

HORACIO Y LAS VIEJAS LIBIDINOSAS

1. *Los epodos VIII y XII.*

De entre toda la producción horaciana, dos poemas han causado especial sensación y estupor, no sólo entre lectores y traductores, sino también entre los estudiosos: son los epodos VIII y XII. Como es sabido, los dirige Horacio contra sendas mujeres —si es que no se trata de la misma— que, entradas ya en años, todavía sienten ardores propios de otra edad y muestran un aspecto y actitudes poco acordes con la suya. Ciertamente, el tono de ambos epodos es subido por cuanto lo que en ellos se dice, se expresa de forma clara y directa, —según E. Fränkel, «repulsiva»¹—, lo que ha provocado que ni críticos ni traductores les hayan prestado demasiada atención²; don Marcelino Menéndez Pelayo, un enamorado de Horacio, suprime en su selección de Odas y Epodos «traducidas é imitadas por ingénios españoles» estas dos piezas «a una vieja libidinosa», las cuales por su extremada obscenidad, que llega hasta lo soez y tabernario, no parece bien «que corran en romance, ni ménos en un libro popular y destinado á la comun lectura»³.

Pero la sensación y estupor ante estos epodos se torna en perplejidad y sorpresa cuando se descubre que el mismo tema vuelve a ser tratado por Horacio en las Odas I 25, III 15 y IV 13, aunque, ahora sí, con la sutileza y perfección características de su estilo.

Es este contraste entre unas y otras composiciones el que ha llevado a los críticos a censurar al Horacio de los Epodos y a preguntarse cómo pudo «dejar subsistir»⁴ en la colección estas dos piezas, como si fueran indignas de nuestro poeta. Como respuesta

¹ E. Fränkel, 1957, p.58.

² Vid. recientemente E. Doblhofer, 1992, quien trata monográficamente de los Epodos en pp.82-85, pero sin que se aporte nada en particular sobre VIII y XII.

³ M. Menéndez Pelayo, 1882, p.XI.

⁴ Así se expresa F. Villeneuve, 1985, p.195.

se ha opinado que son poemas dirigidos contra una vieja real —que algunos incluso identifican con la Lesbia de Catulo⁵— y que, por lo tanto, son sentidos; pero también se ha opinado lo contrario: que son meros ejercicios literarios de joven poeta que, eso sí, van presentando temas que luego se desarrollarán en su madurez de las Odas⁶.

Sin embargo, un análisis más detenido del problema revela, por una parte, que estos dos epodos representan auténticas obras de arte que en nada desmerecen del poeta y, por otra parte, que existe una relación más estrecha entre ellos y las mencionadas odas que aún no ha sido significada ni explicada por los estudiosos de Horacio.

2. *Dos obras de arte.*

Para analizar esos epodos como fenómenos literarios conviene tener en cuenta, en primer lugar, el género literario. Horacio se jacta de haber sido el primero en introducir la invectiva de Arquíloco en el Lacio, según declaración expresa en la *Epist.* I 19, 23-25 *Parios ego primus iambos / ostendi Latio, numeros animosque secutus / Archilochi, non res et agentia uerba Lycamben*: «yo he sido el primero en mostrar los yambos de Paros al Lacio, siguiendo los metros y tonos de Arquíloco, no sus temas ni sus palabras de ataque a Licambes». Ciertamente Catulo ya había cultivado —aunque escasamente— el yambo, pero a diferencia de Arquíloco y su seguidor Horacio, lo había hecho en forma «catastíquica», no «epódica⁷»; además, Catulo, según algunos críticos, habría conocido el género yámbico siguiendo el modelo de los poetas alejandrinos⁸, en especial de Calímaco quien, a su vez, se inspiraba no en Arquíloco, sino, tal como él mismo declara, en Hiponacte: «escuchad a Hiponacte», dice⁹. En opinión de E. Degani, Arquíloco no habría influido prácticamente nada en la poesía helenística¹⁰.

⁵ Así, L. Herrmann, *apud* A. Setaioli, 1981, p.1736.

⁶ Un elenco de opiniones generales que desarrollan estas ideas puede verse en Setaioli, 1981, pp.1682 ss. Por otra parte, A. Richlin, 1983, p.109 ss., considera estos dos epodos como una especie de «subgénero» en el que aparecen los elementos claves que luego servirán de modelo a otros ataques contra viejas libidinosas.

⁷ Vid., por ejemplo, H. Hierche, 1974, p.57 s.; F. Cupaiuolo, 1967, p.172; etc.

⁸ Vid., por ejemplo, Villeneuve, 1981, p.xiv.

⁹ Frag. 191 (R. Pfeiffer).

¹⁰ E. Degani, 1984, Cap.III, pp.171-186.

De manera que Horacio es, efectivamente, un innovador porque introduce en el Lacio un nuevo género literario, inspirándose en la poesía yámbica de Arquíloco. Este hecho, que conlleva en sí un rasgo generacional, propio de los poetas de época augustea, a saber: la «clasicidad» de sus modelos griegos, la *μίμησις τῶν ἀρχαίων ποιητῶν*, en contraste con los de la generación precedente¹¹, implica, además, que se cumpla en él una de las características esenciales de la literatura latina: su «tradicionalismo»¹². Si hacemos caso a Horacio, sólo habría tomado de Arquíloco la forma y el tono, pero no los contenidos. Pero esto puede no ser del todo cierto: de Arquíloco e Hiponacte parece haber tomado algo más Horacio¹³. Así, por ejemplo, el epodo XI, donde confiesa a su amigo Petio que el amor no le permite escribir versos, parece claramente inspirado en Arquíloco, en especial en los frs.196 y 215 (W.); y, pese a que en lo que respecta a nuestro tema la crítica ha vuelto sus ojos, sobre todo, hacia la tradición epigramática helénica, donde se encuentra sobradamente¹⁴, resulta que también había sido tratado ya por Arquíloco (frs.188 y 205 W.), en quien, sin duda, encuentra Horacio su modelo¹⁵. Por su parte, Hiponacte (frg.115 W.) nos ofrece un más que seguro modelo para el *propempticon* del epodo X de Horacio, donde, como aquel a su destinatario, desea al pobre Mevio, como despedida en su viaje, tempestades y naufragio.

Ahora bien, en Horacio es posible apreciar, además, un seguimiento de la tradición latina, pues, el «desmarcarse», por así decirlo, de las formas adoptadas por la poesía yámbica anterior a él, supone su conocimiento previo. Y, en efecto, cada vez se imponen con más peso las pruebas de que Horacio no sólo no rechazaba en su juventud la nueva y rebelde poesía que protagonizaban los *poetae noui*, sino que, además, la practicaba¹⁶, como se aprecia, por

¹¹ Vid. E. Norden, 1958, pp.112 s. y J.L. Moralejo, 1983, pp.155 s.

¹² Vid. J. Classen, 1977, pp.128 ss. y Moralejo, 1983, pp.156 ss.

¹³ Y quizá también de Semónides (frg.7 W.) para los epodos que nos ocupan, de su repertorio de tipos de mujeres comparadas, entre otras cosas, con animales. Cf., por ejemplo, Fränkel, 1957, pp.58 s.

¹⁴ Sobre todo en los epigramas LXVI a LXXIV del libro xi de la Antología Palatina. Vid. G. Pasquali, 1966, p.449.

¹⁵ F.R. Adrados; 1981, pp.49 s., esp. notas 1 (p.49) y 4 (p.50 s.), agrega en su edición otros fragmentos que considera del mismo epodo.

¹⁶ Cf. Norden, 1958, p.114; es revelador en relación con esto el libro de D. Gagliardi, 1971; la *communis opinio* tradicional puede verse, por ejemplo, en Cupaiuolo, 1967, p.171.

ejemplo, en temas y contenidos¹⁷. A este respecto, no nos parece inadecuado recordar aquí el poema XXII de Catulo, dirigido contra el poeta Sufeno, que evoca inmediatamente el dirigido contra el poetaastro Mevio del ya aludido —por otro motivo— epodo X de Horacio, también objeto de las invectivas de Virgilio; o el XCVIII, dirigido contra el mal aliento de Vectio, que evoca, naturalmente, el epodo III contra la desagradable halitosis que produce el consumo de ajo.

En lo que afecta a nuestro tema, en Catulo no se halla exactamente la vieja libidinosa, aunque sí tipos próximos, como el de la madre de Gelio, de los poemas LXXXVIII y LXXXIX con quien al parecer éste sacia su prurito. Si aparecen, en cambio, ciertos motivos particulares que luego se repiten en uno u otro epodos de Horacio. Por ejemplo, en el poema LXIX de Catulo las mujeres escapan de Rufo porque corre el rumor de que habita en su sobaco un macho cabrío, símbolo del mal olor corporal, de modo semejante a como en el epodo XII de Horacio nos encontramos con que la vieja cobija en su axila un fétido macho cabrío (v.5), cuyo olor, como en Catulo (también en el p.LXXI), es objeto de descripción detenida. Asimismo, en ese poema LXIX de Catulo, Rufo trata de ganarse a las mujeres ofreciéndoles piedras transparentes, de forma parecida a como en el epodo VIII vemos que desea Horacio a la vieja que se adorne con las perlas más redondas (v.14).

También en el poema XCVII de Catulo se encuentra el tema de fealdad de los dientes; concretamente se dice que Emilio tiene unos *dentis... sesquipedalis*, es decir, de pie y medio de largo, como en el epodo VIII de Horacio la vieja tiene un *dens ater* (v.3); y si esa boca de Emilio en el poema de Catulo parece al reír el *meientis mulae cunnus*, es decir, «el coño de una mula que mea», en ese epodo de Horacio *hietque turpis inter aridas natis/podex uelut crudae bouis* (v.5), es decir, «bosteza deforme entre las reseca s nalgas el ano como el de una vaca indigestada».

Y si descendemos al terreno de las expresiones concretas las semejanzas señaladas por D. Gagliardi parecen reafirmar más aún esa deuda de Horacio con la tradición neotérica. Así, la expresión del epodo VIII (v.11) *esto beata* recuerda el *sis felix* del poema C (v.8) de Catulo; y la *marita* en lugar de *matrona* del mismo epodo (v.13) aparece también en el poema LXVII (v.7) de Catulo¹⁸, etc.

¹⁷ Cf. Norden, 1958, p.127 s.; Fränkel, 1957, p.59; D. Armstrong, 1989, p.56; etc.

¹⁸ Cf. Gagliardi, 1971, p.109.

De manera que el Horacio de estos epodos se inscribe, por el género literario, dentro de la tradición griega, pero además, al menos por los temas, también dentro de la latina¹⁹.

Estilísticamente estas dos composiciones están sumamente cuidadas. Empezando por los metros, no hará falta insistir en que la adaptación de los ritmos griegos al de la lengua latina es uno de los mayores logros de Horacio. En el caso de estos dos poemas tenemos para el VIII una combinación de dísticos de trimetro y dimetro yámbicos y para el XII de hexámetro y tetrámetro dactílicos, ritmos típicos de los epodos yámbicos griegos, y, en particular, de Arquíloco.

Dentro del conjunto de los *Epodos*, estos dos, según ha hecho notar H. Hierche, forman parte estructural de la colección, tanto por su colocación como por su contenido de ataque²⁰. Y por lo que respecta a su estructura interna, R.W. Carrubba ha señalado que la de ambos es entre sí muy semejante, esa a que el XII evidencia un tratamiento más elaborado²¹. Ambos se dividen en dos partes idénticas de 10+10 y 13+13 versos respectivamente, y en cada una de ellas se establecen subdivisiones de 2+3 o 3+2 versos. Los dos poemas comienzan con sendas preguntas y sendos insultos a la mujer.

El VIII sigue con una descripción, en su primera mitad, de las distintas partes del cuerpo de la vieja, primero de frente *dens, frontem*, luego por detrás *natis, podex*, acompañadas, por supuesto, de los correspondientes adjetivos y caracterizaciones ofensivas; luego sigue descendiendo por delante en la descripción de otras partes del cuerpo con otras tantas calificaciones crueles: *pectus, mammae, venter, femur, suris*. En la segunda mitad se introducen dos ideas irónicas: el deseo de un «noble» o triunfal funeral en que sea la matrona más cargada de joyas y una alusión sarcástica a las cultas pretensiones filosóficas con que la mujer pretende ganarse al poeta, ya que duerme entre libelos estoicos. El poema se cierra con una respuesta, en los dos últimos versos, a la pregunta formulada inicialmente, sobre todo en el verso 2, *uiris quid eneruet meas*, lo que evidencia un *lucidus ordo* en disposición anular²².

¹⁹ Otro elemento característico de la literatura latina, según Classen, 1977, p.129.

²⁰ Hierche, 1974, pp.5 ss. y 24 ss. También trata de buscar justificación a los distintos metros de uno y otro, p.57 ss.

²¹ R.W. Carrubba, 1965; Richlin, 1983, p.113, dice que «la construcción de los poemas es pulcra, incluso elegante, y el lenguaje vivo y sorprendente».

²² Sobre los distintos tipos de estructura o de *lucidus ordo*, vid. Cupaiuolo, 1967, pp.39 ss.

El epodo XII, por su parte, tras la pregunta inicial *Quid tibi uis, mulier nigris dignissima barris?*, se desarrolla en su primera mitad a partir de dos ideas expresadas en el verso 3: *nec firmo iuueni neque naris obesae*, es decir, la debilidad física de Horacio y su extraordinario olfato. En efecto, relacionado con lo segundo nos muestra en los versos 4 a 6 que es capaz de oler no sólo el macho cabrío que habita en sus axilas peludas, sino incluso un pólipo escondido, según comentario de Porfirión²³, en su nariz; y en los versos 7 a 13, expresados ahora en tercera persona, se enlaza con la debilidad del poeta, aunque sin abandonar el tema del olor, a saber: el que producen su sudor y sus afeites humedecidos cuando, *pene soluto* de un Horacio sin fuerzas, rompe la mujer dosel y lecho, al que se aferra, *subando*, es decir, al «ponerse caliente», para saciar su *indomitam rabiem*. Obsérvese, además, a propósito de *subando* que el término es aplicado aquí a una persona, cuando es forma que sólo se emplea referida a animales²⁴. En la segunda parte del epodo es la vieja la que habla reprochando a Horacio su debilidad. Todo el parlamento viene a ser como la respuesta al *Quid tibi uis* inicial.

Los recursos estilísticos empleados por Horacio en estos dos epodos también revelan un gran esmero. Un simple bosquejo nos permitirá probarlo. Así, empezando por el XII, cabe destacar la más que abundante mención de animales que se van asociando a la figura de la vieja: así, los *barris* o elefantes, de los que es la mujer más digna, a tenor de los ardores de ella y «la talla de las erecciones»²⁵ de ellos; el *hircus* o macho cabrío, que desprende un olor en sus axilas que sólo Horacio es capaz de oler, igual que sólo el *canis* puede oler dónde se esconde el *sus*, es decir, el cerdo o jabalí; el *crocodilus*, con cuyo intestino se confeccionaban, según informa Plinio²⁶, cremas para dar colorete al rostro, pero que aquí, por metonimia, se asocian con el *stercore crocodili*; el *taurum* que ella necesita; la *agna* y las *caprae*, con que la vieja en su monólogo compara a Horacio, y los *lupos* y *leones*, con que se compara a sí misma; y obsérvese aquí un cambio del género gramatical lógico que cabría atribuir a cada uno, como en un quiasmo o cruce se-

²³ *Apud* Carrubba, 1965, p.593.

²⁴ Cf. C. Giarratano, 1930, p.87; Horacio fue, además, el primero en referir el término a personas.

²⁵ Según Armstrong, 1989, p.62 s.

²⁶ *Historia Naturalis*, xxviii 28, 108 (*apud* Carrubba, 1965, p.593 s.).

mántico: ella se atribuye el masculino y a Horacio el femenino; y repárese, además, en la acumulación de animales que confluye en el último verso: cordera/lobos-cabras/leones, así como su disposición en oxímoron o contraste.

Sin dejar este epodo, podemos señalar también algunas aliteraciones, como la del primer verso, donde se repite la /i/ 11 veces hasta culminar en el elefante, para cuya mención se sirve, no del término más usual, *elephans*, sino del que da origen a su onomatopéyico «barrito»²⁷; o la del verso 5 en que se repite la /h/ aspirada aludiendo, como señala J. Marouzeau, al «erizamiento y al horror»²⁸: *hirsutis... hircus*; o la de los versos 11-12, donde los sonidos /c/ y /r/, juntos o no, van *in crescendo* hasta culminar en el cocodrilo, haciéndonos evocar el estiércol que también se menciona: *creta colorque stercore fucatus crocodili*; o en el verso 12, en que la /t/ y la vibrante de *rumpit* contribuyen a sugerir la rotura de la cama: *tenta cubilia tectaque rumpit*; o la de los versos 6-7 donde la aliteración de la silbante fricativa /s/, *sus sudor* produce sensación de sudoración sin pausa; aquí, además, ambos sustantivos, unidos en *callida iunctura*, se acaban identificando con la vieja por mor de una asociación de ideas continuada en varios de los finales de verso siguientes: *sus, sudor, pene soluto, rabiem sedare, iamque subando*.

En el monólogo de la vieja cabe destacar el distinto tono y lenguaje empleado respecto de la primera parte, emitida por Horacio. En relación con lo primero, el poeta hace que sea ella misma quien se ponga en ridículo mostrando que no es él solo el que aprecia tanta repugnancia en ella, sino que ella es auténticamente repugnante. Para empezar, los reproches se presentan en forma de comparaciones a lo largo del discurso: ¡y qué cosa más odiosa, como dice el refrán, que las comparaciones! Esas comparaciones las establece entre ella e Inaquia dos veces, en las que Horacio aprovecha para salvar su «honrilla» varonil al hacer que la vieja le reproche que con ella sólo puede una vez, en tanto que con Inaquia puede tres veces a pesar de no ser *firmiter iuueni* (v.3); también entre el *taurum* que ella buscaba y el *inertem* de Horacio que Lesbia le ha proporcionado; entre Amintas

²⁷ De hecho, como hace notar Giarratano, 1930, p.86, «es una palabra rarísima, de la que no tenemos ejemplos antes de Horacio».

²⁸ J. Marouzeau, 1949, p.195.

de Cos²⁹, mediante su *constantior neruus*, y Horacio, etc. La vieja, además de libidinosa, se nos presenta como «llorica».

En el plano lingüístico del monólogo pueden señalarse algunos hechos poco frecuentes, no sé si incluso deliberadamente vulgares. Así, por ejemplo, la forma en que se presenta el segundo término de la comparación *Inachia langues minus ac me*, porque la forma habitual de construirse ese segundo término con *minus* es con *quam*, no con *ac*, partícula reservada para adjetivos y pronombres que expresan identidad o desigualdad, del tipo *idem ac*, *alius ac*, etc.³⁰. También es curiosa, a nuestro entender, la exclamación del verso 25 *o ego non felix*: su sentido parece de lamento, pero se sirve de una interjección de sorpresa sorprendentemente dirigida a sí misma³¹. Y en fin, nos parece digna de advertir una disposición sintáctica exageradamente desordenada como la del —a nuestro entender— recargado hipérbaton de los versos 19 y 20, sobre todo hasta que se introduce el *quam* de la comparación, lo que contrasta con el moderado, pero característico, uso de la anástrofe en el parlamento previo de Horacio como, por ejemplo, en el verso 5.

El epodo VIII, menos alusivo pero más directo que el XII, también parece estar muy elaborado. La descripción, que se abre con un infinitivo *indignantis* de marcado tono coloquial³², es más que nada física, pero traza un cuadro de caricatura repugnante que, según declara irónicamente en el verso 7, «lo incita»: un *dens ater* (v.3) o diente negro, que más bien parece ser uno solo que no un *singulare pro plurale*³³, 'frente arrugada' (*rugis... frontem*, vv.3-4), 'nalgas secas' (*aridas natis*, v.5), «un ano bostezón como el de una vaca indigestada» (*turpis... podex uelut crudae bouis*, vv.5-6), «tetas sofás como ubres equinas» (*inammae putres, equina quales ubera*, vv.7-8), vientre blandengue (*uenterque mollis*,

²⁹ Giarratano, 1930, p.88, identifica *Cous* con 'lasciva', porque, según recuerda, allí había inventado una tal *Pamphile* la moda de los vestidos transparentes. Rechaza, sin embargo, la interpretación de ver en esa forma una alusión a *coire*.

³⁰ Vid. J.B. Hofmann-A. Szantyr, 1972, p.478. Sólo en otra ocasión emplea Horacio el giro, en *Sátira* II 7.96, pero en boca de Davo, su esclavo, quien le dice que Horacio no está menos equivocado que él (*minus atque ego*) por contemplar grabados que representan luchas de gladiadores en lugar de cuadros del apreciado pintor Pausias. Cf. J.J. Iso Echegoyen, 1990, s.v., p.302.

³¹ En todo caso, J.B. Hofmann, 1958, p.27, dice que es interjección de 'sorpresa gozosa o dolorosa'.

³² Cf. Hofmann, 1958, p.70 ss.; también Giarratano, 1930, p.65, habla de infinitivo exclamativo, propio también del lenguaje familiar.

³³ Como sugiere Giarratano, 1930, p.65.

v.9), 'muslos descarnados' (*femur... exile*, vv.9-10) y 'pantorrillas hinchadas' (*tumentibus... suris*, vv. 9-10). Como se ve, también en este epodo hay mención de animales, aunque más moderada (*crudae bouis, equina ubera*³⁴) que sirven para ir caracterizando a la vieja.

En los versos 15 y 16 se hace alusión a una supuesta afición de la mujer a los *libelli stoici* que pueden interpretarse de diversas maneras: entre otras, como un «atractivo» más de la vieja que se presenta a sí misma como culta en saberes estoicos; claro que para Horacio eso no es precisamente un atractivo, por lo que sus *nerui illiterati*, expresión sinónima aquí (por contraste) de «epicúreos», no se endurecen más por ello³⁵. Obsérvese también el oxímoron con que la misma idea se presenta en los versos 17 y 18: *minus nerui rigent / minus languet fascino*, además, una estructura quíastica en la relación sujeto-verbo.

La *callida iunctura* de la expresión *hietque turpis podex* de los versos 5 y 6 parece ser alusiva: se anticipa el verbo y el adjetivo *hiet turpis* «bosteza deforme», en tanto que hasta el comienzo del siguiente verso —lugar de privilegio no conocemos— el sujeto: *podex* 'ano', una forma que, con su peculiar acústica, comparada con el de una *crudae bouis* o 'vaca indigestada', produce la impresión de un ruidoso ventoseo que es, a nuestro entender, lo que se sugiere³⁶. Por otra parte, y en función de esa misma *callida iunctura* y de un «homeoteleuton», *turpis* parece también relacionarse con *natis*³⁷.

En este plano fónico, también se puede señalar la insistencia en la repetición final de sonido /l/, solo o geminado, a partir del verso 15: *libelli, puluillos, illiterati, languet*; una insistencia que parece ir preparando la lengua, junto con el abovedamiento de labios³⁸ que produce la pronunciación del verso 19, *quod ut superbo prouoces*,

³⁴ En relación con las *equina ubera* recuérdese que el caballo representaba el furor sexual, según Virgilio menciona en las *Geórgicas* III 266 *Scilicet ante omnis furor est insignis equorum*; una idea que vuelve a aparecer en la *Oda* I 25 *quae solet matres furiare equorum...*; vid. R.G.M. Nisbet M. Hubbard, 1970, p.297.

³⁵ Richlin, 1983, p.111, recuerda que el término *libellus* puede representar también el miembro masculino (Juv. VI 337 s.). Giarratano, 1930, p.66, siguiendo la opinión de L. Castiglioni, considera que se alude aquí a la pseudocultura filosófica de moda en la época y al contraste entre costumbre y doctrina.

³⁶ Piènsese, además, en la relación etimológica existente entre *podex* / *pedo*; vid. A. Ernout-A. Meillet, 1967, s.v., p.493.

³⁷ Sobre la *callida iunctura* vid. su *Ars poetica*, vv.46-48; y asimismo Cupaiuolo, 1967, p.11; V. Cristóbal, 1990, pp.39 s.

³⁸ Cf. Armstrong, 1989, p.62.

al auténtico y extraordinario *fulmen in clausula* con que se cierra el poema, a la espléndida aliteración que incita al oral sexo *ore allaborandum est tibi*.

Este somero repaso a los estilemas usados por Horacio en ambos epodos revela lo más característico de su estilo: el magisterio en la producción de efectos sonoros, el *lucidus ordo*, la *callida iunctura*³⁹ e, incluso en el epodo XII la morosidad en la descripción del tema del olor⁴⁰. Y se cumplen en ellos, además, dos de las condiciones que en su *Ars poetica* exige Horacio al buen poeta: talento y técnica: «censurad el poema que muchos días y muchas tachaduras no han corregido y diez veces no han retocado como una uña recortada» (*Epist.* II 3.292-294). ¿Acaso no están pulidos y repulidos estos dos poemas hasta el más mínimo detalle? Nos hallamos, en consecuencia, ante dos auténticas obras de arte.

3. Las Odas I 25, III 15 y IV 13.

Pero la crítica ha pasado por alto esos dos poemas y se ha fijado en el «auténtico» Horacio que vuelve a tratar el tema con mesura y lirismo en las *Odas* I 25, III 15 y IV 13. Con respecto a éstas, los *Epodos* vendrían a ser meros ejercicios literarios que ahora, en las *Odas*, toman su forma definitiva elaborados por el auténtico Horacio. Ahora bien, una lectura detenida de las *Odas* evidencia que la relación que guardan con los *Epodos* no se limita al tratamiento del mismo tema.

Por lo que respecta a la *Oda* I 25, creo que no debe ser considerada como las demás⁴¹; su tema es parecido, pero no igual. No va dirigido a una vieja, sino a una mujer que cada vez tiene menos amantes ante su puerta. El poeta acude al tópico del *paraclausithyron* para augurarle que, cuando envejezca, será ella la que solicitará a los hombres⁴², y no al revés como todavía ahora, aunque cada vez menos.

³⁹ Cf. también V. Grassmann, apud Setaioli, 1981, p.1693.

⁴⁰ Aunque no sea al final del poema. Sobre este recurso, cf. Cristóbal, 1990, p.42.

⁴¹ Suele incluirse dentro del grupo de invectivas a la 'vieja libidinosa'; vid., por ejemplo, Cui-paiuolo, 1967, p.118; Cristóbal, 1990, p.406; Villeneuve, 1985, p.214; etc. Nisbet-Hubbard, 1970, p.290, parecen establecer, en cambio, en el mismo sentido que nosotros, una diferencia entre I 25, por una parte, y III 15 y IV 13, por otra.

⁴² Este mismo tema también se encuentra en Propercio, III 24-25, según se ha señalado. Cf., por ejemplo, Pasquali, 1966, p.441 ss. En todo caso, el poema no es en su conjunto, como señalan Nisbet-Hubbard, 1970, p.290 s. un *paraclausithyron*.

Si se vuelve realmente al tema en las otras dos *Odas*. En la III 15 se dirige a la vieja Cloris, esposa del pobre Íbico, y le aconseja que se dedique a la lana, actividad propia de su edad; el retozo entre jovencitas, el asalto a las moradas de los mozos, las cítaras, la rosa y la bebida, son actitudes más propias de su hija Fólloe que de ella. Pero obsérvese aquí el recurso a la actividad de la lana, en el verso 13, igual que en el epodo XII: es como si estuviera evocando aquella caricatura. Y repárese también en la mención de las *lasciuae capreae* del verso 12, que recuerdan, asimismo, las *capreae* que cierran aquel epodo; y la del *maturu funeri*, del verso 4, que se relaciona con el *funus* del epodo VIII.

Más directa, aunque más lírica, es la Oda IV 13, en que se dirige a Lice, una vieja que, sin resignarse a serlo, pretende aparentar juventud. Pero también es más evocadora de los epodos que la anterior. La vieja a quien se dirige se llama Lice, que significa 'loba' sinónimo de prostituta, un nombre evocador de los *lupos* que rehuía Horacio en el monólogo del epodo XII; las *Coae purpurae* evocan a Amintas de Cos y los purpúreos vellones que la vieja del mismo epodo teñía para Horacio; y el *color* del verso 17 evoca el *color fucatus*, y la 'vieja corneja', *cornicis uetulae*, en torno despectivo del verso 25, a los animales mencionados en ambos epodos. Otros ecos, más numerosos, nos devuelven al epodo VIII: así, los *luridi dentes* o 'amarillentos dientes' (vv.10-11) nos remiten a aquel *dens ater*, y las *aridas quercus* (vv.9-10), a las *aridas natis*; y la expresión *rugae turpant* (vv.11-12) a *rugis* y a *turpis podex*; y los *cari lapides*, a los *rotundioribus bacis*; y, en fin, el también *fulmen in clausula* de esta Oda parece ser una especie de réplica, no menos dura, que el del epodo VIII: se expresa ahora la idea de que a Lice le dan largos años los hados «para que los jóvenes inflamados vean / no sin mucha risa» *dilapsam in cineres facem*, es decir, «disuelta en cenizas su antorcha»; claro que esa antorcha puede representar la avidez sexual de la vieja reducida a cenizas, lo mismo que el miembro de los jóvenes apagado en las cenizas de la vieja.

Como se ve, estas dos odas están en estrecha relación con los epodos VIII y XII; y talmente parece —así lo creemos nosotros— que esas semejanzas delatan una positiva voluntad por parte de Horacio de evocar aquellos poemas con estos.

4. *La intención de Horacio.*

Por otra parte, que la crítica haya insistido en esos modos más elegantes y refinados de abordar el mismo tema en las odas carece totalmente de relevancia, si es que se quiere justificar al Horacio de los epodos, por cuanto tales modos ya vienen impuestos de antemano por el distinto género literario en que respectivamente *Epodos* y *Odas* se inscriben: el yámbico y el lírico; ni los epodos serían lo que son con otros tonos más suaves, ni las odas podrían ser líricas con tonos más duros⁴³. Horacio se limita a seguir las reglas de un juego que él se encuentra en la tradición, las del género literario; él solo tiene que aportar su talento y su técnica. Que se dirijan a una vieja real o imaginaria es lo de menos; lo que importa es que el poeta crea con los epodos dos obras de arte y como tales las incluye en la colección para luego poder jactarse (*Epist.* I 19.23-25): *Parios ego primus iambos ostendi Latio, numeros animosque secutus Archilochi, non res et agentia uerba Lycamben*, «yo he sido el primero en mostrar los yambos de Paros al Lacio, siguiendo los metros y tonos de Arquíloco, no sus temas ni sus palabras de ataque a Licambes».

Ahora bien, ¿qué intención estimula a Horacio a volver sobre un tema por dos veces tratado en los epodos; qué intención, además, para que aparezcan en sus *Odas* motivos ya utilizados en los epodos?

A nuestro entender, la respuesta la ofrece el propio Horacio en los versos que siguen a los anteriores (vv.26 ss.): *ac ne me foliis ideo breuioribus ornes / quod timui mutare modos et carminis artem, / temperat Archilochi Musam pede mascula Sappho, / temperat Alcaeus, ...* es decir, «y para que no me adorne con menor corona alegando que he temido cambiar de ritmos y de clase de canto, temple la musa de Arquíloco con su pie la viril Safo, la temple Alceo». Estos versos, tan citados como mal interpretados, pueden entenderse, según explicación de J.L. Moralejo, como una autobiografía literaria de Horacio⁴⁴. En efecto, presume primero, como hemos visto, de haber introducido con sus *Epodos* un nuevo

⁴³ Vid. en este sentido también Giarratano, 1930, p.XXIII s.

⁴⁴ Un apunte de esa explicación puede verse en Moralejo, 1983, p.180 ss.; la clave estriba en que *quod timui* no significa «porque temí», sino «alegando que no me atreví...» (cf. Moralejo, 1983, nota 140); esperaríamos *quod timuerim*, pero métricamente es imposible: de ahí que se sirva Horacio de un uso neutro del término no marcado de la oposición modal por el marcado.

género literario en Roma, según el modelo métrico de Arquíloco. Pero ese no es su único mérito; también ha sabido suavizar su ira con las *Odas*, siguiendo los metros y ánimos más templados de la poesía eólica, la de Safo y Alceo. Las *Odas* III 15 y IV 13 no son entonces una especie de *palinodia* en que el poeta se disculpa de la crudeza con que ha tratado el tema de la vieja libidinosa en los epodos, sino, al contrario, una evocación deliberada de aquellos poemas reelaborados ahora bajo las reglas de un género y unos metros distintos⁴⁵; una evidencia de su maestría como poeta por haber sabido cambiar de metros; una demostración de que domina Horacio, con idénticos talento y arte, dos géneros literarios tan distintos: el yámbico y el lírico.

5. Bibliografía

- F.R. Adrados, *Líricos griegos elegiacos y yambógrafos arcaicos*, Madrid 1983, vol.I.
- D. Armstrong, *Horace*, New Haven-Londres 1989 (=1940).
- R.W. Carrubba, «A Study of horace's Eighth and Twelfth Epodes», *Latomus* 24, 1965, pp.591-598.
- J. Classen, «El estudio de la literatura latina», *Emerita* 45, 1977, pp.125-148.
- V. Cristobal y M. Fernández-Galiano, *Horacio. Odas y Epodos*, Madrid 1990.
- F. Cupaiuolo, *Lettura di Orazio lirico. Struttura dell'Ode oraziana*, Nápoles 1967.
- E. Degani, *Studi su Ipponatte*, Bari 1984.
- E. Doblhofer, *Horaz in der Forschung nach 1957*, Darmstadt 1992.
- A. Ernout y A. Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots*, París 1967.
- E. Fränkel, *Horace*, Oxford 1957.
- D. Gagliardi, *Orazio e la tradizione neoterica*, Nápoles, 1971.
- C. Giarratano, *Q. Orazio Flacco. Il libro degli Epodi*, Turin-Milán-Florenia-Roma-Nápoles-Palermo 1930.
- H. Hierche, *Les épodes d'Horace. Art et signification*, Bruselas 1974.
- J.B. Hofmann, *El latín familiar*, Madrid 1958 (=1950).
- J.B. Hofmann-A. Szantyr, *Lateinische Syntax und Stilistik*, Munich 1972.
- J.J. Iso Echegoyen, *Concordantia Horatiana*, Hildesheim-Zúrich-Nueva York 1990.

⁴⁵ De los que también reivindica la primacía en *Carm.* III 30.13-14.

- J. Marouzeau, *Quelques aspects de la formation du latin littéraire*, Paris 1949.
- M. Menéndez Pelayo, *Odas de Q. Horacio Flaco traducidas é imitadas por ingenios españoles*, Barcelona 1882.
- J.L. Moralejo, «La literatura latina en la transición de la república al imperio», *Unidad y Pluralidad en el Mundo Antiguo, Actas del VI Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid 1983, pp.147-201.
- R.G.M. Nisbet y M. Hubbard, *A Commentary on Horace: Odes. I*, Oxford 1970.
- E. Norden, *La letteratura romana*, Bari 1958 (=1954).
- G. Pasquali, *Orazio lirico*, Florencia 1966.
- A. Richlin, *The Garden of Priapus. Sexuality and Aggression in Roman Humor*, New Haven-Londres, 1983.
- A. Setaioli, «Gli 'Epodi' di Orazio nella critica dal 1937 al 1972 (con un'appendice fino al 1978)», *ANRW II* 31.2, 1981, pp.1674-1788.
- F. Villeneuve, *Horace. Odes et Epodes*, Paris 1981 (=1981)

PEDRO MANUEL SUÁREZ MARTÍNEZ
Universidad de Oviedo