

El programa político de Augusto en *carmen saeculare* horaciano. Proyecciones contemporáneas y tardoantiguas

Autor:
Pégolo, Liliana

Revista:
Actas y comunicaciones del Instituto de Historia Antigua y Medieval

2014, 10



Artículo

El programa político de Augusto en el *carmen saeculare* horaciano. Proyecciones contemporáneas y tardoantiguas*

The Augustus political project in the *carmen saeculare* of Horace.
Contemporary and late-antique implications



Liliana Pégolo

Universidad de Buenos Aires / pegolabe@gmail.com

Resumen

Octavio, quien ingresó a la política romana tras el asesinato de Julio César en marzo del año 44 a. C., asumió la tarea de organizar un estado en decadencia, simulando continuar con las instituciones de la antigua República. En la construcción de un nuevo orden político, el joven Octaviano transformó las estructuras de conocimiento, que ostentaba la élite republicana, para que anticuarios, juristas, poetas y artistas plásticos dieran forma, a través de sus obras, de un ambicioso programa cultural. Entre estos, el poeta Horacio, conocido entonces por su producción lírica, se ajustó al ideario augustal al componer, a pedido del emperador, el *Carmen Saeculare*, un himno destinado a ser cantado durante los “Juegos del Siglo” del 17 a. C., con el cual se rogaría particularmente a los dioses del Palatino —los protectores de Augusto— para que Roma gozara de paz, abundancia y fecundidad eternas.

Palabras clave

Augusto
Horacio
Carmen Saeculare
programa político
Ludi

Abstract

Octavius, who entered the Roman politics after the assassination of Julius Caesar in March 44 B.C, assumed the task of organizing a state in decline, simulating the permanence of the institutions of the ancient Republic. Building a new political order, the young Octavian transformed the knowledge structures that held the Republican elite, to antiquarian, lawyers, poets and artists give way, through their works, an ambitious cultural program. Among these, the poet Horace, then known for his lyrical production, was adjusted to the Augustan ideology to compose, at the request of the emperor, the *Carmen Saeculare*, an hymn meant to be sung during the “Games of the Century” (17 B.C.), specially to pray the gods of the Palatine —the protectors of Augustus— so that Rome would enjoy eternal peace, abundance and fertility.

Key word

Augustus
Horace
Carmen Saeculare
politics project
Ludi

* Este trabajo fue presentado en las VI Jornadas Internacionales de Reflexión Histórica: “Augusto, yo, emperador de Roma. Temas y problemas de la era augustal: ayer y hoy”, organizadas por el Instituto de Historia Antigua y Medieval, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, los días 26 y 27 de junio de 2014.

Todo proyecto requiere de un programa, es decir que el hecho de idear, trazar o proponer un plan y los medios para su ejecución necesita de una serie ordenada de operaciones, a las que los individuos se sujetarán para alcanzar la forma definitiva de lo elaborado previamente¹. Desde la perspectiva aséptica de estas definiciones puede afirmarse que el joven Octavio, quien ingresó a la escena política romana tras los *Idus* de marzo del año 44 a.C., cumplió ordenadamente un conjunto de acciones programáticas que concluirían con el establecimiento de un poder unipersonal y la construcción ideológica del Estado imperial romano.

Pero, aun cuando la puesta en práctica de este programa haya sido considerada por algunos referentes de la historiografía y la filología clásica como una “revolución”², las transformaciones de Octaviano sobre la sociedad romana en su conjunto, jaqueada por el *bellum intestinum* del que él también fue partícipe, no le pertenecieron en forma exclusiva, sino que se integraron a diversas acciones transformadoras, a las que voluntaria o involuntariamente habían de enfrentarse las clases aristocráticas de la *Urbs* en el período comprendido entre los años 60 y 40 a. C.

En medio de las luchas fratricidas, de las guerras de conquista, de los intentos rebeldes de los más débiles y un proceso de aculturación que ya tenía más de un siglo, algunos intelectuales romanos, procedentes de la propia clase dirigente, comenzaron a reflexionar sobre los alcances de una teología, que terminaría derivando en una verdadera teología política (cf. Momigliano, 1996: 99 y ss.). Acerca de las concepciones teológicas existentes en el último siglo de la República, A. Momigliano distingue tres géneros: el denominado *genus mythicum*, del que se apropiaron los poetas; el *genus physicum* a través del cual se representaban las especulaciones filosóficas sobre los dioses, y el *genus civile* que los ciudadanos y los sacerdotes, en particular, debían dominar en lo concerniente a cuáles eran las divinidades del Estado, los ritos y los sacrificios con los que se las honraba (105).

Al respecto, las preocupaciones de Varrón y Cicerón, por esta época³, versaron acerca de la necesidad de vincular la *civitas* con ciertas aspiraciones religiosas. Ambos, en la plenitud política de César, se complementaron ideológicamente en la medida en que el primero era consciente de que se debía rescatar el pasado para oponerse a una *civium negligentia*, la que, para el segundo, no era de esperarse en los hombres de Estado a quienes les estaba prometida la inmortalidad por los beneficios dados a la República⁴.

No obstante la cercanía a la posición pompeyana que representaban los dos intelectuales, el esfuerzo esgrimido por Varrón para salvar el antiguo patrimonio religioso romano, y la creencia ciceroniana de que la *virtus* humana se acerca más al *numen* de los dioses cuando se funda y se salva una ciudad, Octavio se valió de estos principios para resolver el conjunto de esfuerzos y de paradojas que condicionaron la continuidad del sistema republicano, y establecer así un nuevo orden político que terminó imponiéndose como una transformación cultural. Como afirma A. Wallace-Hadrill, en el último siglo de la República se profundizó la desintegración y la falta de credibilidad en el “Antiguo régimen”, y precisamente para entender este progresivo dismantelamiento de la autoridad de la nobleza, el pensamiento de Varrón y Cicerón se constituyó en una pieza “clave” en la articulación de este sentido de desintegración (Wallace-Hadrill, 2008: 258).

El fin de la República representó el acto final del dominio de una élite que bregó por estabilizar su dominio en el epicentro de las guerras partidarias, y se esforzó por controlar el conocimiento como una forma de ejercer el poder sobre los otros grupos sociales. En cambio, Octavio, quien devendría Augusto en el año 27 a. C.⁵, transformó las estructuras de conocimiento a través de la importancia que les asignó a anticuarios,

1. <http://www.rae.es/recursos/diccionarios/drae>. Consultado el día 2 de junio de 2014.

2. Obsérvese al respecto las consideraciones señaladas por Galinsky (1996: 3) al referirse a la obra de Syme, 1939. En el prefacio a esta obra (vii) su autor afirma que el Principado de Augusto debe ser observado como la consolidación de un proceso revolucionario (*the consolidation of the revolutionary process*).

3. Entre los años 51 y 45 a. C., Varrón, probablemente, publicó las partes de sus *Antiquitatum rerum humanarum et divinarum libri* correspondientes a las cuestiones divinas, y Cicerón ya había escrito *De re publica* y el *Somnium Scipionis*, entre el 54 y 51 a. C.; al fin de ese período el arpinate comenzaba la composición de la tríada constituida por *De natura deorum*, *De divinatione* y *De fato*.

4. Momigliano, 122 y ss., observa que tras la muerte de Tulia, la hija de Cicerón, ocurrida en el año 45 a. C., el *rhetor* cambió su actitud religiosa, tornándose más escéptico.

5. Grimal (1986: 212) recuerda que, en ocasión del desborde del Tíber, que inundaba los barrios bajos de la ciudad, el senador Munacio Planco, ideaba el título que el Senado concedería a Octavio. Con esa palabra se pretendió describir, según el autor, “la posición ambigua y la naturaleza compleja de la *auctoritas* reconocida al César victorioso”.

juristas, poetas y artistas plásticos, quienes, con sus obras, hicieron tangible la aplicación de su programa. ¿Pero, se trató de un programa revolucionario o tan solo de una evolución⁶? Sabemos que las diferencias entre estos términos no resultan menores; sin embargo cualquiera sea la conclusión a la que arribemos, el nuevo régimen, alineado en torno de la figura del *imperator*⁷, supo unificar el modo de comunicar sus expectativas programáticas a través de la instauración de un código único que podía ser comprendido por el conjunto de los actores sociales.

Precisamente, entre sus objetivos, se encontraba el desarrollo de un plan de restauración religiosa, que se dio a conocer en el año 29 a. C.; desde entonces se acrecentó la realización de numerosas tareas de recuperación de rituales abandonados, además de la instalación de estatuas, la construcción de templos, la apertura de nuevos colegios sacerdotales, etc.; todas estas acciones estaban relacionadas de manera particular con una necesaria visibilidad del *mos maiorum*⁸, lo que para Wallace-Hadrill (217 y ss.) presupone la redefinición de la identidad romana puesta al servicio de las tradiciones más viejas y, en apariencia más auténticas, que habrían dado nacimiento a la República. Pero esta toma de posición se produce en un contexto donde el sistema republicano ya no era más que una imagen discontinua: en nombre de sus instituciones un individuo se había instalado por encima de ellas, detentando paradójicamente un poder que no conocía de antecedentes, más allá de las monarquías helenísticas y de aquella otra, más modesta, acabada siglos atrás por las virtudes republicanas ostentadas por el mítico Junio Bruto⁹.

Octavio, vencedor de *Actium*, se había impuesto como un restaurador de la *res publica*, un defensor de la *pietas*, preocupado por la recuperación de la dignidad perdida del pueblo romano —la astuta diplomacia augustal y las discrepancias dinásticas en la región meso-oriental concluirían con el sometimiento de los partos, en el año 20 a. C., y con ello la devolución de las insignias arrebatadas en Carras (297-298)— y, además, se presentó como un defensor de la moral tradicional y el orden en el seno familiar, —en el 18 a. C. aparecieron las *Leges Iuliae*, una *de maritandis ordinibus* y la otra *de adulteriis coercendis*¹⁰—. Así, como afirma Zanker (1992: 129), una vez asegurado el frente interno¹¹, el soberano estaba preparado para declarar el retorno de la edad de oro, quizás la máxima aspiración entre las expectativas a comunicar; entonces la *pax* parecía estar al alcance de las manos y el temor al fin de los tiempos huía ante la prosperidad que se avecinaba.

Este concepto de la edad de oro, que Momigliano entiende como una transición del esquema tradicional griego de la raza áurea (el *génos chryseion*), se centraba para el pensamiento romano en el modo de vida de una época determinada; por esto es que resultaba más fácil unir la idea de un *saeculum aureum* o *felicissimum* a los fines de la propaganda política:

Presumiblemente, un buen emperador podría cambiar el carácter de la época con más facilidad que la raza de sus súbditos. El retorno de la Edad de Oro era un tema más plausible de propaganda en poesía o en inscripciones o en monedas que el regreso de la raza de oro. En conjunto, los romanos se sintieron en libertad para desarrollar las implicaciones del retorno cíclico a la Edad de Oro, que en las versiones griegas nunca había tenido mayor importancia. (Momigliano, 60)

Augusto no desdénó en demostrar que la historia de Roma y que él mismo, como su gobernante, estaban insertos en el esquema de las edades con la finalidad de hacer creíble su imagen de soberano “que lleva su imperio de retorno de la Edad de Hierro a la Edad de Oro¹²”. Para alcanzar esa confianza en la opinión pública, Octavio la fue disponiendo a su favor sistemáticamente a través de un conjunto de medidas y del alcance de ciertos logros, algunos de los cuales fueron señalados más arriba. Así es que,

6. Galinsky, *id.*, titula la introducción de su obra “The Augustan Revolution”; en cambio Wallace-Hadrill, en todo momento se refiere a las transformaciones augustales como parte de un proceso revolucionario; aunque afirma, en p. xix, que hablar de una revolución resulta dudoso.

7. Para Grimal (210), el término *imperator* está investido de un carácter religioso-ritual, casi místico, situado más allá de las leyes; es el grito con que los soldados reconocían al jefe militar en el campo de batalla. Asimismo el *dux* está rodeado de un aura divina que es prueba de su pasado y de su autoridad presente.

8. Octavio fue nombrado *curator morum* en el año 27 a. C.

9. Al respecto, Grimal (211) señala que la continuidad de Octavio en el consulado y la limitación de los cónsules sustitutos era una situación contradictoria, ya que habría que reconocer que el consulado no era más que una ficción y que Octavio acumulaba poder a la manera de un rey, lo que resultaba sumamente peligroso para la continuidad de su programa político como defensor de las instituciones republicanas.

10. Se trata de las “Leyes Julias de los casamientos entre los órdenes” y “del impedimento de los adúlteros”. Con la *Lex Papia Poppaea*, del año 9 d. C., se completó el *corpus* legislativo familiar de Augusto.

11. Octavio, en el transcurso del año 27 a. C., tomó una serie de medidas político-institucionales con las que pretendía mantener cierto orden republicano sin dejar de ejercer una especie de “presidencia” efectiva, ya que mantenía un *imperium* proconsular que lo elevaba por encima de los demás magistrados fuera de Roma. En los dos años siguientes combatió contra los cántabros y volvió en el 24 a la *Urbs* sumamente enfermo. En esa situación se preocupó por ordenar las cuestiones sucesorias. En el 23 se vio amenazado su poder por la conspiración del segundo cónsul, A. Terencio Varrón Murena, quien fue muerto, al igual que los restantes conspiradores.

12. Momigliano (61). Según Grimal (218) ya en la época de la paz de Brindisi, en el año 40 a. C., se hablaba del retorno de los tiempos áureos; de igual manera ocurrió tras la superación de las turbulencias políticas del año 23.



Imagen 1

en el año 17 a. C., tuvieron lugar los *Ludi Saeculares*, los juegos en honor al fin de un *saeculum* y al inicio auspicioso de la siguiente era (cf. Putnam, 2000:1), a través de los cuales, como señala D. Feeney, se llevó a cabo la más espectacular y sistemática explotación de las categorías religiosas del culto cívico griego del que Roma era consciente¹³.

Para la realización de estas ceremonias, que comenzaron en la noche del 31 de mayo, Octavio estableció una serie de modificaciones en relación con la primera celebración, acaecida en el año 249 a. C. durante la Primera Guerra Púnica; entonces los *ludi* tuvieron como finalidad honrar a dos divinidades del inframundo que recordaban a Hades-Plutón (*Dis Pater*) y Prosérpina. La celebración expiatoria se extendió por tres noches, conforme al ritual griego, tras haber sido consultados los Libros Sibílicos por los *decemviri*¹⁴. Es de destacar que era esta la primera vez que el Estado efectuaba actos votivos a dioses del mundo subterráneo (29).

Augusto, en cambio, aunque siguió la modalidad del ritual griego (*Achivo ritu*)¹⁵ transformó sus finalidades orientando los *ludi* no al universo infernal, sino a asegurar una fecundidad futura, ya que la naturaleza era vista en un proceso inicial de desarrollo y no en un estadio maduro y completo (cf. Caneva, 2010: 116); a esto se suma la importancia dada tanto a las celebraciones diurnas como a las nocturnas¹⁶. Como señala M. Putnam, en los juegos augustales se visualiza un reemplazo de los poderes ctónicos¹⁷ por una mayor proximidad hacia las esferas celestiales, que estaban representadas particularmente por las manifestaciones astronómicas de Apolo y Diana¹⁸. Cabe señalar que el emperador contaba con un perito en derecho sagrado, C. Ateyo Capitón, quien se ocupó de delinear en forma de ritual el conjunto de festividades, para lo cual debió haber recurrido a los libros de Varrón¹⁹.

Pero, a pesar de estas transformaciones, Augusto no dejó de consultar los Libros Sibílicos y de ajustarse a sus prescripciones²⁰; entre estas se encontraban las correspondientes al canto de “peanes”, *performance*²¹ ejecutada en lengua latina por coros de jóvenes, separados por género, cuyos padres estaban vivos por entonces. Para esta ocasión fue convocado el poeta Horacio a partir de la intervención del emperador; el resultado fue la composición de un poema escrito en estrofas sáficas que fue entonado por dos grupos de veintisiete niños y veintisiete niñas en forma procesional, posiblemente dos veces durante el último día del ritual, primero en el Palatino y luego ante Júpiter Óptimo Máximo en el Capitolio²².

13. Feeney, 1998: 28. Zanker (202-204) describe la fiesta como “una secuencia de magníficas escenificaciones de gran valor plástico que se desarrollaron en distintos santuarios y en lugares de culto.” En ella no solo participó el emperador y su círculo más cercano — obsérvese la representación procesional del lado sur del *Ara Pacis Augustae* (imagen 1), sino también la población en general, e incluso los solteros, que debían quedar afuera del teatro y las festividades según lo dispuesto por el emperador, empeñado en favorecer los matrimonios y la descendencia.

14. Los *decemviri sacris faciundis* eran inicialmente dos; sus funciones eran las de guardar y consultar los Libros Sibílicos por orden del Senado. En el año 367 a. C. su número aumentó a diez y fue posteriormente Sila, quien en el 85 a. C., llevó a quince los miembros de este *collegium*. Cf. Bloch, 2002: 97-98.

15. Así puede leerse en el “Acta” de los juegos descubierta por Mommsen cerca del Tíber en 1890, entre la iglesia de S. Giovanni dei Fiorentini y el puente de Vittorio Emmanuele, lo que formaba parte del antiguo *Tarentum*.

16. Para mayor información acerca de las celebraciones, cf. Feeney, 31.

17. Hades y Prosérpina son reemplazados en la celebración tarentina por la veneración de las *Moerae*, las Moiras o los Hados; al conjunto de celebraciones se agregaron las honras a las *Ilithyae*, las deidades del nacimiento y la *Terra Mater* o *Tellus*, según su denominación en el culto cívico. Cf. Feeney, 29-30.

18. Putnam (53) / Zanker (74 y ss.) recuerda que Octaviano sostuvo en forma consistente un programa iconográfico alusivo a la figura de Apolo: construyó un nuevo templo para el dios, próximo a su casa, en el Palatino, y guardó allí los Libros Sibílicos a los pies de las estatuas de Apolo y Diana.

19. Según Zanker (202) “el programa consistía en largos preparativos, los tres días de fiesta propiamente dichos y a continuación varios días de juegos de todo tipo.”

20. En el año 17 a. C., Augusto y Agripa se habían hecho elegir *magistri* del colegio sacerdotal de los *XV viri sacris faciundis*.

21. Según Depew (2000, 59) el término *performance* es entendido como un modo de comunicación, cuya esencia reside en la asunción de la responsabilidad hacia una audiencia al exponer una habilidad comunicativa; asimismo también provee un marco concretamente empírico para la comprensión de la literatura oral, entendida como una acción de tipo social.

22. El número veintisiete para los integrantes del coro de niños y niñas es dado por Feeney (32); en cambio, Zanker (204) habla de grupos de tres por siete niños y niñas, todos ellos vestidos de blanco. También señala que se incluyeron coros de ciento diez matronas especialmente elegidas para la ocasión.



Imagen 2



Horacio, quien seis años antes, en el 23 a. C., había publicado sus tres libros de *Odas*, compuso para la ocasión un himno de carácter público²³ que se concentra en torno de las figuras de Febo y Diana, con los que se abre el texto; estas invocaciones iniciales funcionan a la manera de un puente, a través del cual van sumándose otras categorías religioso-culturales a las que se ofrecen sacrificios, demostrando que existió una trayectoria piadosa y ritual extendida a lo largo de los tres días que duró el festival (cf. Feeney, 32). En este *carmen*, convertido en un hecho artístico, se advierte una textura “mixta”, ya que, por una parte, dejó de ser un elemento “co-extensivo” del ritual al transformarse en un “artefacto” literario (cf. *ibid.*, 37); por otra, su carácter religioso debió adaptarse a las estructuras de la tradición retórica proveedora de los modelos formales de la himnodia²⁴. No obstante la sujeción a estos esquemas, en el *Carmen Saeculare*, como sucede con otros himnos de carácter literario, se produce un diálogo simultáneo con discursos anteriores y contemporáneos que, en general, provienen del registro oral²⁵.

Pero la importancia de este poema, que transformó a su propio autor —Putnam estima que Horacio pudo haber cambiado la consideración que tenía de sí mismo como poeta a partir de este texto: de hallarse entre *liricys vatibus*, tal como dijo a Mecenas, (C. 1.1.35) se convirtió en el *Romanae fidicen lyrae* (C. 4.3.23: “el ejecutante de la lira romana”)²⁶—, reside en el hecho de describir las instancias del ritual, que, a su vez responden al ideario augustal. El poeta, siguiendo los dictados de la teoría retórica, se valió de los recursos “performativos” de la descripción vívida, o *enárgeia*²⁷, para conformar un mensaje creíble y convincente para sus receptores (cf. Vasaly, 1993: 19 y ss.); estos decodifican el texto en relación con otros sistemas de signos —sean estos iconográficos, sociales, políticos, culturales en general— conformándose un “polisistema” o un sistema múltiple de comunicación, integrado por la intersección de diferentes imágenes que operan de manera interdependiente (Even Zohar, 2007: 4).

Así, como se afirmó más arriba, el *carmen* horaciano se abre con la celebración de los dioses palatinos, cuyos nombres remiten a una luminosidad apolínea²⁸, asociada directamente al marco mitológico instaurado por Octaviano, quien, casi desde su aparición en la escena política romana, fue imponiéndose como un protegido de Apolo, que se convertiría en el patrono divino del nuevo régimen²⁹. Así, en la estatua del Augusto de Prima Porta³⁰, en la parte superior de las representaciones de la coraza (imagen 2), se encuentran las figuras de Apolo y Diana y, por encima de ellos, el Sol en su carro y la Luna; en medio de ellos *Caelus*, extendiéndose en el firmamento. En forma semejante, el poeta insiste en la

23. Putnam (1) señala que el *Carmen Saeculare* es “único” en el corpus horaciano, precisamente por tratarse de un poema escrito y cantado en una ceremonia pública.

24. Fontaine (1975: 327) señala variedades de himnos entre los *Carmina* horacianos, tales como: himnos en los que se representan escenas litúrgicas al estilo del C. 3.13, dedicado a exaltar la fuente de Bandusia; himnos en honor de los grandes dioses oficiales, entre los que se destacan los *Carmina* 1.21 a Diana, 1.35 a Venus, 3.11 a Mercurio, 2.19 y 3.25 a Baco; odas triunfales de inspiración pindárica al estilo del *carmen* 4.5 dedicado a Augusto, que regresaba victorioso de su viaje por la Galia y España, en el año 13 a. C.

25. Addabbo (1991, 11) advierte que en las ceremonias orales están presentes los ruegos (*precações*) y las fórmulas mágicas (*cantica magica*), que provienen de un estadio religioso y supersticioso muy primitivo. Entre estos, la autora enumera los siguientes ejemplos (p. 13): el ruego de Catón, en *De agr.* 141, conectado con el ritual de la “suove-taurilia”; la fórmula pronunciada por el augur al momento de delimitación del templo (Varr., *L. L.* 7.8); la fórmula de evocación de los dioses por una ciudad enemiga (Macr., *Sat.* 3.9.7) y la maldición de la misma (*ibid.*, 3.9.10-12).

26. Putnam (1-2) insiste en el hecho de que se advierte una distancia entre el poeta que escribió acerca de su mundo privado, estableciéndose una interdependencia con su “patrón” Mecenas, y el lírico que hizo uso de sus dotes poéticas para ponerlas al servicio de Roma.

27. En lengua latina, el término técnico *enárgeia*, entendido como recurso utilizado para comunicar la verdad de lo que se está diciendo, corresponde a *illustratio*, *evidentia* o, incluso, *demonstratio*. A través de estas palabras, los oradores hacían referencia al hecho de poner ante los ojos del receptor las acciones transmitidas en el discurso. Cf. Ginzburg, 2010: 24 y ss.

28. Putnam (52) recuerda que la raíz de *Phoebus*, *phos-* y de *Diana*, *di-*, remiten a la brillantez del Sol y la Luna.

29. (Zanker, 71). El autor recuerda que, desde los tiempos de Sila, Apolo y sus símbolos “aparecían en las monedas como promesa de un futuro mejor.” / Cf. Villeneuve, 1946: 188.

30. La estatua *thoracata* de Augusto, procedente de la Villa de Livia situada junto a la Prima Porta, es una copia en mármol de una estatua de bronce que fuera creada poco tiempo después de la victoria obtenida sobre los partos. Según Zanker (272) el tiempo de creación de la estatua permitiría establecer la relación entre la iconografía de su coraza con los temas del *carmen* horaciano.



Imagen 3

presencia de estas luminarias en el dominio celeste, a las que denomina “ornato luminoso del cielo” (v. 2: *lucidum caeli decus*), al tiempo que el Sol, calificado como “nutricio”³¹, “en su brillante carro” (v. 9: *Alme Sol, curru nitido*), prueba con su regularidad la sucesión de los días y las noches.

En cuanto al respeto por lo establecido en la tradición sibilina, Horacio inscribió su poema conforme a esta, es decir que su inspiración se rigió por determinados esquemas, cuyo estricto cumplimiento aseguraría la buena fortuna de los tiempos por venir: “los versos sibilinos aconsejaron” (v. 5: *Sibyllini monuere versus*)³². La entonación de su ruego, de carácter colectivo (v. 3: *precamur*), transcurre en el marco de una temporalidad sacra (v. 4: *tempore sacro*) en la que el ritual se instaura, augurando un tiempo en el que dioses y hombres convergerán: unos para asegurar que las reglas de un nuevo ciclo se cumplan, otros para cumplirlas.

Entre estas reglas se encuentran aquellas que debían favorecer la procreación y, el cumplimiento de las mencionadas *Leges Iuliae*, instituidas el año anterior a los juegos; Horacio incluye en la cuarta estrofa una advocación a Ilítia, la diosa de los nacimientos (v. 14: *Ilithya*), la cual como Lucina (v. 15: *sive tu Lucina probas vocari*)³³, remite nuevamente a la esfera de Diana en su carácter de protectora de las parturientas³⁴. En la siguiente estrofa la invocación a Lucina, llamada previamente *Genitalis* (v. 16)³⁵, tiene por función cumplir con la generación y la regeneración de la vida; por ello es que a través de sus versos, el poeta pide su protección para las leyes maritales que propiciarían las uniones y la fecundidad (vv. 17-20)³⁶. De este modo se buscaba asegurar la continuidad de los tiempos para que, una vez “cumplido el período de ciento once años” (vv. 21-22: *certus undenos deciens per annos / orbis*), que se calcula para completar el círculo, los hombres y las mujeres romanas volvieran a honrar a sus divinidades protectoras de igual forma que en el presente de la enunciación del himno: “durante tres días claros y tantas noches gratas de reunión” (vv. 23-24: *ter die claro totiens grata / nocte frequentis*).³⁷

Seguidamente Horacio, al invocar los hados a través de las Parcas, cambia la denominación griega de las Moiras por la romana, con lo cual da cuenta de lo ocurrido en la primera noche de las celebraciones, cuando fueron sacrificados nueve corderos y nueve cabras —todos de pelaje negro— a las diosas del destino³⁸; entonces ruega para que sus cantos, dotados de veracidad (v. 25: *veraces cecinisse*), tejan un porvenir estable para la urbe. Asimismo, tal como afirma Putnam, la mención de las Parcas puede

31. Putnam (60), analiza el uso novedoso del epíteto referido al Sol, que no solo ilumina con sus rayos, sino que también nutre, asociando los principios masculinos y femeninos.

32. Zósimo en II,5 reproduce un texto constituido por treinta y siete versos sibilinos relativos a los juegos seculares. Cf. Villeneuve (188).

33. Hor., C.S. 15: “o si tú apruebas ser llamada Lucina”.

34. Augusto efectuó sacrificios a Ilítia en la segunda noche de las celebraciones seculares, según consta en el *Acta*.

35. Según Putnam (62) el apelativo de *Genitalis* para Diana es una creación horaciana, que se enmarca en el contexto de los himnos homéricos, en particular el “Himno a Apolo”.

36. Hor., *op. cit.*, 17-20: *diva, producas subole patrumque / properes decreta super iugandis / feminis prolisque novae feraci / lege marita*, (“acrecienta la descendencia y haz que prosperen / los decretos de los senadores sobre las mujeres que han de desposarse / y sobre la ley marital generadora / de una prole nueva”). Desde una perspectiva plástica, estas dos estrofas pueden compararse, simbólicamente, con la representación de la divinidad maternal que aparece sentada sobre una roca junto a un grupo de niños, en una de las paredes del *Ara Pacis Augustae* (imagen 3). Este monumento, que intenta reproducir los principios del programa augustal, fue construido entre los años 13-9 a. C.; como afirma Zanker (209): “La iconografía ecléctica y de múltiples significados se corresponde con la creciente invocación de divinidades análogas en los poetas augústeos.”

37. Para Putnam (64) esta estrofa no se refiere únicamente a la necesidad de asegurar los nacimientos, sino también la longevidad y permanencia humana, junto a la subsistencia de la ciudad.

38. Feeney (30) recuerda que Augusto fue el primero, en Roma, en efectuar un sacrificio a las Moiras.



Imagen 4 y 6

relacionarse con la idea de fecundidad, tan desarrollada a lo largo del poema, ya que la etimología de la palabra “parca” sería la del verbo *pario* y su forma participial *partus*, conforme lo entendido por Varrón (Putnam, 66). Como las Parcas y la(s) Ilítia(s)³⁹ en los días anteriores, la “fértil *Tellus*” recibió sus honras sacrificiales en la última noche del festival; el poeta, fiel al programa ritual, la evoca para que “done” (v. 30: *donet*) con su fecundidad todos los espacios naturales: la tierra, las aguas y el aire (vv. 29-32)⁴⁰, cumpliendo de esta manera la promesa medular de la *pax augusta*: “la felicidad perdurable antepuesta benéficamente a la realidad”⁴¹.

En este punto Horacio retoma las invocaciones iniciales, estableciendo una estructura circular propia de una composición anular (*ring composition*); termina aquí la primera parte del poema con una rogativa para que los dioses palatinos, en este caso “el fértil y calmo Apolo” (vv. 33-34: [...] *mitis placidusque* [...] / [...] *Apollo*) y la Luna, “reina bicorne de los astros” (vv. 35-36: *siderum regina bicornis* [...] / *Luna*), escuchen respectivamente a los niños y a las niñas coreutas (vv. 34 y 36), a los que también se alude en la segunda estrofa (v. 6: *virgines lectas puerosque castos*). Acerca de esta circularidad, Feeney entiende que los dioses a los cuales el poeta se referirá a continuación —aunque se trata de una invocación general— son Júpiter y Juno, conforme a lo que se interpretó desde el descubrimiento del *Acta* en 1890⁴².

La obra de los dioses se ve reflejada en la Roma de Augusto⁴³, como fruto de una historia mítica que comienza con “los batallones de Ilión” (vv. 37-38: [...] *Iliaeque* / [...] *turmae*); es decir que Horacio, tal como lo entiende Villeneuve (190) asocia el origen legendario de la *Gens Iulia*, de la que Octavio consideraba ser un descendiente, con la historia de la ciudad que contó con una geografía etrusca en sus inicios (v. 38: *litus Etruscum*). Se suceden a continuación las referencias al “casto Eneas” (v. 42: *castus Aeneas*)⁴⁴, que prófugo de la “ardiente Troya” (v. 41: *per ardentem* [...] *Troiam*) halló el camino para recomponer su patria; de su simiente surgió “la raza de Rómulo” (v. 47: *Romulae genti*), “sangre ilustre de Anquises y Venus” (v. 50: *clarus Anchisae Venerisque sanguis*), quien honra a sus dioses según los dictados de la *pietas*. Con estos *loci*

39. Grimal (1984: 287) señala que a veces los poetas hablan de Ilítia en plural, concibiendo a esta divinidad, hija de Zeus y Hera, como una pluralidad de genios femeninos que presiden los alumbramientos.

40. Hor., *op. cit.*, 29-32: *Fertilis frugum pecorisque Tellus / spicea donet Cererem corona; / nutrant fetus et aquae salubres / et lovis aurae*. (“Fértil de granos y de ganado, la Tierra / regala a Ceres con una corona de espigas; / nutran los retoños no solo las aguas saludables / sino también las auras de Júpiter.”).

41. Zanker (2008). / La advocación horaciana remite a la representación del *Ara Pacis*, en la cual la figura maternal (imagen 3) está acompañada por dos *aurae*, además de otros elementos que se hallan en la parte inferior del bajo-relieve, tales como animales y espigas, además de las frutas dispuestas en el regazo; detrás hay otras manifestaciones vegetales y amapolas, que, como toda planta perteneciente a la familia de las papaveráceas, representan la regeneración de la naturaleza. Cf. Caneva (95). Cabe señalar, además, que se encuentra representada también en la zona inferior de la coraza augustal de *Prima Porta* (imagen 4) una *Tellus* con un cuerno de la abundancia rodeada de niños, y coronada con una diadema de espigas. Cf. Zanker (211).

42. Cf. Feeney (33). Más adelante, en p. 34, el autor insiste en el hecho de que Júpiter y Juno no son nombrados directamente. / Durante las celebraciones diurnas, en primer lugar se sacrificó en honor a Júpiter en el Capitolio; en el segundo día a *Juno Regina* y, recién en el último día, en el Palatino, a Apolo, Diana y Latona.

43. Putnam (72) estima que Horacio pone a Roma en el centro del poema, porque este está pensado para glorificar a la ciudad y no solo a su gobernante.

44. En el frente oeste del *Ara Pacis* se observa el bajo-relieve que muestra a Eneas, velado, efectuando un sacrificio a los Penates (imagen 5).



Imagen 5

communes, en lo que respecta a la construcción del mito fundacional de la familia gobernante, Horacio se iguala a otros poetas contemporáneos, como es el preclaro caso de Virgilio; en ambos se advierte cómo se engloba la historia de los *Iulii* con la celebración de un nuevo orden universal que tiene no solo a Roma en el centro de ese orden, sino a los romanos como ejecutores de ese destino, precisamente por cumplir con los dictámenes de los *mores* y la *religio*⁴⁵ (v. 45: *probos mores*; v. 49: *quaeque [Romula gens] vos [deos] bobus veneratur albis*)⁴⁶.

El hecho de mostrarse piadosos y decorosos ante los dioses, virtudes que las divinidades les han otorgado, hace a los romanos primeros en el combate y mesurados con el enemigo vencido, es decir, dotados de *clementia* (vv. 51-52: *bellante prior, iacentem / lenis in hostem*)⁴⁷. Esta representación de la victoria militar y de la extensión del Imperio por tierra y por mar hacia Oriente, que se completa en la siguiente estrofa (vv. 53-56)⁴⁸, coincide con la política exterior impuesta por Augusto. Así también puede visualizarse en el centro de la coraza augustal (imagen 6), donde aparece el rey de los partos haciendo entrega del águila y de los estandartes legionarios, a un personaje en actitud militar que, según Zanker, podría tratarse del mismo *Mars Ultor* (Zanker, 228). La concordia conseguida, el cumplimiento de lo establecido por los hados y el sometimiento a los designios de los dioses permiten que las encarnaciones divinas de abstracciones como la *Fides*, la *Pax*, el *Honos*, el *Pudor* y la misma *Virtus* (vv. 57-58) retornen a la ciudad, junto con la *Copia* y su cuerno (v. 60); estos versos son los únicos, en opinión de D. Barker (Barker, 1996: 442), que aluden en forma explícita a la Edad de Oro, particularmente en lo que respecta a la epifanía de la Abundancia en la que se centra el mensaje augustal.

En la parte final del poema, comprendida por las tres últimas estrofas, se advierte nuevamente la importancia otorgada a los dioses palatinos: en primer lugar, se alude a la figura apolínea a la que Horacio invoca con diferentes epítetos: como *augur*, el que profetiza, y porta el arco fulgurante, *argurótoxos* (v. 61: *fulgente decorus arcu*), como *Phoebus* conductor de las nueve musas, *mousagétes* —el poeta retoma el nombre de Camenas, tal como lo hizo L. Andrónico— (v. 62: *novem Camenis*) y como dios sanador que aleja todo mal, *alexikakos* (vv. 63-64: *qui salutari levat arte fessos / corporis artus*). De este modo Horacio busca, por medio de estas invocaciones, unir los poderes de Apolo a los destinos de Roma: la brillantez del sol en el cielo junto a las patronas del canto romano y, en particular, el carácter salvífico y mágico del dios solar, a quien se le dedicó el templo adyacente al teatro de Marcelo. Cabe recordar que este edificio, cuya iconografía responde directamente al programa de Augusto, había sido restaurado en el año 32 a. C. (cf. Putnam, 89). De manera equilibrada, se invoca a Diana a través

45. Zanker (230 y ss.) afirma que el mito familiar de los *Iulii* se transforma en el mito del Estado.

46. Hor., *op. cit.*, 49: “y esta [la raza de Rómulo] venera a vosotros [los dioses] con bueyes blancos”.

47. *Ibid.*, 51-52: “primero en el combate, mesurado / hacia el enemigo yacente”.

48. Entre los pueblos que Horacio menciona sometidos por las “hachas albanas” (v. 54: *Albanas-que [...] securis*), se mencionan los medos (partos), escitas e indos.

de la mención de dos de las colinas romanas en las que recibía adoración, el Aventino y el Álgido (v. 69); casi en el cierre del poema, Horacio implora para que las voces de todos quienes intervinieron en el festival sean escuchadas: los varones consagrados a la observancia del culto y los niños que tributaron a la diosa (vv. 70-72)⁴⁹.

La estrofa final, como el sello que certifica la autoría de la composición, es una propopeya, ya que es el coro, quien se califica *doctus* (v. 75), el que entrega a los hombres la promesa de la esperanza renovada y segura; Júpiter y el *concilium* de los dioses lo consienten (v. 72). Pero nuevas divinidades son las que presiden una nueva época: Febo y Diana, como en el comienzo y en el cierre de las diferentes estructuras concéntricas son los elegidos para recibir las *preces* y el peán. Las repeticiones no son arbitrarias, en las homofonías y cadencias semejantes reside la efectividad de la palabra mágica (v. 8: *dicere carmen*; v. 76: *dicere laudes*). La palabra, así entendida, confirma en su realización lingüística lo actuado en el ritual.

49. Hor., op. cit., 70-72: *quindecim Diana preces virorum / curat et votis puerorum amicas / applicat auris*. ("Diana cuida los ruegos de los quince varones / y dirige orejas amigas / a los votos de los niños.").

Conclusiones

¿Horacio se atuvo a la verdad de lo acontecido en ocasión de los *Ludi Saeculares* del 17 a. C.? ¿Se advierte en el poeta una intención didáctica, como ocurrió en general con el arte augustal? ¿Se dispuso a utilizar la descripción con el fin de llevar a cabo una *demonstratio* (Ginzburg, 28), es decir, señalar un objeto invisible a los ojos de la posteridad que evoque lo acontecido en la celebración del *saeculum*? ¿El texto horaciano se constituyó en el instrumento poético del programa político del *imperator*, o bien corresponde que sea legitimado como una obra personal entre un conjunto de imágenes dispuestas desde el poder? ¿Puede una obra por encargo superar las expectativas mediáticas para convertirse en una producción artística única, sin sufrir el menoscabo de ser sólo un "entrenamiento" para la inspiración? Ciertamente son innumerables los interrogantes que pueden enunciarse para resolver el intríngulis generado por este poema, al igual que sucede con muchos otros producidos durante el período augustal, durante el cual tuvo lugar una homogenización extrema del lenguaje icónico y simbólico construido desde el poder.

Cabe afirmar que Horacio compuso un himno que obedece a los principios del género; la presencia de marcas lingüísticas tales como el uso de la primera persona verbal y pronominal, referencias a representaciones locativas y temporales así lo determinan, además de otras formas lexicales que ponen atención en el "aquí", el "ahora" y en el "yo" que interviene en la ocasión celebratoria (Depew, 60). Según la afirmación de Depew, el himno es un tipo de "ofrenda" o *ágalma* por la cual una comunidad, o un grupo humano busca tributar a la divinidad; esto ocurre en el texto horaciano, ya que el poeta se erige como la voz de Roma que agradece a sus dioses la bondad de la época que le tocó vivir.

Pero, el *Carmen Saeculare* no resulta ser sólo una rogativa por medio de la cual se invoca y se solicitan dones, sino un himno destinado a ser cantado con el fin último de alcanzar la epifanía de los dioses, evocados a través de la inclusión de un texto narrativo. Este se retrotrae a un pasado mítico común que une a la divinidad con la comunidad representada por los ejecutantes y, en el caso del texto horaciano, también por el poeta. Al respecto, no debe olvidarse que la función primera del himno era el canto ofrecido en un contexto sacro y su realización textual se emparenta con otras formas de *agálmata*, algunas de las cuales se constituyen en testimonios verdaderos de la identidad cívica comunitaria; todas ellas funcionan como intermediarios entre las diferentes esferas de lo humano, lo heroico y lo divino, representadas en el poema de Horacio por la evocación del fundador de la estirpe, que visualiza en el presente la conquista de un imperio "sin fin."

La importancia del *Carmen Saeculare*, en consecuencia, es la complementación de la retórica poética con la afirmación ideológica; es el entramado simbólico que da cuenta de un esquema de poder del que el artista no puede separarse porque él también forma parte del mismo. Esto es lo que ocurriría más tarde con el género de la himnodia cuando el cristianismo alcanzó el poder de Roma: en primer lugar con Ambrosio y posteriormente con Prudencio; ambos, en el transcurso del siglo IV d. C., movilizarían sus voces para defender un programa teológico-político, aquel del nicenismo y su representante, el emperador Teodosio, apuntando a distintos niveles de decodificación.

Al igual que Horacio, harían uso de su arte para construir un hecho artístico público y comunitario a través del cual comunicaron los lineamientos de la ortodoxia católica. Cada uno en su época plasmó lo que se considera como *la visión legítima del mundo*, según afirma Pierre Bourdieu (2010: 202-203), la que se impone por la definición de lo dominante, la que se percibe como una experiencia tranquilizadora “de la evidencia inmediata de la representación”. Pero, a pesar de ser productos ajustados a jerarquías temporales y *temporarias*, la obra horaciana y sus posibles ecos se transformaron al *desplazarse* de los sistemas de clasificación artísticos, para inscribirse entre aquellas producciones que merecen ser conservadas, admiradas y transmitidas; de este modo se reivindican del monopolio de las fracciones dominantes por su inalterable capacidad de trascendencia.

Fecha de recepción: junio 2014. Fecha de aceptación: junio 2014.

Bibliografía

- » Addabbo, A. M. (1991). “Carmen magico e carmen religioso”, *Civiltà Classica e Cristiana*, Anno XII, N° 1, Aprile, 11-27.
- » Barker, D. (1996). “‘The Golden Age is proclaimed’? The *Carmen Saeculare* and the Resurgence of the Golden Race”, *Classical Quarterly* 46 (ii), 434-446.
- » Bloch, R. (2002). *La adivinación en la Antigüedad*. México, FCE.
- » Bourdieu, P. (2010)., *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- » Caneva, G. (2010). *Il codice botanico di Augusto: Roma-Ara Pacis. Parlare al popolo attraverso le immagini della natura*. Roma, Gangemi Editore.
- » Depew, M., Obbink, D. (2000). *Matrices of Genre. Authors, Canons, and Society*. Cambridge, Harvard University Press.
- » Even Zohar, I. (2007). *Polisistemas de cultura*, Universidad de Tel Aviv, Tel Aviv.
- » Feeney, D. (1998). *Literature and Religion at Rome: cultures, contexts and beliefs (Literature and its contexts)*. Cambridge, Cambridge University Press.
- » Fontaine, J. (1975). “L’apport de la tradition poétique romaine a la formation de l’hymnodie latine chrétienne”, *REL*, t. LII (1974), París, 318-355.
- » Galinsky, K. (1996). *Augustan Culture. An Interpretative Introduction*. New Jersey, Princeton.
- » Ginzburg, C. (2010). *El hilo y las huellas. Lo verdadero, lo falso, lo ficticio*. Buenos Aires, FCE.
- » Grimal, P. (1984). *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona, Paidós.
- » Grimal, P. (1986). *La formación del Imperio romano. El mundo mediterráneo en la Edad Antigua, III*. México, Siglo XXI.
- » Momigliano, A. (1996). *De paganos, judíos y cristianos*. México, FCE.
- » Putnam, M. C. J. (2000). *Horace’s Carmen Saeculare. Ritual Magic and the Poet’s Art*. New Haven, Yale University.
- » Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, 22 ed., Espasa, Madrid, 2001. <http://www.rae.es/recursos/diccionarios/drae>.
- » Syme, R. (1939). *The Roman Revolution*. Oxford, Clarendon Press.
- » Vasaly, A. (1993). *Representations: Images of the World in Ciceronian Oratory*. Los Ángeles, University of California Press.
- » Villeneuve, F. (1946). *Horace. T. 1. Odes et Épodes*. París, Les Belles Lettres.
- » Wallace-Hadrill, A. (2008). *Rome’s Cultural Revolution*. New York, Cambridge University Press.
- » Zanker, P. (1992). *Augusto y el poder de las imágenes*. Madrid, Alianza Forma.