

LA CONSTRUCCIÓN DE LA ODA HORACIANA (Los ejemplos de las odas II 5 y 16)¹

ANTONIO RAMÍREZ DE VERGER
Universidad de Cádiz

1. El libro II

Las odas de Horacio (65-8 a. C.)² se agrupan en una suerte de *Cancionero* artísticamente elaborado. Por él desfilan himnos sacros y civiles, epinicios, propemptiká o poesías de despedida, epibateria o poesías de bienve-

¹ El presente trabajo está incluido en el Proyecto de Investigación PS89-0114 de la DGIYT. Deseo mostrar mi más profundo agradecimiento a Gabriel Laguna, Francisco Socas y Fernando Navarro por sus valiosas correcciones y muy atinadas observaciones.

² La mejor introducción al estudio de Horacio lírico en español es la de Vicente Cristóbal en Horacio, *Odas y Epodos*, ed. bilingüe de Manuel Fernández-Galiano y Vicente Cristóbal, Madrid, Cátedra Letras Universales 140, 1990, pp. 9-82. Una bibliografía crítica de Horacio puede encontrarse en: E. Burck, "Nachtwort und bibliographische Nachträge", en el comentario de Kiessling-Heinze, Berlin, 1955-57, vol. I, pp. 569-620, vol. II, pp. 353-414, vol. III, pp. 381-425; Ch. L. Babcock, "*Carmina operosa*: Critical Approaches to the 'Odes' of Horace, 1945-1975", *Aufstieg und Niedergang der römische Welt*, II.31.3 (1981), pp. 1560-1611; Fabio Cupaiuolo, "Gli studi oraziani negli ultimi anni", *Bolletino di Studi Latini*, II (1972), pp. 51-79. R. J. Getty, "Recent Work on Horace (1945-1957)", *Classical World*, LII (1959), pp. 167-188, 246-247; W. Kissel, "Horaz 1936-1975: Eine Gesamtbibliographie", *Aufstieg und Niedergang der römische Welt*, II.31.3 (1981), pp. 1403-1558.

nida, odas simposíacas, eróticas, narrativas, filosóficas, de amistad, políticas y literarias.

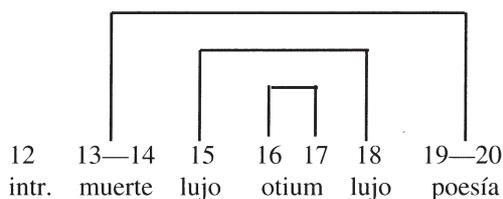
Los tres primeros libros de las Odas se publican, como es sabido, en el año 23 a. C. formando un *corpus* unitario, mientras que el libro cuarto salió a la luz en torno al año 13 a. C.

Por un criterio de simple economía me voy a centrar en el libro segundo. Se compone de veinte poemas. La oda que abre el libro, dedicado al historiador Asinio Polión, es programática, pues el poeta, en la última estrofa anticlimática (vv. 37-41) reclama a su Musa para temas menores y rechaza (*recusatio*) temas más elevados (*mecum Dionaeo sub antro/ quaere modos levioe plectro*). También la oda que cierra el libro, dedicada a Mecenas, es programática, una σφραγίς o sello final del poeta, que alcanza la inmortalidad con su obra.

Se han observado³ dos partes en el libro, separadas por la oda 12 (otra *recusatio*, que viene a abrir la segunda parte). En la primera parte las odas 2-11 se distribuyen en parejas con variedad métrica pero con igualdad temática:

METRO		TEMA
sáficas	alcaicas	
2	3	filosofía
4	5	amor
6	7	amistad
8	9	amor
10	11	filosofía

La segunda parte del libro se compone de grupos de dos odas, todas alcaicas excepto la 16, sáfica, y la 18 de tono yámbico (hiponactea), con una estructura concéntrica de la forma siguiente:



³ Sobre la estructura de las odas de Horacio, léase la puesta al día con abundante bibliografía de Alessandra Minarini, *Lucidus ordo: l'architettura della lirica oraziana (libri I-III)*, Bologna, Pátron, 1989, pp. 101-139 para el libro II.

Aparte de estos esquemas, que para mí no tienen más valor que el aclarar una aparente oscuridad del conjunto, sí parece evidente que el elemento unificador de la primera parte es el concepto de la medida (*modus* o *μετρίτης*), mientras que en la segunda sería el tema de la muerte que sólo es vencida por la poesía⁴. Lo que importa es tener una idea global de los temas que trata Horacio en el libro II:

- 1 *Recusatio* literaria (a Asinio Polión: *Motum ex Metello*).
- 2 El sabio es el rey (a Crispo Salustio: *Nullus argento color*)
Filosóficas
- 3 Equilibrio de la mente (a Delio: *Aequam memento*)
- 4 Amor a una esclava (a Jantia Foceo: *Ne sit ancillae*)
Eróticas
- 5 Amor inmaduro (¿a sí mismo?: *Nondum subacta*)
- 6 Propemptikón (a Septimio: *Septimi, Gadis aditure mecum*)
Amicales/filosóficas
- 7 Epibaterion (a Pompeyo: *O saepe mecum tempus*)
- 8 Juramento de amor (a Barina: *Ulla si iuris tibi perierati*)
Eróticas
- 9 Olvida tu amor (a Valgio: *Non semper imbres*)
- 10 *Aurea mediocritas* (a Licinio: *Rectius vives, Licini*)
Filosóficas
- 11 *Carpe diem* (a Hirpino Quintio: *Quid bellicosus*)
- 12 *Recusatio* literaria (a Mecenas: *Nolis longa ferae*)
- 13 Invectiva (contra un árbol: *Ille et nefasto*)
Filosóficas (la muerte)
- 14 Fugacidad de la vida (a Póstumo: *Eheu fugaces, Postume*)
- 15 Invectiva contra el lujo (*Iam pauca aratro iugera*)

⁴ Cf. Minarini, *op. cit.*, pp. 125-126.

16 Tranquilidad de mente (a Grosfo: *Otium divos rogat*)

Filosóficas

17 Sotería (a Mecenas: *Cur me querelis exanimas*)

18 Invectiva contra el lujo (*Non ebur neque aureum*)

19 Himno a Baco (*Bacchum in remotis*)

Literarias (la poesía)

20 Sello final (*Non usitata nec tenui ferar*)

Son alcaicas las odas 1, 3, 5, 7, 9, 11, 13-15, 17, 19-20; sáficas las odas 2, 4, 6, 8, 10, 16; asclepiadea segunda es la oda 12; y es hiponactea la oda 18.

Los estudiosos de Horacio parecen estar de acuerdo en admitir que fue el mismo poeta el responsable de la *dispositio* o distribución de las odas tal como las leemos en la actualidad⁵. Siguió para ello el ejemplo de Calímaco, quien, al parecer, fue el primero que preparó la edición de una obra propia (los *Yambos*, de temas y metros diferentes), organizada artísticamente hasta formar un conjunto unitario⁶. Y en Roma el ejemplo más claro sería el *Catulli Veronensis Liber*, distribuido, según todos los indicios⁷, en tres *libelli*: *nugae*, *carmina docta* y *epigrammata*. Ahora bien, ¿cuáles eran los principios estéticos en los que se basaban los poetas para ordenar un libro de poemas? Kroll⁸ los resumió en una palabra: *varietas*. Variedad que puede ser métrica y temática. Horacio, dentro de este principio helenístico de la *ποικιλία*, no siguió un solo criterio de ordenación de las odas, sino que tuvo en cuenta diversos factores, como la métrica, los temas, el destinatario, la estructura interna, el contraste y otras posibles variables que pueden surgir en una colección lírica, como la composición

⁵ Sobre la estructura de las odas de Horacio, léase especialmente a A. Minarini, *op. cit.*, con amplias noticias de todos los estudios anteriores y rica bibliografía en pp. 225-234. Cf. también, N. E. Collinge, *The Structure of Horace's Odes*, London, 1961; Ch. L. Babcock, "Critical Approaches to the Odes of Horace", *Aufstieg und Niedergang der römische Welt*, II 31.3 (1981), pp. 1594-1606; Ch. Witke, "Recent Structural Studies on Horace", *The Augustan Age*, IX (1989), pp. 49-58.

⁶ Cf. D. L. Clayman, *Callimachus' Iambi*, Leiden, 1980, pp. 4849.

⁷ Cf. W. Clausen, "Catulli Veronensis Liber", *Classical Philology*, LXXI (1976), pp. 37-43; Catulo, *Poesías*, trad. y notas de A. Ramírez de Verger, Madrid⁴, Alianza LB 1306, 1993, pp. 17-19; B. Arkins, "Crucial constants in Catullus: Callimachus, the Muses, friends and enemies", *Liverpool Classical Monthly*, XVII, 8 (Oct. 1992), pp. 116 y 118.

⁸ C. W. Kroll, *Studien zum Verständnis der römischen Literatur*, New York/London, 1978 (= Stuttgart, 1924), p. 226.

genérica⁹ o la técnica anular. Desde luego, parece que el ordenamiento de sus odas no responde al mecanismo externo de un editor que ordena los poemas mecánicamente atendiendo simplemente al metro.

Los estudios sobre la colocación de las odas en relación con las demás y en el conjunto de los libros han sido muy numerosos en el presente siglo, especialmente a partir del artículo de Port sobre la estructura del libro de poesía en la época de Augusto¹⁰. De todos ellos han emergido diferentes posturas sobre la posibilidad de encontrar un modelo estructural que explique la situación de todas y cada una de las odas. De un lado, están quienes hacen todo tipo de combinaciones para llegar a una “estructura perfecta” en las relaciones de todas las odas de Horacio, como H. Dettmer¹¹, o para alcanzar una “estructura perfecta” dentro de una oda, como Ghiselli¹². Y de otro lado, aparecen algunos filólogos, como los comentaristas Nisbet y Hubbard o G. Williams¹³, que han reaccionado con virulencia ante este intento de reducir a esquemas y números la arquitectura de las odas, y advierten contra la ingenuidad y las fantasías de quienes se dedican a buscar complicaciones y sutilezas. Y, en tercer lugar, hay quienes han optado por un camino intermedio aceptando lo que es más o menos evidente y rechazando las imaginaciones de quienes ven más de lo que los textos mismos nos dicen. Es el caso de Cupaiuolo en su célebre monografía sobre la estructura de la oda horaciana¹⁴, donde mantiene que Horacio no sigue un solo esquema o estructura, sino que combina los diversos factores mencionados.

⁹ En el sentido de Francis Cairns (*Generic Composition in Greek and Roman Poetry*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 1972), es decir, una poesía con sus tópicos y convenciones ya establecidos, como propemptikón, genethliakón, epibatérion, kletikón, kómos, y otros.

¹⁰ W. Port, “Die Anordnung in Gedichtbüchern augusteischer Zeit”, *Philologus*, LXXXI (1926), pp. 279-308; cf. W. Ludwig, “Zu Horaz, C. II 1-12”, *Hermes*, LXXXV (1957), pp. 336-345.

¹¹ H. Dettmer, *Horace: a Study in Structure*, Hildesheim, 1983, pp. 203-261 para el libro II.

¹² A. Ghiselli, “Lettura dell’ode di Orazio”, *Lingua e Stile*, VII (1972), pp. 103-146 y *Orazio. Ode 1,1*, Bologna, 1983. Cf. la dura respuesta de A. La Penna, “A proposito della struttura della prima ode di Orazio e di strutture letterarie in generale”, *Maia*, XXV (1973), pp. 326-330.

¹³ Robin Nisbet y Margaret Hubbard, *A Commentary on Horace: Odes Book I*, Oxford, 1970, p. XXIV: “Yet it is only too easy to imagine some subtle principle either of similarity or difference in every juxtaposition, not to mention more complicated sequences and cycles. Most of these suggestions seem completely fanciful, and equally ingenious reasons could be adduced to justify any arrangement”; G. Williams, *Horace*, Oxford, 1973, p. 35.

¹⁴ Fabio Cupaiuolo, *Lettura di Orazio lirico. Struttura dell’ode oraziana*, Napoli², 1982.

2. Estructura de las odas

Cuestión muy diferente es el de la estructura interna de cada una de las odas. Aquí sí hay datos más que suficientes para considerar al venusino como el maestro consumado de la arquitectura de la oda. Todos recordaremos la teoría horaciana¹⁵: “al que haya elegido el asunto adecuadamente, no le abandonarán ni la elocuencia ni el orden claro” (*cui lecta pudenter erit res / nec facundia deseret nec lucidus ordo*). Nuestro querido don Antonio Fontán, en la página 22 del suplemento literario del diario ABC del pasado día 27 de noviembre de 1992, nos ha recordado acertadamente que “Horacio, el rey de la forma literaria, ha sido el escritor que mejor ha acertado a extraer en expresiones lapidarias toda la fuerza expresiva y el vigor de dicción de que es capaz la lengua latina”.

No es preciso insistir demasiado en los dos sistemas generales que Horacio emplea para distribuir las unidades temáticas: a) sistema jónico, en el que las ideas avanzan progresivamente hasta alcanzar el clímax o anticlímax final; y b) sistema dórico, donde prevalece la simetría y el equilibrio de las partes que desarrollan las ideas y las palabras¹⁶. Y dentro de estos dos sistemas se multiplican las posibilidades.

Unas odas tienen una **estructura bipartita**, como la 2.17, una *sotería*, dedicada a Mecenas. La oda, a través de un continuado contraste entre *tu* (Mecenas) y *ego* (Horacio) se distribuye en dos bloques muy diferenciados. Las cuatro primeras estrofas (vv. 1- 16) hablan de la hipocondria de Mecenas (vv. 1-4) y de que morirán juntos los dos (vv. 5-16), mientras que las cuatro últimas dan cuenta de los horóscopos de ambos.

También la oda 14 (*Eheu fugaces, Postume, Postume/ labuntur anni*) sigue este esquema. “The ode is a masterpiece of construction”, aseveran Nisbet y Hubbard¹⁷, los mejores comentaristas de Horacio en el siglo XX. Las primeras tres estrofas constituyen un solo período que desarrolla tres ideas: vv. 1-4 inevitabilidad de la muerte; vv. 5-8 inutilidad de evitarla; y vv. 9-12 obligatoriedad de cruzar el río del más allá. Las siguientes tres estrofas dicen lo mismo en otro orden: vv. 13-16 inutilidad de evitar la muerte; 17-20 obligato-

¹⁵ Cf. D. C. Innes, “Augustan critics”, en *The Cambridge History of Literary Criticism. I Classical Criticism*, ed. George A. Kennedy, Cambridge, 1989, p. 260.

¹⁶ Cf. V. Cristóbal, *op. cit.*, p. 39.

¹⁷ Robin Nisbet y Margaret Hubbard, *A Commentary on Horace Odes, book II*, Oxford², 1991, p. 225.

riedad de llegar al más allá; 21-24 necesidad de abandonar la tierra. La última estrofa, anticlimática, recuerda que habrá un heredero más digno que él, porque disfrutará de lo que otros no han sabido.

Y este mismo esquema siguen la oda 4 (*Ne sit ancillae tibi amor pudori, / Xanthia Phoceu*), dividida en dos bloques de tres estrofas cada uno; la oda 8 (*Ulla si iuris tibi perierati/ poena, Barine*), distribuida en dos partes de cuatro y dos estrofas respectivamente; la oda 9 (*Non semper imbres nubibus hispidos / manant in agros*), cuya primera parte gira en torno a los versos 9-10a (*tu semper urges flebilibus modis / Mysten ademptum*), mientras la segunda se construye alrededor de los vv. 17b-18a (*desine mollium / tandem querelarum*); la oda 11 (*Quid bellicosus Cantaber et Scythes, / Hirpine Quinti, cogitet*); la oda 15 (*Iam pauca aratro iugera regiae / nubes relinquent*), compuesta de dos partes contrastadas (3 + 3); y la oda 20 (*Non usitata nec tenui ferar / penna...vates*), dividida en dos partes de tres estrofas cada una.

Hay otras que despliegan una **estructura progresiva**, como la 3 (*Aequam memento...servare mentem*¹⁸). Las dos primeras estrofas (vv. 1-8) desarrollan la idea general de la oda: la calma en la desdicha y la moderación en la prosperidad, ampliando la segunda lo expuesto en la primera. Las dos siguientes estrofas (vv. 9-16) constituyen una nueva ampliación del verbo *bearris* de la segunda estrofa por medio de un (*locus amoenus*) en la tercera estrofa (vv. 9-12) y de una invitación al disfrute del presente (*carpe diem*) en la cuarta (vv. 13-16). Las dos estrofas que siguen (vv. 17-24) tratan de otra forma el tema de la muerte anunciado en el v. 4 (*moriture Delli*). Y la última estrofa (vv. 25-28) constituye el clímax de la oda: *omnes eodem cogimur* del v. 25.

La misma distribución aparece en la primera oda (*Motum ex Metello consule civicum*), aunque el final sea anticlimático (2 + 2 + 2 + 3 + 1).

La oda 2.16, que estudiaremos más tarde, presenta también una estructura progresiva bastante intrincada.

Algunas odas presentan dos bloques separados por una **estrofa central de transición**¹⁹ que mira tanto a la primera como a la segunda parte. Es lo que

¹⁸ Sobre ella, léase a Vicente Cristóbal, "Estructura de Hor., Carm. II 3", *Actas del I Congreso Andaluz de Estudios Clásicos*, Jaén, 1982, pp. 164-167.

¹⁹ Cf. A. Ramírez de Verger, "Horacio (Oda IV 7) y Francisco de Medrano (Oda XIV)", *Athlon. Satura Grammatica in honorem Francisci R. Adrados*, Madrid, 1987, vol. II, p. 770 y nota 23; G. Laguna, "Estructura y significación de la Oda IV 11 de Horacio", *Anuario de Estudios Filológicos*, XIV (1991), pp.269-281. A veces se presentan dos odas más o menos centrales, como en IV 4; cf. A. Ramírez de Verger y A. Villarrubia, "Historia y poesía en la oda IV 4 de Horacio", *Faventia*, VIII (1986), pp. 45-55.

ocurre en la 2.12, una *recusatio* del más puro estilo calimaqueo y de ecos propercianos (2.1). En el primer bloque se rechaza la composición de poesía dedicada a cantar gestas históricas (vv. 1-4) o leyendas mitológicas (vv. 5-9a) o las hazañas del propio Augusto, que el mismo Mecenas puede narrar en prosa (9b-12). La estrofa central (vv. 13-16) es el pivote de toda la oda:

*me dulces dominae Musa Licymniae
cantus, me voluit dicere lucidum
fulgentis oculos et bene mutuis
fidum pectus amoribus,*

“la Musa quiso que yo cantara dulces canciones
a mi amada Licimnia, que cantara sus ojos
que brillan espléndidamente y a un pecho muy fiel
en su recíproco amor”.

Horacio, como Propertio, quiere cantar los atractivos físicos y las exquisiteces de la amada (vv. 12-20), pues un sólo mechón de su cabello o un solo beso suyo es superior a todas las riquezas (vv. 21-28) y al valor de los pueblos más poderosos.

A veces, basta un verso para constituir el pivote de toda la oda, como es el caso de la oda 2.5, que luego analizaremos.

La estructura **tripartita** aparece en diversas odas. La oda 2.2 es un encomio de Salustio Crispo a la vez que una denuncia contra el materialismo y una defensa del aserto estoico de que "el sabio es el rey". Se distribuye en tres bloques de dos estrofas cada uno: vv. 1-8 dedicatoria y ejemplificación; vv. 9-16 exposición y ejemplificación de la idea de que el verdadero poder es de quien domeña a su espíritu; y vv. 17-24 conclusión: la virtud o ἀρετή la que hace al hombre ser rey.

En la oda 2.7 es un poema de bienvenida a un amigo de nombre Pompeyo (*epibaterion*); la distribución de sus siete estrofas sigue el esquema de 2 (regreso del amigo) + 2 (recuerdos del pasado) + 3 (banquete de bienvenida).

La oda 2.18, un alegato (ψόγος) contra el lujo, tema reiterado en las diatribas de época helenística, se distribuye en tres bloques de 14 versos (frugalidad del poeta) + 14 (lujo de Mecenas²⁰) + 12 (la muerte iguala a todos).

²⁰ A quien se dirige la oda, como señalan Nisbet-Hubbard, *op. cit.*, p. 289.

*distinguet autumnus racemos
purpureo varius colore,*

*iam te sequetur, currit enim ferox
aetas et illi quos tibi dempserit
apponet annos, iam proterva* 15
fronte petet Lalage maritum,

*dilecta quantum non Pholoe fugax,
non Chloris, albo sic umero nitens
ut pura nocturno renidet*
luna mari, Cnidiusve Gyges; 20
*quem si puellarum insereres choro,
mire sagacis falleret hospites
discrimen obscurum solutis
crinibus ambiguoque vultu.*

Una traducción²⁴ sin pretensiones sería como sigue:

“Todavía no puede soportar el yugo sobre su cuello
domado, todavía no puede igualar las obligaciones
de la collera ni tolerar el peso
del toro que se lanza a Venus.

En torno a verdes campos van las ganas 5
de tu novilla, ya aliviando en los arroyos
el pesado calor, ya deseando sobre todo
retozar con los novillos en el húmedo sauzal.

Deja el deseo de una uva inmadura.
Pronto teñirá para ti de morados 10
los racimos el otoño
matizado de colores de púrpura,

²⁴ Pueden consultarse, por ejemplo, las de V. Cristóbal (*Horacio: Epodos y Odas*, Madrid, Alianza LB 1121, 1985, pp. 106–107), A. Cuatrecasas (*Horacio. Obras completas*, Barcelona, Clásicos Universales Planeta 126, 1986, p. 51) o Manuel Fernández-Galiano (*Horacio: Odas y Epodos*, Madrid, Cátedra Letras Universales 140, 1990, pp. 185-187).

pronto te seguiré, pues corre cruel
la vida y los años que a ti te quite
a ella se los pondrá, pronto con el descaro 15
en su semblante buscará Lálage marido,

amada como no lo fue la esquivia Fóloe,
como no Cloris, resplandeciente con sus hombros
blancos tal como la luna clara riela
en el mar de noche, o como Giges de Cnido, 20

a quien si mezclaras en una rueda de doncellas,
sorprendentemente engañaría al forastero más sagaz
una diferencia borrosa por culpa del pelo
suelto y el rostro ambiguo”.

La materia de la oda es amatoria²⁵. Se insta a su destinatario, el propio Horacio u otro²⁶, a no desear el amor inmaduro de una joven. Una frase de los vv. 9-10 (*tolle cupidinem immitis uvae*) se erige en el pivote sobre el que gira toda la oda: En la primera parte (vv. 1-9a) se rechaza la presente inmadurez de la joven, mientras en la segunda parte (vv. 10b-16) se espera la madurez futura de Lálage. Las dos últimas estrofas, como veremos, amplían sucesivamente los conceptos en torno a Lálage y a Giges.

El contraste entre juventud (el presente) y madurez (el futuro) se realiza mediante dos metáforas: a) Del mundo animal²⁷: la joven inmadura es una novilla no apta para el apareamiento y que sólo desea aliviar su calor en los arroyuelos y retozar con los novillos (1-9a); b) Del mundo vegetal: el otoño con sus cárdenos racimos y su color de púrpura simboliza la futura madurez de la jovencita.

Tres hechos formales destacan, a mi modo de ver, en esta oda: la abundancia de estructuras trimembres, tan queridas a Horacio, el juego intenciona-

²⁵ Sobre la oda 2.5, cf. K. J. Reckford, “Some Studies in Horace’s Odes on Love”, *Classical Journal*, LV (1959), pp. 27-29; cf. P. Connor, *Horace’s Lyric Poetry: The Force of Humour*, Berwick, Aureal Publications, 1987, pp. 198-200. Cf. P. Fedeli, “Carmi d’ amore do Orazio: un percorso didattico”, *Anfidus*, XVIII (1992), pp. 59-73.

²⁶ Los escolios de Pseudo-Acrón dicen: *incertum est quem adloquatur hac ode, utrum amicum aliquem an semet ipsum*. Cf. Nisbet.Hubbard, *op. cit.*, p. 77; cf. Quinn, *op. cit.*, pp. 206-207.

²⁷ Sobre la metáfora animal, cf. V. Buchheit, *Studien zum Corpus Priapeorum*, München, 1962, p. 104; J. McKeown, *Ovid: Amores*, Leeds, 1989, vol. II, p. 41 a 1.2.13-16; G. Laguna, *Estacio, Silvas III*, Madrid/Sevilla, 1992, pp. 361-362 a 3.5.26-28. Léase también a Hor., *Carm.* 3.11.9-12.

do de adjetivos, y, sobre todo, el doble sentido de la mayoría de los términos de las primeras estrofas.

Las estructuras trimembres y bimembres horacianas no sólo son de miembros crecientes en un sentido meramente formal o de volumen fónico, sino que también van profundizando gradualmente en el contenido. Así, en la primera estrofa, donde se sobreentiende el sujeto *iuvenca* (nuestro poeta la ha diferido hasta la segunda estrofa), es de estructura trimembre creciente, sobre todo en el sentido, con anáfora variada:

- 1) **nondum** subacta ferre iugum valet/ cervice,
- 2) **nondum** munia comparis/ aequare
- 3) **nec** tauri ruentis/ in Venerem tolerare pondus.

La novilla no puede soportar el yugo de la *fides*, no puede responder a las obligaciones de un compromiso (*foedus*) con su compañero ni sufrir la carga de una unión sexual²⁸ desigual por el “peso” de uno de los dos.

La segunda estrofa, en cambio, amplía el término *iuvencae* con dos participios paralelos (*nunc solantis...nunc praegestientis*) en un ideal *locus amoenus* tan del gusto de Horacio: verdes campos, aguas de arroyuelos, donde sacia su ardor la novilla junto con sus iguales en una promiscuidad “sin compromiso”.

La tercera y cuarta estrofas desarrollan una nueva estructura trimembre referida al futuro: *iam...distinguet, iam te sequetur, iam...petet*. El primer miembro prevee la llegada de la madurez para la joven mediante la metáfora del otoño, el segundo afirma que ella cumplirá con sus obligaciones para igualar a su compañero, y el tercero espera que Lálage (por fin se nombra a la joven aunque sea con pseudónimo) podrá cumplir con su marido. Sutilmente por medio de la aliteración, Horacio, como tantas otras veces, relaciona esta segunda estructura trimembre con la de la primera estrofa. Y repárese en las ampliaciones de cada miembro. A *autumnus* casa el convencional *purpureo varius colore*, a *sequetur*, una explicativa no menos manida como el paso del tiempo (*currit enim ferox aetas...*) y a Lálage toda una estrofa con un desarrollo también triádico: *non Pholoe...non Chloris...Cnidiusve Gyges*. En ella cada nombre propio recibe una determinación: un adjetivo (*fugax*) para *Pholoe*, otro adjetivo (participio) más una oración comparativa para *Chloris* (*sic...nitens ut renidet*) y una estrofa entera para *Gyges* (*quem si...*). De esta forma, lo que

²⁸ Sobre Venus = coito, cf. J. N. Adams, *The Latin Sexual Vocabulary*, Baltimore, 1982, pp. 188-189; E. Montero, *El latín erótico*, Sevilla, 1991, pp. 126-127, 199-202, esp. 201.

parece una estrofa “de relleno” resulta ser el desarrollo explicativo de Giges por medio de lo que Vicente Cristóbal ha llamado “morosidad descriptiva”, consistente en “una inesperada ralentización” al final de algunos poemas, como I 4, III 12, III 20 y la presente oda²⁹.

Por otra parte, casi todos los sustantivos aparecen acompañados de un adjetivo o un participio: *subacta...cervice, tauri ruentis, virentis...campos, iuvencae...solantis... preagestientis, gravem...aestum, udo...salicto, immitis uvae, lividos...racemos, autumnus...varius, purpureo... colore, ferox aetas, proterva fronte, Pholoe fugax, albo umero, pura...luna, nocturno...mari, sagacis...hospites, discrimen...obscurum, solutis crinibus, ambiguo vultu*. Unos están colocados delante del sustantivo, otros detrás; delante, los epítetos, y detrás, los calificativos. La abundancia de adjetivos en esta oda pudieran apuntar a una datación temprana de la misma³⁰. Tal vez, en el uso de los adjetivos es donde Horacio cumple mejor su famoso principio de la *callida iunctura*³¹. Repárese, por ejemplo, en la comparativa que afecta a Cloris (vv. 19-20): *ut pura nocturno renidet/ luna mari*. La luna es más clara en el cielo por contraste con la oscuridad del mar sobre el que refleja su luz. Los términos *pura, nocturnus, luna* y *mare* son manidos, pero la colocación de ellos nos hace evocar muchísimo más de su significado normal y si nos fijamos en la colocación central del verbo *renidet* e interpretamos *nocturno mari* como dativo, como quieren Nisbet-Hubbard, mejor que como ablativo de lugar, la fuerza expresiva del texto sale muy realzada: “como la clara luna riela para (sobre) el mar durante la noche”.

En las cuatro primeras estrofas, como anticipaba más arriba, se suceden términos con doble sentido³², el propio y el metafórico: *subacta...cervice* “sometimiento del cuello al yugo (*iugum*) o al amor (*iugum amoris*)³³ del marido, *munia* “obligaciones y débito marital”, *compar* “compañero de yunta y cónyuge”, *aequare* “igualar y aparearse uniformemente”, *tauri ruentis* “madurez y virilidad”, *virentis* “verdes y lozanos de edad”, *campos* “llanuras y lugares de libertad para el amor”, *iuvenca* “novilla y doncella”, *fluviis* “arroyos y

²⁹ Cf. Vicente Cristóbal en *Horacio: Odas y Epodos*, Madrid, Cátedra Letras Universales 140, 1990, p. 42 y “Morosidad descriptiva en las Odas de Horacio”, en *Retórica y Poética*, Cádiz 1991, pp. 127-128.

³⁰ Cf. Cupaiuolo, *op. cit.*, p. 17 y nota 11.

³¹ Cf. Cristóbal, *op. cit.*, pp. 39-41.

³² Cf. Nisbet-Hubbard, *op. cit.*, pp. 80-89.

³³ Sobre el motivo del *iugum amoris*, cf. Pl., *Curc.* 50-52, Catull. 68.118; léase también a J. Sarkissian, *Catullus 68. An Interpretation*, Leiden, E. J. Brill, 1983, p. 28 y nota 78 en p. 53.

corrientes virginales”, *solantis gravem aestum* “alivio del calor físico y del amor (*solamen amoris*)”, *ludere* “retozar y coquetear”, *praegestientis* “deseo ardiente y excitación emocional”, *cupidinem* “simple deseo o deseo sexual”, *immitis uvae* “uva inmadura y doncella inmadura”, *autumnus* “otoño y edad madura para el amor”, donde se recogen los mejores frutos (*racemos*) físicos y sexuales³⁴ en una estación que es rica en colorido (desde el purpúreo [*purpureo...colore*] de la juventud hasta el morado de la uva madura [*lividos...racemos*]), *ferox aetas* “edad con empuje en los animales y el tiempo que corre feroz” (no fugaz), pues no se controla como no se controla a los animales salvajes, *proterva fronte petet* se refiere a la disposición en el apareamiento de animales y a la disposición “animal” de Lálage, con lo que la cuarta estrofa viene a cerrar anularmente a la primera.

Pero en esta “imagery” o alegoría que aflora en las cuatro primeras estrofas³⁵ se va de la crudeza casi literal de la primera estrofa a la crudeza no tan literal de la cuarta (*iam proterva/ fronte petet Lalage maritum*) pasando por el remanso ideal de la segunda y el desarrollo maduro de la tercera.

La oda XXVII de Medrano³⁶ es como sigue:

*Aun la tierna çerviz no es poderosa
deel yugo y de igualar con el usado
compañero el arado;
ni bien tolerar osa
el peso demasiado* 5

*deel encendido toro que la asalta.
Ahora gusta sólo tu novilla
retoçar, bobilla,
con las otras, y salta
deel Betis en la orilla.* 10

*El apetito dexa, malseguro,
deel ermoso razimo que aun azedo
está; llegará cedo*

³⁴ Cf. el curioso comentario a *racemos* de A. Y Campbell citado en Nisbet-Hubbard, *op. cit.*, p. 86: *designat poeta virginis adultae mammas venis variegatas*.

³⁵ Cf. D. Gall, *Die Bilder der horazischen Lyrik*, Königstein, 1981, pp. 171-174.

³⁶ Para Medrano y Horacio hay que partir de M. Menéndez Pelayo, *Horacio en España*, en *Bibliografía hispano-latina clásica*, Madrid, CSIC, 1951, vol. VI, pp. 65-70.

*el otoño maduro
y probarlo as sin miedo.* 15

*Ella te buscará, que la edad fiera
corre sin freno; y quantos, no sentida,
años hurta a tu vida,
los añade ligera
a su niñez florida.* 20

*Tú la espera, la más sabrosa y bella
que a visto el sol y el suelo producido.
Mas, con seso advertido,
piensa que será de ella
lo que de otras a sido.* 25

Sobre la adaptación de Medrano, dejemos hablar a Dámaso Alonso³⁷:

“La fuente de esta bella oda es Horacio II, V: *Nondum subacta ferre iugum valet*. Estrofa alcaica, reproducida por la combinación ABbab. La oda de Medrano tiene una estrofa menos que la de Horacio: las estrofas se corresponden desde la primera a la cuarta, pero Medrano suprime las dos últimas del modelo, poniendo en su lugar una sola, incolora y general, aunque de tono horaciano. Nótese que la materia de la estrofa primera del original, a pesar de la añadidura de un quinto verso en Medrano, se ha tenido que prolongar en la segunda de éste; el retraso se salva con la reducción de la segunda latina: Medrano suprime todos los elementos de color y la estrofa penúltima del modelo, con su blancura marmórea, lunar, desaparece. Por consideraciones distintas -a causa de los *Graeci mores*- la estrofa última de Horacio también se suprime, y con ella se pierde el subtema: pero Medrano no introduce al bello Giges (a quien, con sus cabellos sueltos sobre el ambiguo rostro nadie podrá distinguir en una rueda de muchachas). Semejante final, que apuntaba a un nuevo tema sin desarrollarlo, era una especie de anticlímax; Medrano lo sustituye por otro sin peligrosas ambigüedades, y que tampoco desentona de las normas horacianas”. Hasta aquí lo esencial de la comparación entre Horacio y Medrano, pero el original horaciano es muy superior, y no es una opinión mía sino del mismo Dámaso Alonso³⁸, a quien es preciso seguir cediéndole la pala-

³⁷ En la p. 303 de su edición ya citada.

³⁸ En p. 144 de su edición citada.

bra: “Es una de las más bellas odas de Horacio. La estructura cromática de esta oda de Horacio es una maravilla, y un contrapunto mágico de su desenvolvimiento rítmico, estrófico y conceptual. Todo eso ha desaparecido en Medrano, de los versos de Medrano han huido los colores, lo mismo los encendidos rojos que los blancos deslumbrantes, y con ellos esa masa de bellos cuerpos, casi mármoles, que tan honda huella dejan en nuestra fantasía. El mundo horaciano de nuestro poeta español había de adaptarse algo a los tonos del ambiente de los Felipes, en la cantonada de los siglos XVI y XVII”.

Y sí, es verdad que la versión de Medrano es un pálido reflejo del original, pues no se encuentra ni la crudeza de la primera estrofa, ni el retozo de la segunda, ni el colorido de la tercera, ni la concreción de la cuarta. Y, para colmo, ha cercenado esa belleza, marmórea y etérea a la vez, de la cuarta estrofa y ha censurado la descripción de la belleza ambigua de Giges en la quinta. Por contra, la quinta estrofa de Medrano habla del éxito de saber esperar con inteligencia: ella misma se doblará, con lo que el poeta sevillano recoge generalizando el final concreto de la cuarta estrofa horaciana.

4. La Oda a la Tranquilidad: II 16

Desde hace tiempo me ha cautivado la oda II 16 (*Otium divos rogat*), tal vez porque se suele despreciar el lote que la vida nos ha asignado (pecamos de μεριμνησις, como dirían los filósofos y satíricos antiguos) y no se está contento con lo que se tiene, como nos recuerda el mismo Horacio en los primeros versos de su primera sátira:

*Qui fit, Maecenas, ut nemo, quam sibi sortem
seu ratio dederit seu fors obiecerit, illa
contentus vivat, laudet diversa sequentis?*

“¿Cómo es posible, Mecenas, que nadie vive contento con la suerte que su inteligencia le ha dado o la casualidad le ha asignado y alaba la del que sigue caminos diferentes?”

Pero, digresiones aparte, vayamos al texto latino:

*Otium divos rogat in patenti
prensus Aegaeo, simul atra nubes
condidit lunam neque certa fulgent*

sidera nautis,

otium bello furiosa Thrace, 5
otium Medi pharetra decori,
Grosphe, non gemmis neque purpura ve-
nale neque auro.

Non enim gazae neque consularis 10
summovet lictor miseros tumultus
mentis et curas laqueata circum
tecta volantis.

Vivitur parvo bene, cui paternum
splendet in mensa tenui salinum 15
nec levis somnos timor aut cupido
sordidus aufert.

Quid brevi fortes iaculamur aevo
multa? quid terras alio calentis
sole mutamus? patriae quis exsul 20
se quoque fugit?

Scandit aeratas vitiosa navis
Cura nec turmas equitum relinquit,
ocior cervis et agente nimbos
ocior Euro.

Laetus in praesens animus quod ultra est 25
oderit curare et amara lento
temperet risu. nihil est ab omni
parte beatum.

Abstulit clarum cita mors Achillem,
longa Tithonum minuit senectus, 30
et mihi forsan, tibi quod negarit,
porriget hora.

Te greges centum Siculaeque circum

*mugiunt vaccae, tibi tollit hinnitum
apta quadrigis equa, te bis Afro
murice tinctae* 35

*vestiunt lanae: mihi parva rura et
spiritum Graiae tenuem Camenae
Parca non mendax dedit et malignum
spernere vulgus.* 40

Una versión, con la intención, como en la anterior, de que se pueda seguir el texto original casi al pie de la letra, sería como sigue:

“Ocio a los dioses pide el sorprendido
en pleno Egeo, tan pronto como negra nube
cubre la luna y dejan de brillar
estrellas seguras para los marinos,

ocio Tracia enloquecida por la guerra, 5
ocio los medos adornados con la aljaba,
Grosfo, que no se puede comprar ni con gemas
ni con púrpura ni con oro.

Pues ni los tesoros ni el lictor del cónsul 10
puede apartar las desgraciadas agitaciones
de la mente y las preocupaciones que revolotean
alrededor de los artesonados.

Vive bien con poco, quien tiene para lucir
en su humilde mesa el salero de sus padres,
y el temor o baja ambición no le quita l 15
su sueño ligero.

¿Para qué nos lanzamos valientes a muchos proyectos
en breve vida? ¿Para qué nos mudamos a tierras
calientes con otro sol? ¿Quién, desterrado de su patria,
puede escapar también de sí mismo? 20

Embarca en las claveteadas naves la corrosiva
Preocupación y no abandona los escuadrones de jinetes,
más veloz que los ciervos y más veloz que el Euro
cargado de nubarrones.

El ánimo alegre con el presente odie preocuparse 25
por lo que vendrá después y temple la amargura
con indolente sonrisa: que no existe nada
feliz por completo.

Se llevó al famoso Aquiles una muerte prematura,
una larga vejez encogió a Titono, 30
y a mí quizás, lo que a ti te niegue,
me ofrecerá el tiempo.

A tu alrededor cien rebaños de vacas sicilianas
mugen, para ti lanza su relincho
la yegua apta para la cuadriga, a ti te visten 35
lanas teñidas dos veces

con púrpura africana: a mí una Parca que no miente
me ha concedido un pequeño campo,
el tenue aliento de la griega Camena y despreciar 40
al vulgo improductivo”.

Detengámonos primero en el tema (*res*) de la oda. Como se puede deducir fácilmente, la oda pertenece al grupo de las filosóficas y dentro de tal grupo tiene un carácter eminentemente epicúreo³⁹. A esta secta pertenece el término fundamental *otium* ("ocio, tranquilidad, paz, sosiego"), que es una *epicurea vox* (σχολή, ήσυχία); aquí hay temas que eran muy queridos a la doctrina epicúrea, como la búsqueda de la vida sencilla (vv. 13-14, cf. la aceptación únicamente de placeres φυσικά y αναγκαία), la huida del miedo y de la ambición (vv. 15-16, cf. η γάρ διά φόβον τις κακοδαιμονεί η δι' άδριστον και κενήν έπιθυμία), la ausencia de los *miseros tumultus mentis* (vv. 10-12,

³⁹ Léase a W. D. Lebek, "Horaz und die Philosophie: die 'Oden'", *Aufstieg und Niedergang der römische Welt*, II 31.3 (1981), pp. 2061-2065.

cf. τὴν τῆς ψυχῆς τοραχὴν) o "ataraxia", el disfrute del momento presente (v. 25 καιρός), la aceptación de la adversidad sobre la base de que no existe la felicidad completa (vv. 27-28), la ausencia de miedo a la muerte (vv. 29-30, ὁ θάνατος οὐδὲν πρὸς ἡμᾶς) y el desprecio hacia la mayoría (v. 39, παρὰ τοῖς πολλοῖς τιμὴ καὶ περίβλεψις), aunque esto último, como luego veremos, es también una norma entre los poetas helenísticos. Y todos estos asuntos los había *encontrado* nuestro poeta en Epicuro y su apóstol en latín, Lucrecio. A éste sigue especialmente en el proemio al libro II del *De rerum natura* (vv. 1-61), donde también aparecen las ideas de la huida de los peligros, de la búsqueda de una vida sencilla, y de la ausencia de miedo a la muerte y a las supersticiones.

También Catulo⁴⁰, como bien se recordará, había explotado el tema del *otium* en su poesía LI 13-16:

*otium, Catulle, tibi molestum est;
otio exsultas nimiumque gestis:
otium et reges prius et beatas
perdidit urbes.*

“El ocio, Catulo, no te conviene,
con el ocio te apasionas y excitas demasiado:
el ocio arruinó antes a reyes y
prósperas ciudades”.

Horacio siguió a Catulo en la forma, pero no en el contenido. Catulo nos recuerda aquella idea de poeta elegíaco latino de que el amor era una consecuencia de llevar "una vida indolente", es decir, una vida "ociosa" de enamorado, consagrado a la amada, por oposición a la vida "activa" del ciudadano dedicado a la milicia, el foro o los negocios⁴¹. Recuérdense las palabras que Estobeo⁴² puso en boca de Teofrasto: θεόφραστος ὁ φιλόσοφος ἐρωτηθεὶς ὑπὸ τινος

⁴⁰ Cf. E. Fraenkel, *Horace*, Oxford, 1957, pp. 211-213.

⁴¹ Cf. E. J. Kenney, "Nequitiae poeta", en *Ovidiana. Recherches sur Ovid*, ed. de N. I. Herescu, Paris, 1958, pp. 201-209; J. Veremans, "Le thème élégiaque de la vita iners chez Tibulle et Propertius", *Hommages à R. Schilling*, Paris, 1983, pp. 423-426; A. Ramírez de Verger, "El *otium* de los elegíacos: una forma heterodoxa de vida", en *Heterodoxos, reformadores y marginados en la Antigüedad Clásica*, ed. de F. Gascó y J. Alvar, Sevilla, Universidad de Sevilla y Universidad Hispanoamericana de la Rábida, 1991, pp. 59-70.

⁴² *Flor.* 64.66.

τί ἐστὶν ἔρωσ, 'πάθος' ἔφη 'ψυχῆς σχολαζούσης'. El *otium* catuliano⁴³, pues, no tiene nada que ver con el que estamos viendo en Horacio⁴⁴, que se acerca más al concepto filosófico de "paz de espíritu", como hemos visto; no se parece nada al *otium* del indolente que abre el camino al amor.

En pocas palabras, la materia de la oda horaciana que estamos analizando gira en torno al *otium* filosófico (vv. 1, 5 y 6), a la moderación (*vivitur parvo bene*, v. 13) y a los límites de la felicidad (*nihil est ab omni parte beatum*, vv. 27-28). A esto se reduce la *res* o asunto de la oda.

Pero el asunto tiene que ser desarrollado con el ropaje de las palabras (*verba*), que deben desde luego someterse al esquema de la estrofa sáfica en este caso. Podríamos imaginarnos un "puzzle" y veríamos que el trabajo del vate va progresando poco a poco en fases sucesivas. Veámoslo en las dos primeras estrofas.

a) En primer lugar, la palabra clave y el destinatario, que se difiere hasta la segunda estrofa:

Otium --UU-U-U
 -U---UU-U-U
 -U---UU-U-U
 -UU-U

otium --UU-U-U
otium --UU-U-U
Grosche, ---UU-U-U
 -UU-U

b) En segundo lugar, los términos nucleares de la frase: el sujeto, el verbo y el complemento:

Otium divos rogat -U-U
premsus ---UU-U-U
 -U---UU-U-U
 -UU-U

⁴³ Cf. A. J. Woodman, "Some implications of *otium* in Catullus 51.13-16", *Latomus*, XXV (1966), pp. 217-266.

⁴⁴ Cf. Fraenkel, *op. cit.*, pp. 211-214.

otium --UU-U Thrace
otium Medi UU-U-U
 -U---UU-U-U
 -UU-U

c) En tercer lugar, se añaden los términos que giran en torno a los antes citados:

Otium divos rogat in patenti
premsus Aegaeo, UU-U-U
 -U---UU-U-U
 -UU-U

otium bello furiosa Thrace,
otium Medi pharetra decori,
Grosphé, ---UU-U-U
 -UU-U

d) Y, por último, aparecen las expansiones de las dos estrofas:

Otium divos rogat in patenti
premsus Aegaeo, simul atra nubes
condidit lunam neque certa fulgent
sidera nautis,

otium bello furiosa Thrace,
otium Medi pharetra decori,
Grosphé, non gemmis neque purpura ve-
nale neque auro.

Por supuesto, todo esto es simple metodología para que se pueda entender mejor cómo un poeta tan cerebral y puntilloso como Horacio⁴⁵ va construyendo la oda a partir de un tema dado. Y si de la palabra ascendemos al período poético podremos constatar que las dos estrofas forman uno perfecto pero con la fase resolutive, típica del período oratorio, adelantada al comienzo (*Otium divos rogat*), porque la fuerza expresiva no se consigue con la cláusula, sino con la triple anáfora de *otium* a principio de verso. El período poético es trimembre (*otium...otium...otium*), pero con dos expansiones: una temporal en el primer miembro (*simul...nautis*, que a su vez tiene una estructura bimembre: *condidit...neque fulgent*) y otra apositiva en el último: *venale non gemmis neque purpura neque auro*. Esta última forma, como se ve, otro trío con anáfora variada.

Así podríamos ir desgranando una a una las estrofas hasta llegar a la palabra y al fonema. Pero baste señalar que la tercera estrofa forma una sola oración (*summovet*) con dos sujetos (*gaza* y *lictor consularis*) y dos objetos directos (*tumultus* y *curas*); que la cuarta estrofa gira en torno a una de las ideas fundamentales de la oda (*vivitur parvo bene*), lugar común de los epicúreos⁴⁶, que viene reforzada por la añorada frugalidad tradicional del romano (*cui paternum/splendet in mensa tenui salinum*); que la quinta estrofa está construida de forma que las tres interrogaciones comienzan en diferentes sitios del verso (*quid...quid...quis*); que la sexta estrofa, dudosa para algunos críticos textuales⁴⁷, está colocada a modo de remanso después de la explosivas interrogaciones de la anterior; que la séptima persiste en el tono epicúreo de conformarse con el bienestar presente y no pensar en el futuro mediante un juego de entrecruzamientos sutiles: *laetus in praesens* “alegría o satisfacción presente” /

⁴⁵ *Ars poetica* 289-294:

*Nec virtute foret clarisve potentius armis
quam lingua Latium, si non offenderet unum 290
quemque poetarum limae labor et mora. Vos, o
Pompius sanguis, carmen reprehendite quod non
multa dies et multa litura coercuit atque
praeseptum deciens non castigavit ad unguem.*

“El Lacio no sería más poderoso por su valor o por sus ilustres armas que por su lengua, si el trabajo y la lentitud de la lima no molestaran a cada uno de nuestros poetas. Vosotros, oh sangre de Pompilio, censurad el poema que no han retenido muchos días y muchas tachaduras y no han pulido diez veces hasta llegar a la uña mejor cortada” (ex Aníbal Núñez, *Aristóteles, Horacio, Artes poéticas*, Madrid, Taurus Universitaria, 1991, p. 139).

⁴⁶ Cf. Epicuro, *epist.* 3.131; Lucr., 5.1118-1119; y Nisbet-Hubbard, *op. cit.*, p. 260.

⁴⁷ Discusión y bibliografía en Nisbet-Hubbard, *op. cit.*, p. 264.

quod ultra est oderit curare “por el futuro preocupación // *amara* “la amargura” / *lento temperet risu* “tolerancia risueña”.

Baste también recordar que en la octava estrofa se introducen dos *exempla* mitológicos (Aquiles y Titono) con sus términos contrastados: *cita mors // longa senectus* y *abstulit clarum Achillem // Tithonum minuit*, pues el pago a la fama de Aquiles fue morir joven, mientras que la larga vida de Titono tuvo como recompensa una indeseada y encogida vejez (la Aurora terminó por transformarlo en cigarra). La estrofa, que comienza con *exempla* solemnes, pasa paradójicamente en el tercer verso a los personajes de la oda, Grosfo y Horacio. ¿Se trata de un toque de humor o, como señalan Nisbet-Hubbard (p. 267), un paralelismo sugerido? La gloria efímera de Aquiles se iguala a la situación de Grosfo (muy rico, pero que puede morir muy pronto), mientras que la sencillez y larga vida de Titono-cigarra se iguala con el don duradero e inmortal del canto poético que posee Horacio.

Y no se olvide que las dos últimas estrofas no hacen sino desarrollar, en una clara antítesis, las situaciones de Grosfo y de Horacio: *te...tibi...te*, una triple anáfora con poliptoto, propia de un estilo elevado frente a un humilde *mihi*. Estos rasgos, como me recuerda Gabriel Laguna, son típicos del “priamel”. Grosfo posee una enorme riqueza ganadera (la abundancia del sonido u [*centum, Siculaeque, circum, mugiunt*] parecen evocar el ensordecedor mugido del ganado) hasta el punto de que posee caballos de carreras y vestidos de gran lujo (*bis...tinctae...lanae*). Horacio, por el contrario, (y el encabalgamiento ensambla mucho más las dos últimas estrofas), posee pocos bienes materiales (*parva rura*), como querían los epicúreos (*vivitur parvo bene*), una poesía modesta (*spiritum...tenuem*) como su vida, siguiendo el ideal calimaqueo de λεπτότης, mientras desprecia al vulgo improductivo⁴⁸, como en filosofía propugnaba Epicuro (fr. 187: ουδέποτε ὠρέχθην τοῖς πολλοῖς ἀρέσκειν) y en poesía defendía Calímaco (*Epiqr.* 28.4: σικχαίνω πάντα τὰ δημόσια).

Si ahora pasamos del detalle a la estrofa, podremos observar que la *Oda a la tranquilidad* está construida de una manera harto compleja⁴⁹ en cinco grupos de dos estrofas cada uno:

1) I-II introducción *ex abrupto* del asunto (vv. 1-8), quedando unidas mediante la anáfora de *otium*;

⁴⁸ Sobre el significado “estéril o improductivo” de *malignum*, cf. Mynors a Verg., *Geo.* 2.179; *ThLL* VIII 183, 72 ss.

⁴⁹ Cf. Nisbet-Hubbard, *op. cit.*, p. 255.

*Vívese bien con poco; y quien codicia
de sus abuelos el hogar pequeño
no romperá con miedo el fácil sueño,
ni con bruta avaricia.* 20

*¿Qué tiramos en vida, malvalientes,
tan breve, a tan prolixas pretensiones?
¿Qué inquirimos, solícitos, regiones
con otro sol calientes?*

*Sube a caballo, y en la nao primero 25
entra, que yo, el cuydado congajoso,
más ligero que el gamo, y, que el neboso
Aquilón, más ligero.*

*A lo presente el ánimo alentado,
deel porvenir no cuyde, y la precisa 30
ocasión de pesar, temple con risa;
que no ay bien consumado.*

*Robó a Alexandro el hado intempestivo;
alargóse embidioso de Hadriano;
y a mí por dicha el tiempo dará, 'umano, 35
lo que a ti niega, esquivo.*

*De apriscos a ti un ciento en torno ciñen;
mil vacas para ti las ubres crecen;
y para ti el relincho ensoberbecen 40
mil yeguas; y se tiñen*

*tus paños una y otra vez en grana.
A mi una grei dio el çielo, de vil precio;
un grato ingenio; un señoril desprecio
de la chusma profana.*

Las diferencias y concomitancias ya han sido puestas de relieve magistralmente por Dámaso Alonso⁵¹. Sólo me cabe señalar que si la versión anterior sería una *imitatio*, la oda XXIV de Medrano es una auténtica *traslatio*⁵², muy diferente de la *allusio* de Francisco de Rioja⁵³ en su silva IV.

La verdad es que podríamos seguir alargando esta clase práctica de literatura, en una pequeña parte comparada, pero será mejor detenernos en este punto para que cada cual siga degustando en casa, en el paseo o en la biblioteca, si así le place, unas creaciones poéticas que el paso del tiempo ha convertido en un *monumentum aere perennius*.

⁵¹ En la pp. 292-293 de su edición citada: "La estrofa sáficoadónica del original se imita, como siempre, con la combinación ABBA; Medrano incrementa cada estrofa con dos sílabas, y necesita una estrofa más que Horacio porque, deliberadamente, expande una de las estrofas latinas en dos. La materia y la distribución son idénticas, con sólo las modificaciones necesarias para ajustar la oda a las condiciones españolas de la época: sustitución de divos por Dios, del Egeo, de Tracia y los medos por el alemán y el moro (raza guerrera occidental contra otra oriental); y supresión de las referencias al oro y la púrpura. Las estrofas tercera y cuarta son ampliación de la tercera latina: Medrano desarrolla la analogía del marinero y sustituye a gazae y a consularis...licitor por la América y por las guardias reales; la ampliación debilita la impresionante intensidad del modelo. En la estrofa quinta se reproduce con gran fidelidad el movimiento estilístico de la cuarta latina, conservando el encabalgamiento, pero el sentido se ha modificado. En la sexta española falta la alusión al desterrado, pero se conservan el hipérbaton y el uso especial de quid. En la séptima desaparece aeratas, y Euro es sustituido por el Aquilón; cambia otra vez el sentido, pero se conservan los hipérbatos y encabalgamientos: esta estrofa esá vertida con notable concisión. La estrofa octava es traducción ceñida de la séptima del modelo (pero se alude a Alejandro y Adriano y no a aquiles y Titón, y se añaden adjetivos: 'umano, esquivo); la novena y la décima son poco menos fieles: el encabalgamiento entre las dos últimas estrofas se conserva. En la última, Medrano suprime la alusión a la Parca, adjetiva el desprecio horaciano (seoril desprecio) y hace tres sustituciones. El descenso final -ese característico anticlímax de Horacio- está captado con acertada maestría".

⁵² Cf. *Fray Luis de León: Poesía*, ed. de Juan Francisco Alcina, Madrid⁵, Cátedra Letras Hispánicas 184, 1992, p. 28. Son también muy interesantes las páginas 22-41 dedicadas a la oda neolatina, en general, y a la de Fray Luis de León, en particular.

⁵³ Cf. texto en *Francisco de Rioja, Poesía*, ed. de Begoña López Bueno, Madrid, Cátedra Letras Hispanas 196, 1984, pp. 183-185.