se busca en esta obra es la corrección literaria que es en realidad el objetivo de la epístola: ¿cómo escribir bien? Horacio pretende describir las cualidades de una obra literaria, las cualidades que ha de tener un poema (oda, tragedia, comedia, etc.) para que sea bella y buena. Es comprensible, por tanto, que el objeto (la obra literaria) sea mirado desde ángulos diferentes. La epístola además aborda los géneros, primero, como ejemplificación de las cualidades requeridas, y luego por sí mismos, hace también la historia de los géneros y del teatro en particular y define la función de la poesía. Por mi parte, me atrevería a ofrecer las siguientes conclusiones:

1.^a La Epístola a los Pisones no es un tratado de crítica literaria, como supone la denominación dada por Quintiliano de *Ars poetica*.

2.^a La Epístola a los Pisones es una obra literaria, compuesta a la manera habitual en Horacio (sátiras, resto de las epístolas y odas) y corriente asimismo en otros poetas de su época (Virgilio, Geórgicas) o de otras, co-

mo Píndaro, por ejemplo, según la cual manera el poema discurre de forma imprevista, con meandros, recurrencias y fugas inesperadas, es decir, todo lo contrario a un tratado sistemático de cualquier tipo de ciencia.

3.^a El objetivo de la epístola es obviamente la corrección o adecuación de una obra literaria, y dicha corrección o adecuación es abordada desde múltiples puntos de vista, acercándose el poeta a la misma como el lobo que merodea en torno al redil de las ovejas.

4.^a Es posible que una obra de tanta envergadura, escrita además en la etapa final del poeta, cuando éste no parecía muy inclinado a seguir escribiendo, hubiese pasado por fases distintas en su creación, de modo que cabe que lo posterior sea anterior cronológicamente hablando, y que asimismo el poeta haya introducido pasajes, alargando el original. De esta forma, cabe que en el acercamiento a la cuestión literaria que el poeta hace tomando como centro de atención al propio poeta (romano, no lo olvidemos, pues contrariamente a lo que suele decirse, la parte última no está dedicada al poeta, en general, sino al poeta romano exclusivamente) hallemos la parte más antigua, por las siguientes razones: 1) el estilo es más cercano al de las sátiras y demás epístolas; 2) el color es típicamente romano; 3) el humor es el propio de Horacio.

5.^a No sería de extrañar que los pasajes reseñados más arriba como alargamientos inesperados (46-72, sobre el léxico; 202-219, sobre la flauta y el flautista; 457-476, sobre el poeta loco) fuesen añadidos posteriores, introducidos por razones coyunturales que se nos escapan. La razón fundamental para este aserto es que dichos pasajes rompen la concisión y precisión proverbiales de que el poeta hace gala en el resto del poema, desentonando de forma manifiesta de esa premisa a la que tan aficionado era Horacio: *brevi esse laboro* (v. 25); *quicquid praecipies, brevis esto* (v. 335), que sin embargo cumple tan bien en el resto de la composición.

6.^a Podemos aceptar que hay un empalme de dos partes en la epístola, que en realidad ha debido resultar de ensamblar dos redacciones diferentes del poema, a saber, 1-294, 294-476. Pienso que esa división, en la que coinciden todos los estudiosos, la única, a ser francos, en la que está de acuerdo todo el mundo, es el punto de sutura, posiblemente mal pegado, entre esas dos redacciones que propugno: la segunda parte sería una sátira literaria de tono marcadamente romano, quizá escrita por Horacio bastante antes que la primera parte; mientras que esta primera parte sería el fruto de la petición de esos Pisones, por lo demás, inidentificados históricamente, que exigirían en él nada menos que la redacción de un poema sobre la elaboración de poemas, obligando a Horacio a hacer uso de sus conocimientos teóricos y prácticos, en muchos casos, bastante más de los teóricos, a los que sin duda era poco proclive, obligado por las circunstancias: ¿por qué había de saber Horacio todo lo concerniente a la épica, por ejemplo, género en

que jamás escribió ni osó hacerlo? ¿Por qué todo lo concerniente a la tragedia y comedia a las que evidentemente jamás se dedicó? Etc. Sin embargo, puedo decir que esa primera parte alcanza un nivel de precisión y concisión muy superior a la segunda parte: obligado a moverse un tanto fuera de su ámbito, Horacio lo hizo con la perfección de un robot... inspirado. De ahí esos pasajes tantas veces aludidos, del léxico y de la flauta.

7.^a La clave del poema es fácil de descubrir: se halla en los cinco primeros versos, en los que se describe una figura monstruosa que define y describe, por antinomia, lo que hay que evitar cuidadosamente, deduciéndose de ahí que lo que hay que hacer es justamente lo contrario: «Si a un pintor le diese por pegar a una cabeza de mujer el cuello de un caballo, añadirle plumas diversas y reunir miembros de todas partes, de forma que la que era mujer hermosa por arriba termine feamente por debajo en negro pez, si os invitaran a contemplar el espectáculo, ¿podríais contener la risa, amigos?». De modo que el resto del poema al menos la primera parte íntegra, sirve exclusivamente para ilustrar todo lo opuesto a esta monstruosidad: *denique sit quoduis, simplex dumtaxat et unum* (23). Horacio pasará revista a los diferentes componentes de la obra literaria: materia, léxico, verso, personajes, géneros, y en todos ellos irá exigiendo lo mismo: adecuación, corrección.

8.^a Como hemos indicado repetidas veces, al igual que en otras composiciones del poeta, en la epístola encontramos un estilo circular, recurrente, que es más acusado en la parte teórica o primera, y más desvaído en la segunda. Al igual que en cualquier sátira el poeta pasa sin transición visible o perceptible de un aspecto a otro, de un matiz a otro, pero estos matices se conectan subterráneamente, se unen en Ring-komposition. Nadie espere sin embargo que Horacio, como tampoco otro poeta, proceda *more geometrico*, aprisionándose en una horma que precisamente trata de evitar por todos los medios, introduciendo variedad y cambios bruscos de perspectiva.

9.^a Por último, podemos aventurarnos a afirmar que Horacio debió escribir este poema no sin cierta frialdad en términos generales, que sólo de vez en cuando se rompía en beneficio del humor, la ironía y, yo diría, incluso, de la cólera y la melancolía: 1) humor e ironía: el poeta loco (457-476); 2) cólera: la flauta (202-219); melancolía: el léxico (46-73). En lo demás, resumen del virtuosismo poético y versificador del poeta acuñado con los años, resumen de su capacidad de concentración y precisión, de su estilo lapidario y sentencioso, igualmente. Pienso que por la época en que escribió la epístola, Horacio no tenía ni la inspiración de las odas ni el impulso de las sátiras: le quedaba el arte más consumado, la inteligencia más acerada. Es decir, prácticamente, la perfección.