

Casimir Sarbievius, el *Horacio cristiano*: un poeta entre ruinas.

Guillermo GARCÍA UREÑA

RESUMEN

En el presente trabajo estudiamos la figura del poeta neolatino polaco Maciej Kazimierz Sarbiewski (de cuya obra, inédita en español, presentamos varios poemas), desde ciertas coordenadas interpretativas de la poesía clásica, griega y latina, y su emulación tardía en época no antigua, señalando cierta problemática suscitada por el poema mismo, tanto en contenido como en continente, desde la cual se hace patente la distancia histórica entre Grecia y la Modernidad, y la inconmensurabilidad entre el poema y el decir de ambos mundos históricos

PALABRAS CLAVE

Maciej Kazimierz Sarbiewski; Sarbievius; poesía neolatina; métrica y versificación grecolatina; imitatio (mímēsis); poeta laureatus

I. Introducción

El presente trabajo introduce al muy poco conocido poeta neolatino de origen polaco de la primera mitad del siglo XVII, Maciej Kazimierz Sarbiewski (1595-1640), que se prefigura en la línea, ya tardía y decadente, del humanismo renacentista y su “volver” a los clásicos, en donde confluyen varios campos problemáticos que aquí intentaremos apuntar.

Por una parte, salvo un breve discurso en polaco, toda la obra del poeta, cuyo nombre latinizado es Mathias Casimir Sarbievius, está escrita en latín. Lo cual, en un latín más o menos técnico, todavía era algo usual en prosa sin que acarrearra de

suyo más problemas que los de usar una lengua muerta, pero en la poesía que imita métricamente a los clásicos, provoca ciertos problemas que más adelante comentaremos.

Por otra parte, como hemos dicho y es bien sabido, se encuentra en una corriente que nacería en Italia a comienzos del s. XIV con Petrarca y los humanistas, que se definía oponiéndose al Medioevo y en una imitación de los antiguos, (una suerte de resurrección, en un plano cultural, de unos clásicos tenidos por muertos en la Edad Media), principalmente latinos, que, en el plano de investigación filológica obtendría sus frutos, pero que como proyecto cultural acabaría hundiéndose ante el brotar de la nueva ciencia. La cual nace también separándose y oponiéndose al humanismo renacentista, hecho que propiciará una mayor concepción de parcelación de épocas en la historia, al escindir, por una parte, de la “tenebrosa” Edad Media; por otra, del fracasado humanismo renacentista; y, por supuesto, también de la Antigüedad Clásica que reluce, con melancolía o no, como ineludiblemente perdida¹.

Pues bien, entre el surgir de la nueva ciencia y la ocaso renacentista, perviven todavía restos del discurso humanista, decadente y con apenas influencia, no ya de hombres de Estado con un proyecto político, sino de intelectuales de corte, más o menos célebres, situados allí donde las corrientes de pensamiento de la nueva ciencia no han influido profundamente, es decir, en los países fuertemente católicos, como España y, por lo que toca a nuestro poeta, Polonia.

Al ser un trabajo de reducidas dimensiones y de un autor, si no andamos errados, inédito en castellano, asumimos que la visión que aquí daremos será mermada, si bien nuestro esfuerzo está orientado a comprender las implicaciones que supone su obra y su persona, no porque sea un caso singular o especial, sino porque remite a la cosa misma, es decir, en su seno confluyen ciertos problemas cruciales acerca de poesía, traducibilidad de la palabra, remisión a la cosa, etc., que acaso, por su relación con la Antigüedad, nos muestre las múltiples, que habrá que ver si inexorables, interferencias en nuestro acercamiento al poema.

¹Acerca de esta cuestión: M. A. GRANADA: “¿Qué es el Renacimiento?”, en, *El umbral de la modernidad*, Barcelona, Herder, 2000.

II. Breve introducción biográfica a Maziej Kazimierz Sarbiewski

Poco se conoce de Casimir Sarbievius², salvo que nació en 1595 en un pequeño pueblo de la provincia polaca de Mazovia, Sarbiewo, que en temprana edad fue a estudiar a un colegio jesuita y que tras pasar por Vilna (Vilnius-Lituania), Braniewo y Polotsk, sitios en los que ya publicaría algún poema, llegó a Roma donde terminó sus estudios en el *Collegium Germanicum* de 1622 a 1624 y fue ordenado sacerdote.



En este tiempo debió labrarse amistades con personalidades de la corte del nuevo Papa Urbano VIII, el cual le galardonó por sus poemas con una corona de laurel y una medalla de oro en 1625, cuando Sarbievius contaba con apenas treinta años. Seguramente obtuvo cierta celebridad al aplicársele el sobrenombre, según parece ideado por el humanista Hugo Grocio, de *Horacio Cristiano*, y al ser diseñada por Rubens la portada de sus poemas completos en una de las reediciones (1632).

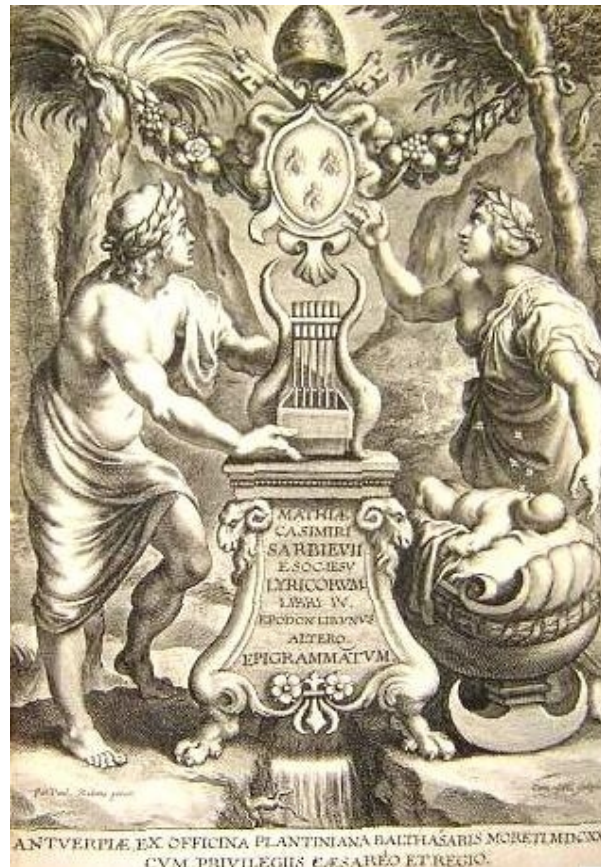
En todo caso, su estancia en Roma, no se sabe muy bien por qué, no duraría mucho: a las pocas semanas de ser condecorado regresó a Polonia donde trabajó como profesor en varias escuelas hasta convertirse en sacerdote de la corte del rey Ladislao IV Vasa en 1635. Esta situación duraría hasta marzo de 1640 cuando rehusó el puesto, falleciendo al mes y sin que conozca la causa, a la relativamente joven edad de cuarenta y cinco años. Ante la escasez de datos, dejémoslo acaso como la figuración del misterio, bastante común, de la muerte por “consunción interna³” del poeta.

Aparte de la obra poética, también escribió un tratado acerca de los géneros poéticos titulado *De perfecta poesi, sive Vergilius et Homerus* y otro con título *De acuto et*

² Los datos biográficos han sido extraídos de la introducción de una edición parisina (1791) de sus *Carmina*, así como de P. URBANŃSKI, y K. FORDONŃSKI, *Casimir Britannicus*, Londres, MHRA, 2008.

³ Expresión que utilizó García Calvo para nombrar la causa de difícil catalogación de la muerte de Virgilio, causa que amplía a la condición de poeta como hombre enfermo en general. Los ejemplos que cita son variopintos: Catulo, Lucrecio, Keats, Bécquer, Rilke, Hölderlin y Poe (cf. GARCÍA CALVO, *Virgilio*, Madrid, Ediciones Júcar, 1976).

arguto, con claras influencias de Baltasar Gracián⁴.



(Portada para la obra poética completa de Casimir Sarbievius⁵).

III. El Horacio cristiano, culminación de la historia de la *imitatio* latina

El hecho de que se le mencionara como el “Horacio cristiano”, lejos de ser un mero apodo, muestra, a nuestro parecer, la pretensión de imitación y efectiva adecuación a los clásicos, (tenidos como modelos), que, en el caso de Sarbievius, al menos por lo que toca a su epíteto, parece justificado. Los poemas de Casimir Sarbievius están, como ya se sabe, escritos en latín y versificados en base a la copia de esquemas

⁴ W. TATARKIEWICZ, “La estética del manierismo literario”, en *Historia de la estética*, vol. III, Madrid, Akal, 1991.

⁵ Portada diseñada por Peter Paul Rubens que representa a Apolo dejando su lira en el altar (izquierda), y a una musa frente a la cuna del bebé Hesíodo, en cuya boca unas abejas depositan su miel. Ambos, Apolo y la musa, miran un escudo de armas, que Rubens dejó vacío, y que el grabador rellenó con el blasón de la familia Barberini, a la que pertenecía Urbano VIII, al que está dedicado el libro. El escudo está colgado de una palmera y un laurel; detrás suyo está el monte Helicón del que descende el río Hipocrino (M. ROOSES, *Catalogue of Plantin-Moretus Museum*, Antwerp, 1909).

métricos clásicos. Así, frente a otros modelos de imitación en la poesía en lengua romance, (pretensión de imitación sólo en lo respectivo al significado), la imitación de Sarbievius tal y como se realiza es cabal (ajustado al conjunto del poema, significado y métrica), en tanto que su fidelidad nos muestra un texto consumado, perfecto, inmóvil, que es precisamente como nos llegan las poesías de Horacio, como texto irreproducible. Pues, si bien cualquier poema en lengua romance podemos reproducirlo, ni los poemas clásicos, ni los poemas neolatinos que se construyen en base a un esquema prosódico clásico, son reproducibles en tanto que están contruidos con elementos estructurales de la propia lengua latina sin correlato en las romances. Con esto tampoco censuramos el hecho mismo de la *imitación* en virtud de una suerte de originalidad creativa (*τόπος* que se extenderá a partir de estos siglos, negando, en lo respectivo a la imitación, si bien nunca completamente, la *autoritas* de los modelos clásicos), sino que la noción misma de la *imitatio*, que de suyo implica ya cierta interferencia entre lo imitado y lo imitador, en este contexto desvirtúa especialmente el objeto imitado, y ello nos lleva a tener que matizar la validez de tal imitación; o si se prefiere, nos muestra, si consideráramos la evolución de las formas métricas desde Grecia hasta la Modernidad, un caso límite que explicita la ineludible pérdida de las formas de la Antigüedad. Pero ese intento ejemplifica la invalidez o, en una versión menos contundente, los múltiples obstáculos de nuestro acercamiento al poema clásico grecolatino. Para comprender esto primero tenemos que dar un rodeo y explicar sucintamente la relación entre los términos *μίμησις* e *imitatio* con el asimismo ambiguo término “poesía” en la antigüedad grecolatina.

El referente en poesía, como suele suceder en todo lo demás, es Grecia. Pero hablar de poesía o literatura griega tiene ciertas limitaciones que imposibilitan una buena comprensión o, al menos, acortan el alcance de la investigación misma. Puesto que, si consideramos el conjunto que va desde Homero hasta Aristóteles, nos encontramos con que, si bien la poesía se escribe, ni la génesis ni el medio en el cual ésta acontece es el texto, sino que es la recitación, que incluiría, según cada caso, algún tipo de danza o movimiento del coro, etc. Así, nos encontramos con el problema de que estudiamos textos que en su época no eran concebidos como tales y, aunque el texto fuese la salvaguarda del contenido, éste estaba destinado a la

oralidad. Asimismo, no había una demarcación de “poesía” como una suerte de saber literario, esto es, como un “decir” ajeno a la cosa con la que puede o no concordar, sino que desde la noción de saber griego como una pericia, habilidad o saber habérselas con las cosas, (donde las cosas “eran” o “tenían lugar”) la poesía, que era un hacer (*ποιέω*), era aquella pericia precisamente que pretendía ser relevante no como una pericia particular, sino serlo de todas las cosas, o si se prefiere, del decir mismo. Mas tampoco estamos diciendo que ese producto (*ποίημα/ποίησις*) produjera tal cual las cosas, sino que en su hacer, o sea, en su habérselas, hacía que las cosas “fuesen las que eran”, cuestión que más adelante con Platón se tematizará en la problemática de la *μίμησις*⁶ y de cómo puede haber alguien con una *τέχνη* tal que, sin ser *σοφός* de algo en concreto, pueda hablar de cada una de las cosas al ser *σοφός* del decir. Pero, como ya hemos apuntado, el decir no como un ámbito que nos remita a una instancia psicológica desde un operar particular, sino al habérselas con las cosas en la pretensión de que se haga el decir relevante como decir mismo⁷. Ante lo cual, el poeta (y conectado a éste, usando un término en un sentido específico, el rapsodo) no es un técnico más al uso, sino que, haciéndose cargo de todas las cosas en su carácter de irreductibles, es considerado enajenado o poseído por la divinidad⁸, rasgo de la irreductibilidad de las cosas entre sí.

La época que históricamente se denomina Helenismo, que se fecha aproximadamente con las conquistas de Alejandro Magno y la desfragmentación de su breve imperio, en el plano político, y con la muerte de Aristóteles, en el plano filosófico, da lugar a la pérdida de la oralidad como destino del poema, que pasa a ser leído principalmente. En este contexto, aunque el recurso de la musa sigue usándose, ya se había perdido la noción “sagrada” arcaica⁹ y la poesía pasa a ser una

⁶ F. MARTÍNEZ MARZOA, “El rechazo de la mimesis”, en *Ser y diálogo*, Madrid, Istmo, 1996.

⁷ F. MARTÍNEZ MARZOA, *El decir griego*, Madrid, A. Machado Libros, 2006.

⁸ Aunque con algunas reservas a su interpretación, podría ser lo que denomina García Calvo como “fase sacral” de la poesía. GARCÍA CALVO, *Virgilio*, 28. Colindante en lo respectivo a la temática pero divergente: F. MARTÍNEZ MARZOA, “Ión”, en *Muestras de Platón*, Madrid, Abada, 2007.

⁹ Que por seguir mencionando la terminología de García Calvo, sería la “fase artesanal o precapitalista”, donde el cometido de la poesía era “seguir manteniendo ficticiamente vivo el mito”, con todo, esto tiene sus limitaciones en que la distinción entre fase sacral y artesanal no da cuenta de la separación, más pertinente aquí, entre época arcaica -clásica y época helenística, pues casi ya desde la época arcaica podemos afirmar la existencia de poetas “artesanos”, y lo que aquí se pretende resaltar es la relación o problemática del decir con las cosas. GARCÍA CALVO, *Virgilio*,

técnica o arte más entre el conjunto global. Ejemplo de esto sería la distinción en sus respectivos primeros versos entre el ἄειδε de la *Ilíada*, que remite a algo otro del poeta, la musa, y el *cano* de la *Eneida* que ya habla en primera persona, es decir, el poeta. Más explícito aún es Ovidio en el *Ars Amatoria* negando la inspiración de la divinidad, de las musas, muestra de que la poesía es ya una técnica del decir entre las demás técnicas, marca del distanciamiento palabra-cosa y de la reductibilidad del mundo a explicación¹⁰ y, por tanto, de la huida de los dioses:

*non ego Phoebe datas a te mihi mentiar artes
nec nos aerae uoce monemur auis,
nec mihi sunt uisae Clío Clíusque sorores,
seruanti pecudes uallibus, Ascra, tuis;*

en virtud de una autoreferencia:

*usus opus mouet hoc: uati parete perito*¹¹

Además, el problema esbozado de la *μίμησις* pierde sentido ya que el poema es, en su génesis y en el medio en que tiene lugar, textual, esto es, el poema es un tipo de decir más¹². De suerte que la literatura latina desde sus comienzos se autoconcebía, sin ningún complejo, como *imitatio* de la literatura griega: por ejemplo, Salustio pone en boca de César que “nuestros mayores [...] preferían imitar lo bueno antes que envidiarlo¹³” o los celebérrimos versos de Horacio (*Graecia capta ferum victorem cepit et artes intulit agresti Latio*)¹⁴, lo cual, junto con infinidad de aspectos en ámbitos

29.

¹⁰ Compárese con el *Banquete* de Platón, y, como mera mención, el carácter intrínsecamente aporético del diálogo frente a un poema ovidiano didáctico-explicativo, aunque sea éste con cierta sorna.

¹¹ OVIDIO, *Ars Amatoria*, versos 25-29, trad. J. M. Rodríguez Tobal: No fingiré, Febo, ahora que tú me hayas dado estas artes, / o que me inspira la voz de un volandero pardal; / nunca se me aparecieron ni Clío ni hermanas de Clío / apacentando, Ascra, yo entre tus valles la grey; / práctica dicta esta obra: atentos a un vate perito...

¹² Es decir, ya no se trata del problema de que haya una *τέχνη* que no sea de un ámbito concreto, sino que, desde una marcada fisura palabra/cosa, el problema se subdivide en un ámbito de la naturaleza y un ámbito de la lengua: por una parte, la *μίμησις* pasará a ser, desde la recepción idealizante que se tiene de Platón, el problema de la relación Modelo-Copia o Simulacro; por otra parte, la *imitatio* se aplica a la traslación de la cultura helenística, es decir, de la Cultura frente a lo bárbaro, y, dentro de ésta, por lo que aquí respecta, de los referentes literarios griegos a lengua y mundo latinos.

¹³ SALUSTIO, *Cat.* 51,37.

¹⁴ “la sometida Grecia sometió a su feroz vencedor e introdujo las artes en el agreste Lacio”

diversos, supone la refundición de la cultura griega en el contexto helenístico. En el plano que aquí nos ocupa, el poético, esto constituye la traducción de la métrica griega a la latina¹⁵, de una génesis oral a una recepción literaria que por el carácter prosódico isomorfo de las lenguas griega y latina pudo ser realizable¹⁶. Pero, como ya hemos mencionado, aunque el poema pudiera recitarse y de hecho se hiciera, no sólo era una recitación en un ambiente más reducido (digamos “culto”¹⁷) sino que el poema nacía ya como texto, no sólo por no proceder de una tradición oral como sería en el caso de Homero, sino que tampoco como en los líricos posteriores a Homero, los cuales sí escribían sus poemas, pero el destino de éstos era preeminentemente oral, siendo el texto salvaguarda de la recitación. De modo que el verbo se hizo texto.

Hacia el final del Imperio y el comienzo de la Edad Media la distinción entre sílabas breves y largas desaparece y la poesía se queda sin condicionante prosódico para la realización del verso. Ante ello se abrieron dos vías¹⁸: la una, componer según el esquema clásico para sola lectura, donde encontramos el caso de Boecio con su *Consolatione Philosophiae*; la otra, la utilización de otros condicionantes prosódicos como es el acento junto con el uso de rima para marcar el fin de verso, como por ejemplo, en las cuaternas vías de los monjes goliardos. A partir de aquí, la imitación se hace en base a cánones literarios y estéticos pero ahondando la insalvable fisura entre tipo de versificación y contenido.

Pues bien, la poesía de Sarbievius, que es un ejemplo más del intento que se inicia en el Renacimiento de recuperar el latín clásico¹⁹, así como un alarde humanista de erudición y habilidad, es, decíamos, un caso límite porque su imitación pretende reproducir aspectos prosódicos que el latín técnico-eclesiástico, que era desde hace

HORACIO, *Epist.* 2,1, 156-157

¹⁵ Cabe citar también como ejemplo de traducción el de Catulo en el v. 2 de su poema CXVI “*carmina uti possem mittere Battiadae*” “cómo podría enviar cantos del Batíada” (o sea, de Calímaco). Horacio por su parte se autodenominará como el primero en trasladar versos eólicos al latín, cosa que ya había hecho con anterioridad Catulo.

¹⁶ Si bien inicialmente la traducción no trasladaba el metro, por ejemplo, la *Iliada* de Livio Andronico. Véase: A. GARCÍA CALVO, “Apuntes para una historia de la traducción”, en *Lalia*, Madrid, Siglo XXI, 1973.

¹⁷ Lo que suponía el aprendizaje *ad hoc*, no de tradición popular, de la poesía, como texto, griega.

¹⁸ A. GARCÍA CALVO, §1702-1715, en *Tratado de rítmica y prosodia y de métrica y versificación*, Madrid, Lucina, 2006.

¹⁹ Bajo la influencia de Petrarca y Lorenzo Valla con su *Elegantiae linguae latinae*.

tiempo una lengua llamada de *corpus*, es decir, cerrada en tanto que carente de hablantes maternos, no podía reproducir porque ya no estaban a nivel estructural, de hecho, llevaban sin estarlo más de diez siglos. Con esto nos referimos a que si la guía del ritmo era la distinción entre sílabas breves y largas, tal distinción era irreproducible salvo si imaginamos un intento artificial de alargamiento musical en el que podría más o menos aparecer un ritmo, en todo caso improductivo poéticamente²⁰, al no estar esa distinción, en terminología saussiriana, a nivel de la *langue*. Mas no sólo es un caso límite por la cosa misma (que ya podríamos aventurar que con el mismo Boecio lo era), sino que en el decurso histórico es quizá límite y fin de la tradición poética en lengua latina, al menos sí como intento serio y con relevancia²¹. A partir de lo cual primará la poesía rimada, cuya total hegemonía se mantendrá hasta las vanguardias poéticas y el verso libre (posible muestra de la defunción de la poesía oral), y a intentos de poesía que imitaran el esquema clásico pero ya bajo el condicionante prosódico acentual²², cuya reflexión trasciende el presente trabajo.

De ahí que digamos que Casimir Sarbievius realice poesías tan perfectas y muertas como las de los clásicos, con la salvedad, que no es *peccata minuta*, de que aquél, aun siendo un *poeta laureatus*, ha pasado al olvido, mientras que los clásicos, aun sin existencia, sus despojos, esto es, su realidad²³, que son ruinas y textos, todavía siguen produciendo efectos, y precisamente por eso son “clásicos”. Pero esto mismo nos muestra el aspecto ineludible de la dificultad y distancia en la que nos encontramos con respecto al poema clásico mismo, ya que no sólo se nos aparece como texto (que ya era así para un latino clásico), sino que de tal texto resulta irrealizable una reproducción fiable, si bien intentos más o menos habilidosos los sigue habiendo.

IV. Un poeta entre ruinas

Hemos calificado a Sarbievius como un “poeta entre ruinas”. Esto nos lleva a

²⁰ Entendiendo en este sentido la incorporación a una producción poética popular.

²¹ Pues todavía hay intentos relativamente recientes de escribir poesía en latín, como el caso del joven Rimbaud que con quince años ya ganara algún premio de poesía en latín.

²² De los que ya en la época de Sarbievius había ejemplos en castellano como son los poemas “eolios” de Esteban Manuel de Villegas (1596-1669) tales como su *Oda sáfica*.

²³ Acerca de la relación entre lo existente y lo real a partir del término alemán “wirklich”: Duque, F., “una leyenda al borde de las ruinas”, en, *El mundo por de dentro*, Barcelona, Serval, 1995.

pensar ciertos rasgos en torno a su figura que, pensamos, están íntimamente conectados con la cuestión misma acerca de la poesía de la que venimos hablando. Por una parte, lo hemos situado en los estertores del humanismo renacentista que, en el momento en el que Sarbievius escribe, se ve eclipsado y enterrado por la eclosión de la llamada nueva ciencia. Si bien, este influjo se ve retardado en los países contrarreformistas como Polonia y, por antonomasia, España, donde el humanismo superviviente ha perdido su gran influencia y su proyecto político subyacente, quedando éste reducido a ciertos intelectuales y a la propagación escolar de aquellos valores que conformaban la *humanitas*, dirigidos ya principalmente al clero²⁴. Por tanto, en este aspecto, Sarbievius representa los últimos coletazos de algo ya perdido y dejado atrás. Por otra parte, su ocupación, la poesía, está centrada en la imitación de una tradición poética perdida que continuamente, antes y después del autor, en Occidente se trata de recuperar, o, al menos, de estudiar como el referente. Además, la tradición poética neolatina se veía disminuida por el uso común de lenguas vernáculas para la literatura, recitables y con conexión con el romancero popular, frente a un anquilosado latín técnico bajo una versificación reconocible pero inaudible. Por último, en cuanto al contenido de los poemas, (aparte de los poemas laudatorios), conjuga temas cristianos, principalmente de la Virgen María, con otros en los que hace referencia a divinidades romanas también obsoletas, principalmente la tan productiva en el Renacimiento, diosa Fortuna, que había de sucumbir junto con el humanismo renacentista, sepultada por las nuevas ciencias y el mecanicismo, y por tanto, ya en la misma época de Sarbievius, en decadencia. Pese a todo, Casimir Sarbievius fue laureado por el mismísimo Urbano VIII en Roma, “ciudad de las ruinas”²⁵, por la calidad de sus poemas²⁶.

²⁴ A este respecto: “otra de las corrientes características de la poética de fines del *Cinquecento* fue la corriente moralista y religiosa, cuya intensificación se debió al concilio de Trento y, aunque no fuese una regla general, la mayoría de sus partidarios provenía de la nueva orden de los jesuitas. Dentro de esta corriente había dos tendencias, la radical y la liberal, siendo sus respectivos representantes, entre otros muchos, Antonio Possevino y el polaco Sarbiewski”. TATARKIEWICZ, *Historia de la estética*, vol. III, 222.

²⁵ Al fin y al cabo todas lo son, hechas a base de sitios (cf. F. DUQUE, *El sitio de la historia*, Madrid, Akal, 1995).

²⁶ Resulta curioso como en plena Contrarreforma, si bien en lo respectivo al arte religioso hubiera una importante censura, en lo tocante al arte profano no se pudo sino “acotarlo” con citas moralizantes, sin acabar del todo con la iconografía grecolatina (cf. E. MÁLE, *El arte religioso de la Contrarreforma*. Madrid, Encuentro, 2001).

Considerando estas cosas, se nos muestra Sarbievius como un poeta de la ruina, de la pérdida. Su propio poetizar *ipso facto* es ruina. Entendemos en este sentido la ruina como aquella muestra espacial de un pasado cortado, no sucediendo sino hecho, reliquia de algo. Así, el poema de Sarbievius es cadáver de una poesía que antaño fue y que, ante la ineludible pérdida, pretende en su imitación salvar la fisura resultante y así aunar en un uno modélico las trazas sueltas, pero no del todo inconexas, que nos quedan de la poesía clásica: un poema ejemplar irreproducible y una creación que aspira al modelo-féretro sin los medios necesarios. Esta aspiración de asunción de la poesía clásica estaba, en sus múltiples intentos, destinada a fracasar, pero dejando a su paso un poso de sedimentos que acaso muestren vestigios de la pérdida. Pues el caso de Casimir Sarbievius, que no es el único, pretende reproducir como un todo algo que ya difícilmente podía unirse desde el propio Helenismo, esto es, la íntima unión entre contenido y continente, significado y métrica²⁷.

Esto nos lleva a la problemática de los géneros poéticos en Grecia y a como estaba indisolublemente unido el qué se decía con el cómo se decía, que al mismo Aristóteles extrañaría, al señalar que se denominaba a los poetas según su tipo de verso y no según su tipo de imitación²⁸, unión que quizá nos remonte a aquello tan extendido de la Grecia arcaica y clásica anterior a Aristóteles de que “todo está lleno de dioses²⁹” lo que entraña la irreductibilidad de las cosas entre sí, en tanto que, el que en cada cosa haya un dios nos remite a un no dejar sustraerse, a que cada cosa siga siendo la que era; mas esto acaba de ponerse de relevancia perdiéndose, es decir, que en tanto que algo es irreductible a otra cosa y viceversa, resulta que ambas son reductibles en lo respectivo a su mutua reductibilidad. Por lo cual, en esta problemática es impertinente separar o aislar en la Grecia clásica contenido de continente, de tal modo que se considerara, incluso bajo el mismo esquema métrico, a unos poetas (p. ej. Homero) y a otros filósofos (p.ej. Parménides). Esto supondría que es separable (reducible) lo dicho en el poema a otro decir plano o amétrico,

²⁷ Oposición que tematizará recurrentemente García Calvo, señalando cómo el significado acaba soterrando la métrica hasta tal punto que ésta queda sin importancia (p. ej. el verso libre). GARCÍA CALVO, § 2338, en *Tratado de rítmica y prosodia y de métrica y versificación*.

²⁸ ARISTÓTELES, *Poética*, cap. I.

²⁹ MARTÍNEZ MARZOA “Hacia una hermenéutica de los géneros poéticos griegos”, en *El saber*

digamos semántico, de modo que la métrica fuese la cáscara de ese decir. Pues bien, siguiendo con esta línea interpretativa, en ese sentido podría decirse que, por ejemplo, el decir excelente (ἔπoς) es divino, muestra de la irreductibilidad en su misma estructura métrica³⁰. A partir del Helenismo, la verdad trasciende la realidad inmanente (del ente-límite como consistencia) y se instala en un más allá ilimitado y consistente, es decir, trascendente, que coincide con la ruptura de la unión poética que antes apuntábamos, si bien, todavía era posible encontrar rastros de los géneros poéticos, aunque con frecuentes confusiones³¹. Del mismo que desde distintos platonismos se interpretaba la verdad como idea o modelo de realidad, se interpretó la poesía grecolatina como modelo de poesía, a la que imitando se aspiraba a alcanzar pero siempre fallando, lo que no es, sino un afán que cae por su propio peso, como dijimos, *ipso facto* ruina.

Pero aún así, en un mundo sensible en ausencia de las divinidades, aquella imitación del modelo clásico (que en su génesis histórica parecía haberse redimido por su εἶδος al αἰών) por una parte podría ser τόπος literario al que aspirar, pero por otro lado, pudiera ser el modo de poner de relevancia la ausencia de lo divino (consistencia en el más acá), entre añorante y descriptivo. No es este el mismo caso que se producía en el Helenismo, que, también sin dioses, la apelación a éstos era un mantener lo que se estaba perdiendo y, por tanto, que no se mantenía por sí mismo. En el caso de Sarbievius eso estaba harto perdido, es lo que García Calvo denominaría, con lo que no estamos del todo de acuerdo en lo tocante a la terminología, “fase capitalista” de la poesía, en la que la poesía es una profesión “tan pronto altamente honrada y remunerada por los magnates, en cuanto medio de propaganda, como marginada y denigrada por la generalidad”, en la que es “constante la apelación a la primera, a los orígenes sagrados, en reacción al

de la comedia. Cap. 1, Madrid, A. Machado Libros, 2005.

³⁰ Que Marzosa denominará principio A, en tanto que se produce desde una repetición de un lo mismo (dácilo y luego hexámetro dactílico) como fondo, a partir del cual se pasa a un deleitarse en unos contenidos individuales irreductibles entre sí (cuya misma relación copulativa es irreductible, no mera unión bajo un continuo ilimitado), de modo que el cómo se dice está ligado sin posibilidad de separación con el qué se dice. Frente a esto, se situaría un llamado principio B, que partiendo de una métrica irregular (sin metro y/o versos isomorfos), parte del detalle y se dirige a un siempre lo mismo. MARTÍNEZ MARZOSA, *Saber de la comedia*, Cap. 1.

³¹ Ejemplo de eso es el llamado género bucólico que, aún en hexámetros, no es considerado épico y tiene un muy marcado papel dialógico, como, por antonomasia, las *Eclogae* de Virgilio.

progresivo embargo o desahucio de la profesión, y el poeta tan pronto recaba su condición divina como blasona de blasfemo”, cuya doble cara “está resumida en el adjetivo latino *sacer*, “sagrado” y “maldito” al mismo tiempo³²”. Casimir Sarbievius combina ambas faces de la poesía, por una parte es un *poeta laureatus*, sacerdote de corte, que entre sus odas tiene muchas laudatorias principalmente a Urbano VIII o al rey Ladislao IV Vasa; pero por otra parte, sin lo cual este escrito no habría sido concebido, tiene poemas acerca de las divinidades que merecen ser pensados. Resulta sugestivo pensar la confrontación de estos aspectos temáticos, digamos antitéticos, como una muestra de la dificultad de concebir la poesía (y el arte en general) en la Modernidad; enferma, por no decir casi muerta, por tener que venderse y ser mera propaganda, o por no venderse y no tener cabida en la sociedad; ante lo cual, para escabullirse de ello, se propicia un juego de dobles espejos muy fértil, con el coadyuvante de las disputas teológicas, en el barroco. Así, aun siendo un poeta católico, Casimir Sarbievius tiene poemas, de los que damos una muy reducida muestra, que hacen referencia a las divinidades de una áurea Antigüedad, que acaso, sino no lo reducimos a mero ornato literario, en el decir de Heidegger, mostrara “rastros de los dioses huidos”³³ no por una romántica vuelta, sino por tocar fondo, ahondar más en su ausencia: “Suponiendo que todavía le esté reservado un cambio a ese tiempo de penuria, en todo caso sólo podrá sobrevenir cuando el mundo cambie de raíz, lo que quiere decir aquí, evidentemente, cuando cambie desde el fondo del abismo. En la era de la noche del mundo hay que experimentar y soportar el abismo del mundo. Pero para eso es necesario que algunos alcancen dicho abismo.” Así, ese acercamiento al poema pueda ser también la marca del vestigio de la divinidad, es decir, la muestra de la pérdida de la consistencia del mundo sensible, aunque sea a base de hurgar en la herida, a base de hundir más el sol por donde éste muere (Occidente), intentando ensamblar las piezas rotas del decir; así, de la mano de Casimir Sarbievius:

Non si Sol semel occidit,

³² GARCÍA CALVO, *Virgilio*, 18.

³³ M. HEIDEGGER, “¿Y para qué poetas?”, en *Caminos de Bosque*, Madrid, Alianza, 1995.

*non rubris iterum surget ab Indiis*³⁴

V. Unas muestras de las *odae* de Sarbievius³⁵

En el presente punto vamos a mostrar unos poemas de las *Odae* de Casimir Sarbievius que si bien son escasa parte del conjunto global de la obra, quizá puedan servir para terminar de introducir al autor. Hemos de señalar que los poemas han sido elegidos por su interés autónomo y no porque muestren todos los aspectos de la obra de Sarbievius, cuestión irrealizable considerando la extensión del trabajo. En los tres poemas escogidos está presente explícita o implícitamente la diosa Fortuna o Suerte, cuya mención en el Medioevo, pero sobre todo en el Renacimiento³⁶, es muy frecuente, y, al menos explícitamente, ya veremos si implícitamente, no hay mención alguna al Dios cristiano.

Esta primera oda³⁷, escrita en gliconios y asclepiadeos menores³⁸, muestra dos modos de representación usuales de la Fortuna: moviendo la rueda de la Vida y jugando a los dados.

Ad Tarquinium Lavinum

Non si Sol semel occidit,
non rubris iterum surget ab Indiis;
nec si quos celeris rotae
Sors non exiguo proruit impetu,
non lapsos iterum levet,
arguto docilis ludere cum ioco.

Ne spem proice, Tarquini:
cuius paene retro lambere pulverem
et vestigia diceris,
cum Fortuna levem verterit orbitam,
effusam super et luto

Si no cae por completo el sol,
no de nuevo saldrá del ruboroso Indo;
y si a algunos no embiste Suerte
con no parvo el afán de su liviana rueda,
no de nuevo los alza hundidos,
presta a manipular con ingeniosa chanza.

Ni esperanza, Tarquino, pierdas:
de quien poco atrás se comentaba que
lamerías sus suelas y huellas,
en cuanto su veloz rueca Fortuna gire,
arrojadas por sobre el lodo

³⁴ Traducción con el poema completo en el siguiente apartado.

³⁵ Hemos seguido las ediciones parisinas de la poesía completa, una editada en 1647 y la otra en 1791, sin cambios textuales en los poemas estudiados. La revisión de las traducciones, así como numerosas y productivas sugerencias, se debe al catedrático de instituto Juan Mancilla Rodríguez, al que sentidamente agradecemos la atención brindada.

³⁶ Acerca de la figura y usos de Fortuna: J. M. GONZÁLEZ GARCÍA, *La diosa Fortuna*. Madrid, Antonio Machado Libros, 2006.

³⁷ Oda 14^a, libro I.

³⁸ Cuyo esquema es “---uu--uu-u-” (asclepiadeo menor) y “---uu-u-” (gliconio).

fumantem poteris cernere purpuram.

Tunc et risibus abstine,
neu turpi domino lumina paveris:
neu calces nimium, memor
Fortunae geminam saepe iaci pilam.

podrás diferenciar sus enfangadas galas.

Y ahora abstente de carcajadas;
ni, postrado el señor, temas mirada suya,
ni mucho le huelles, recuerda:
de Fortuna lanzar suélense dobles dados.

El poeta aconseja a un tal Tarquinio Lavino³⁹ el no perder la esperanza en el fracaso, así como tampoco envilecerse en la victoria, pues las posiciones sociales (y por ende, lo demás) cambian continuamente por estar sometidos a la rueda de Fortuna que todo lo altera. Entonces, lo único que permanece es el cambio, continuo, pero no por ello habremos de pensar que constante en su movimiento, pues la *rota* es *celer* y, como dirá en el siguiente poema que presentemos, *infides*, por lo tanto, no necesariamente nos encontramos aquí con el movimiento circular perfecto, sino con un movimiento incierto e impetuoso. En el *tempus*⁴⁰ irregular pero continuo que Fortuna motiva hay subdivisiones que determinan la posición de cada uno de los personajes de la sociedad, el *theatrum mundi*, donde estamentos o subdivisiones van cambiando “fatalmente”, y a las que hay que adecuarse. Cabe la posibilidad, no obstante, de que en el cambiar pueda ser aprovechado para el beneficio, es decir, aunque Fortuna todo arrebate, alguien virtuoso puede aprovechar la ocasión (*καιρός*). Así, como en puntos anteriores dijimos, si a partir del Helenismo el mundo sensible se veía reducido a un otro trascendente, y esto lo

³⁹ La falta de conocimientos acerca del autor nos imposibilita saber si los nombres a los que van dirigidos los poemas eran contemporáneos suyos o si por sus nombres se refiere a características de alguien, si bien estos son muy sugerentes por su conexión con la Roma antigua. Por el uso del término *purpura*, que traducimos por *galas* e indica un vestido, símbolo de riqueza o poder, podría pensarse que en un sentido específico se refiere a alguien perteneciente a los *patres purpurati*, esto es, los cardenales, pero sólo podemos dejarlo esbozado como conjetura.

⁴⁰ Sólo con muchas reservas pudiera pensarse aquí el *tempus* como el *χρόνος* griego, ni tampoco exactamente como el tiempo físico moderno, indefinido y continuo. Pues *χρόνος* parece remitirnos, con Platón y Aristóteles, respectivamente, a una “imagen móvil de la eternidad” que será un movimiento geométrico perfecto (esférico) sin principio ni fin y a un movimiento hacia el lugar propio (*φύσις*) como fin (*τέλος*), ambos determinados de antemano; el *tempus* cristiano, en cambio, nos remite a una linealidad que comienza con la *creatio ex nihilo* y que permite que haya *novae gestae*, (frente al *χαρακτήρ* y el *ἦθος* que desvelan detrás un *εἶδος*), mientras éstas armonicen con la Palabra y nos acerquen a la Ciudad de Dios que culminará con la Segunda Venida y el Juicio Final; ambos dos, *χρόνος* y *tempus*, son discordantes con un tiempo progresivo *ad indefinitum*. Además, queda por pensar el problema que suscita el solapamiento de un *tempus* cristiano con nociones paganas como Fortuna, mas en estos poemas el marco es sólo la Fortuna (cf. F. DUQUE, *El sitio de la historia*, Madrid, Akal, 1995).

llamamos la huida de los dioses y la pérdida de la consistencia del ente-límite, y aquello otro trascendente era consistencia e infinitud, entonces en el mundo sensible quedaba el cambio y el desvanecerse, es decir, quedaba la cambiante Fortuna, a la que todo se puede reducir en tanto que puede quitar y dar. Ahora bien, en un contexto cristiano exigía estar subordinada, ya eliminada, ya depauperada, al trascendente Dios. Mas la situación incierta que deja la Fortuna podría aprovecharse (la *virtú* de Maquiavelo), o incluso, eliminarse completamente gracias a un método que garantice la certeza *de iure* (Descartes). En todo caso no es la situación que en el poema de Sarbievius tenemos, sino la de una suerte de aceptación o serenidad ante los cambios, que ni ofrecen la posibilidad de aprovechamiento ni pueden negarse, simplemente vienen, con el triple rechazo de la risa, que supondría envilecer la bonanza; del miedo, por la derrota del *dominus*; y de la venganza, no tanto por el miedo de una futura represalia como del recuerdo de la rueda y de los dados de Fortuna: pues, desde la rueda toda posición, en cierto sentido, ya fue, es y será, en su ciclo caótico; y desde los dados la doble natura de cada caso, triunfo y advenimiento de la consiguiente derrota.

Además, el carácter esquivo de los dados puede suponer dos momentos: una vez que han caído, son inapelables, responden a la necesidad; pero mientras todavía se están arrojando no se sabe qué sucederá, es azaroso⁴¹; precisamente por eso, al punto que aún se juega con los ya caídos dados, es menester no desesperar ni envilecerse (pisoteando y riéndose), sino “recordar” el doble dado de Fortuna, que es doble en tanto que suelen ser dos y en tanto que es prontamente cambiante, anfibológico. Otra cuestión es quién lanza los dados, ¿Dios? ¿la propia Fortuna? Es común la representación renacentista de Dios y la Fortuna jugando a los dados, así que ambas posibilidades podrían ser. En todo caso aquí no podemos aventurar qué relación tiene el lanzador con los dados de Fortuna, ora instrumento, ora designio superior por encima de todo⁴².

La mención de la memoria, que aquí no podemos más que nombrar, no es

⁴¹ NIETZSCHE, “III. Antes de la salida del sol” y “III. Los siete sellos”, en *Así habló Zaratustra*, Madrid, Alianza, 1972; y la monografía de: DELEUZE, G., “I, 11”, en *Nietzsche y la filosofía*, Barcelona, Anagrama, 1971.

⁴² Cotéjese con el ejemplo, que algunos han querido ver como muestra de un poder superior, de Zeus y la balanza en *Ilíada*, Θ-VIII v.69

azarosa: común es por doquier la referencia en la poesía popular al recuerdo de la canción (*Μνημοσύνη*, madre de las musas, de las que el poeta llega a ser un mero repetidor o caja de resonancia de su voz), así como el poema como medio pedagógico, (en el sentido de conformar *παιδεία*). En lo que respecta a este caso, el recuerdo es una conquista ante el futuro en tanto que en el pasado está proyectado un habérselas en el mundo, así como la advertencia al destinatario de mantenerse en sus límites (recordemos la *ὑβρις* de la tragedia griega) que en este contexto nos puede recordar a la máxima de Epicarmo: *ἰμέμνασ' ἀπιστεῖν!*⁴³.

La siguiente oda⁴⁴, escrita en estrofas alcaicas⁴⁵, nos muestra otra perspectiva de Fortuna que está íntimamente unido a la problemática que suscita la fisura entre la palabra y la cosa, y la conexión con la divinidad.

Ad Asterium.

At nos inani pascit imagine
Fortuna rerum. Ludimur, Asteri,
Umbris amicorum; et doloso
Verba simul placuere fucos,

Res esse stulti credimus. At simul
Sors infidelem corripuit rotam,
Gaudent recedenti sodales
Non eadem dare verba Divae.

Plerumque falsis nominibus placent
Humana. Rari pollicitis data
Aequamus: et minor loquaci
Relligio solet esse voto.

Fortuna con la vacua imagen de las
cosas nos nutre. Ásterio, nos manejan
sombas de amigos; y, en cuanto
gozan palabras con turbio embozo,

creemos que existen, necios, las cosas. Cuando
Suerte arrebató la veleidosa rueda,
gustan los truhanes de no dar las
mismas palabras a la ida diosa.

Lo humano goza mucho de falsos nombres.
Pocos ceñimos a las palabras hechos:
también la baja religión con
voto locuaz acostumbra a ser.

Sigue la acepción del mundo sensible como falsa imagen. Sólo que ahora aparece la fisura entre las palabras y las cosas como punto de marras de la problemática; así, sucede, por un lado, que las cosas no se mantienen en lo mismo, es decir, que se presentan como mero *parecer*; por otro lado, que las palabras que

⁴³ Parte del fr. 13 (D.K.). Los signos de exclamación, por supuesto, son nuestros.

⁴⁴ Oda 8ª, libro IV.

⁴⁵ Estrofa compuesta de cuatro versos denominados alcaicos, de los cuales, los dos primeros son endecasílabos (-u---uu-u*), el tercero, eneasílabo (-u---u*) y el cuarto, decasílabo (-uu-uu-u*).

dicen de las cosas son usualmente erróneas, meras promesas-proyecciones (*pollicitis*), y no hechos dados (*data*), del mismo modo que los *amici* son en verdad *umbrae* o *sodales*⁴⁶.

La situación que esto deja no es ya exactamente el problema de la adecuación entre palabra y cosa, sino acaso una matización, pues el acercamiento a la cosa es a partir de vacías imágenes (*inani imagine*), es decir, no es propiamente que la palabra no concuerde con la cosa sino que la cosa es imagen vacía, se ha desvanecido. Mas acto seguido de mostrar la falsedad de las concepciones de la cosa, de las relaciones con los supuestos amigos y de las palabras en su adecuación con las cosas, el cambio de Fortuna muestra, a nuestro parecer, otra de las claves: no se dan las mismas palabras, por los infortunios o porque “el género humano se complace con los falsos nombres”, pero el resultado es la reducción del lenguaje a mera charla, lo que supone el correlato del desvanecimiento de la cosa con la pérdida de sentido de la palabra. Además, del mismo modo que las palabras resultaron mera conveniencia, la *minor religio* resulta voto locuaz, o sea, que el problema reside en cómo se dice para que con ese decir las palabras queden ligadas de tal modo que aunque la diosa no sea propicia (que se presente como ida, ausente) no sean engaño. Y así se conecta la falta de seguridad en las aserciones acerca de las cosas (pues, como ya dijimos son vacua imagen que producen engaños) y la huida de lo divino en el mundo, con la necesidad de un decir certero que es a partir del único que se puede obtener una buena religión o conexión con Dios, esto es, una consistencia en el decir tal que trascienda las idas y venidas de Fortuna. Ahora bien, aunque la promesa proyectada se ciñera después con la realización fáctica, como así hacen algunos *rari*, no deja de producirse el problema de la fisura entre palabras y cosas, hasta tal punto de ser ámbitos marcadamente distintos, como, por ejemplo, de la mano de Descartes con la *res cogitans* y la *res extensa*, sin lazada que los amarre con firmeza.

La tercera oda⁴⁷, compuesta en estrofas sáficas⁴⁸, muestra una continuación de la misma idea de las anteriores odas, una suerte de *vanitas* que recorre la realidad, pero en ésta no sale mencionada ni *Sors* ni *Fortuna*, por lo cual, acaso, parezca más

⁴⁶ En el sentido más específico de “compinche”, “truhán” o “secuaz”.

⁴⁷ Oda 7ª del libro IV.

⁴⁸ Cuyo esquema se compone de tres endecasílabos sáficos (---u-uu-u-*) y un adonio (-uu-u).

tétrica:

Ad Publium Memmium.

Esset humanis aliquod levamen
Cladibus, si res caderent eadem
Qua mora surgunt; sed humant repentes
Alta ruinae.

Las humanas plagas tendrían su con-
suelo, si las cosas cayeran tardas
como surgieron, pero entierran prontas
ruinas lo arcaico.

Nil diu felix stetit; inquieta
Urbiū currunt hominumque Fata:
Totque vix horis iacuere, surgunt
Regna quot annis.

Nada vive mucho feliz; los Hados
de ciudades y hombres inquietos corren:
reinos caen en horas tan pocas, cuan en
años se yerguen.

Casibus longum dedit ille tempus,
Qui diem regnis satis eruendis
Dixit: elato populos habent mo-
menta sub ictu.

Largo tiempo dio para eventos el que
dijo “para reinos destruir asaz un
día es”: a los pueblos so golpe excelso
tienen los lances.

Parce crudeles, moriture Publi,
Impio divos onerare questu,
Densa vicinis nimium vagari
Funera tectis.

Cesa de cargar con impías quejas,
presto a morir, Publio, a crueles dioses,
y de vagar mucho por tanto entierro en
casas vecinas.

Quae tibi primum dedit hora nasci,
Haec mori primum dedit. Ille longum
Vixit, aeternum sibi qui merendo
Vindicat aevum.

La hora que primero te dio la vida,
el morir primero te dio. Vivió de
más quien, pensándose digno, ruega
vida eterna.

Si bien en los anteriores poemas la *vanitas* se centraba en las posiciones sociales o en la relación del lenguaje con la divinidad, el presente poema comienza cercándola en torno al paso del tiempo en relación con ciudades y pueblos para en sus últimas estrofas derivarse en la limitación del hombre, es decir, centrándose en su finitud. Se presenta, en primer lugar, una ausencia completa de consuelo ante las debacles humanas, mas no por la falta de una idea que pretenda justificar el sufrimiento (como podría ser una salvación futura) sino por la carencia de un ciclo armónico, constante, pues, como dijimos más arriba, el rodar de la rueda de la Fortuna es *celer e infideles* y, por tanto, sugiere añoranza de estabilidad o previsión. En la segunda estrofa del poema este carácter de incertidumbre apunta a la destrucción global (*Fata currunt*), sin embargo, no hay visos explícitos de una clausura de la historia (y el presumiblemente consecuente Juicio Final). Cabe señalar con detenimiento la última

frase de la primera estrofa: son soterrados las *alta*, donde *alta* puede querer decir, y en esa ambigüedad adquiere especial potencia el poema, tanto “las cosas más excelsas” en el sentido de aquellos bienes más preciados (que podría ir referido incluso a los valores), como “las cosas más profundas”, podríamos pensar “esenciales”, como también “las cosas más antiguas”, y en ese triple sentido el decurso histórico cubre o esconde lo antiguo, en tanto que lo más esencial y lo mejor. Por tanto, un olvido del fondo de la cuestión ocultado por los sucesivos acaecimientos históricos, donde el acaecer no es un mero transcurrir sino un, literalmente, caer como golpes desde las alturas sobre los pueblos, carne de cañón de los azarosidad de Fortuna.

Por último, ante este plano histórico-social (*vanitas* de ciudades y pueblos), se contraponen las dos últimas estrofas referidas al receptor del poema (*vanitas* individual), al que se insta a aceptar su condición de mortal, finito. Pues, cosa que nos podría extrañar en un cristiano, aquél que reclama para sí la vida eterna ha vivido mucho, “demasiado”, lo cual puede significar o bien que tal reclamación se produce cuando se ve más cerca el propio fallecimiento, supuestamente en la vejez, o bien, que su vida ha perdido sentido, nihilizada por una posteridad inalterable que trasciende las cosas, la inmanente vida. Asimismo, las súplicas con las que se clama la inmortalidad resultan cargantes a los dioses, ya sea porque los pensemos como antigua marca de inmanencia, ya sea porque los consideremos poseedores de voluntad en un mundo de necesidad, de ahí que sea a ellos, no sin cierta contradicción, a los que se pida cambiar lo fatalmente inapelable.

Quede esto como un intento de situar, comprender y mostrar una parte, aunque sea mínima, de un poeta no merecidamente olvidado, para, aun con poco éxito, exhumar sus poemas.

*cantum non propriis vivere casibus*⁴⁹.

⁴⁹ Último verso de la oda 10ª libro IV.