

La mitología en la sátira romana (I): Horacio y Persio¹

Sandra ROMANO MARTÍN
Universidad Complutense de Madrid

La sátira romana es una de las manifestaciones más auténticas y representativas de la literatura y la vida de la antigua Roma. Y esta afirmación vale y ha valido para los lectores de todas las épocas y culturas, que se han visto atraídos por la crítica de costumbres, por la enseñanza moralizante, por la reflexión que conlleva sobre el ser humano (que parte de los defectos e incongruencias del propio autor²), y, en fin, por el uso que hace del humor para expresar éstos y otros muchos temas.

Entre los mecanismos de que se sirve la sátira para crear ese humor, uno de los más característicos es la parodia de los géneros literarios «serios», la épica y la tragedia, y muchas veces la lírica y los demás géneros menos trascendentales³. Esta parodia se establece a muchos niveles, incluida la mitología, objeto y argumento de cualquier obra literaria antigua la mayor parte de las veces. La cuestión de la importancia de la mitología en el género satírico ha sido poco tratada, sin duda por el lógico motivo de que el mito no es el tema central de una sátira, ya que la crítica moralizadora o ridiculizante debería hacerse en estas obras a expensas de personas vivas y reales, no a través de mitos. Sin embargo, la sátira se sirve a menudo de la

¹ El presente trabajo ha sido realizado al amparo del Proyecto de investigación PS94-0021, durante una estancia en marzo de 1996 en la *Fondation Hardt pour l'étude de l'Antiquité Classique*, institución a la que desearía dar las gracias desde estas páginas.

² Una cuidada interpretación del carácter de la sátira como género literario en el que el autor se expresa a sí mismo puede leerse en G. Highet (1974) «Masks and Faces in Satire», *Hermes* 102, 321-37.

³ Se ha explicado el carácter de «parásito» de la sátira respecto a los demás géneros literarios a tres niveles: travestimiento, parodia e inversión. Cf. a este respecto M. Hodgart (1969) *Satire*, Verona, 30-2, o S. H. Braund (1992) *Roman verse satire*, Oxford, 3-4.

parodia mitológica como una forma más de oponerse a los géneros graves y de desfigurarlos —y, por extensión, a toda la influencia griega que conforma la literatura latina, ya que la sátira es un género propiamente latino—, y éste es uno de los temas esenciales para comprender el total alcance de los satíricos romanos. Asimismo, la importancia en estas obras de la retórica y de las diatribas filosóficas helenísticas —provenientes de la renovada corriente cínica del siglo I a. C.⁴—, se demuestra precisamente por el uso de máximas, anécdotas, ejemplos mitológicos, comparaciones, o lugares comunes⁵, desprovisto todo ello aquí de una intencionalidad filosófica concreta, que dependerá de cada autor. Sin embargo, ni todas las parodias arrancan de la mitología ni todas las alusiones mitológicas pueden considerarse parodias, ni tampoco son una mera herencia de los recursos aprendidos en la escuela. Hemos de tener en cuenta una gran diversidad de factores que nos obligarán a una explicación más depurada de los ejemplos, que son más de los que en un principio cabría esperar. Es nuestro objetivo el esclarecer cuál sea la función —o funciones— de la transformación de estos elementos mitológicos ajenos en instrumentos de la sátira.

En primer lugar, señalaremos que hemos limitado nuestro estudio a la obra de los tres principales satíricos latinos en verso que se han conservado, dejando aparte los fragmentos de Lucilio o la sátira en prosa, guiados por un afán de unidad y de análisis profundo y detallado de unos autores concretos, por otra parte muy relacionados entre sí. En esta primera entrega nos dedicaremos a Horacio y Persio, reservando el caso de Juvenal, más amplio, para una segunda parte.

Además, hay que diferenciar de los ejemplos que hemos escogido lo que son meras invocaciones a los dioses, o las descripciones de su culto, como fenómenos no estrictamente relacionados con nuestro estudio. Con todo, algunas invocaciones complejas, o que incluyen episodios de leyendas míticas sí son significativos. Es necesario, en cualquier caso, separar la alusión a episodios mitológicos en sí mismos de lo que son referencias explícitas a mitos literarios concretos, y en este sentido hemos analizado los ejemplos. Es decir, no es lo mismo hablar de Aquiles que contar una escena de la *Iliada*, o hacer una alusión determinada al poema homérico. Se trata de dos recursos distintos, que sin embargo pueden compartir función o resultados. La crítica literaria es uno de los temas principales de la sátira, que rebasa ampliamente los límites de la alusión a las leyendas mitológicas que esas obras literarias incluyen. Por tanto, nos ocuparemos de ella sólo en estos casos. Es una práctica común para los satíricos latinos el hacer una exposición de su género, ridiculizando en muchos casos las insuficiencias de las demás formas literarias, e informando al lector del tono que él mismo intenta adoptar.

⁴ M. Coffey (1989²) *Roman Satire*, New York, 92-3.

⁵ A. Ronconi (1946) *Orazio Satiro. Saggio introduttivo e versione*, Bari, 20.

Los géneros «menores» —como es este caso— tienden a asegurar su pertenencia a la vida real con el rechazo de la «irreal» mitología de la épica y la tragedia⁶, mediante cualquier rasgo de estilo realista. Esto quiere decir que el «realismo» tiene un aspecto positivo y otro negativo; el poeta no mitológico clama que «la vida» es el sujeto de su obra, positivamente, escribiendo en un estilo sencillo, y negativamente, rechazando las irrealidades de los géneros más altos. El vehículo para esto es la sátira programática⁷. En la quinta sátira Persio rechaza el estilo elevado para afirmar su propio realismo; Juvenal hace lo mismo en su primera sátira⁸, y lo mismo todos los demás: Séneca en la *Apocolocyntosis*, (que no narra, sin embargo, nada real), Lucilio, Marcial⁹, Ovidio, los elegíacos, e incluso Virgilio en las *Geórgicas*¹⁰. De aquí arranca el tópico del rechazo de la mitología en la sátira, que, sin embargo, no es más que un tópico. La mitología en sí misma, tal y como aparece en los poemas homéricos, sólo aparece como pretendido tema principal de una obra literaria en latín en contadas ocasiones, y en estos casos tampoco está muy claro: ¿el tema de la *Eneida* son las aventuras de Eneas o la justificación humana de Roma? Es precisamente la constante alusión a escenas o personajes míticos en la sátira lo que debería hacernos pensar que en este género el componente mítico no es menos importante que en la lírica o la elegía, por ejemplo, y que sirve, al igual que en ellas, de ejemplo o comparación. Los tres satíricos que analizaremos rechazan la mitología, pero la usan, lo mismo que Lucilio o la *Apocolocyntosis* de Séneca.

I. Horacio y sus mitos

Antes de nada, hay que señalar la diferencia que a simple vista se aprecia como abismal entre el tratamiento de la mitología que da Horacio en la sátira y el de sus *Odas*. En la sátira siempre hay parodia a costa del mito, estrictamente literario —de la épica¹¹—, o no: siempre se demuestra que la historia ficticia sirve, como mucho, de ejemplo para lo ridículo. Se dice que en la lírica el uso del mito es una forma de recrear artísticamente el mundo

⁶ R. Cortés (1988) *Persio: Sátiras*, edición bilingüe y traducción de R. Cortés, Madrid, 22.

⁷ J. C. Bramble (1974) *Persius and the programmatic satire. A study in form and imagery*, Cambridge, 16.

⁸ W. S. Anderson (1957) «Studies in Book I of Juvenal», *YCS* 15, 36.

⁹ *Ad. es.* X 4, 10: *pagina nostra hominem sapit*. Cf. M. J. Muñoz Jiménez (1994) «La doble presencia de Virgilio en Marcial», *CFC-ELat* 7, 109.

¹⁰ Bramble (1974), *op. cit.*, 12-3.

¹¹ J. P. Cèbe (1966), *La caricature et la parodie dans le monde romain antique des origines à Juvénal*, Paris, 293-306.

que describe¹², en una comunión entre mito y realidad casi religiosa. Se hace, sin embargo, difícil entender cómo es posible que en un mismo autor se dé una diferencia tan marcada a la hora de interpretar el mito, sea literario o simplemente tópico, y la solución tendrá que llevarnos a pensar que en los *Carmina* no todo es tan unívoco como parece. Precisamente el uso de «ejemplo fantástico» que en las sátiras adquiere la mitología tendrá bastante que ver con una interpretación simbólica de la misma en la lírica, en muchos casos irónica¹³. Además, no es la variedad de los instrumentos, sino la diferencia de actitud ante los mismos lo que provoca diferentes resultados en cada género.

Con un ejemplo exagerador nos describe el poeta la muerte que tuvo un famoso avaro miserable, inmensamente rico, pero que vivía en la más terrible pobreza, hasta que una liberta suya lo partió por el medio con un hacha. Y eso le hace pensar en Clitemnestra, I 1, 99-100:

at hunc liberta securi
divisit medium, fortissima Tyndaridarum.

En realidad, a Clitemnestra no le movía ningún interés pecuniario cuando asestó su golpe a Agamenón, pero el tipo de muerte es el mismo, con lo que se desliza en la alusión cierta dosis de humor irónico que actúa doblemente: primero desvirtúa la tragedia de Agamenón, reduciéndola a un juego de intereses por dinero, y segundo, convierte la muerte del avaro, que podría dar pena a quien no le conociera, en un castigo merecido y «grandilocuente», como una tragedia griega. Es más, la propia métrica imita la vieja epopeya latina, al incluir los dos últimos pies en una sola palabra: *Tyndaridarum*. La parodia, pues, se establece a varios niveles.

El tema de la sátira I 2 es que todos debemos evitar los extremos. Ensalza la *aurea mediocritas*, basándose para ello en el lema del v. 24: *dum vitant stulti vitia in contrarium currunt*. Uno de los ejemplos que comenta es el de la conveniencia de tratar con prostitutas o con mujeres casadas: él, por supuesto, se queda con las prostitutas, y además, las fáciles, las que no son excesivamente caras o queridas. Una chica guapa y sencilla es su ideal: vv. 125-6:

haec ubi supposuit dextro corpus mihi laevum
Ilia et Egeria est.

¹² M. Owen Lee (1970) «Everything is full of Gods: A discussion of Horace's imagery», *Arión* 9, 260.

¹³ Por ejemplo, sería interesante leer una oda como la II 14 entendiéndola que las solemnes y desgarradoras referencias mitológicas son una leyenda irreal, tan sólo una forma de «decir», forma pura. Cf. en este sentido también R. Marache (1956) «Le mythe dans les Odes d'Horace», *Pallas* 4, 59-66.

Las dos heroínas en que a modo de antonomasia se han convertido las chicas de Horacio son el prototipo de matronas romanas venerables que levantaron pasiones en épocas pasadas y míticas, sobre todo provenientes de los *Annales* de Ennio: Ilia, venerable por ser madre de Rómulo y nieta de Eneas; Egeria, ninfa inspiradora de todo un rey, Numa Pompilio (Juvenal también utiliza el mito de Egeria, como veremos).

El intentar, pues, seducir a una de las matronas romanas de la época de Horacio resultaría un tanto anacrónico, y más aún si se las compara con el papel que representaban en la obra de Ennio. En esto radica buena parte del humorismo de la alusión. Sin embargo, ninguna de las dos es el mejor ejemplo exactamente, porque Ilia tenía relaciones con el dios Marte, y Egeria era la amante de Numa. Esto equivale a decir que la «indecencia» de las matronas romanas arranca ya desde sus orígenes míticos, y que no son mejores aquéllas que sus contemporáneas: son iguales.

En los versos I 3, 107-8 se advierte:

nam fuit ante Helenam cunnus taeterrima belli
causa

Se trata de un tópico, muy repetido desde Homero¹⁴, que le sirve a Horacio para describir la naturaleza humana. Aquí el ejemplo mitológico tiene la función de dar antigüedad al hecho que se describe, y al mismo tiempo, de utilizar el caso más famoso y paradigmático que haya podido existir para remarcar la importancia que tiene que eso —la guerra a causa de una mujer— haya sucedido ya desde antes. Pero la virulencia con que nos presenta la escena mítica (no dice *mulier*, sino *cunnus*) presenta una nueva cara del amable Horacio. Su sátira puede volverse demoledora si él quiere, y aquí nos acercamos más al poeta de los *Epodos* que al del *Viaje a Brindis*.

A lo largo de la I 4 Horacio viene defendiendo que la poesía satírica sólo se diferencia de la prosa por el metro, algo que no ocurre con los versos 60-2, tal vez extraídos de Ennio:

non, ut si solvas «postquam Discordia taetra
Belli ferratos postis portasque refregit»,
invenias etiam disiecti membra poetae.

Se refiere a los miembros deshechos de los poetas míticos Orfeo y Lino, que todavía podrían encontrarse —imaginariamente— si se les quitara la forma versificada a hexámetros como los que preceden a la alusión. Sin embargo, se podría pensar también que está exagerando, ya que el momen-

¹⁴ Cf. *Il.* III 156-60, o Alceo, fr. 74 D, por citar sólo dos de los testimonios más antiguos.

to mitológico que escoge para demostrar su teoría es la de los poetas después de muertos, incluso despedazados: no veremos a Orfeo tocando su lira o imaginaremos su persuasivo canto, sino que asistiremos al despedazamiento de su persona. En cambio, los versos satíricos permanecerían igual de válidos si fueran puestos en prosa. Es decir, que los versos recargados y mitológicos sólo se soportan por la forma, y si ésta falta en lo más mínimo, las consecuencias son devastadoras. Todo esto querría decir que no se está tomando tan en serio¹⁵ la afirmación de que lo que escribe no es poesía¹⁶, y, además, poesía mucho más aconsejable. La crítica se dirige, en realidad, hacia los poetas que creen que con la simple acumulación de mito y artificio se hace poesía¹⁷. Y si los versos pertenecen realmente a Ennio, la crítica solapada se vuelve irónica contra una obra que no podía gustar al moderado y perfeccionista Horacio¹⁸.

¹⁵ Cortés (1988) *op. cit.*, 23: «Lucilio y Horacio, aunque irónicamente, llegaron a confesar ocasionalmente que la *satura* no era verdadero *carmen* (cf. Lucilio, 1072 y 1296 K, y Horacio, I 4, 39-62).»

¹⁶ Ronconi (1946) *op. cit.*, 47-48 de la introducción, defiende la cualidad de poesía para las sátiras de Horacio afirmando: «la nota comune che fa grande la sua poesia, la nota nè lirica nè satirica, ma semplicemente oraziana, è appunto codesta schiettezza che trascende argomento e 'genere' e diventa motivo di poesia... Il vero Orazio... è quello che si apre a noi nella effusione della sua natura, a qualunque schema metrico egli l'affidi.» *Contra*, A. Ardizzoni (1949) «Il problema della satira in Orazio», *RFIC* 77, 161-76.

¹⁷ Es exactamente la misma motivación que empujó a Quevedo a escribir el siguiente soneto contra Góngora (el 836 de la edición de Blecua):

Sulquivagante, pretensor de Estolo,
 pues que lo expuesto al Noto solíficas
 y obtusas speluncas comunicas,
 despecho de las musas a ti solo,
 huye, no carpa, de tu Dafne Apolo
 surculos slabros de teretes picas,
 porque con tus perversos damníficas
 los institutos de su sacro Tolo.
 Has acabado aliundo su Parnaso;
 adulteras la casta poesía,
 ventilas bandos, niños inquietas,
 parco, cerúleo, veterano vaso:
 piáculos perpetra su porfía,
 estuprando neotéricos poetas.

Por otra parte, encontramos aquí las *picas* en las que más tarde acusará Persio que se han convertido los poetas de su tiempo (cf. el comentario al prólogo).

¹⁸ A pesar de ello, Virgilio pudo imitar estos versos en *Aen.* VII 620-2:

tunc regina deum caelo delapsa morantis
 impulit ipsa manu portas, et cardine verso
 belli ferratos rumpit Saturnia postis.

Pero Virgilio no era Horacio.

Se observa este tratamiento paródico del mito, al estilo luciliano, en la sátira I 7 completa¹⁹. El uso de la mitología, concreto en este caso, da paso a la crítica literaria. Pero se ha dicho que Horacio utiliza siempre un tono mesurado, incluso cuando imita con humor o parodia un estilo elevado²⁰, y eso es lo que ocurre en este caso. Nos describe aquí la disputa entre dos personajes, uno de origen griego y otro romano: ambos son de carácter colérico, y no consiguen llegar a ningún acuerdo. Por eso se abre este paréntesis: vv. 10-8²¹:

(hoc etenim sunt omnes iure molesti
quo fortes quibus adversum bellum incidit; inter
Hectora Priamiden animosum atque inter Achillem
ira fuit capitalis ut ultima divideret mors,
non aliam ob causam nisi quod virtus in utroque
summa fuit: duo si discordia vexet inertis,
aut si disparibus bellum incidat, ut Diomedi
cum Lycio Glaucó, discedat pigrior ultro
muneribus missis)

La pelea entre los dos se compara de hecho con la que tuvo lugar entre Héctor y Aquiles, o entre Diomedes y Glaucó, por si el tono general de la sátira no era ya suficiente como para reconocer la parodia épica. A esto se añade que el mito se introduce en el argumento como una comparación épica: de forma que no sólo por el contenido, sino también por la forma en que se presenta podemos reconocer la alusión. No hay burla, en cualquier caso, del motivo épico, sino utilización de los motivos y formas de la épica homérica con distintos fines y fino sentido del humor. Es decir, la anécdota, tal vez presenciada por Horacio personalmente, da paso a la parodia literaria, y se descubre el doble sentido de la sátira: burla de los protagonistas no sólo a través de su personalidad sino también de una lectura paródica de la escena vista desde el punto de vista épico²².

Con la frase *sic me servavit Apollo* acaba la sátira I 9. Después de todos los vanos esfuerzos por liberarse del charlatán, por fin consigue perderlo de vista. Y Horacio, en tono épico-burlesco, achaca la solución a una supuesta teofanía de Apolo, como un final de novela de aventuras²³.

¹⁹ Cf. el comentario de J. Guillén Caballero (1991) *La sátira latina*, Madrid, 218-9.

²⁰ Ronconi (1946) *op. cit.*, 42-3.

²¹ Sigo el texto de E. C. Wickham & H. W. Garrod (1989 = 1901) *Q. Horati Flacci Opera*, recognovit brevique adnotatione critica instruit E. C. Wickham, editio altera curante H. W. Garrod, Oxford.

²² E. Fraenkel (1963 = 1957) *Horace*, Oxford, 120: «He wants to bring out all the facets of his little gem and he is in no great hurry. So he has time for an extensive parenthesis 10-18, glittering in its epic pomp.»

²³ H. Musurillo (1961) *Symbol and Myth in ancient poetry*, New York, 132.

La expresión tiene diversas interpretaciones. Se puede entender que el dios Apolo le salva del impertinente por ser el protector de los poetas²⁴, pero hay algo más: Horacio está adaptando el fragmento VI 238-9 K de Lucilio: <nil> *ut discrepet ac τὸν δ' ἐξήρασεν Ἀπόλλων/ fiat*, que a su vez reproduce a Homero, *Il.* 20 443: τὸν δ' ἐξήρασεν Ἀπόλλων, en el que se refiere a Héctor, que es salvado por Apolo del ataque de Aquiles. Podría interpretarse, pues, como una metáfora, por la que Horacio es identificado con Héctor, con un héroe épico, que, al verse liberado del charlatán, es salvado por Apolo²⁵. Los comentarios del pasaje insisten en que la parodia no resulta agresiva contra Homero, sino que se trata de una manera divertida de recordar e imitar con espíritu racionalista los desarrollos trágicos o épicos del *deus ex machina*²⁶.

La parodia épica no es externa, como en Lucilio, sino armónicamente fundida con su contexto. Esto es tan así que no sólo nos recuerda que acaba de suceder una gran batalla a través de este medio verso homérico, sino que nos ha venido preparando con la conclusión de la escena precedente: el poema acaba, en efecto,

clamor utrimque:
undique concursus. Sic me servavit Apollo.

Las expresiones *clamor utrimque* y *undique concursus* son muy apropiadas para una escena en el foro, pero reconocemos al mismo tiempo en ellas un elemento tópico en las descripciones de escenas de batalla²⁷. El objeto de lo burlesco, complejo y sabio, es por tanto doble: Horacio da brillo y sabiduría a un hecho muy ordinario²⁸, rivalizando con su modelo latino (aunque no estemos en condiciones de saber para qué se utilizaba la expresión en Lucilio).

Para seguir con las citas homéricas²⁹, tenemos el ejemplo de *Il.* 1, 26-7:

Castor gaudet equis, ovo prognatus eodem
pugnis;

²⁴ P. Lejay (1911) *Oeuvres d'Horace. Satires*, publiées par Paul Lejay, Paris, 249; Guillén Cabañero (1991) *op. cit.*, 229.

²⁵ W. S. Anderson (1960) «Imagery in the satires of Horace and Juvenal», *AJPh* 81, 240-1.

²⁶ Lejay (1911) *op. cit.*, 249.

²⁷ Fraenkel (1963 = 1957) *op. cit.*, 118. Y aporta varios ejemplos: Plauto, *Amph.* 227: *clamorem utrimque efferunt*; Salustio, *Cat.* 45, 3: *simul utrimque clamor exortus est*; Virgilio, *Georg.* IV 75-8: *miscetur magnisque vocant clamoribus mortem*; Livio I 48, 2: *clamor ab utrimque fautoribus oritur, et concursus populi fiebat in curiam*.

²⁸ Fraenkel (1963 = 1957) *op. cit.*, 118; Cèbe (1966) *op. cit.*, 300.

²⁹ Lejay (1911) *op. cit.*, 300; Homero, *Il.*, III 237: «Κάστορά θ' ἰππόδαμον καὶ πῦρ ἀγαθὸν Πολυδάμῳ». En *Carm.* I, 12, 25 también recoge el motivo: «Puerosque Ledae, | hunc equis, illum superare pugnis | nobilem». Es un ejemplo de semejanza del uso del mito en toda su obra, independientemente del género.

Se trata de ejemplificar la cuestión de que hay tantos gustos como personas. Incluso Cástor y Pólux tienen aficiones distintas. Al tratarse de un verso homérico podría esperarse una parodia del mismo, y sin embargo, no es así. La intención irónica proviene de la reproducción literal de las palabras: la insistencia en que los dos provienen de un mismo huevo debería hacer imposible que tuvieran tales dispares aficiones. Son los hombres, en su diversidad, los que resultan caricaturizados por la comparación con los gemelos, que representan la identidad absoluta entre dos seres, aquí irónicamente deshecha a través de la óptica horaciana.

Y en los vv. 42-4 de la misma sátira encontramos también una invocación a Júpiter en el más puro estilo épico. Horacio afirma que no quiere escribir poesía épica, que no desea desenterrar el arma de la épica, y a lo largo de todo el párrafo se está expresando en los términos más épicos imaginables, con invocación a un dios incluida:

o pater et rex
Iuppiter, ut pereat positum robigine telum,
nec quisquam noceat cupido mihi pacis!

Es la mezcla entre rechazo en el contenido y uso casi abusivo en la forma, lo que nos lleva a pensar que el rechazo es aún mayor: el juego irónico aquí sí es evidente. Aunque en este ejemplo sea difícil distinguir entre parodia de literatura o de mito, lo incluyo aquí porque la invocación a Júpiter tiene claros tintes literarios, y nos recuerda a contextos parecidos en obras de contenido puramente mítico. El rechazo de la sátira de Horacio no se dirige tanto al mito en sí mismo como al mito-tema de poesía.

También la alusión de II 3, 14-5: *vitanda est improba Siren / desidia* es una interpretación de Homero. La sirena en este contexto significa el atractivo de las cosas intelectuales, el peligroso atractivo de la música, la poesía o la retórica, porque ya desde Homero las sirenas son una de las mayores tentaciones. Damasipo regaña a Horacio por dedicarse a la *improba desidia Siren*, y esto ha sido explicado como una parodia del epicureísmo³⁰: Horacio conocía la doctrina, y aceptaba algunas de sus propuestas, pero tenía sus propias ideas. Damasipo le recrimina en este prólogo de la sátira no escribir nada —precisamente en la sátira más larga de todas. Parece ser que le echa en cara haber cambiado la técnica de sus sátiras, haber volado desde la virtud hasta la «sirena» de la desidia epicúrea. Pero el personaje ridiculizado en la sátira es el estoico Damasipo, por lo que habrá que entender la burla al revés: Horacio alude a la «sirena» porque sospecha para los estoicos la desidia y para los epicúreos la doctrina. Muchos de sus lectores habrán sentido la poderosa atracción de semejante Sirena.

³⁰ W. S. Anderson (1961) «Horace's Siren», *CPh* 51, 105-8.

Podemos hablar también aquí de una mera utilización humorística del motivo homérico.

Continúa exponiendo en la misma sátira las diatribas de los predicadores cínico-estoicos. Damasipo habla con Horacio y le cuenta que está arruinado, aunque antes tenía aficiones caras y exquisitas, como las que recogen los versos 20-2:

olim nam quaerere amabam,
quo vafer ille pedes lavisset Sisyphus aere,
quid sculptum infabre, quid fusum durius esset

La alusión al barreño en que Sísifo se lavaba los pies puede referirse a una afición por las antigüedades claramente burlesca, con un uso tópico del mito, o, como se ha señalado, a un pasaje de Esquilo³¹, de forma que se describe a alguien muy entendido en literatura, preocupado por conocer obras raras y antiguas. Por tanto, la alusión puede ser meramente mítica, o hacer referencia a una obra literaria. En ambos casos se trataría de una exageración, que sirve para denigrar al personaje que tiene aficiones tan pedantes.

Toda la sátira II 5 está enmarcada en un ambiente mitológico: el tema tratado es el de los cazadores de testamentos, pero aquí el maestro es la sombra del adivino Tiresias, que ha vuelto del más allá para hablar con Ulises. La sátira es paródica tanto por la fábula que desarrolla —continúa con otro espíritu y de una manera anacrónica la conversación entre Ulises y Tiresias del libro XI de la *Odisea*, 90-137—, como por su estilo, ya que los personajes y el modo en que buscan y exponen soluciones están en franca oposición con la bajeza de las ideas emitidas³².

Horacio imagina que el héroe ha regresado a Itaca, y se encuentra con que su hacienda está muy mermada, así que pide consejo al adivino Tiresias para que le ayude a rehacerse y saber con qué artes podría recuperar sus pérdidas financieras en la isla. Juega el poeta con las intrigas psicológicas, las astucias del mítico Odiseo y las patrañas infames que va a utilizar ahora³³. Tiresias le da todo un catálogo de cómo conquistar a un viejo solterón y conseguir su fortuna. Va dando un repaso a rasgos de la personalidad de Ulises, tal como en los vv. 18-9, en que se queja de tener que comportarse como un liberto de comedia, cuando en Troya había tratado con tan altos personajes; se dirige a Ulises con los gentilicios homéricos, casi

³¹ Lejay (1911) *op. cit.*, 394; «allusion à un passage satirique d'Eschyle, Sishyphe fugitif, conservé par Pollux X 78 (fr. 225 Nauck): «Καὶ νίπτρα δὴ χρῆ θεοφόρων ποδῶν φέρειν λειοντοβάμων ποῦ σκάρη χιλλήλατος.»

³² Cèbe (1966) *op. cit.*, 302.

³³ Anderson (1960) *op. cit.*, 229.

con fórmulas épicas, en un tono siempre de fina comicidad y parodia sutil: vv. 59-60, o *Laertiade, quidquid dicam aut erit aut non: divinare etenim magnus mihi donat Apollo*; intenta persuadir a Ulises de que Penélope le ayude a seducir al viejo, a lo que el héroe responde que, siendo ella tan cabal y decente como ha demostrado, le será difícil convencerla. A esto contesta el adivino que, en cuanto ella vea los beneficios del botín, no querrá apartarse de su lado y hará lo que Ulises mande. Al final, la sombra de Tiresias vuelve al Hades con Proserpina.

Es muy posible que el motivo arranque de las sátiras menipeas de Varrón, además de que ya en *Odisea* XIII 203 ss y XVIII 280 ss, se encuentra el origen de la descripción de Ulises como un avaro³⁴.

Este ejemplo nos sirve mejor que ningún otro para ver el tipo de uso que en la sátira horaciana se da a la mitología. Horacio toma un verso o un pasaje homérico —o de otro autor— y lo transforma en una idea de su época, reprochable o no. A la par que puede hacer crítica literaria, u homenaje, el personaje o el vicio resultan ridiculizados por contraste con el mito, del que el lector poseía y esperaba una idea previa muy diferente³⁵.

Hay tres ejemplos en los que parece evidente que Horacio a propósito utiliza mitos literarios. Aparecen en la sátira II 3 para describir tres tipos de locura: la de Orestes, la de Ajax, y la de Agave. Todas forman un lugar común en las escuelas de retórica o en la literatura filosófica, y Horacio se aprovecha de ello, aunque su uso en una misma sátira es muy premeditado. Cada personaje y la historia por la que es citado pertenece a la obra de uno de los tres trágicos griegos: el Orestes de las *Euménides* de Esquilo, el *Ájax* de Sófocles, y la Agave de las *Bacantes* de Eurípides.

En los vv. 132-41 critica a los avaros, tildándolos de locos:

quid enim? neque tu hoc facis Argis,
nec ferro ut demens genitricem occidis Orestes.
An tu reris eum occisa insanisse parente,
ac non ante malis dementem actum Furiis quam
in matris iugulo ferrum tepefecit acutum?
Quin ex quo est habitus male tutae mentis Orestes
nil sane fecit quod tu reprehendere possis:
non Pyladen ferro violare aususve sororem
Electran, tantum maledicit utrique vocando
hanc Furiam, hunc aliud iussit quod splendida bilis.

³⁴ Un reciente comentario de toda la sátira puede leerse en V. Cristóbal (1994) «Ulises y la *Odisea* en la literatura latina», *Actas del VIII Congreso Español de Estudios Clásicos*, vol. II, Madrid, esp. en 493-4.

³⁵ Cristóbal (1994) *op. cit.*, 494: «Como puede suponerse, resulta estridente la juntura de mito heroico y realidad romana contemporánea; y de ella se deriva la parodia del texto odiseico.»

Los crímenes que salen a la luz pública, aunque sean de poca importancia, hacen que uno sea considerado loco. Pero otros más graves, como son secretos, llevarían a pensar a quien los comete que está bien de la cabeza. Así, el asesinato de la propia madre. Hay muchos parricidas que se han vuelto locos tras el crimen, pero, claro, uno no es Orestes ni vive en Argos (un país de leyenda y un personaje ficticio: sólo en estas condiciones se acepta el caso). De todas formas, Orestes ya estaba loco antes de matar a su madre, como todos los hombres, ya que después no tuvo un comportamiento parecido con Pílates y a Electra³⁶. Así que uno está loco cuando comete tales crímenes empujado por la avaricia. No se trata de saber si uno se vuelve loco después de cometer el crimen, sino de si lo estaba ya antes de cometerlo. El mito de Orestes aparece en los tres satíricos.

Otra forma de locura, la ambición, aparece también ilustrada con un ejemplo mitológico: la locura de Ajax tras perder las armas de Aquiles (vv. 187-220):

Ne quis humasse velit Aiace[m], Atrida, vetas cur?
 «rex sum.» Nil ultra quaero plebeius. «Et aequam
 rem imperito; ac si cui videor non iustus, inulto
 dicere quod sentit permitto.» Maxime regum
 d[omi]ni tibi dent capta classem reducere Troia!³⁷
 Ergo consulere et mox respondere licebit?
 «Consule.» Cur Ajax, heros ab Achille secundus,
 putescit totiens servatis clarus Achivis,
 gaudeat ut populus Priami Priamusque inhumato,
 per quem tot iuvenes patrio caruere sepulchro?
 «Mille ovum insanus morti dedit, inclitum Vlixen
 et Menelaum una mecum se occidere clamans.»
 Tu cum pro vitula statuis dulcem Aulide natam
 ante aras spargisque mola caput, improbe, salsa,
 rectum animi servas? «Quorsum?» Insanus quid enim Ajax
 fecit cum stravit ferro pecus? Abstinuit vim
 uxore et gnato; mala multa precatus Atridis,
 non ille aut Teucrum aut ipsum violavit Vlixen.
 «Verum ego ut haerentis adverso litore Naxen
 eriperem prudens placavi sanguine divos»,
 nempe tuo, furiose. «Meo, sed non furiosus.»

³⁶ Así interpreta el pasaje, por otra parte un poco confuso, F. Villeneuve (1951) *Horace Satires*, texte établi et traduit par F. Villeneuve, Paris, 160. Añade que, en Eurípides, Orestes trata ciertamente a su hermana de Furia (*Orestes* 264: «Déjame, tú eres una de mis Erinias», Μέθεξ, μί' ὀδσα τῶν ἐμῶν Ἐρινύων), pero no injuria a Pílates.

³⁷ Según Villeneuve (1951) *op. cit.*, 163, es imitación de Homero, *Il.* I 18-9: ἑμῶν μὲν θεοὶ δοῖεν Ὀλύμπια δώματ' ἔχοντες/ἐκπέρασσι Πηλεΐοιο πόλιν.

Qui species alias veri scelerisque tumultu
 permixtas capiet, commotus habebitur, atque
 stultitiane erret nihilum distabit an ira.
 Aiax inmeritos cum occidit desipit agnos:
 cum prudens scelus ob titulos admittis inanis,
 stas animo et purum est vitio tibi, cum tumidum est, cor?
 Si quis lectica nitidam gestare amet agnam,
 huic vestem, ut gnatae, paret ancillas, paret aurum,
 Rufam aut Posillam appellet fortique marito
 destinet uxorem, interdicto huic omne adimat ius
 praetor, et ad sanos abeat tutela propinquos.
 Quid, si quis gnatam pro muta devovet agna
 integer est animi?

En esta supuesta conversación de Horacio con Agamenón, de tintes tan teatrales —parecería que estamos ante una comedia—, el ejemplo del mito para desvirtuar acciones humanas es magistral. Se supone que Áyax está loco porque reclama lo que es justo (ya que él es el héroe más valeroso después de Aquiles), y Agamenón, el rey, el personaje socialmente bien considerado, con poder sobre hombres y tierras, no lo está aunque haya sacrificado a su hija Ifigenia. La influencia de la escuela es evidente, pero la sutil ironía horaciana nos presenta el motivo como algo renovado. La reflexión sobre la historia legendaria pinta a sus conciudadanos como asesinos y locos, inconscientes de ello como si fueran personajes teatrales, monigotes.

Horacio parece imitar en este pasaje, más que a Sófocles, al viejo teatro latino de Livio Andronico, Ennio (*Aiax*), Pacuvio o Accio³⁸. Esto querría decir que la alusión, con la burla que conlleva, va dirigida a la tragedia, no a la sofoclea —que en el *Ars* alaba como la máxima expresión literaria—, sino a las toscas representaciones latinas, al mismo tiempo que repite el tópico manido de la escuela, con mucha sorna.

Horacio, tras el largo discurso del filósofo, le pregunta qué clase de locura es la suya, pues se considera sano. Y el otro, para seguir con el mismo estilo de toda la sátira, le pone otro ejemplo sacado de la tragedia, vv. 300-4:

Stoice, post damnum sic vendas omnia pluris,
 qua me stultitia, quoniam non est genus unum,
 insanire putas? Ego nam videor mihi sanus.
 «Quid, caput abscisum demens cum portat Agave
 gnati infelicis, sibi tunc furiosa videtur?»

³⁸ Lejay (1911) *op. cit.*, 420.

Es una nueva exageración, el comparar lo que Agave hace con su hijo a los ligeros defectos de Horacio³⁹.

¿Qué significa esta triple alusión? Sabemos que Horacio admiraba profundamente la tragedia griega, y tal vez por eso se permite este homenaje camuflado de tópico. Parecería que, más que defender su género satírico frente a la épica o a la tragedia, lo que hace es servirse de éstas como única literatura digna de ser mencionada. A pesar de la transformación que sufren estos mitos en sus versos, siempre se puede reconocer la admiración que en el fondo les profesa.

En otros casos, los menos, la mitología sirve de comparación, es una imagen de lo que se está describiendo, pero no hay una referencia clara a ninguna obra literaria u autores concretos. Así la sátira I, que critica la ambición de riquezas innecesarias. Ya desde I 1, 15-22,

Si quis deus «en ego» dicat
 «iam faciat quod vultis: eris tu, qui modo miles,
 mercator; tu, consultus modo, rusticus: hinc vos,
 vos hinc mutatis discedite partibus: eia!
 quid statis?» nolint. Atqui licet esse beatis.
 Quid causae est merito quin illis Iuppiter ambas
 buccas inflet, neque se fore posthac
 tam facilem dicat, votis ut praebeat aurem?

se nos hace la observación de que nadie está de acuerdo con la suerte que le toca vivir: pero, aunque un dios se decidiera a conceder los deseos de cada uno, tampoco con eso estaríamos satisfechos. Entonces dibuja Horacio a un Júpiter muy enfadado, «no sería extraño que inflara los dos carrillos», y renegando de la incomprensible raza humana. La imagen es común en una concepción legendaria de los poderes de los dioses⁴⁰, del Júpiter que al inicio de las *Metamorfosis* ovidianas decide mandar el diluvio al mundo para castigar la maldad humana. Esta preocupación a gran escala de los dioses por los hombres no es homérica: se aprecia ya desde relatos como el del *Banquete* de Platón (190b5-190e5) sobre el origen del hombre. En este caso Horacio ha convertido estas lecturas en materia satírica, y resulta gracioso ver resoplar a Júpiter del enfado⁴¹. Es más, la presentación de

³⁹ Lejay (1911) *op. cit.*, 442.

⁴⁰ Musurillo (1961) *op. cit.*, 128: entiende la imagen como «un drama cósmico en el que los hombres no pueden conformarse con el «papel» que les toca representar en sus vidas aunque pudieran cambiarlo, porque su insatisfacción es más profunda, independiente de sus diferencias externas». Sin embargo, Horacio presenta estas ideas tan trágicas en una envoltura mítica divertida.

⁴¹ Esta actitud, sin embargo, no es propia únicamente de la sátira: recuérdese el *Quos ego...!* de Neptuno en *Aen.* I 135 al ver revolucionados a los vientos por la superficie del mar sin permiso.

Júpiter repartiendo nuevas personalidades, en medio de los personajes, parece representar un movimiento hacia los que le rodean como en una escena de teatro⁴², de comedia concretamente. Horacio mismo se justifica en los versos siguientes por utilizar ese tono jocoso al hablar de problemas tan serios. La parodia aquí no arranca exactamente de la épica, sino que la propia imagen de un Júpiter regulador del mundo sin conseguirlo es satírica por sí misma. El ejemplo que hemos citado de Ovidio sigue en esa misma línea, aunque a mayor escala⁴³.

Un poco después apunta (vv. 68-70):

Tantalus a labris sitiens fugientia captat
flumina —quid rides? mutato nomine de te
fabula narratur;

Se trata de un ejemplo: Tántalo en el Hades se convierte en el arquetipo de la inseguridad humana⁴⁴. La sátira entera muestra abundantes ejemplos de la diatriba helenística que anunciamos al principio⁴⁵, pero el uso de la ironía demuestra que acepta críticamente las doctrinas que expone. De ahí que los tópicos —en este caso las alusiones míticas— sean deformados y sirvan, al mismo tiempo, de parodia del estilo que está imitando. Esto proviene de Lucilio, y de toda la tradición de la comedia antigua griega.

En la sátira I 3 trata el tema de la amistad, aconsejando la indulgencia con los defectos de los demás, de forma que se diferencien las buenas de las malas amistades. No hay que enojarse porque un amigo rompa un plato (vv. 90-1):

comminxit lectus potus mensave catillum
Evandri manibus tritum deiecit...

Aquí la referencia al mítico rey Evandro⁴⁶ es una exageración que disminuye la falta en la que ha caído el amigo que rompe el platillo. De nuevo la mitología sirve para exagerar y deformar a través de un chiste. La posible identificación de Evandro con un alfarero de la época significaría justamente lo contrario: la culpa del amigo que rompe el plato sería grande,

⁴² Lejay (1911) *op. cit.*, 13.

⁴³ Y ya en la literatura española se puede recordar la sátira de *La Hora de Todos*, de Quevedo, en donde la asamblea de todos los dioses olímpicos concede a la humanidad una hora en la que cada uno obtiene la suerte que verdaderamente se merece. El resultado, como en Horacio, es negativo.

⁴⁴ Musurillo (1961) *op. cit.*, 129.

⁴⁵ Musurillo (1961) *op. cit.*, 204, n. 3; Fraenkel (1963 = 1957) *op. cit.*, 95.

⁴⁶ Lejay (1911) *op. cit.* 87, Guillén Cabañero (1991) *op. cit.*, 194.

ya que se trata de un objeto de mucho valor. Si, por el contrario, entendemos la alusión como a un objeto viejo, «del año de la Tana», la culpa del amigo disminuye, y se refuerza la teoría de Horacio de que no ha de ser criticado por eso.

Después de analizar los diferentes ejemplos podemos observar que cuando Horacio echa mano de la mitología lo hace para crear un chiste. Se ha dicho que, en las metáforas de Horacio, lo que el poeta nos hace funcionar es la mente, no las emociones o la imaginación⁴⁷: Horacio mantiene un suave tono argumentativo o descriptivo, y sus metáforas o símiles no disturban la plácida superficie del discurso, produciéndose una interacción intelectual de metáforas, símiles y tema⁴⁸. Lo mismo ocurriría con las alusiones míticas, ya que, en muchos casos, se trata también de metáforas.

En un análisis de la evolución del estilo de Horacio en sus sátiras⁴⁹ se puede observar que, desde las más antiguas hasta las últimas que escribió, su sentido del humor se personaliza. De la *dicacitas*, del *italum acetum*, con ataques personales y burlas agresivas, de su maestro Lucilio o de los versos fesceninos, que todavía puede encontrarse en algunas de sus sátiras más tempranas, Horacio llegó a un humor más «intelectual», sutil y «urbano», a la autoironía y a la parodia de tipos universales, creando su propio estilo y erigiéndose en maestro del género. Sin embargo, el número de las alusiones mitológicas no varía a ese respecto, y, aunque se observa una diferencia de tratamiento, no es cronológica: sirve para deformar, ridiculizar, exagerar.

El mito en la sátira de Horacio no suele aparecer independiente de una referencia literaria concreta. Los escasos ejemplos en que la fuente no es evidente pueden justificarse como tópicos de escuela de los que la sátira es heredera, o como influencia de autores como Varrón o Lucilio. En estas citas literarias no siempre la crítica es negativa, y tampoco siempre se habla de crítica literaria: a veces la sátira de un comportamiento o un vicio concretos a través del mito, aunque arranque de Homero o de Sófocles, no implica una parodia de su estilo. Es más, cuando Horacio utiliza a un autor es porque lo admira, y el tono jocoso con que adapta o recuerda un personaje o una historia mitológica le viene impuesto por el género que está cultivando.

El rechazo del mito se produce a nivel temático, pero sigue siendo válido e insustituible como exageración, muestra, ejemplo, o parodia de la «realidad» que se nos muestra, y Horacio no renuncia a ello.

⁴⁷ Lejay (1911) *op. cit.*, 25-6.

⁴⁸ Anderson (1960) *op. cit.*, 239.

⁴⁹ E. de Saint-Denis (1964) «L'humour dans les satires d'Horace», *Rph* 38, 24-35.

II. Las sátiras de Persio⁵⁰

Persio continúa con la línea horaciana de rechazo de la mitología para sus sátiras. Como defensor a ultranza del estoicismo, se sirve de la sátira para exponer las ideas de la secta y para criticar los vicios y defectos que no se adaptan a ella. Sus críticas van dirigidas a los hombres en general y no sólo a los romanos⁵¹. Pero el mito no tiene un lugar entre sus versos. Lo cual no quiere decir que a veces no eche mano de él, como había hecho Horacio, debido, entre otras cosas, a la fuerte influencia de la retórica que se observa en su obra⁵².

Deja bien claro, ya desde el prólogo, que la poesía no es inspiración de los dioses, ni nada demasiado sublime. El uso que aquí ya hace de elementos mitológicos nos deja bien claro cuál va a ser la función del resto de las alusiones:

Nec fonte labra prolui caballino
nec in bicipiti somniasse Parnaso
memini, ut repente sic poeta prodirem.
Heliconidasque pallidamque Pirenen
illis remitto quorum imagines lambunt
hederae sequaces; ipse semipaganus
ad sacra vatum carmen adfero nostrum.
Quis expedivit psittaco suum «chaere»
picamque docuit nostra verba conari?
magister artis ingenique largitor
venter, negatas artifex sequi voces.
Quod si dolosi spes refulserit nummi,
corvos poetas et poetridas picas
cantare credas Pegaseium nectar.

Este prólogo en coriambos, la sátira I y los primeros versos de la V han sido considerados por la crítica como programáticos de la sátira frente a los demás géneros⁵³. Persio no sólo critica la épica y la tragedia, sino también la elegía, género cultivado en su época: al llamarse a sí mismo *semipaganus* (v. 6) hay parodia de Propertio II 5, 26 y ss., en donde el poeta se opone a

⁵⁰ Para el texto de Persio y Juvenal sigo la edición de W. V. Clausen (1992) *A. Persi Flacci et D. Iuni Iuuenalis Saturae*, edidit brevisque adnotatione critica denuo instruxit W. V. Clausen, Oxford. Cf. también el reciente y magnífico comentario de W. Kießel (1990) *Aules Persius Flaccus Satiren*, herausgegeben, übersetzt und kommentiert von W. Kießel, Heidelberg.

⁵¹ Cèbe (1966) *op. cit.*, 205-6.

⁵² Un análisis de la influencia retórica en Persio puede leerse en: C. W. Mendell (1967) *Latin Poetry. The Age of Rhetoric and Satire*, 47-64.

⁵³ Cortés (1988) *op. cit.*, 19.

un *rusticus*, a quien nunca cubrió la hiedra la cabeza. El acepta a medias esta designación de «rústico» para apartarse de la poesía de esos pretendidos «cultos», y al mismo tiempo seguir con el tópico de la inferioridad de la sátira respecto a otros géneros más elevados por su estilo llano⁵⁴. Pero Persio no rechaza toda la poesía anterior a él, sino a los imitadores, a los poetastros y a los ricos pretenciosos de la corte de Nerón que pretendían imitar la «verdadera poesía» de época augústea. Por tanto, sólo le queda escribir sátira, pues es el único género incorrupto. Es necesario marcar claramente la diferencia entre el exceso mitológico de un Propertio, por ejemplo, y la poesía que ha de servirle de oposición. De ahí el rechazo convencido y practicante de Persio respecto a la mitología, que se apoya en el pretendido por Horacio o Lucilio (pero que no era tal), y que llega a ser auténtico en sus sátiras.

A pesar de que la brevedad de su obra podría justificar la escasez de los ejemplos míticos, tan sólo en las sátiras I y V se encuentran con relativa frecuencia. Sólo son excepción los pasajes II 17-23 y III 116-8. Del resto está del todo ausente el mito. Sin embargo, las pocas apariciones son muy significativas.

En cuanto a las alusiones míticas de este prólogo, se burla del tópico de la inspiración divina llamando a la fuente Hipocrene despreciativamente *fons caballinus*, así como del supuesto sueño de Ennio en la cumbre del Parnaso, que narra en el libro I de los *Annales*, por el que Homero se le apareció para comunicarle que él era su reencarnación romana⁵⁵. El *Pegaseium nectar*, esencia de inspiración y calidad poética, es lo que llegan a destilar los papagayos y las urracas en su canto: la basura de su época.

Persio, en las escasas ocasiones en que utiliza la mitología, la utiliza casi siempre para hacer crítica literaria. Bien está que es el tema propio de la sátira en cuestión, pero es que fuera de esos ejemplos no hay apenas. Es decir, que Persio es coherente con su filosofía de no-mitología. En cualquier caso, todos los ejemplos son con intención irónica. Es más, ataca a los poetas mitológicos y pastorales que imitan servilmente a los griegos: también esto es coherente con la exaltación de los valores de la sátira, un género propiamente romano. Cuando rechaza a Hipocrene, el Helicón, el Parnaso o la fuente Pirene no es tan sólo por ser las fuentes tradicionales de la inspiración, sino, lo que es más importante, porque son griegas⁵⁶.

Se repite a lo largo de su obra otras veces la crítica de los temas mitológicos de la poesía: *Sat.* V 7-9:

⁵⁴ Cortés (1988) *op. cit.*, 23.

⁵⁵ Cortés (1988) *op. cit.*, 22.

⁵⁶ C. S. Dessen (1968) *Iunctura callidus acri: A Study in Persius' Satires*, Urbana-Chicago-London, 18.

grande locuturi nebulas Helicónē leguntō,
si quibus aut Prócnes aut si quibus olla Thyestae
fervebit saepe insulso cenanda Glyconi.

Quienes quieren escribir poesía importante, eligen las nieblas del Helicón, y se disponen a escribir poesía épica sangrienta, que Persio empeora aún tildándola de «olla cocida» con Tiestes o Prócne: es decir, las tragedias de Livio Andronico, Accio, o Nevio⁵⁷. Es la misma crítica que en Horacio, pero aquí en términos más crueles.

Sigue con la misma idea un poco más adelante, en los vv. 17-8:

hinc trahe quae dicis mensasque relinque Mycenis
cum capite et pedibus plebeiaque prandia noris.

Hay que abandonar la mitología griega como argumento de nuestra poesía, aunque sea menos cruenta que la historia de Tiestes, porque, en cualquier caso, son asuntos de reyes. Hay que hablar de temas del pueblo y con el lenguaje del pueblo, como él hace. En los tres versos anteriores había defendido el profesar realismo en su poesía, una insistencia en la vida en contraste con las irrelevancias de la épica, de la tragedia y de la mitología⁵⁸.

Volviendo a la sátira primera, al comienzo encontramos un diálogo en el que el autor denuncia las modas literarias de su tiempo, en las que la poesía satírica moralizante no estaría bien vista: nadie lo leerá. Pero a Persio no le preocupa la negativa de unos críticos tan desacreditados, él no teme que (vv. 4-5):

ne mihi Polydamas et Troiades Labeonem
pretulerint?

Se trata de dos recuerdos de Homero⁵⁹: Héctor, antes de enfrentarse a Aquiles, rechaza el consejo de no luchar contra él, afirmando que es preferible una muerte gloriosa a ser censurado por el sabio Polidamante o servir de burla a los troyanos. De manera que todos éstos se convierten, en el giro de Persio, en jueces de su poesía. Pero la parodia radica en que dice «troyanas», en una sarcástica alusión al afeminamiento de los romanos. Se puede identificar a Polidamante con algún crítico de la época⁶⁰, y también podemos pensar en Nerón, rodeado de sus «troyanas»⁶¹ —y la burla sería más seria por lo determinada—. Lo que estos jueces tan particulares prefieren a la poesía de Persio es la traducción de Accio Labeón de la *Ilíada* y la

⁵⁷ Guillén Caballero (1991) *op. cit.*, 382-3.

⁵⁸ Bramble (1974) *op. cit.*, 3.

⁵⁹ Hom. *Il.* XXII 100: Πολυδάμας μοι πρότος ἐλεγχεῖν ἀναθήσει, y v. 105: αἰδέομαι Τροίας καὶ Τρωάδας ἐλκεσιπέλους. Bramble (1974), *op. cit.* 68-9.

⁶⁰ Cortés (1988) *op. cit.*, 26-7 y 106.

⁶¹ Guillén Cabañero (1991) *op. cit.*, 328, n.3.

Odisea, lo que es indicio de su calidad como críticos literarios. Además de todo esto, se podría pensar, por el hecho de haber incluido una cita directamente homérica, que los incultos romanos prefieren a Labeón antes incluso que a Homero, con lo que la parodia no derivaría de los poemas homéricos, sino de sus viles imitadores.

En los vv. 30-5 de la misma sátira las alusiones míticas continúan dedicadas a la crítica literaria (unida a la crítica moral⁶²): nos presenta el poeta una recitación en medio de un banquete:

ecce inter pocula quaerunt
 Romulidae saturi quid dia poemata narrent.
 Hic aliquis, cui circum umeros hyacinthina laena est,
 rancidulum quiddam balba de nare locutus
 Phyllidas, Hypsipylas, vatium et plorabile siquid,
 eliquat ac tenero subplantat verba palato.

El hablar de *Romulidae*, es, como en Juvenal⁶³, una combinación de lo serio con lo sardónico⁶⁴: sirve para remarcar el deshonor que supone recordar los ilustres orígenes en comparación con la degeneración presente. Los hijos de Rómulo son una desgracia para sus padres⁶⁵, a pesar de lo rancio de su linaje.

Además, hace alusión a las *Phyllidas* e *Hypsipylas* que protagonizan los poemas recitados. La especial solemnidad de la ocasión es presentada con *ecce*, el grandioso *Romulidae*, el exagerado poeticismo *dia*, y con *poemata*. Parece que en ese banquete se debería recitar poesía épica, pero los protagonistas que el rapsoda «babea», con su dulce y afeminado sonido «y», son estos personajes no heroicos⁶⁶, las sentimentales heroínas de Ovidio. Vemos que, como en los coriambos, se va contra la elegía, y ahora es el turno de las *Heroidas*.

Persio desdeña el estilo afectado, la retórica ampulosa que defiende casos mezquinos: Pedio es un ladrón, pero como se defiende brillantemente, recibe los aplausos de todos; con la gráfica y cruel imagen (v. 87):

an, Romule, ceves?,

asistimos a la vergonzosa complacencia de los afeminados romanos⁶⁷, de nuevo asociados a sus orígenes míticos, en la degradación actual.

⁶² Cortés (1988) *op. cit.*, 29.

⁶³ *Iuv.* 1, 100, 8, 181, 11, 95, y 8, 56.

⁶⁴ Que repite a lo largo de la sátira primera en los vv. 4, 20, 31, 36, 51-2, 69, 73, 82, 87 y 96. Cf. Bramble (1974) *op. cit.*, 32.

⁶⁵ Bramble (1974) *op. cit.*, 101.

⁶⁶ Bramble (1974) *op. cit.*, 104.

⁶⁷ Cortés (1988) *op. cit.*, 36 y 114.

Los poetas modernos desdennan incluso a Virgilio, y piensan que sólo están bien escritos los versos recargados —de tema por supuesto mítico: el paso de un cortejo báquico— (vv. 92-106)⁶⁸:

«Sed numeris decor est et iunctura addita crudis.
 Cludere sic versum didicit 'Berecinthius Attis'
 et 'qui caeruleum dirimebat Nerea delphin,'
 sic 'costam longo subduximus Appenino.'
 'Arma virum', nonne hoc spumosum et cortice pingui
 ut ramale vetus vegrandi subere coctum?»
 quidnam igitur tenerum et laxa cervice legendum?
 «Torva Mirmalloneis inplerunt cornua bombis,
 et raptum vitulo caput ablatura superbo
 Bassaris et lynceum Maenas flexura corymbis
 euhion ingeminat, reparabilis adsonat echo.»
 Haec fierent si testiculi vena ulla paterni
 viveret in nobis? Summa delumbe saliva
 hoc natat in labris et in udo est Maenas et Attis
 nec pluteum caedit nec demorsos sapit unguis.

Al final del pasaje continúa con la idea de que el mito no sirve como tema de poesía: las Ménades y el Attis de estos nuevos poetas no les hacen trabajar, es literatura fácil. Con las imágenes saliva, natat e in labris se hace al lector pensar en imágenes físicas, en la boca, lo que, sorprendentemente, nos hace pensar en comer y no en recitar⁶⁹. La forma en que nos presenta a estos personajes, enfrentada a la edulcorada imagen que presenta la literatura de su época, tiene la función de demostrar su rechazo a la sociedad. Además, está atacando la técnica de la poesía contemporánea: la ausencia de elisión, un orden de palabras monótono, falta de variedad rítmica y excesivo vocabulario griego⁷⁰. Se ha afirmado que el hecho de desmontar de este modo el aparato mítico y de atacar ferozmente a través de esa metamorfosis es posiblemente su contribución más importante y original al género satírico⁷¹.

Al final de la sátira vuelve a criticar el pésimo gusto literario de los romanos con una alusión mítica, v. 121:

auriculas asini quis non habet?

¿Quién no tiene orejas de burro, como el rey Midas? Se anunciaba ya desde el principio de la sátira, v. 8: *nam Romae quis non...?*, pero no se da la

⁶⁸ Guillén Cabañero (1991) *op. cit.*, 338-9.

⁶⁹ Bramble (1974) *op. cit.*, 130-1.

⁷⁰ Dessen (1968) *op. cit.*, 27-8.

⁷¹ S. H. Braund (1992) *Roman verse satire*, Oxford, 37.

solución hasta el final. Podría referirse a Nerón, tal vez, como con Polidamante al inicio de la sátira, y la *Vita Persii* que se nos ha conservado así lo asegura⁷². La historia mítica —que, por otra parte, procede de Ovidio *Met.* XI 180-93⁷³—, cuenta que Midas prefirió el canto de Pan al canto de Apolo, por lo que tener orejas de asno equivaldría a no tener gusto literario alguno: Persio pinta el mal gusto de Midas, lo desarrolla y lo traspassa a Roma. La crítica literaria no se centra en el mito, sino que éste es vehículo para el análisis del comportamiento humano.

Se encuentran otros ejemplos de comparaciones grotescas con la mitología, pero ya sin relación con la crítica literaria. El dejarse dominar de la iracundia no es lo propio de un hombre cuerdo, puesto que uno hace o dice cosas que el propio Orestes, incluso en medio de su locura, reconocería como propias de un loco: *Sat.* III 115-8:

nunc face supposita fervescit sanguis et ira
scintillant oculi, dicisque facisque quod ipse
non sani esse hominis non sanus iuret Orestes.

Persio sigue a Horacio al utilizar a Orestes como punto mítico de una comparación grotesca, pero lo exagera más. Horacio sólo habla de la locura de Orestes: Persio va aún más allá, porque el loco Orestes es capaz de ver la locura de los hombres, quienes, por tanto, están peor aún que él.

Un ejemplo aislado se encuentra en *Sat.* II 17-23, en donde se describe a los que cometen crímenes, y después pretenden hipócritamente purificarse con meras abluciones en el Tíber, o invocando a Júpiter. Persio imagina al propio dios invocándose a sí mismo al oír lo que le piden esos desvergonzados. La parte mitológica aquí se ve reducida a la interpretación religiosa del mito, y no narra ningún episodio: sin embargo sí se presenta a la divinidad en actitudes humanas, y, sobre todo, sirve su aparición para atacar con sarcasmo los defectos humanos, que se agrandan al contacto del mito.

En V 102-4 critica a quienes se atreven a hacer cualquier cosa, aun sin saber hacerla, como:

navem si poscat sibi peronatus arator
luciferi rudis, exclamet Melicerta perisse
frontem de rebus⁷⁴.

⁷² *Vita Persii* 53: «Cuius versus in Neronem cum ita se haberet: *auriculas asini Mida rex habet*, in eum modum a Cornuto, ipse tantummodo, est emendatus: *auriculas asini quis non habet?* Ne hoc in se Nero dictum arbitraretur.» Edición de Clausen (1992²) *op. cit.*, 34.

⁷³ Bramble (1974) *op. cit.*, 136-7.

⁷⁴ Éste es uno de los ejemplos en los que parece ser que Persio imita a Horacio: *Epod.* II 1, 80: ...*clamant periisse pudorem / cuncti pene patres...* La crítica no resulta muy favorable para el primero en: M. D. Nisard (1834) *Études de mœurs et de critique sur les poètes latins de la décadence*, tome premier, Bruxelles, 299.

Melicertes es el hijo de Ino, que acabó convertido en divinidad marina junto a su madre⁷⁵, que se escandalizará si a un campesino se le antoja meterse a marinero⁷⁶. Alusión un tanto de refilón, pero significativa, en cualquier caso. El personaje es ridículo, por atreverse a hacer algo que no debe, y entonces los dioses, o cualquier elemento que parezca mitológico, pasan a participar en la acción, para reforzar aún más lo absurdo de la historia que está contando. Sobre todo si atendemos a Melicertes, que fue arrojado al mar sin desearlo en absoluto y a punto estuvo de morir ahogado. La prepotencia con que puede mirar un personaje tal a los marinos inexpertos es bastante irónica, ya que nadie nace enseñado, y si él se convirtió en dios marino no se debió más que al efecto de un *deus ex machina* que Persio, por supuesto, rechaza en su ideario poético.

En dos casos utiliza con sarcasmo la metonimia de Mercurio por dinero. Los vv. 111-2 de la misma sátira son un chiste ácido:

inque luto fixum possis transcendere nummum
nec gluttu sorbere salivam Mercurialem?

La exageración de las imágenes de la glotonería o la saliva como efecto del desenfreno de las pasiones se repiten en Persio. Aquí representa la avaricia y el afán de riquezas, hasta de la moneda más inmunda enterrada en el lodo.

También en la VI 61-3, dirigida contra los herederos, interpela al suyo propio, llamándose a sí mismo «Mercurio», es decir, el patrón de las riquezas:

Qui prior es, cur me in decursu lampada poscis?
Sum tibi Mercurius; venio deus huc ego ut ille
pingitur.

Él ofrece a su heredero lo que tiene, aunque sea poco: es el único «Mercurio» que hay, quiera éste o no.

⁷⁵ Cf. la historia completa en Ovidio, *Met.* IV 416-562. Kibel (1990) *op. cit.*, 673-4.

⁷⁶ El mismo tema lo encontramos repetido en la *Parábola III* de *Campos de Castilla*, de Antonio Machado:

«Érase de un marinero
que hizo un jardín junto al mar
y se metió a jardinero.
Estaba el jardín en flor,
y el jardinero se fue
por esos mares de Dios.»

La enseñanza de uno y otro poeta es la misma, aunque Persio sea más satírico y menos comprensivo con la debilidad de la naturaleza humana.

En resumen, Persio utiliza poco la mitología, y cuando lo hace es fundamentalmente para hacer crítica literaria, de la épica, la tragedia y también la elegía, que no había aparecido en Horacio. Los casos en que se emplea como comparación burlesca son pocos y siguen la línea del Venusino, aunque con mayor acritud. Su actitud es coherente con su teoría de la sátira, a todos los niveles. No ocurrirá lo mismo en Juvenal, que rechaza la participación del mito en su poesía y, en cambio, no es capaz de prescindir de él a cada momento. Pero esto ya lo estudiaremos en la segunda parte.