

Horacio en la literatura y en la crítica italianas

FÉLIX FERNÁNDEZ MURGA*

Résumé: Dans la tradition classique italienne, opiniâtement classiciste, Horace occupe une place de préférence, admiré, plutôt qu'imité, par la perfection de ses vers, élégants et sententieux. Il fut particulièrement exalté par les «illumistes» du dix-huitième siècle. Néanmoins, le Romantisme et quelques critiques modernes lui ont nié la condition de vrai poète à cause de l'absence presque totale dans son oeuvre des éléments essentiels en toute poésie authentique: le sentiment et la fantaisie.

En la imposibilidad de tratar exhaustivamente en los límites de una conferencia el tema de la presencia de Horacio en la literatura y en la crítica italianas, me limitaré a exponer los momentos más significativos de esa presencia y los autores en los que la misma se hace más evidente. Y adelanto ya que, como veremos luego, no siempre la obra de Horacio ha sido positivamente considerada en Italia y que, a partir del Romanticismo, algunos críticos le han negado incluso la consideración de verdadero poeta. Con razón se ha dicho, pues, que no hay en el campo de la Literatura latina un problema más delicado que el de la valoración de la obra poética de Horacio¹.

* **Dirección para correspondencia:** Félix Fernández Murga. C/ Blasco de Garay, 88, 7º A. 28015 MADRID (España).

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

¹ EMANUELE CASTORINA, *La poesia d'Orazio*. Roma. Edizioni di Storia e Letteratura, 1965, 9.

Pero al margen de esa valoración, altamente positiva entre los clasicistas y abiertamente negativa entre algunos críticos románticos y modernos, bien puede afirmarse que Horacio ha sido siempre en Italia uno de los autores latinos más leídos, y sus versos tan recordados y citados de memoria como los del mismo Virgilio y quizás más aún.

Dejamos fuera de este rápido estudio a los escritores medievales que, por obvias razones y hasta bien entrado el siglo XII, no se expresaron en italiano sino en latín y, por tanto, no entran en el campo de la literatura italiana propiamente dicha². Pero conviene recordar que también en aquellos autores y en las escuelas donde aprendían el *Ars dictandi*, como la famosa escuela boloñesa, si no se leyeron las *Odas* y los *Epodos* de Horacio, sí se conocieron y se tuvieron muy en cuenta sus *Sátiras* y sus *Epístolas*, así como su *Ars poetica*, obras en las que encontraban, en versos lapidarios fáciles de recordar, sabias recomendaciones y prácticos consejos para su comportamiento en la vida civil y para el logro, en su propia obra literaria, de esa perfección formal que el mismo Horacio recomendaba como el medio más eficaz para hacer más asimilable el necesario mensaje pedagógico de la poesía: «*Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci / Lectorem delectando pariterque monendo*» (*Ars poetica*, 343-344); principio aristotélico que habían hecho suyo en el siglo I a.C. los círculos epicúreos de Roma y de Nápoles³.

En cuanto a los primitivos poetas en lengua italiana, no es fácil hallar en sus obras eco directo ni indirecto de la obra de Horacio, ni siquiera en los refinados dolcestilnovistas de la segunda mitad del siglo XIII, cantores de un amor idealizado hacia mujeres casi angelicadas, en los antípodas de las Lálages y demás amantes del epicúreo Horacio.

Pero sí que lo recuerda en más de una ocasión Dante Alighieri (1265-1321), que debió de ser lector asiduo de sus *Sátiras* puesto que, al hablar de él en la *Divina Commedia*, lo llama "Horacio sátiro", es decir, el autor de las *Sátiras*. Lo hace en el Canto IV (v. 89) del *Infierno*, al incluirlo en el pequeño grupo de los grandes autores de la antigüedad greco-latina que,

²G. CURCIO, *Quinto Orazio Flacco studiato in Italia dal secolo XIII al XVIII*. Catania, 1913. L. RICCOBONO, "Orazio nella letteratura italiana", en AA.VV. *Orazio nella letteratura mondiale*. Roma, Istituto di Studi Romani, 1936, 127-ss.

³E. CASTORINA. *o.c.*, 27-28.

acompañándolo a él y a su guía Virgilio, entran en el noble castillo, situado en el Limbo de los que, aun no habiendo conocido a Cristo, pudieron salvarse del infierno verdadero. Formaban aquel grupo, además de Horacio, el griego Homero y los latinos Ovidio y Lucano, junto a los dos poetas protagonistas de la *Comedia*, Virgilio y Dante, como hemos dicho.

Ya antes, en una de las obras latinas de su primera época, el *De vulgari eloquentia* (II, iv, 4-5), había expresado Dante su admiración y su devoción hacia Horacio llamándolo "magister noster", con un posesivo, "noster", que, más que valor mayestático, parece tener auténtico valor pluralizante, es decir, maestro para él y para todos los que, como él, seguían el magisterio horaciano. En este caso Dante hacía referencia no al autor de las *Sátiras* sino al de la *Ars poetica*, o *poetria*, como él la llama, donde Horacio aconseja a los poetas que no acometan empresas superiores a sus propias fuerzas: "Sumite materiam vestris, qui scribitis, aequam / Viribus" (*Ars poetica*, 38-39); consejo que Dante hace suyo parafraseándolo así: "Ante omnia ergo dicimus unumquemque debere materie pondus propriis humeris coequare ne forte, humerorum nimio gravata virtute, in cenum compitare necesse sit. Hoc est quod magister noster Horatius precipit cum in principio poetrie Sumite materiam... dicit". En la misma *Ars poetica* se inspira otro de los consejos que imparte Dante en ese *De vulgari eloquentia* (II, iv, 5-6) acerca del estilo apropiado para cada uno de los géneros literarios, el trágico, el cómico y el elegiaco: "Deinde, in his que dicenda occurrunt, debemus discretionem potiri, utrum tragice, sive comice, sive elegiace sint canenda", que son eco evidente de los versos 89 y siguientes de la *Ars poetica*: "Versibus exponi tragicis res comica non vult" etc.

Se ha dicho que no parecen advertirse en Dante ecos ni de las *Odas* ni de los *Epodos* horacianos⁴. Sin embargo, la muerte grandiosa de Ulises en el Canto XXVI del *Infierno* dantesco parece alusión clara a la Oda número III del Libro I de las mismas, que comienza: "Sic te diva potens Cypri". Se viene a decir en ella que los dioses han puesto barreras a la audacia humana en su tenaz empeño por descubrir los secretos del mundo y de la vida. Y una de esas barreras es el mar. En dicha oda Horacio, preocupado, pide a los dioses

⁴SIEBZEHNER-VIVALDI, *Dizionario della Divina Commedia*. Milano, Feltrinelli, 1965, 410.

que devuelvan sano y salvo a su amigo Virgilio, "animae dimidium meae", que, rumbo a Grecia, se ha embarcado en una de esas sacrílegas naves ("impías" las llama Horacio) inventadas por el hombre, desafiando a los dioses en su audacia sin límites: "audax omnia perpeti".

El episodio de Ulises en dicho Canto XXVI del *Infierno* dantesco se presenta como el castigo de ese sacrilegio, de la violación de la expresa orden divina de no adentrarse en el mar más allá de las columnas de Hércules. Ulises, tras haber proclamado ante los suyos que los hombres no hemos sido creados como simples bestias sino para alcanzar con audacia el saber ("Fatti nos foste a viver come bruti / Ma per seguir virtute e conoscenza", *Inferno*, XXVI 119-120), traspasa el límite señalado por esas columnas y se adentra en el océano prohibido; pero recibe en seguida el inevitable castigo de su desobediencia por medio de un misterioso torbellino que los sepulta a todos en el mar.

De Petrarca puede decirse lo mismo que de la mayor parte de los escritores italianos de todos los tiempos: que Horacio ha sido para ellos más bien objeto de admiración que de imitación⁵. La admiración de Petrarca hacia Horacio se patentiza bien en la epístola en versos latinos que le dirigió, lo mismo que hizo con otros grandes escritores de la antigüedad romana como Cicerón, Séneca, Tito Livio, Varrón, Quintiliano, Asinio Polión y, desde luego, Virgilio⁶. Comienza Petrarca esa laudatoria epístola a Horacio haciéndose portavoz de toda Italia, que lo proclama rey de la poesía lírica: "Regem te lyrici carminis italus / Orbis quem memorat"... Va luego aludiendo a las diversas composiciones del poeta, lo mismo las que recuerdan melancólicamente la brevedad de la vida humana que las que cantan con entusiasmo la grandeza de Roma y de Augusto: "Aut vitae brevitatis ad calamum redit / Aut mors praecipiti quae celerat pede. / Quis non praeterea dulciter audiet / Dum tu syderea sede superstitem / Augustum statuis?" Y termina declarándose fiel y complacido discípulo suyo: "Totis ingenii gressibus insequor. / Sic me grata lyrae fila trahunt tuae, / Sic mulcet calami

⁵ETTORE PARATORE, *Storia della letteratura latina*, Firenze, Sansoni, 1950, 435.

⁶F. PETRARCA, "Ad Horatium Flaccum lyricum poetam", en *Ad veteres illustres viros*. Cf. *Francisci Petrarcae philosophi, oratoris et poetae Epistolarum libri*, 676-680. Apud Samuelem Crispinum, 1601.

dulcis acerbitas". En sus *Epistolae familiares* (I, 7) escribía Petrarca: "He leído a Virgilio, Horacio y Tulio, no una vez sino mil... poniendo en ellos todos mis sentidos"⁷. Y, de hecho, algún eco de la obra de Horacio puede rastrearse en la obra latina de Petrarca, en la que éste cifraba su mayor esperanza de fama futura. Por ejemplo, Guido Martellotti, que hizo en 1975 una espléndida edición crítica del *Bucolicum carmen* de Petrarca, ve en la égloga décima de ese *Carmen*, en la que se habla de Orfeo como "incola silvarum primus", una alusión a los versos 391-393 de la *Ars poetica* de Horacio⁸. Pero de hecho, en la que siempre hemos considerado como la obra cumbre de Petrarca, es decir, en su *Cancionero*, donde canta su acendrado amor por una Laura casi tan angelizada como la Beatriz de Dante, el poeta se sitúa a una astral distancia de los amoríos de Horacio. Y, por lo que se refiere a sus *Triunfos*, aunque se haya podido señalar en ellos alguna remota influencia de Horacio⁹, no deja de ser sorprendente el hecho de que no se le mencione ni en el *Triunfo del Amor*, en el que figura incluso Virgilio entre los grandes amantes de la antigüedad clásica, ni en el *Triunfo de la Fama*, en el que sí aparecen en cambio (III, 16-54) los demás escritores latinos antiguos a los que, como hemos dicho, escribió epístolas de alabanza o de censura. No se preocupó, pues, Petrarca de hacer por su parte valedero el vaticinio de su admirado Horacio, de que su fama sobreviviría a su muerte terrenal: "Non omnis moriar" (*Odas*, III, xxx, 6).

Si los escritores medievales italianos habían encontrado preferentemente sus modelos a seguir en los autores latinos de la edad de plata, los clasicistas del Humanismo prefirieron buscarlos entre los grandes de la época de Augusto. Entre ellos, Horacio era constante punto de referencia para cualquier actuación en su vida. Boccaccio, al ofrecer su *Ninfale di Ameto* a un amigo, le pide que lo acepte como aceptó Augusto los versos de Virgilio y Mecenas los de Horacio. Hasta en su plácida visión de la Naturaleza como amiga y refugio para el hombre hallaron muchos de aquellos humanistas un

⁷ GIUSEPPE PETRONIO, *Historia de la Literatura italiana* (trad. de Manuel Carrera y M^a de las Nieves Muñiz). Madrid, Cátedra, 1990, 136.

⁸ E. PARATORE, *Dal Petrarca all'Alfieri*. Firenze, Leo Olscki, 1975, 7-20.

⁹ F. PETRARCA, *Triunfos* (edición preparada por Jacobo Cortines y Manuel Carrera).

precedente en el poeta que había sido hijo de un campesino de Venosa. Recordaban cómo éste había mitificado esa Naturaleza amable al evocar en la Oda cuarta del Libro III el día en que, siendo niño, y cansado de corretear por las alturas del cercano monte Volture, se había quedado dormido en el suelo y las "fabulosas palomas" (así las llama él) lo había cubierto con hojas de los árboles para que las alimañas no pudieran hacerle daño. Recordaban también con qué sincero sentimiento había cantado Horacio la vida del campo, lo mismo cuando ese campo representaba para quien lo labraba con sus propios bueyes el sustento seguro y la tranquilidad libre de servidumbres y de compromisos (el celeberrimo "Beatus ille" del segundo de su *Epodos*), que cuando representaba simplemente la auténtica evasión para el hombre cansado de la vida ajetreada de los palacios y de las ciudades, como le ocurría a él mismo con la pequeña finca que Mecenas le había regalado no lejos de Roma y que describe agradecido en la *Sátira* sexta del Libro II: un sencillito huerto con algunos árboles, a cuya sombra podía descansar escuchando el murmullo de una fuente: "Hoc erat in votis: modus agri non ita magnus, / Hortus ubi et tecto vicinus jugis aquae fons / Et paullum silvae super his foret" (v. 1-3); es decir, una naturaleza hecha a la medida del hombre: ni arduas montañas, ni grandes bosques sombríos, ni ríos turbulentos. Así fueron¹⁰ también más tarde los llamados "lugares amenos" del paisajismo medieval y así era igualmente la *Arcadia* que cantó luego, a finales del siglo XV, el poeta napolitano Jacopo Sannazaro (1455-1530) en la *Prosa X* de su novela de ese nombre: un paisaje habitado por pastores "tendidos a descansar de las leves fatigas de la caza a la sombra del tembloroso follaje, escuchando el murmullo gratisimo del agua que corre veloz hacia el llano".

Uno de los cortesanos pastores de aquella soñada Arcadia de Sannazaro, el poeta Cariteo, es decir, el barcelonés Benito Gareth (1450-1514), que poetó siempre en italiano en la corte aragonesa de Nápoles, evocaba así, escribiendo a un amigo, la finca sabina del "divino" Horacio: "E' questa, Paccio mio, quella sabina / selva, dove coi suoi versi sonori / di

Madrid. Editora Nacional, 1983, 19.

¹⁰M^a DEL CARMEN HERNÁNDEZ VALCÁRCCEL, "El 'locus amoenus' en la Edad Media española", en *Simposio Virgiliano*. Murcia, Secretariado de Publicaciones de la Universidad, 1984, 321-340.

Lalage cantava i dolci amori / quell'anima preclara, anzi divina?"¹¹. Tan intensa era la presencia de Horacio entre aquellos humanistas poetas arcádicos. El propio Sannazaro, en carta a su amigo y consejero Antonio Seripando, fechada el 23 de marzo de 1521, le declaraba que, cuando se ponía a escribir, procuraba seguir siempre las recomendaciones de Horacio¹².

Por los mismos años en que Sannazaro escribía su *Arcadia*, dedicaba Angelo Poliziano (1454-1494) uno de sus anuales cursos en la Universidad de Florencia a explicar las *Sátiras* de Horacio y las de Persio; y en su bella elegía *Ad Lalagen* tributaba un claro recuerdo a la mujer amada por su admirado poeta¹³. Y aún se puede añadir que, como escribe Francesco De Sanctis¹⁴, Poliziano, en lo mejor de su obra, no nos da nunca su visión directa y personal del mundo sino que lo ve siempre a través de los clásicos y, entre ellos, Horacio, tomando de ellos muchas veces incluso la expresión. Y esto a pesar de que Poliziano fue uno de los humanistas que con más decisión rechazó la pediseca imitación de los clásicos, que en su tiempo preconizaban los más acérrimos defensores de esa imitación, como el ciceroniano Paolo Cortese.

Uno de los autores más auténticamente horacianos del Humanismo italiano fue Ludovico Ariosto (1474-1533). Lo fue tras haberse empapado en la lectura de las obras del poeta de Venosa; pero lo fue sobre todo por afinidad temperamental. Amante, como él, de la vida tranquila del campo y libre, como él, de toda ambición de medros que pudieran alterarle esa anhelada tranquilidad: hasta el punto de que, si Horacio renunció a acompañar al emperador Augusto en su expedición a España, exponiéndose a su enojo, Ariosto se negó a ir a Hungría como secretario de su protector, el cardenal Hipólito de Este, sabiendo que así perdería el cargo de gentilhombre de cámara, que venía disfrutando desde hacía catorce años. Se consoló

¹¹BENEDETTO CROCE, *Poeti e scrittori del pieno e tardo Rinascimento*. Bari, Laterza, 1958², I, 37-38.

¹²JACOPO SANNAZARO, *Opere volgari*, a cura di Alfredo Mauro. Bari, Laterza, 1961, 368-370.

¹³ANGELO POLIZIANO, *Estancias, Orfeo y otros escritos* (trad. de Félix Fernández Murga). Madrid, Cátedra, 1984, 28 y 31.

¹⁴F. DE SANCTIS, *Storia della letteratura italiana*. Milano, Feltrinelli, 1964³, I, 352 y 364.

Ariosto, como escribe su hijo Virginio, dedicándose amorosamente al cultivo del pequeño huerto que tenía junto a su casa. Era un huerto con su fuentequilla murmuradora, como el de Horacio y, escuchando el murmullo de esa fuente, tendido a la sombra de un arbusto, lograba él abstraerse hasta de las más graves preocupaciones que pesaban sobre su país. Así lo declaraba en la bella oda latina que dedicó a una campesina llamada Filiroe el año 1494, cuando el rey Carlos VIII de Francia estaba invadiendo Italia: "Rursus quid hostis prospiciat sibi / Me nulla cura tangat, sub arbuto / Iacentem aque ad murmur cadentis"; que parece una escena idealmente ambientada en la finca de Horacio.

Pero donde más de cerca sigue Ariosto a Horacio es en sus propias *Sátiras*, compuestas entre 1517 y 1525 en tercetos dantescos y en un lenguaje conversacional y bonachón, con el que expresa su gran sentido de medida y decoro y de sabiduría humana. Especialmente en la *Sátira* III, dedicada a su primo Annibale Malaguzzi se aplica a sí mismo los consejos de "dorada medianía" que Horacio imparte en varias de sus *Odas*: "Persicos odi, puer, apparatus" (I, 38); "Rectius vives, Licini" (II, 10); "Nec ebur neque aureum / Mea renidet in domo lacunar" (II, 18) etc.

Por cierto que, en la séptima de esas *Sátiras* de Ariosto (del año 1527), es donde aparece por primera vez en la literatura italiana la palabra *humanista*. La emplea Ariosto al pedir a su amigo Pietro Bembo que le busque un preceptor para su hijo Virginio y que ese preceptor sea alguno de los pocos *humanistas* de vida ejemplar que podían encontrarse.

En cuanto a su obra teatral, Ariosto que, como es bien sabido, fue el iniciador del teatro cómico italiano de estilo clásico, sigue fielmente el precepto horaciano de que la comedia ha de tener cinco actos, ni uno más ni uno menos: "Neve minor neu sit quinto productior actu / Fabula..." (*Ars poetica*, 189-190), norma introducida ya por Varrón entre los latinos, tomándola de los griegos.

Sin embargo, es oportuno recordar que, en su obra cumbre el *Orlando Furioso*, Ariosto hace caso omiso del precepto aristotélico y horaciano del "simplex et unum" (*Ars poetica*, 23), es decir, de la unidad de acción y linealidad de los episodios.

Durante el siglo XVI continuó prevaleciendo entre los escritores italianos el criterio de que la perfección de una obra estriba en una lograda

imitación de los clásicos, sin que esa imitación supusiera repetición ni copia. Para algunos de ellos la poesía consistía en expresar y representar con gracia el estilo de un poeta que nos guste, y añadían que eso era lo que había hecho Virgilio con Lucrecio y Horacio con Virgilio¹⁵. Continuó prevaleciendo también la idea de que el fin de la poesía debe ser eminentemente educador. Según Scipione Ammirato (1531-1601), que gozó de gran prestigio en las cortes de Nápoles y de Florencia, el poeta es lo mismo que el filósofo; y, puesto que el fin del filósofo es servir de guía a los demás, ese mismo ha de ser el fin del poeta. En lo único en que se distinguen ambos es en la manera de expresarse, más elegante y eficaz la del poeta que la del filósofo¹⁶. En pocas palabras, continuaba prevaleciendo la recomendación horaciana de "Lectorem delectando pariterque monendo".

Va en cambio decayendo la costumbre, generalizada anteriormente entre los humanistas, de escribir algunas de sus obras en latín para seguir más de cerca a sus admirados autores clásicos y en busca de un más amplio sector de lectores cultos. Y, curiosamente, también en este abandono de la escritura latina se tenía en cuenta otra recomendación de Horacio: la de escribir cada uno en la que es su propia lengua. Cuenta éste en una de sus *Sátiras* (Libro I, x, 31-35) que, estando durmiendo, se le apareció pasada la media noche (que es cuando los sueños dicen verdades) Quirino, es decir, el genio de la raza latina, y le reprochó el que, siendo un latino, perdiera el tiempo escribiendo versos en griego, pues hacer eso era como "llevar leña al bosque": "In silvam non ligna feras". Lo mismo hacían los escritores italianos que se dedicaban a escribir en latín. Pero era tan fuertemente sentida esa tendencia, que algunos, aunque acabaran por renunciar a aquella costumbre, continuaron, por lo menos, dando el título en latín a algunas de sus obras. Así hizo Machiavelli con su obra principal, a la que no tituló *Il principe* sino *De principatibus* y en la que, al frente de cada uno de los capítulos, dio el resumen de los mismos en latín. Así había hecho antes Matteo Maria Boiardo (1441-1494), que dio el título de *Amorum libri* a su libro de poemas amorosos en italiano, y así hizo también nuestro Garcilaso de la Vega que, imitando a los italianos, dio a su

¹⁵B. CROCE, *Poesia popolare e poesia d'arte*. Bari, Laterza, 1933, 351.

¹⁶B. CROCE, *Poeti e scrittori del pieno e tardo Rinascimento*, II, 105.

famosa Canción V el título de *Ode ad florem Gnidi*.

Seguidor fiel de Horacio fue su paisano Luigi Tansillo (1510-1568), nacido también en Venosa y muy estimado en la corte virreinal de don Pedro de Toledo en Nápoles. Como le ocurrió a Ludovico Ariosto, Tansillo fue horaciano más aún por temperamento que por devota afición. Típicamente horacianos son sus dos poemas didascálicos *La balia* (la nodriza) y *La casa di campo*, que, por otra parte, anticipan ya de alguna manera los gustos y tendencias horacianos del Iluminismo del siglo XVIII¹⁷ por su contenido moralizador y por su tono discursivo y prosaico.

Por razones distintas el refinado estilista monseñor Giovanni Della Casa (1503-1556) proponía como modelo contra los facilones versificadores a Horacio, a quien califica de "óptimo poeta".

Bernardo Tasso (1493-1569), padre del autor de la *Gerusalemme liberata* y buen poeta también él, compuso, entre sus *Rimas*, diversas odas de inspiración horaciana, construidas frecuentemente en breves estrofas de uniforme arquitectura. Recordemos de paso que de esas odas aprendió su amigo Garcilaso de la Vega el uso de esa bella composición estrófica que empleó en su antedicha Canción V y que tanto éxito tuvo en seguida entre los poetas españoles del siglo de Oro con el nombre de *lira*. Para su poema caballeresco *Amadigi*, inspirado en el *Amadís de Gaula* de García Ordóñez de Montalvo, procuró Bernardo Tasso, a diferencia de lo que había hecho Ariosto en su *Orlando furioso*, tener presente el "simplex et unum" recomendado por Horacio (*Ars poetica*, 23).

Lo mismo hizo su hijo Torquato Tasso (1544-1595) al redactar su gran poema la *Gerusalemme liberata*, en el que, incluso la intervención de lo sobrenatural encaja perfectamente dentro de lo posible según la fe católica y, por tanto, dentro de la verosimilitud exigida por Horacio al comienzo de su *Ars poetica*. Ya en sus *Discursos del arte poetica* (1570), al igual que más tarde en sus *Discursos del poema heroico* (1594), había insistido Torquato Tasso en esos principios horacianos de verosimilitud, de la unidad de acción y del empleo de una forma expresiva adherente al contenido.

¹⁷J. GRACILIANO GONZÁLEZ MIGUEL, *Presencia napolitana en el siglo de Oro español. Luigi Tansillo (1510-1568)*. Salamanca, Ediciones de la Universidad, 1979.

A la aceptación de esos principios había contribuido también en Italia la publicación, el año 1536, de la *Poética* de Aristóteles en su texto original, que no había sido conocido por los escritores de la Edad Media ni por los humanistas, y que ahora aparecía acompañado con su versión latina y, poco más tarde (1548), con el comentario de Francesco Robertello, *In librum Aristotelis de arte poetica explicationes*¹⁸.

Pero, en contraste con el equilibrio y la compostura enseñados por Horacio, una nueva sensibilidad poética de signo barroco y prerromántico comenzaba ya a percibirse en Italia en la segunda mitad del siglo XVI: el gusto por lo horrible, por la violencia humana, por la naturaleza pavorosa. Es cierto que todo esto se daba también en el *Epodo* V de Horacio, donde éste presenta la escena de la maga Canidia preparando el sacrificio nocturno de un niño entre fúnebres cipreses. Pero Horacio se preocupa de manifestar su repulsa por este tipo de episodios presentándolo como propio de pueblos bárbaros; y, en otro lugar, al hablar del teatro trágico y de su representación escénica, recomienda que no se muestren ante los ojos del pueblo tales escenas de suprema violencia: "Ne pueros coram populo Medea trucidet" (*Ars poetica*, 185). En la literatura latina, ese gusto por lo horrible fue característico, como es bien sabido, de otra época, posterior a Horacio, de la época de Séneca¹⁹.

De todas formas, en los autores trágicos italianos del siglo XVI, incluso en los que más de cerca siguieron a Séneca, como Pietro Aretino, Giambattista Giraldi Cinzio, Sperone Speroni etc., se procuró respetar por lo menos la antedicha recomendación de Horacio ahorrando al público la visión de muertes violentas, cosa que no había hecho Séneca, como lo muestra precisamente su *Medea*. La reforma de Pietro Metastasio (1698-1762) en el siglo XVIII puso fin a esas tendencias senequistas en el teatro trágico italiano. En cuanto a la poesía lírica, prevaleció también en Italia en el siglo XVII el gusto barroco por lo desconcertante, tanto en los contenidos como en los modos expresivos. De ello dieron buena muestra Giambattista Marino (1569-1625) y sus numerosos seguidores, los llamados "marinistas". Pero incluso en

¹⁸G. PETRONIO, *o.c.*, 339.

¹⁹GIORGIO PASQUALI, *Orazio lirico*. Firenze, Le Monnier, 1920, 550-551.

autores que habían iniciado su carrera poética en la escuela marinista se produjo pronto la reacción hacia una poesía más sentenciosa y mesurada, aprendida en Horacio. Así Gabriello Chiabrera (1552-1638) en sus *Sermoni* y Fulvio Testi (1593-1646) en sus *Odas*, inspiradas en Píndaro pero a través de Horacio, dada su tendencia moralizante más que heroica.

La reacción más decidida contra el llamado "mal gusto" barroco se produjo en Italia a finales de aquel mismo siglo XVII con la creación en Roma, el año 1690, de la *Accademia de la Arcadia*, bajo la protección de la ex-reina Cristina de Suecia. Estamos, pues, a las puertas del siglo XVIII, que fue la época en que más intensamente se dejó sentir la influencia de Horacio en la literatura italiana²⁰.

La *Accademia de la Arcadia*, que pronto tuvo "colonias" (así se las llamaba) en las principales ciudades italianas e imitadoras en los principales países de la Europa culta, se propuso ante todo desterrar aquel "mal gusto" que se había impuesto en la época precedente. Para ello se propuso volver, una vez más, al ejemplo de los clásicos. Y, de hecho, uno de los aspectos más salientes de la poesía arcádica del siglo XVIII es "el gusto por un arte saturado de sabiduría ético-filosófica al modo de la poesía horaciana"; de manera que, durante todo dicho siglo, "Horacio fue repetidamente celebrado como el más perfecto de los poetas por haber sabido unir poesía y sabiduría, naturaleza y arte"²¹. Imitadores de Horacio fueron poetas como Paradisi, Cerretti, Cassoli y, el más horaciano de todos, Giovanni Fantoni (1755-1807), muy celebrado en su tiempo.

Por razones más de buen sentido que de buen gusto continuó Horacio siendo objeto de veneración también entre los escritores iluministas (o ilustrados, como se los llamó en España) de la segunda mitad del mismo siglo XVIII, los cuales, admiradores de la cultura racionalista que prevalecía en Francia y en Inglaterra, veían en Horacio un modelo de reflexión, de equilibrio y de sensatez.

En el campo de la poesía destacó entre aquellos iluministas Giuseppe

²⁰E. PARATORE, *Storia della letteratura latina*, 436.

²¹FAUSTO MONTANARI-MARIO PUPPO, *Storia della letteratura italiana*, Torino, Società Editrice Internazionale, 1972. II, 139.

Parini (1729-1799), a quien se le llamó precisamente el Horacio italiano. Siguió de hecho a Horacio tanto en su primera experiencia arcádica como en su posterior adhesión a los principios pedagógico-humanitarios del Iluminismo; y más aún en sus *Odas* que en su obra cumbre, el poema *Il Giorno*, en que ese moralismo se carga de personalísima ironía, aplicada a la época en que le tocó vivir²².

Pero en aquella generación iluminista el más ferviente admirador de Horacio fue el abate Ferdinando Galiani (1726-1787) que, además de publicar un amplio comentario a su obra tras haber dedicado largos años al estudio de la misma, publicó también un interesante *Saggio sulle traduzioni italiane e francesi di Orazio*²³.

La fortuna de Horacio entre los arcádicos y los iluministas del siglo XVIII se prolongó igualmente durante el período neoclásico, iniciado a mediados de dicho siglo a raíz del descubrimiento de Pompeya y demás ciudades vesubianas por los ingenieros militares españoles al servicio del rey Carlos III, descubrimiento seguido muy de cerca por Winckelmann, el gran historiador del arte entre los antiguos²⁴. El arte y la literatura neoclásicos, que trataron de traducir en formas de antigua belleza contenidos de actualidad y a cuya difusión por Europa contribuyeron notablemente las campañas napoleónicas, tuvieron en Italia sus máximos exponentes, en lo que a la literatura se refiere, en Vittorio Alfieri (1749-1803), Ippolito Pindemonte (1753-1828), Vincenzo Monti (1754-1828), autor de un *Sermone sulla mitologia*, en defensa de la misma contra los románticos, Ugo Foscolo (1778-1827), autor del poema *Las Gracias*, y, por muchos aspectos, el mismo Giacomo Leopardi (1798-1837). Durante ese período se hicieron en Italia diversas traducciones de la obra de Horacio, como la de Antonio Cesari (1760-1828), la de Tommaso Gargallo (1760-1843) y la de Paolo Costa (1771-1836).

²²NATALINO SAPEGNO, *Compendio di Storia della letteratura italiana*. Firenze, La Nuova Italia, 1962, II, 508.

²³FAUSTO NICOLINI, "Gli studi sopra Orazio dell'abate Ferdinando Galiani", en *Atti del Convegno su Ferdinando Galiani*. Roma, Accademia dei Lincei, 1910.

²⁴FÉLIX FERNÁNDEZ MURGA, *Carlos III y el descubrimiento de Herculano, Pompeya y Estabia*. Salamanca, Ediciones de la Universidad, 1989.

Pero ya a finales del mismo siglo XVIII y en los comienzos del XIX empieza a dejarse sentir, cada vez más pujante, la nueva corriente ideológica y literaria que conocemos con el nombre de Romanticismo, con postulados en gran parte contrastantes con los de la tradición clasicista que había prevalecido hasta entonces en Italia: frente a las normas aristotélicas y horacianas, que suponían trabas al quehacer poético, la libertad creativa; frente al predominio de la razón, el predominio de la fantasía y del sentimiento; frente a una literatura saturada de cultura y destinada sólo a un público convenientemente preparado, una literatura de raíces populares, al alcance del pueblo y capaz por ello de interesar y educar al pueblo. En este sentido, un Horacio que declaraba taxativamente que su arte no era para el pueblo (en el *Odi profanum vulgus et arceo* con que arranca la primera *Oda* de su Libro III) y que proclamaba, en la *Sátira* X (76) del Libro I, que le bastaba con el aplauso de los nobles, *satis est equitem mihi plaudere*, no podía menos de ser decididamente rechazado. Y así ocurrió. Se rechazó también explícitamente la Mitología clásica que, si para los griegos y latinos pudo representar una convicción religiosa más o menos sinceramente sentida y ser, por tanto, fuente de auténtica poesía, en las diversas literaturas europeas, y principalmente en la italiana, se había convertido en mero elemento decorativo o de exhibición erudita.

La entrada del movimiento romántico en Italia tuvo una fecha precisa: la publicación en enero del año 1816 de un artículo de Madame de Staël, en la revista *Biblioteca italiana*, titulado "Sobre el modo y la utilidad de las traducciones", con el que la autora francesa estimulaba a los escritores italianos a abrir sus puertas, mediante las traducciones, a las modernas literaturas extranjeras, como medio para renovar la propia. A finales de aquel mismo año (diciembre de 1816) el poeta milanés Giovanni Berchet (1783-1851) publicaba su famosa *Carta semiseria de Crisóstomo a su hijo*, que se considera como el manifiesto del romanticismo italiano por exponerse en ella con claridad y con vigor las ideas de la nueva corriente, estableciendo netamente la distinción entre la poesía romántica de los nuevos pueblos y la poesía clásica de los pueblos antiguos. El periódico "Il Conciliatore" se encargó de difundir las nuevas ideas. Entre los más ilustres representantes del moderado romanticismo italiano figuraron Alessandro Manzoni (1785-1873) y el antedicho G. Leopardi. El rechazo hacia la obra de Horacio, y especial-

mente hacia sus *Odas*, por parte de los románticos italianos cobra en Leopardi duros tonos. En su voluminoso *Zibaldone di pensieri* (Miscelánea de pensamientos), publicado póstumo en el año 1898 y en el que a los pensamientos filosóficos, discusiones lingüísticas y apuntes de todo tipo se mezclan páginas de crítica literaria²⁵, se leen sobre Horacio juicios como éstos: "hombre de poca valía como poeta" (I, 82), "hombre de bajo aunque agudo ingenio" (I, 522), "poeta lírico sólo en lo que se refiere al estilo" (I, 1269 y 1273). A ese estilo, que califica de "rapidísimo y lleno de imágenes", no regatea ciertamente elogios²⁶. Por otra parte, el concepto de Leopardi sobre la Naturaleza, expuesto en el último de sus poemas *La Ginestra* (La retama), es radicalmente opuesto al de Horacio y al de los humanistas. La Naturaleza, según Leopardi, no es para los hombres ni amiga, ni refugio ni, mucho menos, madre, sino más bien cruel "madrastra". Así la llama él en dicho poema.

Con el juicio negativo de Leopardi sobre Horacio concuerda más tarde sustancialmente Benedetto Croce (1866-1952), que relega su obra al campo de la mera literatura, es decir, al de la "no poesía", negándole el verdadero lirismo, a pesar de su forma exquisita. Escribe así: "Mientras se hizo consistir la poesía en la elegancia de la expresión,... Horacio hubo de ser sumamente apreciado; y así reinó como poeta soberano en el siglo dieciocho, a cuyas tendencias respondía en muchos aspectos; y fue el poeta predilecto del abate Galiani, que le dedicó el trabajo de toda su vida, y lo fue también de Kant, que para la poesía no estaba muy dotado". Cita también Croce el poema dedicado por Voltaire (1694-1778) a Horacio exponiendo los motivos de su admiración por él, que, en resumen, son el habernos enseñado a vivir con nosotros mismos, gozando de la vida sin dejarnos influir por las vicisitudes de la misma. Pero, en definitiva, añade Croce, todo eso es sólo literatura gnómica y parenética, no verdadera poesía. Y concluye: "Una vez comprendido el carácter de la poesía de Horacio, se puede ciertamente volver a él y gozar de su obra con renovado placer, y amarlo"²⁷. La razón por la que,

²⁵G. LEOPARDI, *Zibaldone*, a cura di Francesco Flora, Milano, 1957.

²⁶E. CASTORINA, *o.c.*, 63-64.

²⁷B. CROCE, *La Poesia*. Bari, Laterza, 1963, 258-259.

según Croce, ese tipo de poesía horaciana no es verdadera poesía es clara. Para el gran filósofo napolitano la poesía es "sentimento innalzato a fantasia" (sentimiento sublimado en fantasía). Lo repite en diversas ocasiones, una de ellas hablando de la gran poesía del Quijote²⁸. Y la verdad es que en Horacio no abundan ninguno de esos dos esenciales elementos.

Ese juicio negativo de Croce sobre Horacio coincide con el que había formulado años antes nuestro don Juan Valera (1824-1905), quien, en el Prólogo a la obra de Menéndez Pelayo, *Horacio en España*, publicada en 1885, escribía: "Considerado Horacio bajo el aspecto de la forma, es sin duda el mejor modelo para la instrucción... La poesía es arte, es primor, elegancia, sin duda alguna; pero sobre todo esto deben estar la pasión y el entusiasmo. Y en Horacio faltan por desgracia los más limpios y fecundos manantiales de ese fuego. Sólo sentía con fervor el brío y la grandeza de Roma"²⁹.

Pero contra el rechazo de los románticos hacia el clasicismo y hacia Horacio, se alzó en seguida vigoroso el joven Giosuè Carducci (1835-1907) "escudero de los clásicos" y "clasicista intransigente", como se le llamó³⁰, el cual, en el Libro II de sus *Juvenilia*, irrumpía cantando en su poema "A Febo Apolline" las bellezas de la mitología y, en otro de aquellos poemas, titulado *Brindisi*, arremetía contra los románticos e invocaba para Italia la armonía de Horacio: "Gema e ne l'astro pallido / Stanchi le inferme ciglia / La scelerata astemia / Romantica famiglia. / A noi progenie italica / Ridan gli dèi del Lazio, / La madre de gli Eneadi / E l'armonia d'Orazio". En el poema *Invocazione*, con que inicia dicho Libro II de los *Juvenilia*, había declarado: "A me sorride il puro / Genio di Flacco".

En sus obras alienta efectivamente el espíritu horaciano de la romanidad y, de manera especial, en algunas de sus *Odas bárbaras*. Las llamó así porque modelándolas al modo de los metros y de las estrofas de Horacio, trató de renovar en ellas la melodiosa cadencia de la rítmica latina, no ya con el sistema de la cantidad sino con el del acento, lo que al oído de

²⁸B. CROCE, "Cervantes: el *Don Quijote*", en *Filosofía, Poesía, Storia*. Napoli, R. Ricciardi, 1955, 782.

²⁹MARCELINO MENÉNDEZ PELAYO, "Horacio en España", en *Obras completas*. Madrid, Colección de Escritores Castellanos, 1885, I pp. XIX-XX.

³⁰BRUNO MAIER, *Il Neoclassicismo*. Palermo, Palumbo, 1964, 115.

los clásicos antiguos habría sonado ciertamente como obra de un bárbaro. Especialmente significativa es la titulada *Alle fonti del Clitumno*, compuesta en estrofas sáficas como el *Carmen saeculare* y tantos otros poemas de Horacio. Pero mientras en el *Carmen saeculare* se augura la grandeza eterna de Roma: "O Sol... / Possis nihil urbe Roma visere majus", el canto de Carducci es una elegía a la pérdida de aquella grandeza por culpa, según él, del Cristianismo que, en lugar de estimular a los hombres al logro de glorias terrenales, les predicó más bien autosacrificios y renunciaciones para alcanzar la felicidad en una vida que no es la de este mundo.

Quiero recordar de paso que también en España se había cultivado, en el siglo XVII, un tipo de poesía bárbara, pretendidamente imitadora de los metros y estrofas latinos, como expuso el erudito hispanista napolitano Eugenio Mele³¹. Uno de los máximos exponentes de aquel intento fue Esteban Manuel de Villegas (1585-1669).

Gran admiración por Horacio demostró también Giovanni Pascoli (1855-1912), discípulo de Carducci en la Universidad de Bolonia y profesor luego de Filología Clásica en la misma Universidad de Bolonia y en las de Messina y Pisa. D'Annunzio exaltó a Pascoli como el más grande humanista de su tiempo y como el gran reevocador del mundo antiguo clásico. Lo fue, efectivamente, pero, más que por su obra en italiano, por su obra en latín, lengua que le resultaba casi tan espontánea y familiar como el italiano mismo. Varios de sus *Carmina* latinos fueron premiados en concursos internacionales. La inspiración horaciana es patente en algunos de esos poemas: el sentido horaciano de la romanidad, en su *Hymnus in Romam*; el amor a la Naturaleza, en su deliciosa oda *Phidyle*, titulada con el nombre de la campesina amada por Horacio (*Odas*, III, xxiii, 2); y ese mismo amor en la titulada *Fanum Vacunae*, como el pequeño santuario en ruinas que había en las proximidades de la finca sabina de Horacio y que éste recuerda en una de sus *Epístolas* (I, x, 49).

Como escribe Ettore Paratore, Pascoli ha sabido revivir como crítico y como poeta la exquisita experiencia espiritual de Horacio. Y, al igual que Pascoli, todos los educados en la compostura clásica consideran a Horacio

³¹E. MELE, *La poesia barbara in Spagna*. Bari, Laterza, 1910.

como su autor preferido, aunque la fascinación del mismo emane más bien de su contenido moral que de sus cualidades artísticas y, por ello, sus versos susciten mayor resonancia humana que conmoción estética. Y concluye el ilustre historiador italiano de la Literatura latina con estas palabras que hago mías: "Horacio sigue siendo hoy día en Italia el más amado maestro de vida, al cual se torna con asidua simpatía, entre otras razones, por el poder de sugestión contenido en sus versos sobrios y sentenciosos"³².

Félix Fernández Murga

³²E. PARATORE, *Storia della Letteratura latina*, 436.