

# *Lyde ludens* (HOR.*Carm.*3.11.8-10): avatares y azares de un juego de palabras<sup>1</sup>

Daniel LÓPEZ-CAÑETE QUILES

Universidad de Sevilla  
dlopezcanete@us.es

Recibido: 3 de abril de 2013

Aceptado: 2 de mayo de 2013

## RESUMEN

Temas de este artículo son el juego verbal *Lyde ~ ludit* en HOR.*Carm.*3.11.8-10 y su trasfondo lingüístico (§ 1); la posible relevancia de ese juego verbal y de su presumible simbolismo para la consideración de *Carm.*2.11.21-24, 3.11 y 3.28 como ciclo poético (§ 2); la despedida horaciana del *ludus* lírico-amoroso en *Epístolas* y *Odas* 4 (§ 3); posibles repercusiones del juego verbal *Lyde ~ ludit* en la tradición literaria posterior (§ 4).

**Palabras clave:** *Odas* y *Epístolas* de Horacio. Etimologías. Juegos de palabra. *Ludus* y *Lydia*. Nombres parlantes. Ciclos poéticos. *Appendix Vergiliana*. Matthieu de Vendôme. Boccaccio. Maquiavelo.

LÓPEZ-CAÑETE QUILES, D., «*Lyde ludens* (HOR.*Carm.*3.11.8-10): avatares y azares de un juego de palabras», *Cuad. Fil. Clás. Estud. Lat.* 33.1 (2013) 7-34.

## *Lyde ludens* (HOR.*Carm.*3.11.8-10): meaning and vicissitudes of a word-play

## ABSTRACT

This paper deals with the word-play *Lyde ~ ludit* at HOR.*Carm.*3.11.8-10 and its linguistic and cultural background (§ 1); it also conjectures the symbolic meaning of the pun, while reflecting on its relevance for the discussion on the relationship between *Carm.*2.11.21-24, 3.11 and 3.28 as items of a poetic cycle (§ 2); in connection to this, attention is given to Horace's farewell to the game of love and lyric poetry (§ 3); some possible echoes of Horace's word-play in later literature are also considered (§ 4).

**Keywords:** Horace. *Odes*. *Epistles*. *Ludus*. *Lydia*. Etymology. Wordplay. Speaking names. Cycles of odes. *Appendix Vergiliana*. Matthieu de Vendôme. Boccaccio. Machiavelli.

LÓPEZ-CAÑETE QUILES, D., «*Lyde ludens* (HOR.*Carm.*3.11.8-10): meaning and vicissitudes of a word-play», *Cuad. Fil. Clás. Estud. Lat.* 33.1 (2013) 7-34.

**SUMARIO** 1. Lide, la lúdica lidia. 2. El *ludus* del amor y de la lira: Lide, ¿personaje de un ciclo? (*Carm.*2.11.21-24, 3.11 y 3.28). 3. ¿Adiós al juego?: *Epístolas* y *Odas* 4. 4. Fortuna. 5. Referencias bibliográficas.

---

<sup>1</sup> Agradezco la lectura del borrador y sus atinadas observaciones a Juan Gil, Bartolomé Pozuelo, Christopher Langmuir y a los anónimos informantes de este trabajo.

Mercuri –nam te docilis magistro  
 mouit Amphion lapides canendo–  
 tuque testudo, resonare septem  
 callida neruis,  
 nec loquax olim neque grata, nunc et 5  
 diuitum mensis et amica templis:  
 dic modos, Lyde quibus obstinatas  
 adplicet auris,  
 quae uelut latis equa trima campis  
 ludit exsultim metuitque tangi 10  
 nuptiarum expers et adhuc proteruo  
 cruda marito.

Mercurio –pues enseñado por ti Anfión  
 movió cantando los dóciles sillares–, y tú,  
 tortuga, que eres hábil en hacer resonar las  
 siete cuerdas, en un tiempo ni elocuente ni  
 estimada, y ahora bienvenida en las mesas  
 de los ricos y en los templos: entonad me-  
 lodías a las que la terca Lide preste oídos;  
 ella, que como una jaca de tres años retoza  
 saltando por el campo abierto y teme que la  
 toquen, sin saber de la coyunda y aún no  
 madura para un esposo apasionado<sup>2</sup>.

## 1. LIDE, LA LÚDICA LIDIA

Espejo metafórico de Lide, la *equa trima* desciende de la jaca tracia a la que célebremente apostrofó Anacreonte, según anota el común de los estudiosos (*PMG* 417)<sup>3</sup>:

πῶλε Θρηκίη, τί δή με  
 λοξὸν ὄμμασι βλέπουσα  
 νηλέως φεύγεις, δοκεῖς δέ  
 μ' οὐδὲν εἰδέναι σοφόν;  
 [...]  
 νῦν δὲ λειμῶνας τε βόσκειαι  
 κοῦφα τε σκιρτῶσα παίζεις,  
 δεξιὸν γὰρ ἵπποπείρην  
 οὐκ ἔχεις ἐπεμβάτην.

Jaca tracia, ¿por qué huyes  
 tan mirándome de reojo,  
 despiadada? ¿Te parece  
 que no soy sabio ni experto?  
 Mas ahora, por prados paces  
 y grácil juegas brincando,  
 pues a un diestro caballero  
 aún no tienes que te monte<sup>4</sup>.

Parte del léxico elegido refleja bien el modelo griego (λειμῶνας [= *campos*], σκιρτῶσα παίζεις [= *ludit exsultim*]), pero el lírico romano injerta una curiosidad que merece atención. Cuando Plauto escribe *non omnis aetas, Lyde, ludo conuenit* (*Bacch.* 127), quizá estemos sólo ante una más de sus queridas paronomasias<sup>5</sup>. Cuando escribe *tu istum gallum, si sapis, glabriorem reddes mihi quam uulsus Lydiust* (*Aul.* 401), tampoco hay, quizá, que imaginar al comediógrafo pensando en entresijos lingüísticos del término *lydius* como los considerados por Varrón, según Nonio Marcelo (12, p.530): *Quod ludis pueri praesules essent GLABRI ac depilis propter aetatem, quos antiqui Romani LYDIOS appellabant, ut est in lib. I Varronis de Vita Populi Romani, ideo Plautus in Aulularia* (401) etc. La cita de Nonio indica que en época de Varrón, al menos, circularía la idea de que el lexema *ludus* estaba emparentado con

<sup>2</sup> Traducción de Moralejo (2007, pp.396-97), que reproduzco en otros pasajes de las odas citados en este trabajo. El texto de Horacio utilizado es el de Shackleton Bailey (1995).

<sup>3</sup> V.g. Kiessling-Heinze (1968, p.310); Nisbet-Rudd (2004, pp.154-55).

<sup>4</sup> Traducción mía.

<sup>5</sup> Cf. v.g. Duckworth (1952, pp. 340-45); pero véase n. siguiente.

*Lydius*<sup>6</sup>. Lidio era el origen de los etruscos, y etrusco el origen de los *ludiones* importados a Roma durante la famosa peste del 363 a. C.; su cometido, se recordará, era ejecutar las danzas propiciatorias que más tarde, acompañadas del intercambio de pullas en verso similares a los fesceninos, habrían constituido el embrión del drama en Roma. Isidoro se hará eco de esta tradición<sup>7</sup>, como antes Tertuliano, al explicar el origen –y el nombre– de los *ludi* escénicos en Roma<sup>8</sup>. Se discute si Valerio Máximo tiene en mente el veriloquio<sup>9</sup>, que brilla por su ausencia en Livio, la fuente más famosa de aquel episodio (7.2)<sup>10</sup>. Pero las fuentes griegas registran la curiosidad interlingual. En los días de Livio y Horacio, Dionisio de Halicarnaso dirigió su atención al vocablo *ludio* indicando la supuesta conexión lidia del vocablo; lo propio harán Apiano y Hesiquio<sup>11</sup>. En realidad, esta pseudoetimología no parece sino la cristalización, en un juego de palabras, de una noción registrada siglos atrás en Grecia, sin relación alguna con la lengua y la cultura del Lacio. Como se recordará, Herodoto escribió que fue en el país de los lidios donde nacieron los juegos que se practicaban allí y en la Hélade, inventados para distraer el hambre durante la carestía de trigo que empujó a aquel pueblo a huir a Occidente y colonizar Tirrenia, esto es, Etruria; el paralelismo con el origen de los *ludi* en Roma, supuestamente importados de la lidia Etruria como remedio contra una peste, no parece rebuscado<sup>12</sup>.

<sup>6</sup> Cf. Müller (1923, pp.260-66); Briquel (1991, pp.389-90 y n.82); Tagliafico (1994). Según Thuillier (1985, p.7, y n.13), Plauto conoce la pseudo-etimología *ludus ~ Lydia*; por el contrario, pensaron en un simple juego de palabras con un nombre propio McCartney (1909, p.347) o Beare (1928), que basándose en paralelos como *Men.*263-64 *Epidamno...damno* o *Persa* 585 *Ballionem exballistabo* propone leer *Mil.*843 *si falsa dices, Lucrio, exlucriabere* (mss. *excruciabere*); análogamente, para Seaman (1954, p.116) no hay en *Bacch.*127 más que un juego verbal, tan sólo motivado por la asociación fónica («with no relation in meaning»).

<sup>7</sup> *Orig.*18.16.2 *Ludorum origo sic traditur: Lydios ex Asia transuenas in Etruria consedissee duce Tyrreno, qui fratri suo cesserat regni contentione. Igitur in Etruria inter ceteros ritus superstitionum suarum spectacula quoque religionis nomine instituerunt. Inde Romani arcessitos artifices mutuati sunt; et inde ludi a Lydis uocati sunt.*

<sup>8</sup> *Spect.*5 *Ab his ludorum origo sic traditur: Lydos ex Asia transuenas in Etruria consedissee Timaeus refert duce Tyrreno, qui fratri suo cesserat regni contentione. Igitur in Etruria inter ceteros ritus superstitionum suarum spectacula quoque religionis nomine instituunt. Inde Romani arcessitos artifices mutantur itemque enuntiationem, ut ludii a Lydis uocarentur.*

<sup>9</sup> 2.4.4 *Verum, ut est mos hominum paruula initia pertinaci studio prosequendi, uenerabilibus erga deos uerbis iuuentis rudi atque inconposito motu corporum iocabunda gestus adiecit, eaque res ludium ex Etruria arcessendi causam dedit. cuius decora pernecitas uetusto ex more Curetum Lydorumque, a quibus Tusci originem traxerunt, nouitate grata Romanorum oculos permulsit, et quia ludius apud eos hister appellabatur, scaenico nomen histrionis inditum est.*

<sup>10</sup> Oakley (1998, pp.40-60). Tanto Livio como Valerio pudieron, según se piensa, haber escrito sus arqueologías del teatro romano teniendo ante sí a Varrón: Briquel (1991, p.387, n.72), con discusión y referencias; Oakley (1998, pp.776-68); Tagliafico (1994).

<sup>11</sup> D.H.2.71.4 *en καλούμενοι πρὸς αὐτῶν ἐπὶ τῆς παιδιᾶς τῆς ὑπὸ Λυδῶν ἐξευρησθαι δοκούσης λυδίωνες. App.Hann.66 λυδίους αὐτοὺς καλοῦσι ὅτι, οἶμαι, Τυρρηνοὶ Λυδῶν ἄποικοι. Hsch. (s.u.) Λυδοὶ· οὗτοι τὰς θεᾶς εὐρεῖν λέγονται, ὅθεν καὶ Ῥωμαῖοι λουδοῦς φασιν. Véase Briquel (1991, p.374); Tagliafico (1994); curiosamente, encontramos la derivación *Λυδίων ~ ludio* en Leumann (1977, p.325).*

<sup>12</sup> HDT.1.94; cf. IVST.1.7.11-12 *Interiecto deinde tempore occupato in aliis bellis Cyro Lydi rebellauere, quibus iterum uictis arma et equi adempti iussique cauponas et ludicras artes et lenocinia exercere; nótese la versión de Ptolomeo de Lucca (1236-1327), continuador de Santo Tomás de Aquino (*Contin. Th. Aq.**

Horacio, naturalmente, sabe que el pueblo de su patrón es de ancestros lidios (Sat.1.6.1-2 *Non quia, Maecenas, Lydorum quidquid Etruscos / incoluit finis, nemo generosior est te [...]*). Tampoco es un secreto que gusta, como buen poeta al estilo helenístico, de aludir a la etimología del léxico que elige<sup>13</sup>, o de jugar con las palabras, sin más. Entre ellas, con la propia palabra *ludus*: *diludia* ~ *ludus* (1.19.47-8) o *includere ludo* (1.1.3; véase más abajo) son dos ejemplos tomados de las *Epistolas*; de las *Odas*, mención especial merece 3.29.49-50 (véase más abajo):

Fortuna saeuo laeta negotio et ludum insolentem ludere pertinax	La Fortuna, que disfruta con su cruel negocio y se obstina en jugar a su azaroso juego <sup>14</sup> .
--	---

La propia forma *Lyde* implica un juego de palabras en la oda 3.11, al admitir una doble lectura: nombre propio de mujer, pero también gentilicio (cf. *Carm.4.15.30 Lydis...*

---

de regimine principum 4.5): *Cyrus etiam, rex Persarum, cum Lydos superare non posset, quia fortissimi erant et ad labores assueti, tandem per ludos et usum Veneris ibidem constitutos uirtute et fortitudine eneruatos perdomuit*. Merece la pena dilatar esta nota reproduciendo la paráfrasis de Herodoto que leemos en *Fiel desengaño contra la ociosidad y los juegos*, de Luque Fajardo (1603; ed. Riquer, I p. 89): «El juego de naipes, o de hojas, según Heródoto y otros, le inventaron los lidios, así llamados por su provincia Lidia, que es una parte de la Asia; y acá llamamos en latín *ludus* al juego, dicen algunos, que por sus mismos autores; aunque esta palabra *ludus* y *ludere* en la Sagrada Escritura tiene varias significaciones, como después veremos. Y volviendo a nuestro cuento, os digo que estos lidios en aquel tiempo tuvieron por su rey y natural señor a un hijo del rey Manis, a quien de una brava sangrienta guerra sucedió otra no menor y cruda hambre, tanto que en aquella provincia estaban los pobres hombres para se comer unos a otros. Visto, pues, el terrible aprieto y desmayo que padecían, dieron en cargar el juicio, que [a] causa de la mucha dieta todos le tenían delicado, y últimamente tomando acuerdo, como trazasen una invención con que menos sintiesen la intolerable hambre, entre varios pareceres a este intento uno fue, de común consentimiento, la invención diabólica, llamándole *ludus chartarum*, nombre que, según creo, dura hoy entre tahures. —Así pasa —dijo Florino—, pues entre nosotros los de la facultad, lo mismo es a este juego decir: ‘Deme cartas’, que ‘Deme naipes’, y así va corriente la opinión referida. Cuentan, pues —dijo prosiguiendo Laureano—, que por ser tanto el cuidado, desvelo y afán de buscar la comida, estos míseros guerreros dividieron su gente y campo en cuadrillas, de tal manera que la mitad entendiesen en buscar mantenimientos, quedándose los otros ocupados en el juego, y trocándose por días, pareciéndoles caso imposible poderse conservar de otra suerte sin total riesgo y ruina de su ejército; habiéndose en esto, a mi parecer, como en estos tiempos acontece, y más si hay hambre o carestía, que al muchacho, cuando pide pan, le dicen su madre o ama: ‘Niño, anda, vete a jugar’, y es para que lo olvide». Recordando la autoría de diversas instituciones culturales, Plinio atribuye la invención del juego de pelota al lidio Giges (*Nat.7.205 prosam orationem condere Pherecydes Syrius instituit Cyri regis aetate, historiam Cadmus Milesius; ludos gymnicos in Arcadia Lycaon, funebres Acastus in Iolco, post eum Theseus in Isthmo, Hercules Olympiae; athleticam Pittheus, pilam lusoriam Gyges Lydus; picturam Aegyptii et in Graecia Euchir, Daedali cognatus, ut Aristoteli placet, ut Theophrasto, Polygnotus Atheniensis*).

<sup>13</sup> Circunstancia que interesa tal vez a la discusión textual de los vv. 5-6 *nunc et / diuitum mensis et amica templis*. Baehrens corrigió *diuitum* en *caelitum* sobre la base de *Carm.1.32.13-14 dapibus supremi / grata testudo Iouis*. Nisbet-Rudd objetan con razón (2004, p.154): «but then the first *et* ought to come before *mensis*». Pienso que, a favor del texto transmitido, milita asimismo el hecho de que *diuitum* evoca —la vecindad de *templis* ayuda— la noción de la divinidad, dada la conexión pseudoetimológica de *diues* con *diuus / deus*: cf. VARRO *Ling. 5.17 diues a diuo qui ut deus nihil indigere uidetur*; Maltby (1991, p.192). Horacio parece aludir a la misma derivación en *Epist.1.4.6-7 di tibi formam, / di tibi diuitias dederunt* (Moles [1995]); y en *Carm.4.8.27 uatum diuitibus consecrat insulis* (Putnam [1986, p.153, n.11]). Cairns (1975, p.131), pensó que, en el v.19 de 3.11, *spiritus taeter* y *sanies* aluden a la pseudoetimología antigua Κέρβερος = κρεόβορος. Razonablemente escépticos, Nisbet-Rudd (2004, p.158).

<sup>14</sup> Moralejo (2007, p.443).

*tibiis*; véase *infra*)<sup>15</sup>. Λύδη καὶ γένος εἰμι καὶ οὖνομα («Lidia soy, tanto de raza como de nombre»): así Asclepiades (AP 9.63), alabando un poema de Antímaco de Colofón titulado con el mismo nombre femenino. Un poema relevante, como se recordará, en la historia del género elegíaco y de las polémicas literarias. Calímaco lo despreció, parodiando a Asclepiades (fr. 398 Pf. Λύδη καὶ παχὺ γράμμα καὶ οὐ τορόν: «Lidia, poema tan grueso como poco nítido»), y su juicio reflejaba un código estético y un lenguaje poetológico que, bien sabido es, calaron entre los poetas romanos: Horacio, uno de ellos<sup>16</sup>. Se ha observado que su oda 3.11, especialmente en las estrofas finales, parodia dejes de la poesía y la sensibilidad elegíacas, en consonancia con la escasa simpatía que el Venusino habría profesado a ese género<sup>17</sup>: circunstancia que invita a incluir la *Lide* de Antímaco en el trasfondo referencial de la composición horaciana<sup>18</sup>. De hecho, en esas estrofas finales la oda deriva hacia un romance lastimero de dos amantes mitológicos separados por la muerte –alusión incluida a Orfeo y Eurídice, en los vv. 13-24–, y su última palabra es *querelam*, ‘lamento’, término asociado por Horacio con la elegía<sup>19</sup>: tal es, precisamente, el tenor y el tema del poema *Lyde*, que Antímaco habría compuesto para consolarse de la muerte de su mujer, narrando las desgracias padecidas, mayormente amorosas, por héroes de la mitología, y «llenando con ellas de lamentos su libro». Así lo cuenta Hermesianacte en unos versos laudatorios de Antímaco, seguramente leídos por Horacio (véase n. 12), que comienzan con un juego verbal con el nombre de la protagonista, como el de Asclepiades (fr.7.41-6 Powell)<sup>20</sup>:

<sup>15</sup> Compárese la presente oda con *Carm.*1.25: si la jovencísima *puella* que se niega al amor, en 3.11, es comparada con una potra de tres años, la *puella senescens* sufrirá allí «la pasión ardiente que suele volver loca a la madre de los caballos» (vv. 13-14). Quizá estemos ante una buscada simetría inversa, que se confirma en la correspondencia entre los nombres: aquella se llama *Lyde*, ésta *Lydia*.

<sup>16</sup> Cf. *Aet.*fr.1.30-31 Pf. αἰοιδέ, τὸ μὲν θῆος ὄντι πάχιστον / θρέψαι, τήν Μοῦσαν δ' ὠγαθὲ λεπταλέην: HOR.*Sat.*2.6.13-15; *Carm.*4.15.1-4; cf. v.g. CATVLL.95.10 *tumido*... *Antimacho*; VERG.*Ecl.* 6.3-5; en el mismo prefacio de Calímaco, la μεγάλη γυνή del v.12 tiene todas las trazas de ser la *Lyde* de Antímaco, véase Hunter (2006, p.35). Sobre el calimaquismo de Horacio, véase Cody (1976); Coffa (2002); cf. Lyne (1995, pp.100-101); sobre Calímaco en la poesía romana, Wimmel (1960); Clausen, (1964); Heyworth (1994); Hunter (2006). Sobre la valoración de Antímaco en la Antigüedad, Matthews (1996, pp.64-76); sobre la influencia de Antímaco en la elegía romana, Cairns (1979, pp.223-5). Los escoliastas Porfirión y Pseudacrón vieron una alusión al Antímaco épico y su *Tebaida* en el *scriptor cyclicus* propuesto por Horacio en *Ars* 136ss. como modelo de cómo no empezar una epopeya (pero cf. Brink, 1971, pp.213-14). Según Lowrie (1997, pp.293-94, n.71), Horacio parece haber leído el catálogo de poetas-amanes de Hermesianacte, que incluye a Antímaco: en su opinión, el lírico romano transfirió de ese modelo el motivo de Orfeo haciendo sonreír al Cocito y a Ticio: 3.11.22 *risit* = μειδήσαντα, 7.9-11 Powell; en otra parte trataré de analizar posibles reminiscencias en Horacio de la polémica calimaquea sobre la *Lyde* de Antímaco.

<sup>17</sup> Véase West (2002, pp.108-11). Exponentes de pareja actitud crítica o burlesca hacia el mismo género serían *Carm.*1.25 (a Lidia); 1.33 (a Albio, seguramente Tibulo), o 3.10 (a Lice), la inmediatamente anterior a la oda aquí analizada; véase ahora Johnson (2011-12).

<sup>18</sup> Véase, al respecto, Lowrie (1999, pp.293-97).

<sup>19</sup> En la versión de Horacio: Hipermestra y Linceo, en la tradición canónica del mito, volvieron a reunirse y vivieron felices; véase West (2002, p.110). Cuando Propertio aconseja abandonar el modelo de Antímaco (y de Homero: esto es, el modelo de la poesía épica) a un poeta amigo enamorado, recomendándole un género poético más breve (el elegíaco), presenta a su destinatario bajo el nombre de Linceo; seguramente una curiosa coincidencia, sin más; sobre el Linceo de Prop.2.34, comúnmente identificado con Vario Rufo, desde Boucher (1958), véase Cairns (2006, pp.295-300).

<sup>20</sup> Sobre Antímaco y su *Lide* como subtexto de la oda horaciana, y como referente central en el discurso metaliterario implícito en ésta, véase Lowrie (1999, pp.293-95).

Λυδῆς δ' Ἀντίμαχος Λυδηίδος ἐκ μὲν ἔρωτος  
πληγείς Πακτωλοῦ ῥεῦμ' ἐπέβη ποταμοῦ·

[...]

γόνων δ' ἐνεπλήσατο βίβλους  
ἱράς, ἐκ παντὸς παυσάμενος καμάτου.

Familiarizado con Calímaco y con su crítica de Antímaco, Horacio pudo tener en el epigrama de Asclepiades parodiado por el poeta de Cirene, así como en el de Hermesianacte, precedentes notorios para usar anfibológicamente el nombre de *Lyde*<sup>21</sup>. Más aún, esta anfibología puede apoyar la hipótesis de alusiones al propio Antímaco, y no ya sólo a sus partidarios o detractores. Autores diversos han sugerido que fue el poema *Lyde* de donde tomó Hermesianacte la noticia de cómo el poeta colofonio, herido de amores por Lide, vino a la orilla del Pactolo, el aurífero río de Lidia<sup>22</sup>. Este detalle implicaría, ya en Antímaco, la conexión onomástica de la chica con la región de Asia Menor<sup>23</sup>; cabe preguntarse si su poema registraría también el juego verbal Λυδῆς ~ Λυδηίδος o semejantes, circunstancia que reforzaría el vínculo con Horacio.

Pero, al margen de posibles relaciones con la Λύδη elegíaca, el uso dilógico de *Lyde* por Horacio, en un sentido también geográfico, tal vez apunta un guiño a la genealogía literaria de su personaje, por alusión a los orígenes del autor que le sirve de modelo: si bien la potrilla de los versos griegos procede de la Tracia, refugio del poeta en su exilio, Anacreonte era lidio, a fin de cuentas. Ahora bien, la referencia al país microasiático es especialmente apropiada al perfil de un personaje que, como Lide, aparece siempre asociado a la lira en el cancionero horaciano<sup>24</sup>. De Lidia venía un tipo bien conocido de lira, la *πηκτικός* mencionada por Anacreonte, entre otras fuentes (*PMG* 373, 386)<sup>25</sup>; y de allí era también el modo lírico que según leyenda inventó –o aprendió de los lidios– precisamente Anfión, el discípulo de Mercurio mencionado por Horacio en la primera estrofa, junto al maestro<sup>26</sup>. M. Lowrie llama nuestra atención sobre algunas de estas coincidencias y, en conexión con ellas, sobre la secuencia verbal del v. 7: *dic modos, Lyde*. Si el orden de palabras no es casual ni inocente de alusividad o connotaciones –¿puede

<sup>21</sup> Sabido es que uno y otro sentido corresponden a dos acentos distintos de la misma forma: Λύδη (nombre propio) / Λυδή (gentilicio); Sens (2011, p.216): «in ancient texts the ambiguity of ΛΥΔΗ would facilitate the zeugma here»; cf. Guichard (2004, p.373); huelga decir que la indeterminación tónica de la grafía latina *Lyde* propicia la misma ambigüedad.

<sup>22</sup> Cairns (1979, pp.219-20); más referencias en Matthews (1996, p.36).

<sup>23</sup> Con todo, Colofón, patria de Antímaco, era también una ciudad lidia, circunstancia posiblemente no ajena al episodio.

<sup>24</sup> Dettmer (1983, p.443).

<sup>25</sup> Véase West (1992, pp.71-72). La invención del bábbito lesbio (cf. *Carm.*1.1.34) es atribuida por Píndaro a Terpanro de Lesbos (fr. 125 Sn.-M.); Ateneo, en cambio (4.175e), cita a Neantes de Cícico para apoyar la autoría de Anacreonte; véase Snyder (1972, pp.333-34).

<sup>26</sup> *PLIN.Nat.*7.204 *musicam Amphion, fistulam et monaulum Pan Mercuri, obliquam tibiam Midas in Phrygia, geminas tibias Marsyas in eadem gente, Lydios modulos Amphion, Dorios Thamyras Thrax, Phrygios Marsyas Phryx, citharam Amphion, ut alii, Orpheus, ut alii, Linus*; *PAVS.*9.5.7 ὄτι δὲ Ἀμφίων ἦδε καὶ τὸ τεῖχος ἐξειργάζετο πρὸς τὴν λύραν, οὐδένα ἐποιήσατο λόγον ἐν τοῖς ἔπεσι: δόξαν δὲ ἔσχεν Ἀμφίων ἐπὶ μουσικῇ. τὴν τε ἁρμονίαν τὴν Λυδῶν κατὰ κηδὸς τὸ Ταντάλου παρ' αὐτῶν μαθὼν καὶ χορδὰς ἐπὶ τέσσαρσι ταῖς πρότερον τρεῖς ἀνευρών.

serlo, en un maestro de la *callida iunctura* como Horacio?<sup>27</sup>—, la yuxtaposición de *modos* y *Lyde* querrá evocar, como indica Lowrie, aquel sistema tonal (*Lydios modulos*, los llama Plinio el Viejo: véase n. 26), y el lector sobreentenderá que los elegidos por la lira horaciana para abrir los oídos tercios de Lide son, apropiadamente, suaves y eróticos aires de Lidia (cf. Pl. R.398e)<sup>28</sup>. La misma autora escribe: «The name games highlight *Lyde* as a signifier. Beyond the Lydian mode pun, there is also paronomasia with *ludit* (10) and the unexpressed *lyra*». A mi juicio, hay algo más que una paronomasia; no es absurdo pensar que, en un juego de palabras con la palabra misma que significa ‘juego’, Horacio haya elegido el nombre de *Lyde* como sujeto de *ludit* por la posibilidad de leerlo simultáneamente como antropónimo y gentilicio, y de aludir así a la antigua fama de la tierra Lidia como patria original del *ars ludicra*, y a la pseudoetimología que emparentaba ambos lexemas<sup>29</sup>. Un juego de palabras que, más allá de ser una simple curiosidad de estilo, tal vez encierre un simbolismo apropiado al posible contenido meta-literario de la oda. O de las odas en que aparece el nombre del personaje.

## 2. EL *LVDVS* DEL AMOR Y DE LA LIRA: LIDE, ¿PERSONAJE DE UN CICLO? (CARM.2.11.21-24, 3.11 Y 3.28)

El juego de Lide por las praderas es inocente y ajeno al travesero sexual: de hecho, «teme que la toquen» (v. 10)<sup>30</sup>. Pero en *Carm.*3.28 vemos a un personaje homónimo, lira en ristre, acompañando a Horacio en un simposio celebrado por el día de Neptuno — probablemente el de Poseidón, cumpleaños del poeta<sup>31</sup>—; al calor del vino, am-

<sup>27</sup> Baste aquí citar a Nisbet (2009), sin olvidar, naturalmente, el famoso juicio de Nietzsche («Lo que debo a los antiguos», en *El crepúsculo de los ídolos*): «Hasta hoy no he tenido por otro autor el mismo entusiasmo artístico que me produjo desde el principio una oda horaciana. Lo que aquí se ha logrado, en ciertas lenguas no se puede ni siquiera *querer*. Este mosaico de palabras, en el que toda palabra irradia su fuerza, a derecha e izquierda y por todo el conjunto, como sonido, como lugar, como concepto, este *minimum* de volumen y número de signos, este *maximum* que con ello se alcanza en la energía de los signos: todo esto es romano y, si se me quiere creer, noble *par excellence*. En comparación, toda la poesía restante resulta demasiado popular, una mera garrulería del sentimiento...» (2009, pp.804-805; trad. Mardomingo Sierra).

<sup>28</sup> Lowrie (1999, p.281). Esta interpretación halla, a su favor, un posible parangón horaciano no considerado por la autora (*Ars* 405), del que me ocuparé en otro lugar. Sobre la mención de otros modos musicales en Horacio, véase más abajo n.36.

<sup>29</sup> Varrón la descartó, prefiriendo una opción más ceñida a los hechos lingüísticos, cf. TERT.*Spect.* 5 *Sed etsi Varro ludios a ludo, id est a lusu interpretatur, sicut et Lupercos ludios appellabant, quia ludendo discurrant, tamen eum lusum iuuenum et diebus festis et templis et religionibus reputat*; Isid.*Orig.*18.16.2 *Varro autem dicit ludos a luso uocatos, quod iuuenes per dies festos solebant ludi exsultatione populum delectare* [¿convenría leer *ludios a luso*?]. Es curiosa la coincidencia de *ludi exsultatione* con la expresión horaciana *ludit exsultim*; pero Isidoro puede haber adornado su noticia sobre la tesis varroniana bien tomando como modelo lingüístico al propio Horacio, o a un posible modelo de Horacio (LVCR. 2.629-31 *Curetas nomine Grai / quos memorant, Phrygias inter si forte cateruas / ludunt in numerumque exultant sanguine laeti*).

<sup>30</sup> Cf. Nisbet-Rudd (2004, p.155): «*ludit* implies high-spirited capers but not sexual activity (contrast 2.5.8, 3.15.12).»

<sup>31</sup> El 8 de diciembre: interpretación de Bradshaw (2002; cf. West 2002, p.243), que me parece preferible a la tradicional, según la cual estaríamos en el 23 de julio, fiesta de los *Neptunalia* (defendida por Nisbet-Rudd 2004, p.339, contrarios a Bradshaw).

bos se disponen a ejecutar un recital (vv. 9-16), con el siguiente programa y reparto de interpretaciones:

Nos cantabimus inuicem  
Neptunum et uiridis Nereidum comas;  
tu curua recines lyra  
Latonam et celeris spicula Cynthiae,  
summo carmine, quae Cnidon  
fulgentisque tenet Cycladas et Paphon  
iunctis uisit oloribus;  
dicetur merita Nox quoque nenia.

Al alimón cantaremos a Neptuno y a las Nereidas de verdes cabelleras. Tú, con la curvada lira, responderás con cantos a Latona y a las flechas de la Cintia; y en la última canción se hablará de la que reina en Cnido y en las lucientes Cícladas, y visita Pafos llevada por el tiro de sus cisnes; y también de la Noche, en merecida nenia<sup>32</sup>.

Tras cantar ella como solista a la casta Diana, el último *carmen*, ejecutado por ambos al alimón estará dedicado a «la diosa que visita Pafos llevada por el tiro de sus cisnes». La deriva temática parece simbólica o augural: la aún renuente muchacha<sup>33</sup> acabará, al final de la velada, ofreciéndole al poeta el mejor regalo de cumpleaños, según parece<sup>34</sup>; la música habrá ayudado, sin duda, como también el vino (*cf.* vv. 1-8). Canto lírico, simposio, erotismo: aquí como en la descripción de la potrilla de 3.11, el recuerdo de Anacreonte parece insoslayable. Pero tal vez hemos visto ya en semejante tesitura al personaje en otra oda claramente anacreóntica<sup>35</sup>. Un libro atrás en la colección de *Carmina* publicada el año 23 a.C., Horacio aparecía en otro simposio pidiendo impaciente que «alguien vaya a buscar a su casa a Lide» y la inste a venir de prisa con su lira y, si está sin peinar, que se haga una sencilla coleta al espartano modo (¡ella, una lidia!: ¿acabará tocando en modo dorio?<sup>36</sup>). Es la estrofa final (2.11.21-4):

quis deuium scortum eliciet domo  
Lyden? eburna dic age cum lyra  
maturet incomptum Lacaenae  
more comas religata nodum.

¿Quién hará que de su casa salga Lide, que no es una cortesana callejera? Vamos, dile que se dé prisa, con su ebúrnea lira y su cabello recogido en esmerado nudo, al estilo de una lacedemonia<sup>37</sup>.

<sup>32</sup> Moralejo (2007, pp.429-30).

<sup>33</sup> Pöschl (1991, pp.190-92); Nisbet-Rudd (2004, p.339); *cf.* Eicks (2011, p.64, n.201) sobre el simbolismo de temas y nombres mitológicos en este pasaje: «doch Lyde droht noch in Abwehrhaltung mit den Pfeilen der Diana, die die Frevler Orion und Tityos niedergetreckt haben.»

<sup>34</sup> *Cf.* Pöschl (1991, p.191); Rudd (2004, p.211, n.74): «both will sing about Venus and (after making love?) about night». Pero el término *nenia*, de interpretación discutida en el pasaje (Nisbet-Rudd [2004, p.344]), sería el que, para G. Williams, aludiría con suave humorismo al desenlace erótico de la velada (1969, p.143; *cf.* Moralejo 2007, p.430, n.1341).

<sup>35</sup> Así abre su presentación de la misma Moralejo (2007, p.341).

<sup>36</sup> De ser intencionado, este *jeu d'esprit* requiere, naturalmente, la lectura anfibológica de *Lyde* (nombre propio / gentilicio). Horacio menciona el modo dorio en *Epod.* 9.5-6 *sonante mixtum tibiis carmen lyra / hac Dorium, illis barbarum*.

<sup>37</sup> Así Moralejo (2007, p.342), que en su n.920 admite la posibilidad de que el tocado de Lide, de discutida interpretación, sea más bien «sobrio», como corresponde a una espartana, que no «esmerado».

*Belle deuium scortum Lyden ait quae corpore quidem quaestum faciat sed non publice prostet*: así, Porfirión. Lide, ¿ahora, una cortesana de alto standing?: no trabaja en la calle –*deuium*<sup>38</sup>–, vive en una *domus* (*domo*), y tiene una lujosa lira de marfil<sup>39</sup>. No faltan, como se recordará, opiniones renuentes a aceptar que, en la lírica horaciana, determinados personajes de odas diferentes deban identificarse sobre la base de que tienen el mismo nombre, y en consecuencia, que las odas en cuestión integren ciclos con continuidad dramática, concebidos como tal por el poeta<sup>40</sup>. En el caso presente, el escepticismo estaría justificado si el rasgo compartido fuera sólo el nombre de Lide: pero, de nuevo, también la lira acompaña al personaje en sus tres apariciones, por no insistir en los vínculos anacreónticos entre las tres odas. Dettmer, que observó la coincidencia en la mención del instrumento, identificó sin embargo sólo a las protagonistas de 2.11 y 3.28, excluyendo a la de 3.11 por las evidentes divergencias de perfil humano:

A jarring discrepancy emerges when the picture Horace paints of Lyde in this ode (she who fears to be touched and who is not yet ripe for a husband, 3.11.10-12) is compared to that in odes 2.11, where the young woman by the same name is described as a wayward prostitute<sup>41</sup>.

Con todo, puestos a detectar discrepancias, se diría que entre los personajes de 2.11 y 3.28 también las hay: en el segundo de los poemas, el canto de Lide a la casta Diana, como se indicó más arriba, apunta más bien al personaje de una hetera en ciernes, que aún muestra reservas antes de «cantar» a Venus (véase n. 34), detalle que mal casa con el *deuium scortum*. Sin descartar del todo la conexión entre 2.11 y 3.28 propuesta por Dettmer, Ypsilanti es más bien reacia a aceptar que esas dos odas compongan un ciclo, pues, a su juicio, «no hay dirección narrativa de un poema a otro»<sup>42</sup>. La

<sup>38</sup> Cf. Nisbet-Hubbard (1978, p.177); no me convence la traducción de West (1998, p.74), que parece ver enálage en el adjetivo: «Won't someone tempt Lyde / from her secluded home?».

<sup>39</sup> Cf. PMG 900.1 εἶθε λύρα καλή γενοίμην ἑλεφαντίνην, y Nisbet-Hubbard (1978, pp.177-8), para esta y otras referencias sobre marfil usado como ornamento de la lira; como dicen estos autores, se trata de otro «toque de exotismo» en el perfil sofisticado de la hetera, que contrasta quizá humorísticamente con la designación *scortum*, sugerente de una ramera barata. En el contexto de hedonismo simposiaco de esta oda, la broma podría estar relacionada con la identidad y la calidad del dedicatario: «perhaps Horace is teasing Quinctius for self-conscious righteousness and devotion to business» (Nisbet-Hubbard [1978, p. 166]); quizá Horacio busque, entonces, escandalizar amablemente al personaje, de inclinaciones estoicas (quizá el mismo Quincio de *Epist.*1.16), con la irrupción de Lide en el simposio, tanto más chocante para un *uerae uirtutis custos rigidus-que satelles* (*Epist.*1.1.17) por la presentación del personaje femenino como *scortum*.

<sup>40</sup> Sobre esta cuestión, véase sobre todo Ypsilanti (2005, pp.104-5).

<sup>41</sup> Dettmer (1983, p. 443).

<sup>42</sup> «This might be true, but since there is no narrative direction from one poem to the other, I do not take the pair as a possible cycle» (2005, p.104, n. 42). Tampoco hablan de ciclo Nisbet-Rudd (2004, p.339); cf. Eicks (2011, p.207, n.496): «Wie z.B. sollte der Leser in der Lyde der Ode III, 11, einem für die Vermählung noch unreifen Mädchen, das wie ein junges Pferd ausgelassen auf Wiesen herumtollt (vgl. III, 11, 9-12), und der Lyde aus III, 28, jener selbstbewussten und erfahrenen Frau, die dem werbenden Sprecher als gleichberechtigte Partnerin gegenübersteht (...), ein und dieselbe Adressatin erblicken können?» (véase *ibid.* y n.498). En cambio, Romano (1991, p.676) piensa sin más que se trata del mismo personaje; otros la identifican con *Lydia* (1.8; 13; 25; 3.9; referencias en Romano, *ibid.*).

apreciación puede ser correcta, y tal vez estemos ante personajes distintos, incluso en aquellas dos odas. Con todo, invito a considerar la posibilidad de que las *tres* mujeres sean, creciendo y evolucionando, el mismo protagonista de un pequeño ciclo<sup>43</sup>. La pudorosa joven de obstinados oídos, a la que Horacio intenta persuadir mediante el canto lírico, en 3.28 deviene una primeriza *psaltria* a punto de entregarse, no sin reticencias, al amor con el poeta, según éste le va indicando pautas musicales: esto es, iniciándose en las Musas y en Venus al unísono; y en 2.11 es ya una sofisticada hetera, diestra en el arte de la lira, que amenizará un simposio celebrado en casa de un amigo (hetera, por cierto, fue también la Lide de Antímaco, según *Athen.*13.597a)<sup>44</sup>; quizá el efecto de réplica y eco entre *Lydia...ludit* (3.11) y la asonancia *Lyden...lyra* (2.11.22)<sup>45</sup> subraye formalmente la unidad del presunto ciclo<sup>46</sup>.

Cierto: el orden temporal de esa evolución no se corresponde con el orden secuencial de las odas en la colección. El mismo fenómeno, sin embargo, parece detectarse en un referente horaciano de juegos intertextuales como es Catulo<sup>47</sup>. Conflictos semejantes entre la cronología de la lectura y la cronología de lo leído —entre otros aparentes desconciertos— han fundamentado, como se recordará, teorías contrarias a admitir responsabilidad editorial del Veronés en la disposición de su libro, tal como lo conocemos: el orden original de los poemas habría sido reorganizado al azar —o en cualquier caso, con criterios ajenos al poeta— en el proceso de copia desde el formato de papiro al del códice, si no por el compilador póstumo de unas poesías que, en vida del autor, habrían circulado de modo disperso e inorgánico. En línea con otros estudiosos, sin embargo, me parece razonable atribuir a Catulo el control editorial sobre el texto de su libro, y tratar de escudriñar intenciones y efectos artísticos en ese «desorden que es su orden misterioso» (para usar una expresión de Julio Cortázar en *Rayuela*, cap. 21: como se ve, *nilhil nouum*)<sup>48</sup>. Un ejemplo relevante aquí corresponde a los *carmina* 11 y 51, que representan una «escandalosa disrupción»<sup>49</sup> del orden cronológico natural en la historia de amor entre Catulo y Lesbia: el adiós precede al primer encuentro visual con la amada. ¿Capricho o negligencia de un editor póstumo, accidente de la transmisión? ¿O mejor, estrategia deliberada de Catulo? La última opción es estéticamente interesante, y por ello preferible: haber leído el amargo adiós a Lesbia en el *carmen* 11 puede enriquecer de matices emocionales nuestra lectura de la

<sup>43</sup> Para lecturas secuenciales de odas horacianas en el contexto de la colección, véase sobre todo Santirocco (1986); ahora, Knorr (2006) elucida el simbolismo de la nave en 1.14 (= una hetera) considerando la composición como unidad de una serie que presenta distintos triángulos eróticos; Dettmer (1983) aborda la «progresión de ideas» en diferentes series de odas.

<sup>44</sup> Remito a Matthews (1997, p.27), con más referencias sobre la discusión de este punto.

<sup>45</sup> Paronomasias de *ludere* y *lyra* pueden verse, quizá, también en *Ars* 405-7 *ludus ~ lyrae*; *PROP.*2.3.20 *par Aganippaeae ludere docta lyrae*; *OV.**Ars* 3.318-21 *carmina lusa ~ lyra*; *SEN.**Ag.*35-7 *lyra ~ lusus*.

<sup>46</sup> El tríptico que componen 2.11, 3.11 y 3.28 es, en cierto modo, correlativo de los tres *carmina* que entorarán en tándem Horacio y Lide en 3.28: vv. 9-10 (*nos*) ~ vv. 11-12 (*tu*) ~ vv. 13-15 (*summum carmen*).

<sup>47</sup> Véase al respecto Putnam (2006).

<sup>48</sup> Sobre esta cuestión, remito a Skinner (2003, pp. xxii-xxvi), y sobre todo (2007); Gaisser (2009, pp.31-44). Estas autoras, entre otros, son partidarias de la segunda opción, aquí seguida; escéptico, Green (2005, pp.17-19).

<sup>49</sup> La expresión es de Skinner (2003, p. xxiii), quien sin embargo, como se ha dicho en la nota anterior, defiende la autoría editorial de Catulo.

descripción, en el *carmen* 51, del primer encuentro hechizado con la *puella*<sup>50</sup>. Parfraseando a M. Skinner, es lícito observar que las inversiones y saltos cronológicos –amén de las digresiones e interrupciones de contenido– son un componente tan consustancial a este método de «book arrangement» como lo son a la disposición de un epilio de estilo helenístico como el *carmen* 64<sup>51</sup>.

Ya lo eran, de hecho, en la propia *Odisea* homérica, y no es ocioso recordar los elogios de Horacio a la milagrosa habilidad del épico griego para manipular el material histórico y el tiempo narrativo en sus poemas: empezando no por el principio, sino por la mitad, y sirviéndose para sus intereses artísticos –esto es importante– del conocimiento previo con que cuentan el lector o el oyente acerca de acontecimientos pertinentes (*Ars* 148-9 *semper ad euentum festinat et in medias res/ non secus ac notas auditorem rapit*). Entre sus odas eróticas, los que cabe considerar como ciclos poéticos no desdeñan, a lo que parece, quiebros sorprendidos y juegos con las expectativas del lector<sup>52</sup>: y sobre el hecho de que Horacio fue responsable editorial de *Odas* 1-3 y del orden en que las leemos parece reinar el consenso<sup>53</sup>. De hecho, tal vez quepa aducir un posible paralelo del orden inverso aquí propuesto para el ciclo de Lide. En *Carm.*1.22 vemos a Horacio cantando enamorado y despreocupado a «su Lálage», «la que ríe y habla dulcemente» (vv. 10; 23-4): datos que sugieren un trato erótico entre ambos. Pero *más tarde* en el cancionero (2.5), vemos al poeta exhortando a un anónimo ‘tú’ a dejar de perseguir a la «ternera» Lálage, que prefiere «jugar» por los verdes campos con otros novillos, pues está inmadura *aún* para el amor (vv. 1-10). El parecido con la *potrilla* Lide en 3.11 es llamativo, tanto más si consideramos: que el ‘tú’ al que se dirige Horacio en 2.5 seguramente no es sino el poeta mismo<sup>54</sup>; que, como Lide y la oda en que aparece, también la figura de Lálage

<sup>50</sup> Sobre la pertinencia de leer secuencialmente los poemas de Catulo en el orden transmitido, véase v.g. Wiseman (1985, pp.136-37; 265-6); Skinner (2003, pp.xxii-xxvi); Gaisser (2009, pp.30-44), con referencias.

<sup>51</sup> Skinner (2003, p. xxv).

<sup>52</sup> Sobre este aspecto, véase Ypsilanti (2005, pp.104-5).

<sup>53</sup> Sobre el orden y patrones estructurales en la colección de las odas horacianas y efectos artísticos relacionados, véase v.g. Collinge (1962, pp. 36-55); Dettmer (1983, 110-547); Santirocco (1986); Porter (1987); para un excelente resumen de esta cuestión, véase Moralejo (2007, pp.159-70). Frente a la opinión común, Hutchinson (2002) defiende que los tres primeros libros fueron publicados por separado.

<sup>54</sup> Cf. vv. 5-9 *circa uirentis est animus tuae / campos iuuencae, nunc fluiuis grauem / solantis aestum, nunc in udo / ludere cum uitulis salicto / praegestientis*. El modelo propuesto para este pasaje, como para 3.11, es Anacr. *PMG* 417. Pseudacrón planteó ya la posibilidad de que el poema fuera dirigido bien a un amigo, o a sí mismo; las reminiscencias de *SAPPH.*1.21 V. o de soliloquios como *CATVLL.*8 sugieren, más bien, la segunda alternativa; véase Nisbet-Hubbard (1978, p.78); Dettmer (1983, pp.442-43). En la hipótesis de que *Carm.*1.22 y 2.5 vayan referidos a la misma Lálage, Ypsilanti (2005, p.105) considera que los acontecimientos de los dos poemas siguen un orden cronológico: en 1.22, Horacio está enamorado, pero en 2.5 advierte que la relación es imposible de momento por la inmadurez de la chica. No descarto que ésta sea, efectivamente, la secuencia lógica de acontecimientos, que estaría ordenada también cronológicamente. Sin embargo, la ausencia de *cuitas* (v. 11 *curis...expeditis*) sugiere, más bien, que el amante no vive la angustia de la espera, tal vez por sentirse correspondido. En otra interpretación de este verso, Olstein (1984, p.117) explica que el amante, paradójicamente, está enamorado sin estarlo, y que Horacio sustituye en el poema la actividad sexual por la verbal (p. 119: *Lalagen amabo...loquentem*). Puede ser interesante observar que en 1.22 Horacio insiste en la caracterización de Lálage, a través de su nombre y de un juego verbal con su nombre (*Lalage loquens*: Nisbet-Hubbard 1970, pp.268; 273; Davis 1987), con un rasgo genuinamente humano como es la palabra

y la oda 2.5 se han dejado interpretar, en clave metaliteraria, como simbólicas de un compromiso de Horacio con la poesía lírica (véase abajo); y que también en el caso de *Lalage* estamos, como seguramente en el de *Lyde*, ante un juego etimológico con un nombre parlante: *Lálage*, la que habla, *Lide*, la que juega (véase § 1 y más abajo). Por cierto, bien conocidas de los estudiosos son las conexiones de 1.22 con uno de los dos citados poemas catulianos que presentan un orden cronológico inverso en la lectura del *libellus*: la identidad métrica y un toque (*dulce ridentem...dulce loquentem*) en la caracterización de *Lálage* que evoca tanto a la Lesbia del *carmen* 51 como al modelo sáfico de Lesbia (cf. CATVLL.51.4-5 *dulce ridentem*; SAPPH.31.3-4 V. ἄδου φωνεΐσας)<sup>55</sup>.

Tal vez, pues, en 2.11, 3.11 y 3.28 la dislocación del orden cronológico sea deliberada y busque inducir un irónico *flash-back* en la mente del lector cuando éste alcanza el segundo de los poemas en la colección: al leer que la doncella a la que dirige el poeta sus sonos líricos, «teme que la toquen» en la oda 11 del libro 3 (v. 10)<sup>56</sup>, sonreiremos recordando que *Lide* es –o puede haber llegado a ser– una profesional del sexo y de la lira en el libro 2, siguiendo un derrotero que descubrimos iniciándose más adelante en el libro 3, con la oda 28<sup>57</sup>. Algunos autores ven, en 3.11, un mensaje paternalista de instancia a la vida conyugal y de instrucción en la fidelidad, dirigido a la casta virgen por un Horacio que, cantando en clave de preceptor moral, no tiene ningún interés erótico hacia aquélla<sup>58</sup>. Otros leen implícitas promesas de matrimonio del propio Horacio<sup>59</sup>. En tales casos, la reacción de la joven no puede ser más irónicamente divergente de la supuestamente pretendida, si leemos la oda 3.11, en los términos apuntados, como unidad de un ciclo poético integrado también por 2.11 y 3.28<sup>60</sup>.

---

hablada, mientras que en 2.5 el personaje se asimila, enfáticamente, a un animalillo que brinca y corretea por el prado (véase abajo nn.62 y 63). Cabe pensar, pues, que o bien las fases de su evolución se invierten en el cancionero, o bien, simplemente, se trata de dos personajes distintos; la misma posibilidad, en rigor, vale para el personaje de *Lide*.

<sup>55</sup> Véase nn. 54 y 70; Nisbet-Hubbard (1970, p.273); Lowrie (1997, p.192).

<sup>56</sup> Sobre la posible anfibología de *tangi* en el verosímil contexto alegórico-musical del poema, véase más abajo n.69.

<sup>57</sup> De modo interesante, escribe Zarecki (2010, p.258, n.47): «the prostitute Lyde in 3.11». Alternativa, o adicionalmente, puede considerarse que tal ubicación prestaría al poema inicial de esta pequeña serie cierto parecido con un ‘proemio al mezzo’ (véase, al respecto, Conte 1984, pp.121-33, quien detecta ejemplos horacianos de este expediente en *Carm.*4.8 o en 3.4, situada en la mitad de la serie de las llamadas ‘Odas romanas’ [p. 131]).

<sup>58</sup> Cf. Bradshaw (1974); Quinn (1980, p.28); Seager (1993, p.28): «C. 3.11 also displays a gracefully tangential approach to the desirability and sanctity of the marital bond».

<sup>59</sup> Así, v.g. Lowrie (1997, p.279): «Horace’s promises of marriage», si bien esta perspectiva, lejos de alimentar una interpretación biografista, sirve a la estudiosa para elaborar una compleja lectura sobre el discurso metaliterario de la seducción lírica en esta oda (pp.278-97).

<sup>60</sup> Para West (2002, p.110-11), Nisbet-Rudd (2004, p.151), Rudd (2005, p.50), el poeta estaría sin más intentando seducir a *Lide*; para el tercero, precisamente el hecho de que *Lide* lleve un nombre que aparece asociado en el cancionero a una *meretrix* invita a disociar al personaje de cualquier proyecto nupcial, si bien este mismo autor no va más allá en la exploración de una posible unidad cíclica entre los tres poemas. Observa también Rudd, *ibid.*: «it seems unlikely that Horace would invoke the god Mercury and the supernaturally persuasive power of the lyre simply to convey a piece of avuncular advice.»

Es, por otro lado, en el más amplio contexto del ciclo donde mejor se percibe lo que constituye un tema central de la oda 3.11: el de la magia transformadora propia del canto. Anfión movió ingravidas las piedras de la muralla tebana, Horacio mueve con la oda 3.11 los sentidos de Lide, según «comprobaremos» en 2.11 y 3.28<sup>61</sup>; segundo Orfeo, Horacio no amansa tigres ni canes cérberos, pero sí logra con su *testudo* atraer a una joven yegua cuyas «orejas obstinadas» —¿como, también, las de un asno?<sup>62</sup>—, acaban revelándose sensibles al arte de la música y del canto<sup>63</sup>: nada tiene que ver la muchacha, pese a los trazos équidos de su efigie, con el ὄνος λύρας del refrán<sup>64</sup>. Bien mirada, la oda 3.11 no sólo trata de la canción lírica y de su origen (vv. 1-8, 13-16), sino también de la iniciación en ese arte y de su transmisión: de Mercurio a Anfión e, implícitamente, a Orfeo. También, pues, de Horacio a Lide<sup>65</sup>: el poeta, de hecho, no abandona su rol de instructor musical en 3.28. En su elaborada lectura del mensaje metaliterario implícito en 3.11, Lowrie ve en Lide un símbolo de la lírica considerada como discurso poético de la seducción, en antítesis con la elegía que encarnaría Hipermestra en los vv. 33-52 de la misma oda<sup>66</sup>. Pues bien, esa pers-

<sup>61</sup> Syndikus (1973, p.125) vio un contraste irónico entre lo que Anfión y Orfeo mueven y lo que quiere mover el poeta; en cambio, para Pöschl (1991, p.351), las piedras y los tigres simbolizan convencionalmente la dureza de las muchachas esquivas; cf. Nisbet-Rudd (2004, p.153): «*mouit lapides* suggests the persuasion of stony hearts». El entramado de connotaciones puede ser más complejo y rico en ironías: *mouere* es función suprema de la retórica, arte patrocinada por el ágil Mercurio, que al mismo tiempo, paradójicamente, se asocia aquí a una criatura de movimientos lentos como la *testudo*; en este término sigue presente la acepción zoológica (véase n.63).

<sup>62</sup> La terquedad, ciertamente, es emblemática del mulo (cf. Juan de Salisbury, *Policr.*8.24 *superbiam equi, stoliditatem asini, obstinationem muli*), pero la cerrazón de oídos y la incapacidad para escuchar al amo caracterizan al pollino: *Sat.*1.1.90-91 *infelix operam perdas, ut si quis asellum / in Campo doceat parentem currere frenis*; *Epist.*1.20.14-16 *ridebit monitor non exauditus, ut ille / qui male parentem in rupis protrusit asellum / iratus: quis enim inuitum seruare labore?*; 2.1.199-200 *scriptores autem narrare putaret asello / fabellam surdo*.

<sup>63</sup> Es notable secuencia de animales convocados por Horacio-Orfeo en su poema: tortuga (v. 3); ¿asno? (vv. 7-8); yegua (vv. 9-10); tigres (vv. 13); el Can Cérbero (vv. 15-20); serpientes (v. 18); ¿los centauros de Ixión? (cf. v. 21); ¿el buitre de Ticio? (cf. v. 21 *Tityosque uultu*: este último término está elegido, posiblemente, para evocar *uultu*); terneros y leonas (v. 41); la atétesis de los vv. 17-20 (Buttman, Naeke) es seguida por algunos editores y traductores; rechazada convincentemente por Williams (1969, pp.84-5), Nisbet-Rudd (2004, p.157): a los argumentos de estos autores añádase que la supresión de la misma estrofa rompería la cadena zoológica eliminando una especie (v.18 *angues*). Por otro lado, el hecho de intentar atraerse, mediante la *testudo*, la atención de una chica que juega puede encerrar alguna punta, si es que Horacio tenía en mente la práctica de un juego antiguo como el de 'la tortuga' (χελιχελώνη), sobre el cual, véase Karanika (2012).

<sup>64</sup> El proverbio griego se refiere a la incapacidad para la apreciación artística, cf. Otto (1890, p.41, § 184, *asinus, asellus* 5). Una sátira menipea de Varrón lleva el título de Ὀνος λύρας. La idea fue elaborada por Fedro (12 [*Appendix Perrotina*]: véase *infra* n.69); Boecio contribuyó a la pervivencia del refrán en el Medievo (*Cons.*1.4); véase Ziolkowski (2007, p.216).

<sup>65</sup> Cf. v.2 *docilis magistro...Amphion*. Esta cadena puede implicar jocosamente que Horacio, a su vez, tuvo como maestros a los propios Orfeo y Anfión. En la versión mitográfica más extendida, Apolo es el maestro de Orfeo; en otras, Mercurio: HYG.*Astr.*2.7; ISID.*Orig.*3.22; Röscher (1965, III,1, pp.1114-15). Horacio se presenta acogido a la tutela de Mercurio en *Carm.*2.7.13; 17.29-30 *Mercurialium...uiorum*; *Sat.*2.6.4-15; cf. *Carm.*1.10; véase Nisbet-Hubbard (1970, pp. 125-6; 1978, pp.286-7).

<sup>66</sup> También Lálag, en *Carm.*1.22, es vista como un símbolo del mismo género (Lowrie 1999, p.192), y el lobo con que se topa Horacio en el bosque representaría el yambo, abandonado por el ahora *fidicen* (Davis 1987); véase más abajo, n.70. En cualquier caso, como en 3.11, de nuevo hay un animal reaccionando a los

pectiva puede aprovecharse para contribuir aquí con alguna propuesta a la discusión sobre la unidad cíclica de los tres poemas, teniendo en cuenta el juego de palabras con el nombre del personaje.

A su manera, la casta Lide «juega» en 3.11. Pero más tarde sigue haciéndolo, en otros dos sentidos del término, como reacción a los sones seductores de Horacio. ‘Juego’ es denominación común para la seducción y la diversión eróticas; ‘juego’ se aplica, en latín, al ejercicio del propio canto al son de la *testudo*<sup>67</sup>. Ambas actividades confluyen en el marco del simposio, escenario emblemático de un tipo de lírica liviana, al estilo de Anacreonte<sup>68</sup>: anfibológicamente, esta especie del género es ‘juego’, y la figura de una *psaltria*, en cierto modo, encarna esa anfibología<sup>69</sup>.

Pero dirijamos la vista a 1.22, donde Horacio «ama» y «canta» a Lálage: una chica a la que el poeta promete adoración, y al mismo tiempo, según se ha propuesto,

---

sones de la lira; la anécdota del lobo que huye al escucharla tal vez insinúa una burla de Horacio sobre la escasa calidad órfica de sus dotes interpretativas. Es de observar que el bárbito, el tipo de lira que convierte nuestro poeta en su instrumento emblemático (*Carm.* 1.1.34), es descrito como «parlosteante» por Aristófanes en su sátira de Agatón mediante el mismo verbo que está en la etimología de *Lalage* (*Thesm.* 137-8 τί βάρβιτος / λαλεῖ); Snyder (1972, p.335).

<sup>67</sup> Para *ludere* en referencia al juego del amor, cf. LIV. ANDR. *apud* PAVL. *ex* FEST. *s.u.* *affatim*, p.11 M. (HOR.*Epist.* 2.2.214); PLAVT.*Most.* 1158 *scis solere illam aetatem tali ludo ludere*; CATVLL. 61.216-8 [...] *multa milia ludi*; *ludite ut libet et breui / liberos date*; 68.17 *multa satis lusi*; OV.*Ars.* 2.389; MART. 11.104.5; *ThLL* VII.2.1773.81-1774.26. En referencia a la composición de canto poético en género menor (esto es, no épico ni trágico), y en especial al lírico, cf. HOR.*Carm.* 1.32.1-2 *lusimus*, con la n. de Nisbet -Hubbard (1970, p.361), y véase n. siguiente sobre 4.9.9 *lusit Anacreon*; VERG.*Ecl.* 1.10; 6.1; cf. CATVLL. 50 [significativamente, en este poema la experiencia poética se siente como también erótica]; interesante, el juicio de Quintiliano (*Inst.* 10.1.63 *Alceus...et lusit et in amores descendit, maioribus tamen aptior*); cf. *ThLL* VII.2.1775.10-1776.3; 1592.72-8 [*ars psallendí*]; exponente claro de la poesía de amor como ‘juego’, desde el mismo título, son los *Erotopaegnia* de Levio. Para el *ludus poeticus*, y su relación con el amoroso, véase Wagenwoort (1956, esp. pp.37-8), un trabajo con numerosas referencias a la poesía horaciana. Para la lírica como poesía de tema erótico –entre otros– en la perspectiva de Horacio, cf. *Ars* 85 *iuuenum curas*; *Carm.* 1.6.17-20; Eicks (2011).

<sup>68</sup> Para el juego del amor en Anacreonte, cf. *PMG* 358 [Eros como jugador de pelota]; 398 [los dados de Eros]; para la tradición del tema en la poesía griega, Woodbury (1979, p.279, n.11). En *Carm.* 4.9.9 *si quid olim lusit Anacreon*, Horacio puede estar no sólo refiriéndose al carácter ligero de la lírica anacreóntica (cf. Fedeli-Ciccarelli 2008, p.418; Thomas 2011, pp.200-201), sino también al carácter lúdico de su temática amorosa, y a la imagen misma de Eros como jugador en el poeta griego (aunque sólo sea una coincidencia, es interesante que en *PMG* 358 la divinidad lo invite a jugar a la pelota con una muchacha de Lesbos, y que, en el *carmen* de Horacio, la mención de *Anacreon ludens* vaya seguida por la mención de la poesía sáfica). Me pregunto de nuevo si *lusit Anacreon*, a la vista de lo dicho en este trabajo, puede contener una alusión a los orígenes lidios del mismo poeta. Conviene recordar que, según testimonios aducidos más arriba en la n.12, era propia de aquel pueblo la devoción a los juegos de todo tipo –también los de Venus.

<sup>69</sup> De manera interesante, el modo lidio es incluido por Platón –como otros modos orientales, obligado es decirlo– en la categoría de *μαλακαί τε καί συμποτικά* (R.398e). En posible correlación con la recordada anfibología de *ludus*, otro término del poema –v. 10 *tangi*– admite un segundo sentido que tal vez enriquezca el simbolismo poético-musical asociable al personaje: en latín, *tangere* también se aplica al tañido de una lira, por ejemplo en CIC.*De orat.* 3.216 *nam uoces ut chordae sunt intentae, quae ad quemque tactum respondeant, acuta, grauis, cita, tarda, magna, parua*; OV.*Rem.* 335-36 *Barbara sermonest: fac, te cum multa loquatur; / non didicit chordas tangere: posse lyram!*; PHAEDR. 12 (*Appendix Perrotina*) *ASINVS AD LYRAM. Asinus iacentem uidit in prato lyram. / Accessit et temptauit chordas ungula; / sonuere tactae. / ‘Bella res, sed mehercules / male cessit,’ inquit, ‘artis quia sum nescius’*. Este uso del verbo latino, obviamente, no sólo está en la etimología de ‘tañer’, sino en el origen de la acepción musical de ‘tocar’; la expresión *tangere citharam* es común en autores tardíos y medievales, v.g. San Agustín.

quizá también un símbolo del *melos* erótico-lesbio con que aquélla es cantada, y al que Horacio compromete su alianza como artista (*amabo*)<sup>70</sup>. El simbolismo metaliterario de este personaje –como en el libro 4 tal vez también el de Ligurino en la oda 1, *cf. infra* § 3, o Filide en la oda 11<sup>71</sup>– puede apoyarse en un patrón de coincidencias que, hasta donde sé, no ha sido observado. Lálage es un ‘animalillo mudo’ en 2.5 a pesar de su nombre, y la vemos practicando la palabra humana en 1.22. En el mismo sentido se diría evolucionando la potrilla Lide, de 3.11 a 3.28 y 2.11, gracias a los sonos de nuestro *uir Mercurialis*<sup>72</sup>. Ahora bien, algo parecido ocurre con la propia *testudo*, después de su transformación de animal áfono en lira habladora (*dic*) a manos de Mercurio (3.11.5-6 *nec loquax olim neque grata, nunc et / diuitum mensis et amica templis*): las muchachas que son objeto amoroso del poema se asimilan, como vemos, al arte que las canta y transforma al cantarlas, y esta asimilación presta apoyo a la consideración simultánea de aquellos personajes femeninos como símbolos metapoéticos; duplicidad que, de nuevo, se corresponde bien con el doble sentido de *ludus* en el marco de este género poético. El contenido de aquel simbolismo, especialmente en el caso de Lide, es coherente con lo aquí propuesto sobre 2.11, 3.11 y 3.28: un ciclo unificado no sólo por el nombre de la protagonista, sino por el tema del juego lírico-amoroso que ésta encarna. Más aún, el de la protagonista puede ser –como quizá también el de Lálage, como el de Ligurino (véase *infra* § 3), como el de Filide (véase n.74)– un buen nombre parlante para el subgénero poético correspondiente a las odas en cuestión: en el bando de los elegíacos, según se ha pensado, un nombre de calimaqueas resonancias como *Cynthia* puede ser el nombre de un personaje femenino, y al mismo tiempo el emblema de un

<sup>70</sup> Así, sugerentemente, Davis (1987); *cf.* Lowrie (1999, p.192); véase n. siguiente. Ni Lowrie ni Davis, sin embargo, analizan 1.22 en conjunto con 2.5. En esta oda no hay, ciertamente, referencias al género ni a la lira. Llama, con todo, la atención *iam te sequetur*, considerando que *te* bien puede referirse a Horacio: de nuevo un animal mudo (al contrario que el lobo: véase más arriba, n.66) acaba siguiendo al bardo lírico, como a Orfeo; para el uso de *sequor* en contextos parecidos, *cf.* Ov.*Met.*11.1-2 *Carmine dum tali siluas animos que ferarum / Threícus uates et saxa sequentia ducit; 44-5 uolucres... turba ferarum, etc. ...secutae; cf.* HOR.Carm.1.12.7-8 *insecutae / Orpheia siluae*. Otro elemento unificador es la presencia de Safo y de Catulo compartida por 1.22 (SAPPH.31.3-4 V. ἄδῃ φωνεΐσας y CATVLL. 51.5 *dulce ridentem*) y 2.5 (SAPPH.1.21 V. o CATVLL.8; véase *supra*, nn.54 y 55); en epigramas helenísticos aparece el *λαλάγημα* como recurso empleado por caminantes solitarios en los bosques para ahuyentar bestias (Davis 1987, p.67).

<sup>71</sup> Entre el ciclo de Lide (en especial 3.28) y la oda 4.11 hay paralelismos cuyo análisis reservo para otro lugar –su extensión sobrepasaría los límites de este trabajo–, no sin adelantar sucintamente un par de ideas al respecto: 1) si en 3.28 Horacio parece celebrar su cumpleaños (*cf. supra* n.31), en 4.11 celebra el de Mecenas, «más sagrado para él que el suyo propio» (vv. 17-18); 2) como a Lide en 3.28, Horacio invita a Filide –interesadamente– a la celebración y a beber vino; 3) al igual que en 3.11 y 3.28, Horacio actúa en 4.11 como maestro musical de Filide (vv.34-35); sobre *Phyllis* como posible nombre parlante, véase n.74.

<sup>72</sup> Quizá interesa observar que ni en 2.5 ni en 3.11 le habla Horacio directamente a la chica. Lowrie (1999) ha analizado finalmente los aspectos fonocéntricos en las referencias horacianas al género lírico (*resonare, loquax, dic, auris*), contrastados con la dimensión de texto escrito y leído que asignaría Propercio al género elegíaco en otra composición programática (2.13A.11-12 *legisse, scripta*; pero *cf. auribus et puris*; v.15 *auris*), donde el parangón del poeta con Orfeo juega un papel importante (vv.5-6); sobre PROP.2.13 como poema programático y como ‘proemio al mezzo’, véase Cairns (2006, p.139), y *cf.* n.57 en el presente trabajo. Al igual que en 3.11, la tortuga cobraba voz y estatuto divino en la fuente sáfica (118 V ἄγι δῆ χέλω δῖα ἴμοι λέγεῖ / φωνάεσσα ἴδὲ γίνεοῖ) (pp.279-86). Según la misma autora, «‘Lalage’ is from *λαλαγεῖν*, to chatter, a perfect word for light phonocentric poetry» (p.192). Sobre Horacio como *uir Mercurialis*, véase *supra*, n.65.

género y un credo poéticos<sup>73</sup>. Ahora bien, esa dimensión del antropónimo –y con ella, el concepto que encierra– resulta perceptible gracias sobre todo al ‘metajuego’ verbal *Lyde ~ ludit*: quizá diseñado para contribuir a tal efecto, el artificio resulta ser, como se dijo arriba, más que un simple ornato retórico<sup>74</sup>.

### 3. ¿ADIÓS AL JUEGO?: EPÍSTOLAS Y ODAS 4

Pero jugar y divertirse es cosa de niños y de jóvenes. En el Horacio epistolar, el afán del juego entra en conflicto con la consideración de la edad y el sentido del decoro (1.1.4 *non eadem est aetas, non mens*). Su amigo Julio Floro le pedirá que le envíe versos líricos, con los que tanto disfruta (2.2.59 *carmine tu gaudes*), pero el poeta siente que va siendo hora de decir adiós a Polihimnia y a Melpómene, como también a los días de vino y rosas en los que cantaba, entre otras chicas, a Lide (2.2.55-7):

Singula de nobis anni praedantur euntes.  
eripuere iocos, Venerem, conuiuia, ludum;  
tendunt extorquere poemata.

Cada año que pasa, rapaz, se me lleva una cosa.  
Ya me han robado jaranas y fiestas, amores y juegos,  
y ahora arrancarme pretenden los versos<sup>75</sup>.

Parecido es el argumento expuesto, al comienzo del libro 1, para rehusar la invitación de Mecenas a regresar al género lírico tras la publicación de *Odas* 1-3 (23 a.C.; *Epist.* 1.1.1-12):

<sup>73</sup> Cf. v.g. Wyke (2002, p.28).

<sup>74</sup> Un juego comparable es *Carm.* 1.12.2 *celebrare Clio*, donde Horacio tal vez sugiere una conexión entre Κλίω, κλαίειν, *celebrare* (Nisbet-Hubbard 1970, p.146). Nuestro poeta parece ser «inordenately fond of *redende Namen*», según juzga Watson en glosa a *Epod.* 15.12 *Flacco* (2003 p.472), colacionando v.g. *Sat.* 2.3.142 *pauper Opimius*; no he podido ver el trabajo de Vogel (1913) sobre los nombres parlantes en Horacio. La propuesta que aquí hago sobre *Lyde*, tomado como nombre parlante que simboliza un género asumidamente ‘lúdico’, casa con un lectura metaliteraria de 3.11 como antítesis del género lírico con el elegíaco (cf., sobre todo, Lowrie 1999, pp.275-97). Aunque la elegía está entre los géneros ligeros, Horacio tal vez no clasificaría como *ludus* una poesía que él mismo asocia con la *querela*: (cf. *Carm.* 1.33; 2.7). La lírica simpótica es instancia al goce y a la celebración del presente, y proscribía el llanto por la pérdida y la añoranza (véase Lowrie, pp.77-93). Para Horacio, los temas demasiado serios no convienen a su *iocosa lyra* (*Carm.* 3.3.69-72), y tanto menos los cantos fúnebres (2.1.37-40), ni siquiera con motivo de su propia muerte (2.20.21-24): cuando se decide a entonar una *nenia*, en compañía de Lide, la intención es irónica o paródica (3.28.16; véase más arriba, n.34). Curiosamente, en la única ocasión en que utiliza *ludere* en sentido poético-musical, Propertio se refiere a la lírica (2.319-20 *et quantum Aeolio cum temptat carmina plectro, / par Aganippaeae ludere docta lyrae*). A semejanza de Lide o Lá-lage, la *Phyllis* de 4.11 puede ser una *puella* y, al mismo tiempo, otro símbolo con nombre parlante del *ludus* lírico al que dice adiós Horacio en el libro IV, junto con el *ludus* del amor. En efecto, *Phyllis* (< φύλλον, ‘hoja’; Putnam 1986, pp.186-87; Fedeli-Ciccarelli 2008, p.477; cf. Thomas 2001, p.216), aparece en la oda con una corona de hiedra (vv. 4-5): además de un adorno simposíaco, el símbolo de la consagración poética al que aspiraba Horacio en el comienzo de su actividad lírica (cf. *Carm.* 1.1.29-30).

<sup>75</sup> Para este y otros pasajes de las *Epístolas* en el presente trabajo, doy mi traducción, que verá la luz próximamente, según espero, en la ed. Dykinson.

Prima dicte mihi, summa dicende Camena,  
 spectatum satis et donatum iam rude quaeris,  
 Maecenas, iterum antiquo me includere ludo?  
 Non eadem est aetas, non mens. Veianius armis  
 Herculis ad postem fixis latet abditus agro, 5  
 ne populum extrema rediens exoret harena.  
 Est mihi purgatum crebro qui personet aurem:  
 ‘Solue senescentem mature sanus equum, ne  
 peccet ad extremum ridendus et ilia ducat.’  
 Nunc itaque et uersus et cetera ludicra pono, 10  
 quid uerum atque decens, curo et rogo et omnis in hoc sum;  
 condo et compono quae mox depromere possim.

Tú, a quien cantó mi primera camena y la última cante,  
 ¿quieres, Mecenas, de nuevo encerrarme en la antigua palestra,  
 cuando estoy tan curtido y ya tengo la espada de palo?  
 Ya no es igual ni mi edad ni mi temple. A la puerta de Hércules  
 ya su panoplia ha clavado Vejanio y se oculta en el campo, 5  
 pues no quiere, si vuelve, rogarle en la arena a la chusma.  
 Alguien repite sin tregua este son en mis limpias orejas:  
 ‘Sé sensato y jubila, que es hora, a tu viejo caballo,  
 no vaya a dar al final que reír, tropezando y jadeando.’  
 Dejo ahora los versos, por tanto, y demás jugueteos; 10  
 Busco absorto saber la verdad y qué es lo decente;  
 guardo y acopio, así pueda más tarde tirar de reservas.

Dos imágenes nos interesan. Primero, el caballo viejo (vv. 9-10). Como observan los comentaristas, el modelo principal parece ser Íbico de Reggio (*PMG* 287.6-7)<sup>76</sup>. En los versos griegos la metáfora era sexual, como también, por cierto, había tonos sexuales en el poema de Anacreonte que sirve de modelo en *Carm.*3.11.9-12. Sin embargo, en la epístola de Horacio también es posible percibir esa misma connotación, ya que los versos a los que parece renunciar van de la manos de *otros* juegos (v.10 *versus et cetera ludicra*; véase más arriba, n.67): el poeta dice sentirse viejo para esos trotes, en todos los sentidos. En segundo lugar, la lírica como agón gladiatorio (vv. 2-6). Al igual que el popular Vejanio, Horacio se siente un ‘luchador’ felizmente retirado de la arena poética, un *rudarius* de la lírica que no quiere hacer el ridículo regresando al coso ya fuera de forma: la dilogía en *ludo* (= escuela gladiatoria / juego del canto erótico-simpótico) redondea la ecuación, ingeniosamente<sup>77</sup>. La imagen, liminar en *Epístolas* 1, retorna circularmente hacia el final del libro con una variación. Aquí procla-

<sup>76</sup> También interesa el precedente de ENN. *Ann.*522-23 Sk.; véase Waters (1922).

<sup>77</sup> Reckford (2002, p.2, n.2); véase este trabajo para las complejidades del tema del juego en *Epístolas* 1, y el de Moles (2002), para la polisemia de *ludus* y su importante función en la estructura, en el entramado de imágenes y en el argumento del mismo libro; sobre el adiós de Horacio al juego en las *Epístolas*, cf. 1.14.36 *nec lusisse pudet, sed non incidere ludum*. Sobre el *ludus poeticus* y otros aspectos semánticos de *ludus*, remito a la n.67 y, de nuevo, al fundamental trabajo de Wagenvoort (1956). En el verso 6 de *Epíst.*1.1 prefiero leer *rediens*, con Shackleton Bailey, a *totiens* (mss.).

ma Horacio su renuncia no ya a seguir escribiendo poesía, sino a debatir sobre su poesía con el público romano, ya que en tales ocasiones se siente, como en un combate gladiatorio, perdiendo terreno ante el acoso de su adversario, y necesitado –para decirlo en términos modernos– de ‘tiempo muerto’. Son los tres versos últimos de 1.19:

luctantis acuto ne secer ungui, 45  
 ‘displicet iste locus’ clamo et diludia posco.  
 ludus enim genuit trepidum certamen et iram,  
 ira truces inimicitias et funebre bellum.

[...]  
 y temiendo me saje luchando con uña afilada,  
 grito ‘el terreno esta mal’ y reclamo una pausa en el juego.  
 Pues el juego engendró acaloradas porfias e ira,  
 y la ira ojerizas atroces y guerras funestas.

Se recordará que la epístola 1.19 va dirigida a Mecenas, como la inicial del libro. En el tercer verso de esta otra, léamos: *Maecenas, iterum antiquo me includere ludo*. Es notable la repetición de la sílaba *lud-*, y la recurrencia de esa repetición en 1.19.47-8: *diludia* ~ *ludus*. En la primera de las dos asonancias, Reckford vio la sugerencia de lo cansino: el «antiguo juego» que rechaza Horacio resulta como un chiste repetido y ya sin gracia<sup>78</sup>. Ahora bien, curiosamente hallamos el mismo artificio sólo en dos epístolas dirigidas, en un contexto de metáforas gladiatorias, al mismo personaje; y Mecenas es dedicatario también de la oda sobre el «juego azaroso que juega la Fortuna» (*Carm.* 3.29.49-50 *Fortuna saeuo laeta negotio et / ludum insolentem ludere pertinax*): *lusus uerborum* que casa bien con un destinatario de ancestros *lidios* como el «tirreno» patrón de Horacio (v. 1 *Tyrrhena regum progenies*; cf., de nuevo, *Sat.* 1.6.1-2)<sup>79</sup>. Pero no sólo Mecenas venía de Etruria, sino también, como es sabido, los dos *ludi* mencionados al comienzo de *Epist.* 1.1: los gladiatorios y los circenses<sup>80</sup> (como también los *scaenici*, aquí omitidos). En este contexto de acumuladas referencias al juego e, indirectamente, a Tirrenia, ¿aludirá a la región de Lidia la asonancia *includere ludo*? ¿Estaremos ante una posible variación de *Lyde-ludit* con la que evoque Horacio, presto a jubilarse como jinete de «caballo viejo» en el *ludus* lírico-amoroso, a la «potrilla» que compartiera con él, en días lamentablemente idos, el juego de la seducción lírica? ¿Tiene su carta de dimisión como *juglar*<sup>81</sup>, en fin, un destinatario especialmente apropiado en el «lidio» Mecenas?<sup>82</sup>

<sup>78</sup> Reckford (2002, p.2, n.2).

<sup>79</sup> Intento ocuparme de este pasaje en otro lugar. El Propercio que escribe bajo el patronazgo de Mecenas reitera en sus versos el adjetivo *Lydus / Lydius*; cf. *Eleg. in Maecen.* 1.75-77, y véase Cairns (2006, pp.278-79; 288-89).

<sup>80</sup> Liv. 1.35.7 *ludicrum fuit equi pugilesque, ex Etruria maxime acciti; sollemnes, deinde annui, mansere ludi, Romani magnique uarie appellati*.

<sup>81</sup> Johnson (1993, p.3): «E. 1.1, the programmatic and dedicatory letter of resignation to Maecenas». Innesario recordar que la etimología de ‘juglar’ (*ioculator*) es la misma que la de ‘juego’; sobre esta cuestión y asociadas (usos de verbos que significan ‘jugar’ en las lenguas modernas para la interpretación de instrumentos) véase Huizinga (2010, pp.45-66).

<sup>82</sup> Curiosamente, Mecenas y el *ludus* van de la mano en otros pasajes horacianos. Para envidia de muchos, el poeta que goza de privanza con el ministro de Augusto «ha presenciado juegos con Mecenas, y ha jugado

Queden planteados estos interrogantes simplemente como tales. En cualquier caso es curioso que, al susurrarle ese *alguien*<sup>83</sup> el consejo de abandonar la «hípica», y al instarle a dejar atrás los *ludicra* de la juventud para abrazar la *sapientia*, sea Horacio quien ahora, en cierto modo, recibe en sus orejas unos sonos iniciáticos, distintos y al mismo tiempo semejantes a los que él dirigiera tiempo atrás (Carm.3.11) a las orejas de Lide, quizá luego la lirista de 3.28 y 2.11. Pues, en efecto, la filosofía moral será descrita por Horacio como una suerte de figurada lírica –los «ritmos y sonos (*modos*) de la verdadera vida»– en otros hexámetros epistolares en los que resuenan inequívocos ecos de la primera composición del libro 1 (2.2.141-44, a Floro):

Nimirum sapere est abiectis utile nugis  
et tempestiuum pueris concedere ludum,  
ac non uerba sequi fidibus modulanda Latinis,  
sed uerae numerosque modosque ediscere uitae.

No es de extrañar: sirve mucho ser sabio, dejarse de juegos,  
y ceder el recreo a los niños, que están en edad;  
no andar en pos de palabras que entones con cuerdas latinas,  
sino el ritmo y el son aprender de la auténtica vida.

*Condo et compono quae mox depromere possim*, decía el poeta en *Epist.* 1.1.11-12: ‘guardo y acopio’. Una imagen tradicional, con fraseo quizá de cuño platónico: la despensa de la sabiduría<sup>84</sup>. Pero, en irónica dilogía, los mismos dos verbos sirven en latín también para referirse a la actividad de la creación y la composición poéticas que, de hecho, sigue el autor cultivando en sus hexámetros<sup>85</sup>: Horacio desmiente, según lo está formulando, su anuncio de abandonar los *ludicra* de la juventud por la severa *sapientia*, y lo hace, convenientemente, con un *lusus uerborum*<sup>86</sup>. Como todos los hombres, el poeta se resiste a envejecer. De hecho, volverá al trabajo como vate lírico en sus *Carmina* 4, publicados el 14-13 a.C., y la presentación del libro es la siguiente (vv. 1-12; 21-24; 33-40):

Intermissa, Venus, diu rursus bella moues? parce precor, precor.	¿De nuevo emprendes, Venus, las guerras tanto tiempo interrumpidas? ¡Ten piedad, te lo
---	---

con él en el Campo» (*Sat.* 2.6.48-9 *ludos spectauerat una, luserat in Campo*); y durante el viaje a Brindisi, Horacio y Virgilio se marchan a dormir, mientras Mecenas se va a jugar (1.5.47 *lusum it Maecenas, dormitum ego Vergiliusque*). Como indican Orelli-Baiter-Mewes (1892, p.299), debe tratarse del juego de la pelota, con el que disfrutaba Mecenas a diferencia de Horacio (*Sat.* 1.6.126 *fugio campum lusumque trigonem*): un invento, se recordará, del lidio Giges (cf. *Plin.Nat.* 7.205). En la oda 4.11, la referencia al cumpleaños del patrón acumula, según parece, juegos de palabras etimológicos, quizá aptamente dirigidos al «linguist Maecenas» (así Putnam 1986, pp.190-91: vv. 15-16 *Veneris ~ Aprilis ~ ἀφρός*; vv. 17-20 *sollemnis ~ annos*).

<sup>83</sup> Quizá remedo del *daimon* socrático, como observan los comentaristas: v.g. Orelli-Baiter-Mewes (1892, II p.297); Mayer (1994, p.89).

<sup>84</sup> Cf. Préaux (1968, p.30); sobre el modelo del *Fedro* (276d ὑπομήματα θησαυριζόμενος... παιδιαῖς ἄλλαις [= v. 11 *cetera ludicra*]), véase Cucchiarelli (2010, pp.310, 317-18).

<sup>85</sup> Macleod (2009 [=1979], p.258).

<sup>86</sup> Para más ironía, la verdadera *sapientia* es la que imparten los «niños que juegan» (*pueri ludentes*) en una cantinela tradicional (*nenia*): *Epist.* 1.1.59-69; sobre este aspecto, véase, sobre todo, Reckford (2002).

non sum qualis eram bonae  
sub regno Cinaerae. desine, dulcium  
mater saeva Cupidinum,  
circa lustra decem flectere mollibus  
iam durum imperiis; abi,  
quo blandae iuuenum te reuocant preces,

tempestiuus in domum  
Pauli purpureis ales  
comissabere Maximi  
si torrere iecur quaeris idoneum.

[...]

illic plurima naribus  
duces tura lyraeque et Berecynthiae  
delectabere tibiae  
mixtis carminibus non sine fistula.

[...]

Sed cur, heu, Ligurine, cur  
manat rara meas lacrima per genas?  
cur facunda parum decoro  
inter uerba cadit lingua silentio?  
nocturnis ego somniis  
iam captum teneo, iam uolucrum sequor  
te per gramina Martii  
Campi, te per aquas, dure, uolubilis.

ruego, te lo ruego! Ya no soy el que era bajo  
el reino de la buena Cínara. No te empeñes,  
madre cruel de los Cupidos dulces, en manejar  
al que cerca de diez lustros ya han vuelto  
duro para tu blando imperio; vete donde te llaman  
los tiernos ruegos de los mozos.

Mejor será que, en alas de tus purpúreos  
cisnes, a casa de Paulo Máximo lleves  
tu cortejo, si pretendes abrasar un  
corazón idóneo.

[...] Allí olerás el aroma de inciensos abundantes  
y te deleitarán la lira y la flauta berecintia,  
a la que se unirán los cantos,  
sin que falte la siringa.

[...] Y sin embargo, ¿por qué –¡ay, Ligurino!–,  
por qué corre por mis mejillas alguna  
que otra lágrima? ¿por qué mi lengua, a la que  
no le faltaba la elocuencia, cae a medio hablar  
en un silencio poco honroso? En mis sueños  
nocturnos cogido ya te tengo; ya te sigo cuando  
vuelas en el Campo de Marte por el césped,  
y cuando arisco vuelas por las aguas volubles<sup>87</sup>.

Motivos y lenguaje nos son conocidos de las *Epístolas*; también, la fundamental contradicción del hombre dividido entre el sentido del decoro y el impulso de vivir y de anhelar, entre la ética y la estética. Como el viejo Anacreonte o como Íbico, Horacio siente de nuevo la llamada de Eros fuera ya de edad y de sazón<sup>88</sup>; significativamente, la Venus que reanuda viejas «guerras» se asemeja, por su tiro de cisnes, a la cantada por el poeta a dúo con Lide (3.28.15 *iunctis...oloribus*); y de nuevo, en el umbral mismo de esta colección, Horacio traiciona los propósitos ahí mismo formulados de renunciar a pasadas andanzas, y tras la *recusatio* inicial reconoce al final su deseo irresistible, dejándose llevar por él. Pero, si interpretaciones simbólicas como la de Putnam están en lo cierto, la figura del alado Ligurino trascendería –quizá como Lide o Lálage o Fílilde (véase *supra* § 2)– la identidad de un muchacho de carne y hueso, objeto del deseo del poeta, elevándose a símbolo soñado de juventud fugitiva y erotismo evanescente, por un lado, y de la pulsión irrefrenable hacia la voz lírica que el poeta hizo sonar en el pasado; siguiendo a Putnam cabría decir que el de Ligurino sería otro nombre parlante del discurso lírico-amoroso, bien elegido por

<sup>87</sup> Moralejo (2007, pp. 437-39).

<sup>88</sup> La singular asociación del adjetivo *purpureus* a Venus es de raíz anacreóntica (PMG 357.3); véase Putnam (1986, p.45 y n.15). En el v. 6, *flectere* retoma la imagen del *senescentem...equum* de *Epist.* 1.1.8, inspirada sobre todo en Íbico: Thomas (2011, p.90); cf. Fedeli-Ciccarelli (2008, p.95).

quien se sabe entonando su canto del cisne con este libro<sup>89</sup>. De nuevo, pues, Horacio siente la atracción del *ludus* –metáfora del afán irrenunciable por la aventura excitante de la vida, mientras dura– en el doble sentido ya expuesto, el del amor y el del arte. Quizá simbólico de ello es que el escenario por donde persigue a Ligurino sea el Campo de Marte y las aguas del Tíber, donde los jóvenes romanos solían hacer deporte (*ludere*): como Lide, como Lálage, también Ligurino es implícitamente un ‘animalillo’ –alado, en este caso– que ‘juega’ por el campo<sup>90</sup>; al contrario que aquéllas, ahora es Horacio el que se queda sin facundia y aun sin habla<sup>91</sup>. Poco más tarde, nuestro poeta reconocerá en tono jocoso haber quedado «por más embustero que los partos» por dedicarse a escribir febrilmente versos líricos después de haber anunciado su retirada (*Epist.*2.1.111-13, a Augusto; 13-12 a.C.). Desmentida quedará, en fin, otra promesa sobre su futuro como *fidicen*, la que leemos en el mismo libro 4 de *Odas* (15.29-32):

[...]  
uirtute functos more patrum duces  
Lydis remixto carmine tibiis  
Troiamque et Anchisen et almae  
progeniem Veneris canemus.

[...]  
A los caudillos de valor acreditado cantaremos,  
según la costumbre de los padres, con un canto  
acompañado por las flautas lidias; y a Troya, y  
a Anquises, y a la descendencia de Venus,  
la nutricia<sup>92</sup>.

«Cantaremos con un canto acompañado de flautas lidias»<sup>93</sup>. Es la última estrofa del libro; y *canemus*, la última palabra que nos dejó escrita el Horacio lírico. Al con-

<sup>89</sup> El intertexto pertinente se refiere al ligur Cupavón y a su padre Cicno, dotado con la dulzura del canto por merced de Apolo, que se convirtió en cisne al morir su amante Faetón: como Horacio en *Carm.*2.20 (cf. VERG.*Aen.*10.185-83; OV.*Met.*2.367-80); las señas identitarias del personaje implican un juego pseudoetimológico con *Ligur* ~ λιγύς (‘de voz clara’; cf. PAVS.1.30.3): Putnam (1986, pp.43-4). Cabe añadir que el mismo adjetivo griego se aplica recurrentemente a distintos tipos de lira, como la forminge (Homero) y la cítara (Baquilides): Snyder (1972, pp.334-35, y n.17); para *acri* (...*tibia*) = λιγεία en un contexto referente a la poesía lírica (*Carm.*1.12.1-2), véase Nisbet-Hubbard (1970, p.146). Otras explicaciones simbólicas de Ligurino y de su nombre, en Thomas (2011, pp.101); naturalmente, no es imposible que Horacio esté elaborando una alegoría a partir de un personaje real presentado bajo pseudónimo (cf. Moralejo 2007, p. 439, citando a Heinze y a Romano). En *Carm.*4.10, Ligurino es el objeto de un frustrado deseo erótico, que al hacerse mayor se volverá una especie de caricaturesco cisne (cf. Putnam 1986, p.181).

<sup>90</sup> Cf. v.g. OV.*Fast.*6.237-8 *tunc ego me memini ludos in gramine Campi / aspiciere et dici, lubrice Thybri, tuos*; HOR.*Ars.*3.79-80 *ludere qui nescit, campestribus abstinet armis / indoctusque pilae disciue trochiue quiescit*; ThLL VII,2.1772.3-74. Horacio, se recordará, ha jugado a la pelota con Mecenas en el Campo de Marte (*Sat.*2.6.48-9; véase arriba n.82).

<sup>91</sup> Vv.35-36 *cur facunda parum decoro / inter uerba cadit lingua silentio?* La facundia perdida y el silencio de Horacio nos remite inversamente a la figura de Mercurio, divinidad de la comunicación, que preside 3.11 y 1.10 (vv.1, 3 *facunde nepos Atlantis; uoce formasti*, etc.); el incidente referido es tanto más llamativo en un *uir Mercurialis* como nuestro poeta (v. *supra* n.65). Sobre Filide, en 4.11, como *puella* y al mismo tiempo como posible símbolo de la lírica y del amor a deshoras al que Horacio dice adiós, véase de momento lo adelantado arriba en § 2, nn.71 y 74.

<sup>92</sup> Moralejo (2007, pp.474-75).

<sup>93</sup> Sobre las flautas lidias (PSEVDACR. *ad loc.*, cf. Pl.*O.*5.19), y sobre las flautas como acompañamiento de los *carmina coniuualia*, véase Fedeli-Ciccarelli (2008, p.628); cf. Thomas (2011, p. 269).

trario que en las *Epístolas*, y en melancólica ironía, el anuncio de cantar en el futuro resulta ser su verdadera despedida de este género<sup>94</sup>.

#### 4. FORTUNA

Sin embargo, la muchacha de su poema, a lo que parece, seguirá cantando y transformándose por los siglos a través del juego con su nombre: juego que puede haber tenido, cual conjuro inconsciente de nuestro Anfión romano, una curiosa cadena de repercusiones –quizá sólo mágicas casualidades– en la tradición de las letras europeas. En la *Appendix Vergiliana*, el poema *Lydia* –seguramente, de época post-*virgiliana*, y por tanto post-*horaciana*<sup>95</sup>–, tiene como protagonista a una muchacha que «juega» por el prado entonando los *carmina* del poeta (*Lydia ludit*); la coincidencia, cuando menos, con la figura de las odas horacianas parece insoslayable (vv.1-18 [*DIRAE*, vv.104-111])<sup>96</sup>:

Inuideo uobis, agri formosaque prata,  
hoc formosa magis, mea quod formosa puella  
<\*\*\*>  
et uobis tacite nostrum suspirat amorem;  
uos nunc illa uidet, uobis mea Lydia ludit,  
uos nunc alloquitur, uos nunc arridet ocellis,  
et mea submissa meditatur carmina uoce,  
cantat et interea, mihi quae cantabat in aurem.  
inuideo uobis, agri: discetis amare.

Os envidia, campos y hermosos prados,  
más hermosos por esto, porque mi  
hermosa niña \*\* y a vosotros se queja  
suspirando en silencio por mi amor.  
Ahora ella os ve, entre vosotros  
juega mi Lidia, ahora os habla, ahora os  
sonríe con sus ojitos y en voz baja entona  
mis cantos, y canta entretanto lo que me  
cantaba al oído. Os envidia, campos:  
aprenderéis a amarla<sup>97</sup>.

En la *Comoedia Lidiae*, de Matthieu de Vendôme (s. XII), el nombre de la protagonista y el lexema *ludus / ludere* se combinan recurrentemente. Un par de ejemplos:

vv. 77-8 *Lusca, precor, ludus absit, quem Lidia poscit! / Culpatur ludens si male ludus eat.*  
vv. 491-92 *Sic ludens deludit Amor, sic Lidia fallit / arte mali medicum, fraude doloque virum*<sup>98</sup>.

No estamos, tampoco aquí, ante un simple ornato retórico. Semejantes filigranas cifran la sustancia misma del argumento: una historia de juego y burla eróticos, don-

<sup>94</sup> Si bien, cierto es, Horacio ya no habla en singular, sino en un plural de muy discutida interpretación: bien el poeta se integra coralmente en el pueblo romano, bien alude a la voz virgiliana de la *Eneida*, a la que se sumará la suya, cantando ambas a dúo las alabanzas de la Roma augustea, según defiende ahora Zarecki (2010); referencias sobre la historia de la discusión de este punto, en p.245, n.2; Zarecki (p.258, y n.50) conecta el dual *canemus* con 3.28.9 *nos cantabimus inuicem* (Horacio y Lide).

<sup>95</sup> Referencias sobre la cuestión en Schmidt (2004).

<sup>96</sup> Sigo la edición de Kenney (1991, p.10).

<sup>97</sup> Trad. de Recio García y Soler Ruiz (1990, p.431).

<sup>98</sup> Más ejemplos en Ascoli (1999, p.21, n.13), quien sin embargo no indica la tradición anterior del juego verbal.

de el tenor de la acción está escrito –*nomen omen*, de nuevo– en el nombre mismo de quien la protagoniza, la adúltera Lidia, que engaña a su marido Decio con el joven Pirro a la sombra de un ‘mágico’ peral. El espíritu de la obra es más ovidiano que virgiliano, como la *aetas* en la que fue escrita; sin embargo, Virgilio –más bien el Pseudo-Virgilio– puede muy bien ser la fuente del juego verbal sobre el que pivota la pieza entera: el nombre del Mantuano, en cualquier caso, es invocado por Vendôme en los compases iniciales de su comedia elegíaca<sup>99</sup>.

Sabido es que la Lidia de Vendôme, a su vez, engendró a la Lidia de Boccaccio<sup>100</sup>, y con ella, una *novella* entera del *Decamerón* (7.9): la conocida *beffa* de la que es víctima el *senex* Nicóstrato, burlado por su mujer, ante sus propios ojos, mediante un ardid simétrico al empleado por Lidia con el cornudo Decio en la comedia latina. Por su parte, el relato boccacciano y su protagonista sirvieron de modelo –o contramodelo– a la comedia *Clizia*, compuesta por Nicolás Maquiavelo en sus años maduros (1525). El personaje –el que da título a la pieza no aparece jamás en escena– tiene un nombre parlante, como Lidia, pero ahora se llama Sofronia, evocación de la palabra griega que significa templanza y prudencia. También hay un marido burlado, el *senex* Nicómaco, pero ahora la *beffa* se produce cuando Nicómaco intenta en vano engañar a su esposa con Clizia, joven sierva a quien suplanta Siro, también siervo, en la oscuridad del dormitorio por orden de la astuta Sofronia; y hay asimismo un personaje llamado Pirro, ahora testafarro en amores del frustrado adúltero: en definitiva, una evidente *retractatio* de la *Casina* plautina, como no dejan de observar el común de los estudiosos. Pero no sólo eso, quizá. Según deja ver Ascoli, la comedia del Sarsinate se diría, en manos del pensador florentino, vehículo apto para reelaborar situaciones y lances de la *novella* de Boccaccio –estaríamos, pues, ante una muy plautina *contaminatio*– mediante un sutil juego de simetrías inversas que en alguna medida, según parece, encierra una palinodia del subversivo mensaje moral contenido en *El Príncipe*:

[...] where the *Principe* sets out deliberately to undo the basic moral categories of the Renaissance by redefining *virtù* in terms exclusively of political efficacy, the *Clizia* restores the classical virtues, replacing the rape of Donna Fortuna with the victory of Sofronia and the re-conversion of Nicomaco, and perhaps of Niccolò Machiavelli, to Aristotelian Sophrosyne, temperance. The play of names re-founds, in short, the “Nicomachean” ethics that Machiavelli’s and Boccaccio’s earlier power games had so deliberately undone [...] <sup>101</sup>.

Semejantes implicaciones semióticas, qué duda cabe, requieren en el autor una aguda sensibilidad para juegos onomásticos con subtextos clásicos; con todo, es difícil ase-

<sup>99</sup> Vendôme se asocia con Virgilio (cf. v.29 *nostrum...Musa Maronis*), aunque sin indicar que éste sea su modelo; sigo la ed. de Lackenbacher en Cohen (1931, t.I, p. 227). Conviene recordar que Pirro es un joven personaje de una oda erótica de Horacio, en la que aparece intentando un *furtum* amoroso (3.20); Pirra es una antigua amante del poeta en 1.5. Por lo demás, acepto con el común de especialistas que la autoría de la *Comoedia Lidiae* corresponde a Vendôme (cuestionada en su día por Faral).

<sup>100</sup> Quien, sabido es, tenía un manuscrito de la *Comoedia Lidiae*: véase Germano (1982). La misma pieza latina influyó también en el ‘Merchant’s Tale’ de Chaucer, como observan los estudiosos.

<sup>101</sup> Ascoli (1999, p.53); sobre *Nicomaco* = *Niccolò Mach(iavelli)*, véase Martínez (2010, p.219).

gurar que Maquiavelo fuera consciente de los remotos orígenes «lídios» de Sofronia. En cualquier caso –recordemos como curiosidad final–, el autor de *El Príncipe* parece haber acudido directamente a Horacio al componer una famosa descripción de la jugadora por excelencia<sup>102</sup>; se trata de unos versos, ya citados, sobre la esquiva Fortuna que «se obstina en jugar a su juego» (3.29.50 *ludum insolentem ludere pertinax*)<sup>103</sup>, un tanto como la «potrilla» de 3.11<sup>104</sup>. Algunos intérpretes ven en la Sofronia de *Cli-zia* una especie de simbólico agente de aquella diosa, cualidad que situaría la acción de la obra «within a typical Machiavellian conflict between Fortune and man's desire to beat it –to use Machiavelli's own expression»<sup>105</sup>. Si la hipótesis es correcta, Sofronia tendría, también por esta vía, raíces horacianas no ignoradas por Maquiavelo en tanto que lector del *carmen* 3.29; pero al mismo tiempo, por el contrario, el toscano habría tenido ante sus ojos en el mismo libro de odas, sin saberlo, la probable semilla –un simple juego de palabras– de una estirpe de personajes literarios a la que, según parece, no fue ajena la protagonista de su comedia<sup>106</sup>.

## 5. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ASCOLI, A.R. (1999), «Pyrrhus' Rules: Playing with Power from Boccaccio to Machiavelli», *MLN* 114, pp.14-57.
- BEARE, W. (1928), «Plautus, *M.G.* 843», *CR* 42, p.20.

<sup>102</sup> Cap. XXV: «Non di manco, perché el nostro libero arbitrio non sia spento, iudico potere essere vero che la fortuna sia arbitra della metà delle azioni nostre, ma che etiam lei ne lasci governare l'altra metà, o presso, a noi. Et assomiglio quella a uno di questi fiumi rovinosi, che, quando s'adirano, allagano è piani, ruinano li arberi e li edifizii, lievono da questa parte terreno, pongono da quell'altra: ciascuno fugge loro dinanzi, ognuno cede allo impeto loro, senza potervi in alcuna parte obstare. E, benché sieno così fatti, non resta però che li uomini, quando sono tempi quieti, non vi potessino fare provvedimenti, e con ripari et argini, in modo che, crescendo poi, o andrebbono per uno canale, o l'impeto loro non sarebbe né si dannoso. Similmente interviene della fortuna: la quale dimostra la sua potenza dove non è ordinata virtù a resisterle, e quivi volta li sua impeti, dove la sa che non sono fatti li argini e li ripari a tenerla»; compárese HOR.Carm.3.28.33-41; Burd (1891, p.189); Hammond (1985, p.775), analizando la influencia del mismo pasaje horaciano en Dryden.

<sup>103</sup> Horacio no describe el río de la Fortuna en Carm.3.28.33-41, sino el del incierto devenir, pero la vecindad de este pasaje en la misma oda con el referido a la diosa alada sugiere un cruce de ambos en Maquiavelo.

<sup>104</sup> Quizá un tanto especulativamente, Rebhorn (2010, p.8) considera la figura de Anfion como modelo para la noción del príncipe como 'arquitecto'-fundador del estado. Maquiavelo no menciona a Anfion en su obra; como posible fuente, Rebhorn cita *Ars* 394-96, y Dante, *Inferno* 32.11 (*ibid.* p.94), omitiendo Carm.3.11; *Epist.* 1.18.41-4 como posibles fuentes.

<sup>105</sup> Di Maria (1983, p. 202); la expresión aludida, se recordará, corresponde a otra famosa –y terrible– afirmación sobre la Fortuna, del mismo capítulo XXV de *El Príncipe*: «la fortuna è donna, et è necessario, volendola tenere sotto, batterla et urtarla»; sobre la relación de la Fortuna con Sofronia, véase también Ascoli (1999, p.54) y la cita del mismo autor reproducida más arriba, en este apartado del presente trabajo.

<sup>106</sup> Teniendo en cuenta que Sofronia es probablemente reverso de la Lidia de Boccaccio-Vendôme, hay que poner en este mismo capítulo de ironías o curiosidades de la Fortuna un epigrama de Posidipo (*AP* 12.168.2), que alabando la Λύδη de Antímaco llamó σόφρων al autor, sobre lo cual véase Matthews (1996, p.69). Con los elogios de Antímaco que leíamos en Hermesianacte y Asclepiades (véase arriba, § 1) guarda un curioso parecido la frase que pone Ariosto en boca de un personaje de su epopeya: «Signor, Lidia sono io / del re di Lidia in grande altezza nata» (*Orlando Furioso* XXXIV, 11.1-2).

- BOUCHER, J.-P. (1958), «L'oeuvre de L. Varius Rufus d'après Properce II, 34», *REA*, 60, pp.307-22.
- BRADSHAW, A. T. (1975), «Horace, *Carmina* III.XI. 17-20», *RhM* 118, pp.311-14.
- BRADSHAW, A. (2002), «Horace's birthday and deathday», en T. WOODMAN and D. FEENEY (eds.), *Traditions and Contexts in the Poetry of Horace*, Cambridge, Cambridge University Press, pp.1-16.
- BREED, B.W. (2004), «*Tua, Caesar, Aetas*: Horace, *Ode* 4.15 and the Augustan Age», *AJPh* 125, pp.245-53.
- BRINK, C.O. (1971), *Horace on Poetry II: The 'Ars Poetica'*, Cambridge, Cambridge University Press.
- BRIQUEL, D. (1991), *L'origine lydienne des Étrusques. Histoire de la doctrine dans l'Antiquité*, Roma, École Française.
- BURD, L.A. (1891), *Il Principe*, by Niccolò Machiavelli. Edited by L. A. Burd. With an Introduction by Lord Acton, Oxford, Clarendon Press.
- CAIRNS, F. (1975), «'Splendide Mendax': Horace 'Odes' III. 11», *G & R* 22, pp.129-139.
- CAIRNS, F. (1979), *Tibullus. A Hellenistic Poet at Rome*, Cambridge, Cambridge University Press.
- CAIRNS, F. (2006), *Sextus Propertius. The Augustan Elegist*, Cambridge, Cambridge University Press.
- CLAUSEN, W. (1964), «Callimachus and Roman Poetry», *GRBS* 5, pp.181-96.
- CODY, J. V. (1976), *Horace and Callimachean Aesthetics*, Bruselas, Latomus.
- COFFTA, D.J. (2002), *The Influence of Callimachean Aesthetics on the Satires and Odes of Horace*, Lewiston - Queenston - Lampeter, The Edwin Mellon Press.
- COHEN, G. (1931), *La «Comédie» latine en France au siècle XII*, Paris, 2 vols. Textes publiés sous la direction de G. Cohen.
- COLLINGE, N. E. (1961), *The Structure of Horace's Odes*, Londres, Oxford University Press.
- CONTE, G.B. (1984), *Virgilio. I generi e suoi confini. Modelli del senso, modelli de la forma in una poesia colta e 'sentimentale'*, Milán.
- CUCCHIARELLI, A. (2010), «Return to Sender: Horace's *sermo* from *Epistles* to *Satires*», en G. DAVIS (ed.), *A Companion to Horace*, Malden, MA - Oxford, pp.291-318.
- DAVIS, G. (1987), «*Carmina / Iambi*: The Literary-generic Dimension of Horace's *Integer vitae* (C. I, 22)», *QUCC* n.s. 27, pp.67-78.
- DETTMER, H. (1983), *Horace: A Study in Structure*, Hildesheim, Olms-Weidmann.
- DI MARIA, S. (1983), «Nicomaco and Sofronia: Fortune and Desire in Machiavelli's "Clizia"», *The Sixteenth Century Journal* 14, pp.201-13.
- EICKS, M. (2011), *Liebe und Lyrik. Zur Funktion des erotischen Diskurses in Horazens Erster Odensammlung*, Berlín - Boston, W. De Gruyter.
- FEDELI, P. – CICCARELLI, I. (2008), Q. Horatii Flacci, *Carmina, Liber IV*. Introduzione di Paolo Fedeli. Commento di Paolo Fedeli e Irma CICCARELLI, Firenze, Felice Le Monnier.
- GAISSER, J. H. (2009), *Catullus*, Malden, MA - Oxford - Chichester, Wiley-Blackwell.
- GERMANO, J.E. (1982), *Matthieu de Vendôme e Boccaccio: la «Comoedia Lydiae» (Ms. Laur. XXXIII,31) e la novella di Lidia (Dec. VII, 9). Studio, trascrizione e traduzione del Ms. Laurenziano con una storia della critica di fonti essenziali del Decameron* Tesis doctoral, Rutgers Univ.
- GREEN, P. (2005), *The Poems of Catullus. A Bilingual Edition*, Berkeley - Los Angeles - London, University of California Press.
- GUICHARD, L.A. (2004), *Asclepiades de Samos. Epigramas y fragmentos*. Estudio introductorio, revisión del texto, traducción y comentario, Berna, Peter Lang.

- HAMMOND, P. (1985), «Dryden's Philosophy of Fortune», *MLR* 80, pp.769-85.
- HEYWORTH, S. (1994), «Some Allusions to Callimachus in Latin Poetry», *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 33, pp.51-79.
- HUIZINGA, J. (2010), *Homo ludens*. Trad. de E. Imaz, Madrid, Alianza Editorial, (8ª ed.).
- HUNTER, R. (2006), *The Shadow of Callimachus. Studies in the reception of Hellenistic poetry at Rome*, Cambridge, Cambridge University Press.
- HUTCHINSON, G.O. (2002), «The Publication and Individuality of Horace's "Odes" Books 1-3», *CQ* 52, pp.517-37.
- JOHNSON, T. (2011-12), «Horace's Elegiac Criticism and the open-ended Door», *CJ* 107, pp.165-88.
- JOHNSON, W.R. (1993), *Horace and the Dialectic of Freedom. Readings in Epistles 1*, Ithaca and London, Cornell University Press.
- KARANIKA, A. (2012), «Playing the Tortoise. Reading Symbols of an Ancient Folk Game», *Helios* 39, pp.101-20.
- KENNEY, E.J. (1966), *Appendix Vergiliana*. Recognouerunt et adnotatione critica instruxerunt W. V. Clausen, F. R. D. Goodyear, E. J. Kenney, J. A. Richmond, Oxford Classical Texts, (7ª impr. 1991).
- KIESSLING, A. – HEINZE, R. (1968), Q. Horatius Flaccus. *Oden und Epoden*. Erklärt von A. KIESSLING, besorgt von R. HEINZE, Dublin - Zurich, 13ª ed.
- KNORR, O. (2006), «Horace's Ship Ode («Odes» 1.14) in Context: A Metaphorical Love-Triangle», *TAPhA* 136, pp.149-69.
- LEUMANN, M. (1977), *Lateinische Laut- und Formenlehre*, München, C.H. Berck'sche Verlagsbuchhandlung.
- LOWRIE, M. (1997), *Horace's Narrative Odes*, Oxford, University Press.
- LYNE, R.O.A.M. (1995), *Horace. Behind the Public Poetry*, New Haven - London, Yale University Press.
- MACLEOD, C. (2009), «The Poetry of Ethics: Horace, *Epistles I*», en K. FREUDENBURG (ed.), *Horace: Satires and Epistles*. Oxford Readings in Classical Studies, Oxford, pp.245-69 (= *JRS* 69 [1979], pp.16-27).
- MALTBY, R. (1991), *A Lexicon of Ancient Latin Etymologies*. Leeds.
- MARTÍNEZ, R.L. (2010), «Machiavelli and traditions of Renaissance theatre», en J. M. NAJEMY (ed.), *The Cambridge Companion to Machiavelli*, Cambridge, Cambridge University Press pp.204-222.
- MATTHEWS, V.J. (1996), *Antimachus of Colophon*. Text - Commentary by V. J. MATTHEWS, Leiden - New York - Köln, Brill.
- MAYER, R. (1994), *Horace. Epistles*, Book I, Cambridge, Cambridge University Press.
- MCCARTNEY, E. (1909), «Puns and Plays on Proper Names», *CJ* 14, pp.343-58.
- MOLES, J. (1995), Review of R. MAYER, *Horace: Epistles I* (Cambridge 1994), *Bryn Mawr Classical Review*, 95.02.37.
- MOLES, J. (2002), «Poetry, Philosophy, Politics and Play. *Epistles I*», en T. Woodman - D. Feeney (eds.), *Traditions and Contexts in the Poetry of Horace*, Cambridge, Cambridge University Press, pp.140-57, 235-37.
- MORALEJO, J.L. (2007), Horacio, *Odas. Canto Secular. Epodos*. Introducción general, traducción y notas de J.L. MORALEJO, Madrid, Gredos.
- MÜLLER, F. (1923), «Zur Geschichte der römischen Satire», *Philologus* 78, pp.238-80 (= *Die römische Satire*, hrsg. von D. KORZENIEWSKI [Darmstadt 1970], pp.31-82).

- NIETZSCHE, F. (2009), *El crepúsculo de los ídolos o cómo se filosofa con el martillo*. Traducción de José Mardomingo Sierra, en *Biblioteca de grandes pensadores*. F. Nietzsche, II, Madrid, Bibl. Edaf.
- NISBET, R.G.M. (2009), «The Word Order of the *Odes*», en J. N. ADAMS and R.G. MAYER (eds.), *Aspects of the Language of Latin Poetry*, Oxford, pp.135-54 (= M. LOWRIE [ed.], *Horace: Odes and Epodes*, Oxford, University Press, pp.378-400).
- NISBET, R.G.M. – HUBBARD, M. (1970), *A Commentary on Horace, Odes, Book I*, Oxford, Clarendon Press.
- NISBET, R.G.M. (1978), *A Commentary on Horace, Odes, Book II*, Oxford, Clarendon Press.
- NISBET, R.G.M. – RUDD, N. (2004), *A Commentary on Horace, Odes, Book III*, Oxford, Clarendon Press.
- OAKLEY, S.P. (1998), *A Commentary on Livy. Books VI-X*. Volume II. Books VII-VIII, Oxford, S.P. Oakley.
- OLSTEIN, K. (1984), «Horace's *Integritas* and the Geography of *Carm.* I.22», *GB* 11, pp.113-20.
- ORELLI, J.G. – BAITER – J.G. – MEWES, W. (1892), *Quintus Horatius Flaccus*. Recensuit atque interpretatus est Io. Gaspar Orellius. Editio quarta maior emendata et aucta post Ioannem Georgium Baiterum curavit volumen alterum Wilhelmus Mewes, I-II, Berolini (reimpr. Hildesheim-New York 1972).
- OTTO, A. (1890), *Die Sprichwörter und sprichwörtlichen Redensarten der Römer*, Leipzig.
- PASQUALI, G. (1964), *Orazio Lirico. Studi*. Ristampa xerografica. Con introduzione, indici ed appendice di aggiornamento bibliografico a cura di Antonio La Penna, Firenze, Le Monnier.
- PORTER, D.H. (1987), *Horace's Poetic Journey. A Reading of Odes 1-3*, New Jersey, Princeton University Press.
- PÖSCHL, V. (1991), *Horazische Lyrik*, Heidelberg, C. Winter (2<sup>a</sup> ed.).
- PRÉAUX, J. (1968), *Horace, Épîtres*. Livre 1. Édition, introduction et commentaire, Paris, Presses Universitaires de France.
- PUTNAM, M.C.J. (1986), *Artifices of Eternity. Horace's Fourth Book of Odes*, Ithaca - London, Cornell University Press.
- PUTNAM, M.C.J. (2006), *Poetic Interplay. Catullus and Horace*, Princeton - Oxford.
- QUINN, K. (1980), *Horace. The Odes*, London, Macmillan.
- REBHORN, W. A. (2010), «Machiavelli's *Prince* in the Epic tradition», en J. M. NAJEMY (ed.), *The Cambridge Companion to Machiavelli*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 80-96.
- RECIO GARCÍA T. DE LA A. - SOLER RUIZ, A. (1990), P. Virgilio Marón, *Bucólicas. Geórgicas. Apéndice Virgiliano*. Introducción general de J. L. VIDAL. Traducciones, introducciones y notas por T. de la A. RECIO GARCÍA y A. SOLER RUIZ, Madrid, Gredos.
- RECKFORD, K. (2002), «*Pueri ludentes*: Some Aspects of Play and Seriousness in Horace's *Epistles*», *TAPhA* 132, pp.1-19.
- ROMANO, E. (1991), Q. Orazio Flacco, *Le opere*. I.2. *Le Odi. Il Carme Secolare. Gli Epodi*. Commento di Elisa ROMANO, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato.
- RÖSCHER, W.H. (1965), *Ausführliches Lexicon der griechischen und römischen Mythologie*, Hildesheim, G. Ulms (= Leipzig 1897-1902).
- RUDD, N. (2004), *Horace, Odes and Epodes*. Edited and Translated by Niall RUDD, Cambridge, Ma. - London, Harvard University Press.
- RUDD, N. (2005), *The Common Spring: Essays on Latin And English Poetry*, Bristol, Phoenix Press.

- SCHMIDT, P. (2004), s.u. «Dirae», en *The New Pauly* 4, col. 533.
- SANTIROCCO, M.S. (1986), *Unity and Design in Horace's Odes*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press.
- SEAGER, R. (1993), «Horace and Augustus: Poetry and Policy», en N. RUDD (ed.), *Horace 2000: A Celebration*, Ann Arbor, University of Michigan Press, pp.23-40.
- SEAMAN, W.M. (1954), «The Understanding of Greek by Plautus' Audience», *CJ* 50, pp.115-19.
- SENS, A. (2011), *Asclepiades of Samos*. Edited with Translation - Commentary by Alexander SENS, Oxford, Oxford University Press.
- SHACKLETON BAILEY, D. R. (1995), *Horatius. Opera*, Stuttgart, Teubner (3ª ed.).
- SKINNER, M. (2003), *Catullus in Verona. A Reading of the Elegiac Libellus, Poems 65-116*, Columbus, The Ohio State University.
- SKINNER, M. (2007), «Authorial Arrangement of the Collection: Debate Past and Present», en M. SKINNER (ed.), *A Companion to Catullus*, Malden, MA - Oxford - Carlton, Blackwell Publishing Ltd., pp. 35-53.
- SNYDER, J.M. (1972), «The Barbitos in the Classical Period», *CJ* 67, pp.331-34.
- SYNDIKUS, H.-P. (1972-73), *Die Lyrik des Horaz*, 2 vols., Darmstadt, Wissenschaftlichen Buchgesellschaft.
- TAGLIAFICO, M. (1994), «Ludiones, ludi saeculares e ludi scaenici», *Aevum* 68, pp.51-57.
- THOMAS, R.F. (2011), *Horace. Odes, Book IV and Carmen Saeculare*. Edited by Richard F. THOMAS, Cambridge, Cambridge University Press.
- THUILLIER, J.-P. (1985), *Les jeux athlétiques dans la civilisation étrusque*, Rome, École Française.
- VOGEL, F. (1913), «Redende Namen bei Horaz», *BPhW* 38, pp.404-406.
- WAGENVOORT, H. (1956), «Ludus poeticus», en *Studies in Roman Literature, Culture and Religion*, Leiden, Brill, pp.30-42.
- WATERS, W. E. (1922), «The Old Age of a Horse», *CPh* 17, pp.87-8.
- WATSON, L.C. (2003), *Horace's Epodes*, Oxford, University Press.
- WEST, D. (2002), *Horace, Odes III. Dulce periculum*. Text, translation and commentary by D. WEST. Oxford, University Press.
- WEST, M.L. (1992), *Ancient Greek Music*, Oxford, University Press.
- WILLIAMS, T., *The Third Book of Horace's Odes*. Edited with Translation and Running Commentary, Oxford, Clarendon Press.
- WIMMEL, W. (1960), *Kallimachos in Rom. Die Nachfolge seines apologetischen Dichtens in der Augusteerzeit*, Wiesbaden, F. Steiner Verlag.
- WISEMAN, T. P. (1985), *Catullus and His World. A Reappraisal*, Cambridge, Cambridge University Press.
- WOODBURY, L. (1979), «Gold Hair and Grey, or the Game of Love: Anacreon fr. 13:358 PMG, 13 Gentili», *TAPhA* 109, pp.277-287.
- WYKE, M. (2002), *The Roman Mistress. Ancient and Modern Representations*, Oxford, University Press.
- YPSILANTI, M. (2005), «Literary Loves as cycles: from Meleager to Ovid», *AC* 74, pp.83-110.
- ZARECKI, J. P. (2010), «A Duet of Praise: Horace, Vergil and the Subject of *canemus* in *Carm.* 4.15.32», *CJ* 105, pp.245-62.
- ZIOLKOWSKI, J. M. (2007), *Fairy Tales from Before Fairy Tales: The Medieval Latin Past of Wonderful Lies*, Ann Arbor, The University of Michigan Press.