

Myrtia, nº 9, 1994, pp. 55-88.

**Entre el lirismo y la sátira:
la presencia de Horacio en la poesía inglesa moderna**

FERNANDO GALVÁN REULA*
Universidad de Alcalá de Henares

Summary: This essay addresses the issue of Horace's presence in modern English poetry. It does so through a general presentation of Horace's influence in English literature from the Middle Ages to the 20th century, as well as through a detailed discussion of the contributions of particular poets of the 16th, 17th and 18th centuries. Among the poets considered are Wyatt, Shakespeare, Ben Jonson, Robert Herrick, Milton, Marvell, Dryden and Pope.

Dulce et decorum est pro patria mori es un célebre verso horaciano, con el que empieza la cuarta estrofa de la Oda II del Libro III, aquella que dice "Angustam amice pauperiem pati / robustus acri militia puer / condiscat et Parthos feroces / vexet eques metuendus hasta," y durante siglos ha sido una invitación a los jóvenes para que participaran en la guerra en defensa de los lares patrios. Es también el título de un conocido poema inglés, escrito por un poeta que murió muy joven, a los veinticinco años, en la I Guerra Mundial, Wilfred Owen (1893-1918). El poema inglés nos presenta una imagen absolutamente distinta de lo que sugiere el título: no hay nada decoroso, ni dulce, ni honorable en morir en la guerra; lo sabemos, y nos lo recuerdan todos los días los noticiarios de la televisión, con esas imágenes

* **Dirección para correspondencia:** Fernando Galván Reula. Dpto. de Filología Moderna. Universidad de Alcalá de Henares. 28801 ALCALÁ DE HENARES (Madrid).

© Copyright 1996: Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico de la Universidad de Murcia, Murcia (España). ISSN: 0213-7674.

terribles, lacerantes, de la guerra en Yugoslavia, entre otras muchas guerras. Owen nos pinta ese panorama desolador en su poema: jóvenes soldados que parecen mendigos viejos, que apenas pueden mantenerse en pie, que andan arrastrándose medio dormidos, sin botas, ciegos, cojos, exhaustos, ahogándose en medio de los gases de la batalla, muriendo asfixiados sin remedio. Y al final de este cuadro angustioso de muerte y ruina, se dirige al lector advirtiéndole que si pudiera ver todo eso, "no le contarías con tanto entusiasmo / a los jóvenes que ansían desesperadamente la gloria, / la vieja mentira: Dulce et decorum est / pro patria mori"¹. No es necesaria más explicación: el verso, y el poema de Horacio, eran tan conocidos que un lector inglés medianamente culto de principios de siglo no requería más: Horacio ha sido durante generaciones y generaciones lectura escolar obligatoria en la educación inglesa. Si recordamos casi cualquier novela del siglo XIX escrita por hombres, por ejemplo, las de Dickens, las de Hardy, las de Robert Louis Stevenson, y las de tantos otros, que nos retratan el mundo victoriano en toda su cruda realidad, vemos cómo los niños se afanaban desde los primeros años en sus traducciones latinas, y cómo el nombre de Horacio surge siempre, naturalmente junto a los de Virgilio, Ovidio y otros. Ha sido, pues, como digo, una referencia continua en el sistema educativo británico durante muchos siglos, especialmente en la educación masculina, pues la personalidad y la poesía de Horacio se han considerado como modelos de conducta del hombre civilizado; y ello ha contribuido lógicamente a dejar una huella muy importante en la literatura inglesa.

Incluso en fechas más recientes, cuando ya ese modelo educativo se ha abandonado, la presencia del viejo poeta latino sigue pujante en la cultura británica actual. Podrían citarse muchos ejemplos; algunos son muy circunstanciales, y quizá pueda argüirse que a veces las citas de Horacio son indirectas, que no son más que esas *obiter dicta* que nos lega la tradición y que embellecen la prosa. Pienso, así, en uno de los epígrafes que abre una novela muy reciente, que quizá muchos de ustedes conozcan y que les haya servido de diversión: *El mundo es un pañuelo* del escritor británico David

¹Los versos originales de Owen dicen así: "[...] you would not tell with such high zest / To children ardent for some desperate glory, / The old lie: Dulce et decorum est / Pro patria mori".

Lodge (1984; edición española de 1989). La novela la inauguran efectivamente tres citas: la primera es un célebre verso horaciano, de la Epístola XI del Libro I, el que dice: "Caelum, non animum mutant, qui trans mare currunt", y luego siguen dos de la mejor tradición literaria en lengua inglesa, una de Nathaniel Hawthorne y otra de James Joyce. Que siga citándose a Horacio en este contexto se explica por la presencia continua del poeta en la tradición literaria inglesa, de la que me ocuparé en estas páginas.

Mas no sólo hallamos este tipo de huellas hoy en día, sino que en algunos casos la presencia horaciana es mucho más relevante y no se limita a una cita más o menos bella o pertinente. Daré sólo un ejemplo para no apartarme del tema central de mi exposición, un ejemplo contemporáneo que da idea de esa popularidad del poeta latino en el tejido cultural y literario inglés. Es cierto que a partir de la II Guerra Mundial se produce un descenso progresivo -cada día desgraciadamente más acusado- del estudio de la lengua y la cultura latinas en la enseñanza no universitaria, que antes fue tan importante en la formación humanística en toda Europa. Durante los años cincuenta, sin embargo, las generaciones adultas aún no habían sufrido esta mutilación en su formación, y la presencia de Horacio, quizá más que la de otros clásicos, era especialmente viva.

Un poeta muy aficionado a Horacio fue, por ejemplo, Louis MacNeice (1907-1963), de origen irlandés, que no sólo traduce, parafrasea y se inspira en los versos del clásico cuando compone los suyos propios, sino que, además, hace de Horacio un poeta actual, que llega a grandes masas de población. ¿Que cómo lo logra? Pues a través de los medios de comunicación, como hacen todos los que quieren vendernos hoy un producto, ya sea un detergente o un libro, utilizando la radio como medio de transmisión de la obra del poeta latino; concretamente en una emisión de la BBC titulada *Carpe Diem*, el ocho de octubre de 1956, consigue transportar completamente a los oyentes a la poesía de Horacio. El esquema del programa era el siguiente: dos personajes, que forman un matrimonio anciano, dialogan. Él se llama Quintus y ella Elaine. Evidentemente el nombre masculino es una alusión a Horacio, pues el padre de este Quintus lo llamó así en honor del clásico; Quintus está enfermo en cama, y va hablando con su mujer recordando su vida. Esos recuerdos van surgiendo en conexión con determinados versos de Horacio: unos evocan la oposición entre el

campo y la ciudad, de modo que, por ejemplo, aquellos versos latinos de la Oda XXIX del Libro III "fastidiosam desere copiam et / molem propinquam nubibus arduis; / omitte mirari beatae / fumum et opes strepitumque Romae" (vv. 9-12) son citados por Quintus y traducidos palabra por palabra al inglés; pero no sólo traducidos literalmente, sino adaptados a la realidad circundante: Roma pasa a ser Londres, el humo de Roma se convierte en el "smog" de Londres, una preocupación importante -recordemos- en el Londres de los años cincuenta. La versión que da Quintus, después de explicar palabra por palabra el original latino, es portentosamente viva, absolutamente contemporánea: "Say goodbye to arrogant luxury and to the towering buildings that reach the clouds and cease to admire the smoke and the riches and the racket of wealthy London" ["Di adiós al lujo arrogante y a los altos edificios que llegan hasta las nubes, y deja de admirar el humo y las riquezas y el barullo de este Londres opulento"]. Y así otros muchos recuerdos, desde los momentos más líricos e íntimos de la vida de Quintus, hasta hechos históricos de la vida cotidiana, como el hundimiento del Titanic en 1912; todos ellos son evocados con versos de Horacio. En este último caso, por ejemplo, cada uno de los versos horacianos, que cito a continuación, de la Oda III del Libro I, van seguidos de la invocación en inglés "Loss of the Titanic!" ["¡La pérdida del Titanic!"]:

nequiquam deus abscidit
 prudens Oceano dissociabili
 terras, si tamen impiæ
 non tangenda rates transiliunt vada.

Este es un ejemplo de la vitalidad y la actualidad de Horacio en pleno siglo XX². Y podrían citarse muchos más; pero no es éste tampoco el objeto de mi

²Para más detalles sobre la presencia de Horacio en MacNeice, vid. el reciente trabajo de Alan J. Peacock, "Louis MacNeice: Transmitting Horace", *Revista Alicantina de Estudios Ingleses*, 5 (1992), pp. 119-130. Véase también sobre la huella de Horacio en otros poetas de lengua inglesa del siglo XX, como Ezra Pound, W.H. Auden, Robert Frost, Basil Bunting, J.V. Cunningham, Donald Davie y C.H. Sisson el ensayo de Charles Tomlinson, "Some Aspects of Horace in the Twentieth Century", en Charles Martindale & David Hopkins, eds., *Horace Made New. Horatian Influences on British Writing from the Renaissance to the Twentieth Century*, Cambridge University Press, 1993, pp. 240-257.

exposición. Basten estos pequeños casos mencionados para poner en evidencia la fuerza, el vigor, la relevancia con los que vive aún, o vivía hasta hace poco tiempo al menos, Horacio en la cultura británica.

A lo largo de este siglo muchos son los grandes nombres de la literatura que lo han tenido muy presente, desde Ezra Pound con sus polémicas versiones de todo tipo de lenguas, a Auden, o Kipling³, etc. Otro tanto, y más, habría que decir del siglo XIX: Horacio no estaba sólo presente en los novelistas masculinos que nombré al principio; también lo estuvo evidentemente en los poetas, como los románticos Wordsworth y Byron, o en poetas victorianos, como Tennyson, el poeta emblemático del *ethos* del victorianismo; y hasta en los políticos. No era nada infrecuente, así, que los versos de Horacio resonaran en la Cámara de los Comunes, en boca de políticos tan relevantes en la historia de Inglaterra como Sir Robert Peel y Gladstone, ambos primeros ministros durante varias décadas en la primera y segunda mitad del siglo respectivamente. A estos hombres públicos atraía sobremanera el tratamiento horaciano de la vida pública, del estado y de la guerra, y cuando se apartaban de la política, como le ocurrió a Gladstone en diversos momentos, el refugio era la casa de campo, lejos del palacio de Westminster (la sede del Parlamento británico), pero a la vez en contacto con él; era un retiro absolutamente horaciano, a su finca de Hawarden, dedicado a recordar la Sabina y los poemas de Horacio, al que traducía en sus horas de descanso. Esta imagen horaciana de Gladstone fue hasta tal punto manifiesta en la vida pública que hacia el final de su carrera política se publicaron dos libros satíricos contra su persona titulados *The Hawarden Horace* ["El Horacio de Hawarden"] (1894) y *More Hawarden Horace* ["Más sobre el Horacio de Hawarden"] (1896), debidos al humorista irlandés Charles Graves. Pero no voy a entrar en esa cuestión ahora, a pesar de lo sugestiva que resulta a efectos de trazar un panorama de la influencia horaciana en la cultura y la vida de Inglaterra⁴. Conviene que, sin perder estos casos de vista, nos introduzcamos ya en la presencia de Horacio en la época dorada del

³Para la influencia que ejerció Horacio en Kipling, véase el trabajo de Stephen Medcalf, "Horace's Kipling", en el libro de Martindale y Hopkins citado, pp. 217-239.

⁴Vid. Norman Vance, "Horace and the Nineteenth Century", en Charles Martindale & David Hopkins, eds., *Horace Made New*, op. cit., pp. 199-216.

Renacimiento, del Barroco y del Siglo de las Luces, que es sin duda el periodo en el que Horacio brilla con más fuerza en la literatura inglesa, y de donde parte la influencia fundamental que ejerce el poeta latino en los siglos XIX y XX.

Es en realidad en el Renacimiento cuando se percibe en la literatura inglesa una huella clara de Horacio; se ha hablado de su posible influencia en la Edad Media, en concreto en la figura más destacada de todo ese periodo, en Geoffrey Chaucer, el gran poeta del siglo XIV, pero los testimonios que poseemos son muy escasos⁵. El hecho, por ejemplo, de que en Chaucer aparezca alguna cita horaciana no es prueba de que este poeta inglés leyera y manejara realmente la obra de Horacio, pues la transmisión de dichos célebres a través de compendios era -como se sabe- bastante común en el Medievo, de modo que es difícil demostrar una familiaridad de Chaucer con Horacio, ya que las concomitancias no van más allá de ciertas referencias marginales.

En el siglo XVI, sin embargo, las cosas son de otra manera. La literatura inglesa conoce un singular desarrollo en esta época, pues -como muchas literaturas nacionales- recibe un considerable influjo de Italia y del mundo antiguo. Inglaterra no es ajena a esta corriente del Renacimiento, efectivamente, y a partir de la tercera década del siglo vemos a los poetas jóvenes afanándose en imitar los metros clásicos e italianos, intentando adaptar al inglés unos esquemas métricos y estróficos desconocidos. Durante dos o tres décadas los ingleses van importando materiales y técnicas nuevas, adaptándolos a su lengua, con ímprobos esfuerzos y no pocos fracasos, porque la lengua inglesa estaba sufriendo entonces un proceso de reajuste fonológico en el sistema vocálico que venía desde el siglo XV y que ocasionaba no pocos problemas a los poetas en sus rimas y en sus esquemas métricos y acentuales: muchas vocales largas del Medievo diptongaban ahora, algunas perdían su cualidad, se abrían o se cerraban más, y ello hacía imposible la lectura placentera y el disfrute de los grandes poetas del siglo XIV, por ejemplo. El siglo XVI, especialmente su primera mitad, es para la poesía un verdadero campo de batalla, de avances y retrocesos constantes, de

⁵Véase el intento, a mi entender infructuoso, de C.L. Wrenn en "Chaucer's Knowledge of Horace", *Modern Language Review*, 18 (1923), pp. 286-292.

lucha en una tierra de nadie; y así se produce una revolución poética que se consolidará en las últimas décadas del siglo -ya más afianzado el nuevo sistema vocálico-. En medio de ese proceloso océano prosódico, surge un poeta singular al que se atribuye el honor de haber introducido la forma del soneto en la literatura inglesa, Sir Thomas Wyatt. Como tantos otros, y en paralelo asimismo con nuestro homólogo nacional, Garcilaso de la Vega, Wyatt es también diplomático, y ocupa nada menos que la representación de su rey Enrique VIII en la corte española de Carlos V.

Wyatt es, además, el primero de los poetas ingleses en los que puede detectarse una presencia horaciana importante, especialmente de las sátiras, como ocurre también con otros poetas europeos que compartían asimismo labores diplomáticas⁶. Surge en estos poetas un sentimiento natural de frustración por la vida que llevan, ya que en estos espíritus -generalmente cultivados y sensibles- aparecen la angustia y el cansancio ante los problemas a los que les conduce su trabajo: han de ir de un lado para otro, comunicando mensajes -muchas veces llenos de falsedades- de un monarca a otro; han de enfrentarse a cortes hostiles donde se les vituperaba y donde en cualquier momento, al menor descuido, podían ser condenados y ejecutados por traición. En este ambiente no sorprende que se lean los *Sermones* y las *Epistolas* de Horacio, así como algún epodo, como el famoso del "Beatus ille". Ahí encontraban el consuelo de experiencias similares, que surgen de los diálogos de los *Sermones* y de las epístolas, que entonces se creía estaban dirigidas a personas reales; son esas experiencias de Horacio cuando se sentía atraído por la vida de Roma junto a su protector Mecenas, o al propio Augusto, pero que ansiaba, a la vez, apartarse de las intrigas y zozobras de los círculos del poder y retirarse al descanso de su finca en la Sabina. Es ese sentimiento contradictorio que expresa tan bien el esclavo Davus en el *sermo* 7 del Libro II, vv. 28-29: "Romae rus optas, absentem rusticus urbem / tollis ad astras levis". Wyatt empieza a recibir estos mensajes balsámicos leyendo

⁶En lo que sigue referente a Wyatt, me he servido del excelente ensayo de Colin Burrow, "Horace at Home and Abroad: Wyatt and Sixteenth-Century Horatianism", en Charles Martindale & David Hopkins, eds., *Horace Made New*, op. cit., pp. 27-49, así como de la espléndida edición anotada que ha hecho R.A. Rebholz de la poesía de Wyatt: *The Complete Poems*, Penguin, Harmondsworth, 1978.

al poeta italiano Luigi Alamanni, cuyas sátiras en forma de epístolas seguían a Ariosto y a Horacio. Pero ellas le llevan directamente al poeta latino, en el que sin duda se inspira para componer sus tres *Epistolary Satires* en las que atacaba los falsos valores de los cortesanos típicos.

Estas tres sátiras, en forma de epístolas dirigidas a unos amigos del poeta, a John Poyntz las dos primeras y a Francis Brian la tercera, se compusieron probablemente entre 1536 y 1537. Es un periodo en el que Wyatt acaba de ser liberado de la prisión de la Torre de Londres, donde había sido enviado por el rey debido a que se sospechaba que había tenido relaciones amorosas con Ana Bolena, y se dispone a partir para España como embajador. En estas epístolas satíricas que escribe se deja ver claramente la huella de Horacio, especialmente en la segunda y tercera, pues la primera se inspira más en Alamanni. La segunda sátira es una recreación del pasaje de las ratas en la sátira VI del Libro II de Horacio, basado en la fábula de Esopo; Wyatt no lo sigue al pie de la letra, sino que lo altera, pues en lugar de hacer que la rata urbana ataque la vida campestre y convenza a su compañera del campo para que vaya a la ciudad, nos presenta a la rata del campo que se queja de su propia vida en el campo, y alaba la vida de la ciudad, mostrando su deseo de visitarla. Y al final, frente a la versión clásica, en la que la rata del campo acaba volviendo a él, huyendo de la ciudad y sus amenazas, en Wyatt la rata no escapa y sucumbe posiblemente al gato urbano. Este final de Wyatt altera asimismo la moraleja de la fábula, pues la conclusión del poeta inglés, afín al estoicismo cristiano, nos acerca a una reflexión sobre la elección errónea de los medios para alcanzar la felicidad: para lograr una paz de espíritu no vale sólo con escoger una vida tranquila y sosegada, lejos del tráfigo urbano. Wyatt nos dice que esa paz espiritual se logra por la virtud y no gracias a ciertas condiciones de vida externas, aunque evidentemente su versión admite la superioridad de la vida campestre sobre la vida de la corte para llegar a la felicidad.

En la tercera epístola satírica se aprecia una huella del *sermo* 5 del libro II de Horacio. En este *sermo* -recordemos- Horacio nos presenta al fantasma de Tiresias que responde a la pregunta de Ulises sobre cómo recobrar la fortuna perdida, enseñando al egregio viajero el arte romano de perseguir legados. Wyatt imita el modelo dialogado de Horacio y asume el papel de Tiresias, aconsejando irónica y cínicamente al destinatario de la

epístola, a Sir Francis Brian, gentilhombre de la corte de Enrique VIII, que debe perderle el respeto a la verdad y a la decencia si quiere medrar, pues sólo lo conseguirá adulando a los viejos y trampeando, no dudando en prostituir, si es necesario, a las mujeres de su familia para conseguir dinero. Pero las actitudes de Tiresias y su contrapunto en Wyatt son diversas, ya que la supuesta voz de este último alcanza niveles de cinismo que no están presentes en Tiresias; así también, los destinatarios, Ulises y Brian, se comportan de modo muy distinto: mientras Ulises, cansado de tanto vagar por el mundo, parece querer seguir los consejos de Tiresias con el fin de conseguir dinero para poder regresar a Ítaca, Brian rechaza los de su interlocutor, presentándose así Brian como el reflejo del ideal moral que persigue el poeta. Es decir, Wyatt usa la sátira horaciana tomando la idea básica y el esquema dialogado, pero amplía el espectro de la crítica y hace explícita su defensa de ciertos valores morales, yendo así más allá de Horacio en su elogio de la responsabilidad política y de la integridad moral personal y en su ataque del egoísmo y la ambición desmedida. Wyatt, pues, se inspira en Horacio, imita su sátira, pero construye un poema original, enriqueciendo el ámbito de su crítica con reflexiones propias, posiblemente -en opinión de algunos críticos- fruto de su experiencia personal. Para ciertos críticos que se han ocupado de esta imitación, en efecto, el Ulises de esta sátira horaciana equivale en el Renacimiento a la figura del embajador ambulante, que debe ir de una corte a otra contando mentiras y tratando de engañar por mandato de su señor. Wyatt sabía mucho de este oficio, pues en más de una ocasión hubo de soportar los desplantes e insultos de los destinatarios de los mensajes reales que transmitía (se cuenta que una vez tuvo que escuchar los gritos e improperios del mismísimo Carlos V cuando le comunicaba un mensaje de Enrique VIII), de modo que la postura de Brian -que sirvió al Rey Enrique también como embajador en Francia- es en esta sátira la expresión probable de los sentimientos del poeta, su grito de denuncia ante la inmoralidad imperante, su deseo irrenunciable de no perder la dignidad personal. Este espíritu no me parece, desde luego, antihoraciano, a pesar de que no comparta la recomendación de la vida retirada en el campo y que no siga al pie de la letra el tono más mesurado de la sátira original.

En las últimas décadas del siglo XVI la poesía inglesa alcanza sus

más altas cotas, con la producción de tres poetas principales, entre otros muchos menores, Sir Philip Sidney, Edmund Spenser, y William Shakespeare. Pero no es Horacio el poeta clásico favorito de estos ingleses, que preferían a Virgilio, a Ovidio, a Teócrito. La única excepción notable es, naturalmente su *Epistula ad Pisones*, que sí ejerce una influencia importante, como se pone de manifiesto en la *Defensa de la poesía* que escribió Sidney en 1579. A pesar de todo ello, hay algunos ecos de Horacio aquí y allá, fruto de imitaciones de segunda y tercera mano, pues estos poetas -además de los clásicos grecolatinos- seguían lógicamente a los italianos. Una importante excepción a lo dicho, que obviamente no podemos ignorar, es un soneto de Shakespeare, el que hace el número 55 de su célebre colección, que recuerda mucho uno de los poemas horacianos más citados, el *Exegi monumentum*, la Oda XXX con la que se cierra el Libro III. Pero si queremos también ser fieles a la verdad y decir toda la verdad y no sólo la que ahora nos interesa, debemos añadir asimismo que este soneto shakespeariano se parece mucho a los últimos versos de la *Metamorfosis* de Ovidio⁷. Mas frente a lo que hacen Horacio y Ovidio, que pregonan su deseo de consagrarse ellos mismos más allá de la muerte por medio de su poesía, Shakespeare se esfuerza por hacerse eterno no a sí mismo, sino al objeto de su amor, al joven rubio quizá, o a la dama morena tal vez. Esta diferencia ha llevado a algunos críticos a aducir una tercera fuente más probable para el soneto 55, el final de la segunda elegía del Libro III de Propercio⁸; otros opinan, sin embargo, que Propercio

⁷Me refiero al epílogo del Libro XV:

"Iamque opus exegi quod nec Iouis ira nec ignis
nec poterit ferrum nec edax abolere uetustas.
cum uolet, illa dies, quae nil nisi corporis huius
ius habet, incerti spatium mihi finiat aeu;
parte tamem meliore mei super alta perennis
astra ferar nomenque erit indelebile nostrum;
quaque patet domitis Romana potentia terris,
ore legar populi perque omnia saecula fama,
siquid habent ueri uatum praesagia, uiuam."

⁸El texto de Propercio es el siguiente, que corresponde a los versos 17-26 de la Elegía II del Libro III:

"Fortunata, meo si qua est celebrata libello!
carmina erunt formae tot monumenta tuae.

era escasamente conocido, por lo que lo más probable es que Shakespeare estuviera imitando, y alterando -con el conocimiento tácito de sus lectores cultos- los versos de Horacio, o quizá los de Ovidio, con el fin de resaltar su enfoque diferente de la cuestión. Sin duda Shakespeare conocía a Horacio, pues hay ecos claros de la oda horaciana a Cleopatra en la obra dramática *Antony and Cleopatra*, pero el gran bardo inglés nunca pareció aficionado a este poeta, prefiriendo siempre a Ovidio sobre los demás. No obstante, comparemos brevemente estos dos textos, los primeros versos del *Exegi monumentum* y el soneto 55 y veamos los cambios principales, así como las similitudes.

Obsérvese, por ejemplo, la fuerza con la que se conservan las aliteraciones en *m* y *p* del original horaciano en los dos primeros versos shakespearianos, y el vigor y la grandiosidad comunes en los dos poemas, rasgos que me parecen ausentes en los últimos versos ovidianos de la *Metamorfosis* y en la elegía citada de Propercio:

Exegi monumentum aere perennius
 regalique situ pyramidum altius,
 quod non imber edax, non Aquilo impotens
 possit diruere aut innumerabilis
 annorum series et fuga temporum.
 non omnis moriar, multa que pars mei
 vitabit Libitinam: usque ego postera
 crescam laude recens, dum Capitolium
 scandet cum tacita virgine pontifex.
 ...

Not marble nor the gilded monuments

nam neque Pyramidum sumptus ad sidera ducti
 nec Iouis Elei caelum imitata domus
 nec Mausolei diues fortuna sepulcri
 mortis ab extrema condicione uacant;
 aut illis flamma aut imber subducit honores,
 annorum aut ictu pondere uicta ruent.
 at non ingenio quaesitum nomen ab aeuo
 excidet: ingenio stat sine morte decus."

Of princes shall outlive this powerful rhyme,
 But you shall shine more bright in these contents
 Than unswept stone, besmeared with sluttish time.
 When wasteful war shall statues overturn,
 And broils root out the work of masonry,
 Nor Mars his sword nor war's quick fire shall burn
 The living record of your memory.
 'Gainst death and all oblivious enmity
 Shall you pace forth; your praise shall still find room
 Even in the eyes of all posterity
 That wear this world out to the ending doom.
 So, till the judgement that yourself arise,
 You live in this, and dwell in lovers' eyes.

Es evidente que las similitudes en las alusiones son grandes: el bronce y las pirámides majestuosas de Horacio devienen en mármoles y monumentos dorados de reyes en Shakespeare; las *innumerabilis annorum series et fuga temporum* se vuelven más crudas en el poeta inglés: son "unswept stone, besmeared with sluttish time" ["piedras mohosas, ensuciadas por el tiempo impuro"], e incluso más: el efecto de los vientos en Horacio ("non imber edax, non Aquilo impotens / possit diruere") se torna en el soneto shakespeariano en guerras crueles que destruirán las estatuas y todas las obras de piedra. Y la muerte, personificada en Libitina, también surge en el soneto reforzada por la presencia de la *oblivious enmity* ["la enemistad del olvido"]; es más, esa plácida imagen del pontífice que se dirige en compañía de la vestal al templo -símbolo para Horacio de la eternidad- halla un eco muy adecuado, a mi parecer, en los versos 10-12 de Shakespeare cuando se alude al avance, casi paso a paso -como nos imaginamos la ceremonia de la ascensión al Capitolio- de la persona amada: "Shall you pace forth; your praise shall still find room / Even in the eyes of all posterity / That wear this world out to the ending doom" ["tú avanzarás; tu alabanza encontrará sitio / incluso en los ojos de toda la posteridad / hasta que se agote este mundo en el juicio final"].

Las diferencias son también notables. Pero no olvidemos que no estamos ante una traducción, sino ante un poema absolutamente original.

Ambos textos, el de Horacio y el de Shakespeare, son ejemplos soberbios de gran poesía, y ello -además de los detalles que he apuntado- me lleva a pronunciarme por su asociación; los versos de Ovidio o los de Propertio carecen, a mi entender, de esa fuerza colosal del *Exegi monumentum* que, al margen de aspectos concretos, ha sabido plasmar tan bien Shakespeare en su soneto 55.

Pero como decía antes, ni Shakespeare ni los otros poetas de finales del XVI son deudores en gran medida de Horacio. Sin embargo, a partir del siglo XVII las cosas cambian casi radicalmente. Uno de los dramaturgos de mayor altura del primer tercio del XVII, y poeta excelso además, es Ben Jonson (1572/3-1637). Con él se inaugura toda una generación de poetas horacianos que, tanto en el aspecto lírico como en el satírico, harán revivir en inglés algunas de las composiciones más logradas de Horacio. Como ha escrito un crítico⁹, después de la muerte de Shakespeare (1616), y durante doscientos años, Inglaterra estaba repleta de terratenientes y hacendados que cultivaban "su" Horacio, y que incluso se identificaban con "un cierto Horacio". Y en efecto, todo el siglo XVII y el siglo XVIII están llenos de traducciones, imitaciones, adaptaciones sin número del poeta latino. Estos dos siglos de historia inglesa están, además, dominados por una agitación social e intelectual enormes: a mitad del siglo XVII se produce la Guerra Civil, y como consecuencia la ejecución del Rey Carlos I en 1649 y la instauración de la República de Cromwell. La inestabilidad se mantendrá hasta 1660 en que se restaura la monarquía en la persona de Carlos II, pero son años traumáticos, en los que los poetas luchan por encontrar su lugar en un mundo que se hace añicos, por defenderse de las persecuciones religiosas y políticas, cambiando de bando cuando era necesario. Es por ello por lo que todo el siglo XVII en general -con algún corto periodo excepcional, como la República- es la época dorada de la sátira e incluso del libelo, aunque también de la poesía lírica, que favorecía el retiro del mundanal ruido, de la guerra y de las miserias humanas, una época sin duda propicia para recobrar la lectura de Horacio. Ben Jonson, desde principios del siglo XVII, es el iniciador de la

⁹Cf. Peter Levi, "Horace", en *The Art of Poetry. The Oxford Lectures 1984-1989*, Yale University Press, 1991, pp. 47-66.

corriente horaciana en su doble vertiente, satírica y lírica¹⁰.

Aunque Jonson es precedido en sus imitaciones satíricas de Horacio por otro gran poeta del XVII, John Donne (1572-1631), que compone a finales del XVI (hacia 1597) su *Satyre IV* siguiendo muy de cerca uno de los textos horacianos más imitados y traducidos en la poesía inglesa, la Sátira IX del Libro I¹¹, es Jonson, sin embargo, la figura emblemática de la influencia horaciana en la primera mitad del siglo XVII¹². En 1601, por ejemplo, se estrena su obra teatral *Poetaster* ("Poetastro"), en la que Jonson aprovechaba para atacar a dramaturgos contemporáneos, en concreto a Marston y Dekker, dentro de un episodio de la historia literaria inglesa que se conoce como "Guerra de los Teatros" ("War of the Theatres"). Sin embargo, la obra no se localiza en el Londres contemporáneo, sino en la Roma de Augusto, y los personajes son romanos; los principales son Demetrius (que representa al dramaturgo Dekker), Crispinus (que es el otro dramaturgo: Marston) y nada menos que Horacio, que representa al propio Ben Jonson. Los dos primeros intentan deshonar la buena fama de Horacio y éste se defiende con ahínco; la disputa entre estos se ve finalmente juzgada ante el emperador Augusto por el poeta máximo, Virgilio. El juicio acaba con la condena de Crispinus y Demetrius y la absolución de Horacio. Pero evidentemente Marston y Dekker no se mantuvieron callados ante esta invectiva de Jonson, y replicaron con otra obra, titulada *Satiromastix*, escrita ese mismo año de 1601. Volvían a la escena los mismos personajes, pero esta vez Demetrius y Crispinus salían naturalmente vencedores, ridiculizando a un Horacio que se las veía y deseaba para encontrar rimas adecuadas en su composición de un Epitalamio.

¹⁰Para el desarrollo de la sátira inglesa en este periodo y la presencia en ella de Horacio y otros escritores latinos, conviene consultar el libro de William Kupersmith, *Roman Satirists in Seventeenth-Century England*, University of Nebraska Press, 1985, así como el primer capítulo del libro de Howard D. Weinbrot, *Alexander Pope and the Traditions of Formal Verse Satire*, Princeton University Press, 1982, pp. 3-44.

¹¹Sobre la huella de Horacio en Donne véase el capítulo IV ("Courtiers Out of Horace: Donne's *Satyre IV* and Pope's *Fourth Satire of Dr John Donne, Dean of St Paul's, Versified*") del libro de Howard Erskine-Hill, *The Augustan Idea in English Literature*, Edward Arnold, London, 1983, pp. 74-98.

¹²Sobre Jonson y sus seguidores, vid. los trabajos de Joanna Martindale, "The Best Master of Virtue and Wisdom: the Horace of Ben Jonson and His Heirs", en Charles Martindale & David Hopkins, eds., *Horace Made New*, op. cit., pp. 50-85; y Robert B. Pierce, "Ben Jonson's Horace and Horace's Ben Jonson", *Studies in Philology*, 78, 1 (1981), pp. 20-31.

Aquí se nos presenta un Horacio lleno de vanidad y amargura, vestido estrafalariamente, que al final es coronado con una corona de ortigas.

Si no fuera más que por los incidentes del argumento, la obra no tendría mayor trascendencia, y su importancia sería incluso marginal y superficial en cuanto a la huella de Horacio en la literatura inglesa. Pero hay algo más. El Horacio de *Poetaster*, bajo el que se oculta Jonson, es el Horacio de los *Sermones*, y no por casualidad los nombres de Demetrius y de Crispinus están tomados de esas sátiras horacianas, Demetrius en concreto del *sermo* 10 del Libro I, en el que se alude a los artistas incompetentes y envidiosos; y Crispinus tanto de los *sermones* 1, 3 y 7, donde representa a un estoico estúpido, como del *sermo* 4 (todos del Libro I), donde Crispinus es un poeta que desafía a Horacio a una competición poética basada en el criterio de la longitud. Jonson, al identificarse a sí mismo con Horacio y a sus contrincantes con estos personajes de los *Sermones*, no sólo está realizando una inteligente maniobra de cubrirse las espaldas con el prestigio del poeta latino, sino que incluso va más allá. Se apropia del lenguaje del mismísimo Horacio, y lo traduce y adapta en los diálogos de *Poetaster*, sirviéndose de las palabras del clásico para expresar sus más hirientes ataques a sus enemigos del teatro, protegiéndose así contra las normas que prohibían el empleo de la sátira. Y aún más: la asunción de la personalidad de Horacio por Jonson adquiere otras dimensiones a partir de *Poetaster*; podemos decir que el poeta inglés se siente identificado con el latino, y que ello va a dar lugar a toda una generación de poetas horacianos, los llamados "Hijos de Ben", o poetas seguidores de Jonson.

En efecto, a pesar de las obvias diferencias entre la Roma de Augusto y la Inglaterra de Jacobo I de principios del XVII, Jonson ve en Horacio un modelo digno de ser imitado: Horacio surge así como el poeta que funde el *ars* con el *ingenium*, el maestro tanto de la teoría (*Ars Poetica*) como de la práctica poética, el artífice que cuida y mimica con todo detalle sus producciones antes de darlas al público, como el que cultiva una virtud. Sin duda el Jonson hombre fue muy distinto del Horacio hombre, pues frente a la imagen plácida del romano tenemos la de un Jonson pendenciero, que entraba y salía de prisión casi constantemente, que vivía en el ojo del huracán. Pero a pesar de las diferencias, la obra de Jonson es un intento por acercarse al ideal

horaciano de alcanzar una moral sin insistir en demasía, de usar el lenguaje del elogio y la lisonja para satirizar la corrupción de la vida cortesana, de hablar con los múltiples registros del lenguaje cotidiano, huyendo de los tonos grandilocuentes, proféticos y épicos de sus contemporáneos.

La huella de Horacio en Jonson no se reduce a *Poetaster*, sino que se extiende a casi toda su obra como poeta; además de traducir el *Ars Poetica* y diversas odas, aparecen los ecos del poeta latino en los epigramas, en las sátiras y en las composiciones líricas. No en vano, en la biblioteca del poeta inglés se encontraban dos ediciones completas de los poemas de Horacio, subrayadas y con anotaciones que parecen haber sido escritas por Jonson. Ello evidencia una gran atención a los detalles, a determinados giros y formas poéticas, que luego se reflejan en las propias composiciones del poeta inglés, no sólo cuando traduce o adapta al clásico latino, sino incluso cuando escribe textos absolutamente originales. Así, podemos decir que Horacio le sirvió a Jonson para hallar el tono adecuado del auto-retrato, tanto en las composiciones líricas como en la sátira, aunque Jonson fuese más ácido que Horacio en estas últimas; Horacio le sirvió también para aprender a dominar la ironía y la alusión. Así ocurre, por ejemplo, con la estructura de las odas horacianas, caracterizadas -como es sabido- por la ausencia de elementos conectores entre los diversos puntos del argumento que presentan. Esa estructura dispersa, muchas veces marcada por preguntas aparentemente sin conexión, que obliga al lector a restituir los vínculos que no están presentes en el texto, es copiada también por Jonson. Ello le permite la concisión y la simplicidad del estilo -que contrasta con buena parte de la retórica renacentista y barroca-, pero evidentemente pagando el precio de una fuerte carga de alusiones. En fin, la preocupación de Jonson al imitar a Horacio era fundamentalmente la de ocupar un espacio poético similar al poeta latino, en cuanto árbitro ético y modelo de contención estilística, a pesar de que hubo temas característicamente horacianos que nunca trató, como la tristeza por el paso del tiempo y el *carpe diem*.

Pero sí lo hicieron sus discípulos, una importante hornada de poetas conocidos como los "Hijos de Ben" o también "Cavalier Poets" ("Poetas caballeros"), que continuaron fielmente los modelos trazados por Jonson. Aprendieron de él cómo adaptar un texto antiguo a su época, cómo fundir los elementos clásicos con las referencias y la lengua inglesa contemporáneas y

lo mostraron en diversas versiones de Horacio, entre otros clásicos. Los principales son Thomas Carew (1594/5-1640), Richard Lovelace (1618-1657/8), John Suckling (1609-1641) y Robert Herrick (1591-1674). Estos poetas, y otros, usaron a Horacio en la primera mitad del siglo XVII, con una gran flexibilidad y libertad, tomando prestados motivos, giros y temas para sus propias composiciones sin reconocerlo abiertamente, como luego harían los poetas de finales del XVII y del XVIII. Sin embargo, un análisis detenido de algunos poemas -que no hay ocasión de hacer ahora aquí¹³- demuestra claramente esa influencia horaciana.

Uno de los temas más habituales en la poesía del periodo es el del *carpe diem*, que generalmente adquiere una resonancia nueva, pues al contexto habitual en que suele aparecer en Horacio, esto es, el tópico del simposio, en el que se invita a un compañero de bebida a que disfrute del momento presente, se añade ahora el de la seducción erótica. Es verdad que alguna vez se apunta este aspecto en el propio Horacio (véase *Odas*, 4.10 a Ligurinus, y quizá en 1.11, de donde se toma la expresión), pero no es tan abundante como en este periodo. Posiblemente sea el último de los "Hijos de Ben" que mencioné, Robert Herrick, el que alcanzó mayor altura en sus imitaciones, y no sólo con este tópico del *carpe diem*, sino también con otro, el del *non semper*¹⁴. Pero como ocurre con los otros poetas, más que encontrar una versión exacta de un poema completo, lo que resulta muy fácil es hallar un conjunto de diversas alusiones en una misma composición, una mezcla de temas y giros horacianos en un poema inglés, o una misma actitud de alabanza de la vida retirada, de modestia y de simplicidad, que constituyen básicamente el rol horaciano más típico. Aunque no citaré muchos versos, veamos al menos unos fragmentos en los que me parece evidente la huella de otros versos de Horacio. Es un poema de Herrick que nos recuerda que no merece la pena pasarse la vida adquiriendo riquezas, sino que es mejor cultivar los placeres modestos para recordarnos luego también el paso del

¹³Para detalles que aquí el lector interesado puede consultar el estudio de Joanna Martindale citado en nota 12.

¹⁴Vid. los artículos de Graydon W. Regenos, "The Influence of Horace on Robert Herrick", *Philological Quarterly*, 26 (1947), pp. 268-284, y de Melville J. Ruggles, "Horace and Herrick", *Classical Journal*, 31 (1936), pp. 223-234.

tiempo comparándolo con dos imágenes horacianas, la del río y la de la rosa:

Time steals away like to a stream,
 And we glide hence away with them.
 No sound recalls the hours once fled,
 Or roses being witherèd;
 Nor us, my friend, when we are lost,
 Like to a dew or melted frost.

(Robert Herrick, "A Paranaetical or Advisive
 Verse, to his Friend, Master John Weekes")

¿Acaso no se nos sugieren las imágenes de la oda 29 del Libro III:

... cetera fluminis
 ritu feruntur, nunc medio alveo
 cum pace delabentis Etruscum
 in mare...

(vv. 33-36)

o la de la oda 14 del Libro II, la famosa que comienza con "Eheu fugace"?:

Eheu fugaces, Postume, Postume,
 labuntur anni nec pietas moram
 rugis et instanti senectae
 adferet indomitaeque morti

(vv. 1-4)

¿o la comparación de la rosa de la oda 3 del Libro II?:

huc vina et unguenta et nimium brevis
 flores amoenae ferre iube rosae,

(vv. 13-14)

No se trata de una imitación cercana, desde luego, sino que aquí Horacio es más bien una fuente de inspiración, libremente alterada y adaptada a otra

lengua y otras circunstancias. Esta es la huella de Jonson y el estilo predominante de la presencia de Horacio en la primera mitad del siglo XVII inglés, aunque existen también traducciones más directas. Pero veamos qué ocurre durante la Guerra Civil, la República y la Restauración, ya en la segunda mitad del siglo.

La instauración de la República, o *Commonwealth* como preferían llamarla Cromwell y sus seguidores, ofreció a algunos espíritus cultivados una oportunidad para recordar las glorias de la antigua República romana, y ensalzar a sus dirigentes en términos similares a los que utilizaron los romanos para enaltecer a los suyos. No en vano esta Commonwealth fue el resultado de una cruenta guerra civil entre los partidarios del rey Carlos I, un monarca despótico en la mejor tradición de los grandes tiranos de la Antigüedad, y los parlamentaristas, a cuya cabeza se puso Cromwell, que defendían un régimen de representación de los ciudadanos. Entre 1640 y 1649 se sucedieron las revueltas y los enfrentamientos fratricidas hasta la decapitación del rey y la victoria definitiva del bando de Cromwell; pero la instauración de la república no acabó con las guerras intestinas y la inestabilidad social, pues el nuevo sistema estaba dominado por los rigores de los puritanos y distaba mucho de ser un régimen democrático. De hecho Cromwell, que fue nombrado Lord Protector, ejerció el poder como un verdadero dictador. En esa época no sólo se persiguieron, como era de esperar, a los católicos y los anglicanos, enemigos acérrimos de los puritanos ahora en el poder, sino también todas las manifestaciones artísticas y públicas que se asociaban a la vida de la corte anterior: la poesía, el teatro, los juegos, etc. fueron prohibidos y los partidarios de la monarquía se vieron obligados a exiliarse o a purgar sus crímenes en las cárceles. A veces estos años de cárcel sirvieron a algunos para releer y traducir a los clásicos, y Horacio salió beneficiado también; así ocurrió con Sir Richard Fanshawe (1608-1666), que tradujo en 1651 las odas y algunas sátiras mientras estuvo en prisión. En estas traducciones se evidencia un rasgo común en los imitadores de Horacio a estas alturas del siglo. Como continuación natural de la fusión de lo clásico y lo contemporáneo que hemos visto en Jonson y sus seguidores, los poetas de esta segunda mitad realizan unas versiones de los textos horacianos, especialmente las sátiras, que se caracterizan, por un lado, por el dominio de la técnica del pareado, capaz de mantener una estructura versal muy definida

como la latina y combinarla con un estilo conversacional propio de la lengua inglesa. Y por otro lado, logran también un estilo y un vocabulario que permiten que se exprese en un inglés perfectamente contemporáneo una sátira latina con toda naturalidad, sin que suene a extranjera. Fanshawe es un maestro consumado en estos aspectos, pero le siguen otros muchos en este periodo posterior a la guerra civil y la restauración monárquica después de 1660. Hasta finales del siglo XVII podemos nombrar a diversos autores menores que cultivan y adaptan las sátiras tanto de Horacio como de Juvenal, como Brome, Flatman, Sprat, e incluso otros de mayor envidia, como Cowley, Ottway, Oldham, Prior, Dryden y Rochester¹⁵.

A la influencia de los grandes poetas de la primera mitad, como Donne, Jonson y sus seguidores (Crashaw, Lovelace y Herrick especialmente) se unen también algunos nombres señeros de la literatura inglesa de todos los tiempos, que se alinean con los puritanos y apoyan la república. El ejemplo más relevante es sin duda el de John Milton (1608-1674), secretario latino del mismísimo Cromwell y una de las figuras más egregias de toda la literatura europea; Milton no sólo compuso sus célebres poemas épicos en inglés, sino que escribió también poesía latina, y numerosos tratados teológicos y filosóficos en esta última lengua. Como gran latinista que era no se resistió a traducir a Horacio, y a él le debemos una de las mejores traducciones hechas al inglés del clásico latino, la de la *Oda a Pyrrha*, la quinta del Libro I. La habilidad de Milton para hacer una traducción casi palabra a palabra, consiguiendo mantener la estrofa original, y sin violentar el ritmo y la fluidez de la lengua inglesa, contrasta con otras versiones, como la imitación, con diversos cambios y adiciones, de Abraham Cowley (1618-1667) y del citado Richard Fanshawe. El logro de Milton no es menor si atendemos a la dificultad de la sintaxis del original y la gran diversidad que separa la estructura latina de la inglesa¹⁶.

¹⁵Para un buen estudio de todos estos escritores y de la huella horaciana en ellos, vid. el libro ya citado de William Kupersmith, *Roman Satirists in Seventeenth-Century England*.

¹⁶Vid. el apéndice final con tres versiones diversas (una metáfrasis, una paráfrasis y una imitación) de este poema, así como el artículo de Charles Martindale, "Unlocking the Word-Hoard: In Praise of Metaphrase", *Comparative Criticism. An Annual Journal*, 6, ed. by E.S. Shaffer, Cambridge University Press, 1984, pp. 47-72, que comenta estas versiones de la *Oda a Pyrrha*, junto a otras traducciones de la Oda Soracte y algunos otros poemas horacianos. Véase

El otro gran poeta inglés, que sirvió a la república de Cromwell y colaboró estrechamente con Milton en su secretaría latina, fue Andrew Marvell (1621-1678), un excelente poeta lírico y satírico, al que se debe el poema político más importante escrito en lengua inglesa. Ese poema lleva un título muy significativo para nuestro propósito de hoy: "An Horatian Ode upon Cromwell's Return from Ireland" ("Oda horaciana al regreso de Cromwell de Irlanda") escrita en 1650. Una lectura del poema muestra enseguida la evidente influencia de algunas odas de Horacio, así como de la *Pharsalia* de Lucano; pues aunque no se trata de una imitación de un texto concreto, se han apuntado similitudes en el equilibrio logrado entre el sentimiento y la emoción de la decapitación del rey tirano y la exaltación moderada del Lord Protector con la *Oda a Cleopatra* de Horacio (1.37). Pero tal vez lo más importante es la extrema madurez alcanzada en la composición. El modelo horaciano está presente tanto en la estrofa usada, que se consagrará en la literatura inglesa como "oda horaciana" y será ampliamente cultivada en los siglos sucesivos por diverso tipo de poetas, cuanto en la medida y contención del lenguaje, hasta el punto de que algunos críticos han querido ver en determinados versos ecos muy específicos de Horacio. Veamos unas pocas estrofas como ejemplo de esta singular adaptación del modelo horaciano; he seleccionado el momento cumbre de la decapitación de Carlos I, al que se refiere el poeta en estos términos:

He nothing common did, or mean,
Upon that memorable scene,
But with his keener eye
The axe's edge did try;

Nor called the gods with vulgar spite
To vindicate his helpless right;
But bowed his comely head
Down, as upon a bed.

This was that memorable hour
 Which first assured the forcèd power;
 So, when they did design
 The Capitol's first line,

A bleeding head, where they begun,
 Did fright the architects to run;
 And yet in that the state
 Foresaw its happy fate.

(vv. 57-72)

No sólo la estrofa nos retrotrae al mundo latino de Horacio, sino que se suman las referencias a la construcción del Capitolio, tomadas de Plinio, e incluso más. Como han explicado los críticos, el adjetivo *keener* ("más agudo", "más punzante") para referirse al ojo del rey que escudriña el filo del hacha que caerá sobre su cabeza es, en realidad, un término pensado en latín, pues tiene aquí los dos valores de *acies*, tanto el de 'mirada' como el de 'espada'. El doble sentido no podía ser comprendido, naturalmente, más que por aquellos que poseían una buena educación latina, pero el hecho de que Marvell se atreva a estos juegos dice mucho, me parece, del estado de la educación clásica en la época, y la confianza que depositaba en que su alusión fuera correctamente entendida¹⁷.

Mas volvamos a Horacio y su influencia en este periodo. Y permítaseme que, en aras de la concisión, y para no alargar mucho más la relación de influencias en esta segunda mitad del siglo XVII cite un testimonio de un crítico reciente. Stuart Gillespie ha dicho lo siguiente: "Es mucho más difícil descubrir poetas ingleses de finales del siglo XVII que no fueran imitadores de Horacio que nombrar los que lo fueron. Entre 1660 y

¹⁷Para más detalles vid. el artículo de A.D. Nuttall, "Marvell and Horace: Colour and Translucency", en el libro ya citado de Charles Martindale y David Hopkins, eds., *Horace Made New*, pp. 86-102. Cfr. también los siguientes trabajos: John S. Coolidge, "Marvell and Horace", *Modern Philology*, 63 (1965), pp. 111-120; Rosemary Syfret, "Marvell's Horatian Ode", *Review of English Studies*, nueva serie, 12 (1961), pp. 160-172; y A.J.N. Wilson, "Andrew Marvell: *An Horatian Ode upon Cromwell's Return from Ireland*: the Thread of the Poem and Its Use of Classical Allusion", *Critical Quarterly*, 11 (1969), pp. 325-341.

1700 al menos cincuenta manos distintas escribieron nuevas traducciones y adaptaciones sólo de los poemas de las *Odas*¹⁸. Sólo de las *Odas*, pero es que de las sátiras está lleno el mundo literario posterior a la República. La Restauración de la monarquía en 1660 supuso un periodo de apertura política inimaginable diez años antes. Volvieron a abrirse los teatros, volvieron a circular los panfletos satíricos, los libelos, las costumbres se liberalizaron hasta extremos tales en que la procacidad, y lo pornográfico incluso, eran parte de la vida cotidiana, como nos muestra, por ejemplo, la poesía del conde de Rochester (1647-1680). Este es otro imitador de Horacio, como se constata en su poema satírico "An Allusion to Horace", escrito hacia 1675 para atacar el mal gusto literario, ejemplificado aquí en el poeta Dryden, del que me ocuparé brevemente a continuación. Aunque se inspira en la sátira X del Libro I, Rochester es mucho más duro que Horacio, y en gran medida su actitud es incluso anti-horaciana, yendo bastante más allá en su ataque a Dryden que lo que hiciera Horacio con Lucilio¹⁹.

Este Horacio que surge con la Restauración es, desde luego, otro Horacio, bien distinto del que hemos visto hasta aquí; el de las *Odas* es un Horacio más jovial, vividor, amante de la buena vida, de los banquetes y festines, llegando a convertirse casi en un libertino, a la moda de la época. Evidentemente se pierde el *aurea mediocritas* del poeta romano y su equilibrio y seriedad moral; y las sátiras que imitan sus *Sermones* y epístolas son mucho más agrias, destempladas, agresivas. Incluso los traductores preferían adaptar más que verter literalmente el texto latino al inglés, eliminando las referencias y alusiones circunstanciales del original, y sustituyéndolas por términos contemporáneos que pudieran fácilmente ser entendidos por los lectores de la época. Un ejemplo notable de este esfuerzo de los poetas de finales del XVII por construir su propio Horacio se encuentra

¹⁸Stuart Gillespie, "Horace's *Ode* 3.29: Dryden's 'Masterpiece in English'", en el libro citado de Charles Martindale y David Hopkins, p. 148. El texto original dice: "It is much more difficult to discover English poets of the later seventeenth century who were not imitators of Horace than to name ones that were. Between 1660 and 1700, new translations and adaptations of poems from the *Odes* alone were written by at least fifty different hands".

¹⁹Sobre este poema de Rochester y su relación con Horacio puede consultarse el capítulo 5 del libro de Howard D. Weinbrot, *Eighteenth-Century Satire. Essays on Text and Context from Dryden to Peter Pindar*, Cambridge University Press, 1988, pp. 68-79.

en la versión del ya citado Abraham Cowley del episodio de las ratas en el *sermo* VI del Libro II de Horacio. El *sermo urbanus* del original se torna en un lenguaje plenamente vivo, idéntico al de las comedias de la Restauración. Sin duda, es un Horacio nuevo, pasado por el tamiz de una época en ebullición, pero creo que es muy positivo, e ilustrativo de la pujanza de Horacio en la literatura inglesa de este siglo, que incluso en un periodo tan poco afín a sus cualidades más alabadas, siga siendo un punto de referencia ineludible²⁰.

No quiero abandonar el siglo XVII sin aludir, aunque sea brevemente, a otro gran imitador de Horacio, el gran poeta y dramaturgo John Dryden (1631-1700). Aunque sus traducciones de autores clásicos son abundantes, la atención que le prestó a Horacio es menor en comparación con la labor que desarrolló en las versiones de Homero, Ovidio, Lucrecio, Persio y Juvenal, así como de Virgilio, al que tradujo en su totalidad. Sin embargo, y a pesar de su confesada preferencia por Juvenal antes que por Horacio, Dryden nos dejó algunas piezas magníficas de imitación y traducción de nuestro autor, como es su espléndida versión de la oda XXIX del Libro III. En ella Dryden logra captar de forma singular el *modo* horaciano, que es la verdadera clave del poema más que su pensamiento, pues evidentemente el poeta inglés -fiel al espíritu de su época- nos presenta a un Horacio mucho más jovial que el original²¹. La fuerza de su versión puede constatarse en estos versos:

[...] ille potens sui
laetusque deget, cui licet in diem
dixisse `vixi. cras vel atra
nube polum pater occupato

vel sole puro: non tamen irritum
quodcumque retro est efficiet, neque

²⁰Vid. David Hopkins, "Cowley's Horatian Mice", en el libro citado de Charles Martindale y David Hopkins, eds., *Horace Made New*, pp. 103-126.

²¹Vid. Amanda M. Ellis, "Horace's Influence on Dryden", *Philological Quarterly*, 4 (1925), pp. 39-60, así como el artículo de Stuart Gillespie citado en la nota 18. También resulta muy útil, tanto para Dryden como para toda esta época, la Introducción y los tres primeros capítulos del libro de Howard D. Weinbrot citado en la nota 19, *Eighteenth-Century Satire. Essays on Text and Context from Dryden to Peter Pindar*, pp. 1-52.

diffinget infectumque reddet
quod fugiens semel hora vexit'.

(41-48)

Happy the man, and happy he alone,
He, who can call today his own:
He, who secure within, can say
Tomorrow do thy worst, for I have lived today.

Be fair, or foul, or rain, or shine,
The joys I have possessed, in spite of fate are mine.
Not heaven itself upon the past has power;
But what has been, has been, and I have had my hour.

(65-72)

Mucho más podría decirse, mucho más podría citarse, de este siglo XVII inglés para dar testimonio de la huella de Horacio; pero ¡aún me queda el siglo XVIII! Paso, pues, a ocuparme de él, ya que esta exposición no podría estar medianamente completa sin una mención a lo que -no por casualidad- se llama en la historia literaria inglesa, la "Época Augustana" ("The Augustan Age"). La denominación es ambigua en su aplicación, pues algunos críticos contemplan todo el periodo posterior a 1660 -el año de la Restauración- y hasta finales del siglo XVIII como "augustano", mientras que otros prefieren una aplicación más restringida, abarcando la primera mitad del siglo XVIII, la época de dos grandes escritores, Alexander Pope (1688-1744) y Jonathan Swift (1667-1745). En todo caso, los partidarios de esta última clasificación -que es la más extendida hoy- admiten que este periodo es continuación natural de la Restauración, de modo que el regreso de la monarquía a Inglaterra, en la persona de Carlos II, supuso para algunos una especie de retorno cuasi-mítico a la época de Augusto. Esta manera de ver la realidad histórica inglesa partía de algunas similitudes, como la restauración y la protección de las artes y el teatro por parte del monarca y su corte, la

instauración de un gobierno estable y la paz. Todo ello supuso evidentemente un cambio después de la traumática Guerra Civil y la República de Cromwell. Carlos II, y luego Jacobo II, Guillermo III y los reyes que siguieron en el siglo XVIII ejercieron el patronazgo de las artes, y a los ojos de muchos personificaban la figura mítica de aquel Augusto César que protegió a Virgilio, a Ovidio y a Horacio²².

Sin embargo, la monarquía inglesa no fue ya más una monarquía absoluta, como la que había provocado la Guerra Civil, y el mundo de la Restauración, como apunté antes, no constituía en modo alguno una sociedad uniforme y ordenada. De hecho, junto a los ensalzadores del modelo romano, hubo también muchos que contemplaban a Augusto como un tirano que asfixió las libertades, restringiendo las artes y obligando a los artistas que estaban bajo su patronazgo a moderar sus críticas al sistema y ensalzar las grandezas de su política. Como parece lógico, muchos ingleses, que aún recordaban el absolutismo de Carlos I, no podían aceptar ese tipo de comportamiento, y aunque mantuvieron su admiración por Virgilio, Ovidio y Horacio, estimaban que la tutela de Augusto había dañado la literatura latina, de modo que no ahorraron críticas, por ejemplo, a Horacio, cuyas sátiras carecían -a su juicio- del vigor, de la honestidad y la calidad que tenía el género antes, y que recobró luego con Juvenal y Persio²³. Esta es la razón por la que, aunque Horacio sigue siendo muy apreciado en el siglo XVIII, sus sátiras son a veces preteridas en la estimación general, prefiriéndose las de Juvenal que, como comentaba antes, fue el modelo seguido por Dryden, el mayor poeta de la Restauración. En palabras de Dryden:

La carne de Horacio es más nutritiva; pero la cocción de Juvenal más exquisita; de modo que, admitiendo que Horacio es el filósofo más general, no podemos negar que Juvenal fue el poeta más grande, en la sátira quiero decir. Sus pensamientos fueron más incisivos, su indignación

²²Sobre el concepto de "augustanismo" en la literatura inglesa, vid. el libro de Howard Erskine-Hill, *The Augustan Idea in English Literature*, citado en la nota 11.

²³Para una defensa de este punto de vista, vid. algunos trabajos de Howard D. Weinbrot, concretamente el capítulo 1 de su libro *Augustus Caesar in 'Augustan' England*, Princeton University Press, 1978, y el capítulo 2 del ya citado *Eighteenth-Century Satire. Essays on Text and Context from Dryden to Peter Pindar*, Cambridge University Press, 1988.

contra el vicio más vehemente; su espíritu tiene más del genio de la república; trata la tiranía, y todos los vicios que la acompañan, como se merecen, con el máximo rigor; y por consiguiente un alma noble recibe con mayor agrado al celoso defensor de la libertad romana que al poeta contemporizador, esclavo de la corte bien educado, y hombre temeroso con frecuencia de reírse en el sitio adecuado, que siempre es decente porque es por naturaleza servil. Después de todo, Horacio tuvo la desventaja de los tiempos que le tocaron vivir; fueron mejores para el hombre, pero peores para el escritor satírico²⁴.

No todos opinaban de este modo, desde luego, ya que hubo muchos espíritus educados que se vieron influidos por la cultura francesa y por el gran comentarista y traductor de Horacio al francés de finales del XVII André Dacier²⁵; ello les llevó a inclinarse por la sátira horaciana, defendiendo los valores de esa crítica atenuada, volcada en asuntos privados, morales y éticos, que se vincula más a la propia vida que al mundo exterior, en oposición a la furia y la indignación que se desprende del modelo satírico de Juvenal. Y autores de la talla de Alexander Pope, el mayor poeta inglés del siglo XVIII, supieron encontrar el adecuado punto de inflexión en la admiración e imitación de Horacio a la vez que en su combinación con Juvenal y Persio.

Pope publicó diversas versiones de textos horacianos a los que tituló *Imitations of Horace* (entre 1733 y 1738); el término *imitación* se concebía en

²⁴El texto original, del que he traducido este fragmento, está tomado de *A Discourse Concerning the Original and Progress of Satire* (1693). Dice así: "The meat of Horace is more nourishing; but the cookery of Juvenal more exquisite; so that, granting Horace to be the more general philosopher, we cannot deny that Juvenal was the greater poet, I mean in satire. His thoughts are sharper, his indignation against vice is more vehement; his spirit has more of the commonwealth genius; he treats tyranny, and all the vices attending it, as they deserve, with the utmost rigour; and consequently, a noble soul is better pleased with a zealous vindicator of Roman liberty than with a temporizing poet, a well mannered court slave, and a man who is often afraid of laughing in the right place, who is ever decent because he is naturally servile. After all, Horace had the disadvantage of the times in which he lived; they were better for the man, but worse for the satirist."

²⁵Vid. el libro ya citado de Howard Erskine-Hill, *The Augustan Idea in English Literature*, así como la primera parte del de Frank Stack, *Pope and Horace: Studies in Imitation*, Cambridge University Press, 1985, pp. 3-26.

la época como una obra original que se inspiraba en otra anterior, generalmente de algún autor clásico, que no traducía literalmente (lo que Dryden llamó *metáfrasis*) y que tampoco se sometía a un cambio formal manteniendo lo sustancial del contenido (lo que Dryden también denominó *paráfrasis*)²⁶. La Restauración y la Era Augustana están llenas de imitaciones de los clásicos (piénsese que sólo de Horacio se publicaron en la década de 1730 a 1740 nada menos que 38 imitaciones diferentes), pero Pope no se limitó a realizar estas recreaciones, tomando como pre-textos los textos de Horacio, sino que junto a sus propias imitaciones colocó también los poemas originales, con el fin de invitar a la reflexión sobre las interpretaciones que había hecho de ellos.

La variedad de las imitaciones de Pope es grande, pues junto a la primera y más famosa imitación, la de la II Sátira del Libro I, se ocupó también de la I, la II y la VI del Libro II, de las odas I y IX del Libro IV, de la I y II Epístola del Libro II, así como de las Epístolas I, VI y VII del Libro I. Una gran variedad, sin duda, de estilos y temas, a los que Pope sometió a su personal interpretación, a veces alterando ligeramente el sentido o tono del original, y en otras ocasiones transformando completamente su texto de partida. El hecho de que estas versiones se imprimieran junto a los poemas originales es un indicio del deseo de Pope de enfocar su trabajo como dinámico, rechazando un significado único y fijo, e invitando a sus lectores a continuar la búsqueda de otras lecturas e interpretaciones. Hallamos de nuevo, pues, un Horacio vivo, un Horacio que reclama la intervención activa de los lectores, pues ya no es sólo un Horacio actualizado y anglicado como el del siglo XVII, sino otro que provoca polémica, pues al lado de la interpretación dieciochesca subsiste el Horacio digamos "tradicional", al que siempre puede acudir el lector insatisfecho con la versión de Pope²⁷.

²⁶Ejemplo de esta clasificación es la recopilación de las tres versiones de Milton, Fanshawe y Cowley de la "Oda a Pyrrha" que se recoge en el Apéndice final.

²⁷Sobre estas imitaciones horacianas de Pope hay una ingente bibliografía. Además de los títulos citados anteriormente de Erskine-Hill, de Stack, y de Weinbrot, merecen reseñarse también los siguientes: Reuben Brower, *Alexander Pope: The Poetry of Allusion*, Oxford University Press, 1959; Peter Dixon, *The World of Pope's Satires: An Introduction to the Epistles and Imitations of Horace*, Methuen and Co., London, 1968; Howard Erskine-Hill, ed., *Pope: Horatian Satires and Epistles*, Oxford University Press, 1964; Jacob Fuchs, *Reading*

El Horacio del siglo XVIII es un Horacio más rico que el del siglo XVII, pues junto a los valores satíricos que algunos autores del siglo anterior habían alabado, como Jonson y Donne a principios de la centuria, o su talento como poeta lírico, fuente de inspiración y maestro de muchos de los "Cavaliers" o "Hijos de Jonson", en el siglo XVIII se aprecia mucho mejor su riqueza de registros poéticos y humanos. Aunque Ovidio, Virgilio y Cicerón, e incluso Persio y Juvenal en la sátira, ejercieron más influencia que Horacio en este siglo, no hubo en él otro escritor clásico que lo superara en ser el modelo de la armonía y la ausencia de dogmatismo, tanto en su papel como maestro moral en las costumbres, como en su talante como lírico y teórico de la poesía. En la primera mitad del siglo se aceptaron sus opiniones sobre estética y literatura como leyes, incluso más firmes que las de Aristóteles, y es siempre la autoridad máxima citada en multitud de folletos de crítica literaria. No olvidemos que los valores de *aurea mediocritas*, de perfección formal, de armonía en lo cotidiano y de alejamiento de lo romántico y extraordinario son valores en alza en este siglo. Frente al apasionamiento de un Catulo, por ejemplo, Horacio era para los neoclásicos el poeta superior, el de la contención y la medida; frente a la intransigencia y el espíritu rupturista en política de algunos, Horacio se revelaba como un hombre práctico y funcional que enseñaba cómo podía reforzarse el imperio de Augusto sin renunciar a un modelo de vida sobrio y sano. Por eso Horacio se enseñó ampliamente en las escuelas, y se convirtió en patrón de conducta ideal, aquel que fiel a sus versos del *Ars Poetica* "miscuit utile dulci, / lectorem delectando, pariterque monendo" (vv. 343-344), pero no sólo como modelo de conducta poética, sino de conducta cívica y humana.

Evidentemente las cualidades poéticas de sus escritos, la precisión, la corrección, la concisión, la exquisitez en la dicción, etc. fueron valores muy considerados en el siglo XVIII; pero también su conducta moral y su filosofía de vida -en parte epicúrea, en parte estoica-, que se constituyó en imagen perfecta digna de ser imitada por todos los que aspiraban a esa simplicidad lujosa y elegante, a ese refinamiento contenido del hombre dieciochesco típico. La prueba de ello es que su influencia en este siglo no se percibe sólo

en algunos de los grandes escritores, como el citado Pope, o Fielding, o Steele, o Prior y sobre todo Addison, quienes citan con frecuencia a Horacio y traducen parte de su obra, sino incluso en escritos no vinculados con la literatura propiamente. Me refiero en concreto al uso que hicieron de Horacio como *elegantiae arbiter* los autores de tratados de buenas costumbres y educación, que tan frecuentes fueron en este siglo²⁸.

Pero aparte de estas reflexiones de tipo cultural, cabe decir finalmente, y como conclusión, que la presencia de los poemas de Horacio a lo largo de estos dos siglos de la Edad Moderna deja en Inglaterra un poso muy importante que no sólo influirá en los *topoi* de muchos poetas y en cierto tipo de dicción y de alusiones que continúan hasta hoy mismo presentes en el tejido literario inglés, sino en la misma prosodia. La especial dificultad inherente en la traducción poética de Horacio, debido a esa celebrada condensación métrica y estilística, llevó a los poetas y traductores ingleses a realizar grandes esfuerzos por adaptar los patrones métricos latinos, con un evidente beneficio para la poesía inglesa que se vio, así, enriquecida con importantes hallazgos. Que el tema sigue despertando interés y no está en modo alguno obsoleto lo prueba la bibliografía reciente que sigue dedicándose a la cuestión²⁹.

En fin, espero que todo lo dicho sirva, al menos, para mostrar la vitalidad de Horacio en la tradición literaria en lengua inglesa. Y, cómo no, para desmentir ese juicio -que se me antoja un tanto ligero- de Ludwig Bieler en su *Historia de la literatura romana*, cuando escribe lo siguiente:

La influencia de Horacio no se puede comparar con la de Virgilio. Es cierto que pasó pronto a ser un autor a quien se estudiaba en las escuelas [...] pero nunca penetró tan ampliamente; y aun su imitación

²⁸Uno de los estudios globales más interesantes sobre la presencia de Horacio en el siglo XVIII inglés, a pesar de su temprana fecha de publicación, es el de Caroline Goad, *Horace in the English Literature of the Eighteenth Century*, "Yale Studies in English", LVIII, Yale University Press, 1918.

²⁹Cf., por ejemplo, el ensayo de hace un par de meses de Walter Nash, en *Language and Literature*, el órgano de la "Poetics and Linguistics Association", sobre las versiones inglesas de la Oda VII del Libro IV, la famosa "Diffugere nives": "Diffugere nives": On Englishing Horace", *Language and Literature*, 2, 1 (1993), pp. 19-36.

entre los cristianos de la Antigüedad y del Medievo [...] se limita a lo meramente formal. Citado con frecuencia desde el humanismo (su *curiosa felicitas* le permitió encontrar innumerables giros de una concisión original) y aun convertido en padre de la crítica literaria gracias a su *Ars poetica*, con todo nunca ha llegado a ser popular³⁰.

A mí me parece una afirmación injusta, y creo que no es necesario entrar a discutirla con detalle. No me opongo a la supremacía de la influencia virgiliana, desde luego, pero no estoy de acuerdo en establecer una comparación tan desequilibrada con Horacio; al menos en la tradición inglesa, Horacio sí ha sido un poeta muy leído, discutido y ciertamente popular, hasta el punto en que ello es posible en una cultura de otra lengua naturalmente.

Fernando Galván Reula

³⁰Ludwig Bieler, *Historia de la literatura romana*, Gredos, Madrid, 1972, pp. 226-227.

APÉNDICE

*Tres versiones de la "Oda a Pyrrha"***1. Texto latino (*Odas*, 1.5):**

Quis multa gracilis te puer in rosa
 perfusus liquidis urget odoribus
 grato, Pyrrha, sub antro?
 cui flavam religas comam,

simplex munditiis? heu quotiens fidem
 mutatosque deos flebit et aspera
 nigris aequora ventis
 emirabitur insolens,

qui nunc te fruitur credulus aurea,
 qui semper vacuum, semper amabilem
 sperat, nescius aurae
 fallacis. miseri, quibus

intemptata nites: me tabula sacer
 votiva paries indicat uvida
 suspendisse potenti
 vestimenta maris deo.

2. Texto inglés: *Imitación de Abraham Cowley (1618-1667)*:

To whom now Pyrrha art thou kind?
 To what Heart-ravisht Lover
 Dost thou thy golden locks unbind,
 Thy hidden sweets discover,
 And with large bounty open set
 All the bright stores of thy rich Cabinet?

Ah simple youth, how oft will he
 Of thy chang'd faith complain?
 And his own fortunes find to be
 So airy and so vain,
 Of so Camelion-like an hew,
 That still their colour changes with it too.

How oft alas, will he admire
 The blackness of the skies?
 Trembling to hear the winds sound higher,
 And see the billows rise,
 Poor unexperienc'd he,
 Who ne're before alas had been at Sea!

He enjoys thy calmy Sun-shine now,
 And no breath stirring hears;
 In the clear heaven of thy brow,
 No smallest cloud appears;
 He sees thee gentle, fair and gay,
 And trusts the faithless April of thy May.

Unhappy! thrice unhappy he,
 T'whom thou untried dost shine,
 But there's no danger now for me,
 Since o'er Lorettoes shrine,
 In witness of the shipwrack past
 My consecrated vessel hangs at last.

3. Texto inglés: Paráfrasis de Sir Richard Fanshawe (1608-1666)

What Stripling now Thee discomposes,
 In Woodbine Rooms, on Beds of Roses,
 For whom thy Auburn Haire
 Is spread, Unpainted Faire?
 How will he one day curse thy Oaths
 And Heav'n that witness'd your Betroaths!
 How will the poor Cuckold,
 That deems thee perfect Gold,

Bearing no stamp but his, be mas'd
 To see a suddain Tempest rais'd!
 He dreams not of the Windes,
 And thinks all Gold that shines.
 For me my Votive Table showes
 That I have hung up my wet Clothes
 Upon the Temple Wall
 Of Seas great Admirall.

4. Texto inglés: *Metáfrasis de John Milton (1608-1674)*

What slender Youth bedew'd with liquid odours
 Courts thee on Roses in some pleasant Cave,
 Pyrrha for whom bind'st thou
 In wreaths thy golden Hair,

Plain in thy neatness; O how oft shall he
 On Faith and changed Gods complain: and Seas
 Rough with black winds and storms
 Unwonted shall admire:

Who now enjoyes thee credulous, all Gold,
 Who alwayes vacant, alwayes amiable
 Hopes thee; of flattering gales
 Unmindfull. Hapless they

To whom thou untry'd seem'st fair. Me in my vow'd
 Picture the sacred wall declares t'have hung
 My dank and dropping weeds
 To the stern God of Sea.